

Bianka Kurylczyk

SUKNIE HELENY MODRZEJEWSKIEJ NA TLE MODY EPOKI

„She was an artist in her way of life;
in her dress, manners, and taste
she was thoroughly refined...”¹

Teatr XIX wieku bardzo powoli wypracowywał zindywidualizowany stosunek do kostiumu², który stał się samodzielnym elementem przedstawienia, niosącym wartości nie tylko estetyczne, ale również interpretacyjne. Zachowane fotografie Sary Bernhardt, Ellen Terry czy Heleny Modrzejewskiej dowodzą, iż aktorki świadomie komponowały sceniczne stroje, uwzględniając nie tylko charakter postaci, ale przede wszystkim walory własnej sylwetki i zmiany mody. Bernhardt słynęła z oryginalnych kostiumów (naznaczonych jej gwałtownym temperamentem), które projektował dla słynnej Francuzki między innymi Alphonse Mucha. Także Eleonora Duse czy Ellen Terry wybierały zindywidualizowane, dopasowane do sylwetki kostiumy, które czyniły ich sceniczną prezentację bardziej naturalną i swobodną. Usiłowania te nieprzypadkowo zbiegły się w czasie z ogólnymi dążeniami do zmiany kobiecego stroju, wynikającej z uwarunkowań społecznych (ruch emancypacyjny, zmiana stylu życia) i technicznych (powstawanie fabryk konfekcji).

Niemiecki „Journal des Luxus und der Moden” z 1786 roku trafnie zauważył: „Dla oka znawcy istnieje fizjognomika stroju, która daje, być może, pewniejsze kryteria charakteru, obyczajów, sposobu myślenia i postępowania człowieka niż kształty jego czoła, nosa, twarzy czy podbródka (...). Tak na przykład kapelusz, a więc jego forma, sposób wkładania, noszenia i trzymania, jest często wiernym zwierciadłem umysłu tego, który go używa”³. Strój (*costume*) łączono z obyczajem (*coutume*), dlatego odważniejsze próby reformy dotychczasowego scenicznego stroju musiały zostać uznane

¹ „Życie traktowała jak sztukę; w sposobie ubierania, zachowaniu i wrażliwości estetycznej była naprawdę wyrafinowaną...” – wypowiedź Heleny Modrzejewskiej o koncepcji postaci Kamilli w: M.M. Coleman, *Fair Rosalind. The American Career of Helena Modjeska*, Cheshire, Conn. 1969, s. 195 (wszystkie cytaty w tłumaczeniu B.K.).

² Uwolnionego wreszcie od konwencji zapożyczonych ze sztuk pięknych, zwłaszcza malarstwa i grafiki. Chodzi o szeroko pojęty historyzm w malarstwie XIX wieku, odwołujący się do antycznych i średniowiecznych wzorców ikonograficznych.

³ Cyt. za: A. Banach, *O modzie XIX wieku*, Warszawa 1957, s. 11.

za moralnie szkodliwe. Aktorki czekała ciężka próba. Projektowanie własnych kostiumów, innych do każdej roli (często kilkunastu do jednej sztuki), konstrukcyjne uproszczenie stroju, dopasowanie go do ciała, noszenie sukien niepodkreślających urody – wszystko to budziło sensację wśród XIX-wiecznej publiczności, dla której pojęcie „dobrego smaku” było bardzo mało pojemne.

Wyrabianie smaku

Chociaż Modrzejewska była wielką indywidualnością i miała wrodzony dar widzenia piękna, jej poczucie smaku kształtowało się w czasie licznych podróży i spotkań z artystami. Za pierwszego „wychowawcę” uznała Kraków; jego „witraże, posągi i ołtarze”, wiele mówiące „o sztuce, o jej znaczeniu i godności”⁴. W Krakowie poznała Gustawa Zimajera, który miał „zwyczaj czytania wieczorami na głos”⁵. Schiller, Mickiewicz, Krasiński, Słowacki, a później Szekspir kształtowali wyobraźnię nastoletniej dziewczynki. Z Zimajerem pojechała w 1865 roku do Wiednia. W Galerii Luksemburskiej godzinami oglądali obrazy, które wzbudzały w młodej aktorce „szalone uwielbienie dla sztuki”⁶.

Rok później zwiedzała Paryż z Karolem Chłapowskim. Szczególne wrażenie zrobiły na niej przedstawienia w Comédie Française: „na co jeszcze zwróciłam uwagę – to na ich wypracowany strój i charakteryzację, zawsze dostosowaną do przedstawianej postaci. Jak wyglądają w szczegółach nawet najpiękniejsze kostiumy, nie potrafiłabym nigdy powiedzieć, ale jeżeli nie harmonizowałyby z postaciami, uderzyłyby mnie to nieprzyjemnie i pozostało w pamięci jako ostrzeżenie przeciw złemu smakowi. To na szczęście nigdy nie miało miejsca na żadnym z ówczesnych przedstawień Teatru Francuskiego”⁷.

Władysław Bogusławski stwierdził kiedyś, że Kraków zaraził aktorkę „artystycznym faryzeizmem”, Warszawa – „estetyczną egzaltacją” i „sentymentalnym liryzmem”, a Londyn uwypuklił jej „arystokratyczny wdzięk”⁸. Tam bowiem odnalazła obrazy prerafaelitów, płótna przedstawiające kobiety o rozmarzonych spojrzeniach, przybierające malownicze pozy w otoczeniu kwiatów. Najczęściej róż, które aktorka później tak namiętnie hodowała w ardeńskiej posiadłości. Prerafaelityzm był światem, „który mogła uważać za własny. (...) Żył, zagarniał pod swoje panowanie coraz to nowe dziedziny życia, był obowiązującym stylem, był nawet modą. Jej odbłask można dojrzeć w londyńskiej fotografii pani Heleny z olbrzymim skarabeuszem na szyi, w jedwabnym amarantowym szalu, skopiowanym z Dawida, w którym zjawiała się na jakimś przyjęciu dla księcia Walii, w upodobaniu do powłóczyстых szat zielonego koloru. W swojej istocie prerafaelityzm był powrotną falą, późnym, przeciągłym echem romantyzmu. Jak romantyzm odwracał się od teraźniejszości, uciekał ze świata rewolucji przemysłowej w odległą przeszłość średniowiecza (...). Dla pani Heleny wcieleniem prerafaelityzmu w czystej i najwyższej postaci był uczeń Rossettiego,

⁴ H. Modrzejewska, *Wspomnienia i wrażenia*, Kraków 1957, s. 8.

⁵ J. Szczublewski, *Żywoć Modrzejewskiej*, Warszawa 1977, s. 13.

⁶ Tamże, s. 45.

⁷ H. Modrzejewska, dz. cyt., s. 158–159.

⁸ Cyt. za: J. Szczublewski, dz. cyt., s. 426.

Edward Burne-Jones. (...) »Ta sztuka – napisze pani Helena po latach – zadowalała najbardziej wysublimowane pragnienia mojej duszy i wyobraźni«⁹.

Inny popularny prerafaelita, John William Waterhouse, malujący bardziej w stylu neoklasycyzmu, również mógł wpłynąć na wyobraźnię Modrzejewskiej i zainspirować powstanie niektórych szekspirowskich kostiumów aktorki. Spod pędzla tego artysty wyszedł bowiem portret Kleopatry w bieli i złocie (1888), obraz zatytułowany *Juliet* (1898), przedstawiający młodzicką dziewczynę w biało-czerwonej renesansowej sukni, a także trzy wersje portretu Ofelii: z roku 1889 (postać leżąca na łące w białej, prostej sukni), 1894 (postać w błękitno-złotej sukni, z czerwonymi kwiatami we włosach, siedząca nad brzegiem stawu) oraz z 1910 (postać w sukni intensywnie niebieskiej).

Modrzejewska była świadoma tego, że smak artystyczny należy w sobie wyrabiać i nieustannie pielęgnować poprzez lektury, słuchanie muzyki, oglądanie obrazów¹⁰. Grudniowy numer „North American Review” z 1882 roku wydrukował jej wypowiedź o niezawodnych sposobach doskonalenia talentu przez młodego aktora: „Nie powinien on w żadnym wypadku zaniedbywać innych dziedzin sztuki, a że wszystkie są ze sobą tak blisko spokrewnione, nie zdoła zdobyć dobrego smaku artystycznego, jeśli w ogóle nie zna muzyki, sztuk plastycznych i poezji”¹¹.

Aleksander Niewiarowski porównał w 1876 roku Modrzejewską z Verdim – dwoje artystów, którzy dzięki swojej sztuce potrafili wyrazić nastroje epoki. „Trzeba było takiej aktorki, która by te uczucia i namiętności odczuć i dążności uwydatnić miała (...) w formie szlachetnej i wdzięcznej zarazem”¹². Modrzejewska, jako osoba publiczna, mogła oddziaływać, i oddziaływała, na gusta innych ludzi, zwłaszcza kobiet. Była obiektem nieustannej admiracji, żyjąc pod ciągłą obserwacją zarówno w Starym, jak i Nowym Świecie.

Sztuka ubierania

Marion Moore Coleman w amerykańskiej biografii aktorki, zatytułowanej *Fair Rosalind*, poświęciła wiele stron strojom Modrzejewskiej oraz ich recepcji przez otoczenie – teatralną publiczność, recenzentów i dziennikarzy, przyjaciół i liczną rodzinę¹³. „Modrzejewska była zawsze wytwornie ubrana, czy w celu uprawdopodobnienia postaci historycznej na scenie, czy w domowym zaciszu; składając wizyty czy po prostu spacerując ulicą” – pisze Coleman¹⁴. Gazety i magazyny pełne były podobnych sformułowań na temat polskiej artystki. W grudniu 1878 roku w lokalnym dzienniku w Buffalo, gdzie aktorka miała wystąpić tego samego wieczoru w roli Adrianny, pojawiła się notka: „Jej sposób scenicznego ubierania się musi być wdzięcznym przedmiotem podziwu dla pań, ponieważ nie pamiętamy niczego bardziej gustownego czy wyszukanego (...), a przecież obserwowaliśmy wiele świetnych kreacji. (...) Wdzięk jest

⁹ Cyt. za: tamże, s. 357.

¹⁰ Cyt. za: J. Szczublewski, dz. cyt., s. 371.

¹¹ Tamże, s. 371.

¹² Cyt. za: tamże, s. 201.

¹³ Książka w dużej mierze bazuje na rozmowach, jakie autorka przeprowadziła w latach 1962–1963 w Tucson (Teksas) z Marylką Modjeską Pattison, wnuczką artystki.

