

Bartłomiej Borek

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

Kobieta w nowelistyce Zygmunta Niedźwieckiego

Streszczenie: W artykule podjęto się próby ukazania artystycznego kunsztu Zygmunta Niedźwieckiego, uwidaczniając pokrewieństwo literackich wizerunków kobiet w twórczości nowelisty z obrazem i rzeźbą. Wykazano silną interferencję sztuk malarskich i plastycznych w słownych portretach pisarza, wskutek czego możliwe stało się porównanie dwóch modeli kobiety Niedźwieckiego: naturalistycznej i modernistycznej.

Słowa kluczowe: Zygmunt Niedźwiecki, kobieta, sztuka, nowela, prerafaelici

Summary: The article attempts to show the artistic craftsmanship of Zygmunt Niedźwiecki, highlighting the kinship of literary images of women in the work of a novelist with a picture and sculpture. Strong interference of painting and plastic arts in the verbal portraits of the writer was demonstrated, as a result of which it was possible to compare two models of Niedźwiecki's woman: naturalistic and modernist.

Keywords: Zygmunt Niedźwiecki, woman, art, short story, pre-Raphaelites

Twórczość Zygmunta Niedźwieckiego, mało rozpoznanego literata XIX wieku, pozostając na marginesie zainteresowań badawczych¹, charakteryzuje się znacznymi walorami estetycznymi. Doskonała umiejętność obserwacji świata, uwrażliwiła poetę na takie składowe rzeczywistości postrzegalnej, jak kształty, barwy, zapachy czy dźwięki. Korzystając

¹ Oczywiście powstawały prace, skupiające się na twórczości Niedźwieckiego, problem jednak w tym, że analizy powierzchownie traktowały problematykę utworów, zaś motyw kobiet, został w nich wyłącznie zasygnalizowany. Zob. J. Błoński, *Wstęp do: Z. Niedźwiecki, Proszę o głos*, Kraków 1955, s. 1-27; F. Araszkiewicz *Pozycja Zygmunta Niedźwieckiego w polskim naturalizmie*, „Roczniki Humanistyczne” 1953, z. 1, s. 237-263; A. Adamczyk, *Warianty przestrzeni w twórczości Zygmunta Niedźwieckiego*, [w:] *Ogrody nauk i sztuki*, Wrocław 2010, s. 327-333. O Niedźwieckim pisali również: P. Chmielowski, J. Muszyński czy E. Korzeniowska.

z językowego zaplecza – uwydatniającego ważność zmysłów w życiu człowieka – świadomie zbliżał swą literaturę do sztuki o odmiennych środkach ekspresji. Słowne portrety kobiet, mające najczęściej pokrewieństwo z obrazem, a więc z malarstwem, niejednokrotnie dają sugestię rzeźbiarskiego wycucia poety². Owa interferencja różnych dyscyplin artystycznych, realizuje jeden z głównych postulatów estetycznych przełomu XIX/ XX wieku, mianowicie dążność do syntezy sztuk.

Teoria wzajemnej interferencji wyrażona w słynnych *correspondances des artes* bezsprzecznie przyczyniła się do poszukiwania malarskich wyobrażeń w utworach literackich, a w dziełach plastycznych ich poetyckich reminiscencji³.

Już starożytność, ze swą sztandarową zasadą *Ut pictura poesis*, kreowała środkami języka naturalnego, przedstawienia oglądowe, wyobrażenia wizualne i polisensoryczne. Platon, Arystoteles czy Cyceron, porównywali poetę z malarzem, ich wytwór zaś z obrazem. W epoce Odrodzenia, do połowy wieku XVIII, nastąpił szczyt owej formuły, wskutek czego zbliżenie się poezji do malarstwa było jeszcze większe⁴. Nie można też zapomnieć o europejskim romantyzmie, w trakcie jego trwania podjęte zostały próby stworzenia dzieła totalnego, jednoczącego w sobie kunszt słowa, dźwięku i obrazu.

Ponowna próba synkretyzmu artystycznego, nastąpiła na przełomie XIX i XX wieku. Wtedy właśnie artysta stał się świadomy hermetyczności kodów, którymi operują poszczególne dziedziny sztuk⁵. Właściwie od zawsze toczono spór o wyższość poezji nad malarstwem i odwrotnie. Obie dyscypliny odróżniają się preferowanymi jakościami i wartościami. Literatura potrafi odtwarzać zjawiska niedostępne malarstwu ze względu na jej charakter akustyczny lub rozwijanie w czasie. To przeświadczenie o wyższości poezji ma swoje proweniencje jeszcze w czasach średniowiecznych. Pogląd ten spotkał się jednak z powszechną polemiką, na czele przeciwnych tezie stanął Leonardo da Vinci czy Lessing, którzy nad literaturę przedkładali oczywiście malarstwo. Ten ostatni znany jest dziś przede wszystkim z książki, pt. *Laokoon, czyli o graniach malarstwa i poezji*, w której precyzyjnie zarysował granie między obiema dyscyplinami. Między innymi zwrócił uwagę na znaki, którymi posługują się obie sztuki – malarstwo korzysta ze znaków naturalnych, w odróżnieniu od znaków sztucznych, arbitralnych, wykorzystywanych przez literaturę. Wskutek czego

² Zob. H. Markiewicz, *Zygmunt Niedźwiecki. Studium z dziejów polskiego naturalizmu*, Kraków 1939, s. 33.

