

Ewa Kraskowska

Nałkowska i Schulz, Schulz i Nałkowska

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1/2 (54/55), 211-227

1999

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.

Ewa KRASKOWSKA

Nałkowska i Schulz, Schulz i Nałkowska

Warszawa lat trzydziestych. Zofia Nałkowska, pierwsza dama literatury polskiej, choć swoje najlepsze książki ma wciąż przed sobą, zażywa sławy i powodzenia. Wróciła z prowincjonalnego Grodna. Niewesołe doświadczenia osobiste, jakie stał się tam jej udziałem, oraz ciekawe obserwacje natury psychologiczno-społecznej poczynione w środowisku prowincjonalnego miasta, przetwarzając będzie w *Niedobrej miłości* i w *Granicach*. Uporała się wreszcie z bolesną „sprawą Gorzechowskiego” – by nazwać rzecz jej językiem. Dzięki wielkiemu sukcesowi scenicznemu sztuki pod tytułem *Dom kobiet* cieszy się rozgłosem również za granicą, podróżuje, zbiera dowody adoracji i podziwu. Jako jedyna kobieta zasiada w Polskiej Akademii Literatury. Na posiedzeniach tego gremium odzywa się nieczęsto, ściiera się na przytyki osobiste z dawnym adoratorem, Irzykowskim, ripostuje szarogęszącemu się Kadenowi i – odbiera miesięczne diety uzupełniające jej stale dziurawy budżet. W życiu prywatnym najwyraźniej odreagowuje nieudany związek małżeński; wdaje się w liczne flirty i romanse, kokietuje urodą, wdziękiem, intelektem i pozycją w sferze życia publicznego, przeżywa kolejne miłości i oczarowania. Z powodu niegroźnej choroby płuc często wypoczywa w Zakopanem i jej życie erotyczne w tamtejszej atmosferze rozkwita. Wprawdzie uczucie do Karola Szymanowskiego musi pozostać nie skonsumowane, za to romans ze świeżo poznanym młodym Choromańskim z każdym dniem nabiera rumieńców, by osiągnąć apogeum w styczniu 1932 roku. „...minęło dwa tygodnie, olbrzymie jak dwa lata, wypełnione miłością, jakiej żądał: «nieprzyzwoitą i szaloną»” – pisze wówczas Zofia w dzienniku¹ – po czym następuje dramatyczne zerwanie dwojga kochanków, które wszelako nie przeszkodzi im pozostać dobrymi znajomymi. W trakcie swoich

^{1/} Z. Nałkowska *Dzienniki 1930-1939*, t. IV, cz.1, opr., wstęp i komentarz H. Kirchner. Warszawa 1988, s. 336. Przy następnych cytatach z tego tomu podaję w nawiasie numer strony i cyfrą rzymską numer części.

Portrety

podróży zagranicznych, związanych z premierami *Domu kobiet* i *Dnia jego powrotu*, pisarka nawiązuje krótkotrwałe, ale ważne dla niej znajomości intymne z serbskim reżyserem Milutinem Cekićem oraz z pisarzem Miroslavem Krležą.

W warszawskim mieszkaniu przy ulicy Marszałkowskiej przyjmuje licznych znajomych i przyjaciół, a intensywność tego życia towarzyskiego sprawia, że w końcu musi uregulować „godziny przyjęć”. Tak powstaje nieformalny „salon Nałkowskiej”, w którym gromadzą się pisarze, artyści, intelektualiści, politycy oraz inne osoby publiczne, by przy popołudniowej herbatce oddawać się rozkoszom konwersacji z celującą w sztuce rozmowy gospodynią. Wyliczenie gości o znanych nazwiskach, którzy się przez ów salon przewinęli, zajmie w dzienniku pisarki prawie dwie strony². Wkrótce zaczynają w nim przeważać twórcy pokoleniowo znacznie od niej młodszy; jak pisze – „towarzystwo dzisiejsze”: Schulz, Gombrowicz, Rudnicki, Łaszowski, Pietrzak, Miciński, Szemplińska, Breza. I w końcu, dodajmy, Bogusław Kuczyński, sekretarz i kochanek w jednej osobie. Przewaga mężczyzny jest w tym gronie ewidentna i tak zaczyna się kształtować nieco dwuznaczny wizerunek autorki *Hrabiego Emila* jako protektorki młodych literatów. Rola ta odpowiada jej do tego stopnia, że wejdzie w nią na resztę życia, nie porzucając jej nawet w niesprzyjających warunkach okupacyjnych. W styczniu 1934 roku notuje: „Coraz częściej otoczona jestem młodością: Rudnicki, Łaszowski, Buki³, Andrzejewski – każdy z mnóstwem swoich spraw i zgrzytów, każdy z innym kolorem talentu” (395, l). A w lutym, po będącym w dużej mierze jej zasługą debiucie książkowym Brunona Schulza i otrzymaniu odeń w darze własnoręcznie ilustrowanego i oprawionego egzemplarza *Sklepów cynamonowych* (parę lat później ów bibliofilski tom zniszczył w napadzie wściekłości Bogusław Kuczyński), zauważa:

Moje ambicje i próżności literackie wyzywają się tak zastępczo w tych młodych talentach. Tak samo radował mię Rudnicki, Gojawiczyńska, każda pochwała dla nich była osobistym sukcesem. Chociaż zapewne najbardziej udało mi się – [dodaje z niemal matczyną dumą – przyp. E.K.] – Choromański, jako rozgłos i popularność, tylko że jakościowo jest mi dalszy od Rudnickiego i Schulza.

[401–2, l]

Przyjaźnie Zofii Nałkowskiej z debiutującymi prozaikami stały się bardziej faktem z dziedziny kronikarstwa towarzyskiego niż przedmiotem refleksji badawczy literatury i jej kontekstów. Faktem, dodajmy, oświetlanym jednostronnie – jako w gruncie rzeczy niesmaczny i nie licujący z pozycją najwybitniejszej polskiej pisarki pociąg starzejącej się kobiety do mężczyzn, którzy z racji różnicy wieku mogliby być jej synami. Jest to obraz fałszywy i krzywdzący dla obu stron, zarówno dla autorki *Domu kobiet*, jak i dla jej podopiecznych. Te podszyte niewątpliwym erotyzmem kontakty poza innymi aspektami miały przede wszystkim wymiar

2/ Tamże, s. 137–139, II.

3/ „Mieczysław Buki – wg informacji Adolfa Rudnickiego – młody Żyd, zdolny, bardzo inteligentny, lewicujący poeta...” (tamże, przypis H. Kirchner, s. 396, l).

Kraskowska Nałkowska i Schulz, Schulz i Nałkowska

związków intelektualno-artystycznych, w obrębie których odbywała się ważna i inspirująca dla wszystkich uczestników wymiana myśli, wzajemna ocena dorobku twórczego, przekazywanie impulsów artystycznych.

O nich to się mówiło – pisze o sobie i o swoich kolegach Tadeusz Breza – że chodziliśmy na Nałkowską, kiedyś, jak gdyby o jakichś wykładach. Albo nawet wprost o tym czy innym z tej młodzieży, że jest na pierwszym czy na drugim roku Nałkowskiej.⁴

Młodzi pisarze na spotkania z Nałkowską przynosili swoje utwory, nierzadko czytali je przy niej na głos, ona zaś ze swej strony, nie szczędząc spontanicznych pochwał, nie tylko je komentowała, lecz niejednokrotnie dokonywała profesjonalnej redakcji powierzanych jej dzieł, czyniąc to, rzecz jasna, kosztem własnego piarstwa. Kto nie wie, czym jest praca nad cudzym tekstem, nigdy nie będzie umiał docenić głębi jej zaangażowania w rolę protektorki i rozmiarów jej życzliwości. Lecz przepływ korzyści nie był w tych przyjaźniach bynajmniej jednostronny.

