

Grażyna Bobilewicz

Warszawa

W pelerynie, w surducie i w chitonie

Strój artysty na przełomie dwudziestego stulecia

W rozważaniach z dziedziny filozofii i kultury rozmaicie interpretowano człowieka, rzadko jednak stawiano pytanie, czy przedmiot rozważań jest nagi czy ubrany. Szczególnie drugie ciało człowieka, tj. ubiór, leżało poza obrębem zainteresowań. Jednym z niewielu filozofów, który potraktował relację ciało-ubranie bardziej konkretnie był Artur Schopenhauer. Odrzucił on jednak i zdyskredytował ubiór, widząc w nim ucieleśnienie nieszczerości, zakłamania, element niszczący naturalne zachowanie człowieka. W przekonaniu innych m.in. Richarda Müllera-Freienfelsa „stroje ludzkie w zupełności zasługują na to, by być przedmiotem rozważań naukowych i filozoficznych: nie mniej niż świat kształtów roślinnych i zwierzęcych”¹.

Odkąd człowiek wyróżnił się spośród świata roślin i zwierząt poprzez nałożenie na swe ciało ubrania nadał mu, jak większości swoich tworów, wiele funkcji m.in. funkcję ozdabiania, funkcję estetyczną, erotyczną, ochronną, obronną, apotropaiczną, obrzędową, reprezentacyjną, artystyczną i inne. Najważniejsza była funkcja komunikatywna. Komunikat poprzez ubiór mógł mieć różnorodny charakter, różne stopnie intensywności oraz własności wyrażające. W naszym kręgu kulturowym strój poj-

¹ Cyt. za: M. Wallis, *Autoportret*, Warszawa 1964, s. 100.

mowano jako komunikat bezpośredni, który kształtował się według jego doboru, zgodnie z pełnionymi przez człowieka funkcjami zawodowymi, społecznymi czy przynależnością do określonej klasy, środowiska. Ubiór był świadectwem statusu społecznego — zamożności lub ubóstwa. Cechy stroju pewnej grupy społecznej czy pewnej epoki, przekazywały informacje o charakterze, upodobaniach, nastrojach członków tej grupy, ludzi tej epoki, np. w średniowieczu funkcję komunikatu pełniły same kolory w ubiorze².

Komunikatywna funkcja stroju szczególnie wyraźnie uwidoczniła się w miejscach publicznych. W starożytności był to plac targowy, agora, w średniowieczu dwory, później teatry, wesela dworskie, publiczne ceremonie, uroczystości, jeszcze później ulice, kawiarnie, na wsi — kościoły itp. Strój jako komunikat może być też wyrazem osobowości jego właściciela. To, co kto nosi i jak nosi, nie jest czymś przypadkowym. Ubiór komunikował o tym jak dany człowiek widzi siebie lub, co jest nie mniej interesujące, jak chciał, bo go widzieli inni. Jednakże związki między strojem a osobowością są skomplikowane i nie zawsze przejrzyste, szczególnie w życiu codziennym. Charakterystyka ubioru jako komunikatu, środka porozumiewania się ludzi byłaby niepełna gdybyśmy nie uwzględnili funkcji komunikowania przez zamaskowanie. Człowiek musi z konieczności grać niejedną rolę w życiu i nosić maskę odpowiednią do roli. Strój-maskę ma mylić, wprowadzać w błąd, przerażać, ale (jak dawniej) również wyzwalać z lęku. Strój można interpretować też jako wyraz tendencji, „aby zewnętrzności nadać nowy wygląd”, aby ukryć prawdziwe wnętrze. Istotną rolę pełni w tym przypadku kolor i krój ubioru, który ma zarówno wyrażać wnętrze, jak i je zasłaniać³.

Można postawić pytanie, kiedy strój funkcjonuje jako dzieło sztuki. Jeśli artysta traktuje ubiór podobnie jak obraz czy rzeźbę, tj. jako wytwór zmagaję twórczych, to będzie on wyrazem indywidualnej twórczości artystycznej. Jako dzieło sztuki strój funkcjonuje wtedy, gdy ze względu na jego walory estetyczne, własności wyrażające zostaje wyeksponowany przez artystę w portrecie lub autoportrecie, szczególnie w sztukach plastycznych. Jest wówczas wyznaniem, deklaracją, manifestacją artystyczną⁴. Równie ważką rolę pełni ubiór w utworach literackich. Jego opis staje

² Zob.: J. Huizinga, *Jesień Średniowiecza*, przeł. T. Brzostowski, wstępem opatrzył H. Barycz, posłowie, S. Herbst, Warszawa 1992, s. 292–373.

