

Alicja Kędziora

<http://orcid.org/0000-0002-4407-9107>

Uniwersytet Jagielloński

alicja.kedziora@uj.edu.pl

DOI: 10.35765/pk.2023.430402.13

W garderobie Modrzejewskiej. Strój jako element autokreacji

STRESZCZENIE

Celem niniejszego artykułu jest próba aplikacji teorii kapitałów Pierre’a Bourdieu do badań historycznотеатралnych na przykładzie stroju i strategii jego noszenia jako procesu autokreatywnego i sposobu na prezentację wybranych ról społecznych. Analizie zostanie poddana strategia ubioru polsko-amerykańskiej aktorki Heleny Modrzejewskiej.

SŁOWA KLUCZE: Modrzejewska, autokracja, strój, kapitał, Bourdieu

ABSTRACT

In Modjeska’s Dressing Room. Costume as an Element of Self-creation

The aim of this article is an attempt to apply Pierre Bourdieu’s theory of capitals to historical and theatrical research using the example of dress and the strategy of wearing it as a self-creative process and a way of presenting selected social roles. The clothing strategy of the Polish-American actress Helena Modjeska is analyzed.

KEYWORDS: Modjeska, self-creation, dress, capital, Bourdieu

Zabiegi autokreatywne towarzyszyły osobom publicznym od zawsze. Część procesów autokreacji była świadoma, stanowiła efekt drobiazgowej obserwacji otoczenia, analizy oczekiwań odbiorców i życiowego doświadczenia, niektóre jednak wynikały ze struktury społecznej, uwarunkowań ekonomicznych, kulturowych i politycznych – słowem: od czynników w ograniczonym stopniu zależnych od człowieka. Celem niniejszego artykułu jest próba zastanowienia się nad przydatnością koncepcji kapitałów Pierre’a Bourdieu w analizie procesów autokreatywnych w życiu i twórczości aktora drugiej połowy XIX wieku na przykładzie Heleny Modrzejewskiej ze szczególnym uwzględnieniem ról

społecznych przyjmowanych przez artystkę i sposobu ich prezentowania. Przedmiot badania stanowi jeden tylko proces autokreatywny, jakim jest wybór i eksponowanie stroju zarówno prywatnego, jak i kostiumu teatralnego. W przypadku osoby publicznej granica pomiędzy strojem prywatnym a publicznym ulega zachwianiu. Podczas badania wizerunku aktora status stroju staje się bardziej wielopłaszczyznowy, ponieważ ubiór należący do sfery prywatnej jest zarazem odzieżą zakładaną w sytuacjach publicznych, a do tego jeszcze strojem, będącym kreacją aktorską. W sposób naturalny płaszczyzny te ulegają przemieszaniu, co przesądza o doborze narzędzi badawczych, z których głównymi koncepcjami będą, oprócz wspomnianej teorii kapitałów, filozofia mody Georga Simmla oraz idee Thorsteina Veblena i Erwina Goffmana, uwzględniające specyfikę XIX-wiecznej rzeczywistości.

Helena Modrzejewska urodziła się w 1840 roku w Krakowie. Po raz pierwszy wystąpiła na scenie zawodowej, mając 21 lat. W ciągu kolejnych 10 była etatową aktorką wszystkich najważniejszych stałych teatrów na ziemiach polskich. Grała we Lwowie, Krakowie i Warszawie. Z Warszawskimi Teatrami Rządowymi związała się najdłużej, gdyż pracowała tam aż do 1876 roku, kiedy to opuściła kraj i wyjechała do Ameryki. Rok później debiutowała po angielsku i od tego czasu nieprzerwanie występowała na scenach amerykańskich, kilkakrotnie także angielskich, aż do zakończenia kariery w 1906 roku. Specjalizowała się w sztukach Szekspirowskich, zarówno tragediach, jak i komediach, grała w *Marii Stuart* Friedricha Schillera, *Domu lalki* Henryka Ibsena, *Magdzie* Hermanna Sudermanna, a także w popularnych melodramatach *Adriannie Lecouivreur* i *Damie Kameliowej*. Prowadziła działalność charytatywną, była także autorką licznych wystąpień na tematy artystyczne, zwłaszcza literackie i teatralne, jak również społeczne. Za antycarskie wystąpienie podczas Kongresu Kobiet w 1893 roku w Chicago otrzymała dożywotni zakaz wjazdu na ziemie zaboru rosyjskiego. Zmarła w 1909 roku w Kalifornii. Jej droga do osiągnięcia akceptacji, uznania i międzynarodowej sławy była trudna. Modrzejewska posiadała niewielkie wykształcenie, lecz dorastanie w rodzinie o artystycznych aspiracjach ukształtowało w niej potrzebę estetycznej ekspresji. Kilka decyzji podjętych we wczesnej młodości spowodowało, że przez kilka lat, zanim została zatrudniona w stałym teatrze w Krakowie, zmuszona była występować w prowincjonalnych zespołach, borykając się z trudną sytuacją materialną, spotykając z niechęcią aktorów i wykluczeniem społecznym, którego źródeł należy się doszukiwać w nieformalnym związku i będącym jego efektem nieślubnym potomstwie oraz w samym statusie zawodowym XIX-wiecznej aktorki.