³ Zob. J. Bajda, *Młoda Polska*, Wrocław 2003, s. 37.

⁴ Zob. H. Markiewicz, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1996, s. 8-9.

⁵ J. Bajda, dz. cyt., s. 37.

malarstwo ukazuje dokładne podobieństwo, literatura zaś tylko prawdopodobieństwo – malarstwo „pokazuje” (*monter*), poezja „oznacza” (*designer*)⁶.

Zasadniczym punktem stycznym wszystkich gałęzi sztuki, zdaje się zasada *mimesis*. Ikoniczny czy werbalny konstrukt, posiada odniesienia do innych dyscyplin artystycznych czy do rzeczywistości społecznej⁷. I tak prezentacja postaci łączy w sobie elementy zdarzenia historycznego, warunkowanego kulturowo i ponadczasowego⁸.

Na kreowanie postaci, znaczący wpływ wywarł również naturalizm. Fizjologia zaczęła stanowić inspirację do poszukiwania prawdy o człowieku. Uwaga artystów została skierowana na wygląd zewnętrzny, przedstawiany z niemal fotograficzną dokładnością. W ten sposób powstała nowa koncepcja człowieka cielesnego, wedle której ciało fizyczne determinuje jego życie psychiczne. Nastąpiła subiektywizacja obrazu, polegająca na wydobywaniu cech odrażających, noszących znamiona patologii. Naturaliści preferowali pogląd francuskiego pisarza Emila Zoli, głoszącego, że dzieło sztuki jest czymś w rodzaju wycinka życia widzianego poprzez temperament artysty. Obraz bezsprzecznie powinien wywoływać emocje u odbiorcy. Stąd też słuszność tezy o związkach naturalizmu z impresjonizmem, uznawany za konsekwencję rozwojową takich samych założeń artystycznych⁹.

W opowiadaniach Zygmunta Niedźwieckiego, można zaobserwować liczne eksplikacje wizerunków kobiet, których sposób ukazywania znakomicie wpasowuje się w naturalistyczne studium kobiecego ciała.

Nowela *Swarliwa*, ukazuje obraz zaniedbanych i brudnych gospodyń, mieszkających w ubogiej dzielnicy. Ich wygląd został zdeterminowany przez środowisko, z którego się wywodzą:

Nieubrane, nieumyte, nieuczesane w obwisłych, zużytych spódnicach, kłapiące patynkami, podobne do straszdeł w zaniedbaniu domowym.¹⁰

Wielość tego rodzaju opisów jest dominantą rozlicznych opowiadań Niedźwieckiego, warto przywołać choćby kilka z nich:

Matka (...) otyła starowina, strapiona i oniemiała, przysłuchiwała się wszystkiemu w zgarbionej postawie, z policzkami fraszobliwie obłożonymi jedną ręką.¹¹

⁶ Zob. H. Markiewicz, dz. cyt., s. 10-16.

⁷ Zob. A. Wit-Labuda, *O literackich i nieliterackich obrazach postaci*, „Teksty” 1979, nr. 4, s. 47.

⁸ Zob. B. Witosz, dz. cyt., s. 14.

⁹ Zob. A. Hutnikiewicz, *Naturalizm*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. J. Sławiński, Wrocław 1992.

¹⁰ Z. Niedźwiecki, *Swarliwa*, [w:] tegoż: *Opowiadania*, t. 1, red. D. Trzeźniowski (z zespołem: A. Adamczyk, A. Błaszczak, M. Gabryś, A. Skała), Lublin 2009, s. 166.

(...) matka ochrypla z uniesienia, a twarz jej, wyglądająca zazwyczaj w otoczeniu siwych pukli na oblicze dostojnej matrony, stała się teraz w koronie rozczochranych włosów podobną obrzydliwej i śmiesznej masce kłótlivej więdźmy z ludowych melodramatów.¹²

Matka, zaczerwieniona i spocona, gorączkowała się przy piecu kończeniem wieczerzy (...) zaskrzeczała gderliwie, zużytym głosem żony, matki i sługi, steranej dwudziestu latami walki z biedą, ze skłonnością męża do sobotnich pijatyk, rodzeniem dzieci, których pięcioro zmarło, i wiekiem¹³.

(...) ciotka Patyczkowa, wpadając z całym impetem swej otyłości (...) była teraz zaspana, przestraszona i gniewna (...) oburzona i zgorszona odezwała się do Łopatkiewicz, szeroko otwierając pozbawioną zębów, ale posiadającą język rzadkiej siły, paszczę (...). Szeroka, wielka, obramiona wielkimi kokardami niedzielno-czepca twarz ciotki, na której sterczał pośrodku nieco różowawy i mocno zatabaczony nos o olbrzymich nozdrzach, przypominających zakopcone okapy wiejskich pieców¹⁴.

