

EWA SKORUPA

Uniwersytet Jagielloński

Eliza Orzeszkowa –  
entuzjastka portretowania fizjonomicznego (część II)

---

Eliza Orzeszkowa – Entusiast of Physiognomic Portraits (Part II)

DOPEŁNIENIE – INFORMACJE WPROWADZAJĄCE

Tekst ten jest kontynuacją, rozpoczętej w poprzednim numerze „Annales”, analizy powieści Elizy Orzeszkowej *Na prowincji*. Koniecznym dopełnieniem części drugiej są portrety fizjonomiczne bohaterów, wprawdzie drugoplanowych, niemniej ważnych z punktu widzenia kunsztu charakteryzacyjnego. Równie istotne jest w tym kontekście dookreślenie natury ludzkiej za pomocą bogato reprezentowanej w dziele ekspresji spojrzenia, z pozoru nieco skromniej wprowadzanego dotyku, fizjologicznych reakcji ciała, jak oblewania się rumieńcem czy nagłych zblednięć. Warta głębszego namysłu literaturoznawczego jest ponadto – powiązana z wymienionymi zagadnieniami – problematyka cielesności, która zazwyczaj nie jest łączona z twórczością pisarki, a wręcz przeciwnie uznawana za zagadnienie obce dla dorobku pozytywistki, mimo że teoria Johanna Caspara Lavatera w całości opiera się na związkach ciała i ducha.

PORTRETY FIZJONOMICZNE:  
ANDRZEJ ORLICKI – JERZY SNOPIŃSKI

Andrzej Orlicki i skontrastowany z nim Jerzy Snopiński jako bohaterowie drugoplanowi zostali scharakteryzowani także za pomocą Lavaterowskiej metody zaglądania w głąb natury ludzkiej, która polegała na pozornie nieskutecznym i niechętnie czasem ocenianym przez badaczy obserwowaniu oraz przypatrywa-

niu się powierzchowności człowieka, po to, by wdrzeć się do jego wnętrza i je obnażyć. Podobnie jak w przypadku kreacji postaci pierwszoplanowych narrator wydobyl dysonansowość wyglądu obu bohaterów, gdyż w myśl teorii fizjonomicznych zewnętrznosc miała się przekładać na charakter. Andrzej Orlicki – z zamiłowania i zawodu botanik, odwiedzający rodzinne strony swojego przyjaciela i krewnego Jerzego Snopińskiego – to jednocześnie zdolny interpretator fizjonomiczny Topolskiego, który pod mało zajmującą aparycją dostrzega w Bolesławie kogoś niecodziennego i ucieleśniającego prawdziwe piękno (zob. Skorupa, 2016a:41–54).

Pierwsze wprowadzenie bohatera jest jeszcze mało konkretne, gdyż ma za zadanie dostarczyć jedynie ogólnego wyobrażenia o przedstawianej postaci. W skład inicjalnego portretu Orlickiego wchodzi zatem takie elementy wyglądu, które na pierwszy rzut oka każdy bez trudu zauważy:

Na niej siedział niemłody mężczyzna, z mocno szpakowatymi włosami i wąsami, z pogodnym spojrzeniem szarych oczu, ocienionych gęstą siwiejącą brwią, z postacią krzepką i dobrze zbudowaną, lubo nieco pochyloną przez wiek, a może i przeniesione trudy życia. Owinięty był szarym sukienym płaszczem, a na głowie miał czapkę oszytą siwym barankiem (Orzeszkowa, 1951:9).

Niektóre wymienione detale oznaczały według Lavatera męską stałość i stanowczość (Ysabeau, 1883:54)<sup>1</sup>. Gdyby jednak nie dodatkowe „ingredencje” tego skąpego konterfektu, byłoby to za mało, zwłaszcza, że nie wszyscy – nawet w epoce fascynacji fizjonomiką – posiadli gruntowną wiedzę, która mogłaby ich skutecznie prowadzić po meandrach fizjonomicznego orzekania o człowieku. Ten zabieg został jednak zastosowany przez narratora świadomie i należał do typowych chwytów powieści tendencyjnej, dla której ważny i modny fundament stanowił scjentyzm.

Kontrowersyjny w interpretacjach był pojawiający się w przytoczonym wizerunku szary kolor oczu. Takiej barwy Lavater dokładnie nie analizował, dostrzegając zaledwie jej obecność w przyrodzie. Można się domyślać, że prawdopodobnie dlatego, iż w gamie kolorystycznej stał on blisko niebieskiego, który pastor kojarzył z kobiecością i miękkością charakteru. Tego typu sądy słusznie podważał jego popularyzator Alexandre Victor Frédéric Ysabeau, dowodząc, że w Europie północnej barwa ta jest najpospolitsza (Ysabeau, 1883:51). Znacznie większą rolę w diagnozowaniu fizjonomicznym odgrywały, pominięte tu, kształt i wielkość oczu.

Współcześni komentatorzy fizjomiczni różnią się w charakterologicznej ocenie barwy oka. Na przykład Jonathan Dee (2007:76–77) uważa, że szary kolor sugeruje nieumiejętność w podejmowaniu decyzji; w przeciwieństwie

<sup>1</sup> Lavater pisał o wąsach i gęstych brwiach jako sygnałach męskości i stanowczości.

do niego Hanns Kurth, występujący pod pseudonimem Jeana Baptista Delacour'a (2000:62–63), twierdzi, że ludzi o takich oczach cechuje charakter twardy, zdecydowany i nieugięty. Z kolei Genowefa Szrajer i Stefan Wdowiak (2010:55) łączą oczy ciemnoszare z dobrocią i wyrozumiałością. Jak widać, nie ma tu interpretacyjnej zgody. Oczywiścieścią w kunszcie fizjonomicznego wyrokowania o charakterze człowieka jest przekonanie, że „wyrwany z kontekstu” jeden element, nawet poprawnie objaśniony, nie wystarcza do przeprowadzenia prawidłowej diagnostyki, gdyż posiada konkretne znaczenie dopiero w powiązaniu z innymi detalami ciała. Jednak do tego niedostatecznie wytłumaczonego i w gruncie rzeczy mało istotnego niuanse, jakim jest szary kolor tęczówki Andrzeja Orlickiego, narrator dorzuca drobną, ale istotną uwagę o pogodnym spojrzeniu bohatera, co było pierwszym przemyślanym sygnałem określającym jego prawdziwe usposobienie.

Ważna w tym oszczędnym portrecie była również dygresja o dobrze zbudowanej sylwetce oraz krzepkiej postawie botanika. Zgodnie bowiem z poglądami Lavatera „w obrębie pewnych granic, większy rozwój cielesny zapowiada temperament bardziej męski, większą energię duchową, podczas gdy organizm wątły i drobny zwiastuje naturę kobiecą” (Ysabeau, 1883:100), co oznacza, że z budowy ciała można wnioskować o rodzaju temperamentu, konstytucji, a także po części władz psychicznych człowieka.

Niebawem po tym dwuzdaniowym wizerunku przyrodnika Orlickiego następuje portret inicjalny jego krewnego i przyjaciela z czasów szkolnych – Jerzego Snopińskiego, którego fizjonomia wygląda zgoła inaczej:

Po chwili dopiero otworzyły się drzwi domu i na ganek wyszedł mężczyzna lat przeszło pięćdziesięciu, średniego wzrostu, otyły, z potężną łysiną wśród posiwiałych włosów, z twarzą rumianą i poczciwą, ale nacechowaną szczególnie jakimś zafrasowaniem. Znać było, że tylko co włożył czarny surdut, który miał na sobie, bo jeszcze poprawiał i ociągał poły, co chwila niosąc też rękę do krawata, którego węzeł, z pośpiechem zawiązany, już się był prawie rozwiązał. Każdy by się domyślił, że dzierżawca Adampola robił umyślną a pośpieszną toaletę *in gratiam* przybywającego gościa (Orzeszkowa, 1951:11).

