

Od podszewki, czyli o jedwabiu w literaturze (Honoré de Balzac – Bolesław Prus – Eliza Orzeszkowa)

Małgorzata Sokalska*

DOI 10.24425/rl.2022.142985

ruch literacki • R. LXIII • 2022 • Z. 4 (373) PL

PL ISSN 0035-9602

1. Realizm i „materializm”

Wyposażona w realistyczną soczewkę, przez pryzmat której spoglądała na świat, literatura dziewiętnastego stulecia zakonserwowała w sobie obraz nieistniejącego już uniwersum pełnego kształtów, barw, dźwięków, zapachów, smaków i wrażeń dotykowych. W pragnieniu unaocznienia rzeczywistości istotne okazały się detale, dotąd mniej literacko ponętne. W co ubrani byli bohaterowie romantyczni i czy płaszcz Konrada był z wełny? Nawet jeśli szczegóły czyjejs garderoby nabierały głębszego znaczenia – jak niebieski frak i żółta kamizelka Wertera – pozbawiono je fasonu, formy, tekstury materii, z której zostały uszyte. Zaginęły w nieświadomości odcienie tapicerek romantycznych mebli i nieznaną jest liczba szuflad w biurku Telimeny. Zgoła odmiennie przedstawia się sytuacja w literaturze realizmu. Opisowość¹ nieprzypadkowo jest jednym z bardziej intrygujących

* Małgorzata Sokalska – dr hab., profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
ORCID: 0000-0002-2896-9468

1 Problem opisowości jako cechy realizmu literackiego jest zagadnieniem wyjątkowo pojemnym. W kontekście tematu tej rozprawy istotny jest wymiar przedmiotowy realizmu, jego skupienie na świecie zewnętrznym, na każdym

aspektów teorii i praktyki powieści Honoré de Balzaca². W ślad za autorem *Komedii ludzkiej* dojrzały realizm utonął w deskryptywności, co dla dzisiejszego czytelnika może stanowić przyczynek do archeologii przeszłości, odkrywania nieistniejącego już świata i poznawania rozmaitych jego aspektów. Równie często jednak ta pasja omownego traktowania każdego detalu buduje w tekście bariery komunikacyjne, prowadząc do elementarnych nieporozumień poznawczych i problemów redakcyjno-edytorskich. Wydania dziewiętnastowiecznych dzieł obrastają warstwą kolejnych uprzystępniających tekst przypisów, ale czy wyjaśnienie, że „salopa (z niem. *Saloppe*) – staromodny płaszcz kobiecy z pelerynką, długi i luźny, zazwyczaj watowany, noszony w chłodne dni wiosenne i jesienne”³ pozwoli na niezbędne w tym miejscu dopełnienie charakterystyki wchodzącej do sklepu pierwszej klientki, którą jest „kobieta ubrana w salopę i chustkę na głowie, żądająca mosiężnej spluwaczki...” [*Lalka*, t. 1, s. 29]? Nazwanie stroju oraz przedmiotu zakupu powinny określić status społeczny postaci, jej zawód, a nawet porę roku, w jakiej rozgrywa się ta scena. Cóż stąd, skoro ‘salopa’ nie wywołuje dzisiaj ani poczucia puszystego ciepła materii otulającej ciało dwiema warstwami mięsistego wełnianego rypsu⁴, ani lekkiego dreszczu – jeśli jednak luźny krój i powiewność pelerynki stanowiły kruchą zapórę przed wciąż zimowymi wiatrami świszczącymi w styczniu 1878 roku w okolicach Krakowskiego Przedmieścia. Materialny wymiar opisu literac-

drobiazgu tej rzeczywistości oraz przekonanie, że celem pisarza – usuwającego się w cień i unikającego eksponowania własnej podmiotowości w dziele – jest plastyczne zobrazowanie przedmiotu opisu tak, by możliwie najwierniej został on zrekonstruowany przez czytelnika. Zob. T. Budrewicz, *Przedmiotowość – scjentyzm – styl (Konteksty stylu Konopnickiej, Orzeszkowej i Prusa)*, [w:] *W świecie Elizy Orzeszkowej*, red. H. Bursztyńska, Kraków 1990, s. 296–301.

- 2 Problem badawczy jest szeroko omówiony w literaturze przedmiotu. Warto wspomnieć choćby książkę Jérôme’a Davida, *Balzac, Une éthique de la description*, coll. „Romantisme et modernités”, Paris 2010, w której kategoria opisowości pozwala rozpatrywać najgłębsze podstawy Balzakovskiego realizmu. Są także ujęcia dotyczące kwestii będących przedmiotem niniejszych rozważań – zob. Jean-Pierre Saïdah, *Esquisse d’une poétique du vêtement chez Balzac*, [w:] *Vêtement et littérature*, red. Frédéric Monneyron, Presses Universitaires de Perpignan 2001, s. 179–190; Philippe Bruneau, *Préface*, [w:] *Le vêtement chez Balzac. Extraits de la “Comédie Humaine”*, red. François Boucher, Paris 2001 oraz Shoshana-Rose Marzel, *L’esprit du chiffon: le vêtement dans le roman français du XIXe siècle*, Berne 2005 (rozdział *Balzac le précurseur: le vêtement dans son œuvre*).
- 3 B. Prus, *Lalka*, t. 1–2, BN I 262, oprac. J. Bachórz, Wrocław 1998; t.1, s. 29 przypis 24. Wszystkie kolejne cytaty z powieści pochodzą z tego wydania, oznaczane będą tytułem, numerem tomu i strony.
- 4 „ryps (z niem. *Rips* lub *Ribs*) – tkanina bawełniana, wełniana lub jedwabna w wypukłe prążki podłużne albo poprzeczne” [*Lalka*, t. 2, s. 395].

kiego – i to w najbardziej dosłownym sensie: tekstylny, odzieżowy – uległ bezpowrotnie przedawnieniu. A przecież, sądząc po mnogości tego rodzaju opisów i uporczywym ich stosowaniu, ówczesnym twórcom nie był on obojętny. Warto więc zwrócić na niego uwagę, przywracając literaturze zapisane w niej doznanie pewnego aspektu świata, wyrażającego się przez dotyk materii, teksturę, spłot, sprężystość, puszystość, elastyczność lub sztywność. Jest to świat posiadający własny słownik i kod symboliczny, a jednym z przewodników po literackim labiryncie bławatnym może stać się nić jedwabiu – najszlachetniejszego z materiałów, obdarzonego ogromnym potencjałem znaczeniowym.

2. Od jedwabnictwa do literatury

Uprawa morwy i hodowla jedwabników nad Wisłą wydaje się mrzonką, ale jedwabnictwo zyskało swój pierwszy polski podręcznik jeszcze w osiemnastym wieku (trzydzięciowa *Praktyka robienia jedwabiu* Jana Ferdynanda Tyma), teorii zaś towarzyszyła imponująca praktyka. Jak wyliczają znawcy tematu, w Polsce istniało wówczas 28 zakładów przetwórstwa jedwabiu⁵. Od wieków będący obiektem pożądania, jeden z najdroższych materiałów świata, wydawał się na wyciągnięcie ręki, skoro jego źródłem były kokony małych żarłocznych owadów, które wystarczyło nakarmić możliwą do uprawy w polskich warunkach rośliną. Niestety, nadwiślański klimat z równą bezwzględnością w osiemnastym jak i w dziewiętnastym stuleciu, rozwiewał jedwabne miraż. Pokusa była jednak do tego stopnia silna, że w 1853 roku powstała Jedwabnicza Spółka Akcyjna, potem liczne towarzystwa⁶, a szerokie kręgi społeczne, nieświadome potencjału drzemiącego w niepozornej ćmie morwowej, mogły się dokształcić dzięki lekturom. Jedne z publikacji miały charakter rozpraw naukowych⁷, inne w przystępnej formie paraliterackiej objaśniały związek drogocennej tkaniny i nocnego motyla⁸. Uporczywe trwanie utopii

5 Z. Czaplicki, E. Gliścińska, *Rozwój hodowli i przetwórstwa jedwabiu naturalnego w Polsce*, „Przegląd włókienniczy – włókno, odzież, skóra” 2020 nr 12, s. 24.

6 Towarzystwo Pszczelno-Jedwabnicze i Sadownicze dla Galicji Zachodniej (Kraków, 1865), Pierwsze Galicyjskie Stowarzyszenie Pszczelnico-Sadowniczo-Jedwabnicze (Kołomyja, 1870), Warszawskie Towarzystwo Jedwabnicze (1890).

7 A. Kozubowski, *Jedwabnictwo, czyli nauka o wychowie jedwabników morwowych ze stanowiska nowszych badań naukowych*, Kraków 1972. Autor tego opracowania był pierwszym prezesem Towarzystwa Pszczelno-Jedwabniczego i Sadowniczego dla Galicji Zachodniej.

8 *Rozmowy wieczorne Andrzeja i Macieja o jedwabnictwie*, „Gwiazdka Cieszyńska” 1861 (począwszy od numeru 24, łącznie 12 części artykułu utrzymanego w formie pouczającego dialogu).

jedwabnego dobrobytu, gospodarczego cudu, jaki mógłby się dokonać dzięki sprowadzeniu pod strzechy wykradzionej przed wiekami chińskiej tajemnicy, jest najwyższym dowodem symbolicznej potęgi jedwabiu. Widziano w nim nie tyle praktyczną tkaninę o szeregu cech fizykalnych, które czyniły z niej doskonały materiał dla przemysłu włókienniczego i krawiectwa, ile symbol statusu społecznego, zasłonę, zza której wyzierał inny świat – ekskluzywny i pełny wytworności, odrzucający pospolitość perkalu, trywialność kretonu czy prozaiczność flaneli.

