



Drugi człowiek, cudza sprawa, własny typ... O słowniku personologicznym Nałkowskiej

Magdalena Janowska

MAGDALENA JANOWSKA
(Uniwersytet Łódzki)

DRUGI CZŁOWIEK, CUDZA SPRAWA, WŁASNY TYP...
O SŁOWNIKU PERSONOLOGICZNYM NAŁKOWSKIEJ

Przeгляд terminologii związanej z kategorią postaci literackiej przyczynia się do powstawania obszernego i strategicznie tworzonego słownika. Obszerność wy-daje się faktem oczywistym – wraz z ewolucją języka oraz przemianami w dziedzi- nie operacji słownych dających obraz nazywania istoty ludzkiej zmienia się także rozumienie świata przedstawionego z wszystkimi jego konstytutywnymi elementa- mi. Od czasów oświeceniowej powieści dydaktycznej wszelkie koncepcje człowie- ka znajdują swój wyraz w twórczych strategiach mówienia o postaci literackiej. Mówienie o bohaterze utworu literackiego wyraźnie występuje w parze z mówie- niem o człowieku. Obszar dyskusji personologicznych pozostaje więc najżywszym świadectwem sojuszu literackiego i pozaliterackiego, którego najjaskrawszym ob- razem jest szereg spontanicznych czytelniczych określeń: postać jak żywa, widzę w niej siebie, ileż w niej prawdy, jest (nie jest) papierowa, jak z krwi i kości, warto ją naśladować (typowo szkolne). Nie byłoby w tych stwierdzeniach nic dla literaturo- znawcy interesującego, gdyby nie fakt ciągle realizującego się w podobnych sądach łączenia dyskusji o człowieku z dyskusją o elemencie literackiego świata przedsta- wionego. Pierwsza i zupełnie podstawowa uwaga dotyczy nadużywania pojęcia „po- stać literacka”. Fundamentalne odrzucenie pojęcia „bohater” jako terminu zanadto „heroicznie” brzmiącego – nacechowanego emocjonalnie (zwłaszcza w odniesieniu do tzw. postaci tła) – pozbawia wygody słownej i podstawowego synonimu, ale też potwierdza wcześniejsze powiązania dyskusji literaturoznawczych z psychologicz- nymi czy socjologicznymi.

Mnożące się ostatnio uwagi o śmierci, odejściu, redukcji, relatywizacji i de- gradacji bohatera literackiego¹, przewartościowane (potwierdzone lub odrzucane), świadczą o niezwyklej popularności tej kategorii, co jest niewątpliwie konse- kwencją chętnie podejmowanej tematyki podmiotowości w literaturze (i kulturze)².

¹ Zob. H. Markiewicz, *Postać literacka*. W: *Wymiary dzieła literackiego*. Kraków 1984 (wcześniejsza wersja: *Postać literacka i jej badanie*. „Pamiętnik Literacki” 1981, z. 2). Zob. też E. Kuźma, *Zniekształcenie postaci literackiej wywołane językiem teoretycznym zastosowanym do jej opisu*. W zb.: *Autor – podmiot literacki – bohater*. *Studia*. Red. A. Martuszevska, J. Sławiński. Wro- cław 1983.

² Zob. H. Gosk, *Wizerunek bohatera. O debiutanckiej prozie polskiej przelomu 1956 roku*. Warszawa 1990, s. 18.

Następstwem tego zainteresowania jest, z jednej strony, ożywiona dyskusja na temat udziału postaci literackiej w definiowaniu pojęcia podmiotu i kształtowaniu sfery modalnej tekstu literackiego, z drugiej natomiast – wytworzenie prawdziwej „sieci terminologicznej”, narażającej kategorię postaci na liczne eksperymenty, a nawet deformacje³. XX-wieczna dyskusja na temat statusu bohatera literackiego, zapoczątkowana w bardzo bezpośredni sposób przez *Pałubę*⁴, podjęła nie tylko problem różnostronnych ingerencji w świat bohatera i w kwestię jego autonomii, ale nade wszystko problem wzajemnej odpowiedzialności i szerzej – relacji autor–bohater⁵. Biologicznie sprofilowane określenia postaci, wyrażające się zwłaszcza w pojęciu plazmowatości⁶, zapoczątkowały długotrwałą walkę o „bohatera czasu”⁷. W dyskusji na temat pozycji bohatera wśród innych kategorii teoretycznoliterackich oraz elementów kultury i cywilizacji koncepcja Nałkowskiej zajęła tym istotniejszą pozycję, że pozostawała na pograniczu strategii *stricte* literackiej i *stricte* życiowej. Postulując w *Pisanej rzeczywistości* dopuszczenie postaci do prawa głosu oraz jej odślonięcie przez autora⁸, swymi literackimi propozycjami Nałkowska dawała dowód słuszności tej koncepcji i jej konsekwencji nieoczekiwane brzemienne w komplikacje. Jednym z najwidoczniejszych śladów toczenia przez nią prawdziwego boju o podmiotowość postaci było zgromadzenie bogatego zestawu narzędzi słownych, którymi operowała omawiając kwestię bohatera.

Tworząc słownik personologiczny Nałkowska potwierdza ważność powiązań między terminologią teoretycznoliteracką a psychologiczną. Przenosząc pojęcia „charakter”, „postać”, „człowiek”, „ludzie” między światami literackim i pozaliterackim, z dialogu powieściowego w obszar dyskusji (refleksji) krytycznoliterackiej, daje świadectwo elastyczności kategorii postaci, jej niejednoznaczności oraz niezachwianej pozycji w polemice literaturoznawczej. Potwierdza adekwatność narzędzi opisu postaci autentycznych do prób tworzenia wizerunków bohaterów literackich, a co za tym idzie – swoisty fenomen wyrosły z konieczności, jaką jest uniwersalizowanie języka personologicznego, niwelującego różnice występujące między postacią literacką a człowiekiem⁹. Nie chodzi tu jednak o zatarcie różnic typowe dla strategii realizmu, przeciwnie – raczej o wykorzystanie niektórych koncepcji XIX-wiecznych dla ustalenia naczelnej zasady: nie osąd, ale sam ogląd ma nieocenioną wartość. Wartość ta jest tym wyższa, im pokorniejsza jest postawa narratora i autora, im bardziej widoczna jest skrupulatność, ujęcie kompleksowe, gruntowna wiedza i racjonalne jej „dawkowanie”. Szkic Czesława Miłosza dotyczący *Niecierpliwych*¹⁰ to

³ Zob. Kuźma, *op. cit.*

⁴ Zob. K. Siatkowska-Callebat, *Trup – marionetka – „Pałuba”*. (O kategorii postaci w powieści Irzykowskiego). „Przegląd Humanistyczny” 2000, nr 3, s. 61–67.

⁵ Kwestię tę szeroko omawia W. Bolecki (*Relacja autor–postać w świadomości literackiej Dwudziestolecia międzywojennego*. „Ruch Literacki” 1981, z. 3, s. 185–189).

⁶ Zob. I. Fik, *Co za czasy!* W: *Wybór pism krytycznych*. Wstęp, oprac. A. Chruszczyński. Warszawa 1961, s. 217. – K. Wyka, *Sprawa Piętaka*. W: *Stara szuflada*. Kraków 1967, s. 274.

⁷ Zob. Bolecki, *op. cit.*

⁸ Z. Nałkowska, *Pisana rzeczywistość*. W: *Widzenie bliskie i dalekie*. Warszawa 1957, s. 47. Odwołując się do tego tomu szkiców posługiwać się będą odtąd tytułami poszczególnych fragmentów oraz skrótami W. Liczby po skrócie wskazują numery stron.

⁹ Zob. B. Hadaczek, *Bohater rozwojowy*. W zb.: *Postać w dziele literackim. Materiały sesji naukowej zorganizowanej w dniach 11–12 listopada 1981 r. przez Zakład Teorii Literatury Instytutu Filologii Polskiej UMK w Toruniu*. Red. Cz. Niedzielski, J. Speina. Toruń 1982, s. 87–91.

¹⁰ Cz. Miłosz, *Piekło owadów*. „Pion” 1939, nr 14/15.

świadczenie takiego odczytania zamiaru Nałkowskiej, które można by określić mianem połkniętego haczyka. Obojętność, chłód i krzywdzące dla postaci biologistyczne ujęcie tematu jako podstawowe zarzuty stawiane Nałkowskiej przez Miłosza znoszone są poprzez wpisana w całą jej (zwłaszcza między- i powojenną) twórczość postawę specyficznie rozumianej empatii. Przez wielu krytyków międzywojennych postawa taka była ceniona i oceniana jako ratująca stronę artystyczną utworu, który nie może odkrywać postaci, pozbawiając czytelnika poczucia uczestniczenia w grze lub zagadce¹¹.

Koncepcja Nałkowskiej, tak jak Irzykowskiego, Schulza czy Witkacego, tworzy pewien ustalony, choć ewoluujący system twierdzeń i pojęć, konsekwentny w taki sam sposób, w jaki systematycznie pisarka tworzy własną koncepcję widzenia człowieka. Wypracowanie takiego aparatu pojęć wynika w głównej mierze z wyznawanej filozofii ról, wcieleń oraz zmian¹², które mnożą i tak liczny „personel” jej powieści, opowiadań i dramatów. Konsekwencją takiego „zwielokrotnienia” postaci jest konieczność przypisania im określonych, subtelnych, jednocześnie indywidualizujących i uniwersalizujących nazwań. Z drugiej natomiast strony, łatwo dostrzegalna w tej twórczości powtarzalność terminów personologicznych wchodzi w wyraźny związek z koncepcją typowości i próbami klasyfikowania postaw ludzkich. Użycia określonych zakorzenionych w tradycji literackiej pojęć personologicznych potwierdzają istnienie zjawiska „swoistej »wędrówki lejtymotyów«”¹³, dowodzą całościowego charakteru twórczości Nałkowskiej.