Ten wprowadzający konterfekt również nie jest z pozoru nasycony wyczerpującymi informacjami fizjonomicznymi, które we wzorcowych portretach Lavaterowskich wykorzystywanych w kreacjach literackich natychmiast były przekładane na wiedzę o duchowej stronie postaci. Narrator, podobnie jak poprzednio, określa jedynie wzrost, tuszę, zauważa łysinę bohatera i zwraca uwagę na nakładany przez niego w pośpiechu strój. Najważniejszy jednak detal zamknięty jest w dygresyjnym napomknieniu o rumianej i poczciwej twarzy, na której maluje się coś, co w pierwszym momencie mogłoby zostać niedostrzeżone. Jest to mianowicie *fr a s u n e k*, który staje się nieodłączną sygnaturą Snopińskiego, jego „znakiem własnościowym”, inaczej mówiąc: komunikatem najprecyzyjniej odzwier-

ciadającym stan ducha (umysłu) postaci. Ciało Jerzego odsyła zatem obserwatora do niewidzialnego wnętrza. Ponadto każdy z wprowadzonych bohaterów otrzymuje zaraz na początku jedną, na pozór mało istotną cechę charakteru, która jednak w efekcie okaże się kluczową dla jego natury; w przypadku Andrzeja Orlickiego jest to afirmatywne spojrzenie, przekładające się na pogodę ducha, natomiast u Jerzego Snopińskiego – nieodstępujące go zatroskanie. Interesujące, że dbałość Orzeszkowej o szczegół oraz jej ulubiona metoda kontrastowości znalazły odzwierciedlenie nawet w tak skąpych i wydawać by się mogło pobieżnie konstruowanych portretach wstępnych. Warto zwrócić uwagę na elementy powtarzalne, tworzące wzorcową matrycę, według której narrator objaśniał poszczególne „komponenty” wyglądu postaci literackich. Składały się one na semantykę obu konterfektów: wiek, budowa ciała, owłosienie, spojrzenie, ubiór. Najważniejszy jednak detal, który sygnował twarze bohaterów, będąc inicjalnym komunikatem charakterologicznym, stanowił – podobnie jak pozostałe cechy wyglądu fizycznego – zestawienie kontrastowe (afirmacja życia przeciwstawiona zgryzocie).

Już zatem na podstawie „odstón” wprowadzających czytelnik może dostrzec dysharmonię dzielącą dwóch przyjaciół, która w trakcie rozwoju fabuły zostaje pogłębiona przez rozbieżności: w trybie życia, rodzaju wykonywanych zawodów, garderobie, wyrazie twarzy. Te ogólne szkice są zaledwie impresją na temat danej postaci, dostarczają pierwszego wrażenia, odbiorcę stawiają zaś w roli obserwatora i intuicyjnego fizjonomisty, który ma szansę na podpatrzenie osób nieznanymi i obcych. Andrzej Orlicki ze swoim pozytywnym spojrzeniem, stosownym odzieniem, mocną budową ciała, naukową profesją wzbudza inne odczucia niż Jerzy Snopiński ze swoją niedbałością w ubiorze, otyłością, ale też poczciwą i rumianą twarzą. Z jednej strony światły umysł i uduchowienie, z drugiej prostota, przyziemność i udreki materialne. Nie bez znaczenia dla kondycji Snopińskiego jest jego korpulentność, która w zgodzie z przekonaniem Lavatera tłumaczy charakterystyczną dla niego ociężałość. Komentator traktatu szwajcarskiego duchownego, Ysabeau, notuje: „jeśli osoby takie były [wcześniej – uzup. E.S.] hojnie władzami duchowymi obdarzone – zostaje usposobienie wesołe, chwilowe popędy szlachetne jako cząstka niegdyś posiadanych przymiotów” (Ysabeau, 1883:105). To wyjaśnienie dobrze uzasadnia pozostawienie przez narratorkę Snopińskiemu poczciwej i dobrej twarzy, która teraz nosi na sobie znamię troski o rzeczy materialne.

Po tej prolegomenie, która jak widać, mimo iluzorycznej oszczędności, mieściła w sobie dużo cennych informacji, Orzeszkowa otwarcie przystępuje do realizacji szczególnie preferowanej przez siebie metody kontrastowych zestawień. Trudno oprzeć się wrażeniu, że był to zabieg celowy; autorka najwyraźniej chciała dać szansę czytelnikowi, który na podstawie pierwszych portretów miał samodzielnie przeprowadzić wstępną analizę bohaterów. Rzeczy następujące po niej powinny jedynie utwierdzić odbiorcę w jego trafnych wnioskach:

Obaj jednego wieku i patrzący wzajem na siebie z serdeczną przychylnością, różnili się jednak wielce między sobą nie tylko przez to, że pan Andrzej był słusznego wzrostu, barczysty, muskularny, ale nie otyły, a pan Jerzy niski i niepospolitej tuszy; nie tylko także przez to, że ostatni miał łysinę, a pierwszy jej nie miał, ale główną i uderzającą między nimi różnicę stanowiły cechy ich fizjonomii (Orzeszkowa, 1951:12).

Po jaskrawo wyeksponowanych sprzecznościach z obszaru aparycji narrator przechodzi do wskazania dysonansów fizjonomicznych. Znaczącą rolę u Giambattisty della Porty, a potem także u szwajcarskiego pastora, odgrywały w opisach zmarszczki na czole, których układ miał zdradzać rodzaj umysłowości, charakter i zainteresowania. Lavater twierdził, że „zmarszczki proste, równoległe i niezbyt głębokie, oznaczają rozum i prawość charakteru; zmarszczki poplątane i głębokie są oznaką charakterów nieszlachetnych, gwałtownych i namiętnych” (Ysabeau, 1883:47). Korzystając z tych podpowiedzi, Orzeszkowa kreuje konterfekty wzorcowo fizjonomiczne, które polegały na egzegezie wiedzy zaczerpniętej z dawnych traktatów; innymi słowy: wprowadzony element zostaje natychmiast powiązany z konkretną cechą charakteru i tak objaśniony, aby nie pozostawiał żadnych wątpliwości.

Czoło pana Jerzego było gęsto pomarszczone, ale zmarszczki jego układały się wszerek, jak zwykle u ludzi zaprzątniętych głównie i jedynie troskami materialnymi, ciągłym wywalczaniem powszedniego bytu; zmarszczki zaś pana Andrzeja, także liczne i głębokie, rysowały się na czole jego podłużnie, a najgłębsza z nich była między brwiami, jak to bywa u ludzi pochłoniętych umysłową pracą i dręczonych często ciężkim rozmyśleniem o szerokich ogólnych sprawach (Orzeszkowa, 1951:12–13).

Zapewne niejednokrotnie pisarka tylko inspirowała się Lavaterowską metodą diagnozowania człowieka i nie była literalnie wierna wywodom szwajcarskiego duchownego. Najważniejsza bowiem okazywała się dla jej kreatywności artystycznej technika podpatrywania, obserwacji i rozpoznawania natury ludzkiej. Dlatego tak ważna była eksplikacja, która z jednej strony naśladowała „profesjonalną” diagnostykę fizjonomiczną, z drugiej zaś usuwała wszelkie wątpliwości, aby odbiorca został jednoznacznie poinformowany o powieściowych charakterach.

Kolejna sekwencja poświęcona jest mowie (ekspresji) oczu, które od renesansu zaczęły zwyciężać czoło (metoposkopia) i zapoczątkowały karierę interpretacyjną spojrzenia w psychologii, komunikacji niewerbalnej i literaturze pięknej. Wzrok jest ucieleśnieniem relacji bohatera ze światem zewnętrznym i świadectwem reakcji na jego bodźce. Może ujawniać lub demaskować charakter człowieka: prostolinijność, podstępność, otwartość, skrytość; bądź zapisywać przełotnie odczuwane nastroje: lęk, skrępowanie, zawstydzenie, radość (Pastuszka,

1962:361–367). Wprowadzona do powieści analiza wyrazu oczu Jerzego i Andrzeja potwierdzała wcześniejsze ustalenia dotyczące istoty ich natury:

W oczach gospodarza domu był wyraz dobroduszej poczciwości, zza której wyglądał fraunek, niby z nałogu już w nich osiadły; spojrzenie gościa było pogodne i życzliwe, ale gdy przestawał mówić i zamyślał się, można w nim było dostrzec odcień smutku. Niekiedy szare i ogniste mimo wieku oczy jego odbiegały najbliższych przedmiotów i zdawały się patrzeć gdzieś daleko, obejmować jakieś szerokie przestrzenie i widnokreśli, a wtedy właśnie bywały najsmutniejsze (Orzeszkowa, 1951:13).

Dlatego ostateczna konkluzja obserwatora-fizjonomisty, który bez pośpiechu odsłaniał tajniki charakterologiczne obydwu bohaterów, stanowiła zwarte podsumowanie uprzednich szkiców portretowych:

Przyjrawszy się pilnie obudwom rówieśnikom, łatwo było odgadnąć, że pan Jerzy był człowiekiem, któremu całe życie przeszło wśród pracy na kawałek chleba, bez innej myśli, jak o zasiewach, zbiorach i młóceniu, bez innych cierpień, jak nieurodzaj lub gradobicie, bez innych radości, jak niegdyś za młodu wesele z ukochaną Anusią, potem urodziny syna, a potem jeszcze lata, w których zboże dawało dziesięć kop z morga. Pan Andrzej zaś musiał być koniecznie jednym z ludzi, którym królestwo ducha we władanie oddanym zostało, których myśl rada w tym królestwie mieszka (Orzeszkowa, 1951:13).

