

# Hanna Kirchner

---

## Modernistyczna młodość Zofii Nałkowskiej

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 59/1, 67-109

---

1968

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

HANNA KIRCHNER

## MODERNISTYCZNA MŁODOŚĆ ZOFII NAŁKOWSKIEJ

### 1

Swoje miejsce na tle prozy młodopolskiej określa Zofia Nałkowska od razu, od debiutu, specyficzną problematyką twórczości, rozpatrywaną na materiale zasadniczego dla siebie tematu, który programowo oznacza tytułem pierwszej książki: *Kobiety*.

Pierwsza i najwcześniejsza warstwa tego pojęcia: kobiety, odnosić się będzie do postulatu emancypacji, wyraźnie jednak odmiennej od programu pozytywistów w tym zakresie. Trafnie zauważył Wilhelm Feldman, że w tym typie emancypacji kobieta nie chce już upodabniać się do mężczyzny, lecz „kocha swoją kobiecość”<sup>1</sup> i pragnie znaleźć w niej podstawę do apologii indywidualnego wyodrębnienia. Jest to żądanie równości w dziedzinie erotyzmu i zarazem respektu dla swości kobiecych uczuć i doznań. Jednocześnie jednak rozszerzenie tego postulatu na konsekwencje społeczne — w zakresie norm obyczajowych, prawnych i etycznych. Emancypacja ta odwołuje się więc do sfery psychologii i wzorów kulturowych.

Powieść ta była w pewnym sensie zbeletryzowaniem kilku tez publicystycznych, które Nałkowska głosiła na forum obrad ruchu kobiecego — Zjazdu Kobiet Polskich. Zjazd odbywał się w r. 1907, w rok więc po książkowej publikacji wszystkich trzech części *Kobiet*. Wystąpienie pisarki wywołało polemikę: w latach 1907 i 1908 toczyła się na łamach „Krytyki” zawzięta dyskusja z udziałem lekarza-seksuologa i działacza, doktora Miklaszewskiego. Nałkowska, zabierająca głos w imieniu „kobiet najmłodszych”, określiła swoje wystąpienie jako „wyznanie wiary kobiety nowej”, jako „słowo nowe, słowo śmiałe, słowo rewolucyjne”.

Istotą jej dezyderatów jest odsłonięcie nie tyle fałszu, na jakim

---

<sup>1</sup> W. Feldman, *Współczesna literatura polska*. Wyd. 8. Kraków 1930, s. 436.

wspiera się życie obyczajowe (jak to robiła Zapolska), ile fałszu samych norm etycznych, uzależnienia ich od interesów społecznych i ekonomicznych mężczyzny, obwarowania nimi wolnego instynktu miłosnego<sup>2</sup>.

Nałkowska żąda prawa kobiety do pełni doznań miłosnych. „Tenże ruch etyczny usiłuje i całe życie erotyczne kobiety sprowadzić do obowiązków macierzyństwa”. Powraca stale w jej wywodach znamienna sprawa szczerości:

Kobiety nie umieją, nie lubią, nie chcą wypowiadać się szczerze, kłamią w stosunku do świata i w stosunku do siebie, grają rozliczne role przez inercję niewoli — a szczerości w myślach, postępkach i czynach lękają się niesłychanie.

Chcemy całego życia!

— takim okrzykiem kończy Nałkowska swoje wystąpienie<sup>3</sup>.

Cała ta problematyka związana była z modelem panerotyzmu modernistycznego, wspartego o upowszechnienie naturalistycznych badań fizjologicznych. Metafizyka „chuci” Przybyszewskiego sąsiadowała przecie z erotykami Tetmajera, wielbiącego uroki fizycznej pieśczoży. Schopenhauerowska „psychologia miłości” ujawniała w niej wolę gatunku, popęd biologicznego instynktu<sup>4</sup>, słynna książka francuskiego symbolisty Rémy de Gourmonta *Fizyka miłości* włączała sprawy erotyczne człowieka do niezliczonych przejawów i form instynktu miłosnego w świecie natury. Wyzwolenie tych spraw z pruderii, ich manifestowana otwartość weszły tak silnie w całokształt obyczajowości epoki, że użytkowanie tej problematyki, traktowanej tak programowo, w debiucie Nałkowskiej wydawałoby się rzeczą po prostu banalną. Odrębność nadaje jej fakt właśnie owej „kobiecości”, która zmienia od razu proporcje tematu, zmienia punkt widzenia, przydaje nowych znaczeń.

Zatem do wszystkich zastępczych funkcji, jakie w modernizmie pełni erotyzm, zwłaszcza pojęty jako wyraz wewnętrznej wolności lub prze-

---

<sup>2</sup> *Kobiety* były może również repliką na powieść A. Garborge, głośnego pisarza norweskiego, zatytułowaną *Mężczyźni*. Garborg poświęcił tę i kilka innych swoich książek silnemu w latach 80-ych w krajach skandynawskich ruchowi emancypacyjnemu. Ruch ten zresztą traktował kwestię kobiecą bardzo wszechstronnie: objął szeroko pojęte sprawy moralności i obyczaju, wysunął m. in. hasło erotycznego równouprawnienia obu płci, a nawet przedmałżeńskiej czystości mężczyzny. Dyskusje skandynawskie referowano w Polsce, tłumaczono utwory literackie i publicystyczne (m. in. słynną broszurę dramaturga B. Bjørnsona *Jednożeństwo i wielożeństwo*. Warszawa 1893). Kwestia kobieca w takiej postaci, jak pojawia się u Nałkowskiej, była wówczas problemem żywo dyskutowanym.

<sup>3</sup> *Uwagi o etycznych zadaniach ruchu kobiecego. Przemówienie wygłoszone na Zjeździe Kobiet*. W: *Widzenie bliskie i dalekie*. Warszawa 1957, s. 239, 240. Tamże dyskusja nad tym wystąpieniem.

<sup>4</sup> A. Schopenhauer, *Miłość*. Tłum. A. W. Warszawa 1898.

ciwnie, jako przejaw tragicznego fatum (jak u Przybyszewskiego), przybywa jeszcze wpływ erotyzmu na realną sytuację społeczno-obyczajową kobiety, a wreszcie — co wydaje się konsekwencją szczególnie godną uwagi i charakterystyczną dla tych lat — jego udział w kształtowaniu się nowej koncepcji osobowości.

Młodziutka autorka, niewątpliwie z zamiarem epatowania czytelnika i siebie samej, akcentuje przede wszystkim swoje tezy publicystyczne; wyraża je w portretach i oświadczeniach kilku kobiet uosabiających różne typy postaw wobec miłości i erotyzmu, wobec kobiecości i statusu społeczno-obyczajowego kobiety pod tym względem. Jest tu m. in. także „socjalistyczny ideał” kobiety, żona działacza robotniczego Smiłowicza, „niewielka, chuda, poczerniała kobieta, w ciemnej sukni i w binoklach na nosie” (K 210)<sup>5</sup> — ideał oczywiście potraktowany wzgardliwie i odrzucony, bo... nieestetyczny.

Postawy te wynikają z pamiętnikarskiej relacji narratorki, jak ze stronic przerzucanego żurnala — jest to katalog póź kobiecych, łatwo się tłumaczący nieporadnością literacką i nikłą wiedzą życiową początkującej pisarki. Ale utrwała się tu w ten sposób skłonność dość istotna dla całej tej młodzieńczej twórczości: jest nią potrzeba modelowania osobowości, szukania typu i stylu, dążenie do formuły. Oto charakterystyczne rozważania bohaterki, odwołujące się, rzecz znamienna, do aktualnych lektur:

Nietzsche każe nie zapominać kija na kobietę, Amiel — należeć do jednostki i mieć swą odrębną, płciową etykę, Garborg — chodzić wszędzie z guwernantką, by przyszłemu mężowi nie dać żadnej możliwości podejrzenia. A mimo to ja chcę jednak być kobietą.

Dotąd jeszcze nie urobiłam sobie pojęcia o istocie kobiecości. W epoce Rosławskiego wierzyłam święcie, że cechą charakterystyczną kobiety jest estetyzm, ale — wszak Ellen Key mówi, że kobieta kształtuje się zawsze wedle pragnień mężczyzny. [K 11]

Tutaj jeszcze te poszukiwania wzoru mają charakter zabiegu autobiograficznego, wyboru własnego, później nabiorą walorów ogólniejszych, prowadzić będą w stronę tezy antropologicznej.

Narcyzm młodości sprawia, że zaczyna się od samouwielbienia: istotnym tematem powieści jest wszak jej główna bohaterka, Janka Dernowiczówna. Nie troszcząc się o zgodność realiów, autorka charakteryzuje ją drobnym, lecz wymownym szczegółem: Janka jest córką murarza,

<sup>5</sup> Posłużono się skrótami przy lokalizowaniu cytatów z następujących utworów Z. Nałkowskiej: K=*Kobiety*. Warszawa 1906. — Ks=*Księżę. Powieść*. Wyd. 2. Kraków 1912. — N=*Narcyza*. Wyd. 2. Kraków 1911. — R=*Rówieśnice*. Wyd. 2. Warszawa 1911. — WR=*Węże i róże*. Kraków 1915. Liczby po skrótach wskazują stronicę.

samodzielnie pracuje na życie jako buchalterka i pracą tą zarabia także na wykwintne kapelusze. Jest bowiem skądinąd wytworną damą, estetką zarówno w stroju jak i upodobaniach artystycznych. Takie kolejne wcielenie owej „panny modern całkiem”, co to „sama sobie pierze i zna cały Przybyszewski”, śmiesznej przez kontrast iście pałubiczny, dokumentuje przecież istnienie rzeczywistej sytuacji kulturowej owych inteligentek wywodzących się z innego niż ziemiańsko-burżuazyjny kręgu społecznego, a w intencji Nałkowskiej ma zapewne być również programowe. Wyrafinowanie duchowe ubogiej dziewczyny jest rekompensatą, przedmiotem dumy i poczucia wyższości wobec bogatych filistrów — to jakby damskie wcielenie modernistycznego Artysty, zabawnie niekonsekwentne, bo zabarwione tęsknotą do... wykwintu sukien.

Janka jest nie tylko personifikacją postulatów ruchu kobiecego — jest próbą nowego modelu osobowości w wersji kobiecej, tzn. w sposób znamieny korygującej model modernistyczny.

Jest to przede wszystkim swoista replika na obiegiowe w modernizmie pojmowanie kobiety, schopenhauerowskiej wyrazicielki ślepego i drapieżnego gatunku, kobiety — odwiecznego wroga mężczyzny, swoiestego kobiecego wampira, co nader zabawnie, acz z prawdziwą grozą pokazywał Przybyszewski na przykładzie obrazów Muncha:

Wgryzła się w kark mężczyzny ostrymi zębami, oblała twarz jego krwią swych czerwonych włosów, objęła głowę jego silną ręką rozszalałej chuci i dusi, i gryzie — gryzie<sup>6</sup>.

Identyczny stereotyp Kobiety-Nieprzyjaciółki znajdujemy w *Próchnie*, a także w książkach d'Annunzia, choćby w powieści *Triumf śmierci* (przełożonej w r. 1907 przez Staffa).

Nałkowska podejmuje niejako rękawicę, pozbawia swój model kobiety pseudometafizyki walki płci i zabawnego demonizmu, wyposaża natomiast swoją Jankę w poczucie siły, pogardliwego, zwycięskiego panowania nad mężczyzną (czy raczej nad sobą?), w nietzscheański amoralizm („jadłam z drzewa świadomości, że nie ma złego ani dobrego” (K 65)), namiętą potrzebę swobody.

Cechuje tę postać świadomy narcyzm, uwielbienie dla własnej osobowości, ale jednocześnie wola władania nią, swoiestego „uprawiania” jej, jak czynił to Filip z modnych powieści Barrèsa *Sous l'oeil des barbares* i *Un Homme libre*.

Towarzyszy temu stały nakaz szczerości wobec siebie, wpływający nie tyle z ekshibicjonizmu, ile z założonego dystansu wobec własnej osoby (po trosze też z megalomanii modernistycznej i — po prostu

<sup>6</sup> S. Przybyszewski, *Na drogach duszy*. Wyd. 2. Kraków 1902, s. 47.

młodzieńczej). Dzieje trzech kolejnych doświadczeń miłosnych Janki, doświadczeń negatywnych, mają tę funkcję służebną, że są w istocie drogą utwierdzenia i próbowania własnej osobowości, dramatycznym pasowaniem się ze swymi żądzami — w imię zwycięstwa nad sobą i nad partnerem, w imię wewnętrznej wolności, która nie pozwala na zdobycie władzy nad sobą dorodnemu i prymitywnemu chłopcu, sile wyłącznie fizycznej, nie duchowej, czy mężowi przyjaciółki, notorycznemu donżuanowi. Janka poddaje się jednak tej niewoli, gdy chodzi o mitycznego Rosławskiego, uczonego i podróżnika, którego kocha bez wzajemności, bez szans i pozostaje temu mitowi, temu marzeniu o miłości, wierna.

Moment to bardzo istotny. Pierwsza część powieści nosi tytuł *Lodowe pola*, druga *W czerwonym ogrodzie*. Symbolizują one zatem dwie przeciwstawne sobie siły: duszy (psychiki, intelektu) i życia (miłości, natury), marzenia i rzeczywistości.

„Lodowe pola duszy” obejmują miłość marzoną i nie spełnioną, a także obszary siły wewnętrznej, indywidualności, wolności, dramatycznie bronionej, wreszcie te cechy, które pochodzą od intelektu przeciwstawionego uczuciu.

Programowy intelektualizm ma być, według intencji autorki, niezwykle istotną cechą Janki — postaci poniekąd modelowej. Młodziąca autorka pojmuje go głównie jako dyspozycję psychiczną Janki decydującą o jej procesie poznawczym:

w ogóle na wszystko, co spotyka mnie w życiu, patrzę zazwyczaj [...] z zewnątrz, obiektywnie; wrażenia uświadamiam sobie już w formie okrągłych, pełnych zdań, często wyszukanych i nienaturalnych.

moja swoboda i *désinvolture*'a ma źródło i arenę głównie w intelekcie. [K 31, 172]<sup>7</sup>

Jest to także potrzeba autoanalizy, zobiektywizowanej niejako introspekcji, także model kobiety uczonej, która wśród dywagacji z przyjaciółką o miłości toczy też od niechcienia filozoficzne tyrady o istocie bytu i niebytu. Janka zresztą jest uczoną o bliżej nie określonej spec-

<sup>7</sup> *Dzienniki* dowodzą, jak dalece ta pierwsza książka złożona została z materiału autobiograficznego, wyjątkowo mało przetrawionego. Jest ona w istocie pamiętnikiem uczuć i refleksji samej autorki. Cytowane zdanie jest samooceną, przeniesione zostało z dziennika tamtych lat. Fikcyjna jest fabuła i realia, lecz w postaci Janki Nałkowska częściowo portretuje siebie, Rosławski odpowiada osobie inżyniera-górnika nazwiskiem Mędrzecki, a wątek ich znajomości został tu dość wiernie opisany. Wspomnienie tego człowieka, fascynującego ją w wieku dziewczęcym, trwało długie lata, a otrzymany od niego kamień z odciskiem paproci przechowywała do końca życia. Uwodzicielski i lekkomyślny mąż Marty, Imszański, zawierać ma z kolei rysy Leona Rygiera, poślubionego przez niespełna 19-letnią Nałkowską.

jalności, była współpracowniczką i uczennicą „wytwornego starca” Obojańskiego. Jej nieudana przygoda z życiem, czy raczej z miłością, jej wycofanie się na „lodowe pola” kończy się powrotem do współpracy z Obojańskim, swoistym zamknięciem się w klasztorze naukowym:

W życiu wszystko sobie przeczy. Nauka jest bardziej konsekwentna. [...] No — ostatecznie wolałam wrócić do was niż do kościoła — [K 238—239]<sup>8</sup>

Intelektualizm określa wreszcie swoistość stylu prozy i jej kompozycji. Autobiografizm narracji pamiętnikarskiej, tak charakterystycznej dla modernizmu, przeobraża się tu raczej w ciąg refleksji. W tej prozie antyepickiej, o powściągliwym nasyceniu realiami, o zredukowanym do minimum opisie, w tym pamiętniku życia wewnętrznego, uderza niemal zupełny brak rozlewności lirycznej, co tak raziło współczesnych krytyków rzekomym „chłodem”. Jest tu dążność do ścisłej formuły uczuć i zachowań, świadomość elementu gry, strategii między partnerami, mimowolnego reżyserowania zachowań u siebie, u drugich.

Do proponowanego modelu osobowości włącza też Nałkowska programowy estetyzm. W *Kobietach* jeszcze płaski, banalny, deklaracyjny, sprowadza się on do kultu żurnalowej estetyki póż i sukien, do damskiej odmiany dandyzmu Wilde’owskiego, do kontemplacji własnej urody i dyskwalifikacji ludzi brzydkich.

