

**Ewa Skorupa**

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

ORCID: 0000-0001-8645-1977

## PORTRETY FIZJONOMICZNO-IMPRESJONISTYCZNE U ORZESZKOWEJ

### Wprowadzenie

Od kilkunastu lat prowadzę badania nad zagranicznymi koncepcjami fizjonomicznymi, patognomicznymi, frenologicznymi, semiotyką afektów oraz sensualnością, śledząc ich obecność najpierw w prozie artystycznej drugiej połowy XIX wieku<sup>1</sup>, a później także w wybranych utworach wczesnej twórczości Elizy Orzeszkowej. Były to próby przeanalizowania istniejących związków między wiedzą o człowieku z dziedziny medycyny, psychologii, antropologii, biologii, nauk przyrodniczych a dziełami literatury pięknej. Temu literaturoznawczemu przedsięwzięciu przyświecała intencja innego niż dotychczas odczytania tekstów autorki *Nad Niemnem*, której utwory są dziś zapomniane, a ona sama jest spychana na margines życia kulturalnego pozytywizmu. Ideą mojej książki o fizjonomicznych studiach portretowych<sup>2</sup> pisarki było ukazanie jej przede wszystkim jako prekursorki Lavaterowskich eksperymentów i przyznanie jej niezaprzeczalnego mistrzostwa w przestrzeni budowania fizjonomicznych konterfektów. Była to bowiem wyróżniająca cecha jej pisarstwa, którą niesłusznie bagatelizowano, a nawet lekceważono, mimo że Orzeszkowa, posiadając świetny zmysł obserwacji ludzi i otoczenia, stosowała w swojej praktyce artystycznej popularne wówczas teorie fizjonomiczno-patognomiczne i frenologiczne. Kontynuowanie szczegółowych analiz i uzupełnianie istniejących już interpretacji o kolejne portrety bohaterów literackich oraz zestawianie ich z sobą, z niedostatecznie opracowanych jeszcze pod tym kątem dzieł grodzieńskiej pozytywistki, pozwoli lepiej poznać jej stale udoskonalaną technikę i umiejętności warsztato-

<sup>1</sup> Zob. E. Skorupa, *Twarze-emocje-charaktery. Literacka wiedza o wyglądzie człowieka*, Kraków 2013. Tu znajdują się analizy i interpretacje takich dzieł, jak: H. Balzak, *Ojciec Goriot*; Ch. Dickens, *Wielkie nadzieje*; T. T. Jeź, *Uskoki*; J. I. Kraszewski, *Ada*; B. Prus, *Lalka*; H. Sienkiewicz, *Rodzina Połanieckich*; E. Orzeszkowa, *Pan Graba*.

<sup>2</sup> Zob. E. Skorupa, *Eliza Orzeszkowa. Fizjonomiczne studia portretowe*, Kraków 2019. Pewne myśli i spostrzeżenia zapożyczam z przytaczanej książki.

we, a także umożliwi przebadanie ewolucji, jakim podlegały jej fizjonomiczne diagnozy.

Nad relacją zachodzącą między cechami fizycznymi a psychicznymi człowieka zastanawiano się już w starożytności i podejmowano próby ustalenia podobieństw osobowościowych oraz charakterologicznych ludzi o zbliżonym wyglądzie. Sądzono bowiem, że elementy duchowe ukryte są pod zewnętrzną powłoką, która prawidłowo interpretowana, mogła objaśniać prawdziwą naturę. Właśnie na takich przekonaniach wyrosła fizjonomika, czyli nauka diagnozująca charakter człowieka na podstawie „architektury” jego ciała, jakkolwiek szybko analiza została zawężona do twarzy ludzkiej, w której koncentrują się wszystkie zmysły, gdzie mimowolnie odbijają się uczucia i emocje, gdzie najłatwiej dostrzec można przeżycia oraz skrywane namiętności. Fizjonomika uznawana za dyscyplinę, która lokowała się na przecięciu różnych nauk i obszarów: medycyny, biologii, przyrodoznawstwa, psychologii, malarstwa, filozofii, astrologii, chiromancji a także literatury, tłumaczona była jako sztuka wyciągania wniosków na temat duchowych właściwości ludzi wyłącznie w oparciu o obserwację fizycznych części ciała. Rozpoznając wady i zalety człowieka, jego skłonności, namiętności, popędy, starała się odgadnąć, niczym semiologia, człowieka wewnętrznego i w owych interpretacjach posługiwała się wyłącznie zmysłem wzroku. Z twarzy pragnęła wyczytać wszystko. Swój renesans zawdzięcza fizjonomika wystąpieniom Johanna Caspara Lavatera (1741–1801) i jego ogłoszonemu pod koniec XVIII wieku traktatowi *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe* (1775–1778)<sup>3</sup>, którego popularność utrzyma się przez prawie całe XIX stulecie. Lavater wierzył, że między duszą a zewnętrznym „wyrazem ciała” zachodzi ścisły związek, który dzięki studiom powinien i może zostać opisany oraz skodyfikowany. Jak się wkrótce okazało, fizjonomika wywarła duży wpływ na malarstwo i literaturę piękną. Artyści na podstawie wskazówek zawartych w *opus magnum* Lavatera portretowali realnych ludzi, a pisarze kreowali powieściowe postaci. To, co pastor zaproponował twórcom, można zatem nazwać nową sztuką portretu malarskiego i literackiego. Popularyzator traktatu szwajcarskiego duchownego, Victor Frédéric Alexandre Ysabeau, napisał *expressis verbis*: „weźmy do ręki jakąkolwiek książkę: dzieło historyczne, powieść, poemat itp., wszędzie znajdziemy dowody, że autorowie, opisując postaci i charaktery hołdują – może bezwiednie – zasadom Lavatera i Galla”<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Zob. J. C. Lavater, *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*, Bd. 1–4, Weidmann und Reich, Leipzig 1775–1778. [http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/lavater\\_fragments01\\_1775](http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/lavater_fragments01_1775) (dostęp: 28.01.2022).

<sup>4</sup> [Victor Frédéric] A[l]exandre Ysabeau, *Lavater, Carus, Gall. Zasady fizjonomiki i frenologii*. →

### Fizjonomiczna sztuka portretowa Elizy Orzeszkowej

Na gruncie polskim niewątpliwą prekursorką eksperymentów fizjonomicznych była Eliza Orzeszkowa, która sztukę portretową rozwijała szczególnie intensywnie we wczesnej twórczości. Najważniejszą rolę odgrywała u niej twarz, demaskująca „człowieka intymnego”, zdradzająca skrywane namiętności, odtajnająca niewypowiedziane głośno myśli. Obserwacja człowieka zewnętrznego pozwalała autorce na odgadnięcie z oznak cielesnych (kształtu głowy, linii ust, wielkości oka, wyglądu czoła, nosa, zmarszczek) człowieka wewnętrznego, jego natury, wad oraz zalet. Warto docenić zarówno jej fizjonomiczny talent portretowy, jak i niezwykłą umiejętność postrzegania świata i ludzi; zdolność doboru takich niuansów do wprowadzanych konterfektów, które sprawiały, że ostatecznie uzyskany efekt psychologiczny nie zaskakiwał brakiem logiki. Portret inicjalny, zwykle budowany w oparciu o pierwsze wrażenie, miał za zadanie wzbudzić sympatię bądź antypatię do bohatera. Kolejna deskrypcja tej samej postaci odbywała się zazwyczaj w innym oświetleniu; światło doceniane przez Orzeszkową pozwalało na detalizację bohaterów i za jego pomocą pisarka mogła realizować obowiązujący wówczas postulat prawdopodobieństwa życiowego. Kobiety częściej otrzymywały portret impresjonistyczny zamiast typowo fizjonomicznego, gdyż jego przesłaniem było wywołanie określonego emocjonalnego i intuicyjnego doznania; czytelnik miał w wyobraźni sensualnie dotknąć bohaterki, zachwycić się ułożeniem jej ciała, poczuć zapach perfum, zobaczyć ją w pastelowych barwach, „usłyszeć” brzmienie jej głosu. Wydaje się, że konterfekty niektórych postaci kobiecych u Orzeszkowej były umyślnie niedopowiedziane, po to, aby większą swobodę imaginacyjną pozostawić odbiorcy.

