

WYPROWADZKA Z DOMU LALEK. HENRIK IBSEN,
KATE CHOPIN, ELIZA ORZESZKOWA

MAŁGORZATA SOKALSKA*

www.orcid.org/0000-0002-2896-9468

I.

Emancypacja kobiet w drugiej połowie wieku dziewiętnastego to temat niezwykle popularny w badaniach literaturoznawców o zróżnicowanych poglądach i zainteresowaniach. Nie sposób tej popularności pominąć całkowitym milczeniem, ale też trudno zestawić najogólniejszy choćby stan badań tak rozległego zagadnienia, które – siłą rzeczy – wiąże się także z dowartościowaniem prozy kobiecej i upominaniem się o jej miejsce w dziejach literatury¹. Zaproponowana w tym artykule lektura porównawcza trzech tekstów: powieści *Marta* Elizy Orzeszkowej (1873), najlepiej z całej trójki znanego dramatu Henrika Ibsena *Nora* (*Dom lalki* [*Et Dukkehjem*], 1879) oraz powieści *Przebudzenie* (*The Awakening*, 1899) Kate Chopin nie ma na celu rewolucjonizowania dotychczasowych ustaleń badaczy, wskazujących na ów okres jako szczególnie dla krystalizowania się poglądów przyszłych feministek, diagnozowania stanu rodziny, miejsca, jakie zajmuje w niej i w całym społeczeństwie kobieta oraz coraz głośniejszego deklaruowania, że jej prawa i obowiązki wobec świata powinny być równe męskim. Bardziej interesujące jest to, że w norweskim dramacie, napisanym przez mężczyznę, oraz w amerykańskiej i polskiej powieści – dziełach kobiet – w zbliżonym, choć tylko ogólnie czasie, w odmiennych kulturowo i społecznie realiach, twórcy postanowili skonfrontować swoje bohaterki z analogicznymi problemami i dylematami, które zwięźle określa formuła tytułowa tej rozprawy, a więc inspirowana dziełem Ibsena metafora „domu lalek”².

* Małgorzata Sokalska – dr hab., Wydział Polonistyki UJ.

¹ Fundamentalne znaczenie ma tu z pewnością tom Grażyny Borkowskiej, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996.

² Metafora „domu lalek” była używana w tej epoce w kontekście tematyki kobiecej również poza twórczością Ibsena i przed nim, na co zwrócił uwagę Stanley Weintraub w szkicu *Ibsen's*

To porównawcze zestawienie nie jest oczywiste z wielu powodów, a narodowość autorów i różnogatunkowość ich dzieł nie są najważniejszymi z nich. Temu drugiemu może warto poświęcić nieco więcej uwagi, ponieważ już sam dobór odmiennych form i gatunków literackich sprawia, że Nora Helmer, Marta Świcka i Edna Pontellier w różnym stopniu dopuszczone zostały do głosu. Tylko Nora ma możliwość zaprezentowania siebie i swoich poglądów wprost. Tytułowej postaci *Marty* towarzyszy dominujący cień narratorki, która czyni opowiedzianą biografię elementem prowadzonego w podniosłym tonie wykładu, wyraźnie nakierowanego na to, by wszelkimi możliwymi środkami wywrzeć wpływ na odbiorców. Obecność narratora w *Przebudzeniu* jest o wiele dyskretniejsza, a jednak to jemu przypada w udziale zadanie obserwacji i analizy psychologicznej, czego efektem jest objaśnianie znaczeń i wskazywanie związków, które dla samej Edny nie są ewidentne.

W największym jednak stopniu trójkę wybranych pisarzy różni podejście do kwestii kobiecej. Umiarkowana w swoich poglądach Orzeszkowa stworzyła w *Marcie* wzorzec polskiej powieści tendencyjnej³. Przedstawiając perypetie zawodowe tytułowej bohaterki, towarzyszące jej stopniowej deklasacji, pisarka krytykowała niedostatki edukacji kobiet, brak rynku pracy dla tych spośród nich, które zostały pozbawione męskiego wsparcia i społeczną hipokryzję. Nie przyszłoby jej jednak na myśl, by czynić z bohaterki orędowniczkę rewolucji kobiecej, zaś wspomniana tendencyjność, wyrażająca się w obfitych komentarzach narratorki, każe widzieć w losach *Marty* raczej *exemplum* ilustrujące wywód, niż w pełni autonomiczną fabułę, czego objawem jest choćby sekwencyjność i ściśle powtarzalny charakter kolejnych klęsk zawodowych ponoszonych przez *Martę*⁴.

Zaostrzając kurs ideowy, Ibsen okrzyknięty został po ukończeniu *Nory* skandalistą, choć jego celem było raczej upomnienie się o prawa kobiet, niż postulowanie ich bezwzględного wyzwolenia⁵. Jego dramaturgia z okresu, do

„Doll's House” *Metaphor Foreshadowed in Victorian Fiction*, „Nineteenth-Century Fiction”, 1958, Vol. 13, No. 1, s. 67–69. Badacz cytuje użycia tego sformułowania w *Naszym wspólnym przyjacielu* (*Our Mutual Friend*, 1864) Ch. Dickensa i *Węzle irracjonalnym* (*The irrational Knot*, 1880) G.B. Shawa.

³ Zob. definicja tejeż w M. Żmigrodzka, *Orzeszkowa. Młodość pozytywizmu*, Warszawa 1965, zwłaszcza rozdział *Strategie powieści tendencyjnej*.

⁴ Interesująco i odnosząc się również do tendencyjnego charakteru dzieła analizował strukturę powieści Orzeszkowej M. Płachecki w rozdziale *Potwarz. 2. Trzecia legenda* z książki *Wojny domowe. Szkice z antropologii słowa publicznego w dobie zaborów (1800–1880)*, Warszawa 2009, zwłaszcza s. 420–423 oraz 436–437. W kwestii tendencyjności badacz proponował ujęcie *Marty* jako powieści o „hybrydycznym charakterze”, „na poły tendencyjnej, na poły naturalistycznej”. Tamże, s. 441.

⁵ Zob. O. Dobijanka-Witczakowa, *Wstęp*, [w:] H. Ibsen, *Wybór dramatów*, BN II 210, Wrocław 1984, s. XXX–XXXII.

którego należy *Dom lalki*, nazywana bywa realistyczną⁶ bądź naturalistyczną, przy czym ewidentne jest, że w zakresie kreacji psychologicznej postaci, rysunku konfliktu, czy nawet w śladach konstrukcji *pièce bien faite* w intrydze dramatu, dziełu bliżej jest do realizmu, podczas gdy środki teatralne wkomponowane w tekst i niezbędne do uruchomienia w inscenizacji – są z ducha naturalistycznego teatru, takiego, jak definiował go Emile Zola⁷. Nawet jeśli niefrasobliwość Nory powodowana jest czynnikami dziedzicznymi, a doktor Rank uwiad rdzenia zawdzięcza ojcu, który był „wstrętnym rozpustnikiem i hulaką, miał mnóstwo kochanek, trwonął zdrowie. No i syn urodził się słabowity...” (*Nora*, s. 77)⁸, to nie biologiczność postaci, ani sfera zwierzęcych instynktów mają decydujący wpływ na ich zachowania, które formuje gorset konwenansów i zależności – poczynając od opinii publicznej oraz ról przypisanych płci i pozycji (rodzinnej, zawodowej, ekonomicznej). Na tym tle rozpatrywać należy skandalizującą decyzję Nory o opuszczeniu domu i dzieci.

Najwierniejszą, ale nie bezkrytyczną czytelniczką Zoli⁹ i Gustawa Flauberta była Kate Chopin, której powieści *Przebudzenie* blisko pod wieloma względami do *Pani Bovary* i w porównaniu właśnie do niej bywała często interpretowana¹⁰. A jednak i w tym dziele naturalizm zostaje przyćmiony przez skupienie na rozwoju psychiki i emocji Edny. Nawet jeśli bohaterka ulega wpływowi biologicznie motywowanej namiętności (wszak jej kochankiem zostaje nie ten, którego naprawdę kocha¹¹), fakt ten jest tylko jednym z elementów wielowy-

⁶ Jako kwartet sztuk realistycznych badacze traktują napisane między 1877 a 1882 sztuki: *Podpory społeczeństwa*, *Dom lalki*, *Upiory* oraz *Wróg ludu*. Por. B. Hemmer, *Ibsen and the realistic problem drama*, [w:] *The Cambridge Companion to Ibsen*, ed. J. McFarlane, Cambridge University Press 1994, s. 68.