Autokreacja jest procesem wynikającym z chęci zmiany. Brak satysfakcji z dotychczasowych osiągnięć powoduje dążenie do wykreowania

nowych wartości duchowych, ale także materialnych i zawodowych, chęć odnalezienia swojego miejsca na ziemi i jego uzasadnienie (Górniok-Naglik i Wąsiński, 2018, s. 120). W tym kontekście połączenie badań biograficznych z analizą działań twórczych pozwala na ukazanie procesów autokreatywnych na różnych płaszczyznach życia artysty, a koncepcja kapitałów Bourdieu umożliwia wskazanie materialnego i niematerialnego potencjału tkwiącego w człowieku, który może zostać wykorzystany w budowaniu własnego wizerunku, a w przypadku artysty także w tworzeniu marki osobistej. U podstaw autokreacji leży określenie własnych celów – zarówno prywatnych, jak i zawodowych – zbudowanie wizji swojej przyszłości oraz identyfikacja ról, które będzie się odgrywać w społeczeństwie (Walczak-Skałeczka, 2018, s. 280–281). Strój pełni w tym procesie istotną funkcję, komunikując o statusie społecznym, majątkowym, wykonywanym zawodzie, profesji, stanowi zarazem o atrakcyjności osoby i jej pozycji, informuje o odniesionym sukcesie, jednocześnie sankcjonując hierarchię społeczną, budując jednostkową i grupową tożsamość (zob. Perchla-Włosik, 2015, s. 622–623). Jest to zarazem sposób zarządzania wrażeniem na odbiorcach, stanowiący jeden z procesów autoprezentacji, o czym pisze m.in. Efrat Tseëlon w kontekście rozważań nad Goffmanowskim ujęciem mody (Tseëlon, 2016, s. 157).

Demokratyzacja ubioru w drugiej połowie XX wieku zdevaluowała dotychczasowy system mody, oparty na dychotomicznych podziałach klasowych, majątkowych, wiekowych, płciowych czy celowych (strój odświętny – codzienny, wieczorowy – codzienny, ubiór do pracy – strój ubierany w czasie wolnym itp.) (zob. Dowgiałło, 2015, s. 10). Próba opisu funkcji XIX-wiecznego ubioru w procesie identyfikacji i autoprezentacji za pomocą współczesnych, głównie socjologicznych, narzędzi metodologicznych wymaga zatem pewnej ostrożności i namysłu nad doborem paradygmatu, jak się wydaje w badaniu strojów XIX-wiecznej aktorki w większym stopniu normatywnego – ze względu na konwencjonalność mody – niż interpretatywnego. Normatywna koncepcja stroju, która zakłada niezmienny i determinujący wpływ jednej ogólnej zasady na sposób ubierania się, wydaje się bliższa teoretycznemu ujęciu Bourdieu. Strój nie tylko od strony ekonomicznej, ale także estetycznej ukazuje społeczne pochodzenie. Jest wyborem dyktowanym posiadanymi kapitałami – wedle Bourdieu czterema: ekonomicznym (finansowym lub takim, który może przybrać formę pieniężną), kulturowym (wiedzą, umiejętnościami i kompetencjami), społecznym (koneksjami towarzyskimi) i symbolicznym (filozofią życiową, etyką osobistą) – które zarazem budują wizerunek osoby w sposób nieświadomy lub częściowo świadomy – ujawniając jej społeczny status – oraz świadomy – jako narzędzie autokreacji (Bourdieu, 1986, s. 21).

