

Wiesław Olkusz

Elizy Orzeszkowej poglądy na sztuki plastyczne : pogranicze estetyki i etyki

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 77/2, 65-86

1986

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez **Muzeum Historii Polski** w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

WIESŁAW OLKUSZ

ELIZY ORZESZKOWEJ POGLĄDY NA SZTUKI PLASTYCZNE
POGRANICZE ESTETYKI I ETYKI

Michał Bałucki, Wiktor Gomulicki, Bolesław Prus, Henryk Sienkiewicz, sporadycznie Maria Konopnicka, a później Zygmunt Sarnecki, Antoni Sygietyński, Stanisław Witkiewicz, Gabriela Zapolska oraz liczni pisarze *minorum gentium* (Marian Gawalewicz, Czesław Jankowski, Władysław hr. Koziembrodzki, Edward Lubowski, Wincenty Łoś, Waleria Marrené-Morzkowska, Józef Rogosz, Leonard Sowiński, sporadycznie Felicjan Faleński i Wincenty Kosiakiewicz) — oto bogaty, choć nie pretendujący bynajmniej do pełnego, zestaw nazwisk literatów publicznie wypowiadających się na temat sztuki. Samotniczy, ograniczony właściwie do korespondencji i odwiedzin, tryb życia prowadzony przez Orzeszkową z góry jakby wyklucza możliwość włączenia się powieściopisarki w ten nurt ogólnopolskich fascynacji. Nie publikowała — jak jej rówieśni — sprawozdań z salonów wystawowych, nie uczestniczyła w burzliwej dyskusji na temat realizmu w sztuce i kompetencji krytyków¹, nie zabierała głosu w czasie słynnej „nagonki” na Józefa Pankiewicza i Władysława Podkowińskiego². Ową znaczącą nieobecność na niwie krytyki artystycznej tłumaczyła pisarka w listach do przyjaciół dwoma powodami. Pierwszym była izolacja od głównych centrów krajowego życia kulturalnego, wynikająca z programowego przebywania w Grodnie, pobytu pojmowanego w określonej sytuacji społeczno-politycznej jako obowiązek każdego patrioty, jako manifestacja trwania polskiego żywiołu na Litwie.

¹ Zob. A. Porębska, *Warszawska krytyka artystyczna 1875—1890*. W zbiorze: *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*. T. 2. Warszawa 1961, s. 187—213.

² Por. gwałtowne, pełne polemicznej pasji, wystąpienia G. Zapolskiej, biorące w obronę malarstwo Pankiewicza i Podkowińskiego (*Listy*. Zebrała S. Linowska. T. 1. Warszawa 1970, s. 122: „Najstraszniejsze zwierzę to Gerson w Warszawie. Co oni z tym nędzarzem Pankiewiczem wyprawiają?”; s. 478: „Biedny ten Podkowiński. Zagryzli go!”) czy ataki ze strony W. Gomulickiego (*Przegląd malarski*. *Słów kilka o impresjonizmie warszawskim*. „*Bluszcz*” 1890, nr 44, s. 348; *Z wystaw malarskich*. *Wystawa Krywulta*. „*Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne*” 1892, nr 46, s. 540).

Izolację tę w latach 1882—1886 amplifikuje jeszcze zakaz opuszczania Grodzieńszczyzny. Czynnikiem drugim, znacznie chyba istotniejszym, który nie pozwalał Orzeszkowej na autorytatywne wypowiedzi na temat malarstwa, była świadomość braku kompetencji do publicznego ferowania sądów³, fragmentaryczności własnej wiedzy o sztuce, albowiem zagadnienia estetyki stanowiły w życiu pisarki przedmiot studiów tylko amatorskich; podobne zresztą obiekcje wyrażała Orzeszkowa w przypadku konieczności wypowiedzenia się na temat muzyki. W rzeczywistości powód niepisania artykułów dotyczących malarstwa był nadmiernie wyolbrzymiany, zwłaszcza jeśli uświadomić sobie fakt, iż większość wyopowiadających się wówczas w tej materii pisarzy to również dyletanci.

W literackiej biografii Orzeszkowej brakuje więc tego ogniwa działalności społecznej, które stało się znaczącym w biografiach innych pisarzy pozytywistycznych. Akcydentalny charakter mają w jej twórczości beletrystyczne te relacje między literaturą a malarstwem, które określić można mianem oddziaływania w sferze tematycznej (gdy literatura czerpie inspiracje z plastyki i odwrotnie)⁴ bądź też w sferze słownej oraz stylistycznej (gdy pewien sposób widzenia czy technikę wyrazu, wypracowane na gruncie jednej sztuki, transponuje się na teren sztuki odmiennej)⁵. Brak jest też tej sfery powiązań między literaturą a plastyką, którą można by nazwać płaszczyzną transpozycyjną (obraz staje się przedmiotem opisu w dziele literackim, stanowi obiekt transpozycji na język literatury), co w znaczący sposób różni Orzeszkową od większości pozytywistów podejmujących „flirt” ze sztuką⁶. Nieistnienie w twórczości

³ Np. w liście do L. Rydla z 24 XII 1895 (LZ 8, 234 [= *Listy zebrane*. Do druku przygotował i komentarzem opatrzył E. Jankowski. T. 8. Wrocław 1976, s. 234]. Podkreśl. W. O.) tłumaczyła się Orzeszkowa młodemu recenzentowi jej opowiadania z popełnionych w *Zropanym* usterek: „Na malarstwie zresztą i sztukach mu pokrewnych znam się bardzo mało; stąd błędy w *Zropanym*, słusznie przez Pana wskazane. Nie dlatego znam się na tym mało, abym nie miała artystycznych pragnień, ale dlatego, że moje stosunki ze światem szerszym były zawsze dorywcze, przypadkowe, rzadkie. Niezmiernie mało pięknych rzeczy widziałam i słyszałam [...]”.

⁴ Relacje takie występują np. w opowiadaniu W. Gomułickiego *Oracz* (tekst inspirowany oglądem szkiców z cyklu *Taniec śmierci* H. Holbeina), jak również w opowiadaniu C. Walewskiej *Jego już nie ma! Majaczenia chorego* (impuls dał ogląd obrazu M. Munkácsyego *Ostatni dzień skazańca*).

⁵ Przypomnijmy, że np. u Zapolskiej zauroczenie impresjonizmem, przejawiające się w 1891 r. w jej *Listach z Paryża*, w sferze stylistycznej uwidoczni się w powieści pisanej w tym samym czasie (*Szmat życia*). Szczegółowiej zagadnienie to omawiam w artykule *Malarstwo w twórczości literackiej Gabrieli Zapolskiej* („Pamiętnik Literacki” 1983, z. 4).

⁶ Por. twórczość „transpozycyjną” A. Kraushara, Hajoty (H. Pajzderskiej), W. Bełzy i przede wszystkim — znakomite osiągnięcia M. Konopnickiej. Szerzej zagadnienia „przekładu” dzieła malarskiego na język literatury omawiam w artykule *Artur Grottger — medium przeżyć narodu. Z dziejów recepcji twórczości plastycznej przez polskich pisarzy pozytywistycznych* („Zeszyty Naukowe WSP w Opolu”, Filologia Polska, t. 21 (1982)).

autorki *Marty* wyżej wymienionych komponentów, składających się na obraz fascynacji sztukami plastycznymi, nie oznacza jednak obojętności „samotnicy znad Niemna” wobec malarstwa czy rzeźby. W jej przypadku podstawowymi elementami mozaiki obrazującej zainteresowanie działalnością plastyczną będą wypowiedzi ujawniające: 1) genezę fascynacji estetycznych; 2) obszary sztuki akceptowanej i negowanej; 3) sposób percepcji dzieła plastycznego; 4) poglądy na temat szeroko rozumianej funkcji dzieła plastycznego; 5) kontakty z malarzami i grafikami.

Poza polem obserwacji i refleksji badawczej pozostawiam zagadnienia z zakresu stylu i formy podawczej (aluzje, odwołania w narracji, opisach i dialogach do dzieł plastycznych), sztuki portretowania i prezentacji postaci (malarskie kreowanie przestrzeni jako środek charakterystyki personalnej) czy psychologii twórczości (tzw. opisy malarskie czy plastyczne widzenie świata, przejawiające się w predylekcji do tworzenia opisów, bazujących głównie na doznaniach wzrokowych, wrażliwości na kształty i barwy), jako nie wiążące się bezpośrednio z problematyką artykułu i wymagające zastosowania innych metod badawczych.

W przypadku Orzeszkowej o fascynacji malarstwem można mówić bardzo wcześnie, a na rozwój zainteresowań estetycznych wpływ miała przede wszystkim atmosfera kultu dla wiedzy i sztuki, panująca w domu Pawłowskich. Sama pisarka niejednokrotnie podkreślała znaczącą rolę ojca w ukształtowaniu jej osobowości. We *Wspomnieniach* pisze:

niskie ściany całe prawie były zawieszane obrazami. Ojciec mój kochał się w obrazach i zbierał ich kolekcję; była to kolekcja duża i piękna, zawierała pewną ilość dzieł malarskich oryginalnych i wiele dobrych kopii⁷.

Do tematu tego powraca w *Pamiętniku*:

pozostały mi po nim [tj. ojcu]: biblioteka złożona z kilku tysięcy dzieł, przeważnie naukowych, i zbiór obrazów, liczący sto kilkadziesiąt płócien, z których część znaczna była wysokiej artystycznej wartości. [...] estetyczne otoczenie, wśród którego wzrosłam i kilka lat młodości przeżyłam, znaczny wpływ na umysł mój, szczególnie na wyobraźnię, wyrzeźić musiało⁸.

Żałować tylko należy, iż enigmatycznego określenia „płótna wysokiej artystycznej wartości” nie jesteśmy w stanie zastąpić tytułami tych dzieł i nazwiskami ich twórców. Wiadomo jedynie, że sporą część płócien stanowiły obrazy o charakterze patriotycznym⁹.

