

Magdalena Bartnikowska-Biernat

Obraz kobiety włoskiej w literaturze XIX wieku i jego realizacja w *Półdiablęciu weneckim* Józefa Ignacego Kraszewskiego

Józef Ignacy Kraszewski odwiedził Włochy w 1858 roku, kiedy odbywał swoją Grand Tour po Europie. Owocem tej wyprawy są *Kartki z podróży 1858-1864*, reprezentujące popularny wówczas gatunek literackiej podróży, której włoski epizod należał w przypadku autora *Starej baśni* do najbardziej znaczących [Chlebowski 2016: 27]. Polscy wojażerowie XIX wieku zwiedzali Italię pod wrażeniem lektury *Podróży włoskiej* Johanna Wolfganga Goethego, *Korynny...* Madame de Staël i dzieł George'a Byrona [Płaszczewska 2003: 42-46, 87-88]. Ostatni z wymienionych twórców wywarł chyba największy wpływ na kształtowanie „romantycznego podróżnictwa” – ze swoimi emocjonalnymi opisami i wnikliwą obserwacją włoskiej codzienności [Barycz 1982: 497-498]. Byron wyznaczył także kierunek włoskich peregrynacji, wiodąc m.in. polskich wojażerów do Wenecji. Szlakiem autora *Giaura* podążył chociażby Zygmunt Krasieński, zwiedzając w 1831 roku Mediolan, Weronę, Vicencę, Padwę i Wenecję [Dorota 2006: 101]. Czternaście lat później Byronowskim tropem podróżował Michał Wiszniewski, u którego „uwielbienie i umiłowanie Byrona stało się energią napędową dla italianizmu” [Barycz 1982: 499]. Jeszcze pod koniec wieku „zaczytany w Byrona”

zwiedzał Włochy Stanisław Bełza [1895: 1, 28-40], który twierdził, że „jeden tylko Byron określił dobrze wrażenie, jakim Wenecja duszę i zmysły przejmuje” [Bełza 1895: 40]. Pod wrażeniem lektury korespondencji autora Giaura pozostawał także Kraszewski, co staram się wykazać w dalszej części artykułu.

Ważnym składnikiem XIX-wiecznych podróży była obserwacja wyglądu, zachowania i obyczajów napotkanych ludzi [Barycz 1982: 500; Płaszczewska 2003: 315-316]. Prezentowane postacie podlegały pewnej stereotypizacji, która zwraca uwagę zwłaszcza w odniesieniu do kobiet. Swoisty kanon opisywanych typów przedstawiła XIX-wieczna włoska poetka Annetta Ceccoli Boneschi w broszurze *Tipo fisico della donna italiana*, będącej publikacją odczytu wygłoszonego przez Boneschi 13 marca 1893 roku we Florenckim Kole Filologicznym.

Jak wskazuje tytuł tej niewielkiej rozprawy, autorka skupiła się na cechach fizycznych Włosek. Zwracali na nie uwagę zagraniczni autorzy itałotematycznych utworów literackich, kreujący z czasem „typ kobiety włoskiej”, którego cechy wyróżniające łatwo wskazać:

Non vi è stato poeta o novelliere straniero che togliendo a descrivere il tipo fisico della donna italiana non l'abbia rappresentata sempre come singolare modello di muliebre bellezza; bellezza venusta e rigogliosa, dalla pelle vellutata e i grandi occhi bruni, languidi e fascinatori: tipo poco dissimile da quello della piccante spagnola. Ma se poi codesti letterati stranieri ebbero occasione o vaghezza di visitare l'Italia, avranno dovuto ricredersi, almeno in parte, e riconoscere la inesattezza del loro esemplare confrontato col vero¹.
[Boneschi 1893: 1-2]

1 „Nie było takiego cudzoziemskiego poety czy powieściopisarza, który tworząc opis typu fizycznego kobiety włoskiej, nie przedstawiłby jej zawsze jako wyjątkowego wzorca kobiecej urody; piękności wdzięcznej i bujnej, o aksamitnej skórze i wielkich, brązowych oczach, rozmarzonych i uwodzicielskich: typu niewiele różniącego się od pikantnej *española*. Jednak gdyby ci sami literaci mieli sposobność i ochotę odwiedzić Włochy, musieliby zmienić zdanie, przynajmniej częściowo, i przyznać się do niedokładności ich wzorca w zestawieniu z rzeczywistością [przel. – M.B.B.]”.

Literaci podróżujący do Włoch chętnie powielali ów typ bujnej weneryjskiej piękności „o aksamitnej skórze i wielkich, brązowych oczach, rozmarzonych i uwodzicielskich” – nie tylko w twórczości artystycznej, lecz także w prywatnej korespondencji. Przykładem może być chociażby Byron i jego listy do Johna Murraya, o których wspomnę za chwilę.

Boneschi wprowadza do swojego katalogu włoskich typów kobiecej urody podział regionalny, mający wynikać – jak dowodzi – z historii starożytnych prowincji rzymskich, zamieszkiwanych przez ludy rozmaitego pochodzenia. I tak u kobiet sycylijskich miał się świetnie zachować typ grecki, „z białą skórą, czarnymi, kędzierzawymi włosami, dużymi oczami w kształcie migdałów” („la pelle bianca, i capelli neri e crespi, i grandi occhi a mandorla”) [Boneschi 1893: 21]; mieszkanki Sardynii i Neapolu miały reprezentować typ hiszpański ze skłonnością do otyłości [Boneschi 1893: 24]; z kolei rzymianki, dzięki domieszce galijskiej krwi, wyróżniały się rumianą cerą, czarnymi oczami i jasnymi włosami [Boneschi 1893: 26]. Najbardziej pożądany typ urody uosabiały wenejanki z ich delikatną, jasną, niemal przezroczystą cerą, błękitnymi oczami, ujmującym uśmiechem i zapadającym w serce spojrzeniem:

