

# Justyna Poznańska

---

## "Jestem ładna, czegoż mi trzeba więcej?" : Dandysowski projekt Marii Baszkircew

---

Postscriptum Polonistyczne nr 1(13), 63-80

---

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

JUSTYNA POZNAŃSKA  
Uniwersytet Warszawski  
Warszawa

## „Jestem ładna, czegoż mi trzeba więcej?” Dandysowski projekt Marii Baszkircew

Dandyzm jako zjawisko z dziedziny mody i obyczaju zrodził się w latach dwudziestych XIX wieku w Anglii, szybko jednak przeniknął do Francji, gdzie pozostał żywy aż do końca stulecia. U jego genezy leżały istotne przemiany społeczne związane z gwałtownym wzrostem roli mieszczaństwa oraz słabnącą pozycją arystokracji<sup>1</sup>. Nowo wzbogaceni mieszczaństwo dawali wyraz swoim aspiracjom, tj. chęci przynależenia do warstwy najwyższej, ory-

---

<sup>1</sup> Dandyzm ma swoje źródła w arystokratycznej Anglii. Charles Baudelaire natomiast wywodził jego pochodzenie już z czasów starożytnych. Za prefigurację dandysa uważał Cezara, Katylina oraz Alcybiadesa. Zob. Baudelaire 1961, 217. We Francji zjawisko dandyzmu doszło do głosu po Wielkiej Rewolucji Francuskiej, której rezultatem było wyłonienie się tzw. trzeciego stanu, czyli mieszczaństwa. Bożena Sadkowska w pracy *Homo dandys* z 1972 roku wprowadza zjawisko dandyzmu nie z konkretnej epoki, lecz „z ponadczasowej, fundamentalnej dla gatunku ludzkiego, potrzeby ekspresji”. Według autorki, tym co pozwala odróżnić zwykłą formę ekspresji od dandyzmu, są indywidualne predyspozycje artysty, takie jak nadmierne samouwielbienie, nadwrażliwość estetyczna i nieprzystosowanie społeczne: „Dandyzm charakterystyczny jest dla kultury europejskiej i w jej ramach jedynie możliwy. Bowiern inne kultury nie przewidują wypadku niedopasowania jednostki do przypisanego jej w społeczeństwie miejsca. Drugi warunek to moment, w jakim powstaje. Dandyzm właściwy jest walącym się opokom, przerafinowanym kulturom. Związany z fermentem, przychodzi, gdy »stary porządek« w kulturze zostanie zagrożony” (zob. Sadkowska 1972). Maria Podraza-Kwiatkowska podkreśla brak dandysów w literaturze polskiej. Jak zauważa, „wyrafinowany dandyzm nie mógł się u nas rozwinąć z wielu powodów; ale najważniejszym z nich była chyba polska bieda” (zob. Podraza-Kwiatkowska 1985, 269–296). Jako jedyny przykład dekadenta-dandysa badaczka wskazuje postać Jarosława – bohatera powieści *Mené-Mené-Thekel-Uparisim... Quasi una phantasia*.

ginalnością strojów i zachowań. Z kolei antyegalitarni arystokraci za pomocą tych samych co mieszczenie środków demonstrowali wyższość własnej klasy względem stanu trzeciego. Jak podaje Joanna Zawadzka, etymologia tego terminu nie jest jednoznaczna; jego pochodzenie można wywodzić od francuskiego *dandin*, które oznacza głupca, od szkockiego *dantil* – „próżnować”, od niemieckiego *tandeln* – „bawić się” lub staroniderlandzkiego *dantem* – „robić głupstwa”<sup>2</sup>. Zjawisko dandyzmu pojmowano na wiele różnych sposobów. Dla jednych był to jedynie oryginalny strój i sposób bycia, dla innych – filozofia życia. Dylemat ten doskonale oddaje hasło „dandy”, sporządzone przez Adama Pługa w *Wielkiej Encyklopedii Powszechnej Ilustrowanej* z 1895 roku:

Zwykle panuje się nad ludźmi bądź potęgą materialną, bądź też duchową – ozdoby powierzchowne, elegancja stroju, wdzięk obejścia są to przymioty nie mogące iść w porównanie z przymiotami umysłu i wartością moralną; otóż dandy chce zadać kłam zupełny temu mniemaniu. On właśnie na tych blahych zaletach całą swoją dumę zakłada, największą wagę przywiązując do najmniejszych drobnostek i udaje mu się ten pogląd niedorzeczny narzucić innym, wmówić rozpróżnionym światowcom, że „genialność” w zakresie zwyczajów towarzyskich, strojów, obejścia itp. jest równie rzadką, równie ważną, jak i w polityce, w sztuce, w literaturze. On uduchowia modę. Z ogółu praktyk bez znaczenia i bez pożytku wytwarza kunszt, który się podoba i nęci, jak dzieło ducha. Dandy więc jest to pewien rodzaj artysty ducha; życie jego jest dziełem. Jak pisarz podoba się przez swoje utwory, tak on przez wygląd, jaki nadaje swej istocie fizycznej. Co większa zaś, staranie o wykwintność zewnętrzną uważa za wskazówkę istotną i poważną wykwintności umysłu<sup>3</sup>.

Z fenomenem dandyzmu dość surowo rozprawili się francuscy romantycy; szczególnie grupa „La Mode” z Honoré de Balzakiem na czele, który w *Traktacie o życiu wytwornym* z 1830 roku pisał:

Dandyzm to herezja życia eleganckiego. W istocie rzeczy jest to udawanie mody. *Dandy* to człowiek, który stał się meblem buduarowym, szczególnie wymyślnym manekinem. Może się rozsiać na kanapie i zręcznie

---

<sup>2</sup> Zob. hasło „dandyzm” w: Bachórz J., Kowalczykowska A., red., 1991, 160–161. Ryszard Przybylski wskazuje na wiek XVII, kiedy to w podobny sposób określano natarczywych dworaków. W XVIII wieku Diderot miał nazywać tak „różnego rodzaju pretensjonalnych krzykaczy, »pijanych miłością własną«” (Przybylski 2009, 124). Więcej o historii dandyzmu zob. Centi Prévost 1957, Kempf 1984, Delbourg-Delfins 1985, Laver 1968, Shanton 1980.

<sup>3</sup> Hasło „dandy” w: *Wielka encyklopedia powszechna ilustrowana*, 1895, t. 15, Warszawa.

ssać koniec laski, ale żeby to był byt myślący... Przenigdy! Człowiek, który widzi w modzie tylko modę, jest głupcem (cyt. za: Przybyłski 2009, 139).

Jak twierdził Balzak, błędem jest utożsamianie dandyśa z artystą. Dandyś to hołdujący panującym modom elegant, który z lubością oddaje się próżnowaniu; jego elegancja wyraża jedynie pomyślność materialną. Artysta natomiast wie, że „życie pełne zajęć”, jego ubiór i styl noszenia się odzwierciedlają głębię życia wewnętrznego. W przeciwieństwie do dandyśa-modniśa artysta nie wciela w życie ustanowionych norm, lecz narzuca światu własne. I nawet jeśli nie ma pochodzenia arystokratycznego, to, zdaniem Balzaka, zasługuje on na miano „arystokraty ducha”.

