

## **Dandysa dziewiętnastowieczny tekst o ciele. Przyczynek do teorii cielesności dandysa**

Dandyzm jako kategoria i fenomen kultury dziewiętnastowiecznej stanowi sposób na opowiedzenie chaosu świata, nieobliczalnej natury ludzkiej. To styl życia, postawa filozoficzna wywodząca się z dziedziny mody, obyczajowości, to „sztuka życia”. To także pochwała różnicy (pragnienie odróżnienia się od reszty świata, od kultury i jej norm). Dandyzm przekracza granice dekadentyzmu (często jednak doświadczenie dekadentyzmu staje się punktem wyjścia, momentem pierwotnego rozpoznania sytuacji) i modernizmu (choć niewątpliwie wpisuje się w tę szeroko rozumianą kategorię formacji kulturowej), określa zespół cech bohatera, wyraża kształt podmiotowości w kulturze nowoczesnej, ujmuje problem potrzeby widowni, by przez różnicę ubioru – na poziomie wizualnym i różnicę bycia – na poziomie świadomości (czy egzystencji) zmanifestować inność. Dandyzm to zjawisko ujawniające kształtowanie się podmiotowości i osobowości w kulturze nowoczesnej. W kulturze romantyzmu pełni funkcję manifestacji odrębności właśnie na poziomie mody i obyczajowości. Dopiero w kulturze modernizmu (nowoczesności) z dziedziny mody wkracza w dziedzinę filozofii kultury i tu widać największą zmianę paradygmatu w myśleniu o dandyzmie. Wychodząc z romantycznego kanonu doświadczeń zewnętrznych, wchodzi się płynnie w doświadczenie ciała w przestrzeni nowoczesności/modernistyczności. Ciało dandysa gra w teatrze ról, objawia się jako projekt kultury nowoczesnej. Nie jest to jednak ciało w gorsecie kultury, ale w gorsecie wyboru, który paradoksalnie staje się gorsetem własnego zniewolenia.

Jak stwierdza autorka hasła „dandyzm” – Joanna Zawadzka – jest fenomenem z dziedziny mody i obyczaju, a pochodzenie terminu można wywodzić od francuskiego *dandin* – oznaczającego głupca, od szkockiego

określenia *dantil* – „próżnować”, od niemieckiego *tandeln* – „bawić się” lub staroniderlandzkiego *dantem* – „robić głupstwa”<sup>1</sup>. Termin „dandys” – jako określenie eleganta o specyficznym manierach – pojawia się początkowo w Anglii, skąd później przenika do Francji. Autorka hasła wskazuje rytualny kodeks dandysa, cechę etykiety, katalog ról w teatrze świata, w które to role dandys wpisuje się i których unika. W tekstach literackich (przytaczanych przez badaczkę) dotyczących uobecnienia problemu dandyzmu pojawiają się głównie przykłady z pierwszej połowy XIX wieku, można rzec – z „paradygmatu romantycznego”, związanego zapewne z doświadczeniem nowoczesności, które fundowała aporia kulturowa Wielkiej Rewolucji Francuskiej (mimo że korzenie dandyzmu wywodzą się z arystokratycznego kręgu kultury wiktoriańskiej, z której to – wedle Michaela Foucaulta – wszyscy czerpiemy<sup>2</sup>).

W niezastąpionej rozprawie (w języku polskim) dotyczącej fenomenu dandyzmu – *Małej historii dandyzmu* – Radosław Okulicz-Kozaryn, pisząc o pułapce dandyzmu, również wskazuje na proveniencję tego fenomenu kulturowego – wywodzącego się z mody. Postać dandysa nie podlega kanonom mody, zamienia on życie na dzieło sztuki, jest postacią niesymetryczną (do niego należy dobieranie roli, a wypowiedź staje się kamuflażem duszy, z figury poznawczej staje się figurą poznania)<sup>3</sup>.

Podobnie definiowany jest dandyzm (jako wyrastający z paradygmatu romantycznego „zdobnictwa” i skłonności do luksusu, odmiennego stroju) w *Małym słowniku dandyzmu* Scarffia<sup>4</sup>, w *Encyklopedii Brockhousa*<sup>5</sup>, w *Słowniku encyklopedycznym Quilleta*<sup>6</sup>, w *Wielkiej Encyklopedii Larousse’a*<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> Zob. hasło „dandyzm” [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachórze i A. Kowalczykowej, Wrocław 1991, s. 160–161.

<sup>2</sup> Zob. pierwsze zdanie *Historii seksualności* Michaela Foucaulta: „Wszyscy jesteśmy wiktorianami”. Zob. M. Foucault, *Historia seksualności*, tłum. B. Banasiak, T. Komendant i K. Matuszewski, wstęp T. Komendant, Warszawa 1995.

<sup>3</sup> R. Okulicz-Kozaryn, *Mała historia dandyzmu*, Poznań 1995, s. 11–18.

<sup>4</sup> Zob. G. Scarffia, *Petit dictionnaire du dandy. Traduit et présenté par Henriette Levillan*, Condé-sur-l’Escaut 1988.

<sup>5</sup> Zob. hasło „das Dandytum (Dandyismus)” [w:] *Brockhaus die Enzyklopädie in vierundzwanzig Bänden*, Leipzig-Mannheim 1996, t. 5, s. 81–82. Autorzy hasła podają, że w Niemczech dandyzm jest rzadkim zjawiskiem. Ważne jest to, że wprowadzają pojęcie dandyzmu kobiecego (pojęcie dandyski – „Dandizettes”).

Dandyzm to także reakcja na świadomą formę „odmowy życia mieszczańskiego”<sup>8</sup>, a dandys to człowiek publiczny, aktor teatru miasta, nienawidzący parweniuszy.

W niniejszym szkicu, wskazując na fenomen doświadczania i uobecniania ciała dandysa, przywołam kilka tekstów (powieści) z kręgu kultury europejskiej z drugiej połowy XIX wieku i z przełomu wieków, które pokazują doświadczenie cielesności dandysa w perspektywie nowoczesności (modernistyczności, *modernité*) – rozumianej w duchu Baudelaire’a (1821–1867)<sup>9</sup>. Zmiana paradygmatu z romantycznego na modernistyczny (nowoczesny) uobecnia inną koncepcję podmiotowości<sup>10</sup>, cechuje się większą swobodą w prezentacji tematyki somatycznej, w projekcji „ciała świadomego”. Doświadczenie to wychodzi poza kanon przeciwstawiania się obowiązкови czy

---

Oczywiście dandyzm wywodzi z kręgu George’a Brummella. Wskazują na typowości dandyzmu: bystra rozmowa, opanowanie, arogancka postawa w każdej sytuacji życiowej, skłonność do prowokacji, próżniactwo, estetyzowanie życia. Pojawi się tu także odróżnienie prądów romantycznych – bajronizmu i dekadentyzmu, choć rozumienie „dandyzmu” ogranicza się do romantycznej formacji kulturowej.

<sup>6</sup> Zob. hasła „dandy”, „danysme” [w:] *Dictionnaire Encyclopédique Quillet* (BOT-DER), Librairie Artistide Quillet, St. Germain, Paris 1968, s. 1665. Romantyczna optyka, zgodnie z którą traktuje się Baudelaire’a jako artystę nowoczesności, dominuje w hasle dotyczącym dandysa („reprezentanta nowego rodzaju/gatunku arystokracji”).

<sup>7</sup> Zob. hasło „dandysme” [w:] *Grand Larousse Universel*, t. 4, Canada 1982, s. 2934. Dandyzm traktowany jest jako zjawisko, które korzeniami sięga takich postaci, jak Alcybiades, Katylina, Cezar. Jednak narodziny dandyzmu *sensu stricte* to czas wysokiej socjety angielskiej około 1815 roku, a pojęcie wywodzi się z kręgu mody. Dandyzm rozumie się tu jako kategorię z paradygmatu romantycznego.

<sup>8</sup> Zob. M. Perrot, *Dandysi* [w:] *Historia życia prywatnego. Od rewolucji francuskiej do I wojny światowej*, pod red. M. Perrot, tłum. A. Paderewska-Gryza, B. Panek, W. Gilewski, Wrocław 1999, t. 4., s. 302.

<sup>9</sup> Takie stanowisko zajmują autorzy następujących rozpraw i monografii: M. Lemaire, *Le dandysme de Baudelaire à Mallarmé*, Paris 1987; J. Centi Prévost, *Le dandysme en France, 1817-1839*, Genève-Paris 1957; R. Kempf, *Dandies. Baudelaire et Cie*, Paris 1984; M. Delbourg-Delfins, *Masculin singulier. Le dandysme et son histoire*, Paris 1985; E. Carassus, *Le Mythe du dandy*, Paris 1971 (oprócz części II – Antologii, warto zobaczyć w I części poglądy d’Annunzia, Lemaître’a, Wilde’a); F. Coblenca, *Le dandysme, obligation d’incertitude*, Paris 1988; L. Bouëxire, P. Favardin, *Le dandysme*, Lyon 1988; J. Laver, *Dandies*, London 1968; D.C. Shanton, *The Aristocrat as Art. A Study of the Honnete Homme and the Dandy in Seventeenth-and Nineteenth Century French Literature*, New York 1980; R. Viscousi, *Max Beerbohm, or the Dandy Dante. Rereading with Mirrors*, Baltimore 1986; A.D.R. Cockrane, *In the days of the dandies*, London 1906; G. Köhler, *Der Dandyismus im französische Roman des 19. Jahrhundert*; T. Gautier, *Legenda czerwonej kamizelki* [w:] Idem, *Pisarze i artyści romantyczni. Szkice – wspomnienia – groteski*, wybór, tłumaczenie i komentarz J. Guze, Warszawa 1975, s. 37-44; R. Przybylski, *Gentelman i dandys* [w:] *Style zachowań romantycznych. Propozycje i dyskusje sympozjum, Warszawa 6-7 grudnia 1982*, pod red. M. Janion i M. Zielińskiej, Warszawa 1986; R. Przybylski, *Strój arystokraty ducha* [w:] „Zeszyty Literackie” 1990, nr 4; B. Sądowska, *Homo dandys* [w:] „Miesięcznik Literacki” 1972, nr 8.

<sup>10</sup> Bilska jest także mojemu myśleniu perspektywa Jerzego Jedlickiego ze *Świata zwyrodniałego*, Zygmunta Bauman’a z *Płynnej nowoczesności*, jak również ustalenia Ryszarda Nycza zawarte w *Języku modernizmu* oraz Ewy Paczoskiej z tomu *Dojrzewanie – dojrzałość – niedojrzałość*. Por. J. Jedlicki, *Świat zwyrodniały. Lęki i wyroki krytyków nowoczesności*, Warszawa 2000; Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, tłum. T. Kunz, Kraków 2006; R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 2002; E. Paczoska, *Dojrzewanie – dojrzałość – niedojrzałość. Od Bolesława Prusa do Olgi Tokarczuk*, Warszawa 2004.

gorsetowi natury i kultury, pozwala na porzucenie jedynie obyczajowego kwantyfikatora zjawiska i wskazanie głębszych horyzontów interpretacji tekstu dandysowskiego<sup>11</sup>.

