

Diana SANIEWSKA

Uniwersytet w Białymstoku

GRZESZNE MYŚLI, GRZESZNE CZYNY. OBRAZ ZMYSŁOWOŚCI W *LALCE* BOLESŁAWA PRUSA

Spotkanie kobiety i mężczyzny jest erogennym poruszeniem ciała, czyli przeżyciem znaczeń związanych ze zmysłowością. Pierwszeństwo uzyskują tu treści bezpośrednio podlegające i odczytywane przez zmysły, za pomocą których nawiązuje się kontakt ciała z ciałem, nawet nieobecnym, czy obecnym we wspomnieniu. Zmysłowość zatem jest zorientowana konsumpcyjnie i ludycznie, w niejakiej opozycji do zjawiska kulturowego, jakim jest – włączająca elementy idealistyczne – miłość. Tę ambiwalentną przestrzeń między zmysłowością i miłością wypełnia erotyzm, będący eskalacją sensualizmu kontaktów damsko-męskich.

Erotyzm nie daje się łatwo sprowadzić do seksualizmu. Georges Bataille twierdzi, że aktywność seksualna człowieka „staje się erotyczna, ilekroć przestaje być elementarną, zwierzęcą seksualnością” (1999: 40). Denis de Rougemont dodaje natomiast, że „erotyzm rozpoczyna się tam, gdzie emocja seksualna, wychodząc poza swój cel prokreacyjny, staje się celem sama w sobie lub środkiem wyrażania duszy” (2002: 30). W *Lalce* zatem naznacza on sobą to, co Wioletta Długosz nazywa „zdarzeniami przedintymnymi” (1998: 158), a które, na potrzeby niniejszego szkicu, określam mianem „zdarzeń zmysłowych”.

Jako taki – erotyzm, uzupełniając wszystko o wynikającą z obcowania ciał rozkosz, zawsze znajdował się w awangardzie, a *Lalka* Prusa, która wedle Tadeusza Boya-Żeleńskiego „parzyła namiętnością, zawracała w głowie oparem zmysłowym” (1988: 342), jest, używając określenia Marii Dąbrowskiej, „monografią tych spraw” (1968: 15).

WZROK

Pozostając przy dziewiętnastowiecznej, scjentystycznej, frazeologii, można powiedzieć, że *homo sapiens* jest gatunkiem, który oparł swoją cywilizację na szczególnej preferencji zmysłu wzroku. Człowiek pożąda tego, co wydaje mu się wizualnie atrakcyjne, przy czym pojęcie atrakcyjności jest osobniczo względne (Pawłowski 2009).

W *Lalce* mamy zatem mężczyznę czterdziestosięciolatka, o którym mówi się, że jest „wcale... wcale...” (s. 237)¹, a nawet: „kompletnie piękny człowiek!” (z wykrzyknieniem zachwytu), który „między tysiącem zwróciłby uwagę...” (s. 546). Mamy też pannę dwakroć od niego młodszą, „niepospolicie piękną” (s. 43), w której wszystko było „oryginalne i doskonałe” (s. 43). Powstaje z tego obraz dwojga ludzi, którzy „harmonizują ze sobą wzrostem i ruchami” (s. 279).

Pierwszy warunek erotycznej interakcji zostaje więc spełniony. Dwoje pięknych ludzi może zostać skonfrontowanych. Oczywiście wzrokowo. Pierwsze spotkanie Izabeli i Stanisława, czy raczej Stanisława z Izabelą, jest właśnie wzrokowe. Kobieta ta „zrobiła na nim szczególne wrażenie. Zdawało mu się, że już kiedyś ją widział i że ją dobrze zna” (s. 82). Odnajdujemy w tym opisie cechy typowe do wzrokowego *déjà vu*, które w kategoriach psychologicznych określa się jako przypomnienie bez rozpoznania. Najprawdopodobniej to jest właśnie powód, dla którego w teatrze Stanisław „przypatrywał się jej cały czas (...) nie mogąc od niej oczu oderwać” (s. 82). I tak już zostanie, ponieważ bohater będzie „ciągle szukał okazji do widywania panny Izabeli” (s. 82). Doprowadzi to do sytuacji, w której Wokulski będzie obserwował Łęcką z ukrycia, w teatrze, na koncertach, w kościele, w parku. Wioletta Długosz mówi nawet o podglądaniu (1998: 162), które można uznać za element dewiacyjny, bowiem taka „rozkosz patrzenia ma źródło w perwersyjnym *voyeuryzmie*” (Kłosińska 1999: 43) tożsamym z „metodycznym podglądactwem bez respektu dla jakiegokolwiek i czyjejokolwiek intymności” (Bieńczyk 2007: 68).

Odnarratorski *voyeuryzm*, igrający z granicą dyskrecji, niejednokrotnie wydobywa humorystyczne aspekty zajęć. W kamienicy „Maleski chodzi bez koszuli, ale w majtkach, a Patkiewicz chodzi bez majtek, ale za

¹ Wszystkie cytaty pochodzą z wydania: B. Prus, *Lalka*, t. I/II, Warszawa 1998. W nawiasach podaję numery stron.

to w koszuli. Panna Leokadia widzi więc cały garnitur..." (s. 372). Zatrzymajmy się więc na moment przy kwestii ubrania.

