

EWA SKORUPA

Uniwersytet Jagielloński

Eliza Orzeszkowa –  
entuzjastka portretowania fizjonomicznego (część I)

---

Eliza Orzeszkowa – Enthusiast of Physiognomic Portraits (Part I)

FIZJONOMIKA JAKO UMIEJĘTNOŚĆ  
I METODA CHARAKTERYZACYJNA

Codzienna praktyka czytania ciała człowieka, w szczególności jego twarzy, po to, aby zrozumieć jego naturę, nazwana w historii idei fizjognomiką, zawsze fascynowała ludzi. Bez względu na czas i przestrzeń geograficzną budziła ona jednak emocje, posiadając zarówno swoich wielbicieli, jak i szyderców, którzy uważali ją za wiedzę niezbyt rzetelną, niepewną, zmyśloną i śmieszną<sup>1</sup>. W XIX stuleciu dziedzina obserwowania twarzy i wyrokowania na tej podstawie o skłonnościach ludzkich przerodziła się w modę, której ulegali także wybitni pisarze. Tworzyli mniej lub bardziej rozbudowane portrety fizjonomiczne bohaterów, układali ich biografie w oparciu o szczegółowy opis oblicza, zdradzającego prawdziwe ich historie, pokazując, że to, co zewnętrzne odbija to, co głęboko ukrywane.

Twarz fascynuje od zawsze, gdyż najszybciej uzewnętrznia emocje człowieka, nawet te ściśle chronione przed dociekliwymi spojrzzeniami. Fizjonomika już od starożytności służyła malarzom, rzeźbiarzom, literatom, którzy studiując cielesność, mimikę, głos, sposób poruszania się, wyciągali wnioski na temat charakteru człowieka. Pod koniec XVIII stulecia tę przydatną także w życiu codziennym umiejętność diagnozowania natury ludzkiej spopularyzował

---

<sup>1</sup> Monografia na temat fizjonomiki, E. Skorupa, *Twarze–emocje–charaktery. Literacka przygoda z wiedzą o wyglądzie człowieka*, Kraków 2013.

Johann Caspar Lavater w słynnym dziele *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*<sup>2</sup>, w którym nauczał czytania i interpretacji nieruchomych części twarzy. Również wykształceni polscy pisarze pozytywistyczni, choć nie zawsze się do tego otwarcie przyznawali, chętnie korzystali z ustaleń Lavatera i starali się ową wiedzę stosować podczas kreowania postaci literackich, przekuwając tym samym teorię na praktykę. Do wielkich entuzjastek traktatu Lavatera należała bez wątpienia Eliza Orzeszkowa, która – urzeczona niemal instruktażowo sformułowanymi wskazówkami pastora z Zurychu – wspierała się w swoich dziełach jego autorytetem. Być może pomagało jej to usprawiedliwić scjentyistyczne i werystyczne ambicje powieściopisarstwa realistycznego<sup>3</sup>. Nie były jej obce również badania wiedeńskiego lekarza Franza Josepha Galla cenionego głównie za inspirujące odkrycia o anatomii mózgu. Austriacki neurolog uznał, że na podstawie wypukłości czaszki można określać wrodzone skłonności i talenty człowieka. Orzeszkowa dowiodła, że ta wyśmiana później koncepcja, zwana frenologią, znakomicie nadaje się do zastosowania w praktyce literackiej<sup>4</sup>.

Twarz jest interesująca przede wszystkim dlatego, że – jak twierdzą zwolennicy fizjonomiki, badacze jej dziejów, a także psycholodzy – „mówi”, „opowiada o sobie”, innymi słowy, człowiek „wyraża się przy jej pomocy”<sup>5</sup>. Już wcześniejsze traktaty, pochodzące z wieków XV–XVIII, podkreślały jej informacyjny charakter i przekonywały, że „w znamionach człowieka fizycznego można odczytać człowieka psychologicznego”<sup>6</sup>. Dla osób zanurzonych w metafizyce twarz była ponadto „najbliższa duszy”, wobec czego wyrażała cnoty i wady, odzwierciedlała ukryte uczucia<sup>7</sup>. Jej obserwacja uznawana była zatem od dawna za broń, za narzędzie, które pozwalało na dominację nad innymi. „Twarz obiecuje tożsamość i intymność. [...] Twarz jest znakomitym miejscem akcji dla pytań o człowieka”<sup>8</sup> – te dodatkowe argumenty sformułowane przez współczesnych mediologów niemieckich Petrę Löffler i Leandra Scholza pokazują narastające wciąż zainteresowanie ludzkim obliczem i zachęcają do badań nad fizjonomiką w literaturze pięknej. Na pewno zaś pisarką, która z pasją uprawiała Lavaterowską diagnostykę charakterologiczną w dziełach prozatorskich, była Eliza Orzeszkowa.

<sup>2</sup> J. C. Lavater, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*, t. 1, Winterthur 1783.

<sup>3</sup> Vide: J. Bachórz, *Karta z dziejów zdrowego rozsądku, czyli o fizjonomie w literaturze*, „Teksty” 1976, nr 2, s. 85–105.

<sup>4</sup> Orzeszkowa ustalenia frenologiczne zastosowała choćby w powieści *Pan Graba*.

<sup>5</sup> Vide: J.-J. Courtine, C. Haroche, *Historia twarzy. Wyrażanie i ukrywanie emocji od XVI do początku XIX wieku*, przeł. T. Swoboda, Gdańsk 2007, s. 7.

<sup>6</sup> H. Dziechcińska, *Ciało, strój, gest w czasach renesansu i baroku*, Warszawa 1996, s. 26.

<sup>7</sup> Vide: *ibidem*, s. 25.

<sup>8</sup> *Das Gesicht ist eine starke Organisation*, Kolonia 2004, s. 7. Wszystkie tłumaczenia cytatów z języka niemieckiego – E. S.

