https://doi.org/10.18778/8088-155-6.22

Weronika Witosław

264—273

Semantyka kobiecego stroju w poezji polskiego baroku

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II

Strój był w dawnej Polsce nośnikiem wielu znaczeń. Jako „symbol tego, co dostrzegalne i zewnętrzne”[1], stanowił ważny element ówczesnej „kultury wyglądów”[2], rozpoznawalny znak miejsca w hierarchii społecznej[3]. Kształt dawnych ubiorów, począwszy od samego materiału, poprzez barwy – z ich symbolicznymi kodami – na akcesoriach skończywszy, determinowały społeczne i kulturowe konwencje[4]. Deskrypcję stroju, jednego z podstawowych elementów współtworzących wizerunek bohatera, warunkowały zaś wzorce wypracowane przez tradycję literacką, głównie sam gatunek utworu[5].

W kulturze staropolskiej interesujący nas strój kobiecy przede wszystkim włączano w dyskurs moralistyczny i waloryzowano negatywnie[6]. Teksty krytykujące ubiory stanowiły rezonans zmian w modzie kobiecej, w szczególności swoistej rewolucji, która dokonała się około połowy XVII wieku. Wtedy to bowiem za sprawą królowej Ludwiki Marii i jej fraucymeru upowszechniła się wśród Polek paryska moda na śmiałe dekolty odsłaniające część piersi[7]. To odkrywanie wdzięków przez polskie damy było na tyle nowe, szokujące i niepokojące, że stało się przedmiotem niemalże społecznej dyskusji.

1 H. Dziechcińska, *Ciało, strój, gest w czasach renesansu i baroku*, Warszawa 1996, s. 107.
2 *Ibidem*. Por. też: R. Ryba, *Barokowe „ogony”, „muchy”, i dekolty, czyli „zbytki na dnie samym piekła wymyślone”*, [w:] *Człowiek w literaturze polskiego baroku*, A. Borkowski, M. Pliszka, A. Ziontek (red.), Siedlce 2007, s. 253.
3 Por. np. *Historia ciała*, t. 1: *Od renesansu do oświecenia,* G. Vigarello (red.), przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2011, s. 144.
4 Na ten temat por. choćby: H. Dziechcińska, *Ciało, strój, gest…*, *op. cit*., s. 86. Spośród bogatej literatury przedmiotu podejmującej zagadnienie staropolskiego stroju por. np.: S. Lam, *Stroje pań polskich w XV–XVIII w.*, Warszawa 1921; M. Gutkowska-Rychlewska, *Historia ubiorów*, Kraków 1935; E. Szyller, *Historia ubiorów*, Warszawa 1960; *eadem*, *Historyczny rozwój form odzieży*, Warszawa 1974; I. Turnau, *Ubiór narodowy w dawnej Rzeczypospolitej*, Warszawa 1991, W. Łoziński, *Życie polskie w dawnych wiekach*, Kraków 1978, s. 109–167.
5 Por. A. Pizun, *Strój kobiecy w literackiej dokumentacji Wacława Potockiego – nowele i romanse*, [w:] *Sarmackie theatrum II: idee i rzeczywistość,* R. Ocieczek (red.), Katowice 2001, s. 178.
6 R. Ryba, *Barokowe…*, *op. cit*., s. 253.
7 Por. R. Grześkowiak, *Amor curiosus. Studia o osobliwych tematach dawnej poezji erotycznej*, Warszawa 2013, s. 21–25; W. Łoziński, *Życie polskie…*, *op. cit*., s. 135.

Jako jeden z wielu, zamiłowanie dam polskich do nowej mody z niezwykłą żarliwością piętnował Jakub Łącznowolski w utworze *Nowe zwierciadło, modzie dzisiejszego stroju akomodowane*. Pomijając oczywistą, wybitnie mizoginiczną wymowę całego tekstu, przyznać trzeba, że autorowi nie brakowało wyobraźni przy kreowaniu obrazów, które pokazywały w krzywym zwierciadle nowinki obyczajowe, miały przestrzegać przed zgubnymi skutkami ulegania modzie i straszyły wizją piekła. Podjęta w *Nowym zwierciadle* problematyka zasadności odkrywania ciała przez polskie damy ujawnia też ambiwalentne, kontekstowe wartościowanie nagości, wpisane zresztą w jej paradygmat[8]. Zdaniem Łącznowolskiego obnażone ciało przywodzi do grzechu:

Kto się może od płaczu wpół z śmiechem ukoić,
Gdy moda w sprośną nagość każe damy stroić?
Chodzi druga jak mamka, piersi pokazała,
Jakoby ustawicznie dziecię karmić miała –
Aleć karmi tym ścierwem kruki niewstydliwe,
Na co obumierają źrenice poczciwe.
Nie wiesz, mizerna mamko, jak wielkie zgorszenie
Ciągnie z sobą wszeteczne twoje ustrojenie?
Kto tylko okiem na cię wejrzy nieostrożnym,
Ubiór niechrześcijański czyni go niezbożnym.
Mniema, że to bezwstydnej statua Wenery,
Skąd różne w sercu swoim mieć musi chimery,
Na które zdrowy rozum jeżeli pozwoli,
Alić natychmiast jęczy w szatańskiej niewoli.
(*Nowe zwierciadło*, w. 141–154)[9]

Jedno „ustrojenie" damy to, jak oblicza autor, tysiąc straconych męskich dusz. Wzorem innych moralistów wśród godnych potępienia kobiecych praktyk Łącznowolski wymienia, oprócz wspomnianych nieskromnych dekoltów, również odsłonięte ramiona, „ogony" – czyli treny sukien, określane tu jako „karoce szatanów", a także „muchy".

Te naklejane na twarz kropki z materiału, które służyły ukrywaniu niedostatków urody pań, eksponowaniu tak przecież nobilitowanej w kulturze dawnej bieli cery i jednocześnie funkcjonowały jako miłosny szyfr[10], stanowiły też przedmiot wielu

8 Na ten temat por. np. J. Le Goff, N. Truong, *Historia ciała w średniowieczu*, przeł. I. Kania, Warszawa 2006, s. 122.

9 Cyt. wg: J. Łącznowolski, *Nowe zwierciadło, modzie dzisiejszego stroju akomodowane*, oprac. P. Borek, E. Wrona, Warszawa 2013.

10 Por. np. P. Oczko, T. Nastulczyk, *Homoseksualność staropolska*, Kraków 2012, s. 222–223; J. Mielniczuk, *Maszkara, baba, czarownica*, [w:] *Człowiek w literaturze polskiego baroku…*, *op. cit.*, s. 202.

zjadliwych komentarzy. Przez kobiety traktowane jako element upiększający – dla moralistów „muchy" były wręcz symbolem brzydoty. U Wacława Potockiego, zestawione ze zwierzętami konotującymi sferę ciemności, piekła i zła, rezonują między innymi znaczenia z kręgu *vanitas*:

Dzisiejszych się białych głów przypatrując modzie,
Gdy przyganiając danej od Boga urodzie,
Czarne się bielą, białe na przepych naturze
Z czarnych się płatków w rozlicznej nastrzygłszy figurze
Muchy, osy, pająki, bez mała i żaby,
Jaszczurki, węże, lepią po gębie: chybaby
Czyniły na pamiątkę, że niedługim czasem
Okropnej w grobach będą gadziny opasem.
Nie mają tej wymówki, bo każda dla ludzi,
Siebie widzieć nie mogąc, twarz swoję paskudzi.
(*Na stroje białogłowskie*, w. 1–10)[11]

Wystrojone niewiasty porównuje ze zwierzętami również Samuel Twardowski w swoim *Satyrze na twarz Rzeczypospolitej*. Poeta tworzy tu ciekawą wizję dziwnych postaci, niemalże hybrydycznych za sprawą owych wymyślnych strojów:

Aż obaczę ktoś z góry koni sześcią jedzie,
W śklanej jakiejś karycie. W tym mię chęć uwiedzie
Dowiedzieć się, ktoby był i przypadnę nisko
Pod jednę tam mogiłę. Jako będę blisko,
Snadź z pojrzenia pierwszego mniemałem by sowy,
Aż się im przypatrzywszy widzę, białe głowy
Tak w jakieś tam peruki się poszychtowały,
A znać że na wesele blisko gdzieś jechały,
Że im barzo podobne. Więc jedna do drugiej
Coś w tym mówić poczęła, aż własne papugi,
Twarzy pomaglowały, a strusie im pióra,
Miasto forgi nad głową. Zadrży na mnie skóra
I ciężko się zdumieję. O co to za stroje
Wasze teraz Polacy!
[…]
(*Satyr na twarz Rzeczypospolitej w roku 1640*, w. 603–616)[12]

11 Cyt. za: W. Potocki, *Dzieła*, oprac. L. Kukulski, t. I: *Transakcja wojny chocimskiej i inne utwory z lat 1669–1680*, Warszawa 1987.
12 Cyt. za: S. Twardowski, *Satyr na twarz Rzeczypospolitej w roku 1640*, wprowadzenie i oprac. S. Baczewski, Lublin 2007.