Komunikat niewerbalny, jakim jest strój, odzwierciedlał aspiracje Modrzejewskiej do wkroczenia i stabilizowania swojej pozycji w wyższych warstwach społecznych, co udało jej się osiągnąć m.in. poprzez małżeństwo ze szlachcicem i rozliczne koneksje, które dzięki temu nabyła. Ubiór miał tę z trudem osiągniętą pozycję legitymizować. Modna Modrzejewska bez wątpienia przynależy klasie wyższej zarówno w strojach prywatnych, jak i teatralnych. I co wydawać się może zaskakujące, jej kreacje sceniczne bez względu na charakter granej roli cechuje elitaryzm. Karen Halon na określenie tego typu zabiegu używa pojęcia *poor chic*. Jego celem jest wykorzystywanie kosztownych kostiumów, które wyglądając podobnie jak tanie, podkreślają wysoki status osoby, która je nosi, i w sposób naturalny, niemalże podprogowo sankcjonują istniejącą hierarchię społeczną (za: Dowgiałło, 2015, s. 19). Nie są to zatem tanie stroje, lecz drogie stylizowane na tanie w taki sposób, aby ten zabieg był dla każdego czytelny.

Thorstein Veblen wskazywał na kilka cech charakteryzujących modę klas wyższych. Są to m.in. ostentacyjna konsumpcja i ostentacyjne eleganckie marnotrawstwo. Pierwsza z cech przejawiała się w nabywaniu strojów drogiej. Druga w posiadaniu dużej liczby ubiorów, które szybko traciły na świeżości, co m.in. hołdowało zasadzie niepojawiania się dwukrotnie w tym samym stroju (Veblen za: Dowgiałło, 2015, s. 16–18). Dopiero schyłek XIX wieku wprowadził mechaniczną, powtarzalną produkcję odzieży na masową skalę. Dominujący przez cały wiek indywidualizm stroju, przejawiający się w *haute couture*, w sposób naturalny generował wysokie koszty finansowe. Najdroższa z zamówionych kreacji Modrzejewskiej u Charlesa Wortha miała kosztować trzy i pół tysiąca dolarów, a według biografisty artystki, Józefa Szczublewskiego, w 1885 roku, po występach gościnnych na Wyspach Brytyjskich, Modrzejewska miała przywieźć ze sobą 65 kufrów odzieży, oszacowanych na kwotę 20 tys. dolarów (Szczublewski, 1975, s. 442). Pewnie jest to suma znacznie zawyżona, ale i tak pokazuje, jak dużą wagę aktorka przywiązywała do stroju.

Gust i smak estetyczny są ukonstytuowane społecznie i historycznie, nie stanowią jedynie ekspresji osobowości, lecz są realnym wyznacznikiem przynależności do określonej klasy społecznej (Bourdieu, 1996, s. 2). Performatywne ujęcie dzieła jako zdarzenia zakłada, że noszenie ubrania nadaje mu sens, który odbierać można jedynie wielozmysłowo (por. Kazimierska-Jerzyk, 2021, s. 192–193). Przedmiotem badań w tym wymiarze należałoby zatem uczynić nie tyle sam ubiór, ile cały proces – wyboru stroju, ubierania się i noszenia ubrania, oraz traktowania go w pewnym stopniu jako rekwizyt. I tutaj Modrzejewska wykazywała się szerokimi umiejętnościami, o czym świadczy jedna z jej wypowiedzi:

Kłopot w tym, by stroje umieć dobrze nosić. (...) Mogę zmienić niewłaściwy kolor, ale nie potrafię zrobić dobrego aktora z głupca, który nosi szatę dworzanina z gracją nie większą niż kołek, na którym można ją powiesić (cyt. za: Orzechowski, 2009, s. 119).

Dla Bourdieu ciało jest systemem znaków, które wraz z ubiorem ewokuje określone znaczenia. Ta sama odzież noszona przez różne osoby ma odmienny wydźwięk, co oznacza, że zarówno cielesność, jak i strój mają charakter społeczny, a ubieranie się poświadcza status zajmowany w społeczeństwie (Dowgiałło, 2015, s. 23). W kontekście tej interpretacji nieco szerszego znaczenia nabierają anegdoty opowiadające o zachowaniu się Modrzejewskiej na dworach szlacheckich i arystokratycznych. Pierwsza z nich, przytoczona przez samą artystkę we *Wspomnieniach i wrażeniach*, przywołuje wizytę aktorki w Pałacu pod Baranami, krakowskiej rezydencji Potockich. Zofia z Branickich Potocka wedle tej opowieści powiedziała wówczas Modrzejewskiej: „Wczorajszego wieczora zagrała pani hrabinę w *Białej kamelii*, jakby się urodziła wśród nas. Gdzie pani miała sposobność spotkać się z hrabinami?”, a po zapewnieniu aktorki, że Arturowa Potocka jest jedyną hrabiną, którą do tej pory miała możliwość poznać, arystokratka przyznała:

(...) to była intuicja. Inne aktorki, kiedy grają kogoś ze szlachty albo księżniczkę czy królową, chodzą sztywne i wyprostowane, jakby połknęły kij. (...) Pani jest prosta, i to jest trafne (Modrzejewska, 1957, s. 134).