Wróciwszy do Warszawy po wielotygodniowym, przedłużonym wskutek choroby, pobycie w Paryżu, w kwietniu 1933 roku Nałkowska zanotowała w dzienniku pewne uwagi na temat aktualnej sytuacji w życiu literackim, które zdają się znamionować przełom w jej własnym postrzeganiu siebie jako pisarki. Dwie kolejne sztuki teatralne, *Dom kobiet* i *Dzień jego powrotu*, przyniosły jej prawdziwą huśtawkę emocji: pierwsza dzięki spektakularnemu sukcesowi, druga – wskutek ewidentnego niepowodzenia. Teraz, z wielkim wysiłkiem, pisze *Granicę*, ową powieść, „która powinna być inna, powinna być lepsza od wszystkich moich książek” (354, I). Ma poczucie schyłku własnej kariery, ugruntowane przemianami, które się dokonują w niej jako kobiecie.

Tutaj zastałam – relacjonuje po przyjeździe do domu – wzmogoną twórczość, wyszło parę dobrych nowych książek, nie mam wcale wrażenia prowincji po Paryżu. Prócz Choromańskiego, który osiągnął wielki sukces drugą książką [chodzi o *Zazdrość i medycynę* – przyp. E.K.] [...], jest Uniłowski i zwłaszcza Rudnicki. Obie książki Heli Boguszewskiej [*Świat po niewidomemu* oraz *Ci ludzie* – przyp. E.K.], która z przyjaciółki zrobiła się teraz świetną koleżanką, mają duży sukces moralny dobrego gatunku. Wreszcie trzeci tom Kadena (*Bigda*) i trzeci tom Dąbrowskiej (*Noce i dnie*) – dwie wielkie pozycje przeciwstawne, usuwające mnie już niewątpliwie w cień. Ważna jest wreszcie rzecz Irzykowskiego o Boyu (*Beniaminek*), zjadliwa, w różnych kawałkach niesprawiedliwa, a ciekawa i miejscami głęboka. I na końcu własna moja mała sprawa, czyjś odczyt we Lwowie, „odbrązowienie Nałkowskiej”, „skandaliczne *Sciany świata*” i że o ileż Choromański jest lepszy. Wewnątrz nie umiem utrzymać wobec siebie swych stanowisk, ci, co są przeciw mnie, wydają mi się mieć rację.

[372–373, I]

^{4/} T. Breza *Wspomnienie o „Węzłach życia”*, w: *Wspomnienia o Zofii Nałkowskiej*, Warszawa 1965, s. 97.

Portrety

Nałkowska, do tej pory skupiona raczej na własnej technice literackiej, coraz częściej zaczyna analizować warsztaty innych twórców, zwłaszcza młodych. Nabiera przy tym – cytuję znowu zapis z dziennika – „neurastenicznej pewności, że wszystko, co napisałam, jest złe, że omyliłam się w czymś zasadniczo, że już za późno na przemianę” (441, D). Te lęki z upływem dekad będą się nasilać. Krytyczne recenzje z *Granicy* (Kołaczkowski, Fryde, Wyka), a później z *Niecierpliwych* (Miłosz, Breiter, Troczyński) sprawią, że u progu wojny ta świetna pisarka postrzeżać będzie siebie jako artystycznie skończoną, jaką tę, która przeżyła swój czas. Mimo iż owe krytyczne opinie przeważnie pochodzą od ludzi młodych, to z kolei jałowe, wielogodzinne posiedzenia PAL-u, owego zgromadzenia zasłużonych weteranów literatury w rodzaju Berenta, Przesmyckiego, Leśmiana czy Sieroszewskiego, uświadamiają jej, że całym swoim jestestwem, kobiecym, intelektualnym i artystycznym, jest właśnie po stronie młodości.

Kiedy się przyjrzeć książkom, które w początku lat trzydziestych powstawały „w kręgu Nałkowskiej”, nietrudno skonstatować, że są one pod pewnymi względami podobne. *Zazdrość i medycyna* Choromańskiego, *Adam Grywałd* i *Biała laska* (ukończona w 1939, wydana w 1973 pt. *Zawiść*) Brezy, *Niekochana* Rudnickiego poruszają problematykę skomplikowanych związków uczuciowo-erotycznych, powielając wręcz niektóre wątki z *Romansu Teresy Hennert czy Niedobrej miłości*. Przedstawiają mroczne, chorobliwe i destrukcyjne namiętności, właśnie takie, jakie były obsesją autorki *Choucas*. Trudno jednoznacznie zawyrokować, jakie ostatecznie mechanizmy zadecydowały o tych zbieżnościach: czy do Nałkowskiej Ignęli początkujący pisarze, których fascynowały te same, co ją, zagadnienia, i którzy w jej twórczości odnajdywali wspólnotę doświadczeń, w jej ciemnej wizji natury ludzkiej i relacji międzyludzkich – pożywkę dla swego młodzieńczego pesymizmu i poczucia egzystencjalnej tragiczności, czy też to ona siłą swojej osobowości i swego piarstwa kierowała ich uwagę ku takim właśnie tematom. Nie jest to zresztą aż tak istotne. Ważniejszy w tym kontekście będzie fakt, iż z tego podobieństwa przemysleń oraz zainteresowań, pogłębianego zapewne podczas długich, a nierzadko intymnych rozmów czy to we dwoje, czy w starannie dobranym, szczupłym gronie osób, wynikały korzyści obopólne. Debiutanci zyskiwali duchowe wsparcie, nieocenioną pomoc redakcyjną i, najogólniej mówiąc, taki klimat intelektualno-uczuciowy, w którym ich kruche i wrażliwe *ego* mogło się czuć bezpieczne i dowartościowane. Gdyż, trzeba dodać, w swych sympatiach i przyjaźniach Zofia Nałkowska zdradzała nieuleczalną słabość do neurotyków. Ale i ona, jako pisarka, wiele czerpała dobrego z tych związków, bowiem utwory jej młodych podopiecznych i adoratorów ukazywały, że to, o czym sama pisze najczęściej, można ujmować w inną, bardziej nowoczesną poetykę.

W tej konstelacji pisarsko-przyjacielskiej zgrupowanej wokół Nałkowskiej najdziwniejszym i, jak się miało okazać, najgenialniejszym twórcą był „tający się po kątach jej salonu”^{5/}, starszy od innych przybysz z dalekiej prowincji, Bruno

^{5/} M. Kuncewiczowa *Nałkowska jaką pamiętam*, w: *Wspomnienia...*, s. 170.

Schulz. Jego też twórczość najbardziej różniła się od modelu prozy psychologiczno-obyczajowej z tłem polityczno-społecznym, jakiemu hołdowała autorka *Granic*cy. Jak się zresztą wydaje, z początku, mimo wrażenia, jakie na niej wywarło, nie doceniła ona w pełni wielkości jego dzieła; w pewnym momencie uznała Schulza wręcz za pisarza gorszego od Mirosława Krleży⁶, czemu skądinąd nie można się za bardzo dziwić, bowiem w ogóle miała kobiecą skłonność do przeceniania mężczyzn będących obiektem jej uczucia. Chwaliła bez umiaru Choromańskiego, widziała wielkość w zapomnianych już dziś kompletnie powieściach Kuczyńskiego, ale przecież, z drugiej strony, umiała też napisać o czytanej w rękopisie *Ferdynand*ce: „przewiduję dla tej książki rolę niezwykłą” (188, II). Z Gombrowiczem łączyła ją wprawdzie wyzbyta podtekstów erotycznych sympatia, lecz na tę ocenę, jak sądzę, nie miała ona większego wpływu⁷.

