

Teksty Drugie 1995, 3-4 , s. 173-180



# **Czy feministki mogą się stroić, czyli o semiotyce stroju kobiecego w literaturze**

Małgorzata Gromadzińska

Sama zraniona na wicki przez młodego chłopca, z zapalem dzieliła niechęć młodego Władysia do dziewczyn, nigdy nie próbowała rehabilitować bab w jego oczach, budzić polubownych, tkliwych odruchów, z całą drapieżnością jątrzyła własnym głodem ekspansji jego nikły instynkt podboju.<sup>52</sup>

Przypadek bohaterki *Cudzoziemki* zdaje się świadczyć o tym, że nie można myśleć o kobiecości w oderwaniu od męskości. Negacja jednej z tych kategorii pociąga za sobą unieważnienie drugiej. W świecie Róży większość działań nosi rodzajowe znamię, a jednak oznaczenia te jej samej nie dotyczą. Mimo wypełniania kobiecych powinności, nie przypomina ona kobiet, z którymi zostaje skonfrontowana na kartach powieści. Na ich tle Róża jest zbyt egoistyczna, zbyt niezależna, by mogła zostać uznana za jedną z nich. Sama świadomie nie pragnie tego zresztą, ale rola, którą przyjmuje – rola cudzoziemki – jest przecież w specyficzny sposób rolą kobiecą. Nazwać kogoś cudzoziemcem to nie tylko określić go jako innego i obcego, ale również jako kogoś przynależnego do innej wspólnoty [podlegającego prawom innym, niż te znane i ogólnie przyjęte]. Cudzoziemca – tak jak kobietę – określa się dopiero w relacji. Ciekawe, że pisząc *Cudzoziemkę* Kuncewiczowa nie uświadamiała sobie jeszcze nadrzędności tego typu dla własnej wyobraźni.<sup>53</sup> Figura ta pojawiła się jednak w jej pisarstwie bardzo wcześnie. Bodaj po raz pierwszy użyła jej, aby scharakteryzować postawę wobec życia właśnie kobiety. „Nalkowska – napisała – cieszy się i chlubi życiem, jak cudzoziemiec, rozmilowany w obcym kraju, którego prawa jednak go nie obowiązują.”<sup>54</sup>

*Izabella Kaluta*

## Czy feministki mogą się stroić, czyli o semiotyce stroju kobiecego w literaturze

Kitty, zarumieniona, zdjęła tren z kolan Kriwina i czując lekki zawrót głowy obejrzała się szukając oczyma pani Karenin. Anna nie była w sukni lila, jak tego pragnęła Kitty, ale w czarnej, głębokoboczo wyciętej aksamitnej toalecie, odsłaniającej jej jakby toczone ze starej kości słoniowej,

<sup>52</sup> Tamże, s. 64.

<sup>53</sup> Do tego tematu powróciła w *Fantomach*.

<sup>54</sup> M. Kuncewiczowa *Niedyskrecje o niektórych pisarkach*, „Kobieta Współczesna” 1928 nr 32, s. 729.

rozkwitłe ramiona, pierś i okrągłe ręce o szczupłych, drobniutkich dłoniach. Cała suknia była obszyta wenecką gipiurą. Na głowic, na czarnych własnych — bez domieszek sztucznych — włosach miała małą girlandę z bratków i taką samą girlandę u czarnej wstążki paska, wśród białych koronek. Sama jej fryzura była jakby niedostrzegalna, rzuciły się tylko w oczy i zdobiły ją owe kapryśne, króciutkie pierścienie kędzierzawych włosów, stale wymykających się na kark i na skronie. Na mocnej, toczzonej szyi nosiła sznurek perel.