Za prawdziwe forpoczty fizjonomicznych studiów uznać można natomiast u pisarki opisy mężczyzn. Z całą pewnością otrzymywali oni precyzyjniejsze portrety, z których do szczegółowej analizy były wybierane zwykle dwa elementy twarzy. Na pierwszym miejscu znajdowało się czoło, które traktowane jako matryca z utrwalonymi namiętnościami, biło rekordy popularności. Za pomocą jego deskrypcji Orzeszkowa diagnozowała inteligencję bądź głupotę bohatera, przekazywała informację o jego szlachetności lub nikczemności. Czoło było ponadto wdzięcznym miejscem do zapisu dotychczasowej biografii właściciela, gdyż za pomocą widniejących na nim zmarszczek można było zrekonstruować minione losy postaci powieściowej, albo też, wcielając się w rolę patognomika, odczytać jej aktualny nastrój. Bohaterowie inteligentni byli wyposażeni w czoła wysokie,

---

*Wykład popularny o poznawaniu charakterów z rysów twarzy i kształtu głowy*, z fr. tł. i uzupełnił Wł. Noskowski, dzieło ozdobione 174 drzeworytami, wyd. 2, Warszawa 1883, s. VIII–IX.

wypukłe, „wydęte” nad brwiami. Co ciekawe, wypukłe czoło mieli i mistrz Lavater, i sama Orzeszkowa. Dużą podpowiedź stanowiły fałdy i zmarszczki, które nawet przy ascetycznych opisach czoła, pełniły funkcję zdjęcia rentgenowskiego odtajnającego losy bohatera. Drugim elementem twarzy, który w statystyce fizjonomicznej zajmował wysokie miejsce, były usta. Każdy zresztą opis „ciała” służył charakterystyce bohatera, udowodnieniu, że dusza i ciało są ściśle ze sobą powiązane, że to, co dzieje się we wnętrzu, znajduje swoje odzwierciedlenie na powierzchni, że człowieka intymnego można rozpoznać, obserwując człowieka „zewnątrznego”.

### Portrety fizjonomiczne kobiecych bohaterek

Aby pokazać ewolucję w prowadzonych przez Orzeszkową studiach fizjonomicznych, warto najpierw sięgnąć do dwóch jej najwcześniejszych powieści *Rozstajne drogi* (1866) i *W klatce* (1867), a następnie przejść do wprawdzie też mieszczańskich się w pierwszym okresie twórczości utworów *Pan Graba* (1872) i *Na dnie sumienia* (1872), ale za to dzieł znacznie doskonalszych warsztatowo i pisanych już przez autorkę coraz bardziej rozpoznawalną na rynku czytelnictwa. Porównanie zamieszczonych tam portretów, kobiecych i męskich, umożliwi prześledzenie, w jaki sposób rozwijała się kompetencja młodej pisarki w dziedzinie fizjonomiki i patognomiki.

W niemal debiutanckiej powieści *Rozstajne drogi*, której pierwodruk opublikowała „Gazeta Polska” w roku 1867, Orzeszkowa dopiero próbuje swoich sił jako fizjonomistka. Kobiety otrzymują portrety jeszcze pozbawione podpowiedzi Lavatera. Panna Lola Bogacka, piękna i bogata arystokratka o słusznym wzroście i powabnej twarzy, jednak powierzchowna i pusta, ma służyć jako kontrast dla ubogiej, skromnej, ale za to wartościowej duchowo dziewczyny, Heleny, która dla głównego bohatera, doktora Leona X okaże się niezmiernie zajmująca. W tym tendencyjnym dziele widać nieśmiałe próby takiego charakteryzowania postaci, które niebawem będą coraz silniej nasączone fizjonomiczną politurą i pomogą autorce w analizach psychologicznych. Tymczasem bohaterki kobiece otrzymują rysunek jedynie „konturowy”, ograniczony do grubej kreski, pozbawiony niuansowania psychologicznego. Ich opisy literackie zezwalają wprawdzie na subiektywną wizualizację czytelniczą, ale są ubogie w fizjonomiczne akcenty, które zdradzałyby ich charakter i pełniły funkcję diagnostyczną, zapowiadającą ich dobrą lub złą naturę. Z konterfektu panny Loli wynika jedynie, że była piękna, miała czoło gładkie, białe oraz czarne włosy. Dalej wkracza już narrator wszechwiedzący z własnymi moralizatorskimi opiniami na temat jej wartości jako osoby:

Pod gładkim, białym, ocienionym kędziorami czarnych włosów czołem dziewczyny cóż było? Myśl płocha, próżna, samolubna; biegła znajomość francuszczyzny, a głębokie lekceważenie lub nieświadomość wszystkiego, co poważne. Pod błękitną, jedwabną, zdobną białymi koronkami suknią, jakie biło serce? Rozkochane w błyskotkach i hołdach, marzące o wspaniałych powozach, pysznych salonach, podróżach w celu błysnięcia odbytych, a przy tym wszystkim – o mężu jak o dodatku<sup>5</sup>.

Trudno ten portret uznać za fizjonomiczny, gdyż żadna z cech zewnętrznej powierzchowności nie pomaga w określeniu charakteru bohaterki. Czytelnik w zamian za to otrzymuje dawkę dydaktycznej refleksji. Podobnie skonstruowany jest konterfekt Heleny z tą różnicą, że narrator sięga tu do zasobów patognomiki, gdyż waloryzuje jej spojrzenie jako myślące, spokojne i pełne blasku:

Spojrzał i zobaczył obok siebie drobną i delikatną kobietę, w ciemnej wełnianej, ale pełnej smaku sukni. Wyglądała na lat 20, twarz jej była blada, jednolita, bez śladu rumieńca; oczy miała duże, ciemne i błyszczące, a spod czarnego, zdobnego popielatym piórkiem kapelusika, spływały grube czarne warkocze. Siedziała obłana światłem gazu, spokojna i jakby zimna, i kto słów jej przed chwilą nie słyszał, nie odgadłby pod tą poważną i tchnącą pokojem postacią, ani gorących pragnień, ani rzewnej tęsknoty. Rękę drobną, ociągniętą ciemną rękawiczką, złożyła na małym futrzanym rękawku, i spojrzeniem myślącym, spokojnym, a jednak pełnym blasku obiegała salę (*Rozstajne drogi*, s. 80).