Jednak ubiór kobiecy, w którym moraliści widzieli pobudkę do grzechu i symbol upadku obyczajów, był jednocześnie niezaprzeczalnie twórczą inspiracją dla barokowych wielbicieli niewieścich wdzięków i pełnił ważną rolę w pochwalnych deskrypcjach.

W poezji barokowej w ramy wizerunku pięknej damy wpisuje się bowiem również pochwała elementów jej stroju. Utwory „adresowane" do biżuterii czy też innych przedmiotów osobistych kobiety znajdujemy przede wszystkim u Jana Andrzeja Morsztyna. Najsłynniejszy jest zapewne ten poświęcony krzyżykowi na piersiach panny, w którym strategia poetycka została oparta na wykorzystaniu w funkcji erotycznej, religijnego symbolu. Jednak poeta opiewał również „zausznice", czyli kolczyki, ozdoby do włosów, rękawiczkę, która skrywa „pieszczoną rękę" damy czy nawet „muszki" – przez innych tak przecież krytykowane.

Opisy stroju i jego elementów są jednak w literaturze staropolskiej zawsze podporządkowane konwencjom deskrypcji postaci, a poetów bardziej niż skrupulatna dokumentacja ubioru zajmuje w istocie wywołanie określonego wrażenia. W *Historyi uciesznej o królewnie Banialuce* Hieronim Morsztyn tak opisuje ubiór bohaterki:

Królewnę też tymczasem do ślubu strojono.
Włos rozczosany pięknie po plecach puszczono,
w który drobnych łańcuszków subtelnie wmieszano
i misternie na głowie wstęgi powiązano.
Z kosztownych dyjamentów koronę nosiła,
samę zaś teletowa szata ją okryła
białej farby, a przy niej kształtnie urobiony
rękaw na boku wisiał, z francuska strzyżony;
środkiem złoty pasamon z dołu szedł do głowy;
subtelną rękę spinał rękaw tabinowy
z tej materyjej, z której i ankrę zrobiono,
a tę wkoło sztukami drogiemi sadzono.
Skronie dyjamentowe roboty zdobiły,
które na wszytkie strony wzrok ludzki paliły.
Szyja kanak kosztowny piersiom posyłała.
Pas sudanny tak sztuczna robota wiązała
z złotych sztuk i kamieni, owo się tak zdało,
że przyrodzenie, nie mistrz, wszytko to działało.
(*Historyja ucieszna o królewnie Banialuce*, Rozdział IV, w. 35–52)[13]

13 Cyt. za: H. Morsztyn, *Historyja ucieszna o królewnie Banialuce*, wyd. R. Grześkowiak, Warszawa 2007.

Barokowe opisy strojów, zarówno męskich, jak i kobiecych, przede wszystkich eksponują te elementy, które ewokują blask i kolory – ważne komponenty *descriptio corporis*[14]. Dlatego poeci notują głównie bogactwo „akcesoriów", a wśród nich zwłaszcza klejnotów, rejestrując jednocześnie ówczesne modowe upodobania czy, jak pisał Claude Backvis, wręcz naszą narodową obsesję na punkcie kosztowności strojów[15].

Rubiny, korale, perły, alabaster, kość słoniowa, bursztyn, ale przede wszystkim złoto jak podstawowy symbol i atrybut piękna to niemalże normatywne elementy odniesienia przy opisie barokowych postaci, które kumulują owe dwie jakości: barwę i blask oraz podkreślają urodę kobiecego ciała[16].

Wyraźna w poezji barokowej estetyka „olśniewania i zadziwiania"[17] współtworzy też wizerunek odzwierciedlającego wspomnianą „kulturę wyglądów" „ciała teatralnego" – udekorowanego klejnotami, „ubranego" w kolory ewokujące splendor i bogactwo, „wystawionego na pokaz". Jak pisze Georges Vigarello, w paradygmat urody barokowej damy, oprócz proporcji fizycznych, zostaje wpisane też zachowanie – ujawniające zamiłowanie do teatralizacji i maskarady, charakteryzującej zresztą, jak wiemy, całą ówczesną obyczajowość i sztukę[18]. Teksty barokowe zawierają opisy pielęgnacji urody kobiecej: kąpiel, zakładanie stroju, czesanie, czyli elementy swoistego „spektaklu estetycznego", w którym kobieta upiększa się i „pozuje", pozwala się podziwiać.