Istotna zmiana w myśleniu o dandyźmie dokonała się w drugiej połowie XIX stulecia, kiedy to popularne hasła postępu i techniki zdawały się zwyciężać nad kategoriami piękna i indywidualizmu. Formą buntu wobec światopoglądu mieszczańskiego, będącego synonimem trywialności i powierzchowności, był dandyzm, który zakładał zgoła inną koncepcję świata. U jej podstaw leżało przekonanie, że życie to dzieło sztuki, a najwyższą wartość ma nieużyteczne piękno. Odpowiedzią na kryzys kultury i podmiotowości miał być model osobowości wyrafinowanej, nieprzeciętnej, twórczej. Podczas gdy w kulturze romantyzmu dandyzm pełnił funkcję manifestacyjną i odnosił się wyłącznie do mody i obyczajowości, „w kulturze modernizmu (nowoczesności) z dziedziny mody wkroczył w dziedzinę filozofii kultury” (Osiński 2007, 23).

Kierunek *l'art pour l'art* zapoczątkował jeszcze w 1835 roku Théophile Gautier wstępem do *Mademoiselle de Maupin*<sup>4</sup>. Jego idea posłużyła potem za inspirację dla myśli estetycznej Charles'a Baudelaire'a, który w tekście *Malarz życia nowoczesnego* z 1863 roku, kontynuując myśl romantyków, zaproponował nową definicję piękna, wiążąc ją z pojęciem nowoczesności:

---

<sup>4</sup> Théophile Gautier już w latach 30. XIX wieku oddalił się od romantyków „zaangażowanych”, w tym od Victora Hugo, opowiadając się za całkowitą niezależnością sztuki od reguł społecznych i moralnych. Zapoczątkował prąd, który lapidarnie określa się jako „sztuka dla sztuki”. „Prawdziwie piękne jest jedynie to – pisał – co nie może przydać się na nic; wszystko, co użyteczne, jest brzydkie, bo jest wyrazem jakiejś potrzeby, a potrzeby ludzi są plugawe i wstrętne jak ich bieda i ulomna natura” (Gautier 1958, 5). Linia kontynuacyjna estetyzmu, podjęta potem przez Charles'a Baudelaire'a, wiezie kolejno przez: prerafaelitów, działalność Johna Ruskina i Waltera Patera, parnasizm, następnie naturalizm, gdzie objawi się w Flaubertowskiej zasadzie doskonałości stylu. Estetyzm posłużył także za podstawę dla symbolizmu. Jego kulminacją była Wilde'owska idea życia naśladowującego sztukę.

Piękno zawsze i nieuchronnie składa się z dwóch elementów, choć wrażenie, jakie wywiera, jest jedno. (...) Składa się z elementu wiecznego, niezmiennego, którego ilość jest nader trudna do określenia, i elementu zmiennego, zależnego od okoliczności, którym będzie moda, moralność, namiętność, wzięte oddzielnie lub wszystkie razem. Bez tego drugiego elementu, który jest niby opakowanie niebiańskiego przysmaku, zabawne, podniecające i zaostrzające apetyt, pierwszy byłby niestrawny, niedający się ocenić, niewłaściwy i obcy naturze ludzkiej. Wątpię, czy można by znaleźć jakikolwiek przykład piękna nieskładającego się z tych dwu elementów (Baudelaire 1961, 311).

Baudelaire w żadnym ze swoich dzieł nie sprecyzował, czym jest element wieczny, o którym pisał; jego interpretację pozostawił domysłom czytelnika. Istotniejsza wydaje się natomiast wysoka wartość, jaką Baudelaire przyznawał sztuce, określając ją mianem „twarzy absolutu” (Baudelaire 2000, 77). Dandyzm postrzegał jako „najwyższe wcielenie piękna” (Baudelaire 1971, 113). Widział w nim rodzaj religii, która narzuca rygor doskonalenia siebie, kreowania swojego życia tak, by stało się ono dziełem sztuki. „Sam będąc ponad prawem – pisał Baudelaire – rządzi się surowymi prawami, którym podlegają wszyscy jego poddani, nawet jeśli mają charaktery gwałtowne i niezależne” (Baudelaire 1961, 217).

Dandyzm bardzo długo był zarezerwowany głównie dla mężczyzn. Słynnymi dandysami byli m.in.: George Bryan Brummel, Barbey d'Aureville, Oscar Wilde oraz Gabriel d'Annunzio. Choć bywały także kobiece wersje dandyzmu – lwice salonowe, „*les merveilleuses*, które widzieć można na wszystkich uroczystościach wykwintnego świata; niezmordowane amazonki, gardzące cichymi rozrywkami płci swojej”<sup>5</sup>.

Do miana kobiety-*dandy* pretendowała także rosyjska arystokratka Maria Baszkircew, o czym zaświadcza jej osobisty *Dziennik*<sup>6</sup>. Młodziutka dziewczyna, sposobiąc się do roli, jaką przewidziały dla niej kultura i obyczaj epo-

---

<sup>5</sup> *Lwica. Z obrazu Francuzów*, 1843, „Dziennik Mód Paryskich”, nr 15. Bodaj najsłynniejszą dandyską była George Sand.

<sup>6</sup> Maria Baszkircew (1858–1884), rosyjska malarka zamieszkała we Francji, systematycznie od 12. roku życia niemal do samej śmierci w wieku 26 lat prowadziła osobisty dziennik. Jego pierwsze fragmenty, obejmujące lata 1873–1884, ukazały się w 1887 roku, niespełna trzy lata po śmierci autorki. Wkrótce opublikowano także korespondencję Baszkircew z Guy de Maupassantem, a także kolejne, bardzo ocenzone, zapisy z *Dziennika*. Pełna edycja diariusza licząca 16 tomów ukazała się dopiero w latach 1995–2005, z inicjatywy Koła Przyjaciół Marii Baszkircew (Cercle des Amis de Marie Bashkirtseff) pod redakcją naukową Gillette Apostolescu.

ki, wiedziała, że jest to rola podrzędna, ściśle określona przez pleć. Jej „przeznaczeniem” miało być życie rodzinne, w domu, przy mężu i dzieciach. Według ogólnej opinii, jedynie mężczyźni posiadali zdolności twórcze, kobiety bowiem, jak zgodnie twierdzili lekarze i antropolodzy, miały „mniejsze i mniej wydajne mózgi”<sup>7</sup>. Zdaniem Simone de Beauvoir, rezultatem owego wykluczenia jest kobiecy narcyzm:

Własna jaźń zostaje uznana za absolutny cel, w którym gubi się podmiot, uciekając przed sobą. (...) Mężczyzna, działając, konfrontuje się nieustannie z samym sobą. Kobieta wyodrębniona ze społeczeństwa, nieskuteczna w działaniu, nie może się ani ustosunkować do świata, ani zmierzyć własnego znaczenia. Nadaje sobie najwyższą rangę, ponieważ nie ma dostępu do żadnego poważnego przedmiotu działania (de Beauvoir 2007, 683–684).