Sanatorium pod Klepsydrą trafiło do jej rąk w okresie, kiedy najpierw z wolna, a potem w szaleńczym tempie, bo zmuszona wyprzedzać ich publikację z odcinka na odcinek w „Gazecie Polskiej”, pisała *Niecierpliwych*. „...czytam tę drugą książkę Schulza, przejęta dziwnością tego obrazu świata, n i e k i e d y [podkr. moje – E.K.] oczarowana” (s. 302, II). Nałkowska i Schulz, Schulz i Nałkowska; czy poza lekliwą adoracją i wdzięcznością z jego, a łaskawym przyzwoleniem z jej strony, poza szeregiem „dobrych rozmów”, z których najważniejsze, najlepsze, i – jak się miało okazać – ostatnie odbyły się podczas pobytu Nałkowskiej na kuracji w Truskawcu, w czerwcu 1939 roku, czy więc mogło tych dwoje cokolwiek łączyć w sferze literatury i literackości, czy mogli się wzajem w istotny, zauważalny sposób inspirować?

W zasadzie różniło ich wszystko: płeć, wiek, postura, sytuacja życiowa, pozycja w środowisku literackim, a co najważniejsze – charakter uprawianego pisarstwa. Mimo całej swojej nowoczesności w sferze światopoglądowej, Nałkowska, jeśli idzie o techniki powieściowe, nowoczesna pozostawała długo tylko w wyborze problematyki i sposobach jej ujęcia. Ukazywała przepastne labirynty psychiki ludzkiej w opowieści o najbanalniejszej codzienności, ale nigdy nie naruszała artystycznej reguły prawdopodobieństwa. Co więcej, aż do *Granic*cy nie korzystała prawie z najnowszych wynalazków i narzędzi prozy – ze zmiennych punktów widzenia, z monologów wewnętrznych, z mowy pozornie zależnej, że o strumieniu świadomości nie wspomniemy – ograniczając się w zasadzie do manipulowania czasem powieściowym. Najważniejszą instancją w jej utworach pozostawał narrator, na ogół bezosobowy i wszystkowiedzący, a z rzadka – jak w *Niedobrej miłości* – pierwszoosobowy i pozostający w obrębie świata przedstawionego, lecz usytuowany, jak u Dostojewskiego, na jego peryferiach; epizodyczny jako postać, ale za to znający wszystkich bohaterów głównych i dalszoplanowych, powiernik ich myśli oraz dramatów

^{6/} Z. Nałkowska *Dziennik...*, s. 380, II.

^{7/} O relacji „Nałkowska i Gombrowicz, Gombrowicz i Nałkowska” trzeba by napisać osobne studium, toteż nie będziemy się nią tu zajmować. Niektóre jej aspekty próbowała uchwycić H. Kirchner (por. zwłaszcza jej artykuł pt. *Najściślejsze zależności. Koncepcja osobowości w książce Zofii Nałkowskiej „Niedobra miłość”*, w: *o prozie polskiej XX wieku*, Wrocław 1971).

Portrety

osobistych, skarbnica plotek, podmiot rozbudowanych komentarzy i wyjaśnień. Atrakcyjność tych książek dla współczesnego im czytelnika wynikała przede wszystkim z tego, co nazywano „intelektualizmem Nałkowskiej” – z precyzyjnej i zdystansowanej analizy takich zagadnień psychologicznych, z jakimi ich przeciętny odbiorca mógł mieć do czynienia w swoim życiu.

Natomiast Bruno Schulz stał się czołowym przedstawicielem prozy zupełnie nowego typu – antymimetycznej, fantastycznej, maksymalnie zmetaforyzowanej, intertekstualnej, wystylizowanej, pierwszoosobowo subiektywnej, o języku zdominowanym przez funkcję poetycką, a przy tym wszystkim na swój sposób zaskakująco prawdziwej, chciałoby się rzec – autentycznej. Także i filozoficzne zainteresowania obojga raczej się rozmięły: Nałkowska, podobnie jak Gombrowicz, skupiła się na problematyce egzystencjalnej oraz na – ujmowanych relatywistycznie – zagadnieniach etyki, podczas gdy dla Schulza ważniejsze okazały się kwestie ontologiczne. Znamienne, że autorka *Granicy* właściwie nie wypowiedziała się publicznie na temat *Sklepów* i *Sanatorium*, mimo iż głos jej mógłby odegrać ważną rolę w ukierunkowaniu dość chaotycznej recepcji tej prozy w latach trzydziestych⁸. Schulz z kolei jest autorem bodaj najwnikliwszej recenzji *Niecierpliwych*, a więc powieści nie tylko będącej ze strony Nałkowskiej odważną próbą nowej poetyki (czy poetyk, jak chciał M. Głowiński⁹), ale także dość nieprzychylnie przyjętej przez krytykę, dopatrującą się w niej dowodów na to, iż następuje „zmięch Nałkowskiej”¹⁰. Recenzją tą zaświadczył, że jest zarówno rozumiejącym czytelnikiem, jak i lojalnym przyjacielem pisarki, ale zawarta w niej synteza twórczości Nałkowskiej (od *Hrabiego Emila* poczynając) nie rzuca w gruncie rzeczy istotnego światła na zagadnienie, które chcemy tu omawiać – choć do krytycznoliterackich wypowiedzi Schulza przyjdzie nam jeszcze wrócić.

A zatem w przypadku tych dwojga autorów śladów wzajemnych interferencji na gruncie artystycznym możemy szukać w faktach drobnych, być może marginesowych, ale niewykluczone, że tym ciekawszych, gdyż w takich właśnie potrafią się przejawiać mechanizmy pracy umysłu i proces powstawania żywych relacji „miedzytwórczych”.

Wyjdźmy zatem od następujących dwóch zdań: „Cóż powiem o Biance, jakże ją opiszę? Wiem tylko, że jest w sam raz cudownie zgodna ze sobą, że wypełnia bez reszty swój program”¹¹. Każdy czytelnik prozy Schulza zgodnie, że pochodzą one

^{8/} O międzywojennej recepcji prozy Schulza wyczerpująco pisze W. Bolecki (*Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Wrocław 1982, s. 232–244. Tamże „Wykaz cytowanych [przez autora – przyp. E.K.] wypowiedzi o prozie Brunona Schulza z lat 1934–1939”).

^{9/} Por.: M. Głowiński *Trzy poetyki „Niecierpliwych”*, w: *Porządek, chaos, znaczenie. Szkice o powieści współczesnej*, Warszawa 1968.

^{10/} Por.: K. Troczyński *Zmięch Nałkowskiej*, „*Tęcza*” 1938 nr 4.

^{11/} B. Schulz *Wiosna*, w: *Proza*, Kraków 1973, s. 159. Przy pozostałych cytatach z utworów i artykułów Schulza podaję już tylko w nawiasie numer strony wg tego wydania.

Kraskowska Nałkowska i Schulz, Schulz i Nałkowska

z opowiadania *Wiosna*. Ale zarazem każdy uważny czytelnik Nałkowskiej spostrzeże, że wypowiedziane zostały jej językiem i że odnoszą się do jej koncepcji typów ludzkich. Bowiem pisarka ta generalnie dzieliła ludzi na dwie kategorie podstawowe: takich, którzy są, i takich, którzy nie są „zgodni ze swoim typem”.

W młodości Zofia Nałkowska miała do czynienia z modną i sensacyjną teorią Cesarego Lombroso, czemu dała świadectwo w *Kobietach*, pisząc o jednej z postaci epizodycznych:

O Wildenhoffowej powiedziała by Lombroso, że należy do typu „urodzonych prostytutek”.

[K, 84]

Lombroso – profesor psychiatrii na uniwersytecie w Pawii i w tym samym czasie dyrektor zakładu dla obłąkanych – interesował się przede wszystkim związkiem między uzdolnieniami i genialnością a różnymi formami obłądzenia i degeneracji psychicznych, a swoje poglądy na ten temat wyłożył w słynnym dziele pt. *Geniusz i obłąkanie* (1864). Wielką wagę przywiązywał do pomiarów antropometrycznych, tzn. badania kształtu i rozmiarów czaszki. Na ich podstawie wyodrębnił antropologiczny typ przestępcy (tzw. typ lombrosowski), co dało mu podstawę do zbudowania teorii wrodzonych cech przestępczości, niezależnych od wpływu środowiska.