[Lew Tolstoj — *Anna Karenina*]

Literatura jest rewią mody. Ten gigantyczny pokaz trwa od starożytności, gdy w *Metamorfozach albo Złotym Ośle* Apulejusza „Fotis sama, wdzięcznie odziana w lnianą tunikę, wysokuteńko ślicznie przepasaną rdzawą wstążeczką micniącą się pod samymi czerwonymi jagodami piersi”<sup>1</sup> gotowała kiszkę, aż po postmodernistyczną *haute-couture* Pynchona:

Edypa weszła do łazienki, w której znajdowała się także ścienna garderoba, rozebrała się szybko i zaczęła wkładać na siebie wszystkie przyzwiczone przez siebie ubrania, jakie znalazła: sześć par majtek w odpowiednio dobranych kolorach, pas do pończoch, trzy pary nylonów, trzy staniuki, dwie pary elastycznych spodni, cztery halki, czarną koszulkę, dwie letnie sukienki, pół tuzina kłozowych spódnic, trzy swetry, dwie bluzki, pikowaną narzutkę, niebiesciuchny peniuar, stare fru-fru z orlonu. Następnie bransoletki, broszki, kolczyki, naszyjniki.<sup>2</sup>

Przez nieskończenie — w sensie dosłownym — długi wybieg dla modelek przesuwały się, polyskując jedwabiami, szeleszcząc taftą, powiewając tiulem i szyfonem, ubrane we wszystkie tkaniny, z których można w rzeczywistości i w fantazji uszyć suknię, bohaterki niezliczonych tekstów literackich, poematów, wierszy, powieści, dramatów, reportaży, pamiętników, biografii. Faktury tkanin, ich kolory i ornamentyka, fasony wszystkich części składowych kobiecej garderoby, wzory biżuterii i dodatków, funkcjonują jako struktury świata przedstawionego, ukryte w narracji, dialogach, didaskaliach, jak wycinki z żurnala mód, z którego krawiec, scenograf czy kostiumolog mógłby kopiować modele o wdzięcznych nazwach „Telimena” (suknia wizytowa z różowego jedwabiu, „materialna”), „Kuzynka Bietka” (skromny model ze słomkowym kapeluszem „budką”), „Odetta Swann” (toaleta balowa z białego atlasu, ozdobiona katlejami i toczek przybrany skrzydłem lofofora, choć dziś trudno zidentyfikować wygląd owego enigmatycznego skrzydła), czy „Salambo” (*clou* modelu stanowią sandały z papirusu, spięte u kostek złotym łańcuszkiem).

<sup>1</sup> Apulejusz z Madaury *Metamorfozy albo Złoty Osioł*, Wrocław 1953, s. 32.

<sup>2</sup> T. Pynchon *49 idzie pod młotek*, Bydgoszcz 1990, s. 28–29.

Kobiece stroje są piękne, nazwy tkanin brzmią często jak poezja – charmeusa, woal, velour-chiffon, markizeta, ale Balzac nie miał chyba ambicji rywalizowania z Worthem, Proust z Poiretem ani Sienkiewicz z Jerzym Antkowiakiem; opisy kobiecych strojów pojawiają się w literaturze z innego powodu i znaczą co innego, niż tylko barwne przezwymniki w tekście.

Strój określa bohatera literackiego, jak kostium aktora na scenie, jest lapidarnym (stosunkowo!) sposobem pokazania, z kim mamy do czynienia. Najlepiej ilustruje to poetyka powieści kryminalnej, gdzie jest on typowym sposobem charakteryzowania postaci, które pojawiają się bez zbędnych słów na temat swej przeszłości, pochodzenia, statusu społecznego, preferowanych wartości estetycznych – czytelnik bowiem tego gatunku przede wszystkim oczekuje akcji, zmierzającej do rozwiązania zagadki. Postać więc pojawia się często na krótko, na jedną scenę, mającą znaczenie dla biegu fabuły.

Zobaczyłem czarno-szary sweter, skórzaną kurtkę, czarniejszą od atramentu, i parę spodni. [...] Zobaczyłem fale ciemnoblonde włosów wyprostowujących się na wodzie jakby dla obliczonego efektu, a następnie skręcających się znowu. [...]

Ciężki naszyjnik z zielonych kamieni tkwił na tym, co było kiedyś szyją, wciśnięty w nią do połowy – duże surowe zielone kamienie, połączone czymś błyszczącym.