O tym, że owa utkana z nici jedwabiu fantazja była powszechna w całej Europie, świadczy epizod ze *Straconych złudzeń* Balzaca, scena w drukarni Dawida Sechara, w której pojawia się klient będący „autorem memoriału o hodowli jedwabników. Szlachcic – party próżnością – pragnął wydrukować rękopis, iżby dzieło jego mogło się znaleźć w rękach kolegów z Towarzystwa Rolniczego”⁹. Motyw ten Balzac wykorzystuje nieco później, w charakterystyce prowincjonalnego towarzystwa otaczającego panią de Bargeton, protektorkę, kochankę i póki co wciąż jeszcze męża nieopierzonego poety. W scenie prezentacji Lucjana w salonie „Korynny z Angoulême” narrator osiąga szczyty jak idzie o wykorzystanie komizmu postaci; cała gromada bywalców salonu zostaje opatrzona krótką celną charakterystyką-karykaturą, jednoznacznie wskazującą na ciasność poglądów, zadufanie, infantylność i niedojrzałość, niekiedy zaś ledwie maskowaną głupotę. W tak doborowym towarzystwie nie mogło zabraknąć

wiejskiego szlachcica, który tego rana przyniósł Dawidowi swój memoriał o jedwabnikach. Był to z pewnością mer jakiegoś powiatu, człowiek zamożny i poważany; ale strój jego i wzięcie zdradzały, iż zupełnie odwykł od towarzystwa. Czuł się skrępowany w swoim fraku, nie wiedział, co zrobić z rękami, mówiąc kręcił się dokoła interlokutora, podnosił się z krzesła i siadał odpowiadając na pytanie, zdawał się gotów do oddawania posług domowych [...]. Kilka razy w ciągu wieczora, rozpierany swym memoriałem, usiłował mówić o jedwabnikach [...]. [*Stracone złudzenia*, s. 106]

Ta całkowicie epizodyczna postać zyskuje co prawda nazwisko (pan de Séverac), a nawet wplątuje się w komiczny epizod swatania (a właściwie nawet stręczenia) przez panią Brossard jej córki, jednak podstawą typizującej charakterystyki są jego jedwabnicze zainteresowania, potraktowane jako element karykatury. Niezdarne przejęcie, z jakim pielęgnuje memoriał o jedwabnictwie, podkreśla jeszcze mocniej, że ten temat stanowi – tak dla narratora, jak i dla lokalnego towarzystwa – przedmiot kpiny. Pan de Séverac nie jest ani Prometeuszem prezentującym ludzkości

⁹ H. Balzac, *Stracone złudzenia*, przeł. i wstępem opatrzył T. Żeleński (Boy), Warszawa 1955, s. 42. Wszystkie kolejne cytaty z powieści pochodzą z tego wydania, oznaczane będą tytułem i numerem strony.

boski wynalazek, ani Midasem, zamieniającym kokony larw w złoto. Natomiast fakt, że jedwabniki zostały mu przypisane jako stały atrybut, wykorzystuje nawet kandydatka na teściową, gdy, roztaczając przed pięćdziesięcioletnim wdowcem opis intelektualnych ponęt własnej córki, próbuje uderzyć w czuły punkt:

Córka zawsze lubiła zwierzęta [...]. Toteż ponieważ jedwab, który wyrabiają te małe bydlątka, interesuje kobiety, poproszę pana o pozwolenie odwiedzenia go w Séverac dla pokazania Kamili, w jaki sposób to się zbiera. Kamila jest tak inteligentna, że w jednej chwili zrozumie wszystko, co pan jej powie. [*Stracone złudzenia*, s. 107]

3. Po szczeblach z jedwabiu

O wiele ważniejszą funkcję niż aluzje do hodowli jedwabników pełnią w *Straconych złudzeniach* inne jedwabne wątki – pierwszy, autotematyczny¹⁰, związany z dywagacjami na temat papieru i jego źródeł¹¹, który jednak daleko wykracza poza ramy tych rozważań, oraz drugi – odzieżowy. Badacze ostatnimi czasy zwrócili uwagę na szczególną predylekcję Balzaca do mnożenia opisów ubrań – niezwykłą na tle typowych cech narracji w jego epoce¹², ale nie niewytłumaczalną jeśli będziemy pamiętać o nim jako autorze

¹⁰ Pod pojęciem autotematyzmu rozumiem tu rozbudowany wątek drukarski, który jest nie tylko ewidentnym motywem autobiograficznym, ale zachęca także narratora do łączenia namysłu nad materialną podstawą książki z odwołaniem do własnego warsztatu pisarskiego. Skutkuje to mnóstwem mniej lub bardziej czytelnych aluzji, jak na przykład w groteskowej nieco scenie oświadczyn Dawida, który – zyskawszy ledwo zapewnienie wzajemności uczuć ze strony Ewy – rysuje jej wielowiekową historię papieru jako kontekst swojej profesji i planów zawodowych. Narrator łaskawie pozwala czytelnikowi zapoznać się ze „skróconą” wersją tej opowieści: „Dawid udzielił jej [Ewie – przyp. M.S.] w kwestii papiernictwa nieco wyjaśnień. Nie będą one może nie na miejscu w dziele, które swoje materialne istnienie zawdzięcza zarówno papierowi, jak tłoczni drukarskiej, ale ten długi nawias pomiędzy zakochaną parą zyska może, jeśli się go po prostu streści” [*Stracone złudzenia*, s. 133]. Narrator *Straconych złudzeń* kreuje na oczach czytelnika rzeczywistość tekstu, nie ukrywa szczegółów swojego procederu, ujawnia warsztat pisarza – i księgarza.

¹¹ „Toczyła się też kiedyś w moim gabinecie żywa dyskusja nad ingrediencjami, jakimi posługują się Chiny przy wyrobie papieru. [...] Inny korektor twierdził, iż papier chiński fabrykują głównie z materii zwierzęcej, z jedwabiu, tak obfitego w Chinach” [*Stracone złudzenia*, s. 136].

¹² „Balzac n'est évidemment pas le premier narrateur qui ait porté attention au vêtement, mais un intérêt si répété et si appuyé était alors nouveau dans la littérature romanesque et y reste encore assez exceptionnel”, P. Bruneau, *Préface*, [w:] *Le vêtement chez Balzac...*, s. 14.

Traktatu o elegancji (*Traité de la vie élégante*, 1830¹³). Wśród licznych modowych opisów¹⁴ szczególne miejsce zajmuje krawiecka szarża bohatera *Straconych złudzeń* Lucjana Chardona, który po przyjeździe do Paryża wyzwał się z objęć prowincji nie tylko schodząc z orbity pani de Bargeton i wpadając w ramiona Koralii, ale również, czy może nawet przede wszystkim, wymieniając swą rażącą w nowym środowisku garderobę. Jednym z pierwszych paryskich odkryć poety jest niestosowność jego ubioru, staromodnie skrojonego i uszytego z materiałów, które noszą już tylko rentierzy i prowincjusze¹⁵. Popołniając po drodze kilka gaf nowicjusza, ostatecznie angoulemski poeta wykształca w sobie zdolność mimikry, która pozwala mu zabłysnąć wśród paryskich dandysów – nie bez finansowego wsparcia ze strony Koralii. Moda jednak wymaga znacznego zaplecza, a wątek zmagania Lucjana z kruchością budżetu, nadwreżanego zwłaszcza przez wizyty u krawców, jest jednym z ważniejszych aspektów egzystencji młodzieńca.

Szczególnego smaku romansowi między Lucjanem a Koralią nadaje fakt, że w chwili poznania poety aktorka jest utrzymanką „kupca jedwabnego z ulicy des Bourdonnais”, co zapewne nie pozostaje bez wpływu na to, że podczas występów scenicznych olśniewa „nózkami o cudownie wytwornej linii, obleczonymi w czerwony jedwab” [*Stracone złudzenia*, s. 352], zaś poza sceną pyszni się suknią, która „zrobiona była z cudownej materii, dotąd nie znanej, nazwanej jedwabnym muślinem [...]” [*Stracone złudzenia*, s. 369], na którą Camusot miał chwilowo monopol. Spotykając się z podopieczną handlarza jedwabiem, Lucjan trafia do jedwabnego raju – jej apartamentu, robiącego „wrażenie, iż znalazł się w zaczarowanym pałacu”, w którym „[d]ywanik przed łóżkiem był z puchu łabędzia, lamowany sobolami.

13 Pierwsze wydanie w czasopiśmie „La Mode” (numery: 2–9–16–23 października, 6 listopada 1830), potem przedruk w formie książkowej: H. de Balzac, *Traité de la vie élégante*, Librairie Nouvelle, Paris 1854.

14 Całą ich kolekcję zawiera przywoływana już antologia *Le vêtement chez Balzac...*, w której zgromadzone zostały najistotniejsze odzieżowe wątki z *Komedii ludzkiej*.

15 „Zorientowawszy się, że istnieje osobny strój ranny i wieczorowy, poeta, obdarzony wrażliwością i przenikliwym spojrzeniem, ocenił szpetotę swoich sukien: rażące śmiesznością niedostatki swego ubrania o niemodnym kroju, niegustownej niebieskiej barwie, szkaradnym rysunku kołnierza, którego znoszone kłapy zwieszały się smutnie; guziki były zrzucone, szwy rysowały się szpetnymi białymi liniami. Dalej, kamizelka była zbyt krótka i miała w sobie coś tak pocieszenie prowincjonalnego, że aby ją ukryć, Lucjan zapiął się mimo woli na wszystkie guziki. Wreszcie spostrzegł, iż nankinowe pantalony nosi jedynie pospólstwo; ludzie wykwintni noszą prześliczne ineksprimable w paski lub lśniące nieskazitelną białością. Przy tym wszyscy mieli spodnie ze strzemiączkami, jego zaś porcięta schodziły się bardzo niedoskonale z obcasami, do których skurczone brzegi materii objawiały gwałtowną antypatię” [*Stracone złudzenia*, s. 204].

Czarne aksamitne pantofle, wysłane purpurowym jedwabiem, mówiły o rozkoszach, jakie czekały poetę *Stokroci*. Rozkoszna lampa zwisała z jedwabnego stropu” [*Stracone złudzenia*, s. 384]. Jedwab – podobnie jak ekskluzywna garderoba Lucjana, w której nie brak kolorowych kamizelek i „szarych jedwabnych ażurowych pończoch” – staje się jedną z oznak czerpania całymi garściami z dobrodziejstw luksusowego życia i namiętnej miłości. Jest to też czytelny znak wygórowanych aspiracji bohatera, chcącego w przyspieszonym tempie wywindować się o kilka szczebli w górę drabiny społecznej. Drogocenny jedwab w powieści Balzaca to synonim upragnionych przez Lucjana luksusów¹⁶.

Opis mieszkania Koralii warto zestawić z fragmentem rysującym w rozdziale 5 tomu 1 *Lalki* Bolesława Prusa oderwane od rzeczywistości wyobrażenia Izabeli Łękiej o świecie.