Druga z anegdot o przeciwstawnym przesłaniu dotyczy pierwszego spotkania aktorki z Pauliną z Łubieńskich Morawską w Oporowie, babką Karola Chłapowskiego, męża Modrzejewskiej. Artystka według opowieści przypadła wówczas do kolan przed matroną, licząc się z odrzuceniem powodowanym swoim niskim statusem społecznym. Przekonanie znanego i cenionego szlacheckiego rodu Chłapowskich do własnej osoby, aktorki wywodzącej się z mieszczańskiej rodziny, matki nieślubnego syna, było dla artystki dużym wyzwaniem, a w razie powodzenia – nobilitacją społeczną. Paula Morawska odpowiedziała: „Wstań, moje dziecko, u nas to się robi bardziej po prostu” (Szczublewski, 1975, s. 104).

W przywołanych anegdotach ważna jest nie tyle ich prawdziwość, ile autentyczność. Zwłaszcza dykteryjki zaczerpnięte z pamiętników artystki mają szczególne znaczenie w próbie odwzorowania autokreacyjnych zabiegów Modrzejewskiej, ale także historie przekazywane w innych źródłach posiadają wartości nie do przecenienia, jak chociażby poświadczenie wspólnej zbiorowej pamięci określonego środowiska, w omawianym przypadku – szlacheckiego i arystokratycznego, zatem tych kręgów społecznych, do których aspirowała aktorka. Nie sposób za pomocą anegdot

dotrzeć do wiedzy faktograficznej, możliwe jednak staje się odwzorowanie mitotwórczej prawdy o artystce; nie dotarcie do tego, co naprawdę się wydarzyło, ale do tego, co mogło się wydarzyć, gdyż zaistniały do tego wszystkie potrzebne przesłanki (Gossman, 2003, s. 160).

Strój jako element systemu kulturowego w sposób materialny odzwierciedla polityczne relacje władzy. Wygląd jest kształtowany przez różne instytucje i praktyki społeczne i polityczne. Moda, strój, sposób ubierania się ukazują procesy, które często w sposób nieuświadomiany oddziałują na decyzje dotyczące wyglądu (Tynan, 2016). W ciągu kariery zawodowej Modrzejewskiej modę kobiecą dotknęły cztery ważne zmiany będące odzwierciedleniem kulturowo-obyczajowych transformacji, widocznych m.in. w sposobie prezentacji kobiecej sylwetki. Lata 50. i 60. zdominowały krynoliny – to schyłek romantyzmu. Wraz z nastaniem realizmu popularne stały się obcisłe suknie, uwidaczniające biust, talię i biodra, z długim, ozdobnym trenem. Ze względu jednak na dosłowny erotyzm takich kreacji (princesek) w latach 80. do użytku weszły turniury, wyparte dopiero przez secesyjne, naturalnie układające tkaninę i uwypuklające kobiecą sylwetkę suknie (Kościelniak, 2013, s. 17–19). Aktorka poddawała swój wizerunek nieustającej rekonstrukcji, nadążając za zmieniającymi się tendencjami miodowymi, które odzwierciedlają zmieniający się system społeczny i praktyki instytucjonalne. Moda zmuszała ją do przekształcania swojego ciała, a ulegając tej presji, artystka wchodziła w społeczny dyskurs kształtujący relacje władzy ze względu na płeć, seksualność, klasę, kolor skóry i świadomie bądź nieświadomie współtworzyła spójną narrację epoki z jasno wytyczonymi podziałami społecznymi (Tynan, 2016, s. 118).

Pierre Bourdieu jednoznacznie definiuje wygląd jako część kapitału kulturowego. Dbłość o powierzchowność jest zależna od posiadanej wiedzy i wrodzonych bądź nabytych umiejętności. Bycie stosownie i adekwatnie do sytuacji ubranym wymaga znajomości trendów miodowych, aktualnych nowinek, ale także gustu i taktu w umiejętności doboru barw, faktury tkanin i kroju. Oczywiście uzależniony jest również od posiadanego kapitału finansowego, lecz to kapitał kulturowy stanowi główny wyraz osobowości. Szereg wypowiedzi Modrzejewskiej poświadcza użytkowanie przez nią stroju w sposób świadomy, jako komunikatu przekazuującego określone treści. Ubranie pokazywało zatem nie tylko to, kim aktorka była, jaki był jej status społeczny, jak chciała być postrzegana, ale również jakie posiadała kompetencje i umiejętności, jakie były jej postawy.