(...) siedziała jakaś stara baba z pomarszczoną twarzą, zmiętymi sukniemi, włosami czesanymi jakby przedwczoraj, w kapeluszu osuniętym w tył, z każdą częścią ubrania krzywo wdzianą, jednym słowem – moja ciotka, ciocia Frania! Poznałbym ją na księżycu po tej fizjonomii rozpaczliwie zbolalej, jak mina Magdaleny pod krzyżem, w jednakim stopniu zawsze wyrażającej zmartwienie, zarówno wtenczas, kiedy się skarżyła na kolkę w boku, kiedy oplakiwała zgubioną podwiązkę, oskarżała złość ludzką lub westchnieniami starała się zapewnić przyszłość swoim dziewczętom¹⁵.

Podobnych opisów można by mnożyć. Wysnuwa się z nich konstatacja, iż na wygląd tychże kobiet wpłynęły przykre doświadczenia, wynikające z codziennych, życiowych problemów – bieda, uzależnienie, starość, jak i choroba. Wszystkie te trudności odcisnęły negatywne piętno na aparycji i sposobie zachowania bohaterki nowelistyki Niedźwieckiego. Skrajnie realistyczne opisy uwydatniły patologię istniejącą wśród biednego mieszczaństwa i ludności wiejskiej.

Patologia to oczywiście ulubiony temat naturalizmu, stąd też w opowiadaniach polskiego modernisty znalazła się także duża ilość opisów kobiet, parających się zawodami zaliczanymi do zajęć marginesu społecznego. Mamy tu prostytutki, pomywaczki, a także podstarzałe aktorki, w kierunku, których kierowane są co raz to bardziej niesprzyjające opinie:

¹¹ Tenże, *U ogniska*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 252.

¹² Tenże, *Wyrodne dziecko*, [w:] tegoż, dz. cyt., t. 2, red. D. Trzeźniowski (z zespołem: A. Adamczyk, A. Błaszczuk, M. Gabryś, A. Skąła), Lublin 2009, s. 225.

¹³ Tenże, *Wigilia*, [w:] tegoż, dz. cyt., t. 2, s. 39.

¹⁴ Tenże, *Odkrycie*, [w:] tegoż, dz. cyt., t. 2, s. 73-74.

¹⁵ Tenże, *Spotkanie*, [w:] tegoż, dz. cyt., t. 1, s. 200.

(...) kobiety zgrabne, brzydkie, tłuste o czerwonych, zapracowanych rękach i twarzach świecących, ubrane pstro.¹⁶

Dwie dziewczki, czerwone, opasłe, bose, przepasane wpół ścierkami, z rękoma obnażonymi po łokcie i świecącymi od tłustych pomyj, splukiwały w cebrach, z których buchała para, talerze, misy i garnki i ustawiały je z ukosa na mokrym od wody stole, aby podeschły.¹⁷

(...) z potrząsaniem rąk zawołała Płaczkowa, chude kobiecisko bez zębów, grające amantki. Z twarzą natartą karminem, którego jeszcze nie pokrył bleiweis, wyglądała jak obłupiona ze skóry, a negliż jej, źle przysłonięty szalem, aż oczy ranił widokiem krańcowej chudości.¹⁸

Do zjawisk patologicznych, co ciekawe, Niedźwiecki zaliczył także ciążę. Autor *U ogniska*, stan powszechnie przyjęty za błogosławiony, uważa za nienormalny. Rozpatruje go w kategoriach choroby, wynaturzającej i deformującej naturalne piękno kobiecego ciała:

(...) trzeba być skończonym bałwanem, aby wlec tę biedaczkę zeszepeoną i chorą w taką ciżbę? Jemu się zdaje, że pokazując jej znękaną twarz i opuchłą do potworności figurę, składa dowody braterstwa.¹⁹

Przyglądając się przytoczonym fragmentom, można dojść do wniosku, że wygląd kobiecego ciała w konwencji naturalistycznej, niezaprzeczalnie podlega pejoratywnej waloryzacji. Opisom kobiecego ciała, często służą animalizacje czy reifikacje. Taki sposób obrazowania przypisany jest najczęściej kobietom w wieku podeszłym, obarczonym problemami, a także kobietom nieprzyzwoitym. Ich brzydota wydaje się często przejaskrawiona, oddziałuje odpychająco na zmysł estetyczny czytelników.

Drobiazgowa charakterystyka, zwrócenie uwagi na szczegóły wyglądu zewnętrznego, umożliwiły Niedźwieckiemu stworzenie naturalistycznego pejzażu kobiecego ciała, który można przedstawić za pomocą następującego modelu²⁰:

postać: szeroka, otyła, wielka, zgarbiona, wychudzona;

ciało: opasłe, tłuste, opuchłe do potworności, chude, spocone, brudne, nieumyte, zaniedbane, niezgrabne, nieubrane, brzydkie;

twarz: pomarszczona, podstarzała, obłupiona ze skóry, strapiona, oniemiała, rozpaczliwie zboląta;

cera: ospowata, zaczerwieniona, świecąca;

oczy: zaczerwienione, zaspane;

nos: różowawy i mocno zatabaczony, o olbrzymich nozdrzach, przypominający zakopcone okapy wiejskich pieców;

¹⁶ Z. Niedźwiecki, *Klucze*, [w:] tegoż, dz. cyt., t. 1, s. 74.