Kobieta – jak przekonuje autorka *Drugiej płci* – nie mogąc niczego przedsięwziąć, zwraca się ku sobie. „Samą siebie obiera za cel własnych pragnień” (de Beauvoir 2007, 684), stając się swoją bohaterką. Ponieważ świat jej nie ceni, usiłuje odzyskać poczucie własnej wartości, nadając swemu życiu odpowiednią rangę. Młodzianka Baszkircew również pragnęła być zauważona. Spośród bogatego repertuaru póz i kostiumów wybrała postać kobiety-artystki, sawantki, podkreślającej swą indywidualność i niezależność; odpowiadało to jej potrzebie ekspresji, w pewnej mierze zaspokajało także jej ambicję. Baszkircew wybrała dandyzm jako odpowiednią dla siebie formułę osobowości również dlatego, że współgrał on z jej wrażliwością estetyczną, stanowił przeciwagę dla pospolitości i brzydoty świata zewnętrznego. Dandyzm był dla niej formą, kształtem, który określał artystkę w opozycji do świata i umożliwiał z nim kontakt. Estetyczna sztuka życia bowiem nie tylko nadawała istnieniu Marii odpowiednią sankcję, lecz stanowiła także swego rodzaju azyl. Życie budowane na wzór dzieła sztuki nie mogło być już dziełem przypadku, było świadomą kreacją. Dandyzm Baszkircew był zatem pewną formą walki o ocalenie siebie i możliwość decydowania o własnym losie.

Maria dysponowała wszystkimi atrybutami, by stać się dandyską. Jako arystokratka była niezależna materialnie, co pozwalało jej wieść wytworne

---

<sup>7</sup> Zob. Showalter 1977, 77 i Showalter 1996. O mizoginicznych tendencjach przełomu XIX i XX wieku pisali Uliński 2001 oraz Podraza-Kwiatkowska 1993 i 1969, zob. też: Ritz, Binswanger, Scheide, red., 2000.

i barwne życie. Niezwykle wrażliwa estetycznie, holdowała idei piękna. Według kryteriów estetycznych oceniała ludzi i otaczający ją świat. Afirmowała wytworność i sztukę, odrzucała zaś wszystko to, co brzydkie i trywialne. Wierzyła „w ludzką rasę, tak jak w rasy zwierząt” (Baszkircew 1967, 304)<sup>8</sup>: „Nie jest możliwe zaprzeczyć się rasy; jeżeli ludzie rasowi są brzydki lub nie wyglądają odpowiednio, na pewno, wiercie mi, jest tam jakieś szachrajstwo z pochodzeniem” (11 V 1878, s. 368).

Baszkircew postrzegala piękno przez pryzmat skojarzeń ze sztuką. Estetyczną wartość miało dla niej tylko to, co w jakiś sposób dało się odnieść do dzieła artystycznego. W kategoriach sztuki widziała i oceniała także samą siebie:

W Wenecji, w Wielkiej Sali Pałacu Dożów, malowidło Paolo Veronese przedstawia Wenecję pod postacią kobiety wysokiej, jasnowłosej, świeżej; przypominam ją (17 IX 1874, s. 54).

Moje włosy, związane „à la Psyche”, są bardziej rude niż zwykle. Suknia welniana szczególnej białości, powabna i wdzięczna; chusteczka koronkowa wokół szyi. Podobna jestem do jednego z tych portretów z czasów pierwszego cesarstwa; dla dopełnienia obrazu powinnam stać pod drzewem i trzymać w ręku książkę (17 VII 1874, s. 52).

Maria podziwiała i kochała samą siebie niczym mitologiczny Narcyz. Przed lustrem spędzała wiele godzin, oddając się narcystycznym rozmyśleniom nad własną urodą:

Lubię samotność przed lustrem, w którym podziwiam moje ręce, takie białe, delikatne, zaledwie zaróżowione od wewnątrz. Może to głupio tak się wychwalać, ale ci, którzy piszą, zawsze opisują swoją bohaterkę, a przecież moją bohaterką jestem ja (17 VII 1874, s. 52).

Radosław Okulicz-Kozaryn nazwał lustro „ołtarzem dandysa, świętym świętych miejscem” (Okulicz-Kozaryn 1995, 144), przed którym dokonuje się „boski” akt stworzenia. Lustro umożliwiało Marii kształtowanie własnego wizerunku. Miało ono także kluczowe znaczenie dla jej miłości własnej; potwierdzało efektywność, powodowało samozadowolenie, wreszcie – zapewniało o skuteczności podejmowanej strategii. „Dziś wieczorem, po

---

<sup>8</sup> Dalej wszystkie cytaty z dziennika za tym wydaniem, w nawiasach okrągłych podano strony edycji.

kąpeli – pisała Baszkircew – stałam się nagle tak ładna, że ze dwadzieścia minut spędziłam na przyglądaniu się sobie” (16 XI 1878, s. 400).

Lustro pełniło rolę medium w procesie samopoznania, stanowiło także swoistą odmianę sobowtóra<sup>9</sup>. Dla procesu autokreacji Baszkircew owo narcystyczne rozdwojenie osobowości miało znaczenie kluczowe. Umożliwiała ono nie tylko efektywne modelowanie własnej fizyczności, lecz wzmacniając proces identyfikacji i indywidualizacji, znacząco wpływało na ostateczny kształt jej tożsamości. Jak dowodzi Jacques Lacan w *Le stade du mirror*, człowiek nie jest w stanie traktować siebie jako całości, dopóki nie osiągnie pełnej władzy nad swoim ciałem<sup>10</sup>. Ujrzana w zwierciadlanym odbiciu forma jedności „siebie-ciała” daje możliwość ukonstytuowania własnego „ja”. Staje się swego rodzaju bodźcem, skłaniającym do pogłębienia autoanalizy i w tym względzie pozwala osiągnąć samoświadomość. Ujrzany w lustrze jednolity obraz własnego ciała objawia się jako „ideal”<sup>11</sup>, *imago*, do którego jednostka będzie dążyć przez całe swoje życie.

Zewnętrzne atrybuty, takie jak strój i sposób bycia, stanowiły o istocie dandyzmu. „Dandys żył po to, by się ubierać” – twierdził Thomas Carlyle (zob. Carlyle 1987). Oryginalny strój miał wyrażać jego duchową wykwintność, a także zadziwiać i prowokować. Ciało dandysa, jak zauważa Dawid Maria Osiński, nie należy do niego, lecz stanowi część przestrzeni publicznej. „Właścicielem ciała – pisze badacz – okazuje się widownia, to ciało wystawiane na konsumpcję” (Osiński 2007, 30).

---

<sup>9</sup> Na temat dziejów motywu lustra w literaturze europejskiej pisali Wallis 1973, Eymard 1975, a o sobowtórce Rank 1973, Rogers 1970, a także M. Podraza-Kwiatkowska 1985.