O krok dalej idzie Orzeszkowa w powieści *W klatce*, która pisana w 1867 roku, została opublikowana po raz pierwszy w roku 1869 na łamach „Tygodnika Ilustrowanego”. Powierzchowność głównej bohaterki zostaje tu odsłaniana z namysłem i powoli, zgodnie z założeniami utworów tendencyjnych. Najpierw obserwatorem kobiety jest przypadkowy towarzysz wspólnej podróży pociągiem Cyprian Karłowski, który pod gęstą, czarną koronką przykrywającą szczelnie jej twarz domyśla się osoby o niezwykłej urodzie. Woal pozwala mu dojrzeć parę szczegółów: „wielką białość gładkiego, wysokiego czoła” oraz „blask oczu”. Natomiast ich kolor, kształt i rozmiar, wygląd ust, nosa, a także wyraz fizjonomii należał chwilowo do domeny wyobraźni zarówno odbiorcy, jak i ukradkiem zerkającego na kobietę mężczyzny. Tajemnicę nie stanowiła tylko barwa ciemno-kasztanowych włosów splecionych w grube warkocze i „drobna, bardzo kształtna, zamknięta w rękawicze ręka”, która wkrótce okazała się równie biała, co odsłaniana „bródka”. Już w tych inicjujących opisach ważne są stosowane przez narratorkę deminutywy, określające zagadkową kobietę: rączka, bródka,

<sup>5</sup> E. Orzeszkowa, *Rozstajne drogi*, w: tejsze *Z różnych sfer*, t. 31, Warszawa 1886 (Zbiorowe Wydanie Powieści Elizy Orzeszkowej), s. 73. Kolejne strony podane w nawiasie po cytatach.

paluszki, ząbki oraz przypisany im biały kolor. Biel i jasne odcienie barw zarezerwowane bywały u Orzeszkowej zazwyczaj dla postaci młodych, niefraso-bliwych, pełnych radości życia, optymistycznych, anielskich etc. Dopełnieniem tego konterfektu jest informacja na temat „wdzięcznego” i „harmonijnego” sposobu poruszania się:

Młody człowiek spojrzął na kobietę, siedzącą w głębi i jedną tylko dostrzegł w niej zmianę: zdjęła rękawiczkę, a na kształtnej i niezmiernie białej jej ręce lśnił pierścień z wielkim brylantem. Rączkę tę podnosiła niekiedy do ust, jedząc karmelek, a rzutem tym odkryła nieco zasłonę, tyle jednak tylko, że młody człowiek ujrzał parę razy białą, okrągłą brodkę<sup>6</sup>. (...) z miłym wrażeniem słuchał chrzęstu karmelków w ustach nieznamojem, bo był mu on świadectwem jej młodych i zdrowych ząbków, które, sądząc podług przedziwnie białej rączki, jaką widział, przedziwnie też białymi być musiały (s. 20); Młody człowiek zauważył, że ruchy jej były bardzo wdzięczne i harmonijne. – Prześliczna być musi! – pomyślał – bodaj tę zasłonę! (*W klatce*, s. 22–23).

Następny etap portretowania zewnętrznego nieznamojem, u pisarki zawsze przemyślany i pozbawiony przypadkowości, polegał na precyzyjnym, bogatym w detale, opisie pięknej twarzy, którą Karłowski mógł podziwiać po zrzuceniu woalki przez bohaterkę, wdzięcznej mu za oddanie zgubionego w wagonie brylantowego pierścienia. Konterfekt tak jest skonstruowany, żeby poza pięknem plastycznym, ukazać przede wszystkim witalność i charakter przedstawianej postaci. Zatem zachwycające oblicze kobiety oszałamiało nie tyle regularnością i klasycznością rysów, ile ognistą energią, która była na nim wypisana; nawet pulsujące na skroniach żyłki potwierdzały „wrzący” temperament właścicielki. Jej usta (stanowiły one symbol życia fizycznego) były dość duże i wydatne, a takie, wedle przekonań Lavatera, powinny charakteryzować ludzi niezdolnych do obłudy, niczemności i złośliwości. W przypadku głównej bohaterki owa cecha psychiczna została w trakcie rozwoju fabuły znacznie lepiej wyjaśniona, a rysunek psychologiczny pogłębiony. Kształt ciemnych brwi, w „regularny łuk zagiętych” mógł być natomiast rozpatrywany w kategoriach piękna, gdyż – jak odnotowywał Ysabeau – „brwi tworzące łuk regularny są ozdobą piękności kobiecej”<sup>7</sup>. Niebagatelne w opisie tym były wielkie i dziwne oczy, których niezwykłość polegała na nieustannie zmieniającej się barwie i coraz to nowym ich wyrazie. Takie sygnatury zaś jak: usta wilgotne i nieco otwarte miały zwracać uwagę czytelnika na zmysłowość i erotyzm bohaterki. Wszystkie wymienione niuanse składały się na

<sup>6</sup> E. Orzeszkowa, *W klatce. Powieść*, nakł. i druk S. Lewentał, Warszawa 1884, s. 19. Kolejne strony podane w nawiasie po cytatach.

<sup>7</sup> [Victor Frédéric] A[lexandre] Ysabeau, dz. cyt., s. 53–54.

określony typ temperamentu: ognistego, wrzącego, płonącego wewnętrzną siłą, który w trakcie rozwoju fabuły dookreślał narrator:

Młody człowiek stanął olśniony, urokiem do miejsca przykuty. Piękna też była ta twarz, która nagle zajaśniała przed nim, a piękna nie posągową pięknnością klasycznych, regularnych rysów, ale ogniem, który z niej tryskał, ale życiem na niej rozlanym. Czoło miała gładkie i białe jak marmur greckich posągów; po skroni jej wiła się siatka żyłek i znać było, jak te błękitne niteczki pulsowały szybko, poruszane wrzącym tętnem młodego życia. Usta jej, dość duże i wydatne, pąsowe, wilgotne, były nieco otwarte, jakby im ciągle braknęło powietrza; pod ciemnymi, w regularny łuk zagiętymi brwiami, blaskiem żaru płonęły wielkie oczy a takie dziwne były to oczy, że w jednej chwili zmieniały wyraz i barwę, ale jakkolwiek się ukazywały, płonęły ciągle wewnętrznym ogniem niezmordowanego, pełnego sił, życia. Młody człowiek stał i patrzył, i kobieta patrzyła na niego przez chwilę (*W klatce*, s. 25–26).

Jak widać, w powieści tej Orzeszkowa znacznie rozbudowała opis, który zapowiadał kierunek jej studiów psychologiczno-charakterologicznych.

Kolejny konterfekt pochodzi z *Pana Graby*. Bohaterka o imieniu Kamila, ma dwadzieścia lat, jest smukła, wysoka i piękna. Ten portret jest p i e r w s z y m wizerunkiem kobiecym Orzeszkowej – co warto podkreślić – w którym pisarka jawnie wskazała fizjonomikę jako swoją inspirację:

Przedziwnie utoczoną jej głowę z pyszną prostotą stroiły czarne, jak krucze pióra, warkocze, i w błyszczących zwojach wiły się nad śniadym, szlachetnie zarysowanym czołem. Usta jej miały niższą wargę nieco wysuniętą naprzód [rozstrzelenie: E.S.], co podnosiło jej piękność, a dla fizjonomisty stanowiłoby niezaprzeçalny dowód dumy. (...) Nie była to powiewna, przeźroczysta powierzchowność młodziutkiego dziewczęcia, ale zdrowa i energiczna piękność w pełni rozwiniętej kobiety<sup>8</sup> (*Pan Graba*, cz. I, s. 8).

