

Zagadki dotyku (i spojrzenia) w *Cnotliwych* Elizy Orzeszkowej

Ewa Skorupa

Uniwersytet Jagielloński

The Riddles of Touch (and Look) in the Novel *The Virtuous* of Eliza Orzeszkowa

Abstract: This article is devoted to the analysis and interpretation of the sense of touch in the early novel *The Virtuous* by Eliza Orzeszkowa. Touch is used in emotional or intentional tones, and in its character is the force of interaction: positive or negative. In the novel *The Virtuous*, touch in a physiognomical context was particularly important, which added diagnostic information about the nature of the literary hero. Due to the satirical content of the work, there was definitely more badness in tangibility that distinguished the small-town elite. Among the many categories of touch are “touch for show”, hidden touch, honourable touch, metaphorically-metaphysical touch, and empathic touch.

Key words: Orzeszkowa, physiognomy, touch, look, Lavater

Słowa kluczowe: Orzeszkowa, fizjonomika, dotyk, spojrzenie, Lavater

Wprowadzenie

Coraz większe zainteresowanie współczesnego literaturoznawstwa zmysłem dotyku, które powinno skutkować rzetelnymi analizami beletrystyki pod kątem obecności w niej owego cielesnego „doświadczenia”, gdyż w ten sposób będzie można pełniej i wnikliwiej zrozumieć różne metody pisarskie, nie przełożyło się jeszcze na badania nad powieściopisarstwem Elizy Orzeszkowej, mimo że uczestniczyła ona w pozytywistycznym procesie ponownego odkrywania dotyku¹. Rzeczą już naturalną jest odwoływanie się uczonych do refleksji filozoficznej, która zwraca uwagę na autonomiczność tego zmysłu oraz jego silne powiązanie z terytorium „ciała”. Z dotykiem kojarzony jest niepodzielnie ruch, a więc sfera gestu, w której ręką przypisuje

¹ Wstępnie zajął się tym zagadnieniem Grzegorz Marzec, jednak poczynił uogólnienia dotyczące całej epoki pozytywizmu. Zob. G. Marzec, *Dotyk w pozytywizmie*, <http://sensualnosc.ibl.waw.pl/pl/articles/dotyk-w-pozytywizmie-756> (dostęp: 28.07.2015).

się ważną rolę². Zmysł ten traktowany jako forma badania materialności świata umożliwia kontakt bezpośredni i realizuje ideę więzi, bliskości, a nawet zażyłości³. Z tym, co taktylne⁴, łączy się często to, co wzrokowe, jakkolwiek daleka tu jestem od teoretycznej ekwilibrystyki pokazującej skomplikowane związki metafor dotykowych i wzrokowych, a bliższa pragmatycznemu myśleniu o wspólnym występowaniu w jednej literackiej sekwencji deskrypcji dotyku oraz spojrzenia. Oba te zmysły wzajemnie się uzupełniają. Właśnie takie współwystępowanie dotyku i spojrzenia skłoniło mnie do przeanalizowania w krótkim podrozdziale siły wzroku, który karci, obnaża, demaskuje. Wzrok jako ucieleśnienie relacji bohatera ze światem zewnętrznym ujawnia bowiem zarówno cechy charakteru, jak i przelotne nastroje: lęk, zawstydzenie, skrepowanie.

Badanie fenomenu dotyku może pójść w różnych kierunkach i obejmować takie jego aspekty, jak: charakter (dotyk dobry i zły, chciany i niechciany, przedmiotowy i podmiotowy, aktywny i pasywny)⁵, jego społeczna i prywatna celowość, formy (dotyk konwencjonalny i intymny), wyraz emocji. Ta ostatnia perspektywa jest dla mnie szczególnie interesująca i dlatego staram się ją zawsze włączać w rozważania nad literackimi reprezentacjami owego zmysłu i sposobami wprowadzania go do świata fikcji. Niewątpliwie nowym spojrzeniem jest tu propozycja potraktowania dotyku jako przedłużenia fizjonomicznych fascynacji Elizy Orzeszkowej, zatem świadomego i przemyślanego wykorzystania go podczas charakterystyki bohatera.

Przydatne w przeprowadzonych analizach dotyku okazały się również rozważania Ervinga Goffmana, który jako socjolog zastanawiał się nad zachowaniami ludzkimi w interakcjach komunikacyjnych. Wprawdzie jego roztrząsania nie dotyczyły bezpośrednio taktylności, niemniej jednak pokazywały reakcje (w tym gestyczne) człowieka, który zamierza wyrzucić dobre wrażenie na otoczeniu, aby zbudować swój idealny wizerunek.

Do analizy wybrałam *Cnotliwych*, wczesną i zupełnie dziś zapomnianą powieść, która po raz pierwszy ukazała się w mechanicznie podzielonych odcinkach w warszawskiej „Gazecie Polskiej” w roku 1871. Parę lat po drugiej edycji książkowej pisarka uznała dzieło za słabe, w czym jej później wtórowali XX-wieczni historycy literatury, oceniając je jako najmniej cie-

² Zob. A. Łebkowska, *Afirmacja dotyku w dyskursie współczesności*, w: *W kulturze dotyku? Dotyk i jego reprezentacje w tekstach kultury*, Kraków 2016, s. 13–24.

³ Zob. E. Skorupa, *Dotyk jako wyraz emocji. Pozytywistyczno-modernistyczne realizacje literackie*, w: tamże, s. 36–49.

⁴ Taktylny pojmowany jest tu jako synonim: dotykowy. Wspieram się tu artykułem Anny Łebkowskiej, która pojęcia te stosuje zamiennie. Zob. A. Łebkowska, *Afirmacja dotyku w dyskursie współczesności*, w: *W kulturze dotyku? Dotyk i jego reprezentacje w tekstach kultury*, Kraków 2016, s. 13.

⁵ Zob. J. Mizińska, *Homo tangens – człowiek dotykający i dotykany*, „Colloquia Communia” 2010, z. 1–2 (88–99), *Homo tangens: ciało i dotyk*, red. A. Kapusta i J. Mizińska, s. 82–85.

kawe i ambitne dla początkowego okresu jej działalności⁶. Takie opinie są tu jednak mniej istotne, gdyż pierwszorzędną rolę odgrywa w prowadzonych przeze mnie badaniach nie tyle jakość artystyczna, ile obecność w twórczości Orzeszkowej fizjonomiki, patognomiki i frenologii, zatem wykorzystywanie w świecie literackim przekonań Johanna Caspara Lavatera, Georga Christopha Lichtenberga czy odkryć Franza Josepha Galla. Okazuje się, że utwory młodzieńcze pisarki intensywniej nasycone były portretami o nachyleniu fizjonomicznym, a patognomika służyła jej do odczytywania przeszłej i teraźniejszej biografii bohatera. W każdym z wczesnych jej dzieł spotkać można rozbudowane konterfekty fizjonomiczne, które w dojrzałszej twórczości istnieją wprawdzie nadal, ale przybierają formę o wiele bardziej zwięzłą. To wprowadzenie wyjaśniające zapatrywania Orzeszkowej na rolę fizjonomiki podczas tworzenia obszernych charakterystyk w świecie powieściowym jest dlatego ważne, że uzasadnia moje przekonanie o obecności w jej utworach tak zwanego „dotyku fizjonomicznego”, który wzbogaca i wzmacnia profile psychologiczne bohaterów.

Mało znana powieść *Cnotliwi*, która jest satyrą na małomiasteczkową mentalność, ośmiesza fałszywą moralność prowincjonalnych plotkarek i ich „fasadowość”, szydzi z kobiet, które chowając się za hasłami przyzwoitości, starannie maskują własne, naganne życie. Pozytywny bohater August Przybycki, utalentowany, aczkolwiek niespełniony artysta, który jako urzędnik zarabia na utrzymanie swojej sparaliżowanej żony, dzielnie walczy z rodzącym się uczuciem do niewinnej i czystej duchowo Wandy Rodowskiej. Tę ostatnią i Augusta łączy metaforyczno-metafizyczny dotyk muzyki. Do innych – z perspektywy środowiska prowincjonalnych hipokrytek – „antycnotliwych” osób należą: bogaty i nieco cyniczny Edward Gaczycki, starsza filantropka Jadwiga Starowska oraz małżeństwo Stasi i Pawła Rumiańskich. Wszystkie te postaci są w rzeczywistości uosobieniem prawdziwych przymiotów, przykładem chwalebnych bohaterów i narzędziem udanej demaskacji panoszącej się w miasteczku obłudy.