Nuta autobiograficzna pobrzmiewa też w jednej z wcześniejszych powieści Orzeszkowej, *Marii*. Punkty zbieżne, którymi są: wpływ ojca na kształtowanie osobowości córki oraz sposoby zaszczepiania zamiłowania do malarstwa, wydają się wskazywać na wagę, jaką pisarka przywiązywała do wychowania estetycznego.

⁷ E. Orzeszkowa, *Wspomnienia*. W: *Eliza Orzeszkowa o sobie...* Wstępem opatrzył J. Krzyżanowski. Warszawa 1974, s. 70—71.

⁸ E. Orzeszkowa, *Pamiętnik*. W: jw., s. 21.

⁹ M. Żmigrodzka, *Orzeszkowa. Młodość pozytywizmu*. Warszawa 1965, s. 27.

Druga osoba, dzięki której Orzeszkowa wprowadzana była w tajniki malarstwa, to prawny opiekun Elizy, Konstanty Niezabytowski:

Odpowiadał on również wzorowi „światłego obywatela”, a jego pałacyk miał [...] wręcz charakter „muzeum”. Opiekun zajmował się żywo „małą pólserotą” i pisarka z przyjemnością wspomina, jak dreptała po galerii obrazów z nim i jego gośćmi [...] i chciwie przysłuchiwała się „poważnym rozmowom panów” o sztuce¹⁰.

Z kolei w latach 1852—1857 była Orzeszkowa pensjonarką warszawskiej szkoły sakramentek i okres ten — z perspektywy czasowej — oceniła jako znaczący etap w kształtowaniu wrażliwości estetycznej. W *Pamiętniku* pisała:

Były tam [tj. w klasztorze] różne obrazy, malowidła ścienne, kaplice i kapliczki, sale i kąty, muzyki i widoki, które sprawiały na mnie zawsze wrażenie wówczas niepojęte, dziś wiem, że estetyczne, na wyobraźnię i w ogóle na ustrój nerwowy działające¹¹.

Wychowana wśród dzieł sztuki Orzeszkowa kultywowała później tę tradycję rodzinną; z listu do Tadeusza Garbowskiego wiemy, że „mniejszy salonik” zdobiła kopia fresku Botticellego¹²; Ludwika Życka w reportażu *U Orzeszkowej* informowała czytelników „Gońca Wileńskiego” o darze jubileuszowym, jaki pisarka otrzymała od przyjaciółek, znających jej upodobania — rzeźbie Henryka Kuny zatytułowanej *Irydion*¹³. Zachwyt nad wyrzeźbioną w brązie głową Irydiona miał swoje źródło — jak świadczą o tym listy kierowane do Jadwigi, Marii i Gabrieli Ostromęckich oraz Jadwigi Łukowskiej¹⁴ — nie tylko w fascynacji twórczością Zygmunta Krasińskiego, ale także w pozytywnej ocenie walorów artystycznych ofiarowanego dzieła. Wielką estymą darzyła też pisarka rysunki otrzymywane od Antoniego Kamieńskiego, którego twórczość bardzo wysoko ceniła i dla którego pragnęła uzyskać stypendium¹⁵.

Rudymენტarną wiedzę o sztuce, otrzymaną dzięki wychowaniu i wykształceniu, Orzeszkowa poszerzała nieustannie poprzez odpowiednio kompletowaną literaturę. Już w 1860 r. w obręb jej weszły popularne

¹⁰ *Ibidem*, s. 30.

¹¹ Cyt. za: E. Jankowski, *Eliza Orzeszkowa*. Warszawa 1964, s. 38.

¹² Zob. LZ 3, 228: „W tych dniach otrzymałam też podarunek świetny: prześliczną kopię fresku Bot[ticellego] w Luwrze, przedstawiającego trzy gracje. [...] Piękny i duży obraz [bardzo] ozdobił mój mniejszy salonik [...]”.

¹³ Cyt. za: E. Jankowski, komentarze w: LZ 5, 330.

¹⁴ LZ 7, 197. Podkreśl. W. O.: „nie pisałam do Ciebie, [...] gdyby nie chęć serdeczna podziękowania ci za udział, który wzięłaś w obdarzeniu mnie prześliczną pamiątką, tą cudnie wyrzeźbioną w brązie głową Irydiona. Wśród obfitych teraz zbiorów moich klejnotem to jest ze względu na piękność artystyczną [...]”. Zob. też LZ 9, 369.

¹⁵ LZ 9, 164: „Był tu przed miesiącem Kamieński i upominał się o niego [tj. o portret Orzeszkowej]. Chciałam go nabyć, ale bałam się o tym mówić, bo na pewno zaraz by darował, a i tak już mam od niego dwa śliczne rysunki”.

wówczas prace Józefa Kremiera z zakresu estetyki: *Listy z Krakowa i Podróż do Włoch*. Szczególnie to drugie dzieło dostarczyło niezapomnianych wzruszeń, pobudzając wyobraźnię i wzniecając wieloletnie, nie zaspokojone zresztą nigdy, pragnienie zwiedzenia galerii włoskich.

Znajomość *Filozofii sztuk pięknych* Hippolyte'a Taine'a poświadczona jest z kolei w liście z 3 lutego 1871 kierowanym do spółki wydawniczej Gebethnera i Wolffa (LZ 1, 78). Jako wierna czytelniczka „Tygodnika Ilustrowanego”¹⁶ znać musiała Orzeszkowa także cykl artykułów Ignacego Matuszewskiego, propagujących twórczość prerafaelitów angielskich i wykazujących ich związki z „prymitywami” włoskimi Trecenta i wczesnego Quattrocenta; pośrednio znajomość podstawowych tez bractwa prerafaelitów poświadczają te fragmenty *Argonautów*, które są polemiką z wartościami etycznymi i estetycznymi, wnoszonymi przez nowe pokolenie¹⁷.

Nawet dość niechętny stosunek do sztuki modernistycznej, utożsamianej niemal z amoralizmem i aspołecznym estetyzmem¹⁸, nie wykluczał baczego śledzenia wypowiedzi dotyczących problematyki plastycznej; dzięki takiej postawie Orzeszkowa zapoznała się z twórczością Edwarda Muncha w interpretacji Stanisława Przybyszewskiego¹⁹ i skonstatowała zbieżności między Maurice'em Maeterlinckiem a symbolistą norweskim²⁰, a także — porównując własne odczucia z ocenami członków jury — w sposób aprobatywny zinterpretowała Tadeuszowi Bochwicowi rzeźbę uczestniczącą w konkursie na pomnik Chopina autorstwa Wacława Szymanowskiego²¹.

¹⁶ Z listu Orzeszkowej do T. Bochwica (LZ 5, 266), wynika, że „Tygodnik Ilustrowany” był jej ulubioną lekturą, doznającą „zaszczytu” odkładania do zbiorów: „Cudny n[ame]r jubileuszowy olbrzymi »Tygod[nika] Ilustr[owanego]« dziś przyszedł. Przejrzmy go razem, a potem pójdzie do tych zbiorów, co to w tej kochanej biblioteczce...”

¹⁷ I. Matuszewski: *Przedstawiciele i reformatorowie sztuki współczesnej. Botticelli*. „Tygodnik Ilustrowany” 1898, nry 18—19; *Nowoczesne malarstwo angielskie. Prerafaelici*. Jw., 1899, nry 24—26. Ponieważ wzmianka o zainteresowaniach estetycznych „argonautów” pochodzi z początków roku 1898, wynika z tego, że główne tezy estetyki prerafaelitów znane były Orzeszkowej „z pierwszej ręki”; niezła znajomość języka angielskiego oraz dobra orientacja w literaturze współczesnej, pozwalają wnioskować o prawdopodobnej lekturze dzieł J. Ruskina i W. Patera. Przypuszczenia powyższe uzasadnia skromna notka znajdująca się w osobistym dzienniku Orzeszkowej (cyt. za: Jankowski, *Eliza Orzeszkowa*, s. 466): „Czytam z przyjemn[ością] Ruskina”.

¹⁸ Zob. M. Żmigrodzka, *Modernizm polski w oczach pozytywistki*. W zbiorze: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*. T. 1. Warszawa 1965.

¹⁹ S. Przybyszewski, *Edvard Munch*. W: *Na drogach duszy*. Kraków 1900.

²⁰ Relacjonując wrażenia z lektury artykułu popełnia zresztą Orzeszkowa znamieny błąd, nazywając Muncha malarzem niemieckim (LZ 6, 86).

²¹ LZ 5, 201: „W pomyśle i wykonaniu — arcydzieło. Wierzba na wpół złamana, przez wichur rozwiana, a u stóp jej siedzący Szopen, w szum drzewa zasłuchany. Nic więcej; żadnych dodatków, akcesorii, ozdób i ozdóbek. Ale drzewo

Również na podstawie listów powieściopisarki stwierdzić można, iż znany był jej esej Juliana Klaczki *Juliusz II*²², jak i monografia Władysława Kozickiego, zatytułowana *Michał Anioł*²³.