W portrecie tym szczególnie znamienne były czarne włosy, które sugerowały silny charakter Kamili, oraz czoło świadczące o jej szlachetności. Ale prawdziwą rewelacją, a jednocześnie niepodważalnym argumentem przemawiającym za sięganiem przez Orzeszkową po wskazówki Lavatera i Galla był opis ust, zwłaszcza niższej wargi, która wysunięta nieco do przodu stanowiła dla fizjonomisty oznakę godności, wyniosłości i dumy. Po raz pierwszy pisarka wyraźnie zaznaczyła przy opisie kobiety, że korzysta z podpowiedzi fizjonomistów. Na dodatek również po

<sup>8</sup> Wszystkie cytaty dotyczące *Pana Graby* pochodzą z wydania: E. Orzeszkowa, *Pan Graba*, 2 cz., Warszawa [et. al.] 1913 (*Pisma. Wydanie zbiorowe zupełne ze wstępem Aurelego Drogoszewskiego*, t. 13: *Pan Graba*). W nawiasach podane są część i numery stron.

raz pierwszy połączyła konkretny element wyglądu z cechą charakteru, po to, aby czytelnik nie miał żadnych wątpliwości interpretacyjnych.

Warto zatrzymać się przez chwilę na typie urody Kamili, która była piękną brunetką. Blondynce przypisywano zazwyczaj w literaturze łagodność, brunetce – gwałtowność. Tradycję tę kultywował później modernizm, który nawet nadużywał opozycji przeciwstawiającej figurę kobiety anioła-blondynki – kobiecie demonicznej-brunetce. Wcześniej natomiast romantyczna psychologia długo wiązała erotyczną namiętność z ciemnowłosą kobietą o południowej urodzie<sup>9</sup>. W powieści tendencyjnej postać Kamili uosabia silny, nieugięty, szlachetny i dumny charakter. To cechy, które pozytywiści darzyli respektem.

Typowe dla Orzeszkowej było wykorzystywanie również garderoby jako kosmetycznego wykończenia wizerunku bohatera, bowiem doceniała ona użyteczny sens ubrania, pośrednio przybliżającego opisywane postaci. Były to oryginalnie nazwane przez Sienkiewicza: akcesoria, które z przekonaniem chwalił w swojej recenzji, uważając te „małe i na pozór drobne szczegóły” za ważne dla uzyskania odpowiedniej plastyki postaci, prawdopodobieństwa i życiowej barwy<sup>10</sup>. Kamila, jak większość „sympatycznych” bohaterek preferowała czerni:

[...]ubrana była w czarną, wełnianą suknię, z wąskim, białym kołnierzykiem pod szyją; surowy strój ten podniesiony był tylko pąsową kokardą, która krwistą barwą wybornie harmonizowała ze śniadością twarzy i czernią włosów (*Pan Graba*, cz. I, s. 8).

Zazwyczaj bohaterowie pozytywni ubrani są skromnie, ale wytwornie, bez zbędnych, ostentacyjnych ozdób. Identyczną szlachetną elegancję zachowa Kamila, gdy dyktatorem jej mody stanie się wrażliwy na blichtr i osądy arystokratycznego towarzystwa Graba, jakkolwiek brak jest detalizujących opisów jej sukien.

Kamila była pierwszą kobietą bohaterką Orzeszkowej, której powierzchowność narrator fizjonomicznie zinterpretował. Poza kształtną głowę i szlachetnie zarysowanym czołem została wprowadzona informacja o szczególnym wyglądzie ust, które dla fizjonomisty stanowiły dowód dumy. W poprzednich powieściach (*Ostatnia miłość*, *Na prowincji*, *Cnotliwi*) kobiety otrzymywały portrety bardziej impresjonistyczne, które miały uruchamiać imaginację czytelnika i wzbudzać jego sympatię, bądź wywoływać niechęć. Podobnie stało się w *Na dniu sumienia*,

<sup>9</sup> Zob. E. Ichnatowicz, *Bohaterowie polskiej prozy współczesnej 1864–1914. Artyści, twórcy*, Warszawa 1999, s. 23.

<sup>10</sup> Zob. H. Sienkiewicz, *Przegląd literacki. Pan Graba. Powieść p. Elizy Orzeszkowej*, „Wieniec” 1872, nr 87, s. 817.

utworze, w którym drugorzędna bohaterka Ewa Dembielińska jako „znakomity typ nerwowej słabości kobiecej” zachwyliła Józefa Kotarbińskiego<sup>11</sup>.

Ona jednak nie do końca wpisywała się w schemat fizjonomicznego portretowania. Inicjalny opis Ewy utrzymany jest w tonacji malarstwa impresjonistycznego, kiedy artyście bardziej zależy na stworzeniu iluzji, oddaniu odpowiedniej atmosfery, zatrzymaniu ulotnych momentów, niż na wiernym, realistycznym utrwaleniu wizerunku modela. Jest to portret niemieszczący się w lavaterowskiej sztuce czytania twarzy, jakkolwiek i on dotyka – dla niektórych wciąż kontrowersyjnego – zagadnienia mówiącego o pierwszym wrażeniu, jakie wywiera na nas obca osoba. Ciekawie na ten temat wypowiadał się Wolfgang Goethe, który przyznawał: „Dla mnie wrażenie, jakie odnosiłem przy pierwszym spotkaniu z kimkolwiek, decydowało w pewnym sensie o moim stosunku do tego człowieka...”<sup>12</sup>. Podobnie sądził popularyzator Lavatera – Ysabeau, który kładł nacisk na mimowolne i intuicyjne uczucia życzliwości bądź wstrętu wywoływane podczas nawiązywania relacji z kimś nowo poznanym<sup>13</sup>.

Powiewność, delikatność, smukłość, powłóczystość, miękkość, białość – to atrybuty najlepiej określające wprowadzoną w początkowych partiach powieści bohaterkę, która przyzwyczajona jest do życia w „puchu”:

Była to postać tak smukła i powiewna, że można by ją wziąć nie za postać kobiecą, ale za nadpowietrzny uplot tych bladych i drżących świateł, które napępiały przestrzeń, pośród której się ukazała. Twarz jej o ściągłych, niezmiernie delikatnych, ale też doskonale regularnych rysach, posiadała błądź śniegu a przezroczystość porcelany; podłużnie wykrojone oczy powłóczyste i miękko patrzyły zza gęstej złotej rzęsy, a barwą źrenic swych iść mogły o lepsze z niezapominajkami kwitnącymi na łące, albo z rozpogodzonym niebem letnim lub tym turkusem, który otoczony rzędami pereł, zapinał bogatą draperię stanika jej poniżej łabędziej jej szyi. Na szyję tę, jak fale roztopionego złota, spływały zwoje włosów pokręconych w kędziory i warkocze, które podnosząc się w misterną koronę, obejmowały śnieżne, pochylone nieco czoło. Drobnuchne usta rozkwitały wśród tej ślicznej twarzy, jak pączek bladorożowej róży, tak, że cała ta kobieta wraz ze swą powłóczystą, miękko wijącą się w koło niej szatą, przywodziła na myśl same kwiaty, alabastry, łagodne światła, i te nadprzyrodzone zjawiska, które w dziedzinie bajek słyną pod imieniem wieszczek lub nimf<sup>14</sup> (*Na dnię sumienia*, t. 1, s. 24).

<sup>11</sup> J. K. (Józef Kotarbiński), *Przegląd piśmiennictwa polskiego*, „Przegląd Tygodniowy” 1873, nr 22, s. 175.

<sup>12</sup> J. W. Goethe, *Z mojego życia. Zmyslenie i prawda*, t. 2, tł. A. Guttry, Warszawa 1957, s. 350.

<sup>13</sup> (Victor Frédéric) A(lexandre) Ysabeau, dz. cyt., s. 18.

<sup>14</sup> E. Orzeszkowa, *Na dnię sumienia*, 2 t., Warszawa 1951 (E. Orzeszkowa, *Pisma zebrane* pod red. J. Krzyżanowskiego, t. XLI), wszystkie strony cytatów podane w nawiasach pochodzą z tego wydania.