Nałkowska właściwie nigdy nie zweryfikowała swojego „lombrozjanizmu”, choć fatalistyczne teorie włoskiego uczonego zostały obalone w początkach XX wieku. „Typ urodzonego przestępcy” fascynował ją ze szczególną siłą, a reprezentowali go między innymi jej czołowi „amanci” powieściowcy – Omski i Blizbor, poza tym Ksawery z *Dnia jego powrotu* i do pewnego stopnia Jakub Mrowa z *Niecierpliwych*. Co ciekawe – gdy opisuje ona swoich męskich bohaterów, nad wyraz często podaje jakiś szczegół dotyczący kształtu głowy, a właściwie czaszki: jej rozmiaru, sposobu osadzenia na karku. A w opowiadaniu *Zależności* z tomu *Sciany świata* już bez ogródek wyznaje lombrozjańskie przekonanie, iż:

Na niektórych ludzi zbrodnia nachodzi z wewnątrz, jest wyrazem ich natury. Wyglądają tak, jakby w każdej chwili mogli ją na nowo popelnąć. Ich dziwne twarze, kształt głowy, czasami samo tylko osadzenie oczu, sam wyraz spojrzenia, mówi od razu, że są czymś innym od każdego z nas, czymś odmiennym i tajemniczym, że są zdolni do tego, co dla każdego z nas jest niepojęte. Tak wyglądali bracia Kowyle, nieszczęśni złoczyńcy.¹²

Ten w stu procentach deterministyczny pogląd na najgłębszą naturę człowieka pozostaje w obsoletnym – bo na pozór sprzecznym – związku z relatywistycznym ujęciem osobowości ludzkiej jako szeregu „kawałków czasu nawleczonych na nitkę jednej pamięci”¹³, ze znanym sloganem, iż jest się takim, jak miejsce, w którym się jest, z obsesją z m i a n y, jaka wyziera z każdego tematu, z każdej problematyki

^{12/} Z. Nałkowska *Opowiadania*, t. 3, Warszawa 1989, s. 112.

^{13/} Z. Nałkowska *Narcyza*, Warszawa 1982, s. 291. Przy następnym cytacie podaję tylko w nawiasie skrót tytułu (N) i numer strony.

Portrety

podejmowanej przez autorkę *Niedobrej miłości* i *Granicy*. Lecz, jak się okazuje, determinizm i relatywizm to dwie strony jednego medalu. Zmianom podlega bowiem s y t u a c j a człowieka i to, jakim się jawi on n a z e w n ą t r z, podczas gdy t y p w e w n ę t r z n y pozostaje niezmienny. Definiując jakąś osobę (w dziennikach i w prozie), pisarka często zastanawia się, czy jest ona w zgodzie ze swoim typem, czy też w jakiś sposób mu przeczy. Na przykład Emil:

Zazdrościł wszystkim, którzy żyli w z g o d z i e z e s w o i m t y p e m. Chciał być inny. Jego żądania były zawsze niezgodne z jego naturą, życie zaprzeczało przeznaczeniu.¹⁴

I właśnie ów typ wewnętrzny jest tym, czego Nałkowska szuka w ludziach (a czasem w zwierzętach) za pomocą c h a r a k t e r u jako gatunku literackiego. Charakter to „okruciz literacki” – krótki, ale zamknięty i spójny tekst, w którym sportretowana zostaje pewna postać, przy czym ów portret, choć z reguły (tak przynajmniej jest u Nałkowskiej) wzorowany na konkretnej osobie, ma być uogólnieniem, skądinąd najczęściej pewnych ludzkich przywar. Stąd ścisły związek tej formy z moralistyką, z takimiś gatunkami, jak bajka ezopowa, emblemat, satyra czy fraszka, stąd też stała w niej obecność ironii oraz zdań aforystycznych – gdyż charakter łaknie pointy i morału. Poetyka charakteru przeniknęła do wszystkich utworów prozatorskich autorki *Medalionów*, wypełnionych wnikliwym rozpoznawaniem ludzkich osobowości i rozstrzygającymi na ich temat diagnozami.

Ale dla Brunona Schulza – pisarza rozkochanego w przesadzie, widowiskowości i egzotyce – tradycyjna, statyczna formuła charakteru była niczym przyciasny gorset, zwłaszcza że człowiek interesował go raczej jako jedna z postaci istnienia, jedno z wcieleń materii, nie jako zagadka psychologiczna. Tym niemniej i on sięgnął po ten z natury mu obcy gatunek – czy nie pod wpływem kontaktu z twórczością i osobą Nałkowskiej? W cyklu z roku 1934 można rozpatrywać na tle tej kategorii opowiadania *Nemrod* i *Pan Karol*, a w cyklu z roku 1937 – *Doda* i *Edzia*. Ale z charakterami Schulzowskimi dzieją się rzeczy dziwne; utwory te sprawiają wrażenie, jak gdyby w ich obrębie zmagaly się ze sobą jakieś przeciwstawne siły i, co znamienne, należą do stosunkowo rzadko omawianych tekstów autora *Nocy wielkiego sezonu*, zwłaszcza zaś nie są przywoływane, gdy trzeba zilustrować najbardziej typowe właściwości jego prozy.

Najmniej „charakterologiczny”, a najbardziej schulzowski, jest spośród nich *Pan Karol* – portret słomianego wdowca pozostawionego latem sam na sam z przestrznią mieszkania. Właśnie owa przestrzeń, „to mieszkanie, puste i zapuszczone” (81), staje się niemal od pierwszego zdania dominującym tematem, dominującym b o h a t e r e m utworu, spychając przebywającego w niej człowieka do roli jednego z jej atrybutów. Odłóżmy więc *Pana Karola* na marginesy naszej analizy. Ale w *Sklepiach cynamonowych* jest jeszcze *Nemrod* – bodaj najmniej Schulzowskie z opowiadań Schulza, a właściwie nie opowiadanie, lecz portret małego szcze-

^{14/} Z. Nałkowska *Hrabia Emil*, Warszawa 1977, s. 34.

niaka, jakby żywcem wyjęty z prozy wspomnieniowej poświęconej zwierzętom, tak chętnie uprawianej w dwudziestoleciu międzywojennym zwłaszcza przez pisarki. Ów gatunek „charakterów zwierzęcych” był Zofii Nałkowskiej szczególnie bliski, a ciekawym zbiegiem okoliczności bohater jednego z nich – wprawdzie napisanego przez nią już po II wojnie – nosi również starożytne, władcze i dumne imię, Ramzes, także pozostające w komicznej sprzeczności z jego nikczemną posturą zwykłego kundelka.

Nemrod pisany jest tak:

Piesek był aksamitny, ciepły i pulsujący małym, pośpiesznym sercem. Miał dwa miękkie płatki uszu, niebieskawe, mętne oczka, różowy pyszczek, do którego można było włożyć palec bez żadnego niebezpieczeństwa, łapki delikatne i niewinne, z wzruszającą, różową brodaweczką z tyłu, nad stopami przednich nóg. Właził nimi do miski z mlekiem, żarłoczny i niecierpliwy, chłepczący napój różowym języczkiem, ażeby po nasyceniu się podnieść żałośnie małą mordkę z kropłą mleka na brodzie i wycofywać się niedołężnie z kąpieli mlecznej.

