

Teksty Drugie 1999, 1-2, s. 189-210



Pisać Nałkowską

Izabella Kaluta

Portrety

Izabella KALUTA

Pisać Nałkowską

Pisanie wynikało u mnie z tęsknoty za cudzym życiem, za życiem innych ludzi. Myślałam o szczęściu tych miejsc, gdzie mnie nie ma. Myślałam o sobie – innej. O sobie – nie lepszej, nie szczęśliwszej – ale jakby o sobie prawdziwszej.¹

Uroda piszącej

Pisanie o prozie Zofii Nałkowskiej zaczynam właściwie od ozdób i wykończeń, od anegdot o pisarce i jej własnych komentarzy, przyrównując je (zresztą nieprzypadkowo) do – z trudem mieszczącej się w obrębie „prawdziwej” literatury – dziedziny krawieckich dodatków twórczości. Robię to jednak celowo, przypominając sobie początki mojej „znajomości z Nałkowską”. Pobieżna znajomość jej pisarstwa nie zachęcała mnie do sięgania po inne, te nie objęte akademickim kursem, jej utwory. Mimo że zachwyciałam się kunsztem *Niecierpliwych*, Nałkowska pozostawała dla mnie autorką nudnej – jak mi się wtedy zdawało – *Granic*. Twarz kobiety, która patrzyła na mnie z wykonanego w latach czterdziestych, najczęściej reprodukowanego portretu, wydawała mi się zimna, wymagająca i surowa. Jednak ta posągowa postać odżyła, lecz dopiero wtedy, gdy zajrzałam pod podszewkę oficjalnych tekstów. Ze zdziwieniem dowiedziałam się, że była to ulubiona fotografia Nałkowskiej. Z rozbawieniem czytałam o jej wahaniu, „czy aby ta Zofia już się zanadto nie opatrzyła”. I nagle jej powierzchowność zaczęła być znacząca. Na tym samym portrecie dojrzałam dokładny makijaż, starannie ufryzowane włosy i ledwie widoczny sznur pereł.

^{1/} Z. Nałkowska *O sobie*, „Wiadomości Literackie” 1929 nr 47; cyt. wg przedruku w: *Widzenie bliskie i dalekie*, Warszawa 1957, s. 13.

Portrety

Zrozumiałam wagę, jaką w całej swej twórczości, w całym swoim życiu przywiązywała do formy, i to coś nieuchwytnego, styl Nałkowskiej – kobiety i pisarki – który tak wnikliwie opisał Wilhelm Mach:

Uroda Nałkowskiej, szczęśliwie zresztą przez naturę ukształtowana, nie znaczyła decydująco sama dla siebie. Ale też nie była nieważną jakością dodatkową. Była – co najrzadziej się zdarza – niejako funkcją jej osobowości. Była jak jedyny niewymienny rym związany z jej istotą duchową. Nie można sobie było wyobrazić Nałkowskiej inaczej. Nie mogła wyglądać inaczej. Była s o b ą w ten szczególny i wyjątkowy sposób, który oznacza idealną, absolutną zgodność i jedność wszystkich składników indywidualnego j a. Ma się prawo powiedzieć, że natura wybrała Nałkowskiej jej jedyną, jedynie własną możliwość materialnej reprezentacji, najbardziej akuratny wariant identyczności. Rodzaj urody stał się podpisem, stał się imieniem i nazwiskiem Z o f i a N a ł k o w s k a.²

Myślę, że pisarce szczególnie podobałoby się to ostatnie porównanie, bowiem żywiła ona szczególny – nawet jak na pisarza – kult pisanego. I nie pomyłę się chyba zbyt, jeśli powiem, że funkcją jej osobowości było przede wszystkim pisanie. „Dzieje mojego życia – wyznawała przecież – widzę jako dzieje mojego stosunku do twórczości”³. Pisała od dwunastego roku życia, za swoje powołanie uznała literaturę w wieku lat osiemnastu. Lecz, co najdziwniejsze – zważywszy ogrom spuścizny, którą pozostawiła, a jest to w końcu bez mała trzydzieści wydanych za jej życia książek – pisanie nigdy nie przychodziło jej z łatwością. Jest to fakt zaskakujący, tym bardziej że do tej liczby dodać przecież trzeba pisma ciągle jeszcze nie w pełni opublikowane, prócz pięciu obszernych tomów już ogłoszonych dzienników – listy i literackie varia⁴. W diariuszu Nałkowskiej sprawa pisania powraca raz po raz, brzmiąc przy tym jak dręczący refren: n i e m o g ę p i s a ć, n i e u m i e m p i s a ć, n i e l u b i ę p i s a ć. Już w 1912 roku notowała: „Jestem zawsze bardzo słaba, gdy piszę, doznaję ja-

^{2/} W. Mach *Myśli o nieobecnej, w: Wspomnienia o Zofii Nałkowskiej*, Warszawa 1965, s. 191–192.

^{3/} Z. Nałkowska *O sobie...*, s. 14.

^{4/} Zob. diariuszowy zapis pisarki, opatrzony datą 22 II 1943: „Całe te pełne i dosłownie nieprzerwane trzy godziny przebyłam w starych papierach, które do mnie wróciły. [...] Po raz pierwszy zrobiłam w tym wzorowy porządek, podzieliłam w opaski z napisami: Filozofia, psychologia i estetyka, Myśliciele, Pisarze, Literatura i krytyka, Historia, Nauka, Sztuka i muzea, Cytaty, Lokucje, Książki. [...] Drugi ogromny pakiet – to notatki literackie z napisami: Materiały, Nowe(!) materiały (na kartkach już pozólkłych), bruliony, które odpadły przy pisaniu *Narcyzy, Węzłów i róż, Emila* – i tak aż do *Niecierpliwych*. [...] Odpadło też mnóstwo tak zwanych Myśli albo Ogólne, albo Tematy – całe tomy ineditów. [...] Są to jakby wielkie kulisy mej twórczości i zarazem właściwa historia mojego życia. Te odpadki stanowią ilość tekstu więcej nierównie niż to, co wyszło w druku” (Z. Nałkowska *Dzienniki 1939–1944*, oprac. H. Kirchner, Warszawa 1996, s. 429–430). Jak można się domyślać z projektu pełnej edycji *Dzieł* Nałkowskiej, przynajmniej część tych „odpadków” zostanie opublikowana.

Kaluta Pisać Nałkowską

kichś niemiłych przestraszeń i sensacji nerwowych”⁵. Wszystkie kolejne powieści powstawały z wyczerpującymi pisarkę licznymi obawami, niepewnością i mozołem. „Musząca pisać” Nałkowska wywierała na siebie samą olbrzymią presję, często tworząc w pośpiechu, stosując – jako rodzaj przymusu – sprzedawanie nie skończonych jeszcze utworów do różnych pism:

Ach, Boże, co za ulga! – pisała w roku 1926. – Oto skończyłam *Choucas*, pisane z numeru na numer do „Tygodnika Ilustrowanego” w pośpiechu, udrękach, w przejazdach, w zabawie i rozpacz. Takie drukowanie, które nie może mieć przerwy, jest ciągłą torturą nerwową, bo nie wolno się rozchorować, nie wolno nie zdążyć na termin, nie wolno nie móc pisać. Jest to już czwarta, nawet piąta moja książka pisana tą metodą. Inaczej nie mogę – głównie z potrzeby pieniędzy, a trochę może z powodu braku woli. O, jakże nie lubię pisać, jakże mi się to napisane okropnie nie podoba! w rzadkich paroksyzmach dobrego humoru niespodziewanie odkrywam w moich książkach jakieś wartości, ale to jest zupełnie nietrawne. Powiedziałam raz, tłumacząc się ze swego lenistwa: wolę przecież czytać Dostojewskiego niż pisać Nałkowską.⁶

Fastrygowanie

Praca nad powieściami postępowała bardzo powoli, być może również za sprawą niecodziennego sposobu ich opracowywania. Do anegdoty przeszła zdumiewająca technika pisarska Nałkowskiej. Fragmenty powieści i notatki do nich zapisywała na długich, równo przyciętych paskach papieru, które łączone ze sobą dopiero w ostatecznej redakcji przybierały kształt przygotowywanego utworu. Że technika była oryginalna i rzadko spotykana⁷, zaświadczyły reakcje współczesnych pisarki. Tadeusz Breza wspomina, jak po wizycie w Adamowiznie Włodzimierz Pietrzak zdumiewał się: „Nałkowska to pisze na kartkach, jakoś je kroi, zlepia śliną i ma powieść!”⁸. Na samym Brezie owa mozolna i wyczerpująca technika pisania powieści zrobiła podobne wrażenie i jemu zawdzięczamy jej dokładny opis:

Książki Nałkowskiej powstawały we wszystkich miejscach naraz. Wyrastały wszędzie na całej przestrzeni przyszłego dzieła jak kielki na roli. Zarys powieści był autorce dokładnie znany. Nałkowska myślała o niej, już widząc całość. Zabierała się do niej w ten sposób, że przez całe miesiące rankami notowała na kartkach kawałki późniejszego tekstu. Dziś rzeczy do jednego rozdziału, następnego dnia do innego. To stąd, to zowąd. Po trosze do różnych opisów, do różnych rozmów, wszystko dość bliskie ostatecznej stylizacji, ale właśnie z rozdziałów nie po kolei i w ogóle nie podporządkowane tokowi przyszłego opo-

^{5/} Z. Nałkowska *Dzienniki 1909–1917*, oprac. H. Kirchner, Warszawa 1976, s. 237.

