

Urszula Kowalska

O dramatach Zofii Nałkowskiej

Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F, Nauki Filozoficzne i Humanistyczne 16, 190-211

1961

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

resowały ją żywo przed pierwszą wojną światową, ale traktowała je wówczas w innych kategoriach. Pisarka ulegała wtedy wpływom estetyki modernistycznej i ukazywała interesujące ją zdarzenia na tle ekskluzywnego i snobistycznego świata inteligencji. Zagadnieniom tym została wierna w całej swej twórczości. Wielu jej krytyków¹ zwraca uwagę na ubogą pozornie tematykę utworów i podkreśla tę cechę recenzując książki pisarki z różnych okresów. Nałkowska nie dążyła do wynalazczości fabuły. W jej twórczości uderza dysproporcja między ubogimi zdarzeniami a obszernym komentarzem psychologicznym.

Pozycją przełomową w jej dorobku stał się *Romans Teresy Hennert*. Autorka wykazuje tu zdolność oceny zjawisk społecznych i ostre widzenie rzeczywistości. Swe poglądy zaznacza marginesowo, ale niemniej dobitnie w *Choucas*, gdzie opowiada się jako zdecydowana pacyfistka.

Do wymienionych powieści, które uwzględniamy dla ukazania późniejszych nieco dramatów, dodać należy *Sciany świata*, które są próbą przekształcenia reportażu w opowiadanie o skondensowanej treści. Ponieważ Nałkowska narzuciła sobie rygory tematyczne, szukała kompensaty w próbach odmiennego ujęcia tematu oraz formy konkretyzacji tworzywa słownego. Nie jest to jedyny przykład odstąpienia od tradycyjnej formy „romansu”. *Choucas*, *Niedobra miłość* i *Granica* mają cechy pamiętnika, zmodyfikowanego na rzecz jasności i celowości podawanych wydarzeń. Autorka pełni rolę narratora i komentatora, nie rezygnując z intelektualnej oceny i formułowania filozoficznych uogólnień.

Zainteresowanie Nałkowskiej dramatem wypływa z jednej strony z potrzeby spojrzenia na temat w innej konkretyzacji, z drugiej zaś z ciekawości, czy i na tym polu odniesie jakieś sukcesy. Zjawisko to jest bardzo charakterystyczne dla większości prozaików, którzy (najczęściej bezskutecznie) usiłują wejść na deski sceny. Wystarczy wspomnieć Diderota, W. Hugo, Balzaca, Zolę, Flauberta, Turgeniewa czy Żeromskiego. To zainteresowanie teatrem, „przygoda teatralna” wybitnych prozaików, jest już pewną regułą historyczną i da się wytłumaczyć w kategoriach socjologiczno-literackich. Scena ma ogromne możliwości oddziaływania na społeczeństwo, przekazywania mu własnych poglądów i programu. Wprawdzie teatr stracił dziś dawną siłę

¹ K. Irzykowski: *Powieści Nałkowskiej*, „Czyn i Słowo”, Lwów 1913. E. Breiter: *Obrona Pawła Blizbora*, „Wiadomości Literackie”, 1929, nr 2. A. Słonimski: *Dramat Nałkowskiej*, „Wiadomości Literackie”, 1931, nr 17. K. Wyka: *Spór o Granicę*, „Czas”, 1935, nr 306—7. B. Schulz: *Nałkowska na tle swojej nowej powieści*, „Skamander”, 1935, lipiec—wrzesień. E. Korzeniowska: *Zofia Nałkowska*, Biblioteka Polonisty, Łódź 1949.

oddziaływania — konkurują z nim z powodzeniem kino i telewizja, niemniej zasięg jego jest w dalszym ciągu szeroki. Nawet Maria Dąbrowska pokusiła się o napisanie sztuk teatralnych, które są potwierdzeniem tego zjawiska.

Możliwe, że Nałkowska szukała w dramacie innej formy wypowiedzenia tych samych prawd, które sugerowała w powieści. Zdawała sobie również sprawę z ograniczeń i przywilejów tego gatunku, ale była to orientacja przede wszystkim teoretyczna. Jej sztuki sceniczne pozostały w kategoriach epickości, ponieważ nie umiała zrezygnować z refleksyjności opisu i zapomniała, że dramat nie jest tworem zupełnie literackim.

Wszyscy współcześni teoretycy zgadzają się, iż stoi on na pograniczu literatury i teatru. Słowo bowiem, jedyne tworzywo ściśle literackie, nie pełni w nim roli nadrzędnej ani pierwszorzędnej. Dramat w czytaniu nie jest jeszcze dziełem zakończonym, pełnię swoją uwidacznia poprzez konkretną wizję sceniczną i ma do wyzyskania takie tworzywa pozasłowne jak: konkretna przestrzeń sceniczną, ściśle określony czas trwania spektaklu, oprawa scenograficzna, a przede wszystkim osoba aktora powodująca uzewnętrznienie scenicznego działania. Aktor z kolei dysponuje ogromną ilością środków wyrazu: mimiką, gestem, intonacją głosu, które pomagają uwypuklić zdarzenia i podkreślić ekspresję tworzywa słownego. Na scenie nie wszystko musi być dopowiedziane do końca. Sposób uzewnętrznienia doznań emocjonalnych, uczuć i przeżyć nie mieści się w ramach opisu epickiego. Stąd słowo w dramacie musi być skondensowane i ograniczone na rzecz innych tworzyw, czemu Nałkowska sprostać nie umiała.

Epizod teatralny Zofii Nałkowskiej przypadł na lata 1930—1935, ale mieści się w ciągu myślowo-artystycznym od r. 1927, kiedy powstał *Romans Teresy Hennert*, aż do *Niecierpliwych* z r. 1939.

Debiutem teatralnym Nałkowskiej był najlepszy chyba jej dramat *Dom kobiet* — wystawiony i wydany w r. 1930. Pozycja pisarki była już ugruntowana. *Dom kobiet* skwitowano szeregiem recenzji dotyczących zarówno wartości literackich dramatu, jak i sposobu jego interpretacji na scenach polskich i obcych. O sukcesach teatralnych *Domu kobiet* w Birmingham pisał Wacław Borowy², w Kopenhadze — Zofia Gulińska³, w innych krajach europejskich — sama autorka⁴. Dramat

² W. Borowy: *Sztuka Nałkowskiej w Birmingham*, „Wiadomości Literackie”, 1931, nr 46.

³ Z. Gulińska: *Dom Kobiet w Kopenhadze*, „Wiadomości Literackie”, 1931, nr 41.

⁴ Zofia Nałkowska wypowiedziała się kilkakrotnie na temat wizji scenicznej swoich dramatów w różnych realizacjach. Ocenę sumaryczną zawarła w artykule *Różne teatry*, zamieszczonym w „Kulturze” w r. 1932, nr 21. Przeważnie była

zyskał duże powodzenie: dowiodły tego przekłady na języki obce bezpośrednio po ukazaniu się go w kraju.

Krytycy traktujący *Dom kobiet* jako dzieło literackie odnoszą się do niego również z aprobatą. Ich uwagę absorbuje zarówno problematyka utworu, jak i jego strona formalna. Sądy recenzentów są zbieżne z wypowiedziami samej autorki na temat dramatu. W wywiadzie udzielonym Stefanii Podhorskiej-Okołów, znajdujemy słowa Nałkowskiej:

„Moja sztuka nie jest właściwie tragiczna. Nikt w niej nie zabija, a wszyscy, co mieli umrzeć, umarli przed podniesieniem kurtyny. Umierają tylko pewne kwalifikacje rzeczy, odsłaniają się stopniowo, ujawniają w cudzych oczach i cudzych dramatach nowe strony i nowe prawdy naszych dramatów. To odsłanianie się rzeczy dawnej jest istotną akcją mojej sztuki. [...] można powiedzieć, że główną rolę w mej kobiecej sztuce gra mężczyzna, którego nie ma.”⁵

Recenzenci⁶ zwracają uwagę głównie na problematykę dramatu i jego wymowę. Jedynie Grubiński⁷ wypowiada się na temat właściwości warsztatu dramatopisarskiego Nałkowskiej. Píše on:

„Jako utwór teatralny *Dom kobiet* zbudowany jest z rozmów, które, że się tak wyrażę, nie mają nośności rzetelnie scenicznych; nie są sejsmograficzną linią dziania się, nie są jednocześnie akcją. Są to zajmujące rozmowy w rodzaju literatury opisowej, nie literatury względnie dramatycznej. *Dom kobiet* jest powieścią napisaną na scenę.”