<sup>10</sup> Zob. Lacan 1949. W psychoanalizie Lacanowskiej „faza lustra” to etap rozwoju emocjonalnego dziecka między szóstym a osiemnastym miesiącem życia. Do tego czasu postrzega ono swoje ciało jako fragmentaryczne, lecz dzięki rozpoznaniu siebie w lustrze, scala swój wizerunek, widzi całościowy obraz siebie. Zdaniem Lacana, „totalna forma ciała” ujrzana w zwierciadlanym odbiciu jest upragnioną ideą scalonego „ja”. Obraz widziany w lustrze staje się pierwszą idealną formą tożsamości. Jednostka zaczyna fascynować się swoim lustrzanym odbiciem, co pobudza jej dalszy rozwój. Dziecko przekracza stadium lustra, gdy zaczyna poznawać język. Z rejestru wyobrażonego przechodzi wówczas do rejestru symbolicznego. W dorosłym życiu, tym, co chroni przed chaosem rzeczywistości, jest – według Lacana – kultura, będąca utrwalo-nym w przestrzeni społecznej odbiciem tego, co jednostka widzi w lustrze, zob. Dybel 2000.

<sup>11</sup> Freud uznawał ideal „ja” za namiastkę utraconego w dzieciństwie narcyzmu. „Człowiek (...) nie chce zrzec się narcystycznej doskonałości swojego dzieciństwa i jeżeli nie może jej utrzymać z powodu udzielonych w trakcie swojego rozwoju napomnień i przebudzenia się jego własnego krytycznego osądu, pragnie ją odzyskać w nowej formie idealnego ja. To, co projektuje przed siebie jako swój ideal, jest namiastką utraconego narcyzmu jako dzieciństwa, kiedy to on sam był dla siebie ideałem” (Freud 1991, 161).



Młodziutka Baszkircew miała nadzwyczaj rozwiniętą świadomość „teatru życia codziennego”<sup>12</sup>. Wiedziała, że będąc kobietą, jest szczególnie narażona na cudze spojrzenia; jest „przedmiotem”, który się ogląda i obserwuje. Dlatego tak ważna była „fasada” – wygląd, strój, przedmioty, którymi się otaczała. Baszkircew z wielką troską odnosiła się do każdego szczegółu swojej garderoby. Suknie zamawiała u najlepszych paryskich krawców: Wortha i Lafferrière’a. Wytworne kapelusze projektowała dla niej znana francuska modystka Caroline Reboux. Baszkircew znana była jako „dama w bieli” ze względu na wyjątkowe zamiłowanie do białych strojów. Biel, będąca symbolem niewinności, przede wszystkim komunikowała status matrymonialny Marii: „Mam sukienki z batystu i wełny – białe, bez ozdób, ale uszyte zachwycająco, bardzo świeże i bardzo wytworne. Pantofelki płócienne (...) i kapelusze białe, młodzieńcze, kapelusze kobiety szczęśliwej. Daje to całość zwracającą uwagę” (18 IX 1881, s. 563).

Wizerunku dandyski dopełniał służący Chocolat, który niemal stale jej towarzyszył: „Bawi mnie ten Murzynek – pisała – to żywa zabawka; daję mu lekcje, zaprawiam do służby i pobudzam do mówienia konceptów, słowem jest moim psiakiem i moją laleczką” (31 VII 1876, s. 190)<sup>13</sup>.

Kreacje stanowiły niezbywalny element teatru Baszkircew. Maria poprzez swój strój pragnęła nie tylko podkreślić swą oryginalność i wyjątko-

---

<sup>12</sup> Formułę „teatru życia codziennego” zaproponował w 1959 roku amerykański socjolog Erving Goffman. W pracy o tym samym tytule zauważył, że człowiek, dzięki właściwej auto-prezentacji, jest w stanie doprowadzić do tego, by inni ludzie z własnej woli traktowali go tak, jak on tego pragnie. Goffman, posługując się metaforą teatru oraz terminami takimi jak: scena, aktor, rola, akt, rekwizyt, publiczność, dowodził, że ludzkie relacje w głównej mierze opierają się na powierzchownych wrażeniach i wciąż odtwarzanych schematach. Zob. E. Goffman, 2000, *W teatrze życia codziennego*, oprac. i wstępem poprzedził J. Szacki, przeł. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, Warszawa. Jak twierdzą antropolodzy tzw. nowej komunikacji (m.in. Gregory Bateson, Ray Birdwhistell oraz Goffman), człowiek przekazuje informacje o sobie nie tylko za pomocą słów, lecz także poprzez wyraz twarzy, spojrzenie, gest, ubiór oraz miejsce, w którym owa komunikacja następuje.

<sup>13</sup> Za element sztafażu *dandy* można także uznać ulubione psy Marii: Wiktora, Bagatelkę, Pincia i Pratera. Imiona, które im nadała, były bardzo znaczące. Bagatelka pochodzi od francuskiego *bagatelle* i oznacza „cacko”, „drobiazg”. To także rodzaj miniatury instrumentalnej, zwykle fortepianowej. W XVIII wieku architekt Jean Claude Nicolas Forestier zaprojektował w Paryżu Park Bagatelle. Na życzenie Marii Antoniny wzniesiono w nim willę oraz oranżerię zwaną *Orangery de Bagatelle*. „Bagatelle” to także tytuł ulubionej opery Marii; jej autorem był Jacques Offenbach. Pincio z kolei to rzymskie wzgórze, którym Baszkircew była zachwycona, i które wielokrotnie wspominała. Prater to park wiedeński; Maria najprawdopodobniej spacerowała po nim podczas swojego pobytu w Wiedniu w 1870 roku.

wość; bycie *fashionable* miało zagwarantować jej towarzyskie i matrymonialne powodzenie.

W procesie autokreacji Baszkircew równie ważną rolę co strój odgrywała prywatna przestrzeń. Piękno otoczenia miało współgrać z pięknem jej dandysowskiej duszy. Do aranżacji własnego pokoju zatrudniła więc najbardziej cenionych paryskich dekoratorów. Efekt końcowy był imponujący. Łóżko miało kształt muszli, wspartej na pozłaczanych nogach. Nad nim zwieszały się zasłony ozdobione piórami. Ściany pokoju były obite jedwabiem w ulubionym kolorze dandysów – błękitnym<sup>14</sup>. Wystroju dopełniała sewrska porcelana. Jak podaje Aleksandrow, ostatecznie sypialnia Marii była warta pięćdziesiąt tysięcy franków (Александров 2003, 37).

Wygodne i wykwintne życie dostarczało młodzience dandysce rozkoszy estetycznej, nieporządek wprawiał w irytację: „Szczegóły, świadczące o zaniedbaniu, denerwują, paczą mój charakter. Jestem dobra, wesola i miła, kiedy wszystko dokoła mnie jest piękne, wygodne i bogate” (1 X 1875, w *rzeczywistości* 1874, s. 64)<sup>15</sup>.