[73]

Jego pojawienie się w wizjonerskim świecie *Sklepów* stanowi uderzający przypadek *non sequitur*. Zawsze intrygowało mnie i niepokoiło, co takie rozczulające i tak realistycznie opisane stworzenie może porabiać w niesamowitym bestiarium Schulzowskim, pełnym dziwnych ptaków, owadów, skorupiaków, gdzie pies, jeśli już występuje, to od razu pod postacią straszliwej bestii, która w końcu okazuje się człowiekiem (*Sanatorium pod Klepsydrą*) albo jako głęboko symboliczne groteskowe monstrum z głową mężczyzny (grafiki z cyklu *Xięga bałwochwalcza*). Dziś widzę w *Nemrodzie* ślad osoby i twórczości pisarki, którą Schulz podziwiał i w której czuł oparcie jako autor i jako człowiek. Tym niemniej od klasycznego charakteru odróżnia się ten krótki utwór narracją pierwszoosobową z silnie zaznaczoną obecnością osoby opowiadającej, a także brakiem synchronii między czasem opowiadania a czasem przedstawionym.

Najciekawsze z naszego punktu widzenia okazują się dwa opowiadania: *Dodo* i *Edzio*, i to je właśnie miałam na myśli, napomykając wcześniej o zmaganiu się w obrębie tekstu przeciwstawnych sił. Oba są poświęcone istotom kalekim, co dobrze je osadza w prozie Schulza, ale nie wolno zapominać, że ułomności psychiczne i fizyczne przyciągały uwagę także autorki *Charakterów*. *Dodo* i *Edzio*, zresztą sąsiadujące ze sobą w kompozycji całego cyklu, są zbudowane dwudzielnie, co w przypadku drugiego z tych opowiadań zostaje dodatkowo podkreślone autorskim podziałem na część I i część II. Pierwsze części obu tekstów poświęcone są prezentacji postaci tytułowej; narrator ledwie zaznacza swoją obecność jednym czy drugim zaimkiem lub formą gramatyczną czasownika w pierwszej osobie liczby mnogiej, bez reszty skupiając się na wysoce analitycznym opisie wyglądu, zachowania i reakcji bohatera. Czyni to z dużym skupieniem, językiem – jak na Schulza – wyjątkowo zdyscyplinowanym, raz po raz jakby szukając najcelniejszych, najbardziej adekwatnych sformułowań; czasem pomaga sobie słówkiem „niejako”:

Portrety

Dodo przebył był raz dawno, w dzieciństwie jeszcze, jakąś ciężką chorobę mózgu, podczas której leżał wiele miesięcy bezprzytomny, bliższy śmierci niż życia, a gdy w końcu mimo to wyzdrowiał – okazał się, że był już n i e j a k o wycofany z obiegu, nie należał do wspólnoty ludzi rozumnych. Jego edukacja odbyła się prywatnie, n i e j a k o pro forma, z wielką ogłędnością. Wymagania, twarde i nieustępliwe wobec innych, wobec Doda miękły n i e j a k o, powściągały swą surowość i były pełne pobłażania.

[Podkr. moje – E.K.] [261]

Fragmenty te wprost uderzają swoim podobieństwem do stylu prozy Nałkowskiej, o którym sam Schulz, jako krytyk literacki, wyrażał się następująco:

Nałkowska dopełniła prozę polską pod względem językowym tonami i rejestrami, które stawiają ją u mety prozy europejskiej, jej udział polega jednak raczej na wzmocnieniu dyscypliny i selekcji, na zacieśnieniu wybujałego słownictwa w sensie pewnego purytanizmu i konwencjonalizmu niż na wzbogaceniu języka. Ze wspanialej puścizny Żeromskiego Kaden-Bandrowski wziął w spadku cały zmysłowy, materialny, onomatopeiczny potencjał słowa, wulgaryzmy i aneksy gwarowe, Nałkowska wzięła czystość i wykwinność składni, ścisłość słownictwa, wyszukaną precyzję zdania. Nie działa ona nigdy masą, tłokiem pleonazmów, huraganowym ogniem swady, nie ma też w jej prozie natchnionych błysków rdzennego słowotwórstwa. Jest w niej raczej pewna cierpka wstrzeźliwość, pewne szlachetne ubóstwo i umiar, ściśle dozowanie słowa.

[377–378]

I oto tenże Schulz, pod względem stylistycznym usytuowany przeciwieź na biegunie kadenowszczyzny, próbuje swego pióra w szczególnie powściągliwej poetyce gatunku tak bliskiego adorowanej przyjaciółce. Nie na długo jednak starcza mu cierpliwości. Drugie części omawianych opowiadań są już pod każdym względem Schulzowskie; tytułowym bohaterom przydani zostają antagoniści – w przypadku Doda jest to wystylizowany wedle sztychu Dürera wuj Hieronim i jego fantazmatyczny lew, w przypadku Edzia Adela – rzeczywistość, do tej pory trzymana w ryzach prawdopodobieństwa, zaczyna się rozpręgać i zarazem przechodzić w wymiar symboliczny, a język..., cóż, język, by tak rzec, wykoleja się z prostych torów i wpada na dzikie, nie uprawiane dotąd pobocza. *Edzio* kończy się potężną wizją pogrążonej w jakimś zaklętym śnie zbiorowości ludzkiej:

We wszystkich łózkach leżą ludzie z podciągniętymi kolanami, z twarzą gwałtownie w bok odrzuconą, głęboko skupioną, zanurzoną w sen i bez granic mu oddaną.

Jak któryś dorwał się snu, tak go trzyma kurczowo z żarliwą i bezprzytomną twarzą, podczas gdy oddech, wyprzedzając go daleko, błądzi samopas na odległych drogach.

I jest to właściwie jedna wielka historia podzielona na partie, na rozdziały i na rapsody rozdzielone między tych śpiących. Gdy jeden przestaje i milknie, drugi podejmuje jego wątek i tak idzie to opowiadanie tam i sam szerokim, epickim zygzakiem, podczas gdy leżą w pokojach tego domu bezwładni jak mak w przegrodach wielkiej, głuchej makówki i rosna na tym oddechu ku świtowi.

[273]

Kraskowska Nałkowska i Schulz, Schulz i Nałkowska

Jako pisarz – nie znajdował Schulz pożytki w analizowaniu sekretów cudzej psychiki, interesowała go bowiem rzeczywistość jako całość, ciągły ruch w obrębie istnienia, nietrwały status poszczególności. Ale jako osoba, jako ogniwo pewnego układu międzyludzkiego, przejawiał, owszem, zaciekawienie dla problematyki psychologicznej. Łatwo sobie wyobrazić, że na takie właśnie tematy najlepiej im się z Nałkowską rozmawiało, a echa tych rozmów dają się słyszeć w krytycznoliterackich wypowiedziach Schulza.

Pośród tych tekstów, w większości przypadkowych i pisanych na zamówienie, poza rozprawką o twórczości Nałkowskiej i *Niecierpliwych*, szczególną uwagę zwracają dwa obszernie omówienia *Cudzoziemki* Kuncewiczowej, zatytułowane *Nowa książka Kuncewiczowej* oraz *Aneksja podświadomości*. Określając książkę pod względem jej właściwości gatunkowych mianem „portretu”, chwali ją Schulz między innymi za to, iż „rozszerzyła [...] ramy charakterologii, stworzyła nowe jej pojęcie o głębi i szerokości zasięgu dotychczas nie znanej” (344); dalej zaś definiuje różnicę między powieścią, zwłaszcza opartą na schemacie biograficznym, a portretem, jako tkwiącą w przeciwstawieniu ruchu i działania w tej pierwszej – statyczności drugiego.

Miałem od dawna pomysł – pisze – że można by z twarzy spotkanego człowieka, z jego fizjonomii wyprowadzić całą nowelę lub powieść, uruchomić niejako, zmobilizować z powrotem w biografię to, co w tej twarzy zastygło w jakiś ostateczny rezultat, w jakąś figurę fizjonomiczną. Nie przeczuwałem, że da się to zrobić w sposób taki szeroki i monumentalny.