Dyskursy fizjonomiczno-patognomiczne proponują dwa etapy odkrywania tajemnicy człowieka. Pierwszy z nich – cenny i przydatny dla rewizji i re-lektur dawnych powieści – podpowiada sposoby odczytywania charakteru bohatera literackiego na podstawie opisu portretu jego twarzy. Drugi natomiast polega na odsłanianiu człowieka w działaniu, w reakcjach, w zachowaniu, na demaskowaniu jego ukrywanych przeżyć, które dla wprawnego oka patognomisty-narratora (bądź znawcy mimiki) widoczne są na twarzy. Warto zatem badać tę najbardziej „intymną”, ale i zdradzającą tożsamość „legitymację” człowieka, studiując zarówno tzw. „nieruchome”, czyli zastygłe oblicze bohatera, które wyjawi jego prawdziwą naturę, jak i twarz w ruchu, zapisującą na bieżąco przeżywane namiętności i stany emocjonalne.

### POWIEŚĆ NA PROWINCJI – GENEZA I OCENY. WPROWADZENIE

*Na prowincji*, zaliczana do nurtu niefortunnie kiedyś nazwanych powieści tendencyjnych (szczególnie zgubnie brzmiących dla ucha dzisiejszego czytelnika), należała do wczesnych dzieł Elizy Orzeszkowej. Pisana od grudnia 1868 roku już po trzech miesiącach przesłana została przez autorkę do redakcji „Tygodnika Mód i Powieści”. Druk w odcinkach rozpoczął się na łamach pisma dość szybko, bo 17 lipca następnego roku zamieszczono pierwszy fragment utworu. Niebawem w Warszawie ukazało się wydanie książkowe; był to rok 1870. Drugą edycję opublikowano dopiero czternaście lat później (1884) w ramach Lewentalowskiego *Taniego wydania powieści E. Orzeszkowej*. Edycja trzecia wyszła w XX stuleciu (w 1913 roku) jako jedenasty tom *Pism* ze wstępem Aurelego Drogoszewskiego, czwarta zaś w drugiej połowie XX wieku (w 1951 roku) w *Pismach zebranych* pod redakcją Juliana Krzyżanowskiego.

Powieść, stanowiąca jedną z pierwszych prób pisarskich Orzeszkowej, nie spotkała się jednak z zainteresowaniem ówczesnej krytyki. Nikt nie poświęcił tej publikacji nawet skromnej recenzji. Piotr Chmielowski wypowiedział się wprawdzie o utworze, ale uczynił to przy okazji oceniania dwóch innych prac beletrystycznych pisarki i na dodatek był wobec młodej autorki nadmiernie wymagający, by nie powiedzieć: szyderczy. Na pewno jego pomysł polegający na porównaniu teoretycznych przekonań pozytywistki zawartych w *Kilku uwagach nad powieścią* z jej dokonaniem artystycznymi, na wyłonieniu najważniejszych powieściowych myśli Orzeszkowej oraz zanalizowaniu kreowanych przez nią charakterów uznać wypada za interesujący. Krytyk, przykładając pierwsze dzieła pisarki do zaproponowanego przez nią wzorca powieści społecznej, nie ukrywał swojej dezaprobaty. Ponadto poskąpił pisarce takich talentów, jak: „świeżość i oryginalność myśli i spostrzeżeń”, „dowcip i zręczność dialogu”, „świetność

stylu i wyrażenia”<sup>9</sup>. Poza powieścią *Na prowincji* dokładnie omówił *Ostatnią miłość* oraz *W klatce*, analizując je pod kątem intelektualnego przekazu (idei, sentencji, przeświadczeń) oraz stworzonych w nich charakterów. Wprawdzie recenzent celnie wydobył oś, na której opierała się osnowa omawianych utworów, wymieniając dwojaką miłość: duchową i zmysłową, niemniej w dalszych rozbiórach dość schematycznie i powierzchownie podsumował najgłębsze przekonania pisarki, którym do końca pozostała wierna. Prawdą jest, że Orzeszkowa chętnie operowała kontrastem, usiłowała pokazać efemeryczność i ulotność cielesnej namiętności, niszczącej a nawet zabijającej bohaterów; wskazywała na niebezpieczeństwo pożądlivosti przegrywającej z miłością duchową, porozumieniem wewnętrznym, wartościami najbardziej fundamentalnymi, ale warto pamiętać, że pod tą fasadą kryły się jeszcze inne, cenne i kultywowane przez nią cnoty oraz idee. Widać tu fascynację Orzeszkowej Lavaterem, a zwłaszcza jego poglądami na kategorię piękna i brzydoty. Lavaterowska teoria jest przede wszystkim przykładem **związku duszy i ciała**. Człowiek stawał się piękny dzięki określonemu rodzajowi wyznawanej moralności. Ważne były następujące zachowania i wartości: umiłowanie pracy, umiarkowanie, czystość i dbałość o zdrowie<sup>10</sup>. W starożytności piękno w najszerszym znaczeniu oznaczało wartości etyczne, moralne, wewnętrzne, dopiero w węższym zakresie mieściło w sobie przeżycia estetyczne: barwę, dźwięk i myśl. Grecy w antyku starali się wykazać, że sama uroda nie wystarcza do osiągnięcia **ideału doskonałości**, gdyż osoba o atrakcyjnym wyglądzie będzie jedynie piękna plastycznie i nic ponadto, natomiast dopiero cnoty wewnętrzne: dzielność, szlachetność, dobroć, przyzwoitość, siła, rycerskość postępowania, męstwo, zacność etc. sprawią, że obdarzony nimi człowiek stanie się prawdziwie piękny, gdyż otoczy go blask piękna duchowego<sup>11</sup>. Orzeszkowa starała się korzystać z podpowiedzi zarówno starożytnych, jak i Lavatera, kreując na tych fundamentach charaktery dobre i złe, piękne i brzydkie, zmysłowe i duchowe.