Dal dialetto melodioso, dolce fino alla effemminatezza, trae forse la donna veneziana gran parte del suo fascino; fascino che lascia gratissima ricordanza in chi l'avvicina; una ricordanza soave e vaporosa quale appunto di profumo orientale. La tavolozza del Robusti è troppo ricca per poterci dare un'idea di quella beltà delicata, sarei per dire diafana, che ritrae dai Galli-Kimri la trasparenza della pelle e l'azzurrità delle pupille, dai bizantini la correttezza classica dei lineamenti. A così leggiadri contorni la veneziana unisce quella mitezza di carattere che è pregio singolare della popolazione veneta; e un garbo, una grazia, una gentilezza di maniere, di sorriso, di sguardo che s'insinua ne' cuori e li conquide. Ciò la rende sovente assai pericolosa a' suoi ammiratori...². [Boneschi 1893: 30-31]

2 „Melodyjna mowa, miękka aż do granic zniewieścienia, stanowi zapewne główne źródło uroku wenejanki; czaru, który pozostawia najrozkoszniejsze wspomnie-

Należy zwrócić uwagę na fakt, że prezentowane cechy fizyczne urodziwych wenecek zostały przez poetkę uzupełnione o rysy charakteru oraz elementy mimiki i gestykulacji. Niesłuchanie istotnym elementem uroku mieszkanki *la città sull'acqua* było owo miękkie brzmienie dialektu weneckiego, które zachwycało cudzoziemców. Weneckanki postrzegano także jako przystępne i swobodne, co z kolei rozpowszechniło przekonanie o ich lekkich obyczajach [Brahmer 2015: 92]. W utrwaleniu tego przeświadczenia mógł mieć udział Byron, który zasłynął z podboju serc niewieścich podczas swojego pobytu w Wenecji w latach 1816-1819. Powszechnie znane były historie jego dwóch romansów z zamężnymi Włoszkami: jedną z nich była Marianna Segati, żona oberżysty, drugą – Margarita Cogni, piekarszowa, zapamiętana jako *Fornarina*; pisał o nich m.in. Wiszniewski [1982: 41-47]. Obie panie reprezentowały orientalny typ wybujałych piękności o czarnych włosach i takichż oczach, obydwie odznaczały się również wybuchowym temperamentem, który doprowadzał nieraz do starć między rywalkami. Opis pani Segati, zachowany w liście Byrona do Murraya z 17 listopada 1816 roku, stanowi swego rodzaju kompilację cech „idealnej Włoszki” i „typowej weneckanki”, wskazanych przez Boneschi:

Marianna (that is her name) is in her appearance altogether like an antelope. She has the large, black, oriental eyes. [...] I cannot describe the effect of this kind of eye, – at least upon me. Her features are regular, and rather aquiline – mouth small – skin clear and soft, with a kind of hectic colour – forehead remarkably good: her hair is of the dark gloss, curl. [...] Her figure is

nia temu, kto się z nią spotka; wspomnienia słodkie i przejrzyste niczym nuta orientalnych perfum. Paleta Robustiego [Tintoretta – M.B.B.] jest zbyt bogata, aby dać wyobrażenie o delikatnym pięknie, które nazwałabym kruchym, a które przejrzystością cery i błękitem źrenic przypomina Kimeryjczyków, a Bizantyńczyków klasyczną regularnością rysów. Z tymi wdzięcznymi kształtami łączy się u weneckanki owa łagodność charakteru, która jest wyjątkową zaletą ludu weneckiego. Podobnie wdzięk, gracia, wytworność manier, uśmiechu, spojrzenia, które wkłada się do serc i je podbija. To zaś często czyni ją dosyć niebezpieczną dla wielbicieli [przeł. – M.B.B.]”.

light and pretty, and she is a famous songstress – scientifically so³. [Moore 1844: 329]

Mamy tu zatem wielkie, czarne, orientalne oczy o hipnotyzującym spojrzeniu, regularne rysy twarzy, gładką skórę, ciemne, kręcone włosy oraz wdzięczną figurę – *ergo*: ideał kobiety włoskiej, określony już w XVIII-wiecznych przysłowiach [Skuza 2012: 54]. Nieodzowną cechą idealnej włoskiej piękności jest też oczywiście muzykalność, na którą zwraca uwagę Byron. Literackie bohaterki włoskie nierzadko są utalentowanymi śpiewaczkami, lutnistkami czy tancerkami (jak Goetheańska Mignon z *Lat nauki Wilhelma Meistra* czy Korynna, aczkolwiek w przypadku tej drugiej należy pamiętać, że choć stylizowano ją na Włoszkę, to była ona pochodzenia angielskiego, co nie przeszkodziło jej stać się archetypem romantycznego typu włoskiej protagonistki).

