

## Polonezka, bankructwo, arsenik. Przemilczana historia *robe à la polonaise* (1772–1785)

GABRIELA JURANEK

Uniwersytet Śląski

Katowice

ORCID 0000-0001-7255-7084

Na rycinie *Le Rendez-vous à Marly* (Spotkanie w Marly), opublikowanej w drugim tomie zbioru *Suite d'estampes pour servir à l'histoire des moeurs et du costume des Français dans le dix-huitième siècle. Années 1775–1776*<sup>1</sup>, ukazana została sielska scena z życia ówczesnych wyższych sfer: w zaciemnionym ustroniu przypałacowym stoi grupa modnie ubranych młodych ludzi – dwie kobiety i mężczyzna, obok których bawi się dwoje dzieci. Obie przedstawione na rycinie młode matki mają na sobie *robes à la polonaise* („suknie w stylu polskim”), towarzyszący im mężczyzna nosi nieformalny „frak w stylu polskim”, dzieci natomiast – wygodne ubiory w stylu angielskim<sup>2</sup>. Całość jest przepełniona spokojem i beztróską.

Ukazanie w scenie spotkania w Marly postaci noszących stroje „w stylu polskim” nie było wyborem przypadkowym. Jak tłumaczono w załączonym do ryciny opisie,

oświecony umysł i czułe serce nie są nie do pogodzenia z gustem w dziedzinie ubioru, który potwierdza tylko prawa natury. Céphise i jej przyjaciółka nie gardzą przy tym tymi dotyczącymi eleganckiej toalety. Kapelusz w stylu Henryka IV i *robe à la polonaise* stanowią typowy ubiór przeznaczony do noszenia na wsi. Także towarzyszący im kawaler ubrany jest w stylu polskim<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> *Suite d'estampes pour servir à l'histoire des moeurs et du costume des Français dans le dix-huitième siècle. Années 1775–1776*, t. 2, Paris 1777, s. 26.

<sup>2</sup> Jako ubiory w stylu angielskim definiuje zreformowaną w drugiej połowie XVIII wieku odzież dziecięcą m.in. Adèle d'Osmond hrabina de Boigne w swoich wspomnieniach, zob. *Mémoires de comtesse de Boigne. Du règne de Louis XVI à 1820*, Paris 1999, s. 33.

<sup>3</sup> „Un esprit éclairé & un cœur sensible, ne sont point incompatibles avec le gout (sic!) des ajustements qui font valoir les agréments de la nature. Céphise & son amie ne dédaignent point ceux d'une toilette élégante. Le chapeau à la Henri IV & la robe à la Polonoise, sont assez généralement l'uniforme de la campagne. Le Cavalier qui les accomagne, est également en Polonoise”, *Suite d'estampes*, s. 25. Wszystkie tłumaczenia, o ile nie podano inaczej, są mojego autorstwa.

Polonezka została uznana przez redaktorów zbioru za najbardziej sielską i najbliższą „prawom natury” z ówczesnie modnych sukien kobiecych.

*Robe à la polonoise* istotnie pojawiła się w modzie w czasie, kiedy niezwykłą popularnością wśród francuskiej arystokracji cieszyła się specyficznie pojmowana „wiejskość”, a zabawa w arkadyjskich pasterzy stanowiła jedną z najchętniej wcielanych w życie maskarad<sup>4</sup>. Już w samym kroju polonezki można odnaleźć nawiązania do ubiorów, w których najczęściej ukazywano w XVIII wieku mieszkanki wsi – chodzi o podpiętą spódnicę wierzchnią czy stanik otwarty na kształt odwróconej litery „V”<sup>5</sup>. „Wiejski” charakter polonezki podkreślany był także w ówczesnych publikacjach mody: na rycinach publikowanych na łamach *Galerie des modes et costumes français* (1778–1787) *robe à la polonoise* bardzo często stylizowano ze słomkowym kapeluszem i laską pasterską<sup>6</sup>. Jak twierdzili redaktorzy zbioru, jedna z odmian polonezki miała powstać wręcz bezpośrednio na podstawie zaleceń Jeana-Jacques’a Rousseau, czemu zawdzięczać miała swoją nazwę – *polonoise à la Jean-Jacques*<sup>7</sup>.

Postrzeżenie *robe à la polonoise* jako sukni pasterskiej sprowadzone zostało współcześnie do jej podstawowej interpretacji, co uplasowało ją w grupie ubiorów nie tyle codziennych, ile typowych przede wszystkim dla świata arystokratycznych maskarad. Tym samym suknia ta, chociaż przywoływana w każdym opracowaniu dotyczącym francuskiej mody w XVIII wieku, bardzo często traktowana jest tam jako ubiór poboczny i niejednokrotnie uznawana wyłącznie za ubiór z rodzaju „sukni w stylu angielskim”<sup>8</sup>. Chociaż sytuowana w kanonie oświeceniowej mody, *robe à la polonoise* nie stanowiła dotąd przedmiotu pogłębionego namysłu pod kątem społeczno-obyczajowym. Celem niniejszego artykułu jest więc omówienie polonezki w innych kontekstach, niż było to dotychczas robione, oraz zwrócenie uwagi na jej szeroko zakrojoną dyskursywizację i traktowanie jej w kategorii symbolu, co miało miejsce na przestrzeni lat 1772–1785.

<sup>4</sup> J. Ryba, *Maskarady oświeconych. Próba opisu zjawiska*, Katowice 1998, s. 16–17.

<sup>5</sup> Istotny jest tu zwłaszcza stanik na kształt odwróconej litery „V”, w którym bardzo często mieszkanki wsi ukazywano zarówno na ówczesnych obrazach i grafikach, jak i jako porcelanowe figurki, por. J.-A. Watteau, *Taniec pasterski*, 1721, Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford; J.J. Kändler, *Tańcząca dziewczyna*, Miśnia, 1750–1753, Metropolitan Museum of Art, New York, 1974.232.1; *Tańcząca dziewczyna (Colombina)*, Manufaktura Pocielany w Docci, Florencja, ok. 1770, Metropolitan Museum of Art, New York, 1974.28.116.