¹⁴ M.M. Coleman, dz. cyt., s. 210.

czymś, czego Modrzejewska niewątpliwie uczy, a jej lekkie ruchy i pełne wdzięku pozy są warte naśladowania (...)”¹⁵. Natomiast po londyńskiej *Odetcie* z 1882 roku recenzent zauważył, że „jeszcze żadna z gwiazd nie wniosła kostiumów równie wytwornych, równie służących urodzie”¹⁶.

Niewątpliwym dowodem piękna jej scenicznych i prywatnych strojów są zachowane fotografie. Artystka pozowała przecież nie tylko w kreacjach z ról, a nieteatralne suknie dobierała z nie mniejszą precyzją, co kostiumy. Powyższe uwagi potwierdza korespondencja z francuską modystką, Madame Duluc, prowadzona przez Modrzejewską za pośrednictwem jej wielbielki i pierwszej nauczycielki angielskiego, Anny Wolskiej¹⁷. W listach artystka szczegółowo opisywała fasony i zdobienia planowanych sukni oraz zasięgała informacji o najnowszych trendach w europejskiej modzie¹⁸.

Prywatne i sceniczne suknie Modrzejewskiej wiodły zamiennie żywot. Na ślub swojego syna z Felicją Bendówną, który odbył się 28 grudnia 1885 roku w polskiej parafii św. Stanisława w Nowym Jorku, założyła „jasnoniebieską satynową suknię w kwiatowy deseń z brokatu, koloru różowego”, która została uszyta kilka lat wcześniej do pierwszego aktu *Odetty*¹⁹. A podczas wywiadu dla „New York Timesa” w 1884 roku, z właściwym sobie poczuciem humoru, odpowiedziała na pytanie dziennikarza: „Tak, tamten peniuar, to ten, w którym przywykłam umierać, kostium z ostatniego aktu Adrianny. Wożę go zawsze wśród swoich osobistych rzeczy, zawsze mam go blisko przy sobie, bo – gdyby coś się rzeczywiście zdarzyło – potrafiłabym umrzeć tylko w nim”²⁰.

Dodatkowy szum wokół kostiumów Modrzejewskiej wywoływały recenzje z przedstawień, które (zwłaszcza jeśli wyszły spod piór mniej świątłych krytyków czy – po prostu – zachwyconych wielbielci) mówiły głównie o jej sukniach. Tak było z Adrianną (*Adrianna Lecouvreur*, E. Scribe i E. Legouvé), Kamillą (*Dama kameliowa*, A. Dumas-syn), Odetą (*Odetta*, V. Sardou). Po przedstawieniu *Damy Kameliowej* w Louisville w 1878 roku w niedzielnym wydaniu lokalnego kuriera zamieszczony został precyzyjny opis sukien noszonych przez aktorkę w kolejnych aktach. Opis tak długi i szczegółowy, że bez trudu można by na jego podstawie sporządzić replikę kostiumów²¹. Modrzejewska potrafiła uczynić zwykłe „strojenie się” formą sztuki, organicznie związaną z najbliższą jej sercu sztuką teatru.

Siła sławy

Ilość i różnorodność produktów, którym Modrzejewska użyczała nazwiska lub które własnoręcznie sygnowała (na przykład kampania prasowa kremu do twarzy ze zdjęciem aktorki i jej odręczną rekomendacją), była imponująca. Dowodziła sprytu i marketingowego zmysłu aktorki oraz jej amerykańskich menedżerów. Była również intere-

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Cyt. za: J. Szczublewski, dz. cyt., s. 354.

¹⁷ Zob.: *Korespondencja Heleny Modrzejewskiej i Karola Chłapowskiego*, oprac. J. Got, J. Szczublewski, Warszawa 1965, tom II, s. 35–37.

¹⁸ Tamże, s. 23–24.

¹⁹ Zob.: M.M. Coleman, dz. cyt., s. 372.

²⁰ J. Szczublewski, dz. cyt., s. 414.

²¹ Zob.: M.M. Coleman, dz. cyt., s. 186–187.

sującym świadectwem zmiany stylu życia i obyczajów. Tego typu reklamy nikogo już wówczas nie oburzały ani nie dziwiły; znana aktorka teatralna Lilly Langtry wzięła nawet udział w kampanii Coca Coli i pozostawała przez pewien czas, używając współczesnej terminologii, „twarzą” tej firmy. Modrzejewska pisała o Langtry, że jej impresario używa „reklamy nie zawsze stosownej i nie liczącej się z godnością zawodu dramatycznego”²².

W przypadku konfekcji, transpozycje nazwisk gwiazd na fasony sukien były raczej samowolnym działaniem producentów. Kobiety kupowały magazyny i żurnale, regularnie chodziły do teatru oglądać znane artystki i ich sceniczne toalety. Rynek stwarzał się sam, a tego typu reklama była najprostszym i najbardziej skutecznym magnesem.

Pierwsze oznaki rosnącej w niesamowitym tempie popularności aktorki pojawiły się już podczas I tournée, kiedy wiele kobiet mogło podziwiać artystkę (i jej suknie) w roli Adrianny. Nie bez znaczenia były, oczywiście, działania menedżera Modrzejewskiej, Harry’ego Sargenta, który, jak tylko mógł, dopomagał rozprzestrzenianiu się *Modjeska’s cult*. Sargent rozdmuchiwał sprawę modnych sukien i kostiumów aktorki. Na zadane przez dziennikarza pytanie o pochodzenie strojów Modrzejewskiej odparł: „Są to prawdziwe dzieła sztuki. Każda z nich została zaprojektowana przez jej [Modrzejewskiej] znajomych artystów (...). Suknie zostały uszyte ubiegłego roku [1878] przez najlepsze modystki z Paryża”²³.

Karol Chłapowski wspominał o *Modjeska’s cult* w liście do swojej siostry, Anny, pisanym w kwietniu 1878 roku z Chicago: „Helci położenie tu rzeczywiście jest nadzwyczajne. Nie tylko, że jako artystka ma popularność ogromną i najwyższe uznanie, ale jako osoba prywatna ogromny sobie zyskała szacunek. Nic zresztą w tym dziwnego, najprzód, że tak niepodobna do wszelkich innych aktorek, ale prócz tego wszystkie arystokratki amerykańskie mogą się od niej uczyć manier i naśladować ją, aż śmieszno. (...) W N. Jorku, Bostonie, Waszyngtonie i Filadelfii, w wielkich ośrodkach amerykańskiego świata, nosi się tylko kapelusze Modjeska, rękawiczki Modjeska, broszki Modjeska itd. itd. (...) Wszystkie ministrowe odwiedziły ją w Waszyngtonie, wszystkie żony dyplomatów itd.”²⁴.

Kobiety w Ameryce chciały upodobnić się wizualnie do Modrzejewskiej, ale ona nie chciała być podobna do nich, przynajmniej nie w początkach swojej kariery za oceanem: „pod względem artystycznym strasznie nisko stoi Nowy Jork, odbija się to (...) szczególnie na kobietach, które się bardzo nieestetycznie ubierają” – pisała do Sergieja Muchanowa w sierpniu 1876 roku²⁵. A do swojej matki w tym samym roku: „Kobiety ubrane zabawnie w brzydkie jedwabne bluzki, z narzuconymi na nie luźnymi białymi, batystowymi żakietami. Wszystkie wyglądają, jakby dopiero co wyszły z sypialni, jeszcze nie całkiem ubrane”²⁶.

²² J. Szczublewski, dz. cyt., s. 476.

²³ *Korespondencja...*, oprac. E. Orzechowski, Kraków 2000, s. 230.

²⁴ *Korespondencja...*, oprac. J. Got, J. Szczublewski, tom II, s. 420–421.

²⁵ Cyt. za: J. Szczublewski, dz. cyt., s. 204.

²⁶ *Korespondencja...*, oprac. E. Orzechowski, s. 29–30.

Wpływ na modę

Amerykanki chętnie kupowały konfekcję i dodatki wzorowane na stylu Modrzejewskiej, który był – przynajmniej w części – stylem dyktowanym przez modny Paryż. Zachowały się amerykańskie katalogi wysyłkowe, za których pośrednictwem można było kupić ubrania z Europy, w tym kapelusze – model *Modjeska* czy *Adrienne*, od imienia głównej bohaterki sztuki Scribe'a i Legouvégo²⁷. „Kurier Warszawski” zauważył dopiero w 1883 roku: „*À la Modjeska* damskie stroje, kapelusze *à la Modjeska*, różne fatalaszki *à la Modjeska*. Pani Helena staje się tak modna, że zaczyna dyktować modę w miastach, przez które przeszła. Modę, maniery, zachowanie, gesty. Bombonierki, obwoluty do cygar i pudełka od zapalek ozdabiano jej wizerunkiem; nawet w restauracjach podawano zające i kompoty... *à la Modjeska*”²⁸.

A to było dopiero preludium do produkcji innych przedmiotów i towarów luksusowych. Szczublewski podaje, że mania rozpoczęła się już w Polsce, gdy w 1874 roku „jedna z warszawskich firm cukierniczych zaczęła produkcję cukierków *Modrzejewska*, owiniętych w papierki z wizerunkiem pani Heleny w roli Frou-Frou. Przez lata będzie okazją do powiedzonek w rodzaju: schrupać, polizać *Modrzejewską*”²⁹. W 1879 roku zaczęto sprzedawać w Warszawie papierosy *Modrzejewska*, „drogie i eleganckie papierosy z tytoniu tureckiego, wykonane w fabryce Epir w Petersburgu na zamówienie warszawskiej firmy, z podobizną kolorowaną pani Heleny w roli Frou-Frou na pudełku (...)”³⁰.

W amerykańskich kolekcjach teatralnych, zarówno prywatnych, jak i muzealnych, zachowały się liczne, głównie amerykańskie produkty z przełomu wieków, które korzystały z popularności nazwiska Modrzejewskiej (w wersji dostosowanej do amerykańskiego ucha: *Modjeska*). Należały do nich między innymi: szeroka gama pocztówek³¹, bogata linia kosmetyków³² i porcelana ze znanej japońskiej manufaktury Noritake³³.

²⁷ Reprinty tego typu katalogów konfekcyjnych z końca XIX i początku XX wieku można kupić w amerykańskich księgarniach. Reprint, o którym mowa w tej pracy, pochodzi z prywatnych zbiorów Krisa Ciepłego, Kalifornia, USA.

²⁸ J. Szczublewski, dz. cyt., s. 254.

²⁹ Tamże, s. 166.

³⁰ Tamże, s. 294.