Dandyzm wyznaczał także określony model zachowań. Maria wierna idei Wilde’owskiego życia naśladowującego sztukę, nie pozwalała sobie na jakąkolwiek bepośredniość wyrazu. Przyjmowała pozy, odgrywała role. Każdy jej gest podlegał ścisłej aranżacji, do tego stopnia, że nawet jeśli płakała, to tylko „poglądowo”, by nauczyć się, jak się to robi. Elokwencja, właściwy sposób mówienia, zawieszenie głosu, riposta – wszystko to miało znaczenie dla powodzenia całego projektu. Każdy z tych elementów Baszkircew opanowała niemal do perfekcji, wprawiała się w tę sztukę już od najmłodszych lat:

Od czasu, kiedy zaczęłam myśleć, to jest od trzeciego roku życia (...), miałam wyraźne aspiracje do jakiejś nieokreślonej wielkości. Moje lalki zawsze były królowymi i królami; wszystko, o czym myślałam, i wszystko, o czym w otoczeniu mamy mówiono, wydawało mi się zawsze związane z tą wielkością, która przysięść miała niezawodnie.

---

<sup>14</sup> Kolor błękitny wylansował na początku XIX wieku jeden z najsłynniejszych angielskich dandysów George Bryan Brummell. Zob. Okulicz-Kozaryn 1995, 19–25.

<sup>15</sup> Edytor pierwszego wydania *Dziennika*, André Theuriet, prawdopodobnie na prośbę matki Baszkircew, ocenzurował manuskrypt. Liczne strony wyrwano. Wiele fragmentów dziennika jest zamazanych tak, że nie da się ich odczytać. W miejsce brakujących zapisów często wstawiano inne. Aleksandr Aleksandrow obliczył, że dni tygodnia przy konkretnych zapisach z 1874 roku odpowiadają tym, które wskazuje kalendarz roku następnego (Александров 2003, 30).

Mając pięć lat, przystrojona w koronki mojej mamy, z kwiatami we włosach, szłam tańczyć do salonu. Byłam wielką tancerką, i cały dom musiał mnie podziwiać. Paweł prawie się nie liczył, a Dina nie zaćmiewała mnie, choć była córką ukochanego Żorża (*Przędmowa*, s. 12)<sup>16</sup>.

Baszkircew już wtedy wiedziała, że jeśli chce się podobać, musi się o to starać; a jej sukces jest mierzony skalą sprawianego wrażenia. „Jestem ładna, czegoż mi trzeba więcej? – notowała. – Czyż dzięki temu nie mogę osiągnąć wszystkiego?” (24 VIII 1874, s. 54). W dzieciństwie kochana nie za swoje rzeczywiste przymioty, lecz za przybrane zalety, oczekiwała, że także teraz będzie za nie szanowana i uwielbiana<sup>17</sup>. Inni ludzie byli dla niej lustrem, w którym pragnęła dostrzec swą wyjątkowość. Z upodobaniem prowokowała i kokietowała, bacznie przyglądając się sprawianemu wrażeniu. Grała na fortepianie, śpiewała, tańczyła – wszystko po to, by wzbudzić powszechny zachwyt. „Tańcząc, myślę tylko o tych, którzy na mnie patrzą” – pisała w *Dzienniku* (31 I 1880, s. 455). Spotkania towarzyskie bodaj najbardziej syciły ambicję młodziutkiej dziewczyny; były doskonałą okazją do tego, by móc wykazać się własną wiedzą i erudycją:

Zacytowałam jakiś wiersz łaciński i zaczęłam się rozwodzić nad literaturą klasyczną i nowoczesnymi naśladownictwami (...). Wykrzyknięto, że jestem zdumiewająca, że nie ma na świecie dziedziny, o której nie potrafiłabym mówić, nie ma w rozmowie tematu, w którym nie czułabym się swobodnie (23 VIII 1876, s. 223).

Dandysowski projekt Baszkircew nie ograniczał się jedynie do sfery fizycznej, lecz obejmował także samokształcenie. Maria przez całe życie dbała o możliwie najpełniejszy rozwój swojej osobowości. Czytała dzieła Platona, Byrona, Szekspira, Dumasa oraz wielu innych autorów. Intensywny proces autoedukacji rozpoczęła w 15. roku życia, kiedy to sama wyznaczyła sobie program nauczania. Godzinami studiowała Herodota i Plutarcha, uczyła się

---

<sup>16</sup> Paweł Baszkircew był młodszym bratem Marii, Żorż (Georgij) Babanin – wujem ze strony matki, Dina – jego córką i kuzynką Marii.

<sup>17</sup> Karen Horney, pisząc o narcyzmie, jego genezy upatrywała w negatywnym wpływie rodziców na dziecko zarówno wtedy, gdy kierują oni w jego stronę nadmierną krytykę, jak i w sytuacji jego nieustannego nagradzania. By zyskać akceptację opiekunów, dziecko zastępuje swoje „ja” realne, „ja” społecznym. Własną wartość zaczyna mierzyć poziomem zadowolenia rodziców i najbliższego otoczenia. Potrzeba uwagi i podziwu jest w nim tak duża, zastępuje bowiem miłość. Zob. Horney 1994, 71–72.

greki, brała także lekcje śpiewu i rysunku. Przystąpiwszy do nauki łaciny, w pięć miesięcy przeszła kurs, który w liceum zająłby jej trzy lata. Dzięki zapalczywemu samokształceniowi Baszkircew osiągnęła imponującą wiedzę. W rezultacie władała czterema językami; poza rosyjskim mówiła biegle w językach: francuskim, angielskim i włoskim. Była zaznajomiona z dziełami największych filozofów, klasykę literatury знаła doskonale. Zamiłowanie Marii do książek, zarówno do ich posiadania, jak i lektury, było tak silne, że nie rozstawała się z nimi nawet na czas podróży:

Jutro wyjeżdżam – notowała w *Dzienniku*. (...) Wybrałam nuty, które zabieram, oraz niektóre książki: Encyklopedię, jeden tom Platona, Dantego, Ariosta, Szekspira; i sporo angielskich powieści: Bulwera, Collinsa i Dickensa (3 VII 1876, s. 164).

Dzięki memu obyczajowi zabierania ze sobą „mnóstwa rzeczy niepotrzebnych”, w ciągu godziny wszędzie jestem prawie tak jak u siebie; mój neseser, moje zeszyty, moja mandolina, parę dobrych, grubych książek, moja kancelaria i moje fotografie. Oto wszystko. Ale, dzięki temu, pierwszy lepszy hotelowy pokój staje się przyjemny. Najbardziej Kocham moje cztery grube, czerwone słowniki, mego ciemnozielonego Tytusa Liwiusza, zupełnie malutkiego Dantego, średniego Lamartine’a i mój portrecik gabinetowej wielkości, malowany olejno i oprawiony w granatowy aksamit wieczka skórzanej szkatułki. Dzięki temu, moje biurko staje się od razu wytworne (23 VIII 1877, s. 315).

Równie ważnym czynnikiem wspomagającym budowanie tożsamości Baszkircew były podróże (por. Czermińska 2004). W ciągu swego krótkiego życia Maria odbyła ich wiele, czasem trwały one nawet kilka miesięcy. *Grand Tour* stanowił wówczas nieodłączny element stylu życia arystokracji, potwierdzał przynależność do kosmopolitycznego towarzystwa, był także doskonałym sposobem uzupełnienia edukacji (zob. Perrot, red., 1999, 235). Podczas swych licznych wypraw Baszkircew podziwiała architekturę Rzymu, Florencji, Londynu, Wiednia oraz wielu innych europejskich miast. Zwiedzała muzea bogate w dzieła sztuki światowej, bywała w galeriach i na wystawach:

Uwielbiam malarstwo, rzeźbę, słowem – sztukę wszędzie, gdzie się znajduje. Mogłabym spędzać całe dnie w galeriach. (...) Nigdy nie nużą mnie rzeczy, które Kocham. Gdy mam obrazy, a zwłaszcza rzeźby do oglądania – jestem z żelaza (13 IX 1874, s. 60).

