



Agnieszka Gromkowska-Melosik

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Ciało, moda i tożsamość kobiety epoki wiktoriańskiej – dyskursy piękna i przemocy

KEY WORDS

ideal of beauty,
fashion, identity,
symbolic violence,
Victorian femininity

ABSTRACT

Gromkowska-Melosik Agnieszka, *Ciało, moda i tożsamość kobiety epoki wiktoriańskiej – dyskursy piękna i przemocy* [*Body, Fashion and Identity of a Victorian Age Woman – Discourses of Beauty and Violence*]. Kultura – Społeczeństwo – Edukacja nr 2, 2012, Poznań 2012, pp. 17–30, Adam Mickiewicz University Press. ISBN 978-83-232-2528-7

The article is devoted to the analysis of the dominant ideal of beauty in the Victorian period. The author defines mechanisms of repression and symbolic violence over the body of the Victorian upper-class woman, connected with the phenomenon of social control over the woman's body and identity. The author assumes that the desire to achieve physical beauty has always been a source of a biographical experience that was constitutive for a woman, a source of a separate identity for her in comparison with a man. The historical changes of the ideals of the beautiful body are expressive of the complex interactions between the social roles of women and the dominant ideology of femininity as well as scientific and medical knowledge.

W każdej epoce kobiety pragną być piękne – zdaje się to być niejako wpisany w konstrukcję ich tożsamości (a może i biologii?) imperatyw. Niekiedy wykorzystują skrajnie „wyrafinowane” i „neurotyczne” sposoby ucieleśnienia obowiązującego ideału urody (analizując czasy współczesne, można przywołać tutaj choćby chirurgię estetyczną). Dążenie do uzyskania fizycznego piękna było przy tym zawsze źródłem konstytutywnego dla tożsamości kobiety i odrębnego dla niej – w porównaniu z mężczyzną – doświadczenia biograficznego (choć w ostatnich dekadach i w tej dziedzinie różnice między płciami zamazują się – mężczyzna coraz częściej otrzymuje kulturowe sygnały, że i on ma być „piękny” – por. Melosik, 2008). Nie ulega też wątpliwości, że wygląd kobiety stanowi zawsze podstawowy, wyjściowy „wyznacznik identyfikacji” – jest ekspresją oczekiwań narzucanych ciału kobiety przez obowiązujące standardy i normy społeczne. Z kolei historyczne zmiany ideałów pięknego

ciała stanowią wyraz złożonych interakcji między społecznymi rolami kobiet i dominującą ideologią kobiecości, a także wiedzy naukowej i medycznej (Vertinsky, 1987: 257). Zawsze jednak kobiety są oceniane w dużej mierze przez pryzmat ich zdolności adaptacji do akceptowanych powszechnie przekonań dotyczących fizyczności i seksualności. I w tym przypadku znaczenia nabiera kategoria „władzy”. Idealne ciało, zarówno nagie, jak i ubrane, stanowi bowiem – jak twierdzi wielu krytyków – środek sprawowania społecznej kontroli nad umysłami i życiem kobiet. S. Bordo uważa, że analiza dziejów choćby dwóch rodzajów praktyk społecznych – medycyny i mody – prowadzi do wniosku, iż społeczna manipulacja ciałem kobiecym stanowi podstawową strategię w potwierdzaniu asymetrycznych stosunków między kobietami i mężczyznami, zawsze na niekorzyść tych pierwszych (Bordo, 1995: 143). Jednocześnie przy tym panująca ideologia cielesności (i seksualności) kobiecej wikła kobiety, przynajmniej z wyższych klas społecznych, w neurotyczne sprzeczności, które sprawiają, iż żyją one w nieustannym niepokoju dotyczącym swojego ciała¹.

Znakomicie jest to widoczne w epoce wiktoriańskiej. I tak w ideologii typowej dla tej epoki (zgodnie z zasadami dziewiętnastowiecznej moralności) ciało zdawało się być „wrogiem duszy”. Paradoksalnie jednak przy tym powierzchowność kobiety, jej „zewnętrznosc”, jej uroda, wygląd i ubiór stanowiły kwestie niezwykle ważne. Kobieta z „klasy próżniaczej” była przeznaczona dla teatru społeczeństwa – odpowiednika arystokratycznego dworu z minionej ery (Duby, Perrot, 1995: 321). Jej ciało i umysłowość były dyscyplinowane poprzez obowiązującą modę oraz etykietę dotyczącą właściwej ekspresji obowiązujących ideałów kobiecości, odnoszących się zarówno do wyglądu kobiety, jak i – w konsekwencji – do jej tożsamości oraz możliwych do zaakceptowania ról społecznych.

Kobiety angielskie i amerykańskie, żyjące w społeczeństwie wiktoriańskim, od najwcześniejszych lat swojego życia dowiadywały się każdego dnia, w jaki sposób mają się za(re)prezentować, jak im wyglądać wolno, a jaki wygląd wywoła społeczną dezaprobatę; jaka „wizualność” (i jakie ciało) stanie się obiektem zachwyty mężczyzn, a jakie uznane zostanie za nieadekwatne. Kobieta wiktoriańska miała być piękna, ale, jak wiemy, piękno stanowi – aby odwołać się do Michela Foucaulta – nasyconą władzą konstrukcję społeczną, która w tym przypadku bezwzględnie potwierdzała podporządkowanie kobiet². Stąd w punkcie wyjścia należy stwierdzić, że ideał kobiecości wiktoriańskiej z klas wyższych nie był wolny od sprzeczności, jednakże można dostrzec w nim pewną stałą tendencję. Oto idealna kobieta tamtej epoki powinna mieć „małe i delikatne dłonie i stopy oraz smukłą figurę”. Świadczyć one miały nie tylko o subtelności jej natury, ale i o całkowitej niezdolności do podjęcia jakiegokolwiek pracy, a także wyraz tendencji do izolo-

¹ W odniesieniu do sytuacji kobiety współczesnej por. rozważania: Gromkowska, 2002, a w szerszym kontekście: Gromkowska-Melosik, 2011.