Zaspokajanie zainteresowań estetycznych dokonywało się także poprzez bezpośredni, a więc bardziej intymny kontakt z dziełem sztuki, który Orzeszkowa tak wysoko ceniła i do którego zawsze dążyła. Z wyraźną satysfakcją zatem informowała pisarka w 1890 r. swą kuzynkę, Joannę Majewską, o kontemplacji dzieł Jana Matejki i Henryka Siemiradzkiego²⁴, co traktowała zresztą także i w kategoriach patriotycznego obowiązku. Z kolei rezultatem pobytu w Dreźnie były dwie relacje, poświadczające fascynację sztuką i przyczyny tego zauroczenia. Tak więc w liście z 24 września 1897, pisanym do Leopolda Méyeta, pojawia się wzmianka o codziennym zwiedzaniu Galerii Drezdeńskiej oraz przyjemnościach i korzyściach z tym związanych (LZ 1, 140—142). W relacji drugiej, kierowanej do Ignacego Baranowskiego, Orzeszkowa pełniej określa owe przyjemności i korzyści:

W Dreźnie [...] spędziłyśmy trzy niezapomniane ranki w zbiorze obrazów, jeden na słuchaniu przepyszynej muzyki kościelnej, jeden na oglądaniu w Johan[n]eum ciekawych zbroi i oręży średniowiecznych. Wyjechałam stamtąd z oczyma pełnymi dramatu ludzkiego zakłętego na płótnach Veroneza [!], Murilla, van Dycka i innych, a w kieszeni ze sporym zeszycikiem notatek z galerii, z których, zdaje mi się, że coś zrobię, bo uderzyły mię silne kontrasty stanów duchowych, objawiające się na obrazach, ich niesłychana mnogość i rozmaitość, prawdziwa kameleonowość duszy ogólnie ludzkiej, od Madonny do bachantki, od pijanego satyra do świętego pustelnika-ascety, przez tysiąc lat gradacji, wśród nieskończonych odmian i odcieni, doskonale niepodobieństwa w podobieństwie, milion tonów w jednym akordzie, który dlatego właśnie jest tak zgrzytliwym, że tak złożony, i dlatego, że tak złożony, wydaje mi się cudem nad cudami, świadcząc niezbitcie o prawdzie świata innego niż świat materii. Byłabym dłużej w Dreźnie została, głównie dla tej galerii [...], lecz tu, w domu, wypadł interes dość dla mnie ważny, który koniecznie

ma wyraz niewypowiedzianego smętku, przez który przegląda tragizm, a twarz Szopena jest całym poematem zadumy, wsłuchania się w szmery ziemi ojczystej i płomiennej, bolesnej miłości. Ogromna prostota z genialnością połączona — jeszcze jeden dowód, że dwie te rzeczy: prostota i genialność, zawsze w parze z sobą chodzą”.

²² Będąc w Kissingen pisze Orzeszkowa do I. Baranowskiego (LZ 4, 72): „Czytam tu teraz trochę Klaczki dzieło *Jules II* i ciekawe broszury Tolstoja i in.” W tonie aprobatywnym pisze też do J. Holenderskiej (LZ 9, 157): „rankami czytam *Jules II* Klaczki, rzecz przeciekawą i przepiękną”.

²³ O tej lekturze informuje Orzeszkowa J. Szoberównę oraz — dokonując krótkiej recenzji — T. Bochwica (LZ 5, 85): „W tych dniach przysłał mi Gebet[h]ner *entre autres* książkę o Michale Aniele, [...] która tak mi się spodobała, że nie mogę powstrzymać się od posłania jej Drogiemu Panu [...]”.

²⁴ LZ 8, 39: „W Krakowie czas mi przeszedł bardzo przyjemnie. Zwiedziłam nasze stare narodowe pamiątki i zabytki, widziałam obrazy Matejki i Siemiradzkiego [...]”; LZ 9, 79: „W kwietniu byłam cały tydzień w Krakowie. Widziałam wspaniałe obrazy Matejki i Siemiradzkiego [...]”.

mojej obecności potrzebował [...] wróciłam, przyrzekając sobie, że na przyszłe lato [...] pojadę do Florencji, aby do syta napatrzeć się malarstwu, które kocham namiętnie, prawie na nieznane. [LZ 4, 42—43]

Cytowana wypowiedź interesująca jest nie tylko ze względu na fakt, że poświadcza fascynację Orzeszkowej malarstwem, ale także i dlatego, że ujawnia, jaki typ przedstawienia najbliższy był jej wrażliwości estetycznej oraz jaką funkcję dzieła plastycznego uważała za dominującą. Umiejętność ukazania złożonego bogactwa doznań i zachowań ludzkich, zwłaszcza w sytuacjach ekstremalnych, owa wielorakość rodzajów człowieczeństwa, jaka odsłania się przed odbiorcą z uwagą kontemplującym dzieło sztuki, zdeterminowana jest — zdaniem powieściopisarki — funkcją poznawczą każdego utworu plastycznego.

Urzeczenie zbiorami Galerii Drezdeńskiej towarzyszyło Orzeszkowej przez długie lata. Tak np. 30 maja 1903, proponując Jadwidze Holenderskiej wyjazd do stolicy Saksonii, powieściopisarka snuła śmiało projekty, które jednak nigdy nie zostały zrealizowane:

Przebyłybyśmy tam tydzień i pokazałabym ci wszystko, bo dwa razy już tam byłam i wszystko widziałam, ale chcę być znowu z powodu galerii obrazów, na której tle chcę coś napisać. [LZ 9, 190]

Umiała też Orzeszkowa odnajdywać ślady piękna w miejscach nieznanych, nieopisywanych w baedekerach, co dowodzi pewnej samodzielności, niezależności gustu estetycznego oraz potwierdza sygnalizowaną już tu tezę, iż fascynacja malarstwem nie jest w przypadku autorki *Marty* odpowiednim rezonansem na atmosferę epoki, lecz stanowi rudymენტarną właściwość jej osobowości, podobnie zresztą jak zainteresowania homocentryczne²⁵. Egzemplifikacją owych dalece indywidualnych poszukiwań kontaktów ze sztuką jest fragment listu z 24 grudnia 1895, kierowanego do Lucjana Rydla:

Widziałam prześliczne freski, przedstawiające sceny z życia świętego Franciszka z Assyżu na murach klasztoru pojezuickiego (może pofranciszkańskiego) — w Pińsku. [...] Freski były naprawdę bardzo piękne, pełne przedziwnej delikatności i naiwności pendzla [!]. Pamiętam, że przed jedną sceną szczególnie, przedstawiającą świętego Franciszka otoczonego domowym ptactwem i sypiącego mu ziarno, stałam bardzo długo, przejęta ciszą, prostotą i przezroczystą głębią tego obrazka. [LZ 8, 234]

Jeśli nawet założyć, że wyrażona tu akceptacja malarstwa prymitywnego jest nieszczerą²⁶, to przecież sam fakt zauważenia i dokładnego zapamiętania zespołu fresków o tematyce franciszkańskiej, dowodzi wrażliwości estetycznej Orzeszkowej.

²⁵ Zainteresowania te wyrażała też w deklaratywny sposób, np. w liście do J. Krausharowej (LZ 8, 21): „Wskutek wrodzonych instynktów kocham ludzi [...]”.

²⁶ Wypowiedź jest inspirowana krytycznymi uwagami Rydla, dotyczącymi kreacji bohatera noweli *Zrozwyczajony*. Recenzent dowodził (cyt. za: Jankowski, komentarze w: LZ 8, 665): „Bohater Orzeszkowej powinien by raczej gustować we

Drugie, obok epistolografii, źródło wiedzy o estetycznych fascynacjach „samotnicy z Grodna” stanowi twórczość beletrystyczna. Wplecione w tok narracji lub inkrustowane w komentarze odautorskie, sentencjonalne i aforystyczne wyznania, korespondują z rozważaniami zawartymi w listach do przyjaciół i znajomych.

W noweli *Daj kwiatek* opis ubogiej, starej Żydówki Chaity staje się pretekstem do snucia refleksji wyjaśniających fascynację pisarki motywem rodzajowym w malarstwie. Owo zainteresowanie nie jest faktem jednostkowym, akcydentalnym i ulotnym, lecz towarzyszy każdej sytuacji, jest specyficznym rysem osobowości. Tożsamość wypowiedzi (epistolarnej i beletrystycznej) wskazuje zarazem precyzyjniej, czego oczekuje pisarka od dzieła malarskiego oraz jakie jego elementy wpływają na emocjonalne zaangażowanie, świadczące o pełnym przeżyciu estetycznym. Czynnikiem najistotniejszym, warunkującym właściwy odbiór, jest rodzaj malarstwa odpowiadający predylekcjom odbiorcy²⁷. Z wypowiedzi Orzeszkowej wynika niedwuznacznie, iż preferuje ona portret realistyczny o psychologicznym podłożu; przeto nie wspaniałość strojów, rozpraszająca uwagę widza, nie dumne twarze zdobywców i władców, lecz dzieje maluczkich, manifestujące się „pejzażem” bruzd i zmarszczek, żłobionych wieloletnim zmaganiem się z losem, fascynują pisarkę. Portret „reprezentacyjny” — jej zdaniem — zafałszowuje prawdę o człowieku, ukazując tę jej część, jaką pragnie ujawnić model. Portret „intymny”, psychologiczny, „kameralny” jest natomiast malarskim środkiem artystycznego poszukiwania istoty człowieczeństwa w całej złożoności jego fizycznej i moralnej natury. Dzieła pierwszej grupy poświadczają przede wszystkim wirtuozerię techniczną artysty; portrety drugiego rodzaju dowodzą ponadto znajomości psychiki człowieka i wskazują na głębszy sens sztuki. Nie tylko bowiem ma ona dostarczać rozkoszy estetycznych poprzez intrygującą anegdotę czy epatowanie odbiorcy efektownie dobraną gamą barwną, lecz przede wszystkim winna przekazywać prawdę o człowieku i świecie go otaczającym oraz prezentować pozytywne wzorce zachowań i osobowości.

włoskich prerafaelitach, a z dzisiejszych malarzy w Böcklinie i Burne-Jonesie, to by go uczyniło nowożytniejszym estetą, określałoby bliżej i prawdziwiej typ człowieka i jego umysłowości”. Być może więc, iż prezentowana afirmacja sztuki „prymitywnej” ma sugerować odbiorcy listu podświadome i szczere nadążanie Orzeszkowej za modą estetyczną. Warto też zwrócić uwagę na fakt, że pisarka wykorzystwała wkrótce praktycznie sugestie Rydla, w *Argonautach* kreując bohaterów reprezentujących modernistyczne pokolenie, zafascynowanych sztuką prerafaelitów włoskich, bractwa prerafaelitów angielskich i niemieckich nazareńczyków.