Te charakterystyki, sporządzone równocześnie z wprowadzaniem bohaterów do świata powieściowego, w dalszym toku fabuły nie podlegają żadnym metamorfomom, co dobrze świadczy o przemyślanej narratorskiej koncepcji psychologicznego dookreślenia postaci literackich.

#### JAKI DOTYK ISTNIEJE U ORZESZKOWEJ?

Refleksja filozoficzna, zwracając uwagę na autonomiczność zmysłu dotyku i jego silne powiązanie z terytorium ciała (zob. Struzik, 2009:71–73), odróżniała „ciało poznające” od „ciała poznawanego”, ciało „dotykane” od „dotykającego”. Zmysł dotyku, traktowany jako rzetelna forma badania materialności świata, miał umożliwiać kontakt bezpośredni i realizować ideę bliskości, więzi, zażyłości. Już wstępne ustalenia o dotyku sugerują, że literatura pozytywizmu, przyznając mu stosunkowo dużo miejsca, dokonała jego rehabilitacji (zob. Marzec, 2013). Namysł nad fenomenem tego zmysłu może obejmować różne aspekty: analizować społeczną i prywatną celowość dotyku, zatrzymywać się nad jego konwencjonalnymi oraz intymnymi formami, śledzić jego charakter (dotyk dobry i dotyk zły, chciany i niechciany, przedmiotowy i podmiotowy) (Mizińska, 2010:82–85). Warto w tym kontekście wspomnieć też złotą myśl Johanna Gottfrieda Herdera, który pisał o „pięknie odczuwanym przez dotyk” (2002:104) czy odnotować przekonania o substancjalności przeżywanego momentu terażniejszości, gdy czegoś



lub kogoś dotykamy (Sławek, 2009:27). Innymi słowy: dotyk odkrywa czas teraźniejszy, „stabilizuje doświadczenie, osadzając je precyzyjnie w momencie, w którym zachodzi” (Sławek, 2009:27).

Zmysł dotyku, ceniony już przez Arystotelesa (zob. Struzik, 2009:71–73), który pierwszeństwo przypisywał wzrokowi, ale uznawał wysoką wartość wrażeń dotykowych, nie został dostatecznie wnikliwie przebadany u Orzeszkowej<sup>2</sup>, mimo że pisarka uczestniczyła w pozytywistycznym procesie odkrywania dotyku na nowo. W powieści *Na prowincji* istnieje kilka kategorii dotyku, z których część ma charakter konwencjonalny, ceremonialny, rytualny i mieści się w obszarze oficjalnie akceptowanych zachowań, część zaś zalicza się już do intymnej cielesności, jakkolwiek nie posiada jeszcze żadnych oznak seksualnego naruszenia tabu. Jedną z najpopularniejszych form dotyku, która, mogąc pełnić podwójną funkcję w zależności od sytuacji fabularnej, stanowi jednocześnie odzwierciedlenie faktycznie panujących w XIX wieku norm *savoir-vivre*, jest pocałunek. Orzeszkowa niekiedy używa pocałunków konwencjonalnych, które są naturalnym gestem przy powitaniu oraz oddawaniu czci rodzicom przez syna czy córkę. Do tej grupy zalicza się też pocałunki macierzyńskie i ojcowskie, zwykle składane na czole, naznaczone już pewną cechą intymności i hierarchiczności, jaką wytwarzają relacje rodziców i dzieci:

I rzuciwszy się sobie w objęcia [Andrzej i Jerzy przy powitaniu – uzup. E.S.], poczęli całować się głośno a długo. – Kopę lat, kopę lat! – wołał w przestankach całowania pan Jerzy. [...] Z dziesięć już latek pono – odpowiedział pan Andrzej, uwalniając się w końcu od energicznych całusów dzierzawcy (Orzeszkowa, 1951:12).

Aleksander zaśmiał się głośno i pocałował matkę w rękę... [...] Oj, ty zuchu, zuchu! – pieszczotliwie rzekła matka i pocałowała jedynaka w białe czoło (Orzeszkowa, 1951:100).

Aleksander ukląkł przed nim [ojcem – uzup. E.S.] i zaczął całować go w ręce i kolana (Orzeszkowa, 1951:122).

[W czasie balu – uzup. E.S.] stary dzierzawca chodził od gościa do gościa, całował, ścisłał, poił, częstował, przysiadł się do kobiet [...] ze łzami rozrzewnienia i radości w oczach wyściskał z kolei wszystkich mężczyzn i wszystkie kobiety pocałował w rękę (Orzeszkowa, 1951:142).

[Bolesław – uzup. E.S.] pocałował rękę pani Niemeńskiej z synowską czułością (Orzeszkowa 1951:145).

Obok takiej formy pisarka sięga po pocałunki miłosne, które nie zawsze świadczą o głębokim uczuciu dwojga; mogą bowiem wskazywać na uludę łączącego ich afektu. Zwykle prawdziwie zakochany i dojrzały mężczyzna „okrywa pocałunkami” dłonie wybranej kobiety, przy czym opisom takich scen towarzyszą refleksje na temat więzi duchowej narzeczonych. Orzeszkowa unika namiętnych pocałunków w usta, choć i takie się zdarzają, ale częściej w funkcji dydaktycznej

<sup>2</sup> Wstępne ustalenia poczynił jedynie Grzegorz Marzec (2013). Dokonywał jednak uogólnień dotyczących całej epoki pozytywizmu.

i przewencyjnej, przestrzegającej przed bezrozumną i jedynie cielesną namiętnością, która może się skończyć nagle i niekiedy tragicznie. Taką „roztropną” (pozytywną) miłość, która lansowana jest w utworze, reprezentuje Bolesław wobec Wincenty. W zwierzeniach odkrywa tajniki swojej zaskakującej „transgresji uczuciowej”, polegającej na nieoczekiwanym i gwałtownym przejściu od przyjaźni oraz przywiązania do cielesno-duchowych doznań:

Przy powitaniu i pożegnaniu całowałem ją w czoło, a niekiedy i w usta. [...] Dobrze mi było z tą poufalością, bom lubił Wincunię, ale nigdy nie doświadczałem żadnego, by najmniejszego wzruszenia przy niej, bo patrzyłem na nią jak na dziecko i jak dziecko całowałem ją... [...] Machinalnie odwracając kartki książki, podniosłem oczy i spojrzałem na Wincunię i dziwna rzecz, nie mogłem już od niej wzroku oderwać. [...] Wincunia położyła dłoń na mojej ręce i widząc, że się w nią niezwykle wpatruję, rzekła: „Czytajże pan dalej, to takie piękne!” Przy dotknięciu jej zdrząłem cały, próbowałem czytać – i nie mogłem. [...] Nazajutrz, przyszedłszy do Niemenki, chciałem powitać Wincunię zwykłym pocałunkiem, ale gdy ją wziął za rękę i spojrzał w jej oczy, poczułem zawrót głowy, bicie pulsów w skroniach i szybko odwróciłem się od niej. Zacząłem coś mówić, nie pamiętam już co [...]. W istocie, od owej dopiero chwili zacząłem ją kochać jak kochanek (Orzeszkowa, 1951:60–62).

W przytoczonym cytacie wyraźnie widać różnicę w podejściu do przyjaźni i miłości; ta ostatnia nie jest odcieleśniona, jak mogliby sądzić niechętni pozytywizmowi badacze i czytelnicy, lecz jak najbardziej ziemską. Uczucie to – tak jak przywykliśmy – wywołuje fizjologiczne reakcje organizmu: zawroty głowy, pulsowanie w skroniach, drżenie ciała, najwyższe wzruszenie. Wprawdzie musi ono być powiązane z duchową więzią, która stanowi u Orzeszkowej zawsze fundament udanego szczęścia, niemniej nie brak tu typowych dla miłości rezonansów cielesnych, co najlepiej oddaje następujący cytat: „jak z niego na nią przelała się oświata, tak z niej na niego trysnął źródło miłości męskiej, silnej, przenikającej wszystkie zakątki jego ducha i wszystkie fibry ciała” (Orzeszkowa, 1951:114).