Dotyk „na pokaz” i dotyk skrywany

Jaki dotyk istnieje u Orzeszkowej? – to pytanie pozostaje nadal otwarte, gdyż badania nad wykorzystaniem owego zmysłu u pozytywistki są w początkowym stadium⁷. Skoro postawiona przeze mnie teza mówi o fizjonomicznym charakterze dotyku, to warto wesprzeć się inicjalnymi konterfektami bohaterów, którzy po Lavaterowsku portretowani, będą w toku fabularnym

⁶ Zob. M. Żmigrodzka, *Orzeszkowa. Młodość pozytywizmu*, („Historia i teoria literatury. Studia. Historia Literatury”, 14), Warszawa 1965, s. 376.

⁷ Zob. E. Skorupa, *Eliza Orzeszkowa – Entuzjastka portretowania fizjonomicznego (część II)*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio FF Philologiae” 2017, vol. XXXV, 1, s. 45–64.

utwierdzać czytelnika w przekonaniu, że każde następne dopowiedzenie na ich temat za pośrednictwem gestu, spojrzenia, głosu, postawy, ułożenia ciała, rumieńca, uśmiechu, grymasu ust i zmarszczenia czoła jest jedynie przemyślanym uzupełnieniem. Dzięki temu ich wizerunki są pełniejsze, lepiej uzasadnione psychologicznie i bardziej sugestywne. Oczywiście formą „aneksu” charakterologicznego stanie się w tym wypadku dotyk.

Wśród podstawowych kategorii dotyku, które porządkują jego rozmaite odmiany, istnieje taka jego forma, która odgrywa szczególnie ważną rolę w analizowanej powieści. Jest to „dotyk intencjonalny” zawierający w sobie trzy mutacje: „dotyk na pokaz”, „dotyk skrywany” oraz „dotyk honorowy”⁸. Dwa pierwsze warianty są sygnaturą bohaterek negatywnych: Teresy Rokowiczowej, Olimpii Rostowieckiej i Apolonii Kuderskiej, natomiast ostatni wyróżnia pozytywną postać Augusta Przybyckiego.

Portret inicjalny Rokowiczowej ukazywał ją jako trzydziestoletnią kobietę, której powierzchowność klóciła się z wnętrzem. Udawaną skromność i iluzję naiwności burzyły „ruchliwe i błyszczące” oczy, które według diagnozy fizjonomicznej tuszowały jej złośliwość i tajemniczą przeszłość:

Teraz powierzchowność jej uderzała tylko pozorem niezmiernie skromności i niewinności graniczącej z niewiadomością dziecięcą. Z pozorem tym sprzeczały się nieco wyrazem swym niewielkie szare oczy, niezmiernie ruchliwe i błyszczące. Ktoś nieznający pani Teresy mógłby może wyczytać w oczach tych coś na kształt złośliwości i jakichś tajonych grzeszków terażniejszych czy przeszłych; ale ktokolwiek znał ją choć trochę, strzegłby się najmocniej wydania podobnego o niej sądu; bo pani Rokowiczowa znaną była jako wzór cnoty kobiecej, czystości serca, przezroczystości uczuć i najwierniejszej, do ekstazy posuniętej miłości małżeńskiej⁹ (s. 27).

To z pozoru nazbyt ogólne wprowadzenie, które zaledwie aluzyjnie sugeruje złą naturę bohaterki, jest w efekcie niezwykle trafne, szczególnie w sekwencji, w której do głosu dochodzą fizjonomiczne fascynacje narratorki. One właśnie, umiejętnie dozowane, odsłaniają prawdziwą osobowość Teresy Rokowiczowej. Niebagatelną rolę w tych charakterystycznych zabiegach odgrywa taktylność.

W powieści dużo jest dotyku konwencjonalnego, który wynika z konkretnej sytuacji oraz powszechnie przyjętych zachowań towarzysko-społecznych. W niektórych przypadkach kwalifikuje się on jako dotyk „na pokaz”, czyli dotyk, który według socjologicznych rozważań Ervinga Goffmana na temat autoprezentacji dałoby się zaliczyć do teatralnych zachowań ludzi w momentach, gdy nie są sami i w otoczeniu innych przekształcają swoją działalność w występ¹⁰. Dla amerykańskiego socjologa najważniejsze było przyjęcie perspektywy dramaturgicznej, która służyła mu do interpre-

⁸ Typologia ta została stworzona na użytek analizy powieści *Cnotliwi*.

⁹ E. Orzeszkowa, *Cnotliwi*, Warszawa 1951, w: tejsze, *Pisma zebrane*, red. J. Krzyżanowski, t. 4. Wszystkie strony podane w nawiasie pochodzą z tego wydania.

¹⁰ Zob. E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. H. Datner-Śpiewak, Warszawa 1981, s. 14.

tacji człowieka i objaśniania stosowanych przez niego strategii. Niezwykle istotne są wrażenia wywoływane na obserwatorach przez uczestnika interakcji. Chodzi zwłaszcza o tak zwane *gives off*, które polegają na tym, że osoba odgrywająca daną rolę oczekuje od świadków, że „wrażenie, jakie pragnie wywołać, odbiorą zgodnie z jej zamysłem”¹¹. Wybornie pokazują to sceny – typowego dla bohaterki i bohaterów negatywnych – dotyku, który nazwałam dotykiem „na pokaz”, mieszczącym się w kategorii dotyku fałszywego. To w moim przekonaniu także dotyk fizjonomiczny, zatem taki, który wzmacnia wcześniejszą charakterystykę postaci fikcyjnych po to, by stały się one jeszcze bardziej przekonujące.

Warto teraz powrócić do Teresy Rokowiczowej, która do mistrzostwa doprowadza strategię autoprezentacji. Z jednej strony bowiem dla zmylenia otoczenia „romantycznie otacza szyję męża”, „melancholijnie” zwiesza mu na ramię swoją głowę, „piastuje w swoich dłoniach” jego rękę, czyli za wszelką cenę pracuje nad stworzeniem wrażenia dobrej i kochającej żony. Z drugiej zaś nieobce jej są zachowania „judaszowskie”, czyli pełne hipokryzji pocałunki składane na policzku ofiary swoich pomówień, Wandy (o tym poniżej). Ten „fizjonomiczny” dotyk jest elementem wzbogacającym profil bohaterki, która została po raz pierwszy wprowadzona jako osoba przykładająca dużą rolę do taktyki kultywowania pozorów w towarzystwie.

Pierwszym sygnałem niejasnej przeszłości pani Teresy jest jej dziwne zachowanie wobec pana Spirydiona Asa, którego rękę z wzajemnością tajemnie ścisną, przedtem jednak oblewając się „krwawym rumieńcem”:

Pani Teresa spuściła rękę między fałdy sukni, pan Spirydion spuścił także rękę, i obie ręce uściśniły się śród mroku (s. 51).

Ten rodzaj dotyku, zaklasyfikowany tu jako dotyk skrywany przed światem, był zaprzeczeniem teatralnych gestów i strategii „dla świata” stosowanych przez bohaterki negatywne, które chcąc tworzyć własny *image*, przybierały różne maski. W interakcji bezpośredniej bowiem, która często jest opisywana w beletryście, ważne są między innymi spojrzenia, gesty i ułożenie ciała¹². To właśnie świadomość udanej autoprezentacji „nakażywała” postaciom świata powieściowego wywieranie dobrego wrażenia na otoczeniu i takie zachowania ceremonialne, które miały przekazać obserwatorom jasny komunikat, że są osobami o określonych, w tym wypadku pożądanych cechach¹³. Interesujące, że bohaterki, bo o nich tu w pierwszej kolejności myślę, stwarzały wizerunek siebie, ale nie dla siebie, tylko na użytek innych¹⁴. I nie byłoby w tym nic nagannego, gdyby nie fakt, że ta polityka pozorów była krzywdząca dla wybranych postaci fikcyjnych, gdyż

¹¹ Tamże, s. 31.

¹² Zob. E. Goffman, *Rytuał interakcyjny*, tłum. A. Szulżycka, Warszawa 2006, s. 1.

¹³ Zob. tamże, s. 77.

¹⁴ Zob. E. Skorupa, *Twarze – emocje – charaktery. Literacka przygoda z wiedzą o wyglądzie człowieka*, Kraków 2013, s. 195.

Teresa Rokowiczowa, Olimpia Rostowiecka i Apolonia Kuderska, wprowadzając w błąd otoczenie kreowaniem własnego perfekcyjnego wizerunku, nie poprzestawały na tym, tylko wykorzystywały swój oparty na fałszu autoportret dla skontrastowania go z nieprawdziwym konterfektem osób szlachetnych, który upowszechniały dla niecnych celów.