W głównej mierze podróże te miały wymiar intelektualny. Były ważnym doświadczeniem poznawczym i dawały asumpt do rozważań nad tekstami kultury. Dzięki temu Baszkircew już w wieku szesnastu lat odznaczała się dużą niezależnością sądów:

Jest wiele dzieł Rubensa, Van Dycka – zachwycających. „Kłamstwo” Salvatora Rosy jest bardzo prawdziwe, bardzo dobre. (...) Lubię bardzo pulchne i świeże twarze kobiet Paolo Veronese; lubię rodzaj ich twarzy. Uwielbiam Tycjana, Van Dycka, ale ten nieszczęsny Rafael! Oby nikt nie dowiedział się o tym, co tu piszę! Wzięto by mnie za idiotkę. Bynajmniej nie krytykuję Rafaela – po prostu nie rozumiem go; myślę, że z czasem zdołam pojąć jego uroki (13 IX 1874, s. 61).

Do podróży motywowała Marię jej potrzeba kolekcjonowania wrażeń oraz inspirujących przeżyć intelektualnych. Kolejne życiowe zawirowania przydały *Grand Tour* nowe znaczenie i nową wartość. Podróże stały się formą eskapizmu, wyzwania z dręczących Baszkircew kłopotów; zaczęły pełnić funkcję kompensacyjną: „Wszystko, wszystko, wszystko – pisała – byle nie być samą, bliską szalu, byle uciec przed samą sobą” (24 VI 1876, s. 160).

Dawid Maria Osiński w tekście *Dandyśka w podróży po Europie. Diarystyczny zapis obecności Marii Baszkircew* zwraca uwagę na właściwą diarystce „oksymoroniczną strukturę myślową” (Osiński 2010, 445–465). Polega ona na skrajnie odmiennym ocenianiu przez Marię zwiedzanych miast. Jako przykład takiej skrajności Osiński przytacza te fragmenty z *Dziennika*, które w znaczący sposób odnoszą się do Nicei. 6 maja 1873 roku Baszkircew zanotowała: „Uważam Niceę za wygnanie; przede wszystkim muszę się zająć rozkładem dni i godzin lekcyjnych” (s. 31). 13 października tego samego roku piętnastoletnia diarystka napisała: „Idziemy się przejść, ale Nicea nie jest już Niceą (...). Z Niceą łączył mnie tylko on, nienawidzę Nicei, ledwie mogę ją znieść. Tęsknię!” (s. 39). Z kolei niespełna rok później, 5 września 1874 roku, zamieściła w diariuszu taką oto notatkę: „Kocham Niceę, Nicea – to moja ojczyzna; w Nicei wzrosłam; Nicea dała mi zdrowie i świeże rumieńce. Jest tak piękna!” (s. 55). Owa chwiejność ocen, jak słusznie zauważa Osiński, nie jest rezultatem jedynie młodzieńczej zmienności upodobań, lecz w głównej mierze wynika z osobistych doświadczeń Marii. Do Nicei miała ona stosunek wyjątkowy i bardzo skomplikowany zarazem:

O Niceo! O Południe! O Morze Śródziemne! O kraju mój ukochany, który tyle przyniosłeś mi cierpienia! O pierwsze moje radości i pierwsze

moje ciężkie smutki! O dzieciństwo moje, marzenia o sławie, o moje modły dziękczynne!

Tu będzie dla mnie zawsze początek wszystkiego i, obok cierpień, które zaszły mi piętnaście lat, zawsze pozostaną mi wspomnienia najpiękniejszej miłości, będące najpiękniejszymi kwiatami życia (30 I 1882, s. 602).

Na Lazurowym Wybrzeżu Maria spędziła sześć lat swojego życia. Tu przeżyła swą pierwszą nieudaną miłość do księcia Hamiltona, tu także poznała smak udręczonej miłości własnej<sup>18</sup>. A jednak to Nicea była jej „ojczyzną” i stałym punktem odniesienia.

Właściwą Baszkircew zmienność wrażeń i refleksji można by tłumaczyć także zjawiskiem „auratyzacji”, które Walter Benjamin przypisał figurze *flâneura* – XIX-wiecznego podróżnika (zob. Benjamin 2005)<sup>19</sup>. *Flâneur*, niespieszny przechodzień z uwagą obserwujący tętniące życie miasta, rozpatrywał rzeczywistość przez pryzmat własnej jaźni. Wyjątkowo wrażliwy estetycznie poszukiwał nadzwyczajnej aury. Postrzeganie aurystyczne było nastawione na odkrywanie tych cech otaczającego świata, które nie były dostrzegalne w zwykłym, potocznym odbiorze. Aura, ulotna niczym „osobliwa pajęczyna z przestrzeni i czasu” (Benjamin 2005, 35), pojawiała się jedynie na moment, by po chwili zniknąć bez śladu. W tym jednym momencie nawet najzwyklejsze miejsce czy zdarzenie wydawało się magiczne. Mówienie o *flâneurystyce* w odniesieniu do Marii Baszkircew wymaga jednak poczynienia pewnych zastrzeżeń. Pragnienie nieustannego ruchu, niezaspokojona ciekawość, potrzeba kontemplacji świata – wszystko to było właściwe młodziutkiej diaryście. Należy jednak pamiętać, że *flânerie* było zajęciem tylko dla wybranych –

---

<sup>18</sup> Skandale, które towarzyszyły rodzinie Baszkircewów, sprawiły, że ani Maria, ani jej najbliżsi nie byli akceptowani w tutejszym towarzystwie. Ostracyzm, który ciążył nad rodziną Marii, był przyczyną wielu nieszczęść najpierw dorastającej dziewczyny, a później także już w pełni dojrzałej kobiety. Niewątpliwie tu należy upatrywać źródła tak licznych niepowodzeń matrymonialnych Baszkircew.