Zanim estetyzm ten wyszlachetnieje, zanim ozdobi styl poezją wyższej próby, młoda autorka — niepewna jeszcze walorów swoich ironicznych, intelektualnych formuł — sięga czasami do sztafażu komunałów stylistyki modernistycznej. Inteligentne autoanalizy Janki bywają „przekładane” na język „poetycki”:

Jestem w tym świecie, gdzie krzywda, w purpurowy, królewski płaszcz krwi odziana, nie wabi za sobą na malachicie mchów leśnych roztańczonej zemsty [...]. [K 75]

Niezdolna jeszcze do stworzenia nowego, indywidualnego języka do opisu doznań miłosnych czy artystycznych, Nałkowska załatwia je niekiedy takim oto stylem:

<sup>8</sup> Rodzinny wzór pracy naukowej jako wartości, jako wyboru drogi życiowej nasuwa się tu Nałkowskiej w sposób naturalny, ale już w znamienym przeciwstawieniu do „życia”, które wymyka się (wbrew założeniom pozytywistycznego scjentyzmu) naukowej schematyzacji. W następnej powieści, *Księżę*, przedłużającej w wątku pobocznym dzieje Janki, zaakcentowana zostaje niższość pracy naukowej wobec ponęt życia (tożsameso z miłością), a Obojański, wyznawca apolitycznej „wiedzy pozytywnej”, skompromitowany lękiem przed rewolucją. Niechęć wobec ideału niezaangażowanej społecznie, „czystej” nauki wraca jeszcze w ubocznej sylwetce Szarzyńskiego w *Rówieśnicach* i Michała w opowiadaniu *Noc podniebna*. W taki sposób na drugim planie ścierają się wpływy rodzinnej tradycji i modernizmu, krystalizując się przeciw w sposób bliski koncepcji nauki w praktyce W. Nałkowskiego.

I uczułam na wargach przesłodką czarę jego ust o smaku róż wędnących...  
I piłam szkarłatne wino jego pocałunków, mocne jako śmierć...

Wysoki młody pan strząsał z przecudnych swych palców ciężkie, splątane  
krople dźwięków... [K 177, 180]

Mimo banalności i płytkości tej młodzieńczej bardzo książki<sup>9</sup> wy-  
notowany z niej powyżej repertuar problemowy określać będzie w dużej  
mierze także następne utwory pisarki. Swoją odrębność wypracowuje  
Nałkowska przez modyfikację podjętej w debiucie problematyki moder-  
nistycznej, poddanej w późniejszych książkach różnym reakcjom lite-  
rackiej chemii.

## 2

„Kobiecość” stanowi więc motyw stały w książkach Nałkowskiej  
tego okresu. Pojawia się w określonych ciągach znaczeniowych, w pe-  
wnym, właściwym jej „polu semantycznym”. Ulega ono modyfikacjom,  
można w nim jednak wyróżnić jakieś związki powtarzalne.

W pojęciu kobiety u Nałkowskiej splata się w jeden węzeł biopsychiczne pojmowanie kobiecości i społeczno-kulturowe, oba w jakiś sposób nadające się do pretekstowego potraktowania jako materiał do uogólnień na temat osobowości. To pierwsze rozumienie ujawniało naturalistyczną podstawę modernistycznego przekonania, że w problematyce tajemnic płci i miłości ukrywa się szersza wiedza o naturze bytu i o człowieku jako medium natury. Kompleks spraw społeczno-kulturowych, rozpatrywanych w sferze świadomości, pozwala wykorzystać specyfikę obyczajowej sytuacji kobiety do śledzenia problemu konwencji, szczerości itp. Rodzi to czasem poczucie pewnej „przejściowości”<sup>10</sup>, chaosu tworzenia się osobowości nowej:

powab ma dla mnie to tylko, co się we mnie staje. Dumna jestem nie z tych mocy, co są we mnie — ale z tego, że one nie przestały jeszcze walczyć z moją wolą. Z doskonalących się niedoskonałości dumna jestem, z myśli, co wzajemnie sobą gardzą, z instynktów, przeciwstawiających się jeszcze niekiedy logice, z atawizmów, których odkrycie i sformułowanie ważniejsze jest i piękniejsze od ich pokonania [...]. [K 202]

<sup>9</sup> Wywiad z Zofią Nałkowską („Świat Kobiet” 1927, z 15 VI. Cyt. za: *Widzenie bliskie i dalekie*, s. 487): „Pierwszą powieść, *Kobiety*, napisałam będąc prawie dzieckiem. Pewien znakomity pisarz nazwał mnie wtedy »dzieckiem piszącym dla dorosłych«”.

<sup>10</sup> Słowo „przejściowy”, którego tu używam świadomie, było w epoce terminem obiegowym, wynikało z wyraźnej świadomości nowych procesów społecznych i kulturowych, jakie przynosiła cywilizacja „masy i maszyny” i ich starcia z dotychczasowymi pojęciami. Poczucie to przekładało się najczęściej na frazeologię psychologiczną.



Świadomość taka zdaje się decydować o charakterze całej młodopolskiej twórczości Nałkowskiej. Rozwija się ona niejako poprzez grę dystansu i aprobaty, krytycyzmu i samouwielbienia, ekspresji cudzych postaw, rozdziału stanowiska autorki i narratorki i zarazem utożsamienia swego programu z wypowiedzią postaci. Przystojoną i zaakceptowaną frazeologię modernistyczną wyraża czasem wojowniczo, nie dbając o to, że brak jej przeciwnika. Styl epoki narzuca tę wyznawczość i apostołstwo sądów. Siłami, wobec których odczynia Nałkowska zaklęcia swego programu, zdają się być: ogólnikowo pojęte „życie”, także widziany jako pojęcie — mężczyzna, wreszcie własna jej „jaźń”, wymagająca urobienia i formuły.

A więc ten sens pierwszy: kobieta i miłość. Z pozoru jest to podstawowa tematyka wszystkich książek Nałkowskiej w omawianym okresie. Miłość jest dla niej od początku głosem natury. Idzie tu więc za koncepcją Schopenhauera<sup>11</sup>, na którego zresztą powołuje się już w *Kobietach*, zgodna jest w tym punkcie z modernizmem, potwierdza zaaprobowaną i przejętą przezeń koncepcję na wskroś naturalistyczną zarówno w *Rówieśnicach* jak i w wydanych w tym samym roku niektórych opowiadaniach tomu *Koteczka, czyli białe tulipany*. Owa Koteczka (z tytułowego opowiadania, napisanego w r. 1905), dziewczica narzeczona, ma na sumieniu jedynie parę wizyt u malarza, który robił jej portret w niebieskiej sukni. Przychodząc tam po raz ostatni, nieświadoma, lecz preczuwająca możliwości jakiegoś zdarzenia, rzuca do wnętrza pracowni kwiaty, niby na grób nieświadomionej miłości. „[...] w oczach jej stanęły dwie wielkie łzy, łzy natury”<sup>12</sup>. W opowiadaniu *Dzień ten* (1908), raczej etiudzie lirycznej, śledzi Nałkowska bieg myśli i na wespół świadomych, określonych przez fizjologię, odczuć kobiety:

ona w dniu tym zbratana z oceanami, zawisła od wiekuistych przemian księżycowych, podległa prawom niezmiennym, żałosna i pogodna, nieświadoma tajemnic swoich, jak sama śliczna jej siostra, natura<sup>13</sup>.

Definicja zawarta w ostatnich słowach tego cytatu wróci w tytułowym opowiadaniu tomu *Lustra*:

W krzyku błotnych ptaków słyszałam dziwaczne ponad wodami wiosennymi wołanie. Zamknęłam oczy i pomyślałam: niech będzie pozdrowiona dzika siostra moja, natura.

<sup>11</sup> Oto fragment opowiadania *Zielone wybrzeże* (1905) z tomu *Koteczka, czyli białe tulipany* (Lwów 1909, s. 73): „Schopenhauera czytałam — i zgadzałam się na jego projekcję miłości, ale nie pogardziłam przeto miłością. [...] Niechaj będzie instynktem tylko, przewrotnym podstępem celowej natury — poza tym pozostanie jeszcze miłością”.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 8. Podkreślenie H. K.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 137.

Pośród głębokich mroków życia przewinęła się złota żmija pokusy, upajająca myśl:

Może jest dusza moja tylko legendą o mnie — kłamanym, pustym, zagmatwanym o mnie podaniem.

Przeto opuszczam Alhambrę marzeń i z dziecinną uwagą odczytuję pisany wichrami wiosennymi na wodach aksjomat rozkoszy istnienia<sup>14</sup>.

Pomiędzy tymi dwiema lirycznymi definicjami kobiety, jako medium natury, w powieści *Narcyza* rozpatruje Nałkowska problem erotyzmu. Opisuje, podobnie jak w *Rówieśnicach*, lecz znacznie otwarciej i prościej, pragnienie miłosne kobiety. Opisuje wreszcie dziecięce, nieświadome przeżycie Maurycego, słynną scenę z konewkami, słynną, gdyż jest szczegółem z biografii Wacława Nałkowskiego. Opowiedzianej przez ojca, niepojętej dla niego historii nadała pisarka interpretację całkowicie freudowską. Maurycy jako uczeń w czasie wakacji spotyka wiejską dziewczynkę z konewkami wody, które wniosła z mozołem po stromym brzegu rzeki. I w niezrozumiałym dlań odruchu jednym kopnięciem tę drogocenną wodę dziecku wylewa.

Pamiętał Maurycy, że instynkt miłosny, po raz pierwszy zbudzony o tamtej chwili, trwał już odtąd w kręgu jego dziecinnego świata jak na pół senne przywidzenie. [...] Później odnalazły się nici pokrewieństwa pomiędzy kochaniem Amandy i przygodą z konewkami. Maurycy poznał, że były z jednego świata. Objawił mu się wtedy, jak idea, cudowny, przyświecający życiu jednokształt miłosny. [N 127—128]

Jest on siłą przemożną i niebezpieczną. Kiedy Hania, bohaterka *Rówieśnic*, poznaje miłość, jest to uczucie nie odwzajemnione, więc takie właśnie, które daje możliwość poznania niejako istoty miłości, nieodłącznie związanej z cierpieniem, splecionej ze śmiercią.

To przekonanie wyraża się w swoistej wizji snutej przez udręczoną świadomość bohaterki, której indywidualne cierpienie miłosne urasta do rangi zjawiska potwierdzającego prawa „kosmiczne” natury. W wizji tej pojawia się ekspresjonistyczny obraz niezliczonych śmierci, które towarzyszą życiu, „miliardów ziarn nie zasianych, zjedzonych jajek, kawioru, miliardy nie urodzonych dzieci” (R 232), okropne wyobrażenie patrzących embrionów, jakby przeniesione ze szkiców Przybyszewskiego o malarstwie Muncha:

w każdym uczuciu zarodek zniszczenia, każde pragnienie, każda myśl przepojona tym ciemnym przeczuciem śmierci [...].

Ponad ciałem zgniłego embriona wyrastają lilie, ale każdy plenek brzemienny posiewem śmierci. [...]

Munch nie zna szczęścia w miłości<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Z. Nałkowska, *Lustra*. Kraków 1914, s. 3—4.

<sup>15</sup> Przybyszewski, *op. cit.*, s. 44—45.

Nałkowska podejmuje tę pesymistyczną koncepcję miłości i, podobnie jak Schopenhauer, podobnie jak Przybyszewski, rozszerza ją na istotę bytu:

osaczony przez przeszłość umarłą i martwą przyszłość, na wysepce życia stoi człowiek, produkt rozkładu i jego jutrzejszy materiał, a myśl jego jest sarkofagiem świata [...]. [R 231]

Stąd w jej książkach obsesja cierpienia przepełniającego świat. Już w *Kobietach* będzie to udręka wewnętrzna Marty, której myśl o odrzuconej miłości łączy się zawsze z dręczącą pamięcią o wszelkiego rodzaju męce i bólu zadawanym w naturze, o torturowaniu się wzajemnym zwierząt i żywych stworzeń przez ludzi; pojawia się tu motyw cierpiącej ryby, który wróci po 30 latach w *Granicy*:

wiesz — ja obłądu dostaję na myśl o bezpożyteczności cierpień w naturze... [...] Pamiętam o męce ryb żyjących dzień cały na powietrzu, rzucających się odruchowo jeszcze na patelni [...]. [K 27]

Schopenhauerowski pesymizm staje się fundamentem wszystkich młodopolskich utworów Nałkowskiej; nie popełnimy zresztą nadużycia, gdy — pamiętając zwłaszcza o *Niecierpliwych* — uznamy, że Schopenhauer w przeważnej mierze ukształtował raz na zawsze światopogląd pisarki. Jego wpływ odnajdzie się i potwierdzi w pesymizmie freudowskim, płynącym z podobnych założeń.

życie jest metodyką męczeństwa. [...] Człowiek jest tylko materiałem, nieświadomym, przypadkowym tematem wydarzeń. Jest obojętne, jak zachowa się w obliczu przeznaczenia. [...] Jedyną rzeczą nie wziętą w rachubę, jedyną rzeczą nieprzewidzianą jest samobójstwo. [N 92]

Tę krańcową konkluzję, sformułowaną ubocznie w *Narcyzie*, zrealizuje postać następnej powieści, *Węży i róż* (1915), Marusia, niekochana i zdradzana żona modnego lekarza, matka nienormalnego dziecka. W jej geście jednoczy się ocena świata i ocena miłości. Ślepa woła instynktu wybucha, siejąc zniszczenie i śmierć. Ziejący czarną wodą kanał z koszmarnych snów Hani, czasu jej rozpaczliwej miłosnej, w *Wężach i różach* zmaterializuje się. Spadnie weń Marusia, popełniając samobójstwo po uduszeniu swojej córki.

Marusia cierpi na silną neurozę, w której przejawia się, znajduje ujście i ekspresję jej niezgoda na świat, a bardziej jeszcze — świadomość jego istotnego oblicza. Odnowiony przez modernizm romantyczny motyw szaleńca odzywa się tu w przeświadczeniu, że, jak głosi Hebbel, którego słowa wzięła sobie Nałkowska do jednego z rozdziałów za motto: „Chore stany zresztą są bliższe ośrodkowi prawdy niż tzw. zdrowe” (WR 42). Wypowiada to także Marusia:

Jeśli ściśle rozważyć, to człowiek normalny i zdrowy jest tylko optymistą, ale wcale nie znajduje się bliżej rzeczywistości, bliżej prawdziwego sensu życia. [WR 161]

Niezależnie od modernistycznej funkcji tego motywu znakomity, wręcz kliniczny opis kolejnych stadiów neurozy Marusi (uczucie zsuwania się z równi pochyłej uczynionej z blachy; natręctwa itp.) i freudowskie wręcz umotywowanie jej źródeł ujawnia niewątpliwy wkład szkoły naturalistycznej, jej splecenie z modernizmem.

Pesymistyczna wersja miłości rodziła się u Przybyszewskiego z założenia antagonizmu płci, z jego mizogynizmu — kobieta „nienawidzi mężczyzny, bo tak nieskończenie nim pogardza [...]”<sup>16</sup>. Metafizyka i demonizm płci są Nałkowskiej obce, sumuje w istocie wnioski płynące z obserwacji określonej kultury, konkretne układy odniesień między mężczyzną a kobietą, daje pośrednio świadectwo ścierania się dawnych i nowych stereotypów w obrębie świadomości kobiecej. Potrzeba ustalenia odrębności psychiki kobiety w związku z jej sytuacją erotyczną wynika właśnie z tego przemieszczenia się wzorów kulturowych.

W prozie Nałkowskiej sytuacja ta przekłada się na poczucie nierozstrzygalnego konfliktu, dysharmonii. Młoda pisarka próbuje rozpatrzeć tę kwestię na płaszczyźnie filozoficznego uogólnienia, w którym mieszają się poniekąd dwa założenia: jedno wskazuje na ślepy i nieukojonny popęd, torujący sobie drogę poprzez społeczne zakazy, jako na przyczynę cierpienia, drugie zaś w poddaniu się instynktowi widzi źródło szczęścia, lecz wini kulturę za stałe hamowanie tej naturalnej dążności. Nałkowska uogólnia ciągle ten sam przypadek, którym ilustruje antagonizm instynktu i kultury; przekłada na sytuacje i postacie kobiece ów temat, tak podstawowy dla modernizmu.

W świadomości epoki jest to prawdziwy dylemat: przeklina się bezrozumne, fatalistyczne, nieczule siły natury — i zarazem walczy o powrót do niej, o wolność instynktu. Atakuje się kulturę jako źródło fałszów, bezsensów, niewoli wewnętrznej człowieka, ale zarazem aprobuje w jej sztuczności, estetyzmie, wyższości nad wulgarną naturą. Nałkowska dziedziczy po modernizmie ambiwalentny stosunek do obu członów tej antynomii, jej postacię określać będzie wewnętrzna niemożność pójścia za głosem instynktu, świadomość spętania kulturą lub też szukanie w niej azylu przed „niedobrym” życiem, miłością, tzn. cierpieniem.