Z pocałunkami związana jest też inna forma dotyku, która ilościowo nawet przewyższa opisany wyżej kontakt międzyludzki. Jest to obejmowanie się, porywanie w ramiona, opieranie głowy na męskim torsie, tulenie, przyciskanie do piersi. Głównym bohaterem są tu ręce kobiety, które bywają „zamykane w gorących dłoniach narzeczonego” lub uwalniane przez nią z niechcianego uścisku (następuje to wtedy, gdy Wincenta zostaje uwiedziona piękną aparycją Aleksandra i dotychczasowy dotyk Bolesława zaczyna ją krępować). Temperatura dłoni (ciepła, gorąca, zimna) zawsze jest wskazówką emocji, które przeżywają bohaterowie:

Nie spuszczać z niej wzroku [z Wincuni – uzupełn. E.S.] przystąpił do niej [Bolesław – uzupełn. E.S.] i wziął ją za rękę: poczuła wtedy, że mimo dnia upalnego ręce jego jak lód były zimne (Orzeszkowa, 1951:170).



I wyciągnął do niej rękę [Bolesław – uzup. E.S.]. Wincenta podała mu swoją i poczuła uścisk jego dłoni, ten uścisk ciepły, drgający tętnem serca, jakim różnił się on od innych ludzi, i stanęła przed nią przeszłość cała [...] (Orzeszkowa, 1951:197).

Wyciągnął rękę do Wincuni na pożegnanie, ona mu swoją podała i zdziwienie odmalowało się na jej twarzy. Mimo wielkiego chłodu dłoń Bolesława była rozpalona (Orzeszkowa, 1951:202).

Pocałunki Aleksandra są z kolei wzmocnione w opisach dodatkowymi, aczkolwiek subtelnymi, określeniami, które zwracają uwagę wyłącznie na stronę fizyczną zaistniałej więzi: „usta jego długim pocałunkiem przyłgnęły do jej ręki” (Orzeszkowa, 1951:135); „Wincunia z błyskawicami w oczach, z ręką miłośnie opuszczoną ku młodzieńcowi, który ją namiętnie do ust przycisnął” (Orzeszkowa, 1951:136); „Kocham i będę twoją! – szepnęła Wincunia, a młodzieniec klęczał przed nią i tysiącem pocałunków okrywał jej ręce” (Orzeszkowa, 1951:156). Dobrym uzupełnieniem tych rozważań jest traktat Orzeszkowej o pocałunku jako sprawdzianie udanego lub nieszczęśliwego małżeństwa. W tych segmentach narratora poniosła wprawdzie pasja dydaktyczno-moralizatorska, która dzisiejszego czytelnika może słusznie irytować nadmiarem apodyktycznie wypowiedzanych opinii, ale zważywszy, że powieść *Na prowincji* stanowiła jedną z pierwszych prób literackich pozytywistki i na dodatek była z rozmysłem pisana jako utwór tendencyjny, warto te fragmenty potraktować jako świadectwo ówczesnych czasów i osobistych zapatrywań Orzeszkowej, konsekwentnie przekonującej do miłości duchowo-cieleśnej. Jej studium pocałunku wyraźnie wykazuje przewagę uczucia duchowego nad fascynacją wyłącznie cielesną, która zaraz po ślubie manifestuje się ustami wiecznie złączonymi, szalem ciał, publicznie okazywanymi zachwytemi, by po roku spowszednieć i przeobrazić się we wzajemną niechęć. Ciekawe, że pisarka jest tu wierna swoim teoretycznym poglądom z *Kilku uwag nad powieścią*, opublikowanych w 1866 roku na łamach „Gazety Polskiej”, w których nie chciała usprawiedliwiać miłości instynktownej, doprowadzającej do destrukcji. Jednoznacznie negatywnie oceniała tam uczucia zmysłowe oparte na pożądaniu, które szlachetnej bohaterce z powieści Georg Sand *Leone-Leoni* dozwalały na bezrozumną miłość do człowieka dopuszczającego się zbrodni (zob. Skorupa, 2016a, 2016b). W swojej praktyce literackiej starała się realizować te postulaty, choć w utworze *Na prowincji* nie była aż tak radykalna i zamiast zbrodniarza wykreowała złotego młodzieńca, dandysa i utracjusza, który uwodząc niedoświadczoną Wincentę, doprowadził przez własne postępowanie i splot tragicznych okoliczności do jej śmierci. W nieco złagodzonej formie traktatu, który miał pełnić funkcję prewencyjną, Orzeszkowa ukazywała kolejne etapy umierania miłości zmysłowej, nie stroniąc przy tym od ironii. W momencie apogeum namiętności „liczba pocałunków, którą obdarzali siebie małżonkowie z sześćdziesięciu na godzinę, jaką była w pierwszym półroczu, zredukowała się w drugim do sześćdziesięciu na dzień” (Orzeszko-

wa, 1951:225), by następnie „zredukować się do trzech” dziennie (Orzeszkowa, 1951:229). Poza jednak tą matematyczną statystyką, plastycznie obrazującą przemijający szal cielesny, narrator parokrotnie *expressis verbis* zadaje pytania, które jasno określają konieczność połączenia ducha i ciała:

Pytasz, czy przejrzeni się wzajem do głębi? Czy dusze ich takim samym pocałunkiem złączone jak usta? [...] – Czymże więc jest to uczucie, które dziś tak spaja ich i unosi? – Szałem ciał, w którym dusze nie mają żadnego udziału... (Orzeszkowa, 1951:213). [...] ona, jak szła za niego, to była chora na tę chorobę, co nazywa się halucynacją (Orzeszkowa, 1951:217).

Wypada stwierdzić, że również w takich sekwencjach Orzeszkowa podzielała poglądy Lavatera, który wierzył, że między duszą a ciałem zachodzi ścisły związek (zob. Skorupa, 2013:35). Starła się zatem przy każdej nadarzającej się okazji przestrzegać przed nadmiernym kultywowaniem samej cielesności i reprezentujących ją zmysłów. Ponadto nie tylko kobieta ponosiła tu odpowiedzialność za zatracenie się w pragnieniach dotyku „gładkiej twarzy mężczyzny”, gdyż on także był współwinny, zapalając się „do gładkiej dziewczyny” (Orzeszkowa, 1951:217).

Dotyk w powieści odgrywa znaczącą rolę, jakkolwiek brak tu rozbudowanych sekwencji opisujących dotyk jako: wyraz emocji bohatera literackiego; środek plastycznego uzewnętrznienia jego przeżyć; doświadczenie uruchamiające analizę zmysłowości, cielesności, wrażeń sensualnych. W powieści *Na prowincji* zatopionych jest wiele okruczeń konwencjonalnych gestów dotyku, które wpisują się w obyczajowość danej epoki i są jej niemałą dekoracją, rytualnym zachowaniem powszechnie akceptowanym. Dotyk w tym utworze wprawdzie pragnie zastąpić psychologiczne odczuwanie konkretnej sytuacji intymnej przez bohatera, ale jego opis został ograniczony do skrótowo odnotowanych refleksji lub fizjologicznych reakcji ciała.

Wśród różnych form istniejącego w powieści dotyku można wymienić: akceptowane społecznie zachowania kurtuazyjnego „pochwycenia w ramiona” na powitanie, podania ręki, milczącego ściskania dłoni na pożegnanie, niekiedy – w sytuacjach bardziej intymnych – delikatnego naruszenia zwyczajowych zachowań kulturowo-ceremonialnych, jak w przykładzie: „pan Kalikst, witając ją [Karliczową – uzup. E.S.] ze światową ceremonialnością mocniej, niż wypadało, uścisnął jej rękę, a bladobłękitne jego oczy utkwily w jej twarzy dłużej, niżby na to pozwalała etykieta” (Orzeszkowa, 1951:301).

Orzeszkowa wyzyskuje poza tym gesty dotykowe dla osiągnięcia różnych fabularnych celów: dla wyrażenia empatii, odsłonięcia frywolnego flirtowania, zniwelowania różnic społecznych, wreszcie poszerzenia diagnostyki fizjonomicznej:

Pan Andrzej patrzył na niego [Jerzego – uzup. E.S.] ze współczuciem, położył rękę na jego ramieniu i rzekł łagodnie [...] (Orzeszkowa, 1951:80).

[...] pochwyciła młodą krewniaczkę w objęcia, przycisnęła ją do piersi ubranej w kwiecistą suknię i zawołała: – Oj biedaczko ty moja, biedaczko (Orzeszkowa, 1951:253).

[...] i uderzyła go wachlarzem po rękę [pani Karliczowa – Olesia – uzup. E.S.] (Orzeszkowa, 1951:90).

