

Ewa Frąckowiak

O poszukiwaniu światopoglądu : interpretacja "Granicy" Zofii Nałkowskiej

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 64/1, 75-105

1973

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

EWA FRĄCKOWIAK

O POSZUKIWANIU ŚWIATOPOGLĄDU
INTERPRETACJA „GRANICY” ZOFII NAŁKOWSKIEJ*

Pragnąc na to ostateczne pytanie, pytanie co do kierunku i wartości naszych czynów, odpowiedzieć za pomocą relatywistycznych pojęć i stanowisk nauki, podobni jesteśmy do barona Münchhausena, wyciągającego się wraz z koniem z błota za włosy. [S. Brzozowski]¹

1

Interpretacja *Granicy* przedstawia pewną charakterystyczną trudność. Z jednej strony jesteśmy w tej dwuznacznie dobrej sytuacji, że istnieją liczne wypowiedzi Nałkowskiej dotyczące zamiarów twórczych związanych z tą powieścią, interpretacji poszczególnych problemów, aż do autokomentarza włącznie. Z drugiej strony musimy wziąć pod uwagę to, o czym, wychodząc z normatywnych żądań wobec powieści, następująco pisał Kazimierz Wyka, omawiając *Granice*:

Dziwna książka — gdyby ją sądzić tylko według tego, co rzeczywiście zawiera, sąd wypadłby bardzo inny niż ten, na jaki z racji ubocznych wyznań pisarki i rozsianych w książce uogólnień psychomoralnych skazani jesteśmy².

Wydaje się, że to właśnie spostrzeżenie określa główną przyczynę — abstrahujemy w tej chwili od motywacji pozaliterackich — dla której recepcja *Granicy* układa się w ciąg antynomicznych stwierdzeń. Dotyczą one prezentowanej w powieści postawy relatywistycznej lub jej przewyciężenia, istnienia lub nieistnienia kwestii odpowiedzialności moralnej, pre-

* Artykuł niniejszy jest fragmentem większej całości.

¹ S. Brzozowski, *Kultura i życie. Zagadnienia sztuki twórczości. W walce o światopogląd*. Lwów 1907, s. XX.

² K. Wyka, *Spór o „Granice”*. „Czas” 1935, nry 306—307. Cyt. za: *Stara szuflada*. Kraków 1967, s. 136.

ferowania psychologicznego, społecznego czy ogólnoludzkiego punktu widzenia, a w efekcie typologii *Granicy* jako powieści psychologiczno-społecznej czy filozoficznej, wreszcie podkreślania mistrzowskiej czy też chybionej kompozycji.

Z poszukiwania w samej powieści odpowiedzi na pytanie, dlaczego tak ułożyła się jej recepcja, czynimy punkt wyjściowy niniejszej analizy. *Granicy* bowiem rządzi niepodzielnie duch dychotomii. Dwudzielność organizuje całą rzeczywistość przedstawioną, wyraża się w kompozycji, konstrukcji postaci i interpretacji faktów, jaką książka proponuje. Dwudzielność, którą możemy poszerzyć na znane nam zamiary, świadomość twórczą pisarki i sposób nadania jej wyrazu, zamknięcia w świat powieściowy.

A więc pisarskie zamiary. Jeszcze przed ukazaniem się powieści Nałkowska udzieliła wywiadu, w którym mówiła, jakie były „powody” jej napisania:

U samego początku tkwi tam zagadnienie schematu. Człowiek widziany z zewnątrz — w działaniu swoim daje się zawsze sprowadzić do jakiegoś gotowego i powtarzającego się układu stosunków, elementy jego charakteru dają się określić pewnym typem, konflikty, w które wchodzi, wydają się już przewidziane w gotowych schematach i można go na ich podstawie jakoś zakwalifikować. Bohater *Granicy* usiłował się wyłamać z tego prawa i to jest przyczyną jego upadku. [...] Wydaje mi się, że początkiem istotnej moralności byłoby widzenie siebie oczyma innych³.

Zdania te, jakby, wyjęte z narratorskiego komentarza samej *Granicy*, znajdują się na antypodach słów innych, dotąd wygłaszanych z aprobatą: „pomiędzy człowiekiem i człowiekiem jest ciemność”; „każda postawa życiowa ma swoje usprawiedliwienie”⁴.

Zwrot więc zasadniczy, a rezygnacja z ideowych założeń psychologizmu⁵, skojarzona z datą wydania *Granicy*, mówi już nie tylko o indywidualnych decyzjach, ale każe je włączyć w rytm przemian literatury międzywojennej. W tej wypowiedzi pojawiają się przeciwieństwa słowa-klucze świadomości literackiej drugiego dziesięciolecia: „człowiek z zewnątrz”, „w działaniu”, „istotna moralność”. Atrakcyjne stają się wówczas filozo-

³ S. Szurlejówna, *Wiosenne narodziny. Rozmowa z Zofią Nałkowską*. „Prosto z mostu” 1935, nr 22.

⁴ Sformułowania z *Domu kobiet i Niedobrej miłości* (cyt. za: *Pisma wybrane*. Wyd. 2, rozszerzone. T. 1. Warszawa 1956, s. 674, 514).

⁵ Trzeba tutaj wyjaśnić, iż przez „psychologizm literatury dwudziestolecia” rozumiem jedną z ideologii literackich, która stała się motorem kształtowania określonych środków artystycznych, nie związanych z nią jednak w sposób konieczny. Jednocześnie uważam, iż dla interpretacji ewolucji prozy w dwudziestolecie konieczne jest wprowadzenie tego terminu, albowiem toczona w latach trzydziestych dyskusja wokół tzw. kryzysu psychologizmu stanowi niezmiernie ważny wyraz zmian dokonujących się w świadomości i twórczości literackiej około r. 1932.

fie dające rozwiązanie problemu wzajemnego stosunku jednostki i społeczeństwa, pozwalające budować światopogląd jako odpowiedź na pytanie, dla czego żyć warto, a więc prowadzący do egzystencjalizmu, personalizmu oraz marksizmu.

Nie tu miejsce na rozważania, jak kształtowała się recepcja tych kierunków w dwudziestoleciu. Niewątpliwe jest jedno: Nałkowska wracała „do źródeł”. Stanowisko relatywistyczne, płodne poznawczo, nie mogło stać się podstawą dla stworzenia światopoglądu, jak to już dawno, rozprawiając się z Machem i Avenariusem, wykazał Brzozowski. A samo „nieuprzedzone” poznanie, np. równowartościowość postaw prezentowanych w *Romansie Teresy Hennert*, już nie wystarczało. Z refleksji nad poznaniem zaczynają się rodzić zagadnienia ontologiczne. Przeciwwstawienie ja—nie-ja, nieprzekraczalne w *Domu kobiet*, powoli ustala się na innych zasadach. Następuje mianowicie próba obiektywizacji względności podmiotowej przez odwołanie się do, bliskiego marksizmowi, materialistycznego monizmu.

W krytycznoliterackich wypowiedziach autorki, w udzielanych wywiadach z lat poprzedzających wydanie *Granicy* napotykałyśmy wyraźny ślad światopoglądowych niepokojów i poszukiwań. Wiele z postawionych tu problemów, ustalonych stwierdzeń i sformułowań znajdzie się potem w tekście powieści.

Odpowiadając na ankietę „Wiadomości Literackich” w 1933 r. „Pisarze polscy a Rosja Sowiecka” Nałkowska tak określała swoje stanowisko:

Świat ludzki, przygnębiony względnością poznania, sam siebie nastraszył i ujarzmił niewiadomym. [...] Człowiek został obstępiony zewsząd przez fikcję, którą sam stworzył i która — z niego biorąc początek — narasta już poza nim wedle praw swej odrębnej autonomii. [...] Eksperyment sowiecki, podjąwszy próbę zastosowania dialektyki materialistycznej do zorganizowanego życia zbiorowego, przywraca niejako człowiekowi owo utracone czucie z rzeczywistością. Każę mu świat obiektywny uważać przede wszystkim za dziedzinę twórczego działania ludzkiego, za materiał, który najwyższym nateżeniem swej pracy musi kształtować i według wyprowadzonych dialektycznie praw organizować⁶.

Ten współcześnie brzmiący passus, powściągliwie patetyczny i daleki od ankietowej konwencjonalności, uderza przede wszystkim zwróceniem uwagi na procesy alienacyjne, na funkcjonowanie fałszywej świadomości. Mówi też, że nie tylko orędowniczką „sprawy” Brzozowskiego, lecz także uważną czytelniczką jego pism była Nałkowska.

Stanowisko zajęte w przedmiotowej ocenie „eksperymentu komunikacyjnego” powróci — już jako osobisty pogląd, wyrażony w wywiadzie

⁶ Cyt. za: Z. Nałkowska, *Widzenie bliskie i dalekie*. Warszawa 1957, s. 55—56.

dla „Pionu” z 1934 roku. To, co wyzna tu Nałkowska, stanowić będzie *credo* obowiązujące odtąd całą jej twórczość:

Nie uznaję odcięcia człowieka od świata, rozgraniczania tego, który poznaje, od tego, co ma być poznane. Nie przystaję na ten defetystyczny pewnik, że świat jest niepoznawalny. Człowiek jest zrobiony mniej więcej z tego samego co świat, jest z nim jednorodny. Nie ma przyczyny, aby był odeń odcięty wiekuistym bezradnym przeciwstawieniem. Tkwi w naturze, w niej się gnieździ, cały jest z niej i na tym swym pochodzeniu opiera najbardziej śmiało swe przenikanie w „niewiadome”. Z tego wybudował wszystkie swoje fikcje i mitologie — wbrew własnym złudzeniom nigdy nie umiając zerwać tych nici i powiązań⁷.

Zrozumienie dialektycznej zależności podmiotu i przedmiotu poznania wyzwala człowieka od presji „gotowego świata”, jak mówił Brzozowski. Jednakże w światopoglądowych wypowiedziach Nałkowskiej oprócz inspiracji marksistowskiej obecny jest jednocześnie i na równych prawach wątek inny. Otóż zacytowany tu *passus* o „eksperymentcie sowieckim” kończy stwierdzenie następujące:

Rozważana od tej strony przyszłość i trwałość eksperymentu sowieckiego wydaje mi się zależna od tego, czy „materia”, jako kategoria gnozeologiczna, wykaże — że tak powiem — zdolność rozwojową, zdolność adaptacji do wciąż bardziej zadziwiających odkryć w zakresie nauki ścisłej, rozsadzającej istotę i jakość materii jako przedmiotu fizyki.

Sposób argumentacji i jej stylistyczny wyraz przypomina, iż młodość pisarki upływała w atmosferze nie tylko radykalizmu społecznego, lecz również panowania scjentyzmu. Przecież świat, rozumiany procesualnie, ujęty jest tu nie tyle od strony dialektyki ludzkich dziejów co od strony zmienności naszej wiedzy o świecie, idącej w rytm odkryć nauk ścisłych. Jedność człowieka ze światem rozumiana jest nadal przyrodniczo, a nie humanistycznie, czemu zdaje się patronować przekonanie, że nauki przyrodnicze i społeczne to ten sam rodzaj wiedzy. Zatem będąc wierną czytelniczką Brzozowskiego, używając jego argumentacji, autorka sedna jego myśli nie przyjęła. Nie chodzi w tej chwili o dyskutowanie racji. Chodzi natomiast o zwrócenie uwagi na eklektyczny sposób kształtowania się światopoglądu, który u Nałkowskiej nie staje się całościową i spójną wizją świata, ma zadanie porządkujące, służy rozumieniu, nie działaniu.

Bergsonizm, pragmatyzm, jako obiegowa moneta intelektualna po pierwszej wojnie światowej, oddziałują na twórczość pisarki poglądami teoriopoznawczymi, nigdy konsekwencjami metafizycznymi. Tak przez Nałkowską podkreślany aktywny udział umysłu w poznawaniu jest za-

⁷ S. Essmanowski, *Dialogi akademickie. Rozmowa z Zofią Nałkowską* „Pion” 1934, nr 10.

równowłaściwością tych filozofii jak empiriokrytycyzmu. No i przede wszystkim odgrywał rolę autorytet ojca. We wszystkich jej próbach określenia się światopoglądowego Waclaw Nałkowska powraca jako wzór i inspirator.