Zarzucana jej przez Chmielowskiego nadmierna schematyczność przekonań, które chciała wpoić czytelnikom, by przestrzec ich przed ułudą plastycznego piękna oraz porywem zmysłowej cielesności, była z jednej strony beletrystycznym wyrażeniem myśli Lavatera: „ten, kto jest piękny, jest tylko piękny z wyglądu, ten zaś kto jest również dobry, będzie również piękny”<sup>12</sup>, z drugiej zaś

<sup>9</sup> P. Chmielowski, *Powieści pani Elizy Onesko*, „Przegląd Tygodniowy” 1870, nr 1, s. 3.

<sup>10</sup> *Vide*: G. L. Mosse, *The Image of Man. The Creation of Modern Masculinity*, Nowy Jork 1996, s. 25–26.

<sup>11</sup> *Vide*: E. Skorupa, *Zaułki literatury. Interpretacje tekstów kultury XIX i XX wieku*, Kraków 2015, s. 93.

<sup>12</sup> Cyt. za: R. Turasiewicz, *Studia nad pojęciem „kalos kagathos”*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historycznoliterackie” 1980, z. 41, s. 18.

zilustrowaniem osobistych opinii pisarki na temat poczucia obowiązku, zachowań szlacheckich, prawych i roztropnych. O tym pisała już w *Kilku uwagach nad powieścią*, natomiast w swoich dziełach mniej lub bardziej doskonale realizowała te postulaty.

Chmielowski karmił Orzeszkową za niejednakowe przedstawienie losów dwóch kobiet z *Ostatniej miłości* oraz *Na prowincji*: Reginy Różyckiej i Wincenty, które uwiedzione cielesnym pięknem mężczyzn w różny sposób zapłaciły za tę pomyłkę. Zapomniał jednak, że pisarka realizowała jedynie swoje przekonania wyłożone w opinii na temat powieści Georg Sand *Leone-Leoni* i zapewne – wierna ideałowi prawdopodobieństwa życiowego – usiłowała pokazać odmienne konsekwencje takich wyborów. Krytyka Chmielowskiego dotyczyła ponadto wszystkich charakterów wykreowanych przez pisarkę, które uznał za „manekinowe”, ganiła za brak pogłębienia psychologicznego oraz niedostatek w zróżnicowaniu temperamentów. Wczesną twórczością Orzeszkowej, w tym również powieścią *Na prowincji*, zajęła się w drugiej połowie XX wieku Maria Żmigrodzka<sup>13</sup>, która potwierdziła niewielkie zainteresowanie czytelników tym utworem. Mimo takich sygnałów, warto zauważyć, że Orzeszkowa nie lekceważyła go, gdyż – jako pisarka szczerze wierząca w słuszność i pomyślność programów pozytywistycznych – przedstawiła w tym dziele, reprezentującym typ powieści społecznej, projekt cywilizacyjny dla prowincji<sup>14</sup>. Pominę w tym momencie fakty powszechnie znane i wystarczająco już omówione, a dotyczące wprowadzenia nowego bohatera, który miał ucieleśniać autorski kult patriotycznych tradycji i pokazywać przy okazji obyczaj drobnej szlachty. To właśnie on miał być wzorem filantropii, aktywności społecznej, zasłużonego prestiżu, rezerwuarem wszelkich niełatwych, aczkolwiek fundamentalnych, wartości ludzkich.

Orzeszkowa z właściwą sobie skłonnością, którą można obserwować w niemal całej jej twórczości, posługuje się kontrastem charakterów, postaw, inklinacji i wyborów życiowych. Jej świat fabularny rządzi się surowymi prawami moralnymi, poczuciem obowiązku, który stanowi klucz do prawidłowego odczytania jej intencji. Może to być patetycznie brzmiący obowiązek publiczny wobec narodu, obowiązek prywatny wobec wypowiedzianych deklaracji i obietnic, obowiązek wobec dekalogowych wartości. To centralne pojęcie jest soczewką skupiającą cenione przez artystkę przymioty opisywane w utworach beletrystycznych<sup>15</sup>. Po-

<sup>13</sup> *Vide*: M. Żmigrodzka, *Orzeszkowa. Młodość pozytywizmu*, Warszawa 1965, s. 374–376. O twórczości Orzeszkowej *vide*: M. Żmigrodzka, *Orzeszkowa 1841–1910*, [w:] *Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*, t. 2, seria 4, pod red. K. Wyki, H. Markiewicza, I. Wyczańskiej, Warszawa 1966, s. 7–81.

<sup>14</sup> *Vide*: *eadem*, *Orzeszkowa. Młodość pozytywizmu*, s. 374–376.

<sup>15</sup> Na temat poczucia hierarchii wartości u Orzeszkowej patrz wypowiedź Jarosława Iwaszkiewicza zamieszczona w artykule Grażyny Borkowskiej. *Vide*: G. Borkowska, *Orzeszkowa i sprawa Antygony*, [w:] *Sekrety Orzeszkowej*, pod red. G. Borkowskiej, M. Rudkowskiej, I. Wiśniewskiej, Warszawa 2012, s. 23.

zytywni bohaterowie nie musieli być „płomienni i niepospolici”, mogli być nawet nudni w swej konsekwencji dążenia do celu. Nie przejawiali skłonności do niszczącego szalu miłosnego, ale za to reprezentowali umiłowanie piękna i rozumu. W istocie szlachetność, pracowitość, prawość, roztropność i spokój stanowiły zalecane cechy charakteru pozytywnych postaci, które wygrywały z usposobieniami melancholijnymi, z organizacjami namiętymi, gwałtownymi i skłonny do szaleństwa.