Przygotowując stroje sceniczne, Modrzejewska przeprowadzała staranne kwerendy dotyczące miody w danym okresie, zarówno jeśli chodzi o kroje ubiorów, jak i fakturę materiałów, ich kolorystykę i odcienie. Sprowadzała książki historyczne poświęcone poszczególnym okresom, m.in. pracując nad Katarzyną z *Henryka VIII*, posługiwała się bogatą kolekcją

publikacji, przechowywanych w Chicago Public Library; przygotowując rolę Kleopatry, sięgała do polskich opracowań poświęconych starożytnemu Egiptowi; we wczesnym etapie pracy artystycznej, poszukując w Bibliotece Jagiellońskiej szkiców kostiumu do nieustalonej sztuki historycznej, zasięgała porady u specjalistów, m.in. Jana Matejki. Swoje projekty poprzedzała wnikliwą analizą materiałów źródłowych i opracowań dotyczących mody, szukała informacji u osób zajmujących się daną epoką i tematem. Była zatem gruntownie przygotowana do wyboru takich kreacji, które odpowiadały prawdzie historycznej. W odpowiedzi na zarzut, dlaczego Porcja w *Kupcu Weneckim* ubrana jest na czarno, wykazała się znajomością epoki i ikonograficznych źródeł (Kędziora, 2022, s. 247).

Dowody poświadczające wiedzę i kompetencje Modrzejewskiej w zakresie projektowania mody historycznej można mnożyć, nie inaczej jest z jej umiejętnościami. W Muzeum Narodowym w Poznaniu przechowywana jest kolekcja projektów kostiumów używanych przez Modrzejewską. Część z nich jest oryginalnego pomysłu aktorki, inne stanowią kopie z Matejki i Charlesa Bianchiniego. To projekty do *Juany, Henryka VIII, Marii Stuart, Wiele hałasu o nic, Cymbelina*. Część strojów – zarówno teatralnych, jak i prywatnych – aktorka projektowała i szyła sama. Czasami tworzyła także miniaturową suknię, w którą ubierała lalkę, aby mieć pełniejsze wyobrażenie o całościowym stroju. Aktorka za pomocą stroju manifestowała także swoje postawy. Podczas obchodzonej corocznie w Krakowie rocznicy powstania styczniowego Modrzejewska zagrała Anielę w *Ślubach panięńskich*. Elementem jej stroju była bransoleta stylizowana na kajdany, w których powstańcy prowadzeni byli na Sybir. Aktorka była przekonana, że strój powinien odzwierciedlać także nastrój czy to postaci scenicznej, czy prywatnie – osoby, która go nosi (Kędziora, Orzechowski, 2015, t. II, s. 550).

Modrzejewska współpracowała z najlepszymi projektantami mody, m.in. kupowała suknie u Wortha i w paryskim domu mody siostr Aurélie i Léontine Duluc, projektowała z symbolistą Feliciémem Ropsem i Władysławem Bendą, znanym twórcą masek. Aktorka poddawała swój wizerunek nieustającej rekonstrukcji, tyleż nadążając za zmieniającymi się trendami modowymi, ile samodzielnie je kreując. Jedną z cech koncepcji *trickle down*, opartej na filozofii mody Georga Simmla, jest cykliczność i dynamika mody tworzonej przez klasę wyższą, która w sposób naturalny jest naśladowana przez klasy niższe. Staranność w doborze strojów, nakłady, jakie czyniła Modrzejewska na ubranie sceniczne i teatralne, sposób prezentowania odzieży – wszystko to uczyniło z niej ikonę mody. Nazwisko Modjeska (amerykańskie nazwisko Modrzejewskiej) i prezentowane przez nią kreacje były wykorzystywane przez domy mody do promocji gorsetów, płaszczy, kapeluszy. Stroje aktorki szeroko opisywano w prasie.

W 1891 roku w „The Daily Mail” zamieszczono wywiad z aktorką, któremu towarzyszył detaliczny opis sukien i biżuterii, jakie artystka zakładała w roli Kamilli w *Damie kameliowej* Dumasa. W 1898 roku, przy okazji wystawienia *Antoniusza i Kleopatry*, w „The San Francisco Call” opublikowano artykuł *Modrzejewską poza sceną* poświęcony garderobie aktorki. Na przedstawienia z udziałem artystki widzowie przychodzili wraz z krawcowymi, aby jak najstaranniej odwzorować kreacje, w których występowała. W sposób naturalny zatem jej styl ubierania się docierał do szerokiego grona odbiorców. Casus Modrzejewskiej ukazuje jednak nie tylko słuszność teorii *trickle down*, ale również prekursorstwo artystki w wykorzystywaniu elementów stroju klas niższych, m.in. ubiorów ludowych. Koncepcja *bubble up* Teda Polhemusa odwraca kierunek dyfuzji mody, która przenika ze stylu mniejszości do *haute couture* grupy dominującej, co w przypadku Modrzejewskiej przejawiało się chociażby w promowaniu zakopiańskich koronek klockowych i w wykorzystywaniu ich we własnych sukniach.