Warto jednak zaznaczyć, że tam, gdzie komplementowana jest uroda damy, jej garderoba w pewnym sensie musi grać rolę drugoplanową. Zgodnie ze starą konwencją w obliczu naturalnych, „przyrodzonych" wdzięków powinny blaknąć nawet najstrojniejsze szaty. Strój nie dorównuje urodzie bohaterek choćby u Samuela Twardowskiego. W jego *Dafnis drzewem bobkowym* czytamy:

> Ten Dafnim kochaną Zapinał teliej, binda ta zdobiła – O, czym piękniejsza ta, co ją nosiła.
> (*Dafnis, Epilog*, w. 118–120)[19]

14 Na ten temat por. np: M. Hanusiewicz, *Pięć stopni miłości. O wyobraźni erotycznej w polskiej poezji barokowej*, Warszawa 2004, s. 80–81; T. Michałowska, *Romans XVII i pierwszej połowy XVIII wieku w Polsce. Analiza struktury gatunkowej*, [w:] *Problemy literatury staropolskiej*, J. Pelc (red.), Wrocław 1972, s. 477.

15 C. Backvis, *Panorama poezji polskiej okresu baroku*, t. I, Warszawa 2003, s. 102. Por. też: M. Bogucka, *Staropolskie obyczaje w XVI–XVII wieku*, Warszawa 1994, s. 110–118; Z. Kuchowicz, *Człowiek polskiego baroku*, Łódź 1992, s. 151–152; W. Łoziński, *Życie polskie…*, *op. cit.*, s. 118–124; 139–146.

16 Por. J. Kotarska, *„Nad blask brylantów, pereł migotanie". Wśród symboli szlachetnych kamieni i klejnotów*, [w:] *eadem*, *Theatrum mundi. Ze studiów na poezją staropolską*, Gdańsk 1998, s. 171.

17 *Ibidem*, s. 169.

18 G. Vigarello, *Historia urody. Ciało i sztuka upiększania od renesansu do dziś*, przeł. M. Falski, Warszawa, s. 57. Por. też: G. Raubo, *Oko i rozum. Myśl antropologiczna w „Nadobnej Paskwalinie" Samuela Twardowskiego*, [w:] *Wielkopolski Maro. Samuel ze Skrzypny Twardowski i jego dzieło w wielkiej i małej ojczyźnie*, K. Meller, J. Kowalski (red.), Poznań 2002, s. 192; M. Hanusiewicz, *Święte i zmysłowe w poezji religijnej polskiego baroku*, Lublin 1998, s. 80–81.

19 Cyt. za: S. Twardowski, *Dafnis drzewem bobkowym*, oprac. J. Okoń, Wrocław 1976.

Natomiast w jednym ze swoich epitalamiów Twardowski buduje pochwalny konterfekt Anny Sieniucianki, deprecjonując rozpoznawalne dla ówczesnego czytelnika symbole piękna i splendoru, przede wszystkim kosztowne „sydońskie" stroje:

Po niej złota ciężary i drogie kanaki Wiszą próżno, bo nie był żaden Sydon taki,
Żadna Pafo ozdoby ani co Pryjama Z Troją kiedyś zgubiła, jako milsza sama
Nad to wszytko.
(*Epitalamium dla Anny Sieniucianki i Piotra Opalińskiego*, w. 465–469)[20]

Poeci staropolscy wyrażają też, w nieco żartobliwym tonie, przekonanie, że najpiękniejszym widokiem jest po prostu niczym nieskrępowana kobieca nagość. Taki pogląd znajdujemy już w *Dworzaninie* Łukasza Górnickiego: „Bym ja, Miłościwy Panie, miał ją u siebie za piękną, ukazałbym ją tu bez wszelakiego ubioru, tak jako Parys chciał widzieć one trzy boginie"[21]. Jan Andrzej Morsztyn w utworze *Stroje* śmiało wyznaje: „Wolałbym przecię, moja droga Jago, / Nie w tych cię strojach widzieć, ale nago"[22], a Szymon Zimorowic przekonuje w *Roksolankach*:

Przeto milszaś ty u mnie, nadobna dzieweczko,
Gdy się z prosta ubierzesz w cieniuchne giezłeczko,
Niżeli niepozorna panna, chociaż szatna,
Milszaś ty mnie w koszuli, dziewczyno udatna.
Jeżelić i ta cięży, [więc i tę zrzuć] z siebie
I bez niej, ma pociecho, przyjmę ja [rad] ciebie.
(*Roksolanki, Drugi: Amarant*, w. 13–18)[23]