### FALSZYWE PIĘKNO

Do tej pory badania Orzeszkowej z perspektywy fizjonomicznej traktowane były z pewną nonszalancją; Maria Żmigrodzka, która dogłębnie i najszerzej zajęła się pierwszym okresem twórczości pozytywistki, wspomniała wprawdzie o fizjonomicznej politurze jej portretów literackich, jednak wyraźnie lekceważyła Lavaterowskie fascynacje charakteryzacyjne pisarki. Być może bardziej irytowała uczoną sama fizjonomika, którą określała jako „pseudonaukową plotkę wieku”<sup>16</sup> niż portretowanie stosowane przez pozytywistkę, które pozostawiła na boku. Żmigrodzka, negatywnie oceniająca dziedzinę wiedzy, jaką był wzbudzający u niej złe emocje „Lavateryzm”, pominęła jego niezaprzeczalnie ogromny wpływ na pisarski warsztat Orzeszkowej, szczególnie w powieściach tendencyjnych lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XIX stulecia. Portret fizjonomiczny pomagał w upraszczaniu złożonego świata fikcyjnego, gdyż od razu wydobywał na jaw cechy psychiczne i duchowe postaci, a wygląd zewnętrzny sugerował wnętrze bohatera i pokazywał jego skłonności, zalety i ułomności. Maria Żmigrodzka w przypisywanej autorce *Nad Niemnem* metodzie deterministycznego kształtowania charakteru dostrzegła niebezpieczeństwo tworzenia stałych, mało skomplikowanych i schematycznych portretów, które wymagały czarno-białych podziałów na postaci nikczemne i godne naśladowania, „czarne charaktery” i ucieleśnione ideały. A przecież konterfekt stawał się dla pisarki pretekstem do formułowania sentencji i uogólnień, które z jednej strony zawierały w sobie intencję wychowawczą i prewencyjną, z drugiej zaś operowały kategoriami ułudnego piękna i brzydoty, przez co znakomicie ukazywały wiry i wyboistości powierzchownego i zbyt dosłownego rozumienia piękna zewnętrznego.

Eliza Orzeszkowa niezaprzeczalnie należała do największych i do tej pory niedostatecznie odkrytych entuzjastek teorii fizjonomiczno-patognomicznych oraz frenologicznych. Traktaty o wpływie wyglądu zewnętrznego na charakter człowieka towarzyszyły jej przez całe życie artystyczne, jakkolwiek najbardziej widoczne były w pierwszym dziesięcioleciu. Z wiedzy tej korzystała chę-

<sup>16</sup> M. Żmigrodzka, *Orzeszkowa. Młodość pozytywizmu*, s. 438.

nie, przytaczając w kilku powieściach nazwiska Lavatera i Galla<sup>17</sup>, jednak w korespondencji pisarki brak dowodów na jej tak dogłębną znajomość zagadnień i fascynację ustaleniami fizjonomistów, jak by to wynikało z rezultatów jej pracy artystycznej. Być może nie chciała zdradzać tajemnic własnego warsztatu, zwłaszcza że była konsekwentna w stosowaniu tej właśnie metody charakterologicznej. Praktyka pisarska autorki świadczy o wiernym i długoletnim sięganiu po fizjonomikę podczas kreowania portretów literackich.

W powieści *Na prowincji* Orzeszkowa, stosując instrukcje Lavaterowskie, wykorzystuje jednocześnie ulubiony przez siebie system „kontrastów”, by w ten sposób mocniej i bardziej wyraziście zaakcentować różnice charakterologiczne. Bohaterowie występują zatem zawsze parami, mężczyźni zestawieni z sobą tworzą w duetach grupy dysonansowe w znaczeniu przeciwstawności psychologicznej, podobnie jest również w przypadku bohaterek kobiecych. W omawianym utworze takie charakterologiczne dwugłosey stanowią dwie postaci kobiece i dwie męskie, jeśli ograniczyć się do bohaterów pierwszoplanowych. Są to: pani Karliczowa i Wincenta Niemieńska oraz Aleksander Snopiński (zwany Olesiem) i Bolesław Topolski. Wincenta popełnia identyczny błąd w wyborze męża, co równie niedojrzała podówczas i młodzianka Regina ze wspomnianej wyżej *Ostatniej miłości*. Wincenta, oszołomiona piękną twarzą i smukłością sylwetki Olesia, złotego młodzieńca, utracjusza i hulaki, który roztacza wokół siebie nieodparty urok osobisty, rezygnuje z narzeczeństwa ze szlachetnym, aczkolwiek poważnym i dużo starszym od siebie, szlachcicem Topolskim, u którego boku czekałoby ją spokojne, dostatnie i harmonijne życie. W poniższym cytacie widać nawiązanie do odradzających się wówczas ideałów greckich, które – zbyt dosłownie pojmowane – łączyły piękno zewnętrzne z duchowym, co dla bohaterki zakończyło się tragicznie, bo podwójną śmiercią, dziecka i jej samej:

Wincunia była chorą na straszną, śmiertelną nieraz **chorobę bezmyślnego, instyktownego pociągu**, który graniczy blisko z namiętnością, a tym gwałtowniejszą bywa, im w młodszym i bardziej dziewiczym zamieszkuje sercu. Była ona chora na tę halucynację kobiecego serca, która w **pięknej twarzy mężczyzny każe widzieć piękną duszę** [wyróżn. E.S.], przedcudne obrazy ukazuje tam, gdzie są zwodne tylko miraż, szych pokrywa złocistym połyskiem i błyszczy nim jak złotem prawdziwym<sup>18</sup> (s. 135–136).

Narrator, wykorzystując kategorie piękna na wzór Lavaterowski, pokusił się o sformułowanie uogólnienia, które tak naprawdę nawiązywało do antycznego rozumienia piękna zewnętrznego. Już przecież Grecy dowodzili, co nadmieniałam wcześniej, że sama uroda nie zapewnia osiągnięcia ideału doskonałości, może

<sup>17</sup> Przytoczenia takie pojawiają się na przykład w powieściach *Pan Graba* i *Eli Makower*.