Pani Karliczowa bawiła się nim jak dzieckiem [...] na przeprosiny podawała do pocałunku białą rękę błyszczącą brylantowym pierścionkiem. Czasem zdejmowała z siebie i zarzucała mu na głowę swoją koronkową mantylę, czasem zawiązywała oczy wonną batystową chusteczką [...] (Orzeszkowa, 1951:244).

Uścisnęli się serdecznie [Bolesław i Andrzej – uzup. E.S.], po prostu. W uściśnieniu tym nie znać było, że jeden z nich był bogatym człowiekiem i sławnym w kraju uczonym, a drugi prostym, zagrodowym rolnikiem (Orzeszkowa, 1951:41).

Ta ostatnia forma uzupełniająca portretowanie pojawia się w utworze zaledwie raz i dotyczy Bolesława, którego charakteryzuje opis uścisku jego ręki: „Miał też niezwykajny uścisk ręki, ciepły, silny i jakby nieco drżący. Kiedy w uścisk ten ujął rękę czyją, zdawało się, że mu w dłoń przechodziły tętna żywo uderzającego serca” (Orzeszkowa, 1951:32).

Jak ważne było rytualne podanie dłoni, świadczy pojawiająca się trzykrotnie w utworze odmowa wykonania tego konwencjonalnego gestu, który należał do społecznej gry i miał skracać dystans. Brak zgody na oficjalnie akceptowaną formę dotyku oznaczał odrzucenie i skarcenie kogoś, z kim nie chciano wchodzić w kulturowo przyjętą relację cielesną. W ten sposób Bolesław potraktował Aleksandra.

Istnieje też *dotyk w r o k i e m*, który jest zazwyczaj spojrzeniem męskim i „ściga” kobietę, wpatruje się w nią ogniście i marząco jak w tęczę, „spływa” na nią, „płonie”, niekiedy jest spojrzeniem zazdrosnym lub tryskającym iskrami. W takich momentach twarz obserwowanej kobiety, która czuje taki dotyk, „obleka się nagłą bladością”, a w sytuacjach marzeniowego fantazjowania na jawie doświadcza dotyku dłoni męskiej, „porywającej ją w bezpamiętny, rozkoszny wir tańca” (Orzeszkowa, 1951:146). Blisko gestu dotykowego realizowanego za pomocą oczu znajduje się dotyk wprowadzony w funkcji metaforycznej, kiedy to kobieta pod postacią zefiru lub anioła przejmuje rolę osoby dotykającej, jak w poniższych przykładach

A teraz ten powiew wiośniany, ten zefir [Wincunia – uzup. E.S.] słodki ulatuje od niego i owiewa rozkosznie czoło innego mężczyzny, który ściska dłoń jej w swej ręce i w oczach jej tonie spojrzeniem... (Orzeszkowa, 1951:133).

Mazur idealizuje kobietę, czyniąc z niej napowietrznego anioła muskającego ludzi w przelocie przezroczą szatą niby miękkim skrzydłem [...] (Orzeszkowa, 1951:137).

Najwyraźniejsze jednak sekwencje metaforycznie ujmujące zmysł dotyku mieszczą się w przypowieści, dość sztucznie zresztą wykreowanej na użytek dydaktycznego przesłania, będącego najsłabszym fragmentem utworu. Jest to nieudolna

artystycznie próba pokazania walki, którą stoczyła Wincenta z namiętnością, dobrocią i sumieniem, zanim podjęła tragiczną dla siebie w skutkach decyzję zerwania zaręczyn z Bolesławem:

A te złociste kędziory! Dotknij ich, to jedwab! Posłuchaj! – mówi, że cię kocha, niebo w jego głosie... (Orzeszkowa, 1951:152).

[...] nagle namiętność pochwyciła wyciągnięte jej ręce i gwałtownie przycisnęła je do serca [...]. Wtedy purpurowa pani [namiętność – uzup. E.S.] ujęła ją w ramiona, zbliżyła twarz swą do jej twarzy i przez usta wstępowała do piersi. Wsuwała się w nie jak żmija śliska i pałaca, a coraz głębiej zapuszczając się we wnętrze dziewczyny, szeptała jej słowa pieszczoty i miłości. W końcu Wincunia poczuła, jak płomienisty wieniec rozpaloną obręczą ścisnął jej serce, zadrzała i jakby ze snu zbudzona obejrzała się wokoło (Orzeszkowa, 1951:155).

Najbardziej wstrząsające sceny, w których wykorzystany jest analizowany zmysł, wprowadza narrator w sekwencjach dotyczących opisu dwóch śmierci: najpierw dziecka, a potem samej Wincenty. W momencie straty córki dotyk dla bohaterki jest nie tylko chciany, ale upragniony i niezbędny, gdyż potrzebuje ona męskiego i przyjaznego pocieszenia. W chwili umierania Wincenty dotyk Bolesława jest sygnaturą rozpacz i stanowi metaforę wydzierania śmierci jej ofiary

Wyciągnęła [Wincenta – uzup. E.S.] ku niemu [Bolesławowi – uzup. E.S.] drżące ręce i ze strasznym łkaniem upadła na jego piersi. Całe jej ciało ugięło się w okropnym płaczu, ramiona oplótły się wokoło szyi Bolesława. Bolesław ujął ją w objęcia, uniósł jak dziecko i złożył w cieniu na kanapie. Potem ukląkł przy niej w milczeniu, obie ręce utulił w swoich dłoniach i zaczął mówić do niej cicho [...] Bolesław ręce jej przycisnął do ust gorących (Orzeszkowa, 1951:285).

Codziennie, gdy żegnam ją, ręka jej drży w mojej dłoni, a taka gorąca, rozpalona... (Orzeszkowa, 1951:346).

[...] upadł na kolana przed osuwającą się w objęcia jego kobietą i ogarnął ją ramionami... [...] trzymał silnie przyciśnięte do piersi martwe ciało kobiety. [...] usta swe przycisnął do ust umarłej (Orzeszkowa, 1951:354).

W omawianej powieści brak rozbudowanych sekwencji pokazujących dotyk jako przeżycie emocjonalne bohatera literackiego, jako szal zmysłów, sensualnych doświadczeń. Zamiast tego pełno jest dotyku pełniącego różne funkcje społeczne, pocałunków, które – nawet jeśli wpisują się w obszar relacji osobistych i intymnych – są jedynie subtelnie odnotowane, a nie prowokują bohaterów do zachowań seksualnych, erotycznie podniecających czy pożądliwych. Dotyk u Orzeszkowej jawi się jako skromny, delikatny, „cichy”, momentami nawet ascetyczny, jest go wiele, a mimo to sprawia wrażenie „nieistnienia”. Dlatego warto go śledzić we wszystkich powieściach pozytywistki, aby lepiej go zrozumieć i dokonać rzetelnej jego syntezy.

## EKSPRESJA SPOJRZENIA

Mimika oczu stanowi jedno z najciekawszych zagadnień, które warto badać w literaturze pięknej ze względu na jej przydatność dla odzwierciedlania nastrojów bohaterów, wyrażania ich stanów duchowych czy też maskowania wewnętrznego wzburzenia. Wiele informacji na temat psychiki postaci fikcyjnych w *Na prowincji* dostarczają właśnie opisy ich oczu, które według opinii o politurze metafizycznej Józefa Pastuszki są „bezpośrednim punktem przejściowym, przez który dokonywa się łączność duszy z ciałem” (Pastuszka, 1962:340). Na niemą mowę wzroku, który krył w sobie siłę wyrazu, zwracał uwagę już w XVI wieku Della Porta, który starał się zawsze „uchwycić spojrzenie, a w spojrzeniu – odnaleźć ekspresję” (Courtine i Haroche, 2007:50), innymi słowy: oczy i ich komunikacja niewerbalna zaczęły służyć odkrywaniu człowieka wewnętrznego. Późniejsi badacze dokonywali rozmaitej kategoryzacji spojrzenia, stającego się domeną literackich opisów. Za ojca naukowego systemu mimiki uznaje się Theodora Piderita, który przeprowadził najlepszą klasyfikację w tej dziedzinie. Do najważniejszych aspektów związanych z mimiką oka zalicza się: kierunek oraz żywość i napięcie spojrzenia (Pastuszka, 1962:342–346)

Jak wielką wagę przywiązywała Orzeszkowa do „polityki spojrzeń”, świadczy celny cytat z jednej z wczesnych powieści *W klatce*, który zdradza najgłębsze przekonania pisarki o znaczącej roli kontaktu wzrokowego:

Cudowną jest gra oczów ludzkich! Kto umie w nich czytać, może z nich wysnuć całą historię serc minioną i przyjść dopiero mającą. Inaczej patrzą szczęśliwi zawsze; inaczej ci, co wiele cierpią; inaczej tacy, których uczucia burzliwe są i namiętne; inaczej ci, którzy czują głęboko, ale łagodnie i słodko. A zawsze dla badacza język spojrzeń wymowniejszy być może niż mowa ludzka [...] (Orzeszkowa, 1913:124).