³ A. Kuczyńska, *Wzory modne w życiu codziennym*, Warszawa 1983, s. 107–127.

⁴ M. Wallis, *Autoportrety artystów polskich*, Warszawa 1966.

się dopełnieniem sylwetki bohatera, wzbogaca jego charakterystykę, pogłębia rysunek psychologiczny. Nierzadko ubiór bohatera, jego jakość i rodzaj stanowi istotny element akcji utworu, rozwija ją, nadaje jej określony charakter. Strój może być także jednym z istotnych nośników sensu ideowego utworu. W przedstawieniu teatralnym, w filmie, w telewizji stroje bohaterów i związane z nimi akcesoria są dane nie tylko w opisie słownym organizującym wyobraźnię odbiorcy. Są również przedstawione naocznie. Kostiumolog, scenograf unaoczniają odbiorcy autorski zamysł wyglądu zewnętrznego bohatera. Strój pełni wtedy tę samą rolę, co w dziele literackim. Niekiedy może on stanowić materialne zaprzeczenie osobowości bohatera, jeśli bohaterka, tzw. czarny charakter, występuje w białej niewinnej sukni, postać komediaanta nosi ubiór ponury, bohater tragiczny -- kostium groteskowy. Czasem strój scenicznej lub filmowej postaci uprzedza widza o charakterze roli, zanim padną pierwsze słowa dialogu.

Za formę istnienia bardzo bliską egzystencji dzieła sztuki można by uznać sposób ubierania się przez samych artystów. Wypowiedź artystyczna poprzez strój ujawniała się szczególnie w tych okresach dziejów sztuki, w których artyści zmierzali do zachowania nadrzędnych wartości sztuki nawet w najmniejszych przejawach życia, gdy dążyli do zacierania granic między życiem a sztuką. W tym kontekście strój, sposób jego noszenia otrzymuje szczególną oprawę. Każdy jego element jest starannie obmyślony, wyważony, dostosowany do ogólnego klimatu epoki, w której artysta tworzył. Jeśli sposób ubierania się przez artystów potraktujemy jako swoistego rodzaju dzieło sztuki, to możemy otrzymać model jawnego lub utajonego wyrazu myśli i uczuć artysty, jego charakteru, osobowości. Strój twórcy może wyrażać stosunek do siebie jako człowieka i jako artysty, może określać postawę artysty wobec współczesności i historii. Może być także manifestacją przynależności do pewnej grupy, niekiedy pewnego pokolenia lub objawem buntu wobec nich. Przyjrzyjmy się bliżej kostiumowym kreacjom artystów przełomu XIX i XX wieku. Spróbujemy prześledzić ich funkcje, określić formę i miejsce, jakie zajęły w życiu i sztuce tego okresu, oraz jakie wykształciły modele i postawy wśród pokolenia ówczesnych artystów.

Moda męska na przełomie wieków była obwarowana całym szeregiem nakazów i zakazów, określających dostosowanie ubioru do konkretnych okoliczności. Ciemne garnitury na co dzień, spodnie w prążki na oficjalne wizyty, frak do opery i na bale, uzupełniane białymi koszulami ze sztywnym gorsem, wysokim kołnierzykiem oraz twarde meloniki bądź cylin-

dry to ubiory noszone powszechnie, konwencjonalne. Często niewygodne, nie dające możliwości zindywidualizowania budziły niechęć w środowisku artystycznym. Toteż artyści traktowali swój ubiór jako jeden z elementów wyróżniania się, przekazywania własnych poglądów na życie i sztukę, przeciwstawiania się oficjalnie przyjętym normom obyczajowym. Buntując się przeciw szarzyźnie powszechnego życia, przeciwko przyziemnym aspiracjom „filistrów”, artyści szukali ucieczki od takiej postawy, kreując własne modele: cygana, dandysa, snoba lub estety. Wybrany przez artystę model życia konweniował z jego strojem. Jednostajne barwy, fasony ówczesnych ubiorów artystyczna bohema zastępowała malowniczym, oryginalnym, indywidualnym przebraniem bądź przynajmniej niekonwencjonalnym ubraniem. Ekscentryczny gust artystów przejawiał się najpełniej w strojach noszonych w domu, w pracowniach podczas aktu tworzenia, w czasie biesiad artystycznych, w teatrach, kawiarniach, knajpach, w redakcjach czasopism, na balach i maskaradach.