Bill Chess trzymał się poręczy, a kostki jego rąk stały się białe jak śnieg.

– Muriel! – zachrypiął.<sup>3</sup>

Powieść kryminalna również często opisuje stroje na żywych ciałach kobiecych:

Szczupła i wysoka, miała na sobie sztytą na miarę sukienkę z białego płótna, a na szyi – czarno-białą chustkę w kropki. Jej włosy były koloru jasnego złota, jak u księżniczki z bajki. W umieszczonym na czubku głowy maleńkim kapelusiku te jasnozłote włosy układały się jak ptak w gnieździe. Niebieskie oczy, o bardzo rzadkim, chabrowym odcieniu, oceniały długie, może nawet trochę zbyt jasne rzęsy. Podeszła do stolika po przeciwnej stronie i zaczęła ściągać długie, białe rękawiczki. Stary kelner zaczął ustawiać jej stolik z takim przejęciem, jakby celebrował mszę. Usiadła, wsunęła rękawiczki pod pasek torby i podziękowała mu tak czarującym i łagodnym uśmiechem, że o mało nie rozplynął się z wrażenia; powiedziała coś do niego bardzo cicho. Zgięty wpół, ruszył prawie biegiem. Wyglądał jak człowiek, któremu zlecono ważną misję.<sup>4</sup>

To, jak wiele mówi ten krótki opis o właścicielce maleńkiego kapelusika i szytej na miarę sukienki, wyjaśnia powody, dla których autorzy

<sup>3</sup> R. Chandler *Tajemnica jeziora*, Warszawa 1989, s. 50.

<sup>4</sup> R. Chandler *Długie pożegnanie*, Warszawa 1979, s. 98.

powieści kryminalnych często używają tego sposobu przekazywania informacji o postaci; poetyka opisu zdradza zresztą wyraźne wpływy policyjnego rysopisu lub techniki formułowania komunikatu o zaginięciu.

Innym gatunkiem powieści, immanentnie związanym z opisem stroju, jest powieść historyczna. Chcąc przekazać obraz minionych czasów, nie mogąc natomiast odwołać się do wiedzy wspólnej czytelnikowi i autorowi, pisarz buduje rzeczywistość z rekwizytów życia prywatnego, nasycając nimi narrację w większym stężeniu niż dzieje się to w innych typach powieści. Dotyczy to zarówno romansu historycznego dla młodzieży, takiego jak *Panienka z okienka* Deotymy, *Cudna mieszcza* Gomulickiego czy *Kryśia bezimienna* Domańskiej, jak i biografii historycznej (*Kleopatra* Emila Ludwiga, *Szambelanowa z Walewic* Wasylewskiego) czy powieści Parnickiego. Ta ostatnia w zasadzie odchodzi od tradycyjnych konwencji fabularno-opisowych, a jednak w *Aecjuszu*, *ostatnim Rzymianinie* znajdujemy bardzo skrzące opisy ubioru Pelagii i Paduzji, przy czym w tym drugim przypadku użyto takiej „poczji żurnala” jak „peplum barwy nicobranego migdała” i fantazyjnego opisu iluzyjnej ozdoby zwierzechniej szaty, która z daleka wydaje się rzędem serc, a z bliska – całującymi się gołąbkami.<sup>5</sup> Fantazja pisarza, wycucie barw połączone z wiedzą na temat epoki, surowców używanych do produkcji ubiorów i charakterystycznych motywów zdobniczych, potrafi stworzyć takie olśniewające toalety, jak suknia starożytniej księżniczki kartagińskiej Salambo i Egipcjanki, żyjącej w czasach faraonów, heroin epok oddalonych w czasie od pierwszego czytelnika na tyle, by odtworzenie w wyobraźni tych szat miało znaczny walor poznawczy. Funkcje te spełnia ze szczególnym powodzeniem pewna odmiana współczesnej powieści dla młodych czytelniczek, wykorzystująca motyw podróży w czasie dzisiejszej dziewczyny, która za sprawą magicznej mocy zawartej najczęściej w jakimś bibelocie przenosi się w przeszłość. *Godzina pąsowej róży* Marii Krüger, *Małgosia contra Małgosia* Ewy Nowackiej, *Klawikord i róża* Haliny Popławskiej pozwalają skonfrontować świadomość historyczną współczesnej czytelniczki w dziedzinie życia codziennego z faktami zawartymi w warstwie poznawczej utworu, co świetnie ilustruje scena z książki Marii Krüger, „klasyka gatunku”,