¹⁷ Tenże, *Nawrócona*, [w:] tegoż, dz. cyt., t. 1, 139.

¹⁸ Tenże, *Wakans*, [w:] tegoż, dz. cyt., t. 1, s. 239.

¹⁹ Tenże, *Mamka*, [w:] tegoż, dz. cyt., t. 2, s. 151.

²⁰ Schemat pejzażu kobiecego ciała wzoruję na pomysle B. Witosza, s. 30.

usta: bezzębne, pozbawiona zębów paszcza;

włosy: siwe pukle, nieuczesane, rozczochrane

szyja: podrapana;

biust: olbrzymi;

ramiona: szerokie, okrągłe;

ręce: świecące od tłustych pomyj, czerwone, zapracowane, suche;

stopy: bose, odziane w kłapiące patynki;

ubiór: wymięta suknia, zużyte spódnice, brudne, ubrane pstro.

W naturalistycznym pejzażu kobiety, widoczne jest nagromadzenie określeń „odpoetyczniających” wybrane części ciała. Charakterystyczna jest również kondensacja epitetów o negatywnym zabarwieniu i ujemnym ładunku emocjonalnym.

Warto nadmienić, że naturalistyczne opisy, stały się podwaliną pod modernistyczne obrazowanie. Przyjęta od naturalistów zasada odnosząca się do „czystej wizualności” malarstwa, wykorzystująca barwy w komponowaniu wizji artysty, stała się podstawowym założeniem impresjonizmu²¹. Ponadto wypracowana przez naturalizm koncepcja dzieła jako autonomicznego układu formalnego i wyeksponowanie indywidualnego przeżycia artysty, początkowo malarsko ukazał impresjonizm, a kontynuował zgodnie ze swoją filozofią modernizm. Dzięki temu moderniści mogli dać wyraz „nagiego stanu psychicznego” w wyniku przetransponowania naturalizmu – w ich pojęciu – jedynie materialnych, fizycznych fenomenów na „naturalizm psychicznych fenomenów”²².

W kierunkach estetyczno-malarskich następowała szybka ewolucja – od naturalizmu, przez impresjonizm, do symbolizmu i ekspresjonizmu. Nurty te wzajemnie się przenikały, co skutkowało nowymi środkami ekspresji artystycznej.

W Młodej Polsce, nowe prądy estetyczne stworzyły odmienny od naturalistycznego wizerunek kobiety. We wczesnej fazie epoki – dekadentyzmie, wykształcił się pluralizm estetyczny, obalający paradygmat klasycznej estetyki. Nastąpiła relatywizacja i subiektywizacja pojęcia piękna. Literatura modernistyczna utrwaliła przede wszystkim portret pięknej kochanki, stanowiącej ucieczkę od zwątpienie i cierpienie dnia powszedniego. Ówczesna kultura wyznaczyła jej rolę obiektu podziwu i pożądania. Kobieta, miała dla mężczyzny stanowić źródło satysfakcji estetycznej i erotycznej zarazem²³. W literaturze

²¹ M. Olszaniecka, *Z zagadnień naturalizmu w polskich sztukach plastycznych*, [w:] *Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu*, red. E. Jankowski, J. Kulczycka-Saloni, s. III, Wrocław 1984, s. 280.

²² Tamże, s. 283.

²³ Zob. B. Witosz, dz. cyt., s. 31-34.

przedmiotu upowszechnił się pogląd, że w istocie to sztuka Młodej Polski po raz pierwszy odkryła, iż kobieta posiada ciało²⁴.

Gdy modernizm odkrywał na nowo kobietę i piękno jej ciała, dużą popularność zyskał wówczas secesyjny kult piękna, przyczyniający się do zespolenia literatury z innymi dyscyplinami artystycznymi²⁵. Modelowa kobieta odznaczała się wysmukłą i giętką sylwetką, miała długie, wijące się włosy – najczęściej w kolorze mahoniowym. Wabiła zmysłowym spojrzeniem i piękną linią ramion²⁶.

W nowelach Niedźwieckiego odnajdziemy i ten wizerunek kobiet, subtelnie wpisujący się w secesyjny model piękna. Intrygującym przykładem okaże się choćby *Siasia*, bohaterka opowiadania o takim samym tytule. Śliczna, smukła i „gibka” dziewczyna:

Nazywałem ją „czerwonym diabłem” z powodu jej rudych, falistych włosów niezwyklej bujności, obok których posiadała śliczne czarne oczy, cerę nieprawdopodobnie białą, smukłą figurkę i szybkie, zwinne ruchy łasicy, a w całej postaci pewien figlarny wyraz wabienia i wymykania się, który sprawiał, że najospalszemu zachciewało się ją ściagać.²⁷

Fascynacji klasycznym pięknem dopatrzymy się również w *Kobiecie z gipsu*. Gipsowy posąg Wenerę staje się dla bohatera źródłem *delictatio amorosa*. Janek kocha się w posagu, jak w pięknym obrazku. Rzeźba urasta do rangi symbolu miłości, kobiecości, tryumfu płci niewieściej, a czar jej nieprzystępności czyni ją zarówno piękną, jak i pożądaną – bynajmniej nie w sensie erotycznym a estetycznym.