Jak wiadomo, uniform każdego szanującego się członka młodopolskiej cygannerii składał się z czarnej peleryny, niekiedy podszytej czerwoną podszewką. Peleryna ta figuruje na wielu obrazach, poświęcono jej także utwory literackie. Popularnością cieszyła się piosenka Mieczysława Srokowskiego — *Peleryna*, mówiąca o tym, iż: „Mojej peleryny nie chcą już w lombardzie / Zzieleniała z wieku jak sztof na bilardzie / Jest podziurawiona jak pancierz bojowy / Moja peleryna ten mój znak cechowy”. Ważnym szczegółem stroju była kokarda fontaż zawiązana niedbale pod miękkim kołnierzykiem koszuli oraz urozmaicone nakrycie głowy: miękkie, czarne z dużym rondem kapelusze, aksamitne berety zaadaptowane z mody romantyzmu podkreślały ideowo-obyczajową więź twórców Młodej Polski z romantyzmem, jednocześnie epatowały społeczeństwo. Nawet zwykły męski ubiór, nie odbiegający fasonem od wzorów oficjalnej mody, mógł służyć młodopolskiemu artyście do zamaniestrowania nonkonformistycznej postawy. Podniesiony kołnierz płaszcza lub marynarki, kapelusz głęboko nasunięty na czoło lub zsunięty na tył głowy, z wywiniętym rondem, rozchełstana koszula czy świadoma niedbałość w noszeniu ubioru, często jego jaskrawe barwy — wszystko to czyniło z normalnego ubrania znak przynależności do świata artystycznego⁵.

⁵ Zob.: A. Sieradzka, *W swetrze i w zbroi. Strój w autoportretach Jacka Malczewskiego* [w:] *Ikonotheka*. Prace Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1990, s. 105–157.

Uniform rosyjskiej bohemy tych czasów był bardziej konwencjonalny, co odpowiadało życiu salonowemu, jakie prowadzili ówcześni artyści. Strój, jaki obowiązywał podczas literackich biesiad, filozoficzno-estetycznych dysput w Petersburgu składał się z czarnego surduta, często szczerlnie zapiętego na wszystkie guziki. Do tego nakładano czarne, szyte ze sztywnych materiałów, zawsze nienagannie wyprasowane spodnie oraz czarne buty. Pod sztywnym, ciasnym białym kołnierzykiem koszuli artyści wiązali w kokardę czarne jedwabne szale. Taki artystyczny uniform nosili wówczas poeci Konstantin Balmont, Andrej Biely, Wiaczesław Iwanow, Walerij Briusow, Aleksander Blok, Maksymilian Wołoszyn i inni. W moskiewskich salonach i kółkach literacko-artystycznych, jak wspomina poeta Władysław Chodasiewicz, obowiązywały czarne spodnie i tużurek — nie gimnazjalny, bo czarny, i nie studencki, gdyż ze srebrnymi guzikami. Niekiedy konwencjonalny, standardowy uniform, przez swoisty sposób jego noszenia, nabierał charakteru manifestu. Był nośnikiem różnorodnych treści, odnoszących się do osobowości artysty, jego światopoglądu, czasami samej twórczości. Uniform Iwanowa i Briusowa uosabiał „zatrzymanie się w czasie”. Przekształcało to strój artysty w element ikonograficzny. Staromodny czarny surdut Iwanowa i zawsze pedantycznie pozapinany czarny surdut Briusowa, przeniesione na stronicie książek i na płótna, urastały do rangi symbolu poety tych czasów. Taką funkcję pełnił demoniczny portret Briusowa pędzla Michaiła Wrubla i jego poetyckie warianty oraz malarskie i literackie portrety Iwanowa. Oto jeden z nich nakreślony przez Biełego:

Ты пред мною вырастаешь —
В старинном, черном сюртуке,
Средь старых кресел и диванов,
С тисненым томиком в руке:
«Прозрачность. Вячеслав Иванов».

Pomimo wspólnej cechy strój Iwanowa i Briusowa przekazywał odmienne treści. Pozbawiony oryginalności uniform Iwanowa wyrażał jego niechęć do przebierania się (co nie oznaczało, iż w pewnym okresie nie uległ tej modzie), rezygnację z jakiegokolwiek pozy, przekory i chęci epatowania widza odmiennością. Jego staromodny strój trzymający się jakiegoś z góry powziętego schematu, przeznaczony był do grania jednej i tej samej roli — artysty uczonego, filozofa. Wydawał się również zharmonizowany z jego twórczością: z jej stałym kręgiem tematów filozoficzno-kulturowych, stałą warstwą pojęciową i metodą artystyczną. Ubiór Briusowa był jego

maską, pod którą ukrywał swe prawdziwe wnętrze, stawiał barierę między sobą a otoczeniem.