Nie interesuje mnie sposób dandysowskiej kreacji w intymnistryce, stąd nie odwołam się do kuszących rozpoznań i sposobu zapisania cielesnego „ja” choćby w *Dzienniku* Marii Baszkircew (przypadek dandyski w podróży, artystostwo „zapisane”), I i II tomie *Dzienników* młodej Zofii Nałkowskiej czy *Dziennikach* braci Goncourtów. Wiele spostrzeżeń krytyków literatury dotyczy również takich tekstów, jak: *Dwa bieguny* (1892) Orzeszkowej (z postacią dandyski *à rebours* – Seweryny Zdrojowskiej), *Melancholicy* Orzeszkowej (tu: opowiadanie *Zrozpaczony*)<sup>12</sup>, *Ad astra* (pisane w latach 1899–1902, opublikowane w 1903; specyficzny dialog Romskiego z Orzeszkową), jednak z powodu ograniczeń szkicu nie będę się do nich odwoływał. Wybiorę teksty reprezentatywne i pokazujące różnorodne oblicza cielesności dandysowskiej w kulturze<sup>13</sup>.

Grzegorz Mędykowski w referacie *Etyka dandysa* wygłoszonym podczas konferencji poświęconej *Kontekstom etycznym literatury polskiej lat 1863–1918* (styczeń 2005, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego) wskazywał na zjawisko inicjacji w dandyzm, postawę artystowską, którą cechuje atrofia życia osobistego. Dandysi nie mogą spożytkować energii, a dandyzm immunizuje jednostkę. Społeczeństwo określone jest jako scena, na której człowiek dzięki masce objawia swój byt, swoją naturę. Zamiana twarzy na maskę daje poczucie bezpieczeństwa, umożliwia obronę wnętrza, ułatwia panowanie nad sobą. Maskowanie ciała (nie tylko twarzy) to sztuka

---

<sup>11</sup> Pisząc „tekst dandysowski”, mam na myśli zarówno teksty pisane przez dandysów i dandyski (choć tych przykładów z powodu ograniczeń nie analizuję), jak i teksty poświęcone dandyzmowi. Posługuję się takim określeniem na wzór wyrażen „tekst miejski”, „tekst dekadenski”.

<sup>12</sup> Zob. H. Markiewicz, *Bezdogmatowcy i melancholicy* [w:] *Z historii filozofii pozytywistycznej w Polsce*, pod red. A. Hochfeldowej i B. Skargi, s. 69–98. Zob. także: G. Mędykowski, *Potomkowie Petroniusza* [w:] *Literatura i czasopiśmiennictwo polskie 1864–1918 wobec tradycji antycznej*, pod red. A. Z. Makowieckiego, Warszawa 2000, s. 135–143.

<sup>13</sup> W korpus teksów dotyczących problemu cielesności dandyzmu wpisują się również powieść Balzaka z 1834–1835 roku *La Fille aux yeux d'or* (*Dziewczyna o złotych oczach*) oraz rozpoznania Flauberta.

transformacji, odrodzenia, zerwania, tajemnicy. Maska (za Baudelaire'em) jest „estetyczną radością nabierania charakteru, otwarciem na nowe formy ekspresji, transformacją »ja«”<sup>14</sup>. Maska uobecnia kreacjonizm, bunt (predestynacja, bunt nie wymagają udziału rzeczywistości), dystans do życia. Baudelaire twierdzi, że dandysi tworzą sektę (swoista religijna formacja, dla której wyznacznikiem staje się ołtarz w postaci lustra i ciągłe zmiany perspektywy patrzenia na ciało). Dandyzm w tym rozumieniu jest religią<sup>15</sup>, która narzuca rygor, estetyzm, a przez to czyni dandysa silnym.

Baudelaire pisze, że dandys to:

„człowiek bogaty, próżniak, który nawet zblazowany, ma jedno tylko zajęcie, biec tropem szczęścia; człowiek wychowany w zbytku i od młodości nawykły do posłuszeństwa innych, którego jedynym zawodem jest elegancja, zawsze i po wszystkie czasy będzie się dyskretnie wyróżniał. Dandyzm jest instytucją nieokreśloną i równie dziwaczną jak pojedynek; bardzo starą, skoro Cezar, Katylina, Alcybiades dają nam jego olśniewające przykłady; bardzo powszechną, skoro Chateaubriand znalazł go w lasach i na brzegach jezior Nowego Świata. Dandyzm, sam będąc poza prawem, rządzi się surowymi prawami, którym podlegają wszyscy jego poddani, nawet jeśli mają charaktery gwałtowne i niezależne”<sup>16</sup>.

Kategorią ważną dla dandysa z punktu widzenia cielesności i jej obecności jest namiętność, określona jako potrzeba oryginalności, ograniczonej ramami konwenansów, namiętność jako:

„rodzaj kultu dla samego siebie, silniejszego czasem od potrzeby szczęścia, które można znaleźć w innej osobie, na przykład w kobiecie; silniejszego czasem od tego, co nazywamy złudzeniami. Jest to przyjemność zadziwiania innych i dumna satysfakcja, że samemu nie jest się nigdy zdziwionym. Dandys może być człowiekiem zblazowanym, może być człowiekiem cierpiącym; lecz cierpiąc będzie się uśmiechał jak Spartańczyk ukąszony przez lisa”<sup>17</sup>.

---

<sup>14</sup> Zob. Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego* [w:] Idem, *O sztuce. Szkice krytyczne*, tłum. J. Guze, Wrocław 1961, s. 193–231. Zob. także: Idem, *Moje obnażone serce* [w:] Idem, *Sztuka romantyczna. Dzienniki poufne*, tłum., wstępem i przypisami opatrzył A. Kijowski, Warszawa 1971, s. 271–309.

<sup>15</sup> Ch. Baudelaire, *Malarz życia nowoczesnego*, op. cit., s. 219.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 217.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 218.

Chociaż Baudelaire uważa, że dandyzm pod pewnymi względami graniczy ze spirytualizmem i stoicyzmem, to stwierdza również, że dandys nigdy jednak nie może być człowiekiem wulgarnym:

„Gdyby popełnił zbrodnię, nie miałby jej sobie może za grzech; lecz gdyby powód do zbrodni był trywialny, groziłaby mu wieczna niesława”<sup>18</sup>.

Ciało dandysowskie z punktu widzenia antropologicznego jest przestrzenią eksperymentu (także wbrew ciału). Tekst o ciele (doświadczeniu ciała) staje się intertekstualną grą i zabawą z ciałem, na którym tworzy się wzory. Ciało poddaje się modelowaniu, przekształcaniu, zasłanianiu bądź odkrywaniu.

Nagie ciało dandysa nie istnieje (albo pojawia się rzadko, przykładem będą rozpoznania Wielopolskiej, o której piszę w końcu szkicu, i ciało nagie dekadenta-dandysa Jarosława z powieści Tadeusza Micińskiego *Mené-Mené-Thekel-Uparisim... Quasi una phantasia*<sup>19</sup>), ciała nagiego nie ma. Ciała są wystawione tylko na sprzedaż, dandyzm staje się w ten sposób prostytutką, której atutami są: sprzedawanie wizerunku, maskowanie ciała, upiększanie ciała.

---

<sup>18</sup> Ibidem, s. 218–219.

<sup>19</sup> Zob. Studium *Wieża z kości słoniowej i kazałnica czyli między des Esseintes'em a Piotrem Skargą (o Tadeuszu Micińskim)* Marii Podraży-Kwiatkowskiej. Autorka studium wskazuje, że wzorzec dandysa niemal nie istnieje w polskiej literaturze, ale przykładem dekadenta-dandysa jest postać Jarosława z powieści Micińskiego (powstał prawdopodobnie w latach 1913–1914). Jarosław – bogaty, pochodzący ze starego zdegenerowanego rodu dandys, wkładający swój egipski strój, biorący nieustanne kąpiele, nacierający się olejkami, wdziwiający białą wełnianą togę, lekkie sandały, wykazuje niechęć do założenia rodziny, przedłużenia rodu. Pragnieniem Jarosława – według Podraży-Kwiatkowskiej – jest pragnienie nagości. Jarosław, oglądający siebie w lustrze, spostrzega:

„Stałem przed olbrzymim lustrem od podłogi do sufitu sięgającym i poczęłem się śmiać i rozmawiać ze sobą:

To ty?

To ja? (...)

Ale jakże mam cię poznać – ty, który jesteś zakryty całym stosem kulturalnych śmierci?

Obnaż się człowieku – pokaż mi się – raz twarzą w twarz” (T. Miciński, *Mené-Mené-Thekel-Uparisim...*, Warszawa 1931, s. 152–153). Podraży-Kwiatkowska, analizując postać Jarosława, zauważa również, że gest kruszenia filizanek, talerzy, palenia książek, rozbijania rurami ołowianymi kościoła pełnego ludzi to wyrażenie sprzeciwu wobec reżyserowania własnego życia, masek kultury, narosłych form kulturowych: „(...) grudy ciał natłoczonych leżą na posadzce z dziwacznie wygiętymi członkami – rozbite kandelabry – podarte płótna sądów i zmoczeń – zgruchotane trąby i fletnie organów i straszliwa ciemność jednej płonącej świecy” (T. Miciński, op. cit., s. 87). Zob. M. Podraży-Kwiatkowska, *Wieża z kości słoniowej i kazałnica czyli między des Esseintes'em a Piotrem Skargą (o Tadeuszu Micińskim)* [w:] Eadem, *Somnambulicy – dekadenci – herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985, s. 269–296, szczególnie strony: 270–275.

Ubiór jest dla dandysa komunikatem. Dandys to człowiek, który nosi stroje, żyje po to, by się ubierać, jak mawiał Carlyle<sup>20</sup>. Każda kreacja staje się pochwałą indywidualizmu, oryginalności (i wyraża jednocześnie paradoks: dandys jest sztuczny). Dandyzm to model konstruowania podmiotowości, tworzy ramę, według której ocenia świat. Wolny i zwolniony od obowiązku uczestnictwa w sformalizowanych układach społecznych, rodzinie, polityce, dandys buntuje się przeciw duchowi i ciału. Dandyzm jest sytuacją pokazującą wyjście poza reguły, wyjście poza strukturę, wyjście poza sam podmiot stwarzający określoną sytuację (sytuacja polemiki, negacji), a dandys określa rzeczywistość jako przestrzeń totalności, całkowitości. To także projekcja siebie, rzeczywistości, zapelnianie pustki, pustej przestrzeni, do której mógłby wtargnąć element skonwencjonalizowany. Sytuacja idealna (więc i utopijna) dlatego jest pozornie bezpieczna, ponieważ dandys ma władzę w zaprojektowanej rzeczywistości, w rekwizytorni form.

Sposobem istnienia dandysa jest zapelnianie, kolekcjonowanie, skłonność do cytatów, wyliczeń. Dandys buduje palimpsestowy tekst o sobie i kreowanej rzeczywistości. Meblowanie pustki to także odpowiedź na uporządkowanie innych, zagrażające podmiotowości, przeciwstawienie przypadkowości, bylejakości świata.

Tekst o ciele dandysa także staje się takim palimpsestem różnorodnych nakładających się i zakrywających naturalność form. Charakter strategii intertekstualnej ma również tekst o własnym ciele, które daje się skonstruować według wzorów obcych, według różnorodnych form pobudzających wyobraźnię, z tych fragmentów tka się palimpsest. Sytuacja ta określa usytuowanie dandysa ponad przeciętnością. Warto również wskazać, że figura palimpsestu to nie tylko intertekstualność, lecz także fenomen określający kolejne wybory dandysa.

