KRONIKA ZAMKOWA – ROCZNIKI • NR 7 (73)/2020
ISSN 0239-4898

PORTRETY MARCELLA BACCIARELLEGO JAKO KRONIKA STROJÓW MODNYCH POLAKÓW W 2. POŁOWIE XVIII W.

PORTRAITS BY MARCELLO BACCIARELLI AS A CHRONICLE OF FASHIONABLE COSTUMES OF POLES IN THE SECOND HALF OF THE EIGHTEENTH CENTURY

Magdalena Bialic

Muzeum Narodowe w Warszawie
e-mail: gael3@wp.pl
ORCID: 0000-0003-0354-0339

ABSTRACT

Marcello Bacciarelli, one of the most important court painters of the last Polish King Stanislaus Augustus Poniatowski, was the author not only of historical paintings and images of Polish monarchs, so important to Polish culture, but also of many portraits depicting representatives of various social strata of the Polish-Lithuanian Commonwealth of that time. When painting these counterfeits, the artist sought not only to faithfully represent the appearance of his models but also to capture their costumes. For this reason, Bacciarelli's portraits can be regarded as a kind of 'painted' chronicle of trendy Poles and be an important supplement to the literary descriptions of contemporary fashion which are to be found in the works by Jędrzej Kitowicz, Antoni Magier or Jan Duklan Ochocki. In the portraits we will find fashionable clothes of women, men, and children in the French and English variety, as well as examples of Polish national costume. The present analysis of the works by the Italian master allows us to show studies of costumes and fashion as an important auxiliary science of history and makes a valuable auxiliary material not only for historians, but also for historical re-enactments. Until now, portraits by Bacciarelli, contrary to these by his fellow countryman Canaletto, have not been thoroughly analysed in this respect. The present article attempts to fill this gap.

KEYWORDS

portrait, Marcello Bacciarelli, fashion, magnates, chronicle, Anglomania, costumes

* * *

W dniach od 8 czerwca do 9 września 2018 r. Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum prezentował wyjątkową wystawę zatytułowaną *Marcello Bacciarelli. Najpiękniejsze portrety*, która została zorganizowana z okazji 200. rocznicy śmierci artysty i obejmowała malowidła mistrza powstałe w ciągu ponad 50 lat, do początków XIX w. Dzięki temu, że Bacciarelli bardzo subtelnie i starannie oddawał na płótnie stroje modeli, wspomniane konterfekty mogą być cenną jako źródło kroniką ubiorów modnych Polaków, którzy byli zapatrzeni zarówno na francuskie, jak i na angielskie wzorce kulturowe. Takie ujęcie tematu może być ikonograficznym dopełnieniem literackich opisów mody w Polsce tego okresu, jakie odnajdujemy m.in. w dziełach Jędrzeja Kitowicza[1], Antoniego Magiera[2] czy Jana Duklana Ochockiego[3]. Twórczość portretowa Bacciarellego nie była dotąd szczegółowo badana pod tym względem[4], w przeciwieństwie do dorobku jego rodaka Bernarda Bellotta zwanego Canalettem[5]. Niniejszy artykuł wpisuje się przy tym w nurt analizy twórczości malarskiej właśnie pod kątem kostiumologicznym[6] i traktowania jej jako ważnego materiału do badań historycznych[7]. Pionierką w tej dziedzinie jest prof. Anna Sieradzka[8], jednak w polskim piśmiennictwie takie podejście do tematu spotyka się jeszcze dość rzadko. Sferę strojów w polskim malarstwie najczęściej traktuje się bardzo pobieżnie i w wielu wypadkach ahistorycznie.

MODA DAMSKA

Osiemnaste stulecie często jest nazywane wiekiem Francji, bo właśnie stamtąd promieniowały na całą Europę – i nie tylko – gusta i mody, zwłaszcza te związane z ubiorem[9]. Dlatego przez większą część tego okresu modna dama ubierała się w stylu rodem znad Sekwany. To Francja i jej ówczesne ikony mody, takie jak markiza de Pompadour czy królowa Maria Anto-

---

1 J. Kitowicz, *Opis obyczajów za panowania Augusta III*, t. 1 i 2, opr. R. Pollak, Warszawa 2003.

2 A. Magier, *Estetyka miasta stołecznego Warszawy*, opr. H. Szwankowska i in., Wrocław 1963.

3 J.D. Ochocki, *Pamiętniki*, Warszawa 2019.

4 W katalogu wystawy jej kurator Dorota Juszczak podjęła próbę opisania strojów modeli, ale tę charakterystykę można pogłębić i uzupełnić – D. Juszczak *Marcello Bacciarelli. Najpiękniejsze portrety*, kat. wyst., Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum, Warszawa 2018.

5 I. Główczewska, *Ubiory w obrazach Canaletta*, „Biuletyn Historii Sztuki", r. 27, 1955, nr 2, s. 208–233; M. Bialic, *Moda angielska na obrazach Canaletta z okresu polskiego 1768–1780*, „Kronika Zamkowa. Roczniki", 2016, nr 3 (69), s. 179–201.

6 Wzorem takiego podejścia do tematu są badacze holenderscy. Zob.: B.M. du Mortier, *Costume in Frans Hals*, w: *Frans Hals*, London 1989, s. 45–60; *eadem*, *Aspects of Costume. A Showcase of Early 17-th Century Dress*, w: *Hendrick Avercamp. Master of the Ice Scene*, Amsterdam 2010, s. 141–163; M. de Winkel, *The Interpretation of Dress in Vermeer's Painting*, „Vermeer Studies", 1998, s. 327–339; *eadem*, *Fashion and Fancy: Dress and Meaning in Rembrandt's Paintings*, Amsterdam 2006.

7 A. Sieradzka, *Kostiumologia polska jako nauka pomocnicza historii*, Warszawa 2013.

8 *Eadem*, *Malowana moda*, w: *eadem*, *Peleryna, tren i konfederatka. O modzie i sztuce polskiego modernizmu*, Wrocław 1991, s. 139–156; *eadem*, *„Rewia mody" Józefa Mehoffera. Stroje kobiece czasów modernizmu na przykładzie wizerunków Jadwigi z Janakowskich Mehofferowej*, w: *Nie tylko peleryna. Moda okresu Młodej Polski w życiu i sztuce*, Warszawa 2003, s. 91–104.

9 M. Fumaroli, *Gdy Europa mówiła po francusku*, Warszawa 2017.

nina, dyktowały, co jest *en vogue* i jak trzeba wyglądać[10]. W Polsce francuski wykwint był lansowany już od połowy XVII w., m.in. dzięki królowym Ludwice Marii Gonzadze i Marii Kazimierze d'Arquien[11]. W 1. połowie XVIII w. wpływy francuskie w Polsce nasiliły się w związku z tym, że żoną Ludwika XV została polska królewna Maria Leszczyńska[12]. Na popularność kobiecej mody *à la française* wpływały również coraz bardziej powszechne francuskie żurnale mody[13].

1. Marcello Bacciarelli, *Portret Konstancji z Czartoryskich Poniatowskiej*, ok. 1777, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, nr inw. MV 7174, dep. w Zamku Królewskim w Warszawie – Muzeum, nr inw. ZKW/1502/Dep. Fot. A. Ring, L. Sandzewicz / Marcello Bacciarelli, *Portrait of Konstancja Poniatowska née Czartoryska*, c. 1777, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, inv. no. MV 7174, dep. at the Royal Castle in Warsaw – Museum, inv. no. ZKW/1502/Dep. Photo A. Ring, L. Sandzewicz

Chyba najokazalszą suknię namalowaną kiedykolwiek przez Bacciarellego możemy podziwiać na portrecie zmarłej w 1759 r. Konstancji z Czartoryskich Poniatowskiej, matki ostatniego polskiego króla (il. 1). Jej kostium jest wybornym przykładem oficjalnej, dworskiej sukni francuskiej zwanej *grand habit*. Pojawiła się ona w królestwie Ludwika XIV w latach 70. XVII w.; przed 1700 r. zdobyła popularność na pozostałych dworach Europy i z drobnymi modyfikacjami przetrwała aż do lat 90. XVIII w. *Grand habit* była wymagana w czasie oficjalnej prezentacji w Wersalu przed królem i królową, podczas niedzielnych wizyt na dworze, w trakcie innych dworskich imprez okolicznościowych, takich jak: królewskie śluby, chrzty, msze, bale, oraz w okresie głównych świąt[14]. Jak pisze Kimberly Chrisman-Campbell, „w czasie tych dni – zbiorczo zwanych *les grands jours* – mężczyźni występowali w *habit habillée*, bogato zdobionym trzyczęściowym stroju, a kobiety nosiły *grand habit*, pracowicie dekorowaną i staroświecką kreację składającą się ze stanika (*grand corps*), odpinanego trenu

---

10 B. de Boysson, X. Salmon, *Marie-Antoinette à Versailles: le goût d'une reine*, Bordeaux 2005.

11 E. Dunin-Wąsowicz, *„Wystroiła mi ją tyż cale po francusku" – zmiany w ubiorach polskich szlachcianek za sprawą Ludwiki Marii Gonzagi*, w: *Ludwika Maria Gonzaga (1611–1667). Między Paryżem a Warszawą*, red. A. Kalinowska, P. Tyszka, Warszawa 2019, s. 245–281; M. Janisz, *Francuskie ekstrawagancje. Moda i obyczaje na dworze królowej Marii Kazimiery*, w: *Ubiory na dworze króla Jana III Sobieskiego*, red. M. Janisz, Wilanów 2016; *Maria Kazimiera Sobieska (1641–1716). W kręgu rodziny, polityki i kultury*, red. A. Kalinowska, P. Tyszka, Warszawa 2017.

12 *Wersal Marii Leszczyńskiej. Sztuka dworska we Francji XVIII wieku*, kat. wyst., Zamek Królewski w Warszawie, red. P. Mrozowski, Warszawa 2013.

13 A. Kajdańska, *Ubiory w nowożytnym Gdańsku od połowy XVI do końca XVIII wieku*, Gdańsk 2020, s. 185–469.

14 D. Galateria, *Wersal. Etykieta na dworze Króla Słońce*, Kraków 2017.

(*bas de robe*) i spódnicy (*jupon*). W czasie rządów Ludwika XVI, spódnica ta była noszona na ogromnych, owalnych stelażach (*panier de cour*), które osiągały szerokość od prawie 3,5 metra do 7 metrów"[15]. Dodajmy, że wydłużony stanik tej sukni, sznurowany z tyłu i usztywniony fiszbinami, miał głęboki dekolt i był zakończony w szpic. Jego rękawy sięgały tylko do łokci i były charakterystycznie zdobione koronkami naszytymi w kilku poziomych rzędach. Przywołany stelaż – panier, na którym noszono tę suknię – do lat 30. XVIII w. miał okrągły kształt, a następnie przybierał coraz szersze i bardziej owalne formy. Tę ewolucję świetnie widać na portretach królowej Marii Leszczyńskiej pędzla Charles'a-André van Loo – w 1725 r. jej panier był okrągły, w 1747 r. – już owalny.