³¹ Pocztówki, czarno-białe i kolorowane, były publikowane przez wydawnictwa z Los Angeles. Najczęściej powtarzane wzory to widok rezydencji „Arden” (wydawnictwa: M. Rieder, E.P. Charlton & Co – nr kartki 987; The Benham Co., Van Ornum Colorprint Co., Newman Post Card Co.) oraz aktorka pozująca przed własną posiadłością – na tle fontanny lub studni. Następnie widok wnętrza ardeńskiej biblioteki, drzewa przed rezydencją, domu aktorki na Bay Island, wodospadów *Modjeska Falls* w pobliżu Glen Alpine nad jeziorem Tahoe w Kalifornii, parowca zbudowanego w 1889, nazwanego imieniem aktorki – S.S. *Modjeska*. Pocztówki, o których wspominam, znajdują się w zbiorach Krisa Ciepłego.

³² Do linii kosmetyków – *Modjeska Toilet Preparations* (przybory toaletowe *Modjeska*) należało około dwudziestu specyfików, rozprowadzanych przez nowojorską firmę Larkin Soap Co., sprzedawanych drogą pocztową przez cyklicznie publikowane katalogi. Stałymi produktami linii były: mydła w trzech wielkościach (duże, mniejsze dla gości i małe dla dzieci), specjalne mydło do twarzy; perfumy: *Modjeska Bouquet*, *Modjeska Carnation*, *Modjeska Heliotrope*, *Modjeska Pink*, *Modjeska Rose*, *Modjeska Violet*; puder do czyszczenia zębów; talk kosmetyczny *Modjeska Talcum*; balsam do ciała *Modjeska Derma Balm* oraz krem do twarzy *Modjeska Cold Cream*. Duży zestaw kosmetyków

Dwie królowe, Maison Worth i ... Helena Modrzejewska

„Modjeska shares with the princess of Wales the reputation of dressing more perfectly than any other living woman, and is one of the most liberal patrons of the great modistes of Paris”.

„Daily Express”, Easton, Penn., 6.10.1885³⁴

Podczas I tournée po Stanach Zjednoczonych w 1877 roku zdarzyło się Modrzejewskiej udzielić zabawnego wywiadu dla „Evening Post”, lokalnej gazety w St. Louis. Młody dziennikarz, Joseph Pulitzer, przyszły patron jednej z najbardziej prestiżowych nagród dla artystów i pisarzy, odwiedził aktorkę w jej luksusowym apartamencie w hotelu Lindell. Pulitzer opisuje szok, jakiego doznał podczas pierwszego spotkania z wielką damą amerykańskiej sceny – jej apartament wypełniony był zapachem prochu, a sama aktorka, w pozie greckiej Diany, stała z pistoletem w ręce, strzelając (celnie) do drewnianej tarczy przytwierdzonej do jednej ze ścian³⁵. Początkowo onieśmiewiony, Pulitzer zdołał jednak przeprowadzić z aktorką pełen werwy, interesujący wywiad. Jedno z pytań dotyczyło jej strojów. Dziennikarz zapytał wprost: „Czy to prawda (...), że pani suknie pochodzą od Wortha?”.

Odpowiedź, która miała za chwilę paść, nabiera znaczenia, jeśli zdamy sobie sprawę, kim dla ówczesnych elit towarzyskich był Charles Frederic Worth. „On to zapoczątkował erę *couturiers*, ubierających koronowane głowy, słynne aktorki i milionerki, tworzących indywidualne kreacje artystyczne, otwierających luksusowo wyposażone domy mody przy głównych ulicach Paryża. Wortha uznano też za prekursora krawców, traktujących stroje jak dzieła sztuki. Komponował bowiem toalety, uwzględniając aparycję, pozycję społeczną, osobisty gust klientki, ale jednocześnie nadawał im własny styl, odwołując się do ubiorów historycznych czy dzieł współczesnych mu twórców”³⁶. Worth ubierał Aleksandrę, księżną Walii, dla której zaprojektował suknię nazwaną później princeską, a także dwuczęściowy wełniany kostium – prototyp współczesnej damskiej garsonki. Do klientek i przyjaciółek Wortha należała również Eugenia, żona Napoleona II, znana ze słabości do strojów i z wpływu na kształtowanie obowiązujących trendów. Z pierwszej podróży do Paryża we wrześniu 1866 roku Modrzejewska przywiozła informacje o nowych krojach sukien *à la empress Eugenie*. Po powrocie do Krakowa „pleć piękna gromadziła się dokoła mnie, aby zobaczyć nową

z linii *Modjeska* kosztował na początku XX wieku około 20 dolarów. Pełna kolekcja kosmetyków z serii MTP znajduje się w zbiorach Krisa Ciepłego.

³³ Naczynia sygnowane na spodzie czerwoną literką M. Zestaw złożony z kilkudziesięciu elementów; biały, subtelnie dekorowany i delikatnie złożony (w zbiorach jak wyżej).

³⁴ „Modrzejewska, podobnie jak księżna Walii, posiada reputację najlepiej ubranej kobiety naszych czasów. Jest również jedną z najbardziej hojnych patronek wielkich francuskich krawców”; cyt. za: M.M. Coleman, dz. cyt., s. 360. Mowa prawdopodobnie o księżnej Aleksandrze, żonie Edwarda VII, przyszłej królowej Anglii. Księżęta Walii byli uznanymi arbitrami mody.

³⁵ Zob.: tamże, s. 190.

³⁶ A. Sieradzka, *Artyści i krawcy*, Warszawa 1993, s. 15.

modę i usłyszeć coś o skróconych sukniach, wprowadzonych właśnie przez cesarzową Eugenię. Ładne one nie były: podtrzymywana małą obręczą kolista spódnica uszyta z klinów, prawie bez fałdów i bardzo krótka, po to, aby ukazać sznurowane buciki z chwastami u góry, zwane węgierskimi. Kobiety wyglądały w nich od pasa w dół jak dzwony. Ten fason sukni skracał je, a płaski graniasty kapeluszyk w charakterze przypominający nakrycie głowy rzymskich wieśniaczek jeszcze potęgował tę tendencję do pomniejszania wzrostu³⁷. A jednak na zdjęciu z mężem z 1868 roku Modrzejewska ubrana jest w krótszą spódnicę pozbawioną fałd, szytą z klinów, właśnie w kształcie dzwonu...

Podczas wywiadu z Pulitzerem aktorka potwierdziła, że niektóre jej stroje stworzył Worth, uściślając: „jedna z sukien kosztowała trzy i pół tysiąca dolarów, inna dwa i pół tysiąca, a najtańsza trzysta pięćdziesiąt”. Na kolejne pytanie dziennikarza: „Czy diamentowa kolia, którą nosi pani w *Kamilli*³⁸, jest prawdziwa?”, odpowiedziała twierdząco i nauczona doświadczeniem wspólnej pracy z menedżerem Harrym Sargentem dodała: „Dostałam ją od rosyjskiego cara i warta jest 40 000 dolarów. To jedyny naszyjnik, jaki car kiedykolwiek sprezentował artyście”. Później okazało się, że kolia warta była najwyżej 35 dolarów³⁹.

Niestety, nie zostały odnalezione żadne dokumenty, poświadczające zamówienia Modrzejewskiej u Charles’a Wortha. Jednak amerykańskie gazety z końca lat siedemdziesiątych XIX wieku pełne były wzmianek o toaletach aktorki, komponowanych rzekomo przez francuskiego krawca⁴⁰. U mistrza szyły kreacje Sarah Bernhardt i Lillie Langtry. Worth był artystą, strój traktował jak dzieło sztuki; podobny stosunek do sukien miała Modrzejewska, poza tym wieści o jej sukcesach i jej zachwycające podobizny szybko stały się znane na obu kontynentach. Stanowiła świetny „materiał” na żywą reklamę. Można przypuszczać, że podczas pierwszych tournée z lat 1878–1880, zanim aktorka poznała paryską modystkę Madame Duluc, niektóre suknie zamawiała u Wortha, którego słynny dom mody istniał już od początku lat siedemdziesiątych⁴¹.

Dzięki zachowanym listom wiemy z całą pewnością, że Modrzejewska szyła suknie w Paryżu. Niekoniecznie osobiście – w sprawach garderoby często wyręczała ją oddana przyjaciółka, Anna Wolska, z którą aktorka w latach 1882–1883 prowadziła bogatą korespondencję, dotyczącą w dużej mierze strojów⁴². Dlaczego wybrała paryskie modystki?

„Francję podaje się w XIX wieku jedynie jako przykład pewnej wzorowej mody”⁴³ – pisze Andrzej Banach. Trendy dyktowane przez Paryż były obowiązujące „dzięki

³⁷ H. Modrzejewska, dz. cyt., s. 161.

³⁸ Sztuka A. Dumasa – syna. Inne używane przez Modrzejewską tytuły to: *Zbłąkana*, *Camille*, *Maria Gauthier* i *Heartsease-Bratek*.

³⁹ M.M. Coleman, dz. cyt., s. 191.

⁴⁰ Kwerenda przeprowadzona przez A. Litak i E. Orzechowskiego w bibliotekach i archiwach USA w 1990 r. Kopie artykułów znajdują się w zbiorach Muzeum Narodowego Starego Teatru w Krakowie.

⁴¹ Wcześniej Worth prowadził dom mody ze współnikiem; po 1871 r. otworzył własny – Maison Worth. Założył też istniejące do dzisiaj prestiżowe Francuskie Towarzystwo Haute Couture, zrzeszające najlepszych francuskich krawców.

⁴² Modrzejewska ufała przyjaciółce nie tylko w sprawach estetycznych – Anna doglądała studiującego w Paryżu syna aktorki.

⁴³ A. Banach, dz. cyt., s. 158.

elastyczności i wycuciu francuskich artystów (...), którzy potrafili budować spójny styl z różnych, międzynarodalnych wzorów i przetapiać je w wysmakowane i pożądane w całej Europie piękne przedmioty i ubiory”⁴⁴.

Siostry Aurelie i Leontine Duluc, szyczące pod szyldem Maison Duluc, niejednokrotnie projektowały suknie na zamówienie aktorki. Szkice kreacji rysował dla firmy kontrowersyjny artysta Felicien Rops. Siostry działały w Paryżu jeszcze przed utworzeniem pierwszych domów handlowych, oferujących duży wybór masowo produkowanej odzieży. Kilka lat później to właśnie dzięki takim przedsiębiorstwom modele sukien i inne elementy stroju Modrzejewskiej (na przykład kapelusze podobne do tych, które nosiła na scenie i w prywatnym życiu) stały się powszechnie dostępne, bo masowa produkcja znacznie obniżyła ceny. Ubrania i dodatki wzorowane na strojach gwiazd były także dostępne za pośrednictwem wygodnych katalogów wysyłkowych, cyklicznie publikowanych w Stanach Zjednoczonych i w Europie.