⁷ Na temat Zoli jako twórcy doktryny naturalistycznej w dramacie zob. G. Matuszek, *Naturalistyczne dramaty*, Kraków 2008, s. 20–27.

⁸ Wszystkie dalsze cytaty z dramatu pochodzą z wydania H. Ibsen, *Dom lalki (Nora)*, przeł. J. Frühling, [w:] tegoż, *Wybór dramatów*, BN II 210, Wrocław 1984; opatrywane będą tytułem i numerem strony w tekście głównym

⁹ Wiadomo, że miała krytyczny stosunek do koncepcji pisarza-naukowca i w swojej recenzji *Lourdes* Zoli utyskiwała na to, że każdy najmniejszy wątek „topił w masie przyziemnych informacji, agresywnych i mdlących opisów oraz wynaturzonej emocjonalności”. Cyt. za: K. Joslin, *Kate Chopin on fashion in a Darwinian world* [w:] *The Cambridge Companion to Kate Chopin*, red. J. Beer, Cambridge University Press 2008, s. 75–76, przekł. własny.

¹⁰ Zob. m.in. E. Jasenas, *The French influence in Kate Chopins "The Awakening"*, "Nineteenth-Century French Studies", University of Nebraska Press, Vol. 4, No. 3, s. 312–322 oraz zwłaszcza J. Witherow, "Abysses of Solitude": *Chopin's Intertextuality with Flaubert*, "The Mississippi Quarterly" Vol. 64, No. 1–2, s. 87–114.

¹¹ „[...] to nie pocałunek miłości rozniecił w niej ogień; to bowiem, co podsunęło jej do ust kielich rozkoszy, nie było miłością”. Ten i wszystkie pozostałe cytaty z powieści pochodzą z wydania K. Chopin, *Przebudzenie*, przeł. A. Demkowska-Bohdziewicz, Warszawa 2002, s. 116 i będą opatrywane w tekście głównym informacją o tytule dzieła oraz numerze cytowanej strony.

miarowej układanki, jaką stanowi proces jej stopniowego poznawania samej siebie, odsłaniający przed nią „jakie miejsce – będąc człowiekiem – zajmuje we wszechświecie i jaki jest jej indywidualny stosunek do tego świata, który nosi w sobie, i który ją otacza” (*Przebudzenie*, s. 21).

Fundamentalne różnice między wybranymi do porównania dziełami uwiadcniają zarazem uniwersalne aspekty ich problematyki, w tym sytuację żyjących w domkach kobiet-lalek, które, skutkiem różnych okoliczności – zewnętrznych jak u Orzeszkowej, która rozbija idyllę życia małżeńskiego Marty uśmiercając jej męża, lub wewnętrznych jak u Ibsena i Chopin, pozwalających swoim bohaterkom dojrzeć do samodzielnej decyzji – muszą zderzyć się z myślą o wyprowadzce.

W DOMACH LALEK

Wspólny wszystkim trzem dziełom jest punkt wyjściowy, sytuacja, w jakiej znajdują się bohaterki – w swoich starannie dopieszczonych mieszczańskich azyloch, u boku mężów będących opoką i fundamentem ich egzystencji. Mężczyzna jawi się we wszystkich tych tekstach jako stabilna podstawa, na której budowana jest konstrukcja symbolicznego domu ze strażniczką ognia – kobietą – w samym jego centrum. Pontellierowie na przykład posiadali w Nowym Orleanie

duży, dwurodzinny dom, z szeroką werandą od frontu, [...] olśniewająco biały. [...] Wnętrze domu, urządzone zgodnie z panującą modą, tchnęło doskonałością. Najdelikatniejsze, puszyste dywany i kobierce pokrywały podłogi; u drzwi i okien wisiały sute, gustownie udrapowane kotary. Były tam na ścianach obrazy dobrane ze znanstwem i najlepszym smakiem. Kryształ, srebra, ciężkie obrusy z adamaszku – codzienne nakrycie stołu – budziły zazdrość wielu kobiet, których mężowie byli mniej hojni niż pan Pontellier. (*Przebudzenie*, s. 69)

Traktowane przez Léonce’a Pontelliera jako dobra inwestycja – w wizerunek publiczny, niezbędny do prowadzenia światowych interesów – wnętrza domowe zamieniają się w przestrzeń wystawienniczą, reprezentacyjno-reklamową jego pozycji społecznej. Elementy wyposażenia kuszą komfortem i jakością, z pozoru dobrane dla wygody użytkowników (podkreślone w opisie cechy przedmiotów dotyczą najczęściej wrażeń dotykowych), zaraz jednak objawiają swój charakter fasadowej dekoracji, która ma być dobrze dobranym tłem inscenizacji życiowej i budzić zazdrość innych. Pan domu zresztą nie tai, że „cenił wszystkie przedmioty, głównie dlatego, że stanowiły jego własność”, a wartość najwyższą nadawała im sakra jego osobistego zaangażowania: „obojętne, co to było, dość, że przez niego kupione i umieszczone pośród bóstw domowych” (*Przebudzenie*, s. 69–70).

O lalkowym domu Marty możemy wnioskować jedynie na podstawie wynoszonych z domu przy ulicy Granicznej mebli oraz kilku wspomnień rzuco-

nych przez narratorkę. Scena wyprowadzki dostarcza jednak wystarczającego pretekstu, by wyliczyć „najrozmaitsze sprzęty, jakimi tylko napełnionym i przybranym być może mieszkanie, jeśli niezbyt obszerne i wytworne, to przynajmniej ładnie i wygodnie urządzone” (*Marta*, s. 7)¹². I tu dominuje miękkość („kanapy i fotele obite pąsowym wełnianym adamaszkiem”) oraz wrażenie solidności i masywności mebli, nieprzypadkowo przecież zrobionych z trwałych i ciężkich materiałów oraz mających duże rozmiary („łóżka mahoniowe”, „kształtne szafy i komody, parę konsolek nawet z marmurowymi płytami, parę sporych zwierciadeł, dwa wielkie drzewa oleandrowe w doniczkach”, „obszerne biurko męskie, zielonym suknem obite i ładnie rzeźbioną galeryjką ozdobione” (*Marta*, s. 7–8; podkr. – M.S.). Siedzibę Świckich potraktować można – podobnie jak w przypadku pałacu-muzeum służącego ekspozycji ego Léonce’a Pontelliera – jako projekcję pragnień pana domu. Dorabiający się pozycji społecznej własną ciężką pracą, młody urzędnik chciał oprawić swoją żonę w ramy solidnej mieszczańskiej egzystencji, przejąwszy więc opiekę nad nią wprost z rąk ojca, „usłał jej miękkie, ciepłe, wygodne gniazdo” (*Marta*, s. 17).

Nie inaczej jest w mieszkaniu Helmerów, reprezentowanym w didaskaliach dramatu przez „Przytulny pokój, urządzone ze smakiem, ale skromnie” (*Nora*, s. 3). Poza niezbędnymi użytkowymi meblami (kanapka, fotel, stół), znajdują się tam również znaczące elementy wyposażenia, jak pianino¹³ oraz „Etażerka z porcelaną i ozdobnymi drobiazgami. Mała biblioteczka z książkami w wspinających oprawach” (*Nora*, s. 3) – wszystkie one dowodzą niejakiich pretensji do – jeśli nie zbytku, to przynajmniej – dostatku, choć przecież z pierwszej wymiany zdań w dramacie dowiemy się, że problemy finansowe nie omijały tego pozornie zamożnego domostwa.