W Wersalu *grand habit* była zarezerwowana dla kobiet z rodziny królewskiej i ich dwórek oraz szlachcianek, które usługiwały królowej i księżniczkom krwi. W czasach panowania Ludwika XIV i Ludwika XV szyto ją z ciężkiego jedwabiu w duże, barokowe wzory, przetykanego złotą i srebrną nicią. Suknia nie była bogato zdobiona, ponieważ wszelkie dodatki tylko niepotrzebnie przysłaniałyby bogactwo wzorów tkanin. Natomiast w epoce Ludwika XVI *grand habit* szyto przede wszystkim z gładkiego jedwabiu – właśnie po to, żeby dobrze było na nim widać bogate i kosztowne zdobienia (kwiaty, falbanki, frędzle, kokardy, festony itp.), które w tym okresie zyskiwały na znaczeniu. Co istotne, w takiej samej *grand habit* nie można było się pokazać dwa razy. Aby to było możliwe, należało ją przynajmniej znacząco przemodelować, dodać nowe ozdoby. Noszenie takiej sukni było dużym wyzwaniem, dlatego wiele dam czekających na oficjalną prezentację na dworze brało specjalne lekcje zachowywania się w tym stroju, robienia ukłonów itp. Sama Maria Antonina, zanim przybyła do Francji, uczyła się u Jeana-Georges'a Noverre'a, jak wdzięcznie poruszać się w sukni po galeriach i korytarzach Wersalu[16].

Na przywołanym portrecie Konstancja Poniatowska została ukazana właśnie w sukni *grand habit* z czasów Ludwika XV, uszytej z ciemnozielonego jedwabiu w duże, kwieciste wzory, oszczędnie zdobionej złotą koronką. Uwagę zwraca niezwykle szeroki, owalny panier, na którym rozpięta jest spódnica, i głęboki, sztywny stanik z krótkimi rękawami obszytymi białą koronką i dekorowanymi błękitnymi kokardami. Jędrzej Kitowicz pisze, że rogówki, bo tak zwano paniery w Polsce, nastały u nas w czasach Augusta III:

> były z początku małe, potem stały się wielkimi, do trzech łokci u dołu szerokimi. Nie zażywały rogówek innej kondycyi damy, tylko szlacheckie, senatorskie i tych służące panny. Wiele razy pokusiła się która mieszczka ustroić w rogówkę, zawsze jej afront zrobiono, dla czego w samym tylko dystyngowanym stanie rogówki się rozdymały. Rogówka była to spódnica z płótna, na trzech obręczach z wielorybiej kości obszyta, na jednej w pas, na drugiej w kolano, na trzeciej w pół łydki. Te obręcze nie były okrągłe jak na beczce, ale spłaszczone do podługowatości na kształty wanny owalnej[17].

---

15 K. Chrisman-Campbell, *Fashion Victims. Dress at the Court of Louis XVI and Marie-Antoinette*, New Haven 2015, s. 90.

16 C. Weber, *Queen of Fashion. What Marie Antoinette Wore to the Revolution*, New York 2006, s. 12.

17 Kitowicz, *op.cit.*, t. 2, s. 543.

O ile we Francji suknie na tak szerokich rogówkach noszono do lat 90. XVIII w., o tyle w Polsce moda ta trwała o wiele krócej.

> Rogówki nie trwały dłużej w częstym zażywaniu nad piętnaście lat. Z początku żadna dama na publicznym widoku nie pokazała się bez rogówki, nawet i w domu przy gościu. Potem zaczęli brać rogówki tylko na wielkie publiki, na kompanie, na bale, a nareszcie ku ostatnim latom panowania Augusta III te gmachy zawadzające w cale zostały zarzucone, wyjąwszy dni galowe niektóre u dworu, do całowania ręki królewskiej damom senatorskim przeznaczone; w takowe dni prezentowały się damy królowi w robach, a zatem na rogówkach[18].

2. Marcello Bacciarelli, *Portret Apolonii z Ustrzyckich Poniatowskiej z synem Stanisławem*, ok. 1757, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. 130940 MNW. Fot. © Copyright by Reszka Zbigniew / Muzeum Narodowe w Warszawie / Marcello Bacciarelli, *Portrait of Apolonia Poniatowska née Ustrzycka with her son Stanisław*, c. 1757, National Museum in Warsaw, inv. no. 130940 MNW. Photo © Copyright by Reszka Zbigniew / National Museum in Warsaw

Pewne pojęcie o tym, jak mogła wyglądać *grand habit*, daje nam suknia znajdująca się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie (nr inw. SZT 2932 a, b 46191 MNW). Co prawda nie jest to klasyczna suknia dworska, ale została rozpięta na bardzo szerokim panierze. Anna ze Świderskich, późniejsza generałowa Karwowska, miała ją na sobie podczas koronacji króla Stanisława Augusta w 1764 r.

Apolonia z Ustrzyckich Poniatowska (il. 2), bratowa ostatniego polskiego króla, ubrana jest na swym portrecie w suknię, którą także można uznać za przykład francuskiej *grand habit.* Na szczególną uwagę zasługują tu okazałe girlandy kwiatowe dekorujące strój oraz podobne we włosach. W tym okresie tego typu kwiatowe ozdoby, które do złudzenia przypominały żywe rośliny, należały do najmodniejszych dodatków do kreacji i fryzur w stylu francuskim. Jak wspomina Johanna Henrietta Schopenhauer, jej matka Elisabeth z domu Lehmann była obdarowywana przez męża, gdańskiego kupca, „sukniami, koronkami i czepeczkami, a z Włoch pięknymi kwiatami, które w tym kraju naśladowano do złudzenia skorupkami jaj i kokonami jedwabników”[19]. Do dekoracji używano zarówno kwiatów, liści, jak i owoców, a ich popularność w tym okresie wynikała nie tylko z tego, że były lekkie i w związku z tym nie niszczyły kreacji,

---

18 *Ibidem*, s. 545.

19 J. Schopenhauer, *Gdańskie wspomnienia młodości*, opr. T. Kruszyński, Gdańsk 2010, s. 14.

lecz także z tego, że były o wiele tańsze niż dekoracje wykonywane z metali czy kamieni szlachetnych oraz macicy perłowej. Produkcję owych sztucznych, ale wyglądających jak żywe kwiatów zainicjowali Włosi, uważani za mistrzów w tym fachu. Po pewnym czasie sztukę tę zaczęto naśladować w innych krajach europejskich, a autorzy słynnej *Wielkiej encyklopedii francuskiej* z 1765 r. pisali już o francuskich *fleuriste artificiel*[20]. Gałązki i łodygi sztucznych kwiatów robiono z cienkich drucików owiniętych paskami materiału, papieru lub pergaminu, a płatki wytłaczano z różnych tkanin, takich jak jedwab, atłas czy aksamit, a następnie krochmalono od tyłu, aby zwijały się jak prawdziwe. Ich kolory subtelnie mieszano ze sobą, dzięki czemu sztuczne kwiaty wyglądały bardziej naturalnie. Sztuczne owoce wykonywano z pustych, szklanych kulek, które pokrywano warstwą żelatyny i barwionego krochmalu[21]. O popularności w Polsce tego typu dekoracji, które możemy oglądać m.in. na portretach polskich dam pędzla Bacciarellego, świadczy ciekawe ogłoszenie w „Gazecie Warszawskiej" z 1790 r.: „Pani Cogniard podaje do wiadomości, iż robi kwiaty artyficyalne w guście paryskim, które u niej dostać można przez połowę taniej niż się tu sprzedaje. Odnawia stare kwiaty, jako też gazę i blondyny i farbuje w rozmaitych kolorach batysty, gazę i kitajkę. Mieszka na Podwalu u J. P. Karpińskiego na I piętrze pod numerem 515. Przyjmuje też panienki na naukę, które będą się mogły doskonalić w języku francuskim i niemieckim"[22].

Na płótnach Bacciarellego możemy oglądać także przykłady mniej oficjalnych sukni. Właśnie w takiej kreacji występuje Izabela z Poniatowskich Branicka, siostra króla Stanisława Augusta. Suknia typu *deshabillés* – czyli negliż – została uszyta z jedwabiu w kolorze kości słoniowej i ma tzw. bawet (o którym będzie jeszcze mowa) kunsztownie ozdobiony klasyczną drabinką z zielonych kokardek, tzw. *échelle*. Ma też rękawy w stylu *en pagode* oraz potrójne rzędy koronkowych angażantów. Spódnicę spodnią udekorowano ozdobnymi marszczeniami. Do tego stroju Izabela założyła modne dodatki: kolaretę (bindę) ze zmarszczonego tiulu i zielonej wstążki, takiej samej jak ta dekorująca jej bawet i rękaw sukni, a także sztuczne kwiaty wpięte we włosy i ozdabiające od lewej strony dekolt. Suknia *deshabillés* wywodziła się od sukni domowej popularnej pod koniec panowania Ludwika XIV i w okresie regencji. Cechowały ją „luźny krój bez przecięcia w pasie oraz szerokie pionowe fałdy, zgrupowane z przodu i na plecach. Spod rękawów, zakończonych na wysokości łokcia rozszerzonym mankietem *en pagode*, wystawał rękaw koszuli ujęty w mankiet, zakończony płóciennymi lub koronkowymi angażantami"[23]. Suknie typu negliż były noszone przez damy w zaciszu ich pokoju, buduaru czy salonu, zwykle w czasie nieoficjalnych spotkań w gronie bliskich znajomych. Stanowiły idealny ubiór, w którym można było nieśpiesznie zjeść śniadanie, poczytać, oddać się robótkom ręcznym, wyjść do ogrodu. Oczywiście zdarzały się wyjątki – szczególnie w 2. połowie XVIII w. suknię typu negliż często noszono w bardziej oficjalnych sytuacjach, o czym świadczy kolejny przywołany portret.

---

20 B.M. du Mortier, *Costume and Fashion*, Amsterdam 2016, s. 166.

21 Więcej na ten temat zob. *ibidem*, s. 166–167.

22 „Gazeta Warszawska", 1790, nr 5, s. 8.