Można zatem rzec, że w obecności innych Teresa Rokowiczowa zawsze demonstrowała swoją tkliwość wobec męża. W ten sposób budowała swój przemyślany wizerunek, który miał służyć przekazaniu innym, że jest osobą „nieposzlakowaną” i „niezachwianą” cnoty małżeńskiej. Jednak obok dotyku „na pokaz” jej domeną był dotyk skrywany, na który pozwalała sobie, gdy nikt nie patrzył (pomijam w tym momencie opisane powyżej dotknięcie rąk Spirydiona¹⁵). Wtedy właśnie obejmowała i tuliła swoje porzucone przed laty dziecko, do którego nadal się nie przyznawała ze względu na lęk przed opinią publiczną, akceptując tym samym rzekome sieroctwo córeczki:

Naprzeciw niej biegło dziecko, mała Anielka, z rączkami wyciągniętymi do niej z radośnym powitaniem. Przez chwilę zdawało się, że Teresa odwróci się i ucieknie od tej jasnowłosej zbliżającej się dzieciny; ale obejrzała się i zobaczyła, że ze wszech stron całkiem była niewidzialna – gęste krzewy bzów, rozłożyste grusze i jabłonie otaczały i zasłaniały ją zewsząd. Nagłym, namiętym błyskiem zaświeciły jej szare oczy, poskoczyła i pochwyliła dziecko w objęcia (s. 67). [...] Pani Teresa z dziwną, namiętą, gorączkową niemal czułością przycisnęła ją do piersi, całując jej czoło, usta i oczy (s. 68).

Drugą z bohaterek, Olimpię Rostowiecką, cechuje podobna wariantowość dotyku. Czytelnik dowiaduje się przy pierwszym jej wprowadzeniu, że jest to mężatka, „majętna obywatelka”, strojna i piękna kobieta:

Pani Olimpia miała z górą lat trzydzieści, ale wyglądała na dwadzieścia kilka, mając bardzo piękne kształty i świeżą pleć przy jasnych włosach. Głowę nosiła wysoko, bardzo wysoko, i w ogóle ukazywaną była jako typ wielkiej pani, umiejącej utrzymać w całej swej nieskazitelnosci honor swego wysokiego w świecie położenia (s. 25).

Dotyk skrywany, bo od niego zaczął, jest tu o tyle interesujący, że po doprecyzowaniu jego natury można było z przekonaniem wydać werdykt, że jest to dotyk „cudzołożny”, którego czytelnik wprawdzie nie widzi, ale go przeczuwa. Na momenty wiarołomstwa bohaterki narrator spuszcza zasłonę milczenia, jednak o aktach jej sprzeniewierzenia się odbiorca nie wątpi. Wystarczający dowód na nielojalność Olimpii stanowiły subtelne napomknienia o tym adoratora Spirydiona Asa, który rano wymykał się od niej (męża często nie było w domu, gdyż zajmował się gospodarstwem na wsi) oraz wywołane tą retrospekcją szkarłatny rumieniec kobiety, jej spuszczone oczy i widoczne pomieszanie. Niewierność bohaterki była tym bardziej odstręczająca, że As – niezasłużenie faworyzowany przez Rostowieckiego, który traktował go jako wielkiego przyjaciela domu i opiekuna żony – znajdował się poza kręgiem podejrzanych. Dlatego oficjalnie i bez

¹⁵ Dopiero na końcu powieści okazało się, że Spirydion As był ojcem jej nieślubnego i porzuconego przez nią dziecka.

narażania się na jakiegokolwiek posądzenia Olimpia mogła z nim przebywać. Najważniejsza dla niej była dbałość o udaną autoprezentację, w której pomagała jej demonstrowana publicznie czułość wobec męża:

Zresztą czyliż nie widziano, jak czule witała się z mężem, i była przez niego witana? I czyliż ten mąż najczulej nie obchodził się z panem Asem, i sam nie zostawił go w domu swej żony, jako zastępcę swego w przyjmowaniu jej gości, i rozciąganiu nad nią męskiej opieki? Cnota więc pani Olimpii jaśniała jako słońce, mimo długiej rozmowy jej na osobności z panem Asem (s. 96).

Wiarołomny dotyk, którego czytelnik tutaj bardziej się domyśla niż go widzi, jest aluzyjnie zaznaczany w tekście przez fizjologiczne reakcje ciała bohaterki (jak rumieniec), czy też narratorskie fizjonomiczne analizy spojrzenia, które wymieniają między sobą Olimpia i Edward Gaczycki.

Trzecią negatywną postacią kobiecą w *Cnotliwych* jest Apolonia Kuderska, karykaturalnie przerysowana hipokrytka, która życie dzieliła na dwie strefy: publiczną i prywatną. Ta ostatnia przestrzeń, szczelnie zakrywana przed otoczeniem, była przez nią pilnie strzeżona. Celem autoprezentacyjnej taktyki Kuderskiej było przekazanie innym, że jest osobą „cnotliwą i świętobliwą”. Nakładane przez nią maski, które jej kazały dawać jałmużnę wtedy, gdy miała świadków owego filantropijnego gestu, szturchać, głodzić i źle traktować swoje dzieci, gdy nikt nie widział, rozpowszechniać fałszywe i krzywdzące opinie na temat osób szlacheckich, pozostawały przez jakiś czas niezauważone. Dotyk, który ją charakterologicznie dookreślał, był jednoznacznie złym dotykiem. Był to z jednej strony dotyk fałszywy (na pokaz), z drugiej naganna taktyczność wobec własnych dzieci. Do tego doszedł jeszcze pocałunek Judasza składany na ciele ofiary oraz judaszowski dotyk obserwowany podczas realizacji zawyłych intryg, które miały pograżyć postaci prawdziwie prostolinijne, jak na przykład Stasię Rumiańską czy Wandę Rodowską. Takiego fałszywego dotyku, wspomaganego „słodkim uśmiechem” i „miodowym wyrazem w oczach”, doświadczył też mąż Stasi, który pod nieobecność żony został narażony na niespodziewaną wizytę „pozorantki” zamierzającej oszczerstwami zepsuć Stasi opinię i zburzyć mir domowy. Ten gest, który w podobnych sytuacjach świadczy o poczuciu wyższości osoby dotykającej wobec dotykanej, spotkał się z nieoczekiwaną reakcją dotykanego:

Nie skończyła – bo pan Paweł odrzucił nagle rękę jej od siebie, niby gadzinę która go ukąsić chciała; powstał, wyprostował się i wymówił: – Niech pani dalej nie mów! Bardzo proszę! Głos jego stanowczy był i nieledwie rozkazujący, lubo czuć było, że wiązał mu w gardle. [...] Lecz tym razem pan Paweł odstąpił od niej o parę kroków, i światło z okna padło mu prosto na twarz. Apolonia drgnęła, powstała, i cofnęła się także nieco – tak przeleciała się widoku tej twarzy zwykle bladej i nieruchomej, a z której teraz buchał gniew, żal, oburzenie, pogarda (s. 123).

Natomiast pocałunek Judasza, mieszczący się w kategorii dotyku na pokaz, najlepiej ukazuje sekwencja powrotu z lasu Wandy, która przechadzając się tam z dwoma panami (Edwardem Gaczyckim oraz Augustem

Przybyckim), wróciła do towarzystwa spędzającego czas na majówce. Wcześniejsze potępiające ją werdykty, wydane w czasie jej nieobecności przez „cnotliwe” grono, natychmiast pokryte zostały pocałunkami. Była to jedna z najpopularniejszych form dotyku, która w zależności od sytuacji fabularnej, mogąc pełnić podwójną funkcję, stanowiła jednocześnie odzwierciedlenie panujących w XIX wieku norm *savoir-vivru*. Analizując twórczość Orzeszkowej pod kątem nasycenia jej tekstów taktylnością, można zauważyć, że używa ona pocałunków konwencjonalnych jako naturalnych gestów przy powitaniu, które jednocześnie mogą w niektórych okolicznościach być naznaczone cechą intymności. W opisywanym wypadku zdradziecki pocałunek dwóch hipokrytek: Apolonii i Teresy, zalicza się do gestów konwencjonalnych i powszechnie akceptowanych zachowań, które nie byłyby naganne, gdyby nie ich prawdziwa natura:

Na widok nadchodzącej, pani Teresa wypuściła rękę męża, którą dotąd piastowała w swych dłoniach, i ze słodziuchną miną postąpiła parę kroków (s. 48). – Kochana Wandziu! – zawołała słodkim głosem, tak długo pozbawiałaś nas twego towarzystwa! Tęskniliśmy za tobą! To mówiąc objęła kibić Wandy, która opuściła ramię swego towarzysza, długi pocałunek złożyła na jej policzku, i wyrzekła pełnym czułości głosem: – Pieszczoszka moja! (s. 49). Zbliżyła się i pani Apolonia. – Nie pięknie, nie pięknie tak nas opuszczać! – mówiła biorąc rękę Wandy; ja moje stare oczy wypatrzyłam oglądając się, gdzie się moja śliczniutka Wandzia podziała! [...] I objęła z drugiej strony kibić Wandy, na drugim jej policzku złożyła pocałunek, i wyrzekła pełnym czułości głosem: – Ślicznotka moja! (s. 49).