[(345)]

Analizując temat powieści Kuncewiczowej – czyli osobowość Róży – używa Schulz takich określeń, jak „zjawisko Róży”, „zagadnienie Róży” czy wreszcie „sprawa Róży” i są to sformułowania zaczerpnięte z języka Nałkowskiej, która tak właśnie miała zwyczaj nazywać przypadki psychologiczne (czy psychopatologiczne) związane bądź to z poszczególnymi postaciami ze swych powieści, bądź to – co w sumie na jedno wychodzi – z konkretnymi osobami z kręgu bliższych i dalszych znajomych, rodziny i przyjaciół. Na przykład ojca Mani Siesławskiej z *Niedobrej miłości* określa takimi słowami: „Zły, drażliwy, tragiczny, «zmarnowany» – sam przez się stanowił zagadnienie nie do rozwiązania”(NM, 41)¹⁵; o panu Peynirianie z *Choucas* mówi: „Ale oto już wyłaniał się, jako zagadnienie niepokojące, pan Peynirian” (C, 50). W *Granicy* ten sposób mówienia o ludziach i ich osobowościach, a także o łączących ich relacjach, staje się wręcz natarczywy; wielokrotnie natrafiamy tu na takie określenia, jak „fenomen Boleborzy”, „zagadnienie Justyny”, „zjawisko Justyny”. W dzienniku z czasów wojny, pod datą 25 II 1940 roku, Nałkowska notuje z właściwym sobie relatywizmem: „A taka sprawa Bogusława – cóż tu jest praw-

^{15/} Odtąd cytaty z utworów Nałkowskiej podaję wg następujących wydań i oznaczam ujętym w nawias skrótom oraz numerem strony. Skróty: NM – *Niedobra miłość*, Warszawa 1979; C – *Choucas*, Warszawa 1980; G – *Granica*, opr. W. Wójcik, BN i 204, Wrocław 1971; Nc – *Niecierpliwci*, Warszawa 1964; W – *Węzły życia*, Warszawa 1984.

Portrety

dą?”¹⁶. Z czasem „sprawa” stała się jednym z najczęściej używanych przez nią – zresztą w różnych znaczeniach – rzeczowników, tak iż w przypadku *Niecierpliwych* oraz *Węzłów życia* można chwilami wręcz mówić o nadużywaniu go. Dzięki takiemu nazywaniu, takiej terminologii, to, co mogło się wydawać pojedynczym, osobliwym przypadkiem ludzkim, nabiera wymiaru typologicznego, klinicznego, uniwersalizuje się i staje przydatnym składnikiem praktycznej wiedzy o człowieku.

Tak oto, szperając po zakamarkach twórczości Brunona Schulza, natknęliśmy się na Nałkowską. Czy z tego znaleziska wynikają jakieś doniosłe dla badań literackich skutki? Raczej nie. Nie zmienia ono ogólnego obrazu epoki, jest ledwie przyczynkiem do zajmującej kwestii wpływu, jaki prywatne kontakty między artystami, czy to będą przyjaźnie, miłości, animozje, czy wręcz nienawiści, mają na ich twórczość. Obecność Nałkowskiej w Schulzu nie spowodowała istotnych zmian w podejściu tego ostatniego do pisarstwa, jego proza pozostała monolitem i choć trudno spekulować, czy gdyby nie tragiczna interwencja historii mogłaby się dalej w takiej postaci rozwijać, to równie trudno wyobrazić sobie, by autor *Sklepów cynamonowych* zdolny był do jakiejś zasadniczej ewolucji, do zmiany stylu i estetyki. Pozostawał raczej – jak Leśmian, jak Witkacy, jak inni wynalazcy najzupełniej oryginalnych poetyk – niewolnikiem raz obranej metody pisarskiej, szczęśliwie na tyle pojemnej i niezwyklej, że w niczym nie osłabiło to jego potencjału twórczego.

Co innego Nałkowska. W jej dorobku, obejmującym przecież trzy epoki, cezurę sygnalizujące przewartościowania w dziedzinie estetycznej i światopoglądowej odgrywają istotną rolę. Najpierw trzeba było uwolnić się od manieri młodopolskiej, czego udało się pisarce dokonać w *Hrabi Emilu*. W dwudziestoleciu można wskazać parę faz ewolucyjnych w jej pisarstwie – charakterystyczne, że w dziennikach autorka niejednokrotnie przy okazji wznowień daje wyraz niezadowoleniu z wcześniejszych swoich książek – ale my zatrzymajmy się przy jednej, sygnalizowanej już wcześniej. Oto po *Granicy* następuje „zmięczenie Nałkowskiej” – tak to przynajmniej odczuwa ona sama, a także część krytyków, zwłaszcza tych młodych i gniewnych w rodzaju Wyki, Napierskiego, Miłosza czy Troczyńskiego. Przekonana, iż jej pisarstwo się „przeżywa”, a także powodowana pewnymi stanami psychicznymi związanymi z nadchodzącą starością i z pogrążającym ją w coraz głębszych stresach związkiem z Kuczyńskim, próbuje więc Nałkowska zmienić to i owo w swoim warsztacie prozatorskim. Owocem tych poszukiwań są *Niecierpliwci*.

Różni się ta powieść od wcześniejszych międzywojennych utworów pisarki pod wieloma istotnymi względami. Ograniczony zostaje udział narratorskiego komentarza. Fabuła ulega atrofii. Znika tło społeczno-polityczne. Definitywnie porzucony zostaje chronologiczny porządek wydarzeń. Rozluźniona kompozycja przypomina tę z *Choucas* czy z *Domu nad łąkami*, zbliżoną nieco do tzw. powieści nowelowej¹⁷; jak pisze E. Frąckowiak-Wie gandtowa:

^{16/} Z. Nałkowska *Dzienniki 1939-1944*, t. V, opr. i komentarz H. Kirchner, Warszawa 1996, s. 186.

^{17/} Por.: K. Jakowska *Międzywojenna powieść nowelowa*, „Pamiętnik Literacki” 1992 z. 1.

Kraskowska Nałkowska i Schulz, Schulz i Nałkowska

Materiał powieściowy uległ jakby rozsypaniu na „charaktery” i poszczególne motywy-epizody, obrysowane zamkniętymi rozdziałami, zaopatrzonymi w tytuły, a często i poity: *Ludzie w pamięci Jakuba, Teodora, Leonia, Odjazd Teodory, Nieporozumienia ...*¹⁸

Już tych kilka wymienionych cech pozwala się zorientować, iż autorka zmierza tu w kierunku szeroko rozumianej awangardowości w zakresie technik powieściowych. Fakt, iż na ogół nie zostało to dostrzeżone przez pierwszych recenzentów książki, można tłumaczyć pewnym bezwładem odbiorczym, który powodował, że trudno było ujrzeć „starą” Nałkowską w nowym świetle. Pośrednim dowodem na to, iż w obrębie *Niecierpliwych* dochodzi do przelamywania się różnych technik pisarskich, jest wyśledzenie w nich przez M. Głowińskiego aż trzech poetyk: powieści rodzinnej, powieści psychologicznej oraz egzystencjalnej paraboli spod znaku Kafki¹⁹. Owo dążenie do unowocześnienia środków wyrazu widoczne jest nie tylko w ogólnej koncepcji utworu, ale także w pojedynczych rozwiązaniach językowych. Najwyraźniej przejawia się ono w sposobie, w jaki zastosowana tu zostaje metafora.