<sup>18</sup> Strony wszystkich cytatów z powieści podane są w nawiasie z następującego wydania: E. Orzeszkowa, *Na prowincji*, Warszawa 1965.

go, co najwyżej, przez jakiś czas pozorować. Wobec tego, zgodnie z zaleceniami pastora z Zurychu, należało poszukiwać piękna ukrytego i nie zatrzymywać się w swych obserwacjach jedynie na uludnej fasadowości, która mogła zwieść mniej wytrawnych widzów. Podobny sposób myślenia towarzyszył Orzeszkowej, która w swojej twórczości przypominała zarówno poglądy Lavatera, przekonanego o wpływie piękna moralnego na piękno cielesne, jak i opinie Greków o *kalos kagathos*. Młodej bohaterce *Na prowincji* takie doświadczenie było jeszcze obce, dlatego swoją naiwną „imaginację”, która kazała jej w pięknej twarzy Aleksandra widzieć szlachetność wewnętrzną, przypłaciła życiem. W przytoczonym fragmencie, który w gruncie rzeczy stanowi ostrzeżenie przed zbyt pochopnym i łatwym utożsamianiem piękna plastycznego z wewnętrznym, ukryte są też inne osobiste przekonania Orzeszkowej jako publicystki i pisarki ganiącej bezrozumną namiętność zawsze w ostateczności przegrywającą z wartościami uznawanymi przez niektóre kręgi za nudne, konserwatywne i niemodne. Wincenta podzieliła w pewnym stopniu los opisywanej w rozprawie *Kilka uwag nad powieścią* bohaterki powieści Georg Sand *Leone-Leoni*, która także została „oślepią uczuciem całkiem instynktownym, zmysłowym”<sup>19</sup>. W tej krótkiej sekwencji, poza oczywistą naganą dla zmysłowych afektów, mieściło się również dyskretnie wtopione pozytywne przesłanie, które tak otwarcie kultywowała w krytyce literackiej Orzeszkowa: wierność wobec wypowiedzianych deklaracji, szacunek dla podjętych zobowiązań. Przesłanie, które już w następnej epoce, w nurcie dekonstrukcji i bezdogmatyzmu, zostanie uznane za staroświeckie, a jego gloryfikatorzy – za nieciekawych moralizatorów.

#### PORTRETY FIZJONOMICZNE: WINCENTA NIEMIĘŃSKA – PANI KARLICZOWA

Jeden z wprowadzonych do powieści duetów kobiecych opartych na typowych dla Orzeszkowej kontrastach to Wincenta Niemieńska oraz pani Karliczowa. Jako pierwszy pojawia się portret inicjalny siedemnastoletniej Wincenty, której konterfekt ulega znacznym przekształceniom w trakcie fabuły powieściowej ze względu na jej zmieniające się losy, zachowania, podejmowane decyzje i refleksje. Bohaterka zostaje przedstawiona z wielu perspektyw, co w XIX stuleciu należało do powszechnych praktyk artystycznych, gdyż niezależne opinie o wybranej postaci dawały możliwość stworzenia najbardziej wszechstronnego jej wizerunku i w konsekwencji wielowymiarowej charakterystyki.

Portret Wincenty Niemieńskiej wypada zaliczyć do bardziej złożonych, gdyż zmiany w jej wyglądzie zewnętrznym następują wraz z kolejnymi stadiami jej du-

<sup>19</sup> E. Orzeszkowa, *Kilka uwag nad powieścią*, [w:] *eadem, Pisma krytycznoliterackie*, zebrał i oprac. E. Jankowski, Wrocław–Kraków 1959, s. 34.



chowego rozwoju i wpływającymi na to dramatycznymi okolicznościami, czego jednak nie zapowiada konterfekt inicjalny, utrzymany w jasnej kolorystyce:

Na kamiennej ławce pod lipą stała młodziuchna, siedemnastoletnia dziewczyna. Ubrana była w różową perkalową sukienkę i przepasana białym fartuszkim. Dwa grube warkocze bardzo światłych włosów otaczały jej głowę, a w nich jaśniało kilka śnieżnych, nad czołem wplecionych narcyzów. Czoło to, białe i gładkie, godne było tej kwiecistej aureoli; pod nim wilgotnym blaskiem płonęły szafirowe oczy, wielkie, ściągłe, do połowy przysłonięte powieką i ocienione długą, ciemną rzęsą. Twarz dziewczyny delikatna była i biała, usta wiśniowe, wilgotne i ukazujące w uśmiechu piękne zęby. W ogóle dziewczę to, drobnej i kształtnej postaci, **więcej było ładne, niż piękne** [wyróżn. E. S.]; najładniejszym czynił je wyraz pogody i dziecięcej naiwności w twarzy, a wielka żywość w ruchach i postawie, z której co chwila tryskały objawy nieświadomej jeszcze siebie, ale ognistej natury (s. 48–49).

Nie jest to wprawdzie najlepszy przykład klasycznego portretu fizjonomicznego, w którym narrator precyzyjnie tłumaczy semantykę każdego elementu twarzy i ciała, tak jak po mistrzowsku czynił to Honoriusz Balzak<sup>20</sup>, niemniej jednak i tu, poza oczywistą chęcią wywołania odpowiedniego wrażenia plastycznego, pojawiają się subtelne i ukryte sygnały z obszaru diagnostyki charakterologicznej. Czytelnik dowiadyuje się, że bohaterka ma białe i gładkie czoło, wielkie i płomienne oczy, długie rzęsy i delikatną białą cerę, wiśniowe usta oraz piękne zęby. Najwięcej informacji fizjonomicznych zawiera czoło, które zgodnie z traktatem Lavatera spełnia warunki czoła doskonale pięknego i sugeruje zarazem kolorem swojej skóry „wyższą szlachetność uczuć”<sup>21</sup>. Wielkość oczu natomiast doceniali już starożytni fizjonomiści, którzy łączyli je z siłą ducha. Duże znaczenie posiadał także połysk oka, wiązany z żywością ducha, męstwem i energią życiową<sup>22</sup>. Ta utajona w przytoczonym konterfekte wiedza pokrywa się z ostatnim fragmentem cytatu, w którym narrator na podstawie „żywości w ruchach i postawie” Wincenty zapowiada jej powoli rozwijającą się ognistą naturę. I jego prognozy się sprawdzają. Jednak pod wpływem silnych przeżyć bohaterkę opuszcza wrodzona dzielność.