Powrót „do początku”, jako poszukiwanie odpowiedzi na pytania wynikające z biegu wydarzeń historycznych, staje się też nowym punktem wyjścia omawianego tu okresu. Pojawia się nieobecny dotąd, a konieczny dla zbudowania światopoglądu element — problematyka etyczna. Sposób jej podjęcia wyznaczają dotychczasowe zainteresowania pisarki. Mianowicie jednym z ideowych elementów psychologizmu był indyferentyzm moralny — „każda postawa życiowa ma swoje usprawiedliwienie”. Owa moralistyka à rebours, która aprobeuje samooszustwa człowieka, odkrywając tylko ich mechanizm, odsyła do charakterystycznego dla psychologizmu sposobu myślenia, jakim jest paradoksalność.

„Zdroworozsądkowy” obraz świata, koncepcja człowieka, związki międzyludzkie, normy etyczne podlegają zanegowaniu jako schematyczne uproszczenia. W tym ujęciu wszystko się komplikuje, jest nieostre, niejednoznaczne, gotowe w każdej chwili przejść w swoje zaprzeczenie, jest właśnie paradoksalne. Ale paradoksalne w imię czego? Paradoks rodzi się z chęci pogodzenia sprzeczności czy przeciwieństw, które nagle, z jakiegoś nowego punktu widzenia, wydają się pozorne, zaś jego rezultatem jest niespodziewane przewartościowanie dotychczasowych norm czy prawd⁸.

„Wszystko jest inne” i „nic nie jest samo” — powtarza uparcie Nałkowska⁹. Oczywiście, wydawałoby się, antytezy: ja—nie-ja, podmiot—przedmiot, stan—zmiana, przeszłość—przyszłość, prawda—kłamstwo, pozwalają się paradoksalnie pogodzić przy przyjęciu „nowego” punktu widzenia. Jest nim uznanie jednostkowego człowieka z jego „*hic et nunc*” miarą rzeczy.

Filozoficzne tło dla realizowanej przez Nałkowską koncepcji osobowości stanowi Bergsonowska teoria trwania pojętego jako ciągła zmienność, nieprzewidywalność i „niezakończoność” człowieka. Jednakże brak zainteresowań metafizycznych, świadome ich eliminowanie, położenie zaś głównego nacisku na relatywizm epistemologiczny i etyczny — każe powiązać jej twórczość przede wszystkim z ideą pragmatyzmu.

Bo jakaż jest motywacja przyjęcia pragmatystycznej teorii prawdy? Filozofia ta, którą sam jej twórca określał jako „pośredniczącą metodę myślenia”, daje człowiekowi szansę zgody na życie, aprobaty jego sensu.

⁸ Zob. znakomite uwagi na temat paradoksu i paradoksalnego stylu myślenia zawarte w książce J. Kwiatkowskiego *U podstaw liryki Leopolda Staffa* (Warszawa 1966). Z ustaleń tych w dużej mierze tutaj korzystam.

⁹ Ulubione przez autorkę eufemistyczne formuły, wyrażone po raz pierwszy w *Domu kobiet i Niedobrej miłości* (cyt. za: *Pisma wybrane*, t. 1, s. 670, 398).

Narzucając światu ludzkie normy, kształtuje go na miarę zarówno ludzkich słabości jak i zalet. Co więcej, przez swój relatywizm pozwala traktować je wymiennie. Na tle tej teorii poznania, która zdobywanie wiedzy o świecie tłumaczy w ostatecznej instancji biologicznie, jako dostosowanie się organizmu do potrzeb stwarzanych przez życie, samooszustwa człowieka mogą być mutacją samozachowawczego instynktu. „Zdrowie organizmu ludzkiego zbudowane jest na kłamstwie” — pisze w *Zazdrości i medycynie* Choromański. A w *Romansie Teresy Hennert* Nałkowska charakteryzuje jedną ze swych bohaterek:

W tej paradoksalnej formie uspokajania siebie tkwiła potrzeba wiary, konieczność zgody z życiem. [t. 1, s. 193]¹⁰

Ale efekt takiego stanowiska to sytuacja Rufina z *Charakterów*:

Widząc zjawisko każde ze wszystkich stron, Rufin nie może ustalić swego stosunku do świata, co więcej — nie może ustalić własnego mniemania o sobie. [t. 1, s. 260]

Toteż Nałkowska mówiła w cytowanym już tu wywiadzie z 1934 roku:

Wobec każdego zjawiska czy człowieka zajmowałam odrębne stanowisko, przemieszczałam swój punkt widzenia, wiedzioną jedyną — zdaje się — chęcią, literacką: osiągnięcia maksimum plastyki dokładności i naświetlenia w granicach mej kompetencji. W ostatnich jednak latach ten mój artystyczny indyferentyzm wobec zagadnień poznawczych z wolna ustępuje miejsca bardziej uporządkowanemu stosunkowi do świata.

„Bardziej uporządkowany stosunek do świata” to przede wszystkim poszukiwanie hierarchii zjawisk, a tym samym nadawanie im wartości. Próba wyjścia z relatywistycznej ślepej uliczki, kiedy to pytanie o istotę i prawdę jest pytaniem źle postawionym.

Toteż problematyka *Granicy* rodzi się już z pytania innego: czy i jak jest możliwe uzyskanie wiedzy obiektywnej o sobie i świecie i czym się człowiek w swoim postępowaniu winien kierować. Odpowiedź na pytanie pierwsze stanowi zarazem rozwiązanie pytania drugiego — próba ustabilizowania nieograniczonej względności ludzkiego poznania jest jednoznaczna z próbą odnalezienia ogólnie obowiązującego porządku moralnego.

Kwestia ta ma interesującą genezę w obrębie już samej twórczości Nałkowskiej. Jako wynik rozważnego w różnych wariantach faktu współżycia ludzi od dawna kształtuje się myśl, że elementem integrującym rozbitą na strumień przeżyć i doznań osobowość są, niezależne od jednostkowej motywacji, rezultaty czynów — podległe społecznej ocenie.

¹⁰ W ten sposób lokalizujemy cytaty z Nałkowskiej *Pism wybranych*. Pierwsza liczba wskazuje tom, druga — stronicę.

W roku 1929 Nałkowska ogłosiła bardzo znamienne, przewrotnie dydaktyczny artykuł, co więcej, napisany dla kobiecego pisma, *Obrona plotkarstwa*. Przytaczamy tu spory fragment tego tekstu, jako że sformułowania w nim zawarte przekazują już myśli, które staną się poznawczo-moralną tezą *Granicy*:

Tylko człowiek daleki, tylko różni ludzie razem, tylko sąd zbiorowy naszego czynu może nam dać jego obraz obiektywny, jego przedmiotową kwalifikację. Życie nasze zupełnie intymne, nasz stosunek do matki, do żony lub męża, do dzieci, do służby — nie są to bynajmniej rzeczy dla zbiorowiska obojętne. Kształtują je one w pewien sposób, wnoszą w nie coś jako wartość dodatnią lub ujemną, podnoszą lub obniżają jego ogólny poziom. Ze wszystkiego, co robimy, coś wynika, wszystko pociąga za sobą jakieś konsekwencje. Jakże możemy sobie wyobrazić, że zbiorowość pozostanie na to obojętne, że nie skorzysta ze swego przyrodzonego prawa sądu, a nawet ingerencji. Toteż gdy sami mówimy: „nie lubię plotek, nic mnie nie obchodzi cudze sprawy”, to mówimy rzecz niemoralną¹¹.

W artykule tym, w sposobie jego argumentacji, widać wyraźnie, jak na relatywistycznych paradoksach kształtowana dociekliwość intelektualna autorki wpływa na formowanie się u niej filozofii życia codziennego. Odwrócona mianowicie została perspektywa: związki międzyludzkie traktowane są nie z punktu widzenia jednostki, lecz społeczeństwa. Inna perspektywa, a więc inny obraz rzeczywistości, lecz paradoksalność pozostaje. Albowiem konsekwencje płynące z tego nowego punktu widzenia zyskują z kolei charakter wyłączności, jedynej prawdy. W tej innej perspektywie liczą się nie motywy, lecz czyny. Jeżeli przedtem aprobowano system fikcji, jakim człowiek „oswajał” świat, a odkrywano tylko ich mechanizm, to teraz odkrywa się mechanizmy regulujące wzajemne interesy jednostki i zbiorowości, nadal je aprobując.

Założenie, że „wszystko, co jest” posiada uzasadnienie i sens, który należy tylko znaleźć, prowadzi do odkrywania w codzienności, w obyczajowym ceremoniale ogólnie obowiązujących praw życia. Postępowanie to narażone jest na pewne, dość istotne, niebezpieczeństwo. Na jego źródła wskazuje m. in. ów przytaczany artykuł. Mianowicie codzienność jako rewelatorka tajemnic życia skazuje często na mówienie oczywistości, efektem uogólnień jej przejawów bywa filozoficzny banał. Przed efektem tym ratuje się autorka paradoksalnością — fakt społecznego życia ludzi staje się asumptem do „obrony plotkarstwa”. Ale ratunek to krótkotrwały. Bo przecież w samej istocie paradoksalnego stylu myślenia leży podobne niebezpieczeństwo. Myśl odarta z paradoksalnej szaty traci całą odkrywczność. Przed tymi konsekwencjami ostrzegał autorkę Stefan Kołaczkowski w bardzo surowej, „antyfeministycznej” recenzji *Granicy*:

¹¹ Z. Nałkowska, *Obrona plotkarstwa*. „Kobieta Współczesna” 1929, nr 23.

I co tu trzeba było tak misternie demonstrować — truizm, że reguły etyczne mają względną wartość, ale istnieje wartość bezwzględna? Ulubionym tematem pań były zawsze opowiadania o dramatach rodzinnych i służących, komentowane uwagami charakterologicznymi i sofistyką pseudoetyczną. W dobie psychologizmu zaczęto to robić w salonikach burżuazyjnych subtelniej... z zastosowaniem spopularyzowanych zdobyczy naukowych¹².

Jednak nie w odkrywczosci myśli, która stanowi słabą stronę pisarstwa Nałkowskiej, upatrywać należy *novum* postawy autorki wobec okresu poprzedzającego *Granice*. Lecz właśnie w poszukiwaniu uzasadnień dla truizmu, iż istnieją wartości bezwzględne, które z kolei staną się podstawą dla integracji rozbitej na momenty trwania osobowości. W ten sposób daje Nałkowska swój wariant odpowiedzi na dwa główne problemy literatury drugiego dziesięciolecia: kwestię zagrożonych totalitaryzmem wartości humanistycznych oraz przeświadczenie o konieczności wyjścia poza wąski krąg indywidualnego przeżycia.

2

Krytycy międzywojenni z uznaniem witali dwa konstrukcyjne chwyt, jakie zastosowała w powieści pisarka: pretekstowość fabuły i rozpoczęcie utworu „od końca”. Oba — przeniesienie nacisku z anegdoty na jej interpretację oraz zerwanie z chronologicznym porządkiem zdarzeń — w chwili pisania *Granicy* miały już ustaloną tradycję literacką. Ich uzasadnieniem mogły być i były najrozmaitsze sensy ideowe. Tradycję i określony sens ideowy miały one także w twórczości samej Nałkowskiej.

Zaczynając od kwestii ostatniej, kompleks ideowo-tematyczny, którego artystyczne tworzenie i przewycięzanie jest nerwem międzywojennej twórczości pisarki, nazwano tutaj, za krytyką dwudziestolecia, relatywizmem poznawczym i psychologicznym. W pierwszym wypadku termin ten określa postawę autorki wobec rzeczywistości, w drugim — teorię osobowości, która stała się podstawą konstrukcji bohatera. Należy jeszcze dodać, że wybór postawy relatywistycznej stanowił myślowe przewycięzanie modernizmu, albowiem pozwalał pogodzić tragiczną antynomię mózgu i duszy oraz wszystkie pochodne od niej dualizmy. Pogodzić w nadrzędnych prawach *Życia*, którego naturę stanowi równoczesne występowanie sprzecznych, ale nawzajem na siebie oddziałujących pierwiastków. Ontologiczną podstawą relatywizmu byłby więc witalizm.