Co ciekawe, arcydzieło swą doskonałością wzbudza zazdrość u ukochanej bohatera. Dziewczyna ma świadomość, że żadna żywa kobieta nie jest w stanie dorównać mu swą urodą. Posąg ma idealne proporcje, wyróżnia się oślepiającą, nieskalaną nagością, ma „cudny wzrost, szyję, piersi, biodra”. Wenera uchwycona w biegu eksponuje swą gibkość i zręczność. To wszystko wprowadza bohatera w stan rozrzewnienia, gdy objaśnia ukochanej ulubiony antyk:

(...) unosząc się nad cudnymi liniami kobiecego ciała, którego nieśmiertelne piękno od dwóch tysięcy lat już budziło podziw i zachwyt, w którym starożytny rzeźbiarz z dwudziestu najpiękniejszych dziewcząt swej ojczyzny uwiecznił co posiadały najpiękniejszego.²⁸

²⁴ Zob. Tamże, s. 77.

²⁵ Zob. J. Bajda, dz. cyt., s. 61.

²⁶ Zob. Tamże, s. 59.

²⁷ Z. Niedźwiecki, *Siasia*, [w:] tegoż, dz. cyt., t. 2, s. 50.

²⁸ Z. Niedźwiecki, *Kobieta z gipsu* [w:] tegoż, dz. cyt., t. 2, s. 173.

Kamienna Wenera stanowi symbol wieczności i nieprzemijalności kobiecego ciała. Jej trwałość sytuuje ją poza działaniem czasu, przez co może stale budzić zachwyt i podziw. Pełni także funkcję moralną i wychowawczą, gdyż odwołuje się do „ładny”, kierując ku „pięknościom ducha”²⁹.

Zdarza się także odwrotna sytuacja, kiedy żywa kobieta zostaje spetryfikowana na kształt posągu. Wyobrażenia młodopolskich anty-Pigmalionów, utożsamiająca fizyczne walory kobiety z wartościami estetycznymi, w konkretnie ciała dostrzega odbicie prawzoru piękna, sprawia iż doznaje się podwójnego olśnienia: widzi się „żywą” boginię i uposażone ciało, wyłączone na moment spod praw natury, na skutek estetyzującego spojrzenia³⁰. Ciało stanowiące odbicie mitycznego wzoru zdobywa szczególną wartość i autonomię. Tak została też przedstawiona *Nieznaną*. Uroda bohaterki jest jednak nietrwała, czas odbiera jej piękno. Stąd też ucieczka młodopolskiego *homo aestheticus* od naturalności ku sztuczności. Ów zwrot zdaje się efektem buntu artystycznego przeciw Kantowskiej zasadzie „piękna naturalnego”, a także młodopolskiej apoteozie kreacji i wolności twórczej.

Ta nieskończoność poszukiwań ideału, tajemnica ewokowana przez dzieło, dysonans między pięknem ciała a idealnym wzorem harmonii, stanowią typowe elementy światopoglądu symbolizmu³¹.

Do poszukiwań piękna przez modernistycznych pisarzy, przeniknęła także konwencja malarstwa portretowego Prerafaelitów. Punktem wyjścia zdaje się zachwyt nad najdrobniejszymi elementami natury organicznej. Stąd też każdy szczegół nabierał własnej, szczególnej wyrazistości³².

Kobiety prerafaelickie, to kobiety ambiwalentne. Podkreślano ich atrybuty niewieściego piękna, jak długie, falujące włosy, wydatne, krwistoczerwone usta, krągły biust i ramiona. Wizerunki kobiet były powabne, ponętne i epatujące erotyzmem³³. Istniały jednak i

²⁹ W. Gutowski, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1997, s. 134.

³⁰ Tamże, s. 139.

³¹ Tamże, s. 141.

³² C. Paglia, *Seksualne osoby. Sztuka i dekadencja od Neferetiti do Emily Dickinson*, Poznań 2006, s. 453.

³³ Prerafaelici funkcjonowali – oficjalnie – w latach 1848-1853. Ich najsłynniejsze wystawy odbywały się, gdy bractwo formalnie już nie istniało. Grupa z biegiem lat okazała się mało spójna, a każdy z malarzy wypracował swój własny sposób na tworzenie. Tym, co ich spajało, był powrót do bezpośredniości wyrazu, jaką miała sztuka przed Rafaelem, od której swoją drogą nazwa grupy. Zob. *Prerafaelitów Bractwo* [w:] *Oksfordzki leksykon sztuki*, red. I. Cilvers, H. Osborne, Warszawa 2002, s. 531-532. W malarstwie członków grupy widoczne jest przesunięcie z przedstawiania wizerunku ciała upodlonego i budzącego wstręt do portretowania kobiet seksualnych. Zob. M. Wronka, *Pokaż mi swoje ciało, a powiem ci, kim jesteś: interPREtacja trzech dzieł pędzla Johna Everetta Millaisa i Gabrieli Rossettiego*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie” 2016, z. 13, s. 85-95.

dzieła kontrastowe do tego obrazowania. Były to obrazy kobiet pozbawionych zmysłowości. Odznaczały się chorobliwością, szczupłością, trupią bledością i sinymi oczami. Było to swoiste wynaturzenie ku prostocie.