Sypiała w puchach, odziewała się w jedwabie i hafty, siadała na rzeźbionych i wyścielanych hebanach lub palisandrach, piła z kryształów, jadła ze srebra i porcelany kosztownej jak złoto. [...] Ten świat wiecznej wiosny, gdzie szeleściły jedwabie, rosły tylko rzeźbione drzewa, a glina pokrywała się artystycznymi malowidłami, ten świat miał swoją specjalną ludność. [*Lalka*, t. 1, s. 90–92]

Przephych obu czarodziejskich enklaw, w których bytują arystokratka i kurtyzana, jest zbliżony, różni je z pewnością to, że dla pierwszej ów luksus jest środowiskiem naturalnym, zaś dla drugiej – podobnie jak dla próbującego uciec z angoulemskiej prowincji Lucjana – zbytek stanowi obiekt pożądania, niekiedy aż nazbyt krzykliwy element kamuflażu społecznego. W obu jednak przypadkach jedwab pojawia się obowiązkowo w enumeracji dóbr luksusowych.

O ile dla panny Izabeli świat ma charakter artificiozny i zbyt kownego ogrodu, skrzyżowanego z ekskluzywnym magazynem, to dla konkurenta do jej ręki aspekt materialny rzeczywistości dźwiga odmienne sensy. Choćby dlatego, że Stanisław Wokulski jest właścicielem sklepu, w którym bele jedwabiu nie rosną na drzewach, ale są dobrze skalkulowanym przedmiotem handlu, wpływającym na powodzenie inwestycji. Charakteryzując układ nowego sklepu Rzecki wylicza:

W pierwszym pokoju, na lewo, mieszczą się same ruskie tkaniny: perkale, kretony, jedwabie i aksamity. Drugi pokój zajęty jest w połowie na te same tkaniny, a w połowie na drobiazgi do ubrania służące: kapelusze, kołnierzyki, krawaty, parasolki. W salonie

¹⁶ Fulgencjusz Ridal, rysując przyszłość Lucjana gdy ten rzuci się w wir dziennikarstwa, posługuje się takim porównaniem: „będąc dziennikarzem, tak samo nie będziesz myślał o nas, jak tancerka opery, świetna, ubóstwiana, nie myśli w wybitej jedwabiem karcie o swojej wiosce, krowach i sabotach” [*Stracone złudzenia*, s. 276].

frontowym najwykwintniejsza galanteria: brązy, majoliki, kryształ, kość słoniowa. Następny pokój na prawo lokuje zabawki tudzież wyroby z drzewa i metalów, a w ostatnim pokoju, na prawo, są towary z gumy i skóry. [*Lalka*, t. 1, s. 289]

W opisie tym można zobaczyć lustrzane odbicie świata Izabeli – jej elitarny zaczarowany pałac to nic innego, jak sklep Wokulskiego *à rebours*. I choć sam wątek sklepu bławatnego, a w nim piętrzących się zwojów najniezwykleszych materiałów, w tym jedwab, zachęca do choćby marginalnego zwrócenia uwagi na popularność tego typu opisów w literaturze epoki i możliwe porównania między ich funkcjami i zakresem¹⁷, to

- 17 A. Mazurkiewicz zwrócił uwagę na możliwość porównania opisu sklepów w *Lalce* i *Wszystko dla pań* Emila Zoli (jak również szerszej problematyki obu powieści). Zestawiając cytowany wyżej opis nowego sklepu Wokulskiego z analogiczną prezentacją magazynu z powieści Zoli, badacz zauważył, że „uderzać musi [...] oszczędność w prezentowaniu obrazów towarów w *Lalce*”. A. Mazurkiewicz, „*Mamy tedy nowy sklep...*”. *Obraz narodzin nowoczesnego konsumpcjonizmu w „Lalce” Bolesława Prusa*, „Pamiętnik Literacki” 2015 z. 2, s. 54. Tej ascezy pozbawiona jest scena z *Marty* Elży Orzeszkowej, w której bohaterka na próżno próbuje zdobyć posadę ekspedientki w sklepie i obserwuje finezję, z jaką ów zawód wykonują wyspecjalizowani subiekci. Scena wzbogacona została o niepozbawiony deskryptywnego wymiaru dialog, w dynamicznej formie obrazujący odurzające bogactwo asortymentu sklepu:

„– Kolor *Mexique* w białe ramaże! – mówił jeden z tych młodych panów, rozwijając przed oczami dwóch kupujących kobiet jedną ze sztuk materii.

– Panie przełożą może *Mexique pur*! – zawołał drugi.

– Albo *gros grains, vert de mer*! Jest to ostatniej mody...

– Oto są koronki *Cluny* do oszycia peplonów i wolantów — brzmiał dźwięczny głos męski przy drugim końcu stołu.

– Walansieny, alansony, briuze, imitacje, blondyny, iluzje...

– *Fay* koloru *Bismarck*! Może trochę zbyt światły, zbyt *voyant*? Oto inny z ramażem czarnym.

– *Bordeaux, couleur sur couleur*! Pani żąda czegoś lżejszego?

– *Mosambique*! *Sultan*! kolor *de chair*! Wyborny dla brunetek!

– Panie życzą sobie czegoś w pasy! W horyzontalne czy w perpendykularne?

– Oto jest materia w rejony! Białe i różowe, efekt wyborny! Bardzo *voyant*!

– Rejony popielate, zupełnie dystygowane!

– Rzut błękitny na białym *fond*! Dla osób młodych!

– Koronka na puf albo na papilion? Oto są barby – z brzegami *dentelés i unis* – które panie wolą?

– Panie kupują *Bismarck* z ramażem? Bardzo dobrze! Ile łokci? Piętnaście? Nie! Dwadzieścia?

– Panie przekładają barby z brzegami dantelowanymi? Gust wyborny! Czy na papilion?

– Dla pani rejony popielate, a dla pani rzut błękitny na białym *fond*? Po ile łokci?”;

E. Orzeszkowa, *Marta*, Warszawa 1973, s. 86. Wszystkie kolejne cytaty z powieści pochodzą z tego wydania, oznaczane będą tytułem i numerem strony.

jednak w perspektywie jedwabnego awansu społecznego ciekawsze wydaje się to, że Wokulski przebywa zbliżoną modową drogę jak Lucjan – od drobnomieszczańskiego gustu kupieckiego po arystokratyczną szlachetność dobrze skrojonego fraka i białego cylindra¹⁸, wszystko to, by zbliżyć się do jaśniepańskich wyżyn, z których spoglądają nań bankrutujący ojciec i córka. Z obu powodów – zawodowej znajomości tkanin i poczucia, że dzięki właściwemu strojowi może awansować w oczach otoczenia – Wokulski jest tak czuły na ubiór Izabeli, a momentami wręcz utożsamia ją z jej suknią. Kilkakrotnie w scenach *Lalki* narrator ukazuje Wokulskiego błędzącego niewidzącym szczegółu wzrokiem po warszawskich salonach, ulicach czy Łazienkach.

Nastąpiła chwila ciszy, w której wszyscy patrzyli na Wokulskiego, a on nie widział nikogo, tylko rozgorączkowanym spojrzeniem szukał bładniebieskiej sukni. [*Lalka*, t. 1, s. 236]

Środkiem Alei wciąż toczyły się dorożki i powozy. W jednym Wokulski zobaczył bładniebieską suknię. [*Lalka*, t. 1, s. 242]

Wokulski nie miał odwagi wyjść z Łazienek. Chodził po drugiej stronie sadzawki i z daleka przypatrywał się migającej między drzewami szarej sukni. Dopiero później

- 18 Najbardziej znamienne dla tego wątku – awansu społecznego i aspiracji wyrażających się przez strój – są dylematy, jakie nurtują Wokulskiego w rozdziale 16 tomu 1, gdy „zajmowało go wielkiej doniosłości pytanie, które streścił w dwu wyrazach: frak czy surdut?

«Jeżeli włożę frak, wyjdę na eleganta, pilnującego się przepisów, które mnie w rezultacie nic nie obchodzą. A jeżeli włożę surdut, mogę Łęckich obrazić. Zresztą niechże znajdzie się ktoś obcy... Nie ma rady, jeżeli zdobyłem się na takie błazeństwa, jak własny powóz i koń wyścigowy, to już frak – muszę włożyć!»

Tak medytując, śmiał się z tej otchłani dzieciństw, do której spychała go znajomość z panną Izabelą” [*Lalka*, t. 1, s. 476].

Drugim istotnym dla tematu momentem jest scena, w której Tomasz Łęcki zauważył modny strój Wokulskiego i jest tym w wysokim stopniu zaniepokojony, jakby przebranie się kupca w modny uniform stanowiło większe zagrożenie dla pozycji upadającego arystokraty niż wchodzenie z nim w spółkę handlową. „Pan Tomasz przypatrywał im się z uwagą i dopiero teraz spostrzegł, że dwoje tych ludzi harmonizują ze sobą wzrostem i ruchami. On, o głowę wyższy i silnie zbudowany, stapał jak eks-wojskowy; ona, nieco drobniejsza, lecz kształtniejsza, posuwała się, jakby płynąc. Nawet biały cylinder i jasny paltot Wokulskiego godził się z popielatym płaszczkiem panny Izabeli.

«Skąd mu ten biały cylinder?...» – pomyślał pan Tomasz z goryczą. Potem nasunęła mu się dziwna kombinacja: że Wokulski jest to parweniusz, który za prawo noszenia białego cylindra powinien by mu płacić przynajmniej pięćdziesiąt procent od wypożyczonego kapitału” [*Lalka*, t. 1, s. 520].

spostrzegł, że przypatruje się aż dwom szarym sukniom, a trzeciej niebieskiej, i że żadna z nich – nie należy do panny Izabeli. [*Lalka*, t. 1, s. 328]

Co oczywiste, narrator użył sukni jako synekdochy jej właścicielki, ale przecież ta figura obnaża mechanikę uczuć Wokulskiego: ślepego na fakty, podążającego za mirażem swojego idola, świadomie fałszującego rzeczywistość, a z drugiej strony – reifikującego obiekt westchnień i odbierającego podmiotowość kobiecie, która staje się w jego oczach tylko suknią¹⁹.