Powieści Nałkowskiej (*Romans Teresy Hennert, Niedobra miłość, Granica*) powtarzają pewien kompozycyjny dwuplanowy schemat: „romans” i „tło” — wątki erotyczne i przeniesienie wynikającego z nich pro-

¹² S. Kołaczkowski, *O granicę pretensjonalności*. „Marchoń” 1935/36, nr 3.

blemu psychologicznego w sferę pozaosobistą — obyczajowo-społeczną. Konsekwentne budowanie więzi problemowej między tymi dwoma planami stanowi, w węższym zakresie indywidualnej ewolucji twórczości autorki, kierunek doskonalenia kompozycyjnego jej prozy¹³. W zakresie szerszym, historycznoliterackim, jest to próba przesunięcia tylko, bo nie przełamania, konwencji realistycznej powieści społeczno-obyczajowej w stronę „eksperymentalnej” powieści psychologicznej. Jej skrajnym przypadkiem byłaby *Zazdrość i medycyna* Choromańskiego¹⁴. Jako właśnie przypadek „czysty” jest ona na gruncie polskim znakomitym punktem odniesienia dla analizy przemian, które w strukturze — a nie problematyce — gatunku wywołały filozoficzne założenia dotyczące psychologicznych praw kierujących ludzkim poznaniem.

I tak „romans” — np. erotyczny trójkąt — jako podjęcie najbardziej zbanalizowanego, właściwego trzeciorzędnej literaturze schematu fabularnego decyduje o degradacji fabuły, która staje się pretekstem do psychologicznych dociekań. A programowym uzasadnieniem tej degradacji jest odkrywanie ogólnych praw życia w zjawiskach banalnych.

Banalny schemat romansu zyskuje nobilitację literacką dzięki jawności dokonywanych na nim zabiegów kompozycyjnych, która przeciwstawia się tak lirycznemu rozchwianiu kompozycji powieści młodopolskiej, jak i „niezauważalności” kompozycji XIX-wiecznej powieści realistycznej. Jawność chwytu kompozycyjnego to przede wszystkim zastosowanie inwersyjnego toku fabuły, której porządek wyznacza nie „naturalny” przebieg wydarzeń, lecz badanie ściśle określonego problemu psychologicznego. Ten problem jako intelektualne założenie staje się konstrukcyjną zasadą utworu¹⁵. A zaczerpnięte z nauk przyrodniczych terminy — badanie, eksperyment — pasują tu o tyle ściśle, że materiał powieściowy nie ma „odzwierciedlać” rzeczywistości, lecz potwierdzać kierujące nią prawa. Jak

¹³ O kwestii tej pisali: K. Irzykowski analizując *Narcyzę* (Powieści Nałkowskiej. W: *Czyn i słowo*. Lwów 1913) oraz L. Fryde (w rec.: „*Granica*” Zofii Nałkowskiej. „*Droga*” 1936, nr 7/8). Wydaje się, że właśnie brak więzi problemowej między pierwszym planem a tłem w *Romansie Teresy Hennert* spowodował ogólne narzekania krytyki na wady kompozycyjne tej powieści.

¹⁴ Zob. J. Sławiński, „*Zazdrość i medycyna*” po wielu latach. „*Twórczość*” 1957, nr 12. Opieram się na następującym stwierdzeniu autora (s. 139): „*Zazdrość i medycyna* jest powieścią »eksperymentalną« w tym sensie, że zasada jej budowy, podstawowy »chwyt« organizujący wewnętrznie utwór, zostaje wyeksponowany na czoło właśnie w swojej roli »eksperymentatorskiej«, jako sposób ujęcia pewnego zjawiska psychologicznego w całkowitej izolacji od wszystkich czynników, które mu zazwyczaj towarzyszą [...]”.

¹⁵ Zwrócił na to uwagę S. Baczyński, omawiając w *Rzeczywistości i fikcji* (Warszawa 1939) motywy psychologiczne współczesnej powieści polskiej (cyt. za: *Pisma krytyczne*. Warszawa 1963, s. 385): „Innym rodzajem psychologii powieściowej jest teza psychologiczna jako zasada konstrukcyjna utworu”.

to lapidarnie ujął Stanisław Baczyński — „Fakty są tu tylko potwierdzeniem tezy, a nie teza rozwija się w fakty”¹⁶.

Efekt tych zabiegów kompozycyjnych stanowi konstruktywistyczna kompozycja, która nawiązując do metod powieści kryminalnej¹⁷, porządek fabuły zastępuje procesem jej rekonstruowania. Stąd predylekcje do retrospektywnych układów fabularnych. Tworzą one świat zamknięty, który, zgodnie z Bergsonowską przyczynowością i psychoanalitycznym genetyzmem, można tłumaczyć tylko *ex post*.

W *Granicy* tak rozumiany konstruktywizm kompozycyjny doprowadzony został do perfekcji, co zawsze wzbudzało zachwyty krytyki. Inwersja fabularna nie otrzymuje motywacji realistycznej (demonstracja praw pamięci, przekazywanie toku wspomnień) — jak to ma miejsce np., by nie sięgać do Prousta, w *Cudzoziemce* Kuncewiczowej — lecz bezpośrednio wyraża wyłożone w pierwszym rozdziale założenia interpretacyjne autorki wobec rzeczywistości przedstawionej w książce. Polegają one na rekonstrukcji życia bohatera, na odtworzeniu tego, co skończyło się z jego śmiercią. Kolejne fakty referowane najpierw skrótowo i z oddalenia — doczekują się stopniowych rozwinięć i interpretacji. Jednym słowem, wielostronnie się komplikują. Co więcej, ten sam fakt relacjonowany bywa w kilku różnych wersjach. Struktura taka, korzeniami sięgająca praktyki narracyjnej Conrada, ma ukazywać wieloznaczność pozornie jednoznacznego faktu, powstającą w wyniku powiązania zdarzenia z jego różnymi obserwatorami.

Jeden z interpretatorów *Granicy* — Alfred Łaszowski¹⁸ — wskazywał na analogię między tym typem kompozycji a Peiperowską teorią „układu rozkwitania”. W dwudziestolecie modny był jeszcze inny termin dla kompozycji, która nie tylko porządkowała znany nam z doświadczenia świat, ale go układała we wzór już odmienny, będący tego świata interpretacją — konstrukcja formistyczna lub muzyczna. Owe terminologiczne analogie sięgały w istotne procesy intelektualne, tłumaczyły przemiany powieści i w ogóle przemiany sztuki. W dokumencie intelektualnym epoki, jakim jest *Kontrapunkt*, znajdują się następujące rozważania:

Umyślkalnienie powieści. Nie w sposób symboliczny, przez podporządkowanie treści dźwiękom. [...] Ale na wielką skalę, w samej konstrukcji. [...] Temat jest przedstawiony, następnie rozwinięty, potem niepostrzeżenie zniekształcony,

¹⁶ *Ibidem*, s. 386.

¹⁷ K. Irzykowski w recenzji *Dnia jego powrotu* („Robotnik” 1931, nr 140) pisze o „technice detektywizmu moralnego”. Z kolei Sławiński (*op. cit.*, s. 141) zauważa: „Zazdrość i medycyna ma coś w sobie z metody dociekań detektywistycznych”. Zob. także R. Caillois, *Powieść kryminalna. W: Odpowiedzialność i styl. Eseje*. Przełożył J. Błoński i inni. Warszawa 1967.

¹⁸ A. Łaszowski, „Zagadnienie powieści filozoficznej. „Studio” 1936, nry 3/4, 5/6.

aż staje się zupełnie inny, choć można poznać, że to ten sam. [...] Trzeba jedynie wprowadzić dostateczną ilość postaci i równoległą, kontrapunktową intrygę¹⁹.

Nietrudno spostrzec, iż w *Granicy* postulaty Huxleya znajdują częściową realizację. Tyle że ich manifestacyjna odrębność od kanonów klasycznej powieści jest tu mniej zdecydowana, wyraźnie złagodzona. Poszczególne zabiegi nakładają się na tradycyjny wzór powieści społeczno-obyczajowej, tworzą kompozycyjne „naddanie”, które zmienia semantykę wzoru, ale go zupełnie nie likwiduje.

W *Granicy* zdarzenia porządkowane są i prezentowane według odmiennej niż tradycyjna hierarchii, na co pierwszy zwrócił uwagę Manfred Kridl²⁰. Obroty losów postaci, a więc momenty dynamiczne, zostają jakby ujęte w nawias, czego kompozycyjnym odpowiednikiem jest ów wyodrębniony z całości pierwszy, a w stopniu jeszcze większym — ostatni rozdział. Narracyjny zaś odpowiednik tego nawiasowego potraktowania faktów „zewnątrznych” — takich jak ślub, urodziny dziecka, etapy kariery politycznej bohatera — stanowi ich „streszczenie”, zwarte opowiadanie informacyjne, operujące retrospekcją, antycypacją czy aluzją. Natomiast sprawy na pozór blahe otrzymują rangę pierwszeństwa, zaświadczoną siłą przeżycia i możliwością symbolizowania odwiecznych kwestii ludzkich, jak to ma miejsce np. w drobiazgowym opisie „bytowania” psa łańcuchowego Fitka²¹.

„Streszczona” na wstępie fabuła staje się więc punktem wyjściowym, po pierwsze, dla jej rekonstrukcji z punktu widzenia przeżywających ją postaci, po drugie, dla wniosków o charakterze uniwersalnym, które przynosi komentarz narratora.

Wbrew zapowiedziom pierwszego zdania powieści, iż będzie to rzecz o „krótkiej i pięknej karierze”, główny przedmiot narracji stanowią osobiste kłopoty bohatera — ów klasyczny już dla Nałkowskiej, powielany w kolejnych utworach „romans”. Toteż zżymał się w recenzji *Granicy* Ludwik Fryde:

Ciągłe jednak autorka wykazuje zastanawiający brak głębszego zrozumienia i zainteresowania dla istotnych spraw męskich; ambicje Zenona, dzieje jego kariery, redagowanie dziennika i działalność na stanowisku prezydenta miasta, intrygi, protekcje, grzęźnięcie w kompromisie, wszystko to wypadło w powieści nad wyraz mglisto i blade²².

¹⁹ A. Huxley, *Kontrapunkt*. Przełożyła M. Godlewska. Warszawa 1957, s. 419.

²⁰ M. Kridl, *Treść „Granicy”*. W: *W różnych przekrojach*. Warszawa 1939.

²¹ Referowany tu stosunek do fabuły E. Auerbach (*Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*. Przełożył i wstępem opatrzył Z. Żabicki. T. 2. Warszawa 1968, s. 413) uważa za jeden z głównych wyznaczników „nowoczesnej powieści psychologicznej”.

²² Fryde, *op. cit.*

Trudno wyrokować, w jakiej mierze autorka rozumiała „istotne sprawy męskie”. Pewne jest natomiast, iż jej młodzieńcza twórczość była programowo feministyczna. A tutaj, w konwencji, którą przyjęła, kariera polityczna nie mogła odgrywać pierwszoplanowej roli. Albowiem w *Granicy* człowiek zostaje zredukowany do swej prywatnej przeszłości, do motywów, jakie nim kiedyś kierowały. Podlega więc interpretacji psychologicznej. Że tak jest, świadczy analogiczne i wzajemnie się wyjaśniające potraktowanie dwóch planów życia bohatera — prywatnego i publicznego. Nie ma między nimi konfliktu²³. Asumptu do tych samych rozważań i wniosków dostarcza w powieści tak fakt uwiedzenia dziewczyny jak i zostania prezydentem miasta. Co więcej — o tym, iż bohater był komisarycznym, a nie wybieralnym prezydentem, dowiadujemy się tylko z autokomentarza do powieści. A byłaby to okoliczność zasadnicza dla zrozumienia jego kariery politycznej.

Zgodnie z zasadą psychologicznego prawdopodobieństwa tzw. tło — prowincjonalne miasto, magistrat, redakcja — stanowi jedynie domenę aluzyjnych napomknień i przelotnych myśli postaci. Podobnie ma się sprawa z czasem fabularnym. W narracji z punktu widzenia postaci obowiązuje nie „przed” i „potem”, ale psychiczne „teraz”. Odwijanie zaś taśmy zdarzeń wstecz, kiedy to narrator całkowicie panuje nad ich zamkniętą już całością, sprawia, iż wszystko jest tu właściwie przedakcją, zmierzającą do tragicznego finału zaanonsowanego na początku.