Elementem wspólnym, łączącym wszystkie prerafaelickie kobiety, był charakterystyczny, tajemniczy i pełen melancholii wzrok, wpatrzenie w inny świat, które tak bardzo intrygowało mężczyzn. Owe spojrzenie wzbudzało w nich platoniczne uczucie jakiegoś łączącego partnerów, cierpiących na „chorobę wieku”, modną wówczas w kręgach dekadentów³⁴.

W nowelistyce Niedźwieckiego, za wzór kobiety prerafaelickiej, uchodzić będzie wspomniana już tytułowa nieznajoma. Wyróżnia się bladą cerą, alabastrowym kolorem skóry, oczy ma zamyślane i łzawe. Nosi w sobie jakąś tajemnicę. Jest naznaczona transcendencją³⁵. Emanuje od niej smutek, melancholia i bliżej nieokreślone, tęskne marzenie – chęć wzbicia się ponad ziemski los. Można zatem przypisać jej miano symbolu nieuchwytej fascynacji, mającej w sobie znamiona śmierci.

Połączenie klasycznego piękna z brzydotą, Erosa z Tanatosem, sprawiło, że estetykę Młodej Polski charakteryzowała ambiwalencja. Połączenie *sacrum* i *profanum* było efektem perwersyjnej fascynacji artystów. W następstwie w wyobraźni młodopolskiego *homo aestheticus* odrodził się motyw rozkoszy uosobiony w demonicznej *femme fatale*. Kobiety ukazywano wówczas pod przeróżnymi postaciami niebezpiecznych zwierząt – krwiożerczych modliszek, meduz, żmij, panter, jak i postaci fantastycznych: wampirów, rusałek, południc, chimer³⁶. Wizje niszczycielskich kobiet mieściły się przede wszystkim w popularnych wówczas kierunkach estetyczno-literackich – symbolizmie i ekspresjonizmie.

W opowiadaniach autora *Dobra publicznego*, najbardziej reprezentatywnym przykładem demonicznej kobiety jest wizerunek Ijony, bohaterki opowiadania *Jego Królewska Mość Boa Dusiciel*. Jej postać w dużej mierze zdaje się wzorowana na wizerunku uwiecznionym na obrazie *Grzech* niemieckiego malarza Franza von Stucka, słynnego z perwersyjnego ukazywania kobiet.

³⁴ Zob. B. Witosz, dz. cyt., s. 42.

³⁵ Szczególny związek kobiet ze sferą transcendencji dostrzegał już Maurycy Maeterlinck. Formułując w swych tekstach osobliwy wzorzec kobiecości, nawiązuje do kanonów prerafaelickiego piękna. Kreacja taka, jak zauważyła Maria Podraza-Kwiatkowska, jest konsekwencją odkrycia w ludzkiej jaźni elementu, niepoddającego się próbom racjonalizacji. Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 2001, s. 125-126.

³⁶ Na szczególną uwagę zasługuje cykl obrazów – *Chimera* – Jacka Malczewskiego.

Ijona bawi się swoim zmysłowym wyglądem, ponętym ciałem, w pół roznegliżowanym i przystrojonym biżuterią – bransoletami w kształcie wijących się węży. Wabi swymi ponętymi ruchami męską publiczność w amfiteatrze. Wokół niej, jak wokół centralnej gwiazdy, krążą – na wzór planet – boginki Nocy:

Śliczna jak nagie rozpustnice Makarta, jak motyl i jak grono dojrzałej winorośli słodka w dwudziestej wiosnie swych grzechów, chichocze i fruwa wśród oślepiających połysków świeżego lakieru i kojącej zieleni roślin, wiedenka wszystkich sfer – niby tłumek swawolnych nix Dunaju co owinąwszy rusałkową nagość w przeświecające mgły letnich strojów (...) by wiśniami warg i tysiącem diablich ponęt płci (...) rozpałać w tłumie krew, w krwi niecić żądze i najwyższy z cudów lata: kobietę pijaną szczęściem – ukoronować glorią złud jeszcze piękniejszą.³⁷

Ijona zachwyca swym demonicznym, a zarazem pociągającym, zmysłowym wyglądem. Jest przepełniona erotycznym szalem. Zrzuca ze swego czoła diadem, rozpuszcza czarne strugi włosów, zrywa z piersi i bioder ubiór, stając przed widzami naga. Wkrótce zostanie zgniecioną przez węża za wymierzony mu „policzek”.