Ten celny przykład „fałszywego pocałunku” pokazuje prostą technikę wykorzystania przez pisarkę zmysłu dotyku, który demaskuje intencję i charakter dwóch negatywnych bohaterek. Po owym geście natychmiast przechodzą one do oczerniania swojej ofiary. W ten sposób dotyk pełni funkcję dotyku fizjonomicznego, gdyż wspomaga psychologiczny profil postaci.

Siła demaskatorskiego spojrzenia

Demaskatorem kryształowego na pokaz towarzystwa był pan Edward Gaczycki, który niczym detektyw zauważał drobiazgi kompromitujące kobiety. W jego dochodzeniach, które złośliwie komentował, chcąc obnażyć hipokryzję owego kręgu, największą rolę odgrywały oczy. Właśnie wzrok pełnił tu funkcję samoistnego bohatera, który doprowadzał swoje „ofiary” do zakłopotania, lęku i ukrytego za tym tłumionego gniewu. Dzięki temu Gaczycki ustanawiał swoją przewagę nad innymi, osoby niehonorowe „trzymał w szachu”, szlachetnych bronił. Oczy doceniał już Arystoteles, natomiast Giambattista della Porta w spojrzeniu chciał odszukać ekspresję i poświęcił oczom jedną księgę *De humana phisiognomonia*¹⁶. Spojrzenie

¹⁶ Zob. J.-J. Courtine, C. Haroche, *Historia twarzy. Wyrażanie i ukrywanie emocji od XVI do początku XIX wieku*, tł. T. Swoboda, Gdańsk 2007, s. 50. Na temat ekspresji spojrzenia zob. E. Skorupa, *Twarze – emocje – charaktery...*

to forma społecznej kontroli, dlatego w powieści tak ważne i eksponowane są obserwowane przez otoczenie zachowania na pokaz, które wprowadzają bohaterom udaną autoprezentację, jednak przez dociekliwych fizjonomistów mogą zostać zdyskredytowane:

oczy jej [Olimpii Rostowieckiej – E. S.], z wyrazem dziwnej jakiejś obawy i tłumionego gniewu szukały pana Edwarda, a spotkawszy jego spojrzenie wnet się spuszczały. To samo robiły oczy pani Teresy. Z wyrazem obawy i tłumionego gniewu szukały twarzy pana Edwarda, a gdy spotkały jego spojrzenie wnet się spuszczały. Nie wiadomo, dlaczego, ale wyraźnie obecność tego człowieka ciążyła dwom kobietom; widocznym było, że podejrzewały go o coś w głębi duszy; może o to, że on je o coś podejrzewa? Lecz o cóżby je mógł podejrzewać? One tylko o tym wiedziały (s. 95).

Spojrzenie zdradzało lęk, obawę i niechęć bohaterów negatywnych do demistyfikatora. Nic dziwnego, skoro Edward Gaczycki jako sędzia zadający pytania wykorzystał swoją wiedzę na temat drogiej biżuterii, którą Olimpia otrzymała od tajemnego kochanka. W tej sekwencji mówiły wyłącznie oczy:

z oczu jego [Edwarda – E. S.] było widać, że patrzył na klejnoty te jak na dobrych swych znajomych; a gdy na nie popatrzył chwilę, przenosił spojrzenie na pana Spirydiona, jakby znowu między świetnymi ozdobami toalety pięknej pani a jej adoratorem upatrywał jakąś niewidzialną dla innych łącznicę (s. 79).

Najciekawsza jest poniżej przytoczona niema scena, w której komunikacja odbywa się za pomocą wzroku. Rozmowa oczu jest tu starciem, wprowadzie nie tak doskonale przedstawionym, jak w nieco późniejszej powieści Orzeszkowej *Pan Graba*, w której wzrok w rozumieniu Michela Foucaulta oznaczał dominację nad innymi, niemniej już i tu zapowiadała wagę porozumienia niewerbalnego. Spojrzenie Edwarda, które wypowiada wszystko, a na dodatek przenosi się z jednego winowajcy na drugiego, przekształca się w wymowny moralitet. Jego aktorzy reagują zmieszaniem, wzmocnionym u Olimpii szkarłatnym rumieńcem. A wszystko to po niewinnym pytaniu o brylant na palcu bohaterki:

Pozwolisz pani abym jako amator drogich kamieni, zapytał ją gdzieś go nabyła? Gdy to mówił, bladobłękitne przenikliwe jego oczy utkwily upornie w twarzy pięknej pani. Nagły, szkarłatny rumieniec wystąpił na policzki Olimpii: opuściła szybko rękę i machinalnie zasunęła ją pomiędzy koronki zdobiące suknię. W oczach jej bystrych, dumnych i błyszczących, zamigotały naprzemian pomieszczenie, obawa i gniew (s. 84). Usta pana Edwarda zagięły się w dziwny tajemniczy uśmiech, a oczy jego przeniosły się powoli na twarz pana Spirydiona, który siedział dość blisko, aby móc mimo gwaru panującego w salonie usłyszeć rozmowę. Ale pan Spirydion nie słyszał albo udawał, że nie słyszy; wzrok miał spuszczoney, i trochę ukrywanego zmieszania na twarzy (s. 85).

Pozytywny bohater Gaczycki najwyraźniej bawi się swoją „ofiara”, gdyż nieustannie gnębi ją identycznymi pytaniami, wywołując przez ten prosty mechanizm eskalację strachu. Pokazuje w ten sposób swoją przewagę nad kobietą wiarołomną:

Znów przenikliwe oczy bogatego pana z dziwnym wyrazem utkwily w twarzy Olimpii, i znowu na policzki pięknej pani wytrysnął szkarłatny rumieniec. Przygryzła usta, a w oczach jej zamigotała nie już obawa, ale przestach (s. 86).

Komunikacja niewerbalna, tak ważna w kontaktach międzyludzkich, zostaje przez narratora objaśniona *expressis verbis*, jak zresztą przystało na powieść tendencyjną. Dzięki temu czytelnik jest wprost i na bieżąco informowany o intencjach bohaterów. Taką metodę tłumaczenia odbiorcy mowy oczu, a jednocześnie budowania scen, w których rozmowa toczyła się wyłącznie za ich pomocą, doprowadził do perfekcji Tomasz Teodor Jeż, uznany za poetę wzroku i mistrza w tej domenie¹⁷. Orzeszkowa proponowała zaledwie minisekwencje, w których narrator interpretuje znaczenie spojrzenia:

Oczy jej mówiły: „z tobą pragnęłabym je zawrzeć”! Gaczycki wybornie znać rozumiał tę podwójną rozmowę, jaką piękna kobieta prowadziła z nim za pomocą ust i oczu – a w tak kunsztowny prowadziła ją sposób, że oczy grały główną rolę, i były na podobieństwo ostrożnego złooczyńcy, sięgającego po coś ręką ukradkiem, tak, aby w potrzebie móc się ukryć i powiedzieć: nie możesz uczynić mi zarzutu! Nie masz na to dowodów! (s. 175).

Podobną rolę odgrywa w powieści kolejna pozytywna postać, pani Starowolska, której brak wprawdzie wyrafinowania i cynizmu Gaczyckiego, niemniej jednak narrator wyposaża ją we wzrokowe precyzyjne narzędzie wyrażania własnych emocji. Jej spojrzenie karci, ujawnia dezaprobatę i „nie-smak”, jest przenikliwe i surowe. Zwykle dotyczy ono karykaturalnego i obłudnego zachowania Teresy Rokowiczowej, która pod wpływem tego oceniającego wzroku traci rezon, spuszcza oczy i oblewa się rumieńcem. Jak widać, Orzeszkowa sięgała także po fizjologiczne reakcje cielesne, aby uwiarygodnić psychologię swoich bohaterów:

Obronicielka skromności kobiecej spuściła oczy jakby wzroku tego znieść nie mogła, i ledwie dostrzegalny rumieniec przemknął po jej czole (s. 66). Tymczasem Teresa czując się uwolnioną od przenikliwego i surowego wzroku starej kobiety, odetchnęła pełną piersią, ale zarazem oczy jej błysnęły gniewem, i zamigotały obawą (s. 67).