Innymi słowy *Granica* stanowi realizację typowej struktury psychologicznej: fabuła — pretekstem do „drażenia w głąb”, odkrywania w banalnych losach niebanalnych przeżyć, stwierdzeń, że „dno jest inne”.

Jednakże *Granica* jest nie tylko powieścią psychologiczną, lecz również „powieścią z tezą”, i to tezą sięgającą dużo dalej, niżby pozwalała psychologiczna interpretacja ludzkiego losu.

Problem, któremu podporządkowany został materiał powieściowy, nazywała autorka „schematem”. Wynika on z elementarnej obserwacji, iż każde ludzkie życie można interpretować dwojako: podmiotowo i przedmiotowo. A więc z jednej strony człowiek w kręgu swej własnej świadomości, z drugiej — podległy społecznej obserwacji i ocenie. Inaczej mówiąc, „schemat” można by określić jako kategorię świadomości zbiorowej, fakt społeczny, w sensie nadanym mu przez Emila Durkheima. Przyjmując tę linię rozumowania, Nałkowska w obrębie świata powieściowego *Granicy*

²³ J. Ziomek (*Powieść polityczna — powieść o polityce*. W zbiorze: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*. T. 3 Warszawa 1965, s. 75) analizując strukturę powieści politycznej stwierdza, iż regułą w niej jest „dwuznaczny charakter działań ludzkich, inny w planie osobistym, inny w planie historyczno-politycznym”, co wiąże się z odkryciem anonimowości władzy.

sprowadza wielość punktów widzenia do dwóch: indywidualnego i społecznego, czyli, idąc za ustaleniami socjologów, subiektywnego i obiektywnego.

Dwa możliwe oglądy rzeczywistości ludzkiej znajdują wyraz w dwudzielnej budowie świata przedstawionego. Fabułę otrzymujemy w dwóch wariantach: z punktu widzenia postaci i w obiektywnej relacji narratora.

Wykorzystując konwencjonalną funkcję, jaką w powieści społeczno-obyczajowej pełnił temat nierównej stanowo miłości, autorka przez wprowadzenie bohaterki „spoza sfery” uzyskuje przecięcie się dwóch dotąd w jej twórczości równoległych planów: erotycznego i społeczno-obyczajowego. Zobaczyć się „z zewnątrz” — to dla Zenona, kochanka Justyny Bogutowny i narzeczonego Elżbiety Bieckiej, znaczy: ocenić się tak wobec Justyny jak całego świata miejskiej i wiejskiej nędzy oraz robotniczego buntu, który ona wprowadza. Postacie i ich rodzinno-towarzyskie środowiska reprezentują już nie tylko różne grupy, ale dwie antagonistyczne klasy społeczne jako dwa przeciwstawne we wszystkich aspektach światy. I Nałkowska konsekwentnie poszczególne elementy rzeczywistości przedstawionej układa w opozycyjne pary, nakłada na nią siatkę z pionowych i poziomych podziałów, wykorzystuje symbolikę „sposobu bycia” przedmiotów materialnych i świata zwierzęcego:

Oba te przeciwstawne i wzajemnie uzależnione światy rozłamane były na progu dzielącym kuchnię od pokojów i strzeżonym przez niezłomne postacie kamerdynera, gospodyni i lokaja Antoniego. [t. 2, s. 34]

Tym samym udało się Nałkowskiej to, co nie powiodło się pisarzom grupy „Przedmieście”, a mianowicie wyjście w opisie poza obyczajowy obrazek i dokument.

Jednak powyższe stwierdzenia nie wyczerpują całości związanych z *Granicą* zagadnień kompozycyjnych. Albowiem pojawia się w niej idea przeciwna, która także podporządkowuje sobie materiał powieściowy. Kompozycyjne podziały zostają zrównoważone przez kompozycyjne powiązania. Przepaście między ludźmi — przez określające ich zależności.

„Oba te przeciwstawne i w z a j e m n i e u z a l e ż n i o n e światy [...]” (podkreśl. E. F.) — te cytowane już tu słowa odnosiły się do kulinarnej działalności kucharki Bogutowej i wskazywały na jeden, tylko ekonomiczny, aspekt związków między ludźmi. Związki te jednak, podobnie jak podziały, prezentowane są w wyraźnie zdążającej do syntezy mnogości ich aspektów. Wskazuje na to zamknięta i skończona, symetryczna, pozbawiona luzów i przypadkowości budowa powieściowego świata.

Budowę trzech głównych wątków powieści — tj. wątków Zenona, Elżbiety, Justyny — cechuje dokładny paralelizm. Polega on na analogicznym konstruowaniu ich losów i analogicznej funkcji środowisk, w jakich postacie te się obracają. Losy — to biograficzny ciąg, w którym akcentuje

się wagę tych samych momentów oraz dążenie bohaterów do niezależności. Funkcja zaś środowisk polega na stworzeniu punktu odniesienia, „schematu” pokoleniowego i społecznego dla indywidualnych poczynań trójki bohaterów.

Z kolei paralelizm wątków tego pierwszego i drugiego planu — powtarzalność losów rodziców i dzieci — demonstrowuje niemożność wyrwania się z biologicznych i społecznych determinacji. Koło się zamyka, życie bohaterów kształtuje się według ustalonych już kolein, a oni sami giną lub wracają do punktu wyjścia. Świat *Granicy* jest tak zbudowany, że nie ma z niego ucieczki, czemu strukturalny wyraz daje zamknięte zakończenie książki.

Co więcej, wątki biegną nie tylko równoległe, ale ściśle się ze sobą splatają. Jest to także stała cecha konstrukcyjna utworów Nałkowskiej²⁴. Uzasadnienie ideowe tej cechy stanowi teza psychologii relatywistycznej: nie mogąc poznać ludzi, poznajemy tylko stosunki, zależności między nimi. Ukazaniem tych zależności służy więc eksponowanie więzi między postaciami, kompensujące zarazem naruszony porządek fabularny. Przy czym wszystkie związki międzyludzkie, co też jest cechą psychologizmu, przedstawia autorka jako *o s o b o w e*, tzn. erotyczne, rodzinne, towarzyskie.

Wydaje się, iż tworzenie ścisłych związków między postaciami ma również szersze, historycznoliterackie znaczenie. Mianowicie ich eksponowanie (w miejsce dotychczasowych fabularnych) staje się regułą w powieściach, które przenosząc akcję „do wewnątrz”, pragną pokazać ludzi psychologicznie pogłębionych, a jednocześnie „zanurzonych” w społecznym życiu. I to w życiu określonym historycznie, a nie — sprowadzonym tylko do modelowych sytuacji, jak u egzystencjalistów. To samo zjawisko zaobserwować można w *Falszerych* Gide’a, w powieściach Huxleya, w twórczości Brezy. Zbagatelizowanie znaczenia fabuły ma także jeszcze inną konsekwencję, wiążącą się z poprzednią. Ośrodkiem konstrukcji staje się, nie bez wpływów Dostojewskiego, traktowana jako pretekst intryga kryminalna czy bulwarowa, stwarzająca te sytuacje krańcowe i uniwersalne, w których — jak zauważa Michaił Bachtin²⁵ — może się znaleźć każdy człowiek jako człowiek w ogóle.

Natomiast jawne podporządkowanie materiału powieściowego określonej koncepcji myślowej, połączone ze świadomością roli konwencji w sztuce, sprawia, że pisarze nie ukrywają kompozycyjnych czynności, wręcz przeciwnie, demonstracyjnie je akcentują. Stąd konstruktywistyczna kompozycja, w której „wszystko się zgadza”. Czytając *Falszerzy*, *Kontrapunkt*

²⁴ Zwrócił na to uwagę Fryde (*op. cit.*).

²⁵ M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Przełożyła N. Modzelewska. Warszawa 1970, s. 158.

czy *Granice*, możemy z satysfakcją śledzić, jak początkowo nie związane ze sobą wątki stopniowo się zazębiają, zmierzając do wspólnego rozwiązania. Nie darmo Huxley pisze o sztuce kontrapunktu, a Gide powołuje się na Bachowską fugę.

Zmienia się też czytelniczy odbiór. Albowiem świadomość, że jesteśmy świadkami życia komponowanego, którego sensy stopniowo się przed nami odkrywają, wpływa na wytworzenie dystansu między czytelnikiem a przedstawionym światem. Dystansu, który w dużym stopniu uniemożliwia identyfikację z owym światem, a tym samym jego emocjonalne współprzeżywanie.

3

Sposób konstruowania postaci w *Granicy* ulega pewnym modyfikacjom w porównaniu z dotychczasową twórczością autorki. Jednocześnie — że uprzedzimy wnioski — najwyraźniej odsłania wewnętrzne sprzeczności charakteryzujące powieść.

Najpierw jednak rozważmy modyfikację. Stanowi o nich przede wszystkim dążność do pełniejszego zbudowania postaci. Nie tworzy jej już tylko jedna dominanta konstrukcyjna, jeden psychiczny kompleks, jak to było np. w *Niedobrej miłości*. O innowacji tej decyduje połączenie własnie w konstrukcji postaci osobnego dotąd „romansu” i osobnego „tła”, erotyki i kariery. Proustowski relatywizm osobowości zostaje zachowany, lecz zmienia się jego kwalifikacja. Rozbijające osobowość, a zależne od społecznego miejsca i czasu różne oblicza człowieka — tu ulegają przesunięciu do wnętrza jednej świadomości, stają się świadomie przeżywanym problemem. Tym samym sytuacja z zasady niedramatyczna nabiera znamion moralnego konfliktu, który organizuje jedność osobowości.

Punkt wyjścia stanowi znane każdemu poczucie swej osobności, świadomość siebie samego, wiążąca się z metafizycznym niepokojem i lękiem. Prowadzi ona bohaterów powieści do zakończonej klęską próby stworzenia niezależnej postawy, skierowanej przeciw rodzicom, społecznemu środowisku. Dlaczego jednak bohaterowie ponoszą klęskę? Jest to pytanie zasadnicze — pytanie o motywację losów postaci.

W *Granicy* mamy do czynienia jak gdyby z dwoma piętrami motywacyjnymi. Przede wszystkim uzasadnieniem przeżyć i zachowań postaci jest odwołanie się do ich przeszłości, występuje tu więc metoda psychoanalityczna w sensie jej genetyzmu. Stąd biograficzny układ losów postaci, stąd każdą z nich, nawet jak najbardziej drugorzędną, wprowadza się nie tak, byśmy ją „widzieli”, lecz byśmy znali jej życiorys. Stąd, dalej, zacieranie chronologii, obecność różnych pokładów psychicznych naraz,

które stosownie do potrzeby przywołuje się, by wyjaśnić dany gest czy odruch.

Oto elementy pierwszego szeregu motywacyjnego: bunt przeciwko starszym tłumaczą przeżycia wieku dojrzewania, ambiwalentny stosunek do rodziców rozpatruje autorka wyraźnie w kategoriach kompleksu Edypa — zazdrość Elżbiety o matkę, niechęć Zenona do ojca, wspomnienia z dzieciństwa Karola Wąbrowskiego. Różne motywy uwiedzenia Justyny zbiegają się w jednym: w powrocie do ciemnych i niewytłumaczalnych sił instynktu, do biologicznej koncepcji człowieka.

Ale jak wspomniano, istnieje w powieści jeszcze drugie piętro motywacyjne. Uzasadnienia dla losów bohaterów szuka autorka nie tylko w nich samych, ale i w otaczającym ich świecie. Determinizm psychologiczny uzupełnia społecznym. Zbrodnia Justyny otrzymuje symboliczną klasyfikację zemsty klasowej, wyrażoną w dwuznacznych słowach, iż została „przysłana od umarłych”. Bohaterowie ponoszą klęskę, ponieważ swoboda działania i decyzji człowieka, wbrew jego złudzeniom, jest ograniczona.

Otóż problem w tym, że determinanty życia bohaterów tworzą właśnie dwa piętra motywacyjne, a nie spoiłą całość wzajemnie przenikających się czynników. Przeżycia postaci analizuje autorka niezależnie od ich społecznie wymiernych działań. Związek między indywidualnym losem a społeczeństwem ma charakter jedynie fabularny.