² Na temat zjawiska „przemocy piękna” w kulturze współczesnej por. Melosik, 2010: 21–27.

wania jej od świata oraz powszechnego przekonania, iż należy jej zapewnić życie na wysokim poziomie. Tylko taka kobieta mogła świadczyć o bogactwie swojego męża (por. Veblen, 1971: 133–135).

Owa wiotkość i delikatność (oraz towarzyszący im brak apetytu) były symbolem, a jednocześnie potwierdzeniem (naturalnego – jak wierzący) „zamknięcia w domu” i braku dostępu kobiety do „sfery publicznej” (Steele, 1985: 94). Ponadto, szczupłe ciało żony wyrażało lekceważący stosunek do potrzeby jedzenia – w kontekście wspomnianego już bogactwa jej męża i nieograniczonego dostępu do dóbr materialnych.

Konstrukcja ciała kobiety omawianego okresu posiadała również swój aspekt klasowy. Jak trafnie pisze Pierre Bourdieu – ciało stanowi najbardziej „niekwestionowaną materializację smaku klasowego” (Bourdieu, 1997: 110). „Bezcielesne ciało” kwestionowało jakikolwiek „ekonomiczny” aspekt kobiecości; jej „fizyczną przydatność” (Bordo, 1995: 117). Wśród burżuazji panowała wówczas moda na posiadanie żony, której efemeryczne ciało stanowiło „wizualizację arystokratycznego gustu” mężczyzny (parafrazując T. Veblena – kobieta miała być „ostentacyjnie bezużyteczna na pokaz”). Można więc stwierdzić za P. Vertinsky, że konstrukcja ciała kobiety wiktoriańskiej – poprzez społeczne presje – wyrażała dwa podstawowe cele: potwierdzenie zarówno panowania mężczyzn nad kobietami, jak i panowania klasy dominującej. Ciało kobiety wiktoriańskiej stanowiło więc swoisty „kapitał kulturowy” (Vertinsky, 1987: 257).

Wiktoriańskie kobiety nie czytały „Twojego Stylu”, „Elle”, czy „Cosmopolitan”, nie oglądały telewizji, nie „surfowały po Internecie” i nie podlegały inwazyjnemu działaniu tysięcy reklamowych przekazów. Skąd zatem czerpały wzory tożsamości kobiecej? Źródłem wiedzy o kobiecości były wówczas wskazówki matek, tygodniki mody, bohaterki powieści, scen oper i teatrów, a także poradniki w zakresie właściwego zachowania się i wyglądu. Szczególnym wzorcem idealnej kobiecości były publikowane w czasopismach zdjęcia kobiet z arystokracji. K. Mulvey i M. Richards podają przykład angielskiego magazynu „The Tatler” zamieszczającego zdjęcia arystokratek i ich rodzin, opatrzone komentarzami pełnymi pochlebstw i zachwyty (Mulvey, Richards, 1998: 14). Z kolei, jak podaje Michelle Perrot, w sąsiedniej Francji premiery baletów *Giselle* i *La Sylphide*, z efemerycznymi solistkami w roli głównej, potwierdzały modę na smukłość i delikatność u kobiet tego okresu. Szczupłe i wiotkie były też bohaterki czytanych przez kobiety powieści (Duby, Perrot, 1995: 327).

Podobnie tę kwestię ujmuje Leight Summers, która pisze, iż dominujący wówczas ideał „adekwatnego ciała” symbolizował wspomnianą już wrażliwość i delikatność jego posiadaczki. Skóra ciała była tak subtelna i cienka, iż jej przezroczystość pozwalała na dokładne rozróżnienie rozgałęzień żyłek, które dodatkowo podkreślano niebieską farbą lub je w ogóle pozorowano (Summers, 2003: 126).

Pożądane były delikatne, bladoróżowe rumieńce, zbyt czerwone uznawano bowiem za oznakę choroby lub skutek nadmiernego przebywania na słońcu, co powodowało utratę „szlachetnego odcienia skóry”. Ta szczególna dbałość o błądź cery symbolizującej czystość umysłu była również związana z symboliką czystości moralnej (Krugov-Silver, 2002: 13).

Panowało wówczas w całej Europie przekonanie, odnoszące się głównie do kobiet, iż twarz odzwierciedla wnętrze: „Omdlewająca błądź, jeśli to możliwe zaakcentowana przez czarne włosy, ciemne cienie pod oczami, chmury pudru ryżowego; wszystko to symbolizowało więc cierpienia romantycznej duszy” (Duby, Perrot, 1995: 326). Błądź, delikatność i przezroczystość „śnieżnej” cery pozostawała wyznacznikiem piękna kobiecego, a także symbolizowała przynależność do określonej klasy i rasy jeszcze na przełomie dziewiętnastego i dwudziestego wieku. Było to podyktowane wieloma względami; m.in. zachowanie perłowego odcienia cery oznaczało, iż kobieta nie wychodzi zbyt często „na powietrze”, co zapewniało ewentualnego adoratora, iż lubi przebywać w domu, nadaje się więc na żonę i matkę (Beaujot, 2012: 12).