Wtórzący Starowolskiej Edward Gaczycki nie był już tak delikatny w zadawaniu niewygodnych pytań i posługiwaniu się wzrokiem. Czerpał satysfakcję z obnażania hipokryzji, a swoje spojrzenie traktował jako broń w walce z obłudą:

Przy tych słowach jasnoblękitne przenikliwe oczy jego utkwiły w twarzy Teresy, która bladła, i wnet rumieniła się chwilowo (s. 90).

Dotyk honorowy – dotyk z litości

W rozmaitych odmianach zmysłu dotyku, których, jak wynika z analiz, jest wiele, i które relacjonują nastroje postaci fikcyjnych, istnieje dotyk honorowy, inaczej i bardziej brutalnie nazwane przeze mnie „dotykiem z litości”. Mowa o głównym bohaterze Augustie Przybyckim i jego żonie

¹⁷ Zob. tamże, s. 315.

Anastazji, która pragnie wskrzesić umarłą miłość swojego męża. Rozbudowany fizjonomiczny konterfekt kobiety miał na celu postawienie już na pierwszych stronach powieści diagnozy charakterologicznej, która w toku fabularnym była jedynie uzupełniana bądź potwierdzana za pomocą refrenowych powtórzeń. Do wielu detali, które szczegółowiej ukazywały ognistą i gwałtowną naturę bohaterki wzmocnioną dodatkowo przez trwałe kalcestwo, warto dołączyć także dotyk, gdyż w przypadku nieszczęśliwego małżeństwa znaczną rolę odgrywała patognomika oraz mowa ciała. Anastazja dręczyła Augusta scenami zazdrości, w których ważny był narratorski mechanizm powielania identycznych gestów, powtarzania opisu barwy głosu, brzmienia śmiechu, grymasów ust. We wzajemnych relacjach małżonków taktylność pełniła niebagatelną funkcję, gdyż dobrze odzwierciedlała ludzkie emocje.

Anastazja, przeskakując histerycznie z zazdrości o męża do wybuchów namiętności, marzy o odrodzeniu się jego uczucia i o zażyłości intymnej. Wie, że właśnie dotyk zapewnia bliskość i znosi dystans. Dlatego za nim tęskni. W ich kontakcie zmysł ten jest niemal nieodłączny od spojrzenia, które poprzez swoją ekspresję staje się wyrazicielem wszystkich niuansów sytuacyjnego usposobienia bohaterów. Nastrój kobiety przedstawiany za pomocą oczu, które bądź „błyszczały gorączkowo” i rozognione wpatrywały się w Augusta, bądź go unikały, odzwierciedlały także dłonie nerwowo i niecierpliwie szarpiące suknię lub „ogniście” chwytające rękę męża, okrywaną przez nią niekiedy pocałunkami. Ten wielokrotnie opisywany gest szarpania (taki dotyk może być uznany przez językoznawców za zachowanie samodotykowe¹⁸, a przez psychologów za zachowanie kompulsywne), nie tylko najlepiej oddawał emocje Anastazji, ale także jej porywczy charakter: drżące jej palce zaczęły niecierpliwiej miąć i szarpać suknią (s. 13) [...] zapadłe oczy błyskały i palce szarpały suknią (s. 15). [...] oczy jej błyszczały wciąż gorączkowo, biegając niecierpliwie z przedmiotu na przedmiot, a drżące palce znowu suknią szarpać zaczęły (s. 17). Anastazja milczała, ale znać było, że wrzała głucho, bo usta zacisnęła gwałtownie, palcami szarpała i mięła suknię, a oczy zapadłe to przygaszały chwilami, to znowu buchały trawiącym ją wewnątrz ogniem (s. 21).

Oczywiście nie są to sytuacje oficjalne, które według określenia Jolanty Antas wywołują u mówców chęć wykonywania „gestów samolubnych”, służących im do stworzenia poczucia komfortu, lecz wręcz przeciwnie – okoliczności domowe, w których nie trzeba się „pilnować” i dbać za wszelką cenę o wywieranie dobrego wrażenia. Anastazja gestami adaptacyjnymi¹⁹, które są zazwyczaj wykonywane bez udziału świadomości, odsłaniała wyłącznie swoje emocje. Bohaterka pragnęła przywrócić obecny wcześniej w ich związku dotyk męża, który intymnie zbliżał ją do niego i stwarzał relację bliskości, przynależności, akceptacji, budował poczucie wartości i atrak-

¹⁸ Zob. J. Antas, I. Kraśnicka-Wilk, *Rola dotyku w komunikacji interpersonalnej, w: W kulturze dotyku?...*, s. 126.

¹⁹ Zob. tamże, s. 127.

cyjności kobiecej. Brak pożądanej taktylności wywoływał u niej rozpacz i rozgoryczenie. Dlatego sceny plastycznie odzwierciedlające stan jej ducha są dwojakiego rodzaju: z jednej strony pokazują nieudane próby wzbudzenia przez nią umarłej już miłości, z drugiej unaoczniają jej bezsilną desperację i wrogość wobec Augusta:

– Odpowiadaj – straszonym głosem krzyknęła Anastazja i bezprzytomną ręką pochwyciwszy ze stołu srebrną łyżeczkę cisnęła ją na niego [...]. Na te słowa kobieta załkała głośno, obiema rękami uczepiła się jego ręki i namiętnie przycisnęła ją do ust (s. 19). Ja umyślnie pokazywałam ci bogactwo włosów moich, bo wiedziałam że cię zachwycę – a kochałam cię, i chciałam żebyś mię kochał, choć byłam dziesięć lat starsza od ciebie! Patrz i teraz jeszcze włosy mam piękne! Kochaj przynajmniej włosy moje, Auguście! (s. 20).

August zaś jako bohater szlachetny decyduje się, mimo wahań, na honorowy dotyk, który w rzeczywistości wywołany jest litością, jakkolwiek towarzyszy jej wstręt i żal za straconymi marzeniami:

Na bladej twarzy Augusta grały i walczyły różne wzruszenia: wstrętu, boleści, litości. Ostatnia zwyciężyła. Usiadł obok rozżalanej i rozdrażnionej kobiety, ujął jej rękę i patrzył na nią z żalem i dobrocią. [...] – Dobranoc ci Anastazjo, wyrzekł tylko całując jej rękę – połóż się i usnij, może sen da ci, choć trochę spokoju (s. 20).

Anastazja tęskni do aktu dotykania, gdyż jest to akt relacyjny, dwustronny, taki, który mógł jej dawać iluzję miłości. Jak dowodzą badania, dotyk stanowi jedyny zmysł „nietępiący”, nawet wówczas, gdy aktywność innych zmysłów jest wygaszona. Prawdopodobnie dziś, gdy dotyk jest uznawany za skuteczne narzędzie komunikacji interpersonalnej, szczególnie z osobami chorymi, powieść Orzeszkowej nie znalazłaby się na liście lektur wspomagających terapię, mimo że August bardzo dobrze wypełniał obowiązki troskliwego męża. Jego dotyk był jednak reakcją na agresywno-zalotne zachowanie żony; dlatego był dotykiem wymuszonym i pasywnym, w którym współczucie mieszało się ze wstrętem. Dotyk przestał być dla niego podnieciem i namiętnością. Niektórzy uczeni analizują kilka ważnych aspektów fenomenu tego zmysłu. Twierdzą na przykład, że „dotyk pozwala doznać materialności przedmiotu”²⁰, dotyk „to osobliwa postać napięcia”²¹ między konkretną osobą a światem, ale także dotyk oznacza „zabrudzenie” przedmiotem²². Badacze zwracają też wielokrotnie uwagę, że dotyk i wstręt stoją blisko siebie. Emocja wstrętu, którą zajmowali się między innymi: Karol Darwin, Andras Angyal, Silvan S. Tomkins, Paul Ekman i Wallace Friesen, definiowana jako dystansowanie się od jakiegoś przedmiotu, sytuacji, wydarzenia, osoby, najkrócej ujmowana jest jako odrzucenie. We wszystkich scenach domowych w powieści dochodzi do walki o dotyk między małżonkami; kobieta się go domaga i pragnie, gdyż istnieje w niej

²⁰ T. Sławek, *Cienie i rzeczy. Rozważania o dotyku*, w: *W przestrzeni dotyku*, red. J. Kurek i K. Maliszewski, Chorzów 2009, s. 16.

²¹ Tamże, s. 20.