^{6/} Z. Nałkowska *Dzienniki 1918–1929*, oprac. H. Kirchner, Warszawa 1980, s. 195–196.

^{7/} Jednak w podobny sposób, na niewielkich skrawkach, pisała Stanisława Przybyszewska, znając jednak warunki, w jakich żyła, można podejrzewać, że powodowała nią maksymalna oszczędność, przymus zagospodarowania najmniejszego skrawka papieru.

^{8/} T. Breza *Wspomnienie o „Węzłach życia”*, w: *Wspomnienia o Zofii Nałkowskiej*, s. 100.

Portrety

wiadania. Aż wreszcie powstawała odpowiednia góra takich akapitów, biała czupryna gotowych do dalszego użytku paseczków. I w końcu było ich dosyć. Wtedy pisarce potrzeba było największego spokoju, i to na czas długi, by mogła się wziąć do trudnej sztuki scalenia cząsteczek, zalania luk często znacznych oraz wypolerowania całości dla uzyskania owej cudownej, gładkiej, jednolitej powierzchni, jaka cechuje wszystko, co wychodziło spod jej pióra.⁹

Czytając inne wspomnienia z poświęconego Nałkowskiej tomu przekonałam się jednak, że to, co początkowo wydawało mi się nie taką znowu niezwykłą, choć uroczą metaforą, jest opisem rzeczywistej praktyki pisarskiej. Autorce *Węzłów życia* zdarzało się teksty nie tylko dosłownie kleić, ale i prawie zszywać. „Było coś niezmiernie wzruszającego, że pisanie czy redagowanie, czy poprawianie było u Nałkowskiej tak bardzo podobne do kobiecych robót” – pisał Jan Kott wspominając pomoc, której pisarka udzieliła mu kiedyś przy przekładzie jakiegoś sprawiającego kłopot fragmentu Aragona. Pierwszą rzeczą, którą Nałkowska wówczas zrobiła, było rozcięcie tekstu przekładu na kawałki, które potem kilkanaście razy spinała ze sobą krawieckimi szpilami w różnych wariantach. Fastrygowała „słowo po słowie, zdanie po zdaniu”, aż do uzyskania pożądanego efektu¹⁰. Szpilki, używane „do przytwierdzenia zaaprobowanych cząstek rękopisu”, odgrywają swoją rolę również we wspomnieniu pióra Wilhelma Macha: pisarka posługiwała się nimi, redagując także swoje teksty, i musiało to być bardzo silne przyzwyczajenie, bo kiedy zwykłych szpilek zabrakło, zdarzało jej się używać szpilek kilkucentymetrowych – na co dzień zdobionych jej kapelusze¹¹.

Uroda tekstu

U Nałkowskiej więc nawet sposób pisania – bardziej niż o poetyce myślę tu o technice – nosi piętno jej stylu i, co zastanawiające, może być opisywany przy użyciu atrybutów zwyczajowo łączonych z tradycyjnymi zajęciami kobiet. Porównanie pisania powieści do kobiecych robót, porównanie nie deprecjonujące przy tym kobiecego pisarstwa, ma sens jedynie wtedy, gdy szycie sukien i zdobienie kapeluszy uznamy za czynności mieszczące się przynajmniej w przedsiönku estetyki; w innym wypadku może stać się łatwym sposobem podważenia znaczenia twórczości kobiet. Jednak „klejenie” czy też „fastrygowanie” powieści z odrębnych kawałków rzeczywiście wiele mówi o stosunku Nałkowskiej do pisarstwa: było ono dla niej bardziej wysiłkiem rzemieślnika niż manifestacją geniuszu. Jako pisarka znana była z systematyczności i drobiazgowości, wnoszenia poprawek do utworów już opublikowanych. To jej podejście nie ograniczało się bynajmniej wyłącznie do obszaru literackiej fikcji, ale w ogóle do wszystkiego, co pisane. Uparcie poprawiała wszystko: powieści, listy, oświadczenia, artykuły prasowe, nawet błahe komunikaty związkowe, a jedynym wypadkiem,

^{9/} Tamże, s. 99.

^{10/} J. Kott *Rozmowy Zofii Nałkowskiej*, tamże, s. 164.

^{11/} W. Mach *Mysli o nieobecnej*, s. 198.

Kaluta Pisać Nałkowską

kiedy porzucała zwyczaj wielokrotnego przerabiania pisanych tekstów, były notatki sporządzane na marginesach czytanych książek, chociaż i tutaj pilnie śledziła wszystkie „chwijące się” zdania. Nałkowska bowiem „musiała poprawiać – wspominał Kott. – Bolało ją zdanie źle napisane albo raczej, jakby może ona powiedziała, uwierało jak źle skrojona suknia”¹².

Krawieckie przeróbki

Szczególnie wyrazistym przykładem stosunku pisarki do pisania pozostają teksty jej artykułów prasowych i publicznych wystąpień. W wielu z nich powracają podobne wątki, a nawet podobne sformułowania. Jak wiadomo, w takich wypadkach Nałkowska często posługiwała się fragmentami swoich wcześniejszych wypowiedzi: komponowała potrzebną nową całość z rękopisów i maszynopisów oraz wcześniejszych publikacji. Najbardziej oczywistą ilustracją praktyki tego rodzaju pozostaje napisany niedługo przed śmiercią szkic *Pisarze wobec dziesięciolecia*¹³, w którym pojawiają się przytoczenia całych partii istniejących wcześniej tekstów. Obok obszernych części artykułów ogłoszonych na łamach prasy literackiej, pisarka umieściła fragment swego przemówienia z paryskiego kongresu PEN-Clubów; obok streszczeń poglądów wyłożonych już w innych miejscach – swe prywatne diariuszowe notatki. „Totalne, bezkompromisowe poczucie odpowiedzialności za słowo sprawiało, że nie uznawała różnic w ważności między tekstami o niewspółmiernie różnym charakterze” – wyjaśniał Mach¹⁴. Umożliwiało to Nałkowskiej późniejsze łączenie ich ze sobą, przestawianie i mieszanie. Zastanawiam się jednak, czy autor *Gór nad czarnym morzem* mimowolnie nie wytłumaczył również przymusu pisania Nałkowskiej i zarazem jej do własnego pisarstwa nie skrywanej niechęci. Postulaty formułowane bowiem na marginesach różnych wystąpień, a dotyczące uprawianej przez nią profesji, koncentrują się właśnie wokół pojęcia odpowiedzialności. W eseistyce Nałkowskiej odpowiedzialność, obowiązek, nakaz, osąd i moralność funkcjonują jak słowa-kłucze określające ja-kość nie tylko każdego pisarstwa, lecz także każdego piszącego człowieka.

Stąd – przy okazji dodam – istotnym znaczeniem wybieranej przez pisarza formy jest, podług autorki *Medalionów*, zawsze jej znaczenie etyczne. Objaśniała swe zdanie odrobinę je płacząc: „Jest to zagadnienie stosunku do treści, pewnej postawy moralnej wobec życia, która jedynie o wyborze formy decyduje, której ta forma jest wyrazem”¹⁵. Co ciekawe, w jej wczesnych powieściach jest akurat odwrotnie: estetyka dominuje nad etyką tak dalece, że można je było w przekonujący sposób sklasyfikować – jak to zrobiła Grażyna Borkowska – jako utwory parnasyjskie¹⁶. Poczynając od *Hrabiego Emila* jest już inaczej, jak w cytowanym zdaniu: etyka

^{12/} J. Kott *Rozmowy Zofii Nałkowskiej*, s. 164.

^{13/} Z. Nałkowska *Pisarze wobec dziesięciolecia*, cyt. wg przedruku w: *Widzenie bliskie i dalekie*, s. 21–29.

^{14/} W. Mach *Mysli o nieobecnej*, s. 197.

^{15/} Z. Nałkowska *Pisana rzeczywistość*, „Wiadomości Literackie” 1926 nr 51/52, cyt. wg przedruku w: *Widzenie bliskie i dalekie*, s. 49.

Portrety

wkracza na płaszczyznę estetyki, wyznaczając zarazem granice poznania. Zmienia się też stosunek Nałkowskiej do pisarstwa: wybór zawodu pisarza, który w młodości jawi się jej jako nęcąca możliwość, z upływem lat nabierze cech życiowej konieczności. Na pytanie zadane w roku 1950 w radiowym wywiadzie – „dlaczego zostałam pisarzem?” – odpowiedziała:

Otóż pisarzem zostałam dlatego, że po prostu – czym miałam zostać? Od dziecka otoczona byłam pisaniem. Pisał ojciec i pisała matka, pisali wszyscy przyjaciele i znajomi. Mimo że śpiewałam rozgłośnię i rysowałam, gdzie się dało, niezliczone mnóstwo końskich profiliów, nie bardzo wyobrażałam sobie, że można robić na serio co innego niż pisać. Rodzice pisali coś, co od zamierzchłych początków dzieciństwa nazywało się geografią. Przyjacieli ojca, wolnomysliciel i uczoney – Ignacy Radliński, pisał *Dzieje jednego Boga*, a także *Dzieje jednego z synów Bożych*. Pisał Krzywicki Ludwik grubą książkę *Ludy*, a *Duchy*, długo drukowane w odcinku „Prawdy” – Aleksander Świętochowski. Jan Władysław Dawid pisał, jak wiadomo, *Psychologię*, a jego żona, pani Jadwiga, śmiała artykuły społeczne. Pisał Julian Marchlewski i Zygmunt Heryng. Pisał Adolf Dygasiński i Ignacy Matuszewski. Później pisał Cezary Jellenta *Galerię ostatnich dni*, a Maria Komornicka ponurą prozę i niezwykle poezje. Nie było wyboru – nic nie można było poradzić. Pisałam tedy i ja.¹⁷