Ewidentnie szata jest tym, co zdobi. Jest przy tym odzwierciedleniem wnętrza danej osoby, charakteryzującym poniekąd jej intymną przestrzeń. Czytamy, że Wokulski „cały zatonął w fałdach sukienki tej panny” (s. 345), a więc uległ. Przy czym sukienka, sugerując pewną cielesną dostępność, jest wyraźnie erotyczna. Dlatego mężczyzna, który widział, że „figlarny wiatr miotał spódnicami pokojówek” (s. 194), uznał je za swawolne, łatwo osiągalne. Podobny charakter ma uwaga Rzeckiego dotycząca Małgorzaty, która przyjmuje mężczyznę w szlafrocisku, o którym pan Ignacy mówi: „był to bardzo ładny szlafrocik, obszyty koronkami” (s. 356). Pani Mincel jest więc charakteryzowana jako kobieta frywolna (bo w szlafrocisku), ale również ekskluzywna (bo w koronkach).

Niewątpliwie kobiecość w męskim postrzeganiu potrzebuje odpowiedniej oprawy, koniecznej wyrafinowanej. Wokulski mówi o swojej potencjalnej kochance: „od stóp do głów owinę ją w koronki, zasypię klejnotami” (s. 251).

Izabelę natomiast widzimy w chwili, gdy „spod kaskady tkanin, spływających aż na podłogę, wysunął się jej wąski pantofelek i kawałek pończoszki” (s. 63). Ponownie: sfera „dołu” jest zmysłowa. W indywidualizowaniu Łęckiej autor posługuje się dodatkowo kolorem, zwracając uwagę na jego symboliczną wymowę w kobiecym ubiorze (Apresjan 1980: 94).

W czasie pierwszego spotkania Izabela była „ubrana w białą suknię” (s. 82). Symbolika bieli odsyła do sfery absolutu i światła, kojarzy się z czystością i niewinnością (Popiek 1999: 101, Tokarski 2004: 35–70). To także dystans i chłód. Czy kiedy zamykamy oczy, nie nasuwa się pod powieki śnieżna przestrzeń zimowego krajobrazu? Nic więc dziwnego, że Wokulskiemu postać Izabeli przypominała „niezmierny spokój syberyjskich pustyń” (s. 82). Nie jest to jednak jedyna możliwa interpretacja. Z perspektywy Izabeli przesłanie bieli brzmi: *zróbcie mi, żebym mogła błyszczeć*. Fenomen bieli tkwi w dwoistej naturze percepcji koloru, który określa psychikę osoby noszącej kolor jak i tej, która ogląda: biel w ekspresji jest egocentryczna, w percepcji bywa przeżywana jako kolor tłumiący (Popiek 1999: 144).

Innym razem Łęcka „miała na sobie bladoniebieską suknię i wielkie perły na szyi” (s. 114). Kolor niebieski reprezentuje to, co niebiańskie, boskie, królewskie (Popiek 1999: 73, Tokarski 2004: 113–126). Ma wyrażać dążenie do oryginalności, potrzebę uznania, a więc cechy esencjalnie

kobiece. Uzupełnieniem takiego wizerunku są perły, będące symbolem kobiecości i energii żeńskiej. Niewątpliwie jest to najtrafniejsza wizualnie implikowana charakterystyka panny Łęckiej.

Uniwersum damsko-męskie jest u Prusa zwizualizowane, co znaczy, że spojrzenie staje się medium komunikacji i supremacji. W powieściowym świecie spojrzenie jest mową. Oczy wyrażają to, czego wypowiedzieć nie wypada lub to, czego wypowiedzieć się nie da: „jej oczy umiały tulić, pieścić, płakać bez łez, palić i mrozić” (s. 43) Spojrzenie, zgodnie ze współczesną teorią intymności, jest traktowane jako silny sygnał intymności objawiającej się bezsłownie. „Ale bo jak ona na mnie patrzyła, to ach!...” (s. 77) – wykrzykuje Mraczewski, uznając spojrzenie za preludeum aktu miłosnego, cechującego się tym, że „chwila wcześniej jest bardzo rozkoszną, ale w chwilę później człowiek jest taki zakłopotany...” (s. 77). Tak zakłopotany, że zapewne nie wie, co zrobić ze wzrokiem, który do tej pory był jego sprzymierzeńcem. To „przymierze wzroku” okazuje się opresyjne w stosunku do kobiety (Kłosińska 1999: 43); zawierają się w nim fizjologiczne potrzeby patrzącego (Ackerman 2008: 159). Kobieta, na którą patrzy mężczyzna, czuje się osaczona, jak zdobycz – Izabela nazywa Wokulskiego „zdobycwą” (s. 69). Są momenty, w których Łęcka czuje na sobie głodny wzrok Wokulskiego „i bynajmniej nie jest to głód absolutu” (Długosz 1998: 163): „Jak on na nią patrzył... (...) Dzieci spoglądały na nią, na czekoladę i na ciastka, z ciekawością i łakomstwem głodnych zwierzątek, a ten kupiec – tak samo na nią patrzył” (s. 64).