Każdy z dwóch szeregów motywacyjnych wzięty z osobna mógłby w całości wytłumaczyć dziejące się w powieści zdarzenia. Tę strukturalną cechę *Granicy* bardzo wyraźnie demonstrowa jej recepcja. Zależnie od upodobań krytyka, jego postawy światopoglądowej, akcentowanie li tylko społecznej czy też psychologicznej wymowy powieści nie następuje żadnej interpretacyjnej trudności. Tak czy owak, „wszystko się zgadza”. Oto dwa interpretacyjne przykłady — freudowski i marksistowski:

Dla Nałkowskiej nie ulega wątpliwości, że podeptanie instynktu w człowieku stanowi zawsze pogwałcenie granicy. Zduszony instynkt jest zawsze motorem i podświadomym motywem zbrodni.

Zbrodnia Justyny to rewolucja społeczna w miniaturze, to prywatna, która staje się sprawą publiczną przez powiązanie i spokrewnienie z tysiącami podobnymi. [...] odkrywczość tego dzieła polega właśnie na konkretnym upostaciowaniu znanej tezy marksistowskiej, że „byt określa świadomość”²⁶.

W *Granicy* mamy zatem do czynienia ze zjawiskiem nazwanym przez Michała Głowińskiego „konfliktem motywacyjnym”, który

występuje w prozie współczesnej wtedy zwykle, gdy pisarz eksponuje indywidualne właściwości bohatera i chce jednocześnie, by był on wyrazicielem czasu,

²⁶ E. Breiter, *Dno jest inne*. „Wiadomości Literackie” 1935, nr 42. — J. N. Miller, *Justyna Bogutówna*. „Robotnik” 1936, nr 121.

epoki, ugrupowania czy postawy społecznej, gdy łączy więc czynniki jednostkowe z tymi, które są w jakiś sposób ogólne²⁷.

Oto jak sama Nałkowska interpretuje problem, który określa mianem „społecznego stanowiska *Granicy*”. Konieczne jest przytoczenie na tym miejscu dłuższego fragmentu z autorskiego komentarza powieści z r. 1936, ponieważ stał się on obowiązującym kanonem interpretacyjnym²⁸:

W wypadku Ziembiewicza zagadnienie schematu lub — powiedzmy skromniej — obawa schematu ma charakter samoobrony jednostki przed zbiorowością i jej moralnymi normami. Ta obawa jest podwójna. Chodzi nie tylko o to, że odkryty zostanie i poddany osądowi jego krzywdzący stosunek do Justyny. Niebezpieczniejszy jest dla niego schemat jego roli publicznej, zakwalifikowanie go socjalne. [...]

W momencie, w którym oba aspekty jego osoby, subiektywny i socjalny, zostają skonfrontowane, w którym się przecinają (sceny uliczne przed magistratem) — jego aspekt subiektywny ulega skompromitowaniu. I ten moment uczuwa Ziembiewicz jako granicę, poza którą dalsze złudzenie jest niemożliwe. Schemat, przed którego przyjęciem się bronił, narzuca mu się oczywistym dowodem, którego przekonywającą dialektykę musi uznać. Dochodzi do wniosku, że „jest się takim jak miejsce, w którym się jest” — chociaż długo nie chciał w to uwierzyć. I niezależnie od prób daremnych indywidualnego rozwiązania spraw, które załatwić może tylko zbiorowość — rozumie, że „jesteśmy tacy właśnie, jak myślą o nas inni”. [t. 2, s. 224—225]

Casus Ziembiewicza ma rzeczywiście dwa aspekty. Jednakże, wbrew sugestiom autorki, nie jest to aspekt „subiektywny” i aspekt „socjalny”. Nie budują ich mniemania bohatera o sobie i sądy innych o nim. Albowiem notatkę z kroniki wypadków oglądamy od strony jej aktorów. Zamiast czynów śledzimy ich motywy. Tym samym nie jesteśmy świadkami przeobrażania się niebanalnych — z punktu widzenia bohatera — losów w ich banalny, społeczny schemat, lecz ów schemat oglądamy w jego wyjątkowym i niepowtarzalnym kształcie.

Innymi słowy, „schemat” w powieściowej realizacji występuje nie jako społeczna prawidłowość, lecz jako jedna z dwóch możliwych, dokonywanych przez samego bohatera, interpretacji jego życia:

— Słuchaj, Elżbieto, nie powinnaś patrzeć na to tak, jak to wygląda. Powiesz, co zechcesz — i tak będzie, jak będziesz chciała. Ale musisz to zrozumieć,

²⁷ M. Głowiński, *Porządek, chaos, znaczenie*. Warszawa 1968, s. 247.

²⁸ Świadczy o tym dowodnie wstęp W. Wójcika do wydania *Granicy* w „Bibliotece Narodowej” (I 204, Wrocław 1971), poświęcony przede wszystkim społecznej problematyce powieści, traktowanej w oderwaniu od sposobu jej wyrażenia. Postępowanie to daje w efekcie anachroniczny schemat interpretacyjny, pozostający w kręgu stereotypowych odczytań *Granicy*: rozważenie treści dzieła i osobne uwagi o formie. W takim ujęciu powieść Nałkowskiej, traktowana *a priori* jako monolityczne arcydzieło, wyabstrahowana została tak z wewnętrznej ewolucji twórczości pisarki, jak i z dynamiki procesu historycznoliterackiego.

ty właśnie musisz, że to nie jest jak zawsze, że to nie jest takie pospolite, że tam ona, a tutaj ty. Tak często bywa, ja wiem, ale to tylko pozór jest taki... A dno jest inne.

Nie umiał powiedzieć, na czym polega ta różnica. Chyba, że każda rzecz najpospolitsza od wewnątrz jest jedyna. Ale już mówiąc myślał, że wewnętrzny stosunek do tych rzeczy jest złudzeniem perspektywy, że nie orzeka o niczym. Zostaje fakt ordynarny i nagi, schemat nie pozostawiający żadnej wątpliwości. Justyna była w samej rzeczy uczciwą dziewczyną, którą uwiódł korzystając z jej zakochania. Elżbieta była narzeczoną, którą zdradził. To ostatecznie było istotne, taki był faktyczny stan rzeczy. [t. 2, s. 114]

W pierwszym akapicie zacytowanej wypowiedzi Nałkowska prezentuje mechanizm terapeutyczny, według recepty *Niedobrej miłości*:

Bieg życia bowiem w ogóle dlatego tylko jest możliwy, że każdy w sądzie o sobie i o związanej ze sobą rzeczywistości innych używa kryteriów, aniżeli gdy sądzi innych. [t. 1, s. 513]

W drugim akapicie — „pierwiastek pałubiczny”, próbę dotarcia do niezafalszowanych motywów postępowania. Zenon i Elżbieta niczemu się nie przeciwstawiali. Oni właśnie ulegali społecznej opinii. Stwarzali jedynie własną, wygodną dla ich samopoczucia wersję wypadków.

Natomiast nową jakość do pisarstwa autorki *Niedobrej miłości* wnosi psychologiczna autokompromitacja bohaterów, odrzucenie pragmatystycznej teorii i spojrzenie rzeczywistości w twarz. „Schemat” to po prostu odkłamanie, dotarcie pod pozory, zdobywanie moralnej samowiedzy. Drugi człowiek, cudza krzywda, czyny, które nie należą tylko do nas, bo, niezależnie od ich motywów, posiadają obiektywną wartość mierzoną społecznym pożytkiem — oto granica indywidualnych uprawnień jednostki. Powieść stawia postulat moralnego drogowskazu, który jedynie jest w mocy zahamować bezbłędnie działający mechanizm samooszustw jednostki, jej samozachowawczą zdolność przystosowania się. Relatywistyczne stanowisko moralne — „każda postawa ma swoje usprawiedliwienie” — ulega przewyciężeniu.

Sytuację poszukiwania norm ludzkiego współżycia, z której powieść wyrosła, oddaje formułująca najogólniejszy sens ideowy książki dyskusja księdza Czerlona z Karolem Wąbrowskim. Pierwszy wyraża przekonanie o niemożności porozumienia się ludzi i ucieka się do pośrednictwa bożego. Cierpienie i walka z tym, co w człowieku popędowe, okupuje jego człowieczeństwo. Drugi potrafi przewyciężyć wzajemną nieufność i odnaleźć drogę międzyludzkiego porozumienia. Karol, w przeciwieństwie do Elżbiety, nie wstydi się swych uczuć i zdąży je wyznać matce.

Tak więc odbywa się powrót do pewnych prawd elementarnych, zagubionych w psychologicznych komplikacjach, jednakże całość tych komplikacji uwzględniający, nie wyrzekający się ich ponownego rozpatrzenia.

Z kolei powrót ten ma charakter częściowego przewyższenia dawnej postawy. O co chodzi, wytłumaczymy wracając raz jeszcze do postaci głównego bohatera. Zwracano uwagę na niejednoznaczny, budowany antytecznie charakter Zenona Ziembiewicza. Zgodnie z relatywizmem osobowości — raz taki, raz inny, ciągle gubiący swą tożsamość. Przedstawione wyżej dwa aspekty postaci Zenona ten sąd krytyki potwierdzają. Zenon „od zewnątrz” jest marnym człowiekiem, oszukującym się konformistą, „od wewnątrz” — ofiarą niepomysłnego zbiegu okoliczności. Charakteryzuje go więc dwuznaczna jakość emotywna, na co moglibyśmy się zgodzić, gdyby utwór wyrażał postawę relatywistyczną. W momencie gdy relatywizm staje się wewnętrznym problemem postaci i nabiera cech moralnego konfliktu, jest to nieporozumienie. Jego ofiarą pada bohater. Oszukujący się konformista, który zdobywa się na heroiczny gest spojrzenia prawdzie w oczy i formułuje morał powieści, sam pozostając moralnie dwuznaczny, to już „niedozwolony” eksperyment dokonywany na powieściowej postaci.

Nałkowska wyraźnie stwierdzała w jednym z wywiadów:

Klucz *Granicy* tkwi w myśli Ziembiewicza: „I to, czym jesteśmy dla ludzi, jest ważniejsze niż to, czym jesteśmy we własnych oczach”²⁹.

Ale jak wierzyć temu bohaterowi i jak nie podejrzewać, czy aby następny formułowany przez niego wniosek powieści — „jest się takim jak miejsce, w którym się jest” — to nie nowy wykręt, usprawiedliwienie biernej postawy.

4

Zadane powyżej pytanie — jak wierzyć powieściowemu bohaterowi — to innymi słowy pytanie o konstrukcję narratora. Aby na nie właściwie odpowiedzieć, mając na uwadze poczynione wyżej zastrzeżenia dotyczące budowy postaci, należy zestawzić pisarskie zamierzenia z pisarskimi realizacjami.

Zdaniem autorki, sprowadzenie dziejów człowieka do „schematu” jest jego jedyną oceną obiektywną i miarodajną z punktu widzenia społecznego pożytku. Przypominamy w tym miejscu dużo wcześniejszy od *Granicy* artykuł Nałkowskiej *Obrona plotkarstwa*.

Z założeń powieści, ujawnionych w jej pierwszym rozdziale, wynika, iż prawda o zamkniętym już życiu bohatera rodzić się będzie z konfrontacji jego mniemań o sobie i sądów o nim innych ludzi. Formą sądu zbio-

²⁹ St. Br., *Pryzmat rzeczywistości społecznej. Rozmowa z Zofią Nałkowską*, „Czas” 1936, nr 25.

rowego może być plotka w znaczeniu, jakie postulował ów wspomniany już artykuł.

Nie po raz pierwszy zresztą dokonała tu autorka paradoksalnej rehabilitacji plotki. Stanowi ona jeden z motywów rehabilitacji codzienności w ogóle, osiąganey przez jej steoretyzowanie. I tak dla pisarki plotka to zjawisko niemal archetypiczne, rodzaj twórczości, narzędzie poznania wytworzone przez rozwój międzyludzkich stosunków. Pogląd ten, całkowicie sprecyzowany, pojawia się już w *Romansie Teresy Hennert*. Tak rozumiana plotka przeniesiona do powieściowej konstrukcji mogłaby rozwiązać dylemat, w jaki sposób powieściowymi środkami opisać innych, nie uzurpując sobie wszechwiedzy.