23 F. Boucher, *Historia mody. Dzieje ubiorów od czasów prehistorycznych do końca XX* wieku, Warszawa 2003, s. 261.

na malowidle mamy do czynienia nie ze stylizowanym kostiumem pasterki, tylko z modnym strojem ślubnym w stylu angielskim[25]. Obraz został namalowany cztery lata po ślubie Izabeli ze Stanisławem Lubomirskim i przemalowany przez Bacciarellego w latach 70. XVIII w.[26]. Na zaślubinowy charakter portretu wskazują kwiaty pomarańczy, które Izabela trzyma w ręku i ma wplecione we włosy, tradycyjnie łączone z osobą panny młodej (element zapożyczony z mody francuskiej, w Anglii wszedł do mody ślubnej dopiero w czasach wiktoriańskich), oraz towarzyszący jej pies – symbol wierności małżeńskiej. Straszewska odnotowuje: „O tym jednak, że obraz został pomyślany jako portret panny młodej, świadczy również błękitno-biała suknia Lubomirskiej. Jest to nie tylko suknia ślubna, ale do tego suknia niezwykle elegancka, zgodna z najnowszymi tendencjami w wiodącej prym w tym czasie w modzie angielskiej i francuskiej"[27]. Suknie ślubne w Polsce były najczęściej szyte z białych, ciężkich, przetykanych srebrną lub złotą nicią albo haftowanych złotem i srebrem tkanin. Do tego polskie panny młode – oczywiście arystokratki i bogate szlachcianki – przystrajały głowę kosztowną koroną z klejnotów. Na portrecie Lubomirskiej brak tych elementów; lekka suknia ślubna z błękitnego atłasu jest zapewne wzorowana na trendach znad Tamizy. „Panna młoda, zamiast być przybrana w ciężkie złoto- lub srebrnolite materie i pocić się pod uprzężą z diamentów, zgodnie z wytwornym gustem tego czasu, ukazała się w negliżu z blado błękitnej satyny bez jakichkolwiek klejnotów z wyjątkiem swych oczu, które daleko przewyższały blaskiem wszystko, co wydobyto w kopalniach Golkondy. Jej włosy nie miały żadnego dodatkowego przybrania ponad małą gałązkę róż". Ten opis modnej panny młodej z powieści Tobiasa Smolletta *The Life and Adventures of Sir Launcelot Greaves* (1760) doskonale konweniuje ze strojem księżnej marszałkowej[28]. Interesujące jest również to, że pierwotnie na tym portrecie Izabela Lubomirska miała inną fryzurę, tzw. owczą głowę (*tête de mouton*) – ze ściśle przylegającymi płaskimi loczkami i takimże kokiem – bardzo modną w czasach regencji i panowania Ludwika XV.

Suknie, które tak starannie Bacciarelli odmalował na swoich portretach, pochodzą z okresu ich największej świetności, gdy *robe à la française* święciła triumfy nie tylko we Francji, lecz także wszędzie tam, gdzie sięgały wpływy mody znad Sekwany[29]. Od lat 70. XVIII w. *robe à la française* traci jednak na popularności, co ma związek z występowaniem innych strojów, np. sukni *à la polonaise*, *à la levite* czy *en chemise*[30]. Ta ostatnia pojawiła się we Francji ok. 1720 r. i wywodziła się od luźnych sukni typu *deshabillés*[31]. Sama *robe* składała się ze spódnicy spodniej i rozcinanej wierzchniej połączonej z bardzo dopasowanym, mającym rękawy do łokcia stanikiem, którego poły się nie schodziły. Z tyłu na całej długości sukni wierzchniej znaj-

---

25 A. Straszewska, *O idealnym osiemnastowiecznym stroju „ślubnym" Izabeli Lubomirskiej*, http://wilanow-palac.pl/o_idealnym_osiemnastowiecznym_stroju_slubnym_izabeli_lubomirskiej.html (dostęp: 14 X 2020 r.).

26 Zostało to potwierdzone dzięki użyciu promieniowania rentgenowskiego. Świadczy o tym także fryzura modelki typowa dla mody z lat 70. XVIII w. – Juszczak, *op.cit.*, s. 84.

27 Straszewska, *op.cit*., s. 1.

28 *Ibidem*, s. 2–3.

29 Prawdziwym wzorem tego, jak należało je nosić i w nich wyglądać, była metresa Ludwika XV, słynna markiza de Pompadour – L. Belmont, *Markiza de Pompadour*, Warszawa 2013.

30 Więcej na temat tych sukni zob. Boucher, *op.cit*., s. 274–275.

31 *Ibidem*, s. 538.

dowała się szeroka fałda przechodząca w krótki tren. Spódnica spodnia często była szyta w ten sposób, że jej widoczny przód wykonywano z jedwabiu, a ukryty tył – z gorszej tkaniny, np. płótna. Czasami zamiast spódnicy spodniej panie zakładały pod spód tylko obszerny fartuszek widoczny spod fałd spódnicy wierzchniej.

Robe à la française najczęściej szyto z wzorzystego lub gładkiego jedwabiu, atłasu i brokatu. Nierzadko suknia ta była jeszcze dodatkowo zdobiona m.in.: falbankami, pasamonami, sztucznymi kwiatami, wstążkami, kokardami, kosmatą nitką (*chenille*) oraz trójwymiarowymi marszczeniami (*bouillonné*) watowanymi bawełną[32]. W ozdobne falbanki rękawów w stylu *en pagode* czasami wszywano ołowiane ciężarki wielkości monety, tak by się nie unosiły. Oczywiście aby w takiej kreacji dobrze wyglądać, pod spód trzeba było włożyć ciasno zasznurowany gorset (w Polsce zwany sznurówką) oraz wspomniany już panier – rogówkę.

Barbara z Duninów Sanguszkowa została przedstawiona przez Bacciarellego w klasycznej sukni *robe à la française* uszytej z błękitnego jedwabiu i mającej wszystkie jej charakterystyczne elementy: dopasowany stanik z bawetem dekorowanym białą koronką oraz z rękawami *en pagode* podszytymi dwiema warstwami koronkowych angażantów. Całość uzupełniają bardzo modne dodatki: koronkowa kolareta (binda) na szyi, dekoracyjna egreta z kwiatkami wpięta w modną, upudrowaną fryzurę oraz białe wstążki opadające na ramiona, które od tyłu zdobią włosy Barbary. Aby dobrze prezentować się w takiej sukni, dama musiała włożyć pod nią panier i gorset, barwnie opisywany przez J. Schopenhauer: „Pancerz z gęsto ze sobą złączonych fiszbinów, tak silny, że mógł ochronić przed kulą, naginał mocno ramiona i plecy ku tyłowi, wypinając piersi, nad biodrami zaś ściskał talię do kształtu osy. Silny, żelazny łuk, powstrzymujący ucisk na piersi, był najrozsądniejszym atrybutem tego stanika, krępującego każdy ruch”[33]. Przy czym dodawała, że w przypadku *robe à la française*

> szyja i piersi były bardziej swobodne, niżby to dzisiejsza moda uważała za odpowiednie; wielka wiązanka ze sztucznych kwiatów dopełniała ozdoby. Rękawy sięgały do łokcia, ozdobione bogato do samych ramion koronkami i wstążkami. Taki strój przysługiwał tylko młodym dziewczętom. Nasze mamy nosiły wspaniałe *engagements* z blondów lub drogocennych koronek – tak nazywano małe manszety przy sukniach, które można podziwiać na portretach z owych czasów. Długie rękawy w ogóle nie były w użyciu, nie wyłączając sukien domowych. Zahartowane przyzwyczajeniem nie marzłyśmy z tego powodu więcej niż obecnie[34].

Pomimo że owe suknie w stylu francuskim noszone zarówno na co dzień, jak i od święta do najwygodniejszych nie należały – w swoich wspomnieniach Schopenhauer zastanawia się, jak to możliwe, że ona sama mogła w nich chodzić i tańczyć[35] – cieszyły się wielką popularnością w Polsce w czasach króla Augusta III i Stanisława Augusta. Zdarzało się, że sama dama

---

32 A. Fukai, *Kolekcja Instytutu Ubioru w Kioto. Moda. Historia mody od XVIII do XX wieku*, Kolonia 2002, s. 67.

33 Schopenhauer, *op.cit.*, s. 207.

34 *Ibidem*, s. 207.

35 *Ibidem*, s. 206.

4. Marcello Bacciarelli, *Portret Anny ze Scypionów Szaniawskiej,* 1758, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MP 277 MNW. Fot. © Copyright by Ligier Piotr / Muzeum Narodowe w Warszawie / Marcello Bacciarelli, *Portrait of Anna Szaniawska née Scypion*, 1758, National Museum in Warsaw, inv. no. MP 277 MNW. Photo © Copyright by Ligier Piotr / National Museum in Warsaw

niekoniecznie chciała w nich chodzić, ale zmuszał ją do tego mąż zakochany w modzie francuskiej, o czym pisał Kajetan Koźmian:

> [Eligiusz] Prażmowski [...] ożenił się z młodą, bogatą dziedziczką Wybranowską [...]. Dziewica ta, przez bardzo zacnego ojca przyzwoicie wychowana stała się prawdziwą męczennicą kapryśnego i dziwacznego modnisia i całe życie nią była w domu i za domem. Nie dozwolił jej się ubierać nawet według jej woli, lecz sam ją ubierał; sprowadzał jej nie tylko suknie, stroje, trzewiki z Paryża, ale szczególnie *à la Pompadour*, w które ją sam wciskał i sznurował tak mocno i ściśle, że jej piersi prawie pod brodę dochodziły, a stan musiał być tak cienki, że go piędzią można było objąć; trzewiki na wysokich korkach tak ciasne, że dziwić się trzeba było, jeżeli bez bólu ruszyć

> stopą mogła. Prócz tego kazał jej, chociaż była świeżą, bielić twarz blejwajsem, malować różem tak, aby znać było proszek na twarzy, brwi czernić i twarz pstrzyć muszkami i jak moda kazała, rogówki nosić[36].

W tym okresie stroje zarówno męskie, jak i damskie miały ogromną wartość, dlatego często zdarzały się kradzieże całych garderób. Wśród ogłoszeń w „Gazecie Warszawskiej" można znaleźć takie, które informuje, że 22 listopada 1778 r. okradziono pewną damę, a wśród zrabowanych strojów znajdowała się suknia bogata na rogówkę, uszyta z materiału w kwiaty srebrne i kolorowe, garnirowana srebrną siatką[37].

W sukni typu *robe à la française* Bacciarelli sportretował także starościnę małogoską Annę ze Scypionów Szaniawską (il. 4). Strój z różowego jedwabiu z koronkowymi angażantami przy rękawach *en pagode* oraz bawetem kunsztownie ozdobionym białą wstążką i sztucznymi różyczkami uzupełniają kwiatki zdobiące fryzurę oraz bindę na szyi. Jak zauważa Ewa Orlińska-Mianowska, owe różyczki były ulubionymi kwiatami rokokowej mody[38]. Opisując stroje wspomnianych dam, trzeba zaznaczyć, że również ich fryzury podążają za ówcześnie panującą modą. Boucher pisze: „W czasach regencji i panowania Ludwika XV krótsze, ułożone w drobne loczki i fale włosy upinano z tyłu w mały kok"[39]. Włosy Szaniawskiej zostały pokryte białym pudrem z mąki kartoflanej, twarz powleczona bielidłem, a policzki lekko muśnięte różem[40].