Należy pamiętać, że Grubiński patrzył na dramat z pewnej perspektywy. Dzielilo go bowiem od prapremiery *Domu kobiet* osiem lat. W tej rzeczowej ocenie sztuki pomogły recenzentowi własne doświadczenia dramaturgiczne, które go uchroniły od potraktowania *Domu kobiet* w sposób jednostronny. Recenzja nie jest bowiem zbiorem luźnych impresji z pierwszego spektaklu.

Krytycy Nałkowskiej zajmowali się przede wszystkim problematyką jej utworów. Uwagi dotyczące strony warsztatowej są rozsiiane po różnych recenzjach i nie dają pełnego obrazu klęsk i osiągnięć pisarki na tym polu. Epiką Nałkowskiej zajmowano się częściej. Jej dramaty nie wzbudziły większego zainteresowania ludzi teatru i może dlatego po-

zadowolona z koncepcji reżyserskich i z odczytania tekstu. Bardziej spontaniczne wypowiedzi można spotkać w nie publikowanej dotychczas korespondencji z Zofią Villaume-Zahrtową, którą autorka pracy czytała dzięki uprzejmości Dra Romana Rosiaka. Nałkowska ceniła sobie przede wszystkim wrażenie z kilkakrotnych premier w Czechosłowacji.

⁵ S. Podhorska - Okołów: *Na progu Domu kobiet* (przed premierą w Teatrze Polskim), „Wiadomości Literackie”, 1930, nr 1.

⁶ L. Pomirowski: *Dom kobiet*, „Polska Zbrojna”, 1930, nr 1, Słoniński: op. cit., S. Podhorska - Okołów: *Przed premierą „Bluszcz”*, 1931, nr 11.

⁷ W. Grubiński: *Zofia Nałkowska, Dom kobiet* (recenzja), „Nowa Książka”, 1938, s. 346.

zostały nie odkryte od strony konstrukcji. W latach ostatnich znowę milczenia wokół tego marginesu twórczości pisarki przerwała Wanda Leopold⁸, która dała omówienie dramatów w ich ciągu rozwojowym, włączyła je w twórczość epicką, ale nie dokonała wyłomu w milczeniu na temat ich budowy.

Podobnie jak *Dom kobiet*, potraktowali krytycy dwa następne dramaty Nałkowskiej: *Dzień jego powrotu* i *Renatę Stuczańską*. Pierwszy z wymienionych utworów, wystawiony i wydany w r. 1931, nie zrobił europejskiej kariery *Domu kobiet*, tłumaczonego na jedenaście języków i znanego szeroko poza granicami kraju wkrótce po ukazaniu się go w języku polskim. Przyczyn mniejszego zainteresowania tą sztuką należy szukać w problematyce dramatu, niekonsekwencjach psychologicznych i w sposobie konstruowania bohaterów. Autorka postawiła tam dwie tezy, które sobie zaprzeczają. Niemniej dramat ten wywołał dyskusje i polemiki. Pisali o nim: Ludwik Koniński⁹, Władysław Zawistowski¹⁰, Antoni Słonimski¹¹, Karol Irzykowski¹², Helena Boguszewska¹³, Stefania Podhorska-Okołów¹⁴ i wielu innych.

W tym przypadku jedynie Irzykowski zwrócił uwagę nie tylko na problematykę dramatu, ale i na sposób jego skonstruowania. Zarzucał pisarce, że dialogi jej bohaterów są plotkarstwem podniesionym do godności tragizmu, że najczęstszym środkiem pisarki przy konstruowaniu zdarzeń jest mechaniczne nieporozumienie albo oszustwo. Recenzja Irzykowskiego kontrastuje z rzeczowym podejściem i z pewnością zbyt surową oceną dramatu i impresjami pełnymi zabarwienia emocjonalnego, albo zdawkowymi grzecznosciami innych krytyków. W próbie oceny warsztatu dramatopisarskiego Nałkowskiej autor recenzji nie daje się zwieść jednościom klasycznym, jak wielu jego kolegów po piórze. Wie, że jest to sprawa przypadku, a statyczność dramatów Nałkowskiej wypływa z innych założeń i pełni określoną funkcję artystyczną.

Renata Stuczańska jest dramatem nieudany zarówno pod względem formy, jak treści. Poczynione przez Nałkowską skróty czasowe i psychologiczne na ciekawej, zwartej fabule *Niedobrej miłości* zaważyły fatalnie na jej adaptacji scenicznej. Powieść uzyskała przebieg kryzysu

⁸ W. Leopold: *O dramatach Nałkowskiej*, „Dialog”, 1958, nr 8.

⁹ L. Koniński: *W tajnikach wybaczenia*, „Myśl Narodowa”, 1931, nr 26.

¹⁰ W. Zawistowski: *Dzień jego powrotu*, „Polska Zbrojna”, 1931, nr 93.

¹¹ Słonimski: *op. cit.*

¹² K. Irzykowski: *Dzień jego powrotu*, „Robotnik”, 1931, nr 140—142.

¹³ H. Boguszewska: *Sztuka Nałkowskiej na scenie i w książce*, „Kobieta Współczesna”, 1934, nr 18.

¹⁴ Podhorska-Okołów: *Przed premierą*.

uczucia w przeciągu określonego czasu, uwarunkowany pewnymi koniecznościami. Nałkowska nie potrafiła przenieść tych samych problemów na scenę. Dwugodzinny czas spektaklu zmusił ją do odrzucenia wątku społecznego, odgrywającego w tym utworze dużą rolę. Świat prowincji i jego atmosfera stały się nieczytelne w takim skrócie. Podobnie został potraktowany wątek miłosny, który w powieści był subtelnym studium uczucia w różnych fazach rozwojowych, a w dramacie zatracił wiele ogniw; przestał być oryginalny i zajmujący. Nic więc dziwnego, że *Niedobrą miłość* przywitano wielce przychylnymi recenzjami, a *Renata Stuczańska* nie odniosła sukcesów ani na scenie, ani w prasie.

Kilkakrotnie wracała Nałkowska do prób adaptacji powieści własnych i cudzych na scenę czy w radio¹⁵. Wszystkie usiłowania zakończyły się fiaskiem. Jej dramaty należy traktować jako jedną z prób poszukiwań, margines twórczości, który w mniemaniu autorki miał być równoległy do jej twórczości epickiej.

*

„Mnie się wydaje, że człowiek rodzi się każdy możliwy. Właśnie tak to muszę powiedzieć: każdy możliwy. Wszystko w nim jest — najbardziej odmienne, najbardziej mu zaprzeczające, najdalsze.”¹⁶

Te słowa charakteryzują filozofię życiową autorki: próbę ogarnięcia sensu świata metodą refleksji podporządkowanej rygorom intelektualnego myślenia. W ten sposób pisarka asekuje się niejako przed ciągłą zmiennością form życiowych i różnorodnością zdarzeń. Taka postawa tkwiła w jej psychice już wcześniej:

„Zastałam wszystko gotowe — pisała — nie umiałam wierzyć w nieśmiertelność życia. Całą moją siłę moralną wyczerpywał podziw, że ono jest.”¹⁷

Atmosfera domu Wacława Nałkowskiego, bezkompromisowego liberała, jednego z najświetlejszych ludzi epoki, nie stworzyła konieczności buntów czy rosterek duchowych. Jednakże bunt przejawiał się nie tyle w ostrym sprzeciwie pokoleniowym, ile w poszukiwaniu własnej drogi. Jej pierwsze samodzielne sformułowania pozostawały pod wpływem panujących w tym okresie konwencji modernistycznych. Młodzieńczej psychice Nałkowskiej nie odpowiadało realistyczne poj-

¹⁵ Nałkowska dokonała adaptacji *Madame Bovary* Flauberta (wystawił teatr Marii Malickiej) i *Romansu Teresy Hennert* na słuchowisko radiowe pt. *Noce Teresy*.

¹⁶ Z. Nałkowska: *Niedobra miłość* [...], *Pisma wybrane*, t. I, Warszawa 1956, s. 398.

¹⁷ Nałkowska: *Pisma wybrane*, t. I, s. 698: fragment cytowany za Wilhelmem Machem.

mowanie świata. Pisarka kochała się w subtelnych uduwionych analizach psychologicznych snobistycznych inteligentek, w ekskluzywnym świecie wyrafinowanego próżniactwa. Interesowały ją również przypadki zaburzeń patologicznych, znane z twórczości Ibsena czy Dostojewskiego, które ukazywała we własnych powieściach dla większego uduwienia fabuły. Przykładem utworu tego typu jest powieść *Węże i róże*, gdzie bohaterka morduje własne niedorozwinięte dziecko i popełnia samobójstwo.