Na ogół wybierając chłodne odcienie niebieskiego i szarości, Izabela najstrojniejszą i najwymyślniejszą suknię wkłada na okazję spotkania z Rossim. „Ubrała się umyślnie dla niego, w jedwabną sukienkę kremowej barwy (z daleka wyglądało to jak zmięte płótno), miała brylantowe kolczyki (nie większe od ziarn grochu) w uszach i pasową różę na ramieniu. I tyle” [*Lalka*, t. 1, s. 478]. Izabela osiąga piorunujący efekt („w tej sukni, z tą różą i na tym błękitnym fotelu wygląda jak bóstwo” [*Lalka*, t. 1, s. 479]) w niezwyklej i przewrotnej toalecie, która wznosi się na wyżyny elegancji dzięki ascezie formy i dodatków (róża oraz niewielkie, ale drogocenne kolczyki²⁰). Modowe wyrafinowanie sięga dekadenceńskiego szczytu, gdy najwyższym stopniem elegancji staje się spreparowana z drogocennego jedwabiu imitacja naturalności i prostoty płótna²¹. W chwilowym wpływie racjonalizmu, którym Wokulski próbuje się trzeźwić z miłosego

19 Szerzej interpretowałam wątek uczuć Wokulskiego do Izabeli w kategoriach oczarowania i iluzji w artykule (*Roz*)czarowanie. Bohaterki „Historii pewnego arcydzieła” Henry’ego Jamesa i „Lalki” Bolesława Prusa męskim szkieletem i okiem, [w:] *Charyty, radość – wdzięk – optymizm*, red. M. Korytowska, M. Sokalska, Kraków 2020, s. 259–280.

20 Podczas przyjęcia, na którym Wokulski ściga wzrokiem w salonie błękitną suknię szukając Izabeli, omyłkowo bierze za nią „damę w brylantach” – szczególnie ten dobarwiony zostaje konkretem w następującym przypisie „W związku z tym szczegółem T. Budrewicz, (*«Lalka»*. Konteksty stylu, s. 56) zauważył, że «kobieta, która zakładała brylantową biżuterię przed wieczorem, zdradzała gminne pochodzenie i nieznajomość kodu towarzyskiego». Istotnie, E. Lubowski przestrzegał: «Dowodem najgorszego smaku noszenie brylantów we dnie, co najwyżej można mieć pierścionki brylantowe» (*Kodeks światowy, czyli znajomość życia we wszelkich stosunkach z ludźmi*, s. 72)”; [*Lalka*, t. 1, s. 228–229]. Elegancja Izabeli pozwala jej założyć niewielkie brylantowe kolczyki – obwieszanie się większą ilością brylantów jest zdecydowanie w złym guście.

21 Trudno uniknąć skojarzenia z dekadencekimi fantazjami diuka Jana des Essaintes z *Na wspak* J.K. Huysmansa, zwłaszcza w opisie jego ogrodniczej pasji, która prowadzi go od gromadzenia rzadkich okazów kwiatów egzotycznych, przez kwiaty sztuczne idealnie odwzorowujące prawdziwe rośliny, aż po kwiaty naturalne doskonale imitujące sztuczne twory świata ludzkiego („żadna z roślin nie wydawała się rzeczywista; tkaninę, papier, porcelanę, metal – człowiek jak gdyby pożyty przyrodzie, żeby mogła fabrykować swoje

odurzenia, właśnie tę suknię wycenia dając popis swojej dwoistej, romantyczno-pragmatycznej natury:

Opuścił go szal miłości i nawet pytał sam siebie: czy ona jest kobietą, którą kochał?... [...] patrząc na pannę Izabelę, robił sobie następujący rachunek:

„Suknia. Piętnaście łokci surowego jedwabiu po rublu piętnaście rubli... Koronki z dziesięć rubli, a robota z piętnaście... Razem – czterdzieści rubli suknia, ze sto pięćdziesiąt rubli kolczyki i dziesięć groszy róża...”. [*Lalka*, t. 1, s. 487]

Dzieląc ludzi w *Traktacie o elegancji* na trzy klasy: pracujących (żyjących życiem zapracowanym), myślących (żyjących sztuką) i nierobiących nic (prowadzących żywot elegancki)²², Balzac usystematyzował ich wedle noszonych strojów, wskazując na różnice trybu życia i miejsca w hierarchii społecznej. Zdolność do elegancji nie była jego zdaniem wyłącznie efektem urodzenia i bogactwa, ale wymagała niedefiniowalnego zmysłu, talentu wyrażającego się umiejętnością odpowiedniego doboru odzieży tak, by była zawsze piękna i dobra, łącząc się w harmonijną całość z powłoką fizyczną, ba, nawet z przeznaczeniem człowieka²³. Prawdziwa elegancja nie może stać się dobrem powszechnym, spopolitować się przez ogólnodostępność²⁴. Musi pozostać ekskluzywna i niedostępna, inaczej utraci swój *esprit*. Wychodząc od korelacji ubioru ze społecznymi uwarunkowaniami życia człowieka, Balzac zbliżył się ostatecznie do koncepcji dandyzmu – o krok od tego, jak definiował go choćby Charles Baudelaire w *Malarzu życia nowoczesnego* – i tym samym wskazał ścieżkę dekadencjnym następcom. Jednak już wówczas gdy pisał tę młodzieńczą broszurkę w jego myśli musiały tkwić ziarna, z których wykiełkowała niejedna strona *Komedii ludzkiej* – wyrażająca przekonanie, że strój to jeden z najsilniejszych symboli²⁵ i że spoglądając na jego przemiany można śledzić tak istotną dynamikę porewolucyjnego społeczeństwa. Jak bowiem zauważa Balzac, rewolucja jednym ruchem ręki unieważniła całą wielowiekową garderobę i sprowadziła kwestię mody do aspektu finansowego, co uruchomiło

monstra”; J.K. Huysmans, *Na wspak*, przeł. J. Rogoziński, Czytelnik, Warszawa 1976, s. 142).

²² Zob. H. de Balzac, *Traité de la vie élégante*, s. 8.

²³ “Pour distinguer notre vie par de l’élégance, il ne suffit donc plus aujourd’hui d’être noble ou de gagner un quaterne à l’une des loteries humaines, il faut encore avoir été doué de cette indéfinissable faculté (l’esprit de nos sens peut-être !) qui nous porte toujours à choisir les choses vraiment belles ou bonnes, les choses dont l’ensemble concorde avec notre physionomie, avec notre destinée”. Tamże, s. 30.

²⁴ „Les distinctions s’avalissent ou meurent en devenant communes [...]”. Tamże, s. 32.

²⁵ “Le costume étant le plus énergique de tous les symbols [...]”. Tamże.

w społeczeństwie niebezpieczne szaleństwo: ludzie pracy zapragnęli za ciężko zarobionego pieniądze doświadczyć tego, co do tej pory było wyłącznie domeną ludzi nic nierobiących²⁶. A sprowadzając tę myśl do związłego bon-motu: “la révolution fut aussi une question de mode, un débat entre la soie et le drap” [Rewolucja była również kwestią mody, sporem między jedwabiem a sukniem”]²⁷.

Dla Lucjana Chardona i Stanisława Wokulskiego jedwab nie stanie się nigdy obiektem prawdziwie eleganckim, w duchu elegancji opisywanej przez młodego Balzaca – traktują go bowiem przedmiotowo, jako środek do osiągnięcia celu, a więc do przewyciężenia sukna, w którym się urodzili. Obaj są ludźmi klasy pracującej, którzy przebijają się w zbyt kłopotliwą odzież i choćby nie wiadomo jak dobrze przyswoili zasady *dress code’u*, zawsze będą one dla nich językiem obcym. Naturalną elegancję posiada w tym gronie jedynie Izabela, której wyrafinowanie modowe objawia się w niewymuszony sposób i o której z pewnością można powiedzieć, że należy do klasy nic nierobiących. Nieco inny wymiar ma natomiast używanie jedwabiu przez Koralie. Kobieta nie traktuje tej tkaniny jako znaku awansu społecznego, tego bowiem z racji swojej kondyty nigdy nie doświadczy. Nie przybliży się ani o włos do pozycji szanowanych matron, arystokratek czy choćby mieszczanek tylko dlatego, że będzie wśród nich szeleściła najnowszymi jedwabnymi wynalazkami. W jej przypadku epatowanie jedwabiem jest ostentacyjną manifestacją hedonizmu stając się także ekspresją jej postawy moralnej.

4. Jedwabny szelest

Źródłem bodaj największej w literaturze tej epoki liczby przykładów motywu szeleszczącego jedwabiu jest proza Elizy Orzeszkowej. Dźwięk ten staje się w narracji jej licznych powieści względnie stałym elementem opisu postaci kobiecych wywodzących się, jeśli nie z arystokratycznego, to przynajmniej zamożnego środowiska. Przesadna dbałość o toaletę, doprowadzająca do tego, że wydaje ona jedwabny szelest, jest dyskretnym sygnałem oceny, jakiej poddana zostaje okiem narratorki postać. Tak jak na przykład w zderzeniu dwóch przyjaciółek, Marii Rudzińskiej i Eweliny D., właścicielki „jednego z najzamożniejszych sklepów bławatnych” w *Marcie*. Suknia wbiegającej po schodach Rudzińskiej nie wydaje żadnego dźwięku,

²⁶ „Tout à coup la Révolution, ayant pris d'une main puissante toute cette garde-robe inventée par quatorze siècles, et l'ayant réduite en papier-monnaie, amena follement un des plus grands malheurs qui puissent affliger une nation. Les gens occupés se lassèrent de travailler tout seuls; ils se mirent en tête de partager la peine et le profit, par portions égales, avec de malheureux riches qui ne savaient rien faire, sinon se gaudir en leur oisiveté !...”; tamże, s. 19.

²⁷ Tamże, s. 32 (tłum. własne).

a przynajmniej narracja tego nie notuje²⁸, w przeciwieństwie do faktu, że „po kilku zaledwie sekundach dał się słyszeć szelest szybko sunącej po posadzce jedwabnej sukni” [Marta, s. 87]. Ewelina D., „[z]grabna, wystrojona, trzydziestoletnia przeszło kobieta, z bardzo misternym kokiem z tyłu głowy” nie spełni pokładanych w niej nadziei i nie zatrudni Marty – a choć jej czysto praktyczne motywacje są w żelaznej logice powieści uzasadnione (brak kwalifikacji, niepewność co do uczciwości Marty, wreszcie wyłącznie męska obsada subiektów) – nadmiernie bogata, szeleszcząca jedwabiem toaleta czyni tę epizodyczną postać jedną z wielkiego grona znieczulonych na krzywdę i potrzeby bliźnich.