<sup>19</sup> Postać *flâneura* została dokładnie omówiona na gruncie socjologii w pierwszej połowie XX wieku przez badaczy takich, jak: Siegfried Kracauer, Georg Simmel, Franz Hessel, Robert Park i Henry Mayhew. Główną inspirację dla badań nad *flâneurystyką* stanowiła eseistyka Waltera Benjamina (1892–1940), poświęcona istotnym zjawiskom kulturowym i cywilizacyjnym XIX i XX wieku. Jednak po raz pierwszy figura *flâneura* pojawiła się znacznie wcześniej – w poezji Charles’a Baudelaire’a i Edgara Allana Poe oraz w prozie Honoré de Balzaka. Początkowo *flâneur* miał znaczenie pejoratywne. Jak podaje słownik Larousse’a z 1808 roku, terminem tym określano przestępców, włóczęgów i bezdomnych. *Oxford English Dictionary* z roku 1854 definiuje w ten sposób próżniaka, trwoniącego czas na przyglądanie się wystawom sklepowym. Podaje za: Loska 1998, 42.

dla mężczyzn, którzy mogli swobodnie przechadzać się po mieście i kontemplować jego uroki, nieskrępowani niczym towarzystwem. Tymczasem samotnie spacerująca kobieta narażała się na niepochlebne opinie społeczeństwa; szczególnie młoda dziewczyna, która – wedle obowiązujących w XIX wieku konwenansów – mogła przechadzać się po ulicach jedynie w asyście służących, przyjaciółek lub kogoś z rodziny<sup>20</sup>. Ów brak wolności okaże się dla Marii szczególnie dotkliwy w okresie jej wzmożonej aktywności artystycznej, kiedy to z doświadczenia codzienności będzie ona czerpać materiał do pracy twórczej:

To, czego pragnę, to swoboda samotnej przechadzki: chodzenia, zawracania, przysiadania na ławkach w Tuileriach, a szczególnie w Ogrodzie Luksemburskim, zatrzymywania się przed witrynami sklepów artystycznych, wstępowania do kościołów, do muzeów, wieczornych spacerów po starych uliczkach. Oto, czego pragnę, oto swoboda, bez której nie można zostać prawdziwym artystą. Czy myślicie, że korzysta się coś z tego, co się widzi, gdy jest się w towarzystwie, i kiedy, by pójść do Luwru, trzeba czekać na powóz, na damę do towarzystwa albo na kogoś z rodziny? Ach, psiakość! Wściekam się wtedy, że jestem kobietą!

Sprawię sobie ubiór mieszczy, perukę, zrobię ze siebie taką brzydulę, że będę mogła być tak swobodna jak mężczyzna. Braknie mi tej właśnie swobody, bez której nie można na serio stać się kimś.

Myśl trzymana jest na uwięzi przez głupie i drażniące skrepowanie; nawet przebrawszy się, oszpeciwszy, tylko częściowo jestem swobodna; wążająca się kobieta jest nieostrożna. (...) To jest właśnie jedną z tych ważnych przyczyn, dla których nie ma kobiet-artystek. O zupełna ciemnoto! o barbarzyńska rutyno! (2 I 1879, s. 405).

Zdaniem Beaty Frydryczak, miasto było dla *flâneura* swego rodzaju widowiskiem. Niewyreżyszerowanym i odegranym według wcześniejszych wytycznych, lecz nieustannie, na nowo stwarzanym (Frydryczak 1998, 113). Pojedynczy człowiek, tłum, ulica i architektura – każdy miał w nim swoją rolę do odegrania. *Flâneur* obserwował otaczającą go rzeczywistość i czerpał z niej inspirację do stworzenia własnego teatru wyobraźni. Wymyślał scenografię, stwarzał postaci – układał swoją opowieść. Baszkircew pisała:

Bardzo zajmujące jest muzeum historyczne miniatur i rzeźb [w Berlinie], a także stare szychy i portrety miniatury. Pasjami lubię te portrety i gdy

---

<sup>20</sup> Zob. Olkuśnik 2004, Bąbel 2008.

patrzę na nie, odbywam w wyobraźni niewiarygodne podróże, przenoszę się we wszystkie epoki, zmyślam charaktery, przygody, dramaty... (28 VII 1876, s. 185).

Piękno i ruiny Rzymu uderzają mi do głowy; chcę być Cezarem, Augustem, Markiem Aureliuszem, Neronem, Caracallą, diabłem, papieżem! Chcę, a jestem niczym... (31 III 1876, s. 106–107).

Baszkircew szukała samorealizacji także poza dandyzmem. Od wczesnego dzieciństwa marzyła o światowej sławie. Gdy miała pięć lat, chciała zostać najznamienitszą tancerką, uwielbianą przez Petersburg. Dwa lata później przeznaczyła dla siebie sławę śpiewaczki. Myślała o tym, jak zjednać sobie lud rosyjski i poślubić cara. Dziecięce fantazje z biegiem lat przerodziły się w poważne projekty życiowe:

Wyjść na scenę i widzieć tysiące ludzi z biciem serca oczekujących na mój śpiew! Wiedzieć, że sam dźwięk mego głosu rzuci ich do mych stóp. Patrzeć na nich spojrzeniem dumy (wszak mogę wszystko!) – oto o czym marzę, oto moje życie, moje szczęście, oto moje pragnienie (styczeń 1873, s. 18–19).

Marzenie o karierze śpiewaczki nie mogło się spełnić. Baszkircew straciła zdolności wokalne wraz z pierwszymi symptomami gruźlicy. Zwróciła się więc w stronę malarstwa. Mając lat dziewiętnaście, wstąpiła do Akademii Juliana, prywatnej szkoły malarzkiej, jedynej we Francji, do której przyjmowano kobiety. Gdy umierała w wieku 26 lat, była już znaną malarką. Jej obrazy wystawiano w paryskim Salonie kilkakrotnie. Krytycy byli urzeczeni jej talentem. O młodziutkiej malarce pisała francuska i rosyjska prasa: od „Le Figaro” i „La Liberté” po największe w Rosji „Nowoje Wriemja”. Na krótko przed śmiercią Baszkircew sporządziła przedmowę do pośmiertnej edycji swojego dziennika. Manuskrypt chciała przekazać najpierw Dumasowi-synowi, potem Goncourtowi, na końcu zaś Maupassantowi. Żaden z pisarzy nie potraktował jej propozycji poważnie. Ostatecznie o losach dziennika i jego publikacji zdecydowała najbliższa rodzina Marii. Marzenie Baszkircew o tym, by „pozostać na tej ziemi w jakikolwiek sposób” (s. 9), spełniło się. Ocalała. Tak, jak tego pragnęła. Nie liczyła na *Dziennik*, wszystkie nadzieje pokładała w malarstwie, a jednak to on zapewnił jej upragnioną sławę.

Dandysowski projekt Marii Baszkircew nie sprowadzał się jedynie do sztucznej autoinscenizacji, dbałości o wykwintne suknie oraz kontemplacji własnej urody. W znacznym stopniu wynikał z pragnienia stworzenia we-



wewnętrznej samoobrony wobec schematów kulturowych odbierających tożsamość. Baszkircew reżyserowała swoje życie według dandysowskiego – estetyzującego wzoru, by nadać mu odpowiednią wartość i w ten sposób odzyskać panowanie nad własnym losem. Dzięki ostentacyjnej afirmacji własnej kobiecości w pewnej mierze przezwyciężyła żeński kompleks niższości. Z doświadczenia płci, stanowiącego źródło wstydu, uczyniła swoją największą siłę. Obdarzając własne ciało kultem, godnym najwspanialszego dzieła sztuki, Baszkircew zadala kłam męskim teoriom na temat kobiety jako słabej, biernej, pozbawionej samoświadomości. Skonstruowała nowy model kobiecości – triumfalnej i narcystycznej.