Dzieje tych postaci kobiecych mają jeszcze inny zakres znaczeniowy, bodaj ciekawszy: ich rozterki składają się na proces zdobywania samowiedzy, śledzenia w samej sobie przekształcania się stereotypów świadomości, wyzwiania z fałszów i restrykcji dotychczasowej kultury. Ten

---

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 78.

moment buntu, prowokacji, śmiałego odsłaniania różnorodnych przejawów psychiki jest przecież w ówczesnych książkach Nałkowskiej niewątpliwie ważki i znaczący.

## 3

W tej strefie mieści się też, wyłożona już w *Kobietach*, po części programowa, propozycja pewnego modelu osobowości, którego wersję najbardziej może interesującą stanowi postać tytułowa *Narcyzy*.

Siłą sprawczą tego modelu jest naturalnie indywidualizm epoki, wyrastający pospołu z Schopenhauera, Nietzschego, Stirnera. Znaczny wpływ wywarła tu aura dramatów Ibsena, jego nakazu realizacji samego siebie. Jeśli jednak wpływ wielkiego dramaturga norweskiego w utworach Nałkowskiej jest niewątpliwy<sup>17</sup>, to zarazem obserwować u niej można znamiennej modyfikację motywów ibsenowskich — przeniesienie ich z płaszczyzny społecznej i obyczajowej emancypacji na teren konfliktu wewnętrznego, ścierania się sprzecznych sił, dążności i popędów w samej psychice kobiety „przejsiowej”. Jest to właśnie różnica między literaturą stulecia XIX i XX, widać tu pośredni wpływ zaczynającej się XX-wiecznej recepcji Dostojewskiego, który tak zawile spletał nikczemne i wzniosłe odruchy w duszy jednego człowieka.

Dostojewskiego odczytał na początku wieku André Gide, jeden z bliskich Nałkowskiej autorów i bez wątpienia mający znaczny udział w kształtowaniu się jej kobiecych postaci, nade wszystko *Narcyzy*. Mit *Narcyza* przez Młodą Polskę ulubiony, także u Gide'a pojawi się w jednym z jego symbolicznych utworów (*Le Traité du Narcisse* (1891)).

Szukając rzeczy istniejących, *Narcyz* znajduje w falach tylko odbicie własnego obrazu. Musi zrozumieć, że świat zewnętrzny jest dla niego niczym, prawda zaś mieści się jedynie we własnym jego umyśle. Ratunkiem istnienia będzie mu przeto kontemplacja, sprawdziany zaś odnajdzie w samym sobie<sup>18</sup>.

Narcystyczny indywidualizm, przetłumaczony raczej z Schopenhauera niżeli z Nietzschego, gdyż kontemplatywny bardziej niż aktywny, to postawa szczególnie charakterystyczna dla bohaterki Nałkowskiej.

Kobiecej narcyzm jest nie tylko podziwem dla własnej urody, to także „rozpoznanie się w jestestwie swoim”, to wreszcie poetycka odwrotność

---

<sup>17</sup> Poświadczony wypowiedzią pisarki w ankiecie pt. *Co zawdzięczają pisarze polscy literaturom obcym?* („Wiadomości Literackie” 1927, nr 47): „Pierwsi więc moi mistrze — to Arne Garborg, Ibsen i Hamsun — na długo”, a także notatka w dzienniku (20 X 1909): „Cały Ibsen wywarł na mnie kiedyś rozległy wpływ”.

<sup>18</sup> Relacja J. Lorentowicza (*Nowa Francja literacka. Portrety i wrażenia*. Warszawa 1911, s. 493).

mitu Narcyza: kobieta nachylona nad „lustrami” wody staje się zwierciadlanym odbiciem natury, która się w niej jakby przegląda.

Z podniety nietscheańskiej indywidualizm kobiet Nałkowskiej odzywa się także nutą wyzwania, dumy, jest przede wszystkim dla nich siłą i obroną, czasem przejawia się w egotystycznym samouwielbieniu:

O jakże kocham siebie we wszystkich przejawach moich. [...] we wszystkich przesmutnych zwycięstwach mej nieskruszonej mocy! — [K 234]

lub wręcz w szczebiotliwej minoderii:

Moje rozgrzeszenie jest w tym, że grzeszę ja. [Ks 86]

Ale w *Rówieśnicach* stanie się ten indywidualizm podłożem wizerunku Małgorzaty, która walczy z nędzą i realnymi dramataми swojej egzystencji „uzbrojona w nadzwyczajną inteligencję i zaskorupiona nadzwyczajną dumą”, co według Irzykowskiego sprzeciwiało się „założeniu tej powieści jako powieści socjalnej”<sup>19</sup>, w całkowitej jednak było zgodzie z tezą programową Nałkowskiej.

Najrozleglejsze treści zespala ta postawa w osobie głównej bohaterki powieści *Narcyza*, znajdującej w jarzmie swoich obowiązków życiowych (Narcyza kieruje resztką podupadłego ziemiańskiego gospodarstwa i faktycznie utrzymuje całą rodzinę) swoistą podniętę do ironicznego, świadomego indywidualizmu.

Narcyza nie szuka ucieczki w miłości, widzi ją bowiem jako przymus, niewolę, szantaż uczuciowy lub jako naturalność erotycznego pragnienia. Daje ona u siebie schronienie dogorywającemu na gruźlicę rewolucjonście Maksowi, któremu kłamie wzajemną miłość, pełna zarazem wstępu do tego przymusu, narzuconego sobie z litości („a teraz jeszcze marzyć muszę, abys koniecznie umarł” (N 185)). Zaażaruje więc romans z dziarskim młodym człowiekiem, aby świadome oddanie się („Będzie wszystko, jak zechcę ja”) wyzwoliło ją z uczuciowego szantażu Maksa. Gdy ten umiera, odrzuca i drugiego — zdobyła już poczucie wolności, Andrzej jest jej nienawistny.

Narcyza ma obsesję kierowania, władania nie swoim życiem — sobą. Ale problematyka wolności wewnętrznej ściśle związana jest ze sprawą niewoli, jaką narzucają więzy realności, życia. W tym punkcie kreacja ta, zrodzona w aurze *L'Immoraliste* Gide'a uzyskuje znaczenie, chciałoby się powiedzieć, czysto polskie: nacisk realnych układów życiowych koryguje abstrakcyjne propozycje Gide'a, chociaż postępowaniem Narcyzy kieruje w wielu punktach zuchwała odwaga Michela-immoralisty, niejedyn zaś jej czyn przypomina „*acte gratuit*”.

<sup>19</sup> K. Irzykowski, *Powieści Nałkowskiej*. W: *Cieźszy i lżejszy kaliber. Krytyki i eseje*. Warszawa 1957, s. 173.

Wolność — myśli Narcyza — nie jest rzeczą zupełną, rzeczą doskonałą. Jest wyzwoleniem się z pewnych stosunków do spraw świata, jest tendencją do znalezienia się na zewnątrz cudownych zawiloci życia, organicznych powiązań. Prawdą życia jest powrót, jest niewola w zamęcie potęg ziemi i nieba, niewola zamykająca w sobie panowanie. Człowiek wolny jest ten, który nie pozostaje do życia w żadnym stosunku. Człowiek wolny nie może władać. [N 327]

Narcyza rozważa tu pojęcie wolności, która jest synonimem postawy społecznej, egoizmu, wyniosłego odosobnienia. Poszukiwanie takiej wolności rozchwiewa kolejne związki Narcyzy z otoczeniem.

Ja jestem swoje życie. Odbijam się we wszystkim, na co patrzę. Próbowalam przecież z tym i owym walczyć, zмагаć się — i zawsze, zawsze, napotykałam tylko siebie. [...] Ja jestem naprawdę Narcyza — Nigdy odtąd nie będę czyniła dobra — tylko wsłucham się w dziki, samotny śpiew instynktu, który jest hymnem dla mnie. Nic innego nie jest prawdziwe ——— [N 343]

Dzieje Narcyzy kompromitują jej indywidualizm i są także próbą przełamania go, ale obrzydliwa małość otoczenia, śmierć najbliższych jej ludzi: Maksa i brata, Maurycego, prowadzą ją do odwrotu, do kapitulacji, do wycofania się w swoje „regiony samotności i wzgardy”, do bezradnego zaakceptowania szczerości egoizmu, gdyż dobroć okazała się nazbyt podejrzana.

W Narcyzie łączy się w końcu w zawikłany splot — i owa złożoność kontrastów jest prawdziwą nowoczesnością tej kreacji — namiętne dążenie do wolności wewnętrznej i tęsknota do poddania się władzy życia, powtarzająca stały element osobowości bohaterki Nałkowskiej. Można by drastycznie powiedzieć, że Narcyza odczuwa potrzebę zgwałcenia przez życie:

Pociągały ją rzeczy, które nie leżały w jej mocy wykonawczej, które mogły przyjść gotowe i postanowione już z zewnątrz, narzucić się nieodwołalnie, dokonać nad nią jakby od niej samej niezależnie. [N 69]

Jest to więc punkt krytyczny między indywidualizmem biernego, narcystycznego egotyzmu a postawą nietzscheańskiej mocy indywidualnej, postawą czynu. Problem aktywizmu zjawia się już w tej powieści, wiąże się z kwestiami etycznymi — wypadnie jednak wrócić do niego w dalszym punkcie tych rozważań.

Rozpatrzmy na razie inne komponenty takiego modelu osobowości. Należy do nich estetyzm. Trzeba pamiętać, że choć w drugiej fazie Młodej Polski wczesny etap dekadenceckiego estetyzmu, zdystansowany nieco przez wojującą religię „sztuki dla sztuki” Przybyszewskiego, ustąpił tendencjom aktywistycznym czy witalizmowi, to zarazem wszedł na stałe do literackiego dekalogu. Odzywać się będzie przecież jeszcze w Dwudziestoleciu, we wczesnej prozie Iwaszkiewicza, w poezji Słonimskiego, w klasycyzmie Staffa, a nawet, poprzez wpływy Siewierianina, w wierszach futurystów: Jasieńskiego i Sterna.

Estetyzm jest zresztą od czwartego dziesięciolecia XIX w. stałym elementem manifestów kolejnych szkół literackich: od wstępu Gautiera do *Mademoiselle de Maupin* (1835), który zainaugurował kierunek „sztuki dla sztuki”, przez kult „sztucznych rajów” Baudelaire’a, prerafaelitów w latach 50-ych, działalność Ruskina i Patera, parnasizm (od r. 1866) — do naturalizmu, gdzie przejawia się we Flaubertowskiej zasadzie doskonałości stylu (i w egzotycznej dekoracyjności jego *Salammbô*). Odzywa się u braci Goncourtów. Rozlewa się szeroko w symbolizmie, w programowej *A rebours* Huysmansa, w prozie Villiers de l’Isle-Adama, Rémy de Gourmonta, Barrèsa i młodego Gide’a, w poezji Mallarmégo. i Verlaine’a, w antycznych parafrazach Louysa (*Chansons de Bilitis*), w prozie Rodenbacha; kulminuje w ideach i praktyce życiowej Wilde’a, aby znowu przesunąć się w okres powojenny dziełem Prousta. Różne wersje estetyzmu przynależą poza tym do wskazań filozofów epoki: Schopenhauera, Nietzschego, Bergsona i polskiego bergsonisty Abramowskiego.

Nazwiska te stłoczone zostają w gorączkowej i synkretycznej recepcji młodopolskiej, stwarzają jakieś ciśnienie estetyzmu, czego świadectwem są nawet lektury Nałkowskiej z tych lat, zapisane w *Dzienniku*, gdzie występują niemal wszyscy wymienieni tu autorzy. Z dodatkiem jeszcze Irlandczyka, George Moore’a — malarza, poety, prozaika, eseisty, który przeniósł inspiracje kierunków francuskich do Anglii. W bardzo znamienity sposób mieszały się u niego sympatie do parnasizmu, dla Gautiera i Baudelaire’a, następnie symbolistów i w końcu szkoły naturalistycznej. Te kolejne konwersje opisywał w głośnej swej książce pt. *Confessions of A Young Man* (1886), którą „można uznać za pierwszy kamień, a nawet za podwalinę ruchu estetycznego w Anglii”<sup>20</sup>. We wspomnianej już ankiecie „Wiadomości Literackich” wyznawała Nałkowska: „Z Anglików najbardziej zbliżyłam się z Meredithem i Georgem Moorem”. (Ma na myśli oczywiście pisarzy nowszych, gdyż najbliższy w literaturze angielskiej był dla niej Szekspir). Aktualność tych lektur ograniczała się do epoki młodopolskiej, i w niej też zamykało się bez reszty znaczenie postaci Moore’a.

Po roku 1905 estetyzm jest już czymś tak powszednim, że oczywistym; nie można go ominąć, gdy zaczyna się terminować w literaturze. Nałkowska uaktywnia go włączając w swój ideał kobiecości, co jeszcze pozwala jej odświeżyć aspekt wyznawczy estetyzmu. Jednak poza sferą deklaracji estetyzm ten odstaje niejako od prozy Nałkowskiej, banalizuje się w powierzchownej zdobniczości, staje się stosowany, niemal „toaletowy”, dandysowski. Wilde każe traktować siebie jako dzieło sztuki, taki autoestetyzm jest elementem egotyzmu, jest więc także składnikiem

<sup>20</sup> E. Starkie, *From Gautier to Eliot*. London 1962, s. 73.



integralnym modelem kobiecości u Nałkowskiej, żurnalowym nieco kwalifikatorem wyglądom, póż, nastrojów, także i postaw etycznych.

We wczesnych książkach postawa estetyzująca wyczerpuje się niemal całkowicie w deklaratywnym frazesie, w programowym wyznaniu bohaterki:

Ja też odczuwam wszelką niesprawiedliwość, ale abstrahuję od niej piękno i kocham je zarówno w sztuce jak w życiu. [K 64]

Dawniej kochałam egzotyczne rośliny, kamienie rzadkie, stare rzeźby, naczynia drogocennej roboty, perspektywy kolumnad z białego marmuru. Dziś jednak otrząsam się z tej martwej narkozy piękna [...]. [Ks 147]

Banalny, nawet płaski w *Kobietach* i *Księżciu*, estetyzm taki już w tej drugiej powieści znajduje pewną krytyczną przeciwwagę, zderza się... z rewolucją. Nawet i najdosłowniej. „Księżę” to zresztą pseudonim autentyczny jednego z działaczy tego okresu<sup>21</sup>, wymownie przy tym charakteryzujący typ ówczesnego socjalisty, który często pochodził ze sfer wyższych.

W książce to imię poświędzone jest portretem Księcia widzianego oczyma pani Ali głównie jako postać z salonowego romansu:

odbijał jaskrawo od całego zebrania [działaczy i sympatyków], był przystojny, bardzo dobrze ubrany, wyświeżony i miał przez klapę ubrania przeciągniętą gałązkę konwalii. [Ks 73]

Jego postawa ideowa ujawnia zaś podłoże czysto estetyczne:

Czaruje mnie piękność tej walki nieśmiertelnej o dobro. — I tylko dlatego — rozumie pani? — tylko dlatego — [Ks 175]

Takie same są — poza oczywiście przyczynami sentymentalnymi — powody akcesu Alicji do grona rewolucjonistów:

I pokochałam dobro — [...] nie dlatego, że jest dobre, ale że jest takie piękne — [Ks 165]

Wcześniejszy pretendent do serca bohaterki to modernistyczny literat, esteta, wyznawca miriamowskiego arystokratyzmu sztuki, stylizujący się na Hertensteina. Jego listy, *nota bene* pióra Leona Rygiera<sup>22</sup>, są kapital-

<sup>21</sup> J. Grabiec (*Czerwona Warszawa przed ćwierć wiekiem. Moje wspomnienia*. Poznań 1925, s. 93) podaje, iż był pewien działacz PPS, spolonizowany Rosjanin nazwiskiem Tatarow, który nosił pseudonim „Księżę” albo „Giedroyć”. „Dodać należy — pisze Grabiec — że był to piękny w całym tego słowa znaczeniu mężczyzna [...] i elegancki aż do wytworności [...]”. Istniały przypuszczenia, że w postaci tej sportretowała Nałkowska Kasprzaka. Ona sama jednak ujawniła w dzienniku, że prototypem jej Księcia był S. Pogorzelski.

<sup>22</sup> Listy obojga bohaterów były zawiązkiem całej powieści. Jej pierwsza wersja to szkic powieściowy podpisany: Zofia i Leon Rygierowie, i zatytułowany: *Dalecy*. (*Kilka listów*). Ukazał się w piśmie „Młodość” 1905, nry 1—2.

nym katalogiem obiegowych póż i komunałów literackich. Zostaje on przez bohaterkę, „dame, dogaressę, estetkę”, odtrącony na rzecz rewolucjonisty. Jest to więc jakby starcie dwóch estetyzmów, skoro kryterium piękna jest bohaterce nieodzowne, by wartościować dodatnio rewolucję.