Trzeba było wiele czasu, aby dokonał się przełom w poglądach pisarki i by problematyka jej utworów stała się bliższa sprawom dnia codziennego. Jak już wspomniano, nastąpiło to po pierwszej wojnie światowej, kiedy Nałkowska zainteresowała się sprawami, wydawałoby się mało ważnymi i podnosiła je do rangi problemów godnych uwagi, dlatego że były typowe. Pisarka nie starała się rejestrować faktów, ale poddawała je analizie i wysuwała uogólnienia, będące ostateczną formą jej przemyśleń. Fabuła jej utworów była najczęściej pretekstem do rozważań nad istotą życia i różnorodnością jego przejawów. Nałkowska miała rzadki dar wypełniania schematów wielością szczegółów, które je indywidualizowały. Ta zdolność świadczy o umiejętności wnikliwej obserwacji i rzetelnych studiach nad poznaniem życia.

Ukazana linia rozwojowa dotyczy przede wszystkim utworów epickich. Zawartość psychologiczna dramatów grawituje ku fatalizmowi filozoficznemu modernizmu i kierunkom filozoficznym reprezentatywnym dla dwudziestolecia międzywojennego.

Pierwszym chronologicznie dramatem Nałkowskiej jest *Dom kobiet*, wystawiony po raz pierwszy w Teatrze Narodowym w Warszawie w r. 1930. Debiutantka teatralna była wówczas znaną i cenioną pisarką, mającą w swym dorobku wiele pozycji książkowych.

Do r. 1929 dziedzina teatru nie była domeną kobiet. Jedynym uznanym dramaturgiem była Zapolska, której twórczość stanowiła zjawisko niecodzienne nie tylko w dramatopisarstwie polskim. Dopiero w dwudziestoleciu międzywojennym kobiety pokusiły się o uprawianie tej formy literatury i nie tylko Nałkowska miała w tej dziedzinie pewne osiągnięcia. Do najciekawszych dramatów pisanych przez kobiety należą: *Sprawa Moniki* Mrozowicz-Szczepkowskiej, *Miłość panińska* Kuncewiczowej, *Egipska pszenica* Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, *Sobowtór* Morawskiej, *Geniusz sierocy* Dąbrowskiej. Nałkowska była jedną z pierwszych, które przełamały niechęć do wypowiedzania się scenicznego, ale jej dramaty nie mają walorów ściśle teatralnych. Dorobek epicki pisarki zaważył w znacznej mierze na jej dramatopisarstwie, szczególnie zaś na sposobie traktowania fabuły. W *Domu kobiet* i dra-

matach następnych główny akcent dramatyczny przeszedł z czynów na słowa. Sceniczne dzianie się nie jest uwidocznione na scenie, lecz przeniesione za kulisy. Dramat kobiet niepotrzebnych, bez przyszłości jest dramatem rozpamiętywań i retrospektywnego rzutu w przeszłość. Sprawy dawne wyjaśniają się na płaszczyźnie współczesności: jeden fakt zmienia wymowę całej przeszłości. Bohaterki *Domu kobiet* żyją myślą o mężczyźnie, który zaważył na losie każdej z nich. Mężczyzna, którego nie ma, urasta do symbolu mężczyzny w ogóle. Wymowa dramatu ogranicza się do udokumentowania tezy autorki: „Ach, nic nie jest pewne [...] wszystko jest inne.”¹⁸

Tezę swoją udowadnia Nałkowska w sposób precyzyjny na każdym z przykładów. Chodzi jej o to, że każdy człowiek kształtuje pogląd na życie poprzez własne ja, w mniej lub bardziej egoistycznym ujęciu.

Ta sama problematyka jest aktualna w utworach epickich Nałkowskiej, takich jak *Romans Teresy Hennert*, *Choucas*, *Niedobra miłość*, czy *Niecierpliwi*.

Zarówno w dramatach, jak i w powieściach spotykamy aforyczność sformułowań, które mają ambicje uogólnień. W typie przedstawienia przypominają one uogólnienia André Maurois w *Klimatach*, chociaż Nałkowska traktuje swoje wynurzenia bardziej poważnie i brak jej lekkości tego świetnego felietonisty i pisarza. Problemy swoje dokumentuje z istic kobiecą skrupulatnością przykładami ze swych bogatych obserwacji. W dramacie owa filozoficzna narracyjność nie byłaby do pomyślenia w formie aforyzmów. Autorka nie potrafi z niej zrezygnować i dlatego jej bohaterowie wygłaszają sądy samej pisarki, przeważnie zbyt gotowe i intelektualne, jak na wypowiedzi rodzące się w trakcie akcji. Owoce wieloletnich przemyśleń autorki są u bohaterów nagle jak olśnienie, albo brzmią w ich ustach jak cytaty, gdyż szata słowna sformułowań Nałkowskiej różni się od języka potocznego.

Aforystyczność wypowiedzi autorskich spotykamy również u innych dramaturgów dwudziestolecia: Szaniawskiego, Rostworowskiego i Zawieyskiego i to w nie mniejszym stopniu. U Szaniawskiego są one bardziej optymistyczne i jakby wieloznaczne. Zawierają cały system symboliki, pozostawiając odtwórcom postaci pole do dowolnej interpretacji. Szaniawski operuje często poetycką niemal przenośnią, symbolem, gdy Nałkowska nie rezygnuje z realizmu i formułuje swe wypowiedzi z dużą ścisłością.

Zarówno Nałkowska, jak i Zawieyski dążą w dramatach do uzasadnienia pewnych tez, które wypływają z doświadczenia lub wyznawanej filozofii. Nie świadczą to jednak o jakichkolwiek pokrewieństwach.

¹⁸ Z. Nałkowska: *Dom kobiet* [...], *Pisma wybrane*, t. I, s. 698.

Wiek XX zna tysiące przypadków tego rodzaju twórczości literackiej, gdy autor z góry zakłada rozwiązanie sytuacji zgodne z wyznawanym przez siebie systemem. Utwór literacki bardzo często ma spełnić rolę służebną wobec pewnego kierunku filozoficznego, doktryny, czy systemu.

Nałkowska nie należała do pisarzy tzw. literatury zaangażowanej. Nie usiłowała bronić ani udowadniać racji doktryn czy prądów filozoficznych. Z pewnością była przeintelektualizowaną kobietą, która szukała własnego spojrzenia na świat, życiowych prawd dotyczących wzajemnych stosunków między ludźmi. Jej twórczość jest właściwie ahistoryczna. Pisarka nie odczuwała katastrofizmu i lęku przed rewolucją socjalną, jak Witkacy. Nie bała się, że runie świat, w którym żyła. Przy prawie drugorzędnych wątkach, w których znalazło się sporo krytycyzmu, wykazywała się jedynie spostrzegawczością i zdolnością sądzenia, ale nie walczyła nigdy. Była pisarką na wskroś humanitarną, erudytką, jak niewielu pisarzy jej współczesnych, autorką na skalę europejską przez znajomość dróg, którymi kroczyła literatura naszego kontynentu. Zastanawiały ją problemy etyczne o znaczeniu ogólniejszym, odwieczne niekonsekwencje świata w ujęciu niemal Pirandellowskim; czym jest rzeczywistość „obiektywna” i sądy ludzi o sobie samych; rozbieżności, które utrudniają zidentyfikowanie prawdy. Dla Nałkowskiej nie istnieją prawdy obiektywne; są tylko indywidualne, przeważnie emocjonalne sądy ludzi o sobie samych, bliźnich i kompleksie spraw ich otaczających. Istnieje względność relacji, stąd nie ma prawdy obiektywnej, jak nie ma dwóch identycznych ocen tej samej rzeczy. Przez zainteresowanie człowiekiem pisarka zbliża się do literatury pytającej o sens istnienia, miejsce człowieka w świecie, postawę wobec drugiego człowieka i granice wolności.

Nałkowska nie doszła do granic buntu. Wprawdzie pytała dlaczego między człowiekiem a człowiekiem jest „ciemność”, dlaczego ludzie są samotni, dlaczego jest tyle zła na świecie, ale godziła się na ten stan rzeczy. Jej przemyślenia i refleksje dążyły do wykazania, że tak właśnie jest, że nie ma na świecie żadnej wartości absolutnej, że wszystko się zmienia. Jednakże były momenty, kiedy relatywizm pisarki ulegał załamaniu. Usiłowała wtedy rozwiązywać problemy zła, nienawiści niesprawiedliwości na płaszczyźnie psychologii, albo wręcz metafizyki. Występuje to szczególnie wyraźnie w *Ścianach świata*, zbiorze reportaży więziennych, w których autorka stawia hipotezę, że niektórzy ludzie podjęli się niejako programowo popełniać zbrodnie, aby inni mogli być dobrzy i uczciwi. Zagadnienie to zostało ukazane podobnie w dramacie *Dzień jego powrotu*.