Zwierzenia

Fascynacja pisaniem powstaje zatem w dzieciństwie, w cudownym domu, wypełnionym książkami i poważnymi rozmowami, ale, co interesujące, łączy się w pewnym sensie z zakazem. W innym miejscu Nałkowska wspomina, że szacunek dla książki był jednym z pierwszych przyswojonych przez nią nakazów moralnych oraz że wszelkiego rodzaju zapisane i zadrukowane papiery były w jej domu rodzinnym „czymś, czego nie wolno było ani ruszać, ani drzeć”. W tym kontekście nieco dwuznacznie brzmi komentarz, jakim to wspomnienie opatrzyła: „Życie moje zaczęło się więc o d t e j s t r o n y”¹⁸. Pewną dowolność interpretacji zasugerowała zresztą sama pisarka, nie tylko przez umiejscowienie tego zdania, lecz również przez użycie spacji, którą posługiwała się zawsze wtedy, gdy chciała uwolnić z wyróżnionego w ten sposób słowa lub zdania dodatkowy sens. Od jakiej zatem strony? Czy od strony nakazu, szacunku i moralności? Lub może od strony zachęcającego do występku zakazu? Jeśli szło jednak o pisanie po prostu, to zostało ono już wtedy jakby napiętnowane, na zawsze wyznaczone przez przymus pisania i niechęć do własnego pisarstwa, którego stałymi motywami są przecież choroba, patologia i zbrodnia.

Na chwilę wróć jeszcze do charakterystycznych dla eseistyki Nałkowskiej „pówtórzeń”. U autorki *Węzłów życia* nie mają one bynajmniej charakteru incydentalnego i, moim zdaniem, nawet nasilają się z czasem. Zaczynają się pojawiać mniej

^{16/} Zob.: G. Borkowska *Cudzoziemki*, Warszawa 1996, s. 227–238.

^{17/} Z. Nałkowska *Widzenie bliskie i dalekie*, s. 515.

^{18/} Z. Nałkowska *O sobie*, cyt. wg przedruku w: *Widzenie bliskie i dalekie*, s. 13.

Kaluta Pisać Nałkowską

więcej w polowie lat dwudziestych wraz z dyskursywnymi wypowiedziami na temat pisarstwa, stylu oraz powracającego prawie obsesyjnie zagadnienia stosunku formy i treści. Co ciekawe, wiążą się z wprowadzeniem w obręb tekstów, przeznaczonych na użytek publiczny, zapisków pochodzących z dziennika pisarki. Pierwszą taką wyraźną próbę, będącą zresztą w polskiej literaturze przypadkiem bez precedensu, przynosi artykuł o *pisaniu*¹⁹, powstały na potrzeby redagowanego wspólnie z Bogusławem Kuczyńskim „Studia” – tutaj jednak ich intymny charakter jest jeszcze częściowo przesłonięty. Opatrzony cudzysłowami fragmenty dziennika w tekście publikacji funkcjonują jako notatki znalezione „w dawnych papierach” pisarki. Całkowite ujawnienie ich pochodzenia następuje pod koniec 1953 roku, kiedy Nałkowska decyduje się ogłosić wyjątki ze swego wojennego diariusza, tytułując je *Życie i papier*, na łamach „Nowej Kultury”. Był to krok przemyślany, potwierdzony publikacją o kilka tygodni później od wspomnianego już szkicu *Pisarze wobec dziesięciolecia*, gdzie fragmenty dziennika zostają przytoczone wraz z miejscem i dzienną datą swego powstania. Znamienne, że układając tom swoich esejów *Widzenie bliskie i dalekie*, w którym zgrupowała teksty „o sobie” i „o pisaniu” jako odrębne bloki, właśnie tego szkicu – jako dotyczącego ściśle spraw pisarstwa – Nałkowska nie umieściła, jak można by się spodziewać, wśród tekstów poświęconych pisaniu, lecz wśród tekstów o sobie.

Autorka *Charakterów* planowała też, jak się zdaje, ogłaszanie wyimków z dziennika oraz innych utrzymanych w jego poetyce notatek. W jednej ze swych ostatnich wypowiedzi prasowych wskazywała możliwość dzielenia się z czytelnikami fragmentami opracowywanych właśnie całości – „choćby w postaci aforyzmów, notatek, «charakterów», wreszcie czegoś, co nazywam «zwierzeniami»”²⁰. Czym miały być te ostatnie, można się jedynie domyślać, gdyż – jak informuje Hanna Kirchner – mieszczące się w pięciu teczkach roboczych z biurka pisarki notatki do „zwierzeń” oraz maszynopis przygotowanego, a nie wydrukowanego, tekstu o tym tytule zaginęły²¹. Jednak już w roku 1947 w prasie literackiej ukazała się ich niewielka próbka²² i choć trudno na tej podstawie jednoznacznie orzec, czy owe wyznania twórcy miały dotyczyć wyłącznie spraw pisarstwa, to pewny pozostaje ich intymny ton. Tym gestem Nałkowska wskazuje więc nie wykorzystaną, a jak się okazuje, bardzo atrakcyjną ścieżkę twórczą. Podążać nią będzie już wkrótce cały szereg twórców, począwszy od Gombrowicza, Bobkowskiego i Tyrmanda.

19/ Z. Nałkowska *O pisaniu*, „Studio” 1936; przedr. w: *Widzenie bliskie i dalekie*.

20/ Z. Nałkowska *Jak zacieśniać współpracę literatów z prasą codzienną*, „Express Wieczorny” 18 IV 1954; cyt. wg przedruku w: *Widzenie bliskie i dalekie*, s. 30.

21/ Zob.: nota wydawnicza do *Dzienników Nałkowskiej*, w: tejsze *Dzienniki 1899–1905*, oprac. H. Kirchner, Warszawa 1975, s. 414.

22/ Z. Nałkowska *Zwierzenia*, „Nowiny Literackie” 1947 nr 1; przedruk w: *Widzenie bliskie i dalekie*.

Ukryte pod sukniami ciała

Elementy autobiograficzne przenikają do publikacji tego rodzaju także w sposób mniej oczywisty. Mogłabym wprawdzie poprzestać na tłumaczeniu Macha i przyjąć, że Nałkowska przywiązywała się tylko do elegancko skrojonej formy swoich myśli. Wydaje mi się jednak, że potrzeba powtarzania fragmentów tego, co zostało napisane już wcześniej, dowodzi, że Nałkowska pisząc zawsze „przemyca siebie” i jest cała zawarta w swych pismach. Bo przecież istnieje ludzkie podobieństwo między jej praktyką pisarską a zwyczajami jej dręczonego fizycznymi dolegliwościami ciała. Kilkakrotne zapalenie ucha środkowego, czego konsekwencją była przebyta w młodości trepanacja czaszki, owocuje narastającymi właśnie w połowie lat dwudziestych poważnymi kłopotami ze słuchem. Nałkowska powtarza więc i powtarza, bojąc się, że ktoś inny – tak jak może ona czasem – jej nie zrozumie, nie dosłyszysz. Język pisany jakby naśladuje język ciała, przy czym tę obserwację daje się odnieść, na różnych poziomach, do całej jej twórczości. Mam nawet ochotę może trochę niezręcznie zażartować, że styl Nałkowskiej ewoluuje razem z jej sukniami. Bogata ornamentyka pierwszych utworów przypomina wyszukane stroje, które zgodnie z ówczesną modą nosi młoda autorka, z ich uproszczeniem zaś zbiegają się próby wyczyszczenia języka jej pisarstwa ze zbędnych ozdób.

Nawiasem mówiąc, autorka *Narcyzy* kilkakrotnie zresztą buduje analogię pomiędzy literaturą i damską (bo ta zmienia się znacznie szybciej) modą. Wbrew powszechnym sądom, że hołdowanie modzie oznacza właściwie dokumentowanie swego mentalnego ubóstwa („Któż wie o tym lepiej niż my, kobiety – pisze – które [...] słyszmy na ten temat pod swym adresem tyle posępnych prawd, tyle uwłaczających prześmiewek”), Nałkowska dowodzi, że uleganie wpływowi to zjawisko tak powszechne, że nie można go uznać za błahe. Ze względu na swój uniwersalny charakter podążanie za modą – „grzech naśladowania”, który umieściła w tytule swego artykułu – nie powinno być traktowane jako wykroczenie zbyt poważne. Naśladownictwo często jest bowiem „przerobieniem cudzej treści na swoją formę”, a moda, zarówno tekstylna, jak literacka – „wyrazem solidarności człowieka z gromadą”²³.

A ukryte pod sukniami ciała? Choć ciągle to samo, znane i własne, także przecież się zmienia. Najpierw – jak bohaterki Nałkowskiej – jest piękne i młode, zachwyca i kusi, chce być widziane. A potem jest stare i dokuczliwie chore. Już nie cudze spojrzenie sprawia, że jest ważne, a jego nieustanne doświadczenie. W swych późnych powieściach pisarka często umieszczać będzie dość drastyczne opisy starych, nie mogących się już podobać, zwykle więc „niewidzialnych”, pomijanych w oficjalnych tekstach kultury kobiecych ciał. Nie jest to jednak jedyny sposób, w jaki jej cielesność odbija się na jej utworach. „Jej oryginalnym wynalazkiem – zauważa Ewa Kraskowska – jest taki sposób przedstawiania działań psychicznych – wspomnienia, myślenia, rozważania – który

^{23/} Z. Nałkowska *O grzechu naśladowania*, „Sfinks” 1915, przedr. w: *Widzenie bliskie i dalekie*.