LALKI I FINANSE

Nieprzypadkowo funkcja spoiwa domowego miru przypada we wszystkich utworach pieniądзом. „Lubiła pieniądze, jak większość kobiet, i przyjęła

¹² Ten i wszystkie pozostałe cytaty z powieści pochodzą z wydania E. Orzeszkowa, *Marta*, Warszawa 1973 i będą opatrywane w tekście głównym informacją o tytule dzieła oraz numerze cytowanej strony

¹³ Wątek pianistyczny, mniej istotny w *Norze*, nieco szerzej rozwinięty w *Marcie*, w *Przebudzeniu* zaś związany z szerszą refleksją na temat muzyki, również mógłby być przedmiotem interpretacji porównawczej. Na potrzeby tego wywodu jednak warto jedynie wspomnieć, że wśród wynoszonych przez tragarzy z mieszkania Świckich mebli był i „ładny kralowski fortepian”, który jednak nie robi na *Marcie* żadnego głębszego emocjonalnego wrażenia. O tym, że nie jest pianistką z powołania, przekonują też późniejsze uwagi narratorki, opisującej, że „w kilka miesięcy po ślubie, zamknąwszy kupiony jej przez męża fortepian, otwierała go zaledwie parę razy” (*Marta*, s. 29).

je [od męża – przyp. M.S.] z niemałym zadowoleniem” (*Przebudzenie*, s. 13) – dowiadujemy się o Ednie. Podobnie Nora, swój dobry humor w przeddzień Bożego Narodzenia zawdzięcza spodziewanemu przyływowi gotówki, efekto- wi awansu zawodowego męża. „Daj mi, Torwaldzie, pieniądze. Tyle ile możesz. [...] Zawinęłabym te pieniądze w złoty papier i zawiesiła na choince” (*Nora*, s. 9) – fantazjuje uradowana chwilową ulgą. Również przeszłość Marty upływa w cieniu męskiej ekonomii, co prawda bowiem ojciec „w skutek zaszyłych w kraju zmian ekonomicznych ujrzał się zagrożonym utratą swej posiadłości”, zaraz jednak pieczę nad nią roztoczył młody i pracowity urzędnik Jan Świcki, uspokajając tym samym umierającego ojca, że „przyszłość jej otrzymała dostateczne ochrony od [...] niebezpieczeństw ubóstwa” (*Marta*, s. 17). Młody urzędnik na dorobku, „pobierał znaczną płacę, dość znaczną, aby móc otoczyć kobietę, którą kochał, wszystkim, do czego od kolebki przywykła, co stanowić mogło [...] spokój każdego jutra. Każdego? Nie! Najbliższego tylko” (*Marta*, s. 17).

Sytuacja finansowa wszystkich trzech rodzin jest fundamentalnie różna. Obiektywnie bogaci Pontellierowie żyją na szerokiej stopie dzięki transakcjom giełdowym i skomplikowanym interesom, stać ich na wielką rezydencję oraz na beztrudne wakacje Edny z synami w słońcu Zatoki Meksykańskiej na Grand Isle. W przypadku Helmerów to niedawny uśmiech losu wydobywa Torwalda z funkcji szeregowego pracownika banku i czyni dyrektorem placówki, co jest wydarzeniem tak radosnym, że Nora nie może powstrzymać się, by nie oznajmić przyjaciółce: „mój mąż został dyrektorem Banku Akcyjnego. [...] O Krystyno, czuję się taka szczęśliwa! To jednak cudowne mieć dużo pieniędzy i żyć bez troski... prawda?” (*Nora*, s. 19). Państwo Świccy, jak wynika z przytoczonej wyżej retrospekcji, byli młodym małżeństwem na dorobku, zdolnym zapewnić sobie wyłącznie bieżącą egzystencję, bez żadnego zabezpieczenia na przyszłość.

We wszystkich trzech rodzinach finanse należą w zupełności do męskiego świata, kobietom zaś bywa przypisywana znacząca niefrasobliwość w tej kwestii. Dotyczy to zwłaszcza Nory, którą najpierw mąż („Mój czyżyk znowu trwoni pieniądze?” (*Nora*, s. 5), a potem przyjaciółka Krystyna („pamiętam, lubiłaś trwonić pieniądze, byłaś rozrzutnicą”; (*Nora*, s. 20) krytykują za niewłaściwy stosunek do gotówki. Posesywny stosunek Pontelliera do rodzinnych finansów ujawnia się choćby w scenie małżeńskiej sprzeczki wywołanej kiepską kolacją podaną przez służącą, kiedy to bohater z przekąsem zauważa „Odnoszę wrażenie [...] że dość pieniędzy wy d a j e s i ę w tym domu, aby człowiek mógł zjeść przynajmniej jeden posiłek w ciągu dnia nie tracąc szacunku dla siebie samego”¹⁴ (*Przebudzenie*, s. 72; podkr. M.S.). Następnego dnia z kolei mentorskim

¹⁴ W oryginale zamiast formy bezosobowej, sugerującej w polskim przekładzie jakąś anonimową siłę stojącą za trwonieniem pieniędzy, brzmi deklaracja złożona w pierwszej osobie

i paternalistycznym tonem poucza żonę, która niechętnie patrzy na pomysł zakupu nowych obić do biblioteki („Jesteś zbyt rozrzutny”), że „Żeby być bogatym, moja droga Edno, wcale nie trzeba oszczędzać [...]. Trzeba robić pieniądze” (*Przebudzenie*, s. 74). O konsekwencjach tej postawy mogłaby pewnie pouczyć nowoorleańskie małżeństwo Marta, podobnie jednak jak pozostałe bohaterki, tak i ona za czasu swojego zamieszkiwania w domu dla lalek była traktowana jak istota pozbawiona decyzyjności finansowej. W jej przypadku zaowocowało to całkowitą nieznajomością realnej wartości pieniądza – tę naukę posiadzie dopiero w bolesnej lekcji życia na własny rachunek.

DOZORCY W DOMACH LALEK

Już z uwagi na temat relacji finansowych w poszczególnych parach małżeńskich wyłania się jednoznaczny obraz oczywistej męskiej dominacji i kobiecej podległości¹⁵. Refleksja ta jest jednym z ważniejszych punktów każdej niemal interpretacji *Nory* i *Przebudzenia*, w przypadku zaś *Marty* wyczytać można ją niejako wbrew intencjom pisarki, której wszak nie zależało na podważaniu zasadności tej poniekąd naturalnej nierówności w małżeństwie, ale na unaocznieniu nieprzygotowania kobiet do właściwego podejmowania przynależnych im obowiązków życiowych¹⁶. Przemoc finansowa jest jednak tylko jednym z licznych środków presji, jakiej poddawane są bohaterki, by uczynić je niesamodzielnymi mieszkankami domów lalek, poruszającymi się i działającymi w takt męzowskiej woli.

Najbardziej może jaskrawym obrazem dyktatury jest stosunek Helmera do Nory. Spod pełnych czułości dialogów, z pozoru obrazujących łączącą małżonków tkliwą miłość, wyziera prawda o osobliwej łączącej ich relacji. „Czy to święgoce mój skowronek?” „Czy to moja wiewióreczka tam się krząta?” „No,

liczby mnogiej: „we spend money enough in this house” (K. Chopin, *Awakening. Complete, Authoritative Text with Biographical and Historical Contexts, Critical History, and Essays from Five Contemporary Critical Perspectives*, red. N.A. Walker, New York 1993, s. 71; podkr. – M.S.). Skądinąd wiadomo, że to pan Pontellier łoży na dom hojną ręką i że on jest właściwym pracodawcą kucharki. Kiedy jednak przychodzi mu wypowiedzieć się krytycznie o porządku panującym pod jego dachem – odpowiedzialność za wydawanie pieniędzy rozkłada po równi na siebie i pozbawioną głosu decyzyjnego żonę.

¹⁵ Warte przypomnienia są w tym miejscu – anachroniczne może w kontekście dziewiętnastowiecznej literatury – ale *post fatum* definiujące w zdecydowany sposób ujęcie małżeństwa teorie Kate Millett, która „w *Teorii polityki płciowej* podkreślała, że [...] małżeństwo wiąże się z wykonywaniem usług domowych przez kobietę oraz oznacza wspólnotę seksualną z mężczyzną w zamian za utrzymanie finansowe”. A. Gajewska, *Hasło: Feminizm*, Poznań 2008, s. 191.