²² Tamże, s. 18.

silna pamięć namiętnego dotyku męża z pierwszego okresu ich związku, natomiast August wzbrania się przed nim, gdyż za każdym razem pamięć dotyku z przeszłości uruchamia w nim refleksje o podjętych przez siebie złych decyzjach, które doprowadziły go do autodestrukcji artystycznej. Orzeszkowa nie zdecydowała się jednak na jednoznaczne przypisanie Augustowi dotyku awersyjnego, gdyż był to pozytywny bohater i dotyk nie mógł go deprecjonować. Za każdym razem mężczyzna przełamuje wstręt na korzyść empatii i wybiera zachowanie honorowe, czyli naznaczone litością dotykaniem żony:

Zdobyła się na nowy uśmiech, przechyliła głowę zalotnym ruchem, i przyciągając męża do siebie wyrzekła pieszczotliwie: – Augustcie! Pocałujże na powitanie żoneczkę twoją! August zbladł, pochylił się jednak i dotknął ustami jej czoła. Anastazja pochwyciła drugą jego rękę, a podnosząc głowę i zalotnie patrząc mu w oczy, mówiła pieszczotliwym głosem, takim, jakim młodziutkie małżonki w miódowych miesiącach przemawiają do ukochanych i kochających mężów. – Tak obojętnie pocałowałeś mię, Augustcie! Niedobry! Niewdzięczny! Ja się do ciebie tak wystroiłam dzisiaj! [...] Augustcie, będę znowu ładna, i ty mię będziesz bardzo kochał... usiądź przy mnie... najdroższy... I pociągnęła go na stojące obok krzesło. August usiadł milcząc, oczy jego pełne smutku i litości spoczywały na twarzy Anastazji, ale ręka rozwarła się i wypuściła trzymaną przez chwilę jej rękę (s. 156).

Sekwencji, w których narrator opisuje wzbudzające zażenowanie zaloty Anastazji i pełne gwałtownych uniesień próby ożywienia wygasłego uczucia męża, jest w powieści kilka. Niemal zawsze jednak August decyduje się na spojrzenie lub dotyk empatyczny. Do sporadycznych należą sceny, w których bohater nie dość skutecznie maskuje swój wstręt:

– Augustcie... zaczęła, ale wstrzymała się nagle, bo na wyrazistej twarzy męża inny już jak wprzód dojrzała wyraz. August oczy miał wlepione w ziemię, twarz bardzo bladą, a usta drgały mu nieco jakby tłumionym wstrętem i goryczą. Anastazja patrzyła nań długo, i jej twarz zmieniać się zaczęła; gniew głuchy zawrzał znowu w zapadłych oczach, czarne brwi się zsunęły, i drżące palce poczęły jak dawniej miąć i szarpać suknię (s. 157).

Najklarowniej jego dwie skrajne emocje zostały wyartykułowane w następującym fragmencie:

Spojrzał w przeszłość, i zmierzyl okiem lata spędzone z Anastazją. Przypomniał sobie te straszne chwile, w których serce jego rozrywane wstrętem do tej kobiety, i litością dla niej, traciło stopniowo ogień natchnień napęlniający je wprzód; jak odlatywały odeń dobre duchy, co go uczyniły artystą... (s. 163).

Podsumowując przytoczane sceny, warto zauważyć, że pisarka – być może nieświadomie – także i tu wykorzystywała zmysł dotyku jako element wspomagający fizjonomiczną charakterystykę postaci.

Dotyk metaforyczny – metafizyczny

Niezwykle interesująca taktylność pojawia się w powieści w związku z muzyką fortepianową i dwojgiem bohaterów: Wandą oraz Augustem.

Obecność kobiety zostaje zaanonsowana po raz pierwszy przez utwór Beethovena dobiegający zza otwartego okna. Dzięki takiemu zabiegowi bohaterka jest najpierw odczuwana zmysłem słuchu, który podpowiada płęć artysty (łagodne falowanie tonów i miękkość uderzenia), by następnie wprawić przypadkowego odbiorcę w niezwykły nastrój. Warto w tym miejscu odwołać się do przytaczanej przez Annę Łebkowską opinii Hansa Ulricha Gumbrechta, profesora literatury, który apelował o ponowną nobilitację kategorii nastroju (*Stimmung*) w literaturze, zwracając uwagę na obecny w niej element cielesności²³.

Najważniejsze jednak dla analiz niniejszego podrozdziału jest wydobycie związku między nastrojem a muzyką, szczególnie że Gumbrecht przekonywał, iż „słyszenie jest złożoną formą zachowania, obejmującą całe ciało: nasza skóra i nasze percepcyjne zdolności haptyczne odgrywają przy tym ważną rolę”²⁴. Po zakończeniu koncertu do głosu dochodzi jeszcze zmysł wzroku, który pozwala w wychylającej się na ulicę postaci dostrzec młodą osobę, jej śnieżną pierś, „przedziwnie utoczone ramiona” oraz gęste, płowe loki. Dopiero po kilku sekwencjach bohaterka otrzymuje portret, z którego wprawny fizjonomista mógł wprawdzie wiele wyczytać, gdyż zawierał informacje o wielkich przymkniętych i szafirowych oczach, białym, gładkim czole, zamyślonych ustach, „łabędziowych” ruchach, stroju równie idealnym, co jego właścicielka, zatem zapowiadał osobę szlachetną, dobrą, marzycielską (świadczyły o tym choćby przymknięte oczy), jednak intencją narratora było najwyraźniej utrzymanie owego konterfektu w konwencji muzycznego zamyślenia. Wizerunek ten współgrał bowiem z wykonaną przez artystkę sonatą Beethovena, przedstawiał kogoś idealnego, niezemskiego, niewinnego, łagodnego, przypominającego „średniowieczne dziewice”; osobę, która miała reprezentować świat czystego ducha i usprawiedliwiać mającą się niebawem narodzić wzajemną, ale tragiczną miłość.

Na marginesie warto dodać, że w literaturze pozytywizmu muzyka, a dokładniej muzyczna percepcja była wykorzystywana w sytuacjach emocjonalnych do pokazania pierwszego bądź nieco bardziej zaawansowanego stadium romansowego. W tym wypadku narrator sięgnął po konwencjonalne narzędzia pokazujące mężczyznę, który przypadkowo słucha koncertu nieznanemu kobiecie; potrafi ten domowy „występ” docenić, gdyż jest odpowiednio muzycznie wykształcony, mimo że ze względu na okoliczności życiowe porzuca artystyczną drogę²⁵. Przedmiotem analizy jest tu jednak

²³ Zob. A. Łebkowska, *Afirmacja dotyku...*, s. 19.

²⁴ H. U. Gumbrecht, *Czytanie nastrojów. Jak można pomyśleć dziś rzeczywistość literatury*, w: *Teoria – literatura – życie*, red. A. Legeżyńska, R. Nycz, Warszawa 2012, s. 154, cyt. za: A. Łebkowska, dz. cyt., s. 19.

²⁵ Kwestię tę omawia Cezary Zalewski w artykule *Percepcja muzyki i śpiewu w literaturze pozytywizmu*. Zob. <http://sensualnosc.bn.org.pl/pl/articles/percepcja-muzyki-i-spiewu-w-literaturze-pozytywizmu-101/> (dostęp: 27.07.2017).

taktylność i dlatego na wątki muzyczne należy popatrzeć z perspektywy sensualnej. Muzyka fortepianowa, która powstaje poprzez dotyk rąk, staje się w powieści metaforą duchowości i wyższych przeżyć:

Grała [Wanda – E. S.] jedną z pysznych sonat Beethovena biegle i umiejętnie, lubo palce jej ciszej i wolniej niżby należało dotykały klawiszów, niby zdjęte półsennym marzeniem, płynącym ku niej z łagodnym podmuchem nocy letniej i wonią róż kwitnących na oknie (s. 22).

Bohaterowie, mając fizyczny kontakt z instrumentem muzycznym, przenoszą się w inny, transcendentny wymiar; poprzez dotyk własnych palców wydobywają z fortepianu historię swojego życia, a jednocześnie są uczestnikami ekspresywnych, nieraz afektywnych przeżyć. Dotyk miesza się tu ze zmysłem słuchu i tylko w ten sposób może w opisywanej sytuacji zaistnieć; warto zauważyć, że ten rodzaj dotyku może być podwójnie odbierany i odczuwany: przez wykonawcę utworu muzycznego oraz obserwatora, który nie tylko słucha, ale i przypatruje się grze rąk, ruchom dłoni. Dotyk muzyczny aktywizuje wobec tego inny zmysł, który pozwala na percepcję utworu muzycznego. Jest spleciony z jednej strony ze zmysłem wzroku (widz, który patrzy na dłonie wirtuoza), z drugiej zaś słuchu. Dla Augusta kontakt fizyczny z instrumentem jest sposobem, dzięki któremu najlepiej komunikuje się z samym sobą. Wprawdzie brak tu rozbudowanych opisów somatycznych reakcji cielesnych, których przy wzburzeniu wirtuoza można by się spodziewać, jak drżenie rąk, dreszcze, szloch, niemniej jednak kończąca fragment sekwencja jednoznacznie określa jego stan emocjonalny: nieruchomość, obwisłe ręce, opuszczona głowa, wpatrywanie się w jeden przedmiot:

August długo siedział nieruchomy, z rękami obwisłymi i głową opadłą na piersi. Ciemne oczy jego nie strzelały w tej chwili iskrami, ale spod zsuniętych brwi patrzyły nieruchomie w jeden przedmiot, niby zakłętę jękiem pękającej struny, który drżał w przestrzeni długo – długo (s. 53).