Oko i jego ekspresję można śledzić w utworach literackich w różnych aspektach i konfiguracjach, jako: element charakterystyczny bohaterów (komponent dopełniający diagnozę fizjonomiczną); emocje wyrażane za jego pomocą; nieme sceny, w których przemawiają wyłącznie oczy; kierunek patrzenia (górną–dół); rodzaj widzenia świata uwarunkowanego płcią (męskie i kobiece).

Na początek warto zatrzymać się nad poszerzeniem profilu psychologicznego wybranych postaci powieściowych. Orzeszkowa dobrze przemyślała wszystkie niuanse portretowe swoich fizjonomicznych kreacji i nie popełniała błędów, przypisując im poszczególne rodzaje spojrzeń i manifestowanych w ten sposób uczuć. Jednoznacznie pozytywny wzrok wyróżnia między innymi Andrzeja Orlickiego (ożywiony, serdeczny, przyjazny) i Bolesława Topolskiego (głęboki, dobry), jakkolwiek ten ostatni, ze względu na najbardziej w utworze złożoną biografię emocjonalną, ujawnia rozmaite stany ducha zapisane właśnie w spojrze-

niu, poczawszy od radości i szczęścia, przez niepokój, zniechęcenie, skończywszy zaś na chłodzie, gniewie, przerażeniu i bólu. Na przeciwnym biegunie stoi Aleksander Snopiński, zepsuty dandys o gładkiej twarzy, którego oczy – tak jak i jego nieskomplikowana, choć chwiejna natura – zdradzają wąski i niewymyślny zakres emocji. Poza niezmiennym zadowoleniem z siebie goszczącym na jego twarzy i w oczach są to zazwyczaj sytuacje autokompromitacyjne, wpływające ze źle przeprowadzonej autoprezentacji (Goffman, 2006:77). Jest to niegroźna obraza jako reakcja na publiczne obnażenie i zdemaskowanie jego ignorancji [„Prawda! Omyliłem się! To była komedia Korzeniowskiego – zawołał Aleksander uderzając się w czoło, spojrzenie jednak jego z wyrazem lekkiej urazy upadło na twarz Bolesława” (Orzeszkowa, 1951:92)] i zmieszanie wywołane ujawnieniem jego braku dyskrecji wobec dam [„Aleksander spuścił oczy i zarumienił się mocno” (Orzeszkowa, 1951:24)]. Obok tego w oczach bohatera pojawia się chwilowe niezadowolenie czy też mocniejsze przeżycie związane z upokarzającym odtrąceniem go przez Matyldę Karliczową.

Najciekawsze wszak aspekty spojrzenia, które warto zanalizować, aby zgłębić intencje narratora i lepiej zsyntetyzować rolę wzroku jako ważnego zmysłu w twórczości Orzeszkowej, wpisują się w stale jeszcze niedostatecznie eksplorowany obszar emocyjności bohaterów literackich, obecny szczególnie w niemych lub „półniemych” scenach dialogowych z udziałem oczu. Jest takich „odsłon” kilka i parę z nich powiązано z kierunkiem spojrzenia, zawstydzeniem i płcią „aktorów” uczestniczących w takiej komunikacji niewerbalnej:

Do stołu zasiadła także młoda panienska... Nazywano ją Antosią...; niebrzydka była, ale blada i mizerna, ubogo ubrana, a oczy trzymała ciągle spuszczone wół ze smutkiem, wół z pokorą. Siedzący obok niej Aleksander pochylał się często ku niej... Widać było, że z niej żartował, bo śmiał się ciągle, a żarty te nie musiały być miłe, bo Antosia rumieniła się co chwila po uszy, coraz smutniej spuszczała oczy, a gdy raz zawołana przez panią Snopińską podniosła je znad talerza, były w nich łzy (Orzeszkowa, 1951:22).

Spojrzenie męskie cechuje dominacja, która w przypadku Olesia oznacza frywolność, lekkomyślność i płochotę, natomiast kobiece spuszczone w dół – uległość i zawstydzenie. Aleksander manifestuje w ten sposób własną przewagę, choć jest to wyższość wątpliwa, gdyż dotyczy osoby, ze względu na status społeczny, całkowicie podporządkowanej rodzinie Snopińskich; kobiecemu spoglądaniu w dół często towarzyszą fizjologiczne reakcje cielesne, jakim jest rumieniec bądź nagle zblednięcie, a nawet łzy.

Niektóre sekwencje posłużyły narratorowi do wypowiedzania typowych dla powieści tendencyjnych komentarzy uogólniających (zob. Barczyński, 1976), które w tym wypadku pozwoliły na bezpośrednie nawiązanie do patognomiki jako sztuki obserwacji i umiejętności interpretowania znaków pojawiających się



w antropologicznym „tekście”, jakim jest twarz człowieka. Zgodnie z założeniami modnych wówczas i z przekonaniem lansowanych utworów tendencyjnych po prolegomenie fabularnej, zaznaczonej w scenie „patrzenia”, spuszczenia wzroku, rumieńca i nagłej bledności, zostaje wprowadzona glosa objaśniająca cielesne reakcje fizjologiczne. Orzeszkowa postąpiła tu podobnie do Darwina, który tłumacząc różne emocje ludzkie, wyciągał wnioski natury ogólnej: „Jasnym to jest dla wszystkich, że młodzi mężczyźni i kobiety, ze względu na wzajemne o sobie mniemanie, nadzwyczaj są wrażliwi i rumienia się bez porównania więcej w obecności osób innej płci, jak osób płci tej samej” (Darwin, 1873:287). Autorka powieści rozwinęła i znacznie rozbudowała tę myśl oraz – posługując się kompetencjami narratora wszechwiedzącego – wyprzedziła bieg fabuły, by zapowiedzieć rodzącą się namiętność:

Wincunia skłoniła się, podniosła wzrok na twarz młodzieńca i oczy jej spotkały się znowu ze spojrzeniem Aleksandra, które błyszczało nietajonym uwielbieniem. Patrzyli na siebie parę sekund i oboje nagle wzrok spuścili, ale tym razem Wincunia zamiast rumienić się zbladła trochę, a po czole młodzieńca przemknął lekki rumieniec.

Niewidzialne i niepojęte dla ogółu, ale pełne znaczenia dla spostrzegaczy są owe zewnętrzne znaki, które ognistymi zgłoskami wypisują na licach ludzkich tajemniczą serc ich mowę. Z nich jak z przejrzystą krepą pokrytych alfabetycznych liter wyczytać można wnętrze człowieka: co w nim jest, a nawet co będzie. Jeżeli w rozmowie dwojga ludzi młodych rumieniec krasuje lice dziewczyny, rzecz to powszednia. Ale jeżeli pod spojrzeniem mężczyzny twarz jej obleka się nagłą blednością, znak to wrażliwej natury i zapowiedź potężnego, które w pierś jej wstępować zaczyna, nagłego uczucia. Dziewczę rumieni się co chwila niekiedy, bez wyraźnego powodu, jak pączek róży, który pąsowieje z natury swojej. Lecz jeżeli zblednie nagle świeże i żarem życia niedotknięte lice, znać, że w pierś przenika głęboko i do duszy wdziera się wzruszenie silne, które tam stopniowo zmieni się w płomień namiętności (Orzeszkowa, 1951:76–77).

Podobnych do poniżej przytoczonych scen patrzenia mężczyzny na kobietę, w których zazwyczaj płeć piękna jest zawstydzona i spuszcza oczy, a dynamiczny i zbyt śmiały obserwator męski czyni ze wzroku narzędzie flirtu i uwodzenia, znajdziemy w powieści więcej:

Wincunia siedziała obok ciotki, zmieszana nieco, mniej mówna niż zwykle, zamyślona i jakby poważna. Z tym pomieszaniem dziewczym i nieco rzewnym wyrazem twarzy, jaki rzucały na nią długie rzęsy spuszczaających się co chwila oczu Wincunia ładniejszą była niż zwykle. Toteż Aleksander ogarniał ją raz po raz ognistym spojrzeniem, a niekiedy tak się w nią wpatrywał, że aż zapomniał o odpowiadaniu na wielomówne i uprzejme pytania pani Niemeńskiej. [...] [Wincunia – uzupełn. E.S.] podnosiła na niego spojrzenie i wnet spuszczała oczy; on spojrzenie to chwytał wzrokiem w przelocie, zaglądał w nie głęboko, a potem milkł na chwilę i tylko patrzył na nią (Orzeszkowa, 1951:85).