Kaluta Pisać Nałkowską

ze świadomości czyni coś w rodzaju «ciała» obdarzonego rozciągliwością przestrzenną, «mieszczącego» w sobie (znowu na granicy dosłowności) ludzi, zdarzenia, miejsca. Ba, posiadającego wręcz swoistą «fakturę», substancjalność – mianowicie «lepkiego». «Emil miał myśl lepką» – powie Nałkowska o swoim bohaterze, obdarzając go, jak się okazuje, cechą, którą odkryła w sobie samej i którą, dla potrzeb swego pisarstwa, świadomie rozwijała²⁴.

Chirurgiczna precyzja

Nałkowska weszła w dwudziestolecie jako autorka już uznawana, mająca w swoim dorobku pięć powieści i przeszło dwadzieścia nowel. Wolala jednak, aby jej dotychczasowa praca została uznana za mało znaczące preludium do właściwej twórczości, której początek miał przypaść na pierwsze lata po odzyskaniu niepodległości. Wyrazem tego pragnienia stał się cytowany już przeze mnie autobiograficzny tekst *O sobie*, napisany jeszcze w latach dwudziestych na zaproszenie kobiecego wydawnictwa *Führende Frauen Europas* i ogłoszony później na łamach „*Wiadomości Literackich*”, w którym stwierdzała:

W pierwszym okresie mojego pisania miałam oczy obrócone w głąb siebie – z surowym badaniem i jednocześnie podziwem. [...] Byłam sama dla siebie miarą rzeczy, wystarczającym kryterium sądu o świecie.

W książkach swych pisałam o miłości i myślałam, że każdy ma do niej prawo. Pisałam też o sztuce, o piękności filozoficznego myślenia: *Kobiety, Książę, Koteczka, Równieśnice, Narcyza, Węże i róże, Lustra* – te książki należą do mojej tamtej przeszłości i dzisiaj są mi obce.

To się zmieniło, gdy wybuchła wojna. Świat okręcił się w swych posiadach. Ujrzałam wtedy, czym jest drugi człowiek, czym są l u d z i e. Zobaczyłam rzecz mało mi dotąd znaną: cudze cierpienie.

Nowa seria mych książek jest inna – prawie jak gdyby pisał ją ktoś drugi. Nie tylko inne podejmuje tematy, ma także odmienną zupełnie formę. Inne już jest to miejsce, z którego patrzę – więc świat wydaje się inny i inaczej musi być pisany. Ta forma, przez krytyków nazwana p r o s t o t ą, odpowiada takiemu widzeniu świata, w którym właśnie rzeczy małe i mali ludzie godni są uwagi i współczucia, a a u t e n t y c z n o ś ć staje się najwyższym postulatem artystycznego piękna.²⁵

Nie wypada właściwie pytać, jakie były powody przeprowadzenia tak zdecydowanego podziału, jednak ten wielokrotnie cytowany i przyjmowany bez zastrzeżeń przez większość komentatorów Nałkowskiej tekst – bodaj jedynym, którego przeprowadzona w nim klasyfikacja zdumiewała, był Wilhelm Mach²⁶

^{24/} E. Kraskowska *Niebezpieczne związki. Jeszcze raz o prozie Zofii Nałkowskiej*, „Teksty Drugie” 1996 nr 4, s. 85.

^{25/} Z. Nałkowska *O sobie*, s. 14.

^{26/} We wstępie do *Pism wybranych* Nałkowskiej Mach, wyliczając wszystkie pozycje, jakie wyszły spod pióra pisarki pomiędzy rokiem 1915 a 1929, a więc w drugim

Portrety

– prowokuje do spojrzenia na ów dokonany przez pisarkę rozdział „z daleka”. Jego atrakcyjność polega, rzecz jasna, przede wszystkim na tym, że pozwala on rozpatrywać twórczość Nałkowskiej, zamykając poszczególne jej fragmenty w ramach różnych okresów literackich. Usprawiedliwiona w ten sposób, mogłabym bez większych wyrzutów sumienia zająć się wyłącznie powieściami powstałymi w międzywojennym dwudziestoleciu. Nie mogę się jednak oprzeć przeświadczeniu, że działanie takie – wbrew chęci – jest wymierzone przeciwko literackiej spuściźnie Nałkowskiej. Dzieło pisarki rozpada się i pozornie tylko od gustu badacza zależy, o której z oddzielonych w ten sposób części Nałkowskiej powie: „ta właściwa”. Kłopot to nie jedyny, w tej samej mierze dotyczący przecież i innych debiutujących u progu XX stulecia, a piszących przez następne dziesięciolecia, twórców. Czy jednak utrzymując wyznaczoną przez pisarkę granicę można sensownie wyjaśniać powracające, w różnych tekstach z różnych okresów jej pisarstwa, te same metafory – choćby „męki ryb”, „niedobrej miłości” czy „węzłów życia” – obrastające w dodatku z książki na książkę w nowe sensy?

Ta właściwa

Podobne spostrzeżenia naprowadziły Ewę Kraskowską na prosty sposób rozwiązania tego problemu. Zaproponowała ona, by Nałkowską czytać w całości, gdyż – jak napisała – „dopiero wtedy poszczególne utwory wzajem się oświetlają, dopowiadają, i to, co mogło się wydawać opowieścią o indywidualnym przypadku ludzkim [...] okazuje się wariantem uniwersalnego wzorca”. Swoją dowód oparła na założeniu, że u Nałkowskiej istnieje pewien ogólny plan twórczości, rozumiany jako nie do końca uświadomiony i w pewnym sensie niezależny od świadomości, lecz domagający się realizacji, jej projekt. Teza ta, aczkolwiek zaskakująca, jest trawestacją jednego z paradoksalnych spostrzeżeń Nałkowskiej, umieszczonego na kartach *Hrabiego Emila*, a mówiącego przewrotnie właśnie o tym, że nie istnieje jakiś dany z góry „plan życia”, który żyjąc należy wypełnić – jednakże staje się on zauważalny ostatecznie jako nadający życiu sens²⁷.

Ulegając sile tego efektownego konceptu raz jeszcze powiem, że w wypadku Nałkowskiej szczególnie wyraźnie widać, jak literatura i życie splatają się ze sobą, tworząc integralny tekst. Stwierdziła to już Hanna Kirchner: „Dzieło Nałkowskiej – napisała – przez całe jej życie twórcze żywiło się, mniej lub bardziej jawnie, jej biografią”²⁸. Powieści i prywatne doświadczenia pisarki są ze sobą ściśle połączo-

z wyodrębnionych w 1929 roku przez pisarkę okresie jej twórczości, zauważał: „Rok 1929, siedemnaście wydanych książek za sobą i wyznanie pisarskie, mówiące o dokonanim w swej sztuce przełomie” (W. Mach o *twórczości Zofii Nałkowskiej*, w: Z. Nałkowska *Pisma wybrane*, Warszawa 1956, s. 12–13).

^{27/} E. Kraskowska *Niebezpieczne związki. Jeszcze raz o prozie Zofii Nałkowskiej*, s. 73–77.

^{28/} H. Kirchner *Postowie*, w: Z. Nałkowska *Równieśnice*, Kraków 1968, s. 288.

Kaluta Pisać Nałkowską

ne, a pośredniczy między nimi jej intymny dziennik. Na pierwszej karcie wznowionego po latach przerwy w jego pisaniu młodzieńczego jeszcze diariusza Nałkowska wyznaje: „[...] dopiero przestawszy pisać dziennik, zaczęłam pisać powieści; poniekąd jednak z dawnego dziennika właśnie brałam materiały”²⁹. W tym nowym projekcie akcent pada na dwie sprawy: „żeby nie dawać niepraktycznie ujścia chęci tworzenia” i „utrwalić dla tworzenia materiały”³⁰, lecz ten zamiar nie zostaje do końca urzeczywistniony. Dziennik nigdy nie stanie się prawdziwym magazynem, w którym pisarka będzie umieszczać to, co później może stać się surowcem powieści³¹ – mimo wielokrotnych napomnień udzielanych w tej sprawie sobie samej. Tematy i materiały literackie szybko staną się samodzielne, tworząc z czasem osobny pakiet jej notatek³².

Tu nie zamieszczam – wbrew dawniejszym zamiarom – żadnych „myśli”, nie ma to zupełnie charakteru notatnika. To czynię na paskach papieru ołówkiem – najczęściej w bezpośrednim celu użytkowania, później w powieści lub inaczej

– notuje Nałkowska jeszcze w 1911 roku³³. Główny powód prowadzenia dziennika jest więc inny i po latach tak go sformułuje:

Jedynym powodem pisania jest u mnie zawsze chęć z a t r z y m a n i a ż y c i a, ustrzeżenia go przed zgubą i zniszczeniem. Ponieważ najtrudniej jest mi zapisywać zdania, opowiadać jakies cudze sprawy, wychodzi więc na to, że ostatecznie tylko u t r w a l a m s i e b i e.³⁴

Nie zachodzi tu jednak proste powielanie (własnego) życia. W tekście diariusza najbardziej zaskakują przeróżne małe „jasnowidzenia” Nałkowskiej, o których nawiwnie można by mniemać, że działają na zasadzie samospelniających się przepowiedni. Dlaczego jest inaczej, przekonująco wyjaśnia – tycząca młodzieńczego dziennika pisarki – uwaga Grażyny Borkowskiej: „Piętnastoletnia dziewczyna wchodzi w dojrzałość w roli autorki. I właściwie nigdy i nigdzie nie będzie umiała się z tą rolą rozstać, nigdy i nigdzie nie potrafi biograficznych i literackich sfer życia rozdzielić”³⁵. W diariuszu Nałkowskiej więc to, co przeżyte, zostaje starannie

^{29/} Z. Nałkowska *Dzienniki 1909–1917*, s. 29.