Każda próba urozmaicenia tradycyjnego uniformu poety miała świadczyć o własnej inwencji twórczej, o odrębności bądź była świadomym przekornym gestem wobec modernistycznej bohemy, z którą artysta nie chciał być do końca utożsamiany, nawet przez strój. Balmont wiązał krawat w taki sposób, w jaki go już nikt nie nosił — *à la* Lermontow. Ubiór i zachowanie poety Innokientija Annienskiego cechowała romantyczna galanteria. Więź z epoką romantyzmu przez strój wyrażał Błok. Wyeksponowane w jego uniformie byronowskie wykładane kołnierze uosabiały prawo artysty do indywidualizmu, do mówienia o sobie, wyrażania ekspresji własnego „ja”. Celebrowanie własnego „ja” z punktu widzenia mody, tzw. bycie sobą w ubiorze stało się na przełomie wieków odmianą nowej religii, w której obiekt kultu i jego wyznawca stanowiły jedność.

W oryginalny sposób ubierał się, a właściwie przebierał, poeta i malarz Maksymilian Wołoszyn. Być może wynikało to z jego artystycznej dewizy, która głosiła, iż duszę poety należy odczytywać nie tylko według rytmu jego wierszy, z intonacji i doboru rymów, lecz także poprzez to, w jaki sposób leży na nim ubranie, jak zapina surdut, w jakim geście krzyżuje ręce i jak podnosi głowę. Swoimi strojami Wołoszyn wyrażał stosunek do najważniejszych momentów własnego życia, do siebie jako człowieka i jako artysty, który walczy o prawo do swobodnego wyboru drogi życiowej i twórczej. Znalazło to odbicie w jego twórczości, którą trudno bezpośrednio zaliczyć do jakiegokolwiek nurtu poetyckiego. Wołoszyn nie ograniczał się do istniejących wzorców i sposobu noszenia ubioru, przeważnie przetwarzał go w indywidualną, niepowtarzalną kreację. Na szczególnie ważne wizyty, oficjalne uroczystości, na wystawy ubierał się w tradycyjny uniform poety lub wizytowy garnitur, składający się z aksamitnych spodni, aksamitnej marynarki i zwisającego z szerokiej aksamitnej wstęgi pince-nez. Na wierzch nakładał czarny elegancki płaszcz, na głowę ogromny, szerokoskrzydły kapelusz. Wołoszyn chodził także w czarnym cylindrze, w którym jednym wydawał się typowym paryżaninem, inni brali go za rosyjskiego stangreta. Na jego długich gęstych włosach cylinder sprawiał wrażenie jakby rek wizytu cyrkowego. Na co dzień poeta chodził w pumpach i pulwerze, co wzbudzało zdziwienie. W swoim domu w Koktebelu, gdzie bywała rosyjska bohema, nakładał, wykonaną chałupniczym sposobem, długą do kolan koszulę, przepasaną paskiem z tego samego materiału. Nosił ten strój z całym dostojeństwem i powagą, nazy-

wając go greckim chitonem. Gęste włosy przewiązywał powrósem uwitym z gorzkiego piołunu, na boscie nogi zakładał sandały. Nie była to ze strony Wołoszyna chęć epatowania środowiska, choć niektórzy tak właśnie to odbierali, pokpiwając sobie z „Waksa Kołszyna” jak Sasza Czorny. Było to związane z modą na antyk, jaka panowała w środowisku ówczesnych artystów.