Sam flirt między Wincunią i Aleksandrem rozpoczął się właśnie za pośrednictwem spojrzenia, które w ówczesnej epoce surowości obyczajów stanowiło głów-

ny instrument wyrażania uczuć. Po przypadkowym „kościelnym” zetknięciu się młodych ludzi narzeczoną Topolskiego cechowała dwoistość pragnień wzrokowych: chęć i jednocześnie obawa ujrzenia twarzy Snopińskiego. Ostateczny kontakt bohaterów przekształcił się jednak w parodię dobrego pożycia małżeńskiego i raz jeszcze ujawnił dramatyzm interakcji między nimi oraz potęgę milczącej, a tak przecież wiele wyrażającej, komunikacji za pomocą wzroku. Zmysł ten posłużył do postawienia niemal medycznej diagnozy, która rozpoznaje chorobę na podstawie zewnętrznych symptomów cierpiącego organizmu:

Nie mówili do siebie, unikali się nawet wzrokiem, a jeśli wypadkiem oczy ich spotkały się z sobą, wnet odwracały się w inną stronę i tkwił w nich dziwny wyraz. W oczach Wincuni była gorycz i boleść, a w oczach Aleksandra tłumiony gniew, niesmak i rozdrażnienie. [...] oczy jej zapadły, często wpatrywały się uparcie w jeden punkt, jakby szukając wzrokiem czegoś, co zniknęło; kaszlała. [...]; oczy jego, tak ogniste dawniej, przygasły i błakał się w nich cierpki wyraz ironii, moralnego znużenia (Orzeszkowa, 1951:313).

Nawet w sekwencjach charakteryzujących spojrzenia Orzeszkowa nie powstrzymała się przed zastosowaniem swojej ulubionej metody kontrastowych zestawień. W ten sposób pokazywała dualizm świata, który – będąc jej głównym filozoficznym przesłaniem i fundamentem dla kreacji artystycznych – wnikła w najmniejszą cząstkę fikcji literackiej. Para dysonansowa: Bolesław – Aleksander ujawniała własną „dysharmonijność” na wszelkich poziomach wzajemnych relacji. Opozycyjność bohaterów nie kończyła się zatem na eksponowanych różnicach w ich wyglądzie, charakterach i zachowaniu, lecz wkradała się w najdrobniejsze detale codziennych gestów i spojrzeń postaci, uzupełniając jednocześnie portrety psychologiczne:

W czasie tej rozmowy dwóch mężczyzn, Wincunia nie odezwała się ani słowa, tylko oczy jej przechodziły kolejną z twarzy narzeczonego na twarz Aleksandra. [...] Oczy jednak tych dwóch tak różnych ludzi zbiegały się wciąż na jednym punkcie, a tym punktem była Wincunia. **Ale nawet w spojrzeniach ich, na nią rzucanych, była wielka różnica** [wyróżn. E.S.]. Bolesław, patrząc na Wincunię, nie tracił zwykłego sobie spokoju, a tylko z głębi, z samej głębi jego szarych oczu wypływała cicha rzewność i płonęła w źrenicy łagodnym blaskiem. Oczy Aleksandra paliły się, migotały błyskawicami, jasny błękit ich ściemniał i miał barwę nieba otaczającego tarczę słoneczną w południe (Orzeszkowa, 1951:88).

Osobną historię zapisały spojrzenia wymieniane między Wincunią i Bolesławem. Można nawet zaryzykować stwierdzenie, że każda interakcja powieściowa dałaby się odtworzyć za pomocą analizy uczestniczącego w niej zmysłu wzroku. Burzliwe dzieje miłości Topolskiego do Wincuni, najpierw pełne spokoju, harmonii i powinowactwa dusz, dramatycznie załamały się po zerwaniu zaręczyn przez narzeczoną uwiedzioną piękną twarzą Snopińskiego. Oczy Bolesława od tej chwili stały się szklane, płonące „posępny blaskiem” i co najważniejsze były utkwio-

ne w ziemię. Takie opisy zachowania człowieka oraz reakcji fizjologicznych ciała przystawały do badań Darwina, który wiązał je z bólem i smutkiem (zob. Skorupa, 2013:155):

Gdy stanął [Bolesław – uzup. E.S.] na progu pokoju, pierwszy raz oderwał oczy od ziemi, powieki jego podniosły się z trudnością, jakby je tłoczyła niewidzialna jakaś siła. Spojrzał i zobaczył na środku pokoju stojącą Wincunię, z obwisłymi rękoma i bladą twarzą. Na ten widok stanął jak wryty i długo wpatrywał się w twarz i postać dziewczyny. Im dłużej patrzył, tym więcej z ust jego znikał wyraz goryczy i szyderstwa, a okrywał je głęboki żal, w oczach zamiast rozpacz zajaśniał smutek cichy [...]. Wincunia ze zdumieniem patrzyła na niego. [...] ujrzała go tak samo łagodnym i rzewnie patrzącym na nią jak zwykle [...] (Orzeszkowa, 1951:169–170).

Niemal identyczne atrybuty spojrzenia wykorzystuje Orzeszkowa podczas opisu reakcji Wincuni na śmierć jej dziecka:

[...] wzrok jej szklany, nieprzytomny upadł na twarz jego [Bolesława – uzup. E.S.]. Przez parę sekund wpatrywała się w niego upornie, jakby pragnęła rozpoznać rysy, na które patrzyła, a zmażony umysł zasłaniał je i rozpoznawać nie dawał (Orzeszkowa, 1951:285).

W jeszcze innej odsłonie bohaterowie patrzyli na siebie długo i milczeli. Usiłowali przez spojrzenie wyczytać „historię dni, przebytych w rozłączeniu” (Orzeszkowa, 1951:195). Taki sposób wzrokowego kontaktu zakochanych, rodem z melodramatu, stosowała Orzeszkowa także w innych utworach, jak choćby w *Pamiętniku Wacławy*, gdzie patrzeć na siebie, niewzmocnione werbalnie, traktowane było jak porozumienie dusz (zob. Sobieraj, 2012).

Partiom dialogowym rozgrywanym za pomocą oczu, w których najważniejsze było dyskretne ujawnianie chwilowych afektów i uczuć bohaterów, towarzyszył wszechobecny rumieniec lub nagle zblednięcie. Na pewno nie stanowiło to wyłącznie domeny kobiet, jakkolwiek zdecydowanie częściej były one narażone na takie fizjologiczne reakcje ciała. Postaci dojrzałych mężczyzn także nie były uwolnione od krępujących, bo natychmiast widocznych, zmian w kolorystyce skóry. Niektóre fragmenty poświęcone szkarłatowi twarzy zostały rozmyślnie rozbudowane, aby uwiarygodnić portret psychologiczny bohatera. Orzeszkowa najwyraźniej знаła teorie Darwina, gdyż nie ograniczała się do zasygnalizowania obecności zaczerwienień, lecz rejestrowała jego rozległość:

Na to pytanie pana Andrzeja nagły rumieniec oblał twarz Bolesława i pokrył mu nawet czoło. Z rumieńcem tym wyglądał on jak człowiek, który na chwilę zapomniał był o czymś przejmującym na wskroś całą jego istotę, a ktoś mu o tym nagle przypomniał i przypomnienie to niby dotknięcie iskry elektrycznej wstrząsnęło całym jego organizmem. [...] W tym drzeniu głosu i w tych nagłych ognistych rumieńcach pojawiających się przy wspomnieniu kobiecego imienia u tego mężczyzny skończonych lat trzydziestu i męskiej powierzchowności, odbiła się przedziwna świeżość i dziewiczość serca, ale zarazem trysnęła z nich łuna płomienistej, namiętej natury (Orzeszkowa, 1951:39).