Kosztowne suknie

Helena Modrzejewska, co dobitnie pokazuje wywiad z Pulitzerem, miała duży dystans do legendy, jaka narastała wokół jej osoby. I nawet jeśli czasem przyczyniała się trochę do jej budowania (udając na przykład, zgodnie z zaleceniami menedżerów, prawdziwą *princess*, polską księżniczkę), kreowała tę „życiową” postać z wielkim wdziękiem i leciutką nutką autoironii. Ze źródeł prasowych wiemy, że w życiu prywatnym wydawała się osobą szczerą i zupełnie naturalną, wolną od scenicznych manier czy wielkopańskich kaprysów.

W wywiadzie dla „Sentinela”, opublikowanym 20 lutego 1883 roku, w dniu poprzedzającym występy aktorki w Milwaukee, dziennikarz napisał: „Żaden ślad aktorstwa nie jest zauważalny w jej życiu prywatnym”⁴⁵.

Modrzejewska bywała, oczywiście, w razie potrzeby znakomitą aktorką także i poza sceną. Sprawy swoich sukien i klejnotów traktowała z przymrużeniem oka, lecz i z absolutną świadomością, że bajeczka o carskim prezencie, przekazana Pulitzerowi, przyczyni się do budowania jej popularności, statusu gwiazdy, *celebrity*, jak mawiają Amerykanie. Popularność przelicza się bowiem na pieniądze, a tych Modrzejewska – businesswoman, jak sama siebie żartobliwie nazywała – nigdy nie miała pod dostatkiem. Pieniądże szybko napływały i równie szybko odpływały z jej bankowego konta. W korespondencji Chłapowskich wątek finansowy, w kontekście strojów i biżuterii, pojawia się bardzo często, szczególnie na samym początku amerykańskiej kariery. W liście z lutego 1878 roku Karol pisał do rodziny: „w przecięciu, jeśli się powodzi dobrze, Helcia może zarobić tygodniowo 1000 dol., czyli 4000 marek na wasze pieniądze. Tutaj, co zarobiła w S. Francisco, nie wystarczyło na wydatki potrzebne, tj. garderobę (bardzo tu wiele na tym zależy) i sztuki, które podróżujący artyści muszą mieć na własność (...)”⁴⁶. A w innym liście z tego okresu: „W pierwszych czasach trzeba było dużo płacić wydatków, tj. szwacze w Paryżu 850 dol. (...), a prócz tego płacić za sztu-

⁴⁴ Tamże, s. 250.

⁴⁵ Tamże, s. 292.

⁴⁶ *Korespondencja...*, oprac. J. Got, J. Szczublewski, tom I, s. 406.

ki (300 dol.) i nowe suknie w Nowym Jorku (1000 dolarów)⁴⁷. Kupiłem także Helci kosztowności za 300 dol., a sobie zegarek za 100 dol. itd.”⁴⁸.

Z czasem sprawa drogich sukien Modrzejewskiej stała się jedną z kwestii zapalnych w rodzinnym konflikcie. Ralph oskarżył ją o większe zainteresowanie strojami niż członkami rodziny. „Jak Ty możesz myśleć, że uciekam od Ciebie? Zauważ niesprawiedliwość, jaką wobec matki popełniasz (...). Nie uciekam od Ciebie, moje dziecko, nie gonię znów za strojami” – napisze Modrzejewska do syna⁴⁹. „Prosiłam Felicję⁵⁰, żeby nie wpływała na Twoje decyzje (...). Ona nie tylko niczego mi nie obiecała, ale (...) zamiast mnie uspokoić, gadała tylko o strojach i kapeluszach, jakby uważała, że to jedyna moja pasja. Czy ona naprawdę myśli, że jestem tak próżna i głupia? Niemożliwe”⁵¹. Jednak nie tylko rodzina atakowała jej wrodzoną słabość do modnych – i kosztownych – ubiorów, którą dopiero teraz, po sukcesach odniesionych za oceanem, mogła w pełni zaspokoić.

Modrzejewska wielokrotnie czuła, że powinna tłumaczyć się z „ekstrawagancji” amerykańskiej kariery. Do polskich czytelników często docierały za pośrednictwem prasy (warszawski „Wiek” przedrukowywał tłumaczone fragmenty „Sunday Timesa”) fałszywe informacje o jej rozrzutnym stylu życia. W lutym 1879 roku pisała z Nowego Orleanu do redakcji krakowskiego „Czasu”: „Nie chcę być w moim kraju źle sądzoną lub skazaną na potępienie z winy złośliwego autora artykułu »Wiek« (...). Żyję tu spokojnie i cicho, z reporterami się nie widuję, bo mi to osobliwej przyjemności nie sprawia i nigdy nie sprawiało (...). Jeżeli mój agent, a raczej agenci, bo ich jest trzech, robią, ile mogą, hałasu, opisując moje toalety, stan zdrowia mojego psa lub brylanty, które podobno dostałam od wszystkich monarchów europejskich (...), to wszystko nic mnie nie obchodzi, gdyż dałam im *plein pouvoir* [pełnomocnictwo] do prowadzenia interesów: oni je też prowadzą po amerykańsku, tak jak wszystkie inne były dotąd prowadzone, nie wyłączając pani Ristori, której pan Gros kazał strzelać z armaty na przyjęciu, lub Jenny Lind⁵², którą pan Barnum obwoził po mieście w złoczonej karecie z paziami na czele. Ameryka jest krajem reklam”⁵³. Ta kwestia powracała jeszcze kilkakrotnie, także w liście do dyrektora administracyjnego tournée Modrzejewskiej z 1883 roku, Freda Stinsona (Karol był wówczas jej impresario): „Cokolwiek mówią [dziennikarze], a co z teatrem związane nie jest – może pan temu śmiało zaprzeczyć”⁵⁴.

⁴⁷ Dotychczas nie udało się ustalić, gdzie Modrzejewska zamawiała suknie w Nowym Jorku. Mógł to być na przykład „oddział” domu mody Wortha, który jako pierwszy wysyłał na cały świat kopie strojów uszytych we francuskich pracowniach. Wielki krawiec mógł więc znać aktorkę tylko ze zdjęć, a suknie mogły nie być projektowane indywidualnie dla niej.

⁴⁸ *Korespondencja...*, oprac. J. Got, J. Szczublewski, tom I, s. 430.

⁴⁹ Tamże, s. 116.

⁵⁰ Felicja Bendówna, synowa Modrzejewskiej.

⁵¹ *Korespondencja...*, oprac. E. Orzechowski, s. 117.

⁵² Jenny Lind Goldschmidt (1820–1887), szwedzka śpiewaczka sopranowa.

⁵³ *Korespondencja...*, oprac. J. Got, J. Szczublewski, tom I, s. 434.

⁵⁴ Cyt. za: M.M. Coleman, dz. cyt., s. 306.

Ikona dobrego smaku

Modrzejewska używała terminu „smak”, w kontekście posiadania wrażliwości estetycznej⁵⁵. O trafnym doborze stroju do urody pisała w 1895 roku do przyjaciółki, Mabel Langerberger: „Bardzo Ci dziękuję za fotografie Clemii i twoją. Clemia jest wspaniała, ale ty wyglądasz za staro jak na swój wygląd i na swój wiek. Jest tak dlatego przez kapelusze, który powoduje, że wyglądasz tak właśnie”⁵⁶. Aktorka wiedziała, w jaki sposób kobieta powinna się ubierać, ile czerpać z mody, by wyglądać korzystnie. Nauczyła ją tego praca na scenie, kostiumologiczne studia, obserwacje wyniesione z paryskich teatrów, kreacje arystokratek, które podziwiała w dzieciństwie. W drugiej połowie XIX wieku moda dyktowała wyraźne tendencje, zmieniające się w zasadzie co dekadę. Mało było alternatywnych sposobów ubierania – kobieta zawsze zakładała długą spódnicę i niewygodny gorset. Jednak w ramach konkretnych wytycznych istniała możliwość różnicowania i indywidualizowania stroju. Kształt sylwetki można było korygować odpowiednim dekoltem sukni czy upięciem rękawa. Dostępne były różne kolory i desenie tkanin. *Madame* doskonale zdawała sobie sprawę z tych możliwości. Współczesne kobiece magazyny ujęłyby to krótko: Modrzejewska potrafiła bawić się modą i dlatego stała się jedną z jej XIX-wiecznych ikon.

Relacje współczesnych są zgodne w jednej kwestii: Modrzejewska zawsze była modnie ubrana, a przy tym zawsze wyglądała świetnie. Nie znaczy to, że wiernie kopiowała płynące z Paryża trendy⁵⁷; podchodziła do nich jak do swoich ról – przymierzając i dopasowując do siebie, do własnego poczucia piękna. Nie tylko wiedziała, co założyć, ale – co ważniejsze – czego aktorka nie powinna zakładać, występując na scenie. Przed przyjęciem Maud Durbin do swojego zespołu w 1893 roku, Modrzejewska uspokajała ją listownie w kwestii kostiumów, w których Mabel miałyby grać – miały być długie aż do kolan, luźne, „by oszczędzić Pani wszelkiego zażenowania albo obrazić Pani poczucie skromności”⁵⁸. Dwa lata później zaprojektowała sceniczny strój dla Antoniny Hoffmann do *Lizystraty* Arystofanesa – „dzięki drogiej Pani mam nadzieję, że zrobię furorę dokładnością kostiumów, niestety tylko dla małej garsteczki znawców” – pisała wdzięczna Lizystrata⁵⁹.

Modrzejewską interesowały nie tylko przemiany współczesnej mody. Bardziej od kapryśków modystek fascynowały ją stroje z odległych epok: Egiptu faraonów, antycznej Grecji, średniowiecza, renesansu, szczególnie jeśli w grę wchodziły wybitne historyczne postacie lub szekspirowskie heroiny. Tak było z Barbarą Radziwiłłówną, Marią Stuart, Kleopatram. W jednej z fikcyjnych opowieści o życiu Modrzejewskiej można było przeczytać, że już w Krakowie z pomocą Chłapowskiego przeprowadzała „staranne i dokładne studia nad kostiumem, dzięki czemu jej sceniczne stroje wyróżniają się

⁵⁵ „Jak się ma Guss [Langerberger]? (...). Przypuszczam, że fotografia mogłaby go ucieszyć, bo ma sporo smaku...”; cyt. za: *Korespondencja...*, oprac. E. Orzechowski, s. 182.

⁵⁶ Tamże, s. 182.

⁵⁷ W połowie lat osiemdziesiątych, gdy modną była „druga turniura”, znacznie większa od poprzedniej i deformująca sylwetkę, Modrzejewska wybierała turniury znacznie mniejsze od tych najmodniejszych.

⁵⁸ Mowa o roli męskiej w Henryku VIII; zob. *Korespondencja...*, oprac. J. Got, J. Szczublewski, tom I, s. 164.