<sup>6</sup> *Galerie des modes et costumes français 1778–1787. Dessinés d’après nature / réimpression accompagnée d’une préface par M. Paul Cornu*, Paris 1912, t. 1, s. 43, 74, t. 2., s. 8, 12, 14, 23.

<sup>7</sup> *Ibidem*, t. 1, s. 109–110.

<sup>8</sup> E. Orlińska-Mianowska, *Modny świat XVIII i początku XIX wieku*, Warszawa 2003, s. 18; M. Możdżyńska-Nawotka, *Od zmiernych do świtu. Historia mody balowej*, Wrocław 2007, s. 25; *Historia mody*, red. M. Fogg, przeł. E. Romkowska, Warszawa 2016, s. 108.



*Peinture par Le Clerc* Polonoise de toile bleue et blanche vermicelée garnie à plat de bandes de toile peinte de toutes couleurs sur fond blanc. *Gravé par G. B. P.*

*à Paris chez Madame et Rayffeur au Salon à la Ville de Commerce. - A. P. D. R.*

Dama w błękitnej polonezce (robe à la polonoise) z czerwoną parasolką, XVIII w.

Źródło: Pinterest



*Robe à la polonaise* bowiem nie tylko była noszona w przestrzeni wiejskiej, lecz także stanowiła typowy ubiór miejski, odpowiedni zarówno na poranną przechadzkę, jak i na wieczorny bal. Jej popularność nie ograniczała się wyłącznie do kręgów arystokratycznych, lecz objęła swym zasięgiem również niższe warstwy mieszczaństwa. Jednocześnie przez ponad dziesięć lat w samym tylko Paryżu i Wersalu polonezka cieszyła się niesłabnącą popularnością<sup>1</sup>. To właśnie jej dominacja w modzie lat siedemdziesiątych i początku lat osiemdziesiątych sprawiła, że *robe à la polonaise* uznana została za symbol przemian, które dokonywały się wówczas w samych ubiorach, jak również – przede wszystkim – w sposobie, w jaki były one postrzegane.

### **W opozycji do *robe à la française***

Pierwsza wzmianka o pojawieniu się we Francji „polskiego negliżu” (*le négligé Polonois*) pojawiła się w opublikowanym w kwietniu 1768 roku czasopiśmie „Le Courier de la Mode”<sup>2</sup>. Nie wiadomo jednak, na ile ów pierwotny negliż odpowiadał formie sukni, która około 1772 roku została spopularyzowana we Francji pod nazwą *robe à la polonaise*. Także geneza owej sukni do dziś pozostaje nierozstrzygnięta – o ile opisywany w „Le Courier de la Mode” „polski negliż” miał wywodzić się z wysp brytyjskich, o tyle wenecki komediopisarz Carlo Goldoni, pisząc o paryskich *robes à la polonaise* w 1774 roku, wskazywał, że suknie o podobnym kroju noszone były we Włoszech już w roku 1762<sup>3</sup>. Chociaż teza o bezpośrednim wywodzeniu się polonezki od „sukni w stylu angielskim” nie daje się obronić<sup>4</sup>, nie ma wątpliwości, że jej estetyka i główne założenia, takie jak zapewnienie kobiecie wygody i możliwości swobodnego poruszania się, inspirowane były myśleniem o ubiorze typowym dla mieszkańców Wielkiej Brytanii. Istotnie *robe à la polonaise* może zostać uznana za pierwszą modną we Francji suknię, która realizowała postulaty łączone z modą brytyjską, a nie, jak to było wcześniej, z modą francuską.

<sup>1</sup> To właśnie *robe à la polonaise* i jej ubiory pochodne, takie jak *camisole à la polonaise*, dominowały na kartach *Galerie des modes* [...] w pierwszych latach istnienia zbioru (1778–1780). Analiza źródeł ikonograficznych z epoki, w tym portretów Marii Antoniny, także wskazuje na popularność polonezki.

<sup>2</sup> „Le Courier de la Mode”, kwiecień 1768, s. 6.

<sup>3</sup> C. Goldoni, *Mémoires de Goldoni, pour servir à l'histoire de sa vie, et celle de son théâtre*, Paris 1822, t. 2, s. 346.

<sup>4</sup> *Robe à la polonaise* krojona była bowiem w inny sposób niż wywodząca się od mantui „suknia angielska” (*english dress*). Nie mogła ona także stanowić odmiany „sukni w stylu angielskim” (*robe à l'anglaise*), ponieważ ta pojawiła się we francuskiej modzie ok. 1776 roku, a więc kilka lat po polonezce.

Tym samym niemożliwe byłoby pisanie o niej inaczej niż poprzez odniesienie jej do formy i wymowy *robe à la française* (sukni w stylu francuskim), która aż do końca lat sześćdziesiątych XVIII wieku pozostawała we Francji podstawowym ubiorem codziennym kobiet zamożnych. Na przestrzeni kolejnych dwóch dekad ubiory te znajdowały się w nieustannym dialogu jako symbole dwóch odmiennych podejść do mody: „tradycyjnego”, wiązanego z panowaniem Ludwika XV, i „nowoczesnego”, który miał rozwinąć się w czasach panowania Ludwika XVI.