Trudna „sprawa”

Kariera określenia „sprawa” w twórczości Nałkowskiej sięga pierwszych jej utworów i pierwszych zapisów diarystycznych. Olbrzymia częstotliwość występowania tego rzeczownika łączy się z wielością kontekstów, w których się on pojawia, zwłaszcza w *Dziennikach*¹⁴: „zawikłane sprawy mojego »szczęścia«” (s. 78), „[Berent, który] skończył swą sprawę ze wszystkimi wątpliwościami, [...] w istocie swojej jest już całkowicie ukończony”¹⁵ (s. 83), sprawa Nałkowskiej z „przeżyтыми rzeczami” (s. 132), sprawa Spasowskiego (s. 188), Władysława (z Władysławem) (s. 196–197) oraz Mędrzeckiego (s. 250), sprawa Gondziłła¹⁶, Szpera (s. 317), sprawy młodości (s. 269).

Każdy przypadek użycia terminu sugeruje istnienie kompleksu zjawisk składających się na postać ludzką. Określenie imienne, którego ważność poświadczają frekwencyjnie *Charaktery* obydwóch serii i liczne opowiadania, nie wydaje się

¹¹ Zob. E. Korzeniowska, *Z zagadnień psychologii postaci powieściowych*. „Życie Literackie” 1938, z. 3, s. 102–105.

¹² E. Kraskowska, *Niebezpieczne związki. Jeszcze raz o prozie Zofii Nałkowskiej*. „Teksty Drugie” 1996, nr 4, s. 82–83.

¹³ E. Kraskowska, *Piórem niewieścim. Z problemów prozy kobiecej Dwudziestolecia międzywojennego*. Poznań 1999, s. 43.

¹⁴ Przytaczane w tym akapicie cytaty pochodzą z wyd.: Z. Nałkowska, *Dzienniki*. Wstęp, komentarze, oprac. H. Kirchner. T. 2: 1909–1917. Warszawa 1976.

¹⁵ To typowy przykład kontaminacji dwóch tendencji w przedstawianiu postaci: pojęcia sprawy oraz teorii człowieka „niedokończonego”.

¹⁶ Jest to tytuł planowanego przez Nałkowską dalszego ciągu *Romansu Teresy Hennert*. Zob. H. Kirchner, wstęp w: Nałkowska, *Dzienniki*. T. 3: 1918–1929. Warszawa 1980, s. 14.

formułą wystarczającą dla nazwania kwestii ludzkiej. Składają się na nią, oprócz samego obiektu obserwacji, liczne czynniki zewnętrzne wobec osobowości, ale dla niej fundamentalne – sytuacja rodzinna, zawodowa, relacje z bliskimi i dalszymi, czyli – sieć „najściślejszych zależności”, ról i pól, których labiryntowy układ zostaje w wyjątkowo czytelny sposób przedstawiony w organiczno-naturalistyczno-biologicznej metaforze *Niecierpliwych*¹⁷. Jest to sprawa, ale też zagadnienie, najczęściej (jeśli nie zawsze) „nie do rozwiązania”¹⁸.

Rozpatrzenie słownikowych definicji terminu „sprawa” zwraca uwagę na jedno ze znaczeń, które kumuluje w sobie rozmaite zamiary pisarskie Nałkowskiej. Otóż termin funkcjonuje nie tylko dla nazwania „okoliczności, które stanowią wyodrębniony przedmiot czyjegoś zainteresowania” oraz „rzeczy do załatwienia”. W języku prawniczym oznacza „postępowanie toczące się przed sądem”¹⁹, innymi słowy – proces: cykl czynności prowadzących do rozwikłania zdarzenia związanego z przestępstwem popełnionym przez człowieka lub grupę. Akta sądowe odnotowują fakty, które na trwale przeszły do historii kryminologii, ale też do historii narodowej – jako „sprawa N”²⁰. Prawny aspekt funkcjonowania terminu „sprawa” zakłada więc konflikt, problem winy i ofiary, a tym samym – wykroczenia przeciw prawu. Znamienne, że każda postać Nałkowskiej, w odniesieniu do której używa się tego terminu, uwikłana jest w niewyjaśnione wydarzenia, sama zaś skrywa swoje prawdziwe oblicze i motywy postępowania za grubą zasłoną tajemnicy i domysłów w myśl zasady: „Świat ludzki, przygnębiony względnością poznania, sam siebie nastraszył i ujarzmił niewiadomym” (*Pisarze polscy a Rosja sowiecka*, W 55).

Opowiadając o wejściu Zenona, Elżbiety i Justyny „w tę sprawę, która jest ciężka i trudna, która jest niepewna i ciemna i w której już muszą być”²¹, Nałkowska nie tylko wpisuje się poniekąd w tradycję „naukowości imitowanej”²², ale przede wszystkim zakreśla bardzo szeroki krąg zagadnień, mogących stać się egzemplifikacją czegoś, co nazwała „sprawą”. Sprawa staje się nieodwracalna, oznacza splot wydarzeń przypominających węzeł tragedii antycznej – każda z możliwych dróg prowadzi do zguby. Tyle że, rzecz jasna, konflikt zaprojektowany przez Nałkowską okazuje się tym trudniejszą „sprawą”, iż koliduje z wolą i charakterem osoby, której dotyczy, doskonale natomiast „współgra” z jej świadomością. Racje zwalczające się mnożą się wraz z przyrostem samowiedzy ludzkiej, dając efekt zagadki kryminalnej, w której liczba faktów komplikuje, nie zaś ułatwia zadanie detektywa. Na schemacie takiej właśnie „afery” oparta jest od początku do końca powieść *Niecierpliwi*, w której mnożą się różne ciemne „sprawy pamięci”, „spra-

¹⁷ Zob. K r a s k o w s k a, *Niebezpieczne związki*, s. 88–89.

¹⁸ Jest to fragment określający ojca Mani Siesławskiej – jednego z bohaterów *Niedobrej miłości* Z. Nałkowskiej (Warszawa 1979, s. 49): „Zły, drażliwy, tragiczny, »zmarnowany« – sam przez się stanowił zagadnienie nie do rozwiązania”.

¹⁹ *Słownik języka polskiego*. Red. naczelny W. D o r o s z e w s k i. Zastępcy red. naczelnego: S. Skorupka, H. Auderska. T. 8: S–Ś. Warszawa 1966, s. 619, 621.

²⁰ Warto wspomnieć w tym miejscu chociażby o głośnym w latach siedemdziesiątych filmie J. M a j e w s k i e g o *Sprawa Gorgonowej* (1977), opartym na faktach i dotyczącym sprawy zabójstwa oraz trudności ostatecznego ustalenia prawdy o przyczynach i przebiegu zbrodni.

²¹ Z. Nałkowska, *Granica*. Oprac. W. W ó j c i k. Wrocław 1971. BN I 204.

²² E. F r a c k o w i a k - W i e g a n d t o w a, *Sztuka powieściopisarska Nałkowskiej (lata 1935–1954)*. Wrocław 1975, s. 71.

wy z” (np. Albinem), „własne sprawy” Jakuba²³, a żadna z nich nie jest sprawą zamkniętą ani rozwiązaną. Pozostaje jeszcze „sprawa kobieca” (W 98) – kolejny sposób użycia tego pojęcia, z kontekstem terminologii prawnej i feministycznej w tle.

W recenzji *Adama Grywalda* pojawia się zastosowanie terminu „sprawa”, które najpełniej oddaje sens jego użycia przez Nałkowską:

Skromna prostota, z jaką podana jest treść, wynika z dyskrecji i delikatności, z uwagi dla sprawy człowieka, ze szczególnego dla niej poszanowania. [W 189; podkreśl. M. J.]

Z pojęciem sprawy wiąże Nałkowska metaforę węzła, najwidoczniejszą w tytule ostatniej powieści, a rozbudowywaną w wielu innych jej tekstach. Nałkowska mówiła więc o „węźle dramatycznym” powieści Ewy Szelburg-Zarembiny (rec. *Ewa Szelburg-Zarembina* – „Ludzie z wosku”, W 183), o „węzłkach akcji” w sztuce Sheriffa (*Prawdziwi ludzie na wojnie*, W 206), o powieści Zbigniewa Uniłowskiego nabrała „węzłami uczuć sprzecznych i powikłań” (rec.: *Zbigniew Uniłowski* – „Dwadzieścia lat życia”, W 201; podkreśl. M. J.), „węzłach psychologicznych” w teatralnej wersji powieści Shawa (rec.: *Bernard Shaw* – „Profesja pani Warren”, W 212). Jako pojęcie literaturoznawcze, z zakresu dyskusji krytycznoliterackiej i teatralnej, pojęcie węzła zakłada sploty różnych czynników, istnienie konfliktu stron, np. starcia pokoleniowego kobiet we wspomnianej *Profesji pani Warren*, konsekwentnego ustalania typów związków i zależności międzyludzkich u Uniłowskiego. Metafora węzła jest bodaj najczytelniejsza spośród metafor Nałkowskiej, ale jej czytelność idzie w parze z wielością znaczeń, wyrażanych także poprzez synonimiczne pojęcia „splotu” (rec. *Spraw rodzinnych* Gertrudy Jannings granych w Teatrze Nowym, W 214), „kłębowiska” (*O słuchowiskach*, W 230) lub „węzowiska”²⁴, a także bliskiego koncepcji Schulza „zagadnienia”²⁵. Odnosi się do skomplikowanych układów rodzinnych i środowiskowych, do niejasności psychologicznych, natłoku wydarzeń, w które może być uwikłana postać, wreszcie – do czynności twórczych i interpretacyjnych związanych z funkcjonowaniem dzieła literackiego.

Jego adekwatność wobec prób nazwania nienazwanego powoduje, że zostaje postawione w momentach największych rozterek bohaterów, którzy mając świadomość uczestniczenia w „sprawie”, sami mnożą sposoby rozwiązania problemu, podążając kilkoma drogami:

Zrazu [Narcyza] postanowiła sobie była pomówić z mamą. Ale w ciągu nocy pojęła, że będzie to niemożliwe. Sam fakt nie był jeszcze tym, czym był w istocie, póty, póki mama myślała, że ona nie wie. Narcyza nie mogła własnymi ustami nazwać tej rzeczy, bo wtedy nie byłaby już do zniesienia. [...]