Podobnie istotnymi elementami charakterystyki kobiety są jej ubiór i uczesanie, w przypadku Włoszek, a zwłaszcza wenecek, nader swobodne w porównaniu z przedstawicielkami innych europejskich nacji. Warto raz jeszcze sięgnąć do listów Byrona, by znaleźć w nich opis Margarity czekającej w czasie burzy na powrót ukochanego z niebezpiecznej wyprawy na wyspę Lido (była to jedna z częstych wycieczek, które Byron odbywał wplaw): z rozwianym włosom i błyszczącymi od łez oczyma piękna wenecka stała na skale, wypatrując swego kochanka, nie zważając na pioruny i deszcz, który sprawił, że suknia oblepiła jej ciało [Moore 1844: 384]. Byron w opowieści o tym zdarzeniu porównuje kochankę do Sybilli lub Medei w jej wspaniałości i gniewie. Porywczosć doprowadzała zresztą Margaritę do czynów godnych bohaterki greckiej tragedii: po odrzuceniu przez Byrona najpierw wtargnęła do jego mieszkania i zaatakowała go nożem, a następnie

3 Wolne tłumaczenie tego opisu można znaleźć u Michała Wiszniewskiego [1982: 42]: „Marianna jest leciutka i śliczna jak antylopa, ma wielkie czarne oczy, które zawsze na mnie tak wielkie czyniły wrażenie. Rysy twarzy piękne, nos prawie orli, usta małe, cerę jasną z przebiegającym po twarzy rumieńcem i przezroczyste, bardzo piękne czoło; włosy krucze i lśniące, kibić cienką i zgrabną, a nade wszystko doskonałą z niej śpiewaczka”.

usiłowała zakończyć własne życie, rzucając się do kanału [Moore 1844: 385].

O tym zdarzeniu wspomina Kraszewski [1866: 87] w *Kartkach z podróży*, wyrażając współczucie wobec „kobiety, która po włosku z dziką namiętnością na serio wzięła fantazję pańską do serca, nie pojmując ażeby igraszką być mogła i służyć miała za żywe studium do poematu...”. Podczas pobytu w Wenecji Byron pisał bowiem *Don Juana* [Moore 1844: 386]. Autor *Starej baśni* nie wykorzystał historii romansu poety z piękną piekarniczką do zbudowania jednej ze swoich fabuł, natomiast zwraca uwagę jego brak potępienia porzuconej kochanki, który znajdzie swój oddźwięk w *Półdiablęciu weneckim. Powieści od Adriatyku*. Trzeba przy tym zaznaczyć, że postacie żeńskie omawianej powieści – Cazita, Anunziata, a nawet Marietta i Zenobia – choć reprezentują różne typy kobiet włoskich, zostały bez wyjątku wyposażone w bujną uczuciowość, determinującą ich poczynania i stanowiącą rodzaj usprawiedliwienia popełnianych przez nie błędów. Kreując swoje bohaterki według zastanych stereotypów, nadawał im jednak Kraszewski rysy indywidualne i *Półdiablę weneckie* nie stanowi w tym zakresie wyjątku na tle bogatej twórczości prozaika [Burkot 2012: 9].

Półdiablę weneckie powstało w 1865 roku, czyli tuż po powrocie Kraszewskiego z Włoch. Dzieło jest przede wszystkim świadectwem fascynacji autora Italią, rodzajem zapisu spostrzeżeń z podróży. Niektóre wątki i postacie można przyrównać do fragmentów *Kartek z podróży*: postać gadatliwego szewca Naniego [Kraszewski 1866: 82-83; 1985: 76], opisy nędznych i zaniedbanych uliczek weneckich [Kraszewski 1866: 86; 1985: 58, 74], obserwacje nocnego życia ludu włoskiego, który autor, zgodnie z XIX-wiecznym wyobrażeniem, posądza o zepsucie i nadmierną swobodę obyczajów [Kraszewski 1866: 75; 1985: 79; Płaszczewska 2003: 159]. Niezmiernie istotne w tej powieści jest spojrzenie na samą Wenecję jako miasto zmierzające do zagłady. Akcja utworu rozgrywa się w 2. połowie XVIII wieku, po upadku konfederacji barskiej i trzydzieści lat przed przyłączeniem Wenecji do Austrii. Miasto „dożywa[jące] razem z Rzeczpospolitą dni swoich i świetności starej” [Kraszewski 1985: 56] zostało przedstawione przez Kraszewskiego już z perspektywy XIX stulecia. Wówczas, głównie dzięki

Byronowi, utrwaliło się wyobrażenie Wenecji jako „miasta umarłego” [Brahmer 2015: 57-59], „w którym wciąż jest żywa legenda o dostatku” [Achtelik 2002: 104]. Maria Konopnicka [1974: 87] w swoich *Wrażeniach z podróży* przestrzegła nawet przed zbyt wnikliwym przyglądaniem się Wenecji: „[...] inaczej – pałac wyda ci się ruderą, kobieta niedomytą, gondola odrapaną, a tkliwy śpiewak serenady pod balkonem twego hotelu – fakinem, pocącym się oliwą”. Krzysztof Pomian [2000: 47] zauważa, że Wenecja, „poczynając od Byrona, zyskuje nowe znaczenie: ilustruje teraz utratę dawnej świetności, przemijanie, schyłek, rozkład”.

Kraszewski [1866: 91] w *Kartkach z podróży* porównuje Wenecję do pięknej kobiety, która się zestarzała i zeszeptniała. Personifikacja miasta, wyobrażenie jego wdzięków w postaci zachwycającej niewiasty, ma swoje źródło już w malarstwie XVI i XVII wieku (do którego zresztą Kraszewski nawiązuje, przywołując obrazy Tycjana i Guida Reniego). W literaturze polskiej m.in. Józef Kremer opisywał Wenecję jako odaliskę o orientalnym spojrzeniu, kąpiącą się w morzu [Kremer 1878: 193], a także nazywał ją „dumną, a przecież tak urodną panią mórz” [Kremer 1878: 131]; podobnie Bełza [1895: 121] pisał o „Królowej Adriatyku”.