Dom kobiet jest dramatem kobiet samotnych, kapitulantek, dla których nie istnieje nic poza przeszłością. Ich bezradność i bezbronność wobec życia powodują, że jest to dramat o mężczyźnie. To brak męczyzny wyrzucił kobiety bezlitośnie poza nawiasy społeczności. Wszystkie są niewolnicami wspomnień złych i dobrych, żyją sprawami dawno przebrzmiałymi i tylko z ich rozmów można wyczytać, że poza rezygnacją istnieją dawne konflikty nabierające coraz to innego znaczenia w kontekście współczesności. „Wszystko jest inne” — mówi babka. Nigdy nie zna się bezwzględnej prawdy o drugim człowieku. Zmienia się ona ciągle, nawet wtedy, gdy człowiek ten dawno nie żyje. Ta względność wszelkich pojęć i zapatrywań jest najważniejszym wnioskiem narzucającym się widzowi czy też czytelnikowi.

W podtekście ułożonego na codzien życia istnieje sprawa Tekli i Julii. Po kilkunastu latach Tekla pamięta, że jej mąż mógłby żyć, gdyby Julia pomogła mu materialnie w okresie krytycznym. Nie znaczy, że Tekla myśli o tym z mściwością. Czas zatarł wszystkie urazy, a wspólny los zmusił je do współistnienia pod jednym dachem. Julia pozostała naiwna, rozpieszczona dobrobytem i żyje w tym małym państewku dzięki cudzej pracy i staraniom. Nie jest zła, po prostu nie potrafi wielu rzeczy dostrzec i zrozumieć.

Jednakże najciekawszymi postaciami dramatu są: Celina — babka i Joanna — młoda wdowa — jej wnuczka. Babka przeżyła kilkadziesiąt lat, ma ogromne doświadczenie życiowe, patrzyła na śmierć i cierpienie wielu bliskich osób. Życie nauczyło ją zrozumienia i tolerancji dla cudzych spraw. Dlatego potrafi pomóc Joannie, która straciła coś więcej niż męża i przyjaciela. Straciła spokój ducha, gdyż w swej bezwzględnie surowej szczerości zataiła przed nim zdradę. Problem istnieje do przybycia Ewy, dorosłej córki jej męża. Olbrzymim plusem talentu Nałkowskiej jest zostawienie sprawy w zawieszeniu. Widz lub czytelnik może osądzić, czy Joanna dowiedziawszy się prawdy nie jest bardziej nieszczęśliwa niż przedtem, gdyż został zachwiany sens jej dobrowolnej pokuty, zachwiana wiara w prawość i dobroć człowieka, którego takim chciała pamiętać.

Dramatem, który wywołał najżywsze dyskusje, był *Dzień jego powrotu*, który powstał w r. 1931. Nie jest to już sztuka tylko kobieca, chociaż i tu kobieta jest jej główną bohaterką. O ile *Dom kobiet* był pomyślany w kategoriach obyczajowo-psychologicznych, *Dzień jego powrotu* jest relacją o inteligencie, którego pisarka z góry naznacza piętnem urodzonego zbrodniarza. Ksawery jest bliskim krewnym innych bohaterów Nałkowskiej: Omskiego z *Romansu Teresy Hennert*, Jakuba z *Niecierpliwych*, czy Blizbora z *Niedobrej miłości* i *Renaty Śluczańskiej*. Jego rodowodu można poszukać jeszcze wcześniej — w pierw-

szych powieściach pisarki, pozostających pod dużym wpływem tradycji literackich modernizmu. Ale na tym nie kończy się łańcuch jego pokrewieństw: ma on wiele cech wspólnych z bohaterami Dostojewskiego, Ibsena, Strindberga, nawet Przybyszewskiego. Nie znaczy to, że pisarka zapożyczyła szablon demonicznego bohatera i stworzyła go sama w oparciu o konwencje najlepszych dzieł europejskich o zbliżonej tematyce.

Nałkowska była czynną członkinią opieki społecznej nad więźniami i z bliska widziała cały ten świat zła. Zetknięcie z ludźmi wykolejonymi wywarło na niej ogromne wrażenie, skoro poświęciła mu tom reportaży *Ściany świata* i sztukę sceniczną. Pisarka stanęła przed zagadnieniem zła zupełnie bezradnie. Klasyczny problem winy i kary, nurtujący pisarzy od Ajschylosa po Kafkę, załamał się w jej twórczości w sposób nieoczekiwany. Autorka *Dnia jego powrotu* nie potrafiła ustrzec się pływacz i niekonsekwencji. Ksawerego uczyni zbrodniarzem od urodzenia i ukazuje go jako postać wręcz antypatyczną. Tymczasem według jej tezy, że ci, którzy popełniają zbrodnię, podjęli się zła za wszystkich ludzi, należałoby usprawiedliwić bohatera i współczuć mu, że się urodził z predyspozycjami na zbrodniarza. Ksawery zabił człowieka. Odbywał karę w więzieniu i po kilku latach ma wrócić do żony, która go niegdyś kochała. Zbrodniarz uważa, że skoro sprawiedliwości stało się zadość, może zacząć życie od nowa. Innego zdania jest Dominik, jego ojciec. Trwa on w bezkompromisowym postanowieniu nieprzebaczenia, gdyż żadna kara nie jest według niego dostateczną rekompensatą za ludzkie życie. Stara się przynajmniej częściowo wynagrodzić wyrządzoną przez syna krzywdę przejmując na swe barki ciężar opieki nad żoną i dziećmi zabitego. Dominik wie, że to nie wystarcza. Pamięta, iż jako ojciec zbrodniarza odarty jest z przeszłości i nie potrafi wybaczyć tego synowi. Najboleśniej zadra tkwi w zranionej godności; rozgoryczenie wypływa z pobudek wyraźnie egoistycznych.

Monika, żona Ksawerego, też nie potrafi wybaczyć mężowi wyrządzonej sobie krzywdy. Jest ona podwójna: i Monika nie ma przeszłości, gdyż kochała zbrodniarza, po drugie, jej mąż zabił owego mężczyznę w przystępie zazdrości w mieszkaniu jego kochanki. Głęboko odczuła to sprzeniewierzenie ich miłości i zbrodnię zarazem, nie dziwi więc nikogo, że znalazła rekompensatę w osobie zbyt idealnego, żeby mógł być prawdziwy, „przezroczyściego” Tomasza. I dla niej dzień powrotu Ksawerego jest ostatnim dniem pobytu pod dachem męża. Ona też chce zacząć nowe życie z mężczyzną, który ją kocha.

Jest w tej rodzinie jeszcze jedna osoba, która czeka na powrót Ksawerego. Bronia, przysługująca przez Monikę kuzynka, czeka go naprawdę. Może urzekła dziewczynę siłą zła promieniująca od zbrodniarza, który

nie jest „zwykłym” złoczyńcą, gdyż nie zabił dla rabunku. A może w porywie współczucia nie chciała go zostawić samego u progu normalnego życia, od którego odwykł. W sztuce można również odczytać niezbyt umiejętnie maskowane przez Bronię podłoże erotyczne jej dobroci dla Ksawerego. Bohater odkrywa to w momencie demaskowania miłości Moniki i Tomasza. Bronia chce przy nim zostać, chce uzyskać jego wzajemność i dlatego robi wszystko, aby zdyskwalifikować żonę w oczach Ksawerego. Ale nie uprzedzajmy faktów. Ksawery w bezwzględnie szczerzej rozmowie z Moniką wyznaje, że nie było to jego pierwsze morderstwo i że motywy zbrodni były zgoła inne. Otóż zabity znał tajemnicę pierwszego przestępstwa i był gotów wyjawić ją ukochanej byłego przyjaciela. Dlatego musiał zginąć. Motyw zbrodni w afekcie został spreparowany wyłącznie na użytek sądu, aby uzyskać mniejszy wymiar kary. Ta prawda czyni Ksawerego wręcz odpychającym. To nie jest człowiek, który zabił. To jest człowiek, który zabija.