^{30/} Tamże.

^{31/} Odmiennego zdania był Włodzimierz Wójcik; por.: tegoż *Praca Nałkowskiej nad powieściami w świetle „Dzienników”, „Pamiętnik Literacki” 1967 z. 2.*

^{32/} Por. przypis nr 3.

^{33/} Z. Nałkowska *Dzienniki 1909–1917*, s. 192.

^{34/} Z. Nałkowska *Dzienniki 1939–1944*, s. 423.

^{35/} G. Borkowska *Cudzoziemki*, s. 242.

Portrety

zapisane, ale również to, co zapisane, przybiera czasem w życiu zupełnie nowy kształt.

Zaciekawienia bezinteresowne i tak pozaosobiste

Jednym z takich przypadków okazuje się przeprowadzony przez autorkę *Granic* podział własnej twórczości. Właśnie w dzienniku, na długo przedtem, zanim stała się największą pisarką dwudziestolecia, Nałkowska odnotowała swoją charakterologiczną właściwość: „Charakterystyczną cechą mojego życia jest to, że ono z takim niemiłym trzaskiem rozpada się na okresy”³⁶. Zasadniczym czynnikiem prowokującym pisarkę do przeprowadzenia na sobie całej operacji byłaby więc niejako cecha osobowości. U młodej diarystki tylko życie rozpada się na epoki i okresy, u pisarki – dominująca już w jej życiu twórczość. W sprawie „rozzszepienia” dzieła dziennik udziela jeszcze kilku ciekawych podpowiedzi. Pod datą 15 IX 1917 Nałkowska napisała:

Na pewno już teraz świat ciekawszy i ważniejszy mi jest poza mną niż we mnie. Może to był już zmierzch egotyzmu mego dzieciństwa i młodości, kiedy w *Lustrach* uzasadniałam go, że „jest przecież człowiek jedynym oknem swoim na nieskończoność”. Miewam co jakiś czas zaciekawienia ostre – i tak bezinteresowne, tak pozaosobiste, że aż mię tą stroną swoją zadziwiły. Gdy będę teraz pisała, gdy trochę już piszę, to wcale nie, by siebie nadal przemycać. Piszę naprawdę o innych, myślę o innych. Ta zmiana, nie zawierając w sobie nic szczególnie tragicznego, zawiera przecież i moment oceny.³⁷

Pomimo oczywistych podobieństw tej diariuszowej notatki i tekstu *O sobie*, istnieje między nimi także wyraźna różnica. W tekście prywatnym spostrzeżenie zmiany staje się dla pisarki impulsem do rozważenia własnych erotycznych dyspozycji, miłosnych klęsk i cierpień. W tekście przeznaczonym na użytek publiczny również powie o cierpieniu – lecz o cierpieniu cudzym, spowodowanym przez wojenną zawieruchę, ogólny i bezosobowy przypadek historii. W biografii Nałkowskiej cezura wojny nakłada się dokładnie na cezurę dojrzałości: w roku wybuchu pierwszej wojny pisarka skończyła trzydzieści lat. W roku jej zakończenia zapisała:

W młodości pisze się łatwo i chętnie, wszystko bowiem wydaje się zupełnie inne od swego oczekiwania i uczuwa się palącą potrzebę sprostowania tylu błędów, powiedzenia prawdy, od której się wszyscy wykręcają. Dzisiaj moje prawdy, ujęte w słowa, miałyby oplakane brzmienie wszystkich zwalczanych dawniej *lieux communs*.³⁸

Różnica między partią młodopolską i międzywojenną dzieła pisarki powstaje zatem za sprawą doświadczenia i w gruncie rzeczy daje się sprowadzić do stopnia

^{36/} Z. Nałkowska *Dzienniki 1899–1905*, s. 59.

^{37/} Z. Nałkowska *Dzienniki 1909–1917*, s. 458.

^{38/} Z. Nałkowska *Dzienniki 1918–1929*, s. 37–38.

Kaluta Pisać Nałkowską

dojrzałości. Nie ma w tym oczywiście nic dziwnego, czy jednak staranne porządkowanie własnej przeszłości – wcale nie u kresu życia, zaledwie w jego środku – spowodowane jest wyłącznie uczuciem lekkiego zażenowania odczuwanego na wspomnienie ekscesów młodości?

Przemycać siebie

Wydaje mi się, że skazane na zapomnienie młodzieńcze utwory pisarki oświetlone przez tekst jej ówczesnego diariusza zyskują na znaczeniu. Nie przestając być zapowiedzią przyszłych wielkich utworów, świadectwem ewolucji pisarstwa Nałkowskiej, pozwalają prześledzić drogę, którą przeszła jako pisząca kobieta. Odślonienie źródeł tej twórczości pomaga zrozumieć, w jaki sposób powstawała (powstaje?) kobieca literatura (choć, gdyby to tak strasznie nie brzmiało, należałoby pewnie powiedzieć: „żeńska”). Bo w ontogenezie pisarstwa Nałkowskiej powtarza się – jak sądzę – filogeneza pisanych kobiecą ręką powieści. Generalnie rzecz ujmując, zanim kobiety wejdą do literatury, piszą pamiętniki, dzienniki i listy. Od pisarstwa autobiograficznego do pisania utworów fikcyjnych dzieli je tylko jeden krok³⁹. Podobnie jest u Nałkowskiej: pensjonarski dziennik to jej prawdziwe pierwociny literackie, mimo że debiutowała jako poetka⁴⁰. Swe manieryczne wiersze okrasiała po latach, skreślonym na rękopisie jednego z nich, wymownym komentarzem – „Jezus Maria, czy ja byłam wtedy przy zdrowych zmysłach?”; uwagi poczynione w ponownej lekturze na kartach młodzieńczego dziennika mają natomiast wyłącznie charakter uzupełnień. W swej pierwszej powieści Nałkowska w znacznej części spożytkowała zresztą materiał zawarty w pierwszym tomie diariusza, oczywiście dość gruntownie go przerabiając. Utwór w jej dorobku następny, *Książę*, powstał zaś

^{39/} Zdaję sobie sprawę, że powyższe uogólnienie nasuwać może pewne wątpliwości, bo przecież bez względu na płeć, „osobniczy rozwój” pisarzy często postępuje tą drogą. Zawsze jednak bardzo podobał mi się ton, jakim np. Silvia Bovenschen pisała o historycznym rozwoju twórczości kobiet: „W osiemnastym stuleciu kobietom udało się wkroczyć do sfery literatury poprzez listy (powieść epistolarna), gdyż była to epoka, w której listy i powieści zyskały godność, a rozpad sztywnych reguł formalnych pozwalał na większą elastyczność. Doświadczenie zdobyć można było, pisując listy prywatne. Ponieważ listy i dzienniki nie miały własnego, jasno określonego miejsca w literaturze, wolno było kobietom pisarstwo takie uprawiać. Jedyne romantycy uważali rozmowę – kolejną kobieca dziedziną literatury – za działalność estetyczną. Listy Karoliny Schlegel są prawdziwymi arcydziełami estetycznej formy mieszanej: opisy garderoby sąsiadują tu z roztrząsaniem filozoficznymi, plotki – z literackimi cytatami, aluzjami i krytyką. Mężczyzn zdumiał nowy kierunek, nowy ton, brak respektu i zmysłowość opisu właściwe listom kobiet, a niekiedy wyrażali nawet otwarty podziw. Szybko środek przekazu włączony został do kanonu literackiego” (S. Bovenschen *Czy istnieje estetyka kobieca?*, w: *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, wybór S. Morawski, Warszawa 1987, t. 2, s. 152).

^{40/} O modernistycznych wierszach Zofii Nałkowskiej obszernie pisała G. Matuszek, „Pamiętnik Literacki” 1981 z. 3, s. 309–327.

Portrety

w oparciu o nowelę *Dalecy*, wykorzystującą z kolei prywatne listy pisarki i Leona Rygiera, jej ówczesnego męża.