Wokół tego estetyzmu, jak zresztą wokół wszystkich podstawowych motywów pisarstwa Nałkowskiej w okresie młodopolskim, toczy się wewnętrzna dyskusja, która wynurza się na powierzchnię dzieła bądź opozycją fabularną, bądź intelektualną dyskursywną formułą.

Postawa estetyzująca w *Równieżnicach* zostaje poddana — przez konfrontację z rzeczywistością, ze społecznymi możliwościami dwóch rówieśnic — ironicznej weryfikacji:

Struktura tego pokoju skłaniała Małgorzatę do wniosków paradoksalnych, że piękno wszelkie piękne jest tylko na zewnątrz, a w środku musi być odrapane, szare, niezrozumiałe i głupie. [R 20]

ale i zachowana — w regionach narkotycznego literackiego marzenia, którym Małgorzata, srogo doświadczana przez nędzę, broni się od rozpacz.

Przede wszystkim jednak estetyzm zagarnia styl, opis pełen wyszukanej metaforyki, parnasistowskiej, zintelektualizowanej:

A w górze niebo — wewnętrzna strona niedotykalnej półkuli, sklepiąca powierzchnia przecięcia się bezsilności oczów z bezmiarem. [R 52]

liryczne ekwiwalenty muzyki, wolne jednak od nastrojowej rozlewności, erudycyjno-poetyckie refleksje na temat dziejów instrumentów:

pomyślała o wszystkich tych ołtarzach muzycznego kultu, o przyborach rytualnych, którymi ludzkość od wieków modli się do powietrza, aby śpiewało. [R 123]

Wyznawczyni Wilde'a, nie aprobowała przecież Nałkowska nigdy jednej z jego podstawowych tez:

im więcej studujemy sztukę, tym mniej nas zajmuje natura. W rzeczywistości sztuka wskazuje nam tylko brak określonego celu w naturze, dziwną jej chropowatość, okropną monotonię, absolutną połowiczność i brak wykończenia<sup>23</sup>.

Natura dostarcza bowiem pisarce stałej rozkoszy estetycznej:

Jakiż bowiem nieobjęty, jaki bezimienny żywioł jest to wszystko, o czym się powiada to jedno tylko: woda. O innych wyrazach myśleć można, że są rzeczywiste: drzewo, twardo zamknięte w swój kształt, góra albo księżyc.

<sup>23</sup> O. Wilde, *Dialogi o sztuce. (Intentions)*. Przekład M. Feldmanowej. Lwów 1906, s. 3—4.

A woda nie ma kształtu: szalem srebra, szmaragdu i błękitu owija się dokoła ziemi, przestaje być i znowu się staje, jest w niebie, idzie tu i tam, może mieć kolor krwi albo hiacyntów, kiedy ozdabia słońce. W tańczeniu mgieł splata się i rozplata, obłokami śniadymi wiesza się na księżycu. W głębinach jezior więzi gwiazdy, żeby mogły je połykać ryby i łowić rybacy. [...] W piersi ametystowej zamyka słońce — ale to nie jest prawda, tylko marzenie.

W gwiazdach śniegu, w tych najmniejszych dla oczu, poszczepianych dziwacznie lodowych igiełkach, są tajemnice, o których nie wie już nikt i nigdy wiedzieć nie będzie. Jakiego drzewa liść zielony, umarły, leżący gdzieś pod smutkiem wielu jesieni, przejrzał się mały — dawno, gdy jeszcze żył — w tej kulce śniegu — ?<sup>24</sup>

Estetyzm Nałkowskiej jednoczy zresztą kontemplację natury i kobiety jako cząstki piękna natury i jej zadziwiających tajemnic.

Nieobecny prawie w *Narcyzie*, estetyzm powraca, ekspansywny, wieloaspektowy, w następnej i ostatniej zarazem młodopolskiej powieści *Węże i róże* (1914). Dochodzi tu do swego apogeum i osiąga zarazem punkt krytyczny, od którego zaczyna się odwrót. Nałkowska wypróbowała w tej książce i podważa zaraz potem trzy różne wersje estetyzmu, które w jej książkach zjawiały się w niejednakowym nasileniu.

Jeden z tych estetyzmów był programowym składnikiem modelu osobowości, wyrażał się deklaratywnie; drugi był widzeniem świata przez pryzmat sztuki, kulturowo-artystyczną interpretacją rzeczywistości, i w niewielkim stopniu dochodził dotąd do głosu u młodej Nałkowskiej (pierwszą rozleglejszą próbą były dopiero *Rówieśnice*).

Rodzaj trzeci to po prostu sztuka „pięknego pisania”, zdobnictwo stylu, wyszukane słownictwo, próba odświeżania utartych skojarzeń. W tym zakresie można mówić o oddaleniu się młodej pisarki od estetyzmu modernistycznej sztampy językowej w stronę indywidualnej formuły stylu estetyzującego, jego uszlachetnienia i wzbogacenia.

W *Wężach i różach* (przedtem zaś jeszcze w opowiadaniach tomu *Lustra*) można obserwować wyniki tego procesu. Tu bowiem estetyzm rozlewa się szeroko opisem pełnym muzealnej erudycji, gęstym od antykwarycznych szczegółów, najpospolitsze zjawiska codzienności skojarzone są ze sztuką i przez jej pryzmat — jak u Prousta — oglądane:

Wchodząc ujrzała przede wszystkim, jak na starym flamandzkim obrazie Snydersa, całą górę martwej natury [...]. Biskupie fiolety głów kapuścianych stanowiły tło bogate, na którym świetniały cebule rude jak miedź, pasowe pomidory i złote pomarańcze. Nie odarte jeszcze z szafirowych liści, czarno-purpurowe buraki dźwigały na sobie kremowe kwiaty kalafiorów i całą wiązkę blichowanej w ciemnościach endywii o liściach koronkowych, jak najsubtelniejsza robota snycerska z kości słoniowej. [WR 74]<sup>25</sup>

<sup>24</sup> *Noc podniebna. (Scena malowana en grisaille). W: Lustra, s. 67—68.*

<sup>25</sup> Książka ta, wydrukowana z datą 1915, ukazała się w istocie pod koniec roku 1914. Rozpoczęta jesienią 1911, drukowana była w „Sfinksie” przez cały rok

Poprzez te pnie — niby przez porfirowe kolumny portyków, można było oglądać na dole owe bagna, torfowiska i łąki, usiane dbałymi o harmonię pejzażu krowami. Widnokrąg zamykały wioski zielone i niewysokie wzgórza z wiatrakami na grzbiecie. Całość przypominała malowidła Holendrów, owe smutnawe, pełne żalostnej urody „widoki z diun” Wouwermana, van der Meera i Ruysdaëlów. [WR 51]

Nałkowska rozkoszuje się egzotyką i ozdobnością nazw cudzoziemskich, nomenklaturą innych sztuk, np. barwy liści wylicza według malarzkiej kasety:

chmury kolorów od czerwieni, cynobru, pyropu, turmalinów, poprzez stare złoto, ochrę żółtą, żółtą indyjską, chryzotyl, jętar, topaz, rdzę — aż do brunatnego hiacyntu, jaspisu egipskiego i starego brązu. [WR 71]

Podobnie jak w poprzednich książkach, lecz obficie, inkrustuje prozę lekturami dnia, w aluzjach towarzyskiej konwersacji swych bohaterów wymienia niedbale nazwiska: Pater, Wilde, Villiers de l'Isle-Adam, d'Annunzio, Hebbel i Stendhal, Guyau, Kant i Schopenhauer... Jak broszki przypina kunsztowne motta, obcojęzyczne maksymy, skrawki wierszy i ksiąg hebrajskich, dawnych legend i żydowskich napisów nagrobkowych.

Opisy szczególnie obciążone lekturami archeologiczno-etnograficznymi i egzotyczną, biblijną leksyką skupia Nałkowska wokół postaci młodej żydowskiej piękności, Raissy, stwarza w niej jakby zgęszczony ekstrakt „archetypów” kobiety Wschodu:

Może przeciągała się kiedyś chmurnie i leniwie na łożach tyryjskich, inkrustowanych srebrem, i, znudzona fenickim przepychem, namaszczona oliwą, dusząca się od pachnideł miłośnica królewska — piła wino Libanu w bogatych czarach z Sarepty. Może uwielbiała kamienie święte, wiecznie zielone drzewa, źródła wód, miejsca wyniosłe, zwane bamoth. Może u bóstw domowych Terafim szukała obrony przed grozą nadchodzącej monolatrii, gdy wśród klęsk i bojów jawił się oczom, powiększonym od asyro-babilońskiego kultu gwiazd — groźny władca, ceną krwi i dymu holokaustów kupiony sojusznik i mściciel — Yahve Tsabaoth, Pan Zastępów. [WR 23]

Raissa jest wcieleniem sztuczności i chorobliwego wyrafinowania prastarej kultury — zwierza się, iż nie lubi natury, zwierząt, zapachu kwiatów.

---

1913. Opisana w powieści rodzina Oliwnych jest transpozycją środowiska, jakie poznała Nałkowska w czasie swego pobytu w Krakowie (IX 1909 — VI 1910). Wyjechała wtedy pokój „u starszej damy, Żydówki”, Flory Epstein, z którą na wiosnę odbyła 6-tygodniową podróż do Włoch. W dzienniku notuje (11 XII 1909): „zwiądzam dziwaczne sfery najwyższej finansjery żydowskiej. Jest to rozległy świat zjawisk — szkoda, że nie ma w talencie mym właściwości naturalistycznych”.

Za to przepadam za zapachem kamieni, za zapachem wody. I lubię także zapach gorącego asfaltu...

Ja właśnie czczę diomeje, alchemiczne bóstwa drogich kamieni. [WR 220, 250]

*Węże i róże* mają w tej warstwie swą siostrzaną mutację, nierównie bardziej jednostronną i pretensjonalną, wyczerpującą się bez reszty w estetyzmie snobistycznym, rozjątrzone. Są to *Faunessy. Powieść dzisiejsza*, Marii-Jehanne Walewskiej. Książka ta jest prawdziwie secesyjnym antykwariatem literackim, katalogiem kolekcjonerki rzadkości artystycznych, dziwacznych przedmiotów i nazw, magazynem wewnątrz kosmopolitycznych salonów, *revue* wyszukanych cytatów i słów:

Oprócz ksenorfiku Rolliga miała pani de la Serre rozmaite monokordy, virginalne, klawicyterie, giraffenfluegle i terrassenklawiatury, ale najciekawszy wśród tej kolekcji był fortepian krzemienisty, unikat, kupiony u pana Baudre.

Za czasów Dyrektoriatu zwano pewien odcień żółtej barwy: *jaune fifi effarouché* — tego koloru miała włosy Luce...

Duże, poszerzone lub mrużące się oczy pały zawsze jak agaty, jak wypryśnięte jaspisy, [...] miejscami błysła ta rzadka, smaltowa barwa, jaką daje szkło z solą kobaltową stopione [...] <sup>26</sup>.

Drugi krąg estetyzmu *Węży i róż* otacza i łączy dwie inne bohaterki książki: Modestę — piękną i zagadkową miłośnicę i kolekcjonerkę dzieł sztuki, oraz Ernestynę — dyletancko uprawiającą malarstwo i rzeźbę. Jest to krąg estetyzmu świadomego i kultywowanego, który jednak odbywa się bez naiwnych i wyzywających deklaracji, stanowi właściwość kreowanych postaci, a nie ekspresję programu autorskiego.

Zwiększa się wyraźnie dystans pisarki wobec tych postaci. Jak autorska ironia brzmią słowa Ernestyny:

Srodze — z uwagi na brud wspomnień i przeminione lata — nadszarpnięty estetyzm naszych sympozjonów przestał niestety być pokarmem dla próżności. [WR 167]

Istnieje już także system kontrastów fabularnych oraz ocen, płynących od innych postaci, które odsuwają na dalszy plan wdzięki ucieleśnionego w tych postaciach estetyzmu. Nierównie ważniejsza staje się prościutka, ludzka, tragiczna postać Marusi.

Nie przeszkadza to, iż Ernestyna pełni funkcję *porte-parole* autorki. Ta *quasi*-postać istnieje właściwie tylko po to, by w swoim dzienniku utrwalić, luźne zresztą, słabo lub wcale z powieścią nie związane, „myśli” pisarki — fabularnie nie odgrywa żadnej roli, jest ledwie upozorowana. Ona m. in. ujmie w lapidarne, aforystyczne formuły poglądy Nałkowskiej na sztukę. Pisarka znajduje je głównie u Schopenhauera. Roz-

<sup>26</sup> M.-J. Walewska, *Faunessy. Powieść dzisiejsza*. Kraków 1913, s. 93, 142, 148.

ważając „problemą formy jako woli człowieka zwróconej przeciwko tajemnicy”, stosunek sztuki do natury, pisze:

sztuka ani się przeciwstawia naturze, ani w niej zamyka. Ona jest tylko formą poznania natury. [WR 196]

jak często wedle dziwnych praw, rządzących w państwie sztuki, prawdziwe wydaje się sztuczne, rzeczywiste jest nieprawdopodobne. Naturalności więc nie można brać żywcem z życia, ale trzeba ją transponować na wtórna, innopłaszczyznową (jak lubią mówić bergsoniści) naturalność sztuki. [...] Rzeczy nazbyt podobne do prawdy są fałszywe i martwe, gdyż rozleniwiają wyobraźnię. [WR 198]

Estetycznie wartościuje Nałkowska nawet intelekt, myśl, naukę, stosuje epitet „śliczny” do formuł refleksji, do twierdzeń abstrakcyjnych. Rémy de Gourmont utrzymywał, że

w ćwiczeniu myślowym widzi przyjemność fizyczną, prawie taką, jaką daje głaskanie pięknych ramion lub miękkiej tkaniny<sup>27</sup>.

Nałkowska wyznaje ustami swojej Ernestyny:

Myśli mają melodię i mają kształt. Można być artystą wiedzy, esteta matematyki, wyznawcą piękna intelektualnego, można zachwycać się właśnie wytwornością nauki — — [WR 169]

Intelektualizm Nałkowskiej włączony więc zostaje w postawę estetyzującą, w pewnej mierze nawet z nią utożsamiony, wchodzi jednak także w inne związki, nie da się bez reszty sprowadzić do kultu błyskotliwych aforyzmów i snobistycznych lektur. Prawda, że erudycja kobiet Nałkowskiej ma charakter wybitnie zdobniczy, jest manierą *préciosité*, kojarzy się ze stylem XVIII-wiecznych sawantek, pięknych patronek salonu literackiego, z panią George Sand, uwielbianą w owych latach przez autorkę *Węży i róż*. Ale nie z intelektualizmem Orzeszkowej, o nie! W „korowodzie tych kobiet piszących”, które były przedmiotem jej podziwu, które wielbiła i stawiała sobie za wzór, były inne nazwiska: panna de Lespinasse, pani de Staël, Ninon de Lenclos, pani de la Fayette, Narcyza Żmichowska, Klementyna Hoffmanowa, księżna Wirtemberska<sup>28</sup>.

Ważne jest, że w ideale kobiecości, jaki wyznają, proponują, w dużej mierze także i odbijają (to przecież epoka gwałtownego wzrostu liczby kobiet-intelektualistek, nawet kobiet-uczonych) książki Nałkowskiej, zasadniczą rolę odgrywa dwuczłon: „piękna i mądra”. Stereotyp emancypacji, równość umysłu kobiecego i męskiego, ale — bez utraty kobiecego wdzięku, raczej z pomnożeniem go przez blask erudycji. Jest to wprawdzie erudycja salonowego, bezinteresownego dyletantyzmu, ale znów uzasadniona wyglądem ówczesnej kultury: dla ubogich inteligentek Nałkowskiej — buchalterek, urzędniczek, jest to sfera abstrakcyjnych roz-

<sup>27</sup> Lorentowicz, *op. cit.*, s. 364.

<sup>28</sup> Zob. Z. Nałkowska, *O Karin Michaëlis*. W: *Widzenie bliskie i dalekie*.

koszy ducha, źródło antyfilisterskiej dumy, dla młodych mężatek i bogatych sfer burżuazji — ekwipunek wykwintu.

Nie można jednak nie widzieć wartości tego modelu intelektualistki na tle zadawnionego stereotypu sienkiewiczowskiej kobiety-Polki. Nie trzeba lekceważyć ogólniejszych jego aspektów, np. pewnej świadomej opozycyjności wobec jednolicie afektywnej, irracjonalnej, wzgardliwej wobec intelektu — literatury modernistycznej.