Kojarzenie wszystkiego z podziwianą starożytnością przejawiało się nie tylko w sztuce tego okresu, w której antyczna tradycja była niezmiernie żywa i kluczowa, także w kolekcjonowaniu cennych przedmiotów z tamtych czasów, w urządzaniu wnętrz i właśnie w strojach zarówno damskich, jak i męskich. Kiedy w Moskwie pojawiła się Isadora Duncan, młode adeptki sztuki w kółkach literackich ubierały się w tuniki, wzorując się na tanecznych kostiumach artystki. Jak twierdzą współcześni tuniki te, z powodu braku środków lub po prostu z braku gustu, bywały czasem wręcz kuriozalne aż do granic karykatury. Silną więź z tradycją antyczną demonstrował i dokumentował niemal w każdym momencie swojego życia Aleksiej Bobrinski. W szkole tańca, którą założył, odtwarzał religijne rytuały i tańce Hellenów według malunków na greckich wazach⁶. W pracy i w domu nosił powłóczyście szaty nawiązujące do antycznej tuniki lub togi. W czasie śmiertelnej choroby zażądał od jednej z uczennic, bo odtworzyła przy jego łóżku rytualny taniec śmierci w jednym z licznych chitonów, jakie przechowywał w domu. Pisarka Lidia Zinowjewa-Annibał, w życiu prywatnym żona poety Iwanowa, gospodyni jednego z najbardziej wpływowych i popularnych salonów literackich Petersburga, zgodnie z głoszoną przez siebie i jej męża ideą „o dionizyjskim działaniu” szyła chitony i pepl według własnych projektów⁷. Składały się one z dwóch kawałków materiału w kolorze białym i czerwonym, długie do ziemi, na

⁶ „Stanisławski baletu rosyjskiego” reżyser i tancerz Michaił Fokin komponował spektakle tak, by przypominały malowidła na wazach greckich lub egipskie płaskorzeźby.

⁷ Swoje pomysły w kreowaniu strojów pisarka zaszczerpiła członkom Towarzystwa „Przyjaciół Hafiza”. Na spotkania przesyłane treściami i atmosferą *all'antica* Annibał i Iwanow, Nikołaj Bierdiajew i jego żona Lidia, Kuzmin, Somow, Leon Bakst, Walter Nouvel, Siergiej Gorodiecki i początkujący prozaik Siergiej Auslender przychodzili w kostiumach, które sami zaprojektowali i uszyli. Głównym pomysłodawcą był Somow, który posiadał wrodzony talent kostiumologa. Zob. szczegól. [w:] X.A. Богомов, *Мишаил Кузьмин: Статьи и материалы*, Москва 1995 (rozdział – *Петербургские зафизиты*). Za udostępnienie materiałów dziękuję prof. Elżbiecie Biernat.

ramionach spiętych wyszukаныmi broszami. Na wierzch pisarka narzucała długą, szeroką szarfę miękko opadającą wzdłuż jej pięknych rąk. Strój ten nie tylko podkreślał niespotykaną urodę właścicielki, którą utożsamiano z Sybillami z *Sądu Ostatecznego* Michała Anioła, lansował także nie skrepowaną konwenansami, narzuconymi przez żurnale, modę na intymność i luźny styl w ubiorze, jaki zwykle nosi się w domowym zaciszu. I chyba mocno przesadził właściciel sztywnego, niewygodnego uniformu Walerij Briusow, który ironicznie nazywał Lidię Annibał „Sybillą w rozdartych ornatach”, wyrażając dezaprobatę dla jej chitonów i zachowania greckiej bogini. Jak zaświadczyają współcześni, tradycyjne ubranie, w którym pisarka pokazywała się na ulicy lub na oficjalnych wizytach (standardowa suknia i płaszcz, niemodny kapelusz) pozbawiały ją urody i dystynkcji, sprawiały, iż wydawała się ciężka, masywna, niezgrabna, wręcz niezdarna.

Niezwykłą pomysłowość i indywidualizm w ubieraniu się wykazał jeden z najbardziej przekornych, nicortodoksyjnych, zaskakujących artystów przełomu wieków pisarz Aleksiej Riemizow. Szczególny strój, którym epatował nie tylko środowisko artystyczne nadał mu przydomek nawiedzzonego. W ozdabianiu siebie i swojego otoczenia, w skłonności do rytualizacji życia, jaka cechowała rosyjską bohemę, objawiła się nie tylko buntownicza postawa wobec panujących na literackim Parnasie konwenansów. Była to przede wszystkim chęć wyróżnienia siebie, podkreślenia swojego wyobcowania i indywidualizmu. W komponowaniu strojów Riemizow, co prawda, nie używał typowych dla nawiedzonych „fałszywych” materiałów, takich jak: lylko, owcza skóra, wiecheć czy słona. Współcześni pamiętają go odzianego w jakąś futrzaną kamizelę, obwieszzonego amuletami i fetyszami, w postaci kości i piórek, otoczonego zabawkami, zajętego sporządzaniem ozdób z kolorowego i srebrnego papieru⁸. „Jurodstwo” Riemizowa było stale przez niego modyfikowane, ciągle na nowo tworzone. Pisarz czuł się związany z Orientem, czemu dawał wyraz szczególnie poza granicami kraju. Nakładał wówczas na głowę azjatycką czapeczkę tubietijkę. Czy kreował się w ten sposób na mistrza — nie wiadomo. Niekiedy brano go za Chińczyka. Wszystkie te modyfikacje wzbogacały jego emploi nawiedzzonego. Niecodzienne stroje pisarza, w których próbował utożsamić się ze swoimi postaciami literackimi, także jego pomysły — dziwny „teatr bez teatru” — Niezależne Wielkie Stowarzyszenie Małp czy też Stowarzy-