<sup>5</sup> T. Parnicki *Aecjusz, ostatni Rzymianin*, Warszawa 1957, s. 142.

gdy nastolatka przeniesiona w *belle époque* odkrywa przyczynę wyjątkowego dyskomfortu w okolicy talii:

– A czy nie można by... – zaczęła Anda i naraz dotknęła swego boku – co mnie, u licha, tak tu uwicra?

Ze zdumieniem przekonała się, że jest uwięziona w mocno zasznurowanym gorsecie, i że zamiast swojej ładnej różowej koszulki ma na sobie białą koszulę z grubego płótna, z krótkimi rękawami.

– A to heca! rany boskie! przecież ja mam na sobie gorset! Czy pani nie ma nożyczek albo scyzoryka, albo bodaj żyłtki, żeby przeciąć te sznurowadła? Przecież ja się uduszę!<sup>6</sup>

Od tego gorsetu, dalej zresztą opisanego bardziej szczegółowo, rozpoczyna się podróż w czasie. Gorset symbolizuje wszystkie ograniczenia i niewygody życia kobiety minionej epoki, które z perspektywy dwudziestego wieku dostrzega przedsiębiorcza bohaterka; gest wyrzucenia gorsetu przez okno jadącej karety to bardzo ładna metafora emancypacji.

Innym gatunkiem szczególnie czułym na barwy i fasony są biografie, zwłaszcza biografie sławnych kobiet. Opisując toalety, noszone przez rzeczywistą kobietę w sytuacjach, które miały rzeczywiście miejsce, biograf przybliża zarówno tę kobietę, jak i te sytuacje. Odtwarzając strój, w której brała ślub najwytworniejsza dama Francji czasów Drugiego Cesarstwa, Cesarzowa Eugenia, czy ten, w którym Misia Nantanson pozowała Toulouse-Lautrecowi do słynnego plakatu „la Revue Blanche”, biograf stwarza czytelnikowi złudzenie uczestniczenia w życiu idoli. W niezwykle dziś popularnych książkach o gwiazdach ekranu, sceny i estrady – idolach naszych czasów – można obserwować eskalację opisu stroju w materię narracji: niezliczone toalety amerykańskiej królowej kiczu, Liz Taylor, zapełniają strony książek poświęconych jej życiu i filmom<sup>8</sup>, suknie, które miała na sobie podczas kolejnych występów Liza Minelli opisuje jej biografka, nie zapominając podać nazwy domu mody, z którego pochodzą, by olśnić łasą szczegółów czytelniczkę.<sup>9</sup>

Tak, jak istnieją gatunki, w których opis stroju pełni funkcję ważnego elementu w hierarchii „części składowych” modelu do składania, ja-

<sup>6</sup> M. Krüger *Godzina pąsowej róży*, Warszawa 1962, s. 23.

<sup>7</sup> E. K. Kossak *W stronę Misi z Godebskich*, Warszawa 1978, s. 159.

<sup>8</sup> A. Walker *Elizabeth*, Warszawa 1993 i B. Maddox *Kto się boi Elizabeth Taylor? Mit naszych czasów*, Warszawa 1985.