Scena ta przywołuje metaforę świata jako cukierni, w której kobiety są ciastkami, w których gustują mężczyźni i wśród których mogą wybierać. Wydaje się, że metafora kobiety-ciastka (Karwatowska, Szpyra-Kozłowska 2010: 93) najpełniej oddaje poetykę *Lalki* zmysłowej: bo wygląda, bo pachnie, bo smakuje, bo ma walory odbierane przez receptory czuciowe, bo można o niej mówić i myśleć.

SMAK

Metafora ciastka przywołuje przede wszystkim smak. Ciastko jest słodkie, a słodki smak kojarzy się z przyjemnością i satysfakcją. Dlatego wrażenia patrzącego, czy też konsumującego, by nie powiedzieć posiadacza owego ciastka, będą oscylowały wokół pozytywnych stanów psychicznych i radosnych emocji. Z perspektywy neurobiologii „Kluczowe

dla bodźców smakowych jest to, że wywołują one najbardziej podstawowe, ludzkie emocje, a więc uczucie przyjemności (słodki)” (Ackerman 2008: 23). Dodatkowo konotowany jest element ognia potrzebny do wypieku, a więc wnoszący aurę ciepła, które oznacza bliskość uczuciową i życzliwość (czyli ciepłe uczucia). Natomiast ciastko podawane jako deser oznacza nagrodę. Wprowadza to ponownie łowiecko-erotyczny charakter obcowania między płciami. Zgodnie z tym Izabela jako ciastko ma być nagrodą dla Wokulskiego-łowcy.

Podobnie radosne skojarzenia wywołują porównania pań do trunków. „Szampan nie kobieta” (s. 160) – powie Mraczewski o Stawskiej. Ten ekskluzywny napój oddziałuje na zmysły – jak kobieta. Nie tylko na smak. Powoduje utratę kontroli, a nawet uleganie złudzeniom, które w takich sytuacjach waloryzowane są pozytywne. Przed wynalezieniem środków psychotropowych szampan był znany jako środek antydepresyjny. Stanowił więc idealną receptę na kobiecą labilność i niezdecydowanie. „Tobie niekiedy potrzeba szampana, ciebie musi ktoś odurzyć choćby cynizmem” (s. 651) – mówi Stawski do Izabeli. Bo kobieta odurzona, to kobieta zdobyta. Dalej Starski łączy szampana z „pierniczkami uwielbień” (s. 651), choć zwykło się go podawać z biszkoptami o wydłużonym kształcie, w lukrowej polewie. Ciekawe, że i uwielbienie, i pierniczki mogą być lukrowane, czyli sztucznie dosładzane, przez co idealnie pasują do smaku szampana – niezależnie od tego, czy będzie on symbolizował kobietę, czy tylko dodatek do niej.

Natomiast w wersji mniej wyrafinowanej radca opisuje piwo następująco: „kolor starego miodu, piana jak śmietana, a smak szesnastoletniej dziewczyny” (s. 740). Erotyczny wydzźwięk tego porównania jest oczywisty.

DOTYK

Dotyk jest najbardziej bezpośrednim sposobem zaznawania świata materialnego. Nic więc dziwnego, że kontakt fizyczny z drugą osobą budzi tyle emocji. Zgodnie z zasadą przyjemności człowiek dąży do odczuwania pozytywnych afektów wynikających z dotykania lubianych osób i bycia dotykany. „Dotyk jest zmysłem, który przez całe życie najtrudniej oszukać. Jako pierwszy budzi się u rozwijającego płodu, a w chwili śmierci opuszcza nas jako ostatni. Prawdopodobnie jest najistotniejszym

zmysłem dla naszego samopoczucia” (Ackerman 2008: 172). Nic dziwnego, że szczególną rolę przypisuje się uściskowi. Ściskając się, czujemy się mniej samotni, podnosimy poczucie własnej wartości, mniej się boimy, obniża się poziom hormonu stresu. Dotyk okazuje się więc wymarzoną lekarstwem na neurozę Wokulskiego, którą diagnozuje doktor Szuman (s. 676).

A jednak dotyku w *Lalce* jest mało. Może nawet za mało. W przestrzeni dystansu intymnego (45 centymetrów wokół ciała) przeważającym sposobem dotykania jest dotyk przypadkowy bądź dyktowany konwencją, dotyk, za który należy przeproszać. W teatrze mamy do czynienia właśnie z taką przypadkowością. Jest to miejsce, gdzie Rzecki „musiał potrącać o kolana siedzących dam...” (s. 286). Wydaje mu się to jednak na tyle intymne, że aż grzeszne, toteż „chętnie poszedłby do spowiedzi, byle tylko oczyścić duszę z plamy owych potrąceń” (s. 286). Rzecki, zgodnie z romantyczną konwencją, cielesność kobiety traktuje jako absolutnie nienaruszalną; hołduje tym samym wiktoriańskiej obyczajowości.