Zachowanie aktorki dyktowane przez przyjętą przez nią albo narzuconą jej rolę społeczną ściśle wiązało się z wyglądem, czyli także z odzieżą i sposobem jej noszenia. Modrzejewska przyjmowała na siebie wiele różnych ról społecznych, czasami w opinii publicznej sprzecznych, jak chociażby aktorki teatralnej, żony szlachcica, osoby publicznej, czego egzemplifikacją jest wypowiedź jednego z londyńskich dziennikarzy po występie Modrzejewskiej w Dublinie w kontrowersyjnej *Marii Stuart* w 1885 roku: „Niech się Modjeska zdecyduje, czy chce być aktorką czy osobą polityczną” (za: Szczublewski, 1975, s. 440). Łamała także reguły rządzące dychotomicznym podziałem mody ze względu na wiek – mając niemalże 50 lat zagrała szekspirowską Julię. Jak się wydaje, Modrzejewska nigdy nie weszła publicznie w rolę matrony ani nawet matki, chociaż jej syn w momencie pierwszych tryumfów w Ameryce miał już kilkanaście lat. Role społeczne pociągają za sobą konieczność stworzenia odpowiedniego zestawu autoprezentacji, uwzględniającego obyczaj, konwencje, kontekst, publiczność, obejmujący m.in. podział na sferę osobisto-publiczną i zawodowo-publiczną. I tutaj także Modrzejewska łamała reguły, jak chociażby pojawiając się w kostiumie szekspirowskiej Julii na balu w krakowskich Sukiennicach czy w stroju Odetty podczas ślubu swojego syna Rudolfa. Wizerunek jako wypadkowa społecznych oczekiwań, własnej osobowości i relacji, zachodzących pomiędzy przyjmowanymi na siebie rolami społecznymi stanowi w przypadku artystki bardzo złożoną strukturę. Aktorka miała świadomość, w jak skomplikowanej konfiguracji społecznej funkcjonuje i jak złożony jest jej publiczny wizerunek, co poświadcza chociażby jej list do Emilii Sierzputowskiej z Londynu 18 lipca 1880 roku (Kędziora i in., 2015, t. I, s. 556–557). Modrzejewska wielokrotnie podkreślała, jak postrzega pełnione przez siebie funkcje i skutecznie komunikowała je

otoczeniu, także poprzez strój. W jednym z wywiadów została określona jako: „Modjeska. Hrabina, aktorka, kobieta” (za: Szczublewski, 1975, s. 265). Doprecyzowując, należałoby dodać: hrabina – arystokratka (choć w rzeczywistości nią nie była) pochodząca z katolickiej, nieistniejącej na mapach politycznych Polski, aktorka w sztukach klasycznych, głównie Szekspira, Schillera, kobieta – żona i matka.

Artystka, chociaż odżegnywała się od rodzącej się u szczytu jej kariery pierwszej fali feminizmu, kreowała i postulowała wizerunek wykształconej kobiety sukcesu z powodzeniem łączącej życie zawodowe z osobistym, zajmującej wysoką pozycję społeczną, posiadającej wpływy w środowiskach artystycznych, politycznych, ekonomicznych, zarówno świeckich, jak i religijnych, a do tego wiecznie młodej i modnej modą adekwatną do eksponowanego, a nie rzeczywistego wieku. XIX stulecie wyraźnie rozgraniczało role społeczne, czego wizualnym przejawem był odmienny strój i sposób jego noszenia. Modrzejewska przekroczyła tę typizację, tworząc nowy wzorzec nowoczesnej kobiety, zachowującej tradycyjne wartości. Jej indywidualność wynika z niecodziennego jak na ówczesne czasy połączenia wielu ról społecznych i gotowości do negocjacji swojego publicznego wizerunku. W tym kontekście strój stanowi także pretekst do prowokowania oczekiwań społecznych, których proces rodzenia się Bogna Dowgiełło zdefiniowała jako abdukcję w ujęciu Charlesa Peirce’a (Dowgiełło, 2015, s. 73). Od arystokracji noszącej kreacje *haute couture* oczekuje się udziału w aukcjach charytatywnych, zatem tego samego oczekiwano od Modrzejewskiej, której stroje manifestowały przynależność do klasy wyższej. Niepełnienie oczekiwań wynikających z realizowania jednej lub wielu ról społecznych spowodowałoby pęknięcie spójnego wizerunku, wykreowanego przez artystkę, czego przykładem są m.in. pierwsze lata zawodowej aktywności Modrzejewskiej w Ameryce, w trakcie których ukrywała fakt, że jest już matką. Posiadanie niemalże dorosłego syna zniekształcało nieco obraz młodej, niezależnej aktorki arystokratki, który przez pewien czas forsowała. Jak się wydaje, wizerunek Modrzejewskiej, z wyjątkiem pierwszych lat tuż po scenicznym debiucie i wczesnego okresu kariery amerykańskiej, był stabilny i statyczny. Strój z jednej strony służył do utożsamienia się z poszczególnymi grupami społecznymi – rodziną, Polską, Europą, katolicyzmem, arystokracją, z drugiej służył indywidualizacji osobowości tak niezbędnej w środowisku aktorskim, w którym to oryginalność decydowała o artystycznej akceptacji.