Kobiety nie tylko stosowały wówczas specjalne pudry nadające karnacji pożądaną odcień, ale również piły ocet, który zapewniał błądź oraz szczupłość (Summers, 2003: 126–127). „Większość tych wybielaczy i maści trzeba było nakładać tak grubą warstwą (...) [że] twarz musiała pozostawać nieruchoma, gdyż najmniejszy grymas mógł zniszczyć cały efekt (...). Kobiety używające tych środków wyglądały prawdopodobnie jak grono ponurych, pokrytych warstwą tynku klaunów, bojących się wykrztusić słowo, aby kredowa maska nie spadła z ich twarzy!” (Mulvey, Richards, 1998: 20). Stwierdź ponownie, że opalenizna zdradzała – w powszechnej opinii – niski status społeczny. Oznaczała ona kontakt jej właścicielki z aktywnościami narażającymi cerę na promienie słoneczne. Jej obecność była – jak sądzono – równoznaczna ze zniszczeniem cery, oszpeceniem, zepsuciem karnacji, „której błądź była synonimem «świeżości» i «blasku»” (Servan-Schreiber, 1998: 138). Stąd wynikała popularność wszelkich specyfików zapobiegających opaleniznie i wybielających cerę oraz dłonie, jak choćby: sok z cytryny, korzeń chrzanu czy kamfora („The Lady’s Friend”, 1870: 221). W czasopiśmie „The Lady’s Friend” można było również znaleźć proste receptury wybielające skórę: „dwa świeże żółtka jaj, dwie łyżki olejku z migdałów, łyżka deserowa nalewki z benzoiny, łyżka wody różanej” („The Lady’s Friend”, 1870: 221). Dla uzyskania bladej cery jedzono również wafelki ze związkami arsenu, które blokowały hemoglobinę we krwi (Ackerman, 1994: 279; McConnell, 2005: 173–174).

Warto dodać, że po roku 1914 nastąpił zasadniczy zwrot w pożądanym odcieniu karnacji. Wiktoriańska błądź przestała obowiązywać, po raz pierwszy zaakceptowano delikatną opaleniznę. Teoretyk kultury, Pascal Ory, napisał o tym zjawisku w sposób następujący: „Jedna z największych w naszym stuleciu rewolu-

cji w kulturze, która jak dotychczas zupełnie nie wzbudziła zainteresowania historyków, to ta, która zmieniała obowiązujący w kulturze Zachodu kanon piękności pigmentacyjnej z koloru kredy na kolor przypalonego chleba” (Servan-Schreiber, 1998: 138).

W dziewiętnastowiecznej Anglii i Ameryce istniało daleko idące zróżnicowanie w zakresie społecznych ról mężczyzn i kobiet. Odzwierciedleniem istniejących różnic były przy tym odmienne stroje dla obu płci. Ubiory kobiet w tym okresie podkreślały ich pozycję społeczną: brak aktywności (ograniczały ruch), podporządkowanie i delikatność (akcentowały drobne talie, spadziste ramiona i miękkie sylwetki) (Roberts, 1977: 555). Strój kobiety był przy tym symbolem jej niezdolności do pracy. Kobieta jednocześnie miała być zarówno ozdobą domu, jak i w sposób widoczny obnosić bogactwo, które świadczyło o zamożności jej męża lub ojca. „Wysokie obcasy, długa spódnica, fantastyczny, niepraktyczny kapelusz, gorset” stanowią wyraz lekceważenia wygody i są potwierdzeniem faktu, iż kobieta jest, aby odwołać się do T. Veblena, „ekonomicznie zależna od mężczyzny, że w pewnym uzasadnionym uproszczeniu jest wciąż jego własnością”. I jak konkluduje dobitnie tenże socjolog, „próżnowanie na pokaz i zbytkowny wygląd kobiet ma proste uzasadnienie” – wyraża ideę podporządkowania kobiet oraz tę ich „funkcję”, jaką jest „świadczanie o możliwościach finansowych swego pana” (Veblen, 1971: 163–164). Ma to odniesienie również do wymyślnych fryzur, które nie tylko pozbawiały właścicielki możliwości swobodnego poruszania się, ale wymagały też szeregu wielogodzinnych zabiegów, często przy pomocy służby (sama kobieta nie byłaby tego zrobić – raz jeszcze mamy tu do czynienia z potwierdzeniem „ideologii bezradności” kobiet, które są „w dodatku” do swojego wyglądu) (*Victorian Fashions and Costumes*, 1974: 36–37). Jak pisano w podręczniku etykiety z roku 1880: „Kobieta cieszy się znacznie mniejszą wolnością niż mężczyzna; on może zmienić pozycję na tysiące sposobów, przybrać nonszalancką pozę i oprzeć się niedbale, skrzyżować nogi, usiąść na brzegu krzesła i założyć ręce wokół kolan; ale kobieta musi siedzieć spokojnie” (*Manners of Modern Society*, 1880: 40). Ówczesny autorytet w dziedzinie psychologii i estetyki w książce poświęconej pięknu u kobiet pisze jednoznacznie: „Kobieta, która w dużej mierze wykorzystuje organy lokomocyjne, zyskuje grubiański i męski wygląd” (Walker, 1845: 206).

Rytuał bezużytecznej pracy, związany z przywdziewaniem stroju i upiększaniem ciała, miał na celu podkreślenie binaryzmu płciowego i odmienności ról. „Kobieta ma monopol na perfumy, pomadkę, kolor, jedwabne materie, koronki (...), wszystko to stawia ją początkowo poza wszelkim podejrzeniem wykonywania pracy. Ma ona za zadanie być ozdobą i szyldem mężczyzny” (Corbin, 1999: 463). W tym kontekście na przykład Valerie Stelle twierdzi nawet, iż jedną z funkcji gorsetu było utrzymywanie kobiet zależnymi ekonomicznie od mężczyzn, a to z powodu faktu, iż uniemożliwiały one podjęcie jakiegokolwiek roli zawodowej

(Steele, 1985: 94). Można więc stwierdzić, iż funkcjonujące w społeczeństwie wiktoriańskim ortodoksyjne poglądy, uprawomocniające dominujące sposoby „bycia kobietą”, ograniczały – dosłownie i metaforycznie – ruchliwość kobiet (Vertinsky, 1987: 258). Helen Roberts zwraca uwagę na krój ówczesnych sukni i ciasno uszytych rękawów, które uniemożliwiały uniesienie rąk do góry czy wykonanie jakiegokolwiek gwałtownego lub zamaszystego gestu (Roberts, 1977: 557).