¹⁶ Por. L. Magnone, *Marta*, [w:] *...czterdzieści i cztery. Figury literackie. Nowy kanon*, red. M. Rudaś-Grodzka, B. Smoleń, K. Nadana-Sokołowska, A. Mroziak, K. Czeczot, A. Nasilowska, E. Serafin-Prusator, A. Wróbel, Warszawa 2016, s. 417.

no, niech mój skowronek nie opuszcza skrzydełek” (*Nora*, s. 4, 7) – szczebioce Helmer, skwapliwie rozliczając Norę z każdego wydanego grosza i pilnując, żeby pokątnie nie pałaszowała makaroników. Ta nerwowo ukrywana konsumpcja jest zresztą świetnie uchwyconym odruchem, który interpretować można czy to jako kompulsywne zajadanie nieuświadomionego stresu, czy raczej jako gest tajonego przed samą sobą buntu przeciwko wszechmocy domowego kontrolera. Argumentom Helmera trudno przy tym odmówić logiki, zarówno gdy dotyczą one makaroników („Obawia się, że od tego zepsują mi się zęby”; (*Nora*, s. 41]), jak i spraw poważniejszych, czyli wydawania przyszłych zarobków. Brzmia one jeszcze rozsądniej, gdy uświadomimy sobie, jak łatwo jego przestroga może się zmaterializować – choćby w losach Marty Świckiej:

Przypuśćmy, że pożyczylem tysiąc koron, tyś je w ciągu świątecznego tygodnia przepuściła, a mnie w sylwestrowy wieczór cegła spadła na głowę [...]. Żadnych długów. Domowe ognisko ufundowane na długach i pożyczkach traci swój urok, swoją bez troskę. (*Nora*, s. 5–6)

A przecież pouczenia te kierowane są do dorosłej i samodzielnej kobiety, która latami ukrywała przed mężem właściwą sytuację finansową i spłatę znacznego długu, zaciągniętego na pokrycie kosztów jego leczenia. Infantylizowanie Nory, tak typowe dla jej męża, łączone z nieustannym moralizowaniem pod jej adresem, jasno dowodzi, że w oczach Helmera nie jest ona partnerką, ale wymagającą opieki, nie w pełni autonomiczną jednostką.

Przekupywanie zagniewanej żony słodyczami – strategia zmierzająca do obsadzenia kobiety w roli kolejnej lalki w domu dziecka, którą może się bawić ten, który jest od niej rozumniejszy – ciekawie ukazana została w *Przebudzeniu*, w którym sąsiadują ze sobą dwie sceny. W pierwszej pan Pontellier postanawia pograć w bilard z dala od żony i dzieci podczas jednego z nielicznych wieczorów swojego pobytu u rodziny na letnisku, w związku z czym na odchodnym „Ucałował dzieci i przyrzekł, że przyniesie im cukierków i orzeszków” (*Przebudzenie*, s. 8). Znaczący charakter tej migawki podkreśla narrator, który po powrocie pana domu nie omieszka zaobserwować, że „zapomniał przynieść chłopcom cukierki i orzeszki, niemniej – kochał ich bardzo” (*Przebudzenie*, s. 10). Nie wyraziwszy swoich uczuć wobec brzdąców obiecanymi słodkościami, ojciec zastępczo prowokuje kłótnię z matką, oskarżając ją o zaniedbania opiekuńcze¹⁷, sprzeczkę niezbędną do tego, by poczucie winy za zaniedbanie można było przenieść na kogoś innego. Drugą dopełniającą scenę stanowi wydarzenie następujące kilka dni po wyjeździe pana Pontellier:

¹⁷ „Zarzucał żonie brak troskliwości i typowe dla niej zaniedbywanie dzieci. Jeśli nie matka powinna opiekować się dziećmi, to któż, na Boga, będzie to robił! Przecież nie on, który ma pracę na giełdzie! Nie może być w dwóch miejscach naraz; zarabiać na dom i jednocześnie siedzieć w tym domu i pilnować, by nic złego się nie stało. Rozprawiał wytrwale, ton głosu miał nudny i natarczywy” (*Przebudzenie*, s. 11).

Parę dni później nadeszła pocztą przesyłka dla pani Pontellier od męża z Nowego Orleanu, a w niej pudło pełne *friandises* – najlepsze owoce i *pates*, prócz tego kilka butelek pysznego syropu i mnóstwo cukierków.

Pani Pontellier szafowała zawsze zawartością takich przesyłek, które przywykła otrzymywać, gdy bawiła poza domem. *Pates* i owoce znalazły się w jadalni, cukierki zostały rozdane. A panie [...] oświadczyły, że pan Pontellier jest najlepszym na świecie mężem. Pani Pontellier pod naciskiem przyznała, że lepszego istotnie nie zna. (*Przebudzenie*, s. 13)

Słodycze należą do systemu dziecięcych nagród, w męskiej mądrości udzielanych na zmianę z karami. Pudło smakołyków to dla pana Pontellier wystarczający dowód dbałości o żonę i dzieci – potraktowanych na równi, jak bezmyślne istoty pragnące cukru.

Nawet w *Marcie*, choć główna bohaterka przez większość powieści marzy o tym, by zabezpieczyć swojej córce choćby bułkę i nieco mleka, pobrzmiwia echo osobliwego cukrowego reżimu. Oto napotkana przypadkiem Karolina, przyjaciółka z lat dawnych, jeden z licznych w tej powieści życiorysów kobiecych, obrazujących alternatywny wariant biografii Marty¹⁸, zaprasza ją na moment wytchnienia we własnym domu lalki, komfortowym apartamencie opłacanym z prostytutki. Karolina jest doskonale obeznana z zasadami panującymi w świecie lalek i dozorców ich domów („Czy Bóg je stworzył, czy ludzie wytworzyli, dość, że istnieją one, te prawdy mówiące mężczyźnie: «Będziesz uczył się, pracował, zdobywał i używał!», kobiecie: «Będiesz cackiem i za igraszkę mężczyźnie służyć!»” (*Marta*, s. 161)), wyklada też Marcie tajniki algebry społecznej¹⁹: „Patrz na mężczyzn. Każdy z nich żyje na świecie sam przez się, nie potrzebuje, aby dopisywano doń jakąś cyfrę dlatego, aby przestał być zerem. Kobieta jest zerem, jeśli mężczyzna nie stanie obok niej jako cyfra dopełniająca” (*Marta*, s. 165). Pełną goryczy wiedzą Karolina dzieli się z przyjaciółką kołysząc się wolno i chrupiąc jeden z drugim cukierki, kończąc rozmowę puentą „Nie lubię ciemności, kocham się w blaskach, lubię śmiać się na komedii, a w domu jeść cukierki...” (*Marta*, s. 167). Choć godne potępienia²⁰, postępowanie Karoliny daje jej poczucie panowania nad sytuacją: prawa boleśnie dotykające jej przyjaciółkę ona cynicznie wykorzystuje. Chrupie

¹⁸ Prawie wszystkie kobiety w *Marcie* – z uwagi na właściwą tendencyjnemu modelowi powieści spójność tematyczną – obrazują alternatywne warianty biografii głównej postaci, a więc należącej do średniej warstwy kobiety, dla której posiadanie męża u boku lub umiejętności zawodowe są warunkiem egzystencji. Gdyby jej mąż wciąż żył – byłaby jak Maria Rudzińska, gdyby nauczyła się czegoś i miała zawód – byłaby jak krawcowa Klara, nie umiejac nic – grozi jej los Emilki, od której, podobnie jak od Karoliny odróżnia ją niezłomna postawa moralna.

¹⁹ M. Płachecki zwraca uwagę na moment spotkania z Karoliną, nazywając go jedną ze „scen anagnorezy”. Por. M. Płachecki, *Wojny domowe...*, s. 426.

²⁰ Orzeszkowa Karoliny wprost nie potępia, nie komentuje jej zachowania, ani jej nie oczernia. Zwraca na to uwagę A. Seniów w artykule *Językowe wykładniki oceny moralnej prostytutki w powieści „Marta” Elizy Orzeszkowej*, „Studia Językoznawcze. Synchroniczne i diachroniczne aspekty badań polszczyzny”, 2011 t. 10, s. 294–295.

cukierki na własny rachunek, demonstrując w ten sposób nie tylko to, że stać ją na kosztowne słodycze (inaczej niż moralnie nieskazitelną Martę), ale przede wszystkim fakt, że decyduje o tym samodzielnie, wbrew konwenansom, jakie chciałoby jej narzucić społeczeństwo, przychylniej patrzące na głód niż nadużywanie cukru płaconego własnym ciałem.