Ubiór kobiecy staje się w tekstach barokowych częścią narracji erotycznej i pełni funkcję podkreślenia seksualności. Poeci z upodobaniem stosują „grę w rozbieranie", opartą na asocjacjach stroju i nagości. Ujawnia się ona na przykład u Jana Andrzeja Morsztyna:

Piersi, francuskim kołnierzem okryte,
Wygodnym wiatrom nie tak niedobyte,
Żeby nie miały, wionąwszy coś z boku,
Ich mleka odkryć, mego cieszyć wzroku.
(*Letni strój*, w.15–18)

i w poemacie *Nadobna Paskwalina* Samuela Twardowskiego:

20 Cyt. za: S. Twardowski, *Epitalamia*, oprac. R. Krzywy, Warszawa 2007.
21 Cyt. za: Ł. Górnicki, *Dworzanin polski*, oprac. R. Pollak, Warszawa 1950, s. 150.
22 Cyt. za: J. A. Morsztyn, *Utwory zebrane*, oprac. L. Kukulski, Warszawa 1971, s. 23–24.
23 Cyt. za: Sz. Zimorowic, *Roksolanki*, oprac. L. Ślękowa, Wrocław 1983.

[…] jako urodziła
Matka ją Andronija, prócz się zasłoniła
Subtelną bawełnicą, ale nie tak, żeby
Oko nie przeniknęło, z czego by i gdzie by
Rozkosz swoję odniosło.
(*Nadobna Paskwalina*, Punkt III, w. 227–231)[24]

Wyraźne napięcie między odsłoniętą a zasłoniętą częścią kobiecego ciała eksponuje też Piotr Kochanowski we fragmencie przekładu dzieła Tassa:

Śnieg biały z piersi i z szyje wynika,
Gdzie ma swe gniazdo miłość przeraźliwa;
Mniejsza część piersi na wierzch się wymyka,
Więtszą część kryje szata zazdrościwa;
Ale chocia je przed okiem zamyka,
Przechodzi rąbek i szatę myśl chciwa:
Ta nie ma dosyć na zwierzchniej piękności,
Wdziera się gwałtem w tajemne skrytości.
(*Gofred abo Jeruzalem wyzwolona*, Pieśń IV, w. 241–248)[25]

Barokowi poeci wiedzą, że czasem trzeba ukryć, by pokazać „bardziej". Barokowe opisy ciała w istocie odsłaniają niewiele, tajemnic ciała „zazdrośnie" strzeże fragment ubioru[26]. W przywoływanym już *Epitalamium dla Anny Sieniucianki i Piotra Opalińskiego* Samuel Twardowski tak opisuje śpiącą boginię Wenus:

[…] Zaniedbany od niej
Wszytek strój i ozdoba sydońskiej purpury,
Prócz jako urodzona z morskiej swej natury,
Tak lozem się rozbierze, wysmuknąwszy białą
Pierś na wymiot, skąd jako urwie kto dostałą
Pomarańczą albo dwa melograny śliczne,
Na wierzch się jej dobędą, z czego okoliczne
Knieje się zakochają. Cytrynę ma w dłoni,
A ostatek płci swojej niedbale zasłoni
Subtelną bawełnicą.
(*Epitalamium dla Anny Sieniucianki i Piotra Opalińskiego*, w. 16–25)

24 Cyt. za: S. Twardowski, *Nadobna Paskwalina*, oprac. J. Okoń, Wrocław 1980.
25 Cyt. wg: T. Tasso, *Gofred abo Jeruzalem wyzwolona*, przeł. P. Kochanowski, wyd. R. Pollak, Wrocław 1951.
26 Por. D. Ostaszewska, *Postać w literaturze. Wizerunek staropolski. Obrazy – konwencje – stereotypy*, Katowice 2001, s. 158; R. Grześkowiak, *Amor curiosus…*, *op. cit.*, s. 20, 35.