Monika, uważana przez otoczenie za anioła dobroci, jest po prostu słaba. Widząc, iż miłość Ksawerego do niej trzyma go przy życiu, że jest jedynym światłem w nocy niepowodzeń, które spotykają go u progu wolności, decyduje się zostać i nienawidzi siebie za to ustępstwo. Starła się przecież wyplenić w sobie wszelkie uczucia do męża, ale widzi, że nie potrafi się z nich wyzwolić. Jednakże decyzja ta przychodzi zbyt późno. Ksawery, powiadomiony przez Bronię o zainteresowaniu, jakim jego żona darzy innego mężczyznę, zabija Tomasza, który przyszedł po Monikę.

Sprawą najzupełniej niezrozumiałą w dramacie jest przebaczenie Moniki — kulturalnej, sympatycznej kobiety, która pod wpływem nowej zbrodni męża przebacza dla potwornej satysfakcji, że Ksawery kochał tylko ją.

Dramat Nałkowskiej wywołał wiele polemik i sprzecznych zdań, które jeszcze raz poświadczają, że najciemniejsze zakamarki ludzkiego ja zawsze są tematem frapującym.

Dramat trzeci jest sceniczną przeróbką powieści *Niedobra miłość*. *Renata Śluczańska* została wydana w r. 1935, ale po dobrej powieści nie odniosła sukcesów. Porównanie powieści z dramatem wypada na niekorzyść dramatu. Banalna historia trójkąta małżeńskiego, nie uzasadnionej zmiany obiektu uczuć, okrojona ze świetnej narracji odautorskiej i wątków pobocznych, stała się szara i nieciekawa.

Nałkowska tłumaczy swe zainteresowanie dramatem następująco:

„Teatr pociąga mnie najbardziej w tej chwili. Urokiem jego jest skrót, jest skondensowanie, skupienie zagadnienia w jednym miejscu. Technika dramatyczna

dają daleko ostrzejszy przekrój rzeczywistości niż proza [...]. Bowiem w zakresie techniki powieściowej dramat otworzył przede mną nowe możliwości.”¹⁹

Zdając sobie sprawę z ograniczeń i przywilejów tego gatunku, nie umiała Nałkowska odciąć się od warsztatu ściśle epickiego. Na jej próbach teatralnych odcisnęło piętno dziedzictwo powieściowe. Nie zrezygnowała z epickości i refleksyjności opisu, z epickiego osposobu konstruowania postaci i zdarzeń. Przede wszystkim nie mogła zrozumieć, że tworzywo słowne nie pełni w dramacie funkcji prymarnej i najbardziej uprzywilejowanej. Dlatego jej dorobek dramatopisarski należy rozpatrywać w kategoriach epickości. Nie znaczy to oczywiście, że traktujemy jej sztuki jako przynależne do tzw. dramatu epickiego, dla którego krytycy teatralni²⁰ znaleźli pewne cechy wyróżniające, jak: 1) świadomą rezygnację z wszelkiego napięcia, 2) brak przemyślanej celowo konstrukcji, 3) pozorną naiwność zapowiadającą z góry wydarzenia, 4) zwracanie uwagi na sposób, a nie na jakość przedstawionych zdarzeń, 5) brak emocjonalnego zaangażowania autora, 6) ukazywanie mechanizmu wydarzeń, 7) ukazywanie wewnętrznej logiki przemian bohatera. Bo dramat nazwany umownie epickim wynika ze świadomej metody twórczej, a nie pewnych nawyków warsztatowych autora, który zajmował się przedtem epiką. Najbardziej charakterystycznym przykładem dramatu epickiego są sztuki Brechta. Nie ma tu oczywiście żadnej płaszczyzny porównania z dramatami Nałkowskiej, której utwory nie były objawieniem geniuszu teatralnego, lecz stanowiły daleki margines twórczości. Pisarka zajmowała się tą dziedziną chwilowo (jak większość epików) i nie tylko nie poszukiwała nowych środków wyrazu w samym dramacie, ale jego kształt uzależniła od swoich możliwości warsztatowych.

Dramaty Nałkowskiej są dramatami rezygnacji i podporządkowania. W jej sztukach teatralnych dominuje wyznawany przez pisarkę relatywizm, który ilustrują losy i działanie ukazywanych osób. Wszyscy bohaterowie, szczególnie bohaterki, przyjmują życie takim, jakie ono jest, nie usiłują przeciwstawić się swemu *fatum*, które pcha je ku zgubie. Konflikt dramatyczny w jej utworach scenicznych jest podporządkowany prymarnej zasadzie organizującej całość, to jest przekonaniu o bezcelowości walki z przeznaczeniem i jednoczesnej względności wszelkich racji, osądów i usiłowań. Pisarka każe rozpatrywać te wszystkie sprawy ze swego punktu widzenia, każe uzależniać je od refleksji intelektualnej, chłodnego obiektywizmu i rozważli. Autorka rozpatruje

¹⁹ Podhorska-Okołów: *Przed premierą*.

²⁰ L. Feuchtwanger: *Eseje o dramacie*, „Dialog”, 1961, nr 12, s. 104—105.
104—105.

tylko wewnętrzne dzianie się w psychice bohaterów, zwraca uwagę na jakość przewartościowań zachodzących w sprzyjających okolicznościach. Fabuła jest dla niej pretekstem do przeprowadzania szczegółowych analiz psychologicznych i udowodnienia tezy filozoficznej, że wszystko jest względne i że między człowiekiem i człowiekiem jest ciemność. Jeden z podstawowych warunków istnienia każdego dramatu — sceniczne dzianie się — został przesunięty w sferę znaczeń; cały bowiem ciężar dramatyczności przeniosła Nałkowska z akcji na słowa. Wobec tego trudno mówić o zmianie sytuacji scenicznej, ponieważ wszystkie procesy zachodzą jedynie w psychice bohaterów i przynoszą przewartościowanie pojęć i poglądów, ale nie posuwają akcji ani o krok naprzód. W epilogu wracamy do punktu wyjścia. Sceniczne dzianie się nie jest widoczne w rozmiarach sceny, lecz musi być przeniesione za kulisy. U Nałkowskiej konflikt dramatyczny budowany jest na zasadzie przeciwstawienia postaw życiowych, etycznych i filozoficznych. Jest to spotykany najczęściej sposób konstruowania zdarzeń w dramacie współczesnym, szczególnie zaś w utworze scenicznym o niewątpliwiej zawartości intelektualnej, albo w dramacie poetyckim, gdzie słowo jest szczególnie eksponowane.

Sztuki sceniczne Nałkowskiej są statyczne. Statyczność ta pełni funkcję artystyczną i ma na celu ześrodkowanie uwagi widza czy czytelnika na przemianach wewnętrznych bohaterów, na sferze zasadniczych znaczeń dramatu.

Sposób, w jaki konstruuje Nałkowska bohaterów scenicznych, nie odbiega od stosowanego przez nią w utworach epickich. Postaci swe charakteryzuje w kategoriach dyscyplin psychologicznych, nie sięgając po doświadczenia, współczesnych jej dramatopisarzy, którzy swoich bohaterów ukazywali w sposób syntetyczny i symboliczny (nie chodzi o tzw. dramat symboliczny), udzielając widzowi tylko pewnej wiedzy o bohaterze, potrzebnej do określonego dziania się scenicznego. Jakkolwiek jej postaci są bardzo dokładnie opracowane w szczegółach, nie są to bohaterowie dramatyczni w całym tego słowa znaczeniu.

Jako urodzony epik nie potrafiła również Nałkowska organizować w sposób dramatyczny czasu i przestrzeni, tych dwu koniecznych wymiarów, konstruujących w dużym stopniu przeżycia odbiorcy. Chodzi tu oczywiście o przestrzeń czasową, w której wymiarach rzecz się dzieje. Jedność czasu i miejsca pełni w dramatach Nałkowskiej określoną funkcję. Ponieważ nie można tu mówić o akcji w ścisłym tego słowa znaczeniu, przenosi autorka uwagę widza na problematykę jako sprawę najważniejszą. Ze statycznością dramatu łączy się również rezygnacja z takich środków konstrukcyjnych, jak stosowanie rytmu zwolnień, przyspieszeń, zawiesznień i scen milczących, które są środkami ekspresji.

Cała zawartość dramatyczna sztuk scenicznych Nałkowskiej tkwi w ekspresji słowa bez sięgania do walorów ściśle teatralnych.

Staticzność dramatu miewa też inne przyczyny. Przykładem jest dramat Becketta *Czekając na Godota*, gdzie wchodzi ona w zakres świata poetyckiego dramatu, jest środkiem konstruującym metaforę, ma wartości uogólniające i stanowi zasadę utworu.

Dramat Nałkowskiej jest psychologiczny, podporządkowujący znaczenia i zdarzenia refleksji intelektualnej, a nie metaforycznemu uogólnieniu.