W tym sensie odruch Karoliny kojarzyć można z buntowniczą postawą Nory, po cichu zajadającej zakazane jej przez kontrolującego męża makaroniki. Nieco inaczej wygląda to z kolei w przypadku Edny, którą cechuje raczej negatywny stosunek do słodyczy, jakby podświadomie je odrzucała, przeczuwając w nich element dziecinnej tresury ze strony męża²¹. Niechęć do korzystania z „pułki pełnego *friandises*” można odczytać jako sygnał niezgody na ten sposób traktowania, jaki spotyka na przykład Frankę w *Chamie* Orzeszkowej, tresowaną przy pomocy karmelków, jak dziecko lub zwierzę. Zwłaszcza to ostatnie porównanie nasuwa się z miejsca, gdy czytamy o nerwowej łapczywości, z jaką bohaterka *Chama* chwyta z rąk darczyńcy przywiezione jej z targu sfatygowane łakocie: „na gatunek przysmaku nie zważając, z rąk go mężowi wyrwała i z namiętą chciwością głośno gryźć zaczęła”²². Animalne określenia pojawiają się także w scenie, w której Franka „kupiła sobie ze straganu karmelków, które teraz, na ławie jak kotka zwinięta, jak wiewiórka w zębach chrustała”²³.

We wszystkich omawianych tekstach właśnie na przykładzie marginalnego motywu słodyczy prześledzić można subtelne, rozgrywające się za kulisami oficjalnych związków małżeńskich rozgrywki między kobietami i mężczyznami, w wyniku których te pierwsze obsadzone zostają w roli lokatorek domów lalek, drudzy zaś przejmują klucze. I to nawet wówczas, gdy z domu zostały tylko wspomnienia, ale Marta wciąż uważa, że prawa do konsumpcji cukierków może kobiecie udzielić wyłącznie mężczyzna.

II. NA PROGU

Nieodzownym elementem każdej wypowiedzi jest moment przejścia przez próg. W przypadku używanej w tych rozważaniach metafory domu lalek moment progowy może nastąpić znienacka, w sposób nieoczekiwany przez bohaterkę, która jest do tego całkowicie nieprzygotowana (*Marta*), może być efektem

²¹ Nieprzypadkowo Edna jest szczupła i woli smaki wytrawne (wykrzykuje ze zdziwieniem do Roberta Lebrun „Trzy kawałki cukru! Jak pan może pić taką słodką [kawę]? Proszę wziąć trochę rzeżuchy do mięsa – jest pikantna i krucha” *Przebudzenie*, s. 147). Jej przeciwieństwo stanowi ideał kobiety, matki i żony, madame Ratignolle, krągła, wiecznie w ciąży, rozkosznie apetyczna i ze smakiem pałaszująca podsuwane jej przez Ednę słodycze.

²² E. Orzeszkowa, *Cham*, Kraków 1999, s. 90.

²³ Tamże, s. 101.

katarktycznego doznania i nagłego rozpoznania oraz rewaloryzacji dotychczasowych poglądów na życie (*Nora*), ale może też przybrać postać długofalowego procesu, w trakcie którego bohaterka zyskuje stopniowo świadomość i samokontrolę nad życiem, czego wyrazem staje się przemyślana i realizowana z rozwagą przeprowadzka (*Przebudzenie*).

EKSMISJA

Przypadek Marty najbardziej odbiega od pozostałych dwóch i wydaje się podważać zasadność porównywania tej polskiej powieści z otwarcie flirtującymi z tezami dziewiętnastowiecznej emancypacji dziełami. Tymczasem wskutek wyprowadzki z domu, w którym była lalką, lokatorką i utrzymanką swojego męża oraz obiektem starań ze strony służącej, Marta zyskuje nieograniczone możliwości nauki, kształtowania własnej świadomości jako uczestniczki życia zawodowego i rodzinnego. Te właśnie motywy łączą ją z doświadczeniami, które stają się udziałem także Nory i Edny.

Progowy charakter momentu wyprowadzki z urządzanego przez męża domu podkreśla nazwa ulicy Granicznej, przy której mieścił się lalkowy azyl. Ten wybór nie wydaje się przypadkowy, pomimo tego, że – podobnie jak ulica Piwna, przy której wygnanka zamieszka – jest to jedna z realnie istniejących w Warszawie ulic. Jeszcze w pierwszy wieczór wierna służąca zadba o to, by w wilgotnej i niskiej izbie zapuszczonego czynszowego domu roztoczył się splendor lalkowych pozorów („łóżko zaściła dwoma poduszkami i wełnianą kołdrą, u okna zawiesiła białą firankę, w szafie ustawiła kilka talerzy i garnuszków, dzbanek gliniany do wody, takąż miednicę, mosiężny lichtarz i mały samowarek. Uczyniwszy to wszystko, wzięła jeszcze zza pieca wiązkę drewek i rozpałała na kominie wesoły ogień” (*Marta*, s. 11)). Później w opisach dominować już będą sygnały tego, że nie jest to dłużej przestrzeń lalkowa, że Marcie nie udaje się stworzyć nawet namiastki domu. Dotyczy to chociażby znaczącego motywu rozniecania ognia – symbolicznego znaku ciepła domowego i rodzinnego życia. Ogień jest rzadkim gościem w pełnej mroku izbie; Marta rozpala go w chwilach nadziei na powrót do równowagi, jak wówczas gdy cieszy się, że dostała obietnicę pracy i objaśnia córce „Dziś dano mamie twojej robotę, za którą jej zapłacą... [...] dlatego rozpałałam ten piękny ogień, aby nam było dziś ciepło i wesoło...” (*Marta*, s. 44). Wyraźnie widać, że ogień przestał być w jej pojmowaniu przynależnym domowi, biorącym się nie wiadomo skąd stałym dobrem, ale że zaczęła go postrzegać za nierozzerwalnie związany z pozycją zawodową i nadziejami ekonomicznymi.

Wytrącenie z sytuacji materialnego komfortu, zbudowanego cudzymi rękami i działającego wedle męskich praw, uruchamia w biografii bohaterki szczególny, bo przyspieszony i odbywający się poniewczasie proces dojrzwania.

Dojrzałość jako kobieta zdolna zostać żoną i matką osiągnęła wszak dużo wcześniej; teraz jednak dopiero uczy się mechanizmów działania otaczającego ją świata oraz odkrywa, skąd brał się dobrobyt zamieszkiwanego przez nią domu lalek – a właściwie: ile ów dobrobyt kosztuje i w jaki sposób należy go zabezpieczyć rodzinie²⁴. Ten narzucający się w każdej perypetii, jaką przeżywa bohaterka moment uświadamiania, odkrywania prawd, które innym są dość dobrze znane, nadaje *Marcie* wymiar osobiwej powieści edukacyjnej – choć nie w tradycyjnej odmianie Bildungsroman, właściwe formowanie bohaterki odbyło się w przedakcji i uczyniło ją nieświadomą niczego lalką. Obecna edukacja opiera się na serii dziewczyczych doświadczeń: pierwsze samodzielne wyjście z domu na nocną ulicę, pierwsze zakupy, pierwsze nastawienie samowara, pierwsze odwiedziny w zakładzie pani Żmińskiej, pierwszy egzamin własnych zdolności jako potencjalnej pracownicy, pierwsze rozczarowanie odkrytymi niekompetencjami. W krótkiej i zwartej fabule powieści to ostentacyjne nagromadzenie powtórzeń liczebnika „pierwszy” jest uderzające, zwłaszcza na początku, tuż po bolesnym doświadczeniu wygnania z raju, które nastąpiło w „ów ranek probierczy, w którym po raz pierwszy, wszedłszy w świat nieznaną, ściślej niż kiedykolwiek porachowała się sama z sobą” (*Marta*, s. 42).