Po doświadczeniach z ornamentowym stylem młodopolskim Nałkowska, jak się mogło wydawać, pożegnała się z tym tropem językowym raz na zawsze. Jej analitycznemu stosunkowi do rzeczywistości bardziej odpowiadało – jako instrument poznania i deskrypcji – porównanie, które w istocie często się pojawia, zwłaszcza w opisach wyglądotwórczych i zachowań ludzi oraz zwierząt. Oczywiście metafora ma to do siebie, że niezmiernie trudno ją wykorzenić z języka, nawet potocznego czy naukowego, ale można się nią posługiwać w sposób nie narzucający się uwadze odbiorcy, konwencjonalny – i tak właśnie czyniła to autorka *Choucas*. Natomiast tym, co jako pewne znamię stylistyczne narzuca się w jej prozie uwadze odbiorcy, są naznaczony paradoksalnością wypowiedzi o charakterze aforyzmów. Paradoks zaś – pojmowany tutaj nie jako wewnętrzna sprzeczność, ale sąd zaskakujący, często niespodziewanie odkrywczy, choć dotyczący rzeczy powszechnie znanych – lubi, by go ujmować w niekonwencjonalną formę. W utworach Nałkowskiej często można natknąć się na sformułowania, które na pierwszy rzut oka wydają się trochę dziwne. Już zdanie z *Narcyzy*: „Nie jest jeden człowiek” (*N*, 291) – brzmi niewyciecznie i niepoprawnie. Powiedziałyby się raczej „nie ma jednego człowieka”, „nie istnieje jeden człowiek” – gubiąc w ten sposób i efekt, i niuans znaczeniowy. Z czasem takich „niepoprawnych” zdań, coraz śmielszych i coraz bardziej niezwykłych, będzie przybywać. „Matka była łatwiejsza do przewyciężenia” (*G*, 446); „Ten Fabian odbywał się jeszcze ciągle, mimo że umarł już dawno” (*Nc*, 104); „Ernesta wystarcza na długi o” (*Nc*, 17); „Poruszył w pamięci swej miejsca, w których przechowywał te kilka kobiet po Marii – aż do Teodory, między nimi też Jadwigę z jej tak rozgąłzionym szwagrem” (*Nc*, 245–246; wszystkie podkreślenia moje). Takie „niemetafo-

^{18/} E. Frąckowiak-Wiegandtowa *Sztuka powieściopisarstwa Zofii Nałkowskiej (lata 1935-1954)*, Wrocław 1975, s. 85.

^{19/} M. Głowiński *Trzy poetyki...*

Portrety

ryczne wykolejenia poetyckie”, jak je określa Jerzy Ziomek²⁰, polegające na niezgodnym z normą i uzusem łączeniu wyrazów, noszą w retoryce nazwę solecyzmów i są w istocie błędami językowymi, które na mocy licencji poetyckiej mogą przeksztalczyć się w oryginalny, wyszukany środek stylistyczny. Styl *Niecierpliwych* jest wręcz podszyty solecyzmem i metaforą, wiele zdań chybczo się tu – w moim odczuciu – na granicy normy i odstępstwa, jak choćby ten oto – bardzo, jak się za chwilę okaże, znamieny – aforyzm: „Każdy jest większy, niż się wydaje, rozdęty, rozpuchły, obolały od tych innych w swoim wnętrzu” (*Nc*, 210–211). Dzięki temu język utworu, traktującego wszak o sprawach patologicznych, niesamowitych i złowrogich, zaczyna współtworzyć ów nastrój dziwności i niecodzienności, zwraca na siebie uwagę.

Wypróbowawszy przydatność solecyzmów, zaczyna sobie Nałkowska poczynać coraz śmieiej z metaforą. W istocie jedna, jedyna metafora stała się jakby wizjonerskim załączkiem całej powieści, a na jej trop naprowadza tytuł drugiego rozdziału: *Ludzie w pamięci Jakuba*. To niepozorne wyrażenie jest w istocie przykładem tak zwanych „metafor ontologicznych”, ściśle związanych ze sposobem, w jaki nasza cielesność warunkuje poznawanie przez nas świata, a konkretnie – „metafory pojemnika”. Genezę jej powszechnej obecności w języku tak wyjaśniają kognitywiści: Lakoff i Johnson:

Jesteśmy istotami fizycznymi, oddzielenymi od reszty świata przez powierzchnię naszej skóry, i postrzegamy świat jako coś, co znajduje się na zewnątrz nas. Każdy z nas jest pojemnikiem z powierzchnią ograniczającą i z orientacją typu w – poza.²¹

„Pojemnikowo” postrzegamy zarówno ludzkie ciało, jak i umysł. Stąd np. mówimy „to się nie mieści w głowie”, „zawrzeć w pamięci” itp., ale i zwyczajnie, przy użyciu samych tylko przyimków: w pamięci, poza rozumem, w obrębie świadomości. Pierwszy sygnał, iż taki sposób postrzegania człowieka i procesów umysłowych zaczyna się kształtować w umyśle pisarki, znajdujemy w *Granicy*, w jednym z najznakomitszych literacko fragmentów tej powieści, przedstawiającym przyjęcie imieninowe u pani Kolichowskiej. Nałkowska zaczynała już wówczas silnie odczuwać upływ czasu i ów opis zgromadzenia starych kobiet – „złotu widm”, „parady wiedźm” i „kongresu czarownic” – ma w tym kontekście szczególną wymowę. Piętrzą się tu naturalistyczne, odpychające szczegóły wyglądu, atakują wyobraźnię odbiorcy anatomiczne porównania, metafory i metonimie:

Ich wielkie brzuchy wspierały się na cienkich nóżkach jak beczki na zapalkach, podczas gdy inne znów nogi były grube i równe, pod walkami czarnych pończoch wełnianych uchodzące do ciasno zesnurowanych trzewików. Twarze siedziały ciężko na tłustych podgardlach, podpiętych w dole broszkami z granatów, lub chwiała się na szyjach wydłużonych, przewiązanych pośrodku aksamitką, a widoczna gra mięśni, żył i ścięgien,

20/ J. Ziomek *Solecyzmy w „Ferdynurce”*, w: *Prace ostatnie*, Warszawa 1994, s. 223.

21/ G. Lakoff, M. Johnson *Metafory w naszym życiu*, Warszawa 1988, s. 52.

Kraskowska Nałkowska i Schulz, Schulz i Nałkowska

które „chodziły” pod skórą żółtą i cienką, dodawała grymasom tych twarzy i słowom mówionym jakiejś patetycznej, sabatowej ekspresji.

[G, 24]

I dalej:

Paniusie piły wino porzeczkowe, chociaż to każdej z nich szkodziło. Co tam! Mogły sobie pozwolić raz na rok, przy takiej okazji. Na pomarszczone policzki występowały malutkie rumieńce. Coś się tam działo w tych organizmach, pod tą skórą, w tych ciachach [podkr. moje – E.K.]. Miały jeszcze jakąś krew – i ta myśl była trochę obrzydliwa i nieprzyzwoita.

[G, 26]

Formułując tytuł *Ludzie w pamięci Jakuba*, Zofia Nałkowska być może nie zdawała sobie sprawy, że już w tym momencie posługuje się metaforą, jednak w chwilę później ów trop językowy zaczyna się w *Niecierpliwych* mnożyć, wręcz potwornieć i zagarniać coraz większe połacie tekstu:

Wszystkie te osoby, zarówno żywe jak i umarte [...] tkwiły teraz mocno uwięzłe w pamięci Jakuba, organizowały się w niej i rozrastały. [13]

Byli i tacy, którzy wtargnęli w obręb jego pamięci z zeznań innych ludzi. [13]

Krzewili się wewnątrz niego jak kolonie mikrobow, żyli nim. To było nieprzyjemne. Myślał nieraz, że jest nimi napelniony po szyję, że ma ich po uszy. [14]

Wychodzili ku niemu z niego samego. [15]

Istniały tak w Jakubie jakby epoki cudze, całe tereny żywotów wtórnych, odtworzonych, sztucznie karmionych, czujących się dobrze i swojo w jakiejś faldzie pamięci, zawsze gotowych do tego, aby nagle wskrzesnąć. [16]