²⁷ Konstatację Orzeszkowej potwierdza spostrzeżenie S. Ossowskiego (*U podstaw estetyki*. Warszawa 1949, s. 180), dotyczące odbicia w wartościowaniu dzieł sztuki indywidualnych predylekcji do przeżyć erotycznych, aspiracji do bohaterstwa, zamięłowania do podróży itp.

Preferowanie portretu realizowanego w konwencji werystycznej, ogniskującego uwagę odbiorcy na psychice bohatera przedstawienia plastycznego, fascynacja płótnem, w którym ośrodkiem zainteresowania jest człowiek, stanowi wynik literackiego widzenia, interpretowania dzieła sztuki oraz antropomorficznych zainteresowań Orzeszkowej. Podobnie więc jak w dziele literackim dla pisarki najistotniejsza jest w obrazie idea, wokół której — niczym wokół rdzenia — organizowało się fabułę. Technika natomiast nie występuje w rozważaniach Orzeszkowej jako osobne zagadnienie; uwagi dotyczące formy dzieła plastycznego pojawiają się sporadycznie i mają charakter konwencjonalnych epitetów, sugerujących odpowiedniość użytych środków malarskich do wyrażanych treści.

Drugim rodzajem malarstwa afirmowanym przez Orzeszkową — ale tylko ze względu na problematykę — jest twórczość plastyczna Artura Grottgera. Upodobania te tłumaczą się zarówno faktem posiadania przez Pawłowskich obrazów o treściach narodowych, jak i patriotyczną postawą autorki *Marty*, ujawnianą w każdej niemal jej wypowiedzi. Przeto pozytywni bohaterowie jej powieści kolekcjonują płótna ewokujące niepodległość Polski bądź walki narodowowyzwoleńcze, w opozycji do „argonautów”, preferujących obcą ideowo, nie zaangażowaną w sprawy narodowe, sztukę prerafaELITÓW angielskich. Szczególnie znane i bliskie wydają się być Orzeszkowej dwa cykle Grottgerowskie; do *Lituanii* odwoła się, kreując w *Australczyku* postać spiskowca-powstańca²⁸, a z kolei głębokie przeżycie *Wojny* konstituować będzie parafrazy podtytułu tego cyklu (*Dolina łez*) bądź tytułu kartonu I (*Pójdź za mną przez padół płaczu*), pojawiające się w kilku listach grodzieńskiej pisarki²⁹.

Tak więc, pozornie daleka od sporów teoretycznych toczonych na łamach prasy warszawskiej na temat prymatu malarstwa idealistycznego bądź realistycznego w polskiej sztuce drugiej połowy w. XIX, Orzeszkowa jednak w sposób pośredni opowiada się za realistycznym odtwarzaniem obserwowanego wycinka rzeczywistości. Sojusznika w walce o realizm odnajduje przede wszystkim w twórczości „*petit-maitres*” flamandz-

²⁸ Stworzony przez Orzeszkową „język ezopowy” odwoływał się do kreacyjnej i irrealnej funkcji światłocienia w sztuce Rembrandta skontaminowanej z Grottgerowskim alegoryzmem, sugerując jednoznaczne dla czytelnika polskiego treści ideowe. Szerzej zagadnienie to omawiam w artykule *W kręgu malarstwa niderlandzkiego. Dzieła sztuki jako źródło inspiracji pisarzy 2 poł. XIX wieku* („Zeszyty Naukowe WSP w Opolu”, *Filologia Polska*, t. 18 (1980)).

²⁹ W marcu 1867 Orzeszkowa pisze (LZ 1, 4): „Dałby też Bóg, abym się mogła co prędzej wyrwać z tej istnej doliny płaczu, jaką jest obecnie prowincja tutejsza”. W czasie pożaru Grodna 16 czerwca 1885 informuje zaś L. Méyeta (cyt. za: Janowski, *Eliza Orzeszkowa*, Warszawa 1964, s. 276): „Dziś piszę do Ciebie z doliny łez i jęków [...]”.

kich i holenderskich w. XVII, cechującej się dążnością do werystycznego przedstawiania życia codziennego, gloryfikacji piękna natury, form i przedmiotów zwyczajnych, intymnego związku ludzi z ich ogniskiem domowym, miastem i ziemią, a także drobiazgową, inwentaryzacyjną wręcz charakterystyką wnętrza³⁰. Opowiedzenie się za realizmem w malarstwie jako podstawową kategorią estetyczną rzutowało z kolei na negatywny stosunek do sztuki prerafaelitów angielskich i niemieckich nazareńczyków (W. Morris, G. D. Rossetti, J. Steinle, F. Veit, J. Führich, J. F. Overbeck), a także na inspirujących ich malarzy Trecenta i wczesnego Quattrocenta (G. di Pietro zw. Fra Angelico, S. di Giovanni zw. Sassetta, P. di Cosimo, F. Lippi). Głównymi znamionami dyskredytującymi ten rodzaj malarstwa są: *stimmung* i symbol, przedziwnie niepokojąca „zaświatowa” melancholia i szokująca ekspresja, bezideowość i prymitywizm oraz wtórność środków technicznych. Trzeba jednak zaznaczyć, że negatywna ocena twórczości prerafaelitów była jednym z komponentów — obok mediewizmu, spirytyzmu, satanizmu i kosmopolityzmu — oskarżenia, kierowanego w stronę młodego pokolenia i sugerować miała brak koherencji kultury modernistycznej; stąd może ostrość sformułowań tak diametralnie różniących się od spokojnych i rzeczowych odczytań dzieł Lippischa³¹, Muncha, Szymanowskiego oraz kłócących się z faktem posiadania przez Orzeszkową kopii „Trzech Gracji” Botticellego.

Sfera osobistych upodobań estetycznych Orzeszkowej wyraźniej jednak manifestuje się w jej wypowiedziach na temat sposobu percepcji dzieła plastycznego, roli malarza w społeczeństwie, funkcji przedstawienia wizualnego oraz jego wpływu na ukształtowanie wzoru osobowego bohatera nowych czasów. W przedmowie dedykacyjnej do wydanej w 1900 r. *Anastazji*, wyjaśniając genezę tej powieści (impuls dał ogląd rysunku A. Kamieńskiego, identycznie zatytułowanego), Orzeszkowa deklaruje się jako zwolenniczka realizmu psychologicznego, konsekwentnie tropiąca prawdziwy wyraz ludzkiego uczucia. Wydaje się nie ulegać wątpliwości, iż podstawową cechą percypowanego przedstawienia graficznego była dla pisarki ekspresja, w sensie wyrażania przeżyć i dyspozycji, co manifestuje się afektowanym opisem emocji doznawanych w trakcie kontemplacji rysunku:

³⁰ Ujawniana przez Orzeszkową akceptacja tego malarstwa zdeterminowała głównie sztukę portretowania i prezentacji postaci. Zob. Olkusz, *op. cit.*, s. 101—105.

³¹ Zob. dopisek Orzeszkowej pod reprodukcją obrazu Lippischa *W krainie snów*, będący impresyjną interpretacją dzieła plastycznego (LZ 3, 333): „Skąd? dokąd? po co przyszli? dlaczego odchodzą? Z ciemności wypłynęły, w ciemność wpływają. Cienie płaczące po cieniach...”

od pierwszego rzutu oka widać, że ta dziewczyna jest kimś [...]. Bije od niej duża mocno czująca, gwałtownie przez twardą dłoń życia targnięta i narzędziami oczu zmartwionych patrząca w otchłań. Po marginesach dziennika błędzą cienie tych skrzydeł, na których dusza ta wlatywała ku swemu niebu i tych krzaków oszronionych, na które spadała. Są tam też krzywe dzioby ptaków drapieżnych, które dobywając się z zarośli życia wyświstują pytania: A co teraz będzie? Co poczniesz? Gdzie woda zapomnienia? Gdzie gałąź ratunku? Jak dalej żyć? Wszystkie te rzeczy i wiele innych jeszcze w tym rysunku Pana są — choć nie są — myślą artysty w tę postać wetchniętą i oko widza, które myśl artysty zrozumieć jest zdolne do siebie przykuwające³².

Podążając za sugestią Stanisława Ossowskiego, który wyrokuje o trojakich właściwościach przedmiotów ekspresyjnych³³, a takim niewątpliwie było dzieło Kamińskiego, skonstatować należy zastąpienie percepcji intelektualnej percepcją intuicyjną, emocjonalną, wzbudzającą mechanizm indywidualnych asocjacji. Prezentowana przez Orzeszkową Lippowska empatia, „wczucie się” w dzieło plastyczne, odnajdywanie siebie w różnym od siebie przedmiocie, konstytuuje ostateczny kształt wypowiedzi, która ujawnia dający zadowolenie „rezonans psychiczny” oraz stanowi odtworzenie poszczególnych ogniw ciągu asocjacyjnego (zapach → → barwa → dźwięk), zakończonych ewokacją dziewczyny podobnej do kreowanej przez grafika:

Im dłużej trzymałam oko swe przykutym do postaci przez Pana narysowanej, tym natarczywiej oblegały mię wspomnienia czegoś dawniej znanego, kogoś niegdyś widywanego z bliska [...]. Jakby zboże złote na szerokich łąkach zaszmiało! Jakby lipowy kwiat zapachniał! Śliwki czarnym gradem posypały się z drzewa! Zabrzęczała szklana muzyka staroświeckiej tabakierki wygrywającej poloneza! Och! tak, tak! Już wiem! To ona... to było tam³⁴.

Pisarka wydaje się też zwolenniczką poglądu głoszącego istnienie łączności pomiędzy emocjami estetycznymi a emocjami etycznej natury. W opowiadaniu *Jedna setna* kreuje scenę oglądu dzieła Václava Brožíka *Hus przed soborem konstancyjskim*, której punktem kulminacyjnym jest ujawnienie reakcji bohatera na percypowane dzieło. Niekontrolowany okrzyk przerażenia, będący widomym przejawem przeżycia głębokiego wstrząsu psychicznego, poświadcza aktywizacyjny charakter uwarunko-

³² E. Orzeszkowa, *Do pana Antoniego Kamińskiego* (przedmowa w: *Anastazja*). W: *Pisma zebrane*. Pod redakcją J. Krzyżanowskiego. T. 32. Warszawa 1949, s. 8.