[...] walka z trwożliwością własną, szybki bieg po śliskiej ulicy wśród tłumu ludzi i zimnych fal wихru, obelga nade wszystko [...] doznana po raz pierwszy w życiu, wstrząsnęły nią do głębi. [...] Czynność ta [przygotowanie herbaty – przyp. M.S.], którą spełniała widocznie po raz pierwszy w życiu, szła jej z trudnością. (*Marta*, s. 15)

Pierwszy to raz w swym życiu Marta przychodziła do kogoś za interesem [...]. (*Marta*, s. 24)

Tu, na pierwszej zaraz stacji nieznaną tej drogi, zaczynała domyślać się rzeczy strasznych [...]. „Teraz dopiero po raz pierwszy pragnę rozpocząć zawód nauczycielki” (*Marta*, s. 28)

Marta po raz pierwszy w życiu uczuła coś na kształt zazdrości. (*Marta*, s. 33)

Po raz pierwszy w życiu zawikłania i zagadnienia społeczne jawiły się przed jej

²⁴ Ciekawie rozwiązany przez Orzeszkową motywem są coraz sprawniej prowadzone przez Martę rachunki. O ile początkowo wyraźnie nie wie, jaka jest wartość pieniądza („Nie wiedziała jeszcze dokładnie, czy wraz z dzieckiem swym wyżyć będzie mogła czterdziestu groszami dziennie [...]”). [*Marta*, s. 115]), z czasem zaczyna płynnie przeliczać grosze na dni utrzymania swojego i córki („Dwie dziesiątki dziennie... osiem złotych na tydzień... Dziesięć groszy dziennie żonie stróża za dozorowanie Janci, gdy siedzę u Szwajcowej... 15 groszy chleb i mleko dla dziecka... 15 groszy obiad... na każdą niedzielę nie ma już nic...”) [*Marta*, s. 122]). Jest w tych wyliczeniach Marta bardzo skrupulatna, wbrew zauważonemu przez Józefa Bachórze tendencjom narracji Orzeszkowej i Sienkiewicza, który „często zaokrąglają cyfry, posługują się przyimkiem «około» i liczebnikami nieokreślonymi (kilka, kilkanaście itp.), a ich bohaterowie pozytywni niekiedy traktują dobra materialne z rodzajem wyniosłości lub wzgardy”. J. Bachórz, *O pieniądzach i kwestiach ekonomicznych w „Lalce” Bolesława Prusa*, [w:] *Pieniądz w literaturze i teatrze. Materiały z sympozjum. Temat pieniądza w literaturze i teatrze*. Uniwersytet Gdański, Gdańsk 17–18 stycznia 2000, red. J. Bachórz, <https://literat.ug.edu.pl/pieniazd/0012.htm> [dostęp: 06.05.2020].

oczami, mętne, niewyraźnie; splątane ich zarysy, wywierając na nią bezwiedne, dolegliwe wrażenie, nie nauczyły jej przecież niczego. (*Marta*, s. 35)

Po raz pierwszy wesołość dziecięcia ciężkie wrażenie wywarła na umyśle Marty. (*Marta*, s. 42)

Poczucie obcowania z tragedią, jakie może budzić po dziś dzień lektura *Marty*, dużo zawdzięcza warsztatowi pisarskiemu Orzeszkowej, która – może nie do końca radząc sobie z meandrami stylistycznymi narracji – świetnie opanowała sztukę kompozycji i argumentacji. Sugestywność powieści zależy w dużej mierze od skutecznie użytych paralelizmów i powtórzeń, słów-kluczy wypuklających niektóre wątki, przede wszystkim zaś od układu fabuły, fatalistycznie zmierzającej ku kresowi. Finał jest nieunikniony, pomimo dobrych chęci młodej bohaterki, rozbudzającej się w niej samoświadomości i ewidentnego pędu do wiedzy – cech, które nie pojawiłyby się w jej życiorysie, gdyby nie konieczność opuszczenia domu lalek, wygnanie z rajskiej przystani, które uruchomiło cały ciąg poznawczych doświadczeń.

UCIECZKA

Mianem ucieczki z domu lalek nazywam decyzję Nory, która pierwszym odbiorcom dramatu wydawała się tak nieprawdopodobna, skandaliczna i niemoralna, że wiele aktorek odmawiało grania ostatniej sceny dramatu, zmuszając Ibsena do skomponowania innego zakończenia, ukazującego wahanie i powrót żony, niezdolnej do uniesienia ciężaru odpowiedzialności za rozpad rodziny²⁵.

Zwarty fabularnie dramat Ibsena swój efekt opiera na dobrze rozegranej kulminacji napięć dramatycznych, które jednak mają na celu coś głębszego niż tylko utrzymanie uwagi odbiorców. Nakręcenie do granic wytrzymałości sprężyny akcji wykorzystuje motyw listu Krogstada, demaskującego Norę i dokonane przez nią fałszerstwo. Próbując zyskać na czasie i opóźnić moment ujawnienia prawdy, Nora wykonuje szaleńczą tarantelę – taniec życia i śmierci, wymusza na mężu obietnicę, że nie przeczyta feralnego listu aż do nocy po balu. Wszystkie działania Nory, zmierzające do zaabsorbowania Helmera i odwrócenia jego uwagi od listu, są wyraźnie ukierunkowane na to, by chronić mario-netkowy porządek domu, którego prawodawcą jest mąż. „Sam więc przyznajesz, że trzeba się mną zająć. Musisz ćwiczyć ze mną, ile tylko się da. Zrobisz to, Torwaldzie?” (*Nora*, s. 124) – zagaduje męża, próbując go zająć jego ulubioną

²⁵ Zob. O. Dobijanka-Witczakowa, *Wstęp*, dz. cyt., s. XXXI. Motyw dziecka jako świadka, a nieraz i przeszkody w rozejściu się rodziców, nie był w dziewiętnastowiecznej literaturze aż taki rzadki, wystarczy wspomnieć tylko Sieriożę, syna Anny Kareniny z powieści Lwa Tołstoja. W przeciwieństwie jednak do ewidentnej moralnej winy Anny, sytuacja Nory i Helmera jest bardziej złożona.

aktywnością, jaką jest pouczanie jej – dorosłej kobiety krygującej się na zapominalską dziewczynkę – z pozycji ojca-nauczyciela.

Dwie wolty, jakie dokonają się w ich relacjach w bardzo krótkim czasie pobalowej nocy, między lekturą pierwszego i drugiego listu od Krogstada, ujawniają hipokryzję Helmera i wątpliwy fundament jego postawy – człowieka, który uważał siebie za głosiciela prawd moralnych²⁶ i kochającego męża²⁷, a tymczasem wprost sparaliżuje go ciasny lęk przed opinią publiczną²⁸ („[...] może paść podejrzenie na mnie, mogą pomyśleć, że wiedziałem o twoim występku! Ludzie gotowi uwierzyć, że byłem jego sprawcą, żem cię do niego nakłonił!...” (*Nora*, s. 160)). Zwrócenie sfałszowanego weksła przez Krogstada sprawia, że dosłownie w jednej chwili Helmer wspañiałomyślnie przebacza Norze. Zażegnanie ryzyka publicznej kompromitacji, w jego pojmowaniu, całkowicie wyczerpuje przedmiot sporu, a relacje z wiarołomną żoną można z miejsca przywrócić na ich uprzedni tor. Deklaruje ochoczo, czym zdaje się przechodzić do etapu wybrzmienia, rozładowującego napięcie po wyrazistym klimaksie:

Sądysz może, że twoja nieumiejętność samodzielnego postępowania czyni cię dla mnie mniej drogą? Nie, nie! Będę twoim doradcą, będę tobą kierować. [...] Świadomość [mężczyzny], że szczerze, z całego serca przebaczył swojej żonie, jest dla niego rozkosznie uspokajająca. Dzięki temu przebaczeniu żona jest jakby podwójnie jego własnością, odradza się na nowo, staje się nie tylko jego żoną, ale i dzieckiem. (*Nora*, s. 163–164)

„Podwójnie” władający żoną, upojony własną wielkodusznością, Helmer przeżywa chwilę katarktycznego wyzwolenia z dopiero co odczuwanego lęku i gotów jest tym samym zakończyć pełen wrażeń wieczór. Zgoła odmienna jest w tej sytuacji reakcja Nory, szykującej się do pierwszej w życiu poważnej rozmowy ze swoim mężem. Ciekawe wydaje się spojrzenie na *Dom lalki* przez pryzmat dwóch odmiennych modeli dramaturgii, jakie się w nim spletają: zakończona odczuciem ulgi i zniszczeniem weksła *pièce bien faite* to sztuka, w której gra Helmer, Nora bowiem jest obsadzona w dramacie psychologicz-

²⁶ Po wyjawieniu prawdy o postępku Nory, Helmer desperuje, że będzie musiał tolerować żądania szantażysty. „Jestem w mocy człowieka bez skrupułów, może ze mną robić, co zechce, wymagać ode mnie, co mu się podoba, rozkazywać mi – a ja muszę przyjmować to w milczeniu” (*Nora*, s. 160).