Zresztą – w miarę jak głębiej wnikała w splot tych spraw, wszystko stawało się mniej złe, mniej bezsprzeczne. Niewątpliwą była jedynie ta męka, której doznawała Narcyza od wczoraj²⁶.

Sprawy Narcyzy, ale też Gondziła, Jakuba, Ziembiewicza, braci Kowylu są egzemplifikacjami sprawy człowieka, „jego ciężkiej sprawy ze sobą i z drugim

²³ Z. Nałkowska, *Niecierpliwi*. Oprac. K. Jakowska. Kraków 2001, s. 59, 207, 178.

²⁴ Z. Nałkowska, *Węże i róże*. Warszawa 1977, s. 124.

²⁵ E. Kraskowska, *Nałkowska i Schulz, Schulz i Nałkowska*. W zb.: *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*. Red. E. Balcerzan, W. Bolecki. Warszawa 2000, s. 195–196.

²⁶ Z. Nałkowska, *Narcyza*. Wstęp H. Kirchner. Kraków 1976, s. 259–260.

człowiekiem” (*O słuchowiskach*, W 231). Jej jaskrawe ucieleśnienia, które zachowują wymiar indywidualny, unaocniają ideę wieloaspektowego i wielobarwnego traktowania kwestii ludzkiej. Sprawy bohaterów dzieł Nałkowskiej toczą się intensywnym trybem, „powracają” na wokandę przy okazji dyskusji o stałych tematach tej twórczości – o zgodności człowieka ze sobą, o wpływie losu na charakter, o uwikłaniu we własny życiowy kod: genetyczny, psychologiczny, zawodowy i środowiskowy.

Dzięki takiemu nazwaniu, takiej terminologii, to, co mogło się wydawać pojedynczym, osobliwym przypadkiem ludzkim, nabiera wymiaru typologicznego, klinicznego, uniwersalizuje się i staje przydatnym składnikiem wiedzy o człowieku²⁷.

Sprawą jest „odbywana przez człowieka powinność życiowa”, której jedyną „gotową i zorganizowaną” częścią chaosu okazuje się „zawsąd następujące cierpienie”²⁸.

Pojęcie, które dopełnia problem owych uwikłań i jest efektem poszukiwania sposobów jednoczesnego uniwersalizowania i indywidualizowania obserwacji człowieka, to kategoria typu.

Typ

Praktyka klasyfikowania bohaterów powieściowych jako typy niesie ze sobą ryzyko błędnego koła, które zaczyna się i kończy w momencie stwierdzenia, że każdy człowiek jest reprezentantem pewnej grupy. Jednakże sprawa (!) typów stworzonych przez Nałkowską pozostaje wyzwaniem w obliczu jej fundamentalnej propozycji traktowania ludzi jako zgodnych lub niezgodnych z własnym typem. Ów „własny typ” pozostaje w opozycji do tradycyjnie rozumianego pojęcia typu, przeczy ono bowiem samo w sobie temu, co własne, a więc niepowtarzalne. Zgodność ze sobą jako przyczyna wymarzonej doskonałości ludzkiej i podłoże prosto rozumianego zachwyty nad człowiekiem zbliżyła koncepcje Nałkowskiej i Schulza. U Nałkowskiej, jak zauważa Ewa Kraskowska, koncepcja typu została poszerzona o kategorię typu wewnętrznego, opozycyjnego do zmian sytuacji zewnętrznej i poszukiwanego poprzez pisanie *Charakterów*²⁹.

W typizacji proponowanej przez Nałkowską niewiele jest z zasad systematyczności podziału dokonanego przez jej ojca w *Forpocztach ewolucji psychicznej*³⁰. Jeśli miałyby to być systematyzacja, to wyłącznie na użytek obserwatora (autora?), nigdy zaś – czytelnika. Cel perswazyjno-postulatywny przyćmiony jest w tym przypadku pewną strategią twórczą i filozoficzną.

Ustalanie typu, który odpowiada danej postaci, odbywa się często w trybie dygresyjnym, czego efektem są prezentacje bohaterów przypominające konstrukcje szkatułkowe. Przy okazji przedstawienia Nutki podlega biograficznemu trybowi relacji tytułowa bohaterka *Romansu Teresy Hennert*. Tryb biografizujący zakłada wypełnienie znacznej części opisu tej postaci faktami z jej życia. W toku tak budowanego wywodu ustala się zgodność lub niezgodność Teresy z typem, rozu-

²⁷ Kraskowska, *Nałkowska i Schulz, Schulz i Nałkowska*, s. 196.

²⁸ Nałkowska, *Niecierpliwi*, s. 146.

²⁹ Kraskowska, *Nałkowska i Schulz, Schulz i Nałkowska*, s. 191–192.

³⁰ Zob. na ten temat I. Kaluta, *Pisać Nałkowską*. „Teksty Drugie” 1999, nr 1/2, s. 208.

mianym najpierw jako model stosunków rodzinnych i wartości estetycznych, potem zaś – jako próba wrastania w nowy klan społeczny, z jego „zbiorową emulacją, fumami, wyłącznością i dumą”³¹, poznanymi dzięki mężowi. Charakterystyczny jest etap walki z typem rodziny, sprzecznym z typem młodzieńczej świeżości i delikatności, jaki reprezentowała Teresa. Taka zależność od przyzwyczajzeń rodzinnych i uwarunkowań genetycznych, najszerzej omówiona w *Niecierpliwych*, była ważnym tematem utworów Nałkowskiej już w pierwszych latach jej aktywności literackiej. Bohaterka *Kobiet* z satysfakcją tłumaczyła fenomen jej mentalnej i fizjonomicznej niezależności od typu, na który powinno by ją skazać pochodzenie:

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 [...], jednak umiem myśleć mądrze, jestem subtelna, wykwinna [...]. Wiem, że właściwie nie jestem niczym nadzwyczajnym – ale wszystko, czym jestem, nie ciąży na mnie żadnym wyrzutem sumienia [...]³².

Taki wywód Janki poszerza koncepcję typu stworzoną przez Nałkowską o najważniejsze dla pisarki zagadnienie psychicznej autonomii i przyznania własnemu typowi prymatu pośród innych form. W takiej walce typów, dla której areną jest osobowość i życie człowieka, szczególnie znaczącym starciem okazuje się konfrontacja własnego typu z własnym losem oraz własnego typu z typem rodzinnym. Ten paradoksalny układ ilustruje zasadę układów i zależności, wśród których najgroźniejsze są te pojawiające się w kręgu najbliższych, niespodziewane, zawsze występujące, wchodzące w konflikt z każdą inną sferą życia.

Szczególnie bogate w prozie Nałkowskiej typy kobiece wzbogaca pisarka o szeroko omówiony „męski” typ „urodzonego zbrodniarza”, rozpoznawalny na sposób lombrosjański (bracia Kowyle, Ksawery Ilecki)³³.

O typach mówi Nałkowska chętnie zarówno w odniesieniu do własnych bohaterów, jak i w krytycznych uwagach o bohaterach jej licznych lektur:

Typom takim jak Aspazja i Regina przeciwstawiają się kobiety uświadomieniem słabsze, za to bujniejsze rozkwitem instynktu życia. [...] Taki typ kobiecy nie znalazł wyrazu w twórczości Świętochowskiego. [...] Poniekąd materiałem na ten typ jest lekkomyślna Emilia, postać tytułowa z dramatu *Piękna*. [W 97]

Operowanie pojęciem typu pozostaje tym ciekawszym eksperymentem, że wnosi do propozycji psychologicznych zaplecze wiedzy i propozycji realistów. W koncepcji Ludwika Krzywickiego „społeczna nietypowość” postaci *Emancypantek* Prusa miała następujące przyczyny:

[wynikała z] niezrealizowanego w utworze w pełni postulatu realizmu: dokumentacyjnej kompletności w odzwierciedlaniu przez tę współczesną powieść typów w życiu społecznym postaw emancypacyjnych. Mówiąc o typach przedstawicieli ruchu emancypacyjnego, krytyk tego najnowszego utworu Prusa miał na myśli stosowane przez socjologię i często przez samego siebie, modelowe opisy człowieka i jego ludzkich sytuacji, związanych z wypełnianiem roli społecznej³⁴.

³¹ Z. Nałkowska, *Romans Teresy Hennert*. Wstęp, oprac. E. Więgańd. Wrocław 2001, s. 31. BN I 302.

³² Z. Nałkowska, *Kobiety*. Warszawa 1976, s. 57–58.

³³ Zob. Krasowska, *Nałkowska i Schulz, Schulz i Nałkowska*, s. 192.

³⁴ K. Krasuski, *Między Zolą a Huysmansem. Społeczne aspekty literatury w publicystyce Ludwika Krzywickiego*. W zb.: *Między krytyką a prozą artystyczną pozytywizmu i modernizmu*. Red. H. Bursztyńska. Katowice 1988, s. 65–66. Podkreśl. M. J.

Pojęcie tak często przywoływane przez Nałkowską odślania (w perspektywie sądu Krzywickiego) swoje podwójne oblicze. Kategoria roli społecznej, o której krytyk wspomina w końcowej części cytowanego fragmentu, w znacznej mierze „pokrywa się” z Nałkowskiej filozofią roli. Kiedy jednak autorka *Narcyzy* pisze o bohaterkach Świętochowskiego, poszukując wyznaczników typów ludzkich przez owe bohaterki reprezentowanych, posługuje się już nie określeniami „przedstawicielstwa ruchu” czy „dokumentacyjnej kompletności odzwierciedlania”. Powołuje pojęcie „kobiet rozmyślających” i definiuje je poprzez subtelne nawiązanie do motywu głębi, światła i ognia. Typowi kobiet rozmyślających i „silnych biologicznie” przeciwstawia „kobiety uświadomieniem słabsze, za to bujniejsze rozkwitem instynktu życia”. Poszukuje wreszcie ucieleśnienia typu kobiety „grzechu” (W 98) i, co szczególnie warto zaznaczyć, wartościuje termin „typ”, podsumowując swój wywód o „dodatnich typach kobiecych Świętochowskiego” (W 99). Nadaje pojęciu typu wymiar podmiotowości, której Krzywicki zdecydowanie z nim nie łączył³⁵.