Ta zasada pozostaje zgodna z wyznawanym przez Orzeszkową aż do późnych lat przekonaniem, że „nędzarz cierpi na ciele, bogacz szkody niezliczone ponosi na duszy”²⁹ – choroby bogaczy uzewnętrzniają się zaś również w ich sposobie ubierania. Stąd też szelest jedwabiu zwiastuje u pisarki całą gamę kobiecych przewin, nie tylko brak uczuć i zaangażowania społecznego. Skłonność do garderobianej przesady, strojności, która u pisarki ewidentnie jest przywarą wielbicielek jedwabiu, łączy się z ułomnościami charakteru i słabym morale³⁰. Galeria postaci potwierdzających tę tezę jest wyjątkowo obfita, a jednym z pierwszych jej obiektów jest Klotylda Warska. Młoda wdowa z powieści *W klatce*, kobieta-kameleon (jak sama siebie nazywa w pierwszych scenach nawiązawszy w pociągu znajomość z Cyprianem Karłowskim), przedstawia się czytelnikowi najpierw jako pełna elegancji zakwefiona dama dystansująca się wobec innych podróżnych w przedziale, ale i tak przyciągająca wzrok mężczyzny „długimi i ciężkimi fałdami [...] sukni ciemno-brunatnego koloru”³¹, poruszająca się „z wdziękiem podnosząc fałdy ciężkiej sukni” [W klatce, s. 22]. Asceza

28 Po skończonej rozmowie suknia Rudzińskiej także zaszeleści, ale bez jedwabnego epitetu, najwyraźniej bowiem pozytywna bohaterka ubrana jest w inny materiał: „Siedząca w sklepie kobieta w żałobie [Marta] usłyszała szelest sukni i kroków swej chwilowej opiekunki [Rudzińskiej – przyp. M.S.] wtedy, gdy ta znajdowała się jeszcze u szczytu schodów” [Marta, s. 96].

29 E. Orzeszkowa, *Do Polskiej Partii Socjalistycznej*, cyt. za: C. Zalewski, „Nędza bogatych”. *Modernistyczne paradoksy w „Argonautach” Elizy Orzeszkowej*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza” 2011, s. 84.

30 Potwierdza tę intuicję Ewa Skorupa, gdy analizując postać Kamili Grabiny z *Pana Graby* zauważa, że ciesząc się sympatią narratorską bohaterki wybierają skromne ubrania, często czarne, a uogólniając tę zasadę stwierdza, że „Zazwyczaj bohaterowie pozytywni ubrani skromnie, ale wytwornie, bez zbędnych, ostentacyjnych ozdób”; E. Skorupa, *Eliza Orzeszkowa. Fizjonomiczne studia portretowe*, Kraków 2019, s. 126.

31 E. Orzeszkowa, *W klatce*, Warszawa 1962, s. 20. Wszystkie kolejne cytaty z powieści pochodzą z tego wydania, oznaczane będą tytułem i numerem strony.

podróżnej toalety w dalszych scenach ustępuje przepychowi sukni wieczorowej założonej na wizytę w operze³², a wreszcie też jedwabiom, w których przyjmowała gości w swoim warszawskim mieszkaniu („Suknia jej długa, jedwabna, z lekkim szelestem sunie się za nią po kobiercu, pokrywającym posadzkę” [W *klatce*, s. 100]) lub prezentowała się przed pełnym podziwu wzrokiem trzech młodych prowincjuszek komentujących jej przyjazd do majątku wiejskiego („Czy widzisz? czy widzisz ją? [...] Ależ suknia! [...] Aż szeleści, jak wiatr!” [W *klatce*, s. 144]). Zachwyt, z jakim panny Dembowskie, córki dzierżawcy majątku Warszawskiej, patrzą na przybyłą z wielkiego świata damę, wyraża się głównie w komplementach pod adresem efektu akustycznego wydawanego przez kreację. Domyślać się można, że jest to suknia jedwabna, Orzeszkowa bowiem nie szczędzi pani Warszawskiej uszytych z tej tkaniny toalet³³. I choć nie rażą nadmierną strojnością, a raczej należy w nich widzieć wyraz przyrodzonego zmysłu elegancji – jak u Łęckiej – jednak ich ewidentnie luksusowy charakter stanowi dopełnienie portretu kobiety chimerycznej, płoczej i igrającej z uczuciami, której dopiero cierpienie miłosne dostarczy niezbędnej nauki.

Jedwab budzi podejrzenia także wówczas, gdy otrzymuje go w prezencie od matki młodziutka Wacława z *Pamiętnika Wacławy* – ostatni wieczór na pensji spędzając, jak podkreśla, bez „szkolnego munduru z zielonej wełnianej materii, ale ubrana [...] w brązowy jedwabny szlafroczek, delikatna koronka otaczała mi szyję i ręce, a na piersi wił się złoty łańcuszek pierwszy raz włożonego przeze mnie zegarka”³⁴. Zamiana ubioru, będąca symbolem awansu – z pensjonarki do roli panny na wydaniu – cieszy ją mniej niż zegarek, prawdziwy znak dorosłości. Dystans wobec jedwabnego szlafrocza być może jest skutkiem goryczy dzieciennego wspomnienia, z czasów gdy miała 9 lat i była świadkiem kłótni między rodzicami. W konfrontacji mądrego i zasmuconego lekkomyślnością żony ojca z matką, kobietą próżną i leniwą, skupioną na flirtach oraz strojnych toaletach, żądającą od niego, by zrezygnował dla niej ze swojej pracy i uważającą małżeństwo z nim za mezalians – właśnie ubrania stają się jedną z kart przetargowych. Mała Wacia, ubrana w „białą sukienkę,

32 „[U]brana była w suknię z ciemnego aksamitu odkrywającą ramiona jej i szyję zdobną w dwa sznury, wielkim brylantem zamkniętych, pereł. Na obnażonych jej rękach godnych fidiuszowego dłuta, niby na kararyjskim marmurze wschodnie arabeski, wiły się węże złotych bransolet” [W *klatce*, s. 38].

33 „Pani Warska ubraną była w suknię z ciemnego jedwabiu; na głowie miała takież barwy kapelusik, zdobny tylko cieniuchną czarną koronką. Nic na niej nie błyszczało, wszystko było ciemne i bez ozdób, a jednak wytworne” [W *klatce*, s. 211].

34 E. Orzeszkowa, *Pamiętnik Wacławy. Ze wspomnień młodej panny*, t. 1–2, Warszawa 1968, s. 7. Wszystkie kolejne cytaty z powieści pochodzą z tego wydania, oznaczane będą tytułem, numerem tomu i strony.

upstrzoną mnóstwem kolorowych kokardek, i [mając] włosy, zaczesane wysoko *à la Pompadour*" [*Pamiętnik Wacławy*, t. 1, s. 26] budzi w ojcu rozczarowanie i rezygnację: „Jakże ustrojona! Tak wcześniej już przywyka... biedne dziecko!” [*Pamiętnik Wacławy*, t. 1, s. 26] Być może ten widok przyspiesza postawienie żonie twardego ultimatum, w wyniku którego porzuca ona rodzinę i wyjeżdża do swojego majątku na wsi. Jak wspomina Wacława, w rano jej wyjazdu, „[o]budził mię szelest sukni jedwabnej. Otworzyłam oczy i w półmroku zaledwie wschodzącego dnia zobaczyłam stojącą przy moim łóżku moją matkę” [*Pamiętnik Wacławy*, t. 1, s. 35]. Strojność matki jest wizualnym znakiem jej charakteru, najgorszych przywar arystokracji, ale też wątpliwej postawy moralnej³⁵. Szeleszczenie jedwabną suknią to także znak (nie)obecności matki – która niby jest, ale zajęta swoimi strojami i romansami; informacje o jej zachowaniu i niezrozumiałej dla siebie sytuacji dziecko czerpie z sygnałów akustycznych, zastępujących inną komunikację: „otworzyły się drzwi od buduaru i posłyszałam szelest atlasowej sukni, ciągnącej się po kobiercu” [*Pamiętnik Wacławy*, t. 1, s. 28]; „szelest jej sukni oznajmił, że żywo powstała z siedzenia” [*Pamiętnik Wacławy*, t. 1, s. 29]; „Obudził mię szelest sukni jedwabnej” [*Pamiętnik Wacławy*, t. 1, s. 35].

Szelest jedwabiu stanie się obowiązkowym elementem sonosfery arystokratycznego środowiska, w jakie Wacława wejdzie pod okiem swojej matki, gdy po ukończeniu pensji trafia pod jej opiekę³⁶. Konsekwencją, z jaką jedwabne suknie zostają obdarzone zdolnością wytwarzania szeleszczącego dźwięku, pozwala również na osiągnięcie efektu komicznego, jak wówczas, gdy szelest sukni staje się *quasi*-homeryckim epitetem charakteryzującym dwie babki cioteczne Wacławy, z którymi po latach odnawia ona

35 Pozostaje to w zgodzie z ogólną zasadą charakteryzowania postaci przez Orzeszkową, u której zwyczajowo „garderoba oraz urządzenie domu harmonizują z psychiką bohaterki”; E. Skorupa, *Twarze. Emocje. Charaktery. Literacka przygoda z wiedzą o wyglądzie człowieka*, Kraków 2013, s. 398.

36 „Na przodzie szły panie poważne, o długich szeleszczących sukniach, oparte na ramionach panów podżytych [...]” [*Pamiętnik Wacławy*, t. 1, s. 224]; „Nieprzerwanym hukiem kół turkocą powozy, brzęczy głucho bogata uprząż na karkach dumnie stąpających rumaków, szeleszczą jedwabie, powiewają wstęgi, przezroczyste koronki odsłaniają nagość śnieżnych szyj i ramion [...]” [*Pamiętnik Wacławy*, t. 1, s. 336]; „Grzmi muzyka, szeleszczą suknie, wonieją kwiaty, olśniewa światło, we wszystkich oczach palą się ognie sztuczne” [*Pamiętnik Wacławy*, t. 1, s. 357]; „Pomiędzy tymi dwoma żywymi ścianami przesuwwały się z szelestem bogate suknie, o długich atlasowych i aksamitnych ogonach, przykryte do połowy sobolami i gronostajami [...]” [*Pamiętnik Wacławy*, t. 1, s. 464]; „aby [...] szelesty sukien, na wystawę włożonych, nie tłumiły pieśni poważnej [...]” [*Pamiętnik Wacławy*, t. 1, s. 466]; „[...] w przyległym pokoju dał się słyszeć szelest sukien i ożywiony gwar kilku wesoło rozmawiających głosów” [*Pamiętnik Wacławy*, t. 1, s. 505].

znajomość³⁷. O ile młodą dziewczynę szeleszczące ogony mogą nieco śmieszyć, to jednak w oczach jej matki jedwab staromodnych sukni babek jest znakiem tego, że „lubo są już w podeszłym wieku, pilnie dotąd strzegą wszystkich zwyczajów światowych” [*Pamiętnik Wacławy*, t. 1, s. 58].