Przeciwieństwem tej „niewinności” dotyku w tłumie jest dotyk ukierunkowany na cel, dotyk, który ma uwodzić, dotyk, który wyraża to, czego nie wyrażają usta: podczas przejażdżki Wąsowska prowokuje sytuację, w której „w taki sposób ruszyła nogą, że jej kolano dotknęło twarzy Wokulskiego” (s. 473). Jednak jej wyzywające zachowanie nie wywołuje zamierzonego efektu. Dla Stanisława jest to dotyk nieoczekiwany i niechciany, i chociaż z założenia erotyczny, nie oddziałuje na jego zmysły.

Typem uścisku konwencjonalnego jest uścisk dłoni, oto Izabela „w znaczący sposób ścisnęła Wokulskiego za rękę” (s. 240). Pomijając czynniki fizjologiczne (dotyk, w którym biorą udział usta, jest najprzyjemniejszy, ponieważ w ustach znajduje się wyjątkowo dużo receptorów czuciowych), pocałunkowi jako formie dotyku należne jest miejsce szczególne, bowiem już nawet wspomniane niewinne uściśnięcie dłoni bywa uzupełniane o pocałunek: „podała mu rękę, którą Wokulski ze czcią ucałował” (s. 263) czy „Wokulski pocałował ją w rękę” (s. 493). Te pocałunki to jego przyjemność.

Bywa też, że ucałowanie kobiecej ręki jest elementem erotycznej gry napięć prowadzonej przez kobietę i mężczyznę. Wąsowska mówi: „Pozwoliłam mu odpiąć dwa guziki u rękawiczki i pocałować się w rękę (...) jak on nie umie całować... (...) W podobnych wypadkach niezręczność jest śmiertelnym grzechem” (s. 597). Igra tym samym z Ochockim. Droczy się. Prowokuje.

O pocałunkach u Prusa się myśli. Kontakt usta – usta pozostaje w sferze marzeń. Wokulski tylko wyobraża sobie pocałunek panny Izabeli i „na myśl o tym pocałunku działo się z nim coś niezwykłego. Wola w nim słabła, czuł, że traci przytomność” (s. 594). Mimo że tylko wyobrażone, jest to doznanie na tyle zmysłowe, że mające fizjologiczne konsekwencje: bohater niemalże omdlewa z rozkoszy, by zaraz poddać się ambiwalentnym emocjom: gniewowi i rozczarowaniu. I, jak zauważa Olga Tokarczuk, „wszystko zmieszczzone w piętnastu liniijkach” (2001: 430).

Bardziej drapieżne pragnienia wywołuje pani Wąsowska. Wokulski myśli: „co to musi być za wściekła kobieta! (...) Kąsałbym ją...” (s. 722). Kąsanie jest całowaniem daleko posuniętym, instynktownym, prawie zwierzęco pierwotnym. Usta natomiast są, jak pisze Guillaume Apollinaire, siódmą bramą ciała, a więc pocałunek oznacza, że do całkowitego zdobycia kobiety pozostają już tylko dwie.

Fizycznym obcowaniem, które nie pozostawia wątpliwości, co do intymnego charakteru, jest kontakt Izabeli ze Starskim przy „szukaniu medalionu” w ciemności wagonu kolejowego. *On* przebywa tam „przytulając się do jej ramienia” (s. 651), a nawet „objął ją prawą ręką, a lewą ścisnął jej rączkę ukrytą pod płaszczkiem” (s. 651). Dotyk taki jest uściskiem kochanków. Odnajdujemy w tej scenie chęć ukrycia tego, co zakazane, ciemnej erotyki, ekshibicjonizmu (*ona* i *on* nie są *sam na sam*), a może nawet pornografii, w myśl zasady, że erotyka jednego jest pornografią drugiego.

SŁUCH

Lalka pełna jest gwaru ulicy, odgłosów miasta, ale zasadniczo na zmysł słuchu w szczególny sposób wpływa mowa. Można nawet zaryzykować twierdzenie, że między bohaterami Prusa erotyzm jest zwerbalizowany, a „mowa staje się seksualnym wabikiem” (Rabikowska 1998: 146).

Tematyka miłosna staje się rodzajem gry językowej, nie jest mglistą iluzją, „bohaterowie *Lalki* mówią o sprawach ciała jak ludzie dorośli” (Bachórz 1998: 65). Niedwuznaczne rozmowy toczą się wszędzie tam, gdzie dochodzi do wymiany zdań między płciami: w rozmowie Wąsowskiej z Ochockim (s. 597), Ochockiego z panną Felicją (s. 486), czy w skrzących erotyzmem dialogach Wokulskiego z Wąsowską (s. 715, 720, 731); w czasie przyjacielskich, męskich rozmów – baron zwierza się Wokulskiemu;

„nie wiem, czy ośmielę się kiedykolwiek pieścić ją... chcę tylko modlić się do niej...” (s. 468), a Ochocki pyta: „W którym roku życia zaczynają mężczyźnie... obojętnieć kobiety?” (s. 185). Świadomość erotyczna staje się rodzajem broni w „walce płci”, a dla kobiety – narzędziem manipulacji. W czasie poufnych, kobiecych rozmów Izabela dowiaduje się, że „stary mąż jest mniej wymagający od męża w średnim wieku... (...) Tylko bez egzaltacji, Belciu! Nie masz lat szesnastu” (s. 52). Warty odnotowania jest fakt, że nie przewiduje się możliwości posiadania młodego męża, co równie dobrze może być echem teorii darwinowskich, jak i przejawem kobiecego cynizmu.