Jeżeli więc przekonaniu, iż życie człowieka umiemy tłumaczyć tylko *ex post*, odpowiada w powieściowej konstrukcji jej odkończowa kompozycja, to twierdzeniu, iż obiektywnej oceny jednostki można dokonać tylko poprzez sąd zbiorowy — odpowiadałaby kreacja narratora jako zewnętrznego obserwatora wydarzeń, tego, który plotkę realizuje. I w *Granicach* taki typ narratora się pojawia. Anonimowy reprezentant prowincjonalnej zbiorowości gromadzący plotki, usuwający się w cień faktów, przyjmujący perspektywę poszczególnych postaci. Konsekwencje językowo-stylistyczne takiej postawy narratora to częstsze, w porównaniu z dotychczasową twórczością Nałkowskiej, użycie dialogu w przytoczeniu niezawisłym, ewentualnie w mowie pozornie zależnej. Z rozmów na różnych przyjęciach, z wzajemnie przekazywanych sobie plotek narastać ma wiedza o postaciach, powstawać mają poszczególne wersje wydarzeń uzupełniające się czy wykluczające. Moralno-psychologiczna kompromitacja bohaterów odbywa się w cyklu „obrachunkowych” rozmów: Zenon—Justyna, Zenon—Elżbieta, Zenon—matka (t. 2, s. 214—215, 216—218, 219).

Jednakże rekonstruowana w ten sposób postawa narratora, a tym samym narracyjny kształt powieści, stanowi w *Granicach* ledwo uchwytną tendencję. Konsekwentnie zachowuje ją autorka w pierwszym i ostatnim rozdziale powieści. Zatem tam, gdzie panują fakty. Natomiast wewnątrz tej klamry, gdzie przedmiot rozważań stanowią motywy, zasadniczy rodzaj materii powieściowej jest zgoła inny. Narrator — wyraziciel opinii publicznej — to tylko niewygodna maska dla arbitralnie panującego nad światem powieściowym autora. Świadczy o tym wymownie konstrukcja *Granicach*, jawnie podporządkowana ideowej koncepcji, budująca — poprzez inwersje czasowe, zmiany punktów widzenia, powtarzalny rytm wydarzeń — rzeczywistość nieautonomiczną. Świadczy o tym także, nie mniej wymownie, stylistyczny kształt narracji. W powieści bowiem nadal, mimo tych nowych tendencji, zdecydowaną przewagę zachowuje referat narratora. Nadal jego abstrakcyjna, stylizowana na prozę naukową, wypowiedź pełni rolę bezpośredniego komentarza autorskiego. Komentarza, który jest

wyrazem skłonności interpretacyjnych i wyższości intelektualnej autora nad przedstawionym światem.

Nawet w wypadku mowy pozornie zależnej jej kształt stylistyczny wysuwa na pierwszy plan narratora, a nie bohaterów. Ma to istotny wpływ na konstrukcję postaci i na tzw. analizę psychologiczną. Albowiem w tym rodzaju narracji postać nie ma duszy własnej, tylko pożyczoną. Nie może zarysować się w wyrazistym, niepowtarzalnym kształcie. Pozbawiona samodzielnności, stanowi tylko „głośnik” dla kolejnych problemów, jakie podsuwa jej narrator. Stąd sprzeczności w ustawieniu głównego bohatera *Granicy*, który nie może podołać nakładanym na niego coraz to innym obowiązkom wyrażania autorskich myśli.

Omawiane ukształtowanie narracyjne powieści sprawia, iż sensy ideowe, sformułowane werbalnie, nie znajdują strukturalnego wyrazu.

Po pierwsze: Nie znajduje wyrazu „zewnętrzny” aspekt człowieka. Plotka nie staje się materią powieściową, nie zyskuje autonomicznego odpowiednika w strukturze *Granicy*³⁰. Że tak być mogło, świadczy chociażby *Adam Grywałd* Brezy. Breza, wychodząc z tych samych co Nałkowska założeń twórczych (postawa — najogólniej rzecz biorąc — neopozytywistyczna), potrafił konstrukcją narratora poręczyć swą pozycję bezstronnego świadka, protokołującego tylko zewnętrzną wobec siebie rzeczywistość. Jego narrator, jak sam o sobie mówi — „niezmordowany słuchacz monologów”, świadomie posługuje się plotką jako narzędziem poznania³¹.

Po drugie: *Granica* posiada nie tylko, jak cała dotychczasowa twórczość pisarki, ton konstatuujący, ale także postulujący. To powieść nie tylko o „schematach”, ale również o „granicach”. Uchylając zarzuty krytyki dotyczące braku społecznego partnera w powieści, autorka stwierdziła:

Prawdziwym typem socjalnym nie jest jednostka wchłaniana lub odpychana przez schemat socjalny; prawdziwym typem socjalnym jest człowiek, który w sobie samym, w swej psychice, realizuje dramat przyciągania się i odpychania schematów społecznego i indywidualnego³².

³⁰ Pozwoliło to Wyce na wyrażenie w cytowanej tu recenzji *Granicy* następującego zarzutu (cyt. za: *Stara szuflada*, s. 139): „pisarka opowiada nam o schemacie sprawy Zenona, ale go nie pokazuje. Pokazaniem tej redukcji przez schemat doskonale mogłaby być, rzecz dzieje się przecież na prowincji... plotka”. Zarzut jest uzasadniony, choć — jak pokazano wyżej — sam problem był autorce bliski.

³¹ Wykorzystanie „plotki” jako narracyjnego chwytu, dzięki któremu uzyskuje się autonomizację i obiektywizację powieściowego świata, do perfekcji doprowadził Breza w *Murach Jerycha*, na co zwraca uwagę M. Głowiński (*Panorama powieściowa*. W: *Porządek, chaos, znaczenie*, s. 235): „w książce Brezy plotka, stając się zasadniczą materią powieściową, posiada wielkie możliwości poznawcze, jej wprowadzenie łączy się z poszukiwaniem nowego kształtu literackiego dla przedstawienia procesów wymiernych społecznie i historycznie”.

³² St. Br., *op. cit.*

Próba scalenia postaci, przedstawienia jej od wewnątrz, potwierdza te intencje pisarki. Jednakże przeczy im znowu sposób prezentowania bohatera, kiedy przyjmuje się jego perspektywę nie po to, by obdarzyć go wolnością, lecz by go w tej wolności jak najbardziej ograniczyć. Przeczy im konstrukcja narratora, który, jako podmiot korygujący mniemania postaci, nie reprezentuje opinii zbiorowości czy określonych sił społecznych.

Jak w powieści klasycznej — wszechwiedzący, tylko on decyduje, w jakiej mierze i kiedy można wierzyć postaciom:

Mówiono, że niepokój prezydenta był widoczny, a we wzroku, jakim wodził za młodą, nic nie przeczuwającą żoną, tała się zapowiedź nadchodzącego nieszczęścia. Ziembiewicz istotnie był niespokojny. [t. 2, s. 192; podkreśl. E. F.]

Jak w powieści współczesnej, narrator ów nie ukrywa swej obecności, nie udaje, że świat powieściowy istnieje „sam w sobie”, bez jego porządkującej ingerencji. Ten jednocześnie staroświecki i nowoczesny narrator w istocie rzeczy umieszcza się tak wysoko, że nawet ponad dostępną ludzkiemu przeżyciu sytuacją. Nie można samemu sprowadzić się do „schematu”, ująć swego istnienia jako społecznego faktu. Takim można być tylko dla innych, czy też ów społeczny punkt widzenia abstrakcyjnie myślą na chwilę osiągnąć, nigdy zaś doświadczyć naprawdę. A takiej myślowej spekulacji dokonuje autorka *Granicy*, posługując się omawianym tu już paradoksalnym stylem myślenia. Bowiem wykluczenie w konstrukcji utworu z jednej strony formalnoartystycznej manifestacji świadomości bohatera (mógłby nią być np. monolog wewnętrzny), z drugiej — sądu zbiorowego (mógłaby nim być plotka) decyduje, iż w obrębie powieściowego świata konieczność takiego a nie innego przebiegu wydarzeń wynika z filozoficznego komentarza jako jednej z wielu możliwych interpretacji przedstawionej tu anegdoty.

Nie możemy więc wierzyć bohaterom powieściowym, a narratorowi, który nie posiada już autorytetu powieściowego boga³³, nie musimy. Konieczność staje się dowolnością³⁴. Aforystyczne paradoksy — „jest się

³³ Zob. M. Głowiński, *Powieść i autorytety*. W: *Porządek, chaos, znaczenie*.

³⁴ To narzucające się przy lekturze *Granicy* wrażenie różnie formułowali piszący o tej książce. Stwierdzała np. J. Preger (*Na nowym wydaniu „Granicy”*. „*Twórczość*” 1946, nr 10): „Jego [tj. Ziembiewicza] postępowanie wydaje mi się skomplikowanym zrzędzeniem przypadków, gdy autorka przedstawia to jako obiektywną, nieuniknioną konieczność socjopsychologiczną”. Pisał z kolei K. Brandys („*Granica*” za *zakrętem*. „*Kuźnica*” 1946, nr 27): „Byłoby niezmiernie cenne dla krytyka — dotrzeć, jakie i na ile świadome racje skłoniły autorkę ku wyrzeczeniu się środków adekwatnych do ustalonych przez nią stwierdzeń intelektualnych”. Zarazem przypominam, że Wyka wewnętrzne sprzeczności powieści uczynił głównym przedmiotem swej recenzji, a niniejsza interpretacja idzie jej śladami.

takim, jak myślą ludzie, nie jak myślimy o sobie my”; „jest się takim jak miejsce, w którym się jest” — chociaż włożone w usta bohatera, stanowią wyraz nadrzędnej wiedzy narratora. Funkcjonując w roli wniosku z przedstawionych zdarzeń, w istocie stanowią ich rację³⁵. Jak słusznie zauważa Bachtin, aforyzm, refleksja należą do prawd bezosobowych, niezależnych od kontekstu³⁶. One, stanowiąc manifestację autorskiej osobowości, odwołują się do czytelnika, nie do świata przedstawionego.

Innymi słowy, perspektywę filozoficzną książki, jej dążenia uniwersalizujące problem, stwarza nie konstrukcja ludzkiego losu i jego motywacja, lecz, poprzez zabiegi stylistyczno-językowe, demonstrowana otwarcie, bez troski o dyskrecję, mądrość autorki.

I tak monistyczna jedność świata to, oprócz werbalnych deklaracji zawartych w rozmowie Czerlon—Karol, kwestia przede wszystkim stylistyki.

W *Granicy* zostaje doprowadzone do perfekcji zrównanie ludzkich i pozaludzkich form istnienia, osiągnęte przez wymienne traktowanie właściwych im środków opisu³⁷. Człowiek, zwierzęta, rośliny, rzeczy udzielają tu sobie nawzajem właściwości. Dla opisu ludzi używa się metafory animalistycznej lub poddaje ich urzeczowieniu, zwierzęta podlegają psychizacji, przedmioty zaś biologizacji.

„Pomieszanie” właściwości jako zasada stylistyczna, lecz w imię czego? Podobne chwytamy znajdujemy przecież u Pawlikowskiej, znajdujemy u Mauriaca, a ich naturalistyczna proweniencja nie ulega wątpliwości. U Nałkowskiej służą one witalistycznie rozumianej jedności świata. Przy czym, co istotne, jej naturalizm, odmiennie niż u Pawlikowskiej, jest racjonalistyczny i antropocentryczny. Albowiem owe wszystkie wymiany właściwości dają się sprowadzić do jednej: całkowitej antropomorfizacji. Już nie w sensie pojedynczego tropu stylistycznego, lecz ogólnej postawy myślowej. Założenia filozofii naturalistycznej, które tu u podstaw tkwią, uległy jakby odwróceniu: świat zawdzięcza swą jedność nie naturze, lecz ludzkiemu umysłowi, który jest jego częścią. Rozwój rzeczywistości ludzkiej, nie bez wpływu psychoanalizy Freuda, pojmowany jest jednak nadal na kształt automatyzmu ewolucji biologicznej.