Jednak zdecydowanie najczęściej jest to atrybut Wincenty, bijącej w powieści ilościowe rekordy oblewania się rumieńcem. Czerwienienie się, które jej nie odstępowało, wywołane jest zawstydzeniem, zakłopotaniem, poczuciem winy, wzruszeniem, co było zresztą zgodne z przekonaniem Darwina (Skorupa, 2013:451). Bohaterka spuszczała oczy i rumieniła się, silny rumieniec wytryskał na jej twarz, wstępował na policzki; żywy, świeży, delikatny, lekki lub purpurowy oblewał ją, na twarzy pojawiał się szkarłat lub krwawe rumieńce gorączki. Jedyny raz inne niż zazwyczaj emocje były udziałem Niemeńskiej, gdy bladeść jej twarzy przechodziła w rumieniec i na odwrót [„Boleść, zdziwienie, upokorzenie i gniew zalewały twarz jej to bladeścią, to rumieńcem [...] (Orzeszkowa, 1951:254)]. Z innego powodu czerwienił się natomiast Aleksander – twarz mężczyzny mogła zapalać (z ekscytacji), spąsowieć (ze wstydu czy złości) lub pojawiał się na niej rumieniec rozdrażnienia (z niezadowolenia i zazdrości). Z zestawienia tych dwóch postaci wynika, że nawet rumieniec, wywołany różnymi emocjami, pośrednio przybliżał profil psychologiczny bohatera.

\* \* \*

Eliza Orzeszkowa już jako bardzo młoda autorka, zbierająca dopiero doświadczenia literackie, miała dobrze przemyślane konstrukcje portretów fizjonomicznych swoich bohaterów, które wzmacniała zarówno wiedzą o zmysłach dotyku i wzroku, jak i o fizjologicznych reakcjach człowieka. Mimo pewnych niedoskonałości pierwszych utworów prozatorskich, w których badacze, skoncentrowani na wartości fabuły, negatywnie recenzowali partie nużące nadmiarem moralizatorstwa i dydaktyzmu, warto docenić jej niewątpliwy talent portretowy w stylu Lavaterowskim. Nie sposób nie dostrzec też wielkiej umiejętności obserwowania świata i ludzi, takiego dobierania szczegółów do wprowadzonych konterfektów, żeby ostateczny efekt psychologiczny nie zaskakiwał nieprzemyślaną niekonsekwencją. Dlatego wizerunki fizjonomiczne poszczególnych postaci uzupełniały detale foniczne, fizjologiczne (rumieniec, bladeść, łzy), sensualne w ten sposób, by tworzyć wrażenie harmonijnej całości. Natomiast fundamentem, na którym opierało się postrzeganie rzeczywistości był dualizm, sprawiający, że owa dychotomiczność wnikała w każdą warstwę dzieła i pokazywała anioła i demona, dobro i zło, piękno i brzydotę, złotego młodzieńca i zacnego obywatela, zalotną wdowę i naiwną „Zosię”, zmysłowość i duchowość. To ona zdecydowała, że ulubioną metodą pisarki stała się kontrastowość, widoczna w każdym morfemie fikcyjnego uniwersum.

## BIBLIOGRAFIA

- Barczyński, Janusz. (1976). *Narracja i tendencja. O powieściach tendencyjnych Elizy Orzeszkowej*. Wrocław: Zakład Narodowy Ossolińskich.
- Courtine, Jean Jacques, Haroche, Claudine. (2007). *Historia twarzy. Wyrażanie i ukrywanie emocji od XVI do początku XIX wieku*. Tłum. Tomasz Swoboda. Gdańsk: Słowo/obraz terytoria.
- Darwin, Karol. (1873). *Wyraz uczuć u człowieka i zwierząt*. Tłum. Konrad Dobrski. Warszawa: Józef Sikorski.
- Dee, Jonathan. (2007). *Czytanie z twarzy*. Tłum. Klara Kopcińska. Warszawa: Bauer-Weltbild Media.
- Delacour, Jean Baptiste [pseud.]. (2000). *Charaktery. Jak poznać człowieka od pierwszego spojrzenia?*. Tłum. Aldona Zaniewska, Krzysztof Ostrowski. Warszawa: Świat Książki.
- Goffman, Erving. (2006). *Rytuał interakcyjny*. Tłum. Alina Szulżycka (Biblioteka Socjologiczna). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Herder, Johann Gottfried. (2002). *Dziennik mojej podróży z roku 1769*. Tłum. M. Kurkowska. Oprac. i posłowiem opatrzył Tadeusz Namowicz. Olsztyn: Borussia.
- Marzec, Grzegorz. (2013). *Dotyk w pozytywizmie*. Pobrano z: <http://sensualnosc.ibl.waw.pl/pl/articles/dotyk-w-pozytywizmie-756> (dostęp: 28.07.2015).
- Mizińska, Jadwiga. (2010). Homo tangens – człowiek dotykający i dotykany. *Colloquia Communia. Homo tangens: ciało i dotyk*, 1–2 (88–89), s. 82–85.
- Orzeszkowa, Eliza. (1913). W klatce. W: Eliza Orzeszkowa, *Pisma. Wydanie zbiorowe zupełne ze wstępem Aurelego Drogoszewskiego*. T. XII. Warszawa [i in.]: nakład Gebethnera i Wolffa.
- Orzeszkowa, Eliza. (1951). Na prowincji. W: Julian Krzyżanowski (red.). *Pisma zebrane*. T. 3. Warszawa: Książka i Wiedza.
- Pastuszka, Józef. (1962). *Charakter człowieka. Struktura – typologia – diagnostyka psychologiczna*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL.
- Skorupa, Ewa. (2013). *Twarze – emocje – charaktery. Literacka przygoda z wiedzą o wyglądzie człowieka*. Kraków: WUJ.
- Skorupa, Ewa. (2016a). Eliza Orzeszkowa – entuzjastka portretowania fizjonomicznego (część I), *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska*. Lublin – Polonia. Vol. XXXIV, Sectio FF, 1, s. 41–54. DOI: 10.17951/ff.2016.34.1.41.
- Skorupa, Ewa. (2016b). Orzeszkowa o powieści i o powieściach Orzeszkowej. Na marginesie krytyki literackiej. W: Monika Gabryś-Sławińska (red.). *Polska krytyka literacka XIX i XX wieku* (s. 53–69). Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Sławek, Tadeusz. (2009). Cienie i rzeczy. Rozważania o dotyku. W: Jacek Kurek i Krzysztof Maliszewski (red.). *Medium Mundi: W przestrzeni dotyku*. T. V. Chorzów: Miejski Dom Kultury „Batory”.
- Sobieraj, Tomasz. (2012). *Orzeszkowa (wczesna twórczość) – patrzenie na makrokosmos ludzki*. Pobrano z: <http://sensualnosc.bn.org.pl/pl/articles/orzeszkowa-wczesna-tworczosc-patrzenie-na-makrokosmos-ludzki-714> (dostęp: 21.11.2016).
- Struzik, Elżbieta. (2009). *Fenomen dotyku w tradycji filozofii i współczesnej refleksji humanistycznej*. W: Jacek Kurek i Krzysztof Maliszewski (red.). *Medium Mundi: W przestrzeni dotyku* (s. 71–73). T. V. Chorzów: Miejski Dom Kultury „Batory”.
- Szrajter, Genowefa, Wdowiak, Stefan Karol (2010). *Tajniki osobowości wpisane w twarze i dłonie*. Białystok: Studio Astropsychologii.
- Ysabeau, Alexandre Victor Frédéric. (1883). *Lavater, Carus, Gall. Zasady fizjognomiki i frenologii. Wykład popularny o poznawaniu charakterów z rysów twarzy i kształtu głowy*. Tłum. i uzup. Władysław Noskowski. Warszawa: nakładem księgarni Ferdynanda Hösocka.

## STRESZCZENIE

Artykuł jest kontynuacją rozpoczętej w poprzednim numerze „Annales” analizy powieści Elizy Orzeszkowej *Na prowincji*. Jej uzupełnieniem są portrety fizjonomiczne postaci drugoplanowych, które przez narratora zostały scharakteryzowane z równą starannością, co bohaterowie pierwszoplanowi. W tekście zinterpretowano ponadto: ekspresję spojrzenia, zmysł dotyku oraz fizjologiczne reakcje ciała (rumieniec, nagła błądź), które służą dookreśleniu natury ludzkiej.

**Słowa klucze:** Johann Caspar Lavater, dotyk, spojrzenie, ekspresja, portret, fizjonomika, rumieniec, fizjologia, Karol Darwin

## SUMMARY

The article is a continuation of the analysis of Eliza Orzeszkowa's novel *The Provinces* started in the previous issue of "Annales". It is complemented with physiognomical portraits of the supporting characters, which have been characterized by a narrator with equal care as the main characters. In the text interpreted further are: eyes expression, the sense of touch and physiological reactions of the body (blush, sudden paleness), which are more specific clarifications of human nature.

**Keywords:** Johann Caspar Lavater, touch, look, expression, portrait, physiognomy, blush, physiology, Charles Darwin