Role społeczne Modrzejewskiej ujawniają się w określonych kontekstach – w życiu intymnym, prywatnym (z uwzględnieniem złożoności tego pojęcia w XIX wieku, w którym prywatność miała wiele poziomów i często mieszała się ze sferą publiczną), publicznym, zarówno towarzyskim, jak i zawodowym. Śledzenie sposobu funkcjonowania stroju artystki

w każdym z kontekstów pozwala na utworzenie mapy relacji, a zarazem obserwowanie, w jaki sposób ubranie i sposób jego noszenia wpisują się w określone sytuacje, grupy społeczne nie tylko w sposób symboliczny, ale także w konkretne fizyczne przestrzenie – ulicę, teatr, salon, buduar, atelier fotograficzne. Strój staje się częścią określonego zestawu doświadczeń, ewokując za każdym razem nowe znaczenia (zob. Tseëlon, 2016). Joanne Entwistle do tego typu procedury badawczej zastosowała teorię aktora sieci Bruno Latoura (Entwistle, 2016), która w analizowaniu pozycji i zabiegów autokreacyjnych aktorki wydaje się bardzo obiecująca poznawczo, tym bardziej że choć źródła ikonograficzne są skąpe – to jedynie fotografie (teatralne wykonane w atelier i nieliczne prywatne) i ryciny – to zachowało się sporo źródeł prasowych opisujących nie tylko samą garderobę Modrzejewskiej, ale także miejsca, w których można było ją podziwiać. Korzystając z wielu różnych dokumentów, zwłaszcza osobistych, oraz pozostałości po odzieży artystki, a czasami nawet całych strojów, prześledzić można ich drogę poczynawszy od samego pomysłu na ubiór, poprzez projekt, zakup materiałów, szycie, przymiarki, aż po końcowy produkt, kiedy to zaczynało się jego nowe życie – w przestrzeni publicznej, w której zostaje wpleciony w nowe sieci znaczeń.

Strój Modrzejewskiej jest synonimem sukcesu zawodowego, towarzyskiego i osobistego, zarazem ukazuje strategie, stosowane przez nią w różnych kontekstach kulturowych i sytuacyjnych. Erwin Goffman ukazuje ubiór, który jako element autokreacji (wraz ze sposobem bycia, wyrażania się i in.) jest narzędziem manipulowania swoim wizerunkiem w celu wywołania określonego wrażenia u współobecnych oraz narzędziem mistyfikacji, zafalszowania rzeczywistego statusu (Dowgiełło, 2015, s. 35–37). Stosując nomenklaturę Bourdieu (1996, s. 56), można powiedzieć, że droga Modrzejewskiej w kwestii mody była drogą od „smaku konieczności” do „smaku wolności”, będącego zarazem wyrazicielem smaku luksusu i ekonomicznego bezpieczeństwa. Artystka przeszła długą drogę od matki nieślubnych dzieci (drugie z nich zmarło we wczesnym dzieciństwie) i prowincjonalnej aktorki do gwiazdy dwóch kontynentów. Ubiór bez wątplenia był dla niej również pancerzem ochronnym, zwłaszcza w sytuacjach, w których czuła się osaczana (np. w trudnej rywalizacji aktorskiej we Lwowie, Warszawie) lub oceniana (w sytuacjach rodzinnych i towarzyskich, podczas rautów, bali dobroczynnych, przyjęć) (por. Tseëlon, 2016). Ubranie i sposób jego noszenia odzwierciedlają sposób wewnętrznego przeobrażania się Modrzejewskiej, czyli autokreacji właśnie, wynikającej ze zdefiniowania wartości dla niej najważniejszych i środowiska – artystycznego, prywatnego, religijnego, patriotycznego – w którym widziała swoje życiowe aktywności. Wygląd nie był dla niej jedynie dodatkiem do tożsamości, a stanowił jego immanentną cechę.