Konkurentką Niemieńskiej a zarazem postacią kontrastowo z nią zestawioną jest pani Karliczowa, której portret wprowadzający wydaje się wprawdzie oszczędny, ale mimo to wystarczający, by zapowiedzieć jej mocny, męski charakter, o którym świadczą bardzo ciemne włosy, czarne, ogniste oczy i śniady kolor skóry:

<sup>20</sup> *Vide*: E. Skorupa, *op. cit.*, s. 209–254.

<sup>21</sup> A. Ysabeau, *Lavater, Carus, Gall. Zasady fizjonomiki i frenologii. Wykład popularny o poznawaniu charakterów z rysów twarzy i kształtu głowy*, wyd. 2, Warszawa 1883, s. 48.

<sup>22</sup> J. Pastuszka, *Charakter człowieka. Struktura, typologia, diagnostyka psychologiczna*, Lublin 1962, s. 341.

Z pięknej karetki wysiadła kobieta przeszło lat trzydziestu, ale jeszcze bardzo ładna. Miała ona włosy najwyższej czarności, oczy czarne, ogniste, pleć śniadą i niezmiernie długą suknię; [...] Cała jej powierzchowność oznajmiała kobietę światową i z wysokiej sfery, ale zarazem ognistą, wrażliwą, kapryśną i goniącą ostatkiem młodości, która świetną a burzliwą być musiała (s. 84).

Już sama uroda jasnowłosej i jasnookiej Wincenty, która uosabiając naiwność, niedojrzałość i szlachetność, przedstawiona jest za pomocą ciepłych i wesółych barw różu i wiśni, może mieć znaczenie charakterologiczne, szczególnie, gdy narrator zestawia ją z kobietą o kontrastowo odmienną powierzchowności, dla której czerń jest kolorem dominującym. Wystarczy zacytować krótki, ale celny fragment, w którym takie ostre opozycje wybrzmiewają *expressis verbis*: „Ta jasnowłosa, przezrocza, wiotka i słaba kobieta [...] w walce z tamtą, namiętą, czarnooką, płomienną” (s. 230). Fizjonomiczne sygnały są też zawarte w strojach bohaterów, zwłaszcza w częściej opisywanej garderobie Karliczowej. Ubiór pełni wielokrotnie ważną rolę dopełniającą charakterystykę fizjonomiczną, z której chętnie korzystała Orzeszkowa, przekonana o manifestacji charakteru przez strój:

Ubrana była bogato, w czarny aksamit i koronki, suknią jej wlokła się za nią wspaniale i szeleściła miękkim dotknięciem aksamitu do posadzki, czarne włosy ustroiła koralami... (s. 153).

Ubięrała się fantastycznie i oryginalnie, często w ciemne barwy, najczęściej czarno. Włosy miała olbrzymie, krucze i lubiła wplatać w nie perły lub korale, niekiedy zarzucała na głowę hiszpańskie mantyle z delikatnych koronek, które opływały jej postać falami jedwabnej pajęczyny (s. 286).

#### PORTRETY FIZJONOMICZNE: ALEKSANDER SNOPIŃSKI – BOLESŁAW TOPOLSKI

Sposób wprowadzenia drugiej pary bohaterów: Aleksandra Snopińskiego i Bolesława Topolskiego jest wprawdzie podobny, ale trudno tu mówić o męczącej manierze dręczenia czytelnika schematycznie skonstruowanymi portretami fizjonomicznymi. W przypadku Aleksandra: dandysa i wolnego ptaka, gardzącego wysiłkiem fizycznym i umysłowym, a kultywującego elementy dionizyjskiego stylu życia, intencją narratorską było pokazanie dysharmonii między kuszącą zewnętrznością a skarłonym wnętrzem; zalecenie ostrożności przed niekontrolowaną ufnością wobec pięknej formy plastycznej:

Urodziwy to był chłopak w całym znaczeniu tego wyrazu. Smukły i kształtny, czoło miał białe, gładkie, foremne, oczy błękitne jak niezabudki, włosy niepospolitej piękności, złociste, kędzierzawe. Policzki jego, opalone nieco od wiosennego wiatru, pokryte były pierwszym puchem młodzieńczym, a nad pąsowymi ustami porastał drobny, jasny wąsik. Gdy patrzył, iskry

zdawały się sypać z jego wzroku; gdy uśmiechał się, pokazywał zęby białe i równe, jakich by niejedna pozazdrościć mu mogła kobieta. Pięknej twarzy tej nie brakło nawet wyrazu pewnego sprytu i roztargnienia... (s. 21–22).