W *Lalce* mężczyzna słyszy szum jedwabnych sukni, a kobieta męskie kroki. Ucho panny Łęckiej wychwytuje „w dalszych pokojach szmer. Było to męskie stąpanie, miarowe, spokojne” (s. 59). Izabela słyszy kroki Wokulskiego, tak jak zwierzyzna kroki myśliwego. Słyszy, ale nie zauważamy żadnej somatycznej reakcji. Takową wywoła dopiero muzyka Moliniego. Na jego koncercie u Rzeżuchowskich były „namiętne odrzucone głowy, zarumienione policzki, pałające oczy, rozchylone i drgające usta, jakby pod wpływem narkotyku” (s. 620). Trudno ocenić, czy reakcję taką wywołała sama muzyka czy raczej osoba muzyka, którego, zapewne nie bez wizualnej przyczyny, panna Łęcka widziała w roli swojego kochanka.

Z kolei Wokulskiemu, zupełnie przeciwnie, zmysłowe upojenie kojarzy się z ciszą. Stanisław roi sobie, że przy ukochanej Izabeli „on już zawsze będzie pełen niezmiernej ciszy” (s. 277).

ZAPACH

Historia zapachu sięga czasów pracźlowieka, który odkrył, że niektóre gatunki drzew przy spalaniu nadają dymowi piękny zapach. Zaskakujące, ale właśnie od dymu pochodzi słowo *perfume*, wiązane etymologicznie z łacińskim *per fumom*, czyli „poprzez dym” (Jabłońska-Trypuć, Fabiszewski 2008). Już w epoce nowożytnej perfumy dobrej jakości tworzyły wokół kobiety aurę pożądania i luksusu. Mówi się, że są jak biżuteria uzupełniająca dekollet. Dla estetyzującej arystokratki w typie Izabeli Łęckiej obłóczki perfum musiały być częścią codzienności. Czytamy, że nie mogła używać innych perfum „tylko oryginalnych Atkinsona” (s. 74).

Stanisław nie zwrócił jednak uwagi na zapach ukochanej, być może był wystarczająco odurzony feromonami (Ackerman 2008: 164–165). Dopiero przy Wąsowskiej „byłby przysiągł, że czuje zapach jej ciała” (s. 721) – najbardziej osobisty, najbardziej erotyczny z zapachów. Wypada zauważyć, że pani Wąsowska budzi w Stanisławie mężczyznę z krwi i kości, który myśli o tym, że nie tylko mógłby, ale chciałby, być zdobywcą. Jednak kobieta ta pociąga go atrakcyjnością i seksualnością tylko w momentach deziluzji, kiedy Izabela spada z piedestału bogini. Wtedy Stanisław nazywa Wąsowską „wartą grzechu” (s. 728).

ORGIA ZMYSŁÓW

Tym, co łączy elementarne doznania pięciu zmysłów jest przestrzeń ciała. Przypomnijmy – pięknego, atrakcyjnego fizycznie. Ciało jest też tym, co pośrednicząc między środowiskiem, ewokującym bodźce zmysłowe, a psychiką człowieka, porządkuje damsko-męską przestrzeń, uzupełniając zmysłowość o element przestrzeni wewnętrznej.

Z ust Mraczewskiego dowiadujemy się, że Izabela „piekielne robiła wrażenie” (s. 77). Rzeczywiście, w przypadku Izabeli, nie mogło być inaczej. Anielskość jest przecież asensualna; anioły są istotami bezcielesnymi. Izabela natomiast, manifestując swoją kobiecość, jest zmysłowo erotyczna, w przeciwieństwie do Wąsowskiej emanującej erotyzmem intelektualnym.

Prus igra z ideałem tożsamości piękna i dobra. Skądinąd wiemy, że już w XIII wieku pojawiła się piękność diabelska. Nic więc dziwnego, że czar pięknego kobiecego ciała idzie w parze z uwodzicielskim występkiem. „Izabela należy do typu kobiet uczuciowo chłodnych i skłonnych do rozwiązłości zmysłowej” (Bachórz 1998: 70). Zmysłowej – owszem – ale czy cielesnej? Zmysłowa rozwiązłość Izabeli wynika z jej poczucia estetyki. Działa na nią to, co piękne, niezależnie od tego, czy jest to piękny mężczyzna, czy piękna figurka. Możemy zatem przypuszczać, że cielesność Łęckiej nie została naruszona, bo tylko kobieta dziewica jest zdolna do sprawowania władzy nad mężczyznami, władzy, którą – dodajmy – Izabela posiada. Świadomość tego musiał mieć sam Wokulski, twierdząc, że jest to „Mesalina, jeżeli nie ciałem, to duchem” (s. 410).