Z kolei na portrecie z 1778 r. Konstancja z Poniatowskich Tyszkiewiczowa (il. 5), młoda bratanica króla Stanisława Augusta, prezentuje modę już następnych dekad. Została uwieczniona w wysokiej fryzurze zwanej *pouf*[41] oraz w stroju inspirowanym kostiumami maskaradowymi w stylu van Dycka i Rubensa, w Anglii zwanymi *Vandykes* lub *Vandyking*, we Francji znanymi jako kostiumy hiszpańskie lub w stylu Henryka IV[42]. Jak zauważa Małgorzata Możdżyńska-Nawotka:

> stylizację w duchu van Dycka i Rubensa przyjęły damy związane z dworem królewskim. Wyrażała się ona w takich elementach, jak czarny kapelusz z białymi lub czarno-białymi piórami, bufiaste rękawy z rozcięciami ukazujące kontrastującą tkaninę spodnią, zdobiące krawędzie

---

36 K. Koźmian, *Pamiętniki*, t. 3, Wrocław, 1972, s. 174.

37 „Gazeta Warszawska", 1779, nr 2, s. 5.

38 „Róża najczęściej polna lub miniaturowa, porastająca ogrodowe pergole, pojawia się we wzorach tkanin. Małe różyczki wyplata się z jedwabnego sznureczka lub formuje z chińskiego jedwabiu i wpina we włosy lub w węzeł okrywającej dekolt chustki, a także przyczepia do wstążki noszonej na przegubie ręki", E. Orlińska-Mianowska, *Modny świat XVIII wieku i początku XIX wieku*, Olszanica 2002, s.13.

39 Boucher, *op.cit.*, s. 278.

40 Jak wspomina J. Schopenhauer, używanie różu nie było w tym okresie zbyt dobrze widziane, szczególnie przez duchownych. Panie, które go stosowały, musiały robić to ostrożnie i w tajemnicy, jeśli nie chciały się narazić na surowe kazanie – Schopenhauer, *op.cit.*, s. 207.

41 A. Drążkowska, *Ozdoby i nakrycia głowy na ziemiach polskich od X do końca XVIII wieku*, Toruń 2012.

42 Zob. M. Bialic, *O grupie XVIII-wiecznych portretów dam polskich w strojach à la van Dyck*, w: *Sztuka stroju, strój w sztuce*, red. M. Furmanik-Kowalska, A. Straszewska, Warszawa–Toruń 2016, s. 201–217; M. Możdżyńska-Nawotka, *„Styl trubadurów" i historyzm w modzie kobiecej w Polsce końca XVIII i 1. połowy XIX wieku*, w: *Sztuka stroju*..., s. 79–108.

5. Marcello Bacciarelli, *Portret Konstancji z Poniatowskich Tyszkiewiczowej*, 1778, Fundacja Zbiorów im. Ciechanowieckich w Zamku Królewskim w Warszawie, nr inw. ZKW/1932/ab/Dep. Fot. A. Ring, L. Sandzewicz / Marcello Bacciarelli, *Portrait of Konstancja Tyszkiewicz née Poniatowska*, 1778, The Ciechanowiecki Foundation Collection at The Royal Castle in Warsaw, inv. no. ZKW/1932/ab/Dep. Photo A. Ring, L. Sandzewicz

ubiorów trójkątne „zęby" oraz podobnego kształtu koronkowe wykończenia kołnierza i mankietów, rozety ze wstążek, kwadratowe dekolty i kołnierz „medycejski" lub nawiązująca do niego riuszka obramowująca dekolt, długie naszyjniki z pereł asymetrycznie podpięte na gorsie, a także charakterystyczne tkaniny – mięsisty atłas i aksamit w nasyconych barwach, czerni lub srebrzystej bieli[43].

W kostiumie Konstancji Tyszkiewiczowej rozpoznajemy m.in. owe sztywne riuszki lamujące dekolty, rękawy i szale oraz mięsiste atłasy w kolorze kości słoniowej oraz burgunda.

Wspomniana fryzura *pouf* pojawiła się we Francji wiosną 1774 r. Jako pierwsza miała ją zaprezentować Ludwika Maria Adelajda Burbon, księżna de Chartres, powinowata królowej Marii Antoniny. W ten sposób postanowiła ona uczcić narodziny swojego syna. Królowa, która zachwyciła się tą koafiurą, została zapoznana z duetem jej autorów: modystką Rose Bertin i fryzjerem Leonardem Autié[44]. Odtąd tandem ten regularnie przedstawiał monarchini nowe propozycje owej fryzury, którą ta nosiła aż do 1778 r., czyli do czasu, kiedy zaszła w pierwszą ciążę[45]. Jak tworzono *pouf*? Najpierw na czubku głowy upinano worek wypełniony bawełną, pakułami itp. (*chignon*), następnie maskowano go włosami lub treskami, potem zaś nacierano fryzurę pachnącą pomadą, a pozostałe włosy zwijano w loki, które swobodnie spadały na ramiona. Na koniec całość pudrowano i garnirowano. Wyróżniano dwa typy stylizacji: *pouf au sentyment* oraz *pouf à la circonstance*. Pierwszy odzwierciedlał uczucia noszącej go osoby, a drugi upamiętniał ważne wydarzenia, jak w przypadku fryzury udekorowanej małym modelem statku na cześć zwycięstwa francuskiej fregaty *La Belle Poule* odniesionego nad Anglikami w 1778 r. *Pouf* dekorowano sztucznymi i żywymi kwiatami, piórami strusimi i pawimi, biżuterią, figurkami

43 Możdżyńska-Nawotka, *„Styl trubadurów"...*, s. 81.

44 Zob. Weber, *op.cit.*, s. 94–130; W. Bashor, *Marie Antoinette's Head. The royal Hairdresser, the Queen, and the Revolution*, New York 2013.

45 Na skutek porodu Maria Antonina zaczęła gubić włosy i w związku z tym Leonard wymyślił dla niej nową, krótszą i mniej rozbudowaną fryzurę zwaną *coiffure à l'enfant*.

z wosku prezentującymi przeróżne scenki, wstążkami, kokardami, gazą i tiulem. Moda na tego typu fryzury dość szybko pojawiła się również w Polsce. U Kitowicza czytamy: „Po kornetach na ostatku nastały szeniony; były to czapki haniebnie wysokie, z płótna, szyte, bawełną albo pakułami wypchane, głowę dwa razy tak wysoką, jak była naturalna, czyniące. Te szeniony wsadziwszy na wierszch głowy, okrywały dookoła włosami z przodu i z tyłu, gładko w górę wymuskanymi i wypudrowanymi, a której nie wystarczały samorodne włosy, przybierały do nich innych takiego koloru, jakie miała która z przyrodzenia"[46]. A tak fryzurę typu *pouf* z czasów swojej młodości opisywała J. Schopenhauer: „Na ogromnej, z drutu i włosia zbudowanej podstawie wieża z włosów na głowie, przybrana dużą ilością piór, kwiatów i wstążek, dodawała mi przynajmniej łokieć wysokości"[47]. Fryzura ta była dla niej również przyczyną stresu: „W szczęśliwie uchowanej fryzurze wysiadłam z powozu z moimi rodzicami. Wszystko odbyło się pomyślnie, ani pyłek pudru nie przesunął się na wieży z włosów, których szeroką powierzchnię wieńczył labirynt z piór, kwiatów i pereł"[48]. Taki właśnie modny *pouf* z końcowego okresu popularności trendu prezentuje Konstancja Tyszkiewiczowa, udekorowany girlandą sztucznych kwiatów oraz białym i niebieskim piórem strusim.

Dowodem na popularność wspomnianych pudrów do włosów są ogłoszenia z „Gazety Warszawskiej". W nr. 98 z 1778 r. informowano:

> Czyni się wiadomo, iż fabryka nowo założona przez fabrykanta doskonałego sprowadzonego z Paryża do pudru i krochmalu robienia, jest w Mniszewie dobrach o mil siedem od Warszawy odległych i tego pudru magazyny są założone u P. Stanisława Rafałowicza w Starym Meiście na przeciw Ratusza u Panów Tousaint, Chaudoir, Richard i żeby zaś wszyscy na fabryce krajowej korzystać mogli pudru tego funt będzie sprzedawany każdemu po groszy 15. Ci zaś Jejmości, którzy chcieli by swoje magazyny uprowidować z tej fabryki pudrem lub krochmalem, będą mieli dostawiony w wielkości podług swego żądania zamierzonej, z awantażem przyzwoitym i to się mają adresować do Pałacu Księżny Sapieżyny, Kanclerzyny W. X. Lit. na Nowym Mieście na przeciw Franciszkanów[49].

W nr. 75 z 1791 r. czytamy zaś: „Pan Embry Chimista przyprawia puder, którym codziennie można się pudrować nazywa się *Bergere galante* po nim włosy długie wyrastają i przeszkadza też wypadaniu włosów i wygubi wszelkie robactwo w głowie. Funt tegoż pudru kosztuje Czerw: 3. Mieszka na Lesznie N. 677 na I piętrzę w Warszawie"[50].

Podziwiając tego typu koafiury, można zadać sobie pytanie, skąd w ówczesnej Warszawie czerpano nowe inspiracje w tym zakresie. Ich źródłem mogły być specjalne wydawnictwa, które reklamowano w „Gazecie Warszawskiej". W jednym z jej wydań z 1778 r. możemy przeczytać: „Znajduje się w Gröllowskiej księgarni w Marywilu Almanac de Gottingen *pour*

---

46 Kitowicz, *op.cit*., s. 535.

47 Schopenhauer, *op.cit*., s. 206.

48 *Ibidem*, s. 174.

49 „Gazeta Warszawska", 1778, nr 98, s. 5.

50 *Ibidem*, 1791, nr 75, s. 8.

6. Marcello Bacciarelli, *Portret Ludwiki z Poniatowskich Zamoyskiej*, 1778, Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum, nr inw. ZKW/70/ab. Fot. A. Ring, L. Sandzewicz / Marcello Bacciarelli, *Portrait of Ludwika Zamoyska née Poniatowska*, 1778, the Royal Castle in Warsaw – Museum, inv. no. ZKW/70/ab. Photo A. Ring, L. Sandzewicz

7. Marcello Bacciarelli, *Portret Izabeli z Poniatowskich Branickiej*, 1778, Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum, nr inw. ZKW/5765/ab. Fot. A. Ring, L. Sandzewicz / Marcello Bacciarelli, *Portrait of Izabela Branicka née Poniatowska*, 1778, the Royal Castle in Warsaw – Museum, inv. no. ZKW/5765/ab. Photo A. Ring, L. Sandzewicz

l'année 1778 avec beaucoupe de figures, de coefure, de frisure w pięknej oprawie zł. 6 gr. 7, tenże sam kalendarz po niemiecku z fryzurami także zł. 6 gr. 7"[51]. W jednym z kolejnych numerów pismo reklamowało podobną publikację: „W księgarni nadwornej J.K. Gröllowskiej w Marywilu można kupić: Kalendarz Francuski na rok 1780 z kopersztychami i fryzurami damskimi – koszt 6 zł"[52]. Do Rzeczypospolitej przybywali również zagraniczni fryzjerzy, którzy oferowali swoje usługi. W „Gazecie Warszawskiej" z 1790 r. znajdziemy ogłoszenie o następującej treści: „Pan Max przybył tu z żoną swoją z Wiednia, umiejąc fryzować i ubiory rozmaite robić na głowę dla dam, w najlepszym i najnowszym guście. Przyjmie też do siebie do nauczenia tychże ubiorów czyli strojów i w krótkim czasie wydoskonali. Mieszka na ul. Długiej u pana Basera Cukiernika pod nr 541"[53].