Z tej deskrypcji można oczywiście wydobyć elementy, które dałoby się zaliczyć do znaków fizjonomicznych, jak: doskonale regularne, ściągłe i delikatne rysy twarzy oraz podłużnie wykrojone oczy, ale nie są one przekładane na cechy charakteru. Innymi słowy, narrator nie tłumaczy czytelnikowi, co one znaczą. Najwyraźniej chodziło tu o stworzenie iluzji postaci „zjawiskowej”, niemal nadprzyrodzonej, nieziemskiej, miękkiej, ulotnej, gdzie jasna kolorystyka (bładość porcelany, złoto, niezapominajkowy błękit, turkus, perłowy, śnieżność, bladorożowość) odgrywa istotną rolę. Niewątpliwie ta bohaterka niby z płócien malarzy była piękna i pociągająca, ale jej portret miał najpierw pozafizjonomiczne cele. W tym duchu prowadzona w dalszym ciągu prezentacja miała przygotować odbiorcę do brzemiennej w skutki spotkania Anatola z narzeczoną; po to, aby odczuł wiotkość bohaterki, jej chwiejność, wdzięk, dystynkcję i słabość:

Była to uosobiona miękkość, delikatność, przezroczyłość, wiotkość i chwiejność; był to najczystszy ekstrakt tego, co w pewnym świecie nosi nazwę dystynkcji; był to na koniec wdzięk śniegowego płotka, alabastrowej bombonierki, heliotropu hodowanego w cieplarni – wdzięk powabny, drażniący wyobraźnię, zdolny obudzić miłość podobną do litości, rozpalic namiętność kończącą się spazmem... (*Na dnie sumienia*, t. 1, s. 25).

Dopiero kilkanaście stron później zostają zdradzone szczegóły z biografii Ewy, które objaśniają jej zachowanie i mentalność. Wówczas narrator zamienia się w fizjonomistę i postanawia wypowiedzieć się na temat charakteru kobiety:

A jednak nie wszystko w kobiecie tej było udaniem; słodycz i łagodność musiały naprawdę stanowić właściwość jej charakteru – inaczej bowiem rysy jej nie odzwierciedlałyby przymiotów tych tak stale i wyraźnie; w oczach też jej jaśniało chwilami żywe pojęcie, którego nikt udać nie jest w stanie (*Na dnie sumienia*, t. 1, s. 42).

Jednak „słodycz” i „łagodność” jako podkreślane cechy natury Ewy, które są „odzwierciedlane” przez jej rysy, nie zostały przypisane do konkretnych elementów twarzy. Nie wiadomo, czy mowa o czole, kościach policzkowych, ustach etc. Wydawać by się mogło, że narrator nie jest tu po Lavaterowsku precyzyjny; być może trudno mu było z aptekarską dokładnością wskazać tę część oblicza, która jest odpowiedzialna za „łagodność”. Bardziej chodziło mu o stworzenie ogólnego wrażenia charakteru bohaterki, która miała pewne pozytywne sygnatury. Nie wolno jednak zapominać, że Lavater gromadząc w swoim dziele setki profili łączył je z konkretnymi cechami ludzkiej natury i czynił to wyłącznie na podstawie rysów twarzy, gdyż diagnozę stawiał z analizy namalowanego przez artystę portretu. Jego komentator Ysabeau w rozdziale *Portrety i sylwetki* zamieścił między innymi rysunek profilu sugerującego właśnie dobroć i łagodność posuniętą do słabości

charakteru<sup>15</sup>. Szczególnie atrybut łagodności, który wykształcił słabość natury, doskonale przylegał do Ewy Dembielińskiej. Z tego wynika, że także i tu można mówić o fizjonomicznej skłonności Orzeszkowej, która najwyraźniej wystarczająco gruntownie znała lavateryzm, by z niego swobodnie korzystać.

Mija dziesięć lat. Ewa zmienia się fizycznie i psychicznie. Cierpi bowiem na rozstrój nerwów, wchodzi zatem w fazę, którą literacko najbardziej docenił Kotarbiński. Pojawia się jej drugi konterfekt, który jednak nie wprowadzał wiele nowości, gdy idzie o ułożenie ciała. Nie zmieniły się też ani kolorystyka malowanej garderoby ani impresjonistyczne skłonności portrecisty. Wszystko nadal tonie w puchu, w haftach i jedwabiach. Jednak całość wizerunku wyraźnie nabiera patyny dekadencji, gaśnie i blednie błękit oczu, różowe usta tracą „wykwintny zarys”, twarz staje się „martwa i obojętna”, źrenice „zimne i blade”, wreszcie powieki przebiega nerwowe drganie:

W saloniku tym na miękkiej, niskiej kozetce leżała Ewa. Przy niej stał hebanowy stolik z lampą i rozwartą książką, głowę wspierała na jedwabiami haftowanej poduszce, a stopy na aksamitnym podnóżku. Miała na sobie falistą, miękką suknię, bladoliliowego koloru, który spajał się niejako i w jeden ton spływał z bladoróżową barwą saloniku. Była jeszcze piękną, ale inną niż wprzód pięknością. Z wdzięków jej dawnych pozostała przezroczystość alabastrowej cery, smukłość kibici i bogactwo złotych włosów. Ale błękit oczu nie przypominał już niezapominajek, pobladł i zagaśł, różowe zaś usta, tak wdzięczne dawniej, straciły wykwintny zarys, który je odznaczał, a stały się zbyt wąskimi, zbyt może zwartymi pomiędzy drobnociuchną siateczką zmarszczek, które przegradzały je od zapadłych nieco policzków. (...) Twarz jej była martwa i dziwnie obojętna, postawa niedbała i jakby cierpiąca; powieki, zakrywające na pół źrenice zimne i blade, poruszały się od chwili do chwili przykrymi nerwowymi drganiem (*Na dnie sumienia*, t. 2, s. 21).

Najciekawsze jednak w wykreowaniu tej kobiecej bohaterki (wprawdzie dla niniejszego artykułu o fizjonomice to spostrzeżenie ma mniejsze znaczenie) jest prekursorstwo Orzeszkowej, która wyprzedziła zarówno tematykę dzieł dekadentkich, jak i stworzyła prototyp kobiety, cierpiącej na rozstrój nerwów. Ten pozytywistyczny „archetyp” kobiety neurotycznej zapowiadał zachowania, które typowe były potem dla całej rzeszy dekadentkich osobowości, jak choćby pragnienie: „zatopienia się w jakimś ekstatycznym rozmyślaniu”, oddania się „pochlaniającej kontemplacji”, doświadczenia „jakiegoś odurzającego, gorączkowego zachwyty”<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Ysabeau, *Lavater, Carus, Gall*, Warszawa 1883, s. 150, fig. 140.

<sup>16</sup> *Na dnie sumienia*, t. 2, s. 33.