³³ Ossowski, *op. cit.*, s. 211: „Ekspresja pewnych przedmiotów umożliwia nam wniknięcie w cudzą psychikę; po wtóre, umożliwiając wniknięcie w cudzą psychikę otwiera drogę do porozumienia pomiędzy ludźmi; wreszcie, może być środkiem do poznawania czyichś takich przeżyć, które mogą mieć dla nas wartość same przez się, np. głębokich myśli lub wzniosłych przeżyć”.

³⁴ Orzeszkowa, *Do pana Antoniego Kamińskiego*, s. 8—9. Podkreśl. W. O.

wań między sztuką a etyką³⁵. Intensyfikacja życia psychicznego dzięki „syntezie percepcji, odczuwania i rozumienia”³⁶, determinuje zachowanie bohatera; w konsekwencji więc prowadzi do uświadomienia sobie przez niego bezcelowości dotychczasowych poczynań, a wreszcie i zmiany postępowania.

Przekonaniu, iż dzieła plastyczne wpływają pozytywnie na światopogląd, postawę, uczucia moralne i zachowanie odbiorcy, dawała wyraz Orzeszkowa w wypowiedziach zarówno o charakterze osobistym, jak i publicznym. W liście z 10 września 1896, którego adresatem był Antoni Wodziński, pisarka dowodziła:

Nie byłam i nie jestem zwolenniczką teorii estetycznej wyrażanej w słowach: sztuka dla sztuki. Zdaniem moim posługiwać ona może tylko artystom zbyt małym dla wielkich krosien. Na wielkich krosnach sztuka taka bogate wzory nie tylko z piękna, lecz także z dobra i prawdy. Gdzie dwa ostatnie pierwiastki zmieścić się nie mogą, tam powstają cacka artystyczne, drobne i kruche. Mogą być piękne w swoim rodzaju, ale jest to rodzaj mały [LZ 8, 264. Podkreśl. W. O.³⁷]

Tak zdeklarowany pogląd na temat funkcji sztuki wcześniej już zresztą pojawił się na kartach powieści *Pan Graba*. Opętany namiętnością do kart, która rujnuje życie osobiste i domowe szczęście bliźnich, tytułowy bohater ma szansę wyzwolić się ze zgubnego nałogu pod wpły-

³⁵ Podobne poglądy wyrażane są i współcześnie, zob. np. Z. Szulc, *Kształtowanie przekonań moralnych*. Warszawa 1969, s. 42: „dzieła sztuki mogą występować jako czynnik wywołujący przeżycia uczuciowe i mogą wzmacniać w sposób bezpośredni współwystępujące z nimi treści o charakterze moralnym. [...] Wzmocnienie bezpośrednie ma miejsce wtedy, gdy treść moralna (wiedza moralna) współwystępuje lub poprzedza przeżycia o charakterze uczuciowym, czyli przekazywaniu wiedzy moralnej towarzyszą bodźce wywołujące określone przeżycia uczuciowe. Wzmocnienia takie zachodzą na ogół w warunkach naturalnych, kiedy to pewne zjawiska i przeżycia towarzyszące określonym treściom zabarwiają je uczuciowo. Wskutek tego treści te, początkowo obojętne, przekształcają się w bodźce emocjonalne”; I. Wojnar, *Perspektywy wychowawcze sztuki*, „Studia Estetyczne” 1965, t. 2, s. 58: „Wpływ wychowawczy sztuki na człowieka wyrażać się winien w wielostronnym aktywizowaniu jego dyspozycji. Wiadomo przecież, iż głębokie przeżycie estetyczne wpływa jednocześnie na wrażliwość etyczną, postawy moralne i umiejętności intelektualnego rozumienia, a więc na całokształt ludzkiej działalności”; S. Morawski, *Trojaka funkcja wychowawcza sztuki*, „Estetyka” 1963, s. 26: „wychowawcza funkcja sztuki, tzn. wszelkie oddziaływanie pozostawiające w psychice odbiorcy taki ślad, który warunkuje mniej lub bardziej dostrzegalną zmianę postawy życiowej, a często także pewną zmianę postępowania”.

³⁶ Wojnar, *loc. cit.*

³⁷ W tym wystąpieniu przeciwko ideologii „sztuki dla sztuki” zbliża się Orzeszkowa do poglądów P. J. Proudhona, który akcentując społeczne i wychowawcze wartości dzieł plastycznych oceniał je z punktu widzenia treści, idei, pomijając walory formalne analizowanych dzieł sztuki. Zob.: I. Wojnar, *Estetyka i wychowanie*. Warszawa 1970, s. 68.

wem emocjonalnego kontaktu z dziełami sztuki. Bowiem — jak twierdzi pisarka — „Kto widzi piękno, zapragnie wkrótce prawdy i dobra”³⁸. Ten osobliwy, optymistyczny wariant Platońskiej formuły trzech wartości, według którego obcowanie z jedną z nich pociąga za sobą pragnienie osiągnięcia pozostałych, łączony jest często z teorią katartryczną i w różnych odmianach oraz okresach życia bywa przytaczany przez Orzeszkową. Tak więc w studium monograficznym o powieściach Teodora Tommasa Jeża (1878) pisarka retorycznie zapytuje:

Któż kiedy próbował wytrącić z dziedziny artyzmu sztukę malarstwa i odmówić jej wspaniałej mocy uszlachetniania serc, wyobraźni i obyczajów ludzkich [...]”³⁹.

W rok później referuje Jeżowi przebieg rozmowy z młodą przedstawicielką „socjalistów”, nihilizmowi interlokutorki przeciwstawiając konstruktywny pogląd na funkcję sztuk pięknych: „bez nich ludzkość byłaby o połowę mniej szlachetną i szczęśliwą”⁴⁰. Z powyższymi sformułowaniami koresponduje wreszcie rada, udzielona przez Orzeszkową listownie Bronisławie Fajwelson: „Pociechą też w cierpieniach może być sztuka [...]” (LZ 7, 61).

Przeprowadzenie znaku równości między estetyką a moralnością prowadzi do sformułowania postulatu edukacji przez sztukę, bliskiego Comte’owskim koncepcjom społeczeństwa realizującego „ustrój pozytywny”, w którym „przewaga humanistycznego punktu widzenia i ducha całości będą sprzyjać nastawieniu estetycznemu [...]”⁴¹. W *Marii* przeto na przykładzie postępowania tytułowej bohaterki obserwować możemy pozytywne rezultaty kontaktu z dziełem sztuki, ujawniające się zarówno w sferze uczuciowej i intelektualnej, jak i poprzez działanie⁴². Aktywizacyjny charakter sztuki warunkuje umoralniająca funkcja obrazu, przedstawienie o właściwościach dydaktycznych i wysokich wartościach artystycznych. Z kolei wzbogacenie sfery intelektualnej jest wynikiem oddziaływania poznawczej strony dzieła malarskiego, a ponadto realizuje się poprzez nabycie umiejętności rozróżniania stylów, szkół, epok, zrozumie-

³⁸ E. Orzeszkowa, *Pan Graba*. Warszawa 1971, s. 410.

³⁹ E. Orzeszkowa, *O powieściach T. T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle. Studium*. W: *Pisma krytycznoliterackie*. Zebrał i opracował E. Jankowski. Wrocław 1959, s. 135.

⁴⁰ Cyt. za: Jankowski, *Eliza Orzeszkowa*, s. 214.

⁴¹ A. Comte, *Metoda pozytywna w 16 wykładach*. Skrót E. Rigdage. Przełożył A. Wojciechowski. Warszawa 1961, s. 295.

⁴² Por. Comte’owskie wyznanie na temat troistego charakteru oddziaływania sztuki (cyt. za: Wojnar, *Estetyka i wychowanie*, s. 66): „sztuka to najpełniejszy, a zarazem najbardziej naturalny wyraz jedności tego, co ludzkie, ponieważ związana jest bezpośrednio z trzema rodzajami zjawisk psychicznych: z uczuciem, myślą i działaniem”.

nia wzajemnych relacji zachodzących pomiędzy formą a tematem płótna itp.⁴³

Stosunek do malarstwa jest częstokroć dla Orzeszkowej probierzem wartości człowieka. We wcześniejszych utworach konstruuje opisy mieszkań⁴⁴ wzorcowych bohaterów, a szczegółowa inwentaryzacja (zwłaszcza informacja o posiadaniu „obrazu dobrego pędzla, przedstawiającego scenę z dziejów ojczystych”⁴⁵), ma na celu ujawnienie rozległości horyzontów myślowych prezentowanych przez bohatera, ukazanego w opozycji do pełnego hipokryzji środowiska (Stasia z *Cnotliwych*). Ten pozytywny wariant „portretu zastępczego” posiada też liczne odmiany negatywne, dowodzące besserwisseryzmu (Idalka z *Dwóch biegunów*), aberacji moralnych (generałowa Cecylia z *Pompalińskich*) czy przenoszenia jakości estetycznych w sferę *sacrum* (Izabela Odropska z *Pierwotnych*).