Czytając pierwsze powieści Nałkowskiej przez pryzmat jej dzienników, próbuję zrozumieć arbitralną decyzję pisarki, zamykającą te utwory w jej z lekka ekscentrycznej przeszłości. W tej lekturze towarzyszy mi przede wszystkim pytanie: czym były dla Nałkowskiej jej wczesne książki? czy coś w nich ukryła i dlaczego chciała się ich wyprzeć? Czy były tylko lustrem, które pozwalało jej podziwiać własną urodę? Pierwszy trop prowadzi właśnie w tę stronę. Wielu współczesnych Nałkowskiej widziało w tych utworach głównie narcystyczne odbicie autorki. Drażniło ono, a czasem nawet stawało się przedmiotem zjadliwej satyry. W komentarzu do pierwszego tomu dzienników Hanna Kirchner przytacza typowy dla takiego nastawienia fragment satyrycznej powieści Grzegorza Glassa *Wizerunek człowieka w r. 1906 w Polsce pocziwego...*, który w części jest poświęcony młodej Nałkowskiej:

Nie wolno być, Wójciku, romantykiem, nie wolno dziś ani jutro, ani nigdy. Ale czytać – owsem, i nawet płakać – ja sam płakałem na *Tkaczach* Hauptmanna w Berlinie. I gdybyś mnie grzecznie poprosił, dałbym ci *Synów szatana* albo *Próchno*, wiersze Staffa, Tetmajera, Miriama, Zbierzchowskiego, Wikszemskiego, Komornickiej i nawet z mniejszych, Zofii Nałkowskiej-Rygier, która zapewnia wszystkich czytelników, że ma białe nogi i nagniotki, że jest bardzo z siebie i w ogóle dumna, i pisuje listy od siebie do siebie, a niekiedy do męża i od męża, pisują razem i każde z osobna i cytują siebie, i robią dla ciebie piękną literaturę. Nie, oni robią sztukę dla mnie, dla Wiesława Wrony, który ich kupi i pochwali.⁴¹

Na podobnie złośliwe interpretacje naraziła się zresztą sama pisarka, wybierając w dwu pierwszych powieściach pierwszoosobową narrację, ułatwiającą identyfikację bohaterki-narratorki z autorką. Kobieta kontemplująca swoją urodę, zachwycająca się własnym ciałem, czy tylko zbyt długo na siebie patrząca, ryzykuje przynajmniej zarzut próżności, bo nie do niej należy ocena jej atrakcyjności. Kobieta pisząca o przymiotach kobiety, którą nazywa „ja”, ryzykuje podwójnie, bowiem to jej seksualność zostanie poddana ocenie, a wartość jej spojrzenia zanegowana. Nałkowska zdaje się o tym dobrze wiedzieć i buduje system zabezpieczeń uniemożliwiających ewentualną hipotezę o identyczności narratorki i autorki. Najprostszym zabiegiem jest ośmieszenie cech lub sposobów postępowania z całą pewnością przynależnych autorskiemu „ja”. W *Księżcu* na przykład wyśmiany zostaje „niesmaczny zwyczaj drugorzędnych pisarek i aktorek”, którym narratorka nazywa używanie podpisu złożonego z nazwiska panińskiego i nazwiska męża⁴² – a właśnie taką formą swego nazwiska podpisuje tę powieść autorka. Spojrzenie bohaterki, poparte przez ich intelektualną sprawność i wykształcenie, przestaje mieć wartość użyteczną jedynie w buduarze. Nie zmieniając ani na chwilę swego sposobu patrzenia – wychwytyującego wszelkie niedociągnięcia toku rozumowania

^{41/} Zob.: Z. Nałkowska *Dzienniki 1899–1905*, s. 245.

^{42/} Z. Nałkowska *Księżę*, Warszawa 1976, s. 32.

Kaluta Pisać Nalkowską

tak, jakby chodziło o wymagające zatuszowania mankamenty urody – z łatwością potrafią się one odnaleźć w świecie myśli i idei. Swoimi pierwszymi książkami Nalkowska niejako likwiduje rodzajową asymetrię młodopolskiej prozy, w której kobiecość pozostaje przecież głównie męskim projektem.

Literatura kobieca długo była bezpłciową

Istotnie jednak, obie jej pierwsze książki obfitują w sformułowania wprost zachęcające do wyjęcia ich z kontekstu i sparodiowania: „O, jakże ciężko jest dźwigać na białych toczonych ramionach straszne brzemię uświadomionego człowieczeństwa...”⁴³ – wzdycha głęboko Janka Dernowiczówna, główna bohaterka *Kobiet*. W niczym nie ustępuje jej bohaterka kolejnej powieści, pani Alicja: „Największym pragnieniem mym jest, by linia przeprowadzona przez moje życie była równie wytworna jak linia mych bioder”⁴⁴. Jednak szokujące wyznania bohaterek Nalkowskiej, osadzone w swoim pierwotnym tekście brzmią raczej jak prowokacja. Ekspozowanie kobiecego ciała ma przy tym cel nie erotyczny, a intelektualny i estetyczny, staje się dowodem ekspansji na teren zastrzeżonej dla mężczyzn kultury. Marnizm, próżność i sztuczność swoich bohaterek młoda autorka obraca w ich „naturalne” zalety. Określa również w ten sposób charakter protagonistek – istot pięknych i oryginalnych, obdarzonych przy tym nieprzeciętną wrażliwością i żywą inteligencją, ale nade wszystko – nietypowych.

Tymczasem nad szyderstwami przeważyły opinie przychylne i one wyznały miejsce pisarki na tle ówczesnej prozy. Czytelniczkom podobały się zwłaszcza „erotyzm i psychologizowanie”, ale przede wszystkim to, że bohaterki tych wczesnych powieści zostają przedstawione z kobiecego punktu widzenia⁴⁵. Również krytyka powitała wprowadzenie tego typu bohaterek jako nowość, w sposób istotny oddziałującą na polską tradycję kobiecą: „Literatura kobieca była długo bezpłciową; powieści Orzeszkowej, wiersze Konopnickiej mógł tak samo dobrze napisać mężczyzna” – zauważał Karol Irzykowski (pominając jednak Zapolską) w eseju poświęconym modernistycznej twórczości Nalkowskiej⁴⁶. Może warto w tym miejscu przypomnieć, że dla XIX-wiecznych poprzedniczek pisarki wyparcie się własnej płci było ceną, jaką musiały zapłacić za zajęcie miejsca w obiegu literatury⁴⁷. Za sprawą Nalkowskiej płęć przestaje być ciężarem, którego trzeba się pozbyć, żeby pisać. Przeciwnie, ko-

^{43/} Z. Nalkowska *Kobiety*, Warszawa 1976, s. 16.

^{44/} Z. Nalkowska *Książę*, s. 14.

^{45/} Zob. np.: W. Melcer *Kolor przeszłości, w: Wspomnienia o Zofii Nalkowskiej*, s. 227.

^{46/} K. Irzykowski *Powieści Nalkowskiej* („*Kobiety*”. – „*Książę*”. – „*Biała koteczka*”. – „*Rówieśnice*”. – „*Narcyza*”), w: *Czyn i słowo*, Kraków 1980, s. 541. O przyjęciu wczesnych powieści Nalkowskiej przez krytykę pisała H. Kirchner *Modernistyczna młodość Zofii Nalkowskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1968 z. 1.

^{47/} Zob.: K. Kłosińska *Kobieta autorka*, „*Teksty Drugie*” 1995 nr 3–4; zob. też cytowaną wcześniej książkę G. Borkowskiej

Portrety

biece pisarstwo staje się możliwe właśnie dzięki płci. Powiewający nad twórczością Zapolskiej rewolucyjny „sztandar z czerwonej spódnicy” Nałkowska wymieniła na bliższe codziennemu doświadczeniu kobiet lustro. Jeśli jednak w jej pierwszych powieściach lustrzane odbicie służy bohaterkom głównie poznawaniu – lecz również kontrolowaniu – siebie, to już jej nowele (jeden spośród dwu przedwojennych tomów jest opatrzony tytułem *Lustra*) eksplikują zwierciadlane odbicie odmienne znaczenie. Tak samo bowiem jak w celu budowania iluzji, lustro może zostać użyte w celu jej rozbicia.

Idzie mi przede wszystkim o mnie

Jednak dla młodej pisarki w momencie powieściopisarskiego debiutu nie tradycja jest ważna, a niejako sprawa własna. Potrzeba oznaczenia swego miejsca w „długim szeregu kobiet piszących” przyjdzie później. W pensjonarskim dzienniku Nałkowska zapisze:

Świat dzieli się na smutną szlachetność i rozkoszny brud. Kobiety mają do wyboru lustro jedno lub drugie, mężczyznom wolno swobodnie przechodzić od jednego do drugiego. Tylko to. I to jest ta rzecz, której nie mogę znieść jak największej niesprawiedliwości.⁴⁸

Plec u samego początku jej pisarstwa ma dla niej niepodważalne znaczenie, zdaje się prawie fundamentem, o który można się oprzeć formułując światopogląd i poszukując tożsamości, pomimo, że system norm określających ją w kulturze wydaje się Nałkowskiej wyjątkowo niejednoznaczny i wymagający wprowadzenia natchmiastowych korekt i poprawek. Już jako piętnastoletnia dziewczyna zapisuje całe strony swego dziennika rozważaniami na temat nierównych możliwości kobiet i mężczyzn, drażniących ją podwójnych standardów moralnych, wreszcie feminizmu w jego ówczesnej postaci. Pisze: „Zauważyłam, że o ile przedtem kwestia kobieca zajmowała mię ogólnie jako kwestia społeczna, niemal zupełnie w oderwaniu ode mnie, o tyle teraz – idzie mi przede wszystkim o mnie”⁴⁹. Na własną rękę szuka też teoretycznych rozwiązań nurtujących ją problemów. Konkluzja, do jakiej dochodzi, brzmi zaskakująco dojrzałe i uzasadnia zarazem feminocentryzm jej wczesnych utworów:

Nie wierzę, by możliwym było równouprawnienie bez zastrzeżeń – na nic nie zda się koedukacja – lepszym będzie raczej unormowanie i sformułowanie różnicy. Nigdy nie staniemy się zupełnymi mężczyznami, chociaż zdławimy cechy kobiece – lepiej więc rozwiąć je w sobie i stawać się coraz wybitniej i swoićiej kobietami.⁵⁰

Notatkę uzupełnia później o dopisek: „bo (to) zatrze różnicę tylko trochę, a jeżeli różnica pozostanie, to lepiej niech będzie wielka”.