⁸ Interesująco na ten temat pisze Halina Waszkielewicz w książce *Modernistyczny starowiec. Główne motywy prozy Aleksego Riemizowa*, Kraków 1994.

szanie Niezależnych Alkoholików, którego zebrania odbywały się w łaźni, zdawały się bronić wschodniego modelu kultury.

W przeciwieństwie do literackiego Olimpu młodzież literacka Petersburga składająca się z osobników, których egzystencja była niepewna i stale zagrożona nosiła stroje niedbałe, rozchełstane, niepełne. Były one niejako zewnętrznym odbiciem ich niepewnej sytuacji społecznej. „Negliz” w postaci braku krawata lub marynarki, rozpiętej koszuli, podwiniętych rękawów, przydeptane z tyłu i postrzępione nogawki spodni, różnobarwne marynarki i koszule były wyrazem bądź poufalego stosunku do otoczenia, bądź ostentacyjną nonszalancją, świadomą prowokacją czy buntem przeciw tradycyjnym normom obyczajowym.

Petersburska bohema prowadziła niezwykle ożywione życie towarzyskie. Jego nieodłącznym elementem był humor, dowcip i zabawa. Potrzeba teatralizacji, błazenady, beztroskiej nonszalancji wobec wszelkich spraw świata, poza sztuką i miłością znajdowała wyraz w prześciganiu się w organizowaniu koncertów, spektakli, balów, wieczorów dionizyjskich, maskarad czy wręcz orgiastycznych szaleństw. Artyści wykazywali wiele fantazji twórczej w przygotowywaniu kostiumów na te imprezy. W wymyślonych przez siebie wizerunkach objawiał się indywidualizm każdego z nich. Maskaradowe kostiumy były pełne dodatkowych podtekstów służących do wyeksponowania ról, które grali. Konstantin Eberg zapamiętał jedno z takich spotkań, na które każdy przyszedł w czym chciał i zachowywał się jak chciał. Aktorka Jaworska była w greckim chitonie, u jej stóp spoczywał Aleksiej Tołstoj odziany w jakiś fantastyczny ubiór z garderoby gospodyni. Profesor Jaszczenko był w stroju starożytnego Germanina, w spiętej na ramieniu skórze, pisarz Fiodor Sologub przebrany był za rzymskiego legionistę⁹. Wiele komentarzy swego czasu wzbudził strój malarza Konstantina Somowa. Na jakąś domową maskaradę ubrał się w smoking, pod który nałożył damskie pończochy, pantofle i białe pantalony z koronkami. Włączenie elementu stroju kobiecego do męskiej garderoby nie miało na celu przeobrazić jego wyglądu na kobiecy ani udawania w nim kobiety. Somow, niejako wbrew swojej woli, ujawnił skłonności erotyczne, które starannie ukrywał przed otoczeniem pod maską codziennego stroju w stylu petit-crevé.

Na rosyjskim Parnasie literackim pojawiły się postaci dandysa, snoba i estety — rezultat angłomanii, jakiej ulegli niektórzy artyści. Dandys,

⁹ Ibidem, s. 41.

w przeciwieństwie do cygana, zachował wszystkie dobre maniere mieszczańskiego intelektualisty o arystokratycznych pretensjach. Wyszukana elegancja, ekstrawagancki sposób bycia i ubierania się dandysa pełniły jednakże tę samą funkcję, co niechlujstwo i zaniedbanie cyganerii. Wytworność w sposobie ubierania się i opanowanie duchowe dandysa były jedynie formą dyscypliny zewnętrznej, jaką narzucali sobie artyści, żyjący w otaczającym ich banalnym świecie. W istocie chodziło o suwerenność wewnętrzną, o niezależność, o pogardę dla dóbr praktycznych. W pokoleniu rosyjskich dekadentów manifestacyjny strój świadczący o niechęci do zwyczajności i naturalności, połączonej z wymaganiami estetycznymi, które wyrażały się w kulcie sztuki i sztuczności wykreował Aleksander Dobrolubow. Wybrany przez poetę model życia konweniował z jego strojem: wytworny surdut, do tego białe rękawiczki i kaszkiet z białej tkaniny podszewkowej, jaką nosiła wówczas złota młodzież.