Rekonstrukcja tych niedopowiedzianych i zakrytych przed czytelnikiem przeżyć została przeniesiona na opowieść o samej muzyce, a właściwie o opowieści muzycznej:

Zaczął grać. Palce jego mistrzowsko wydobywały z klawiszów tony, i łączyły je w rozliczne pasma melodii. Po kilku chwilach znać było z twarzy jego, że zapomniał całkiem o tym, co go otaczało, o duszącej atmosferze, którą oddychał, i o tym szkielecie kobiety, który siedział przed ogniem komina, i błyskał co chwilę złotą obrączką ślubną. Grał z natchnienia, improwizował – i w muzyce jego powtórzyły się chwile, które niedawno przeżywał poza ścianami swego domu. Głębokie tony basu naśladowały chwilami uroczysty i poważny szum boru, wioln szemrał jak biegnące po kamykach strumienie – i zdawało się, że gdzieś w dali cicha woda sączy się zwolna ze stromego urwiska, i kropla po kropli spada na piaszczyste dno głębokiej przepaści. Potem zabrzmiały smętne akordy i łagodne *andante* popłynęło z dwóch przeciwnych stron klawiatury, niby rozmowa dwóch głosów, z których jeden męski był, jędrnej pełen poezji, drugi zdawał się wychodzić z niewinnej, marzeniem zasnutą piersi dziewczęcej. Ale stopniowo oba te głosy nabierały energii i mocy; w oddali słychać było jeszcze szum boru i bieg kroplisty strumieni, lecz głużyła je dwojga ludzi rozmowa, coraz gorętsza, żywsza, namiętniejsza. Aż nagle palce artysty uderzyły gwałtownie jeden akord niezmiernej mocy; ozwały się w nim westchnienia, straszne jęki rwące piersi, namiętność

bez granic i bez granic rozpacz. Potem ręce Augusta odpadły nagle od klawiszów – struna z jękiem pękła w pianinie (s. 53).

Sekwencje muzyczne pojawią się jeszcze parokrotnie, a kulminacyjna następuje po osobistym poznaniu Wandy, nieznamojej z okna naprzeciwko, która zachwycała Augusta interpretacją sonaty Beethovena. Do przełomu w dużej mierze przyczyniły się tutaj pierwotne doznania audytywne oraz dołączony później do nich zmysł wzroku, który pozwolił bohaterowi na metaforyczne przebudzenie artystyczne. Orzeszkowa, wykorzystując percepcję domowych koncertów bohaterki, pokazuje jej konsekwencje emocjonalne: rodzące się uczucie Augusta oraz siłę wyzwolicielską uśpionego do tej pory natchnienia artystycznego. W scenach tych dużą rolę odgrywa dotyk, jakkolwiek ma on znowu charakter metaforyczny, duchowy, nie zaś czysto fizyczny:

Zaczął grać – i nagle posłyszał dawne anioły swoje śpiewające mu nad głową melodie cudowne. Powrócili! Tworzyli! Znowu tworzyli! Natchnienie pierś mu przepelniło – był artystą, odrodził się! Jak długo i co grał, sam nie wiedział, ale gdy ocknął się z zachwytu, poczuł dla tej nieznamojej prześlicznej dziewicy wdzięczność niezmierną za to, że słodką postacią swą odpędziła odeń złe duchy i ogień, który był zagasił, przywołała do serca. I byłby upadł przed nią na kolana, jak przed świętą, i byłby ucałował skraj jej szaty! (s. 75).

Tu już w większym stopniu pojawiają się informacje o wewnętrznym pobudzeniu wywołanym przez graną muzykę. Jest natchnienie, zachwyty, wdzięczność, ból, tęsknota, wreszcie pragnienie „ucałowania” szaty Wandy. Cały czas jednak jest mowa o dotyku duchowym, pozbawionym jakichkolwiek znamion fizyczności:

Pewnego dnia grać zaczął, i znowu usłyszał obok siebie śpiewające dobre dawne anioły swoje. Grał i tworzył, a z tonów wychodzących mu spod ręki upleciona, wylaniała się przed nim coraz wyraźniej postać nieznamojej dziewicy. [...] Nagle – spod dłoni jego wypłynęły akordy dziwnej treści; była w nim boleść, szczęście, modlitwa, i żal bez granic (s. 75–76). [...] August jęknął i grać przestał, bo ręce mu opadły bezwładne. Zamyślił się potem, rozżęsknił, i ból w sercu poczuł – ból wielki! (s. 76).

Najlepiej oddaje to przytoczony niżej cytat, w którym *expressis verbis* mowa o charakterze dotyku Augusta i Wandy, uścisku platonicznym, w którym fizyczność się nie liczy:

Nie znając się przeczuli siebie, pochwycili się w objęcia duszami, a o uścisku rąk, nawet nie pomyśleli jeszcze. Dalecy od siebie jak dwa obłoki, które przegradza firmament cały, czuli przecie, że się posiadają wzajem na mocy nieśmiertelnego prawa miłości duchów, i tych atrakcji niezmiernych a niepojętych, co unoszą się ponad ziemskimi prawami i sądami, a same w sobie są prawdą wiekiustą (s. 76).

Dotyk staje się tu zatem zmysłem duchowym, jakkolwiek pojawiają się pokusy, by to zmienić. Typowe jednak dla Orzeszkowej poczucie obowiązku i dochowanie honoru nie pozwoliło na takie rozwiązanie i dotyk fizyczny pozostał w sferze marzeń.

Dobry dotyk

Oczywiście nie tylko zły dotyk pojawia się w powieści; dotyk dobry, współczujący jest domeną bohaterek pozytywnych, jak Stasia Rumiańska, Wanda Rodowska i Joanna Starowolska. W ich przypadku „ciałem” dotykanym, czyli „podmiotem” bliskiego kontaktu są zwykle dzieci. Wszystkie te trzy postaci otrzymują w portretach fizjonomicznych życzliwą charakterystykę. Czoło, tak ważne w diagnostyce fizjonomicznej, u pani Starowolskiej „jaśniej pogoda”, natomiast jej „wielkie ciemne oczy” patrzą „rozumnie i z dobrocią”. To już zapowiedź jej dobrej natury. Ona właśnie wychowuje porzuconą przez Teresę Rokowiczową sierotę i przy tej okazji pojawia się najwięcej sekwencji, w których taktylność odgrywa pierwszorzędną rolę. Charakter dotyku jest tu jasno określony: to dotyk chciany obustronnie, zarówno przez dziewczynkę, jak i jej przybraną babcie.

Pani Starowolska jedną rękę oparła na otwartej księdze, drugą gładząc z pieczytą włosy dziewczynki mówiła... (s. 56); Pani Starowolska pełnym czułości okiem ogarnęła złotowłosą główkę dziewczynki (s. 57); Stara kobieta spuściła na nią wzrok macierzyński prawie, położyła dłoń na jej czole (s. 57).

Dotyk współczujący, empatyczny określa też drugą bohaterkę, Stasię Rumiańską, która na ulicy całuje nieznaną jej dziewczynkę, jak się potem okazuje, zaniedbaną córkę Kuderskiej:

Nagle objęła ją za szyję [Stasia – E. S.], przycisnęła głowę jej [Michasi – E. S.] do piersi, i schyliwszy się pocałowała ją parę razy w blade czoło (s. 110).