---

<sup>20</sup> Zob. T. Carlyle, *Sartor Resartus*, oprac. K. McSweeney i P. Sabor, Oxford 1987.

Dandys potrzebuje widowni, stąd lustro stanowi istotne towarzystwo. Lustro potwierdza efekt(owność) siebie, element samospelnienia, potwierdza skuteczności własnej strategii. Lustro jest dowodem istnienia, dandys gra sobą (ciałem) przed lustrem, przybiera pozór bycia widzianym. Jak pisze Baudelaire – w *Moim obnażonym sercu* (*Mon coeur mis à nu: journal intime*, 1887) – dandys „musi zawsze dążyć do wzniosłości, musi żyć i spać przed lustrem”<sup>21</sup>. W tej kreacji palimpsestowej rzeczywistości – gra z rzeczywistością. Ale lustrem stają się dla dandysa także inni ludzie, w których ogląda siebie, swoje zakryte ciało, odsłaniane najczęściej tylko w sytuacji samotności.

Albert Camus w *Buncie dandysów* rozpatrywał dandyzm z punktu widzenia buntu romantycznego poety, wskazywał na nostalgię za niemożliwym dobrem, wykroczenie przeciw Bogu, pomieszanie dobra ze złem. Pisał, że dandyzm jest:

„zdegenerowaną formą ascezy. Dandys tworzy swoją jedność środkami estetycznymi. Lecz jest to estetyka osobliwości i negacji. „Żyć i umrzeć przed lustrem”, taka, według Baudelaire’a, była dewiza dandysa. Dewiza spójna. Dandys w swej funkcji jest opozycjonistą. Istnieje przez wyzwanie. Dotychczas koherencją darzył Stwórcę. Odkąd człowiek uświęca swoje z nim zerwanie, wydany jest chwili, przemijaniu i rozproszeniu. Musi więc wziąć się w ręce. Dandys koncentruje się, osiąga jedność nawet dzięki sile odmowy. Rozbity jako jednostka bez reguły, uzyska spójność jako postać. Ale postać zakłada publiczność; dandys może się narzucić tylko w opozycji. O własnym istnieniu upewnia się z twarzy innych. Inni są lustrem. Lustrem, które co prawda zaciemnia się szybko, ponieważ zdolność ludzkiej uwagi jest ograniczona. Trzeba ją wciąż budzić, podsycać wyzwanie. Dandys musi więc zawsze zdumiewać. Jego powołanie jest w dziwności, jego doskonałość w podbijaniu ceny. Zawsze skłócony, zawsze na marginesie przez negowanie wartości innych, zmusza ich, by go stwarzali. Gra swoje życie, skoro nie może go przeżyć. Gra aż do śmierci prócz chwil, kiedy jest sam i bez lustra. Być samemu dla dandysa znaczy być niczym. (...) Dlatego za dziedzictwo romantyczne nie jest odpowiedzialny Hugo, par Francji, ale Baudelaire i Lacenaire, poeci zbrodni”<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> Zob. Ch. Baudelaire, *Moje obnażone serce*, op. cit., s. 272.

<sup>22</sup> A. Camus, *Bunt dandysów* [w:] Idem, *Człowiek zbuntowany*, tłum. J. Guze, Kraków 1993, s. 55–56.



Przeciwstawienie naturalnemu ciału, nieskrepowanemu, nagiemu, nieobliczalnemu prowadzi do uformowania ciała, nadania własnych kształtów, umodelowania ciała, upiększania ciała, „u-sztucz-niania” ciała. Ciało stanowi formę, w którą wpisuje się kreacja dandysa, ale którą – jak każdą formę – należy przekroczyć. Cieleśność dandysowskich tekstów ujawnia nie naturalny ruch ciała, ale ubranie w gorset formy, nakazów, sztuczności. Ciało gra. Ciałem się gra, ciałem się bawi. Ciało jest przestrzenią gry, która okazuje się wyreżyserowana. Poddaje się tresurze, uczy się je, edukuje, eksperymentuje się na nim i w nim, nakazuje się ciału różnorodne sposoby funkcjonowania. Eksperymenty z ciałem mają za zadanie oswoić ciało i nadać mu własny model/profil rozwoju. Nad ciałem się panuje, ciało się maskuje i wybiera takie konfiguracje (które warto pokazać, a które służą strategii grania przed widzem). Odwróceniem porządku naturalnego jest właśnie doświadczanie ciała na wspak. Ciało to warsztat, w którym przerabia się cieleśność, formuje ją od nowa, inaczej – ciało jest budowane, konstruowane pod dyktando, sztucznie, w geście kreatora. Dandysowskie ciało to nie tylko ciało zbadane, zdiagnozowane, by móc je wypróbować, lecz także ciało zaszyfrowane (figura palimpsestu).

Dyskurs cielesny/ dyskurs o ciele/ tekst o ciele to przestrzeń ciałem pisana, ciałem stanowiona, ciałem uobecniona. „Język jest skórą”<sup>23</sup> – chciałoby się rzec za Rolandem Barthes’em. Forma cieleśności dandysa podkreśla nie tylko piękne ciało, inne ciało, ale przede wszystkim ciało obnażone, odsłonięte, odkryte, rzadko kiedy nagie (w pełni), bardzo często przykryte muślinem, koronką, frędzlem. To ciało o odwróconych relacjach, zaburzonych kwantyfikacjach płciowych (płeć w dandyzmie odgrywa ważną rolę, następuje zamiana wzorca płciowego, z(a)miana toż-sam-ości). Nadużyciem byłoby, mówiąc o dandyzmie w tym kontekście, przywołanie kategorii

---

<sup>23</sup> Zob. R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, tłum. i posł. M. Bieńczyk, wstęp P. Markowski [w:] Idem, *Pisma*, t. 2, Warszawa 1999, s. 123. Zob. także: Idem, *Przyjemność tekstu*, tłum. A. Lewańska, Warszawa 1997, s. 22 („bo moje ciało nie ma tych samych myśli co ja”).

transseksualizmu<sup>24</sup>, tym bardziej że żaden z przywołanych przeze mnie tekstów nie ujawnia takiego modelu. Może lepszą kategorią byłby metroseksualizm, chociaż odnosiłby się tylko do męskiego grona dandysów. Do dandysek pasuje termin metroseksualizm jedynie z zastrzeżeniem etymologicznym, że „metro” oznacza – coś uniwersalnego, dotyczy obu płci. Choć pojęcia: trans-tekstualizmu, transseksualizmu, zamiany męskiego i żeńskiego, przemieszania pierwiastków, wpisują się swoim rozpoznaniem fenomenu w krąg myślenia o dandyzmie, to nie są obecne w przywołanych przeze mnie powieściach i dramatach. Modele homoseksualizmu (zarówno w wersji męskiej, jak i żeńskiej) i heteroseksualizmu są modelami dominującymi, a kategoria transseksualizmu pojawia się w innych tekstach, ale też marginalnie.

Gra i maska okazują się ważne dla kreowania sytuacji ponad, poza, na obrzeżach, sytuacji niszowych. To, co inne, ma być widoczne, obowiązujące, modny staje się paradoks: moda a indywidualność. Dandys zwolniony jest z uczestnictwa w rzeczywistości, ale sam określa warunki uczestnictwa w świecie. Z lustra konstruuje sobowtóra. Rozmawia z lustrem. Dandys przeciwstawia przypadkowości (przygodności, anonimowości, chaosowi i unifikacji) sytuację totalną – kreację, którą wykorzystuje przy pomocy gry. Staje się kreatorem mody. Kolejny paradoks dandyzmu (obecności cielesności dandysa) objawia się w zjawisku przekroczenia uniformizacji, która ma charakter wyjścia z formy cielesnej, naturalnej (która zniewala, bo jest przypisana, płeć okazuje się przypisana kulturowo i odgórnie nadana) w kolejne formy cielesne. Wyjście z jednej formy ciała jest projektem utopijnym, jednak dandysi przekraczają

---

<sup>24</sup> Problem ten świetnie ujmuje studium Germana Ritza, *Transgresja płciowa jako forma krytyki spod znaku „gender” i jako transformacja dyskursu*, tłum. M. Łukaszewicz [w:] *Nowa świadomość płci w modernizmie. Studia spod znaku „gender” w kulturze polskiej i rosyjskiej u schyłku stulecia*, pod red. G. Ritza, Ch. Binswagner, C. Scheide, Kraków 2000, s. 89–110. Problem transseksualności pojawi się w wybitnych niemieckojęzycznych pracach: G. Lehnert, *Wenn Frauen Männerkleider tragen. Geschlecht und Maskerade in Literatur und Geschichte*, „Deutscher Taschenbuch Verlag”, t. 2490, München 1997; Eadem, *Maskerade und Metamorphosen. Als Männer verkleidete Frauen in der Literatur*, Würzburg 1994; A. Runte, *Biographische Operationen. Diskurse der Transsexualität*, München 1995; *Maskeraden. Geschlechterdifferenz in der literarischen Inszenierung*, pod red. E. Bettinger, J. Funk, Berlin 1995 (rozd. *Sexualität und Transformationen*), s. 233–306.

własną cielesność i płciowość. Płeć dla dandysa jest przypisaniem, daniem odgórnie, od zawsze, włożeniem, uformowaniem. Uwięzienie w płci to uwięzienie w gorsecie, podobnie jak uwięzienie w ciele.

Modą staje się opanowanie ciała, zapanowanie nad ciałem, opanowanie cielesności, czyli nieprzewidywalności. Tragizm tej strategii polega na tym, że gra z ciałem działa jak narkotyk, uzależnia od zakrywania, maskowania ciała. Dandys nie jest sobą, ale zawsze kimś zamiast. To podmiotowość (i cielesność jednocześnie) zamiast, to podmiotowość zastępcza, zamaskowana.

Dandyzm jako zwrot przeciw naturze, cielesności, przeciw rzeczywistości, ujawnia zapędzanie się w kolejne formy, nowe wzorce. Skoro jego życie jest formą i jednocześnie sztuką, więc i sztuka jest formą. Obie okazują się sztuczne.

Oczywista wydaje się też konstatacja, że dla dandysa przeżycie śmierci okazuje się cielesne. Każdy z dandysów próbuje całkowicie zapanować nad naturą, dlatego dokonuje inscenizacji własnej śmierci poprzez gest samobójcy, wybierając strategię suicydalną, by pokonać naturę, a widowisko uczynić godnym kreacji totalnej, formie totalnej sztuki, dziełu totalnemu (na ołtarzu przed lustrem lub przed widownią, która musi widzieć całościową formę dodania siebie).