Dom kobiet jest dramatem wielopłaszczyznowym. Tragizm każdej postaci jest niewątpliwy jeszcze przed zarysowaniem konfliktu. Wystarcza podkreślany słowem i rekwizytami nastój beznadziejności, rozpamiętywań i nudy, bo życie stało się koszmarem. *Dom kobiet* istnieje tylko dzięki dobrej woli jego mieszkanek. Gdzie bowiem ma znaleźć schronienie każda z nich, kończąca ostatni etap życiowej drogi? Pod tym umownym milczeniem, które zawiera elementy tragiczne, istnieją tragedie osobiste kobiet, a nawet ich konflikty wzajemne. Babka nie pozwoliła kiedyś połączyć się Marii z ukochanym mężczyzną. Każdy z tych konfliktów mógłby być tematem dramatu, ale Nałkowska hojnie szafuje pomysłami, dramatyzując i komplikując psychiczne podłoże akcji. Sens dramatu tkwi w podtekście, w nastroju, w bezwładzie i typie uogólnień, będących wnioskami autorki.

Założenia konstrukcyjne utworów dramatycznych Nałkowskiej nie są spowodowane względami tylko formalnymi; obrazują również światopogląd pisarki, która nie wierzy w nienaruszalny porządek świata, jego ład i harmonijność.

Dom kobiet nie ma właściwie rozwiązania: sytuację początkową spotykamy w ostatniej scenie. Dramat ukazuje błędne koło życia z całą jego paradoksalnością, bezsensem i beznadziejnością. Wszystko jest względne, wszystko się zmienia, tylko nie można przewidzieć kierunku zmian — oto założenia autorki.

W *Dniu jego powrotu* Nałkowska stosuje tę samą technikę dramato-pisarską. Nie pozostaje to bez wpływu na sceniczność dramatów, ale jej nie przesądza. *Dom kobiet* i *Dzień jego powrotu* są dramatami scenicznymi, ale wymagają od odtwórców wielkiej kultury słowa.

Bohaterki Nałkowskiej są narysowane wyraziście, dopowiedziane do końca. Inaczej wyglądają mężczyźni: ich postaci są zaznaczone kilkoma zewnętrznymi rysami, które mają zastąpić charakterystykę. Metodę konstruowania postaci męskich przeniosła autorka bez zmian ze swej twórczości epickiej. Ksawery Ilecki nie różni się od Blizbora, Omskiego, Jakuba czy innych mężczyzn fatalnych, znanych z twórczości powieściowej Nałkowskiej. Ksawery Ilecki reprezentuje typ urodzonego

zbrodniarza naznaczonego już w intencji autorki piętnem zwyrodnienia. Ta nienormalność usprawiedliwia go wbrew założeniu pisarki. Z punktu widzenia naszego poczucia etyki zbrodniarz musi ponieść konsekwencje. Można dyskutować z autorką na temat pojmowania winy i kary przez nią, ale Nałkowska często odstępuje od zajmowanego stanowiska, a dramat jest szukaniem właściwej oceny. Nie dążyła ona do łatwych decyzji i prostych rozwiązań. Na problem winy i kary spojrzała od strony psychologicznego kształtu przestępstwa. Wprawdzie zastosowanie psychologii do zjawisk społecznych jest metodą dyskusyjną, niemniej potraktowanie zagadnienia w sposób nowy i zmuszający do myślenia jest jej niewątpliwą zasługą.

Problem zbrodni, rozmaicie ujmowany, od dawna fascynował takich pisarzy jak: Ajschylos, Sofokles, Szekspir, Zola, Ibsen, Dostojewski i Żeromski. Wyliczenie nie kończy się na tym, a problem wart jest osobnego opracowania. Nałkowska w swojej technice dramatopisarskiej stosuje Ibsenowską metodę retrospekcji. I u niej oddziaływa na bohaterów przede wszystkim przeszłość. Nie można wprawdzie porównywać *Domu kobiet* i *Dnia jego powrotu* z dramatami tej miary, co *Upiory* i *Rosmersholm*, ale widać wyraźnie wpływy Ibsena na te utwory Nałkowskiej.

Pisarka nie ma dużego nerwu dramatycznego. W konstruowaniu sytuacji nie potrafi wyzyskać możliwości ruchu scenicznego. Bohaterowie wchodzą po to, by wyrecytować swoją kwestię i wychodzą, kiedy nie mają nic do powiedzenia. Najczęstszym środkiem technicznym w konstruowaniu fabuły jest mechaniczne nieporozumienie albo kłamstwo jednego z bohaterów. Nieporozumienie jest środkiem starym i prymitywnym, a stosowanie go w nadmiarze kontrastuje z głęboką wymową moralno-filozoficzną obu dramatów. Technika dramatopisarska XX wieku zna przeszło dwa tysiące wariantów klasycznych sytuacji; dziwne więc, że pisarka wykazała w tej dziedzinie tak mało pomysłowości.

Tematyka dramatów Nałkowskiej tkwiła zawsze w życiu współczesnym. Pojęcie fatalizmu bohaterów rodziło się w psychice albo było uwarunkowane przez kanony obyczajowe i społeczne. Tragizm w dramatach Nałkowskiej został spotęgowany przez statyczność akcji. Fabuła służy do ukazania bezradności człowieka wobec swego losu. Dynamiczność akcji została przeniesiona z czynów na słowa, oderwana od zewnętrznych przejawów i skierowana w wewnętrzne przeżycia człowieka. Nałkowską fascynował problem psychiki kobiecej, świadomie i uparcie rezygnowała ze znajomości psychiki męskiej, tworząc typ mężczyzny fatalnego i nieprzeniknionego. Ten fatalistyczny pierwiastek odziedziczyła po literaturze modernistycznej, której założenia filozo-

ficzne wywarły zasadniczy wpływ na początki jej twórczości. W dramatach można bez trudu zauważyć pewne powiązania tematyczne i pojęciowe z Ibsenem, Strindbergiem, Dostojewskim, a nawet Przybyszewskim.

W ocenie konfliktów moralnych przejęła Nałkowska poglądy filozoficzne Einsteina, jego teorię względności. Przeniosła relatywizm w dziedzinę psychiki, oceniając zdarzenia na prawie uogólnień.

Wielu pisarzy dwudziestolecia międzywojennego przyswoiło sobie pewne poglądy filozoficzne, a nawet teorie naukowe i przenosiło je do literatury w sposób często uproszczony, a nawet spłycony. U Nałkowskiej sprawa ta nie jest jeszcze rażącym przykładem powierzchowności. Relatywizm Nałkowskiej nie był narzucony *a priori*. Nie miał ambicji filozoficznych, był tylko sposobem wyrażania wątpliwości pisarki, jej rozrachunkiem z doświadczeniami i obserwacjami. Dramaty Nałkowskiej są dialogami samej autorki, którą nurtują problemy zła, tragizmu, słusznej oceny ludzi i ich czynów. Człowiek jako jednostka nie istnieje. Nie można o nim nic powiedzieć. Dopiero w porównaniu z drugim człowiekiem ujawnia się jego charakter, sposób postępowania, odpowiedzialność za czyny. Czy człowiek i jego czyny są od siebie zależne i w jakim stopniu? Jak są ocenione przez kogoś, kto je popełnia, a jak przez postronnego obserwatora? Co jest prawdą? Czy wewnętrzne ja człowieka, czy skutek jego czynu, który często obraca się przeciwko niemu. Jaka jest obiektywna prawda i człowieku? Oto pytania nurtujące pisarkę i zmuszające czytelnika do zastanowienia i refleksji.

Dramaty Nałkowskiej stoją na pograniczu literatury i teatru. Jest to pogranicze dwojakie: mała sceniczność, która nie jest tu sprawą najistotniejszą, gdyż zależy przede wszystkim od talentu i opanowania warsztatu dramaturgicznego przez pisarza, a jak już wzmiankowano, Nałkowska nie umiała nagiąć się do rygorów dramatu: oraz druga, dużo ważniejsza, ale ściśle się z pierwszą wiążąca: łączenie pierwiastków epickich z dramatycznymi i przewaga nurtu epickiego objawiająca się w rozgadaniu jej sztuk scenicznych.