Portret inicjalny Stanisławy – podobnie jak pozostałych pozytywnych bohaterek – stanowił zapowiedź osoby dobrej, czulej i dowcipnej. Do złudzenia przypominał konterfekt Celiny Klońskiej z nieco późniejszej powieści *Pan Graba*²⁶, co sugeruje wykorzystywanie przez Orzeszkową swoich pierwotnych pomysłów. Stasia Rumiańska, w której charakterystyce uderza nagromadzenie form deminutywnych, od początku miała naturę miłą i pogodną, co się potwierdziło w toku fabularnym. Szczególnie ważny w tym opisie był „zadarty figlarnie nosek” (identyczny nos miała potem wspomniana Celina Klońska), który zgodnie z teorią Lavatera był znakiem „naiwności, połączonej z dowcipem i dobrocią serca”²⁷:

Stanisława, zwana ogólnie pieśczoneym imieniem Stasi. W istocie niepodobna było inaczej ją nazywać jak zdrobniale – takie to było drobnutkie, wesołe i zwinne. Wszystko w niej było drobne, poczynawszy od wzrostu i ręki aż do zadartego figlarnie noska, i nóżki dziecięcej niemal małości. [...] Z drobnej twarzyczki Stasi, obok nieudanej niewinności i dobroci tryskał świeży, i żywy dowcip; [...] Dla tej ciągłej wesołości i zamięłowania w różowym kolorze, ogólna

²⁶ Zob. interpretację postaci powieściowej w: E. Skorupa, *Twarze...*, s. 395–396.

²⁷ A[lexandre] [Victor Frédéric] Ysabeau, *Lavater, Carus, Gall. Zasady fizjonomiki i frenologii. Wykład popularny o poznawaniu charakterów z rysów twarzy i kształtu głowy*, z franc. tł. i uzup. Władysław Noskowski, dzieło ozdobione 174 drzeworytami, wyd. 2, Warszawa 1883, s. 58.

opinia zwała ją pustą, wietrzną i lekkich zasad kobietą... (s. 27).

Pocałowana przez nią Michasia z wdzięcznością i wzruszeniem przyjmuje dotyk i wkrótce zaczyna do niego tęsknić, zwłaszcza że niebawem odsłania kulisy swojego smutnego dzieciństwa, które naznaczone było „złą taktylnością”.

Michasia stała na chodniku, i długo patrzyła w bramę do której weszła piękna pani w różowej sukni. Dwie łzy płynęły po jej chudych policzkach; karmelki wypadły jej z ręki; czuła tylko na czole słodki i litościwy pocałunek nieznanjomej. Dzieciństwo jej ubiegało bez rodzicielskiej miłości i pieczy; łagodne obejście się z nią pięknej pani poruszyło ją do głębi, obudziło w jej sercu mnóstwo żalu i tęsknoty, ale zarazem i wdzięczności (s. 110).

W kategorii dobrego, opisanego wyżej zmysłu dotyku pełnego empatii zawiera się również dotyk Wandy opiekującej się zaniedbaną przez Kuderuską córeczką.

Poza tą formą „niewinnej” taktylności występującej głównie przy bohaterach „dziecięcych” istnieje w powieści pełen czułości i przyjaźni dotyk miłosny obecny choćby w małżeństwie Stasi i Pawła Rumiańskich, a potem Edwarda Gaczyckiego i Wandy:

Pan Paweł przycisnął Stasię do piersi, i z niewypowiedzianą czułością ucałował jej rękę. [...] – Późno dziś przyszedłeś do domu, Polciu! – zaszczębiotała młoda kobieta przesuając białą dłoń po czole męża (s. 112) [...]. Objął ramieniem giętką kibić żony. [...] I znowu poprawiał kwiaty we włosach żony (s. 113). Stasia przerwała mu mowę pocałunkiem (s. 114). Długi pocałunek złożyła na czole dziecka, które oparło główkę o jej piersi (s. 115).

Nagle poczuła czyjąś rękę z wolna i łagodnie obejmującą jej kibić! Odwróciła się i zobaczyła obok siebie Edwarda. Twarz męża Wandy powleczone była łagodną powagą i wzruszeniem. [...] I otworzył przed żoną objęcia. Wanda rzuciła się w jego ramiona. [...] Łagodną i pieszczącą dłoń przesunął po czole jej i miękkich włosach (s. 253).

* * *

Dotyk stanowi w powieści Orzeszkowej zmysł o zabarwieniu emocjonalnym bądź intencjonalnym, a w jego charakter wpisana jest siła oddziaływania: pozytywna bądź negatywna. Dotyk może być przyjemny, chciany, upragniony, zdradzać oddanie lub wręcz przeciwnie – nieprzyjemny, niechciany, stwarzający poczucie zagrożenia, ujawniający wrogość oraz zawłaszczenie drugiej osoby. W *Cnotliwych*, poza dotykiem jako wyrazem emocji, najważniejszy był dotyk o zabarwieniu fizjonomicznym, który wzbogacał informacje diagnostyczne na temat natury bohatera literackiego. Orzeszkowa świetnie wykorzystała tu swoje fascynacje Lavaterem i dotyk potraktowała jako jeden z „suplementów” charakterystycznych. Ze względu na satyryczną wymowę dzieła zdecydowanie więcej było złej czy po prostu nagannej taktylności, która wyróżniała grono małomiasteczkowej elity. Zgodnie z ironicznym tytułem utworu „dotyk na pokaz” najlepiej odzwierciedlał fałszywą „cnotę” antycnotliwych postaci kobiecych i łączył się z ich taktyką wprowadzania w błąd otoczenia. Rewersem tego rodzaju

taktylności był „dotyk skrywany”, który ujawniał prawdziwy, ale zatajany przed światem charakter bohaterki. Obok tego pisarka zaproponowała obserwowany przez czytelnika w prywatnej przestrzeni dotyk honorowy, którego wprawdzie zaliczyć nie można do dotyku empatycznego, ale jednak jest to dotyk ocierający się w przykry sposób o zwalczaną emocję wstrętu. Przy czym nie chodziło tu bynajmniej o wstręt czysto fizyczny, a bardziej o niechęć bohatera do samego siebie za niewłaściwe wybory życiowe, które zabiły jego powołanie artystyczne i zwichnęły mu karierę zawodową. Ciekawym eksperymentem było również wprowadzenie do utworu dotyku metaforyczno-metafizycznego wywodzącego się ze sfery muzycznej. Był to dotyk duchowy, który stanowił równowagę lub przeciwwagę dla fałszywej taktylności. Dotykowi towarzyszyło często demaskatorskie spojrzenie, które w powieści pełniło funkcję surowego sędziego, obnażającego kłamliwość publicznie demonstrowanych zachowań. Eliza Orzeszkowa potrafiła więc wykorzystać dotyk jako narzędzie charakterystyczne i to jest chyba jej największa zasługa jako mistrzyni portretowania fizjonomicznego.

Bibliografia

- Courtine J.-J., Haroche C., *Historia twarzy. Wyrażanie i ukrywanie emocji od XVI do początku XIX wieku*, tłum. T. Swoboda, Gdańsk 2007.
- Goffman E., *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. H. Datner-Śpiewak, Warszawa 1981.
- Goffman E., *Rytuał interakcyjny*, tł. A. Szulżycka, Warszawa 2006.
- Marzec G., *Dotyk w pozytywizmie*, <http://sensualnosc.ibl.waw.pl/pl/articles/dotyk-w-pozytywizmie-756> (dostęp: 28.07.2015).
- Homo tangens: ciało i dotyk*, red. A. Kapusta i J. Mizińska, „Colloquia Communia” 2010, z. 1–2 (88–99).
- Orzeszkowa E., *Cnotliwi*, w: *tejtze, Pisma zebrane*, red. J. Krzyżanowski, Warszawa 1951, t. 4.
- Skorupa E., *Eliza Orzeszkowa – Entuzjastka portretowania fizjonomicznego (część II)*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio FF Philologiae” 2017, vol. XXXV, nr 1, s. 45–64.
- Skorupa E., *Twarze – emocje – charaktery. Literacka przygoda z wiedzą o wyglądzie człowieka*, Kraków 2013.
- Teoria – literatura – życie*, red. A. Legeżyńska, R. Nycz, Warszawa 2012.
- W kulturze dotyku? Dotyk i jego reprezentacje w tekstach kultury*, red. A. Łebkowska, E. Wróblewski, P. Badysiak, Kraków 2016.
- W przestrzeni dotyku*, red. J. Kurek i K. Maliszewski, Chorzów 2009.
- Ysabeau A[lexandre] [Victor Frédéric], *Lavater, Carus, Gall. Zasady fizjonomiki i frenologii. Wykład popularny o poznawaniu charakterów z rysów twarzy i kształtu głowy*, z franc. tł. i uzup. Władysław Noskowski, dzieło ozdobione 174 drzeworytami, wyd. 2, Warszawa 1883.
- Zalewski C., *Percepcja muzyki i śpiewu w literaturze pozytywizmu*, <http://sensualnosc.bn.org.pl/pl/articles/percepcja-muzyki-i-spiewu-w-literaturze-pozytywizmu-101/> (dostęp: 27.07.2017).
- Żmigrodzka M., *Orzeszkowa. Młodość pozytywizmu*, Warszawa 1965.