Postulując nowy model osobowy obywatela⁴⁶ Orzeszkowa stale akcentuje wysublimowaną wrażliwość na piękno jako rudymenatny komponent tego wzorca. W *Ostatniej miłości* — jak zauważa Maria Żmigrodzka — „inżynier-plebejusz składa dowody wszechstronnej lektury towarzyskiej i artystycznej”, gdyż „bohater nowych czasów mający górować nad starym światem nie ma prawa uronić żadnej z jego wartości”⁴⁷. Również w powieści *Na prowincji* zorganizowanie warstwy fabularnej idzie w kierunku zderzenia dwóch postaw moralno-obyczajowych, któ-

⁴³ Ten wzajemny związek sfery uczuciowej i pojęciowej ilustrują też dążenia samokształceniowe Orzeszkowej, przejawiające się w poszukiwaniu dzieł z zakresu historii sztuki i estetyki (LZ 1, 78): „posyłam Szanownym Panom r[ubli] s[rebrnych] 25 z prośbą o przysłanie mi [...] Taine’a *O estetyce i sztukach pięknych* [...]”; LZ 1, 81: „Bardzo będę wdzięczną za objaśnienie mi, jakiego mianowicie rodzaju jest dzieło wydawane p[rzez] Aleks[andra] Przeździeckiego pt. *Wzory sztuki średnio-wiecznej*? Czy rzecz traktuje o samej tylko architekturze, czy też o sztuce w ogólności? Czy o sztuce krajowej polskiej, czy też w ogóle europejskiej?”; LZ 1, 107: „uprzejmie proszę o zaopatrzenie mi w [...] Wawrzeńckiego *Rozróżnianie stylów w architekturze* [...]”.

⁴⁴ Orzeszkowa sama wyjaśniała przyczyny inkrustowania powieści częstymi opisaniami o werystycznym charakterze (*Na prowincji*. Warszawa 1965, s. 106—107): „Dowiedziona jest i niejednokrotnie z powodzeniem przedstawiana rzeczą, że wnętrza mieszkań wiele mówią o ludziach, którym służą za schronienie i codzienne siedlisko”. Zob. też Wielisław [E. Skrodzki], *Honor mieszczański*. „Tygodnik Ilustrowany” 1868, nr 30, s. 45: „nic, według nas, lepiej nie odbija usposobienia, przyzwyczajenia, charakteru, stanu duszy człowieka, jak jego zwykłe otoczenie; z jednego szczegółu, z jednej drobnostki dojrzanej, daleko nieraz dokładniej poznajemy osobę, aniżeli z półtomowego cikliwego określenia jej osobowości”.

⁴⁵ E. Orzeszkowa, *Cnotliwi*. W: *Pisma zebrane*, t. 4, s. 11. Podkreśl. W. O.

⁴⁶ Jak słusznie konstatuje W. Pasterniak (*Problemy oświaty i wychowania w twórczości nowelistycznej i powieściowej Elizy Orzeszkowej do roku 1880*. „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Rzeszowie”, Nauki Humanistyczne, 1968, z. 3, s. 27), „Problem wychowania nowego człowieka świadomie uczyniła ona [tj. Orzeszkowa] najistotniejszym problemem swej twórczości”.

⁴⁷ Żmigrodzka, *Młodość pozytywizmu*, s. 356.

rych szczegółową egzemplifikację stanowi dyskusja na temat sztuk pięknych. Znajomość podstawowych dzieł malarskich, muzycznych i literackich, połączona z gruntowną wiedzą dotyczącą zawodu wykonywanego przez bohatera, przeciwstawiona jest nieróbstwu, dyletantyzmowi, pogoni za blichтром taniej i łatwej rozrywki. Rażą gafy (przypisywanie autorstwa *Żydów* A. Fredrze) czy płytkość sądów ferowanych przez Snopińskiego (ocena baletu dokonana przez pryzmat okazałości efektów dekoracyjnych, niemożność określenia *genre'u* twórczości J. Suchodolskiego) diametralnie różnią się od rzeczowych wypowiedzi Topolskiego⁴⁸. Sugerowana w powieściach wyższość bohatera pozytywistycznego polega więc na zintegrowaniu wychowania utylitarnego z wiedzą estetyczną, pracy, stanowiącej podstawowe kryterium wartości moralnej człowieka, z umiejętnością reagowania na piękno. Proponowana koncepcja osobowości człowieka nowych czasów oraz wyznaczenie mu roli wychowawcy najbliższego otoczenia bliskie są poglądom etycznym Johna Stuarta Mill'a, który sądził, iż drogę osiągnięcia ideału stanowi przebudowa świadomości i etyki ludzi, uprzednie kształtowanie społeczeństwa przez światłych wychowawców⁴⁹.

W świecie wcześniejszych utworów (np. *Marii*) obowiązek wychowania przez sztukę spoczywał na rodzinie⁵⁰, a zwłaszcza na kobiecie⁵¹. W późniejszej fazie twórczości rolę tę wyznaczała Orzeszkowa instytucjom. Stwierdzając ogólnie niski poziom wykształcenia estetycznego polskiej społeczności, postulowała pisarka założenie dziennika poświęconego wyłącznie literaturze i sztukom pięknym⁵². Czasopismo grupujące eksper-

⁴⁸ Orzeszkowa, *Na prowincji*, s. 106—107.

⁴⁹ E. Klimowicz, *Utylitaryzm w etyce. Współczesne kontrowersje wokół etyki Johna Stuarta Mill'a*. Warszawa 1974. Zob. też H. Spencer, *Pożytek i piękno*. Przełożył M. D. W. *Szkice filozoficzne*. T. 1. Warszawa 1883.

⁵⁰ Nie jest to oczywiście pogląd oryginalny i nowy. Jak zauważa Pasterniak (op. cit., s. 41), w sprawie tej Orzeszkowa zajęła identyczne stanowisko jak wielu współczesnych jej pedagogów, z H. Wernicem na czele.

⁵¹ Żmigrodzka (*Młodość pozytywizmu*, s. 200—201) stawia tezę, że skłonność do przyznania wyjątkowych prerogatyw kobiecie jako „reprezentantce wartości kulturalnych w kręgu domowym” oraz przekonanie o szczególnych estetycznych i etycznych zadaniach kobiet są rezultatem połączenia „szlacheckich i romantycznych tradycji, w których wychowała się Orzeszkowa”, z amerykańskim, mieszczańskim wzorem osobowym kobiety. Wydaje się też, iż dowodząc wyższości moralnej kobiet, pisarka podążała tropem Benthamowskich i Buckle'owskich konstatacji. J. Bentham (*Wprowadzenie do zasad moralności i prawodawstwa*. Przełożył B. Nawroczyński. Warszawa 1958, s. 92) stwierdził np.: „wrażliwość moralna [...] jest zwykle większa u kobiet niż u mężczyzn”. Zdaniem H. Buckle'a (*Wpływ kobiet na postęp wiedzy*. Spolszczył S. Czarnowski. Warszawa 1867, s. 49) rola kobiet, które wprowadziły w życie „pierwiastek idealny”, przyczyniła się do rozwinięcia wyobraźni”.

⁵² Dezyderat ten koresponduje z żądaniami Witkiewicza, Sygietyńskiego i Sarneckiego, którzy też domagali się, aby dział krytyki artystycznej w pismach ilustrowanych był powierzany osobie kompetentnej.

tów w dziedzinie sztuki adresowane miało być do szerokich rzesz czytelników, kształtowanie smaku estetycznego bowiem należy do rudymentarnych środków wychowania społeczeństwa⁵³.

Przekonaniu o utylitarnym charakterze sztuki towarzyszyła u Orzeszkowej wiara w to, iż upowszechnienie sztuki, czyli pełny i wnikliwy jej odbiór przez szeroki krąg czytelniczy, decyduje o kulturze danego narodu. Pisarka — podobnie jak Piotr Chmielowski w programowym artykule *Utylitaryzm w literaturze*⁵⁴ — dowodziła, że kultura estetyczna nie na tym tylko polega, że określona społeczność wyłoni z siebie wybitnych artystów, lecz zależy od tego, czy ich dzieła w danym narodzie znajdują oddźwięk. Wyrazem więc dążności do upowszechnienia sztuki, stworzenia sytuacji, w której spotkanie z nią mogłoby być w najwłaściwszy sposób zrealizowane, jest propozycja wybudowania muzeum, gromadzącego pospołu

malarstwo, rzeźbę, muzykę, dramat i teorie estetyczne [tj. dzieła z zakresu estetyki — W. O.]. [...] wstydem powinno być dla społeczeństwa, że jego dzieła sztuki wałęsać się muszą po wynajmowanych domach, nie posiadając przybytku własnego i odpowiednio urządzonego⁵⁵.

O ile pomysł wybudowania „świątyni sztuki” nie był inicjatywą oryginalną⁵⁶, o tyle *novum* stanowiła propozycja zintegrowania kilku dziedzin sztuki, zasugerowania ich praźródła poprzez wspólną ekspozycję rozwoju myśli estetycznej. Koncepcja ta, stanowiąca pogłos romantycznej idei syntezy sztuk, żywej jeszcze w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych w polskiej publicystyce artystycznej⁵⁷, a opartej na Arystotelesowej koncepcji złączenia plastyki i poezji w jednej klasie sztuk naśladowczych⁵⁸, zawarta jest także w artykułach teoretycznoliterackich Orzeszkowej. W cytowanym już studium o Jeżu powieść zostaje dowartościowana poprzez porównanie jej z dziełem malarskim:

⁵³ E. Orzeszkowa, *Dwa bieguny*. W: *Dzieła zebrane*, t. 26, s. 55.

⁵⁴ P. Chmielowski, *Utylitaryzm w literaturze*. W: *Pisma krytycznoliterackie*. Opracował H. Markiewicz. T. 1. Warszawa 1961, s. 70—80.

⁵⁵ Orzeszkowa, *Dwa bieguny*, s. 56.

⁵⁶ Sporo uwagi organizacji salonów wystawowych, sposobowi eksponowania dzieł, potrzebie wzniesienia nowego gmachu Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych itp. poświęcali w swych felietonach Z. Sarnecki (zob. np. *Warszawskie „Salony” sztuki*. „Tygodnik Ilustrowany” 1899, nr 47) i W. Gomulicki (zob. np. *Pogadanka artystyczna*. „Kurier Codzienny” 1884, nr 87).