Tego samego chwytu – kojarząc szelest jedwabiu z tendencyjną charakterystyką bohaterów i pozbawionego głębszych wartości środowiska, które reprezentują – używa Orzeszkowa portretując w *Panu Graby* postać epizodyczną, roztrzępaną i wiecznie czegoś zapominającą pani Słabeckiej. Podobnie jak w *Pamiętniku Wacławy*, tematem powieści są perypetie matrymonialne młodej dziewczyny, które służą za pretekst do odmalowania wypaczeń edukacyjnych i zgubnego wpływu wychowania na młodsze pokolenie oraz pogłębiania negatywnej charakterystyki wyższych sfer, próżniaków, utracjuszy i pozerów. Należy do tej grupy Słabecka, nie dziw zatem, że jej pojawieniu się towarzyszy huk otwieranych drzwi, zza których „z szelestem jedwabiu i furkaniem krynoliny weszła pani Słabecka w swojej jasnozielonej szubce i łabędziowym kapturku. Brakło tylko wczorajszego zarękawka z angory”³⁸.

Jedwabną suknię wdziewa na siebie także jedna z najbardziej pocziwych bohaterek *Pana Graby*, rysowana ciepłymi i pełnymi sympatii barwami Celina Kłońska³⁹ – co znamienne jednak, robi to w chwili uniesienia, zagniewana postawą męża-lekkoducha i chcąc mu zrobić na złość: „tak, tak, zacznę i ja latać, jak on, po całym świecie, stroić się, bawić [...]. Komorosiu, przynieś no mi szafirową jedwabną suknię, [...] pojadę z wizytą [...]” [*Pan Graba*, s. 107]. Potem jednak jej suknia obdarzona zostaje epitetem ciężkiej – jakby dla podkreślenia ogromu odpowiedzialności moralnej, jaką młoda żona bierze na siebie, marząc o wywyżgnięciu męża z upadku. Gdy modli

37 „[...] pamiętam tylko długie szeleszczące ogony ich sukien i białe koronkowe ich czepce” [*Pamiętnik Wacławy*, t. 1, s. 58]; „Więc babki moje cioteczne w tak pięknym mieszkają miejscu! Jakże dziwnie wydawać się muszą ich szeleszczące ogony u sukien przy szmerze tej rzeki i czepce o krochmalnych koronkach przy tych szczytach wzgórz zielonych!” [*Pamiętnik Wacławy*, t. 1, s. 90]; „W przyległym pokoju dał się słyszeć szelest dwóch ciężkich sukien jedwabnych, rozchyliła się portiera i babki moje stanęły w progu” [*Pamiętnik Wacławy*, t. 1, s. 91]; „Babki moje i matka wyszły na ganek w sukniach z długimi szeleszczącymi ogonami i w czarnych aksamitnych płaszczykach [...]” [*Pamiętnik Wacławy*, t. 1, s. 120]; „Babka Hortensja, wyprostowana jak zwykle, z szeleszczącym ogonem u sukni” [*Pamiętnik Wacławy*, t. 1, s. 202].

38 E. Orzeszkowa, *Pan Graba*, Warszawa 1971, s. 301. Wszystkie kolejne cytaty z powieści pochodzą z tego wydania, oznaczane będą tytułem i numerem strony

39 Ewa Skorupa omawiając sposób charakteryzowania bohaterki, zwraca uwagę na to, że reprezentuje ona typ postaci „nazywanej naiwnym dzieckiem, dzieciakiem, «kapryśniczką», trzpiotem”; E. Skorupa, *Twarze. Emocje...*, s. 396.

się pod obrazem Matki Boskiej, jej suknia nie wydaje najłżejszego szelestu, nasiąkając tylko gorzką wilgocią – „perliste łzy spływały z jej oczu, zmaczały kosztowną pajęczą koronkę, jaką oszyta była jej suknia z ciężkiego jedwabiu” [*Pan Graba*, s. 169].

Jeśli nawet suknia bohaterki wydaje właściwy jedwabowi szelest, nie pozbawia to pani Kłońskiej wdzięku i przede wszystkim przyzwoitej skromności, jak w scenie wizyty ordynata Zrębskiego, którego o nadejściu gospodyni powiadamia

szelest jedwabnej sukni w przyległym pokoju [...].

Ciemnobraunatna barwa ubrania uwydatniała przezroczystą delikatność jej cery, a biała lewkonia wpleciona w złociste loki wdzięcznie błyszcząca nad drobną, pobladłą twarzą i rzucała na nią pewien nieokreślony smutek. [*Pan Graba*, s. 253]

Lub też w scenie wizyty Celiny u państwa Grabów, gdy jedwab znów skojarzony zostaje z przygniatającym młodą kobietę ciężarem – plotkarskiej intrygi o romansie jej męża z Kamilą Grabiną: „Co kilka kroków przystawała, opierała się o poręcz wschodów i oddychała z ciężkością. Za nią z szelestem jedwabiu sunęła się długa, czarna suknia, a przezroczysta koronka spływając z kapelusza, przysłaniała twarz jej i złociste włosy” [*Pan Graba*, s. 400]. Sunąca z szelestem suknia jest czymś zgoła odmiennym od furkającej; gradacja dźwięków jest skorelowana z moralną kwalifikacją bohaterek. Można pozostać szlachetną i nosić jedwab, wówczas jednak staje się on także ciężarem, w innym przypadku to wyłącznie luksusowy fatalaszek, a jego szelest zwiastuje lekkie podejście do życia właścicielki.

Częstotliwość wzmianek o jedwabiu i jego szeleściach czyni z tego sformułowania znak rozpoznawczy, element typowy opisu kobiet z wyższych sfer u Orzeszkowej, czego prawdziwy popis odnaleźć można w *Pompalińskich* (1876), miejscami zgryźliwej satyrze na życie zgnuśniałej kasty, zazdrośnie strzegącej swojej pozycji (wszak główna intryga obraca się wokół potencjalnego mezaliansu – małżeństwa Cezarego Pompalińskiego z Delicją Kniksówną). Suknie Pompalińskich i Kniksowych, pań różnego wieku i obdarzonych rozmaitymi gustami, nieodmiennie szeleszczą jedwabiem, spowijając całe to środowisko kompromitującą tkaniną i jej dźwiękiem. I tak Wiktorię Pompalińską, wdowę po Jarosławie, okrywa „[c]zarna, lecz z cennej bardzo jedwabnej materii sporządzona i niepomierzenie długa szata”, która „z poważnym szelestem sunęła po kobiercu okrywającym posadzkę galerii”⁴⁰. Cecylia Orczyńska, z domu Pompalińska, reżyserka matrymonialnego skandalu, to

⁴⁰ E. Orzeszkowa, *Pompalińscy*, t. 1–2, Warszawa 1952, s. 27. Wszystkie kolejne cytaty z powieści pochodzą z tego wydania, oznaczane będą tytułem, numerem

mała, chuda bardzo kobietka z cienką kibicią energicznie wciśniętą, w jedwabną suknię z jaskrawo mieniącej się liliowej materii, po balowemu u góry wyciętą, w dole rozdętą na krynolinie rozmiarów niepomiarowych. [...] wszystkie szczegóły tego co najmniej dziwaczego stroju były tam nagromadzone w tak wielkiej obfitości, w tak chaotycznym ze sobą pomieszaniu, że cała postać pani generałowej podobną była z daleka do wielkiej masy na jeden stos niedbale rzuconych jedwabów, koronek, piór, złota i brylantów. [*Pompalińscy*, t. 1, s. 121–122]⁴¹

Również uczestniczącą w intrydze Żuliettę Kniksową, anonsuje na powieściowej scenie dźwięk szeleszczących sań (!), z których wysiada z „wielkim szelestem jedwabów [...], w nadzwyczaj długiej i strojnej sukni, w malutkim kapelusiku zarzuconym na kunsztownie utrefione włosy” [*Pompalińscy*, t. 1, s. 149–150]⁴². Opis jej wizyty to kolejny przykład tego, że kompromitowany od strony moralnej jedwab może być źródłem komizmu. Otóż w salonie generałowej, prawdziwego Harpagona w spódnicy, jest „zimno jak w lodowni”, co sprawia że „delikatne członki pani Żulietty przebiegał [...] pod lekką jedwabną suknią, dreszcz febryczny” [*Pompalińscy*, t. 1, s. 152], by za moment „[p]od fałdami i falbankami jedwabnej sukni dreszcz febryczny wzmógł się na chwilę” [*Pompalińscy*, t. 1, s. 152]⁴³. Licząc

tomu i strony. W innym miejscu, w scenie odczytywania testamentu generałowej Celiny, sunącą szatę zastępuje płynięcie: „[...] hrabina Wiktoria miękko i zarazem poważnie opłynięta zwojami jedwabów i koronek zajmowała miejsce na kanapie” [*Pompalińscy*, t. 2, s. 157], które jednak zamienia się w szelest wraz z poruszeniem bohaterki („Tym razem na kanapie żywo zaszeleściła jedwabna suknia” [*Pompalińscy*, t. 2, s. 161]), zbulwersowanej tym, że jej szwagier, hrabia August, zaakceptował Kniksów, a nawet dopisał im arystokratyczną, angielską genealogię. I nieco dalej, stopniując poruszenie Wiktorii Pompalińskiej: „jedwabna suknia hrabiny zaszeleściła niespokojnie” [*Pompalińscy*, t. 2, s. 163].