Innym świadectwem demonizacji postaci kobiecej, *odanielenia* – bo postać anielską przybiera kobieta tylko w momentach trwania Wokul-

skiego w iluzji – jest pokazanie upadłej kobiety. Obok mentalnej prostytutki, którą jest Izabela, pokazuje autor Marię – prostytutkę z prawdziwego zdarzenia. Marta Rabikowska (1998) sugeruje, że nie ma w *Lalce* postaci kobiecej, która mogłaby być wzorem, nie ma kobiety idealnej. Ma to być wyrazem mizoginizmu samego autora. Jednak w szerszej perspektywie, przywoływanej przez Jerzego Sosnowskiego, jest „świadectwem mizoginizmu dziewiętnastowiecznej kultury polskiej” (1998). Kultura ta bowiem – dodajmy patriarchalna – owszem, uznaje żywioł nieskrępowanej kobiecości za fascynujący, ale jednocześnie kobietę, nie podlegającą męskiej kurateli, traktuje jak niebezpieczny problem, burzący „uświęcony tradycją ład boski międzyludzki” (tamże). Taka kobieta jest szalona, bo świadoma swojego ciała i równie świadomie oddziałująca nim na mężczyzn. A może, stosując współczesną frazeologię, kobieta taka jest miłośnym ćpunem, uzależnionym od endorfin, syntetyzowanych przez jej mózg w wyniku obcowania z przedstawicielem przeciwnej płci (Tallis 2006: 236–258).

Asymetria w dziedzinie erotyki, wynikającą ze społecznie akceptowanych ról przypisanych kobiecie i mężczyźnie, czyni kobietę stroną podporządkowaną i pasywną (Stewart 2010: 304). Wzorzec osobowy kobiecości zbudowany w męskiej wyobraźni, według Marty Rabikowskiej (1998: 138), transponuje tylko dwa typy kobiecości: dziewicy i matki. Jeśli kobieta „chce być syreną czy harpią – nie jest prawdziwą kobietą”, bowiem „w kulturze jest miejsce albo dla dziwki albo dla mężatki” (Kłosińska 1999: 109). Izabela Łęcka wybiera jednak trzecią ewentualność – zakon – perspektywę pozbawioną cielesności i zmysłowości. Można ją traktować jako „wykręt fabularny, który subtelnie rozmył moc płciowości, zaprzeczył jej znaczeniu” (Rabikowska 1998: 153), a może nawet miał Izabelę w pewien sposób zrehabilitować w oczach społeczeństwa, które tylko mężczyźni pozwala poddawać się zmysłom. Oczywiście z zachowaniem odpowiedniego prestiżu. Prawdziwemu koneserowi zapewni go wielkomięski świątek Paryża. Suzin o tym raję powie: „kobiety tylko trochę zanadto wpychają się. Ale tu inszy smak...” (s. 393). Inszy na tyle, że obudzi nawet zmysły Wokulskiego, który w stolicy Francji, stolicy ówczesnego świata „pił koniak (...) i oddawał się rozpuście” (s. 417).

Jednocześnie jednak uzmysławiamy sobie, że upadły mężczyzna nie jest niczym nadzwyczajnym. A w żadnym wypadku nie jest problemem rozwiązłość takiego Starskiego, który jako „gatunek publicznego mężczyzny na pociechę nudzących się mężatek” (s. 705), budzi najwyższej polito-

wanie mężczyzn idealnych w typie Wokulskiego czy Ochockiego. Daje na to przyzwolenie nowy i modny wówczas duch darwinizmu, dowodzący, że mężczyzna nie może uciec od zmysłów, co poza biologią potwierdza paremiologia dysponująca świadectwami przyzwolenia na męską rozwiązłość (Karwatowska, Szpyra-Kozłowska 2010: 79). W takim wypadku cała gama zachowań międzypłciowych od przejawów petrarkizmu, romantycznego uwielbienia kobiety, po szowinizm jest tylko jedną z „masek, w którą lubi przebierać się instynkt utrwalenia gatunku” (s. 85).

W zmaskulinizowanym świecie inna przyzwoitość obowiązuje kobiety, a inna mężczyzn (tamże: 75). To mężczyzna wyznacza kobiecie rolę. Ochocki ironicznie stwierdza, że „dekoltować się do pasa jest dobrze” (s. 486), ale „zawsze znajdzie się jakaś baba (...) która będzie uważać to za nieprzyzwoite, że pani pójdzie ze mną do laboratorium” (s. 486). Te podwójne standardy powodują, że tradycyjnie kobietom od najmłodszych lat wpaja się poczucie wstydu. Dlatego córeczka pani Stawskiej zapyta: „Mamo, dlaczego tan pan rozbiera Mimi? Przecież ona będzie się wstydzić” (s. 568). Dopiero kobieta wyemancypowana z roli może stać się bezwstydną i dopuszcza się „filtracji” czyli tego, co „co robi kobietę podobną do restauracyjnej serwetki, którą każdy może obcierać usta i palce” (s. 719). Flirt, jako zabawa erotyczna, przystoi wyłącznie mężczyźnie (tamże: 101). Już Jan Baudouin de Courtenay wspominał o „usamczeniu” języka polskiego (1984). Wiktorianizm, którego echa wybrzmiały w całej Europie, ufundował hipokryzję obyczajową zobrazowaną między wersami powieści Prusa.