---

[51] *Ibidem*, 1778, nr 2, s. 5. W innym numerze ogłoszenie podobnej treści: „Znajduje się w księgarni Poserowskiej na ul. Trembackiej Kalendarz Gospodarski na rok 1780 z kopersztychami na 12 miesięcy i z 28 kopersztychami nowych fryzur i modnych, paryskich damskich i kawalerskich, wszystkich 110, oprawiony w materię z pozłacanemi marginesami z futeralikiem, zł 10 *ditto* z fryzurami *à parte* zł 8" – *ibidem*, 1780, nr 14, s. 8.

[52] *Ibidem*, 1780, nr 17, s. 8.

[53] *Ibidem*, 1790, nr 62, s. 8.

We fryzurze *pouf*, pokrytej pudrem oraz ozdobionej biało-fioletową wstążką i pasującą do niej girlandą kwiatów, została ukazana Teresa z Poniatowskich Tyszkiewiczowa, inna bratanica króla Stanisława Augusta, córka jego brata Andrzeja. Jednak w odróżnieniu od swoich kuzynek ma ona na sobie konweniującą z jej charakterem[54] suknię czerkieską z krótkimi rękawami, obszytą ozdobnymi riuszkami, nakładaną na suknię z długimi rękawami. Jak wyglądała tego typu stylizacja, ukazuje rycina Calude'a Louisa Desrais'go z żurnala „Galerie des Modes et Costumes Français" z 1778 r. Trzeba zaznaczyć, że oczywiście owa suknia czerkieska nie była kopią ubiorów noszonych przez Czerkieski, lecz raczej rodzajem twórczego wyobrażenia na temat tego egotycznego stroju z odległej krainy.

Na portretach z cyklu 12 wizerunków członków rodziny królewskiej starsze siostry Stanisława Augusta: Ludwika (il. 6) i Izabela (il. 7), zostały ukazane jako stateczne, aczkolwiek modnie ubrane starsze panie w charakterystycznych czepcach na głowie i strojach podbitych futrem. Boucher pisze:

> Przez cały XVIII wiek kobiety wszystkich klas nosiły czepeczki, z wyjątkiem dam ubranych w strój dworski. Maleńkie czepeczki w czasach Regencji, ledwie zakrywające czubek głowy, później stawały się co raz większe i ozdobniejsze. Około połowy stulecia przybrały bardzo różnorodne formy, często trudne dziś do zidentyfikowania: *papillon*, *dormeuse*, *baigneuse*, *cornette*; noszono je zależnie od przynależności do klasy społecznej, przeznaczenia czy pory dnia[55].

O modzie na czepki, zwane u nas kornetami, informował Kitowicz:

> Rzuciły się wszystkie panny i nie panny do kornetów, których kształtu opisać trudno, ponieważ ten odmieniał się niemal co miesiąc. Zawisł zaś na rozmaitym składaniu, fałdowaniu, strzępieniu, wykrawaniu, bryzowaniu muślinu, rąbku, koronek i wstążek. [...] Takie kornety wywożono z Paryża, a na wzór paryskiego upinano podobne w Warszawie, skąd rozchodziły się po całym kraju[56].

W latach 70. XVIII w. we Francji pojawiła się moda na strój *à la paysanne* (w stylu chłopskim), którego charakterystyczne elementy stanowiły fartuch, słomiany kapelusz i czepek jak u mleczarki (*bonnet à la laitière*)[57]. Był to półokrągły, biały czepeczek z charakterystycznymi marszczeniami i falbankami. Izabela, ukochana siostra króla Stanisława Augusta, wielka miłośniczka kultury francuskiej[58], została uwieczniona właśnie w takim nakryciu głowy. Ludwika Zamoyska przywdziała z kolei czepek typu kaptur z zawojem, z charakterystyczną kokardką na górze i wiązany pod szyją. Kornet Pani Podolskiej, jak zwano najstarszą siostrę króla, jest

---

54 E. Rudzki, *Damy polskie XVIII wieku*, Warszawa 1997, s. 378–397.

55 Boucher, *op.cit.*, s. 279.

56 Kitowicz, *op.cit.*, s. 532–533.

57 Więcej na ten temat zob. Chrisman-Campbell, *op.cit*., s. 177–186.

58 Rudzki, *op.cit*., s. 157–186; Juszczak, *op.cit.*, s. 139.

biały, z przodu ma charakterystyczne falbanki, z tyłu – powiewny zawój, na czubku głowy – kokardkę, a pod brodą – czarne koronki, dzięki którym można było go zawiązać[59].

Na obrazach Bacciarellego obydwie siostry króla prezentują się w jedwabnych lub atłasowych okryciach wierzchnich lamowanych ciemnobrązowym futrem. Boucher pisze: ,,Przez całe stulecie noszono podbite futrem okrycia: palatynki i pelisy, charakteryzujące się obszytymi futrem otworami do przekładania rąk"[60]. Palatynka tworzyła krótką pelerynkę lub szal z kosztownych futer, m.in. z soboli i tumaków, służący do osłaniania dekoltu sukni[61]. Natomiast pelisa, u nas zwana salopą, była rodzajem obszernego, watowanego płaszcza obszytego futrem, mającego dwa rozcięcia do przełożenia rąk i niekiedy kaptur[62]. Około połowy XVIII w. przywdziewano nadto tzw. kazakinki (*casaquin*), czyli żakiety noszone jako górna część sukni bądź okrycie podbite futrem – z fałdzistym tyłem lub dopasowane w talii, z baskinką, z rękawami przeważnie długości ¾ zakończonymi mankietem[63]. Ponieważ siostry króla są ukazane w popiersiu, więc nie można z pewnością stwierdzić, który z XVIII-wiecznych strojów lamowanych futrem mają na sobie. Nie są to raczej kontusiki, bo w górnej partii brak charakterystycznych rozcięć[64]. Natomiast na portrecie Marianny Duhamel z lat 1780–1781 (il. 8) z pewnością rozpoznajemy modną salopę z kapturkiem obszytą brązowym futrem. Od Kitowicza dowiadujemy się:

> Wśród panowania Augusta III ukazały się salopy na dwóch Francuzkach w Warszawie, Bersouville zwanych, z których się najprzód śmiano, jako stroju dziwackiego, *mere* do płaszcza z kapturem bernardyńskim podobnego; lecz powoli oko nabrało gustu do tego, co mu się pierwszy raz śmiesznym zdawało. Nie wyszło pół roku czasu, a już połowa dystyngwowańszej płci białej przykryła się salopami. Salopy pierwsze były z samej kitajki czarnej, niczym niepodszyte. Potem nastały podszywane rozmaitym futrem lub kitajką, albo atłasem czerwonym, na wacie jedwabnej dla ciepła; oprócz zaś tego podszywania rozróżniły się jeszcze i tym od pierwszych salop, że tamte były do kolan krótkie, teraźniejsze zaś zostały niemal po pięty długie. Lecz nie wszystkie są takimi, wymyśliły sobie znowu białogłowy półsalopia; te są krótkie po pas z końcami na przedzie dłuższymi i z kapturkiem małym[65].

Kitowicz uważał salopy za strój skromny, praktyczny i bardzo przyzwoity. O popularności tego ubioru w ówczesnej Warszawie świadczy również ogłoszenie prasowe z 1777 r.: „U Pana Henryka Dauma, kupca na Nowym Mieście w kamienicy u Pana Kubasiewicza na-

---

59 O takich koronkach czytamy w „Gazecie Warszawskiej", 1777, nr 102, s. 5: „Jan Radius tu w Warszawie za ratuszem w kamienicy Byczkowskiej mieszkający, ma w magazynie swoim wszelkie gatunki saskich blondynów i koronek czarnych rekomenduje się z tym towarem ichmościom kupującym, przyrzekając rzeczone gatunki za najpomierniejszą sprzedawać cenę".

60 Boucher, *op.cit*., s. 273.

61 *Ubiory na dworze króla Jana III Sobieskiego*, red. M. Janisz, M. Zielińska, Warszawa 2016, s. 332.

62 Boucher, *op.cit*., s. 469.

63 Możdżyńska-Nawotka, *O modach i strojach...*, s. 271.

64 W XVIII w. polskie damy nosiły również kontusiki „futrem podszywane, z długimi rękawami wiszącymi, z wylotami szerokimi, do ręki wytchnięcia sposobnymi, u ramion obszernie sfałdowanymi, u pięści wąsko ścinanymi", Kitowicz, *op.cit*., s. 536–537.

65 *Ibidem*, s. 542–543.

przeciw ratusza mieszkającego, znajdują się różne salopy dla dam francuską modą robione i różnymi futrami podszyte za pomierną cenę"[66].

Jedną z bardziej kontrowersyjnych sukni ostatniej ćwierci XVIII w., wspomnianą *robe en chemise*, możemy podziwiać na portrecie księżnej kurlandzkiej Doroty von Biron (il. 9), która „w sierpniu 1790 roku, wracając z Karlsbadu [...] zatrzymała się w Warszawie, gdzie odniosła wielki towarzyski sukces, znalazła licznych wielbicieli i wzbudziła gorące uczucia polskiego monarchy"[67]. To właśnie wspomniana kreacja wywołała wielki skandal, gdy w 1783 r. Élisabeth Vigée-Lebrun zaprezentowała na Salonie w Paryżu portret królowej Marii Antoniny w białej, muślinowej sukni noszonej ze skromnym słomianym kapeluszem. Prostota kostiumu przypominała oglądającym koszulę nocną, stąd nazwa *chemise*, czyli koszulka (*robe en chemise à la reine* – suknia koszulka królowej). Jak na tamte czasy był to strój prawdziwie rewolucyjny, wkładany przez głowę, szyty z muślinu, a nie z jedwabiu; można go było prać, nie był dopasowany ani nie miał trenu i nie trzeba było go nosić z panierem. Była to prosta suknia tuba z rękawami do łokcia i podwójną falbanką przy dekolcie, który ściągano sznureczkiem, by górna część stroju dobrze przylegała do ciała. W talii suknię dopasowywano, owijając ją kolorową szarfą. Wstążkami tego samego koloru przewiązywano niekiedy także rękawy[68]. Notabene wiadomo, że suknię podobnego typu królowa nosiła już wcześniej, nawet w 1775 r., a na pewno w roku 1778, gdy zaszła w pierwszą ciążę. Jednak swoją pierwszą klasyczną *chemise* Maria Antonina miała założyć dopiero w 1781 r., w czasie drugiej ciąży[69], i nosić w ciągu kilku najbliższych lat aż do 1785 r., gdy skończyła lat 30. Suknia ta wzbudzała w ówczesnej Francji wiele kontrowersji, ponieważ uważano, że nosząc ją, królowa pozbawia Francję należnego jej splendoru, oraz że lansując muślin, perkal i inne tego typu materiały, zabiera pracę wytwórcom luksusowych tkanin w Lyonie. *Robe en chemise* błyskawicznie podbiła całą Europę. Na przykład w Anglii była

8. Marcello Bacciarelli, *Portret Marianny z Miklaszewiczów Duhamel*, 1780–1781, Fundacja im. Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu, nr inw. MNP FR 724. Fot. Pracownia Fotografii Cyfrowej MNP / Marcello Bacciarelli, *Portrait of Marianna Duhamel née Miklaszewicz*, 1780–1781, the Raczyński Family Foundation at the National Museum in Poznań, inv. no. MNP FR 724. Photo Digital Photographic Studio of the MNP

---

66 „Gazeta Warszawska", 1777, nr 10, s. 8.