Decydującą rolę w kształtowaniu wizerunku kobiety wiktoriańskiej odgrywała suknia, „strój, który wyznaczył miejsce kobiety w społeczeństwie, utrudniając jej wszelką aktywność poza macierzyństwem” (Toussaint-Samat, 1998: 350). Przypatrując się ilustracjom z magazynów mody z dziewiętnastego wieku, możemy przy tym stwierdzić, że wymyślne (na przykład składane i rozkładane za pomocą prostych mechanizmów), bardzo ciężkie konstrukcje powodowały całkowite (fizyczne i społeczne) „ubezwłasnowolnienie” ich właścicielek. Okres wiktoriański jest nazywany też wiekiem krynoliny – obowiązującego damy z wyższych sfer rodzaju sukni. W tym okresie średnica sukni dochodziła – jak podają źródła – do 10 stóp [304,8 cm] i była uszyta z ponad 30 jardów [27,43 metra] materiału. Takie ubranie utrudniało nie tylko poruszanie się, ale także siedzenie. Suknia ta również była źródłem dosłownego i symbolicznego ograniczenia funkcji życiowych. Na określenie kobiety w krynolinie H.E. Roberts używa metafory „ślicznego niewolnika”. Jak pisała wówczas jedna z kobiet: „strój zakręca się wokół kolan, podwaja zmęczenie, ogranicza możliwości poruszania się” (Roberts, 1977: 556–557). Z kolei Valerie Steel pisze: „Nie tylko nogi, ale całe ciało było przykryte wieloma częściami garderoby – długimi rękawami, wysokimi kołnierzami, dolną krawędzią spódnicy, która sięgała ziemi (...), rękawiczkami, czepkami, które przywodzą na myśl rodzaj mumifikacji” (Steele, 1985: 88–89). Należy jednak dodać za Valerie Steele, iż ówczesne suknie były środkiem przyjemności kobiet, które cieszyły się ich pięknem, a w wielu przypadkach poprawiały sylwetkę, wydobywając piękno kobiecego ciała. Ta sama autorka pisze przekonująco: „umysł może znajdować przyjemność w czymś, co dla ciała jest bolesne, lub co najmniej niewygodne” (Steele, 1985: 94). Dodam także, że bardzo popularna pisarka z okresu wiktoriańskiego Mrs. Oliphant, choć krytykowała suknie z tego okresu jako niewygodne, podkreślała jednocześnie, że zapewniają one kobiecie doskonały wygląd, upiększając jej sylwetkę i korygując niedoskonałości figury.

Wracając do roli krynoliny, trudno powstrzymać się – pisze M. Toussaint-Samat – od porównania jej z metalową konstrukcją otwartego w 1851 roku londyńskiego pawilonu wystawowego Crystal Palace (Toussaint-Samat, 1998: 336). Niekiedy nazywano ją dosłownie „metalową klatką” lub więzieniem kobiet; co jest zasadne, bowiem była ona niezwykle niewygodna, utrudniała chodzenie, stanie i siedzenie. Metalowa (a niekiedy wykonana z kości, stali lub sprężyn, w kształcie rotundy, a później dzwonu) konstrukcja o szerokości do 180 centymetrów prze-

mieszczała się w różne strony – i to oczywiście nadawało powab jej właścicielce, jednak z drugiej strony mogła ona zahaczać o różne przedmioty (Steele, 1985: 58). Zdarzyły się przypadki spłonięcia kobiet, których tego typu suknie przypadkowo zahaczyły o palące się świece lub otwarty ogień.

Symbolem „uwięzienia kobiecości” w epoce wiktoriańskiej jest jednak gorset. Na początku tej epoki postrzegano go jako atrybut służący zdrowiu – podtrzymujący wątłe, słabe i jeszcze nierozwinięte ciała. Taką logikę rozumowania zaprezentował także w swojej książce z roku 1902 (a więc tuż po zakończeniu tej epoki) Norman Bridge. Pisze on z pełnym przekonaniem o gorsecie w sposób następujący: „Przede wszystkim podtrzymuje [on] ciało, jest zewnętrznym szkieletem; jak twierdzą użytkownicy, stanowi wspianą pomoc w utrzymaniu wyprostowanej postawy ciała w sposób komfortowy, jest udogodnieniem dopasowującym ubrania wierzchnie i służy podtrzymywaniu ubrań na kończynach dolnych” (Bridge, 1902: 182). Autor ten pisze również, iż gorset „dodaje piękna i wdzięku postaci”; przy czym „pulchne kobiety wydają się mieć mniej tuszy dzięki gorsetowi, co jest wystarczającym powodem do jego noszenia. Stąd wiele kobiet podkreśla, że wygoda, którą zapewnia gorset, jest dużym udogodnieniem dla noszenia spódnic i wstążek, które bez niego byłoby dokuczliwe (...), jeśli kobieta zrezygnuje z niego, wówczas ma poczucie zmęczenia fizycznego i dyskomfortu, który jest nie do zniesienia, a nawet może być bolesne” (Bridge, 1902: 191). Na kolejnych stronach swojego dzieła Norman Bridge wskazuje, że gorset sprawia, iż kobiety są szczęśliwsze, mają lepsze samopoczucie i większą pewność siebie. Ponadto pozwala on na ukrycie defektów figury, a kobiety, które przyzwyczyły się do noszenia go, czują się bez niego „nagie i zawstydzone” (Bridge, 1902: 192–210).

Gorset stał się w epoce wiktoriańskiej obsesyjnym instrumentem służącym kobietom do urzeczywistnienia/ucieleśnienia obowiązującego wówczas ideału urody. Warto poświęcić tej kwestii więcej miejsca. Oto fragment artykułu z „Englishwomen Domestic Magazine” z 1866 roku, który ukazuje pełną wyrzeczeń postawę kobiety pragnącej spełnić marzenie swojego męża o szczupłej talii: „Nabyłam gorset, bardzo solidny, wypełniony sztywnymi fiszbinami, mierzący jedynie czternaście cali wokół talii. Z pomocą mojej pokojówki włożyłam go i nakazałam zasnurować moją talię do 18 cali [45,7 cm]. W nocy spałam w gorsecie, nie rozluźniając sznurowania. Następnego dnia moja pokojówka zasnurowała gorset do siedemnastu cali [43,2 cm] i tak każdego dnia, aż do uzyskania 14 cali [35,6 cm]. Cały czas go nosiłam, bez zdejmowania (...), nie miał sznurowania z przodu, więc nie mogłam go rozluźnić, nawet gdybym tego pragnęła. Przez pierwsze kilka dni ból był bardzo silny (...), jednak z czasem zaczęłam go nie zauważać, i tak po miesiącu jego obecność nie miała dla mnie znaczenia. Zapłatą za moje cierpienia była możliwość założenia sukni, w której mój mąż zobaczył moją szczupłą talię (...) I choć postarzałam się i młodość zniknęła z moich policzków, to nadal mam świetną figurę.