W zestawieniu z wyrażeniem „realistycznym” pojmowaniem typu propozycja Nałkowskiej potwierdza niejednoznaczność terminologiczną wspomnianego pojęcia, a równocześnie daje się poznać jako strategia bardzo subtelnej i rzetelnego poszukiwania wyznaczników typu i typowości. Strategię tę określiłabym mianem *typizacji odwróconej* lub pozornej. Poszukiwanie typu zakłada przecież przekroczenie progu właściwie rozumianego uogólnienia. Dokonuje się ono na poziomie odczytania podobieństwa elementów zbioru i tegoż zbioru specyfiki. Tymczasem typy ludzkie, które wyodrębnia Nałkowska, są częstokroć tak bogato scharakteryzowane i opierają się na tak wielu wyznacznikach, że odnalezienie przykładu bohatera, który sprostałby założeniom, jest prawie niemożliwe bądź bardzo trudne. Dlatego typ w ujęciu Nałkowskiej zbliża się niekiedy do pojęcia indywidualium, niustannie (do)określanego. Stąd właśnie pojęcie typizacji pozornej.

Pojęcie typu, definiowane w okresie międzywojennym jako antonim charakteru³⁶, zakłada walkę o podmiotowy wymiar postaci literackiej oraz o kwestie recepcji utworów, co do których używa się pojęcia papierowości bohaterów i ich sztuczności. Jeśli w przypadku Irzykowskiego założeniem twórczym jest uznanie oczywistości strategicznego charakteru konstruowania postaci³⁷, o tyle Nałkowska za oczywistość przyjmuje sztuczność procesu widzenia. To nie postać sama w sobie jako reprezentant typu jest przesłaniem i przestrożą dla czytelnika. Zasadniczym wyzwaniem jest mechanizm samokontroli owego widzenia, poddawania go rewizji i syntezy, relatywizacji i dyskusji. Na linii Nałkowska–Schulz–Irzykowski dokonuje się ustalenie kwestii reprezentacji i typizacji oraz autonomii postaci literackich. Marionetkowość w rozumieniu Irzykowskiego polega na manipulowaniu postacią w sposób uwidoczniający jej konwencjonalność, systemowość i kreacyjność. W rozumieniu Nałkowskiej marionetkowość oznacza natomiast poddanie woli – instancji wyższej, ale także – połączonej z ową przewagą pokorę tejże instancji oraz umiejętność dyskretnej, nie zaś otwartego manipulowania postacią. W koncepcji Irzy-

³⁵ Zob. K. R. Żywicki [L. Krzywicki], „*Najmłodszy*”. „Prawda” 1894, nr 16. Cyt. za: M. Podraza-Kwiatkowska, wstęp w zb.: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*. Wrocław 2000, s. XLVI. BN I 212.

³⁶ Zob. A. Drogoszewski, *Typ i charakter*. „Pamiętnik Literacki” 1936, z. 1, s. 63.

³⁷ K. Irzykowski, *Prolegomena do charakterologii*. W: *Pisma*. Red. A. Lam. Kraków 1980, s. 668.

kowskiego kondycja postaci literackiej ustalana jest poprzez tworzenie opozycji konstrukcja–dekonstrukcja³⁸. Według Nałkowskiej niezależnie od przebiegu i kierunku widzenia jest to wyłącznie konstrukcja³⁹, nawet jeśli odbywa się poprzez detaliczanie czy rozbiór bohatera. W odniesieniu do kategorii typu jest to ponadto nieustanna walka o tożsamość, ciągle określanie siebie poprzez innych. Typ jest pojęciem podnoszącym kwestię tożsamości, zakłada bowiem przynależność do jakiejś grupy, nie zawsze natomiast daje jednoznaczną świadomość tej przynależności. Ponadto typizacja bohaterów nie jest praktycznie nigdy kwestią ich własnego wyboru – wynika z przeświadczenia o podleganiu obserwacji, a niekiedy ocenie innych. Przynależność do typu to dla Nałkowskiej kwestia ustaleń obserwującego, nie zaś obserwowanego, który nierzadko takiemu przyporządkowaniu w bardzo wyraźny sposób się przeciwstawia.

Empatycznie i ironicznie – Nałkowskiej koncepcja charakteru

Klemens jest zupełnie inny, niż myśli, że jest. I nie pozna siebie, gdy to przeczyta⁴⁰.

Funkcję pojęcia dialogicznego wobec kategorii typu pełni termin „charakter”, znany w odniesieniu do twórczości Nałkowskiej przynajmniej „trójwymiarowo”. Pierwsze rozumienie wynika z równoczesnej realizacji tegoż pojęcia jako kategorii teoretycznoliterackiej i psychologicznej. Dwie serie *Charakterów* bogato ilustrują koncepcję Nałkowskiej, jeśli chodzi o rozumienie charakteru w kategoriach gatunkowych. Te same zbiory miniatur dają także jednoznaczną odpowiedź na pytanie o inny sens pojęcia charakteru występujący w koncepcji Nałkowskiej. Portrety ujęte w seriach z okresu między- i powojennego stają się jednocześnie renesansem i modyfikacją gatunku o tradycjach związanych z twórczością starożytnych Greków i francuskich moralistów⁴¹. Ponadto są świadomie podjętą próbą wprowadzenia nowego rozwiązania poetyki powieściowej, w której „odrębność jednostki jest złudzeniem”⁴².

Powieści, które można określić mianem galerii, a więc przede wszystkim *Choucas*, *Dom nad łąkami* i *Niecierpliwi*, realizują pomysł widzenia człowieka równocześnie „oddzielnie” i w grupie, zgodnie z przemieszczeniem typizacyjno-indywidualizacyjnym. Perspektywa widzenia bliskiego i dalekiego, pojedynczego i zespołowego czy – portretowego i panoramicznego podkreśla wagę problemu relacji narrator–autor–postać.

Dla szeregu portretów zawartych w *Charakterach*, a niekiedy także w *Medalionach*, kluczowa pozostaje kwestia umiejętności wzajemnego odnoszenia nie sytuacji, ale postaw ludzkich. Sytuacja komplikuje się w obliczu konieczności zamieszczenia w tekście śladów funkcjonowania instancji towarzyszącej postaciom, ale na tyle niejednoznacznie je oceniającej, że niszczącej pojęcie zarówno wszechwiedzy, jak i dosłownie rozumianego dystansu.

³⁸ Zob. Siatkowska-Callebat, *op. cit.*, s. 68–71.

³⁹ Odwołuję się tu do tezy M. Głowińskiego zawartej w pracy *Trzy poetyki „Niecierpliwych”* (w: *Porządek, chaos, znaczenie. Szkice o powieści współczesnej*. Warszawa 1968, s. 220).

⁴⁰ Z. Nałkowska, *Charaktery dawne i ostatnie*. Warszawa 1948, s. 100.

⁴¹ Zob. L. Napiórkowska, *Charakter jako gatunek literacki w koncepcji Zofii Nałkowskiej*. „Litteraria” 1971, s. 139–145.

⁴² Z. Nałkowska, *Węzły życia*. Warszawa 1984, s. 86.

„Prześwity” sądów narratora występujące w *Charakterach* mają formę komentarzy oscylujących między refleksją natury filozoficznej a poradą czy nawet przestrogą:

Ludzi podobnych do Błażeja jest wielu, ale taki, jak on, jest tylko jeden. Można poświęcić dużo czasu, by o nim myśleć. O nim i o jego takim losie.

A zahamowanie ziemi w jej odstukującym lata, gorliwym i spiralnym uganianiu się za słońcem, mknącym w nieskończoność, i tak nie leży w mocy Weroniki.

Przy odrobinie wyobraźni i cokolwiek mniejszej pewności siebie – January zamiast urażać i odtrącać, zamiast stawiać warunki przymierza, których człowiek z ambicją przyjąć nie może – dosięgnąłby mądrością swoją głupoty innych, według doskonalszych metod prowadzenia sporów. Może też udzieliłby im w ówczesnej niewątpliwej wiedzy o sprawach ludzkich. A mądrość jego stałaby się czymś więcej niż zaporą pomiędzy nim i światem⁴³.

Takim oczywistym i wyraźnym próbom identyfikowania się z postacią i jednoczesnego zachowywania postawy obserwatora towarzyszą bardziej subtelne metody empatycznego ujmowania spraw postaci. Problem wczucia i symulacji, który pozwoliłby na podsumowanie zgodne z oczekiwaniem postaci, a nie instancji wobec niej zewnętrznej, przeniesiony zostaje w obszar tych charakterów, w których wykorzystano stylizację językową na określony rodzaj żargonu środowiskowego. Najlepszym przykładem – charaktery zatytułowane *Dzieciństwo* i *Janowa*. Nie sam problem językowej identyfikacji jest tu jednakże wyznacznikiem ujęcia empatycznego. Z poczuciem językowej identyfikacji wiąże się utożsamienie różnych systemów myślowych i podjęcie próby wnioskowania z przekonaniem o korzystaniu z przyjętego „wzoru myślowego”. Uznanie 11-letniego Kazika pracującego od świtu do zmroku w charakterze tragarza za „zbytrego” (początek charakteru *Dzieciństwo*) nie łączy się z taką właśnie oceną postaci przez narratora, choć z jego ust pochodzi. Konflikt racji nabiera tym wyraźniejszych barw, że w obręb jednej miniatury literackiej wkracza jednocześnie problem współczucia, oburzenia, litości, ubolewania i zrozumienia. Nie dotyczy to wyłącznie kwestii dziecka, rzadko podejmowanej przez Nałkowską. *Niedelikatna Sylwia* (*Sylwia albo niedelikatność*) określona ironicznie jako osoba, która „nie lubi pustych towarzyskich i wyśmiewa mieszczyki, które liczą się ze sobą na wizyty”⁴⁴, jest taka faktycznie we własnych odczuciach. Proces identyfikacji służy więc uwidocznieniu w obrębie charakteru systemu wartości i myślenia samej postaci. W zestawieniu z ukazaną wcześniej sytuacją zdanie postaci o własnej osobie budzi uśmiech ironii, ale też litość, która wynika z obserwacji zarówno głównej bohaterki, jak i nie przywołanej z imienia, lecz obecnej jej towarzyszkii, zdanej na towarzystwo „niedelikatnej”.