*Robe à la française* charakteryzowała się rozłożystością i majestatycznością: otwarta z przodu i dopasowana w talii, o spływających od linii ramion i przechodzących w spódnicę wierzchnią fałdach na plecach<sup>5</sup>. Klasyczna wersja „sukni w stylu francuskim” z lat 1745–1765 najczęściej noszona była z bawetem łączącym brzegi otwartego stanika sukni wierzchniej, a jej rękawy wykończone były mankietami w formie kaskadowo spływających falban. Choć jej podstawowy krój nie ulegał na przestrzeni lat znaczącym zmianom, to każda *robe à la française* dezaktualizowała się przede wszystkim wraz z szybko zmieniającą się modą na wzorzyste jedwabne tkaniny. To także za sprawą ilości i jakości wymaganych tkanin „suknia w stylu francuskim” należała do najdroższych z ówczesnie modnych ubiorów: jej fałdzisty tył i rozłożysta spódnica wymagały odpowiednio dużej ilości materiału (około ośmiu metrów) – nie licząc tkanin i pasmanterii przeznaczonych na zdobienia, czyli na tzw. garnitur. Wszystko to sprawiało, że *robe à la française* była pod każdym względem suknią elitarną: zarówno ze względu na wysoką cenę potrzebną na zakup tkanin i uszycie, jak i z uwagi na fakt, że jej rozłożysty krój znacząco ograniczał zdolność poruszania się.

W porównaniu z „suknią w stylu francuskim”, *robe à la polonaise* wydawać by się mogła ubiorem niemal egalitarnym. Jej krój z zasady był luźny i swobodny: skomplikowane fałdy zostały zastąpione przez dopasowane plecy pozbawione odcięcia w talii, bawet zamieniono na spinany jedynie przy dekolcie otwarty stanik, na kształt odwróconej litery „V”; a dzięki temu, że punkt ciężkości spódnicy przesunięty został na fałdzisty tył, poszerzający boki *panier* stał się właściwie niepotrzebny<sup>6</sup>. Uproszczone w stosunku do *robe à la française* krój sprawiał, że na uszycie modnej „sukni w stylu polskim” wystarczało około pięciu metrów tkaniny. Sam materiał powinien był odpowiadać prostocie i nieformalnemu charakterowi polonezki: największą popularnością cieszyły się jednolite i pasiaste tafty oraz zna-

<sup>5</sup> Dokładna analiza kroju sukni w stylu francuskim pojawia się m.in. w książce C.H. Crowston, *Fabricating Women. The Seamstresses of Old Regime France. 1675–1791*, London 2001, s. 150–154.

<sup>6</sup> W sposób szczegółowy krój polonezki omówiony został w artykule K. Van Cleave, „*Very Much the Taste and Various are the Makes*”. *Reconsidering the Late-Eighteenth-Century Robe à la Polonaise*, „*Dress*” 2013, nr 39, s. 1–24.

cząco tańsza od jedwabiu bawełna, przede wszystkim drukowana, której produkcja w drugiej połowie XVIII wieku stawała się we Francji bardziej rozpowszechniona<sup>7</sup>.

Dodatkową oszczędność mogła zapewnić forma rękawów polonezki, które – zamiast wskazującymi na luksus koronkami – wykończone były marszczonymi mankietami z gazy, w formie rozpowszechnionej pod nazwą *en sabots*<sup>8</sup>. Choć obie suknie mogły być uszyte w wersji mniej lub bardziej kosztownej, a także mniej lub bardziej formalnej, główna różnica między nimi zasadzała się na wizerunku podstawowym: o ile skromna i uszyta z tańszych materiałów *robe à la française* stanowiła rodzaj odejścia od normy, w przypadku *robe à la polonoise* to właśnie skromność i prostota stanowiły punkt wyjścia.

Największa jednak różnica pomiędzy strojami polegała na ich wymowie. Wszystkie wymienione wyżej cechy „sukni w stylu francuskim” służyły przede wszystkim celom reprezentacyjno-propagandowym, wynikającym z faktu, że wizerunek przedstawicielek drugiego stanu był w czasach panowania Ludwika XV ściśle podporządkowany interesom monarchii. Jednym z najważniejszych założeń *robe à la française* było uosabianie splendoru i wspaniałości francuskiego dworu oraz podkreślanie doskonałości francuskiej estetyki i rzemiosła. Suknia ta, narodzona we Francji, w niemal całej Europie uchodziła za symbol francuskiego dobrego smaku<sup>9</sup>. Już od końca lat sześćdziesiątych XVIII wieku można było jednak zaobserwować we Francji zwrot ku ubiorom podporządkowywanym indywidualnym potrzebom i gustom, co zbiegło się w czasie z rozpowszechnieniem estetyki opartej na prostocie i naturalności. Choć w dalszym ciągu wśród kobiet z arystokracji żywa pozostawała chęć odróżnienia się od reprezentantek trzeciego stanu, pragnienie to realizowane było w inny niż w poprzednich dekadach sposób: przepych i ograniczające ruch kroje zastąpiła z jednej strony postępująca ekstrawagancja, z drugiej – coraz szybsze wprowadzanie do mody nowych krojów, wzorów i nazw<sup>10</sup>.

We francuskich tekstach publikowanych na przestrzeni lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XVIII wieku można odnaleźć liczne przykłady zestawiania *robe à la française* i *robe à la polonoise* jako symboli kolejno „dawnej” i „nowej” mody, z których tylko jedna mogła być uznana za słuszną. W wydanym w 1787 roku dziele

<sup>7</sup> S. Grant, *Toiles de Jouy. Les toiles imprimées en France de 1760 à 1830*, przeł. C. Pierre-Bon, Lausanne 2010, s. 10–25.

<sup>8</sup> *Galerie des modes*, t. 1, s. 38. Unikalny przykład zachowanych mankietów tego typu znajduje się w Metropolitan Museum of Art, New York, 1992.310a, b.

<sup>9</sup> C.H. Crowston, *Fabricating Women*, s. 42–43.

<sup>10</sup> Stało się to możliwe zarówno za sprawą upowszechnienia się zawodu *marchande de modes*, jak i pojawienia się, począwszy od 1768 roku, pierwszych magazynów modowych; zob. J.M. Jones, *Sexing la mode. Gender, Fashion and Commercial Culture in Old Regime France*, London 2004, s. 179–204.