Ograniczmy cytowanie, gdyż materiału egzemplifikacyjnego powieść ta dostarcza aż nadto. W końcu bohater powie: „...jestem workiem wypchanym żywymi i umarłymi” (Nc, 305), a pojemnikowa metafora opanuje wyobraźnię Nałkowskiej do tego stopnia, iż w *Węzłach życia* pisarka rozwinie ją i zmodyfikuje już isticie brawurowo. Zdanie o tym, że człowiek nie kończy się na własnej skórze, po raz pierwszy znajdujemy wpisane w wypowiedź Bini Gondzillowej w *Romansie Teresy Hennert*; tam jednak występuje ono w formie lakonicznej i dopiero po latach zawarty w nim potencjał metaforyczny zostaje w pełni wyzyskany:

Człowiek wciąż przeplata się ze światem, jest cały postrzępiony na brzegach, jak stary szal. Nie dlatego, że obcina sobie paznokcie, strzyże włosy, goli zarost, że co dnia z pianą mydlaną i brudem zmywa wciąż po trochu samego siebie. Że osypuje się lupieżem, placze łzami, warstwami zeskrobuje się przy *pedicure*, że cały na swoich krawędziach jest tylko poniekąd sobą. Ale, że w człowieku – w obrębie jego skóry – zawiera się wszystko, co widzi i wie, wszystko, co przeżył sam i przeżyli za jego wiedzą inni. Że strzępami siebie, jak frędzlą, przenika w świat, że wciąż wysuwają się z niego włókienka uczuć i oplatają jakieś sprawy, jakieś miejscowości, oplatają ludzi innych, dzieci i zwierzęta.

[W, 85-86]

Portrety

Takich rozbudowanych metafor nie spotyka się w tej prozie ani wcześniej, ani później; mocną stroną pisarstwa Nałkowskiej bywała raczej deskrypcja. Sposób, w jaki autorka operuje tu językiem, jak wykorzystuje związki frazeologiczne (np. „mieć czegoś po uszy”) z jednej strony przypomina lingwistyczne chwytły międzywojennego Przybosa, z drugiej zaś – właśnie Schulza. Schulzowska jest przede wszystkim sama brawura, sama odwaga wypróbowywania możliwości języka, nade wszystkim zaś – urzeczowienie osoby ludzkiej. Czyż nie uderza ono w cytowanych przed chwilą opisach starych kobiet z *Granicy*?

Autor *Sklepów cynamonowych* traktował metaforę jako punkt wyjścia do metamorfozy. Mówiąc innymi słowy – m a t e r i a l i z o w a l m e t a f o r ę, z przekształcenia semantycznego czynił przekształcenie rzeczywistości przedstawionej, jak w owej scenie z opowiadania *Martwy sezon*, w której ojciec, rozwścieczony niecnymi figlami subiektów, najpierw zaczyna przypominać „monstrualną, buczącą, kosmatą muchę stalowobłękitną” (229), by się po chwili w nią przeistoczyć, czy jak w poniższym opisie ciotki Perazji z *Wichury*:

[...] ciotka Perazja zaczęła się klócić i złorzeczyć [...] zaciętrzewiała się coraz bardziej w gniewie i stała się jednym pękiem gestykulacji i złorzeczeń. Zdawało się, że w paroksyzmie złości rozgestykuje się na części, że rozpadnie się, podzieli, rozbiegnie w sto pajaków, rozgałęzi po podłodze czarnym, migotliwym pękiem oszalałych karakonich biegów. Zamiast tego zaczęła raptownie maleć, kurczyć się, wciąż roztrzęsiona i rozsypująca się przekleństwami [...] by wreszcie gdzieś w kącie, malejąc coraz bardziej, szernieć, zwinąć się jak zwiedły, spalony papier, zetlić się w płatek popiołu, skruszyć w proch i nicłość.

[109]

Często punktem wyjścia do takiej metamorfozy jest u Schulza jakiś potoczny związek frazeologiczny, jak na przykład w opowiadaniu *Nawiedzenie*:

Mój ojciec powoli zanikał, w i ą d ł w o c z a c h.

[49, podkr. E.K.]

Z tego idiomu wyprowadzone zostaje zdarzenie w świecie przedstawionym; ojciec istotnie – jak ciotka Perazja – kurczy się i maleje, by wreszcie stać się okruczem ginącym w zakamarkach mieszkania. Podobnie w *Niecierpliwych* – z ryzykownego stwierdzenia dziadka Fabiana, iż „od śniadania nic nie włożył do ust” rozwija się groteskowa wizja Jakuba, w której dziadek wkładający „w głąb siebie” jedzenie jawi się jako worek zawiązany na zamknięte usta (*Nc*, 106). Z owym urzeczowianiem osoby ludzkiej łączy się także widoczna u obojga twórców obsesja somatyczna, przejawiająca się u Schulza w postrzeganiu ludzkiego ciała jako mięsa (*Sierpień*), a u Nałkowskiej – jako mięsnego worka wypełnionego wnętrznościami.

Autorka *Niecierpliwych* wprawdzie nie pozwala sobie na naruszanie reguł prawdopodobieństwa, zatrzymując się na granicy, którą Bruno Schulz nieustannie i swobodnie przekracza, jednak sam fakt pojawienia się w jej zdyscyplinowanym stylu podobnych chwytów świadczy o głębokim zaindukowaniu tzw. „poetyckim

modelem prozy”. Jeszcze bardziej schulzowski, bo już nie tylko w stylu, ale i w treści, jest następujący fragment z *Węzłów życia*:

Życie organizuje sobą, łączy naprędce pośpieszne, niedbale i niewartościowe związki doraźne z wolnych pierwiastków świata materii martwej. Jakby coś ku czemuś przedsięwzięjąc, coś chcąc zadziałać i sprawić. Ułatwia sobie tę uzurpację, usprawiedliwia ją niejako, supłając to wszystko w węzełek świadomości – tak coś nazywając i nawet postulując, tak wywalczając dla siebie rozkosz trwania.

[WŻ, 125–126]

Dzieje się tak, jakby zaabsorbowana do tej pory intelektualnymi i emocjonalnymi aspektami ludzkiej egzystencji autorka zaczynała – czy to pod wpływem zmian, jakim sama z wiekiem podlegała, czy w kontakcie z cudzym, w tym wypadku Schulzowskim widzeniem człowieka i bytu – poddawać się fascynacji biologiczną i materialną stroną życia. I choć nie oznacza to bynajmniej, że w orbicie jej zainteresowań zaczną się pojawiać jakieś nowe, różne od podejmowanych wcześniej, tematy, to jednak dokona się subtelne, a ważne w skutkach, przesunięcie tonacji filozoficznej, w pewnym sensie nawet o charakterze powrotu do przeszłości. Oto bowiem w swych młodopolskich utworach Nałkowska wielokrotnie dawała wyraz, charakterystycznej dla epoki, wierze w jedność człowieka z naturą – widać to wyraźnie w *Rówieśnicach* i w *Narcyzie*, a także w opowiadaniach z cyklu *Koteczka, czyli białe tulipany*, gdzie owo zjednoczenie ma wszelako głównie walor estetyczny i konsolacyjny: w kontemplacji przyrody bohaterki znajdują ucieczkę od życiowych dramatów. Teraz, u progu starości, pisarka znowu widzi człowieka jako cząstkę materialnego i biologicznego bytu, z bytem tym jednorodną („...człowiek podobny jest do świata, [...] jest zrobiony z tej samej materii istnienia” – napisała w *Granicach*, 274). Jest w tej postawie zarówno triumf – bo przewyciężenie jednorazowości istnienia poszczególnego – jak i klęska, klęska humanisty, gdyż człowiek w ten sposób zredukowany wcale nie „brzmi dumnie”. Ostatecznym wyrazem tej klęski będą *Medaliony*.

I na tym porzeczamy. Wniosków ani podsumowań nie będzie. Bo czy to w końcu samo w sobie nie jest ciekawe, że gdy wynaleźć w Schulzu to, co najmniej schulzowskie – trafi się na Nałkowską, a gdy z kolei wynaleźć w Nałkowskiej to, co na pozór jej technice pisarskiej najdalsze – trafi się na Schulza?