Takie wnioskowanie ukryte czy niebezpośrednie dotyczy także tych powieści, w których pozycja narratora wiąże się z jego obecnością wewnątrz świata przedstawionego, jak ma to miejsce w *Domu nad łąkami* i *Choucas*. Pozycja „bycia od wewnątrz” daje możliwość operowania językowymi sformułowaniami, które pochodzą tylko pozornie z ust narratora, będąc faktycznie świadectwem jego współodczuwania, wczuwania się i utożsamienia z trybem myśli i postępowania boha-

⁴³ Nałkowska, *Charaktery dawne i ostatnie*, s. 72, 77, 80.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 29.

terów. Swoiste holistyczne podejście do kwestii zależności języka od emocji, umysłu i zachowania⁴⁵ stwarza wrażenie ciągłego poszukiwania:

- własnej koncepcji języka mówienia i sposobu myślenia o postaci;
- koncepcji narratora, którego pozycja zdradzi jego wiedzę, ale niekoniecznie obecność;
- koncepcji charakteru i portretu jako sposobów ekonomicznego, ale wieloaspektowego widzenia i opisywania bohatera literackiego.

Znaczącą częścią charakterów zarówno wydzielonych jako autonomiczne miniatury, jak i wplecionych w konstrukcje powieściowe jest portret fizjonomiczny. Stanowi on, z jednej strony, rodzaj kontynuacji i spadku po moralistach francuskich i rosyjskich, a z drugiej – element koncepcji literackiego portretowania człowieka zgodnie z zasadami modnej w czasach Nałkowskiej „medycyny filozoficznej” spod znaku Carrela⁴⁶. Strategią ważną dla koncepcji charakteru stworzonej przez autorkę pozostaje fakt ścisłych powiązań między sposobem mówienia o somatycznej warstwie istoty ludzkiej oraz o zależnościach między emocjami a reakcjami i odruchami cielesnymi. Pojęcie charakteru zostaje wówczas uwieloznacznione, uwalniając się od jego *stricte* psychologicznych definicji, znaczenia nabiera natomiast pojęcie wizerunku i portretu. Zostaje ono przeniesione do dyskusji i refleksji krytycznoliterackiej oraz diarystycznych rozważań, w których pojęcia „charakter” używa pisarka wymiennie ze słowem „człowiek” oraz zastępuje wobec terminu „bohater literacki”. Koresponduje to wyraźnie z pojęciem sprawy, które łączy z koncepcją charakteru fakt uznawania każdego opisywanego przypadku ludzkiego za zjawisko warte uważnej obserwacji, niepoznawalne i niewyraźne.

Po prostu (?) imię

Jeżeli przyjąć, że to właśnie imię kreuje postać literacką, bywa pierwszym sygnałem jej istnienia, ogniskując wokół siebie dalsze informacje tworzące wizerunek bohatera⁴⁷, to liczne fragmenty prozy Nałkowskiej poświadczają ogromną potrzebę ciągłego identyfikowania postaci i tworzenia jej wizerunku. Na tym w zasadzie opiera się sens imiennych przywołań postaci w tej twórczości. Imiona są jedną z wielu form powtórzeń, których używa Nałkowska mówiąc o ludziach. W charakterze *Agenor, albo starość przykładna* autorka 12-krotnie przywołuje imię tytułowego bohatera, a 8-krotnie powraca do imion bohaterów fragmentów *Chawa, czyli niemądra przysługa, Błażej, albo człowiek bezbronny* oraz *To, co pociąga kobiety*. Taka częsta identyfikacja postaci towarzyszy, z jednej strony, pozbawieniu ich nazwisk, a z drugiej – formułom wyjaśniającym tytułów o schemacie „X, czyli... (cecha)”. Zabieg identyfikacji osoby z cechą jest tutaj równoznaczny z podkreśleniem swoistości owej cechy (problemu), jej jednostkowego wariantu, który ma niewiele wspólnego z francuską i starożytną tradycją tworzenia charakterów.

⁴⁵ Zob. J. Płuciennik, *Literackie identyfikacje i oddźwięki. Poetyka a empatia*. Łódź 2002, s. 18.

⁴⁶ Związkom między koncepcjami Carrela i Nałkowskiej poświęcam szkic *Ciało – umysł – osoba. Nałkowska i Carrel*, oczekujący na druk w „Tekstach Drugich”.

⁴⁷ Zob. Z. Leszczyński, *Między zastępczą identyfikacją postaci a nazwą własną w utworze epickim*. „Roczniki Humanistyczne” 1997, z. 1, s. 61.

Imię pozostaje także najprostszym sposobem przywołania bohatera, co stanowi jednocześnie świadectwo pewnej wiedzy, a niekiedy – formę zwrotu. Lektura *Charakterów* dostarcza w tej mierze przykładów niemalże nadużywania imion, takiego ich zagęszczenia w tekście, które sprawia wrażenie wyraźnego zaznaczenia strategii. Jej specyfika tkwi w fakcie równoczesnego indywidualizowania postaci i parabolizacji. Duża frekwencja imion bohaterów dotyczy portretowych prezentacji tworzonych przez Nałkowską, a więc także *Domu nad łakami*, *Choucas*. Ale nie *Medalionów*, a w znacznie mniejszym stopniu – *Ścian świata*.

Myśląc o jej ubolewaniu godnych błędach, mniej zwykle dziwiłam się lekkomyślności Ma g d y, uderzało mnie raczej zaślepienie tych, co się oprzeć pokusie nie umieli.

Ma g d a jako siedemnastoletnia dziewczyna miała pierwszego chłopaka i nazwała imię jego Tytus. Chodziła wtedy do fabryki układać cegłę, a że od małego była taka niezgrabna, więc się nawet rodzona matka do ostatniej chwili niczego jakoś po niej nie domyśliła. Ma g d a powiła swoje dziecko cichaczem w kącie izby, gdzie zawsze na ziemi spała, i dopiero jego pierwszy krzyk nad ranem wydał światu Ma g d y miłosną tajemnicę. Stary Kwiecień zaraz chciał córkę zabić żelazkiem od prasowania, ale tylko sprął postronkiem Kwietniową za to, że zamknęła przed nim Ma g d e do komórki⁴⁸.

Strategia „mówiących” nazwisk oraz egzotycznych imion (Agenor, Eutyfron, Kalikst, Placyd, Wiench) poszerza zamysł indywidualizacyjny, ale może jednocześnie stanowić jego zaprzeczenie. Wyznaczenie generałowi Chwościkowi, panu Nutce oraz Narcyzie pewnych ról społecznych i cech psychologicznych dokonuje się już na etapie ich nazwania⁴⁹. Osobliwości ich nazwisk towarzyszy jednak postawa ironizująco-typizująca autora. Mówiące nazwiska, które tworzy Nałkowska, pozostają subtelną grą w ujawnianiu własnej wiedzy, misternie tkaną siecią domysłów, których wiarygodność i równoczesna bliskość z mechanizmem plotki umieszcza je w kręgu zabiegów eliptycznych: przemilczeń, niedopowiedzeń, zagadek.

Swego rodzaju wariantem zastępczym wobec imiennych nazwań postaci są w koncepcji Nałkowskiej zaimki osobowe. Tak jak imiona podlegają one powtórzeniom, występującym przede wszystkim w zakresie fragmentów mowy zależnej, a więc gdy chodzi o wagę zdania wyrażonego przez konkretną postać:

Bóg nie chce zła, chociaż na nie pozwala. To mówiła pani de Carfort. Ona uważała za wielki grzech takie myśli. Ona jest silna i nie wątpi nigdy. I jest dobra. Ona mówiła, że świat jest harmonią, równowagą przedziwną dobra i zła. Ona umie znaleźć dobro w cierpieniu, dla niej jest piękna i kojąca nieustanna przemiana świata⁵⁰.

Człowiek

W aforystycznych zwrotach Nałkowskiej bardzo częstym zabiegiem jest posługiwanie się określeniem „człowiek”:

Człowiek jest zupełnie inny, niż myśli, że jest. [*Granica*]
Człowiek nie kończy się na własnej skórze. [*Romans Teresy Hennert*]

⁴⁸ Z. Nałkowska, *Dom nad łakami*. Warszawa 1986, s. 50. Podkreśl. M. J.

⁴⁹ Krótką teorię dotyczącą dyskretnie znaczących nazwisk postaci przedstawia E. Więgańdł w wstępie do ostatniego wydania *Romansu Teresy Hennert Nałkowskiej* (s. LXIV).

⁵⁰ Z. Nałkowska, *Choucas*. Warszawa 1980, s. 129.