Refrenowo powtarzane w całej powieści określenia akcentujące wyjątkową urodę bohatera: piękny, smukły, kształtny, w sytuacji, gdy nie przekładały się one na dobroć charakteru, pełniły funkcję prewencyjną dla odbiorcy i świadczyły o znaczeniu w odczuciu pisarki tych Lavaterowskich kategorii piękna i brzydoty, które precyzyjnie definiowały człowieka prawdziwie idealnego, łączącego w sobie piękno duchowe z cielesnym. Aleksander Snopiński jako „zrodzony z piękną twarzą i regularną budową ciała” był – jak twierdził pastor z Zurychu – „niejako pod przywilejem” i mógł „bez większego trudu zostać cnotliwym”, jeśli tylko słuchał „głosu swoich wewnętrznych, a w tym razie zwykle dodatnich skłonności”<sup>23</sup>. Tych możliwości jednak nie wykorzystał i dlatego stał się przykładem bohatera o idealnym wyglądzie, który symbolizował słabość charakteru, usposobienie zimne i samolubne, zaprzepaszczoną szansę. Oczywisty zamiar wykreowania postaci uwodzącej swoją urodą, której portret oparty o kategorię estetyki ograniczony jest do wskazania paru zaledwie cech fizjonomicznych, łączy się od początku z chęcią zasugerowania odbiorcy charakteru Snopińskiego, zdemaskowania jego fałszywego piękna, obnażenia pozorów. Bohater bowiem nie jest do końca tym, za kogo się podaje. Wiele z wymienionych elementów fizjonomii Aleksandra posiada znaczenie wyłącznie plastyczne, ale na pewno jego „niepospolicie piękne, złote i kędzierzawe włosy” nie zostały wybrane przez narratorkę przypadkowo, gdyż takie włosy, jeśli się przytrafiają mężczyznom, oznaczają – według Lavatera – „naturę nerwową i kobiecą”<sup>24</sup>. Snopiński ma w sobie, poza kobiecością, wiele z próżności, o czym świadczy jego ubiór wystudiowany z nadmierną starannością, za pomocą którego przekazuje światu fałszywy komunikat o przynależności do wyższej warstwy społecznej niż to jest w rzeczywistości: „Był on ubrany wedle ostatniej mody, wszystko na nim było cienkie, świeże, wytworne; misternie zawiązany węzeł szafirowego krawata pięknie odbijał przy ciemnym stroju i białej twarzy” (s. 99). W zestawieniu z nim Bolesław Topolski wypadł blade, szczególnie dla obserwatorów mało wprawionych w badanie charakteru człowieka.

Była to twarz, która na pierwszy rzut oka nie odznaczała się niczym, ogorzała i pospolitych rysów. Gdy nic nie mówił i oczy miał spuszczone, nikt by ani chwili nie myślał mu przypatrywać się i tysiące osób mogłyby przejść koło niego nie spojrzawszy nań inaczej, jak mimochodem. Ale gdy podniósł wzrok, zwracał na siebie koniecznie uwagę każdego, kto nań patrzył, bo miał takie spojrzenie, jakie rzadko spotkać można u ludzi jego stanu. W dużych, szarych **oczach jego była niepospolita głębia dobroci i myślącego spokoju** [wyróżn. E. S.], zza któ-

<sup>23</sup> A. Ysabeau, *op. cit.*, s. 32.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 71.

rych wypływała chwilami nieokreślona jakaś rzewność, niby odbłask tajonej a może i nieświadomej siebie poezji serca. Czoło miał dość wysokie i bielsze od reszty twarzy, włosy ciemne, krótko przystryżone, **usta** [wyróżn. E. S.] bardzo zwyczajne, trochę nawet za wypukłe i niezupełnie kształtne, gdy milczał, ale gdy mówił lub uśmiechał się, nabierały one wyrazu tej samej dobroci, jaką miały oczy, i układały się w pewne zagięcia, **znamionujące moc i męskość charakteru** [wyróżn. E. S.]. Miał też niezwykajny uścisk ręki, ciepły, silny i jakby nieco drżący (s. 35–36).

Badaczem a zarazem interpretatorem fizjonomicznym Topolskiego był botanik Andrzej Orlicki, który dzięki wnikliwym obserwacjom pod mało atrakcyjną powierzchownością odkrył w Bolesławie człowieka wyjątkowego, ucieleśnienie Lavaterowskiego piękna. Jest to jednocześnie celny przykład fizjonomicznej egzegezy twarzy, która zdradzała dobry i mocny charakter. Poza jasnym i wyłożonym *expressis verbis* objaśnieniem pozytywnych cech bohatera, jego portret gromadzi informacje fizjonomiczne, których znaczenie nie zostało wprawdzie wytłumaczone, ale dla czytelnika obeznanego nawet pobieżnie z traktatem pastora z Zurychu jasne jest, że na przykład „dość wysokie czoło, bielsze od reszty twarzy” stanowi sygnaturę człowieka szlchetnego o wielkiej inteligencji<sup>25</sup>, a ciemny kolor włosów zapowiada siłę charakteru. Portret Topolskiego zatem najlepiej przystaje do Lavaterowskich przekonań o prawdziwym pięknie:

[...] wzniosłe myśli, szlchetne czyny i zaszczytne, ofiarne spełnienie wszelkich obowiązków pozostawiają na fizjognomii niczym niezatarte ślady i nadają jej wyraz duchowo piękny. Twarz tego rodzaju wywiera zawsze silne wrażenie, nawet na ludziach najmniej z natury wrażliwych, i temu uczuciu ani oprzeć się, ani o nim zapomnieć nie można. Może ona nie być piękną w znaczeniu plastycznym, ale z pewnością nikt jej brzydką nie nazwie, jest to bowiem piękność czysto duchowa, częściej zresztą zdarzającą się u mężczyzn aniżeli u kobiet (s. 178).

Narrator nie kryje swoich zamiarów, a nawet konieczności kontrastowego zestawienia ze sobą pary bohaterów, ujawniając tym samym własną metodę warsztatową, dzięki której uwypuklona opozycyjność cech, zachowań, wyglądu, charakterów mogła stymulować odbiór czytelniczy:

Dwaj ci ludzie stanowili między sobą zupełną sprzeczność. Spokojna i poważna postać Bolesława, skromnie i czarno ubrana, twarz jego ogorzała o nieregularnych rysach, ozdobionych tylko pięknnością spojrzenia i uśmiechu, wydawała się pospolitą, niemal prostaczą przy smukłej postaci, wytwornym stroju i białej, ogniem życia i wesołości tryskającej twarzy dwudziestoletniego młodzieńca (s. 102–103).