Autor *Półdiabłęcia...* w swojej powieści idzie tropem Madame de Staël, która Korynnę uczyniła ucieleśnieniem Włoch [Płaszczewska 2003: 150-152]. Upadającą republikę w utworze Kraszewskiego uosabia Cazita – wcielenie ideału weneckanki z opisu Boneschi, choć o oczach ciemnych, a nie błękitnych:

Było to dziewczę lat najwyżej piętnastu, średniego wzrostu, zręczne jak sarneczka, kształtów pełnych, ubrane dziwacznie, ale cudownie piękne. [...] Kto widział wizerunek Beatryks Cenci w jednej z galerii rzymskich, ten łatwo sobie wyobrazi te drobniutkie regularne rysy niezmiernego wdzięku, którymi się uśmiechała mała czarownica. Usteczka jej rumiane podobne były do rozkrojonej wisienki czy dwóch świeżych róży listków, a oczy miała duże, czarne, śmiałe, zabijające ognistymi strzałami, pleć białą jak śnieg, włosy... no! Włosy – niestety! – były rude. Nie była to jednak barwa przykro czerwona, krzykliwa, ale coś na kształt brązu [sic! – M.B.B.] i złota, jak u Wenery

Tycjana; drogi ten kolor, Wenecjankom ulubiony, którego sobie nadawać umiały sztuką, jeśli poskąpiła im tej ozdoby natura. [Kraszewski 1985: 26].

Opis ten sprawia wrażenie swoistej kontaminacji obrazu *Beatrice Cenci* przypisywanego Reniemu i Tycjanowskiej *Wenus z Urbino*: słodka niewinność dziewczęcego wdzięku zostaje zestawiona ze świadomą zmysłowością dojrzałej kobiety i zniwielającym czarem bogini miłości. Najważniejszym elementem postaci Cazyty są oczy, o spojrzeniu „niezmiernie niebezpiecznym dla jego wielbicieli” [Boneschi 1893: 31], których boi się węgrynek Maciek [Kraszewski 1985: 40-41]. Strach Maćka nie jest bezpodstawny, bo wkrótce on sam stanie się niewolnikiem czarnych oczu Marietty, córki szewca [Kraszewski 1985: 61, 76].

Cazita jest zatem dzieckiem i uwodzicielką. Narrator wprowadza ją jako postać śmiałą, wesołą, swawolną, by w kolejnych odsłonach historii miłosnej ukazać jej skłonność do melancholii, doprowadzającą ją do choroby po wyjeździe do zimnej i obcej Polski. Charakterystyka zachowania figlarnej piękności przypomina nieco opis spotkania Teofila Lenartowicza z młodą mieszkanką San Gemini, zamieszczony przez poetę w jego liście do Kraszewskiego z 12 sierpnia 1858 roku:

Dzięki tej dziewczynie śmiałem się kilka razy tak, jak mi się to zdarzało mając lat 12-14. Cóż to nie wyrabiała ze mną, na co tylko psotnego stworzenia dowcip zdobyć się może; komedie, maskarady, tańce, wszystko to miałem, wreszcie i westchnienia, i czułości, i powierzenia się... Wielkie szczęście, że na starość nie zwariował, a można było bardzo mimo choroby nieuleczonej, mimo wszystkich plag, takie lichy ładne, niech ją Bóg ma w swojej opiece. Nazywa się Maria de Morlirils [? – M.B.B.] i pochodzi ze znacznej rodziny włoskiej z Mediolanu. [Kraszewski, Lenartowicz 1963: 42]

Trzeba przy tym zaznaczyć, że w pismach Lenartowicza nie znajdziemy wielu tego rodzaju portretów pięknych dam czy doniesień o romansach poety, który zarówno w korespondencji

prywatnej, jak i w dziełach literackich koncentrował się na tematyce historycznej, politycznej, kulturowej i społecznej, unikając wątków miłosnych. Przytoczony fragment listu do Kraszewskiego stanowi wyjątek, co świadczy o tym, że piękna Maria musiała wyrzucić na Lenartowiczu ogromne wrażenie. Jej wspomnienie pozostało zresztą żywe w pamięci poety przez kolejnych kilkanaście lat i zostało utrwalone w tomie poetyckim *Album włoskie*, w wierszach *San Gemine* i *Madonna*.

Niewykluczone, że Kraszewski, stały korespondent autora *Lirenki*, czerpał swoje wiadomości o Włoszech w dużej mierze właśnie z przekazów Lenartowicza, niezależnie od własnych podróżniczych doświadczeń, które przecież były zupełnie innego rodzaju niż przeżycia stałego mieszkańca Italii. *Cazita z Póldiablécia...* mogłaby stanowić literackie wcielenie piękności z San Gemini: tak jak ona jest trzpiotowata, fluterna, żywotna, nawet Lenartowiczowskie określenie „licho ładne” znalazło odbicie w tytule powieści. Dalšie szczegóły charakteryzujące bohaterkę należy już przypisać inwencji twórczej Kraszewskiego. Uwagę czytelnika zwraca zwłaszcza niecodzienny ubiór bohaterki, wielobarwny i orientalny jak XVIII-wieczna Wenecja [Kraszewski 1985: 26]. Ów fantastyczny strój zdradza z kolei pokrewieństwo z kreacją Korynny: w udrapowanej szacie i szalu zawiązanym na włosach przypominającej *Sybillę kumańską* Domenichina [Holstein 1962: 27]. Zważywszy na wyraźne odwołanie narratora *Póldiablécia...* do wspomnianego wyżej obrazu *Beatrice Cenci*, przedstawiającego dziewczęcą postać w turbanie, jest prawdopodobne, że *Cazita* mogła być młodszą wersją Korynny.