³⁵ O roli aforyzmów w narracji powieściowej następująco pisze J. Sławiński (*Pozycja narratora w „Nocach i dniach” Marii Dąbrowskiej*. W zbiorze: *Pięćdziesiąt lat twórczości Marii Dąbrowskiej*. Warszawa 1963, s. 85): „Zdania aforystyczne ukazują się [...] jako definicje prawd potwierdzonych przez okoliczności fabularne, a nie prawd — jak można by sądzić — odkrytych wśród tych okoliczności”.

³⁶ Bachtin, *op. cit.*, s. 128.

³⁷ Tę właściwość stylu Nałkowskiej pierwsza dostrzegła i doskonale ją zanalizowała M. Książek w rozprawie *Funkcje konstrukcji stylistycznych w „Granicy” Z. Nałkowskiej* („Przegląd Humanistyczny” 1962, nr 6).

W realizacji powieściowej optymizm poznawczy Nałkowskiej (dyskusja Karola Wąbrowskiego z księdzem Czerlonem), przeciwstawiony jej życiowemu pesymizmowi, oznacza nie tyle zdobycie samoświadomości, wyzwolenie się z sytuacji alienacyjnej, co po prostu sejentystyczną wiarę w nieograniczone możliwości ludzkiego rozumu.

W takim ujęciu hierarchia zjawisk nie jest istotna, na wszystko można spojrzeć naukowo i filozoficznie, delektując się własną mądrością. Lecz by ten efekt osiągnąć, należy hierarchię zburzyć. Toteż w *Granicy* o sprawach codziennych mówi się stylem antropologicznej rozprawy naukowej, nadając im piętno ponadczasowej obrzędowości (np. opis kucharskich czynności i wytworów Bogutowej). Podczas gdy zawile kwestie psychologiczne, problemy „ducha” obrastają w eufemistyczne słownictwo codzienności, przysługuje im język „prywatny”, stylizowany na nieporadność i prostotę.

W tym ostatnim wypadku nie oznacza to, wbrew autoocenom Nałkowskiej, trudu wyrażenia skomplikowanych zagadnień w jak najprostszy sposób. Nie, jest to właśnie stylizacja na prostotę, a więc prostota sztuczna, kokietyeryjna i pretensjonalna zarazem. Stanowiąca przekorny popis pisarskich możliwości. Oto taka klasyczna fraza Nałkowskiej, która pozwala na natychmiastowe zidentyfikowanie autora:

Nie miał do niej żalu. Czuł tylko zmęczenie i jakieś niezmierne współczucie. Dla niej i dla siebie. Ze weszli tak oboje w tę sprawę, która jest ciężka i trudna, która jest niepewna i ciemna i w której już muszą być. [t. 2, s. 89; podkreśl. E. F.]

Antropomorfizacja świata, postawa obserwacyjnej bierności, formułowanie bezosobowych „praw życia” prowadzi do wypracowania określonych cech językowych. Są nimi naukowość imitowana (termin Irzykowskiego) i imitowana prostota, dające w efekcie zmiany zakresu znaczeniowego słów. Następnie przełamywanie rygorów składni przez częstsze, niż to przyjęto w literackiej polszczyźnie, stosowanie nieosobowych form czasownika oraz strony biernej i zwrotnej. W ogóle gra z możliwościami, jakie dają różne użycia form czasownikowych. Preferowanie więc wielokrotności, bezosobowości, epitetów w postaci imiesłówów biernych. Tak Nałkowska stworzyła swój własny, pieczołowicie kultywowany, ale też przez to monotony i właściwie ubogi, język. „Wiedzialność świata”, „czucie z rzeczywistością”, „czucie siebie”, „żyć swoje życie”, „przystać na kogoś”, „pozwalac, dać się rozumiec”, „ta dziwna sprawa” — to ciągle powtarzające się zwroty, alfabet tego języka.

W tym miejscu powracamy raz jeszcze do cytowanego tu sądu Kołaczkowskiego o *Granicy*. Teraz — by się z nim zgodzić, zmieniając jednak jego argumentację. Albowiem nie w tym „błąd”, że autorka podjęła banalny temat, że myślowy truizm chciała przełożyć na język sztuki, do której przywilejów należy przecież ukazywanie na ludzkich losach pozor-

ności myślowych banałów czy truizmów. „Błąd” tkwi w sposobie, jaki dla swego celu wybrała.

Granica stanowi myślowe i konstrukcyjne zatoczenie koła. Od banału wychodzi i do banału powraca. Cała skonstruowana została jakby na zasadzie aforystycznego paradoksu i podziela wszystkie tej konstrukcji niedostatki.

Bowiem obcy przedstawionemu światu sztafaż stylistyczny nie służy trudowi nazwania, wyrażenia skomplikowanych ludzkich problemów z prostotą i siłą oczywistości. Wręcz przeciwnie. Oczywistość ulega skomplikowaniu. Złożona maszyneria myślowo-terminologiczna: „fenomeny”, „aspekty”, „schematy”, „mechanizmy świata”, uczone definicje, cały ów filozoficzny kostium odstający od fabuły i kłopotów bohatera — po „rozwiązaniu paradoksu” okazuje się prostą myślą, iż w swym postępowaniu powinniśmy mieć na uwadze dobro drugiego człowieka, iż przyrodzony egoizm winniśmy temperować społecznym interesem.

Teza jak z tendencyjnej powieści pozytywistycznej, tyle że podana w nowoczesnej szacie, uwzględniającej filozoficzne odkrycia dotyczące praw kierujących procesami poznawczymi. Dlatego też filozoficzność powieści jest bardzo powierzchowna, nie staje się rzeczywistością powieściową, lecz tylko sposobem mówienia o niej.

Autorka zresztą zdawała sobie sprawę z tej „określonej” właściwości swego stylu, który służy bardziej podmiotowi niż przedmiotowi wypowiedzi. Oto jej sąd, nawiązujący do głośnej w dwudziestoleciu dyskusji o „niezrozumiałstwie” w poezji (a zapoczątkowanej przez Irzykowskiego):

Niezrozumiałstwo jest może wstydliwą obawą wypowiedzenia się zbyt nagego, kiedy to już nic nie da się cofnąć ani uratować. Styl bardzo wyszukany, opanowany i skończony wyraża też stan pewnej obawy przed czytelnikiem, który może być bardzo różny, który przecież jest niewiadomy. Czyż można wydać mu się w ręce bez reszty, nie zachowując na złą swoją godzinę żadnych rezerw? ³⁸

Pisze Roland Barthes:

Można by powiedzieć, że pierwszy warunek literatury polega na tym, aby — rzecz paradoksalna — tworzyć mowę pośrednią: nadawać rzeczom imiona szczegółowe, aby nie nazywać ich ostatecznego sensu, a jednak cały czas mieć ów groźny sens w zasięgu ręki, ukazywać świat jako zbiór znaków, nie mówiąc, co one znaczą. Otóż — drugi paradoks — najlepszy sposób zachowania pośredniości języka polega na tym, aby możliwie najczęściej odnosić się do przedmiotów, a nie do ich pojęć: stale bowiem drga sens rzeczy, a nie sens pojęć; stąd konkretność powołania literackiego ³⁹.

³⁸ W. Pietrzak, *Po premierze „Niedobrej miłości”*. Rozmowa z Zofią Nałkowską. „Piqn” 1936, nr 7.

³⁹ R. Barthes, *La Bruyère: Od mitu do literatury*. Wstęp w: J. de la Bruyère, *Charaktery, czyli obyczaje naszych czasów*. Przełożyła A. Tatarkiewicz, Warszawa 1965, s. 21.

Natomiast Nałkowska nigdy swej interpretacji nie „zawiesza”, nie pozwala przemawiać swobodnie ludzkim losom i przeżyciom, które mogłyby nadać oczywistościom piętno wyjątkowości. Autorka tezę swą, która powinna być zaledwie sugerowana, wychylać się spoza powieściowego świata, uporczywie precyzuje, ciągle o niej przypomina. Wbrew programowym zapowiedziom, kiedy to stwierdzała:

Sama zresztą, jako czytelnik, nie znoszę u pisarzy tonu, który zdradza, że w sprawach moralności czy wiedzy o życiu uważają się za besserwisserów⁴⁰.

Wymienione cechy stylu Nałkowskiej, połączone z „besserwisserstwem” narratora, z intelektualnym dystansem, który pozwala mu zachować nieskażoną, ironiczną mądrość wobec klęsk i trudów poznania łamiących bohaterów, wszystko to razem sprawia, że w strukturze powieści wysuwa się na czoło nie rzeczywistość przedstawiona, lecz osobowość autora.

W takim kontekście wygłoszony w *Granicy* hymn na cześć możliwości poznawczych człowieka odbieramy jako autopochwałę możliwości poznawczych pisarza. I jeżeli forma jest także kategorią etyczną i wyraża postawę moralną twórcy, to antropocentryzm Nałkowskiej stanowi rodzaj egocentryzmu. Egocentryzmu, który doskonale neglizuje cytowana wyżej wypowiedź o niezrozumiałstwie.

5

Pora na podsumowanie dotychczasowych wywodów. *Granica* to dzieło sprzeczności. Między psychologizującą konstrukcją a antypsychologizującą ideą, między rodzajem budowy postaci a funkcjami, jakie im się narzuca, między poszukującą wartości autorką a arbitralnym narratorem, między ujawnionymi w różnej formie pisarskimi zamierzeniami a ich realizacją artystyczną. Sprzeczności te tłumaczą z jednej strony znamienne dwoistość recepcji powieści, z drugiej wskazują na kierunki ewolucji formy powieściowej w dwudziestoleciu i miejsce w nich autorki.

Granica zawiera niewątpliwie nowe elementy ideowe, jak i nowe próby ich artystycznych rozwiązań. Nowe wnioski — to odejście od wyłącznie psychologicznego wyjaśnienia ludzkiego losu. Ludwik Fryde w cytowanym szkicu o *Granicy* pisze wręcz:

[powieść ta stanowi] próbę świadomego zamknięcia kręgu rozwojowego powieści psychologicznej. Dokonywa się tu bowiem ostateczne przewyciężenie indywidualizmu, zdemaskowanie wewnętrznego świata jednostki i przekreślenie go jako fałszu i złudzenia.

⁴⁰ Z. Nałkowska, *O pisaniu*. W: *Widzenie bliskie i dalekie*, s. 60.

Ażeby uczynić utwór pojemnym dla problematyki społecznego radykalizmu, autorka nawiązała do stereotypów powieściowych, jakie problematyce tej służyły. Nawiązanie to stanowi jednocześnie ich rewizję, dokonaną z odmienną perspektywę historyczną, i w odmienną sytuację gatunku powieściowego. Nałkowska wystrzega się uproszczeń, zachowuje całość wykształconej już wiedzy o psychologicznych konsekwencjach stosunków międzyludzkich i wykształconą przez powieść umiejętność ich podania. Że z tej tezy i antytezy nie powstało nowe syntetyzujące piętro, próbowaliśmy udowodnić w powyższej analizie.

Natomiast wysunięcie na pierwszy plan w strukturze powieści, choć w sposób zakamuflowany i wewnętrznie sprzeczny, osobowości autora, położenie nacisku na wszechstronną interpretację rzeczywistości, obecność intelektualnego komentarza, który rozbija fikcję powieściową i uniwersalizuje jednostkowy przypadek opowiadanej anegdoty — wszystkie te tendencje pozwalają umieścić *Granice* w określonym kierunku XX-wiecznych przemian powieściowych. Kierunek ten to intelektualizacja powieści, coraz śmielsze przenikanie do niej elementów dyskursywnych i pierwiastków heterogenicznych, przy zachowaniu konstrukcyjnych ram powieści klasycznej, traktowanych jednak pretekstowo.

Między ekstremami tradycji i nowatorstwa, XIX-wiecznego realizmu i XX-wiecznego kracjonizmu, było miejsce na całą różnorodność stanowisk pośrednich, form nieostrych i pogranicznych. Nigdy więc nie brakowało okazji do wiecznych sporów o powieść, do wyrzekania na jej amorficzność, do głoszenia jej upadku, do ścierania się poglądów liberalnych z normatywnymi. Tendencja, którą nazywamy tu umownie intelektualizacją powieści, również znajdowała tak zwolenników jak i przeciwników, jej istnienie uświadamiali sobie zarówno twórcy jak i szeroka publiczność.