48/ Z. Nałkowska *Dzienniki 1899–1905*, s. 23–24.

49/ Tamże, s. 91.

50/ Tamże, s. 117.

Kaluta Pisać Nałkowską

Szczególnie zgadzamy się w kwestii kobiecej

Jak można przypuszczać, ogólna refleksja nad sprawami kobiet zostaje w pewien sposób w Nałkowskiej wymuszona – trochę przez ducha epoki, ale pewnie i przez środowisko, w którym dorasta. Do bliskich przyjaciół rodziny należy w tym czasie Jadwiga Dawidowa – zdeklarowana feministka, organizatorka Uniwersytetu Latającego, który w jej zamyśle był pierwszą, wówczas jeszcze nielegalną, wyższą uczelnią dla kobiet – i kontrastująca z jej typem, ale również kontestująca rodzajowe standardy epoki, Maria Komornicka. Po stronie kobiet publicznie opowiada się też Wacław Nałkowski – orędownik ich dostępu do wykształcenia oraz przeciwnik mizoginicznych poglądów Sienkiewicza czy księdza Niedziałkowskiego⁵¹. Feminizm jako „sprawa własna” rozpoczyna się natomiast u Nałkowskiej od uważnego rozpatrzenia dyktowanych zwyczajowo kobietom życiowych możliwości, wśród których nie umie i nie może znaleźć dla siebie nic odpowiedniego. Ten stan rzeczy owocuje buntem, wymierzonym jednak nie – jak można by przypuszczać – przeciwko krytykowanym przez feministki społecznym normom, lecz przeciw ówczesnemu feminizmowi w ogóle. Dla młodej Nałkowskiej jest on bowiem pozbawioną urody, uniemożliwiającą pełne życie suchą doktryną: „Stałam się typem kobiety najbardziej mi wstrętnym – zapisuje – typem feministki, suchej emancypantki, pozbawionej zupełnie wdzięku i niewinności kobiecej”⁵². Jeśli chciałabym bronić tezy o feministycznym światopoglądzie przyszłej pisarki, powiedziałabym, że strasznie potencjalnych feministek utratą urody i seksualnej atrakcyjności należy do klasycznego repertuaru metod używanych w celu utrzymania kobiet w subordynacji – przekonania represjonujących bywają zaś zwykle przez represjonowanych uwewnętrzniane. Zastanawia mnie jednak co innego: w wielu analizujących „kwestię kobiecą” dziennikowych notatkach jak cię powraca postać ojca diarystki, przy czym ich wspólne przemyślenia na ten temat zostają przedstawione jako przykład szczególnego porozumienia istniejącego między córką i ojcem:

Szczególnie zgadzamy się w kwestii kobiecej. Tu ma ojciec pewne odruchowe, nabyte przez ciąg wieków tradycje, ale zdolny jest wszystko pojąć i uwzględnić, jeżeli jest dowiedzione. Zresztą i w nienawiści do współczesnych feministek – schodzimy się. Nie zdarzyło mi się spotkać nigdzie właściwego objęcia kwestii kobiecej: jedne prawią o wyzwoleniu fizycznym, drugie obmyślają stowarzyszenia przeciw hulankom mężczyzn, inne obawiają się, by ich pragnienia wiedzy i ekonomicznej swobody nie wzięto za pragnienie „swobody obyczajów” [...] a wszystkie nienawidzą mężczyzn.⁵³

^{51/} Zob.: W. Nałkowski *Nie tędy droga szanowny panie!* oraz *Sienkiewicziana*, w: *Pisma społeczne*, oprac. S. Żółkiewski, Warszawa 1951.

^{52/} Z. Nałkowska *Dzienniki 1899–1905*, s. 117.

^{53/} Tamże, s. 109.

Portrety

Z owych uładowanych dyskusji z ojcem urodzą się wkrótce *Kobiety*, a Nałkowska jako autorka feministycznej powieści weźmie udział w warszawskim Zjeździe Kobiet, wygłaszając tam bulwersujący referat⁵⁴. Oracja Nałkowskiej warta jest przypomnienia przynajmniej z dwóch powodów. Sprawa pierwsza dotyczy oddziaływania poglądów pisarki: jej wystąpienie wywołało prawdziwy przełom w przekonaniach polskich feministek, dzielających początkowo wiarę w istnienie wrodzonej kobiecej czystości – nie uznawanej zresztą za opresywną, lecz naturalną i niezbędną. Po drugie zaś, zasadnicze tezy sformułowane przez pisarkę pojawiają się również w jej młodzieńczych powieściach, brzmiąc przy tym tak podobnie, że przemówienie Nałkowskiej można uznać za ich autokomentarz⁵⁵.

Zanadto skomplikowana

Pierwsza powieść Nałkowskiej jest w zasadzie – zresztą zgodnie ze swoim tytułem – swoistym przeglądem typów kobiecych, na tle których odrębność, inność i indywidualizm głównej bohaterki są widoczne znacznie wyraźniej niż w jej wyznaniach i zapewnieniach. Przy dokonywaniu tej taksonomii młoda pisarka zrzęcznie posłużyła się rozróżnieniami, które w znacznej części można odnaleźć w ówczesnej, nasiąkniętej przeciw problematyką płci, literaturze i poruszającej „kwestię kobiecą” publicystyce. Zdradzana żona, salonowa lwica, była kurtyzana, porzucona kochanka, „nieestetyczna” emancypantka-rewolucjonistka, uosabiająca pierwotny instynkt miłosny wulgarna szwaczka oraz tajemnicze aktorki i prowadzące swobodne życie artystki – wszystkie one zarejestrowane zostają jako typy, a samo określenie przewija się przez karty powieści aż zbyt wiele razy. W charakterystyczną dla jej młodzieńczej twórczości własną skłonność do odnajdywania ludzkich typów Nałkowska wyposażała narratorkę i bohaterkę powieści, Jankę Dernowiczównę. Ten rodzaj syntetyzującego spojrzenia związany jest u Janki z jej organiczną niechęcią do wszystkiego, co przypadkowe, nielogiczne, niepotrzebnie komplikujące obraz natury człowieka, a tym samym zaciemniające i utrudniające międzyludzkie stosunki. Nawiasem mówiąc, właśnie to, czego nie lubi główna bohaterka debiutanckiej powieści Nałkowskiej, stanie się zasadniczym jądrem jej dojrzałej powieści. Jednak naturalistyczną metodą oglądu świata Janka potrafi się posługiwać wyłącznie wtedy, gdy idzie o innych. W stosunku do siebie pozostaje bezradna. Nie mogąc określić własnego typu podejrzewa nawet, że go po prostu nie ma, gdyż jest – „zanadto skomplikowana”. Jej tożsamość powstaje bowiem w miejscu zderzenia ostrych kontrastów, wśród których znajdują się i owe wykpiopne nagniotki:

^{54/} Zob.: Z. Nałkowska *Uwagi o etycznych zadaniach ruchu kobiecego. Przemówienie wygłoszone na Zjeździe Kobiet*, przedr. w: *Widzenie bliskie i dalekie*.

^{55/} Inaczej uważa wybitna znawczyni twórczości Nałkowskiej i edytorka jej dzieł, H. Kirchner: „Powieść ta [*Kobiety* – I.K.] była w pewnym sensie zbeletryzowaniem kilku tez publicystycznych, które Nałkowska głosiła na forum obrad ruchu kobiecego – Zjazdu Kobiet Polskich” (H. Kirchner *Modernistyczna młodość...*, s. 67). Jednak zjazd odbył się w roku 1907, a powieść w formie książkowej została opublikowana rok wcześniej.

Kaluta Pisać Nałkowską

Ojciec mój był murarzem, a w twarzy mojej, postawie, ruchach nie ma nic gminnego, sama zamiatam swój pokój i czyszczę buty, a ręce mam delikatne jak aksamit, przez cale dzieciństwo chodziłam w grubych, tanich trzewikach lub boso, a na mych białych nogach nie ma ani jednego odcisku... Pracuję, chociaż nienawidzę pracy, większą część dnia spędzam nad wyjaławiającym umysł sumowaniem nieskończonych kolumn cyfr, a jednak umiem myśleć mądrze, jestem subtelna, wykwinna i chociaż nie piszę poezji, nie śpiewam ani maluję, mam duszę na wskroś artystyczną; żyję prawie w niedostatku, a mam zamiłowania sybaryckie, jak ludzie żyjący kosztem innych. – Wiem, że właściwie nie jestem niczym nadzwyczajnym – ale wszystko, czym jestem, nie ciąży na mnie żadnym wyrzutem sumienia, w tym wszystkim nie ma ani jednej kropli krwi cudzej, ani jednej ludzkiej łzy.⁵⁶

Cień ojca

Janka, wyglądająca jak dama i tak traktowana przez innych bohaterów powieści, akcentuje swą samodzielność i niezależność w kształtowaniu własnego wizerunku i losu. Moją uwagę zwrócił jednak fakt, że swoją charakterystykę rozpoczęła od wymienienia pospolitego zawodu ojca. Na pierwszy rzut oka zabieg ten wygląda na element budowanego przez Nałkowską systemu zabezpieczającego przed uznaniem narratorki i autorki za tożsame. Czytająca publiczność z początków wieku z pewnością kojarzyła nazwisko autorki *Kobiet* przede wszystkim z nazwiskiem jej ojca. Janka Dernowiczówna, córka murarza, nie mogła być w prosty sposób uznana za identyczną z Zofią Nałkowską, córką znakomitego geografa i publicysty. Przywilej pochodzenia ze znanej rodziny bywa jednak, jak wiadomo, uciążliwy – zwłaszcza dla ceniącego oryginalność artysty. Stosując podobne zabiegi Nałkowska zabezpiecza się, ale i odślania. Nie jest w tym odosobniona: budowanie mitu o własnych narodzinach jest zjawiskiem, jakie można zaobserwować w twórczości bądź biografii (fałszowanej mniej lub bardziej świadomie) wielu artystów. Ernst Kris, psychoanalityk zajmujący się psychologią twórczości, opisał je w sposób następujący:

W stereotypowo sformułowanym życiorysie przyszły artysta jest zwykle synem wieśniaka, który na swój prosty sposób podejmuje twórcze wysiłki i zostaje przypadkowo odkryty przez uznanego mistrza. Mistrz wyprowadza młodzieńca z prymitywnych warunków i staje się odąd jego nauczycielem i mentorem.⁵⁷

Pisząc swą pierwszą powieść, Nałkowska nie zapomina o wyposażeniu swej bohaterki w apokryficzną wersję własnego życiorysu. Podobny do opisanego przez Krisa mentor pojawia się w życiu Janki – jest nim elegancki i sławny przyrodnik, profesor Obojański. W tej wyidealizowanej postaci z łatwością dojrzeć można rysy Wacława Nałkowskiego. Bohaterka *Kobiet* charakteryzuje go tak:

^{56/} Z. Nałkowska *Kobiety*, s. 57–58.

^{57/} Podają za: Burness E. Moore, Bernard d'Fine *Słownik psychoanalizy*, przeł. E. Modzelewska, Warszawa 1996, s. 274.

Portrety

Obojański jest dawnym moim profesorem i najwięcej dopomógł mi do mego uświadomienia. Skorzystałam odeń jednak głównie tylko negatywnie, to jest w tym, co krytykował. Przekonania moje i w ogóle cała filozofia życiowa jest własną moją zasługą. Obecnie Obojański cenniejszy jest ode mnie, ja poszłam dużo dalej. Ale lubi często grać w stosunku do mnie rolę mistrza.⁵⁸

Jak widać, Jance daleko do uwielbienia, jakim w takich wypadkach uczeń oddaje swego mistrza i jakim swego ojca darzyła młoda Nałkowska. Dernowiczówna jest uczennicą niewierną, a przy tym niegrzecznie naigrywającą się z profesorskiej powagi. Bez większych skrupułów opisuje jego śmieszności i ukryte wady, w poczet których zalicza się również i to, że Obojański jest starym kawalerem oraz że „w ogóle kobiet nie lubi”. Dowodem wstecznictwa uczonego jest jego negatywny stosunek do emancypacji kobiet, który *notabene* zostaje wyrażony po części przez opisane w dzienniku pisarki poglądy jej ojca. W ustach Obojańskiego brzmią one tak:

Idea Emancypacji – w zasadzie może nawet trochę słuszna – jest przez same kobiety źle pojęta, skoszlawiona; nie zadawałają się one mianowicie równouprawnieniem ekonomicznym, ale dążą także do tej samej swobody obyczajów, którą posiadają mężczyźni. Ładnie by wtedy świat wyglądał! Co się zaś tyczy dopuszczania kobiet do życia umysłowego, to jest to zupełnie bezpożyteczne, ponieważ mózg kobiety jest niezdolny do ścisłego, logicznego myślenia.⁵⁹

Tego ostatniego Wacław Nałkowski nie mógł z pewnością pomyśleć, bo – podobnie jak Obojański Jankę – on także zachęcał swą córkę do podjęcia pracy naukowej. Pierwsze literackie zajęcia Nałkowskiej szły właśnie w tym kierunku: początkowo pod zwierzchnictwem ojca pisała drobne artykuły geograficzne, później już samodzielnie tłumaczyła książki popularnonaukowe. W *Kobietach* patronat ojca zostaje wyraźnie zanegowany i tym ciekawsze zdaje się to, że rozciąga się w powieści poza jej fabularny plan. Oddziaływanie ojca zaznacza się bowiem u młodej autorki na poziomie dziedziczenia jego warsztatu, co dostrzec można przede wszystkim w praktyce klasyfikowania powieściowych bohaterów jako typów. W strukturze debiutanckiego utworu Nałkowskiej wyraźnie więc widać wpływ metodologii Nałkowskiego, wprowadzającego zasady systematyki nie tylko w pracy naukowej: znamiona tego samego intelektualnego rygoru noszą przecież jego wyliczenia typów ludzkich z *Forpoczt ewolucji psychicznej*. Jednak w swej późniejszej twórczości pisarka zdecydowanie tę praktykę odrzuci, stając się wielbielką Vauvenarguesa, La Bruyere'a i autorką *Charakterów*. W wywiadzie z roku 1935 powie: „Nie bardzo wierzę w życiowe istnienie typów [...]. Istnieją zaledwie charaktery – a i one nie bardzo istnieją, skoro ulegają zmianom pod wpływem zdarzeń i pod wpływem innych ludzi”⁶⁰. Będzie jak Janka Dernowiczówna uczennicą niewierną – wybierze sztukę zamiast nauki.

58/ Z. Nałkowska *Kobiety*, s. 45.

59/ Tamże.

60/ *Rozmowa z Zofią Nałkowską*, w: *Widzenie bliskie i dalekie*, s. 504.

Niechęć i fascynacja

Co ciekawe, druga córka Nałkowskich, Hanna, dokona podobnego, a może nawet jeszcze bardziej wyrazistego wyboru. Tradycyjne rzeźbiarstwo, jako wymagające prócz finezji spojżenia również fizycznej siły, do dnia dzisiejszego uważane jest za dziedzinę niekobiecą. Obie siostry obierają więc swe profesje wbrew scjentystycznej raczej tradycji domu. Choć miałabym ochotę odczytywać te decyzje jako pozytywny wyraz emancypacji siostr, to jednak podejrzewam, że mogły być przejawem buntu przeciw ojcu. „To zdumiewające – przytaczając długą listę dowodów pisze Kraskowska – że w książkach Nałkowskiej, która sama wzrosła w szlachetnej atmosferze rodzinnej i która tę atmosferę zawsze kultywowała, dzieci tak często wstydzą się swoich ojców i najchętniej by się ich wyparły”⁶¹. W młodzieżowym dzienniku autorki *Narcyzy* znaleźć można wiele dowodów bałwochwalczej wręcz miłości do ojca – lecz również bardzo wyraźne ślady niechęci wobec jego sposobu życia. Dom Nałkowskich był ściśle podporządkowany rygorom jego pracy, w której zresztą uczestniczyła często cała rodzina. Przyszła pisarka inaczej wyobraża sobie życiowy ideał. W roku 1902 zapisze: „pracować po to, by się dużo bawić, a nie po to, by, jak mój ojciec, mieć możliwość dalszego pracowania”⁶². Jednak ostatecznie, zgodnie z inną umieszczoną na kartach dziennika uwagą, jej życie stanie się podobne do jego życia. Będzie pilnować godzin pracy, odmawiać wizyt, nie odpowiadać na telefony. Jej ostatnim pisarskim przedsięwzięciem będzie duża książka o ojcu, zatytułowana *Życie wznowione*, lecz książki tej nigdy nie dokończy: pracę przerwie jej wylew krwi do mózgu – nawet jej śmierć do złudzenia przypominać będzie jego śmierć.

Póki co, pisze *Kobiety i Księża*, w którym Janka Dernowiczówna profesora Obojańskiego poślubi. Ten zaś po samobójczej śmierci bohaterki wyzna: „Małżeństwo nasze było zupełnie fikcyjne. Kochałem ją jak dziecko jedyne”⁶³. Wkraczając na tereny niebezpieczne mogłabym powiedzieć, że Nałkowska debiutując przemyciła wersję rodzinnego romansu, tłumaczącego jej fascynację postacią ojca, a po trosze również jej na „złych ojców” nadwrażliwość. Wówczas łatwo mogłabym zrozumieć jej niechęć do wczesnych utworów i opisać je jako w ogóle dla kobiecego pisarstwa typowe. „Generalnie kobiety piszą po to – twierdzi Julia Kristeva – by opowiedzieć własne rodzinne historie (ojciec, matka i/ lub ich substytuty). Kiedy pisarka nie reprodukuje swojej prawdziwej rodziny, tworzy wyobrażoną historię, poprzez którą kontynuuje – swoją tożsamość. [...] Freudowskie stwierdzenie: «histeryczka cierpi z powodu wspomnień» podsumowuje większość powieści stworzonych przez kobiety”⁶⁴.

⁶¹/ E. Kraskowska *Niebezpieczne związki...*, s. 87.

⁶²/ Z. Nałkowska *Dzienniki 1899–1905*, s. 255.

⁶³/ Z. Nałkowska *Książę*, Warszawa 1976, s. 116.

⁶⁴/ J. Kristeva *Oscillation between power & denial*, w: *New French Feminism. An Antology*, red. E. Marks, I. de Courtivron, New York 1981, s. 166.

Portrety

Jednak sędę, że to właśnie siła relacji z ojcem pozwala Nałkowskiej podobne ograniczenia przekroczyć. Kiedy już rozprawi się z samą sobą, literacko zmitologizuje swą rodzinną przeszłość, będzie umiała sięgać po tematy dla kobiecego pisarstwa nietypowe – z wielką finezją analizować zjawiska ze świata polityki i władzy, nigdy nie wpadając przy tym w „męski”, autorytarny ton.