Przeciwieństwem młodej, roztańczonej dziewczyny (i zapowiedzią jej przyszłego przeobrażenia) jest jej ciotka o symptomatycznym, wieszczym imieniu Anunziata (wł. *annunziare* – zwiastować, od Zwiastowania Najświętszej Maryi Panny): otyła, rozczochrana, o zdeformowanych rysach twarzy, choć noszących znamiona dawnej urody, widocznej przede wszystkim w „kruczych niegdyś” włosach oraz oczach „czarnych, wspaniale oprawnych” [Kraszewski 1985: 31-32], przypominających oczy kobiety sycylijskiej z rozprawy Boneschi [1893: 21]. Narrator zapewnia, że „podobnych spotyka się wiele i w Wenecji, i po całych Włoszech, gdzie kobieta dojrzewa

prędko, starzeje wcześniej i brzydnie niesłuchanie”. Już przeszło dwadzieścia lat wcześniej Krasiński [1983: 39] w zbliżonej formie opisał zniszczoną urodę mieszkanek Sycylii:

[...] kobiety osobliwie zeszepeczone przez skwar słoneczny, podobne do Murzynek. Jakiegoś cierpienia wyraz odbija się na ich licach, siedzą pod pomarańczowymi drzewami niewzruszone, smutne, z kudłami białych włosów na czole, w milczeniu i boleści.

Równie niekorzystnie prezentowały się kobiety opisywane przez Kraszewskiego [1866: 93] w *Kartkach z podróży*: „[...] stare baby, jak wszędzie we Włoszech, przerażały poczwarnością, surowym, dzikim wyrazem, który powiększały może włosy siwe rozczochrane i głowa odkryta”. Tak też wygląda Anunziata o obliczu „olbrzymich rozmiarów, kolorytu niepewnego, ciemnego”, zwichrzonych włosach, z których „część uciekła, a reszta wysiwiła”, odznaczająca się przy tym dużym nosem, grubymi ustami oraz skórą „zmarszczoną i dziwacznie pokrajaną” [Kraszewski 1985: 31].

Należy jeszcze dodać, że przy okazji owej bezlitosnej charakterystyki „starych bab” Kraszewski zauważył, iż „młodsze dziewczęta raczej oryginalnością niż wdziękiem się odznaczały... Były między nimi typy majestatyczne i istotnie piękne, ale nadzwyczaj rzadkie” [Kraszewski 1866: 93]. Przynotowane obserwacje autora *Starej baśni* wskazywałyby na to, że – zgodnie z oczekiwaniem pani Boneschi – zweryfikował on swoje wyobrażenia o włoskiej donnie, zderzywszy je z rzeczywistością. W kreacji Cazity posłużył się w pewnej mierze stereotypem, jednak wzbogaconym o obserwacje własne i Lenartowicza. Bohaterka *Półdiabłęcia*... miała także cechy wyraźnie przypominające Korynnę: swobodę, naturalność, szczerłość i skłonność do poświęcenia w imię miłości. Podobieństwo między bohaterkami widać również w kontrastowym zestawieniu z wybrankami ich serc – zarówno Oswald, jak i Konrad są przybyszami z północy, którzy nie rozumieją odmienności gorącego południa, dziwią się swobodzie kobiecych obyczajów, a jednocześnie są zgorzeleni i zafascynowani naprzemienną żywotnością i rozleniwieniem włoskiego trybu życia. Korynna i Cazita stanowią

ich przeciwwagę. Ostrożni, chłodni i opanowani mężczyźni są oczarowani – ale i zaniepokojeni – namiętną naturą kobiet i ich zachowaniem, odbiegającym od XIX-wiecznych, patriarchalnych, usankcjonowanych norm [Burkot 2012: 307].

Zasadnicza różnica między bohaterkami de Staël i Kraszewskiego polega na tym, że jeśli Korynna uosabia „obietnicę odrodzenia, stanowi potwierdzenie wielkości, która przetrwała w tej kobiecie i która na nowo stanie się udziałem mieszkańców Italii” [Płaszczewska 2003: 152], to Cazita jest wcieloną zapowiedzią upadku Wenecji. Piękna, świeża i pełna życia po wyjeździe z rodzinnego miasta „zasłabła, pobladła, poczęła kaszlać [sic! – M.B.B.], straciła ochotę do życia” [Kraszewski 1985: 117]. Skłaniając Konrada do powrotu na Lido, skazała go tym samym na śmierć. Poświęciła go więc – choć nieświadomie – w imię własnej swobody i tęsknoty za błękitnym niebem. Bezwiednie wykazała się tutaj egoizmem, przypisywanym pięknym weneckankom przez cudzoziemskich przybyszów. Taki osąd przedstawił chociażby Bełza [1895: 90-91] w książce *Na lagunach*, odnalazłszy w pieśniach weneckich dziewcząt stereotyp uwodzicielki, żądającej od kochanka daleko idących poświęceń w zamian za swoje przywiązanie:

Dreszcz nas wszystkich, przybyszów pod to weneckie niebo,
przeszedł po całym ciebie, to bowiem, czego dziewczęta
w zamian za swoją miłość żądały, wyrzeczenia się dla pary
strzelistych oczów, przyjaciół, rodziny, a nawet i świata, było
ceną, kto wie czy nie stokroć droższą od miłości.

Ów egoizm w przypadku Cazity może mieć jeszcze drugie znaczenie w kontekście historycznego tła powieści: każe bowiem widzieć w bohaterce Kraszewskiego obraz weneckiej arystokracji, która przez swoją niefrasobliwość i przywiązanie do dawnego porządku miała doprowadzić do upadku Republiki [Kraszewski 1866: 72-76; Achtelek 2002: 96]. Teza ta nabiera mocy w zestawieniu z arystokratycznym pochodzeniem Cazity – nosi ona nazwisko Zeno, które autentycznie przynależało do bogatego, wpływowego rodu weneckiego w XVIII wieku. Pisze o tym Wiszniewski [1982: 51] w *Podróży do Włoch, Sycylii i Malty*, przy czym dodaje, że za czasów

Rzeczpospolitej „panowie weneccy żyli nie oglądając się na jutro i majątki swoje odłużali”.