⁵⁹ Tamże, tom I, s. 183.

doskonałym smakiem i znakomitym zestrojeniem z odtwarzaną postacią⁶⁰. W rzeczywistości nie tyle mąż, ile wybitni artyści i historycy: Jan Matejko, Józef Szujski, Karol Estreicher, niejednokrotnie pomagali młodej aktorce w poszukiwaniu inspiracji czy gotowych wzorów kostiumów. Sama Modrzejewska przyznawała się w listach i wywiadach do poświęcania wielu godzin na analizę i kopiowanie historycznych wzorców. Rysunki wykorzystywała później, przygotowując sceniczne kreacje. Jeszcze wiele lat po tych krakowskich poszukiwaniach zalecała bratankowi, Władysławowi Bendzie, który kształcił się na rysownika, oglądanie nowojorskich magazynów, druków z wizerunkami dawnych epok czy też rysowanie modelu z natury, w odpowiedniej pozie⁶¹.

W drodze do sławy

Szycie i haftowanie „prześladowało” przyszlą aktorkę od dzieciństwa. Początkowo był to domowy obowiązek. Po wielkim pożarze Krakowa w lipcu 1850 roku rozpoczął się w życiu rodziny Bendów trudny okres. Nie było już pieniędzy na naukę na prywatnej pensji u panien Radwańskich. Dziesięcioletnia Helena postanowiła więc „jak najszybciej uczyć się szycia, by pomóc matce⁶². W liście do Szymona Bendy z 1859 roku wspomina: „Całe dnie mam wypełnione szyciem, nauką i tysiącem drobniactw⁶³. W listach pisanych z Ameryki będzie utożsamiać szczęśliwy okres dzieciństwa z obrazem kobiet pochylonych nad robótką oraz ze wspomnieniem haftów przygotowywanych własnoręcznie na dzień imienin matki⁶⁴: „Na myśl przychodzą mi długie, zimowe wieczory mojej młodości, ich czar nie do opisania, gdy przy stole siedziała nasza matka z robótką, a my dookoła, gdy jedno z nas czytało na głos, a reszta była zajęta rysowaniem lub szyciem⁶⁵. Młoda Helena szyje też stroje dla lalek – pasja ta będzie jej towarzyszyć do końca życia⁶⁶.

Już w Krakowie zwrócono uwagę na jej talent w komponowaniu strojów. Jeden z licznych adoratorów Heleny, pisarz i historyk Kazimierz Chłędowski, wspominał w pamiętniku: „(...) bardzo nad sobą pracowała, zaczęła się uczyć francuskiego języka, dużo czytała, a mimo skromnych środków umiała się już wtedy z wielkim ubierać smakiem⁶⁷. Modrzejewska nosiła suknie z krynoliną, spopularyzowaną przez dyktującą nowe trendy cesarzową Eugenię. W niewygodnej krynolinie pozowała do prywatnej fotografii w 1867⁶⁸ i 1868 roku⁶⁹, a także do zdjęcia z mężem⁷⁰. Na fotografiach widać, jakie ilości materiału, rozpięte na ukrytym stelażu, otaczają jej sylwetkę. Krynolina,

⁶⁰ Cyt. za: J. Szczublewski, dz. cyt., s. 367.

⁶¹ Zob.: *Korespondencja...*, oprac. J. Got, J. Szczublewski, tom I, s. 278–279.

⁶² J. Szczublewski, dz. cyt., s. 13.

⁶³ *Korespondencja...*, oprac. J. Got, J. Szczublewski, tom I, s. 37.

⁶⁴ Zob.: *Korespondencja...*, oprac. E. Orzechowski, s. 39.

⁶⁵ Cyt. za: J. Szczublewski, dz. cyt., s. 505.

⁶⁶ Zob.: tamże, s. 13.

⁶⁷ Cyt. za: J. Szczublewski, dz. cyt., s. 54.

⁶⁸ Fotografia reprodukowana w: J. Got, J. Szczublewski, *Helena Modrzejewska*, Warszawa 1958, s. 9.

⁶⁹ Fotografia reprodukowana: tamże, s. 17.

⁷⁰ Fotografia reprodukowana w: T. Terlecki, *Pani Helena. Opowieść biograficzna o Helenie Modrzejewskiej*, Kraków 1991, zdj. 18.

zainspirowana konstrukcją Kryształowego Pałacu, symbolu pierwszej wystawy światowego przemysłu⁷¹, wymagała bowiem poświęcenia kilkunastu metrów tkaniny. Dzięki stelażowi osiągnano pożądaną kształt piramidy, na której umieszczano pokazowy ornament⁷². „Rekord objętości osiągnęła w 1859 roku, potem była coraz bardziej płaska z przodu i przedłużona z tyłu i tak przejść mogła w turniurę”⁷³. Nie wiemy, jakie kolory materiałów wybierała Modrzejewska do uszycia swoich sukien – fotografie przekazały nam obraz świata w barwach sepii. Ale skoro aktorka podążała za modą, możemy wyobrazić sobie jej postać spowitą w modne wówczas, nasycone odcienie fioleto, „trującej” zieleni, krwistej czerwieni czy kasztanowego brązu⁷⁴.

W roku upowszechnienia nowej kobiecej sylwetki (1870) – ostatecznego zastąpienia krynoliny turniurą – Modrzejewska mieszkła z mężem w Warszawie, przyjmując licznych gości w swoim salonie przy ulicy Trębackiej 9, a następnie Królewskiej 37. Aktorka została uznana za „najlepiej ubraną damę w Warszawie”⁷⁵. Elegancka gospodyni nosiła zapewne modną turniurę, początkowo niemal tak ogromną jak jej poprzedniczka, krynolina.

W nowym stroju „nadmierna szerokość spódnicy została skasowana na przodzie do linii pionowej, zebrana z boków i upięta na podkładce w przedłużonym tyle”⁷⁶. Turniura (*tourmure*) „było to siodelko oparte z tyłu bioder, z którego w kaskadach opadał tren”⁷⁷, na nim układano wolanty⁷⁸, wstążki, frędzle, kokardy i *froufrou*, czyli wzburzone fałdy materiału⁷⁹. Taki wizerunek aktorki odnajdujemy na fotografii w nieustalonej roli z 1871 roku⁸⁰. Znowu „na tę (...) sukienkę trzeba było kupić 15 metrów satyny i 25 metrów tiulu, razem 40 metrów materiału! Niemniej tendencja »uspokojenia« (...) stała się wyraźną i doprowadziła z końcem wieku do stroju naprawdę naturalniejszego”⁸¹.

W Ameryce

Modna sylwetka kobieca zmieniała się w latach siedemdziesiątych XIX wieku aż trzykrotnie. Jeszcze w 1873 roku podstawową maksymą elegantki było: im więcej ozdób, tym lepiej, a tanie dodatki konfekcyjne doprowadziły do przeładowania sukien

⁷¹ Zorganizowanej w Londynie w 1851 r.

⁷² Kolejne warstwy spódniczek upinano na rusztowaniu z włosia (*crin*) lub też z kilku obręczy stalowych.

⁷³ A. Banach, dz. cyt., s. 298.

⁷⁴ Uzyskanie przez przemysł syntetycznych barwników umożliwiło w drugiej połowie XIX wieku farbowanie tkanin na niespotykane dotychczas kolory.

⁷⁵ J. Szczublewski, dz. cyt., s. 154.

⁷⁶ A. Banach, dz. cyt., s. 319.

⁷⁷ Tamże, s. 320.

⁷⁸ Z franc. *voler* (latać): „luźny marszczony pasek tkaniny albo lekka ukośna draperia wszyta jednym brzegiem do stroju. Ozdoby te poruszają się pod tchnieniem powietrza, stąd nazwa”; zob. A. i E. Banach, *Słownik mody*, Warszawa 1962, s. 285.

⁷⁹ Suknia kobieca z tego okresu była warstwowa: na spódniczkach spodnich umieszczano suknię otwartą z przodu w kształcie litery A, osobno zakładano gorset i paletot, przypominający wyglądem całą wierzchnią suknię.

⁸⁰ Fotografia reprodukowana w: J. Got, J. Szczublewski, dz. cyt., s. 33.

⁸¹ A. Banach, dz. cyt., s. 319.

dekoracjami. Około roku 1876 turniura zniknęła (powróci na początku lat osiemdziesiątych). W krótkim okresie „oddechu” stroje stały się bardziej dopasowane do sylwetki, nadając jej kształt drapowanej elipsy. W takich właśnie sukniach, szytych według nowej linii, popłynęła Modrzejewska do Ameryki – na zdjęciach z kolekcji New York Public Library⁸² aktorka nosi ciemną, dopasowaną suknię, z rozcięciem z przodu w kształcie litery A, oraz modny, „kaskowaty” kapelusz. Do innego zdjęcia z tego czasu pozowała w jasnym paltocie, gęsto obszitym frędzlami⁸³.

W 1876 roku Amerykanki, oddalone od trendów kształtowanych w Europie, nie ubierały się według paryskiego szyku. Modrzejewska podczas pierwszej wizyty w Nowym Jorku zapisała wrażenia wyniesione z obserwacji teatralnej publiczności: „kobiety wciąż noszą tutaj turniury według brzydkiej mody zaruconej w Europie rok temu albo i więcej. Widziałam to już przedtem na ulicach, ale myślałam, że takie suknie są noszone tylko przez kobiety z biedniejszych warstw, które nie mogą sobie pozwolić na zbyt częste zmiany mody. Lecz tutaj publiczność składała się z ludzi bardzo dobrze sytuowanych, a turniury królowały niepodzielnie (...)”⁸⁴.

Od połowy lat siedemdziesiątych najmodniejsza stała się suknia *à la princesse*, zwana princeską, wymyślona przez Charles’a Wortha dla angielskiej księżnej Aleksandry. Choć szczyt doskonałości tej formy przypadł na rok 1878, pozostawała ona w modzie przez prawie dwie dekady. Francuski „Journal des Dames et des Demoiselles” opisywał nowy model: „Suknia *princesse* tak dalece rzeźbi kształty ciała, że nie można w niej ukryć najmniejszego błędu. Dlatego też kobieta, która chce ją nosić z korzyścią dla siebie, musi być znakomicie zbudowana”⁸⁵. Princeski były ozdabiane draperiami i kończyły się wąskim trenem, przypominającym ogon gołębia, „gdy ten spaceruje, wlokąc go za sobą”⁸⁶. Noszono do nich fryzury z długich loków (*chignon*). Na obrazie Tadeusza Ajdukiewicza z 1880 roku⁸⁷ Modrzejewska stoi w kremowo-złotej, jedwabnej sukni w fasonie *princesse*, oczywiście z fryzurą ze spiętrzonych nad czołem loczków, opadających w luźnych zwojach na kark.