Charles'a Remiego *Considérations philosophiques sur les mœurs, les plaisirs et les préjugés de la capitale* (Rozważania filozoficzne nad obyczajami, przyjemnościami i przesądami stolicy) *robe à la française* została ukazana jako suknia uniwersalna i doprowadzona do formalnej perfekcji. Jak pisał Remi,

żaden ubiór nie może służyć kobiecie lepiej niż dobrze uszyta i właściwie udekorowana *robe à la française*. Wszystko w niej pełne jest majestatyczności, skromności i elegancji [...]. W istocie suknia ta dobrze leży na każdej kobiecie<sup>11</sup>.

Zalet tych pozbawiona miała być jednak *robe à la polonoise*:

wszystkie te nieprzyzwoite cacka, które noszą dzisiaj pozbawione gustu kokietki, chociaż kosztują wiele, czynią kobietę ubraną nędznie, pociętą z tyłu na strzępy jak w tym, co nazywają polonezką, sprawiającą niekiedy wrażenie, że nosząca ją kobieta dopiero co wstała z łóżka<sup>12</sup>.

Warto zwrócić uwagę na fakt, że Charles Remi nie był jedynym, który krytykował *robe à la polonoise* za jej prostotę. Fakt, że modne ubiory z czasów Ludwika XV szyte były z dużej ilości luksusowych tkanin, nie wynikał bowiem wyłącznie z ich funkcji propagandowo-reprezentacyjnej, ale także z powodów ekonomicznych. Utrzymując *robe à la française* w modzie, podtrzymywano niezmienny popyt na jedwabie, zarówno te produkowane w królewskiej manufakturze w Lyonie, jak i te powstające w mniejszych francuskich wytwórniach: ściśle związana z interesami dworu moda czasów Ludwika XV miała służyć także francuskiej gospodarce. W wydanym w 1781 roku zbiorze anegdot *Les sottises et les folies parisiennes* Pierre-Jean-Baptiste Nougaret opublikował skargę pewnego sprzedawcy tkanin, którego zdaniem:

moda na *robes à la Polonoise* i *robes à la Léвите*, których forma jest tak dziecinna, spowodowała całkowity upadek wszystkich naszych manufaktur, gdzie tworzone były niegdyś te piękne tkaniny, które wraz z bogactwem

---

<sup>11</sup> „Nul habillement pour une femme ne peut lui mieux faire qu'une robe à la française, bien faite & bien étoffée; tout en est noble, modeste & élégant sur elle [...]. au reste, cette robe va bien à toutes les femmes”, Ch. Remi, *Considérations philosophiques sur les mœurs, les plaisirs et les préjugés de la capitale*, Paris 1787, s. 86.

<sup>12</sup> „Ces colifichets indécens que les coquettes, qui n'ont point de goût, portent aujourd'hui, en coûtant beaucoup d'argent, offrent souvent une femme très-mesquinement habillée, garnie de lambeaux derrière, dans ce qu'elles appellent polonoise, & quelquefois l'air comme si elles sortaient du lit”, *ibidem*.

materiału łączyły perfekcję wykonania z elegancją i szlachetnością wzoru i które powodowały tak wielką sławę naszych fabryk w każdej części świata. Jeśli nasze wielkie damy, te, które posiadają najznaczniejsze fortuny, będą kontynuować oddawanie się dziwaczному upodobaniu do tych nędznych ubiorów, które są aktualnie w modzie, na zawsze zniszczy to tę gałąź pracy, którą szczylił się cały francuski przemysł<sup>13</sup>.

Pragnienie wygody i pojawienie się nowej, hołdującej prostocie estetyki nie stanowiło dostatecznego usprawiedliwienia dla zamożnych kobiet, których celem – zdaniem autora cytowanego tekstu – powinno być przede wszystkim wspieranie rodzimego przemysłu; to aspekt, który po śmierci markizy de Pompadour był jednak przez przedstawicieli wyższych sfer coraz częściej pomijany<sup>14</sup>.

Na szczególną uwagę w tekście Remiego zasługuje także fakt, że *robe à la polonoise* została w nim uznana za nieprzyzwoitą – to określenie, które nie pojawia się nigdy w tych tekstach, w których polonezka figuruje jako suknia pasterska. Jej nieprzyzwoitość wynikać miała z faktu, że noszące ją kobiety były „kokietkami”, które przy wyborze ubioru kierowały się wyłącznie pragnieniem wzbudzenia pożądania. Zwrócenie uwagi na aspekt uwodzenia wpisuje się w jeden z najważniejszych dyskursów dotyczących funkcji kobiecego ubioru, zgodnie z którym podstawowym celem dbania kobiet o wygląd była chęć podobania się mężczyznom<sup>15</sup>. Pogląd ten, w dużej mierze rozpropagowany został przez Jeana-Jacques’a Rousseau, który udowadniał w piątej części *Emila*, że pragnienie wzbudzenia pożądania u mężczyzn za pomocą zalotnego ubioru

---

<sup>13</sup> „La mode des robes à la Polonoise, & celle des robes à la Léville, dont la forme est si enfantine, ont fait tomber absolument toutes nos Manufactures, où se fabriquaient ces belles étoffes qui, à la richesse de la matière, réunissaient la perfection du travail, l’élégance & la majesté du dessin, & qui donnaient tant de célébrité à nos Fabriques, dans toutes les parties de l’univers. Si nos grandes Dames, si celles qui jouissaient d’une brillante fortune, continuent à se livrer au goût bizarre qu’elles ont pour des habillemens mesquins qui sont aujourd’hui en vogue, c’en est fait pour toujours d’une branche de travail qui faisait tant d’honneur à l’industrie française”, B. Nougaret, *Les Sottises et les folies parisiennes; aventures diverses etc., avec quelques pièces curieuses et fort rares: le tout fidèlement recueilli par M. Nougaret*, t. 1, Paris 1781, s. 64–65.