Fatum ciężące nad dziewczyną objawia się już na początku powieści w proroczej zapowiedzi ciotki Anunziaty, która przepowiada nieszczęście w związku z prezentem, jaki Cazita otrzymała od Konrada [Kraszewski 1985: 39]. Wspomniany podarek – bursztynowy różaniec – podkreśla znaczenie jeszcze jednej cechy, która (tak jak wygląd, strój i charakter) świadczy o włoskości bohaterki. Tą cechą jest głęboka religijność Cazity [Płaszczewska 2003: 153-154], którą Anunziata wystawia na próbę, zabobonnie wierząc w zły omen, jaki ciąży nad kobietą otrzymującą od mężczyzny dary w postaci „rzeczy świętych” [Kraszewski 1985: 39].

Cazita w toku powieści przechodzi znaczącą przemianę: od rozbrykanego, żywotnego dziewczęcia przez melancholijną kobietę, oderwaną od korzeni i więdnącą w polskim dworze, po wdowę, która szybko zapomina o żalobie, by dać się uwieść awanturnikowi rodem z powieści o rozbójnikach. Ślub owdowiałej Cazity z rozpustnikiem Vittorinim (tym samym, który wcześniej uwiódł i porzucił Mariettę) przerywa wtargnięcie Maćka, który przebijając niedoszłego nowożeńca nożem, ale rana nie jest śmiertelna. Młoda wdowa pozostaje zatem skazana na nieszczęśliwe małżeństwo z donżuanem niczym Wenecja, która zespoliła się z rewolucyjną Francją, by na koniec zostać zdradzona i przyłączona do Austrii... [Kraszewski 1866: 76; Płaszczewska 2003: 85].

Poza Cazitą na uwagę zasługują także kobiece postacie drugoplanowe występujące w powieści Kraszewskiego [1985: 87]: Magdalena Zanaro, córka oberżysty, Zenobia Boccortorta, śpiewaczka i bohaterka „typowo weneckiej” miłosnej intrygi, oraz Marietta Nani, córka szewca, pierwsza ofiara Vittoriniego i uwodzicielka węgryzka Maćka. Wszystkie te postacie łączy uroda, nieposkromiony temperament i skłonność do namiętności – cechy kochanek Byrona, przedstawione przez niego szczegółowo w listach do Murraya. O wyglądzie Magdusi i Marietty czytelnik dowiaduje się niewiele, za to signora Zenobia została opisana jako „brunetka, słuszna, wspaniałej postawy, dumnego wejrzenia, pogardliwej minki, ale w istocie zachwycającej piękności”, „raczej piękny posąg niż kobieta” [Kraszewski 1985: 51]. Autor znów odsyła w tym miejscu

do wyobrażenia „typowej Włoszki”, utrwalonego w XIX stuleciu. Wcześniej Kraszewski [1845: 64] wykreował już podobny portret posągowej piękności w powieści *Pod włoskiem niebem*.

Uwagę czytelnika zwraca nie tylko uroda Zenobii, lecz także cechy jej osobowości: pewność siebie i śmiałość, z jaką zwraca się do nowo poznanych mężczyzn. Doskonale wie, co chce osiągnąć: świadoma swojej urody, czaruje towarzyszy, by uśpić ich czujność i uciec na koniec z ubogim aktorem, zabierając kosztowności i pieniądze eskortującemu ją na dwór cesarski kawalerowi Gerardi [Kraszewski 1985: 87-88]. Motyw zdradzieckiej intrygi snutej przez piękną śpiewaczkę wpisuje się w XIX-wieczne wyobrażenie o przewrotnej naturze Włoszek, przedkładających namiętność nad opinię społeczną [Achtelik 2002: 116].

Wenecjanka Cazita reprezentuje inny typ włoskiej donny. Zgodnie z kanonem stworzonym później przez Boneschi Kraszewski obdarzył ukochaną Konrada łagodnym (choć niezależnym) charakterem; pochodząca z Mediolanu Zenobia jest jej przeciwieństwem: silna i przewrotna nie przebiera w środkach, żeby osiągnąć cel. W pewnym sensie wykazuje pod tym względem podobieństwo do Magdusi: ona również ucieka z domu z kochankiem, zabrawszy biżuterię matki i inne kosztowności [Kraszewski 1985: 135]. Przyglądając się z kolei postaci Marietty, której nie interesują pieniądze, można sądzić, że miała ona stanowić uosobienie wspomnianego już stereotypu dotyczącego domniemanej rozwiązłości Włoszek [Pomian 2000: 38; Brahmer 2015: 92]. Marietta również odznacza się przebiegłością i talentem intryganckim: zręcznie wykrada się do kochanka spod czujnego oka ojca i adorującego ją Maćka, nasyła nożownika na podejrzliwego narzeczonego, a następnie – odrzucona przez znudzonego nią adoratora – przekonuje Maćka do popełnienia zbrodni, w wyniku której sama zostaje pomszczona, a węgrynek zmuszony jest do ucieczki. Wskutek tych działań staje się godna słów swojego ojca, który ostrzegał Konrada, że „straszniejszej jamy dla cudzoziemca nie ma jak Wenecja. [...] Kobiety – istne diabły” [Kraszewski 1985: 77].