Modne princeski zakładała aktorka nie tylko prywatnie, lecz i na scenę, zwłaszcza do ról w sztukach francuskich. Suknia londyńskiej Odetty z 1882 roku była „skrojona w całości górnej i dolnej części stroju jakby z jednej sztuki materiału, gładka i obcisła z przodu (...), spadała w kaskadach ze spiętrzonego upięcia z tyłu bioder i kończyła się trenem. Kontrastowa budowa tej sukni, obcisłej i pienistej zarazem, bardzo skromnej, a w nazwie nawet wskazującej na arystokratyczne ideały, podkreślała dobrze tendencje nowe”⁸⁸. Na fotografiach widać, że kostium Odetty uszyty był z modnego jedwabiu albo satyny, drukowanej w delikatne, roślinne wzory. „Pienista obfitość sukni z tyłu pozostała. Ale jeśli w turniurze spiętrzenie rozpoczynało się na poziomie bioder, to w sukni *princesse* niżej, czasem dopiero na wysokości łydek”⁸⁹.

⁸² Kwerenda przeprowadzona przez A. Litak i E. Orzechowskiego w Bibliotece Miasta Nowy Jork w USA. Reprodukcje zdjęć znajdują się w zbiorach Muzeum Narodowego Starego Teatru w Krakowie. Zdjęcia mają podpis: „Madame Modjeska when She First Come to America”.

⁸³ Frędzle stosowano w celu obciążenia brzegów materiału, by ściślej przylegał do sylwetki.

⁸⁴ H. Modrzejewska, dz. cyt., s. 286–287.

⁸⁵ Cyt. za: A. Banach, dz. cyt., s. 328.

⁸⁶ Tamże, s. 328.

⁸⁷ W zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie.

⁸⁸ A. Banach, dz. cyt., s. 324–325.

⁸⁹ Tamże, s. 325.

Kapelusze *Modjeska*

Ogromne zainteresowanie wzbudzały, już od pierwszych występów w Ameryce, prywatne i sceniczne nakrycia głowy Modrzejewskiej. Kapelusze stanowiły bowiem najłatwiejszy i najtańszy (choć niekoniecznie) sposób upodobnienia się do kobiety, która była powszechnie uznanym wzorem dobrego smaku. Podczas I tournée w kwietniu 1878 roku w Louisville, bezpośrednio po przedstawieniu, w którym Modrzejewska – Kamilla ukazała się na scenie w pięknych nakryciach głowy, rozgorzała w mieście „wojna czepków”. Marion Coleman dokładnie referuje całe zdarzenie. W niedzielnym wydaniu lokalnego „Courier-Journal” z 7 kwietnia (dzień przed występem) w rubryce miejskiej można było przeczytać następującą notkę:

Czepki [kapelusze] dla Modrzejewskiej

Mme. A.C. Bamberger pokaże Modrzejewskiej eleganckie kwieciste, srebrne i perłowe czepki [kapelusze] w przyszły wtorek. Jej [Modrzejewskiej] występ odbędzie się za kilka dni, o czym poinformujemy w gazecie. (...) Mme. Bamberger pozostaje w kontakcie ze znanym francuskim domem mody i co miesiąc będzie otrzymywać eleganckie paryskie czepki [kapelusze]⁹⁰.

Dokładnie tydzień później, 14 kwietnia, inna modystka postanowiła stanąć do walki o klientki. W tej samej rubryce „Courier-Journal” ukazała się długa notka reklamowa:

Madame Lang i Jej [Modrzejewskiej] premiera⁹¹

Madame Lang, paryska modystka z Czwartej Alei, pokazywała kapelusze w czwartek [11.04.] i piątek (...). Czepki pokazane przez Madame Lang były szeroko podziwiane i wywołały wiele pozytywnych komentarzy. Wyprzedaż czepków i kapeluszy okazała się wielkim sukcesem, nawet większym niż Madame oczekiwała. Stąd możemy przypuszczać, że Modjeska, wielka aktorka, w ubiegłym tygodniu wybrała Madame Lang na swoją osobistą modystkę i zainspirowana pokazem stylowych i gustownych kapeluszy, sama zamówiła u niej trzy eleganckie czepki. [Aktorka] nosiła kapelusz od Madame Lang podczas popołudniowego pokazu *Kamilli*⁹².

Nie wiadomo, która z modystek skorzystała bardziej na wizycie aktorki, ale jej obecność w miasteczku przyczyniła się do wzmożonego zainteresowania wiosennymi zakupami. W miesiąc po „kapeluszonej” aferze Modrzejewska przeczytała następujący list od Władysława Dyniewicza⁹³: „Jest wielkim mym życzeniem uzyskać dwie fotografie zacnej rodaczki: jedną z występowania na scenie, a drugą z kapeluszem na głowie, podług którego tutejsze fabryki odrabiają takie same kapelusze, a damy amerykańskie z uwielbienia tak zacnej osoby szczycą się nimi – bo w środku jest napis »Helena Modjeska«”⁹⁴. Nie minęło kilka lat i model kapelusza *à la Modjeska* można było nabyć niemal w każdym miejscu na świecie za pośrednictwem katalogu wysyłkowego. Nowojorski dom

⁹⁰ Tamże, s. 185.

⁹¹ Ang. *opening*.

⁹² M.M. Coleman, dz. cyt., s. 185.

⁹³ Wydawca „Gazety Polskiej” w Chicago, której pierwszy numer ukazał się 23 października 1873 r.

⁹⁴ *Korespondencja...*, oprac. J. Got, J. Szczublewski, tom I, s. 422.

mody Bloomingdale⁹⁵ oferował w sezonie wiosna–lato 1886, pośród różnych wzorów słomkowych kapeluszy: *Adrienne, Patti* – popularny wzór *Modjeska*⁹⁶.

Często w taki właśnie sposób pojawienie się Modrzejewskiej burzyło spokój amerykańskich miast i miasteczek. Gdzie tylko postawiła stopę, zaraz odzywały się gazety. Gdy w kwietniu 1879 roku grała w Rochester, lokalna gazeta przekreśliła jej pochwalną wypowiedź o mieście, przekształcając ją w reklamę... konfekcji⁹⁷.

Ardeńska pracownia

Jeszcze przed debiutem w San Francisco Modrzejewska sama zajmowała się szyciem sukien prywatnych i kostiumów. Nie było w tym nic dziwnego, bo dzięki upowszechnieniu w latach siedemdziesiątych domowych maszyn do szycia, nieskomplikowane stroje i bieliznę wykonywano coraz częściej samodzielnie. „Kupowanie maszyn i szycie na nich było po prostu modą i żurnale pełne były tablic krojów (...). Zgodnie z tym domy towarowe sprzedawały nowe, oszukańcze tkaniny – np. muślin w miejsce tiulu i satyny – i rozwijał się sprytny przemysł gotowych ozdób: maszynowych koronek, wstążek, frędzli. Zmniejszenie rozmiarów sukni pozwalało na przetwarzanie strojów starych na nowe”⁹⁸.

Coleman podaje, że w ardeńskiej rezydencji, zbudowanej w 1888 roku, istniał (i istnieje do dzisiaj) pokój przeznaczony do szycia⁹⁹. Tam aktorka spędzała latem czas, projektując stroje na kolejne tournée. W pomieszczeniu, umiejscowionym z tyłu posiadłości, znajdowało się „szyjące przedsiębiorstwo”, złożone z dwóch maszyn do szycia, kilku szwaczek, manekina, stołu do pracy, sztalugi i aparatu fotograficznego marki Kodak. „Przedsiębiorstwo” działało sprawnie – najpierw Modrzejewska rysowała projekt, a szwaczki upinały tkaninę na manekinie o jej wymiarach. Następnie aktorka fotografowała niegotową jeszcze „kreację”. Dzięki temu dokładnie wiedziała, jak będzie wyglądać na scenie¹⁰⁰.

Dwie aktorki – jedna modystka

W marcu 1880 roku Modrzejewska była w Paryżu, by odwiedzić studiującego syna i – zapewne – pracownię Madame Duluc¹⁰¹. W tym samym roku spotkała w stolicy Francji Sarę Bernhardt: „skoro (...) [Bernhardt] ujrzała mnie w sukni balowej, bardzo wydekoltowanej i bez rękawów, stosownie do mody w roku 1880, wykrzyknęła do

⁹⁵ Istnieje on do dzisiaj i jest jednym z najbardziej znanych domów towarowych w USA.

⁹⁶ Reprint katalogu w zbiorach Krisa Ciepłego.

⁹⁷ „Jest [Modrzejewska] jednakże zachwycona miejscem i nic w tym dziwnego. To jedyne miasto w Stanach Zjednoczonych, w którym można spokojnie kupić oryginalny szkocki garnitur wiosenny za jedyne dziesięć dolarów”; cyt. za: M.M. Coleman, dz. cyt., s. 257.

⁹⁸ A. Banach, dz. cyt., s. 326.

⁹⁹ M.M. Coleman, dz. cyt., s. 546.

¹⁰⁰ Zob.: tamże, s. 546.

¹⁰¹ J. Szczublewski, dz. cyt., s. 306.

Karola Chłapowskiego: Mais votre femme est aussi maigre que moi! (ależ żona pańska jest tak samo szczupła jak ja)¹⁰². W pięć lat po tym spotkaniu Modrzejewska napisze w liście do przyjaciółki: „Wyobraź sobie, że parę dni przedtem spotkałam ją [Sarę Bernhardt] u mojej krawcowej, gdzie – zdaje się – także się ubierać będzie, bo jej się bardzo suknie pani Duluc podobały¹⁰³”.

W 1882 roku Modrzejewska znowu odwiedziła Paryż. Wkrótce potem Duluc otrzymała listowne zlecenie od wymagającej klientki. Pośredniczką w zakupach była Anna Wolska. Modrzejewska pisała do niej z Saint Louis: „[Suknie] mają za długie i za szerokie plecy, a za krótkie przodki. Mój przodek musi być dłuższy od francuskiego – powiedz jej [Duluc] to wyraźnie. Taka jest moja budowa (...)”¹⁰⁴. Powiedz jej także, żeby suknie były dość opięte, bo tu to lubią. Czym więcej przylegają do ciała, tym lepiej. Szczególniej biodra mają być szczupłe, choć się nie sprzeciwiam *aux papiers* [robronom]¹⁰⁵.