Na czym więc polega indywidualność Nałkowskiej na tle współczesnego jej dramatu polskiego, w czym wyraża się oryginalność jej sztuk? Nałkowska była z pewnością dramaturgiem nowoczesnym. Co to właściwie znaczy; co jest miernikiem nowoczesności? Wszak czołowe dramaty Ibsena, po odrzuceniu wierzchniej warstwy słownej z nalotem modernistycznym z pewnością są nowoczesne. Nowoczesność wobec tego jest to stosunek pisarza do człowieka i jego spraw, próby kształtowania laickiej moralności bez konwencjonalnego kodeksu, jak w przypadku omawianej autorki. Nowoczesność Nałkowskiej tkwi w warstwie znaczeniowej dramatu, w jego założeniach filozoficzno-moralnych. Jednakże

ten czynnik nie odróżnia jej jeszcze od bogatej plejady ludzi teatru, piszących z nią współcześnie. Nowoczesny jest również Szaniawski, choć operuje metaforą, której genezę znajdziemy prawdopodobnie w modernizmie. Głosi on również pogodzenie ze światem, ale na zupełnie innej płaszczyźnie: proponuje ucieczkę od świata, kontemplację i marzenie. Nowoczesny jest Rostworowski, który podejmuje dyskusję na temat idei chrześcijańskiej, ujmując ją początkowo kosmopolitycznie, później po odzyskaniu wolności przez Polskę w r. 1918, narodowo, co zresztą źle odbiło się na jego sztukach, usiłował bowiem być nauczycielem, więcej — wieszczem i dyktować społeczeństwu kanony moralne, od których nie ma odwołania. Stosowanie średniowiecznych formuł historiozoficznych, w których zło i dobro na świecie autor tłumaczy interwencją szatana i Boga, do wielkich nowoczesnych procesów historycznych, musiało skończyć się fiaskiem. Ascetyczny chrystianizm miał być obroną przed rewolucją (obawiał się jej nie on sam zresztą), nie mógł być jednak receptą uniwersalną na schorzenia świata, w którym żył i którego nie potrafił zobaczyć we właściwych wymiarach i rozwoju historycznym. W dramatach swoich kontrastował elementy liryczne z naturalistycznymi, uciekając się czasem do metody ekspresjonistycznej, którą w najczystszej formie reprezentował w *Miłosierdziu*.

Nowoczesny w zupełnie innych zresztą kategoriach jest również Witkacy, głoszący katastrofę świata, w którym żyje, zagładę wszelkiej kultury i zdający sobie sprawę z bezsensu i osamotnienia. Jest to zresztą indywidualność pisarska tak skomplikowana, że trudno określić ją w kilku zdaniach bez narazenia się na uproszczenie i wulgaryzację. Własna teoria dramatu „czysta forma”, ekspresjonizm i jednak realizm — wszystkie te czynniki pomieszały się ze sobą i dały jedyny, niepowtarzalny w swym kształcie wyraz.

Nałkowska należała do szkoły realistów. Nie dążyła do uwidacznienia formy, nie eksperymentowała opierając się na XIX-wiecznych tradycjach literatury europejskiej. Zostały wprowadzić w jej twórczości ślady młodzieńczego zafascynowania modernizmem, ale w dojrzałszej twórczości są one tylko powodem pewnych niekonsekwencji w wyznaczanych poglądach. Irzykowski stwierdził kiedyś autorytatywnie, iż podobnie jak Kaden wyszła ze szkoły Żeromskiego. To właśnie zaważyło na *Ścianach świata* i *Dniu jego powrotu*. Mimo tych nieznacznych odstępstw, wyróżnia się spośród pisarzy swoich czasów zaufaniem do intelektu jako jedyne miernika przystosowania do świata. Nałkowska ma poczucie ciągu kulturowego stuleci i umie się do niego odwoływać. Jej sztuki, podobnie jak twórczość epicka, są wyraźnie problemowe. Interesujący ją krąg zagadnień ujmuje w formę wielkiej intelektualnej dyskusji, nie proponując żadnych rozwiązań. Jest to niewątpliwie wiel-

kie osiągnięcie artystyczne, ponieważ moda na uzdrawiające recepty i dydaktyzm dawno już straciła prawo istnienia w poważnej literaturze,

Autorka *Granic* odznaczała się wyjątkową rzetelnością obserwacji w kręgu wąskiego zakresu tematycznego, który sobie wyznaczyła. Zajmując się problemami moralności na codzień, z pewnością mało interesującymi i banalnymi w innych ujęciach, potrafiła nadać im rangę zagadnień istotnych i zasadniczych. Umiała docenić dobrze troski dnia codziennego i ukazać je generalnie. Zmuszała widza, by nie zwracał uwagi na technikę, ale na problemy wiecznie aktualne i zapalne.

Dramat o problematyce moralnej i obyczajowej ma swoich wielkich patronów w osobach Ibsena i Shawa. Od Ibsena rozpoczęła się hegemonia tematu, sprawy, polemiki scenicznej. Dramat o takich założeniach jest niewątpliwą szansą nawet dla najnowszej dramaturgii, szansą, ponieważ pozwala na mówienie o współczesności w prawdziwych wymiarach i dyskusje z odbiorcą, który widzi fikcyjną, uogólnioną sytuację i często odnajduje w niej reminiscencje rzeczywistości. Nałkowska wyzyskała tę szansę tematyczną. Przede wszystkim przeciwstawiła się klasyfikowaniu czynów, wydawania ludziom uniwersalnych cenzurek według ogólnie utartych pojęć moralnych. Nawet tam, gdzie bohater jest pomyślany jako „czarny charakter” (Ksawery w *Dniu jego powrotu*) dopuszczalna jest wielka dyskusja o winie i karze. Autorka ukazuje sprzeczność między konwencjonalnym i umownym prawem, stworzonym przez ludzi dla zapełnienia więzień, „które nie mogą być puste”, i człowiekiem zapadającym się w ciemność, bezbronnym wobec popełnianego przez siebie zła. W tych wymiarach zbrodnia jest koniecznością i jej sprawca nie może być karany. Ale w jego los włączyli się ludzie, którzy sądzą. Może właśnie Dominik, ojciec bohatera, popycha go do następnego zabójstwa, nie pozwalając synowi mieć nadziei na wybaczenie, na powrót do normalnego życia. Swoją bezkompromisową postawą, surowością, którą pochwalają wszyscy ortodoksyjni moralści, zamyka Ksawerego w więzieniu gorszym po stokroć i wyrządza mu większą krzywdę, niżby odebrał mu życie. Meż bardziej ludzka jest Bronia kochająca zbrodniarza i usiłująca pomóc mu w najtrudniejszych momentach. Robi to wprawdzie źle, przyczynia się do ostatecznej klęski bohatera, ponieważ nie potrafi zrozumieć go i myśleć jego kategoriami, ale robi to w najlepszej wierze i intencjach. Czy zawinił Ksawery? Za zakończenie dramatu są odpowiedzialne w równej mierze wszystkie występujące osoby: ojciec, Bronia, żona. Niezdecydowanie i słabość Moniki, jej podwójna gra wobec obu zainteresowanych mężczyzn — Tomasza i Ksawerego — przyczyniła się również do tragicznego finału.

A przecież ani w *Dniu jego powrotu*, ani w *Domu kobiet*, czy *Renacie Śluczańskiej* nie chodziło o sytuację sceniczną, o zdarzenie. We

wszystkich sztukach nie wolno mówić o akcji, ponieważ jest ona bardzo nikła, potrzebna jako pretekst. Tą akcją pisarka argumentuje od pierwszej do ostatniej kwestii. Ważna jest problematyka, nie zdarzenie. Jeśli sprawa jest nowa, przekonywająca, lub co najmniej niepokojąca — mamy dobrą sztukę. Spięcie dramatyczne powstaje tu na tle konfliktu nieustalonych wartości i ideałów, a nie wulgarnej miłości, nienawiści, chciwości, dziwactwa itp., które nie budzą wątpliwości moralnych. Konflikt między niewątpliwym dobrem i niewątpliwym złem przestał mieć prawo obywatelstwa w całej poważnej literaturze.

Dla Nałkowskiej oprócz całego szeregu pytań istnieje jeszcze jedno: kto jest właściwie bohaterem czarnym, a kto pozytywnym. Dramatyczność sztuki, jej znaczenie ogólne, zależy nie od efektownych chwytów teatralnych, lecz od sposobu argumentacji, od dyskusji obyczajowej i rzetelnego rozpatrywania wszystkich *pro* i *contra*. Ostatecznie katastrofa, finał *Dnia jego powrotu* niezamierzenie rozładowuje sytuację: w trakcie spektaklu tyle mówiło się o zbrodni, że wprowadzenie jej na scenę, gdy chwilę temu była tematem rozważań, najzupełniej mija się z celem.