Na marginesie należy dodać, że nie tylko kobiece bohaterki *Póldiablęcia...* realizują schematy wyobrażeń o mieszkańcach Półwyspu Apenińskiego. Choć przedmiotem moich rozważań jest

portret weneckiej, warto też kilka słów poświęcić weneccjani-nowi Gabrielowi Sabrone, swatanemu Cazicie przez ciotkę Anunziatę, ponieważ stanowi on wcielenie stereotypu „gestykulującego, wrzeszczącego i zazdrosnego Włocha ze sztyletem pod płaszczem” [Płaszczewska 2003: 315]. Sabrone, usłyszawszy o Polaku, który interesuje się Cazitą, zatrzymuje go w nocy w ciemnym zaułku i próbuje odstraszyć od swojej wybranki – na ramionach ma płaszcz, pod którym ukrywa sztylet. Grozi Konradowi, ostrzegając przed lokalnym sposobem rozwiązywania konfliktów o kobiety: „[...] ręka obwija się płaszczem, w drugą bierze się nóż” [Kraszewski 1985: 83]. Zwraca uwagę sposób, w jaki Sabrone dowiedział się o zamiarach polskiego szlachcica: powiadomił go oberżysta Beppo Zanaro, stanowiący kolejny przykład stereotypu, tym razem dotyczącego sprytnego właściciela gospody, który rozplywa się w uprzejmościach i snuje knowania w celu wydobycia od gości dodatkowych pieniędzy. Zanaro wie o wszystkim, co się dzieje w mieście, i bierze udział w każdej intrydze dotyczącej lokatorów jego zajazdu (m.in. w ucieczce signory Zenobii). To on w *Epilogu* wyjaśnia, jak się rozwiązały poszczególne wątki powieści.

Kraszewski w *Półdiablęciu weneckim* w znacznym stopniu wykorzystał wachlarz stereotypów dostarczonych mu przez lekturę pism Byrona czy pani de Staël oraz utrwalonych w literaturze polskiej 1. połowy XIX wieku, urozmaicił jednakże zastane wyobrażenia własnymi spostrzeżeniami. Można przypuszczać, że posłużenie się ukształtowanymi wizjami Wenecji jako „miasta śmierci”, scenarii spisków, romansów i zbrodni, a także wykreowanie bohaterów na względnie szablonowych reprezentantów romantycznych wyobrażeń o włoskich donnach i awanturnikach miało służyć stworzeniu świata quasi-baśniowego, teatralnego. Portret Cazyty-weneckiej / Cazyty-Wenecji ma charakter symboliczny, odwołuje się do XIX-wiecznych wyobrażeń na temat miasta na wodzie i jego mieszkańek, kuszących podróżnych niczym syreny. Powieść Kraszewskiego [1985: 5] jest przypowieścią o dawnych czasach, wyrazem tęsknoty za przeszłością, kiedy

nie było jeszcze tej łatwości przebiegania świata, która dziś ściera piętna, ogładza obyczaje, przenosi ludzi, a za nimi jakiś

ogólny ton europejski, który w istocie zależy na tym, żeby być podobnym do wszystkich, a jak najmniej do siebie samego.

Zderzenie Północy z Południem zostało odmalowane w jaskrawych barwach, tak by podkreślić różnice obyczajów i charakterów Słowian oraz Włochów. Cazita nie może się odnaleźć w rzeczywistości polskiego dworu, gdzie „musiała pilnować i swojego uśmiechu, i ruchu, i słowa, straciła wesołość, tracąc swobodę” [Kraszewski 1985: 117]. Obraz kobiety z *Półdiablęciami*... można więc także potraktować jako krytykę ówczesnych uwarunkowań polityczno-społecznych, ograniczających wolność kobiet i czyniących je całkowicie zależnymi od mężczyzn [Burkot 2012: 310-311]. Należy bowiem pamiętać, że Kraszewski był jednym z niewielu pisarzy epoki tworzących złożone portrety psychologiczne kobiet i przejętych ich losem. Dowodów na to dostarczają liczne powieści, m.in. *Cale życie biedna*, *Ulana*, *Ada*, *Szalona* czy wspomniana już *Pod włoskiem niebem*. Co ciekawe, Kraszewski nie należał do zdeklarowanych zwolenników emancypacji: jego poglądy w tym przedmiocie były dużo bardziej konserwatywne, niżby na to wskazywały jego teksty literackie [Skucha 2014: 105-113]. W *Półdiablęciu weneckim* to postaciom kobiecym Kraszewski udzielił siły sprawczej, kierującej akcją powieści: jego bohaterki są piękne, silne i niezależne, nie poddają się losowi. Takie są też sylwetki Cazity, Anunziaty, Zenobii, Madelonetty i Marietty: choć ich kreacje zostały oparte na znanych szablonach, to bohaterki posiadają też cechy indywidualne, które sprawiają, że uroda jest ich najważniejszą zaletą.

Ewa Skorupa [2013: 338] zauważa, że w pisarstwie Kraszewskiego „fizyczne piękno niekoniecznie powiązane bywało ze szlachetnością duszy”. Rzeczywiście w *Półdiablęciu weneckim* uroda Cazity zwraca uwagę Konrada ze względu na przebijającą zza niej dobroć, szlachetność i pobożność. Mężczyzna pozostaje za to nieczuły na posągowe kształty makiawelicznej Zenobii i kokieteryjne spojrzenia przebiegłej Magdusi. To właśnie kobiece postacie Kraszewskiego mogłyby stanowić odpowiedź na postulat Boneschi [1893: 37-38], aby odmalowując ideał kobiecej urody, literaci wzięli jeszcze pod uwagę cechy charakteru, nadające zewnętrznemu pięknemu szlachetny wyraz:

Notai sempre, e chi non l'osservò con me? Che la correttezza de'cotorni, la perfezione lineare delle fattezze, elemento tanto richiesto dell'arte plastica, nella creatura animata rimangono insufficienti prerogative se non le avvisa il raggio dell'intelligenza e della virtù morale⁴.