W ekspresjonistycznym stylu utrzymany jest także wizerunek Siasi:

O! bo ognistym było nad wyraz to śliczne, smukłe, gibkie i wyuzdane zwierzątko, które raz uciekało, wymykało się, kryło, doprowadzając potrzebę pocałunków do bólu – to znowu nacierało, napadało, narzucało się z niepohamowaną do okrucieństwa gwałtownością (...). Jej czarne oczy, dawnej trochę głupiutkie, były teraz naprawdę oczyma diabła, który przybrał kuszącą postać kobiety. Jej niezrównane kształty wydoskonaliły się, wykończyły. Jej usta, te małe, wiśniowe klejnociki kobiecej twarzy, boskie źródła miłosnej pieśczości i szeptu, w których mieszkał prawdziwy geniusz pocałunku, te usta dawniej nieśmiałe i bierne, zmieniały się w wulkan, ciągłym żarem ziejący, i miały chwile natchnień cudownych i cudotwórczych.³⁸

W opisie widoczny jest jeden z ulubionych motywów ekspresjonistycznych – żywioł ognia, ale też kontrast, przejawskrawienia i metaforyka zwierzęca. Ten ostatni zabieg stylistyczny wydaje się przez autora *Spotkania* stosowany wyjątkowo często. Liczne porównania animalistyczne, odrealniają kobietę, sytuują ją na granicy świata ludzi i zwierząt, czyniąc bytem nieuchwytnym semantycznie. Obecne w dziele *intensiva* intensyfikują wybrane cechy kobiecości.

W twórczości Niedźwieckiego pojawia się też zabieg odwrotny do animalizacji, na skutek, którego to pejzaż zyskuje przymioty człowieka – kobiety. W impresjonistycznej *Na*

³⁷ Z. Niedźwiecki, *Jego Królewska Mość Boa Dusiciel. Fraszki*, Kraków 1908, s. 5-6.

³⁸ Tenże, *Siasia*, [w:] tegoż, dz. cyt., t. 2, s. 52.

drodze, przeczytać można o przestrzeni, której barwy przypominają „cerę młodej dziewczyny”³⁹. W przedstawieniu natury można dostrzec poetyckie i malarskie efekty barwno-światłne charakterystyczne dla impresjonizmu: wrażliwość na kolory: róż, fiolet, purpura, złoto, a także transponowanie światła na kolor

W tej samej konwencji utrzymany został opis (wykreowany oczami zakochanego w niej młodzieńca) bohaterki dzieła:

Szczęście jego wydawało mu się zupełnym, kiedy otaczał się z nieśmiałą pieszczotą i troską swoim wzrokiem i czułym uwielbieniem swej duszy mgliste jak widmo zarysy jej postaci, uciszone snem jej usta, tak pięknie zakrojone, i te oczy o blasku gwiazd, które nakrywała teraz przecudnej piękności powieka, owalna, gładka zasłona delikatnego, różowego ciała. Bezbrzeżnie miłe i dobre uczucie tego zbliżenia, pierwszego w życiu, wśród takich romantycznych i tajemniczych okoliczności, zamieniało się w jedną błogość bez końca, którą się upajał.⁴⁰

Fragment oddaje wrażenie ulotnej chwili, widzianej oczami młodzieńca. Obecna tu charakterystyczna dla impresjonizmu przypadkowość oraz fragmentaryczność ujęcia i zacieranie konturów, sprawia wrażenie niepewności, swego rodzaju tajemniczości. Postać kobiety jest jedynie zarysowana i emanuje z niej blask.

Mnogość kierunków estetyczno-literackich i ich wzajemna interferencja, sprawiły że język młodopolskich artystów, podobnie, jak u naturalistów, wykreował specyficzny pejzaż kobiecego ciała. Mona przedstawić go tak:

postać: mała, kształtna, wysmukła, filigranowa, delikatnie zbudowana, lekka, przepyszna, dziewicza, pełna szyku, wyzywająca, pełna zwierzęcych chuci;

ciało: śliczne, namiętne, zgrabne, powabne, delikatne, smukłe, gibkie, wiotkie, rozkwitłe, o doskonałych kształtach, o wyzywających kształtach, ponętne, nagie, lekko zabarwione, różowawe, pachnące;

twarz: młodziutka, prześliczna, ożywiona, pełna życia, śmiejąca się, rozkoszna;

cera: biała, wybielona, upudrowana, blada, delikatna, świeża, różowa, zarumieniona, rumiana, pąsowa, smągła, matowa;

oczy: czarne, czarne jak grzech, ciemne, błyszczące, iskrzące, o blasku gwiazd, łzawe, śliczne, prześliczne, cudne, śmiejące się, kochające, zamyślane, zmrużone, wstydlive, nietknięte, diabelskie, fałszywe;

nos: malutki, delikatnie zarysowany, zamknięty w delikatnych owalnych liniach;

usta: małe, słodkie, ciepłe, wiśniowe klejnociki, rumiane, czerwone, pięknie zakrojone, blade, smutne, boskie źródła miłosnej pieszczoty i szeptu, ziejące żarem, nieszczerze;

³⁹ Z. Niedźwiecki, *Na drodze*, [w:] tegoż, dz. cyt., t. 2, s. 35.