Człowiek wciąż przeplata się ze światem. [*Romans Teresy Hennert*]
Między człowiekiem a człowiekiem jest ciemność. [*Dom kobiet*]⁵¹

W *Medalionach* dopiero „ludzie ludziom” zgotowali ten los. Przejście od singularnych form aforyzmów międzywojennych do formuły motta *Medalionów* jest znamioną ilustracją pojęcia skrótu i prostoty literackiej, które Nałkowska definiowała wyjątkowo chętnie:

Ta forma, przez krytyków nazwana prostotą, odpowiada takiemu widzeniu świata, w którym właśnie rzeczy małe i mali ludzie godni są uwagi i współczucia, a autentyczność staje się najwyższym postulatem artystycznego piękna. [*O sobie*, W 14]

Uwagi dotyczące człowieka są zazwyczaj puentą wcześniejszych (niekiedy późniejszych) wydarzeń powieściowych, a poziom ich uogólnienia nie tylko zasiła aforystyczną stroną dzieł Nałkowskiej, ale także powoduje wrażenie obserwowania „prawdziwie egzystencjalnej afery” i „niezwykle konsekwentnie tworzonej koncepcji antropologicznej”, opartej na zasadach przeczących „jasności, jednoznaczności i władzy nad poznaniem”⁵². Jest to strategia szczególnie pojmowanej uniwersalizacji uwag o postaciach, tym oryginalniejszej w realizacji, że towarzyszącej wspomnianym wcześniej zabiegom częstego imiennego przywoływania bohaterów. Nie jest oparta na bezbarwnym, papierowym słowie-wytrychu⁵³, raczej – to kolejny powrót do techniki unaoczniania poprzez mówienie wprost i zwięźlej – w uwagach natury feministycznej rzeczywiście zyskuje wymowę ironiczną, której odcień jest dostrzegalny dzięki odwołaniom do znanych w kulturze i dowcipach przeciwstawień „kobieta–człowiek”. Jednakże w odniesieniu do całościowej antropologicznej koncepcji pisarki kariera rzeczownika „człowiek” zdaje się potwierdzać konieczność przypominania, w którym tyleż banału, ile refrenicznej zakłęcia, tyle ironii, ile filozoficznej prostoty. Strategia owej prostoty budowana jest poprzez liczne zabiegi leksykalne, zaczynające się od wspomnianych powtórzeń, a kończące na banalnych słownych środkach opisu (ładny–brzydki, dobry–zły) i znacznej frekwencji zaimków wskazujących i nieokreślonych (ten, taki, jakiś). Użycie rzeczownika „człowiek” dla nazwania kwestii bohatera literackiego i kwestii ludzkiej w ogóle pozostaje w pewnej mierze na poziomie swoistej trywializacji. Taką samą oczywistością jest często przypominane motto *Medalionów*. Tego typu rozwiązania leksykalne definiują cenioną przez Nałkowską prostotę i powrót do źródeł znaczenia słowa, wprowadzając do jej filozofii twórczej postawę pokory wobec tajemnicy człowieka. W zestawieniu z bogatym zbiorem zabiegów awangardyzujących (choćby metaforyzujących) pozostają elementem szeroko rozumianego dialogu między tradycjami literackimi, ale także świadectwem nieustających poszukiwań sposobów nazwania nienazwanego.

Problematyzując i systematyzując swój dorobek, w autobiografii napisanej dla

⁵¹ Nałkowska: *Granica*, s. 122; *Romans Teresy Hennert*, s. 103; *Dom kobiet*. W: *Dzieła. Utwory dramatyczne*. Konsult. nauk. H. Kirchner. Oprac. Z. Mycielska-Golik. Warszawa 1990, s. 78.

⁵² B. Smoleń, *Kobieta i egzystencja. Wokół „Domu kobiet” Zofii Nałkowskiej*. W zb.: *Krytyka feministyczna – siostra teorii i historii literatury*. Red. G. Borkowska, L. Sikorska. Warszawa 2000, s. 117.

⁵³ Polemizuję tu z propozycją A. Trofimiuk *Płeć – uwięzienie czy wyzwolenie? Próba odnalezienia odpowiedzi na podstawie utworów Zofii Nałkowskiej* („Test” 1997, nr 3, s. 37).

monachijskiego wydawnictwa, autorka wyznacza granicę między przed- i powojennym etapem własnej twórczości, przechodząc od licznych ujęć abstrakcyjnych do konkretnego (choć przecież niejednoznacznego) pojęcia „człowiek” połączonego z jednym, ale zasadniczym pojęciem – psychologicznym:

W książkach swych pisałam o miłości i myślałam, że każdy ma do niej prawo. Pisałam też o sztuce, o piękności filozoficznego myślenia [...].

To się zmieniło, gdy wybuchła wojna. Świat określił się w swych posiadach. Ujrzałam wtedy, czym jest drugi człowiek, czym są ludzie. Zobaczyłam rzecz mało mi dotąd znaną: cudze cierpienie. [*O sobie*, W 14; podkreśl. M. J.]

Przełomowość wojennego doświadczenia, często przez pisarkę podkreślana, stanowi ważny aspekt ewolucyjnego charakteru jej twórczości, a w jej obrębie – terminologii dotyczącej postaci. W opozycji „człowiek–ludzie” łączącej wczesne aforyzmy Nałkowskiej z mottem *Medalionów* dokonuje się zmiana perspektywy, przejście do „widzenia dalekiego”, ale zastrzegającego sobie prawo do ciągłego „widzenia drugiego człowieka”. Przejście to jest równoznaczne z realizowaniem wspomnianych postulatów prostoty oraz z rezygnacją ze stylu modernistycznego obfitującego w pojęcia abstrakcyjne.

Wątpliwe, czy „człowiek dla Nałkowskiej to pojęcie bezbarwne, papierowe, słowo-wytrych nie mówiące nic konkretnego”⁵⁴. Pojawienie się tego rzeczownika w obrębie stwierdzeń aforystycznych potwierdza obawę Nałkowskiej przed jego równoczesnym uniwersalnym i jednostkowym sensem, ale też ukierunkowuje czytelnika na techniki egzystencjalistów⁵⁵, być może, także na paraboliczne konstrukcje powieściowe, w których na pewnym etapie interpretacji wygasa potrzeba operowania imionami, a nawet zaimkami osobowymi.

Terminologia warsztatu

Pisanie, widzenie i rzeczywistość „wiedziana”...

Nie bez znaczenia pozostają częste u Nałkowskiej użycia form imiesłowów biernych: „wiedziana” rzeczywistość, człowiek „niedokończony”, „pisana” rzeczywistość. Nazwa imiesłowu wskazuje na pasywny charakter przedmiotów lub zjawisk, które podlegają takim imiesłowowym określeniom. „Rzeczywistość pisana” np. jest czym innym niż rzeczywistość opisywana, opisana czy opisująca. Użycie imiesłowu biernego zakłada w tym przypadku ciągły charakter przedmiotu (jego „niegotowość”) oraz jego nieautonomiczność – forma imiesłowu biernego rodzi pytanie „przez kogo?”.

Pisząc o kulcie „rzeczywistości żytej” (*Pisana rzeczywistość*, W 46) w odniesieniu do powieści francuskiej, precyzuje Nałkowska znaczenie form imiesłowowych, akcentuje ich sołecystyczną często konstrukcję i osobliwość znaczeniową, którą czytelnik ustala po porównaniu zaproponowanej przez nią formy z innymi możliwymi. Co innego bowiem rzeczywistość żyta, a co innego – przeżyta lub przeżywana (tak brzmiałby poprawnie utworzony imiesłów przymiotnikowy bier-

⁵⁴ *Ibidem*, s. 37.

⁵⁵ Zob. B. Smoleń, „*Bezcenny dreszcz porozumienia...*” W: Z. Nałkowska, *Romans Teresy Hennert*. – *Granica*. Warszawa 2001, s. 417.

ny)⁵⁶. Jednoczesna bierność przedmiotu zainteresowania i jego niegotowość (nie-dokonaność) sugerują, że w obrębie pojęcia „rzeczywistość żyta” mieści się to, co podlega komuś (czemuś?) – żyta przez kogo, tak jak myta, czytana, grana przez kogo, i to, co podlega ciągłej przemianie, ma charakter dynamiczny. Analizując wybrane przykłady powieściowe, Nałkowska wymienia takie wyznaczniki owej literackiej rzeczywistości żytej, jak: „patos autentyczności, wysokie napięcie uwagi, nieustająca baczność, noniuszowa precyzja obserwacji”⁵⁷. Postaci literackie, o których mówi przy okazji tworzenia obrazu „pisanej rzeczywistości”, nie są dopuszczane do głosu, są zasłaniane osobą autora, badane i demaskowane przez niego.

Wskazywać, ale nie określać

Jednym z wielu (bezzasadnych zresztą) zarzutów Pana Krzewskiego – czytelnika i krytyka *Choucas*, było wytknięcie „nadużywania w sposób niczym nie usprawiedliwiony i zastraszający zaimków osobowych i wskazujących dla wyrażenia osoby trzeciej”. Nałkowska odpowiedziała tekstem wykazującym poczucie pełnej świadomości tego zabiegu, pozwalającego osiągnąć „koloryt cudzoziemski narracji czy dialogu”, a ponadto w żadnym razie nie za daleko posuniętego w zestawieniu z ówczesnymi praktykami pisarskimi (np. z propozycją Abela Hermanta) (*W obronie stylu*, W 10–11).

Opisywanie postaci poprzez częste użycie zaimków wskazujących i nieokreślonych zostało przez Ewę Wiegandt umieszczone w szeregu takich zabiegów, jak aluzyjność, niedopowiedzenie, eufemizm, elipsa, słownictwo kolokwialne, podkreślenie. Nadrzędne wobec tych terminów pojęcie aluzyjności nakazuje rozumieć zaimkowe określenia postaci nie tylko jako zabieg zastępczej identyfikacji, ale nade wszystko jako koncepcję mnożenia niejasności zarówno w rozpoznawalności „spraw” bohaterów, jak i w przedstawianiu relacji między postacią a narratorem i autorem, który niejednokrotnie akcentuje swój stan niewiedzy i niepewności.

Jedna z dwóch podstawowych ról zaimkowych określeń postaci sprowadza się do budowania relacji kierunkowych i odległościowych, które w rezultacie końcowym niebezpośrednio, ale czytelnie potwierdzają metaforę węzła, jego centrum czyniąc konkretnego bohatera:

[Emil] uczył z niepokojem, że t a m t a, Joanna, była pierwsza, a Nina – jest druga. Że t o są t e dwie najważniejsze, zamykające życie j e g o jedną kłamrą⁵⁸.

Miejsce postaci wśród innych warstw utworu literackiego

Kiedy Nałkowska w szkicu *Pisarze wobec dziesięciolecia* wypowiada się o zależności między tematem utworu literackiego a środkami wyrazu, wkracza w obszar nazywania struktur i składników dzieła literackiego. Gdyby spróbować usta-

⁵⁶ Na osobliwość takich konstrukcji językowych zwracał już uwagę W. Mach (*Widzenie bliskie i dalekie, czyli powieść utajona*. „Nowa Kultura” 1958, nr 3, s. 3–4).