(...) Nigdy nie żałowałam podjętego trudu” (Barry, 1868: 168–169). Nic też więc dziwnego, iż L. Thompson, autor tekstów w tymże „Englishwoman’s Domestic Magazine”, napisał aprobująco: „Rzadko zdarza się, żeby dziewczętom pozwalano na nienoszenie gorsetu przed osiągnięciem wieku 15 lat. Największym sekretem jest rozpoczęcie jego noszenia tak wcześnie, jak to możliwe; nie wymaga to wówczas mocnego ściśnięcia. Wydaje się absurdem pozwolenie na niezgrabne rozrośnięcie się talii, a następnie na redukcowanie jej ponownie do bardziej eleganckich proporcji” (Roberts, 1977: 560).

Podobne podejście prezentuje w swojej książce z 1868 roku *Gorset i krynolina* lord William Barry. Podaje on przykłady własnych córek: nakazał im zakładanie gorsetów w wieku 7 lat „bez dużej ilości fiszbin i elastyczne (...), które wywierały niewielki nacisk na talię, wystarczający jednak do pokazania figury (...) Kiedy potrzebowały nowych gorsetów, były one robione dokładnie w tym samym rozmiarze w talii, ale większe w wyższych partiach ciała, stopniowo według rozrastania się ich” (Barry, 1868: 167). Autor ten zapewnia, że dzięki temu jego córki są zgrabne, zdrowe i mają odpowiednio 18- i 17-calową talię. Uniknęły również niedogodności związanych z silnym sznurowaniem, które najczęściej spotykają dziewczęta niesznurowane przed ukończeniem 12 roku życia (Barry, 1868: 168). Lord William Barry pisał przy tym, iż „siedemnaście cali [43,18 cm] nie jest w żadnym wypadku najniższym standardem w obwodzie talii, które można spotkać w najmodniejszych kręgach Londynu, Nowego Jorku, Paryża czy Wiednia. Ilość gorsetów szesnastocalowych i mniejszych jest w dużej ilości szyta w każdym z tych miast każdego dnia (...)” (Barry, 1868: 193).

Z czasem pojawiły się krytyczne komentarze na temat gorsetu (przytoczę je w dalszej części tekstu). Gorset – podnosząc i wypychając piersi do przodu – spłaszcział i wpychał w dół dolną część klatki piersiowej. Ta bolesna deformacja, poza akcentowaniem kobiecej fizyczności, przybliżała kobietę do ideału piękności epoki – istoty bladej i omdlewającej, z trudem poruszającej się (Mulvey, Richards, 1998: 22).

Z pewnością jednak nie zmieniły one ani oczekiwań mężczyzn wobec idealnego ciała kobiety, ani marzeń kobiet o wąskiej talii, tym bardziej, że gorset, który był nieodzowny dla kobiet z klasy średniej i wyższej, nie tyle miał służyć zdrowiu, co potwierdzeniu przynależności do „właściwej” grupy społecznej. Idealna (pożądana) sylwetka w kształcie klepsydry wymagała wielu zabiegów i cierpień. Gorset spełniał w tym kontekście funkcję estetyczną, kontrolował kształt kobiecego ciała i zapewniał odpowiednią postawę. Ciasno zasznurowany powodował zmniejszenie talii o piętnaście centymetrów, spłaszczenie brzucha i uwypuklenie piersi. Spektakl przeznaczony dla męskiego oka okupiony był jednak ogromnymi zwykle cierpieniami. Skrzywienie kręgosłupa stało się w tym czasie cechą endemiczną. Kobieta zasznurowana – dla uzyskania litery „S” – w gorsecie mogła z trudem usiąść

lub schylić się, jej największy krok wynosił około piętnastu centymetrów, a pojawiające się trudności w oddychaniu prowadziły do częstych omdleń (jak podaje dziewiętnastowieczne czasopismo dla kobiet „Lady’s Friend”, siedemnastocalowe (43,18 cm) talie były – w internatach dla dziewcząt – przyjęte za obowiązujący standard).

Historia gorsetu pokazuje, w jaki sposób można sprawować władzę nad ciałem kobiety. Gorset stanowił przyczynę deformacji i ubezwłasnowolnienia ciała kobiecego – był „emblemem władzy” sprawowanej nad kobietą w androcentrycznej kulturze (choć z drugiej strony także egzemplifikował status społeczny kobiet z wyższych sfer). Trafne wydaje się w tym kontekście przywołanie myśli Huberta J. Dreyfusa i Paula Rabinowa dotyczącej opisywanych przez Foucaulta publicznych tortur w okresie *ancien regime’u*; parafrazując ją w odniesieniu do gorsetu, można stwierdzić, że „władza jest tu formalnie i publicznie wpisywana w sposób tak kontrolowany, sceniczny i przyciągający uwagę, jak to jest tylko możliwe” (Bordo, 1995: 143). Poza dyscyplinowaniem materii i kształtu ciała gorset miał również służyć kontroli emocji, hamować nieokiełznaną seksualność i stać na straży cnoty.