Źródła tego specyficznego intelektualizmu, który przejawia się na różne sposoby w pisarstwie Nałkowskiej, są wielorakie, w pierwszym rzędzie biograficzne. Motyw ojca-uczonego zjawia się w *Równieżnicach* niemal w formie autobiograficznego wyznania:

Jako dziecko znałam już fantastyczną, nieprawdopodobną budowę kosmosu, kochałam się w odległości bajecznej mgławicowych agregatów gwiazdnych, podziwiałam wielkie, spokojne przemiany świata, wobec których ewolucja jest tylko fazą przelotną i znikomą. Tak szłam do życia — od strony jego najbardziej abstrakcyjnej. [R 117]

Środowisko ojca to pisarze i uczeni, jak on sam. Pracą naukową zajmuje się również matka Nałkowskiej. Edukacja wczesnych lat, tradycja domowa wszczepi pisarce niemal mimochodem dyscyplinę rozumowania, laicki racjonalizm, wreszcie tę tradycję scjentyzmu pozytywistycznego, która mimo takiego czy innego kamuflażu należała do podstaw świadomości ówczesnej. Liczą się tu także wpływy parnasizmu i symbolizmu francuskiego, kierunków silnie zintelektualizowanych, wreszcie dyspozycja filozoficzna epoki, obecna przy wszelkich nawet deklaracjach irracjonalizmu i intuicjonizmu.

Nie bez znaczenia był fakt, że Nałkowska pozostawała w kręgu wpływów intelektualnych dwóch wybitnych umysłów epoki: Stanisława Brzozowskiego i Karola Irzykowskiego. Brzozowski był, jak wiadomo, jednym z najbliższych znajomych Wacława Nałkowskiego i samej Zofii, którzy należeli do kręgu najbardziej solidarnych jego obrońców w czasie procesu<sup>29</sup>. Nałkowska podziwiała głęboko umysłowość tego człowieka, czytała po wielekroć jego prace filozoficzne i literackie. *Płomienie* stają się dla niej wzorcem porównawczym (po lekturze *Róży* Żeromskiego zapisuje 26 IX 1909 w dzienniku: „Rzecz małej wagi — zwłaszcza na tle *Płomieni*”). W dniu 28 XI 1909 wygłasza w Krakowie odczyt o *Płomieniach*: „udał się »świetnie«, wobec przepelnionej sali” (*Dzienniki*, 30 XI 1909). Warto dodać, że miało to miejsce w kilka miesięcy po procesie i po słynnej broszurze Haeckera *Rzecz o „Płomieniach” Brzozowskiego*, która była niemal aktem oskarżenia.

<sup>29</sup> Zob. Z. Nałkowska: *Sprawa St. Brzozowskiego*. „Społeczeństwo” 1909, nr 12; *Wspomnienia o sprawie Brzozowskiego*. „Studio” 1936, nry 3—4. Oba artykuły przedrukowano w: *Widzenie bliskie i dalekie*.

W kwietniu następnego roku, w czasie swej podróży do Włoch, Nałkowska odwiedza Brzozowskiego we Florencji: „Z nim rozmowy, raczej prawie słuchanie głębokich, najciekawszych wieści z państwa myśli” (*Dzienniki*, 3 IV 1910). Przeprowadza wtedy wywiad z Brzozowskim, ogłoszony zresztą dopiero w 1936 roku<sup>30</sup>.

Ślady tych rozmów odnaleźć można w *Pamiętniku* Brzozowskiego, pełnym skądinąd irytacji i polemicznych inwektyw, także pod adresem Nałkowskiej. Oddalenie od stosunków polskich, osamotnienie tego człowieka stojącego na progu śmierci sprawiało, że zarówno wyolbrzymiał autorytet intelektualny 26-letniej wówczas pisarki, jak i utożsamiał jej stanowisko z opiniami środowiska literackiego. Słowa uznania mieszają się więc w tych zapiskach z rozdrażnieniem. Na przykład inwektywy przeciwko „hegemonii niemiecko-modernistycznych punktów widzenia w Polsce” w imię kultury Moliera, Pascala, Montaigne’a, kultury „jasności”, kończą się zwrotem:

Umacniaj stosunki z tym światem, wrośnij weń. Narzuć go samemu sobie i Polsce. Ten stan rzeczy trwać nie może. Szkoda Nałkowskiej<sup>31</sup>.

A dalej, na marginesie uwag o „Myersowskich, Bergsonowskich pojęciach o naturze ludzkiej”:

Ten Brzozowski, mówiła Z. R. Nałk., rozmawia tylko o spirytyzmie. To mówiła poetka, osoba o kulturalnym naprawdę zakroju natury, po rozmowie, w której starałem się ukazać jej świat poetycki Mereditha i Browninga, niewątpliwie dotąd dla niej obcy<sup>32</sup>.

W istocie Brzozowski mówił o spirytyzmie w sensie dosłownym<sup>33</sup>, nie musiała to być drwina wyznawczyni „ciasnego” racjonalizmu. Rozmowy toczyły się w okresie zafascynowania Brzozowskiego Kościołem, zainteresowań dla Newmana, w fazie jego irracjonalizmu. Niemniej sugestie lekturowe Brzozowskiego Nałkowska w pełni podjęła. O Browningu napisała jeszcze w tym samym roku znakomity esej krytyczny (z okazji Kasprowiczowskiego przekładu)<sup>34</sup>. O dużym zainteresowaniu Meredithem świadczy wspomniana już wypowiedź w ankiecie „Wiadomości Literackich”.

Meredith pozostał zupełnie w Polsce nie znany. Brzozowskiemu nie udało się go spopularyzować, choć popierał go w tym jeszcze Żeromski.

George Meredith jest, obok Thomasa Hardy’ego, największym pisa-

<sup>30</sup> *Niedoszły wywiad ze Stanisławem Brzozowskim*. „Wiadomości Literackie” 1936, nr 10.

<sup>31</sup> S. Brzozowski, *Pamiętnik*. Lwów 1913, s. 41—42.

<sup>32</sup> *Ibidem*, s. 66.

<sup>33</sup> Zob. *Widzenie bliskie i dalekie*, s. 286—287.

<sup>34</sup> Z. Nałkowska, *Twórca dramatu „introspektywnego”*. W: *Widzenie bliskie i dalekie*.



rzem drugiej połowy epoki wiktoriańskiej. Autor dziesięciu zbiorów poezji i piętnastu powieści, Meredith zapowiada wyraźnie nowe tendencje w literaturze<sup>35</sup>. Charakterystyczna dla niego dyspozycja filozoficzna określa zarówno myślowy jak i artystyczny wygląd jego pisarstwa. Tę cechę właśnie podkreślił w swym odczytaniu angielskiego prozaika Brzozowski, wydobywając również zakresy tematyczne i problemowe książek Mereditha, które dotyczą źródeł i mechanizmów procesów psychicznych<sup>36</sup>.

Nałkowskiej, pracującej w tym samym materiale problemowym, bliska musiała być zarówno sfera zagadnień, które referował z Mereditha Brzozowski (nawet jeśli będziemy pamiętać o znanej skłonności Brzozowskiego do interpretacji wzbogacającej, do wpisywania w dowolnego autora własnych koncepcji filozoficznych — sam sposób jego odczytania, niezależnie od faktu, czy przylega ono całkowicie do utworów Mereditha, jest ważki i znaczący), jak i Meredithowska koncepcja osobowości, jednoczącej w „wyższej harmonii” „pierwotne impulsy zmysłowości” z „późniejszymi doznaniem rozumu”<sup>37</sup>.

Z pewnością zafrapował ją także zdeklarowany feminizm Mereditha, przejawiający się zarówno w tematyce, jak i w stałym niemal obdarzaniu kobiet w jego powieściach funkcją ironicznego i śmiałego rezonera, sądującego moralnie osoby i zdarzenia utworu, czy wreszcie w kapitalnych charakterystykach jego nowoczesnych, rozumnych, zuchwałych postaci kobiecych.

Nie chodzi tu o wyszukiwanie bezpośrednich wpływów i zależności Nałkowskiej od Mereditha. Ta pisarka, odczytana nadzwyczajnie w dawnej i nowej literaturze europejskiej, nasyci swoje książki różnorodnymi „*nourritures livresques*” i idzie tu za Gide’em, za jego praktyką i przekonaniami<sup>38</sup>.

„Wpływy” zatem współbrzmia także z dyspozycją intelektualną Nałkowskiej: wczesna proza Gide’a, XVIII-wieczni znawcy „charakterów”, racjoniści Chamfort i La Bruyère, klasyczny romantyk Stendhal i jego kobiety pełne lotnej, namiętnej, zuchwałej inteligencji, ascetyzm pisarski, dyscyplina Flauberta, uważanego wszak za jednego z patronów prozy nowoczesnej — to owe pokarmy książkowe, które utrwalają właściwy tej pisarce typ umysłowości i wyobraźni.

<sup>35</sup> A. Hauser (*The Social History of Art*. London 1952) włącza go w swoje pojęcie „impresjonizmu”.

<sup>36</sup> S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*. Warszawa 1937, s. 262—263.

<sup>37</sup> R. Dyboski, *Sto lat literatury angielskiej*. Warszawa 1957, rozdz. 7: *Nowe drogi wielkiego powieściopisarza. George Meredith*.

<sup>38</sup> Zob. P. Lafille, *André Gide romancier*. Paris 1954.

Nie bez znaczenia pozostawał też wpływ Karola Irzykowskiego. Ścisłejsza i dłuższa niż z Brzozowskim znajomość Nałkowskiej z tym człowiekiem, w pewnym okresie bardzo bliska, pozwalała na długie rozmowy i obfitą korespondencję. Irzykowski staje się dla Nałkowskiej, mimo nieporozumień innej natury, niewątpliwym autorytetem intelektualnym, bliższym jej bodaj niż Brzozowski. W Krakowie, gdzie pisze *Narcyzę*, notuje w dzienniku: „Z Irzykowskim długie, dziwaczne, teoretyczne dyskursy” (5 XII 1909), „Głęboko szanuję rozum tego człowieka” (18 I 1910). W Rzymie zapisuje: „głęboką radością jest mi komunikacja duchowa z Irzykowskim” (7 IV 1910). W notatkach z r. 1911 wspomina o zmianach (w kierunku prostoty), jakie poczyniła w *Narcyzie* pod wpływem namów Irzykowskiego. W latach wojny, gdy w dręczącej rozterce szuka własnego stanowiska wobec wydarzeń, oczekuje z napięciem wypowiedzi publicystycznych Irzykowskiego. Ceniła wysoko *Pałubę*. Punkty styczne jej postawy twórczej i umysłowości Irzykowskiego określane są w różnych miejscach tej pracy.

Czymże jeszcze jest i jak się wyraża ów intelektualizm Nałkowskiej, który zgodnie konstatowała krytyka? Intelpekt stanowi dla niej zasadniczą władzę poznawczą — ma zresztą świadomość opozycyjności tego stanowiska wobec swojego czasu:

w erze panowania intuicji i wszelakich prawd metalogicznych — nie jesteś modna. Nie jesteś w duchu czasu. [WR 147]

mówi do Ernestyny jedna z bohaterek *Węży i róż*.

Pod presją modernistycznej antynomii intelekt—uczucie próbuje nawet zaproponować formułę pojednania, wyrazić przekonanie o możliwości, potrzebie harmonii tych dwóch sił.

Przeczytałam dzisiaj w jednej mądrej książce: epoka nasza jest świadkiem tworzenia się intelektualnego albo naukowego uczucia.

Oto co jest bliskie memu sercu. [...] Niegdyś czytając opis malowideł na powale pałacu w Forli, zwróciłam uwagę na ten przypadkowy symbol: były tam wyobrażone herby złączone dwóch rodów italskich, węże Sforzów, róże Riariów.

Węże i róże to godło pojednania, symbol przymierza, sojusz dwóch walczących od dawna władz człowieczego ducha: władzy myślenia i władzy uczucia. [WR 268]

Taka propozycja poetycka i dyskursywna pojawia się raz tylko w twórczości Nałkowskiej, w istocie przecież ta antynomia określa wszystkie jej utwory, ukryta w konflikcie sił instynktowych i władzy kultury. Przez fakt, iż Nałkowska wybiera w tym konflikcie intelekt i kulturę, że traktuje owe władze jako obronę, narzędzie panowania nad buntem instynktu i budzonych przezeń uczuć, antynomia ta zmienia swój charakter. Oto jeszcze jedno marzenie Erny:

Myślę, co za śliczne zadanie samokształcenia: opanować do jakiejś ostatecznej granicy cały świat mętnej wiedzy o rzeczach, gdy nas opuszcza świadomość, ujarzmić rozumem pasje nie akceptowane przez wolę, namiętności, których się nie pochwała. Nie w imię moralności bynajmniej, która jest czymś z tej samej dziedziny, która jest często tylko inwersją instynktu. Ale właśnie ze stanowiska chemicznie oczyszczonej myśli, która niewątpliwie w wyższych stadiach wydoskonalenia może się stać — przeznaczeniem. [WR 146]

W tej ostatniej książce powtarza się więc formuła dramatu wewnętrznego wszystkich młodopolskich postaci Nałkowskiej. Jakaż transpozycja postulatów Gide'a! „*Acte gratuit*”, lecz w sferze myśli:

Ona za każdą myślą swoją idzie do końca, nie cofnie się, choćby nawet zalała w jakie błoto. [WR 69]

— mówi o Ernie Raissa.

Intelektualizm jest dla Nałkowskiej równoznaczny z dociekliwością poznawczą, z rygiem myślowym, z postawą analityczną i antydogmatyczną. Jest to władza racjonalistycznego sądu i sprawność procesu myślowego, zdolność do dystansu i do uogólnienia.

Tak pojęty intelektualizm wyraża się skłonnością do retoryki, do formułowania maksym i aforyzmów w stylu Wilde'a, lecz i do podporządkowania materiału utworu potrzebom intelektualnej dyskusji. Nasyca on prozę refleksją i każe niepokoje bohaterek ujmować *sub specie philosophiae*, prowadzić w kierunku uogólnienia, wykrywania praw, definicji. Ścierając się z modernistyczną konwencją prozy lirycznej, tworzy poetycką refleksję, lirykę filozoficznej formuły:

Czuła w tej chwili cieleśnie, że proces percypowania wrażeń polega na wiecznym wymierzaniu otchłani między zjawiskiem a naszym o nim wyobrażeniem hipotetycznym, że jedyną formą poznania jest rozczarowanie. Wszystkie bowiem rzeczy świata są jednakowe; złe i brzydkie są te, których obraz dobry i piękny przed ujrzeniem mieliśmy w sobie. Rzeczywistością właściwą jest dopiero ten stosunek tragiczny, reszta z odjęcia rozczarowania od marzenia. [R 347]

Dzięki tej skłonności intelektualnej rozlewność i amorfizm utworów młodopolskich ustępuje momentami potrzebie zwięzłości, rygoru konstrukcyjnego, jasności wywodu. A to prowadzi do oczyszczenia języka z modernistycznej maniery na rzecz prostoty, lapidarności, precyzji.

Postawa intelektualna umożliwia celowy dystans autorki wobec postaci i wobec siebie. Wynikająca stąd potrzeba analizy, „szczerości”. komplikuje się w świadomości bohaterki Nałkowskiej w dylemat myśli—uczucie; władza dystansu intelektualnego jest władzą kultury, ta zaś, opozycyjna wobec instynktu, wtórna, działa na żywioł uczucia niszcząco:

rozmyślałam nad dziwnym tym zdarzeniem, że uczucie, ujęte w myśl, przez sformułowanie nie przyjmuje kształtu owej myśli jedynie, ale chemicznie zmienia się w myśl — i później już wcale nie istnieje. [R 347]

Ta antynomia podważa także jedność osobowości: uświadomione sposoby zachowań, poczucie gry, nieszczerości, oddzielają od psychiki jakieś warstwy ruchome, sztuczne, wymienne.

Ten aspekt osobowości ujawnia się bohaterkom Nałkowskiej bądź przez ich dumną indywidualistyczną autorefleksję, bądź przez kontrast fabularny, przez ogląd innej postaci. We wszystkich, z wyjątkiem *Rówieśnic* i *Węży i róż*, młodopolskich książkach Nałkowskiej „obiektyw” narracyjny tkwi w świadomości jednej, centralnej bohaterki — książki wcześniejsze są nawet jej pamiętnikiem prowadzonym w pierwszej osobie (*Kobiety, Księżę*) — lub zobiektywizowana narracja nie opuszcza niemal kręgu świadomości głównej postaci utworu (*Narcyza*).

Natomiast w *Rówieśnicach*, a potem w *Wężach i różach*, zastosuje Nałkowska ów system zmiennych soczewek, krzyżowania się kolejnych „punktów widzenia”, który należy do środków tak charakterystycznych dla prozy XX-wiecznej, wypróbowanych w powieści Henry Jamesa i Conrada. W *Rówieśnicach* dwie bohaterki mają w sobie niejako wzajemne zwierciadło, w powieści *Węże i róże* tych obiektywów jest kilka, wiedza o postaci gromadzi się w czytelniku z kilku cząstkowych wzajemnych oglądów pozostałych osób, niektóre z nich wydają się istnieć jakby jedynie dzięki temu, że odbijają się w świadomości drugiego<sup>39</sup>.