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Z. Nałkowska, *Hrabia Emil*. Warszawa 1921, s. 206. Podkreśl. M. J.

lić zawartość i budowę omawianych przez nią tekstów literackich (bardzo zresztą różnych gatunkowo, tematycznie i warsztatowo), to z pewnością należałoby uwzględnić kategorie: treści, formy, talentu, tematu i techniki.

Praktycznie każda z tych kategorii sytuuje się wyraźnie w szeregu koncepcji psychologicznych formułowanych przez autorkę *Narcyzy*. Analogie aktów twórczych i zjawisk psychologicznych Nałkowska podkreśla niekiedy w sposób bardzo bezpośredni: „Należy przypomnieć, że rozwój sztuki tworzenia odbywa się na drodze automatyzacji – podobnie jak rozwój psychologiczny”. Znamienne staje się w dalszej części tego tekstu porównanie psychologicznej i literackiej formy, zbliżonych do siebie poprzez kwestię naśladownictwa, kontynuacji, przymusu. Zamysł „przerabiania cudzej treści na swoją formę” (*O innych*, W 108) zdaje się odwracać Gombrowiczowskie rozumienie formy. U Nałkowskiej forma bliska jest typowi, ten z kolei, często przybierając formę odwróconą, pogłębia indywidualizm, a z pewnością nigdy mu nie przeczy. Liberalizm pisarki wyraża się w założeniu, iż umiętne korzystanie z wzorców twórczych nie jest wadą. Forma natomiast wymaga wyzwolenia się z „pasji przepychu i bogactwa wyrazu” (*O Karin Michaelis*, W 113), wymaga umiaru i selekcji, która wyraża się poprzez „niepełne” konstrukcje postaci i taktykę mnożenia sugestii i aluzji. W obliczu ciągłego dyskretnego zaznaczania własnej (autora i narratora) kondycji i wiedzy kwestia formy staje się kluczowa dla całej „sprawy człowieka”.

Pojęcie formy przenoszone między obszarem refleksji literaturoznawczej a obszarem wiedzy o człowieku nabiera cech słowa-klucza. W zakresie realizacji technik literackich mają mu być podporządkowane pozostałe składniki utworu, co więcej – pojęcie samo w sobie jest wielowarstwowe. W recenzji teatralnej realizacji dzieła Tadeusza Peipera *Ma lat 22* Nałkowska mówi o skórze i wierzchu formy, w których obrębie mieszczą się niestaranności stylu określone architektonicznym mianem fasady. Drugi pokład formy dostrzega pisarka na granicy pojęć źródeł formy, jej moralnych i światopoglądowych determinantów. Tuż obok takich uwag padają ważne słowa dotyczące pozycji bohatera, jego bliskości wobec autora (W 192). Na granicy płytkiego i głębokiego rozumienia formy literackiej rodzi się więc pytanie o narracyjny dystans i barierę, poza którą bohater zostaje naznaczony piętnem naiwności, zwyczajności, a nawet banału.

Natomiast w zakresie spraw „życiowych” jest pojęcie formy podstawą wszelkiej poszukiwanej prawdy:

Tak tedy raz jeszcze stwierdzam wagę oficjalności w życiu, doniosłą rolę psychicznej etykiety. [...]

Życiową prawdą stosunków międzyludzkich jest ich strona oficjalna, ich pozór, ich właśnie – forma⁵⁹.

Tak rozumiana forma nie jest dla Nałkowskiej jedynie kategorią estetyczną – jest wyrazem stosunku autora do tematu, a więc też do życia i do człowieka⁶⁰.

Taką samą rolę „łącznika” między pojęciami *stricte* literackimi a „życiowymi” odgrywa kategoria talentu, związana z dyskusją na temat mechanizmów powstawania dzieła literackiego. Od początku podejmowania tego problemu pojęcie talentu implikuje niejako temat aktywności twórczej i wysiłku pisarza. Kwestia ta

⁵⁹ Nałkowska, *Węże i róże*, s. 189.

⁶⁰ J. Preger, *Nałkowska jako krytyk literacki*. „Twórczość” 1956, nr 1, s. 157.

jest rozpatrywana zarówno ze względu na szczególną funkcję modelu wychowania i ideałów ojcowskich mających ogromny udział w kształtowaniu osobowości Nałkowskiej, jak i ze względu na możliwość podjęcia dyskusji z takim rozumieniem tworzenia i roli pisarza, w którym natchnienie i impuls górują nad wysiłkiem intelektualnym. Niezależnie od ewolucji, jakiej podlega proces tworzenia przez Nałkowską postaci jej kolejnych powieści, już od początku problem sztuki jest ściśle powiązany z problemem wysiłku twórczego, co daje możliwość pogodzenia modelu artysty natchnionego i artysty-erudyty⁶¹.

„Solidarność autora z bohaterem”⁶²

Język personologiczny Nałkowskiej jest wyraźnym świadectwem istnienia „instancji towarzyszącej postaciom”⁶³, przyjmowania pozycji dającej poczucie bliskości z bohaterami, swoiście rozumianego zaangażowania w ich sprawy, wrażenie wielokrotnego przekraczania granicy, która winna istnieć między postacią literacką a jej „stworcą”. Instancja towarzysząca to kategoria, która zapewnia możliwość porównywania światów powieściowych, przenikania z jednego tekstu do drugiego, puentowania spostrzeżeń postaci i własnych, czy, jak by to ujęła Nałkowska (używając tak chętnie przez nią wykorzystywanego solecyzmu) – „bliskiego przeniknięcia się tematem” (W 201) i wykluczenia literackiego dystansu. „Pozbawiona negacji i buntu, wyrozumiale konstatająca postawa”⁶⁴ budząca sprzeciw pisarzy młodszego pokolenia okazuje się poważnym wyzwaniem czytelniczym, pozostając na pograniczu wrażliwości i obojętności, współczucia i chłodu, zaangażowania i neutralności. W obliczu tak częstego, zwłaszcza aforystycznego wyrażania fundamentalnych, choć nie do końca oczywistych prawd, owej „analityczności przyspieszonej”⁶⁵, postawa ta budzi wątpliwości co do relacji autor–bohater. W koncepcji Nałkowskiej jest ona, jak sądzę, ostateczną odpowiedzią na pytanie o kondycję i kształt ówczesnej literatury oraz o recepty na powrót do „ogólnohumanistycznych prawd elementarnych”⁶⁶.

Instancja towarzysząca zakłada podjęcie dyskusji z dotychczas wyznawanymi propozycjami wprowadzania narratora zdystansowanego⁶⁷. Według Nałkowskiej dystans ów zmniejsza się z dwóch zasadniczych powodów. Pierwszym z nich jest pozytywnie narcystyczna postawa owego narratora, który towarzysząc rozmaitym postaciom, określanym jako każda różna i jakaś, ma pełną świadomość funkcjonowania w machinie zależności i wielości charakterów. Być może, dlatego tak chętnie draży temat własnego wewnętrznego piękna, linii życia i bieder, sprowadzając kwestię swoich relacji z innymi ludźmi do pytania o to, w jaki sposób sam jest odbierany(-a). Druga przyczyna zawiera się w ujęciu estetycznym

⁶¹ Obszerną analizę tej kwestii zamieszcza w swym artykule D. Wachna (*Sposoby widzenia sztuki w „Wężach i różach” Zofii Nałkowskiej oraz „Przygodzie w nieznanym kraju” Anieli Gruszeckiej*, „Ruch Literacki” 2001, nr 5, s. 539–541).

⁶² Z. Nałkowska, *Miłość w lalce*, W 144.

⁶³ Krasowska, *Niebezpieczne związki*, s. 91.

⁶⁴ Frąckowiak-Wiegandtowa, *op. cit.*, s. 108.

⁶⁵ *Ibidem*, s. 101.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 99.

⁶⁷ Zob. K. Jakowska, *Ewolucja narracji w międzywojennych powieściach Zofii Nałkowskiej*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici”. Filologia Polska, XI. Toruń 1975, z. 66, s. 96–98.

postaci podlegającej widzeniu, a więc jest przyczyną doznań zmysłowych. Ich źródłem jest – przede wszystkim – warstwa biologiczna. Analizując tworzywa sztuki radiowej słusznie zwraca Nałkowska tak baczną uwagę na konieczność wprowadzenia w słuchowiskach radiowych zastępczych wariantów wobec tej sfery ludzkiej osobowości, która jest niedostrzegalna „przy powiekach zamkniętych”:

radio skazane jest na to, aby obywać się bez widomego kształtu ludzkiej postaci. Jest to niewątpliwie ograniczenie jego środków ekspresji. Wszystko, co jest urokiem ludzkiego ciała – prócz głosu – kontur, kolor, ruch, uśmiech, wejrzenie – dla radia jest niedostępne. W sztukach scenicznych liczymy na pomoc, na udział żywego człowieka, jego gest, jego biologiczny urok. Tutaj musimy zastępować, powetować to i uzupełniać czym innym. [*O słuchowiskach*, W 230; podkreśl. M. J.]

Kategoria widzenia pozostaje jednym z zasadniczych aspektów funkcjonowania postaci literackiej (i rzeczywistej). Co ważne – zakłada empatyczno-entuzjastyczny wariant obserwacji. Jej walorem jest prosto rozumiana wiarygodność. „Własne ujrzanie” urasta w koncepcji Nałkowskiej do rangi procesu poznawczego. Widzenie postaci zakłada zaufanie własnemu zmysłowi, oddanie się doznaniu estetycznemu, które nie wynika z walorów obiektu widzenia, ale z postawy widzącego, ulegającego „zalewowi zachwyty widzenia” (*Mechanizm natchnienia*, W 68).