### Przykłady portretów mężczyzn

Jak wspomniałam, Orzeszkowa doskonalej portretowała mężczyzn niż kobiety. Ale i w tym przypadku można zauważyć dokonującą się ewolucję w jej studiach fizjonomicznych, która wynikała z nabywanej sprawności warsztatowej, rozwijanego talentu obserwacyjnego i lepszego rozumienia teorii Lavatera. W *Rozstajnych drogach* konterfekt doktora Leona X nie zawierał wprawdzie oczywistych wskazówek fizjonomicznych, niemniej był zdecydowanie bardziej obszerny od zamieszczonych tu wizerunków kobiet i dawał przedsmak pogłębianych badań nad zagadnieniem charakteryzowania człowieka na podstawie jego powierzchowności. Drogowskazem dla czytelnika była zmarszczka na czole bohatera, którą narrator celnie zinterpretował. Zatem już w jednym z pierwszych dzieł Orzeszkowej ukryta jest zapowiedź wykorzystywania takich elementów twarzy, które miały w twórczości pisarki odgrywać później fundamentalną rolę. Za pomocą deskrypcji czoła autorka *Nad Niemnem* przekazywała cenną informację o charakterze bohatera. Na marginesie warto przypomnieć karierę metoposkopii, która za najważniejszą część ciała ludzkiego, zapisującą historię i los człowieka uznawała właśnie czoło i z powagą analizowała każdą jego zmarszczkę, wierząc, że jest to ślad i namacalny dowód przeżytych emocji. Wiara taka pozwalała wyrokować o naturze danej osoby i dawała wgląd w jej indywidualną biografię. Z tego skorzystał narrator, który w biegnącej między brwiami zmarszczce dopatrywał się pozytywnej strony natury bohatera:

Światło gazu jasno palące się w licznych lampach oblało postać wchodzącego, i gdy zdjął futro, ukazało pana Leona ze wszystkimi dodatnimi i ujemnymi stronami jego postaci. Młody doktor miał lat dwadzieścia ośm, słuszny wzrost, gęste ciemne włosy, duże szafirowe oczy, i usta, zdobne poważnym, ale nieco ironicznym wyrazem. Twarzy jego nie brakło owego światła, które, jakby promień z głębi duszy płynący, przeciska się na zewnątrz i oblewa lice człowieka pewną nieokreśloną jasnością; w oczach jego były iskry młodego ognia, a na czoło między brwiami biegła zmarszczka, świadcząca, iż czoło to nieraz pochylać się musiało pod ciężarem poważnych badań i rozmyślań. A jednak, jednak z tym odblaskiem płynącym widocznie z pięknej i myślącej duszy łączył się na twarzy tej blady, przykry odcień – nie smutku, nie złości, nie żadnego z owych niskich a ciemnych uczuć, które gangrenują na zawsze serce człowieka – ale odcień znudzenia (*Rozstajne drogi*, s. 62).

W kolejnej powieści, *W klatce*, Lucjan Dolewski otrzymał interesujący portret, z którego można było wyczytać, że młody doktor o pięknej budowie ciała, regularnych i ściągłych rysach, kształtnie zarysowanych ustach, gęstych, czarnych włosach, które sygnalizowały gorący temperament oraz o równie gęstych brwiach mówiących o stałości i stanowczości charakteru, ma myśłące i łagodne spojrzenie.

Jednocześnie pokrywająca jego twarz bladość zdradzała „ogniste” i „zwalczane uczucie”:

Wyglądał na lat dwadzieścia siedem, wzrost miał dość wysoki, pierś szeroką, a cała jego postać, choć nienacechowana wytworną elegancją, jaką nadaje ciągły pobyt w wielkim mieście, miała przecież pełne męskiej piękności kształty. Twarz jego, o ściągłych i regularnych rysach, bladą była tą gorącą, namiętą bladością, jaka pokrywa zwykle ogniste, a ciągle zwalczane uczucie. Gęste, czarne włosy opadały nieco na gładkie czoło, a spod brwi, gęstych także i czarnych, duże, ale głęboko osadzone, ciemno-szafirowe oczy myślącym i łagodnym spojrzeniem zgadzały się z wyrazem kształtnie zarysowanych ust. Niewielki czarny zarost otaczał to męskie i piękne oblicze (*W klatce*, s. 28).

Ten inicjalny konterfekt zawierał już parę informacji fizjonomicznych, ale częściowo tylko dla wtajemniczonych, gdyż poza wiedzą o ognistym i tłumionym uczuciu oraz łagodnym spojrzeniu bohatera, nie było wskazówek na temat jego cech charakteru wyraźnie powiązanych z wyglądem oczu, kształtem nosa, ust etc. Znaczy to, że wyłącznie odbiorca zorientowany, przynajmniej powierzchownie, w poglądach Lavatera lub zaznajomiony z powszechnymi przekonaniem, które dostarczała fizjonomika, mógł na podstawie czarnej barwy włosów i ich gęstości, samodzielnie wyciągnąć wnioski o gorącym temperamencie Dolewskiego i jego ostrej, męskiej naturze. Ale w porównaniu z analizowanym wcześniej utworem i tak był to krok naprzód.

Fizjonomiczne studia nabierają rozmachu w *Panu Grabie*. Jego bohater, Kalikst Graba, otrzymuje od narratora pogłębiony portret, który rozpoczyna się od opisu fizjonomii stroju. Jego ubiór ma świadczyć o męskiej elegancji i dbałości o wizerunek, natomiast dodane detale o wykwinnym wyglądzie. Następnie zostaje wprowadzony rozbudowany konterfekt zewnętrzny wzbogacony precyzyjną analizą twarzy bohatera:

Wprawdzie najbieglejszy znawca fizjonomii ludzkich nie mógłby stanowczo określić jego wieku. Wnosząc z powierzchowności, mógł on mieć lat trzydzieści, ale mógł też mieć i pięćdziesiąt. Włosy i usta miał młodzieńcze, cerę twarzy starca, oczy młodzieńca, to starca na przemian. Silny brunet, o czarnych jak węgiel włosach, brodę miał gęstą i również czarną, i drobny czarny wąs. Ściągała twarz o pięknych i regularnych rysach pokrywała żółtawa bladość, będąca zwykle świadectwem fizycznych lub moralnych chorób, i przykro odbijała się od głębokiej czerni włosów i brody. Duże oczy zapadłe były, a nad brwiami rysowały się drobne, ale gęste zmarszczki. Wyższą wargę i część lewego policzka przebiegało mu co chwila nerwowe drganie, jakie daje się spostrzegać u ludzi wyniszczonych chorobą lub namiętnościami; drganie to udzielało się niekiedy i lewej powiece; wtedy zdawał się mrugać na kogoś jednym okiem. Wzrost miał wysoki, rękę małą i wielkiej białości, ale bardzo chudą; chudość

ta raziła w twarzy jego i psuła piękność całej postawy, rzucając na nią cechę wyniszczenia i bezsilności (*Pan Graba*, cz. I, s. 5–6).

Twarz Kaliksta – wprawdzie o pięknych, regularnych rysach, a jednak z defektem kolorystycznym (blado-żółta), po której co chwila „przebiegało nerwowe drganie” – zdradzała wyniszczające namiętności. W trakcie fabuły prognozy te znalazły swoje potwierdzenie. Były to diagnozy fizjonomisty oraz patognomisty, którzy śledząc ruchy muskulatury twarzy, odgadywali uzewnętrzniające ją przeżycia.

Poza informacją o wysokim wzroście uwaga czytelnika jest skierowana na małą, białą, ale bardzo chudą rękę; chudość ta znamionuje twarz hochsztaplera i narusza harmonię jego postawy. Ważne okazały się również zmarszczki, drobne, ale gęste, które u pisarki świadczyły o duchowym upadku bohaterów<sup>17</sup>, bądź ich trudnych kolejach losu. Zatem i tu autorka wykazała się znajomością traktatu Lavatera, który definiując czoło piękne w znaczeniu fizjonomicznym, głównie podkreślał zdolność wyrażania przez nie szlachetności uczuć; to czoło, na którym zmarszczki pojawiają się jedynie w „chwilach oburzenia, smutku lub głębokiego zamyślenia”<sup>18</sup>.