Na rosyjskiego Oscara Wilde'a kreował siebie Balmont. „Księciem estetów” był Michał Kuzmin -- poeta i muzyk. Zanim wcielił się w tę postać eksponował w swoich strojach więź z rosyjską tradycją ludową. Wynikało to z jego wieloletniej fascynacji kulturą staroobrzędowców. Chodził wówczas w siermiędze, w czapce z daszkiem lub w aksamitnej, wiśniowej kapocie marszczącej w pasie. W domu zakładał, stylizowaną na rosyjską rubachę, koszulę wyszywaną złotogłowiem. Po debiucie literackim Kuzmin-esteta głosił kult Piękna. Jego program to „ulożyć sobie życie z wrażeń estetycznych i tylko z nich”. W komponowaniu swoich strojów wychodził nie „od być”, a „wydawać się”. Strój miał być dziełem sztuki. W portrecie pędzla Somowa poeta został przedstawiony w zgrabnie uszytej marynarce i jaskrawym krawacie. Manifestacyjnym strojem Kuzmina były wielobarwne, wzorzyste kamizelki w rozmaitych fasonach. Posiadał ich przebogata kolekcję — jedną na każdy dzień roku. Do nich nosił wzorzyste krawaty, które traktował jako element podnoszący dekoracyjność stroju. W ubiorach Kuzmina wiele było zmysłowości. Jednakże nadmierne zdobnictwo często przeistaczało je w przebranie.

Moda damska na przełomie stuleci była zjawiskiem bardziej ulotnym i kapryśnym. Odzwierciedlała różnobarwne życie z jego nieustającymi zmianami i nastrojowym przeobrażeniem. Kobiety w modnych strojach, zróżnicowanych od pospolitej szarości aż po kolibrową fantazję wieczorowych, powłóczyстых sukien, dopełnianych bogato zdobionymi kapeluszami, mnóstwem dodatków upodobniały się do kwiatów lub ptaków. W modzie damskiej, podobnie jak w literaturze i w malarstwie, obowią-

zywało hasło „sztuka dla sztuki”. Dekoracja, zdobnictwo stroju stawało się celem samym w sobie. Wymagania mody dyktowane przez estetykę modernizmu miały wpływ na krój ubrań i plastykę figury, której sztucznie nadawano kształt litery „S”. Przenikanie sztuki do codzienności, nostalgia za pięknem sprawiły, iż wzorem kobiecej urody stały się postaci z obrazów Botticellego i Burne-Jonesa — ubrane w proste, luźne szaty. Na przełomie wieków panowała również moda na przedwczesną dojrzałość. Udawanie zmęczenia życiem było wówczas bardzo eleganckie. Kobiety zakrywały szyje koronkami, twarz woalkami, na głowę zakładały siateczki. Mężczyźni symbolizowali to zarostem i bródką tak modną w środowisku artystycznym. W stroju kobiecym dominowały bluzki koloru białego, z szerokimi rękawami, ze zbluzowanym, marszczonym przodem. Spódnice gładko opinały talię i biodra, u dołu rozszerzane, dawały wrażenie kwiatu odwróconego do dołu.