- ⁴¹ Ewa Graczyk analizując tę postać zauważa, że „[d]ysponując tylko szczątkami, «śmieciami» z arystokratycznych kodów semiotycznych, w postaci biżuterii, strojów, gestów, tworzy z nich swoją własną kalekę mowę, dzięki której wyraża, a zarazem ukrywa, swoje uwięzienie i rozpacz”. E. Graczyk, *Ukryty skarb. O powieści zatytułowanej (niedobrze) „Pompalińscy”, [w:] Sekrety Orzeszkowej*, red. G. Borkowska, M. Rudkowska, I. Wiśniewska, Warszawa 2012, s. 129.
- ⁴² Żuliettę także później zapowiadają szeleszczące jedwabie, jak na przykład w scenie, w której jej przybycie przerywa poważną rozmowę Cezarego, Delicji i Wilhelma (syna Augusta Pompalińskiego, wysłanego przez Wiktorię, żeby rozkochał w sobie narzeczoną kuzyna i tym samym nie dopuścił do małżeństwa): „Przerwał je szelest jedwabów i szmer drzwi otwierających się teraz zupełnie [...]. Do salonu, krokiem poważnym, zbytecznie może tragicznym, weszła pani Żulietta”. [*Pompalińscy*, t. 2, s. 120].
- ⁴³ I jeszcze, zaraz potem: „Dreszcz dość gwałtowny już tym razem poruszył jedwabiami pani Żulietty” [*Pompalińscy*, t. 1, s. 153].

na to, że uda się jej uszczknąć coś z majątku ciotki i mając nadzieję na wsparcie w ukartowaniu zamażpójścia Delicji, Kniksowa jest gotowa zdusić odruchy własnej fizjologii. Podobnie inni goście generałowej, gdy przychodzi im zmierzyć się ze skąpstwem gospodyni, ich reakcje ograniczają się do serii dźwięków i wstrząsów: „Wielkie suwanie krzesłami, szelesty jedwabioń, ciche jęki zgłodniałych piersi, cichsze jeszcze szepty i ponowne trzęsienia się od chłodu, po czym panowie podają ramiona swe paniom [...]” [*Pompalińscy*, t. 1, s. 197]. I tak oto doborowe towarzystwo darmożjadów i pochlebców, wśród szumiących jedwabi, których nie wyzbywają się nawet w trzaskającym mrozie, z uśmiechem przystaje na lekceważenie przez bogaczkę.

Do słownika jedwabnych motywów w *Pompalińskich* dodać można także ujawnione przy okazji testamentowego legatu, poczynionego przez Celinę Pompalińską na rzecz ubogiej krewnej Leokadii, wynagrodzenie, które pobierała ona jako panna do towarzystwa – w kwocie 400 rubli i jednej jedwabnej sukni rocznie. Dla podkreślenia różnicy między próżniaczymi szelestami wymykającymi się spod spódnic Pompalińskich z głównej linii a zarazem

Jakby dla lepszego przypomnienia, kim była dotąd, Leokadia miała na sobie czarną jedwabną suknię, tę samą zapewne którą jako dodatek do ostatniej „raty” sobie wypłaconej, otrzymała była od zmarłej swej dobrodziejki. Suknia ta zresztą, jakkolwiek jedwabna, tak prostą była i skromną, że dziwnie odbijać musiała od zbytkiem i wykwintem lśniącego otoczenia, w którym się obecnie znalazła... [*Pompalińscy*, t. 2, s. 169]

Nawet głos spowiednika Wiktorii Pompalińskiej, *l'abbé* Lamkowskiego został dostrojony na jedwabną nutę: „mówił to bardzo cicho, tak że znizony, miękki głos jego wydawał się jakoby jedwabną podszewką podniesionego nazbyt, szorstkiego głosu hrabiego Augusta” [*Pompalińscy*, t. 1, s. 32], czy w innym miejscu „ozwał się tuż za nim jedwabny jakiś, miękki głos męski [...] *l'abbé*'go Lamkowskiego” [*Pompalińscy*, t. 2, s. 68]⁴⁴. Tę interesującą metaforę, która staje się epitetem stałym Lamkowskiego, można potraktować jako dowód finezji warsztatu pisarskiego Orzeszkowej, w tak głębokich

⁴⁴ Na tej samej stronie raz jeszcze „zabrzmiął jedwabny głos *l'abbé*'go” [*Pompalińscy*, t. 2, s. 68], a nieco dalej „ani jedwabny *l'abbé*, ani chropowaty hrabia August, nie zdobyli się na żadną praktyczną i możliwą do wykonania radę” [*Pompalińscy*, t. 2, s. 81] i wreszcie „jedwabisto powtórzył *l'abbé*” [*Pompalińscy*, t. 2, s. 174] oraz „nad znękaną jej głową [Wiktorii] wywoływał jedwabistym swym szeptem wszystkie, co do jednej cnoty, kardynalne i inne” [*Pompalińscy*, t. 2, s. 179].

strukturach swoich opisów tworzącej analogie nadające spójność opisywanemu światu.

Spoglądając na powieści pisarki w szerszej perspektywie, tę spójność zauważyć można nie tylko we wszechobecnym szeleszczeniu sukni pojedynczych kobiet, ale też w powtarzających się opisach eleganckiego towarzystwa, w którym Orzeszkowa nieodmiennie widzi anonimowy tłum barwnych jedwabnych sukni przecinanych czernią strojów męskich.

[...] suknie rzucały na błyszczącą posadzkę fale różnobarwnych jedwabów.⁴⁵

W owych porach ogólnego na mieście ruchu, zobaczyć tam można [...] jedwabne suknie i najmodniejsze, jakie być mogą, kapelusze, beduiny i paletoty, bonżurki i marynarki [...].⁴⁶

[...] niekiedy Irenę ogarniały marzenia o jakichś ciszach wielkich, [...] od huku ulic, szelestu jedwabi, zgiełku słów marnych, których próżnię i fałsz przeniknęła, oddalonych [...].⁴⁷

Oni zaś bawili się coraz lepiej, otoczeni lekkim obłokiem perfum, unoszącym się z ich sukien i chrzęstem jedwabów, spadających im do stóp, jak różnobarwne kaskady.⁴⁸

⁴⁵ E. Orzeszkowa, *Sylwek cmentarnik*, Warszawa 1951, s. 224.

⁴⁶ E. Orzeszkowa, *Cnotliwi*, Warszawa 1951, s. 7.

⁴⁷ E. Orzeszkowa, *Argonauci*, Warszawa 1950, s. 50. W powieści tej motywy jedwabne są również istotnym elementem języka narracji, wykorzystując rozmaite możliwości – także typowe u Orzeszkowej obrazowanie postaci kobiecych pojawiających się z początku anonimowo, ograniczonych do ich sukni: „Kiedy w futrze i kapeluszu zstępował ze schodów, u dołu klatki schodowej dał się słyszeć szelest jedwabnych sukien i dość głośna rozmowa, po angielsku prowadzona”. Tamże, s. 105.

⁴⁸ Tamże, s. 130. Ta scena rozgrywa się w magazynie, w którym Irena obstalowuje sobie suknię i jest to pretekst do znaczącej wymiany zdań na temat ubioru kobiecego i jego symbolizacyjnych funkcji. Jak twierdzi towarzyszący Irenie ekscentryczny baron Blauendorf, „Strój kobiety powinien być symbolem jej indywidualności. Dla pani trzeba wymyślić strój, który by symbolizował arystokrację ciała i ducha”. Tamże, s. 129. Pisani u progu nowego stulecia *Argonauci* (wyd. 1900) są tym dziełem Orzeszkowej, w którym pojawia się wyraźnie tematyzacja nowych prądów światopoglądowych i estetycznych popularyzującego się wówczas w Polsce modernizmu. Cezary Zalewski interpretował dzieło w kontekście dekadentyzmu (zob. C. Zalewski, „Nędza bogatych”. *Modernistyczne paradoksy...*), natomiast Dorota Niedziałkowska wprost wskazywała na powiązania z dandyzmem, przytaczając zresztą scenę projektowania sukni Ireny jako dowód wystylizowania postaci barona na „arbitra elegancji”; Zob. D. Niedziałkowska, *Dandyzm w „Dwóch biegunach” i „Argonautach” Elizy Orzeszkowej*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza”, Rok IV (XLVI) 2011, s. 108.

[...] morze światła łało się z wielkich lamp i świeczników na stół, [...] na połyskujące jedwabiami barw wszelkich stroje pań i czarne, z olśniewającą bielą zmieszane ubiory panów.⁴⁹

Bo w klombie sukien jedwabnych, fraków czarnych, obnażonych ramion i wachlarzy, podobnych do poruszających się ze szmerem skrzydeł olbrzymich motyli panował flirt lekki, filuterny, dowcipny, u spodu zdjęty dreszczami wzruszeń.⁵⁰

Powstawano z miejsc i łączono się w pary, które łańcuchem długim, krętym, szeleszczącym jedwabiami, szemrzącym rozmowami, skierowywały się ku ogromnej, na oścież otwartej sali jadalnej.⁵¹

Bez względu na to, jak interpretować uporczywie wręcz powracające opisy jedwabnych szelestów – czy jako wyraz słabości pisarskiej i mechanicznego powielenia schematów, czy jako konsekwentnie stosowaną, celową strategię – Orzeszkowej udało się w mimochodem, wszak nie jest to główny temat jej twórczości, wytworzyć przekonanie o związku znaczeniowym między społeczną niemoralnością, pasożytnictwem a obrazem różnobarwnych, niekiedy rozpiętych na szerokich krynolinach, jedwabnych kobiecych kreacji. Suknia może być oznaką szlachetności i skromności („jakkolwiek jedwabna”) lub też szeleścić jedwabiem w nienachalny sposób, ale tylko wówczas, gdy nosi ją osoba szlachetna, obdarzona sercem, wrażliwością i rozumem. W innych przypadkach jedwab zwiastuje różne odcienie nieprzyzwoitości, czy to w najszerszym sensie wiążąc się z zaniedbaniem obowiązków wobec człowieczeństwa (samolubne Ewelina D., Wiktoria Pompalińska, Żulietta Kniksowa, Celina Orczyńska), czy w węższym rozumieniu jako bezpośredni sygnał ostrzegający o nieobyczajności (frywolna matka Wacławy, niestała Klotylda Warska, utrzymanka bogatych mężczyzn Karolina z *Marty*).