Otoczenie postrzegало Kaliksta opacznie, widząc go jedynie w starannie nakładanych maskach, które z cyniczną satysfakcją zrzucił przed żoną natychmiast po ceremonii ślubnej. Pełne szyderstwa zwierzenia Graby uwierzytelniają słuszność pierwszej diagnozy narratorskiej. Nałogi i bezsenne noce przyczyniły się do utraty świeżego i zdrowego kolorytu cery oraz odcisnęły się na jego twarzy:

[...] na czole i skroni te oto zmarszczki, które dziś (...) widzisz i diabelnie osłabiły mi jakiś nerw w twarzy, tak, że jedno z moich oczu przyprowadza do ciągłego drgania. Z nabytku młodzieńczego wdzięku pozostały mi tylko nienaruszone zdrowe, a ostre zęby, jakby dla pokazania ludziom, że kto by mi niezręcznie włożył w drogę, potrafię do krwi ukąsić (*Pan Graba*, cz. I, s. 158).

Dzięki temu czytelnik otrzymuje potwierdzenie teorii fizjonomiczno-patognomicznych, które przekonywały o istnieniu sygnatur, jakie wyciskają na czołwieku jego namiętności. Każde wydarzenie z biografii pozostawia na twarzy ślad, który daje się zinterpretować. Wdziek, którym Kalikst uwodził małomiasteczkową społeczność i nazywał paszportem do sympatii towarzyskiej, listem rekomendacyjnym, otwierającym umysły każdej społeczności, to starannie wystudiowana maska fizyczna. O wiele bardziej szkodliwa była maska moralna, która dotkliwiej

<sup>17</sup> Najlepszym tego przykładem są na przykład zmarszczki Karoliny w *Marcie Orzeszkowej*.

<sup>18</sup> [Victor Frédéric] A[lexandre] Ysabeau, dz. cyt., s. 49.

oszukiwała otoczenie. Ona sprawiała, że zbyt długo uznawano Grabę za człowieka sentymentalnego, uczciwego, szlachtetnego, wspaniałomyślnego i poetyckiego. Dla niego zalety te stanowiły, podobnie jak myląca powierzchowność, wyłącznie „ozdoby duchowe”. Po głośnej kompromitacji widać zmiany na twarzy bohatera. Stają się one szczególnie widoczne, kiedy towarzystwo miasteczka M. okrzyknęło go *chevalier d'industrie*<sup>19</sup>; kobiety, które go jeszcze nie tak dawno wielbiły, mściły się za okazywaną do tej pory sympatię; mężczyźni nie rozpoznawali go na ulicy. Narrator obserwuje metamorfozy Graby i ze znanstwem fizjonomisty stawia kolejną celną diagnozę:

Kto by jednak pilnie przyglądał się panu Grabie i z fizjonomii jego starał się ciągnąć wnioski psychologiczne, ten musiałby dojrzeć, że ta pewność siebie, ten dobry humor, to lekceważenie wszystkiego, jakie okazywał publicznie, było udaniem. Zmienił się on na twarzy niezmiernie. Czoło jego zarysowało się kilku surowymi i głębokimi zmarszczkami, jakich wprzód nie było; oczy, w których dawniej niekiedy tylko i tylko namiętnością, jaką wzbudzony blask się zapalał, gorzały teraz ciągłym posepnym ogniem. W tym połysku oczu był gniew głuchy, ciągłe rozdrażnienie i cała otchłań ciemnych tajonych myśli, które mu tak snadź krew burzyły, iż pokrywała ona chwila mi policzki jego i czoło pąsową barwą nagłych rumieńców. Nerwowe drganie, poruszające niegdyś usta jego i powiekę, udzieliło się teraz i rękóm, mianowicie prawej... (*Pan Graba*, cz. II, s. 236).

Warto jednak zwrócić uwagę na fakt, że i w przypadku tego portretu fizjonomicznego zabrakło wyraźnych wskazówek łączących powierzchowność z konkretną cechą charakteru, zatem czytelnik musiał radzić sobie sam. Rekompensatą była za to wnikliwa analiza psychologiczna przeprowadzona właśnie na podstawie czytania twarzy.

Prawdziwą rewelację spotkać można dopiero w powieści sensacyjnej *Na dnie sumienia*. Perspektywa fizjonomiczna, co wielokrotnie podkreślałam, proponuje natychmiastową interpretację sygnatur zewnętrznych, z których każda przyporządkowana jest jakiejś cesze charakteru. Zwykle Orzeszkowa najpierw analizowała twarz nieruchomą, która była domeną Lavatera; tu jednak zgrabnie połączyła lavateryzm z patognomią, reprezentowaną przez Lichtenberga<sup>20</sup>, który

<sup>19</sup> *Chevalier d'industrie* (fr.) – oszust, hochsztapler.

<sup>20</sup> G. Ch. Lichtenberg (1742–1799) – znany niemiecki krytyk, publicysta, aforysta, wybitny przyrodnik, który rozgłos zyskał dzięki swej polemice z Lavaterem na temat fizjonomiki. Zobaczył on w unieruchomionych formach twarzy przypadkowy produkt natury, którego interpretacja może prowadzić do pomyłek i uprzedzeń wobec ludzi. Dlatego przeciwstawił fizjonomie „patognomię ciała w ruchu i patognomię rysów twarzy jako formy wyrazu aktywności duchowej i formy społecznego uwarunkowania” (J. Bertschick, *Mode und Moderne. Kleidung als Spiegels des Zeitgeistes in der deutschsprachigen Literatur (1770–1945)*, Köln 2005, s. 46). Lichtenberg →

wyżej cenił twarz ruchomą, zdradzającą emocje, minione przeżycia i terażniejsze niepokoje:

Wielkie czoło młodego człowieka, wydęte nieco nad brwiami hebanowej czarnośći, znamionowało umysł bystry, rzutki, pojętny, lecz niespokojny. Jakież cienie i zmarszczki błąkały się wciąż po nim, znikwały i powracały znowu; były to zapewne chmurne szlaki myśli, które natłokiem przepływały przez głowę, albo wybijające się na zewnątrz niepokoje ducha, targającego się w wątpliwościach, rwącego się z buntem, z żądzą ku celom, które spostrzegał i osiągnąć usiłował. Nad czołem tym mądrym, lecz niespokojnym, panował gęsty las włosów kruczej czarnośći pokręconych w tysiąc kędziurów, i harmonizujących z wielkimi również czarnymi źrenicami, które pływały po niebieskawych wypukłych białkach, a patrzyły przed siebie z dumą hardą i wyzywającą, lecz bez pogody i słodyczy. Nos prosty, doskonale grecki, z cienkimi i ruchomymi nozdrzami, zgadzał się dobrze z zarysem ust kształtnych i pąsowych, z niższą wargą nieco wydętą, jak bywa zwykle u ludzi zuchwałych i pogardliwych. Na całej twarzy tej rozlewała się bladość śniada, matowa, jednostajna, zdradzająca życie miejskie... (*Na dnie sumienia*, t. 1, s. 12).

Wprawdzie analizowane są niemal wszystkie części oblicza, ale tylko niektóre: czoło ze zmarszczkami, oczy oraz nos i usta zostają *explicite* zinterpretowane. Wiedza fizjonomiczna miesza się tu z umiejętnościami patognomicznego odgadywania stanu emocjonalnego bohatera. Mężczyzna ma czoło wielkie i nieco „wydęte”. I gdyby opis na tym się zakończył, dziewiętnastowieczny czytelnik mógłby się poczuć zagubiony lub też nie dotarłby do sedna narratorskiego zamysłu, który przyświecał jego „diagnostyce” psychologicznej. Dlatego dopiero wyrażona *expressis verbis* opinia narratora, która mówiła, że takie czoło znamionowało „umysł bystry, rzutki, pojętny, lecz niespokojny”, dawała gwarancję prawidłowej interpretacji, a jednocześnie upowszechniała zawiłe niekiedy poglądy pastora z Zurychu. Czoło to wzmocnione zostało dodatkowo analizą sygnatur patognomicznych, które ujawniały: kłębowisko myśli, niepokój i rozterki.