²⁷ Reakcja Helmera wprost wskazuje na to, że w obliczu spodziewanych problemów rozwiązuje symboliczną wspólnotę ze swoją żoną i przestaje mówić o małżeństwie, a zaczyna posługiwać się wyraźnymi formułami delimitacyjnymi, podkreślającymi odrębność obojga. „I to wszystko mam do zawdzięczenia tobie, tobie, którą przez cały czas naszego pożycia nosiłem na rękach!” (*Nora*, s. 160).

²⁸ Najmocniej może dowodzi tego plan dalszego życia małżonków: „[...] stosunek nasz nie ulegnie na pozór żadnej zmianie. Oczywiście w oczach świata. [...] Od dziś nie chodzi już o szczęście, trzeba ratować gruzy, resztki, pozory...” (*Nora*, s. 160–161).

nym, którego przedmiotem jest wycieczka w głąb siebie i odkrywanie prawdy o sobie i o rzeczywistości.

Wywód, z jakim występuje przed mężem, dowodzi, że musiały to być przemyślenia kształtowane od dawna i dojrzewające w jej myślach, dotyczą jednak kolejnych etapów jej życia – pod dachem ojca, potem męża – oraz stosunku wobec własnych dzieci. Jeśli jej decyzję o wyprowadzce uznać należy za ucieczkę, to dlatego, że nie rozwinęła się jako świadome ukoronowanie przemyśleń nad własnym statusem jako żony – istoty, której odmawia się prawa do człowieczeństwa, ale stała się wyrazem rozpaczki po nieudanych próbach dopasowania się do wymaganej przez otoczenie roli lalki, po odkryciu, jak bardzo miętka jest postawa jej męża i jak wątłe ma podstawy ich wspólny dom²⁹.

Rozczarowanie mężem i samą sobą („[...] do tego zadania [wychowania dzieci – przyp. M.S.] nie dorosłam. Trzeba rozwiązać wpieryw inne. Muszę wychować samą siebie. Ty mi przy tym pomóc nie możesz. Muszę się tym zająć sama” (*Nora*, s. 169)) popycha ją do ucieczki przed pozorną dorosłością, w jakiej zafiksowało ją przebywanie w domu lalki. Nie ma zbyt sprecyzowanych planów, ani względem ustabilizowania swojej sytuacji finansowej, ani tego, co zamierza robić. Deklaruje: „chcę spróbować [...] zostać [człowiekiem]”, „zorientować się w samej sobie”, wyznaje, że „ja nawet nie wiem, co to jest religia”, „błądzą po omacku”. Świadomie pozwala sobie na etap nowej niedojrzałości, samodzielnego błędzenia się i odkrywania tego, co jest dla niej naprawdę ważne, a do czego potrzebne jest jej szybkie i zdecydowane odcięcie od przeszłości.

RELOKACJA

Tytułowe *Przebudzenie* Edny Pontellier jest główną treścią całej powieści Chopin, trudno więc dziwić się, że jej bohaterka jest najbardziej świadoma spośród całej omawianej trójki. I choć narracja jest pełna opisów stanu pragnienia „czegoś”, przeczuć i samorzutnie wyzwalających się nastrojów, nie do końca jasnych dla samej Edny napięć i żalów³⁰, z rozsianych wzmianek wyraźnie tworzy się obraz narastającego procesu wydobywania na powierzchnię świadomości tego, co czaiło się w ukryciu. Narratorowi zresztą wyraźnie zależy, by podkreślić ową procesualność, dlatego łączy w elementy spójnej układanki także te drobiazgi, które Ednie, póki co, umykają:

²⁹ „Torwaldzie, w tym momencie uświadomiłam sobie, że przez osiem lat żyłam tutaj z obcym mężczyzną, urodziłam obcemu człowiekowi troje dzieci. Sama myśl o tym jest nie do zniesienia, rozszarpałabym się na kawałki...” (*Nora*, s. 176–177).

³⁰ „Uczucie nieopisanego przygnębienia, które zdawało się rodzić gdzieś w niezbadanych warstwach jej świadomości, nappełniło całe jestestwo tej kobiety nieokreślonym lękiem. Było jak cień, jak mgła, która spadła na letni dzień jej duszy” (*Przebudzenie*, s. 12).

Zaczęło się w niej budzić jakieś mgliste światło, które wskazując drogę jednocześnie jej wzbraniało.

W tym wczesnym okresie powodowało to jedynie oszołomienie, skłonność do marzeń, zamyśleń, do owego mrocznego lęku, co ogarnął ją kiedyś w środku nocy, gdy poddała się fali płaczu. (*Przebudzenie*, s. 21; podkr. – M.S.)

Inaczej zatem niż w przypadku Nory, która musiała uciec z domu, żeby zacząć odkrywać, czego chce i kim jest, Ednę do decyzji o przeprowadzce z domu męża skłania stopniowe zapoznawanie się z siłą własnej woli i pragnieniami. Zaczyna od błahych objawów nieposłuszeństwa wobec męża, jak wówczas, gdy późnym wieczorem obstaje przy tym, żeby nocą nie kłaść się spać. I nie idzie jej wcale o zaspokojenie romantycznej potrzeby marzeń nocnych, ucieczkę od pragmatycznego męża, ani nawet o przekorę wobec narastającej w nim irytacji:

Słyszała, jak krzątał się po pokoju; dobiegające odgłosy zdradzały zniecierpliwienie i irytację. Kiedy indziej byłaby mu posłuszna. Siłą przyzwyczajenia uległaby jego pragnieniu i to nawet nie z nawyku uległości wobec despotycznych życzeń męża, lecz całkiem bezwiednie, bez zastanowienia, tak jak chodzimy, ruszamy się, siadamy, stoimy, jak się kręcimy w kieracie codziennych zajęć wypełniających przydzielony nam czas życia. [...] Czują wyraźnie, jak w niej tężeje wola, chęć sprzeciwu i oporu. W owym momencie nie mogłaby już uczynić nic innego, jak tylko odmówić mężowi i trwać w uporze. Cofnęła się pamięcią wstecz: czy zdarzyło się kiedykolwiek, że mąż mówił do niej takim tonem i czy poddała się wówczas jego rozkazom? Oczywiście! Zawsze była mu posłuszna. Tylko jednego nie mogła sobie wytłumaczyć: jak to się działo, że pomimo wewnętrznego sprzeciwu zawsze ulegała. (*Przebudzenie*, s. 45; podkr. – M.S.)

Incydent bez znaczenia przekształca się w próbę sił, ćwiczenie woli i obiekt pogłębionej refleksji bohaterki, która retrospektywnie spogląda na swoje życie i zaczyna mierzyć je zupełnie nową miarą. Technika narracji stosowana przez Chopin sprawia, że to właśnie narratorowi przypada w udziale porządkowanie i uwypuklanie kolejnych rewelacji czyniących z Edny coraz bardziej samodzielnią i świadomą kobietę. Za każdym razem podkreślone zostaje, jak z niezauważalnych dla samej bohaterki przesłanek zaczyna ona wyłuskiwać kolejny ważny element prawdy o samej sobie.