<sup>9</sup> W. Leigh *Liza urodzona gwiazda*, Warszawa 1944.

kim jest utwór literacki, podobnie, śledząc historię literatury, zauważamy prądy, których poetyki normatywne mają wpisaną metodę dokumentalizmu, stwarzającą idealne podłoże dla opisu szczegółów życia codziennego. Takim prądem literackim był naturalizm, prawdziwa literacka kopalnia wiadomości o modzie końca dziewiętnastego wieku. *Rougon-Macquartowie* Zoli zawierają opisy bardzo fachowe z punktu widzenia techniki kroju, szycia i wykończenia. *Kuchenne schody*, *Nana*, *Brzuch Paryża*, *Pieniądz* opisują stroje szwaczek, panien z dobrych domów, kurtyzan i sprzedawczyń mięsa, kobiet z różnych warstw społeczeństwa francuskiego czasów Drugiego Cesarstwa, ale najpiękniejsze wśród nich są stroje żony bankiera, Renaty, w tomie *Zdobycz*. Każdy szczegół tych skomplikowanych i bogatych sukien spacerowych, balowych, negliżów opisany jest z pietyzmem posuniętym do przesady, jakby pisarz nie mógł się powstrzymać od ujawnienia każdego drobiazgu, nawet ze szkodą dla toku narracji. Widać to doskonale w scenie demonstracji niebieskopopielatego kostiumu od Wortha (a był to podówczas najsłynniejszy z wielkich krawców): Zola nie zapomina nawet o guzikach („dwa rzędy wielkich guzów z kamieni imitujących szafiry, obrzeżone lazurową wypustką”)<sup>10</sup>. Odpowiednikiem Zoli w polskiej literaturze jest Zapolska, dzięki której możemy poznać sposób ubierania się kamieniczniczki Dulskiej, jej lokatorki – kokocicy, dziewczyny służebnej Kaśki-Kariatydy i bogatej panny Muszki Orzelskiej. Szczególnie dwie powieści Zapolskiej, dziś prawie zapomniane, *Wodzirej* i *Rajski ptak*, folgują naturalistycznemu drobiazgowi w tej dziedzinie tak często, że ta metoda rozsadza ich kompozycję. W *Wodzireju*<sup>11</sup> odnajdujemy, wśród niezliczonych strojów miedzianowłosej Muszki, strój na bal kostiumowy, wzorowany na stroju Salambo z powieści Flauberta, dokładnie przeniesiony we wszystkich detalach, co pozwala przypuszczać, że Zapolska zwracała uwagę nie tylko na swój sposób ubierania (co potwierdzają relacje jej współczesnych), na sposób ubierania swoich bohaterek, ale wychwytywała opisy strojów podczas lektur. Płeć piszącego nie ma znaczenia: stroje literackich bohaterek opisują zarówno kobiety, jak i mężczyźni. To temat narzuca im potrzebę takiego opisu: Jack London, autor powieści o traperach, poszukiwa-

<sup>10</sup> E. Zola *Zdobycz*, Warszawa 1956.

<sup>11</sup> G. Zapolska *Wodzirej. Powieść*, Warszawa 1908, s. 357.

czach złota, wilkach morskich, czyli o twardych mężczyznach w twardej warunkach, nie zajmuje się na ogół fasonem damskiego bucika czy kształtem kapelusza, jednak pisząc o kobietach w *Księżycowej dolinie* i *Małej pani wielkiego domu*, powieściach odmiany *soft* London potrafi ubrać bohaterki od stóp do głów i nie zapomina nawet o kolorze pończoch, dobranych do kostiumu kąpielowego (rzecz dotyczy czasów, kiedy elementem stroju kąpielowego był jeszcze czepek i pantofelki).