<sup>14</sup> Z tego właśnie powodu kontrowersje wzbudzało propagowanie przez królową Marię Antoninę tkanin bawelnianych: w dalszym ciągu często były one bowiem sprowadzane z Wielkiej Brytanii, zob. O. Bernier, *The Eighteenth-Century Woman*, New York 1981, s. 138. Na zagrożenia związane ze zwrotem ku prostocie zwracała uwagę także baronowa d’Oberkirch, która pisała w swoich pamiętnikach: „pozbawcie luksusu Francję, w szczególności jej stolicę, a zabijecie ważną część jej handlu. Powiem więcej, pozbawicie ją ogromnej części jej supremacji w Europie. Jeśli mody nie będą wychodzić z Paryża, pytam, skąd przyjdą?”, H.-L. d’Oberkirch, *Mémoires de la baronne d’Oberkirch sur la cour de Louis XVI et la société française avant 1789*, Paris 1989, s. 126–127.

<sup>15</sup> P.J. Boudier de Villemert, *L’ami des femmes*, Paris 1758, s. 83–94.

leży w naturze każdej kobiety<sup>16</sup>. Paradoksalnie, uznanie pragnienia podobania się mężczyznom za naturalne nie usprawiedliwiało w jego oczach ubioru przesadnie kokietyrznego. To także Rousseau przyczynił się bowiem w dużym stopniu do rozpowszechnienia samej kategorii „moralności” kobiecych ubiorów, której zasady, zdaniem genewskiego filozofa, były takie same dla wszystkich kobiet bez względu na ich status społeczny.

Swoista egalitarność w postrzeganiu „nieprzyzwoitości” ubioru zbiegła się w czasie z wyraźnym upowszechnieniem praktyki odsłaniania ciała wśród przedstawicielek zarówno drugiego, jak i trzeciego stanu. Jedną z cech charakterystycznych *robe à la polonoise* była bowiem skrócona spódnica, pozwalająca odsłonić nie tylko stopy, ale także łydki<sup>17</sup>. Na rycinach modowych bardzo często pojawiała się ona także w wersji z dekoltem odsłaniającym piersi – bez względu na to, czy w proponowanym modelu ukazana była kobieta z arystokracji, czy wywodząca się z mieszczaństwa *petite-maitresse*. Warto zauważyć, że na publikowanych w ostatniej ćwierci XVIII wieku ilustracjach do powieści libertyńskich, bohaterki najczęściej przedstawiane były albo w *robe à la polonoise*, albo w jej wersji skróconej – *camisole à la polonoise*<sup>18</sup>. Na większości z nich polonezka prezentowana była w wersji zarówno z dekoltem odsłaniającym piersi, jak i ze spódnicą odsłaniającą stopy i łydki. O tym, że nie był to wybór przypadkowy, mogą świadczyć ilustracje do *Julii, czyli nowej Heloizy* z 1774 roku, na których Julia pojawia się w tradycyjnej *robe à la française*, podczas gdy na rycinie ukazującej Saint-Preux, opuszczającą jeden z modnych paryskich salonów, zalotnie ubrane *petites-maitresses* noszą *camisoles à la polonoise*<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> J.J. Rousseau, *Emil, czyli o wychowaniu*, przeł. E. Zieliński, Wrocław 1955, s. 220–245.

<sup>17</sup> Autor nieznany, *Robe à la Circassienne Garnie à la Chartres. La Coëffure de meme, Avec le Tableau des Evenemens*, Francja, druga połowa XVIII wieku, Metropolitan Museum of Art, New York, 24.90.1372; autor nieznany, *Suite consacrée aux élégantes et petits maîtres, 1778–1785*, (13): *M.lle des Faveurs aux Thuilleries*, Francja, 1788–1785, Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-2009-2135. O tym, jak silną wymowę erotyczną przypisano w XVIII wieku kobiecym stopom, świadczą zarówno liczne przykłady ówczesnego malarstwa, przede wszystkim *Huśtawka* Jeana-Honoré'a Fragonarda z 1767 roku (Wallace Collection, London), jak i słynna powieść Rétifa de la Bretonne'a *Stopa Fanszetty* z 1769 roku.

<sup>18</sup> L. Binet i in., *Illustrations de Le Paysan perversi ou les dangers de la ville*, Paris 1776; L. Binet, L.-S. Berthet, *Illustrations de Les Contemporaines ou Aventures des plus jolies femmes de l'âge présent*, Paris 1780–1782.

<sup>19</sup> J.-M. Moreau, M.-Q. de La Tour, A. de Saint-Aubin, *Illustrations de Julie ou la nouvelle Héloïse*, Paris 1774.

## Pozorny egalitaryzm

Chociaż z pozoru mogłoby się wydawać, że *robe à la polonaise*, w przeciwieństwie do „sukni w stylu francuskim”, charakteryzowała się nieznaną uprzednio egalitarnością, w rzeczywistości w dalszym ciągu pozostawała suknią elitarną – jej ekskluzywność wiązała się jednak z innymi aspektami, niż te cechujące *robe à la française*. Co ważne, w ówczesnych tekstach o wiele częściej można spotkać się z uznawaniem za ubiór uniwersalny nie polonezki, ale właśnie „sukni w stylu francuskim”. Uniwersalność ta miała wynikać z faktu, że *robe à la française* miała pasować każdej kobiecie bez względu na wiek i cechy fizyczne. Tej uniwersalności nie posiadała już *robe à la polonaise*, którą bardzo często postrzegano za ubiór odpowiedni wyłącznie dla młodszych pań. Wymóg ten wiązał się z uznawaniem polonezki za frywolną, fantazyjną i kokieterijną (cechy przystające wyłącznie kobietom młodym). Jak tłumaczono na łamach *Galerie des modes* w kontekście *Circassienne à l'enfant* (sukni czerkieskiej w stylu dziecięcym), sukni pochodnej *robe à la polonaise*, „ten kokieterijny strój nie współgra z niczym innym, jak tylko z elegancją sylwetki i świeżością młodości. Z tego właśnie wynika jego nazwa”<sup>20</sup>.