\* \* \*

Wyjście poza kulturę, formę, próba pokonania opresji natury to wyraziste elementy w literaturze Zachodu – homoseksualizm Wilde’a, mit lesbiński<sup>25</sup> w literaturze francuskiej, kobiety z *Fauness* Wielopolskiej, chcące wyjść poza kobiecość (z powodu ograniczeń szkicu nie ujawniam w tekście fenomenu

---

<sup>25</sup> Zob. M.J. Bonett, *Związki między kobietami od XVI do XX wieku*, tłum. B. Szwareman-Czarnota (słowo wstępne É. Badinter), Warszawa 1997; I. Iwasiów, *Wokół pojęć: kanon, homoerotyzm, historia literatury*, „Katedra” 2001/1; M. Janion, *Kobiety i duch inności*, Warszawa 1996; J. Butler, *Imitacja i nieposłuszeństwo płciowe* [w:] „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2003 /1(3).

tekstu dandyski). Następuje pójscie w stronę hermafrodytyzmu, androgynii<sup>26</sup>, pojawiają się zniewieściali mężczyźni z koronkami, makijażami, by pokonać przymus natury i kultury, bohater Huysmansa (*Na wspak*) odżywiający się przez odbyt. Uważam też, że preraphaelizm jako antycypacja zacierania granic płciowych, ze swoim dążeniem do doskonałości, czystości, subtelności, przyczynił się do swoistego sposobu eksperymentowania z ciałem. Zamazywanie wyrazistości płciowej<sup>27</sup>, wychodzenie poza cielesność, poza płciowość, bycie i balansowanie w sferze „pomiędzy”, niedookreślona płciowość – to elementy projektu cielesnego dandyzmu<sup>28</sup>.

Konstrukcja dandyzmu u Wilde’a staje się obecnością i potwierdzeniem tego fenomenu własną biografią, potwierdzeniem przez życie postawy dandysowskiej. Wilde – więziony, pozbawiony majątku i szlachectwa, oddaje za postawę dandysowską życie. Biografia „Lorda Paradoksa” pokazuje tragiczną ranę dandyzmu<sup>29</sup>. Orientacja homoseksualna staje się od tego momentu wyraźnym problemem dandyzmu. Homoseksualizm dandysów (słowo pojawia się w 1891 roku) uobecnia się szczególnie wraz ze zwiększającym się wpływem rodziny i kobiety na społeczeństwo. Odpowiedzią na „miłość chłopców”, ową „zakazaną przyjaźń”<sup>30</sup>, okazuje się sytuacja intelektualna, wyobraźnia.

Ciało dandysa nie jest własnością prywatną, to sfera publiczna, właścicielem ciała okazuje się widowia, to ciało wystawiane na konsumpcję.

---

<sup>26</sup> Zob. D. Long Hoeveler, *Romantic Androgyny. The Women Within*, London 1990; A.J.L. Busst, *The Image of the Androgyne in the Nineteenth Century* [w:] *Romantic Mythologies*, London 1967; R. Furness, *The Androgynus Ideal: Its Significance in German Literature* [w:] „Modern Language Review 60” 1965, s. 58–64; S. Friedrichsmeyer, *Romanticism and the Dream of Androgynus Perfection* [w:] *Deutsche Romantic and English Romanticism*, ed. T. Gish and S.G. Frieden, Houston German Series 5, 1984; B. Dijkstra, *The Androgyne in Nineteenth Century Art and Literature*, „Comparative Literature Studies 26” 1974, s. 62–73; A. Béguin, *L’Âme romantique et le rêve : Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Paris 1939, rtp. 1946, s. 68; K. Imieliński i St. Dulkas, *Przekleństwo Androgyny. Transseksualizm. Mity i rzeczywistość*, Warszawa 1987.

<sup>27</sup> Zob. G. Ritz, *Dyskurs płci w ujęciu porównawczym*, tłum. M. Łukaszewicz [w:] „Teksty Drugie” 1999, nr 5–6, s. 117–123.

<sup>28</sup> Zob. G. Ritz, *Transgresja płciowa jako forma krytyki spod znaku „gender” i jako transformacja dyskursu*, tłum. M. Łukaszewicz, op. cit., s. 89–110 (szczególnie podrozdział poświęcony *Viraginitas* Ewy Łuskiny – *Ewa Łuskina albo kobieca wyobraźnia sadomasochistyczna*, s. 101–107).

<sup>29</sup> Zob. P. Hammond, *Love between Men In English Literature*, Houndmills-London 1996.

<sup>30</sup> Określenie czerpię z tekstu Piotra Urbańskiego. Zob. P. Urbański, „Zakazana przyjaźń” w poezji nowolacińskiej [w:] *Ciało, płęć, literatura. Prace ofiarowane Profesorowi Germanowi Ritzowi w pięćdziesiątą rocznicę urodzin*, pod red. M. Hornung, M. Jędrzejczaka, T. Korsaka, Warszawa 2001, s. 551–575.

Ciało gwałcone mentalnie (dokonuje się tu gwałt mentalny, prostytutka, ale dandys nie staje się kozłem ofiarnym, bo ta strategia obecności była wyborem).

Eksperyment z własnym ciałem w grach dandysów dochodzi często do granic destrukcji innych, nie mówiąc nawet o autodestrukcji. Dorian wykracza poza eksperyment, sam reżyseruje ten model komunikacji. Układ z aktorką – Sybillą Vane, która ma grać rolę w jego kreacji – pokazuje, że nie jest ona przedmiotem uczuć, lecz elementem gry, dopełnieniem trójkąta przed potencjalną widownią. Dorian to reżyser „poza dobrem i złem”, poza normami moralnymi. Nie ma bowiem reguł w sztuce, nie ma przecież sztuk moralnych i niemoralnych, liczy się forma, są „sztuki dobrze i źle napisane” (czytamy w *Przedmowie do Portretu Doriany Graya*). W przestrzeni gry zwieszona jest bowiem etyka absolutna, zawieszona jest aksjologia. To, co najbardziej widoczne, najlepiej zagrać. Nieustanne balansowanie i eksperymentowanie, bycie na granicy wskazuje na reżyserowanie ciałem, któremu potrzebni są inni, potrzebna jest widownia lub współautorzy – puzzle gry.

Kontrola ciała, ciągle sprawdzanie i wypełnianie norm, nakazów, póź pokazuje dandysowskie ciało upozowane, zaprogramowane, ciało sprawne, piękne, jędrne, ciało widziane, trzymane w ryzach, ciało „działane”, sterowane, ciało młode (lęk przed starością powoduje, że młodość jest jedynym stanem godnym posiadania). To także ciało doświadczające, smakujące, poddawane procesowi eksperymentowania. *Portret Doriany Graya* (1891) rozpoczyna się bowiem opisem doświadczenia wrażeń zmysłowych, które jako bodźce odbiera ciało. Woń miękkich róż napędzająca pracownię artysty, ciężki zapach bzu, woń kwitnącego głogu – wywołują efekt skontaminowania sensualności ze wzrokowością, widać to również wtedy, kiedy Dorian obserwuje cienie wywołujące wrażenie obrazów japońskich i gdy czyta w bibliotece Lorda Henryka *Sto opowieści* Małgorzaty Valois – tom ozdobiony złożonymi stokrotkami.

Cielesny tekst Doriana, spoglądającego często w zwierciadło i dostrzegającego zmiany, grymasy, wykoślawioną linię, szpecącą wizerunek, opatrzony jest przypisem pochodzącym z kręgu cielesnego. Oto elementem gry staje się zwierciadło z małymi kupidynkami, rzeźbione z kości słoniowej, ujawniające ów „okrutny wyraz skrzywionych ust” (s. 75)<sup>31</sup>. Atmosfera grzechu i hedonizmu, rokoszy cielesnej potwierdzana jest przez aforystyczne miniatury Lorda Henryka (prawdziwego arystokraty i dandysa), który ucząc Doriana bycia dandysem, wyznaje: „Grzech jest jedyną barwną rzeczą, jaka jeszcze pozostała dzisiejszemu życiu” (s. 26).

Ciało paradoksalnie staje się tutaj maską, którą wdziewa Dorian, zasłania prawdziwe „ja”, przykrywa je. Bycie dandysem to uchwycenie pozornie podwójnej linii (zewnątrznej, złudnie pięknej, estetycznej, pozorującej sztuczność, doskonałość, modę oraz wewnętrzną, brudną, pustą, której cechą jest brak i wieczny grymas, chichot, śmiech, groteskowość, zasłonięta maskarada). Pokazuje to ową dwubiegunowość postaci ciała Doriana. Ciało uobecnione, piękne, przeobrażone (transgresja formy), jędrne, wystawione na pokaz i ciało na portrecie (sumienie, którego nie widać, ekran czy rama, których nie widzimy albo nie zwracamy na nie uwagi). Dopiero symboliczna śmierć dandysa odsłania jego brak, nijakość, bylejakość, pozór. Wedle słów Baudelaire’a, piękno dandysa „polega przede wszystkim na chłodnym wyrazie twarzy, płynącym z niezachwianej decyzji, by nie dać się wzruszyć; (...)”<sup>32</sup> Jak zauważa George Sutherland Fraser, poeci pokolenia 1890 – jak Baudelaire (jeden z ich bohaterów) – stracili energię, zaakceptowali świat wokół siebie z jego nudną, obojętną postawą dandysowską, albo jak Gautier, inny z ich bohaterów, przyswoili sobie zasadę „sztuki dla sztuki”<sup>33</sup>. Przeestetyzować siebie i ciała się nie da, bo pozór zostanie odkryty. Jonathan Dollimore, pisząc o

---

<sup>31</sup> Zob. O. Wilde, *Portret Doriana Graya*, tłum. M. Feldmanowa, Kraków 2001. Wszystkie cytaty z tego wydania. Lokalizuję je w tekście. W nawiasie podaję nr strony.

<sup>32</sup> Zob. Ch. Baudelaire, op. cit., s. 220.

<sup>33</sup> Zob. G.S. Fraser, *The Modern Writer and His World*, część IV – *Poetry*, Middlesex 1964, s. 247.

estetyzmie Wilde'a, zauważa, że jest on głosem dekadenceckiego credo „sztuki dla sztuki”, która była zawsze przebiegle tendencyjna, poprzez wyzwolenie (uwolnienie) sztuki od moralności, była też nielegalnym (zakazanym) wyzwoleniem (uwolnieniem) doświadczeń i pragnień, w Wilde'owskiej estetyce stworzono bowiem dla sztuki miejsce do odkrycia nielegalnego (zakazanego), a „sztuka dla sztuki” jest błędną interpretacją<sup>34</sup>.

Dorian, czytając trującą książkę – *Na wspak* – opisaną, ale nie nazwaną bezpośrednio w X rozdziale<sup>35</sup>, równolegle studiuje także perfumy, olejki, namiętnie rozpoznaje działanie nerwów w organizmie, upaja się chorobliwością, anormalnością:

„Życie jest kwestią nerwów i włókien, komórek powoli zbudowanych, w których kryje się myśl i drzemią namiętności” (s. 167).

Uważa, że człowiek jest istotą skomplikowaną – tym bardziej w zepsutym społeczeństwie angielskim. Kiedy przechodzi się po swej galerii, ogląda portrety przodków, wspomina George'a Willoughby'ego – koronkowe mankiety, ręce obładowane pierścieniami, wspomina protoplastów XVIII wieku, owych *maccaroni* (dandysów, elegantów). Zniszczenie sumienia (portretu) to zniszczenie siebie; ciało (jako forma dandysa) to tylko pusty, nic nieznaczący ornament, sztafaż, powłoka, pod którą kryje się to, co wartościowe, ale czego nie ma, zostało zaprzepaszczone. Brak pięknej duszy (pustka, intelektualny bełkot) powoduje, że piękno ciała (forma) także ulega zepsuciu, brzydocie. Z kategorią dandyzmu (w tym kontekście szczególnie) wiąże się kategoria melancholii. Nieuświadomiona, nieprzefiltrowana, nieprzepracowana strata wyznaczała uczestnictwo w kulturze<sup>36</sup>. Wilde w *De profundis* napisze, że

---

<sup>34</sup> Zob. J. Dollimore, *Sex, Literature and Censorship*, Cambridge-Oxford-Malden 2001, s. 98. Zob. także: D. Pestka, *Oscar Wilde: between aestheticism and anticipation of modernism*, Toruń 1999, rozdział II.