W środowisku artystycznym pleć piękna — poetki, żony, muzy artystów, niekiedy matki i siostry — kapłanki ich twórczości, mistrzynie w tworzeniu nastroju wykazywały w strojach nie mniejszą pomysłowość i zindywidualizowanie. Poetka Zinaida Gippius była kobietą oryginalną i interesującą, dodatkowo jeszcze na interesującą stylizującą się. Zawsze lubiła zadziwiać i zaskakiwać. Jej strój i zachowanie były odzwierciedleniem „munduru epoki”, tj. dwoistości. Jak mawiała poetka z ciała bardziej była kobietą, z ducha czuła się mężczyzną. Stąd jej białe suknie noszone jako apoteoza dziewictwa i męskie ubrania *à la* George Sand, perfumowane papierosy, męski pseudonim Krajnij, którym podpisywała swoje felietony i męski podmiot liryczny w jej wierszach. Ekscentryczność strojów Gippius podkreślały złotoczerwone włosy spadające do kolan, które lubiła rozpuszczać przy gościach, zakrywając nimi nagie ramiona i szczupłą talię. Deklaratywnej, symbolicznej wymowy nabierały: czarny krzyż związający z różańca, który stale nosiła na szyi, a pikanterii dodawało połączenie go z czarną lornetką. Niezwykle śmiało i ekstrawagancko ubierała się matka Wołoszyna, nazywana w środowisku artystycznym PRA. Krótko, po męsku, ostrzyżone włosy, szerokie krótkie szarawary, jakie nakładały rowerzystki, dziwiły i szokowały nie tylko liberalny Petersburg, lecz także przodujący w modzie Paryż. Na środowisku artystycznym ogromne wrażenie wywarł inny zaprojektowany przez Jelenę Ottobaldównę strój, który tak dalece zrósł się z jej postacią, iż nikt nie wyobrażał sobie, by mogła nosić inny. Nazywano go ciałem jej duszy. Był to biały, haftowany srebrem kaftan z szerokimi rękawami, którego mankiety także były obszyte sre-

brem, błękitne szarawary do kostek i kazachskie buty z cholewami. Dekoracyjność stroju, w którym matka Wołoszyna wyglądała jak czarodziej ze wschodniej bajki, podnosiły niezwykle starannie dobrane szczegóły: skręty w srebrnym ustniku, srebrne etui na zapalki, na palcu krwawnik w srebrnej oprawie. Ów niekonwencjonalny strój, podobnie jak wspaniałe jasnobłękitne jedwabie Olgi Sudiejki, w których upodobniała się do wróżki ze świata lalek, miały wyrażać pełną akceptację postaw i norm przyjętych w środowisku artystycznej bohemy, szczególnie tej jej części, która w sposobie ubierania się dążyła do niezwykłości i oryginalności, aby epatować otoczenie. Niekiedy, z pozoru zwyczajne stroje kobiece, np. czarne ubrania Niny Piotrowskiej, jakby wieczna, mocno znoszona czarna suknia teozofki Anny Minclowej lub niczym nie wyróżniające się ubrania żony Riemizowa -- Sierafimy Dowgiełło nabierały deklaratywnej, symbolicznej wymowy przez wyeksponowanie kostiumowego dekorum; w postaci zwisającego na piersi olbrzymiego drewnianego krzyża lub tybetańskiego amuletu na długim, srebrnym łańcuchu. W kontekście towarzyszących postaciom zdarzeń szczegóły te nabierały specjalnych podtekstów -- przydawały wyrazu pewnej tajemniczości, akcentowały przewagę w życiu wartości duchowych, eksponowały także szczegóły aparycji lub cechy charakteru.

Na przekór modnym w kręgach artystycznych chitonom ubierano się na wzór mody zachodnioeuropejskiej lub podkreślano przez strój więź z tradycją rosyjską. Malarka Margarita Sabasznikowa chodziła w angielskich bluzkach z wysokimi kołnierzykami, w secesyjnych olbrzymich kapeluszach ozdobionych aksamitnymi wstążkami i bukietkami sztucznych kwiatów. Poetka Lubow Stolica na organizowanych w domu literackich wieczorach, które nazywała „Złotą Kiścią” nosiła rosyjski strój kobiecy -- sarafan -- rodzaj długiej sukni z wysoką talią, z przodu rozciętej lub rozpinanej, szerokiej u dołu. Na ramiona zarzucała długą, kolorową, wzorzystą rosyjską chustę.

Wyjątkowość zjawiska, jakim była komunikatywna funkcja stroju w środowisku artystycznym przełomu wieków, z charakterystyczną dla ówczesnej artystowskiej postawy literackością w sposobie bycia i w kreowaniu własnej osoby przez strój oraz sposób jego noszenia, jak i silne powiązanie sztuki z życiem, co stawiało strój na równi z innymi dziełami sztuki, trafnie ilustruje celny kuplet z Zielonego Balonika:

Ni to pies, ni to bies,
Raz po raz zmieniają stan,
To w pirogu, to znów bez,

To profesor, to znów pan.

.....

Czy to sierść, czy to frak,
Zawsze poznać zacny stan,
Czy strój jest, czy stroju brak,
Zawsze jestem grecki Pan.
To w sweaterze przy panterze,
To z ogonem, to znów bez;
To ze skrzypką, to znów z rybką,
Zgadnij, bracie, kto to jest?¹⁰

¹⁰ T. Boy-Żeleński, *Słówka*, Kraków 1965, s. 292.