BIBLIOGRAFIA

- Bourdieu, P. (1986). The Forms of Capital. W: J.G. Richardson (red.), *Handbook of Theory and Research for Sociology of Education*. Westport, CT: Greenwood Press, 241–258.
- Bourdieu, P. (1996). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Londyn: Routledge.
- Dowgiałło, B. (2015). *Ubieranie się jako forma uspołecznienia: o aktualności koncepcji mody Georga Simmla*. Gdańsk–Sopot: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Entwistle, J. (2016). Bruno Latour. Actor-Network-Theory and Fashion. W: A. Rocamora i A. Smelik (red.), *Thinking Through Fashion: A Guide to Key Theorists*. London: Bloomsbury Publishing, 269–284.
- Gossman, L. (2003), Anecdote and History. *History and Theory*, nr 42, s. 143–168.
- Górniok-Naglik, A. i Wąsiński, A. (2018). Pytania o autokreację w perspektywie działań twórczych. *Edukacja dla dorosłych*, nr 2, 119–133.
- Kazimierska-Jerzyk, W. (2021). Do czego może się przydać historykowi sztuki Filozofia mody Georga Simmla? *Techne. Nowa seria*, nr 7, s. 173–200.
- Kędziora, A. (red.) (2022). *Postanowiłam się nie zestarzeć*. Kraków: WUJ.
- Kędziora, A. i Orzechowski, E. (red.) (2015). *Modrzejewska/Listy*. T. I i II. Warszawa: PIW.
- Kościelniak, J. (2013). Od dystansu do pokusy. W: E. Michalak (red.), *Helena Modrzejewska – ikona stylu. Od dystansu do pokusy*. Warszawa: Muzeum Pałac w Wilanowie, 17–19.
- Modrzejewska, H. (1957). *Wspomnienia i wrażenia*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Orzechowski, E. (red.) (2009). *Helena Modrzejewska. Artykuły – referaty – wywiady – varia*. Kraków: Attyka.
- Perchla-Włosik, A. (2015). Moda jako komunikat w świetle teorii socjologicznych i badań empirycznych. *Zeszyty Prasoznawcze*, nr 3 (223), 615–625.
- Szczublewski, J. (1975). *Żywoć Modrzejewskiej*. Warszawa: PIW.
- Tseñlon, E. (2016). Erving Goffman. Social Science as an Art of Cultural Observation. W: A. Rocamora i A. Smelik (red.), *Thinking Through Fashion: A Guide to Key Theorists*. Londyn: Bloomsbury Publishing, 149–164.
- Tynan, J. (2016). Michel Foucault. Fashioning the Body Politic. W: A. Rocamora i A. Smelik (red.), *Thinking Through Fashion: A Guide to Key Theorists*. Londyn: Bloomsbury Publishing, 184–199.
- Walczak-Skałeczka, A. (2018). Granice pojęcia „marka osobista”. *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Philosophia-Sociologia*, nr 1 (43), 269–286.

Alicja Kędziora – dr hab., profesor uczelni w Zakładzie Badań Filozoficznych nad Kulturą w UJ, kierownik Pracowni Dokumentacji Życia i Twórczości Heleny Modrzejewskiej UJ, wiceprezes Fundacji dla Modrzejewskiej. W latach 2016–2018 p.o., a potem zastępca dyrektora Polskiej Orkiestry Sinfonia Iuventus. W latach 2013–2016 z-ca dyrektora Instytutu Kultury UJ ds. dydaktycznych. Specjalizuje się w ikonografii teatralnej, zarządzaniu teatrami, życiu teatralnym Polonii w Rosji. Autorka monografii *Polskie życie teatralne w Rosji (1882–1905)* (2007) i *Ikonografia teatralna „Tygodnika Ilustrowanego” (1859–1939)* (2018), kilkudziesięciu artykułów naukowych oraz opracowań źródeł (m.in. *Modrzejewska/Listy* – razem z E. Orzechowskim (2015), *Postanowiłam się nie zestarzeć! Materiały do badań nad życiem i twórczością Heleny Modrzejewskiej* (2022)). Członek Komisji Zarządzania Kulturą PAU i Uczelnianej Komisji Dyscyplinarnej dla Nauczycieli Akademickich UJ. Kuratorka projektów kulturalnych i społecznych, w tym m.in. projektów na rzecz osób z niepełnosprawnością intelektualną lekkiego i średniego stopnia.