Bibliografia

- Achtelik Aleksandra (2002), *Wenecja mityczna w literaturze polskiej XIX i XX wieku*, Gnome, Katowice.
- Barycz Henryk (1982), *Posłowie*, w: Michał Wiszniewski, *Podróż do Włoch, Sycylii i Malty*, przygotował do druku, pomnożył tekstami z rękopisów, opatrzył objaśnieniami i posłowiem Henryk Barycz, PIW, Warszawa.
- Bełza Stanisław (1895), *Na lagunach*, Gebethner i Wolff, Warszawa.
- Boneschi Ceccoli Annetta (1893), *Tipo fisico della donna italiana*, Stabilimento Civelli, Firenze.
- Brahmer Mieczysław (2015), *Włochy w literaturze francuskiej okresu romantycznego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Burkot Stanisław (2012), *Kobieta w powieściach i publicystyce Kraszewskiego*, w: *Kraszewski. Poeta i światy*, red. Tadeusz Budrewicz, Ewa Ihnatowicz, Ewa Owczarz, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń, s. 301-319.
- Chlebowski Piotr (2016), *Miasto śmierci. Epizod z włoskiej kampanii Kraszewskiego*, „Pamiętnik Literacki”, nr 1, s. 27-41.
- Dorota Iwona (2006), *Hrabia Zygmunt i „Królowa mórz”*. *Wenecja w epistolografii Zygmunta Krasieńskiego*, „Studi Slavistici”, R. 3, s. 99-114.
- Holstein de Staël Anna Luiza Herminia (1962), *Korynna czyli Włochy*, przeł. Łucja Rautenstrauchowa, Karol Witte, Ossolineum, Wrocław-Warszawa-Kraków.
- Konopnicka Maria (1974), *Wrażenia z podróży. Cztery nowele*, Czytelnik, Warszawa.
- Krasieński Zygmunt (1983), *Z sycylijskiej podróży kart kilka*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk.

4 „Widziałam to zawsze – a któż ze mną się w tym nie zgodzi? Otóż regularność profilu, doskonałość rysów twarzy, elementy tak pożądane w sztukach plastycznych, są u istoty żywej zaletami niewystarczającymi, jeśli nie ożywi ich promień inteligencji i cnoty moralnej [przeł. – M.B.B.]”.

- Kraszewski Józef Ignacy (1845), *Pod włoskiem niebem*, Librairie Étrangère, Lipsk.
- Kraszewski Józef Ignacy (1866), *Kartki z podróży 1858-1864 r.*, Sennewalda, Warszawa.
- Kraszewski Józef Ignacy, Lenartowicz Teofil (1963), *Korespondencja*, do druku przygotował i komentarzem opatrzył Wincenty Danek, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków.
- Kraszewski Józef Ignacy (1985), *Półdiabłę weneckie*, Wydawnictwo Literackie, Warszawa.
- Kremer Józef (1878), *Podróż do Włoch*, t. 1: *Droga z Krakowa do Triestu. Opisanie Wenecji*, S. Lewental, Warszawa.
- Moore Thomas (1844), *The Live of Lord Byron*, John Murray, London.
- Płaszczewska Olga (2003), *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu*, Universitas, Kraków.
- Płaszczewska Olga (2010), *Przestrzenie komparatystyki – italianizm*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Pomian Krzysztof (2000), *Wenecja w kulturze europejskiej*, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Skorupa Ewa (2013), *Twarze, emocje, charaktery. Literacka przygoda z wiedzą o wyglądzie człowieka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Skucha Mateusz (2014), *Ładni chłopcy i szalone. Męskość i kobiecość w późnym piarstwie Józefa Ignacego Kraszewskiego*, Collegium Columbinum, Kraków.
- Skuza Sylwia (2012), *Stereotypowy obraz kobiety w paremiach oraz frazeologii polskiej i włoskiej*, Maiuscula, Poznań.
- Wiszniewski Michał (1982), *Podróż do Włoch, Sycylii i Malty*, przygotował do druku, pomnożył tekstami z rękopisów, opatrzył objaśnieniami i posłowiem Henryk Barycz, PIW, Warszawa.

Magdalena Bartnikowska-Biernat

The Image of an Italian Woman in 19th-century Literature and its Use in Józef Ignacy Kraszewski's *Półdiabłę weneckie*

The type of *la donna Italiana*, the statuesque woman with dark hair, light skin and large, black, hypnotic eyes was popularized among the European men of letters in the nineteenth century. This stereotype had already been solidified in eighteenth-century Italian phraseology, but it was later brought into general use by Madame de Staël and George Byron. The Italian poet of the late nineteenth century, Annetta Ceccoli Boneschi, gathered and described the most distinctive features of the female citizens of different

regions of Italy used by foreign writers to create their heroines. Among others, the Venetians were supposed to be the most beautiful and seductive women, with their soft accent and smouldering gaze. In Poland, this type of heroine appeared in Józef Ignacy Kraszewski's novel *The Half-Demon of Venice*, which is the main focus of this article. The creation of an Italian *donna* in this romance uses the stereotypes formed during the nineteenth century, but it also uses the individual observations made by Kraszewski himself during his tour through Italy.

Keywords: Józef Ignacy Kraszewski; Annetta Ceccoli Boneschi; Venice; literature; woman; 19th century.

Magdalena Bartnikowska-Biernat – absolwentka Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego (Katedra Komparatystyki Literackiej). Pod kierunkiem dr hab. Olgi Płaszczewskiej przygotowała rozprawę doktorską pt. „*Teka florencka*” Teofila Lenartowicza. *Twórczość literacka i rzeźbiarska*, którą obroniła w 2019 roku. Autorka publikacji naukowych o profilu komparatystycznym dotyczących pogranicza literatury i sztuk muzycznych oraz plastycznych. Adres e-mail: mbbartnikowska@gmail.com.