<sup>35</sup> Zob. *Aesthetes and Eclectics* [w:] *The History of English Novel* by Ernest A. Baker, D. Lit., M.A., Vol. IX, *The Day before Yesterday*, New York 1957, s. 214–219. Autor zwraca uwagę na to, że Wilde uważał się za rzecznika koncepcji estetycznych Williama Patera (myśl o naturze imitującej sztukę, mimo niezrozumienia poglądów Whistlera). Nazywa *Portret Doriana Graya* brewiarzem nowego hedonizmu (s. 219).

<sup>36</sup> Zob. M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 1998. Ta konstatacja okazuje się myślą przewodnią całej książki Bieńczyka. Zob. także: A. Bielik-Robson, *Melancholia i ekstaza: dwie*

melancholia jest prawdziwym sekretem życia<sup>37</sup>, a Baudelaire nazwie dandyzm „zachodzącym słońcem”, w *Malarzu życia nowoczesnego (Le Peintre de la vie moderne, 1863)* napisze, że dandyzm jak spadająca gwiazda jest wspaniały, bez żaru i pełen melancholii<sup>38</sup>.

Istotny tekst dotyczący obecności dandyzmu to *Na wspak* (1884) Jorisa Karla Huysmansa. Bohater powieści – diuk Jan, antenat rodu (jego latorośl) – pokazany jest jako trzydziestoletni cherlak, „anemiczny i nerwowy, o zapadłych policzkach, oku zimnej stalowej niebieskości, nozdrzach rozdętych, lecz o nosie przy tym prostym i cienkim, o rękach suchych i wiotkich”<sup>39</sup>.

Opór, bunt, zwyciężenie i zniszczenie pospolitości to główne cele życia dandysa w wersji Huysmansa. Baudelaire widzi w takim dążeniu „wyniosłe kastowe obejście, wyzywające nawet w swym chłódzie. Dandyzm pojawia się przede wszystkim w epokach przejściowych, kiedy demokracja nie jest jeszcze wszechwładna, zaś arystokracja niezupełnie chwiejna i upodlona”<sup>40</sup>.

*Na wspak (À rebours, 1884)* ujawnia wycofanie z życia i kultury (jako elementów stabilizacji, wycofanie z kultury miejskiej opresji) i wybór przez diuka Jana rudery na krańcach Fontenay-aux-Roses, azylu smakowania monotonii, owej zwierciadlanej rzeczywistości. Azyl ten i wycofanie pozwalają na doświadczanie ekstrawagancji dansdysowskich, na wieczny eksperyment ze sobą i otaczającą rzeczywistością (marsze żałobne, sprowadzenie pielęgniarzy, którym kazał nosić grube filcowe papucie), na sprawdzenie konfiguracji cielesnych, zmysłowych, umysłowych, na czytanie siebie (swojego ciała) w optyce zaburzonych bodźców z zewnątrz, w optyce braku podniet spoza własnego otoczenia. Ten sposób projekcji wyznacza odmienną formę dandysowskiej obecności w świecie. Wycofanie, a nie obecność, staje się

---

formuły subiektywności [w:] Eadem, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000, s. 61–86 (szczególnie: *Melancholia podmiotowości*, s. 80–86).

<sup>37</sup> Zob. O. Wilde, *De profundis* [w:] *The Complete Works of Oscar Wilde*, Scotland 2002, s. 348.

<sup>38</sup> Ch. Baudelaire, op. cit., s. 220.

<sup>39</sup> Zob. J.K. Huysmans, *Na wspak*, tłum. J. Rogoziński, Kraków 2003, s. 39. Wszystkie przywołane przeze mnie cytaty pochodzą z tego wydania.

<sup>40</sup> Zob. Ch. Baudelaire, op. cit., s. 219.



dewizą dandysa. Co prawda – owa lustrzana rzeczywistość stanowi teatr i granie w przestrzeni własnej kreacji, ale brakuje tu dosłownie rozumianej publiczności.

Ulubionym autorem diuka Jana był Petroniusz, „obserwator wnikliwy, analityk subtelny, malarz cudowny; spokojnie, bezstronnie, wolny od nienawiści opisywał życie codzienne Rzymu, w krótkich a wartkich rozdziałach *Satyriconu* relacjonował obyczaje swoich czasów” (s. 63). Dandys buduje oranżerie, bukiety kwiatów i smaków, traktuje jedzenie jako tekst (nagminna i oczywista staje się cytatomania, wiecznie konstruowana biblioteka). Wiedzie żywot pustelniczy (ruina diuka Jana staje się pustelnią) – ale on nie jest anachoretą, nie wyrzeka się świata, kolekcjonuje, gromadzi w świadomości (poprzez rozbudzone zmysły) zapachy, kształty, barwy. Pławi się w zbytku, rozpuście, zaciera granice między heterogenicznymi zjawiskami i elementami rzeczywistości. Co prawda czuje sympatię do ludzi pozamykanych w klasztorach, ale przecież różni go od nich stosunek do ciała. Tak jak tamci gardzą ciałem, cielesnością, zmysłowością, tak ten – rozkoszuje się eksperymentowaniem z ciałem, wprowadza własne rygory, reguły gry. Zakonnicy i klasztornicy nie szukają kontaktu ze światem zewnętrznym, diuk łączy się, szuka kontaktu, by pobudzić i rozjątrzyć zmysły. Wykwintnym, subtelnym, grzesznym i jednocześnie przerażającym swą cielesnością objawem poznawania rzeczywistości pustelniczej okazują się obrazy Gustawa Moreau – *Zjawa* i *Salome*.

Ciało jest przestrzenią eksperymentu, gry, wypróbowuje się własne ciało i ogląda skutki eksperymentu. Diuk Jan narkotyzuje się i sprawdza działanie mózgu, system nerwowy określa majaki, sny, przywidzenia (proces fizjologiczny). Koszmary senne powtarzają się często, stąd strach przed zaśnięciem, bo sen to nie element gry, nie można podczas snu niczego wyreżyserować, nie ma się nad sobą kontroli, nie można niczego przeestetyzować, steatralizować. Sen bowiem to spontaniczna reakcja umysłu i ciała.

Des Esseintes tworzy perfumy z kwiatów, by zapanować nad zapachem ciała, by oszukać siebie, własny zapach, by stworzyć imitację siebie, stąd dokonywana nieustannie egzegeza tekstów kwiatowych. Ale diuk Jan eksperymentuje także z fekaliami z miast, kiedy przywodzi wachlarzem z wiatrem unoszący się w powietrzu smród miejskich odpadków:

„Po koszmarach, halucynacjach węchowych, zaburzeniach wzrokowych, suchym kaszlu, wybuchającym regularnie w określonych godzinach, po szumie w arteriach i sercu, po zimnych potach wystąpiły iluzje słuchowe; zmiany zachodzące w ostatnim okresie cierpień” (s. 191).

Nieprzypadkowo przywołuje Sade’a, dandyzm w wykonaniu des Esseintes przypomina bowiem masochizm, sadyzm, eksperyment, który przynosi rozkosz, kąpiel zmysłów, kąpiel nawyków, ale także ból i cierpienie<sup>41</sup>. Lustro służy tu przestrzeni pozornego rozpoznania własnej tożsamości. Ponieważ ciało, które poddane zostało eksperymentom, ginie i zmienia się, stanowi przestrzeń nieznanego:

„(...) z ledwością poznał sam siebie; twarz miał ziemistą, wargi nabrzmiące i suche, język pomarszczony, cerę chropowatą; zarost, którego sługa nie przycinał, od czasu jak pan zachorował, wzmagął jeszcze okropność zapadłych policzków, oczu rozszerzonych i maziowatych, rzucających gorączkowe blaski spod najeżonego włosami czoła szkieletu” (s. 195).

*Na wspak* – tekst narcystyczny i manierystyczny w swej poetyce – kończy się zadziwiającą rozmową z Bogiem, która nie wiadomo, czy jest grą, czy może uznaniem własnej ułomności kreacyjnej, niedoskonałości:

„Panie, ulituj się nad chrześcijaninem, który wątpi, nad niedowiarkiem, który chciałby uwierzyć, nad galernikiem skazanym na życie, który odpływa samotny, nocą, pod firmamentem nieoświetlonym już pocieszającymi latarniami odwiecznej nadziei” (s. 205).

Ważną kategorią okazuje się również okrucieństwo dandysa. Diuk Jan potrafi zniszczyć życie i przyzwyczać się do rozpusty. Wyjście poza dobro i zło, ponad kulturę i naturę, objawia odwróconą perspektywę metafizyczną.

---

<sup>41</sup> Zob. H. Trudgian, *L’Esthétique de J.-K. Huysmans*, Paris 1934, rozdziały początkowe.

Następuje przesunięcie systemu wartości, zamazanie relacji: banalne–niebanalne, brzydkie–piękne, oryginał–kopia. Dandysi lubią przybierać role guru, kapłana, wtajemniczającego. Sytuacja gry jest sytuacją religijną. To rytuał na ołtarzu przed lustrem. Diuk Jan posiada kapy, ornaty, myje się w chrzcielnicy. Religia dla dandysa jest sztuką, a ziemską księgą *Genesis* okazuje się szatańską kreacją świata i sztuki. Bóg staje się często partnerem dandysa sam chce być bogiem, kreatorem. Formy rytualizacji, obudowanie gestem, ornamentem, obrazami, liturgią, książkami ujawniają kreację fatalną, która ogarnia wszystkie elementy życia.

Dandys zazdrości Bogu, chce wykonać gest Stwórcy, gest stworzenia z niczego, zazdrości Bogu potencji. Chce nie tyle powtórzyć gest stwarzający, ile sam dokonać takiego gestu. Ontologiczna pułapka dandyzmu polega jednak na tym, że dandyzm imituje człowieka. To nie imitacja boskiego słowa, rzeczywistości, świata nieskończonego, ale chęć kreacji człowieka. Istotna jest owa intensywność gestu powtórzenia, dosłowność i identyczność gestu Boga, którą imituje dandys. Ale nie mamy tu do czynienia ani z postawą artystowską, ani z postawą człowieka estetycznego (*homo aestheticus*) – pojęcia tego używam za Agatą Bielik-Robson. Autorka *Innej nowoczesności* stwierdza:

„Niezwykle popularne hasło *estetyzacji egzystencji*, które korzeniami sięga czasów Fryderyka Nietzschego, na pozór tylko stanowi polemiczną odpowiedź wobec wymagań, jakie człowiekowi próbowała narzucić nowożytność. Człowiek estetyczny to nie dandys, który usiłuje wymknąć się regułom, jakim posłusznie ulega większość; to nie artysta z marginesu, który wyzywająco neguje „twarde” normy wspólnoty filistrów, demonstrując, że w istocie są one miękkim niczym wosk materiałem dla jego egzystencjalnych eksperymentów. Człowiek estetyczny to formuła, która określa nowoczesną podmiotowość: każdą, nawet – a może zwłaszcza tę, której wydaje się, że znalazła oparcie w solidnych regułach obyczajowych”<sup>42</sup>.