\* \* \*

Bohaterowie Orzeszkowej zawsze posiadali mniej lub bardziej rozbudowane portrety fizjonomiczne tłumaczące ich charakter. Najważniejszą rolę odgrywała twarz, która demaskowała „człowieka intymnego”, odsłaniała jego niewypowiedziane głośno myśli oraz zdradzała skrywane namiętności. Obserwacja

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 49.

człowieka zewnętrznego pozwalała autorce na odgadnięcie z jego oznak cieleśnych (kształtu głowy, linii ust, wielkości oka, wyglądu czoła, zmarszczek etc.) człowieka wewnętrznego, jego natury, charakteru, wad i zalet. Pierwsza część analizowanej pod kątem fizjonomicznym powieści *Na prowincji* pokazuje wrażliwość artystyczną pisarki na kategorie piękna prawdziwego i fałszywego, na greckie *kalos kagathos*, na wiry nęcącej urody i Lavaterowskie ideały doskonałości. Służyły temu być może nieco jaskrawie wprowadzane kontrasty między zewnętrżnościami bohaterów, które jednoznacznie ukazywały opozycyjność wewnętrzną postaci i obnażały w ten sposób mistyfikacje, nieprawdziwe komunikaty i złe zamiary.

#### BIBLIOGRAFIA

- Bachórz J., *Karta z dziejów zdrowego rozsądku, czyli o fizjonomie w literaturze*, „Teksty” 1976, nr 2, s. 85–105.
- Chmielowski P., *Powieści pani Elizy Oneszko*, „Przegląd Tygodniowy” 1870, nr 1.
- Courtine J.-J., Haroche C., *Historia twarzy. Wyrażanie i ukrywanie emocji od XVI do początku XIX wieku*, przeł. T. Swoboda, Gdańsk 2007.
- Das Gesicht ist eine starke Organisation*, hrsg. Von Petra Löffler und Leander Scholz, Köln 2004 (Mediologie, Bd. 10).
- Dziechcińska H., *Ciało, strój, gest w czasach renesansu i baroku*, Warszawa 1996.
- Lavater J. C., *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*, verkürzt herausgegeben von Johann Michael Armbruster, Bd. 1, mit vielen Kupfern, Winterthur 1783.
- Mosse G. L., *The Image of Man. The Creation of Modern Masculinity*, Nowy Jork 1996.
- Orzeszkowa E., *Kilka uwag nad powieścią*, [w:] eadem, *Pisma krytycznoliterackie*, zebrał i oprac. E. Jankowski, Wrocław-Kraków 1959.
- Orzeszkowa E., *Na prowincji*, Warszawa 1965.
- Pastuszka J., *Charakter człowieka. Struktura, typologia, diagnostyka psychologiczna*, Lublin 1962.
- Sekrety Orzeszkowej*, pod red. G. Borkowskiej, M. Rudkowskiej, I. Wiśniewskiej, Warszawa 2012.
- Skorupa E., *Twarze–emocje–charaktery. Literacka przygoda z wiedzą o wyglądzie człowieka*, Kraków 2013.
- Skorupa E., *Zaułki literatury. Interpretacje tekstów kultury XIX i XX wieku*, Kraków 2015.
- Turasiewicz R., *Studia nad pojęciem „kalos kagathos”*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historycznoliterackie” 1980, z. 41.
- Ysabeau A., Lavater, Carus, Gall, *Zasady fizjonomiki i frenologii. Wykład popularny o poznawaniu charakterów z rysów twarzy i kształtu głowy*, z franc. tłum. i uzup. W. Noskowski, wyd. 2, Warszawa 1883.
- Żmigrodzka M., *Orzeszkowa 1841–1910*, [w:] *Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*, t. 2, seria 4, pod red. K. Wyki, H. Markiewicz, I. Wyczańskiej, Warszawa 1966, s. 7–81.
- Żmigrodzka M., *Orzeszkowa. Młodość pozytywizmu*, Warszawa 1965.

## STRESZCZENIE

Artykuł dotyczy portretowania fizjonomicznego w powieści Elizy Orzeszkowej *Na prowincji*. Pisarka korzystała z traktatu Johanna Caspara Lavatera, a także z jego poglądów na kategorie piękna i brzydoty. Lavaterowska teoria była przykładem związku duszy i ciała; człowiek stawał się pięknym dzięki określonemu rodzajowi wyznawanej moralności. Bohaterowie Orzeszkowej zawsze posiadali mniej lub bardziej rozbudowane portrety fizjonomiczne, które tłumaczyły ich charakter. Obserwacja człowieka zewnętrznego pozwalała autorce na odgadnięcie z oznak cielesnych (kształtu głowy, linii ust, wielkości oka, wyglądu czoła, zmarszczek etc.) człowieka wewnętrznego, jego natury, charakteru, wad i zalet. Pierwsza część analizowanej pod kątem fizjonomicznym powieści *Na prowincji* pokazuje wrażliwość artystyczną pisarki na kategorie piękna prawdziwego i fałszywego, na greckie *kalos kagathos*.

**Słowa kluczowe:** fizjonomika, portret, Johann Caspar Lavater, Eliza Orzeszkowa, Joseph Gall, frenologia, twarz, patognomika, piękno, brzydota, *kalos kagathos*, *Na prowincji*

## SUMMARY

The article concerns the physiognomic portrayal in Eliza Orzeszkowa's novel *In the Provinces (Na prowincji)*. The writer used Johann Caspar Lavater's treaty as well as his views on beauty and ugliness. Lavater's theory was an example of the relation between soul and body; man became beautiful thanks to a particular type of professed morality. Orzeszkowa's literary heroes always possessed more or less extensive physiognomic portraits, which explained their character. The observation of the "outer man" allowed the author to guess from bodily signs (head shape, mouth line, eye size, forehead, wrinkles, etc.) the "inner man", his nature, character, strengths and weaknesses. The first part of the novel *In the Provinces (Na prowincji)* analyzed in a physiognomic manner shows the writer's sensitivity for true and false beauty and the Greek *kalos kagathos*.

**Keywords:** physiognomy, potrait, Johann Caspar Lavater, Eliza Orzeszkowa, Joseph Gall, phrenology, face, pathognomonic, beauty, ugliness, *kalos kagathos*, *In the Provinces (Na prowincji)*