PERSONALIZACJA

Ucieleśnieniem zmysłowości jest dla głównego bohatera *Lalki* panna Izabela Łęcka. Izabela, którą nazywa „królowną” (s. 512). Nie bez przyczyny, ponieważ urok księżniczek tkwi w ich „ciemnym i niezaprzeczanym erotyzmie” (Ehrenreich 2007). W pewnym sensie Mesalina też była księżniczką.

W przypadku Izabeli podobną funkcję pełni posążek Apollina. W tym kontekście tytuł, wbrew temu, co twierdził sam autor (Bachórz 1998: 70), nie wydaje się taki przypadkowy. *Lalka* jest figurą erotyczną, być może kompensacyjną, jak postać Apolla, którego Łęcka całowała i pieściła w samotności swojej sypialni, aż „kiedy pewnej nocy zapłakana

usnęła (...) przyszedł do niej (...) siadł na krawędzi jej łóżka (...), patrzył na nią (...), a potem objął ją w potężnym uścisku i pocałunkami białych ust ocierał lzy i chłodził jej gorączkę" (s. 49).

Sytuację taką można uznać za psychologicznie zrozumiałą, bowiem „u młodej kobiety dominują niemal wyłącznie pragnienia erotyczne, gdyż całą jej ambicją pochłania zasadnicze dążenie do miłości” (Freud 1974: 511). Prus obrazuje tę tezę na przykładzie Izabeli. Robi to jednak w taki sposób, że wydaje się to społecznie nieakceptowane, a jej „intymną sprawę” – jak ją określa Bachórz (tamże) – z posążkiem Apollina uznajemy za odbiegającą od normy, dewiacyjną.

SENSUALIZM TOTALNY

Radość widzenia, dotykania, smakowania, słuchania i zapachu „pięcioma królewskimi drogami” zmierza wprost do syntezy międzypłciowych „zdarzeń zmysłowych”, toteż w tym miejscu warto przypomnieć intymną biografię bohatera. Pierwszą znaną z imienia kobietą w życiu Wokulskiego jest Kasia Hopfer. Ale erotyczne kontakty z płcią przeciwną rozpoczynają się dla Stanisława dopiero wtedy, kiedy Małgorzata Mincel pyta go: „Czy podobna, panie Wokulski, ażeby pan nigdy nie kochał się? (...) Ma pan o ile wiem, ze dwadzieścia osiem lat, prawie tyle co ja... I kiedy ja już od dawna uważam się za starą babę, pan wciąż jest niewiniątkiem...” (s. 355). Jak widać, dość późno „nawracała go do miłości” (s. 355). Nawracała na tyle nieskutecznie, że w ich małżeństwie Wioletta Długosz dopatruje się „prostytucji małżeńskiej” a później źródła „zdeklarowanego aseksualizmu Wokulskiego” (1998: 160). Jako wdowiec Stanisław wiódł życie purytańsko wstrzemięźliwe. W Rosji nie zwrócił uwagi na Luboczkę, dziewczynę wyjątkową, która „Smolny Instytut skończyła, wzięła medal, trzy miliony rubli położy (...) i tańcuje, i maluje” (s. 765). Dla kogoś postronnego w jego życiu nie ma „ani śladu kobiety (...) ani rąbka spódniczki, ani pantofelka, ani kawałka wstążki” (s. 252). Dopiero Izabela Łęcka poruszyła w nim struny zwane miłosnymi. Do niej stosunek miał romantyczny. W Paryżu sypiał ze służebnicami Afrodyty (a jednak fizjologia), ale „iskrzyło” dopiero między nim i Wąsowską, z którą miał romans intelektualny. Taki Wokulski jest jak z Woody’ego Allena: neurotyczny intelektualista (kapitalista-pragmatyk), przemierzający przestrzeń wielkiego miasta (świata) w poszukiwa-

niu miłości. Z tym, że problematyczna wydaje się tu właśnie sama miłość, „miłość wieku pary i elektryczności” (s. 473), która zmienia się wraz z przestrzenią i kończy, zanim się zacznie; jest migotliwa i kokieteryjna, nie pozwala, jak chciałby romantyk, na utrzymanie porządku istniejącego świata. Więcej – ten nowy sposób miłości dezintegruje tradycyjny ład, sprowadza człowieka do ciała, a ciało do obcowania z innymi ciałami; powołuje do życia człowieka, w którym wyrafinowanie cywilizacyjne wytwarza ambiwalentny stosunek do instynktów.