Jest to zarówno subiektywizacja obrazu świata, jak i wynikająca z owego naruszenia jedności jaźni potrzeba ukazania jej zmienności, zależnie od perspektywy oglądu i uzależnienia wiedzy o drugim człowieku od sądów i n n y c h, a więc poszukiwanie nowych źródeł obiektywizacji. Ta perspektywa poszukiwań rysuje się Nałkowskiej dopiero pod koniec okresu młodopolskiego, właśnie w dziwacznej, laboratoryjnej powieści *Węże i róże*. Znajdziemy tu zresztą tendencję tę wyrażoną wprost, w intelektualnej formule, w owym nieocenionym dzienniku Ernestyny, któremu Nałkowska powierza tyle refleksji:

Tymczasem człowiek określa się nie tylko przez swój stosunek do świata, ale i przez stosunek świata do siebie. Sposób, w jaki ludzie do nas się odnoszą, ma duże znaczenie orientacyjne i pedagogiczne. [...] Należy kontrolować bezustannie własne odczuwanie siebie przez konfrontację z wrażeniami innych, weryfikować obiektywność swego sądu o sobie. [WR 226]

#### 4

Akceptacja intelektu pojawia się u Nałkowskiej w innych jeszcze uwikłaniach, bardzo istotnych dla jej twórczości. Staje się mianowicie członem kolejnej opozycji: myślenie—działanie, występującej też jako

<sup>39</sup> K. D. Uitti, *The Concept of Self in the Symbolist Novel*. s'Gravenhage 1961, rozdz. 2: *The New Point of View. The Symbolist Novel*.

dwuczłon: marzenie—czyn (lub marzenie—życie). Życie pojmowane jest tu witalistycznie, instynktywistycznie, tak zresztą, jak pojmuje je zarówno Schopenhauer, jak Nietzsche, jak Guyau, Bergson czy Brzozowski.

Bohaterki Nałkowskiej tęsknią do życia, marzą o nim, hodoją swoisty jego mit — ale marzenie jest czymś życiu przeciwstawnym, jest sublimacyjną twórczością umysłu, domeną intelektu i kultury właśnie (stąd owych trzech pojęć używa pisarka wymiennie). Mit życia jest mitem o szczęściu, nieokreślonym jak ono samo, utożsamianym na ogół z miłością wzajemną. Większość książek Nałkowskiej z tego czasu eksponuje ten sam motyw: jej kobiety tęsknią do „życia”, jakby to, w którym żyją, nie było „prawdziwe”. Każda z nich podejmuje wyprawę ku temu życiu i stałą kulminacją fabularną jest klęska tej wyprawy. Jej uczestniczki wynoszą z niej każdorazowo tę samą naukę o istocie życia, którym rządzą nieobliczalne siły instynktu, cierpienie, zło i trwoga przed śmiercią.

Klęska mitu jest zarazem kapitulacją przed nim, jest powrotem w sferę indywidualnego marzenia, kontemplatywnej pracy intelektu i poetyckiej wyobraźni. W niej bowiem rządzą posłuszne myśli ludzkiej kanony sztuki, nadającej sens i godność istnieniu.

Spotykamy jeszcze u Nałkowskiej wariant drugi: o niepowodzeniu przygody z życiem decyduje właściwa postaci utworu niemożność rezygnacji z „lodowych pól” intelektu, myśli, marzenia (zwanego też czasem „duszą”), będąca swoistym kalectwem, „dekadencją”; konstatawana melancholijnie, z goryczą, uniemożliwia pójście za instynktem, zanurzenie się w życie.

Tak ujęta teoretycznie, w aforystyce postaci, w konstrukcji ich losu, opozycja ta stale jest wznawiana, jakby ciągle dyskutowana na nowo i konkretyzowana w realiach historii i układów społecznych. Wciągnięte w obręb tej tezy wyjściowej, poddane zostają również zabiegom uniwersalizującym, ale i odwrotnie: pozwalają przełożyć tezę filozoficzną na realne związki międzyludzkie. Potrzeba utrzymania tutaj równowagi, lub może raczej dramatycznego rozdarcia, jest niezmiernie charakterystyczna dla całej twórczości Zofii Nałkowskiej.

Problem aktywizmu, pojętego szerzej niż poszukiwanie doświadczenia uczuciowego, pojawia się już w *Księżcu*, książce jeszcze bardzo słabej — w związku Alicji ze środowiskiem rewolucjonistów i w kreślonych tu z sympatią i szacunkiem portretach działaczy rewolucyjnych oraz uwypatniających grozę i tragizm scenach rewolucji. Wsparte to jest dyskusją Alicji z literatem Zienowiczem, w której kontemplatywnemu estetyzmowi przeciwstawia ona czyn rewolucyjny, indywidualizmowi — anonimowość szeregowego działacza.

Jednak rewolucję pojmuje Alicja w końcu jako szlachetny, lecz

utopijny zamach człowieka na wieczny ból, krzywdę, cierpienie natury, jako

świt ogromny, który nigdy jeszcze w dziejach świata nie przepowiedział wschodu, świt, który jest tylko niezagaszonym marzeniem o słońcu niewidzialnym. [Ks 154]

I okazuje się wreszcie, że tak samo pojmuje ideę rewolucyjną Książę: nie wierzę w jutro —

I nie jako systemat naukowy pociąga mnie ta idea, ale jako gigantyczny w swej utopijności przejaw owej wiecznej, boskiej w nas tęsknoty do słońca niewidzialnego [...]. [Ks 195, 196]

W rezultacie niemal tymi samymi słowami co literat Zienowicz, dla którego „wcielenie idei w konkret jest śmiercią idei” (Ks 142), przemawia i Książę:

Z chwilą, gdyby osiągnięty został ostateczny cel — dobro, wolność, szczęście — te rzeczy, których ziszczenie byłoby ich śmiercią... [Ks 195]

W zakończeniu powieści umierająca Alicja poświęca syna urodzonego już po śmierci Księcia „słońcu niewidzialnemu”. Wymowa tego zakończenia jest tym silniejsza, że wzmocniona ubocznym wątkiem dalszych losów Janki Dernowiczówny, żony uczonego Obojańskiego, wciąż skrycie zakochanej w Rosławskim, badaczu i podróżniku podbiegunowym, która popełnia samobójstwo przed spodziewanym spotkaniem z tym człowiekiem, aby ocalić swoje marzenie od zniszczenia.

Inny wariant Księcia znajdujemy w alegorycznym opowiadaniu *Właściciel zamku* (z tomu *Koteczka*), pisany również w 1906 roku. Ta sama postać powróci w tomie *Tajemnice krwi*, dotyczącym wojny i Legionów.

Motywy marzenia zespala też dwa równoległe wątki powieści *Rówieśnice*, ironicznie skonstrastowane losy dwóch młodych kobiet, zamożnej damy, Hani, bawiącej się w marzenie o miłości, jaką mogłaby przeżyć, i jej niegdyś szkolnej przyjaciółki, Małgorzaty, której nad wyraz ciężki los ujmuje problemy Hani i zarazem dotychczasowe motywy Nałkowskiej we wzgardliwy cudzośćłów.

Małgorzata, jakby prawdziwa Janka Dernowiczówna — bez salonowej i literackiej mistyfikacji, pracująca na utrzymanie i naukę swego „ostatniego brata”, inteligentka pochodzenia proletariackiego, działająca w szkole wieczorowej dla robotników, socjalistka prowadząca działalność rewolucyjną, zwalniana przez to z posady, walcząca rozpaczliwie o środki do życia — ona także marzy, jej marzenie jest literackie, jest narkotyką bajki, ocaleniem godności w ucieczce od przytłaczającej tragedii życia. Ma partnera w tym marzeniu: brzydkiego, ubogiego i zakochanego

w niej bezwzajemnie Wrońskiego. On jednak, wskazując rozmówcy w kawiarni gromadę „dysputującej wiecznie radykalii i bohemy nigdy nie uczesanej”, definiuje trzeci rodzaj marzenia:

O — marzenie to jest bardzo, bardzo użyteczna rzecz. Jako wartości rzeczywiście surowy sprawdzian. Z niebezpiecznych zestawień rodzi się doniosły gniew, irytacja szlachetna — jedyna władza zdolna kształtować życie na podobieństwo i obraz marzenia, coś tworzyć — [R 99]

Marzenie ma za opozycję czyn. Problem ten podejmuje Nałkowska tuż przed pierwszą wojną światową w opowiadaniu *Motywy* (z tomu *Lustra*). Opowiadanie, jeśli można je tak nazwać, jest w istocie także filozoficzną dyskusją rozpisaną na dwa głosy: mężczyzny odjeżdżającego na wojnę i żegnającej go kobiety. Czyn, chociaż skonkretyzowany, jest tu jednak rozpatrywany z filozoficzno-psychologicznego stanowiska jako pewien typ postawy wobec świata, jako swego rodzaju próba nowego określenia osobowości, pobrzmiewającej wyraźnie echemi nietzscheanizmu:

Czasami zdaje mi się, że czyn wielki i szalony, jak wojna, nie ma początku w ludziach. Czyn ma swój cudny byt przedmiotowy i ludzie są mu potrzebni, jako materiał —<sup>40</sup>

W dywagacjach owego oficera przeprowadzone jest równanie między czynem a rzeczywistością, w jego wyznaniu zaś kryje się bodaj deklaracja samej autorki, która sprawdzi ją w parę lat później w powieści *Hrabia Emil*. Pokaże w niej jakby dalsze wojenne losy bohatera *Motywów*, który teraz deklaruje zmianę swojej postawy:

Odkąd bowiem żyję, jestem dla siebie jedynym instrumentem poznania świata, jedynym organem zachwytu i miłości. Stąd najważniejszą sprawą stała się dla mnie własna dusza moja i — poprzez nią — każda dusza człowieka. [...] Idę tedy [...] aby ujrzeć wartość każdego życia ludzkiego w świetle idącym od rzeczywistości —<sup>41</sup>

Książki Nałkowskiej powstają po klęsce rewolucji 1905 r. i ta estetyzująca autorka problem rewolucji i porewolucyjnego załamania wprowadza do większości utworów z tego czasu (*Księżę, Rówieśnice, Narcyza* i opowiadania: *Właściciel zamku, Rzeczywistości*).

Z tytułową bohaterką powieści *Narcyza*, radykalizującą panną ze zbiedniałego dworu, wkraczają widziane w ostrym, krytycznym świetle realia społeczne, podobnie jak z Małgorzatą z *Rówieśnic* zjawiają się sceny z autentycznego środowiska proletariackiego. Realia społeczne wyznaczające los Małgorzaty, powściągliwie ukazywane, wyselekcjonowane obrazy ubogiego domu jej ciotki-praczkii i mieszkającego w sąsiedz-

<sup>40</sup> *Lustra*, s. 148.

<sup>41</sup> *Ibidem*, s. 143.

twie robotnika, szkoły wieczorowej prowadzonej przez radykalnych inteligentów, scena zapisu do tej szkoły małych żydowskich rzemieślników, „ciapników” — to zespół środków fabularnych, które służą jako zasadniczy sprawdzian estetycznych i sentymentalnych dywagacji drugiej „rówieńnicy”. Jest to, sądzić można, pierwszy wariant zamysłu kompozycyjnego i myślowego zarazem *Granicy*.

W *Narcyzie* zjawia się socjologia zbiedniałego dworu i jego stosunków z okolicznym bogacącym się chłopstwem, satyryczny obraz ziemiańskiej socjety, obyczajowe studium dwóch światowych awanturnic, matki i siostry Narcyzy, skontrastowanych z przerażającą nędzą inteligenckiego „domu kobiet” — rodziny chorej Hirtowej.

Ostro, drapieżnie nawet pokazane realia pełnią jak gdyby kontrolę świadomości bohaterki. Narcyza m. in. prowadzi działalność oświatową i polityczną wśród robotników rolnych i przy okazji łapie się na fałszu:

w fakcie, iż wołała nierównie ludność robotniczą od chłopów, dopatrywała się jakichś podświadomych instynktów klasowych, przewyżających postanowienia rozumu. [N 76]

Narcyza odwiedza w szpitalu Maksa, umierającego rewolucjonistę, i cała problematyka klęski rewolucji, która wciela się w to powolne dogorywanie gruźlika, problematyka śmierci, zła, wspomnianego przez Maksa stopniowego zbandycenia części herosów rewolucji — to znowu przeraźliwa prawda życia, historii, która kompromituje wewnętrzny komfort moralny Narcyzy, fałszywość jej dobroci, jej poświęcenia.

To Maks właśnie urealnia związku Narcyzy z życiem, nadaje temu pojęciu szerszy niż w poprzednich książkach Nałkowskiej sens — nawet lub może właśnie przez swoje umieranie<sup>42</sup>. Aktywność wobec życia,

<sup>42</sup> Postać Maksa jest transpozycją sylwetki L. S. Licińskiego (zob. w niniejszym zeszycie PL rozprawę: K. D m i t r u k, *Twórczość Ludwika Stanisława Licińskiego*). W. Nałkowski cenił go bardzo wysoko za ostrą, bezkompromisową satyrę antyburżuazyjną i anonsując książkę Licińskiego w paryskim „Panteonie” (1908, nr 2), w artykule zatytułowanym *Nowy siewca burzy* pisał: „Liciński to artysta-proletariusz, zarazem bard i wojownik, więc pieśń jego jest taka, jakiej po wszystkie wieki żądali wojownicy — jest »dzika i twarda jak łoskot rogu i oręża szczęk«. A pieśń taką łatwo »przeuć na miecze«, łatwo rozniecić »płomienie«, których krwawe blaski zajrzą w najciemniejsze »podziemia«”.

Liciński zmarł na gruźlicę. Zofia odwiedzała go w sanatorium i opiekowała się chorym. Wątek Maksa i Narcyzy zawarł w sobie pewne rysy ich wzajemnego stosunku. Pamięć tego człowieka wracała do Nałkowskiej, jak świadczą o tym notatki w *Dziennikach*, przez całe niemal życie. Spłonął w czasie wojny „ogromny zbiór listów” od Licińskiego. Dedykowała mu opowiadanie *Rzeczywistości* (1907) z tomu *Koteczka*: „Drogocennej pamięci Ludwika Stanisława Licińskiego — nieśmiertelnemu dostojeństwu wiecznie wojowniczego ducha — poświęcam”. Boha-



tnz. wobec ludzi, rodzi po raz pierwszy w tej powieści obsesyjny problem etyczny, który przechodzi w niej „przez wszystkie instrumenty”, od pierwszych do ostatnich stron.

Maks musiał uchodzić z kraju i wrócił następnie za fałszywym paszportem, nawet nie z przyczyn politycznych, lecz z winy dawnych towarzyszy walk 1905 roku:

byli jak rycerze — młodzi wszyscy, radośni, nieulekli. [...] A po rozsypce ich nędza, bezdomność, bezmienność. Byli gnani tu przecież jak zwierzęta. I paru z nich — pamiętam którzy — zaczęło na własną rękę. Jakiś napad na karczmę, gdzie wszystkich schwyтали. Później na drogach — — I zabili tego sadownika, który zresztą miał w kieszeni trzy ruble. Na śledztwie jeden zeznał, że to ja napad organizowałem. Żem ja namówił — — Rodzony brat tego właśnie po ucieczce przewiózł mnie przez granicę — A tych powiesili — — [N 104]

Wyjaśniając tę rzecz Narcyzie, Maks dodaje:

I żeby powątpiewanie było w potępieniu, pamięć, że złym być można, nigdy nie czyniąc nic złego. [N 137]

Amoralistyczny, nietzscheański indywidualizm wraz z tą problematyką przesuwa się na tereny zupełnie mu obce. Narcyza wstrząsa się przed wizytą u Maksa w szpitalu, mówi więc sobie:

— Idę, aby odpokutować za to, że iść nie miałam chęci — —

— — Wydaje mi się, że jest w tym jakaś nieuczciwość — — [N 52]

odpowiada jej siostra Maksa, Janina.

miała [Narcyza] przeświadczenie, że te rzeczy przyjmować należy wbrew instynktowi, na przekór sobie — jako jedyną formę ekspiacji za tę potworność, którą jest sama najskrytsza chęć ominięcia głębokości życia. [N 48]

Rodzi się stąd „Problem: czy lepiej jest szczerze robić rzeczy złe, czy fałszywie dobre” (N 27).

Dla mnie — twierdzi Narcyza — niedostępne są takie etyczne subtelności jak zbrodnie myślane. Jedynym możliwym sprawdzianem jest czyn, tylko czyn leży w obrębie odpowiedzialności ludzkiej — —

terem opowiadania jest rewolucjonista, odwiedzający dom rodzinny w przeddzień zamachu, w którym ma zginąć.