Na kartach ówczesnych tekstów niejednokrotnie podkreślano przy tym, że nosząca polonezkę kobieta w starszym wieku wyglądałaby nie tylko niestosownie, ale także śmiesznie. Fakt ten doskonale ukazuje fragment dzieła *Paris vu tel qu'il est* z 1781 roku, którego narrator opisał, możliwy wyłącznie w przestrzeni jarmarku, „świat na opak”:

Nowe mody, lekkie ubiory, eleganckie fryzury, śliczne twarzyczki, groteskowe figury, staruszki w *robe à la polonaise* [...], księża w kapeluszach Szwajcarów, mnisi w pończochach z jedwabiu, wielcy panowie w drelichu, lokaje w haftowanych ubiorach<sup>21</sup>.

„Wielcy panowie w drelichu” i „lokaje w haftowanych ubiorach” zostali uznani tym samym za widok tak samo groteskowy i wewnętrznie sprzeczny jak „staruszki w *robe à la polonaise*”. Łączone z nowymi sukniami frywolność i kokieteria stały się również przyczyną decyzji królowej Marii Antoniny, która w swoje trzydzieste

<sup>20</sup> „Ce costume coquet ne se concilie qu'avec l'élégance de la taille et la fraîcheur de la jeunesse. C'est aussi la cause de son nom”, w: *Galerie des modes*, t. 2, [s. 13].

<sup>21</sup> „Modes nouvelles, habillemens légers, coiffures élégantes, minois jolis, figures grotesques, vieilles Femmes en robe à la Polonoise [...]. Abbés en chapeaux à la Suisse, Moines en bas de soie, Seigneurs habillés en coutil, Valets de Chambre en habit brodé”, w: Autor nieznanym, *Paris vu tel qu'il est*, Paris 1781, s. 14.

urodziny miała zrezygnować z noszenia ubiorów, które nie przystawały już jej wiekowi. Jak twierdził autor słynnego zbioru anegdot *Mémoires secrets*,

Jej wysokość posłała po pannę Bertin [...] i oznajmiła jej, że w listopadzie będą mieć miejsce jej trzydzieste urodziny i [...] że zamierza ona wymienić ze swoich ubiorów te elementy, które są odpowiednie wyłącznie dla najwcześniejszej młodości. W konsekwencji zrezygnuje więc ona zarówno z piór, jak i z kwiatów. Wiadomo też, że zmieniła się etykieta dotycząca samych strojów królowej, że nie chce ona już nosić ani pierrotów, ani *chemises*, ani redingotów, ani polonezek, ani lewitek, ani sukni w stylu tureckim, ani w stylu czerkieskim, i że celem królowej jest powrót do poważnych sukni z plisami<sup>22</sup>.

We fragmencie tym również zarysowana została opozycja pomiędzy „poważną” *robe à la française* a frywolnymi ubiorami nowoczesnymi, pośród których znalazła się także *robe à la polonaise*. Chociaż nie wiadomo, czy Maria Antonina rzeczywiście wcieliła ów pomysł w życie<sup>23</sup>, najważniejszy w niniejszym cytacie jest bez wątpienia sam podział na ubiory przynależne wyłącznie wczesnej młodości i te przystające do wieku średniego – to podział, który w tekstach z poprzednich dekad nigdy nie wybrzmiewał równie mocno.

### Niebezpieczeństwa demokratyzacji mody

Pomimo zalecanych ograniczeń wiekowych *robe à la polonaise* stała się na przestrzeni lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XVIII wieku obiektem niesłabnącego pożądania, które mogło wynikać zarówno z jej atrakcyjnej, nowoczesnej formy, jak i z faktu, że była to jedna z pierwszych modnych sukni, która zdawała się w zasięgu ręki każdej kobiety. To właśnie przystępność polonezki, jak rów-

<sup>22</sup> „Sa Majesté a envoyé chercher mademoiselle Bertin [...] et lui a dit qu'au mois de novembre elle aurait trente ans et [...] que son projet était de réformer de sa parure les agréments qui ne pouvaient aller qu'avec d'une extrême jeunesse, qu'en consequence elle ne portera plus des plumes ni des fleurs. On sait aussi que l'étiquette pour ses robes est changée: que la reine ne veut plus de pierrots, ni de chemises, ni de redingotes, ni de polonaises, ni de lévites, ni de robes à la turque, ni de circassiennes; qu'il est question de reprendre les robes graves et à plis”, L. Petit de Bachaumont, J.T. Merle, *Mémoires historiques, littéraires, politiques, anecdotiques critiques de Bachaumont. Ou choix d'anecdotes historiques* [...] *Extrait des Mémoires secrets de la république des lettres*, t. 3, Paris 1809, s. 260.

<sup>23</sup> Na żadnym powstałym po 1785 roku portrecie Maria Antonina nie została bowiem ukazana w *robe à la française*.

niez kolejnych pojawiających się w modzie ubiorów, sprawiła, że od końca lat sześćdziesiątych mówi się o „demokratyzacji mody kobiecej” – zjawisku, które w rzeczywistości okazywało się jednak jedynie pozorem. Choć uproszczono kroje pojedynczych ubiorów, to mody na nowe suknie, zdobienia i dodatki następowały po sobie w nieznanym uprzednio tempie – pragnienie wyglądanie modnie zamieniono w niekończący się pościg za nowością<sup>24</sup>. Jednocześnie z każdą dekadą XVIII wieku coraz popularniejszy stawał się dyskurs uznający nienasycone pragnienie luksusu za słabość leżącą w naturze każdej kobiety: uzasadnione w przypadku arystokratek, stanowiło jednak zagrożenie dla niezamożnych kobiet z miasta: zarówno dla ich finansów, jak i dla ich moralności<sup>25</sup>. Tym samym coraz częściej w ówczesnych tekstach pojawiały się ostrzeżenia przed zgubnym wpływem pragnienia mody i luksusu na niezamożne mieszczańki.