W artykule zamieszczonym w „Świecie Kobiety” z r. 1931, a przeciwstawiającym literaturę europejską amerykańską, znajdujemy taki oto znamieny passus:

Wielkie i zastanawiające powodzenie należy dzisiaj do tych pisarzy, w których twórczości przeważa pierwiastek intelektualny. [...] Autorzy ukazują nam niemal przy każdej sposobności swoją bystrość, zdolność spostrzegawczą i inteligencję wyostrzoną jak zimny lancet chirurga. Nie chcą być oni tak jak dawniej tajemniczymi reżyserami, ukrytymi za kulisami, reżyserami, którzy kierowali faktem i losami swoich bohaterów. Występują raczej na jaskrawo oświetlonej widowni, by wygłosić do publiczności długie i mądre monologi. Sytuacja i wydarzenia stały się w powieści współczesnej nieraz czymś bardzo podrzędnym, czymś niegodnym wysiłku twórczego⁴¹.

⁴¹ S. Dzikowski, *Wśród literatury współczesnej*. „Świat Kobiety” 1931, nr 1.

A tak zabiera głos twórca:

Od krytyków i od autorów z okazji różnych subtelnych książek słyszy się często, że fabuły, że akcji wcale one nie mają na celu. Jeśli więc opowiadanie to wyłączna okazja, by mówić o rozmaitych odcieniach odczucia i o różnych zajmujących zestawieniach intelektualnych, może by się znalazła prostsza. Bo w końcu technika wysokogatunkowej powieści zaczyna się sprowadzać do tego, by opowiadając, komunikować jednocześnie o czym innym, o tym, co autora istotnie obchodzi, a co zostaje uwzględnione tylko w pewnej mierze, tak aby toku ani fabuły nadto nie urażało. [...] Tę formę [eseju] przejmują dzisiaj prawie wszyscy wybitniejsi powieściopisarze. [...] Huxley, Mauriac, Gide, zmarły Chesterton są wyrazistymi przykładami tej prawdy⁴².

Tak więc jak sporu o tradycję — Balzak czy Flaubert — nie zapoczątkowała u nas publicystyka literacka „Kuźnicy”, tak też miało swoje antecedencje przeciwstawianie intelektualizmowi literatury europejskiej anty-intelektualizmu literatury amerykańskiej.

W dziedzinie techniki powieściowej oznaczało to pytanie: „*telling*” czy „*showing*” — ujawnienie autorskiego „ja” czy ukrycie go za behawiorystycznym opisem. I rzecz charakterystyczna, w sporze o prozę, który toczył się na przełomie lat 1955/56, Wilhelm Mach powołując się na Nałkowską stawał przeciwko Hłasce:

Diatryba polemiczna, wtrącony esej, nawet w miarę potrzeby korespondencja z publicystką, ożywia i „uczłowiecza” zastygły, konwencjonalny schemat powieści czy opowiadania⁴³.

Zarysowuje się więc wyraźny kierunek rozumienia powieści, opozycyjny wobec jej klasycznej tradycji, a wyznaczony nazwiskami Nałkowskiej, Brezy, Macha. Powieść miałaby adoptować elementy heterogeniczne, takie jak esej czy filozoficzny dialog. Odniesienie zaś europejskie tworzą pisarze tacy, jak Wells, Chesterton, Gide, Huxley. A więc wyklęci przez krytykę anglosaską, opowiadającą się za konsekwentnym „*showing*”, twórcy tzw. „*novel of ideas*”⁴⁴.

Eseistyczne skłonności tych pisarzy sprawiły, że wypowiadali się zarówno w powieści jak w eseju *sensu stricto*. Przy czym uderza, podobnie jak u Nałkowskiej, identyczny kształt stylistyczny obu tych form wypowiedzi, a w głosie każdej postaci powieściowej odnajdujemy też ten sam „obraz autora”. Tak pojmowana powieść nie odtwarza więc rzeczywistości bezpośrednio, ale przekazuje rozmaitość sądów i poglądów, jakie autor na jej temat z różnych źródeł zdobył. Zakłada przy tym pretekstowe, czy

⁴² T. Breza, *Dwugłos o Bolesławie Micińskim*. „Ateneum” 1938, nr 2.

⁴³ W. Mach, *Po obwodzie powieści*. „Nowa Kultura” 1956, nr 6.

⁴⁴ Zob. J. W. Beach, *The Twentieth Century Novel*. New York 1960 (wyd. 1: 1932).

wręcz ironiczne traktowanie tak intrygi jak i postaci powieściowej. A jej właściwym bohaterem staje się pisarz-intelektualista.

Niezależnie od normatywnych poglądów na powieść wydaje się, że niepowodzenia „powieści idei”, ku której Nałkowska wyraźnie się skłaniała, leżą w połowiczności proponowanych przez nią rozwiązań. Rozluźniając klasyczną formę, nie zmieniały one sposobu jej istnienia. By odwołać się raz jeszcze do ustaleń Bachtina — a powieść Huxleya kształtowała się wyraźnie pod wpływem Dostojewskiego — polifoniczność prezentowanych w „powieści idei” myśli i stanowisk nie pociąga za sobą polifoniczności powieściowej struktury, jak to ma miejsce u autora *Biesów*. Idee włożone w usta bohaterów nie usamodzielniają się, lecz stanowią wyłączną własność podmiotu autorskiego i wyrażają jego ideologiczne stanowisko. Dialog, wypowiedzi postaci pełnią tu tę samą funkcję co w powieści klasycznej, tzn. są upodrzędzone w stosunku do wypowiedzi narratora. Najlepszy dowód, że wyrażone w takiej formie powieściowej idee mogą, bez żadnego dla siebie uszczerbku, przyjąć formę inną — eseistyczną, publicystyczną.

Wspomniane wyżej zbieżności postaw pisarskich Nałkowskiej i Huxleya dadzą się wyjaśnić wspólnotą sytuacji społecznej i wspólnymi źródłami ideowymi. Interpretacja życia bez osobistego w nie zaangażowania i bez moralnych niepokojów, uznawanie jego sensu, unikające wartościowania bezinteresowne poznanie, pod którym kryje się kult dla osiągnięć nauk przyrodniczych — oto cechy składające się na postawę ideową określaną jako spektatorska czy też jako rodzaj klerkizmu. Po pierwszej wojnie światowej charakteryzuje ona poważną część europejskiej elity intelektualnej o tradycjach liberalnych.

W Polsce międzywojennej stanowisko to było szczególnie atrakcyjne dla intelektualistów jako programowy wyraz zrywania z obciążeniami okresu niewoli. *De facto*, jak słusznie zauważa Kijowski⁴⁵, ta nowa w warunkach polskich sytuacja społeczna elity intelektualnej poczyną się kształtować w latach 1905—1906, kiedy to jej dotychczasową rolę przejmują nowoczesne organizacje polityczne. Stabilizuje się zaś w Polsce niepodległej, kiedy to indyferentyzmowi politycznemu towarzyszy aprobata dla procesów tworzących i umacniających byt państwowy. Natomiast wspólnie już z europejską inteligencją liberalną przechodzi inteligencja polska ewolucję postaw będącą odpowiedzią na faszyzm i przejawy totalizmu. Jak stwierdza Stawar, rozkład liberalizmu i związaną z nim polaryzację stanowisk inteligencji należy uznać za „najważniejsze wydarzenie w dziejach kultury tych czasów”⁴⁶.

⁴⁵ A. Kijowski, *Maria Dąbrowska*. Warszawa 1964, s. 67—68.

⁴⁶ A. Stawar, *Tadeusz Żeleński (Boy)*. Warszawa 1958, s. 163.

I tutaj tak zestawienie *Kontrapunktu* (1928) z *Niewidomym w Ghazie* (1936) jak *Niedobrej miłości* (1928) z *Granicą* (1935) stanowi znamieny wyraz tego procesu. Albowiem pozwala wniknąć w charakter jednej z możliwych odpowiedzi, jaką na problemy swych czasów dawali „niezaangażowani” intelektualisci. Trzeba z góry stwierdzić, że odpowiedź ta świadczyła o dużej bezradności, spowodowanej naczelną zasadą tego piarstwa: bezinteresownym poznaniem, które nie pozwala na przyjęcie określonych wartości za swoje, na zbudowanie spójnego światopoglądu.

W *Niewidomym w Ghazie* bohater Huxleya zrywa z dotychczasową postawą — „przyglądania się życiu z łoży i wygłaszania o nim komentarzy”. Ale na faszyzm odpowiada pacyfizmem, a na komunizm ideą doskonalenia się wewnętrznego i miłości bliźniego.

Trzeba przyznać, że autorka *Granic* wykazała dużo większą przenikliwość w osądzie stosunków między jednostką a społeczeństwem, jakie wytwarzała totalizacja życia społeczno-politycznego. Daleko tu już odeszliśmy od szlachetnych złudzeń Żeromskiego na temat bezpośredniości związków jednostki i społeczeństwa.

Uciekanie od odpowiedzialności, bierność bohatera *Granic* — to bierność człowieka, który odczuwa przemożny nacisk grupy i wie już, że działają nań siły zupełnie od jego jednostkowej woli niezależne. Jednakże jeszcze nie wie, że są one historycznie określonym wytworem człowieka, a nie właściwością życia w ogóle. Na komunizm odpowiada ideologią państwa, zwalniającą jakoby od indywidualnej odpowiedzialności, na nierówność społeczną powrotem do ogólnohumanistycznych prawd elementarnych — „drugii człowiek”, „cudza krzywda”.

Natomiast autorka nie chce się zdecydować ani na akceptację, ani na skompromitowanie swego bohatera. Adaptując do swych różnoźródłowych teorii psychospołecznych także tezy marksistowskie, wzbogaca nimi tylko „sferę poznania”, nie przenosząc ich w „sferę postulatów”. A niewątpliwie zrealizowanie utajonego w utworze spostrzeżenia o alienacyjnym charakterze stosunków społecznych nadałoby powieści dużo ciekawszą perspektywę intelektualną.

Uprawiana przez Nałkowską „literatura diagnostyczna” — dopasowywanie wyjaśnień do rzetelnie zaobserwowanych objawów — poszukiwanie sensu w tym, co jest, przy z góry założonym, jakże pozytywistycznym, przekonaniu o mechanicznej sensowności wszystkiego, logiczną kolejną rzeczą skazywało na sankcjonowanie tego, co jest⁴⁷. Zetknięcie się takiego

⁴⁷ Przedstawione wyżej wnioski stanowią jednocześnie polemikę z interpretacją twórczości Nałkowskiej, jaką proponuje wnikliwy, ale chyba zbyt prezentystycznie nastawiony szkic H. Kirchner O „*Granic*” Zofii Nałkowskiej (w: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*, t. 2). Autorka umieszcza twórczość Nałkowskiej na

stanowiska z poszukiwaniem odpowiedzi na pytanie: „jak być powinno”, narzuconym przez historyczny czas, a obcym skłonnościom intelektualnym pisarki, nie stało się okazją do zasadniczej rewizji dotychczasowej postawy, a tym samym rewizji uprawianej poetyki, i skazało Nałkowską na zaplątanie się w sprzeczności.

linii od *Patuby* do *Ferdydurke* i widzi w niej głównie — prekursorską wobec współczesnych koncepcji antropologii kulturalnej — problematykę nieautentycznej egzystencji człowieka. Wydaje się, iż nieporozumienie to wynika, po pierwsze, z rozszerzenia modernistycznej antynomii natury i kultury na całą twórczość pisarki, a pominięcia faktu pogodzenia tej antynomii przez teorię relatywizmu psychologicznego, która umożliwiła wymianę buntu na aprobatywne stanowisko wobec życia. Po wtóre, estetyzm jako filozofia literatury, oraz filozoficzny naturalizm (człowiek biernym wytworem warunków biologiczno-społecznych) okazały się u Nałkowskiej najsilniejsze, stawiając jej twórczość poza problematyką kulturalną, dotyczącą dialektycznego rodzaju związków łączących człowieka z kulturą.