W *Domu kobiet* Nałkowska ustrzegła się przesady. Również tam wprowadziła za Ibsenem dyskusję do dramatu i niemal zidentyfikowała ją z akcją, ale dyskusja ta dotyczyła innego przedmiotu. Pisarka ukazała niemożliwość powierzchownego sądzenia ludzi i trudności w ocenie ich posunięć według niepisanego kodeksu moralnego. Ukazując różne indywidualności, odmienne konstrukcje psychiczne, obnażają przed widzami ich najbardziej ukryte przeżycia, sugerowała wyrozumiałość, ponieważ nie ma na świecie nic stałego. Nawet po śmierci człowiek zmienia się wciąż w pamięci tych, którzy go znali, ponieważ czas obnaża pewne luki, szczególnie ukazujące go w zupełnie innym świetle.

Nałkowska stawiając pytania, podając pewne problemy dyskusji, nie umiała pokazać wszystkich możliwości postaw, wszystkich argumentów. Podobnie jak w epice selekcjonowała je i zostawiała te, które popierały jej osobiste przekonania. Stąd relatywizm jest dokumentowany niemal przez wszystkie osoby jej dramatów. Jeszcze jednym mankamentem całej jej twórczości, nie tylko dramatycznej, jest bluszczołatość typów kobiecych, które muszą mieć oparcie w mężczyźnie, bez względu na to, jakie są jego walory osobiste.

Mimo tych drobnych usterek konstrukcyjnych i niektórych niezbyt słusznych poglądów Nałkowska reprezentowała wysoką klasę pisarstwa i dramaty jej, aczkolwiek nie były objawieniem scenicznego geniuszu, mają poziom europejski. Są do dziś interesujące i utrzymują się w repertuarze teatru i telewizji. Pisała ona sztuki psychologiczno-obyczajowe nie w celu dawania nauk moralnych, ale dla przemyślenia postaw,

zrewidowania poglądów i sformułowań. To samo przyświeca jej całej twórczości, głęboko humanitarnej i oddanej sprawie ludzkiej.

РЕЗЮМЕ

В работе содержится общая характеристика драматического творчества Софии Налковской. Автор рассматривает достижения писательницы в области драматургии на фоне ее эпических произведений а также на фоне театральной жизни довоенной Польши, когда были созданы „Дом женщин”, „День его возвращения” и „Рената Случанская”.

Театральный эпизод С. Налковской относится к 1930—1935 годам однако он является частью художественно-мыслительного процесса, продолжавшегося от 1922 года, когда был создан „Роман Тересы Геннерт” до „Нетерпеливых”, написанных в 1939 г.

В этот период Налковская была уже зрелой писательницей, создавшей много ценных произведений. Оригинальность ее произведений основывалась на творческом присвоении идей философских направлений конца XIX и начала XX века, на основании которых писательница пыталась создать свою собственную жизненную философию и которые повлияли на художественную форму ее произведений.

Ближе всего Налковской был релятивизм Эйнштейна в измененной индивидуализированной форме. Идею всеобщей относительности она перенесла в область психики.

Чаще всего повторяющейся темой в ее произведениях это любовь женщины, зло как явление психическое, релятивизм событий.

То, что Налковская заинтересовалась драмой объясняется, с одной стороны, потребностью разработки темы с иной точки зрения, с другой стороны, желанием успеха и в этой области. Это последнее очень характерно для большинства прозаиков, которые (чаще всего безуспешно) стремятся выйти на театральную сцену. Эту заинтересованность театром известных прозаиков можно объяснять тем, что сцена создает огромные возможности воздействия на общество и передачи ему собственных взглядов и программы писателя.

Драмы С. Налковской не являются проявлением гениальности однако же имеют свои достоинства и заслуживают внимания прежде всего благодаря интересным моральным проблемам, которые ставит автор.

„Дом женщин” — это драма одиноких женщин, полностью капитулировавших, живущих прошлым. Автор использует слабый сюжет для морально-философских рассуждений о человеческой жизни, оценке и классификации его действий. Автор стремится внушить,

что никогда нельзя узнать абсолютной правды о другом человеке. Она изменяется непрерывно даже тогда, когда этот человек уже давно не живет. Эта относительность понятий и взглядов является самым важным выводом для зрителя.

Оживленные дискуссии вызвал „День его возвращения”, где героем является интеллигент с пятном врожденной преступности. Оказалось, что писательница совсем беспомощна перед проблемой зла.

Классическая проблема преступления и наказания, волнующая писателей от Аeschilosa до Кафки, находит в этой драме неожиданное решение, Налковская выдвинула сомнительную идею, что те, которые совершают преступления делают зло за всех людей и благодаря этому остальные люди могут жить нормально.

Третья драма „Рената Случанская” является неудачной сценической переработкой „Недоброй любви”.

Пьесы Налковской раскрывают внутреннее изменение в психике героев, качество переоценок, происходящих в благоприятных условиях. Сюжет является для писательницы только предлогом для детальных психологических анализов и для доказательства философского тезиса, что все относительно, что человеческие отношения покрыты мраком.

R É S U M É

Cette dissertation est un essai de caractériser d'une façon générale l'oeuvre dramatique de Sophie Nałkowska. Présentant les drames de cette femme écrivain, on les envisage ici à la base de l'oeuvre épique de l'auteur de *Granica* et on les confronte avec les événements du domaine du théâtre de la période de vingt ans d'entre deux guerres, époque de la création de *Dom kobiet*, *Dzień jęgo powrotu* et *Renata Stuczańska*.

L'épisode théâtral de Sophie Nałkowska avait lieu dans les années 1930—1935; c'était pourtant une continuation des idées artistiques depuis 1922, lorsque l'auteur avait écrit le livre *Romans Teresy Hennert*, jusqu'à 1939, année de la création des *Niecierpliw*. Dans cette période Sophie Nałkowska était déjà un écrivain tout mûr, son bagage littéraire était riche et très apprécié. Son originalité découle de l'adaptation des idées philosophiques de la fin du XIX-e et du début du XX-e siècles. Sous leur inspiration l'auteur essayait de se former une philosophie vitale propre; leur influence se voyait aussi dans la forme artistique de ses oeuvres. C'était le relativisme d'Einstein dans une forme très modifiée et individuelle qui était le plus proche de la men-

talité de Nałkowska. La relativité de toutes les choses a été transportée par elle dans le domaine psychique.

Les sujets les plus fréquents des oeuvres de Sophie Nałkowska sont: amour féminin, mal comme phénomène psychique, relativisme des événements.

L'intérêt de Sophie Nałkowska pour le drame découle, d'une part, du besoin d'envisager le sujet dans une autre concrétisation, et, de l'autre, de la curiosité si ses oeuvres pouvaient avoir du succès aussi dans ce domaine. Ce phénomène est d'ailleurs caractéristique pour la plupart des prosateurs qui, le plus souvent sans résultat, essayent de parvenir sur la scène du théâtre. Cet intérêt pris par les prosateurs peut être expliqué dans les catégories sociologiques littéraires, car la scène a énormes possibilités d'influencer la société, lui transmettant les idées et le programme propres.

L'oeuvre dramatique de Sophie Nałkowska ne relève pourtant pas de génie dans le domaine du théâtre. Elle a néanmoins des valeurs réelles et mérite un peu d'attention vu d'intéressants problèmes moraux que l'auteur veut soumettre à la discussion.

Le drame *Dom kobiet* est celui des femmes solitaires et résignées, pour qui il n'y a que le passé. Une fable mesquine y est un prétexte aux considérations morales et philosophiques plus générales, concernant la vie humaine, l'évaluation et la classification de l'homme. L'auteur suggère la thèse que l'on ne connaît jamais la vérité absolue sur l'autre homme, car cette vérité change toujours, même après la mort de cet homme. Cette relativité des notions et des opinions est une conclusion la plus importante qui s'impose au spectateur. C'était le *Dzień jego powrotu* qui éveillait les discussions les plus animées. Ici, traitant du héros, intellectuel marqué d'empreinte de criminel de naissance, l'auteur est resté complètement perplexe devant le problème du mal. Le problème classique de la faute et du châtement, intéressant les écrivains depuis Eschyle jusqu'à Kafka, s'est brisé ici d'une façon inattendue — Nałkowska avait pris la thèse disant que les hommes commettant les crimes se chargent du mal pour le compte des autres qui, grâce à cela, pourront vivre normalement.

Le troisième drame, *Renata Śluczańska*, est un remaniement scénique, peu réussi, de *Niedobra miłość*.

Dans ses oeuvres de théâtre, Nałkowska s'occupe de ce qui se passe dans l'âme du héros. La fable lui sert de prétexte à faire l'analyse psychologique détaillée et à prouver la thèse philosophique que tout est relatif et qu'un homme est séparé de l'autre par un abîme.