Odwoływała się niejednokrotnie do formuł krytyki społecznej Licińskiego (np. w opowiadaniach wojennych). Ukończywszy *Narcyzę*, jesienią 1910 notowała (*Dzienniki*, 7 XI): „Czytałam też listy Licińskiego i jego książkę, którą dzisiaj więcej rozumiem uczuciowo, po doświadczeniu nabytym pośród finansjery krakowskiej. Żal mi, że nie zabrałam jej tam ze sobą, by mnie umacniała w zmaganiu się ze światopoglądem F. [Flory Epstein], by mnie ratowała jako odwet. Tyle wartości było w tym, tyle wysokiego piękna i cierpienia w owoczesnym okresie życia — i takie smutne dałam mu świadectwo w tej biednej *Narcyzie*”.

Kwalifikacją czynu — odpowiada Janina — jest chyba jego rodowód, nie stopień pożyteczności. [N 53]<sup>43</sup>

Łączy się to niewątpliwie z „etyką intencji” Schopenhauera, który czyniąc jej przedmiotem postępowanie jednostki, kazał oceniać nie skutki działalności, lecz motywy:

W etyce nie idzie o działanie i rezultaty, lecz o chęci, zaś proces chcenia zachodzi tylko w jednostce<sup>44</sup>.

Problem szczerości przemienia się w ocenę moralną i w poszukiwanie autentyczności. Nieszczerość, obłudę tropi Narcyza we wszystkich swoich „dobrych uczynkach”, torturuje się, podważa wartość każdego odruchu swojej dobroci i poświęcenia wobec umierającego.

I znów pewniejszymi, uczciwymi wydawały jej się rzeczy oczywiście złe, egoistyczne. [N 169]

Dobroć zostaje zakwalifikowana jako coś podejrzanego, ocena Narcyzy płynie nie tylko z autoanalizy, krzyżuje się z opinią drugiego człowieka. Ludmiła, żona jej brata, widzi w dobroci Narcyzy wyraz wzgardy wobec tych, którymi się opiekowała, dla których się poświęcała, nazwie tę dobroć „plugawą”.

Wewnętrzny zamęt moralny Narcyzy, ten samokrytycyzm pozbawiony kryteriów pozytywnych, prowadzi ją do hipotezy autentyczności zawartej w bodźcach natury:

Z głębi świadomości dobyła Narcyza pewność, że powzięte postanowienie jest do głębi prawdziwe, wynika bowiem z elementarnych pokładów natury, na zewnątrz wahań, rad i sankcji rozumu. [N 328]

Końcowa tedy decyzja Narcyzy zamyka się w słowach:

Nigdy odtąd nie będę czyniła dobra — tylko wsłucham się w dziki, samotny śpiew instynktu, który jest hymnem dla mnie. Nic innego nie jest prawdziwe — — — [N 350]

<sup>43</sup> W zbiorze *Czyn i słowo* K. Irzykowskiego jest artykuł *Rzecz o poświęceniach*, w zasadzie traktujący o książce Orzeszkowej *Ad astra*, ale — „te poświęcenia grasują u nas teraz wszędzie (Zeromski, Daniłowski)” — dodaje autor. W tym artykule znajduje się zdanie (cyt. za: *Cięższy i lżejszy kaliber*, s. 103): „wykrywanie psychologiczne genezy, tj. śledzenie motywów czynu, jest ściśle związane z dochodzeniem wartości czynu samego”. Jest to zdanie jakby wyjęte z *Narcyzy*, a zaakcentowany przez Irzykowskiego związek między pewnym literackim stereotypem psychologicznym, lub może słuszniej będzie — myślowym, a postawami świadomości zbiorowej przenosi nas w te kręgi utworów młodopolskich Nałkowskiej, które pozwalają na wyciągnięcie szerszych wniosków z rozpatrywanej przez nią problematyki.

<sup>44</sup> A. Schopenhauer, *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. T. 2. Leipzig b.r., s. 695. Cyt. za: J. Garewicz, *Rozdroża pesymizmu. Jednostka i społeczeństwo w koncepcji Artura Schopenhauera*. Wrocław 1965, s. 173.

Instynktu nie przewodzonego jednak przez życie, lecz znowu przez filtr marzenia:

Odtąd zamknę się w kręgu marzenia, w wysokim szumie skrzydeł mojej duszy. Wpatrzę się w białe, dalekie słońce jesieni i w głębinach zimnego światła czytać będę tę prawdę wiekiustą: że nic nie jest dobre — — [N 350]

Kapitulacja, powrotny narcyzm bezradności, bezsilności, niewiedzy, rezygnacja z aktywności i ze szczęścia, które także jest podejrzane. W powieści tej istnieją dwa wzory osobowe: Maks i rodzina nauczyciela Brestańskiego — oaza autentycznego, pełnego prostoty piękna wewnętrznego i szczęścia płynącego ze wspólnoty duchowej. Maks umiera, a ideał szczęścia Brestańskich kompromituje się w oczach Narcyzy przez swą izolację od zła i cierpienia świata.

Głównym tematem książki są dzieje wtajemniczenia Narcyzy w sens życia, w jego brud i zło, jej szarpaniny między aprobatą życia a trwogą śmierci wcielonej w Maksa. Jest to — jak wszystkie powieści Nałkowskiej — biografia doświadczenia wewnętrznego. Zakończenie *Narcyzy* jest wyrazem przerażenia wobec komplikacji świata i wnętrza ludzkiego, które dotąd tak łatwo dawały się uporządkować megalomańskim gestem indywidualizmu. Zakończenie to stoi w sprzeczności z wymową powieści, jest gestem trwogi. Deklarowane tu marzenie stanowi przecież w tym utworze zaledwie cichy luksus życia, momenty poetyckiego upojenia w obcowaniu z pejzażem, nastrojowy akompaniament (wizja ptaka przecinającego niebo o zachodzie, zrodzone w wyobraźni nieistniejące drzewo w głębi lasu, czy też zdanie: „I czy można by było żyć, gdyby wymarły rzeczy nieprawdziwe?” (N 142)).

Ten zamęt, ta bezradność są może główną wartością powieści. Stąd ambiwalencja stosunku autorki do bogatej w znaczenia postaci Narcyzy, pomieszanie krytyki i aprobaty, jakiś niewątpliwy rys własnych przemyśleń i niepokojów. Dzieje bohaterki dają się odczytać i w konkretyzacji historycznej, i w uogólnionej refleksji o ścieraniu się sprzecznych impulsów w osobowości człowieka. Prowadzi ona do wyrażonej w zakończeniu supozycji, która stanie się niedługo naczelnym tematem literatury XX-wiecznej:

Nie jest jeden człowiek. Jest szereg kawałków czasu, nawleczonych na nitkę jednej pamięci. [N 343]

Tę notatkę z czytanego wówczas Bergsona podsuwa Nałkowska swej bohaterce jako ratunek dla zbłąkanej w sobie samej świadomości. Rozpoznanie w sobie pluralizmu osobowości:

czyliż byłam tą samą, kiedy oddałam siebie Andrzejowi, którego nienawidzę dzisiaj? [...] Czy byłam sobą, umierając wspólnie z Maksem [...] <sup>45</sup>.

<sup>45</sup> Lekturę *L'Évolution créatrice* zapisała Nałkowska w *Dziennikach* pod datą 16 III 1910.

— jest propozycją wyjaśniającą, jeszcze jedną próbą formuły dla wiedzy o człowieku, jakie Nałkowska gromadzi i przymierza w tym czasie. Warto zanotować to bardzo wczesne w literaturze polskiej podjęcie sugestii Bergsona, chociaż ograniczone do aforyzmu, nie wchodzące głębiej w strukturę dzieła. Tezę o pluralizmie osobowości wykorzysta Nałkowska i rozwinie później, niekoniecznie zresztą pod wpływem Bergsona; do takiego przypuszczenia zmierzały odkrycia psychologów przełomu stuleci. W okresie młodopolskim pisarka gromadzi jak gdyby przesłanki założeń opracowanych literacko w latach następnych<sup>46</sup>.

*Narcyza* jest jedynym bodaj z wczesnych utworów Nałkowskiej, w którym problematyka moralna organizuje całość głównego wątku. W *Wężach i różach* i w pisany jednocześnie opowiadaniu *Noc podniebna* kwestie etyczne, sprawa podejrzanego charakteru dobroci, wróć mimo chodem — przypisane ubocznym postaciom utworu i w ten sposób ujęte z dystansu, w aforystycznej konstatacji, nie jako problem dramatycznego konfliktu wewnętrznego i wyboru postawy życiowej.

W *Nocy podniebnej* wraca zresztą dość dawna, ściśle według sugestii Nietzschego ujęta koncepcja „cnoty”, czyli dobroci. Koncepcję tę Nałkowska ilustrowała napisanym w r. 1908 opowiadaniem *Cnota*. Cytat z *Genealogii moralności* użyty jako motto tę bezpośrednią ilustracyjność komunikuje na wstępie:

Och, ta szalona, smutna bestia człowiek! Jakież nachodzą ją pomysły, jakież pogwałcenie natury, jakież paroksyzmy głupstwa, jakież bestialstwo idei wystrzela natychmiast, skoro tylko przeskodzi się jej być bestią w czynie!

Ten aforyzm konkretyzuje Nałkowska wręcz tezę o perwersyjności „cnoty”:

radość głęboka, zrodzona w tajemnych ciemnościach organizmu, przerażająca rozkosz wywarcia na samej sobie aktu okrucieństwa — — —<sup>47</sup>.

Z większym jeszcze naciskiem powtórzy to w opowiadaniu *Noc podniebna*, późniejszym o trzy lata:

Bo dobroć jest rzeczą równie podejrzaną jak cnota. Jest — wiesz — zjawiskiem, od strony genezy biorąc — natury ściśle zmysłowej, zmysłowej erotycznie... [...] odkąd odkryłam tę ostatnią nikczemność natury kobiecej, jaką

<sup>46</sup> Uitti, *op. cit.*, s. 59: „Generacja symbolistów różni się od Prousta w sposobie pojmowania charakterystyki protagonisty, jednak zasada względności albo wielości osobowości na pewno jest stosowana w opisie pomniejszych postaci, których istnienie, jak już stwierdzaliśmy, zależy całkowicie od fluktuacji odbioru postaci głównej”.

<sup>47</sup> *Cnota*. W: *Koteczka, czyli białe tulipany*, s. 168.

jest ta perwersja dobroci — — — [...] A może to tylko najbardziej przebiegła forma pogardzania życiem — — —<sup>48</sup>

Wreszcie w *Wężach i różach* rozwija to przekonanie Modesta, wielbielka renesansowych czasów zbrodni i zdrady, której poglądy brzmią jak cytaty z Nietzschego:

Te tak zwane „przyrodzone” prawa moralne są po prostu instynktową samoobroną motłochu przeciw potędze Jednego. [WR 91—92]

Ona właśnie mówi: „Ów element ściśle fizyczny, niepokojący, element zmysłowy, ukryty w każdym akcie dobroci — [...]” (N 145). Powtarza to także Raissa, wcielenie starej, wyrafinowanej kultury — ona z kolei wykrywa (znowu za Nietzschem, wypada dodać), że „rozkoszą także jest okrucieństwo. Rozkoszą jest męka cudza albo własne poniżenie” i że dobry czyn jest „upokorzeniem instynktu”, stąd „owa benthamowska, perwersyjna, egoistyczna przyjemność wszelkiej ofiary” (N 221—222).

Ale obie te postacie mają już tutaj charakter zobiektywizowany, owe poglądy należą do ich „wyposażenia” literackiego. Ukryte w takiej formule ostrze demaskatorskie potwierdza się pośrednio (przez obroty fabuły) i odnosi — w tej powieści i w opowiadaniu *Noc podniebna* — do osób wygłaszających ją. Częściowa transpozycja tych rozważań pojawi się na kartach *Hrabiego Emila* w powiązaniu z kwestią wojny, znów jednak, podobnie jak w *Narcyzie*, włączona w konstrukcję losu głównego bohatera.

W *Wężach i różach* kończy się to poszukiwanie hipotezy osobowości, jakie stanowiło treść zasadniczą modernistycznej twórczości Nałkowskiej. Podobnie jak inni pisarze tego czasu zakłada, że istnieje „jaźń” jako niezależna, odrębna jedność, której autentyczność, „nagość”, trzeba wydobyc spód warstw przesądów, nawyków kultury, moralności, obyczaju. Stąd jednoczesne „programowanie” osobowości, przybieranie formuły, tezy definiującej — i zarazem demaskatorstwo, drażnienie, analiza, wykrywanie „wzmówień” oraz „perwersji idei”. W zabiegach tych podobna jest niesłychanie do Barrèsa, do Gide’a.

Po doświadczeniu *Narcyzy*, w której zderzył się indywidualizm z realną problematyką konfliktów ludzkich, z ich socjalnym i historycznym przedłużeniem, *Węże i róże* zdają się być odwrotem. A jednak w tej właśnie powieści dokonuje się przesunięcie dotychczasowego punktu widzenia — w pośredniejszych, głębszych warstwach utworu. Wiedza o osobowości, zdobyta przez śledzenie perypetii wewnętrznych indywidualium, zdążyła do uniwersalizacji. Wypróbowana na przypadkach niezwy-

<sup>48</sup> Cyt. za: *Małżeństwo*. Warszawa 1925, s. 93—94. Tutaj opowiadanie to nosi tytuł *Porachunki*.

kłych, w kręgu psychicznego, rzecz można, estetyzmu, domaga się sprawdzenia na zjawiskach zwyczajnych, pospolitych; zbadania w sferze więzi międzyludzkich. Najpierw, jak zwykle u Nałkowskiej, pojawia się deklaracja, teza aforystyczna, dość nieoczekiwanie wyłaniająca się ze skrajnie upoetyzowanej, bardzo jeszcze w duchu *Kobiet* i *Koteczki* napisanej etiudy lirycznej *Powrót do domu swego...* (z tomu *Lustra*, 1913):

największa pospolitość ludzi nie była dla mnie nigdy pretekstem do pogardy. Doznawałam raczej zaciekawienia. To, co banalne i mierne, interesuje mię, jak wszelkie prawo. Wydaje mi się rzeczą zajmującą w faktach małych i powszednich odnajdywać wbrew oczekiwaniu splot doniosłych motywów, stwierdzać, że każde dowolne zjawisko jest punktem przecięcia wszystkich spraw świata, że wszystko, co istnieje, zarówno „wplecione jest w węzeł życia”<sup>49</sup>.

Brzmi to jak zapowiedź *Charakterów* i *Domu nad łąkami*. Deklarację tę wspiera przytaczane już wyznanie z *Motywów*. Wreszcie w *Wężach i różach*, gdzie reasumując jak gdyby wątki i epizody swego młodopolskiego dorobku, wysunie jednak Nałkowska na plan pierwszy tragedię prościutkiej, skromnej Marusi. W dzienniku Ernestyny zjawi się sentencja sygnalizująca nakierowanie uwagi na konwencje świadomości i zachowań, które działają w społeczeństwie, na role społeczne i „schematy”:

raz jeszcze stwierdzam wagę oficjalności, doniosłą rolę psychicznej etykiety. Nie to jest mi ważne, co ktoś dany uczuwa kryjomo względem mnie — ale co chce, abym ja sądziła, że czuje. Pierwsze bowiem jest od niego niezależne, drugie zaś określa jego stosunek do mnie świadomy, chciany, rozumowy — i pociąga za sobą odpowiedzialność. Życiową prawdą stosunków międzyludzkich jest ich strona oficjalna, ich pozór, ich właśnie — forma. [WR 233—234]

Jest to logiczna konsekwencja modernistycznego poszukiwania autentycznej osobowości.

## 5

Po *Wężach i różach* rozpocznie się już inny rozdział pisarstwa Nałkowskiej. Modernistyczny „epizod” był wielkim „przygotowaniem”, dokonana wyżej próba jego penetracji miała za zadanie wyodrębnić problematykę, którą Nałkowska mniej lub więcej świadomie rozpatrywała na właściwym jej materiale. Towarzyszyły mu manieryzmy, minoderie, uległość wobec sztafażu literackiego epoki, materiał ten jednak podlegać będzie zmianie. Co do pytań, jakie stawiała, to w zasadzie przeniesione zostaną w dalsze lata jej twórczości i zjawiać się będą w formułach o brzmieniu coraz głębszym i donioślejszym.

<sup>49</sup> *Lustra*, s. 8.