Trzeba przy tym ponownie zauważyć, że noszenie gorsetu było upowszechnione jedynie w klasach średniej i wyższej. Kobiety z klas niższych mogły sobie na to pozwolić jedynie w dni wolne od pracy. Kobieta chcąca zachować pozycję społeczną musiała zakładać gorset – jako przymusową oznakę bezczynności. Z punktu widzenia ekonomicznego noszenie gorsetu, pisze T. Veblen, „oznacza po prostu okaleczanie stosowane w celu ograniczenia sił żywotnych kobiety i odebranie jej zdolności do pracy”; dodawał on jednak natychmiast „wprawdzie gorset przynosi krzywdę fizyczną właścicielce, lecz straty w tej dziedzinie równoważy większy prestiż” (Veblen, 1971: 155, 166). Valerie Steele, komentując modę w epoce wiktoriańskiej, stwierdza, że strój był wówczas wyraźnym środkiem „dystynkcji”, stąd z zachowanych fotografii można łatwo odgadnąć, do jakiej klasy społecznej należeli jego właściciele (Steele, 1985: 71).

Z drugiej strony również i w epoce wiktoriańskiej pojawiają się głosy winiące za zbyt ciasne sznurowanie gorsetu same kobiety. Krytykowane są te z nich, które pragną osiągnąć nienaturalną szczupłość. Z kolei Luke Limner w tekście z roku 1874 otwarcie wini mężczyzn za przesadne wykorzystywanie gorsetu, pisząc: „Praktyka ciasnego sznurowania u kobiet jest popierana przez nie mających świadomości i nieodpowiedzialnych mężczyzn – adwersarzy gorsetu (...) 16 cali wokół talii!” (Limner, 1874: 115). Jednakże, niezależnie od wszelkiej krytyki, szczupłość stanowiła w dziewiętnastym wieku, podobnie, jak i współcześnie (por. Gromkowska, 2002, Melosik, 2010), wymóg piękna i wyznacznik kobiecości – niezależnie od krytyki i niekiedy skrajnie niekorzystnych konsekwencji zdrowotnych i tożsamościowych dla kobiety (można powiedzieć, że społeczeństwo jest bezlitośne dla pulchnych dziewcząt).

I w przypadku gorsetu pojawiła się odmienna społeczno-kulturowa interpretacja, a jej autorem jest D. Kunzle. W swoich polemicznych tekstach twierdzi on, iż gorset nie był narzędziem opresji kobiet, lecz stanowił źródło przyjemności zarówno fizycznej, jak i psychicznej. Ponadto uważa on, że jego zwolenniczkami były wyzwolone kobiety, które uznawały go za symbol emancypacji, erotycznej przyjemności i wyzwolenia z tradycyjnych ról kobiecych (Kunzle, 1982: XVII). Na poparcie swojej tezy przytacza przykłady największych ówczesnych wrogów gorsetu, którzy jednocześnie byli wyrazicielami często mizogynistycznych poglądów na temat natury kobiet. Uważali oni, że główną powinnością kobiety jest spełnianie obowiązków matki i żony, a gorset stanowi zaprzeczenie tych funkcji – jest „wrogiem naturalności”, ponadto seksualizuje ciało kobiety. D. Kunzle uważa, że ciało kobiety wiktoriańskiej nie miało być, jak twierdzi H. Roberts, wiotkie i słabe, lecz silne fizycznie i moralnie, tak aby sprostać wielu ciężom i położom oraz zadaniom domowym – a gorset miał temu sprzyjać (Kunzle, 1977: 570). W tym kontekście D. Kunzle przytacza poglądy amerykańskiego pisarza Orsona Fowlera, autora dwóch bestsellerów wydanych u schyłku XIX wieku, zatytułowanych: *Amativeness* i *Intemperance and Tight-Lacing*. Oskarżał on w nich gorset nie tylko, jak większość jego krytyków, za zniszczenie zdrowia, ostentacyjną konsumpcję i powodowanie bezpłodności, ale także za wywoływanie „niezdrowego podniecenia” oraz „niechrześcijańskiej wrażliwości” na bodźce zmysłowe i seksualne (Kunzle, 1977: 571).

Gorset pełnił więc w społeczeństwie wiktoriańskim, wbrew swojej pozornej – zorientowanej na ukrywanie ciała – „wizualizacji” – funkcję erotyczną. Modne były przy tym łączenia wielu tkanin i kolorów, przez krytyków komentowane zresztą jako wulgarne. „Skomplikowana konstrukcja, jasne kolory, liczne przeróbki (...), uważano [że wszystko to] wytwarza bogaty i ostentacyjny, a jednocześnie kobiecy i kokieteryjny efekt” (Steele, 1985: 60). Opisy mody z tego okresu, uciekając od dosłownej cielesności, w rzeczywistości miały charakter paraerotyczny. Wspomnienie o kołyszących się na wietrze halkach, spod których co jakiś czas wyłania się stopa, bądź o falowaniu turniury podkreślającej szerokie biodra zdecydowanie rozbudzało wyobraźnię (Steele, 1985: 80). Dla V. Stelle nie ulega wątpliwości, że to, co miało zakrywać ciało (na przykład właśnie gorset), jednocześnie zwracało na nie uwagę (Steele, 1985: 86). Nie dziwi więc, fakt, iż – przywoływana przez D. Kunzle – Lydia Backer, redaktorka „Women’s Suffrage Journal”, ostro krytykowała reformatorów mody, broniąc gorsetu jako symbolu seksualności i wyzwolenia kobiet. Przytacza on fragment jej artykułu z 1888 roku, który kończy się słowami: „Pozostańcie w swoich gorsetach, panie, i triumfujcie nad drugą płcią” (Kunzle, 1977: 575).

W kontekście powyższych rozważań można za Valerie Steele zadać pytanie: czy moda wiktoriańska miała zaprzeczać seksualności kobiet czy też – wprost przeciwnie – miała ją eksponować, a może miała łączyć w sobie te dwie tendencje?