Podobnie Dorian – stworzony jest przecież przez innego dandysa. Stworzyciel sam siebie kreuje (bycie lepszym, posiadanie władzy,

---

<sup>42</sup> Zob. A. Bielik-Robson, *W poszukiwaniu reguły: człowiek estetyczny i jego doświadczenie nowoczesności* [w:] Eadem, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, op. cit., s. 18–19.

decydowanie). Dandys uważa, że pomysł Boga jest skompromitowany, tak jak dobro, zło, Dekalog, żyjemy bowiem w kulturze wyczerpania, a świat jest światem zużytych form, kreacja boska była genialna w swoim czasie, teraz w czasie symulaków wszystko jest sztucznoscią. Przełom nowoczesności odzwierciedla tę świadomość wyczerpania, ową Verlaine'owską metaforę „Cesarstwa u schyłku wielkiego konania”, gdzie „wszystko wypito, wszystko zjedzono”. Kreacji boskiej przeciwstawiona jest alternatywna, nowa, dobra, zwycięska – wytwarzanie produktów przez szatana. Nowoczesność wiąże się nieuchronnie ze sztuką imitacji. Ciało imituje sztuczność, ma być pod kontrolą. Dandysowska nowoczesność podkreśla paradoks wyzwolenia ciała, które wyzwolone jest po to, by je na nowo „zwolnić” (żeby posłużyć się za Norwidem neologizmem). Następuje więc wyzwolenie ku sztuczności, pozie, masce.

Bycie dandysem to układanie puzzli. Tożsamość dandysa to przykład zmultiplikowanej układanki, w której wszystkie elementy muszą pasować (istnieć), by stworzyć całościowy obraz, podmiot, ale kruchość i nieprzystawalność mentalna (świadomościowa) tych elementów budują formę pękniętą, formę z rysą. Kolejny paradoks pokazuje dążenie do piękna z jednej strony, z drugiej zaś wybryki, odskoki, odstępstwa od tego, co piękne i pożądane. Piękne jest to, co sztuczne, a to, co prawdziwe, okazuje się ohydne i brutalne.

Dandyzm ujawnia utopię pięknego estetycznego świata, ową niemożliwość uwolnienia się od cielesności (uwolnienie grozi popadnięciem w szaleństwo). Ta utopia bezcielesności staje się zarówno piekłem mężczyzn, jak i kobiet (wyzwolenie od reguł, uwolnienie z reguł innych owocuje popadaniem w niewolę reguł własnych, niewolę swojej etykiety).

Dandysa interesuje to, co tu i teraz, wypowiada on służbę naturze, buntuje się, rezygnując z szansy wieczności. Potęgowanie i kolekcjonowanie wrażeń, instrumentów, zapachów, alkoholi, ów *Stimmung*, intensywność, totalność jednocześnie wskazują, że doświadczenie świata i własnej cielesności objawia

się w naturze momentalności, błysku, fajerwerków, iluminacji, owej epifanii na wspak, a nie wiecznej żarówki.

Dandyzm walczy z pospolitością, z tymi, którzy poddali się opresji kultury i natury, dandys walczy ze sobą, z chwilą, kiedy uwierzy, kim jest, musi umknąć mackom konwenansu, stąd – przeciw ciągłości, stabilizacji – nieustanny przymus zmiany masek, by nie przyrosły do twarzy. Dandyzm jest rezygnacją z siebie. Stabilizacja i równość podważają bowiem kreację. Dandys walczy z czasem – gdy gra za długo, efekt niknie (chwila przestaje mieć rangę pierwszego wrażenia, nie jest chwilą faustowską, a zbyt długa gra objawia starzenie się i zużywanie). Musi być zawsze młody. Stąd paradoks dandysowski – chęć przewartościowania doświadczenia mojego ciała, ale i chęć, by było jak najdłużej młode (kult młodości jako potencjalności, wieczna młodość, naiwność). Człowiek młody ma większą siłę kreacji, stąd kult dziewczęcości, zabawy, małych chłopców, wiecznych dzieci. Wieczna niedojrzałość to efekt adolescencji mentalnej. Dlatego, kiedy dandys umiera, zanika ciało (przypadek Doriana). Chce być dzieckiem, podsycą dziecięce zdziwienie świata, nie chce dojrzeć, odrzuca kategorię dojrzałości, bawi się jak dziecko i wierzy w niewinność. Bohater dandysowski jest zachłanny na nowość. Intensyfikuje wrażenie cielesności, moment dziecięcości, świeżości, wrażliwości, specyficzną czułość i nieczułość, empatię i jej brak (jak u dziecka – które jest okrutne wobec odmienca, emocjonalne niezrównoważone). Sytuacja ekskluzywna wraz z etyką dwuwartościową objawiają w przestrzeni dandysowskiej kreacji fakt zniknięcia kategorii ciągłości i dojrzałości.

Dandys występuje przeciw chaotyczności, banalności, brzydocie, unifikacji rzeczywistości. Tekst o ciele, który rozpisuje na części, pokazuje nieciągłość, chwilowość, potencjalność, kolekcję, enumerację, zapis rozdrobnionego podmiotu. Widać tu ciało w częściach, kawałki ciała, odsłony ciała.

Ciało, żeby przetransponować formułę Baudelaire'a dotyczącą poety w świecie nowoczesności, staje się kalejdoskopem obdarzonym nieświadomością(!). To ciało nieświadome siebie (nieświadome reakcji, spontaniczności), jego części, funkcjonujące w opozycji, elementy ciała steatralizowane, grające często – ujawniają doświadczenie obcości (ciało nie moje, lecz ciało zadane, to tekst do odegrania). Ciało jawi się jako forma, którą trzeba przepracować, przeformułować, zmienić, odcieleśnić albo ucieleśnić inaczej, oryginalnie, według własnego projektu. Można je także otoczyć ornamentem sztuczności.

Naturalne ciało nie przynosi satysfakcji, ono rodzi się i zmienia. Ciało dandysa, choć nastawione na totalność, ujawnia efekt ciągłej zmiany, by nie stało się skorupą, nie może żyć i ulegać ruchom bez zgody świadomości, stąd niezgoda na ciało nie-moje w znaczeniu ciała naturalnego, podległego procesom fizjologicznym. Ciało dandysa ma być ciałem sztucznym, którym można kierować (ujawnia się tu chęć bycia odpowiedzialnym za każdą zmianę, nawet procesy fizjologiczne, świadomość możliwości wpływu na to, co się z ciałem i w ciele dzieje). Podmiot cielesny jako przestrzeń totalnej gry, przeróbka jako zamaskowanie umożliwia myślenie o ciele dandysa w kategorii ciała-kodu.

Sposób lektury przez dandysa rzeczywistości kulturowej XIX wieku (i własnego ciała) ujawnia odpowiedź na zagrożenie, które kryje w sobie kultura (wszystko wydaje się coraz bardziej banalne, powierzchowne, skok w technikę, mechanikę, komunikacyjność powoduje, że wszyscy o sobie wiedzą i chcą stanowić). Znika arystokracja, nadchodzi epoka średniości, owe udręczenia indywidualizmu (choć John Stuart Mill postuluje, by hodować takie osoby). Maria Komornicka na przykład skonstatuje, że człowiek nie mówi już sobą, ale tym, co się wydarzyło. Dandyzm to akt jawnego buntu, egocentryzmu, absurd życia widziany jest według różnych scenariuszy. Kultura nowoczesna funduje momentalność, fajerwerki, płynność, jednorazowość, kolaż, palimpsestową formę zapisu, fragmentaryczność. Dandyzm, jako sytuacja tragiczna, stał się

zbanalizowaną kategorią tajemnicy, wyraża bunt przeciw oświeceniu, masowej komunikacji.

Warte podkreślenia jest to, że dandysów w literaturze polskiej prawie nie ma, bo nie ma arystokracji, kolekcji, upodobania do zbierania. Maria Podraza-Kwiatkowska stwierdza z kolei, że „wyrafinowany dandyzm nie mógł się u nas rozwinąć z wielu powodów; ale najważniejszym z nich była chyba polska bieda”<sup>43</sup>. Chociaż Stanisław Brzozowski zauważa, że postawa dandysowska bliska jest pisarzom polskim począwszy od romantyzmu, ze względu na fakt buntu – istniejącej sytuacji politycznej, to dandys okazuje się konstrukcją intelektualną, sposobem myślenia, który określa szybki efekt, eksperyment, zakładanie masek. Dandys to człowiek lewicy i rewolucji. Dandyzm – wedle Brzozowskiego – jest jedyną odpowiedzią na kryzys kultury, kryzys podmiotowości, na kryzys końca XIX wieku<sup>44</sup>.

W tym kontekście nazwałbym *Bez dogmatu* (1891) Henryka Sienkiewicza specyficznym obrazem dandyzmu, skrajną jego odnogą, dziwnym kłęczem (podobnie jak strategia ucieczki od dekadentyzmu w dandyzm samego Sienkiewicza<sup>45</sup>). Byłaby to odmiana wytwornego *dandy*, wedle typologii Romana Zimanda – typ „rzymsko-verlainski”<sup>46</sup>. Płoszowski – jako zbieracz,

---

<sup>43</sup> Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, op. cit., s. 270.

<sup>44</sup> Wystarczy wskazać na refleksje Brzozowskiego zawarte w *Esejach i studiach o literaturze* (szczególnie studium *Alternatywa*). Zob. S. Brzozowski, *Alternatywa* [w:] Idem, *Eseje i studia o literaturze*, Wrocław 1990, t. 1, wybór, wstęp i oprac. H. Markiewicz, s. 618–625. Brzozowski pisze między innymi: „Tacy wielcy zwyciężeni, jak Baudelaire, Laforgue, Wilde, ludzie, których jedyną siłą było świadome załamanie się, wydają się niedoścignutymi wzorami mocy, jasności, gdy się ich zestawia z tym, co dziś na powierzchni literackiego świata krząta się, mnoży odcienie nudy, nicości, zakłamania, tchórzostwa” (s. 620). O nowoczesnym, artystycznym, metafizycznym indywidualizmie Brzozowski napisze, że „każda przypadkowość ludzka wytworzona przez historię może się stać założeniem jakiegoś wystarczającego sobie świata, jest ostatnim szczątkiem spirytualizmu historycznego, tj. sposobu myśli uznającego życie oparte na podstawie cudzej pracy za normę i typ życia” (s. 622). Warto też porównać cykl esejsów z tomu *Idee* (choćby *Filozofia czynu, Prolegomena filozofii pracy*). Zob. Idem, *Idee. Wstęp do filozofii dojrzałości dziejowej*, wstęp A. Walicki, Kraków 1990.

<sup>45</sup> Zob. J. Sztachelska, *Henryk Sienkiewicz – portret dekadenta* [w:] Eadem, *Czar i zakłęcie Sienkiewicza. Studia i szkice*, Białystok 2003, s. 64–67. Autorka pisze o eskapistycznej strategii Sienkiewicza. Zob. także: T. Walas, *Ku otchłani (dekadentyzm w literaturze polskiej 1890–1900)*, Kraków 1986, 119–121.