### Literatura

- Александров А.А., 2003, *Подлинная жизнь мадемуазель Баширкуевой*, Москва.
- Bachórz J., Kowalczykowa A., red., 1991, *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, Wrocław.
- Baszkircew M., 1967, *Dziennik*, przeł. Duninówna H., wstępem opatrzyła Kowalska A., Warszawa.
- Baudelaire Ch., 1961, *Malarz życia nowoczesnego*, w: tegoż, *O sztuce. Szkice krytyczne*, przeł. Guze J., Wrocław.
- Baudelaire Ch., 1971, *Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne*, przeł. Kijowski A., Warszawa.
- Baudelaire Ch., 2000, Salon 1846, w: tegoż, *Różnaitości estetyczne*, przeł. Guze J., Gdańsk.
- Bąbel A., 2008, *Panny w podróży. Podróże we wspomnieniach z lat dziewiętnastych z drugiej połowy XIX i początku XX wieku*, w: Ihnatowicz E., red., *Podróż i literatura 1864–1914*, Warszawa.
- de Beauvoir S., 2007, *Narcyzm*, w: tejże, *Druga płeć*, przeł. Mycielska G., Leśniewska M., Warszawa.
- Benjamin W., 2005, *Pasaż*, red. Tiedemann R., przeł. Kania I., Kraków.
- Carlyle T., 1987, *Sartor Resartus*, oprac. McSweeney K., Sabor P., Oxford.
- Centi Prévost J., 1957, *Le dandysme en France 1817–1839*, Genève-Paris.
- Czermińska M., 2004, *Podróż jako budowanie tożsamości. Rekonstrukcja narracji niekompletnych*, w: Bolecki W., Nycz R., red., *Narracja i tożsamość (II), Antropologiczne problemy literatury*, Warszawa.
- Delbourg-Delfins M., 1985, *Masculin singulier. Le dandysme et son histoire*, Paris.
- Dybel P., 2000, *Ocalenie w lustrze. O wczesnej koncepcji „stadium lustra” Jacquesa Lacana*, w: tegoż, *Urwane ścieżki. Przybyszeński – Freud – Lacan*, Kraków.
- Eymard J., 1975, *Le Thème du Miroir dans la Poésie française (1540–1815)*, Lille.
- Freud S., 1991, *Wprowadzenie do narcyzmu*, w: Pospiszył K., red., *Zygmunt Freud. Człowiek i dzieło*, Wrocław.
- Frydryczak B., 1998, *Okiem przechodnia: ulica jako przestrzeń estetyczna*, w: Wojciechowski J.S., Zeidler-Janiszewska A., red., *Formy estetyzacji przestrzeni publicznej*, Warszawa.
- Gautier T., 1958, *Panna de Maupin*, przeł. i wstępem opatrzył Boy Żeleński T., Warszawa.
- Goffman E., 2000, *W teatrze życia codziennego*, oprac. i wstępem poprzedził Szacki J., przeł. Datner-Śpiewak H., Śpiewak P., Warszawa.

- Horney K., 1994, *Nowe drogi w psychoanalizie*, przeł. Mudyń K., Warszawa.
- Ihnatowicz E., Ciara S., red., 2010, *Europejszyk w podróży 1850–1939*, Warszawa.
- Kempf R., 1984, *Dandies. Baudelaire et Cie*, Paris.
- Lacan J., 1949, *Le stade de miroir comme formateur de la fonction du Je*, Paris.
- Laver J., 1968, *Dandies*, London.
- Loska K., 1998, *Flâneur jako metafora współczesnej kultury*, w: Gwóźdź A., Krzemień-Ojak S., red., *Intermedialność w kulturze końca XX wieku*, Białystok.
- Lwica. Z obrazu *Francuzów*, 1843, „Dziennik Mód Paryskich”, nr 15, z dn. 15 lipca.
- Okulicz-Kozaryn R., 1995, *Mała historia dandyzmu*, Poznań.
- Olkuśnik M., 2004, *Kobieta w podróży na przełomie XIX i XX wieku. Między próbą emancypacji a presją „podwójnej moralności”*, w: Żarnowska A., Szwarz A., red., *Kobieta i małżeństwo. Społeczno-kulturowe aspekty seksualności. Wieki XIX i XX*, Warszawa.
- Osiński D.M., 2010, *Dandyśka w podróży po Europie. Dziurawczy zapis obecności Marii Baszkircew*, w: Ihnatowicz E., Ciara S., red., *Europejszyk w podróży 1850–1939*, Warszawa.
- Perrot M., red., 1999, *Historia życia prywatnego*, t. 4, *Od rewolucji francuskiej do I wojny światowej*, przeł. Paderewski-Gryza A., Wrocław.
- Podraza-Kwiatkowska M., 1969, *Młodopolskie harmonie i dysonanse*, Warszawa.
- Podraza-Kwiatkowska M., 1993, *Młodopolska femina*, „Testy Drugie”, nr 4–5–6.
- Podraza-Kwiatkowska M., 1985, *Somnambulicy – dekadenci – berosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków.
- Przybylski R., 2009, *Strój arystokraty ducha*, w: tegoż, *Cień jaskółki. Esej o myślach Chopina*, Kraków.
- Rank O., 1973, *Don Juan et le Double*, Paris.
- Ritz G., Binswanger Ch., Scheide C., red., 2000, *Nowa świadomość płci w modernizmie. Studia spod znaku gender w kulturze polskiej i rosyjskiej u schyłku stulecia*, Kraków.
- Rogers R., 1970, *The Double in Literature*, Detroit.
- Sadkowska B., 1972, *Homo dandys*, „Miesięcznik Literacki”, nr 8.
- Shanton D.C., 1980, *The Aristocrat as Art. A Study of the Honnete Homme and the Dandy in Seventeenth and Nineteenth Century French Literature*, New York.
- Showalter E., 1977, *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing*, Princeton–New Jersey.
- Showalter E., 1996, *Sexual anarchy. Gender and Culture at the fin de siècle*, London.
- Uliński M., 2001, *Metafizyka życia a płci w dziełach Schopenhauera, Nietzschego i Weininger*, w: tegoż, *Kobieta i mężczyzna. Dzieje refleksji filozoficzno-społecznej*, Kraków.
- Wallis M., 1973, *Dzieje zwierniadała*, Warszawa.
- Winkin Y., 2007, *Antropologia komunikacji. Od teorii do badań terenowych*, przeł. Karpowicz A., Warszawa.
- Wojciechowski J.S., Zeidler-Janiszewska A., red., 1998, *Formy estetyzacji przestrzeni publicznej*, Warszawa.

Justyna Poznańska

‘I am beautiful, what more do I want?’ Dandyish project of Maria Baszkircew

This article presents an analysis of Maria Baszkircew’s dandyish project on the basis of her *Diary (1858–1884)*. Diagnoses were made mainly in the context of Parnassianism as referred

to in Wilde's idea of life imitating art. The methodological-interpretative substructure is Goffman's concept of self-presentation and Lacanian psychoanalysis. The purpose of these considerations was to present the essence of Baszkircew's dandyism, and to prove that her aesthetic life project was closely connected with conditioning, which was dictated by her culture and customs. It concludes that her dandyism was a form of fighting for her own identity, liberty and self-determination.

**Key words:** Maria Baszkircew, dandyism, art, project, diary