Z mojej perspektywy ta trzecia odpowiedź jest najbardziej trafna, tym bardziej, że modę okresu wiktoriańskiego określa się mianem albo pruderyjnej, albo też „hipokrytycznego erotycyzmu” (Steele, 1985: 71) – „kobiety [tego okresu] były złapane w sprzeczne oczekiwania, aby być jednocześnie fizycznie pociągające i moralnie nienaganne” (Steele, 1985: 89).

Można więc stwierdzić – za H. Roberts – że w epoce wiktoriańskiej kontrolowano kobiety poprzez „redukowanie ich umysłów” i „podkreślanie roli ich ciała” (Roberts, 1977: 555–557). Trzeba przy tym dodać, że w następnej kolejności „redukowano” ich ciała do „wiotkiej” reprezentacji, po czym owa reprezentacja była dodatkowo rekonstruowana poprzez strój – uniemożliwiający kobiecie ruch. Kobieta stawała się już tylko estetyczną dekoracją. Można w tym miejscu zacytować fragment tekstu Francuzki Eugene Chapus z 1862 roku: „Kobieta w gorsecie jest kłamstwem, fikcją, ale dla nas ta fikcja jest lepsza od rzeczywistości” (Perrot, 1996: 43).

Idąc dalej za tą, pesymistyczną w swojej istocie, interpretacją stroju w epoce wiktoriańskiej, dokonaną przez Helen Roberts, można stwierdzić za nią, iż: „Mężczyźni byli poważni (nosili ciemne kolory i niewiele ozdób), kobiety były frywolne (nosiły pastelowe kolory, koronki, falbanki i kokardy), mężczyźni byli aktywni (ich ubrania pozwalały im na przemieszczanie się), kobiety bierne (ich ubrania uniemożliwiały/hamowały ruch), mężczyźni byli silni (ich stroje podkreślały szerokie klatki piersiowe i ramiona), kobiety delikatne (ich ubrania akcentowały wąskie talie, opadające ramiona (...)), mężczyźni byli agresywni (ich ubrania miały ostre konkretne linie i jasno zdefiniowaną sylwetkę), kobiety były podporządkowane (ich sylwetka była niezdefiniowana, a ubrania ograniczające)” (Roberts, 1977: 555).

W konkluzji pójdę śladem rozważań dziewiętnastowiecznego myśliciela A. Walkera, który podkreśla, iż piękno kobiet jest podporządkowane pięknu mężczyzn, „ponieważ piękno systemu reprodukcyjnego stoi niżej od piękna systemu myślenia”. Kobiety są zatem piękne i pełne wdzięku, mężczyźni natomiast silni i dostojni, przy czym nie pozostawia on wątpliwości co do wyższego wartościowania przymiotów płci męskiej (Cooper, 1993: 36). Nie ulega przy tym wątpliwości, że to kobiety – w zdecydowanie większym stopniu niż mężczyźni – były zdominowane przez ideę fizycznej/cieleśnej perfekcji, która zmuszała je do adaptacji swojego ciała do obowiązujących wzorców społeczno-kulturowych, a brak sukcesu w tej dziedzinie stanowił źródło poczucia nieadekwatności. Z wielu źródeł wynika, że jedną z głównych powinności kobiety wobec społeczeństwa było w epoce wiktoriańskiej bycie piękną, a „obowiązkiem żony było pieczołowicie podtrzymywać uroki jej młodości i urody” (Steele, 1985: 102). Z kolei anonimowy pisarz w „The Quarterly Review” z 1847 roku napisał „powinniśmy wątpić w to, czy kobieta, która jest obojętna wobec swojego wyglądu, jest w ogóle kobietą” (Steele, 1985: 102),

a jeszcze w 1902 Frances Mary Steele pisała, że „ambicją kobiety jest bycie piękną, ponieważ to w sposób bezsporny pozwala na uzyskanie zarówno miłości, jak i podziwu, stanowi punkt wyjścia atrakcyjności, inteligencji i moralnej doskonałości” (Steele, Steele-Adams, 1892: 10).

Moje uprzednie analizy prowokują mnie do stwierdzenia, że wiktoriańską modę można z jednej strony rozpatrywać jako wyraz próżności kobiety i jej dążenia do uzyskania podziwu oraz ucieleśniania obowiązującego ideału piękna, z drugiej strony mamy do czynienia z kobietą całkowicie uprzedmiotowioną, pragnącą za wszelką cenę – bólu i niewygody, a także braku poszanowania dla własnego ciała i zdrowia – wcielić się w ideał ciała pożądanego przez męskie oko. Trudno też – w zakończeniu – nie przytoczyć akceptowanego przeze mnie twierdzenia Valerie Steele, iż wiktoriańska moda z jednej strony odzwierciedla, a z drugiej strony wzmacnia tę podporządkowaną, można wręcz powiedzieć „masochistyczną i narcystyczną” rolę kobiety – w relacji do mężczyzny – która wiąże się z ideą „doskonałą niewolniczy” (Steele, 1985: 90), posiadającej przy tym dużą atrakcyjność na rynku matrymonialnym (Steele, 1985: 94).

Literatura

- Ackerman D. (2005). *Historia naturalna zmysłów*. Warszawa
- Barry W. (1868). *The Corset and the Crinoline. A Book of Modes and Costumes from Remote Periods to the Present Time*. London
- Beaujot A. (2012). *Victorian Fashion Accessories*. London
- Bordo S. (1995). *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture and the Body*, Berkeley
- Bourdieu P. (1997). *The Economy of Practices*. [In:] *Identity and Difference*, ed. K. Woodward. London
- Bridge N. (1902). *The Rewards of Taste*. Chicago
- Cooper R. (1993), *Victoria Discourses in Women and Beauty: The Alexander Walker Texts*. „Gender & History” Vol. 5, No 1
- Corbin (1999). *Kulisy*. [W:] *Historia życia prywatnego*, t. 4, red. M. Perrot. Wrocław, Warszawa, Kraków
- Duby G., Perrot M. (1995). *A History of Women in the West*, t. 4. Cambridge, Mass.
- Gromkowska A. (2002). *Kobiecość w kulturze globalnej. (Re)konstrukcje i (re)prezentacje*. Poznań
- Gromkowska-Melosik A. (2011). *Edukacja i (nie)równość społeczna kobiet. Studium z dynamiki dostępu*. Kraków
- Krugov-Silver A. (2002). *Victorian Literature and Anorexic Body*. Cambridge
- Kunzle D. (1977). *Dress Reform as Antifeminism: A Response to Helene E. Roberts's „The Exquisite Slave: The Role of Clothes in the Making of the Victorian Woman”*. “Signs. Journal of Women in Culture and Society” Vol. 2, No 3
- Kunzle D. (1982). *Fashion and Fetishism: A Social History of the Corset, Tight-Lacing, and Other Forms of Body-Sculpture in the West*. New York
- “The Lady’s Friend”. (1870). vol. VII