⁵⁷ Zob. np. J. K. Turski, *Wystawa obrazów Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskim*. „Kłoso” 1865, nr 17, s. 199: „Literatura i sztuka, a mianowicie też poezja i malarstwo, to dwie siostrzyce, uzupełniające się wzajemnie”.

⁵⁸ Koncepcja ta wyrażona została w takich m. in. zdaniach (cyt. za: W. Tatarski, *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*. Warszawa 1982, s. 116): „Poeta jest naśladowcą tak samo jak malarz”; „Naśladowanie jest czynnikiem zadowolenia tak samo w sztuce malarskiej, rzeźbiarskiej, jak w poetyckiej”.

Powieść, należąca do dziedziny poezji przez samą genezę powstawania swego, ściśle jest spokrewniona z malarstwem i rzeźbą przez wymagalność dla dobroci formy swej barwności w obrazach i wydatności w postaciach. Jest to tak dalece prawdą, że wyrażenia stosowane w estetyce dla malarstwa i rzeźby stosują się też i do niej⁵⁹.

Analogicznie w artykule z r. 1907:

Gdy [...] plastyczność i koloryt przedstawienia są doskonale, działanie jego na wewnętrzny wzrok słuchacza lub czytelnika staje się zupełnie analogiczne z tym, jakie na wzrok zmysłowy wywierają dzieła sztuk plastycznych: malarstwa i rzeźby. I na psychikę również. Tak samo jak dzieła pędzla i dłuta, twory malowane i rzeźbione przez słowo wprawiają w ruch różne siły duszy ludzkiej, zmuszają do przemawiania różne jej głosy i diapazon ich podnoszą, budzą je z leniwego drzemia i wywlekają z codziennej szarżyzny⁶⁰.

Przeprowadzone paralele pomiędzy powieścią a dziełem plastycznym zmierzają pośrednio do utożsamienia społecznych ról pełnionych przez pisarza i malarza. O tych pierwszych, z profesjonalnych zresztą względów, pisała Orzeszkowa dużo i często⁶¹. Przemyślenia dotyczące funkcji artysty-malarza, zwłaszcza w specyficznych warunkach polskiej egzystencji, samoistny, pełniejszy i ostateczny wymiar uzyskują natomiast dopiero w *Nad Niemnem*. Mając do wyboru dwa stanowiska skrajne, kryształizujące się w rozmaitych teoriach estetycznych, Orzeszkowa opowiada się za modelem sztuki użytecznej, służebnej wobec celów wychowawczych, poznawczych i politycznych. Już zresztą w filipice wymierzonej przeciwko romantycznemu wyobrażeniu artysty jako nadczłowieka odwoływała się pisarka do twórczości Michała Anioła Buonarrotiego, Leonarda da Vinci, Correggia i małych realistów flamandzkich, w dziełach tych malarzy doszukując się realizacji modelu sztuki użytecznej, pełniącej wielorakie, a więc nie tylko estetyczne, funkcje⁶².

W epopei szlacheckiej losy Zygmunta Korczyńskiego stanowią egzemplifikację zdrady wobec użytecznych obowiązków artysty, niemal jawnie formułowanych przez pisarkę:

Z ekstazą prawie myślała [Andrzejowa], że na tym samym ołtarzu, na którym zgorzał Andrzej, syn jego składać będzie ofiary geniuszu i pracy. Będzie on, wspólnie z garstką wybranych, światłem roznieconym w ciemnościach, chluba

⁵⁹ Orzeszkowa, *O powieściach T. T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle*, s. 142.

⁶⁰ E. Orzeszkowa, *Literatura*. W: *Pisma krytycznoliterackie*, s. 451.

⁶¹ M. in. w artykułach: *Kilka uwag nad powieścią*, *O powieściach T. T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle*, *Literatura*.

⁶² E. Orzeszkowa, *Drugie dziesięciolecie (1840—1850)*. W: *Pisma krytycznoliterackie*, s. 205: „wieki XV i XVI przedstawiają nam potężne postacie artystów takich, jak np. Michał Buonarroti i Leonard da Vinci, którzy byli nie tylko mistrzami w sztuce, ale wielkimi uczonymi, patriotami i krzewicielami nie samych tylko estetycznych idei”.

poniżonych, świadectwem życia pozornie umarłym. Jego natchnienia utworzą jedną z cegieł do budowania arki, która płomień życia przenosi na drugą stronę gaszącego powodzi ⁶³.

Odmienność warunków, w jakich egzystuje społeczeństwo, determinuje odmienność zachowań; stąd kontynuacją zbrojnych działań poprzedniego pokolenia w nowej sytuacji ma być twórczość artystyczna nakierowana na bohaterską przeszłość i mobilizująca do czynów w imię lepszej przyszłości. Ów kompensacyjny i mobilizujący zarazem charakter twórczości plastycznej stanowi splot romantycznej tradycji Kordiana i Konrada oraz pozytywistycznego, o Benthamowskiej proveniencji, modelu sztuki użytecznej.

Niejako na drugim planie, w cieniu problemu tak żywotnego w polskiej tradycji myśli estetycznej, pojawiają się rozważania dotyczące zagadnienia relacji między nauką a talentem oraz wpływu bodźców zewnętrznych na ostateczny kształt dzieła sztuki. W monograficznych artykułach o twórczości Jeża „talent” interpretowała Orzeszkowa jako specyficzną postać zdolności intelektualnych, które wymagają świadomego samokształcenia etycznego, estetycznego i naukowego ⁶⁴. W identycznej postaci postulat „kompletności troistego wychowania” pojawi się w *Nad Niemnem*, przy czym niepełność jego realizacji (brak członu pierwszego) stanowić będzie jedną z głównych przyczyn klęski artystycznej Korczyńskiego.

Z problematyką talentu ściśle też koreluje kwestia podniety twórczej. Impotencję artystyczną Korczyński wyjaśniał brakiem impulsów zewnętrznych, mogących pobudzić jego wyobraźnię. Domniemania bohatera zbija argumentacja zawarta w komentarzu odautorskim:

Nie przychodziło mu na myśl, że w każdej fali powietrza, światła, woni, w każdym kamyku przydrożnym i każdej trawie polnej, w liniach każdego ludzkiego oblicza i westchnieniu każdej piersi ludzkiej tkwi cząstka duszy świata, niewidzialnymi nićmi połączona z duszą artysty i w ruch ją wprowadzić mogąca, jeżeli tylko naprawdę jest to dusza artysty. On był pewny [...], że trzeba mu było gór, skał, mórz, puszczy, gorących szafirów niebieskich, nagich modeli, fantastycznych draperii, gwaru, gorączki, gonitwy, aby czuć, myśleć i tworzyć. Gdyby świat zewnętrzny oblał go jakim wielkim bogactwem i ugodził weń jakimi piorunami wrażeń... Tu niestety, niestety! nic nie czyniło na nim wrażenia żadnego... ⁶⁵

Wydaje się, że wrażliwość artystyczną, wyobraźnię twórcy pojmuje Orzeszkowa jako rodzaj czułej membrany rejestrującej, oceniającej i przetwarzającej te objawy rzeczywistości, wobec których osobnik przeciętny przejdzie obojętnie ⁶⁶. W poglądzie zaprezentowanym doszukać się też

⁶³ E. Orzeszkowa, *Nad Niemnem*. Warszawa 1965, s. 364.

⁶⁴ Orzeszkowa, *O powieściach T. T. Jeża z rzutem oka na powieść w ogóle*, s. 141–142.

⁶⁵ Orzeszkowa, *Nad Niemnem*, s. 375–376.

⁶⁶ Podobnie w cytowanym artykule o Jeżu (s. 143) smak estetyczny jest „u umiejętnością oceniania, wybierania i grupowania pierwiastków piękna”.

można pogłósów wedyjskiej formuły „*tat tvam asi*”, widocznej w kreacji twórcy jako jednostki, która — uwalniając się od egoizmu — zdolna jest rozpoznać swą tożsamość z innym indywiduum. Impuls twórczy tkwi immanentnie w artyście poznającym swą jaźń i stwierdzającym wówczas, że stanowi ona zminiaturyzowany odpowiednik makrokosmosu. Koncepcja ta wyjaśnia też zafascynowanie Orzeszkowej portretem psychologicznym, który w tej wersji jest uzewnętrznieniem przełamania przedziału osobowości, ujawniając zarówno uczucia człowieka przedstawionego, jak i przedstawiającego.

Intrygujący i dość bogaty obraz fascynacji Orzeszkowej problemami malarskimi uzupełniają jej kontakty z plastykami, którzy mieli ilustrować dzieła autorki *Marty*. Pisarka, zarówno w listach do malarzy⁶⁷, jak i w relacjach bardziej osobistych, kierowanych do przyjaciół⁶⁸, wielokrotnie podkreślała moment zadowolenia, z jakim przyjmowała propozycje dotyczące interpretacji jej tekstów za pomocą dzieł malarskich. Poczytując transpozycję treści utworu na język sztuk plastycznych za zaszczyt, rodzaj uznania dla działalności literackiej, Orzeszkowa podejmowała też częste próby wciągnięcia do pracy ilustratorskiej co znamienitszych malarzy. Symptomatyczna w tym względzie jest wymiana listów z Franciszkiem Salezym Lewentalem, w których główny nacisk położono na kwestię wyboru odpowiedniego kandydata, mającego zilustrować *Mirtalę*. Pisarka bardzo trafnie oceniła wówczas klasycyzujące malarstwo Henryka Siemiradzkiego, stwierdzając, iż „czczony jest na prowincji szczególnie, niemal bałwochwalczo i wyżej od Matejki” (LZ 1, 132), i właśnie twórcę *Świeczników chrześcijaństwa* — jako znawcę i miłośnika świata starożytnego — na interpretatora tekstu swego wybierając. Do współpracy tej jednak nie doszło, gdyż malarz w liście komplementującym twórczość autorki *Mirtali* — po początkowo wyrażonej akceptacji — odrzucił jej i Lewentala propozycję, tłumacząc się brakiem umiejętności ilustratorskiej oraz niedostatkiem czasu na tak pracochłonne zajęcie⁶⁹. Ostatecznie ilustracje wykonał Miłosz Kotarbiński, wielokrotnie zresztą instruowany w tej materii przez pisarkę.