Ten właśnie motyw pojawił się w przywołanym wcześniej zbiorze *Les sottises et les follies parisiennes*, w którym opisane zostały historie dwóch kobiet, które pragnienie życia ponad stan doprowadziło do śmierci. W obu historiach, co znamienne, jako symbol owego rujnującego niezamożne kobiety pragnienia ukazana została właśnie *robe à la polonoise*. W pierwszej historii opisana została żona pewnego artysty, która

[nosiła] najwyższe bonety, a ozdoby z piór nigdy nie były dla niej zbyt drogie. Często widziano ją, jak prezentowała swe wdzięki w *robe à la polonoise* i *à la lévite*. Jednakże, jako że fortuna rzadko kiedy idzie w parze z talentem, nie do końca przemyślany przepych owej mieszczańskiej *petite-maitresse* wkrótce wprowadził chaos w interesach owego artysty, który uczynił z niej swoją towarzyszkę. Dama ta jednak, nie chcąc w żaden sposób zmniejszyć ani swego luksusu, ani wydatków domowych, wyobraziła sobie, że przekona swojego męża, aby otruł się razem z nią. Chociaż jej propozycja spotkała się z odmową, ona próbowała dalej, postanowiła bowiem opuścić świat, w którym nie mogła już oddawać się w pełni swoim fantazjom. Zamknęła się w swoim pokoju i poświęcając się śmierci jako ofiara mody i luksusu,

---

<sup>24</sup> Jak pisała w kontekście owej niekończącej się pogoni za modą madame Campan, „wydatki młodych kobiet rosły w nadzwyczajnym tempie, matki i mężowie skarżyli się, niektóre étourdies zaciągnęły długi. Miały miejsce nieprzyjemne rodzinne scysje, w wielu gospodarstwach domowych doszło do ochłodzenia relacji lub klótni. Powszechnie mówiło się, że królowa doprowadziła do ruiny wszystkie kobiety we Francji”, H. Campan, *Mémoires de Madame Campan, première femme de chambre de Marie-Antoinette*, Paris 1988, s. 89.

<sup>25</sup> J.M. Jones, *Sexing la mode*, s. 96–102; 146–150.

połknęła odważnie silną dawkę arszeniku, który doprowadził ją do odejścia w okrutnych cierpieniach<sup>26</sup>.

W historii tej w sposób niezwykle wymowny ukazano niebezpieczeństwa czyhające na kobiety, które z mody i luksusu uczyniły sens życia. Wymienione w niej dwie suknie – *robe à la polonaise* i *robe à la lévite* – zostały przedstawione jako symbole zarówno bezmyślnej i gotowej na wszystko pogoni za modą, jak i życia ponad stan. Podobną wymowę pragnienie polonezki zyskało także w drugiej historii:

pewna sprzedawczyni owoców chciała nosić *robe à la polonaise*, chociaż małżonek jej był temu przeciwny. Mężczyzna ten, widząc swoje oracje daremnymi, wpadł w tak wielki gniew, że rzucił świecznikiem prosto w głowę żony, która przez cios ten zmarła na miejscu<sup>27</sup>.

Nie zostało niestety wyjaśnione, co w pragnieniu posiadania *robe à la polonaise* wywołało u męża bohaterki tak gwałtowną reakcję. Wynikać ona mogła zarówno ze zbyt wysokiej, jak na możliwości sprzedawczyni owoców, ceny modnej sukni, jak i z powodu samej chęci noszenia ubioru, którego kokietyrny i frywolny charakter, tradycyjnie łączony z modą arystokratyczną, nie przystawał kobiecie z niższych warstw mieszczaństwa. Wątpliwości nie budzi jednak fakt, że w obu historiach *robe à la polonaise* została całkowicie odarta z propagowanego w sferach arystokratycznych „ludowego” charakteru; pozostawała jedynie kolejną modną suknią, której pozorna prostota w żaden sposób nie odejmowała cech towaru luksusowego.

---

<sup>26</sup> „[elle portait] les bonnets les plus hauts, les panaches les plus élevés n'étaient jamais trop chers pour elles; on la vit souvent promener les graces en robe à la polonaise et à la lévite. Comme la fortune se trouve rarement avec les talens, le faste peu réfléchi de cette bourgeoise petite-maitresse, eut bientôt mis le désordre dans les affaires de l'Artiste qui l'avait pris pour compagne. La Dame ne voulant rien diminuer de son luxe, ni de la dépense de la maison, imagina de conseiller à son mari de s'empoisonner avec elle. Sa proposition fut refusée; mais elle n'en persista pas moins, dans le dessein de quitter un monde où elle aurait eu le désagrément de n'être pas mise à sa fantaisie. Elle s'enferma dans sa chambre; & se dévouant à la mort, en victime de la mode & du luxe, elle avala courageusement une dose très-forte d'arsenic, qui le fit expirer dans des supplices horribles”, w: P.-J.-B. Nougaret, *Les Sottises et les folies parisiennes*, s. 37–38.

<sup>27</sup> „Une Fruitière voulut mettre une robe à la Polonaise, quoique son mari s'y opposat; cet homme voyant ses représentations inutiles, entra dans une si furieuse colère, qu'il jeta un chandelier à la tête de sa femme, qui mourut sut le champ du coup qu'elle a reçu”, *ibidem*, s. 62–63.