Uwaga poetów skupia się właśnie na tym elemencie stroju, który broni oku dostępu do niewieścich wdzięków. W kontekście pozytywnie waloryzowanej nagości strój jest zatem przeszkodą, bo zasłania pożądane ciało[27], ale jednocześnie ta „zazdrościwa" szata staje się, jak zauważa Radosław Grześkowiak, niemalże pierwszoplanowym bohaterem literackim[28]. Zachowanie symbolicznej zasłony to rodzaj „listka figowego", znak tabu, którym od zawsze była cielesność człowieka[29], ale przede wszystkim znak konwencji literatury wysokiej, która nie pozwalała na zupełne odkrycie tajemnic ciała. Musiały one pozostać w sferze domysłu lub znajdowały swoją werbalizację w utworach spod znaku *obscoenum*. Jednak to również zabieg retoryczny, który miał pobudzać wyobraźnię odbiorcy. Niedopowiedzenie, odwlekanie całkowitego obnażenia tajemnicy ciała zwiększało sensualną intensywność tekstu, uruchamiało grę wyobraźni i otwierało ją na możliwość różnych interpretacji.

Imaginacja twórców pozwalała jednak pokonywać bariery stroju i budować sugestię tych przymiotów ciała, które nie są dostępne dla oka[30]. Taką „władzę nad wizerunkiem" demonstruje na przykład Zbigniew Morsztyn w utworze *Do jednej zacnej damy*:

Pod którą co zazdrosne kryją bawełnice,
Nie moja rzecz zachodzić w takie tajemnice,
Ale jak słońce, choć się za chmurę zakryje,
Przecie po wszytkim świecie blask od niego bije,
Tak tam łakome oczy przecie się wkradają
I przez zasłony cienkich rąbków przenikają.
(*Do jednej zacnej damy*, w. 35–40)[31]

Literatura dawna, a już na pewno liryczne wyznania miłosne, to domena mężczyzn.Bez wątpienia kanoniczna deskrypcja kobiecego ciała, a także stroju, była spojrzeniem męskim, przeznaczonym dla tej płci[32]. Jak zauważa Danuta Ostaszewska, ciało kobiety jest w literaturze barokowej kreowane jako obiekt męskiego pragnienia[33]. Częste w XVII-wiecznych utworach perspektywiczne zbliżenia na określone atrybuty urody sprawiają, że bohaterki są niejako „oceniane jako widoki"[34].

27 D. Ostaszewska, *Postać w literaturze…*, *op. cit.*, s. 160–161.
28 R. Grześkowiak, *Amor curiosus…*, *op. cit.*, s. 35.
29 *Historia ciała…*, *op. cit.*, s. 18.
30 R. Grześkowiak, *Amor curiosus…*, *op. cit.*, s. 13–14.
31 Cyt. wg: Z. Morsztyn, *Wybór wierszy*, oprac. J. Pelc, Wrocław 1975.
32 Niezwykle trafne wydaje się spostrzeżenie, że ,,w dawnej kulturze spojrzenie zawsze miało płeć, okazywało się albo męskie, albo kobiece". Por. D. Wojda, *Kobieta przed lustrem. Reprezentacje narcystyczne Bolesława Leśmiana i Sylvii Plath*, [w:] *Oblicza Narcyza: obecność autora w dziele*, M. Cieśla-Korytowska, I. Puchalska, M. Siwiec (red.), Kraków 2008, s. 298.
33 D. Ostaszewska, *Postać w literaturze…*, *op. cit.*, s. 158.
34 J. Berger, *Sposoby widzenia*, przeł. M. Bryl, Poznań 1997, s. 51.

Poeci projektują określoną percepcję kobiecego ciała. Narzucając perspektywę jego kontemplacji, włączają czytelnika w sytuację patrzenia czy raczej podglądania. Wiele barokowych konterfektów dam to zapis wrażeń podmiotu oglądającego piękne ciało i to oglądanie ma niemalże zawsze wyraźny podtekst erotyczny.

Ciało kobiety jest w poezji barokowej przykryte warstwami sukien i… znaczeń, a aksjologia kobiecego stroju oscyluje między naganą a afirmacją. Z jednej strony świadectwa literackie dowodzą, że ubiory pań włączano w kontekst religijno-moralistyczny i krytykowano. Z drugiej zaś wiele tekstów barokowych ujawnia wyraźną fascynację ówczesnych poetów szczegółami kobiecego stroju, który staje się często elementem narracji erotycznej.

Podjęta w niniejszym artykule problematyka semantyki ubioru kobiecego ma oczywiście dużo szersze konotacje znaczeniowe i bogatszy materiał egzemplifikacyjny. Domaga się też wnikliwszego opracowania, gdyż stanowić może ciekawy przyczynek do badań nad obrazem płci pięknej, nie tylko w literaturze, ale w całej kulturze baroku.