Istnieje nawet utwór, w którym strój kobiecy pełni funkcję części składowej utopijnego świata ucisku kobiet. *Opowieść Podręcznej*<sup>12</sup> Margaret Atwood to wizja przyszłości, w której podział kobiet według funkcji, do jakich się je przelicza, obrazuje kolor i krój ich ubioru—uniformu. Podręczne, Gospożony, Ciotki, Marty, Żony Komendantów — każda z tych klas ma przyporządkowaną barwę i strój. Podręczne — przeznaczone do funkcji rozrodczej, noszą czerwone stroje (kolor krwi, płynu życia), tak dopasowane, by sprzyjały bezpiecznemu noszeniu ciąży: pantofle na płaskim obcasie (ze względu na kręgosłup), długie sukienki skromnie zasłaniające ciało, wykonane z naturalnych włókien, zdrowa bawełniana bielizna. Białe skrzydła zasłaniają ich twarze, by spotykani na ulicy mężczyźni nie mogli ich zobaczyć: Podręczne nie mają osobistego życia, są administracyjnie przydzielane do domów dygnitarzy, w których nie ma dziecka; strój uniformizuje kobiety, których jedyną rolą jest rodzić dziecko na zamówienie. Strój, którego nie zdejmują nawet podczas urzędowo-rytualnego aktu zapłodnienia, ukrywa indywidualność, sprawia, że leżąca w łóżku kobieta staje się anonimowym narzędziem. Jest w powieści Atwood scena krótkotrwałej ucieczki ze świata purytan, sięgnięcia do zakazanego owocu indywidualizacji: wyprawa z Komendantem do miejsca, w którym kobiety są „tropikalnie kolorowe, ubrane w najrozmaitsze jaskrawe stroje”, mają umalowane twarze, a na nogach buty na wysokich obcasach. To tajne miejsce spotkań kobiet i mężczyzn, pozorujące przeszłość, ale i tutaj nie ma miejsca na bycie prawdziwą osobą: wszystkie opisywane stroje przenoszą z przeszłości sytuacje, w których kobieta odgrywała rolę przedmiotu seksualnego, stąd większość kobiet ubrana jest w stroje... playboyowskich Królicz-

---

<sup>12</sup> M. Atwood *Opowieść Podręcznej*, Warszawa 1992.



ków, a więc w kolejny, wymyślony dla nich przez mężczyzn uniform. Wykorzystanie opisu stroju kobiecego ma tu wyraźnie nacechowany feministycznie charakter: mężczyzna ubiera kobietę według swoich pomysłów. Może Atwood chce ostrzec przed dyktatorami mody, w większości przecież mężczyznami, którzy od dyktatury estetycznej mogą dojść do manipulowania kobietą w innych dziedzinach, do zrobienia z niej „kobiety do zjedzenia”...

Nie opuszczajmy opisów strojów podczas lektury: ukrywają się w nich ważne treści poznawcze, estetyczne a nawet ideologiczne, a dopóki pisarze mówią „Tak, trzeba pisać, jak byli ubrani i co jedli. Ja zawsze to robię”<sup>13</sup> – będzie co czytać.

*Małgorzata Gromadzińska*

### **„Kobieta czytająca jak kobieta czytająca jak kobieta...”**

Czy krytyka ma płęć? Albo inaczej: co oznacza stwierdzenie czytać jak kobieta? Czy ma to być lektura poprzez specyficzny typ doświadczenia, rozumienia świata? Czy taka, która odsłania ograniczenia męskiej krytyki pretendującej do uniwersalności? Lektura odrzucająca całkowicie założenia logocentrycznego dyskursu? A zatem taka, która nie tylko sytuuje się poza jego obrębem, ale zarazem zostaje wyposażona we własny zestaw narzędzi?

Jak wiadomo, nie ma jednej metody feministycznej. Należy raczej mówić o różnych feministycznych odczytaniach, czy o łączącym je feministycznym stylu odbioru wyznaczającym obszar rozległy i zróżnicowany, rozpościerający się między dekonstrukcją tekstu a ideologicznym manifestem. Co zresztą wcale nie oznacza, że obszar ten tworzy uporządkowane terytorium z jasno wytyczonymi szlakami. Nikt tego zresztą nie oczekuje. Ścieżki mogą się łączyć i krzyżować, ale – co ważne – coraz częściej ustawia się tu znaki i ostrzeżenia przed trasami prowadzącymi na bezdroża, czy w ślepe zaułki. Dylematy jednak oczywiście pozostają. Pierwsze z brzegu: jak uniknąć automatycznego niejako wpisania kobiecej lektury w przestrzeń dys-

---

<sup>13</sup> M. Iwaszkiewicz *Z moim ojcem o jedzeniu*, Warszawa 1995, s. 7.