Z plastycznego opisu wyglądu bohatera wynikało, że był to piękny mężczyzna z kruczymi, gęstymi i kręconymi włosami, hebanowymi brwiami, oczami również koloru czarnego, o wspaniałej budowie cielesnej, który miał grecki prosty

---

jako surowy krytyk ludzi uprawiających w nadmiarze fizjonomikę, dokonał najważniejszego uściślenia i rozróżnienia między fizjonomiką a patognomiką. Nie neguje on wprawdzie fundamentalnej tezy Lavatera, iż „człowiek wewnętrzny odcisnięty jest na zewnętrznym” oraz że twarz jest matrycą, na której zapisują się ślady myśli, a także stygmaty skłonności i uzdolnień, twierdzi jednak, że największy kłopot z teoriami fizjonomicznymi polega na niedoskonałości metody czytania wyłącznie z „powierzchni”. Wyżej od fizjonomiki stoi zatem – według niego – patognomika, która jest sztuką czytania języka gestów, przez który przemawiają wszelkie namiętności ludzkie.

nos oraz kształtne, pąsowe usta. Gdyby Orzeszkowa na tym poprzestała, zapewne nie można by jej nazwać mistrzynią portretowania fizjonomicznego. Byłby to bowiem zaledwie jeden z wielu ogólnych literackich konterfektów, które pobudzają wyobraźnię czytelnika, lecz nie kryją w sobie żadnych istotnych informacji na temat charakteru bohatera. Natomiast ona w tym obszernym wizerunku, który częściowo odwoływał się do wiedzy potocznej i doświadczenia odbiorcy, zdecydowała się na dwa momenty precyzyjnej interpretacji wyglądu Anatola. Do skomentowania wybrała czoło oraz dolną, nieco wygiętą wargę. W ten sposób chciała przekazać, że bohater jest człowiekiem inteligentnym, energicznym, zdolnym, ale niespokojnym, zuchwałym i pogardliwym. Wobec tego tylko niektóre elementy powierzchowności Dembielińskiego zostały natychmiast – zgodnie ze sztuką fizjonomiczną – przełożone na cechy jego charakteru.

\*

Eliza Orzeszkowa już jako bardzo młoda autorka, zbierająca dopiero doświadczenia literackie, miała dobrze przemyślane konstrukcje portretów fizjonomicznych, które wzmacniała zarówno wiedzą o zmysłach dotyku, wzroku, słuchu, jak i o fizjologicznych reakcjach człowieka. Mimo pewnych niedoskonałości pierwszych utworów prozatorskich, w których badacze, skoncentrowani na wartkości 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 jakąś nieprzemyślaną niekonsekwencją. Dlatego wizerunki fizjonomiczne poszczególnych postaci zasilane były detalami fonicznymi, fizjologicznymi (rumieniec, bladłość, lzy), sensualnymi (dotyk) w ten sposób, by sprawiać wrażenie harmonijnej całości.

## Bibliografia

- Orzeszkowa E., *Rozstajne drogi*, w: tejeże *Z różnych sfer*, t. 31, Warszawa 1886 (Zbiorowe Wydanie Powieści Elizy Orzeszkowej).
- Orzeszkowa E., *W klatce. Powieść*, nakł. i druk S. Lewental, Warszawa 1884.
- Orzeszkowa E., *Pan Graba*, 2 cz., Warszawa [et. al.] 1913 (*Pisma. Wydanie zbiorowe zupełne*, ze wstępem Aurelego Drogoszewskiego, t. 13: *Pan Graba*).
- Lavater J. C., *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe*, Bd. 1–4, Weidmann und Reich, Leipzig 1775–1778.
- Victor Frédéric] A[lexandre] Ysabeau, Lavater, Carus, Gall. *Zasady fizjognomiki i frenologii. Wykład popularny o poznawaniu charakterów z rysów twarzy i kształtu głó-*

- wy, z fr. tł. i uzupełnił Wł. Noskowski, dzieło ozdobione 174 drzeworytami, wyd. 2, Warszawa 1883.
- Skorupa E., *Twarze – emocje – charaktery. Literacka wiedza o wyglądzie człowieka*, Kraków 2013.
  - Skorupa E., *Eliza Orzeszkowa. Fizjonomiczne studia portretowe*, Kraków 2019.
  - Ihnatowicz E., *Bohaterowie polskiej prozy współczesnej 1864–1914. Artyści, twórcy*, Warszawa 1999.
  - Goethe J. W., *Z mojego życia. Zmyslenie i prawda*, t. 2, tł. A. Guttry, Warszawa 1957.
  - Bertschick J., *Mode und Moderne. Kleidung als Spiegels des Zeitgeistes in der deutschsprachigen Literatur (1770–1945)*, Köln 2005.

**Ewa Skorupa**

*Jagiellonian University in Cracow*

## IMPRESSIONISTIC PHYSIONOMY PORTRAITS BY ORZESZKOWA

### Summary

As hypothesised in this paper, Eliza Orzeszkowa was Poland's unquestionable precursor of physiognomic experiments with her portraying skills being particularly intensively developed in her early works. For her, the face played the most important, uncovering the "intimate man", betraying hidden passions, decrypting unspoken thoughts. When observing people, the author used the bodily signs (shape of the head, line of the mouth, size of the eye, appearance of the forehead, nose, wrinkles) to try to uncover the inner man, his nature, defects and advantages. The analysis goes back to two of Orzeszkowa's earliest novels, *Rozstajne drogi* [*Crossroads*] (1866) and *W klatce* [*In the Cage*] (1867) to proceed to such works as *Pan Graba* [*Mr. Graba*] (1872) and *Na dnie sumienia* [*On the Bottom of the Conscience*] (1872), which all fall within Orzeszkowa's first artistic period. A comparison of the there portraits, both female and male, allows tracing how the young writer's competence in physiognomy and pathognomy developed.

**Keywords:** Eliza Orzeszkowa, physiognomy, portraits of characters, passions, "the intimate man".

**EWA SKORUPA** – profesor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa. Ukończyła studia z zakresu filologii polskiej. Zajmuje się historią literatury pozytywizmu i Młodej Polski, historią książki XIX i XX stulecia, dziejami cenzuralnymi polskich symboli kulturowych, polsko-niemiecką kulturą, sposobami portretowania bohaterów literackich oraz ekspresją twarzy i ciała w literaturze pięknej.

Stypendystka Daad oraz stypendystka i zapraszany wykładowca uniwersytetów w Salzburgu, Monachium, Trewirze, Greifswaldzie, Nordost-Institut w Lüneburgu. Długoletni lektor języka polskiego i polskiej kultury w austriackim uniwersytecie w Salzburgu (1992–1995) i w uniwersytecie niemieckim w Getyndze (1997–2002). Opublikowała

między innymi: *Twarze – emocje – charaktery. Literacka przygoda z wiedzą o wyglądzie człowieka*, Kraków 2013, 556 s.; *Polskie symbole kulturowe przed sądem pruskim w latach 1871–1914. „O podburzanie do gwałtów”*, Kraków 2004, 455 s.; *Lwowska satyra polityczna na łamach czasopism humorystyczno-satyrycznych epoki pozytywizmu*, Kraków 1992, 220 s.