67 Juszczak, *op.cit.*, s. 198.

68 Boucher, *op.cit.*, s. 275; Weber, *op.cit.*, s. 164–192; G. Juranek, *Z antykizującego portretu na paryskie bulwary. O genezie „robe en chemise"*, w: *Sztuka stroju...*, s. 59–75.

69 Chrisman-Campbell, *op.cit.*, s. 181–182.

9. Marcello Bacciarelli, *Portret Anny Karoliny Doroty von Medem Biron*, 1790–1792, Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie, nr inw. ŁKr 122. Fot. A. Ring, L. Sandzewicz / Marcello Bacciarelli, *Portrait of Anna Charlotte Dorothea von Medem Biron*, 1790–1792, the Royal Łazienki Museum in Warsaw, inv. no. ŁKr 122. Photo A. Ring, L. Sandzewicz

lansowana przez słynną aktorkę Mary Robinson i księżnę Devonshire Georgianę Cavendish, wyrocznię mody[70]. W Polsce nosiła ją m.in. Izabela z Flemmingów Czartoryska, Izabela z Czartoryskich Lubomirska oraz jej córki. Po 1783 r. pojawiły się różne warianty *chemise*, np. transparentne, noszone na kolorowy spód; z dekoltem w serek i bardzo szerokimi falbanami; z długim rękawem (tzw. *grand chemise*), a w 1789 r. noszone z bardzo szerokim pasem w talii, uznane za prefigurację linii *empire* w modzie. Suknię Doroty, księżnej Kurlandii, należy właśnie uznać za przykład takiej *chemise* z 1789 r., modnie przepasanej szeroką, błękitną szarfą. Jed-

[70] Więcej na ten temat zob.: M. Bialic, *Cesarzowa mody – Georgiana Cavendish księżna Devonshire*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej", 2012, nr 4, s. 592–594.

10. Marcello Bacciarelli, *Portret Franciszki z Cetnerów Rzewuskiej, 1780–1783*, Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum, nr inw. ZKW/3933/ab. Fot. A. Ring, L. Sandzewicz / Marcello Bacciarelli, *Portrait of Franciszka Rzewuska née Cetner*, 1780–1783, the Royal Castle in Warsaw – Museum, inv. no. ZKW/3933/ab. Photo A. Ring, L. Sandzewicz

nak zamiast skromnego, słomianego kapelusza księżna udekorowała swą koafiurę w starym stylu – strusimi piórami i girlandą z kwiatów.

Ewolucję mody z przełomu lat 70. i 80. XVIII w. ilustruje podobizna Franciszki z Cetnerów Rzewuskiej (il. 10). W tym okresie pojawiło się wiele uproszczonych sukni, np. *chemise*, suknia kreolska czy tzw. *robe à l'anglaise*, a na sposób ubierania się Francuzek zaczęły mieć bardzo duży wpływ Angielki, które hołdowały skromniejszemu stylowi, naturalnym fryzurom i tańszym tekstyliom. Na zmianę stylu ubierania się Francuzek w ogromnym stopniu wpłynęła też Maria Antonina. Na początku 1785 r. oznajmiła ona słynnej Rose Bertin, swojej stylistce oraz kreatorce strojów i fryzur, że w listopadzie kończy 30 lat i nalega, żeby ta zreformowała jej dodatki,

11. Marcello Bacciarelli, *Portret Julii Duhamel*, 1781, Fundacja im. Raczyńskich przy Muzeum Narodowym w Poznaniu, nr inw. FR 722. Fot. Pracownia Fotografii Cyfrowej MNP / Marcello Bacciarelli, *Portrait of Julia Duhamel*, 1781, the Raczyński Family Foundation at the National Museum in Poznań, inv. no. FR 722. Photo Digital Photographic Studio of the MNP

stroje i zdobienia[71]. Od tej pory królowa zaczęła nosić się bardziej w stylu matrony: na głowę zakładała czepki wykonane z gazy, satyny i aksamitu, które były zdobione futrem i biżuterią, zrezygnowała też z noszenia sukni typu: *chemise*, *redingote*, *à la polonaise* (poloneska) czy lewitka na rzecz bardziej poważnej i nobliwej *robe à la française* lub skromnej *robe à l'anglaise*. Dekolty tych sukni przykrywała skromną, białą *fichu* (suknie angielskie miały dość głębokie dekolty, panie bardzo często, by zachować skromność, zasłaniały je owymi muślinowymi lub batystowymi chusteczkami, które pojawiły się w modzie ok. 1778 r.), a czasem zakładała ozdobne fartuchy. Nakazała również, żeby inne damy w Wersalu, które są po trzydziestce, no-

[71] Weber, *op.cit.*, s. 171–173.

siły podobne stroje i tak jak ona porzuciły pióra, kwiaty oraz kolor różowy. Właśnie w takim stylu, łączącym elementy zarówno mody francuskiej, jak i angielskiej, została uwieczniona Rzewuska. Boucher pisze: „Suknie *à la française* pozostawały zarezerwowane na ceremonie, na co dzień natomiast noszono suknie *à l'anglaise*, których stanik był usztywniony na szwach fiszbinami i spiczasto zakończony u dołu, a talia dopasowana. Spódnica z krótkim trenem, nieco marszczona od bioder w dół, układała się na lekkim usztywnieniu. Stanik z dość głębokim dekoltem zazwyczaj sznurowano lub zapinano na haftki"[72]. Następnym ważnym elementem stroju Rzewuskiej jest czepek. Trudno orzec, czy jest to *bonnet à la Lyonnaise*, *bonnet le galant néglige* czy *bonnet en Charlotte* (od imienia angielskiej królowej), który opisywano jako szeroki, muślinowy klosz przepasany wstążką. Warto również zwrócić uwagę na to, że Franciszka Rzewuska ma go na modnej fryzurze ze swobodnie upiętych włosów, a nie na sztywnej i wypomadowanej koafiurze obowiązującej jeszcze dwa lata wcześniej. Ostatnim ważnym elementem jej stroju jest czarny, jedwabny szal obszyty koronką, typowy element mody angielskiej w 2. połowie XVIII w. Portret Rzewuskiej może być potwierdzeniem obserwacji, które na temat mody damskiej w Polsce w 1793 r. poczynił Friedrich Schulz: „Kobiecego stroju podstawą jest francusko-angielska moda, szczegóły pomniejsze dodają Polki, z własnego smaku i wynalazku je czerpiąc"[73].

Wśród realizacji malarskich Bacciarellego możemy podziwiać również te, które dokumentują, jak wyglądała ówczesna moda dziewczęca. Portret Julii Duhamel z kotem, córeczki Józefa Duhamela, sekretarza króla Stanisława Augusta (il. 11), jest nie tylko jednym z najpiękniejszych portretów dziecięcych w polskiej sztuce, lecz także jednym z najwcześniejszych przykładów nowej, rewolucyjnej mody. W połowie XVIII w. Anglicy – inspirowani m.in. poglądami pedagogicznymi Johna Locke'a, który krytykował ówczesny sposób ubierania dzieci, czyli narzucania im strojów będących kopią ubiorów osób dorosłych, całkowicie niedostosowanych do wymogów dzieciństwa – upowszechnili ubranka szyte z myślą o dzieciach. Były one przede wszystkim wygodne i przewiewne, wykonane z tkanin dających się bez problemu uprać, a co za tym idzie – higieniczne i niedrażniące delikatnej skóry. Dla malutkich dzieci Anglicy wymyślili sukieneczkę typu uniseks zwaną *frock*, dla starszych dziewczynek – białą sukienkę dziewczęcą[74], która miała bardzo prosty krój: u góry była lekko dopasowana do torsu, z okrągłym dekoltem i krótkimi rękawami, a od bioder – lekko przymarszczona i rozkloszowana, sięgająca zwykle nad kostkę. Stroje te szyto z białego muślinu, gazy, lnu lub batystu. Przy dekolcie, rękawach i skraju sukienki mogły mieć ozdobne falbanki. Noszono je bez gorsetów i panierów, na zwykłą koszulkę bieliźnianą. Dla ozdoby w pasie i czasami przy rękawkach przewiązywano je kolorowymi szarfami i wstążeczkami. Dekoracyjna wstążka lub kokardka czasem mogła znajdować się również przy dekolcie. Do takich sukienek dziewczynki nosiły proste fryzurki z własnych,

---

72 Boucher, *op.cit*., s. 270.

73 F. Schulz, *Podróże Inflantczyka z Rygi do Warszawy i po Polsce w latach 1791–1793*, w: *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, red. W. Zawadzki, Warszawa 1963, s. 281–673, tu: 586.

74 Dla chłopców przewidziano kombinezon zwany *skeleton suit*, który wraz z pójściem do szkoły zmieniali na inny komplet, tzw. *eton suit*. Więcej na ten temat zob.: A. Drążkowska, *Odzież dziecięca w Polsce w XVII i XVIII wieku*, Toruń 2007, s. 113–121; M. Bialic, *Etoński garniturek, czyli angielska moda dla dzieci i jej przejawy w Polsce w drugiej połowie XVIII i początkach XIX wieku*, w: *Dziecko i jego świat. Ubiory dziecięce od XVII do XIX wieku*, red. M. Janisz, Wilanów 2019, s. 237–253.

nieupudrowanych włosów sięgających najczęściej do ramion i noszonych z grzyweczką na czole. Na głowę zakładały proste, słomiane kapelusze lub muślinowe czepeczki ozdobione kolorowymi wstążkami. W takiej samej angielskiej sukience i fryzurce została sportretowana (wraz ze swoim ojcem Michałem Jerzym i królewskim psem Kiopkiem) mała Elżbieta Mniszech, córeczka Urszuli z Zamoyskich, ukochanej siostrzenicy króla[75]. Oba przywołane malowidła są jednym z dowodów na popularność rewolucyjnych strojów dziecięcych *made in England*.