- Limner L. (1874). *Madre Natura Versus the Moloch Fashion. A Social Essey*. London
- Manners of Modern Society, Book of Etiquette*. (1880). London
- McConnell V.A. (2005). *Arsenic Dunder the Elms: Murder in Victoria* New Haven, Westport, C.T.
- Melosik Z. (2008). *Kryzys męskości w kulturze współczesnej*. Kraków
- Melosik Z. (2010). *Tożsamość, ciało i władza w kulturze instant*. Kraków
- Mulvey K., Richards M. (1998). *Kanony piękna. Zmieniający się wizerunek kobiety 1890–1990*. Warszawa
- Perrot Ph. (1996). *Fashioning the Bourgeoisie: A History of Clothing in the Nineteenth Century*. New Jersey
- Roberts H.E. (1977). *The Exquisite Slave: The Role of Clothes in the Making of the Victorian Woman*, *Sings*. „Journal of Women in Culture and Society”, Vol. 2, No 3
- Servan-Schreiber P. (1998). *Kobiecość. Od wolności do szczęścia*. Warszawa
- Steele F.M., Steele-Adams E.L. (1892). *Beauty of Form and Grace of Vesture*. New York
- Steele V. (1985). *Fashion and Eroticism. Ideal of Feminine Beauty from Victorian Era to the Jazz Age*, New York–Oxford
- Summers L. (2003). *Bound to Please: A History of the Victorian Corset*. New York
- Toussaint-Samat M. (1998). *Historia stroju*. Warszawa
- Veblen T. (1971). *Teoria klasy próżniaczej*. Warszawa
- Vertinsky P. (1987). *Body Shapes: The Role of the Medical Establishment in Informing Female Exercise and Physical Education in Nineteenth-Century North America*. [In:] J.A. Mangan, R.J. Park. *From “Fair Sex” to Feminism*. London
- Victorian Fashions and Costumes: from Harper’s Bazaar, 1867–1898*. (1974), ed. S. Blum, New York
- Walker A. (1854) *Beauty: Illustrated Chiefly by an Analysis and Classification of Beauty in Woman*. New York

Body, Fashion and Identity of a Victorian Age Woman – Discourses of Beauty and Violence

Summary

The article is devoted to the analysis of the dominant ideal of beauty in the Victorian period. The author assumes that the desire to achieve physical beauty has always been a source of a biographical experience that was constitutive for a woman – a source of a separate identity for her in comparison with a man. Moreover, there is no denying that a woman's appearance is always the first and fundamental „identification factor”, expressive of the unavoidable expectations imposed on the woman's body by the social standards and norms of the day. In turn, the historical changes of the ideal of a beautiful body demonstrate a complex tangle of interactions between the social roles of women and the dominant ideology of femininity, as well as scientific and medical knowledge. Invariably, however, women are judged in large measure by their ability to adapt to commonly acceptable beliefs concerning the physical and sexuality. In this case, too, the category of „power” is of great significance. As many critics point out, the ideal body, both the naked and the clothed one, is the pivot of social control over the minds and lives of women. At the same time, the dominant ideology of feminine physicality (and sexuality) usually em-

broils women, at least those from upper social strata, in neurotic contradictions which make them live in a constant state of anxiety related to their bodies.

This is perfectly evident in the Victorian era. For the prevailing ideology of the period (aligned with the principles of nineteenth-century morality) the body seemed to be the „enemy of the soul”. Paradoxically, the woman's outward appearance, her beauty, looks and clothes were of paramount importance. Her body (and as a consequence her mind), were disciplined by the fashion of the day and the etiquette concerning the adequate expression of the dominant ideals of femininity, both of her appearance and as a consequence also her identity and the acceptable social roles performed by her.

Furthermore, the construction of the woman's body in the period under consideration had its class aspect. We can thus reiterate after P. Vertinsky that under social pressures the construction of a woman's body in the Victorian era expressed two fundamental objectives: both the confirmation of the domination of men over women and the domination of the ruling class (the body of the Victorian woman was a sort of „cultural capital”).

In the context of considerations developed in the article, we may ask after Valerie Steele whether Victorian fashion was to deny or, on the contrary, to emphasise feminine sexuality, or perhaps it was to combine the two tendencies? From my perspective the third option seems the most appropriate, all the more so that Victorian fashion is defined as either prudish or „hypocritically erotic” (Steele, 1985: 71): „The women [of the era] were caught in contradictory expectations to be physically appealing and morally impeccable at the same time” (Steele, 1985: 89). We can therefore observe, following H. Roberts, that women in the Victorian period were controlled via „the reduction of their minds” and „the emphasis on the role of their bodies” (Roberts, 1977: 555–557). We can add that subsequently their bodies were „reduced” to a „soft” representation of bodies; this representation was further reconstructed by clothing (corset and crinoline), which constricted the woman's movement.

The analyses developed in the article lead to an observation that Victorian fashion may be discussed on the one hand in terms of an expression of a woman's vanity, her pursuit of admiration and embodiment of the dominant ideal of beauty. On the other hand, we deal with a totally disempowered woman who wishes to embody the ideal of beauty desired by the man's eye at all costs, also at the cost of pain, discomfort and a lack of respect for her own body.