<sup>46</sup> Zob. R. Zimand, „Dekadentyzm” warszawski, Warszawa 1964, s. 54–55 (Autor zauważa, że dekadentyzm typu „rzymsko-verlainskiego” oznacza arystokratyczną (w sensie arystokratyzmu „ducha”, a nie pochodzenia), wiodącą kulturę przesytu, bezwolny estetyzm, sceptycyzm prowadzący do braku zasad, egotyzm, niewiarę w jakiegokolwiek kulturotwórcze siły mieszczańskiego społeczeństwa, pogoń za doraźnym, hedonistycznie rozumianym szczęściem, którego zresztą nie umie się „naprawdę” chcieć i o którego istnieniu wątpi się poważnie”); M. Podraza-Kwiatkowska, op. cit.; A. Rozpłochowska, *Dekadentyzm utracony* [w:]

kolekcjoner – czyta Salomona, Owidiusza, Dantego, Szekspira, Kartezjusza, Goethego, Hegla, Mickiewicza, Słowackiego, Balzaka, George Sand, Schopenhauera, Hartmanna, Renana, Ribota, Pascala i wtlacza kryptocytaty, cytaty z tekstów kultury do swych zapisków. Przekaz palimpsestowy – jak zauważa Barbara Bobrowska – ma dwóch odbiorców: popularnego i wyrafinowanego<sup>47</sup>. Tadeusz Bujnicki pisze o antycznej świadomości piękna (i doświadczania cielesności) jako istotnym składniku świadomości estetycznej Płoszowskiego<sup>48</sup>, który – jak zauważa Grzegorz Mędykowski – dostrzegł „niebezpieczeństwo jedynie w uwielbieniu urody własnego ciała”<sup>49</sup>. Autor studium *Dandysowski feblik pana Sienkiewicza* traktuje poetykę tej powieści o charakterze intymnego zapisu jako „pamiętnik dandysa”<sup>50</sup>. Ewa Owczarz pisze o warstwie romansowej utworu, powołując się na spostrzeżenia Ignacego Matuszewskiego, Krystyny Kłosińskiej („powieści o »wieku nerwowym« to cytaty struktur romansowych”), Czesława Miłosza, Grażyny Borkowskiej („powieść erotyczna”)<sup>51</sup>.

Płoszowski to dziwny kolekcjoner. Nigdy nie jest podana szczegółowa zawartość jego kolekcji (mówi się o zbiorze, który odziedziczył po ojcu, ale nigdy nie zostaje wyszczególniony jego skład)<sup>52</sup>. Według Grzegorza Mędykowskiego, Płoszowski – dandys dostrzegający chwilowość doznania – to:

---

„Pamiętnik Literacki” 2006, z. 4; Zob. także: B. Bobrowska, „Na wspan” J.K. Huysmans i „Bez dogmatu” H. Sienkiewicza – dwie powieści o „skomplikowanych durniach” [w:] *Sienkiewicz i epoki. Powinowactwa*, pod red. E. Ichnatowicz, Warszawa 1999, s. 9. Autorka zwraca ponadto uwagę, że diuk Jan nie jest zupełnym próżniakiem, poświęca bowiem całe dnie urządzaniu swego domu, oranżerii (s. 11).

<sup>47</sup> Zob. B. Bobrowska, op. cit., s. 22.

<sup>48</sup> Zob. T. Bujnicki, *Sienkiewiczowski bohater wśród dzieł sztuki i książek (Płoszowski i Petroniusz)* [w:] *Sienkiewicz i epoki*, op. cit., s. 44–45. Na fenomen doświadczania ciała w *Bez dogmatu* wskazywali już: K. Morawski, *Romans z czasów Nerona* [w:] *Rzym. Portrety i szkice*, Kraków 1924, s. 127; S. Tarnowski, *Henryk Sienkiewicz. Studia do historii literatury polskiej*, t. V, Kraków 1897, s. 300.

<sup>49</sup> Zob. G. Mędykowski, *Dandysowski feblik pana Sienkiewicza*, op. cit., s. 143.

<sup>50</sup> *Ibidem*, s. 139.

<sup>51</sup> Zob. E. Owczarz, *Między esencją a egzystencją. „Bez dogmatu” wśród powieści o „chorobach wieku”* [w:] *Sienkiewicz i epoki*, op. cit., s. 193–207. Zob. także: G. Borkowska, *Pozytywiści i inni*, Warszawa 1996, s. 140; K. Kłosińska, *Powieści o „wieku nerwowym”*, Katowice 1988, s. 148. Krystyna Kłosińska pisze ponadto, że Płoszowski „nie czyta tekstu globalnie, syntetycznie. Kawalkuje go, wybierając aforyzm, sentencję. Rozkoszuje go sama przyjemność cytatu” (s. 120–121).

<sup>52</sup> Na tę prawidłowość zwrócił mi uwagę Robert Pruszczyński.



„kolekcjoner, którego kolekcja »chwil wyjątkowych«, motywujących sens istnienia, tworzona jest według pewnych reguł. Ich zbiór za każdym razem wygląda inaczej, ale i tu można odnaleźć pewną prawidłowość. Po pierwsze w kolekcji nie ma żadnych duplikatów, co wynika z negacji powtórzenia; po drugie – główna zasada jej tworzenia to intensyfikacja przeżyć przy zastosowaniu całej gamy środków: od łagodnej teatralizacji zachowań przez inhibicję /Inhibicja – umiejętność powściągnięcia instynktów i odruchów – jest jedną z głównych zasad konstytuujących dandyzm; scala dandysa od wewnątrz, podczas gdy widz – od zewnątrz. Daje świadomość i umiejętność samokontroli przejawiającej się ciągłym panowaniem nad każdym słowem, każdym gestem, każdym strojem; w ten sposób dandys osiąga wrażenie stałości i niewzruszoności (także w zmienności), to zaś daje mu pewność siebie/, aż po dyktaturę psychiczną”<sup>53</sup>.

Płoszowski wpisuje się jednak w krąg dandysów ze względu na jego stosunek do cielesności. Mając „w sobie zawsze dwóch ludzi: aktora i widza” (77), patrzy oczami reżysera, portrecisty, ale także fizjologa. W kobietach widzi przede wszystkim ciało, profil. Laure często postrzega jako „zwierzę”, Davisa jako „cherlaka”, Davisową jak Junonę – „ma brwi zrosnięte nad czołem i kształty greckiego posągu” (78). Ojca postrzega jako „wspaniałe i inteligentne zwierciadło” (80) Davisowej. Profilowanie rzeczywistości ogranicza się często do profilowania ciała.

Dandyzm Płoszowskiego widoczny jest również na poziomie refleksji o formach rzeczywistości, zmiennym katalogu form życia, nad ciągle zmieniającymi się formami ról i gestów w teatrze własnego projektu:

„Wszystkie te czynności nasze wydają się jak pozory, jak nieszczerze formy zewnętrzne, pod którymi ukrywa się i czai jakaś inna tajemnicza istota rzeczy, dotąd niema i z osłoniętą twarzą, ale zawsze obecna, chodząca jak cień za nami. Żadne z nas nie chce jej nazwać – czujemy jednak ciągle jej obecność” (s. 94)<sup>54</sup>.

Nudzący się wrażliwiec o „wydelikacowanych nerwach”, ów „geniusz bez teki” to nie tylko człowiek estetyczny (choć tak niewątpliwie można byłoby nazwać Płoszowskiego). Stosunek do ciała determinuje wprowadzenie kategorii

---

<sup>53</sup> Zob. G. Mędykowski, *Dandysowski feblik pana Sienkiewicza*, op. cit., s. 140.

<sup>54</sup> H. Sienkiewicz, *Bez dogmatu*, Wrocław 2000. Wszystkie fragmenty powieści przywołuję według tego wydania. Lokalizuję je w tekście głównym artykułu, w nawiasie podaję numer strony.

dandyzmu. Traktuje on elementy świata jako rekwizytornię form, projektów, profilów, pomysłów artystycznych. O Anielce wyraża się w kategorii unikatu:

„Anielka nie tylko ma regularne rysy, nie tylko jest pomysłem artystycznym w stylu niezmiernie szlachetnym, ale ma w sobie coś tak indywidualnego, że nie może być podciągnięta pod żaden wzór” (s. 233).

Wyraźnym dandysowskim elementem w kreacji siebie jest dla Płoszowskiego pisanie dziennika/pamiętnika (sam Płoszowski używa kategorii pamiętnika). Czynność infiltracji siebie i przepracowania niemożności mówienia o sobie to nie tyle strategia terapeutyczna (choć o niej nie wolno zapominać), ile możliwość weryfikacji swoich gestów, zachowań, pól i ról, by dzięki reżyserowaniu rzeczywistości (i swojej osoby) unikać naturalnych i spontanicznych reakcji, które ujawnią braki i niedoskonałości:

„Ja nie tylko dlatego piszę ten pamiętnik, że stało się to już moją naturą i moją namiętnością, nie tylko dlatego, że się w ten jedyny sposób wypowiadam, ale również i w tym celu, aby móc sobie zawsze wszystko uprzytomnić, na nowo ogarnąć myślą cały przebieg zdarzeń i zdać sobie z nich sprawę” (s. 289).

Tragizm dandysowskiej postawy Płoszowskiego w plastyczny sposób ujmuje stosunek do życia, do balansowania na krawędzi, bycia „pomiędzy”, bycia na huśtawce (metafora Nietzschego wydaje się w tym kontekście słuszną), płynnego przenikania znaczeń przeciwstawnych pojęć aksjologicznych. Płoszowski, mówiąc o swoim zabłąkaniu, porównuje się do ptaków, które bujają się „jak zabłąkane (...) – w pustce i trwodze” (s. 292).

Zupełnie inaczej wygląda wizerunek dandysa w *Quo vadis* (1896) Henryka Sienkiewicza. Codzienna etykieta dandysa – Petroniusza, rytuał dbania o własne ciało (słynne kąpiele, nieustanne poprawianie fałdów karbasowej tkaniny), stają się wstępem do formułowanych w powieści rozpoznawczych dotyczących kryzysu kultury i rozpadu porządków-światów:

„Petroniusz obudził się za ledwie koło południa i jak zwykle, zmęczony bardzo. (...) Ale poranna kąpiel i staranne wygniatanie ciała przez wprowadzonych do tego niewolników przyspieszało stopniowo obieg jego leniwej krwi, rozbudzało go, cucilo, wracało mu siły, tak

że z elaeothesium, to jest z ostatniego kąpielowego przedziału, wychodził jeszcze jakby wskrzeszony, z oczyma błyszczącymi dowcipem i wesołością, odmłodzon, pełen życia, wykwintny, tak niedościgniony, że sam Otho nie mógł się z nim porównać, i prawdziwy, jak go nazywano: arbiter elegantiarum. (...) Dwaj ogromni balneatorzy złożyli go właśnie na cyprysowej mensie, pokrytej śnieżnym egipskim bysem – i dłońmi, maczanymi w wonnej oliwie, poczęli nacierać jego kształtne ciało – on zaś z zamkniętymi oczyma czekał, aż ciepło laconicum i ciepło ich rąk przejdzie w niego i usunie zeń znużenie”<sup>55</sup>.

Petroniuszowska słabość („granicząca z przywiązaniem”, s. 6) do Marka Winicjusza podyktowana była względami czysto estetycznymi (Marek był pięknym i atletycznym młodzieńcem, „a zarazem umiał zachowywać pewną estetyczną miarę w zepsuciu, co Petroniusz cenił nad wszystko”, s. 6).