W analogiczny sposób potraktowany został znaczący motyw lęku Edny przed wodą, tym istotniejszy, że to w morzu bohaterka postanowi ostatecznie się wyzwolić, wybierając śmierć. Fobia – najpierw marginalizowana i nieuświadomiona – prowadzi do podjęcia racjonalnej próby jej przezwyciężenia, którą wieńczy powodzenie, gdy tylko bohaterka odkrywa, że zanurzenie w wodzie przypomina jej brnięcie przez trawę na łąkach Kentucky, doznanie głęboko zakorzenione w jej wspomnieniach z dzieciństwa³¹. „[...] tego lata miewam

³¹ Rzecz jasna jest to jeden z wielu w powieści motywów skłaniających do stosowania wobec *Przebudzenia* pojęć i teorii związanych z psychoanalizą Freuda. Refleksji tej poświęcono szereg studiów, m.in. artykuł Waltera Taylora i Jo Ann B. Fineman, *Kate Chopin: Pre-Freudian*

czasem takie uczucie, jakbym znów szła przez tę zieloną łąkę, leniwie, bez celu, nie myśląc o niczym” (*Przebudzenie*, s. 26)³². W przeciwieństwie do innych, dominujących elementów samopoznania Edny, ten nie dotyczy jej społecznie determinowanych zachowań, a zatem nie wymaga łamania kolejnych społecznych tabu. Czysto społeczny wymiar ma natomiast inny z podobnych przykładów, a więc skonstatowany najpierw przez narratora fakt, że „pani Pontellier nie była kobietą-matką” (*Przebudzenie*, s. 14), który potem sama Edna w szczerej rozmowie z madame Ratignolle zaczyna głębiej analizować i rozpoznawać jako kolejny z fundamentów swojego „ja”: „Potrafię zrezygnować z tego, co nie jest ważne; mogę oddać pieniądze, mogę oddać życie dla dzieci, lecz nie zrezygnuję z siebie. Nie umiem tego powiedzieć jaśniej, chodzi o coś, co dopiero zaczynam sobie uświadamiać, co się dopiero przede mną samą odsłania” (*Przebudzenie*, s. 66). Stąd już tylko krok do odesłania synów pod opiekę teściowej, co zapewnia Ednie niezbędną swobodę w planowaniu nowej, pozbawionej kontroli męża egzystencji, i do stwierdzenia, że „Dzieci jawiły się jej jako istoty wrogie i napastliwe, którym uległa pokonana, które usiłowały zapanować na zawsze nad jej duszą” (*Przebudzenie*, s. 158).

Wyprowadzka z domu, w którym traktowana jest jak bezwolna lalka, to decyzja podjęta przez Ednę z pełnym rozmysłem, przygotowana – także od strony finansowej (odziedziczony po matce majątek, wygrane na wyścigach konnych, a wreszcie bieżące zarobki ze sprzedaży obrazów, które maluje) – i nieukrywana przed otoczeniem. Opowiada o niej Mademoiselle Reisz, zwierzając się z tego, że „Mężczy mnie prowadzenie naszego dużego domu [...]. Brak mu domowej atmosfery. [...] Wiem, że mi się to spodoba [własny mały dom – przyp. M.S.], tak samo jak uczucie wolności i niezależności” (*Przebudzenie*, s. 109–110). Moment przejścia za próg męzowskiego domu jest przez nią celebrowany pełną luksusu ucztą, podczas której Edna wyraźnie wchodzi w rolę głowy domu, jakby żegnając się z egzystencją lalki chciała zaznaczyć, że od tej pory przysługują jej w pełni równe z męskimi prawa. Mieści się pośród nich prawo do decydowania o sposobie spędzania czasu, jedzonych potrawach, towarzystwie w jakim się obraca, a nawet mężczyznach, z którymi sypia.

Freudian, „The Southern Literary Journal”, 1996, t. 29, nr 1, s. 35–45 oraz rozdział *Gender and Consciousness: Psychoanalytic Feminism and Kate Chopin*, w książce D.L. Madsen, *Feminist Theory and Literary Practice*, London, Sterling 2000.

³² Cała sfera akwaticzna w powieści jest głęboko znacząca – tak w kontekście jej związku z płcią (pokonująca lęk przed wodą Edna odzyskuje własną seksualność, kobiecość), jak i możliwych odczytań symbolicznych (uwiedzenie i uniesienie przez wodę, niebezpieczny żywioł wiodący do autodestrukcji). Por. głosy badaczy zebrane w: *Bloom’s Guides. Kate Chopin’s „The Awakening”*, ed. H. Bloom, New York 2008, s. 41–44, 46–47, a także komentarz Rafaela Walkera, *Kate Chopin and the Dilemma of Individualism*, [w:] *Kate Chopin in Context. New Approaches*, ed. H. Ostman, K. O’Donoghue, New York 2015, s. 36.

III. PODSUMOWANIE

Stopień zadowolenia z zakwaterowania w domu lalek i poczucia akuratności tej formy egzystencji u każdej z bohaterek omówionych tekstów jest odmienny. Marta nie opuściłaby z własnej woli wygodnego lokum urządzonego przez męża, nie zgodziłaby się na rozłąkę z córką, ani nigdy nie podważyłaby zasadności takiego uporządkowania świata, w którym jedni kreują przestrzeń życiową, a inne – kobiety-lalki – wypełniają ją z wdziękiem, bezkrytycznie grając przewidzianą dla siebie odgórnie rolę. Zawsze będzie czuła się wygnanką pozbawioną bezpiecznej przystani, a jej nieumiejętność zadbania o ciepło domowego ogniska – choć ma przyczyny realne, ekonomiczne – daje się odczytać również symbolicznie jako wyraz ostatecznego niepogodzenia Marty z faktem, że jej świat uległ dezintegracji. Dom lalki jest jedynym domem jaki zna, innego zbudować nie umie, dlatego to nie ona, a dawna służąca nadaje pozór udomowienia ubogiej izbie jaką zamieszkuje z córką. Pod jej rządami to miejsce będzie stopniowo tracić ciepło, meble, wreszcie... życie zamieszkujących je osób.

Nora przez osiem lat dźwiga ciężar tajemnicy, wiedzę o wykroczeniu, którą pielęgnuje w sobie nadając jej rangę aktu samopoświęcenia, umożliwiającego mężowi życie w przeświadczeniu, że ma u boku niesamodzielne dziecko. Bohaterka jest przekonana, że na tym właśnie zasadza się jej szczęście: na utrzymaniu fikcji, dzięki której Helmer doznaje satysfakcji w roli dozorczy domu lalek. Dopiero groźba ruiny przynosi otrzeźwienie i skłania ją do ucieczki. Świadomość tego, że jedyną podstawą funkcjonowania tego widmowego domu była decyzja ograniczenia własnej autonomii i woli dociera do niej nagle, ale z finałowej sceny wyraźnie wynika, że musiała budować się w Norze już od jakiegoś czasu. Wstrząs pozwala jej precyzyjnie zdiagnozować sytuację – dobrać na jej określenie tak trafną metaforę domu lalki – i podjąć niełatwą decyzję o wyprowadzce.

Najmocniejszy fundament i najbardziej buntowniczy wymiar ma postawa Edny, która podejmuje świadomą próbę odbudowania swojego życia na innych zasadach, niż te panujące w domu lalek. Zaczyna jednak od poszukiwania w sobie odpowiedzi na to, czego chce, jak ma wyglądać jej życie. Przeprowadzkę do domku-„gołębnika” trudno uznać za w pełni udany eksperyment. Z punktu widzenia zaproponowanego w tym artykule porównania najistotniejsze jednak wydaje się to, że Edna jako jedyna samodzielnie podejmuje się ułożenia całego świata na własnych, już nie lalkowych zasadach: odsyła dzieci pod opiekę teściowej, wyprowadza się spod mężowskiego dachu i organizuje własny dom skrojony na miarę własnych potrzeb, świadomie szuka zaspokojenia w ramionach kochanka, je i pije to, co chce, spotyka się, z kim ma ochotę. Nawet finałową scenę, symboliczny powrót Edny do dzieciństwa – przez śmierć – odczytać można jako wyraz jej woli ostatecznego zerwania więzów przykuwających ją mimo wszystko do dawnego życia.

Małgorzata Sokalska

MOVING OUT OF THE DOLL'S HOUSE: HENRIK IBSEN, KATE CHOPIN
AND ELIZA ORZESZKOWA

Summary

This is a comparative study of three literary works of the 19th century, Eliza Orzeszkowa's novel *Marta*, Kate Chopin's novel *The Awakening*, and Henrik Ibsen's drama *Nora*. The common analytical frame is the metaphor of the doll's house, which seems to provide an apt description (diagnosis) of the condition of each heroine, the space they inhabit, and their attitude to the economy of their everyday lives and their husbands. It also defines the situation in which each of them decides, or is compelled by circumstances, to move out of their sheltered place. In each of the three fictional cases the attention is focused on the growing self-awareness of women, who would not have gained a mature knowledge of the world and of themselves if they had not been forced to abandon their doll's house existence.

Key words: 19th century fiction and drama – women's emancipation – growth of self-awareness – the doll's house metaphor – Henrik Ibsen (1828–1906) – Eliza Orzeszkowa (1841–1910) – Kate Chopin (1850–1904).

Słowa kluczowe: Henrik Ibsen, Eliza Orzeszkowa, Kate Chopin, emancypacja, postać kobiety w literaturze XIX wieku.