Oto wszystko, jak na teraz. Duluc powinna Ci bardzo ładną suknię za to ofiarować. Według mego obrachunku cały pakiet powinien nie kosztować więcej nad dziewięć tysięcy franków, ale jeżeli znajdzie coś ekstra ładnego dla mnie, to może pójść do dziesięciu tysięcy – dalej ani rusz. Niech sobie zrobi obrachunek naprzód i powie, czy może.

Suknie mają być na dole garnirowane brudnymi walensjenkami dla łatwiejszego transportu, a i pod pachami mogą być zużyte ceratki, które sobie na miejscu odmieńnię¹⁰⁶. Po skończeniu mają być odesłane pod adres, który nadesłę, skoro tylko sprawa zostanie załatwioną. Karolek posyła Ci pieniądze tam i na powrót do Paryża, jeżelibyś zechciała tam jechać zobaczyć się osobiście z Duluc. Suknie mają być ukończone w maju lub najpóźniej w czerwcu (...). Mój adres jak zwykle: American Exchange, New York, albo: Clarendon Hotel, New York, 4-th Avenue¹⁰⁷.

Korespondencja w sprawie sukien nie zakończyła się na jednym liście: „Przed dwoma dniami pisałam do Ciebie w interesie, a wczoraj Karolek wysłał do Banku Sillicha *check* na dziesięć funtów, gdybyś miała jechać do Paryża albo sprowadziła Duluc do Londynu w celu osobistego z nią się porozumienia. Daj jej do zrozumienia, że ja nie żałuję pieniędzy za dobrze wykończoną i ładną rzecz, ale skoro mi każe płacić 1500 franków za suknię prostym tiulem garnirowaną i trochę dżetu – to nie mogę. Niechaj do mnie napisze, abym się z nią listownie porozumiała co do kolorów i formy sukien. Niech mi napisze, co jest teraz w modzie, i jeżeli ma gotowe rysunki, może je także dołączyć, a ja odeślę je, jeżeli będzie potrzebowała ich nadal¹⁰⁸”.

Moda 1882 roku była wzorzysta i wielobarwna, suknie w odcieniach różu, „*écru*, jasnej zieleni czy błękitu, nie miały trenów. Znowu noszono długie rękawiczki. Wspominana wcześniej kreacja Odetty, a także suknia do tej sztuki reprodukowana w książce Szczublewskiego¹⁰⁹, to kwintesencja mody tego okresu.

¹⁰² H. Modrzejewska, dz. cyt., s. 419.

¹⁰³ *Korespondencja...*, oprac. J. Got, J. Szczublewski, tom II, s. 413.

¹⁰⁴ W 1882 r. gorset był dłuższy z przodu, a bogato zdobiona spódnica podkreślała sylwetkę.

¹⁰⁵ Robron – usztywnienie sukni stosowane we Francji w drugiej połowie XVII wieku, przed wynalezieniem krynoliny; patrz: A. i E. Banach, dz. cyt., s. 233.

¹⁰⁶ Szczublewski zauważa, że w ten sprytny sposób zaniżało się opłaty celne, bo suknie były przesyłane jako używane; zob.: J. Szczublewski, dz. cyt., s. 382.

¹⁰⁷ *Korespondencja...*, oprac. J. Got, J. Szczublewski, tom II, s. 35.

¹⁰⁸ Tamże, s. 36.

¹⁰⁹ J. Szczublewski, dz. cyt., zdjęcie nr 15.

Zakupy, zakupy...

Podczas pobytu w Londynie w 1880 roku Modrzejewska zaprzyjaźniła się z Ethel Coxon, entuzjastką „sztuki z kręgów Ruskina i Burne-Jonesa”¹¹⁰. Towarzyszyła Ethel w zakupach w domu konfekcyjnym Liberty – „raju kobiet na ziemi”¹¹¹. Zapewne zachwyciły ją drogie tkaniny, sprowadzane z najdalszych zakątków świata. Być może zakupiła nawet kilka metrów materiału na uszycie kolejnej, olśniewającej toalety.

W 1883 roku do łask wróciła turniura, „tak zwana druga, ze spódniczką gładką z przodu i (...) z wyraźnym garbem z tyłu bioder”¹¹². Równocześnie stroje stawały się bardziej zróżnicowane – „suknia princesse nie nadawała się do spaceru pieszo, ale ładna była na przyjęcia w domu, kostium był do podróży, nie na wizytę (...). Kobiety, dla których wydawano żurnale, (...) musiały coraz bardziej liczyć się ze względami praktycznymi”¹¹³. Zmiany w ogólnych tendencjach kobiecej mody z pewnością ucieszyły Modrzejewską – w końcu przez większą część roku podróżowała, ciężko pracując, a suknia z turniurą nigdy nie należała ani do praktycznych, ani do wygodnych form ubrania.

W 1885 roku aktorka pisała z Paryża do przyjaciółki, Emilii Sierżputowskiej: „Ogromnie lekkomyślnie przepędzamy tu czas, bo chodzimy od sklepu do sklepu za sprawunkami, a większą połowę dnia spędzam na przymierzaniu sukien, kapeluszy, trzewików *etc.*”¹¹⁴. Odpływając z Liverpoolu do Nowego Jorku 5 IX, wiozła ze sobą 65 kufrów i skrzyń. „Na cle zeznała, że samej garderoby wiezie za 20 000 dolarów”¹¹⁵.

Widać dobrze odrobili niełatwą lekcję zmiany stylu, zadaną przez paryskich krawców – i przez samo życie – w drugiej połowie lat osiemdziesiątych.

Lata dziewięćdziesiąte były czasem wzmożonej emancypacji kobiet, które coraz częściej pracowały, uprawiały sporty, manifestowały swobodniejszym strojem nowo zdobytą pozycję społeczną. Znikła turniura, spódnice stały się prostsze w kroju (w kształcie wąskiego dzwonu), kobiety nosiły torebki i przybrane piórami nakrycia głowy¹¹⁶. Krój rękawów dzielił tę dekadę na trzy okresy:

- w latach 1890–1892 modne były rękawy rozcięte od łokcia ku dłoni;
- w latach 1893–1896 rękawy „rosły” w ramionach, dochodząc często do ogromnych rozmiarów;
- po 1896 roku znów się zmniejszyły, a ich cechą charakterystyczną były małe bufki na wysokości ramion.

¹¹⁰ H. Modrzejewska, dz. cyt., s. 442.

¹¹¹ Liberty został otwarty w 1875 r. przy Regent Street 218; do dzisiaj pozostaje popularnym i modnym miejscem zakupów w Londynie. W XIX wieku sklep oferował między innymi tkaniny sprowadzane z Dalekiego Wschodu, a do jego klientów należeli Rossetti i Burne-Jones. Dział z modą damską został otworzony w 1884 r. i miał w założeniu sprzedawać gotową konfekcję, konkurencyjną cenowo w stosunku do kreacji, szytych przez znanych krawców.

¹¹² A. Banach, dz. cyt., s. 329.

¹¹³ Tamże, s. 336.

¹¹⁴ *Korespondencja...*, oprac. J. Got, J. Szczublewski, tom II, s. 412–413.

¹¹⁵ J. Szczublewski, dz. cyt., s. 442.

¹¹⁶ „Okolo 30 milionów martwych ptaków jest importowane rocznie do Anglii, by zaspokoić potrzeby producentów kapeluszy”; K. Harris: *Victorian & Edwardian Fashions for Women*, Atglen, Pa, 1995, s. 107.

Przyglądając się uważnie prywatnym fotografiom Modrzejewskiej z lat dziewięćdziesiątych, łatwo zauważyć, że w trakcie tej dekady rękawy jej strojów ulegały znacznym metamorfozom. Kostiumologiczny klucz pozwala więc na orientacyjne datowanie poszczególnych zdjęć. Wyraźne zmiany potwierdza też notka prasowa z 1893 roku, według której największe wrażenie podczas odczytu o poezji Browninga w Minneapolis zrobiły nie wiersze, lecz bufiaste rękawy *Madame*¹¹⁷. Były tak ogromne, że aż warte farby drukarskiej¹¹⁸.

„Higieniczna” piękność

Wielokrotnie zastanawiano się nad sposobami zachowania przez aktorkę młodzieńczego wyglądu. W wywiadzie udzielonym pod koniec 1895 roku Modrzejewska stwierdziła, że nie jest prawdą to, co mówi się o próżności aktorek. Kobiety wybierające ten zawód muszą dbać o dobrą prezencję – jest to ich powinność względem publiczności, która chce oglądać swoje ulubienice ze zdrową cerą i zadbaną fryzurą¹¹⁹. Sama stosowała rzekomo kurację odmładzającą, poleconą przez francuskiego lekarza – zakładała na noc wełniany gorset obficie nasączony oliwą, który miał nadawać jej skórze świeży wygląd¹²⁰.

Jeszcze w latach osiemdziesiątych Modrzejewska zaprzyjaźniła się z Jeanne C. Carr, amerykańską sufrażystką, propagatorką higienicznego sposobu ubierania się kobiet¹²¹.

W 1889 roku, „higienicznie” ubrana, zadziwiła swoim kostiumem kąpielowym gości kurortu Manhattan Beach. Kostium był jedwabny, bogato zdobiony – same dekoracje warte były podobno 350 dolarów¹²². Strój – złożony z gorsetu z krótką spódniczką, noszoną na obcisłe spodenki – uszyto w Paryżu z materiału w szerokie, pionowe pasy i ozdobiono go pomponikami. Gdy *Madame* spacerowała nad brzegiem oceanu lub gdy zażywała kąpeli, cała plaża zamieniała się w teatralną widownię.

Do fotografii z 1898 roku¹²³ Modrzejewska pozowała w wełnianym kostiumie w stonowanych barwach, bardzo popularnym pod koniec lat dziewięćdziesiątych wśród aktywnych zawodowo kobiet. „Przemysłowcy, sufrażystki i lekarze złączyli się we wspólnym wysiłku, by zniszczyć wreszcie dworski niegdyś krój sukni zbudowanej na gorsecie, a stworzyć nowy, higieniczny i fabryczny”¹²⁴. A już siedem lat wcześniej służąca Modrzejewskiej zwierzyła się kanadyjskiemu „Daily Mail”, że jej pani nie lubi gorsetów i nosi tylko usztywniające plecy wkładki¹²⁵.

¹¹⁷ Zob.: J. Szczublewski, dz. cyt., s. 594.

¹¹⁸ Potężne rękawy były usztywniane wewnątrz spiralnym, metalowym stelażem.

¹¹⁹ Zob.: M.M. Coleman, dz. cyt., s. 683.

¹²⁰ Zob.: tamże, s. 618.

¹²¹ Zob.: *Korespondencja...*, oprac. E. Orzechowski, s. 113.

¹²² Zob.: J. Szczublewski, dz. cyt., s. 492.