MODA MĘSKA

Konterfekty, które wyszły spod pędzla mistrza Bacciarellego, prezentują również intrygujące ubiory męskie. W stroje francuskie, które początkowo w Polsce były nazywane niemieckimi, do połowy XVIII w. ubierała się głównie część arystokracji i mieszczaństwa[76]. Szlachta i częściowo mieszczanie pozostawali wierni ubiorowi narodowemu, który na początku 2. połowy wieku znalazł azyl na wsi i w małych miasteczkach. W ostatniej ćwierci XVIII w. konkurencją dla kostiumu francuskiego stał się strój w stylu angielskim.

Z trendami mody francuskiej zapoznaje nas portret Kazimierza Poniatowskiego, najstarszego brata króla Stanisława Augusta (il. 12). Jego podobizna jest jednym z nielicznych dzieł Bacciarellego, na których model został ukazany prawie w całej postaci. Juszczak pisze:

> W tym okazałym, efektownym portrecie Bacciarelli przedstawił podkomorzego wielkiego koronnego jako wytwornego światowca, ubranego z niewymuszoną elegancją, w swobodnie rozpiętym, pozbawionym ozdób i haftów aksamitnym *habit* w kolorze ciemnej burgundzkiej czerwieni i jasnoczerwonej kamizeli, spod której widać błękitną wstęgę Orderu Orła Białego (nadany 1744) oraz koszulę z dyskretnymi koronkowymi mankietami i gładkim halsztukiem[77].

Warto ów opis skorygować: model nosi inny rodzaj stroju wierzchniego niż ten przedstawiony przez Juszczak. To *justaucorps*, którego kariera również zaczęła się nad Sekwaną w ostatniej ćwierci XVII w. Orlińska-Mianowska zauważa:

> Za czasów Ludwika XIV wykształcił się obowiązujący do dziś typ trzyczęściowego ubioru męskiego, składającego się z ubioru wierzchniego, kamizelki i spodni. Prawzorem dzisiejszej

---

75 A. Sołtys, *Bacciarelli – powrót po latach. Portret Michała Jerzego Wandalina Mniszcha z córką Elżbietą i pieskiem Kiopkiem*, „Kronika Zamkowa. Roczniki", 2018, nr 5 (71), s. 269–275.

76 „Na początku panowania Augusta III mało bardzo było panów używających stroju zagranicznego, wyjąwszy dom Czartoryskich, Lubomirskiego, wojewodę krakowskiego, i kilku innych, którzy jeszcze za Augusta II przestroili się w niemiecką suknię. Podczas koronacji August III i wszyscy panowie polscy, żadnego nie wyłączając, byli w polskiej sukni. Lecz skoro August III zbywszy tę ceremonię wrócił się do rodowitego swego stroju niemieckiego, natychmiast i panowie wrócili się do niemczyzny. A nie tylko, że się wrócili, którzy w niej przedtem, jako się wyżej rzekło, chodzili, ale też inni coraz gęściej z czasem poczęli się przebierać po niemiecku, tak iż ku końcu panowania Augusta III ledwo dziesiąta część senatorów i urzędników koronnych została przy polskiej sukni. Nareszcie połowa narodu okryła się niemiecką suknią. Na wszystkich zjazdach publicznych prezentowały się oczom dwa narody: jeden polski, drugi niemiecki" – Kitowicz, *op.cit*., s. 501–502.

77 Juszczak, *op.cit.*, s.116.

12. Marcello Bacciarelli, *Portret Kazimierza Poniatowskiego*, ok. 1762–1764, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MP 2989 MNW. Fot. © Copyright by Z. Doliński / Muzeum Narodowe w Warszawie / Marcello Bacciarelli, *Portrait of Kazimierz Poniatowski*, c. 1762–1764, National Museum in Warsaw, inv. no. MP 2989 MNW. Photo © Copyright by Z. Doliński / National Museum in Warsaw

marynarki był ubiór z usztywnionymi fałdami i rękawami o szerokich mankietach, wyraźnie dopasowany w talii, o nazwie *justaucorps* (czyli przylegający do ciała). W Polsce nazywano go szustokorem lub żustokorem. Jego charakterystyczną cechą było usztywnienie bocznych pół, dzięki czemu poniżej bioder tkanina odchodziła od linii ciała, stercząc na boki. Ubiór był zapinany z przodu, lecz poły, krojone po linii prostej, nie zachodziły na siebie. Rękawy były

długości ¾, wąskie, krojone po łuku i zakończone odstającymi, szerokimi mankietami. W drugiej połowie XVIII w. zaczęto nosić nowy typ ubioru zwany *habit à la française*. Nieco krótszy od szustokora miał stojący kołnierz i inny układ plisowanych fałd z tyłu. Fałdy boczne przesunięte były w kierunku pleców, przez co nie podkreślały tak bardzo bioder. Poły, krojone po łuku, zachodziły lekko na siebie. Rękawy na dole zakończone były wąskimi, przylegającymi do nich mankietami[78].

W kostiumie Poniatowskiego rozpoznajemy owe usztywnione boczne poły sterczące na boki oraz charakterystyczne rękawy z bardzo szerokimi mankietami. Ważnym elementem stroju jest jedwabna kamizelka w ceglastym kolorze zdobna w subtelny złoty wzorek. W epoce Ludwika XIV była ona długa i obszerna, często szyta z rękawami, mająca kilkanaście ozdobnych guzików. Pod koniec 1. połowy XVIII w. rozpowszechniły się krótsze, jasne kamizelki bez rękawów haftowane jedwabiem w różnych kolorach[79]. Wspomniany element ubioru Poniatowskiego formą nawiązuje jeszcze do pierwszych dekad panowania Ludwika XV – sięga co najmniej do pół uda i być może ma jeszcze długie rękawy, jest obszyty licznymi ozdobnymi guzikami i zapięty jedynie w talii, dzięki czemu widać koronkowy żabot koszuli. Do tego stroju model ma na sobie modne spodnie typu *culotte* sięgające do kolan i u dołu zapinane na sprzączkę z podwiązką, a także białe, jedwabne pończochy i czarne buty z dekoracyjnymi klamrami. Swój modny ubiór Kazimierz Poniatowski uzupełnił fryzurą w stylu francuskim – jego włosy na skroniach są ułożone w loki, tworząc tzw. gołębie skrzydła (*en aile de pigeon*); z tyłu dostrzegamy prawdopodobnie fragment czarnej sakiewki (*en bourse*).

W stroju i fryzurze w stylu francuskim został ukazany również Stanisław Lubomirski na portrecie z 1762 r. Ma on na sobie czerwony *habit* ze złotymi chwostami i szamerunkami. We Francji ubiór zdobiony w ten sposób nazywano *habit à la polonaise.* Dekorujące go elementy nawiązywały do chwostów i szamerunków przy węgierskiej czamarze, noszonej również w Polsce. Lubomirski ma też bardzo modną fryzurę *en bourse*, czyli woreczek z czarnej gumowanej tafty, do którego wsuwano zebrane na karku włosy męskiej pudrowanej peruki lub fryzury (zwanej *coiffure en bourse*). Początkowo woreczek miał chronić ubranie przed pudrem. Przewiązywano go czarną wstążką zawiązywaną na kokardkę. Niekiedy końce wstążki, tzw. *solitaire*, były tak długie, że owijano je wokół halsztuka i jeszcze raz zawiązywano z przodu na drugą kokardę. Fryzura *en bourse* była modna w latach 1725–1785.

Portrety męskie Bacciarellego z przełomu lat 80. i 90. XVIII w. tworzą wreszcie unikatowy dokument percepcji i ewolucji mody na stroje w stylu angielskim, jak to widać choćby na portrecie Walentego Gagatkiewicza (il. 13), nadwornego lekarza króla Stanisława Augusta. W ciągu ostatnich dekad stulecia *habit à la française* ustąpił mniej ozdobnemu, choć pewnie bardziej praktycznemu frakowi rodem z Anglii, pozbawionemu haftów, nierzadko szytemu z sukna wełnianego w ciemnych odcieniach.

---

78 Orlińska-Mianowska, *op.cit.*, s. 36.

79 *Ibidem*, s. 45.

> Był [on] bardziej dopasowany z przodu i z tyłu, gdzie fałdy nie były głęboko plisowane i rozcięte, ale znacznie płytsze i tworzyły tzw. ogon. Zapinany z przodu, o połach ciętych mocno ukośnie od linii stanu lub zdecydowanie uciętych, odkrywał w ten sposób od dołu przód sylwetki. Frak miał kołnierz wysoki i najczęściej wykładany. Rękawy wąskie z wąskimi mankietami (marynarskimi) lub całkowicie ich pozbawione. Guziki duże, obciągane tą samą tkaniną lub metalowe. [...] Fraki szyto z gładkiego sukna w różnych odcieniach brązów i ciemnych zieleni; modne były tkaniny w pasy, specjalność wytwórni angielskich, w ciemnych tonacjach śliwkowych, brązowych i tabaczkowych[80].

13. Marcello Bacciarelli, *Portret Walentego Gagatkiewicza*, 1788–1791, Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum, nr inw. ZKW/5604/ab. Fot. A. Ring, L. Sandzewicz / Marcello Bacciarelli, *Portrait of Walenty Gagatkiewicz*, 1788–1791, the Royal Castle in Warsaw – Museum, inv. no. ZKW/5604/ab. Photo A. Ring, L. Sandzewicz

Warto jeszcze dodać, że typową cechą fraków były obszerne, trójkątne wyłogi w górnej części tego stroju, szczególnie charakterystyczne dla lat 80. i 90. XVIII w. oraz początku wieku XIX. Fraki, w których zostali przedstawieni mężczyźni z portretów Bacciarellego, są bardzo do siebie podobne, niemal wszystkie są ciemnoniebieskie i granatowe, mają rozpoznawalne szerokie, miękko wykładane kołnierze, a także obszerne, trójkątne wyłogi i metalowe guziki, tak typowe dla angielskich strojów, pochodzące ze słynnej fabryki guzików Matthew Boultona w Birmingham. Gagatkiewicz oprócz fraka ma kamizelkę w stylu angielskim, też z trójkątnymi wyłogami. Kamizelki wszystkich panów są w kolorach jasnych, co także było charakterystyczne dla mody angielskiej, zgodnie z którą frak i bryczesy mogły być w tym samym kolorze (zwykle ciemnym), a kamizelka mogła pozostać jasna. Często wszystkie te elementy były szyte z tego samego materiału lub frak i kamizelka – z tkaniny w tym samym kolorze, np. wełnianej, a spodnie – z jasnej skóry. Zamiast francuskich krawatów sztywno okręcających szyję wszyscy panowie z portretów Bacciarellego mają batystowe *cravates à l'anglaise* zawiązane w luźne kokardy. Spójrzmy teraz na włosy. Tylko własne włosy, upudrowane i uczesane na wzór francuski z lokami przy skroniach skręconymi we wspomniane tzw. gołębie skrzydła.