W powieści Tadeusza Brezy zachwyca Nałkowską to, co Ewa Kraskowska nazwała właśnie instancją towarzyszącą, o specyficznym realizowanej funkcji powściągliwej wyrozumiałości i głębokiej troski, której towarzyszy poczucie oczywistej niemożności przyjscia bohaterowi literackiemu z pomocą (W 189–190). W analizie techniki pisarskiej Przybyszewskiego „solidarność wewnętrzna pisarza z przeżyciami bohaterów” implikuje „napięcie i ujawnienie talentu”, ale też stanowi bodziec dla wrażliwości odbiorcy (*Moralność Przybyszewskiego*, W 134–136). W ten sposób Nałkowska ustala mechanizm rodzenia się czytelniczych pomysłów identyfikacyjnych, umieszczając ich źródło w kształcie narracyjnym i modalnym utworu. Potwierdza też oczywistą, nader istotną dla przełomu modernistycznego, ale pomijaną w rozważaniach meta- i krytycznoliterackich prawdę:

Twórca zachowuje zawsze pewną postawę moralną wobec swoich pisanych ludzi i pisane życie – niezależnie od tego, czy jest tego świadomy, czy dzieje się tak bez jego wiedzy. [*Moralność Przybyszewskiego*, W 134]

W wywiadzie opublikowanym w „Odrodzeniu” Nałkowska nie tylko wyjaśnia sens tytułu i główny problem tak różnie rozumianych *Węzłów życia*, ale też daje wyraźny dowód tego, iż element autorskiego zaangażowania jest naturalnym składnikiem każdej właściwie rozumianej twórczości, nawet wyrażanej poprzez projekt chłodnej, uczuciowo obojętnej narracji:

Wzruszenie, stanowiące powód pisania, powstaje zarówno przez fakt brania udziału w przebiegu zdarzeń, jak dostrzeżenia czy odkrycia tkwiącej w nich problematyki⁶⁸.

⁶⁸ Zofia Nałkowska o „*Węzłach życia*”. J. Słotwiński rozmawia z Z. Nałkowską. „Odrodzenie” 1948, nr 46, s. 3.

Pisać Nałkowską⁶⁹ i o Nałkowskiej

Budowany bohater⁷⁰, konstruowany świat – to sformułowania podkreślające prawdziwie architektoniczne podejście Nałkowskiej do problemu warsztatu twórczego. Taką koncepcję tworzenia wyróżnia spośród innych jeden zasadniczy problem – „najściślejsza zależność” między konstrukcyjnym charakterem zabiegów „postaciotwórczych” a strategicznym ujmowaniem wniosków dotyczących postaci ludzkich, nie tylko literackich. Fastrygowaniu, tkaniu⁷¹ i nieustannym przeróbkom⁷² podlega u Nałkowskiej nie tylko sieć powieściowych problemów i zagadek, ale też jej własna biografia, diarystyka i jej własny „pomysł na życie”. Potwierdzają to zabiegi korekcyjne dotyczące nie tylko zapisów dziennikowych, odnotowane przez Hannę Kirchner, ale też ciągłego eksperymentowania na stałym materiale fabularnym i pojęciowym. Jan Kott, wspominając pisarkę, tak opisuje jej „warsztat pracy”:

Nałkowska przyjmowała mnie leżąc w łóżku, ale „w pełnym rynsztunku”, jak mówiła. Łóżko tonęło w papierach. Małych, dużych, w listach i wydartych stronach gazet, ale przede wszystkim w małych karteczkach przeważnie zapisanych drobnymi literami. Były spięte agrafkami jak kobieca robótka, jak dopiero zaczęty sweter. „Nie tyle piszę, co wykrywam rzeczy gotowe w tych moich nieprzeliczonych, pisanych ołówkiem w przedranne godziny karteczek. Aż się dziwię, że to i tamto już jest gotowe”⁷³.

Konstrukcje solecystyczne oraz metaforyczne wkraczają niepostrzeżenie w bardzo szerokim zakresie do języka krytyki jako efekt obcowania z terminologią, którą można określić mianem żywej.

Komentując cytat z *Granicy* o świadomości człowieka, Kraskowska przejmując koncepcję pojemnikowego, a właściwie – szerzej – przestrzennego ujmowania zjawisk psychicznych, podsumowując: „Zatem świadomość n a p r z e c i w k o życia”⁷⁴. Izabela Kaluta nadaje swojemu szkicowi⁷⁵ tytuł analogiczny do konstrukcji „widzieć sobą, żyć kimś”, stanowiących wzór licznych solecystów autorki *Niecierpliwych*, Maria Dernałowicz posługuje się formułą „wyrażania świata” przez Nałkowską⁷⁶. W przypadku twórczości Nałkowskiej dochodzi więc do osobliwego „zrównania” dwóch zasadniczo różnych kwestii – mówienia na temat postaci w obrębie samego dzieła oraz poprzez interpretacje krytyczne i badawcze, których przedmiotem jest to dzieło⁷⁷. Terminologia warsztatu twórczego staje się jednocześnie słownikiem pojęć związanych z dyskusją o człowieku, dlatego służy zarówno do omawiania strategii literackich pisarki, jak i do ciągłej dyskusji nad koncepcją życia tworzoną przez Nałkowską.

Już międzywojenne komentarze do tekstów Nałkowskiej odwoływały się do jej życiowo-twórczych analogii. W opinii Gombrowicza „Nałkowska cała jest sty-

⁶⁹ Odwołuję się do tytułu szkicu K a l u t y *Pisać Nałkowską* (s. 189).

⁷⁰ Zob. *ibidem*, s. 98.

⁷¹ Z. Nałkowska, *Granica*. Warszawa 1974, s. 56.

⁷² K a l u t a, *op. cit.*, s. 191–192.

⁷³ J. Kott, *Stara Nałkowska*. „Zeszyty Literackie” 1996, nr 1, s. 127.

⁷⁴ K r a s k o w s k a, *Piórem niewieścim*, s. 45.

⁷⁵ K a l u t a, *op. cit.*

⁷⁶ M. Dernałowicz, *Mną widziane i mną doznane*. „Twórczość” 1997, nr 2, s. 108.

⁷⁷ Zob. E. Kasperski, *Między poetyką i antropologią postaci. Szkic zagadnień*. W zb.: *Postać literacka. Teoria i historia*. Red. E. Kasperski. Warszawa 1998, s. 17.

lem i nie ma różnicy pomiędzy jej stylem książkowym a życiowym”⁷⁸. Henryk Bereza widzi w teorii autentyzmu nie tylko koncepcję literatury, ale także sposób lansowania określonej filozofii życia⁷⁹.

Wiele lat później opinie te potwierdziła Ewa Kraskowska, mówiąc o „bezu-stannym przeniesieniu planu życia w plan twórczości i odwrotnie”⁸⁰. Tom szkiców krytycznych autorki *Granicy*, wydany kilka lat po wojnie, staje się nie tylko „kodeksem artystycznym całej szkoły literackiej w prozie polskiej”⁸¹, ale przede wszystkim doskonałym potwierdzeniem pisarskiej konsekwencji i zamierzonego tworzenia wyrazistego aparatu pojęć personologicznych, stanowiącego element koncepcji pisania o człowieku i, jak by to ujęła Nałkowska, „pisania człowiekiem”.

W odniesieniu do licznego orszaku stworzonych bohaterów Nałkowska sama zdaje się postacią, która, jak twierdzi Anna Micińska nawiązując do słów Jerzego Zawieyskiego⁸², z powodzeniem mogłaby posłużyć za pierwowzór znakomitej powieściowej kreacji lub stać się główną postacią utworu z pogranicza tragedii, powieści kryminalnej i obyczajowej, zawikłanego romansu i studium psychologicznego. Taką właśnie „powieść” o sobie samej pisze prowadząc diariusz. Być może, na tym właśnie polega ekspansywny charakter aparatu pojęć personologicznych, które autorka systematycznie tworzy i powtarza. Stają się one już nie tylko domeną jej twórczości i światopoglądu, ale też domeną dyskusji o Nałkowskiej i jej prozie. To swoiste przeniesienie potwierdza sugestywny charakter koncepcji pisarki, która ma świadomość tworzenia takich narzędzi opisu człowieka, jakich skuteczność będzie musiała się sprawdzić w dyskusji o niej samej – jako kobiecie, człowieku, pisarzu, charakterze i wyjątkowej „sprawie”.

THE OTHER MAN, FOREIGN MATTER, OWN TYPE... ON ZOFIA NAŁKOWSKA'S PERSONOLOGICAL DICTIONARY

The article attempts at reviewing of the terminology connected with literary character referring to Nałkowska's novels, diary, and journalistic papers. Nałkowska's composing the personological dictionary is for the author one of the most vital element of a man's philosophy which the writer gradually develops. An important aspect of this dictionary is the writer's marked interrelation between the literary-critical and psychological terminology. As a result, the author analyses Nałkowska's use of the terms of "matter", "type", "character", investigates the frequency of the characters' names, and the specific use of the word "man" as an element of aphorisms inserted into novels and diary.

The final part of the article refers to the terminology of Nałkowska's literary workshop with created by *Narcissa's* author expressions of "reality of writing", "experienced reality", "authenticity".

In the concluding paragraph, the author notices the specifically understood expansion of Nałkowska's dictionary. An expression of its power is pervading of Nałkowska's terminology into the dictionary of her commentators, which proves the pertinence and autonomy of personalistic language greatly influencing Nałkowska's portraying her characters.

⁷⁸ W. Gombrowicz, *O stylu Zofii Nałkowskiej*. „Świat” 1936, nr 5, s. 9. Zob. też uwagi na temat tego artykułu zawarte w cytowanej wcześniej pracy Frąckowiak-Więgandtovej (s. 73–74).

⁷⁹ H. Bereza, *Postulat bliskiego widzenia*. „Nowe Książki” 1957/17, s. 1049.

⁸⁰ Kraskowska, *Piórem niewieścim*, s. 43.

⁸¹ Bereza, *op. cit.*, s. 1048.

⁸² A. Micińska, *Upadki Narcyzy, czyli demoniczne kobiety*. „Nowe Książki” 1977, nr 7, s. 48–49.