¹²³ Kwerenda przeprowadzona przez A. Litak i E. Orzechowskiego w Library of Congress, Washington D.C., USA w 1990 r. Reprodukacja fotografii znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego Starego Teatru.

¹²⁴ A. Banach, dz. cyt., s. 359.

¹²⁵ Zob.: M.M. Coleman, dz. cyt., s. 558–559.

W nowym stuleciu

Moda początku XX wieku podkreślała wysmukły kształt sylwetki. Secesyjna suknia, opinająca talię i biodra, „gładka aż do kolan, a u dołu tak długa i wachlarzowato szeroka, że około roku 1902 miała z przodu tren, dawała wrażenie kobiety-kwiatu czy nimfy, (...) tulipanu odwróconego do dołu”¹²⁶. Dwie prywatne fotografie Modrzejewskiej z 1905 roku dobrze to ilustrują – pierwsza z nich uwieczniła aktorkę w ciemnej sukni z wachlarzowatym trenem, prostej w kroju, ale obficie ozdobionej koronkami¹²⁷. Na drugim zdjęciu, chyba najbardziej naturalnym ze wszystkich zachowanych ujęć aktorki, Modrzejewska stoi w luźnej bluzce z koronkową aplikacją i spódnicy bez ozdób¹²⁸.

W ostatnich latach życia Modrzejewska dużo czasu poświęciła działalności charytatywnej. W 1902 roku wzięła udział w przygotowaniu ornatu liturgicznego dla lokalnej parafii w pobliżu Arden. Opisała nawet materiał, na którym miał zostać wyszyty krzyż – zielony brokat wykończony złotą i srebrną koronką¹²⁹. Sprawa haftów dla kościoła powróciła w 1904 roku. Modrzejewska nie mogła pomóc finansowo, więc oddawała to, co miała najcenniejszego – własne suknie: „wytrwale pracowałam po osiem godzin dziennie przez kilka dni nad narzutą, a teraz także i nasza Naścica nad nią pracuje (...). Nie jest najpiękniej zrobiona, ale starałam się najlepiej, jak umiałam, a już co najmniej włożyłam w to swoje najlepsze chęci. Zrobiłyśmy ją z jednej z moich paryskich sukni – a to dlatego, że nie mogłam dostać niczego równie mocnego i ładnego, bo satyna jest po 4,5–5 dolarów za jard – a ja akurat teraz nie jestem zbyt zamożna”¹³⁰.

Proboszcz lokalnej parafii nawet nie podejrzewał, że na ołtarzu jego kościółka, w splotach mszalnego ornatu, spoczęły wspomnienia po dalekich od świętości, wielkich kobietach wielkiej Modrzejewskiej.

Indywidualność i posłuszeństwo

Na początku XIX wieku strój był wciąż jeszcze traktowany przede wszystkim jako wyznacznik społecznego statusu, element towarzyskiej etykiety. W Paryżu powoli kształtowały się wpływowe pracownie, prowadzone przez charyzmatycznych krawców artystów, które z czasem dopiero nadały ubieraniu się zupełnie inny wymiar, nobilitując strój do rangi dzieła sztuki. Dyktatorzy mody, *grand couturiers* przełomu XIX i XX wieku, byli już wszechstronnymi przedsiębiorcami; nieobca była im „znajomość historii i socjologii, respektowanie praw ekonomii, umiejętne ocenianie sytuacji politycznej, dobra orientacja w sprawach kultury (...), doskonałe wyczucie psychiki kobiecej”¹³¹. Wielcy krawcy rozumieli, że ich sukces zależy od pozyskiwania wpływowych klien-

¹²⁶ Tamże, s. 357.

¹²⁷ Fotografia reprodukowana w: J. Got, J. Szczublewski, dz. cyt., s. 217.

¹²⁸ Fotografia w zbiorach Instytutu Sztuki PAN w Warszawie i w zbiorach Muzeum Narodowego Starego Teatru w Krakowie.

¹²⁹ Zob.: *Korespondencja...*, oprac. E. Orzechowski, s. 250.

¹³⁰ Tamże, s. 281–282.

¹³¹ A. Sieradzka, dz. cyt., s. 14.

tek, które mogłyby stać się „żywą reklamą” firmy. I tak znany Jacques Doucet ubierał gwiazdy francuskiego teatru, w tym Sarę Bernhardt, projektując jej sceniczne i prywatne toalety. Bernhardt odwiedzała również pracownię pani Duluc, ulubionej modystki Modrzejewskiej. Tam też spotkały się przypadkiem, gdy Modrzejewska przyjechała do Paryża w 1884(5)¹³² roku na osobistą przymiarkę sukien. Stąd nie jest zupełnie bezpodstawne doszukiwanie się podobieństw i różnic pomiędzy niektórymi strojami obu aktorek, zwłaszcza tymi, które mogły wyjść z tego samego, francuskiego atelier Maison Duluc.

Ale warto podkreślić, że chociaż na pierwszy rzut oka suknie Modrzejewskiej nie różniły się znacznie od tych noszonych w drugiej połowie XIX wieku, to aktorka posiadała dar niezwykle świadomego komponowania strojów. Wrodzony zmysł estetyczny, edukacja, podróże, obcowanie z artystami i z dziełami sztuki, wszystko to wpłynęło na twórczy, lecz jednocześnie krytyczny stosunek aktorki do własnych strojów. Jej kostiumy były zawsze w jakimś stopniu „współczesne, a głęboko estetycznie przemysłane”¹³³. Przy projektowaniu scenicznych strojów uwzględniała również estetyczne walory własnej sylwetki (odpowiednio skracając górną część stroju, jeśli było to możliwe, lub jak najbardziej dopasowując kostium do ciała), co czyniło jej sceniczną prezentację bardzo efektowną.

Modrzejewską pasjonowała kostiumologia i moda – można to odczytać z zachowanych materiałów ikonograficznych, wypowiedzi aktorki czy jej licznych biografii. Reagowała na każdą zmianę trendów, odpowiednio je modyfikując i dostosowując do własnych artystycznych wizji. W literaturze na jej temat kwestia ubioru powraca nieustannie, wspomina o tym większość teatralnych krytyków piszących o Modrzejewskiej¹³⁴. Oznacza to, iż estetyka jej stroju była zauważalna niezależnie od stopnia, w jakim recenzent czy widz był uwrażliwiony na sprawy mody.

Sarah Bernhardt czy Ellen Terry również poświęcały dużo uwagi swoim scenicznym i prywatnym toaletom, ale ich zainteresowania rozkładały się równomiernie także na inne dziedziny sztuki: malarstwo, rzeźbę, architekturę, niemy film. Z polskich aktorek tylko Modrzejewska¹³⁵ posiadała odpowiednie środki finansowe, aby inwestować w setki nowych, imponujących strojów i kostiumów. Dlatego trudno porównywać jej garderobę z kostiumami warszawskich czy krakowskich aktorek z drugiej połowy XIX wieku, bowiem tak dopracowane sceniczne stroje jak Modrzejewskiej wymagały ogromnych nakładów finansowych.

Andrzej Banach, pisząc o roli aktorek w kształtowaniu XIX-wiecznych trendów, stwierdził: „znaleziony (...) w żurnalu nowy modny strój nie jest wcale uniformem i w granicach swych pozwala swym znawcom na swobodę. Dlatego też jednostki twórcze zawsze starają się go zmienić, a przynajmniej do swoich potrzeb przystosować. I jeżeli umieją wyczuć atmosferę własnego czasu, to w pozornej zgodzie z nim, a naprawdę w otwartej z nim walce, stopniowo lub bezwzględnie wprowadzają nowe for-

¹³² Coleman podaje datę 1884; M.M. Coleman, dz. cyt., s. 362.

¹³³ Wypowiedź Dżenany (Ludwika Chłapowskiej) o kostiumach Modrzejewskiej w: J. Komorowski, dz. cyt., s. 148.

¹³⁴ W Polsce już w latach pięćdziesiątych Stanisław Dąbrowski zbierał szczegółowe materiały dotyczące kostiumów Modrzejewskiej. Nieopublikowane notatki badacza znajdują się obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego Starego Teatru.

¹³⁵ Po 1876 r.

my w modzie. Taką była i jest rola stroju wielkich artystek teatru i filmu. Znają one publiczność i liczą na jej względy; a korzystając ze sceny, wprowadzają nowe kostiumy, które, przejmowane przez krawców, utrwalają wyraz nowego kierunku mody¹³⁶. Nie wiadomo, czy stroje Modrzejewskiej (sceniczne i prywatne) stanowiły w jakimś stopniu inspirację dla paryskich krawców, bowiem związki te nie zostały jeszcze dostatecznie zbadane. Ale miały zdolność inspirowania innych kobiet, które gotowe były kupować co sezon nowe suknie i dodatki opatrzone w katalogach wysyłkowych wdzięczną nazwą fasonu: *Modjeska*.

Aktorka była niewatpliwie pojętną uczennicą francuskich modystek. Potrafiła przystosować swoje kostiumy do wymagań ówczesnej mody w tak perfekcyjny sposób, że połączenie pozornie sprzecznych elementów stroju – stylizowanych na wierne historycznym rycinom i malarskiej tradycji oraz zapożyczonych z najnowszych tendencji – stanowiło spójną całość. Kompozycja takich elementów była szczególnie widoczna w kostiumach do ról szekspirowskich, przy których przygotowywaniu aktorka popuszczała wodze fantazji, umiejętnie zestawiając elementy antyczne, średniowieczne, renesansowe ze strojami noszonymi w danym roku w Paryżu.

„Jeżeli artysta w swojej pracy osiąga nowe środki komunikacji między ludźmi i do słownika kultury świata dodaje choćby jeden tylko nowy wyraz – to przyczynia się do stworzenia nowego stylu swej epoki. Ale jeżeli chce być przez swoje otoczenie zrozumiany, to musi mówić w części przynajmniej jego językiem. (...) Te poważne sprawy sztuki i mniej poważne stroju wskazują, że styl i moda powstają z życia i walki dwóch elementów: indywidualności i posłuszeństwa¹³⁷. Modrzejewska bywała wierna trendom, ale własnej wizji swojego stroju – obojętnie, prywatnego czy scenicznego – była wierna zawsze. Posiadała przy tym rzadki dar trzeźwego i jednocześnie twórczego patrzenia na modę: umiejętność indywidualizowania strojów, dostosowywania ich do swojej sylwetki, charakteru, temperamentu. To właśnie dar patrzenia na modę przez pryzmat własnej urody i osobowości sprawił, że kostiumy i prywatne suknie Modrzejewskiej były tak bardzo efektowne i niepowtarzalne.

¹³⁶ A. Banach, dz. cyt., s. 69.

¹³⁷ Tamże, s. 47.