5. Epilog

Wątek jedwabnej nieobyczajności bohaterek Orzeszkowej, ale i Balzakowskiej Koralii, prowadzi ku finałowi tych rozważań, najdobitniejszemu dowodowi utrwalenia się w literaturze wyobrażenia o jedwabiu jako o czymś luksusowo-zdrożnym. Oczywiście to słynny dialog na temat lokatorki w akcie pierwszym *Moralności pani Dulskiej* Gabrieli Zapolskiej, rozgrywający się między panią Dulską i Juliasiewiczową, a kontrapunktowany przez Zbyszka:

49 E. Orzeszkowa, *Dwa bieguny*, Kraków 2019, s. 141.

50 E. Orzeszkowa, *Australczyk*, Warszawa 1949, s. 29–30.

51 Tamże, s. 47.

DULSKA

[...] Ja tam w tę miłość nie wierzę. Szumi jedwabiami pod spodem...

ZBYSZKO

Cóż to dowodzi?

DULSKA

To, że nie jest uczciwa kobieta. Dla męża, mój panie, kobieta się nie potrzebuje pod spodem stroić. A takie, co szumią – to...

ZBYSZKO

do Juliasiewiczowej

Siedźże spokojnie, bo i ty szumisz⁵².

W mieszczańskich horyzontach Dulskiej jedwabowi nie zostały już żadne ze szlachetniejszych funkcji, a szumieć jedwabiem nie znaczy nic innego jak wabić, wydawać dźwięk sygnalizujący gotowość do rozluźnienia moralnej dyscypliny. Zwłaszcza, że dźwięk ten wydobywa się nie z okrycia wierzchniego, jak u Orzeszkowej, ale z tego, co powinno pozostać również akustycznie: *inexprimable*.

W ten oto sposób domyka się krąg jedwabnych nadziei i obaw wyrażanych przez dziewiętnastowieczną (i z początku dwudziestego wieku) literaturę. W nadziejach na rozpowszechnienie jedwabnictwa odzywa się jedna z odmian utopii ekonomiczno-społecznej, marzenie o jedwabnym eldorado, które zmieni oblicze wegetującego na skraju biedy społeczeństwa – nawet jeśli dość szybko okazało się, na jak wątych podstawach były oparte owe miraż. Jedwab traktowano jak obowiązkowy element rynsztunku aspirujących elegantów, wspinających się, nie zawsze uczciwie, po szczeblach społecznej drabiny. Sztandar klas wyższych, ich wizytówka, jedwab mógł nabierać dandysowskiego i dekadentckiego odcienia – jak u Balzaca, czy w opisach stroju Izabeli Łęckiej. W polskiej literaturze prawdziwy pomnik jedwabowi utkała Orzeszkowa, spowijając w szlachetną materię praktycznie wszystkie próżniaczki o narcystycznych skłonnościach i przestrzegając, by kobiety uczciwe noszące jedwab robiły to w sposób skromny i pozbawiony ostentacji. Wreszcie jedwab stał się idealnym dopełnieniem *entourage* luksusowych kurtyzan i utrzymanek, co skojarzyło jego szelest z obietnicami zakazanego owocu. W pisarstwie Balzaca czy Prusa jedwabne wątki mają marginalny charakter, tylko przy specyficznie ukierunkowanej lekturze zwracają uwagę na swoje szersze konteksty. Inaczej Orzeszkowa, która uczyniła jedwab stałym elementem słownika swoich opisów. Choć zajmuje on miejsce peryferyjne na bogatej mapie deskrypcji w twórczości pisarki, to jednak pozostaje spójny z najwyższym poziomem sensów jej powieści, z ich wymową ideową.

52 G. Zapolska, *Moralność pani Dulskiej*, BN I 187, oprac. T. Weiss, s. 46–47.

Małgorzata Sokalska

Faculty of Polish Studies, Jagiellonian University, Kraków

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-2896-9468](https://orcid.org/0000-0002-2896-9468)

Inside out, or silk in literature: Honoré de Balzac, Bolesław Prus, Eliza Orzeszkowa

Summary

The thread that runs through this article is made of silk, a fabric with a fascinating history of origins in China and a long record of projects aimed at organizing and mechanizing its production in Europe. The silk motif recurs throughout 19th century literature. As an object of realist description it gives the writer the opportunity to explore its sensuous material appeal and, also, to create around it a web of additional references and associations. For Honoré de Balzac and Bolesław Prus silk carries connotations of elegance, social status and social aspirations. In the fiction of Eliza Orzeszkowa it is one of the regularly recurring elements of descriptions of outward appearance of characters. It can be interpreted as a mechanical repetition or, perhaps, the foregrounding of the stereotype meaning of silk intended as an invitation to the moral judgment of characters furnished with that mark.

Key words

Thematic criticism – 19th-century realist novel – cultural significance of silk – the silk motif in fiction – clothing and fashion in fiction – Honoré de Balzac (1799–1850) – Bolesław Prus (1847–1912) – Eliza Orzeszkowa (1841–1910)

Słowa kluczowe

Honoré de Balzac, Bolesław Prus, Eliza Orzeszkowa, opis realistyczny, moda w literaturze, ubiór w literaturze

Bibliografia

- [b.d], 1861, *Rozmowy wieczorne Andrzeja i Macieja o jedwabnictwie*, „Gwiazdka Cieszyńska” nr 24: s. 169, nr 25: s. 174–175, nr 28: s. 192–193, nr 30: s. 196–197, nr 31: s. 215–216, nr 34: s. 227, nr 35: s. 232, nr 38: s. 248–249, nr 39: s. 254–255, nr 42: s. 278–279, nr 44: s. 299.
- Balzac Honoré de, 1854, *Traité de la vie élégante*, Paris: Librairie Nouvelle.
- Balzac Honoré de, 1955, *Stracone złudzenia*, przeł. i wstępem opatrzył Tadeusz Żeleński (Boy), Warszawa: Czytelnik.
- Bruneau Philippe, 2001, *Préface*, w: *Le vêtement chez Balzac. Extraits de la “Comédie Humaine”*, red. François Boucher, Paris: Ed. de l’Institut français de la mode.
- Budrewicz Tadeusz, 1990, *Przedmiotowość – scjentyzm – styl (Konteksty stylu Konopnickiej, Orzeszkowej i Prusa)*, w: *W świecie Elizy Orzeszkowej*, red. Halina Bursztyńska, Kraków: Wydawnictwo Naukowe WSP.
- Czaplicki Zdzisław, Gliścińska Eulalia, 2020, *Rozwój hodowli i przetwórstwa jedwabiu naturalnego w Polsce*, „Przegląd włókienniczy – włókno, odzież, skóra”, nr 12, s. 24–29.
- David Jérôme, 2010, *Balzac, Une éthique de la description*, coll. „Romantisme et modernités”, Paris: Honoré Champion.
- Graczyk Ewa, 2012, *Ukryty skarb. O powieści zatytułowanej (niedobrze) „Pompalińscy”*, [w:] *Sekrety Orzeszkowej*, red. Grażyna Borkowska, Magdalena Rudkowska, Iwona Wiśniewska, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN.
- Huysmans Joris-Karl, 1976, *Na wspak*, przeł. Julian Rogoziński, Warszawa: Czytelnik.
- Kozubowski Antoni, 1872, *Jedwabnictwo, czyli nauka o wychowie jedwabników morwowych ze stanowiska nowszych badań naukowych*, Kraków: Nakł. Towarzystwa pszczelno-jedwabniczego i sadowniczego dla Galicji zachodniej w Krakowie.
- Marzel Shoshana-Rose, 2005, *L’esprit du chiffon: le vêtement dans le roman français du XIXe siècle*, Berne: Peter Lang SA.
- Mazurkiewicz Adam, 2015, „Mamy tedy nowy sklep...”. *Obraz narodzin nowoczesnego konsumpcjonizmu w „Lalce” Bolesława Prusa*, „Pamiętnik Literacki” CVI z. 2, s. 51–70.
- Niedziałkowska Dorota, 2011, *Dandyzm w „Dwóch biegunach” i „Argonautach” Elizy Orzeszkowej*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza”, IV (XLVI), s. 102–120.
- Orzeszkowa Eliza, 1949, *Australczyk*, Warszawa: Książka i Wiedza.
- Orzeszkowa Eliza, 1950, *Argonauta*, Warszawa: Książka i Wiedza.
- Orzeszkowa Eliza, 1951, *Cnotliwi*, Warszawa: Książka i Wiedza.
- Orzeszkowa Eliza, 1951, *Sylwek cmentarnik*, Warszawa: Książka i Wiedza.
- Orzeszkowa Eliza, 1952, *Pompalińscy*, t. 1–2, Warszawa: Książka i Wiedza.
- Orzeszkowa Eliza, 1962, *W klatce*, Warszawa: Czytelnik.

- Orzeszkowa Eliza, 1968, *Pamiętnik Wacławy. Ze wspomnień młodej panny*, t. 1–2, Warszawa: Czytelnik.
- Orzeszkowa Eliza, 1971, *Pan Graba*, Warszawa: Czytelnik.
- Orzeszkowa Eliza, 1973, *Marta*, Warszawa: Czytelnik.
- Orzeszkowa Eliza, 2019, *Dwa bieguny*, Kraków: MG.
- Prus Bolesław, 1998, *Lalka*, t. 1–2, BN I 262, oprac. Józef Bachórz, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Saïdah Jean-Pierre, 2001, *Esquisse d'une poétique du vêtement chez Balzac*, w: *Vêtement et littérature*, red. Frédéric Monneyron, Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan.
- Skorupa Ewa, 2013, *Twarze. Emocje. Charaktery. Literacka przygoda z wiedzą o wyglądzie człowieka*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Skorupa Ewa, 2019, *Eliza Orzeszkowa. Fizjonomiczne studia portretowe*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Sokalska Małgorzata, (Roz)czarowanie. Bohaterki „Historii pewnego arcydzieła” Henry’ego Jamesa i „Lalki” Bolesława Prusa męskim szkiełkiem i okiem, w: *Charyty, radość – wdzięk – optymizm*, red. Maria Korytowska, Małgorzata. Sokalska, Kraków: Avalon.
- Zalewski Cezary, 2011, „Nędza bogatych”. Modernistyczne paradoksy w „Argonautach” Elizy Orzeszkowej, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza” 4 (46), s. 83–101.
- Zapolska Gabriela, 1986, *Moralność pani Dulskiej*, BN I 187, oprac. Tomasz Weiss, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.