Zabiegi wokół ilustrowania tekstów należy rozpatrywać w innym jeszcze aspekcie. Dotyczy to przede wszystkim tych utworów, których idea mogła być kontrowersyjnie przyjęta przez odbiorców. Odważne uję-

⁶⁷ Jankowski, komentarz w: LZ 1, 331.

⁶⁸ LZ 8, 99: „Za chęć łaskawą uświetnienia noweli mojej ilustracjami Stachewicza uprzejmie dziękuję. Raz już miałam ten zaszczyt, że mistrz ten ilustrował powieść moją (*Bene nati*) i posiadam drogocenną tego pamiątkę w postaci dużej serii własnoręcznych jego rysunków”.

⁶⁹ Cyt. za: Jankowski, komentarz w: LZ 1, 332: „tak mi przykro, że brak czasu i wprawy ilustratorskiej (wykończony rysunek do drzeworytu więcej może czasu by mi zabrał niż spory rysunek) zmusza mnie do zaniechania powziętego pierwotnie zamiaru zrobienia ilustracji do nowej powieści Pani!”

cie problemu żydowskiego, szczególnie wyraziście pojawiające się w *Mirtali*, spowodowało, że autorka powieści szukała sprzymierzeńców wśród elity kulturalnej kraju, mogących swoim autorytetem narzucić ogółowi jej punkt widzenia. Istotną rolę w tym względzie wyznaczyła Orzeszkowa ilustratorowi *Mirtali*, artyście uznanemu, czczonemu niemal bezkrytycznie (jak przecież pisała o Siemiradzkim) i będącemu adherentem idei przez nią wyznawanych.

Kierując się w wyborze ilustratora względami percepcji utworu literackiego, niemniejszą wagę przykładła pisarka do zagadnienia kompetencji grafika. Z jednej strony szło tu o znajomość realiów epoki, dokładne odwzorowanie szczegółów architektonicznych, strojów, świata flory i fauny, itd. Daleko istotniejszą jednak sprawą była kompetencja w zakresie wiedzy o psychice człowieka. Orzeszkowa, wykazująca silne zainteresowania homocentryczne, upodobania swe apodyktycznie narzucała także ilustratorowi. Znamienny w tym względzie jest list z 12 marca 1884, skierowany do Lewentala, w którym pisarka formułuje pogląd na zadania artysty ilustrującego powieść:

Cóż bowiem ma on w rysunkach swych za pisarzem powtarzać? Przede wszystkim ludzi. W rysowaniu ludzi nie przeszkodzi mu bynajmniej omyłka popełniona przez autora w ilości kolumn lub szerokości przestrzeni opisywanej miejscowości. Jeżeli szczegół architektoniczny albo toaletowy jest u pisarza błędnym, rysownik uczynić go może takim, jakim był w istocie, dysharmonii przez to w całość dzieła nie wprowadzając, jak nie wprowadził jej Andriolli rysując moję Gołdę z rozpuszczonymi włosami, gdy ja ją opisywałam ze splecionymi. [LZ 1, 132]

Margines swobody twórczej, pozostawiony przez Orzeszkową ilustratorowi, jest niewielki; dotyczy zagadnień kompozycji, modelunku czy kolorytu, a więc problemów czysto technicznych. W imię prawdy godzi się też pisarka na drobne korektury mało znaczących detali; dość apodyktycznie natomiast narzuca temat oraz jego interpretację w warstwie ideowej, co wynika z funkcji, jaką wyznacza ilustracji. Rysunek ma być ściśle zintegrowany z tekstem, ma stanowić rodzaj egzegezy, tłumaczenia idei utworu za pomocą ołówka. Koncepcja ta, odrzucająca możliwość swobodnej, indywidualnej i asocjacyjnej interpretacji powieści przez grafika, wyjaśnia zarówno zabiegi Orzeszkowej w sprawie ilustrowania jej tekstów, jak i nader częstą ingerencję w czasie transponowania dzieła literackiego na język sztuk plastycznych. O egzekwowaniu pomysłów w zakresie graficznego interpretowania tekstu świadczy m.in. list kierowany do Lucyny Kotarbińskiej:

Muszę Cię poprosić, abyś napisała kilka słów do p. Jul[iana] Maszyńskiego. [...] proszę, abyś go zaklęła w imieniu moim o nieumieszczanie rysunku grzechotki błazeńskiej. Obraziłoby to słusznie całą grupę społeczną, z której pochodzi bohater noweli i — co więcej znaczy — nie charakteryzowałoby trafnie tej postaci, w której wedle myśli mojej nic nie ma błazeńskiego. [...] Ja bym prędzej wyrysowała koronę książęcą i przebiłabym ją gałęzią cierniową. [LZ 7, 72]

Wyraźnie sformułowany wymóg podporządkowania koncepcji ilustratora zamierzeniom pisarza wskazuje na pomocniczą, dopełniającą i służebną w stosunku do tekstu, funkcję przedstawienia graficznego. Wtórny, „literacki”, *quasi*-fabularny charakter ilustracji akcentują też zawarte w „instruktażowej” wypowiedzi Orzeszkowej alegoryczne pomysły, eksplikuujące skomplikowany świat przeżyć emocjonalnych powieściowych bohaterów.

Przegląd wypowiedzi Orzeszkowej na temat sztuki wskazuje wyraźnie, iż świadomości społecznej funkcji malarstwa nie towarzyszą ambicje kształtowania wiedzy estetycznej w kraju, manifestujące się tak silnie w publicystyce i beletrystyce Sygietyńskiego, Witkiewicza, Prusa, Gomułickiego, Sarneckiego czy Zapolskiej. W minimalnym stopniu konkretyzują się w twórczości grodzieńskiej pisarki tendencje panegiryczne i transpozycyjne, powszechne wprawdzie w literaturze drugiej połowy w. XIX, lecz jednocześnie — rzadko przynoszące znaczące osiągnięcia artystyczne⁷⁰. Fascynuje ją natomiast problematyka sztuki ujętej jako zjawisko społeczne, pogranicze etyki i estetyki, stale akcentowana kwestia wychowania przez sztukę jako głównego składnika nowego modelu kształcenia obywatelskiego, którą pojmuje w duchu koncepcji Millowskich, Comte’owskich i Proudhonowskich. Postulowane przez Comte’a estetyczne odrodzenie, równie ważne jak odrodzenie intelektualne i społeczne, a realizowane „poprzez wychowanie, którego podstawa musi być estetyczna”⁷¹, oraz poprzez „harmonizujące funkcje sztuki”⁷², determinuje dużą liczbę wariantów sytuacji konstruowanych w twórczości literackiej, w których dzieło sztuki, wyrażając piękno, emanuje także walorami poznawczymi i wyzwała w powieściowych bohaterach najpiękniejsze cechy ich osobowości. Wrażenie autentycznego, nie będącego tylko przejawem ulegania pozytywistycznej modzie, zaciekawienia problemami plastyki amplifikuje jeszcze ogromna dbałość Orzeszkowej o właściwy dobór artystów ilustrujących jej teksty, a ponadto liczne wyznania autobiograficzne, ukazujące genezę zainteresowania malarstwem.

Odebranie sztuce praw autonomicznych, owa Proudhonowska waloryzacja dokonywana pod kątem idei, jakich nośnikiem jest warstwa anegdo-

⁷⁰ Istotne walory „transpozycyjne” przyznać można głównie liryce Konopnickiej, która „przenosząc” dzieła sztuk plastycznych (np. kartony Grottgera czy freski Michała Anioła) na grunt literatury zachowała ich strukturę, charakterystyczne tropy artystyczne, rudymenarne zestroje kolorystyczne, itd. Szczegółową analizę tych zagadnień przeprowadzam w pracy *Szczęśliwy mariaż literatury z malarstwem. Rzecz o fascynacjach estetycznych Marii Konopnickiej* (Opole 1984).

⁷¹ Cyt. za: Wojnar, *Estetyka i wychowanie*, s. 67.

⁷² Zob. *ibidem*: „Dzięki działaniu sztuki ludzie mają stać się zarazem bardziej wrażliwi i bardziej szlachetni, a więc zdolni do sprawniejszego myślenia i do lepszego organizowania życia społecznego”.

tyczna obrazu, prowadzi do typowo literackich „odczytań” dzieła malarzkiego. Stąd też dokonywana przez Orzeszkową interpretacja przedstawienia ikonicznego koncentruje się tylko na objaśnianiu relacji zachodzących między postaciami a przedmiotami, poza polem obserwacji pozostawiając walory formalne, co prowadzi oczywiście do pewnych uproszczeń i zubożeń odbioru estetycznego (np. impresyjna interpretacja dzieła Lippischa pozbawiona jest uwag na temat m.in.: symbolicznej funkcji barwy, prymatu elementów graficznych czy ornamentalnego porządku płaszczyznowego, przy czym dokonywana jest w sposób ahistoryczny, bez uwzględniania konwencji artystycznych, do których stosował się malarz). Ten typ odczytań dzieł plastycznych powodował też zarówno pewną naiwność postulatów kierowanych pod adresem artystów ilustrujących powieści (np. preferencja alegoryzmu, ujednoznaczniającego interpretację tekstu), jak i niekoherentny zestaw nazwisk malarzy, których twórczość autorka *Marty* akceptowała. Deklaratywne opowiedzenie się po stronie sztuki realistycznej, ściśle podporządkowanej tendencjom werystycznym, które obowiązywały w literaturze, idzie w parze z wyznaniem wskazującymi na równie silne przeżycie estetyczne dzieł Botticellego jak i Matejki, Siemiradzkiego i Lippischa, Correggia i Grottgera, Rembrandta i Muncha, van Dycka i Szymanowskiego czy wreszcie Rubensa i Kuny.