W czasach panowania ostatniego polskiego króla moda angielska znalazła bardzo wielu zwolenników, przede wszystkim w ówczesnej Warszawie, co wyraźnie widać m.in. na warszawskich wedutach Canaletta[81]. Analiza materiałów ikonograficznych z tego okresu po-

---

80 *Ibidem*, s. 36–45.

81 Bialic, *Moda angielska na obrazach Canaletta...*

zwoliła ustalić, że szczególnymi zwolennikami strojów w stylu angielskim – m.in.: fraków, płaszczy frakowych (*redingot*), skórzanych bryczesów, wysokich butów z jasnym wyłożeniem (*top-boots*), kapeluszy z szerokim rondem i wysoką główką wykonywanych z filcu na bazie sierści bobra (*beaver hat*), fryzur *à l'anglaise* oraz różnych angielskich akcesoriów modowych – byli mieszczanie oraz przedstawiciele tzw. wolnych zawodów: lekarze, prawnicy, artyści, publicyści, nauczyciele itp.[82]. Popularność tego typu ubiorów wynikała z tego, że były one o wiele tańsze niż te w stylu francuskim, a także dużo wygodniejsze, praktyczniejsze, trwalsze i bardziej higieniczne. Nie bez znaczenia pozostawał też symboliczny charakter tego stroju – za pomocą niego można było wyrazić swoje poglądy i postawę życiową oraz patriotyczną. Agata Roćko pisze: „Widzimy więc, że frak w literaturze i malarstwie okresu oświecenia odzwierciedlał czasem ludzi oświecenia, uczciwych, prawych, pragnących działać dla dobra Rzeczypospolitej, ale musimy pamiętać, że wykorzystywany był jako symbol dla określonych celów propagandowych"[83]. Oczywiście trzeba też dodać, że wielu Polaków nosiło w tym okresie stroje angielskie dlatego, że były one po prostu modne i stanowiły element zjawiska anglomanii[84].

Spośród XVIII-wiecznych polskich malarzy portrecistów Marcello Bacciarelli wyróżnia się pod każdym względem. Na walor kostiumologiczny stworzonych przez niego konterfektów wpłynęło kilka elementów: długi okres jego twórczości, zróżnicowani pod względem społecznym klienci, ważne przewartościowania kulturowo-polityczne epoki, których malarz był świadkiem, i zapewne jego szczególna wrażliwość artystyczna. Uwieczniając króla i jego rodzinę, arystokratów, szlachciców, aktorów, mieszczan i lekarzy, bardzo wiernie odtwarzał wszelkie detale stroju i fryzur. Ów bezcenny materiał ikonograficzny dostarcza wiedzy nie tylko z dziedziny historii sztuki, kostiumologii i kultury materialnej – poprzez swoje zniuansowanie wydaje się również atrakcyjnym materiałem dla historyków czy nawet tak modnych obecnie rekonstruktorów historycznych. Odkrywane coraz to nowe portrety mistrza dodają do tego obrazu kolejne, niekiedy dość zaskakujące odcienie.

Oczywiście niniejszy artykuł nie przedstawia całego spektrum zagadnień kostiumologicznych zakodowanych w spuściźnie portretowej Bacciarellego, o czym świadczą choćby wizerunki możnych w strojach narodowych, których również nie zabrakło na zamkowej wystawie 2018 r.

---

82 *Eadem*, *Moda angielska w drugiej połowy XVIII wieku w Polsce w świetle ikonografii tego okresu*, „Wiek Oświecenia", t. 24, 2008, s. 71–99.

83 A. Roćko, *Kontusz i frak. O symbolice stroju w XVIII-wiecznej literaturze polskiej*, Warszawa 2015, s. 93.

84 S. Mercier, *Obraz Paryża*, opr. A. Jakubiszyn-Tatarkiewiczowa, Warszawa 1959, s. 275–277; Chrisman-Campbell, *op.cit.*, s. 216–237; R. Niedziela, *Anglomania w przedrewolucyjnym Paryżu (1774–1789). Blaski i cienie*, „Studia Historyczne", 2014, z. 3 (227), s. 309–322; M. Bialic, *Made in England. Anglomania w Warszawie czasów stanisławowskich 1764–1795*, „Kronika Zamkowa. Roczniki", 2017, 4 (70), s. 1–34.

BIBLIGRAFIA / REFERENCES

PRASA
„Gazeta Warszawska", 1777, nr 10, 102.
„Gazeta Warszawska", 1778, nr 2, 67, 92, 98.
„Gazeta Warszawska", 1779, nr 2.
„Gazeta Warszawska", 1780, nr 14, 17.
„Gazeta Warszawska", 1790, nr 5, 62.
„Gazeta Warszawska", 1791, nr 75.

ŹRÓDŁA DRUKOWANE
Kitowicz J., *Opis obyczajów za panowania Augusta III*, t. 1 i 2, opr. R. Pollak, Warszawa 2003.
Koźmian K., *Pamiętniki*, opr. J. Willaume, t. 3, Wrocław 1972.
Magier A., *Estetyka miasta stołecznego Warszawy*, opr. H. Szwankowska i in., Wrocław 1963.
Mercier S., *Obraz Paryża*, opr. A. Jakubiszyn-Tatarkiewiczowa, Warszawa 1959.
Ochocki J.D., *Pamiętniki*, opr. J.I. Kraszewski, Warszawa 2019.
Schopenhauer J., *Gdańskie wspomnienia młodości*, opr. T. Kruszyński, Gdańsk 2010.
Schulz F., *Podróże Inflantczyka z Rygi do Warszawy i po Polsce w latach 1791–1793*, w: *Polska stanisławowska w oczach cudzoziemców*, red. W. Zawadzki, Warszawa 1963, s. 281–673.

OPRACOWANIA
Bashor W., *Marie Antoinette's Head: the Royal Hairdresser, the Queen, and the Revolution*, New York 2013.
Belmont L., *Markiza de Pompadour*, Warszawa 2013.
Bialic M., *Cesarzowa mody – Georgiana Cavendish księżna Devonshire*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej", r. 60, 2012, nr 4, s. 592–594.
Bialic M., *Etoński garniturek, czyli angielska moda dla dzieci i jej przejawy w Polsce w drugiej połowie XVIII wieku i początkach XIX wieku*, w: *Dziecko i jego świat. Ubiory dziecięce od XVII do XIX wieku*, red. M. Janisz, Wilanów 2019, s. 237–253.
Bialic M., *Made in England. Anglomania w Warszawie w czasach stanisławowskich 1764–1795*, „Kronika Zamkowa. Roczniki", 2017, nr 4 (70), s. 1–34.
Bialic M., *Moda angielska na obrazach Canaletta z okresu polskiego 1768–1780*, „Kronika Zamkowa. Roczniki", 2016, nr 3 (69), s. 179–201.
Bialic M., *Moda angielska w drugiej połowy XVIII wieku w świetle ikonografii tego okresu*, „Wiek Oświecenia", t. 24, 2008, s. 71–99.
Bialic M., *O grupie XVIII-wiecznych portretów dam polskich w strojach à la van Dyck*, w: *Sztuka stroju, strój w sztuce*, red. M. Furmanik-Kowalska, A. Straszewska, Warszawa–Toruń 2016, s. 201–217.
Boucher F., *Historia mody. Dzieje ubiorów od czasów prehistorycznych do końca XX* wieku, Warszawa 2003.
Chrisman-Campbell K., *Fashion Victims. Dress at the Court of Louis XVI and Marie-Antoinette*, New Haven 2015.
Drążkowska A., *Ozdoby i nakrycia głowy na ziemiach polskich od X do końca XVIII wieku*, Toruń 2012.
Fukai A., *Kolekcja Instytutu Ubioru w Kioto. Moda. Historia mody od XVIII do XX wieku*, Kolonia 2002.
Galateria D., *Wersal. Etykieta na dworze Króla Słońce*, Kraków 2017.
Juranek G., *Z antykizującego portretu na paryskie bulwary. O genezie robe en chemise*, w: *Sztuka stroju, strój w sztuce*, red. M. Furmanik-Kowalska, A. Straszewska, Warszawa–Toruń 2016, s. 59–75.
Juszczak D., *Marcello Bacciarelli. Najpiękniejsze portrety*, kat. wyst., Zamek Królewski w Warszawie – Muzeum, Warszawa 2018.

Kajdańska A., *Ubiory w nowożytnym Gdańsku od połowy XVI do końca XVIII wieku*, Gdańsk 2020.
Mortier B.M. du, *Costume and Fashion*, Amsterdam 2016.
Możdżyńska-Nawotka M., *O modach i strojach*, Wrocław 2003.
Możdżyńska-Nawotka M., *„Styl trubadurów" i historyzm w modzie kobiecej w Polsce końca XVIII i 1. połowy XIX wieku*, w: *Sztuka stroju, strój w sztuce*, red. M. Furmanik-Kowalska, A. Straszewska, Warszawa–Toruń 2016, s. 79–108.
Niedziela R., *Anglomania w przedrewolucyjnym Paryżu (1774–1789). Blaski i cienie*, „Studia Historyczne", t. 57, 2014, z. 3 (227), s. 309–322.
Orlińska-Mianowska E., *Modny świat XVIII wieku i początku XIX wieku*, Olszanica 2002.
Roćko A., *Kontusz i frak. O symbolice stroju w XVIII-wiecznej literaturze polskiej*, Warszawa 2015.
Straszewska A., *O idealnym osiemnastowiecznym stroju „ślubnym" Izabeli Lubomirskiej*, http://wilanow-palac.pl/o_idealnym_osiemnastowiecznym_stroju_slubnym_izabeli_lubomirskiej.html (dostęp: 14 X 2020 r.).
Ubiory na dworze króla Jana III Sobieskiego, red. M. Janisz, M. Zielińska, Warszawa 2016.
Weber C., *Queen of Fashion. What Marie Antoinette Wore to the Revolution*, New York 2006.

Dr Magdalena Bialic – kostiumolog, historyk sztuki i edukator. Zainteresowania badawcze: historia mody (ze szczególnym uwzględnieniem XVIII-wiecznych strojów angielskich i francuskich oraz ubiorów o charakterze sportowym i rekreacyjnym od czasów nowożytnych do XX w.), zjawisko anglomanii w XVIII w., historia portretu. Autorka licznych artykułów naukowych i popularnonaukowych, a także książek: *Koszulka z krokodylem, czyli o dawnych strojach tenisowych* oraz *Syreny w trykotach. Historia dawnej mody kąpielowej w Polsce i nie tylko*.