*
* *

Wraz z Marią Dąbrowską nie godzę się na tradycyjnie wyidealizowaną miłość Wokulskiego. Wydaje mi się papierowo bezbarwna. Chcę zauważać wszystkie rumieńce cielesności w afekcie do Izabeli, w każdym frywolnym *tête-à-tête* z Wąsowską. Tymczasem Wokulski nie grzeszy poziomem testosteronu, w jego krwi więcej jest dopaminy odpowiadającej za romantyczne uskrzydlenie i wazopresyny budującej erotyczną bliskość i przywiązanie (Tallis 2006). Po zmysłowej uwerturze akt miłosny, jako taki, pozostaje w sferze czysto potencjalnej. Są drzwi do sypialni, nie ma seksu. Tylko wielokropki przy dyskretnych śladach erotyzmu zdarzeń zmysłowych, którymi *Lalka* zdaje się być zaróżowiona.

LITERATURA

- Ackerman J., 2008, *Dzień z życia twojego ciała. Seks, sen, picie, jedzenie, marzenia*, Gdańsk.
- Apresjan J. D., 1980, *Semantyka leksykalna. Synonimiczne środki języka*, Wrocław.
- Bachórz J., 1998, *Wstęp*, [do:] B. Prus, *Lalka*, t. I, Wrocław.
- Bataille G., 1999, *Erotyzm*, Gdańsk.
- Bieńczyk M., 2007, *Przezroczyść*, Kraków.
- Dąbrowska M., 1968, *O Bolesławie Prusie*, w: B. Prus, *Nowele*, t. 1, Warszawa.
- Długosz W., 1998, *Tuż przed... Preludia sytuacji intymnych w Lalce Prusa*, w: *Jubileuszowe „Żniwo u Prusa”*, Przybyła Z. (red.), Częstochowa.
- Ehrenreich B., *Księżniczki do ognia*, 2007, on line: <http://wyborcza.pl/1,76842,4786393.html> [dostęp: 11.12.2011 r.].
- Freud Z., 1974, *Pisarz i fantazjowanie*, w: *Teoria badań literackich za granicą*, t. III, cz. 1, Skwarczyńska S. (red.), Kraków 1974.
- Jabłońska-Trypuć A., Fabiszewski R., *Sensoryka i podstawy perfumerii*, Wrocław 2008; on line: http://www.aptekarzypolski.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=260&Itemid=82 [dostęp: 11.12.2011 r.].

- Karwatowska M., Szpyra-Kozłowska J., 2011, *Lingwistyka płci: ona i on w języku polskim*, Lublin.
- Kłosińska K., 1999, *Ciało*, w: tejże, *Ciało, pożądanie, ubranie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*, Kraków.
- Pawłowski B. (red.), 2009, *Biologia atrakcyjności człowieka*, Warszawa.
- Popek S., 1999, *Barwy i psychika. Percepcja, ekspresja, projekcja*, Lublin.
- Prus B., 1998, *Lalka*, t. I/II, Warszawa.
- Rabikowska M., 1998, *Sprawa kobieca w Lalce Prusa, czyli mizoginizm zneutralizowany*, w: Jubileuszowe „*Żniwo u Prusa*”, Przybyła Z. (red.), Częstochowa.
- Rougemont de D., 2002, *Mity miłości*, Warszawa.
- Sosnowski, *Joyce była kobietą czyli dlaczego nie lubię pojęcia „literatura kobieca”*, 1998, „Magazyn Literacki” nr 1, s. 47–50, on line: <http://niniwa2.cba.pl> [dostęp: 11.12.2011 r.].
- Stewart J. (red.), 2010, *Mosty zamiast murów. Podręcznik komunikacji interpersonalnej*, Warszawa.
- Tallis F., 2006, *Chory na miłość. Miłość jako choroba umysłowa*, Wrocław.
- Tokarczuk O., 2011, *Lalka i perła*, Kraków.
- Tokarski R., 2004, *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*, Lublin.
- Żeleński-Boy T., 1988, *Prus w perspektywie czasu*, w: *Prus. Z dziejów recepcji twórczości, wybór tekstów*, Warszawa.

SINFUL THOUGHTS, SINFUL DEEDS. THE PORTRAYAL OF SENSUALITY IN BOLESŁAW PRUS'S "THE DOLL"

Summary

The female-male space is marked by eroticism in which sensuality and sexuality are not identical. That eroticism describes the “sensual events”, and “The Doll” is the monograph of them. “Sensual events” include the ground of the five senses, among which the eyesight has the lead. The attractiveness begins with looking that goes from semantics of clothing to the **voyeurism*. On the boundaries of the senses there is a metaphor of the world as a confectionery where a woman is a cake – prey. Thus a woman is for tasting, occasionally for kissing. If you speak with her, it is a frivolously conversation. The theme of love becomes a kind of linguistic game. In the space of a body the femininity is sensually erotic (Izabela) or it emanates the intellectual eroticism (Wąsowska). In this context, using the potential of “sensual events” causes that “The Doll” is full of a discreet charm of eroticism.