⁴⁰ Tamże, s. 33.

włosy: rozpuszczone, rozwiane, zmierzwione, faliste, bujne, buchające jak ogień, rude, blond, jasne, kasztanowe, mahoniowe, o dziwnym odcieniu, jakby lekko zielonkawe;

szyja: biała, toczona, opasana puszystym boa;

ramiona: kształtne, okrągłe, odsłonięte;

biust: falujący, drgający, piękny, dyskretny, zlany wodą różaną;

ręce: małe, ciepłe, delikatne;

uda: bujne, kształtne;

stopy: małe, drobne, żywe, ciepłe, drgające, zgrabnie stąpające, w płtykach, świecących bucikach;

ubiór: obcisły gorset, jasny, perkalowy stanik, gustowny szlafroczek, modny kostium, pąsowy kostium, perkaliki obciskające kibić, krótka sukienka, długie, czarne okrycie, skromna suknia, jaskrawy strój, bransolety.

W modernistycznym pejzażu kobiecego ciała dostrzeżemy pozytywną waloryzację kobiecego ciała. Niedźwiecki wyeksponował najważniejsze atrybuty kobiecości jakimi są według niego młodość i piękno. Obszar aksjologiczny znamionują cechy przyjemnościowe, przede wszystkim estetyczne. Przeważają epitety sensoryczne i sensualne, aktywizujące zmysł wzroku i dotyku.

Nowelista podobnie, jak moderniści szczególną uwagę poświęcił kobiecym ustom i oczom. Powszechnie przyjęło się twierdzić, że usta stanowią symbol zmysłowości i grzechu, oczy zaś przynależą do sfery *sacrum*, będąc wyznacznikiem czystości i tajemnicy, ale też – na zasadzie *coincidentia oppositorum* – skrywając w sobie tajemnicę i pożądanie. Niczym w zwierciadle duszy, odbija się w nich blask gwiazd i wieczności⁴¹.

W opisach autora *Sam na sam* obecne okazuje się także modelowe dla dekadentyzmu zespolenie skrajnej naturalności z równie skrajną sztucznością. Z jednej strony w zachwyty wprawia piękno nagiego ciała, z drugiej podziw wywołuje ubiór, podkreślający kobiece kształty. W Młodej Polsce strój pełnił funkcję ornamentacyjną. Stanowi raczej „obłonę”, a nie zasłonę kobiecego ciała. Ma podkreślić piękno kształtów i wzmocnić zainteresowanie nagością. Odgrywa zatem dwojaką rolę – głosi nagość i jednocześnie ją ukrywa.

Opowiadania Niedźwieckiego znamionuje silna interferencja sztuk plastycznych i malarskich, zarówno na płaszczyźnie ideologicznej, tematycznej, jak i w samych środkach wyrazu. Do literackich portretów przenikają elementy kierunków estetyczno-literackich, popularnych na przełomie XIX i XX wieku, wnosząc ze sobą nie tylko odmienne wartości na płaszczyźnie formalnej, ale i mentalnej autora *Wigilii*.

⁴¹ Zob. B. Witosz, dz. cyt., s. 41.

Bibliografia:

Adamczyk A., *Warianty przestrzeni w twórczości Zygmunta Niedźwieckiego*, [w:] *Ogrody nauk i sztuki*, Wrocław 2010, s. 327-333.

Araszkiewicz F., *Pozycja Zygmunta Niedźwieckiego w polskim naturalizmie*, „Roczniki Humanistyczne” 1953, z. 1, s. 237-263

Bajda J., *Młoda Polska*, Wrocław 2003.

Błoński J., *Wstęp do: Z. Niedźwiecki, Proszę o głos*, Kraków 1955, s. 1-27.

Gutowski W., *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1997.

Hutnikiewicz A., *Naturalizm* [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. J. Sławiński, Wrocław 1992.

Markiewicz H., *Zygmunt Niedźwiecki. Studium z dziejów polskiego naturalizmu*, Kraków 1939.

Markiewicz H., *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1996.

Niedźwiecki Z., *Jego Królewska Mość Boa Dusiciel. Fraszki*, Kraków 1908.

Niedźwiecki Z., *Opowiadania*, t. 1, red. D. Trzeźniowski (z zespołem: A. Adamczyk, A. Błaszczuk, M. Gabryś, A. Skała), Lublin 2009.

Niedźwiecki Z., *Opowiadania*, t. 2, red. D. Trzeźniowski (z zespołem: A. Adamczyk, A. Błaszczyk, M. Gabryś, A. Skała), Lublin 2009.

Olszaniecka M., *Z zagadnień naturalizmu w polskich sztukach plastycznych*, [w:] *Problemy literatury polskiej okresu pozytywizmu*, red. E. Jankowski, J. Kulczycka-Saloni, s. III, Wrocław 1984.

Paglia C., *Seksualne persony. Sztuka i dekadencja od Neferetiti do Emily Dickinson*, Poznań 2006.

Prerafaelitów Bractwo [w:] *Oksfordzki leksykon sztuki*, red. I. Cilvers, H. Osborne, Warszawa 2002. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 2001, s. 125-126.

Wit-Labuda A., *O literackich i nieliterackich obrazach postaci*, „Teksty” 1979, nr. 4, s. 46-57.

Wronka M., *Pokaż mi swoje ciało, a powiem ci, kim jesteś: interPREtacja trzech dzieł pędzla Johna Everetta Millaisa i Gabriela Rossettiego*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie” 2016, z. 13, s. 85-95.