## Podsumowanie

*Robe à la polonaise* pojawiła się w modzie w czasie, kiedy we Francji miały miejsce wyraźne przemiany kulturowe: fakt ten sprawił, że opisać ją można jako suknię epoki przejściowej, wymykającą się jednoznacznym klasyfikacjom. W zależności od kontekstu polonezka mogła zostać uznana zarówno za pełen prostoty i skromności ubiór wiejski, jak i za suknię uwodzicielską i ekstrawagancką. Na rycinie *Le Rendez-vous à Marly* noszona była przez młodą matkę, na ilustracjach do powieści libertyńskich stanowiła ubiór charakterystyczny dla kokietek i uwodzicielek. Co więcej, w obrębie jednej tylko filozofii Jeana-Jacques'a Rousseau *robe à la polonaise* mogła zostać uznana za uosobienie zarówno skromności i prostoty, jak i nieprzyzwoitości oraz niebezpieczeństw związanych z pogonią za modą.

To jednak, co bez wątpienia najważniejsze, to fakt, że *robe à la polonaise* znajdowała się niejako na pograniczu klas: nie będąc już ubiorem wyłącznie arystokratycznym, nie stała się jednak jeszcze suknią w pełni mieszczańską. Ze względu na swoją prostotę i przystępność z pozoru była osiągalna dla każdej kobiety. Jest to bez wątpienia największa zmiana, jaka dokonała się w modzie francuskiej na przestrzeni ostatnich trzech dekad XVIII wieku – chociaż w społeczeństwie w dalszym ciągu obowiązywał podział na stany, to modny wygląd stopniowo przestawał być traktowany jako ściśle od tego podziału zależny. Kryteria oparte na hierarchii sukcesywnie były wypierane przez inne, oparte przede wszystkim na płci i wieku, dla których głównym punktem odniesienia stała się moralność. Niemożność jednoznacznej klasyfikacji *robe à la polonaise* wynika najprawdopodobniej z tego właśnie faktu, że zyskała ona popularność w czasie, kiedy kryteria charakterystyczne dla kultury arystokratycznej wciąż jeszcze pozostawały w użyciu, a te charakterystyczne dla kultury mieszczańskiej nie zostały jeszcze w pełni ukształtowane i upowszechnione. Fakt, że polonezka rozpatrywana była na gruncie różnych, często sprzecznych ze sobą porządków, sprawił, że równie sprzeczne były przypisywane jej znaczenia – wykraczające, co najważniejsze w kontekście niniejszego tekstu, daleko poza świat arkadyjskiej wsi.

## Bibliografia

### Źródła:

- „Le Courrier de la Mode”, Paris 1768–1770.
- Binet L., Berthet L.-S., *Illustrations de Les Contemporaines ou Aventures des plus jolies femmes de l'âge présent*, Paris 1780–1782.
- Binet L. i in., *Illustrations de Le Paysan perversi ou les dangers de la ville*, Paris 1776.
- Boigne A. d'Osmond, hrabina de, *Mémoires de comtesse de Boigne. Du règne de Louis XVI à 1820*, Paris 1999.
- Boudier de Villemert P.J., *Lami des femmes*, Paris 1758.
- Campan H., *Mémoires de Madame Campan, première femme de chambre de Marie-Antoinette*, Paris 1988.
- Galerie des modes et costumes français 1778–1787. Dessinés d'après nature / réimpression accompagnée d'une préface par M. Paul Cornu*, Paris 1912.
- Goldoni C., *Mémoires de Goldoni, pour servir à l'histoire de sa vie, et celle de son théâtre*, t. 2, Paris 1822.
- Moreau J.-M., La Tour M.-Q. de, Saint-Aubin A. de, *Illustrations de Julie ou la nouvelle Héloïse*, Paris 1774.
- Nougaret B., *Les Sottises et les folies parisiennes; aventures diverses etc., avec quelques pièces curieuses et fort rares. Le tout fidèlement recueilli par M. Nougaret*, t. 1, Paris 1781.
- d'Oberkirch H.-L., *Wspomnienia*, przeł. E.T. Sadowska, Warszawa 1981.
- Paris vu tel qu'il est*, autor nieznan, Paris 1781.
- Petit de Bachaumont L., Merle J.T., *Mémoires historiques, littéraires, politiques, anecdotiques critiques de Bachaumont. Ou choix d'anecdotes historiques [...]* *Extrait des Mémoires secrets de la république des lettres*, t. 3, Paris 1809.
- Remi Ch., *Considérations philosophiques sur les mœurs, les plaisirs et les préjugés de la capitale*, Paris 1787.
- Rousseau J.J., *Emil, czyli o wychowaniu*, przeł. E. Zieliński, Wrocław 1955.

## Opracowania:

- Bernier O., *The Eighteenth-Century Woman*, New York 1981.
- Cleave K. van, „*Very Much the Taste and Various are the Makes*”. *Reconsidering the Late-Eighteenth-Century Robe à la Polonoise*, „*Dress*” 2013, nr 39.
- Crowston C.H., *Fabricating Women. The Seamstresses of Old Regime France. 1675–1791*, London 2001.
- Grant S., *Toiles de Jouy. Les toiles imprimées en France de 1760 à 1830*, przeł. C. Pierre-Bon, Lausanne 2010.
- Historia mody*, red. M. Fogg, przeł. E. Romkowska, Warszawa 2016.
- Jones J.M., *Sexing la mode. Gender, Fashion and Commercial Culture in Old Regime France*, London 2004.
- Możdżyńska-Nawotka M., *Od zmięzchu do świtu. Historia mody balowej*, Wrocław 2007.
- Orlińska-Mianowska E., *Modny świat XVIII i początku XIX wieku*, Warszawa 2003.
- Ryba J., *Maskarady oświeconych. Próba opisu zjawiska*, Katowice 1998.