Petroniusz – „arbiter elegancji”, posiadający marmurowy posąg (ten właśnie posąg jest całowany przez Eunice) – słynął ze zniewieściałości i zamiłowania do rokoszy. Z lękiem myślał o wojnie, nie jako o traumie i złu, ale z czysto estetycznych względów, podczas wojny bowiem (w namiotach) paznokcie pękają i przestają być różowe. Objawem zblazowania bohatera jest nieustannie towarzysząca mu nuda. Parcjalność czynności, rytuał etykiety widać również w codziennym nacieraniu werweną skroni i rąk. Przerazenie wywołuje spostrzeżenie u Marka kilku siwych włosów na skroni. Z obrzydliwością i pogardą wypowiada się o tłumie (gardzi tłumem i jako arystokrata, i jako esteta).

Petroniusz to przed wszystkim światowiec „i nadto bystry człowiek” (s. 20). Biblioteka Petroniusza to przede wszystkim wielcy poeci greccy; towarzyszy mu wielokrotnie homerycka wizja świata, a erotyki Anakreonta stanowią kontrpunkt uczyty przedśmiernej. Tadeusz Bujnicki zauważa, że „klasyczny kult piękna modeluje – w jego wyobraźni – postaci według form dzieł sztuki. W ten sposób postrzega po raz pierwszy Ligię (posąg Wiosny), Ursusa, podobnie – jak dzieło sztuki – Eunice”<sup>56</sup>. Doświadczenie cielesne

---

<sup>55</sup> Zob. H. Sienkiewicz, *Quo vadis?*, Wrocław 1997, s. 5.

<sup>56</sup> Zob. T. Bujnicki, op. cit., s. 53.

okazuje się uobecnieniem estetycznego pożądanego. Zwierza się Winicjuszowi, że widział w jego willi wyborne ciała, ale „w pięknej niewolnicy można zawsze znaleźć chociaż chwilową rozrywkę” (s. 20). Tadeusz Bujnicki stwierdza również, że „dla Petroniusza piękno postaci ludzkiej objawia się jako »projekt« posągu (Ligii, Ursusa, Winicjusza); natomiast własną śmierć skomponuje jak spektakl o celowym porządku dramaturgicznym, zamknięty kwestią będącą wyznaniem estetycznej wiary”<sup>57</sup>.

W *Quo vadis?* Sienkiewicza ujawniają się dwa oblicza śmierci dandysów. Teatralna śmierć Petroniusza (jako oddanie się Hypnosowi, by potem oddać się bezboleśnie Tanatosowi), wyreżyserowana, której preludium stanowi pieśń Anakreonta i unoszący się w sali zapach fiołków. Moment śmierci dandysa podkreśla coraz silniejsze blednięcie, zaśnięcie (w konwencji uspokojenia, wyciszenia). Lekarz-Grek:

„otworzył żyłę w zgięciu ręki. Krew trysnęła na wezłowie i oblała Eunice, która podparwszy głowę Petroniusza pochyliła się nad nim... (...) Petroniusz po skończonej pieśni polecił roznieść dalej wino i potrawy, potem zaczął rozmawiać z siedzącymi w pobliżu biesiadnikami o rzeczach błahych, ale miłych, o jakich zwykle rozmawiano przy ucztach” (s. 411).

Śmierć Petroniusza można odczytać jako mszę teatralną, która ciągle trwa, kończy się jedynie widowisko. Natomiast śmierć pseudodandysa, pseudopoety, fałszywego głosu – Nerona – przypomina zarzynanie zwierzęcia, kwik mordowanego prosiaka – wizję zgodną z wizerunkiem Nerona i jego pływającymi ucztami czy błazeńskimi korowodami:

„Nero przyłożył nóż do szyi, lecz kłuł się tylko dłonią bojaźliwą i widać było, że nigdy nie ośmieli się zagłębić ostrza. Wówczas niespodzianie Epafrodyt popchnął mu rękę i nóż wszedł aż po głównię, a jemu oczy wyszły na wierzch, straszne, ogromne, przerażone” (s. 415).

Neron, odpowiadając jeszcze chrapliwym głosem, bełkocze niezrozumiale:

---

<sup>57</sup> Ibidem, s. 47.

„W mgnieniu oka śmierć poczęła obejmować mu głowę. Krew z grubego karku bluzgała czarnym strumieniem na ogrodowe kwiaty. Nogi jego poczęły kopać ziemię – i skonał” (s. 416).

\* \* \*

Zygmunt Bauman stwierdza, że ciało ponowoczesne jest „przede wszystkim »odbiorcą wrażeń«. Spożywa ono i trawi »przeżycia«. Korzystając z przyrodzonej zdolności reagowania na podniety, jest narzędziem »przyjemności»<sup>58</sup>. Człowiek w obliczu ponowoczesnej rzeczywistości stał się więźniem *panoptikonu*, wtłaczanym w rolę „dostarczyciela dóbr”, „znalazł się dziś w pozycji „kolekcjonera przeżyć”, lub – nieco ściślej – „zbieracza wrażeń”<sup>59</sup>. Używanie przez Baumana metafory świata nieprzeminiętego obrazuje także ową „płynną nowoczesność”, przechodzenie form i pozorną zmianę paradygmatów.

Dandysom nieobce były doświadczenia ugrzęźnięcia w formie i kolekcji przeżyć czy wrażeń. Co prawda cała płaszczyzna kulturowego (filozoficznego, socjologicznego, seksualnego) planu wyobrażenia zmieniała się, jednak ciało upodrzednione, zasłonięte i opakowane, któremu dozuje się nowe możliwości doświadczenia, przynależy ważkiemu elementowi świadomości dandysów.

Różnorodne odsłony cielesności dandysów z różnych płaszczyzn kulturowych, z różnych porządków, z różnych języków mówienia o ciele ujawniły skomplikowanie problemu i wskazały na projekty i wybory dandysów w tekście (który to tekst okazuje się polem gry, odbiciem lustrzanym, walką i obecnością – w masce lub bez niej).

Strategie maskowania, przysłaniania, dekorowania i prostytucji ciała z jednej strony, przekraczanie granicy płciowości (transgresja – wedle ustaleń Germana Ritzza<sup>60</sup> – nie dotyczy narracji i zmiany „ja” piszącego, na poziomie tekstu jest bowiem terenem utopii), cielesności i próba zmiany paradygmatu

---

<sup>58</sup> Zob. Z. Bauman, *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Toruń 1995, s. 90.

<sup>59</sup> Ibidem, s. 87.

<sup>60</sup> Zob. G. Ritz, *Transgresja płciowa jako forma krytyki spod znaku „gender” i jako transformacja dyskursu*, tłum. M. Łukaszewicz, op. cit., s. 89–110 (szczególnie podrozdział *Transgresja a transformacja dyskursu*).

płciowego z drugiej, jak również dandysowska obecność przed lustrem i oglądanie ciała – pokazują aporetyczność kulturowego zniewolenia w ciele i sposoby obecności dyskursu cielesnego w tekście, stając się tym samym śladem walki z mechanizmami kulturowej opresji, normy, stabilizacji i powszedniości.

Bunt przeciw płci (biologii, naturze), następnie bunt przeciw kulturze (jako opresyjnym wzorcom płci), bunt przeciw samemu sobie uświadamia paradoks i pułapkę dandyzmu. Dandysowi nie pozostaje bowiem nic, przeciwko czemu miałby się buntować. Świadomość płci sprzyja ujawnieniu kolejnego paradoksu. Oto okazuje się, że dandys, ciągle przeciwstawiający się mechanizmom natury i kultury (płci w porządku natury i kultury), pozostaje bez płci. Dandyzm jest projektem, w którym brak miejsca na kategorię płciowości (choć doświadczenie płciowe jest częstym i determinującym doświadczeniem dandysa).

Palimpsestowe wybieranie i zmienianie „figur płciowych” prowadzi do poczucia braku. Dandys jest człowiekiem wyobcowanym z natury, kultury, ciała i siebie. Utopia bezpłciowości wobec doświadczeń erotycznych stanowi kolejny paradoks sytuacji dandysa.

Dążenie do przekraczania granic płciowości powodowane jest tym, że dandys nie może być identyfikowany jako ten sam. Trzeba również uświadomić sobie, że przesunięcie „męskie–żeńskie” nie zawsze prowadzi do homoerotyzmu, czego przykładem były przywoływane przeze mnie teksty (choćby Sienkiewiczowska wersja dandysa). Dandys przestaje być sobą wtedy, gdy zyskuje akceptację dla swej formy. Przeciwstawia się więc nie tylko innym, ale i sobie przede wszystkim. Neguje nawet kategorię „moje/swoje”, bo to także projekt cudzy.

Bunt dandysów odsłania również sztuczność i ułomność świata, niezgodę na „nie swój” świat, egzystencję, ciało. Kryzys tożsamości dandysa jest punktem wyjścia dandyzmu. Bunt to kategoria zastępująca myślenie o tym kryzysie i kolejne formy, które przybiera dandys, stają się konsekwencją tego

buntu. Projekt dandysa wynika więc z kryzysu podmiotowości. Sprzeciw wobec innych to jego konsekwencja (owo „zamiast”), dandys nie umie bowiem dotrzeć do siebie, więc koncentruje się na tym, co obce, na tym, co obok, co pozostaje do odegrania. Dandys ma propozycję tylko na to, co jemu nie przynależy, nie jest jego własnością i nie dotyczy jego, a dotyczy innego człowieka (dandyzm pod tym względem ukierunkowuje się na ciało cudze, które staje się bodźcem do myślenia o własnym ciele czy raczej unikania refleksji nad własnym ciałem). Traci szansę na zagospodarowywanie pustki wewnętrznej, ale wikła się w Innego.

Wielopoziomowe i wielokierunkowe funkcjonowanie cielesności dandysa uświadamia również figurę permanentnej negacji. Diagnozą dandyzmu jest tylko kolejne zaprzeczanie, nadbudowywanie kolejnych elementów, dlatego dandysa określa figura niemożności wyjścia z sytuacji. Blokowanie autentycznych sygnałów ciała to prawdziwy dramat egzystencjalny. Perspektywa buntu przeciw naturze i kulturze ujawnia bezwyjściowość sytuacji. W uznaniu kulturowej opresyjności ukryta jest bowiem opresyjność natury. Dandysowi mieszają się hierarchie natury i kultury, palimpsestowo nachodzą na siebie (na zasadzie inkrustacji w negatywne doświadczenie kultury wpisuje się negatywne doświadczenie natury). Palimpsest oznacza tu rozmycie granic natury i kultury, ponieważ nie pozwala porównywać porządków. Potrzebę dandysa określa fascynacja samą sytuacją wyboru i przekraczania płci (i w ogóle granic), a nie efekt jako taki. Dandyzm jest zorientowany na ciało, a nierozpoznanie siebie skierowuje uwagę dandysa na wizerunek. Nigdy nie jest zorientowany do wewnątrz, do głębi.

Dandyzm to reguła/mechanizm wyzbywania się siebie, własnego ciała, własnej podmiotowości. Proces przekraczania nie odbywa się „zamiast”, ale poprzez całkowite oddalenie od siebie. Dandyzm staje się w ten sposób projektem odwiecznej niemożności powrotu do własnego ciała.