Młoda Nałkowska uczestniczy w dokonywanym przez literaturę zasadniczym zwrocie od inwentaryzowania zewnętrżności, która z góry determinuje reakcje człowieka, do opisanía zmian, jakim bodziec zewnętrzny podlega w umyśle poznającym. Chodzi tu nie o odkrywianie, jaka jest rzeczywistość, lecz jaka i dlaczego jawi się człowiekowi. Formuła Taine'a: osobowość to „stała możliwość pewnych wydarzeń w pewnych warunkach”, zostaje odrzucona na rzecz apriorycznej wiary, że istnieje osobowość jako jedność odrębna i określona, gotowa, a nie odzywająca się jedynie na bodziec zewnętrzny. Odkryć, czym jest „jaźń” — oto było zadanie. Schopenhauer uczynił ją indywidualizacją przenikającej świat Woli, zjednoczył z naturą, kazał próbować zrozumieć naturę w nas samych, a nie nas w naturze. Tym się różni naturalizm modernistyczny od fizjologizmu grupy Medanu. Dążność do hipotezy osobowości w ujęciu uniwersalnym, filozoficznym, nie specyfikowanym pozycją społeczną, różni tę literaturę od twórczości realistów. Nie kupiec, nie subiekt, nie arystokrata, lecz Indywiduum, które tropi się pod maskami roli społecznej. To zresztą sprawia, że owa rola społeczna, oddzielona niejako od osobowości, może się uwyraźnić, stać się jej warstwą, jej formantem, ukazać swoją funkcję psychologiczną.

Rozwój analitycznych czynności literatury prowadzi ją w poszukiwaniu istoty i determinant osobowości na powrót do realnych, historycznych i społecznych, wyznaczników zachowań i świadomości. Jednak zmiana perspektywy sprawia, że ta zewnętrżność przestaje być celem, zmienia swój zakres i funkcję, w ślad za tym przeobrażają się środki artystyczne.

Proza młodej Nałkowskiej kształtuje się wśród wielostronnych warunkowań, podobnie zresztą, jak cała proza pierwszego piętnastolecia XX wieku, powstająca na styku równolegle uprawianych poetyk: realistycznej, naturalistycznej i modernistycznej. Będąc świadectwem takiego aliażu, proza tamtego okresu przynosi zarazem niejednokrotnie zapowiedź przyszłych poetyk (można w niej wyróżnić tendencje do prozy ekspresjonistycznej i prozy analitycznej<sup>50</sup>), świadczy wreszcie, mimo obowiązującego kostiumu epoki, o indywidualnych właściwościach talentu.

Nałkowska terminuje ponadto w warsztacie prozatorskim różnych literatur, nie tylko Młodej Polski, lecz i skandynawskiej, angielskiej, nade wszystko francuskiej. Przyswaja więc sobie na poziomie coraz lepszym, z większą swobodą i starannością, pewien kanon artystyczny, w którym można rozpoznać niejaki ślady wzorca stylu Żeromskiego, lecz w większym jednak stopniu wpływy prozy francuskiej, zarówno

---

<sup>50</sup> Sprawy tę omawiam w innym rozdziale pracy, której częścią jest niniejszy artykuł.

XVIII-wiecznej jak romantycznej — George Sand i Stendhala, jak Flauberta i Maupassanta oraz całej plejady pisarzy estetyzujących, związanych z symbolizmem, włączając tu i angielskich.

Tworzona w orbicie takich wpływów proza Nałkowskiej posiada od razu, mimo nieporadności początkującej pisarki, pewną odrębność — tworzy ją mianowicie tendencja do powściągliwości, do wywodu klarownego i lapidarnego, do jasności i pewnej retoryki stylu, cechy wyraźnie odbiegające od ekstatycznej, rozlewnej, nasyconej emocjonalnie prozy młodopolskiej. Wtręty zaś takie w tekście Nałkowskiej robią wrażenie obcych i sztucznych, zdają się być wprawkami w stylu epoki, niedostatecznie zjednoczonymi z jej indywidualną materią pisarską.

Dyktowana przez jej estetyzm zdobniczość także różni się od ciężkiego, jakby bizantyńskiego stylizatorstwa Miriama, a bardziej jeszcze — Berenta lub Micińskiego. Jest to raczej postulowana przez Goncourtów „*préciosité*” czy Ruskinowska eseistyka, łącząca opis naukowy i poetycki, traktująca krajobraz i zjawiska natury jak dzieła sztuki, te zaś jak cząstkę rzeczywistości.

Istniał jeszcze inny wzorzec, do którego Nałkowska sięgała, który studiowała ze szczególną uwagą. I on właśnie sprawił, że tu i ówdzie rezygnowała z powierzchownego zdobnictwa, że uwagę swą przesuwała w stronę skupionej i przenikliwej penetracji dramatów ludzkich, w stronę nieozdobnej, lecz ścisłej prostoty. Był to wzór Dostojewskiego. Czytała go Nałkowska szczególnie intensywnie w latach 1909—1911 i w *Narcyzie* te lektury pozostawiły wielorakie ślady: przede wszystkim w rysunku psychologicznym *Narcyzy*, w portrecie jej siostry Róży, a także w ubocznej postaci Hirta, jakby wyjętej z Dostojewskiego — nikczemnej i wzniosłej, chytrze pokornej i błazeńsko patetycznej.

Przy lekturze *Idioty*, czytanego po *Zbrodni i karze* i *Biesach*, zanotowała Nałkowska w dzienniku (20 X 1909) „lekcję” literacką z Dostojewskiego:

W pisaniu moim wziąć pod uwagę zawikłania akcji, tajemnicze zapowiadanie rzeczy, które się staną i które powszednieją w zwykłej, postfaktowej narracji. Dostojewski naprzód samorzutnie psychologiczną sytuację daje, dopiero później próbuje myślowo ją wyjaśnić. Jest to dobre, byłoby dla mnie pożyteczne — ale sądzę, że musi to być wrodzoną cechą talentu.

Dokładnie w dwa lata później, na marginesie uwag o przeczytanej właśnie *Bruges la Morte* Rodenbacha, zapisywała (20 X 1911):

Oczywiście zupełna nieobecność akcji, a nawet dialogu. Tylko wiotkie, rozwlekłe, bezplastyczne opowiadanie. — Ten rodzaj i jego zestawienie z wciąż czytany Dostojewskim wprowadza mnie znów w atmosferę dylematów twórczości. Mianowicie owa bezplastyczna, płaskorzeźbowa ozdobność, owa kolorowość na niekorzyść kształtu, owa mówiona, a nie przedstawiona i wątła akcja



— dotąd charakteryzowały i moją literaturę. Pewne odgięcie jest dopiero w *Narcyzie* — w części na skutek własnej chęci, w części pod wpływem Irzykowskiego. Ale wcale nie wiem, czy to jest dobrze. Bowiem ładniejsze niewątpliwie są *Rówieśnice*. Co do nowej mej powieści, to pomyślana jest w owym surowszym, mniej ozdobnym typie, aby treść i akcja same za siebie, bez komentarzy przemawiały. Nie wiem, czy mi się to w robocie nie zmieni, gdyż skłonność wrodzona raczej mię ku owej komentatorskiej ozdobności popycha. Przemawia za tą metodą, że nowoczesna jest bardziej, wyrażająca doskonalej wiotkość i zawikłanie odczuwań. Chociaż — czy wolno marzyć o głębszej zawiloci psychicznej niż owa zamknięta w twardą formę Dostojewskiego. I przy tym — jeżeli w przeszłość popatrzeć — to właśnie te rzeczy twarde i plastyczne poprzez przemiany gustów trwają, a ozdobność dawna zawsze jest widocznie niemodna.

„Wiotkość i zawikłanie odczuwań”, „komentatorska ozdobność” — to szczególnie trafne formuły tej autocharakterystyki literackiej. Jest w tym więc dążność do oddania środkami językowymi specyfiki odbioru świata przez protagonistów utworu, lecz zarazem tendencja do komentatorstwa, czyli postawy analitycznej, zdystansowanej, rozmyślającej, a nie — wyrażającej.

Ta pierwsza dążność łączy się z problemem wzajemnego stosunku między narratorem, autorem i postacią, zatem i wybranym typem narracji.

Zachodzą tu pewne zmiany. W dwóch pierwszych książkach jest to narracja w pierwszej osobie, pamiętnikarska, więc dająca najłatwiejszą sugestię autentyczności. W tym „ja” monologu bohaterki kryje się program i zatarcie dystansu między autorem a narratorem, szczególnie iż w obu powieściach znaczną część miejsca zajmuje autorefleksja bohaterki. Jej punkt widzenia i jej sądy pozostają jedynym „centrum orientacji” utworu. Tą formą narracji posługuje się jeszcze Nałkowska dość prymitywnie, są to jej pierwociny twórcze, nadto sugestia pamiętnika wymaga w szczególnym stopniu dystansu pisarskiego, świadomej kreacyjności, aby wyłoniła się zeń złożona postać ludzka. Zresztą może termin „pamiętnikarska” nie jest tutaj najbardziej ścisły, zawiera bowiem w sobie sugestię dystansu czasowego, przywołania wspomnień, odtworzenia czasu upłynionego. Narracja Nałkowskiej bliższa jest dziennika, luźnych notatek, spojonych raczej t e m a t e m psychologicznym niż a k c j ą wewnętrzną.

Nałkowska wkrótce tę formę porzuca — w trzech następnych powieściach (*Rówieśnice*, *Narcyza*, *Węże i róże*) zastosuje narrację obiektywną, powierzając jednak za każdym razem wybranej postaci funkcję obiektywu. W *Rówieśnicach* są to dwa punkty widzenia, w których nie tylko odbiór świata, lecz i druga postać ulega indywidualnemu odkształceniu; jak gdyby odrębne, referowane przez autora, monologi wewnętrzne, w dużym stopniu nieprzenikliwe dla siebie nawzajem, których wza-

jemne relacje, kontrastowe i dopełniające, czytelnik winien pojąć sam.

*Narcyza* dzieje się niemal całkowicie w perspektywie spojrzenia i doznań głównej bohaterki, narrator uchyla tę wyłączność jedynie dla Maurycego, brata Narcyzy, prowadząc obiektyw w ślad za jego krokami i myślą, zresztą ledwie parę razy. Narrator obiektywny rezygnuje tutaj całkowicie ze swojej wszechwiedzy, jego stanowisko jest „uzgodnione” z postawami bohaterów, rzadko zaznacza swą odrębność — wtedy ironią, niemal satyryczną, ujawnia się bowiem zazwyczaj przy ocenie burżuazyjno-arystokratycznego środowiska.

Wreszcie w *Wężach i różach* zwiększa się krąg osób, których punkty widzenia krzyżują się, a uwolniona dzięki temu od ingerencji narratora wiedza o postaciach nabiera wieloznaczności, komplikuje się udział czytelnika, wciągniętego w trud rekonstrukcji tej wiedzy. Dokonuje się jednak to wszystko w wypowiedziach postaci, w wielostopniowych monologach i dialogach, a tylko jedna postać ukazana jest w introspekcji, w opisie psychologicznym — Marusia, zdążająca z tragiczną determinacją do obłędu, do śmierci. Tylko ta postać poddana jest opisowi i analizie psychologicznej. Zapiski w dzienniku Ernestyny są wszakże tylko luźnymi myślami.

Żadna jednak z postaci nie otrzymuje wyłącznego prawa do wizji świata reprezentatywnej dla utworu. W pewnym sensie odebrano im samodzielne istnienie, stają się strukturami intelektualnymi, częściowymi hipotezami sądów autorskich.

Ważniejszy bowiem od wyrażenia stanów psychicznych jest dla Nałkowskiej ich komentujący opis i analiza, ich jakby przekład, bliski zabiegom dokonywanym przez Irzykowskiego w *Pałubie*. W ten sposób właściwie główną postacią utworu staje się ukryty narrator, jego myśl o cudzym życiu, jego proces twórczy. Jest to postawa odmienna od wszechwładzy i wszechwiedzy narratora w utworze realistycznym, zbudowanym na autorytecie moralnym twórcy<sup>51</sup>. Nie jest to także obiektywna, ukryta narracja zapoczątkowana przez naturalistów, „jednopłaszczyznowa”, jak nazywa ją Maria Jasińska<sup>52</sup>, narracja typu „*showing*”, Hemingwayowska, czy też interiorystyczna narracja Joyce’a. Nie ujawniony, nie ujęty w odrębną postać narratora-pamiętnikarza, Proustowskiego Marcela, narrator Nałkowskiej wiele ma przeciw z nim wspólnego. W okresie młodopolskim zaczyna się kształtować w formę tak dla niej znamioną: stale obecnej w utworze świadomości twórczej, badawczego intelektu, który obserwuje, nie sądzi, lecz formułuje, stara się poznać,

<sup>51</sup> Zob. M. Głowiński, *Powieść i autorytety*. „*Twórczość*” 1967, nr 1.

<sup>52</sup> M. Jasińska, *Narrator w powieści przedromantycznej*. (1776—1831). Warszawa 1965.

zrozumieć i nazwać. Ta wyczuwalna i pojawiająca się w ukształtowaniu językowym narracji, w aforyzmie komentarza, postać narratora odegra zasadniczą rolę w późniejszej twórczości Nałkowskiej. W tym pierwszym okresie dopiero się kształtuje, czasem zaś przenika z właściwym modernizmowi lirycznym „ja” autora. Jednak to zjawisko, które Irzykowski nazywał „przebiciem rury do rezerwarów autora”, odnajdujemy u tej pisarki w rozmiarach ogromnie nikłych w porównaniu z praktyką Żeromskiego.

Irzykowski skonstatował mimochodem przy określaniu pokrewieństw Nałkowskiej z Żeromskim, które wydają mu się najistotniejsze, także pewną odrębność jej postawy, która z kolei dzisiejszemu czytelnikowi zdawać się może ważniejsza:

Tak samo jak on, ustala Nałkowska i definiuje pewne stany i przejścia raz na zawsze — jednak z pewnym nalotem obiektywnej, cofającej się od przedmiotu, obserwacji, która jest właściwie staromodna, lecz dziś działa jakby nowa<sup>53</sup>.

Nazwisko Żeromskiego łączy nam się raczej z pewnymi „kliszami” stylistycznymi, do których sięgała młoda autorka dla nastrojowego opisu, dla sugestii stanów emocjonalnych:

Na dnie pomysłów wszystkich czał się szmer głuchego żalu, że takie szare jest życie... [R 22—23]

Z głębi szło dalekie szlochanie duszy podeptanej, od uczy życia strąconej w podziemia. [R 229]

Uszał sobie był to gniazdo świetne rozspiewany przepych polskich królewiat, panów niefrasobliwych Rzeczypospolitej — owej krainy grzesznej, heroicznej, zawsze poprzez krzywdę, ognie i krew — uśmiechniętej. Na powietrzu tutejszym rozwieszała się chmurnie, jak dym pogrzebowej pochodni, pamięć dawnych zjazdów magnackich, hucznych biesiad, zabaw niemądrych, wielkopañskich, oszalałych ze zbytku szczęścia i siły. [WR 2]

Głowę jej owinęło całkowicie wolne marzenie o ptaku, który zapalił się na niebie. Z niezwykłej piękności tego zjawiska usiłowała wyprowadzić jakąś jasną, jakąś ostateczną wiedzę, rozcinającą wszystko. [N 85]

Ale wzór stylistyczny Żeromskiego nie organizuje całości języka Nałkowskiej, spotyka się z innymi „kliszami” młodopolskimi, emocjonalizm właściwy Żeromskiemu korygowany jest u Nałkowskiej przez tendencje do intelektualnej refleksji, do zwięzłości. Przykład estetyzmu literatury zachodniej oddala pisarkę od Żeromskiego w stronę opisu „ruskinowskiego”, który odnajdujemy także u miłośnika, tłumacza i komentatora Ruskina — Prousta, opisu wyjaśniającego zjawiska natury przez analogię ze sztuką:

<sup>53</sup> Irzykowski, *Powieści Nałkowskiej*, s. 178.

A cienie gałęzi zastygały w twarde linie rysunku, jak niebieska emalia bizantyńska wlewana do wyżłobień na srebrze. [WR 271]

Do stałego zasobu językowego Nałkowskiej w tym okresie wchodzi jednak pewna ilość typowych dla Żeromskiego przymiotników („nieobjęty”, „niewysłowiony”, „niewymowny” itp.), ulubione przez niego rzeczowniki odsłowne („w dziejach tajemnych wędrowań duszy”, „na dnie pomysłów wszystkich”, „szepc najcichszy, nieustanny [...] jakby obiecań niewiarygodnych a cudnych”) i wspólna zresztą całemu modernizmowi skłonność do stylizacji archaizującej, uroczystej, która wyraża się m. in. zaimkami „ów”, „owo”, zwrotami: „w dniu owym”, „o jakiejś godzinie”, „o takim dniu”, wreszcie inwersją składniową, bardzo w literaturze młodopolskiej rozpowszechnioną. Przeniesie ją Nałkowska, aczkolwiek dyskretnie i powściągliwie, nawet do stylistyki swej dojrzałej prozy, zdawała się bowiem dobrze służyć skłonności autorki do aforystycznej refleksji, do ujmowania wiedzy psychologicznej w formułę. Tej zaś styl taki, z rzadka występujący w otoczu mowy ścisłej a zarazem prostej, nadawał znamię uroczystej konstatacji, skupionego namysłu, wreszcie poetyckiego uwznioślenia.