

# O residuach struktur mitycznych w „Niecierpliwych” Nałkowskiej

Grażyna Borkowska

---

## O residuach struktur mitycznych w *Niecierpliwych* Nałkowskiej

---

Grażyna Borkowska

---

Tekst wygłoszony w maju br. w IBL PAN na konferencji zorganizowanej dla uczczenia jubileuszu prof. Teresy Dobrzyńskiej i przeznaczony do przygotowywanej książki.

### 1.

O mitycznych podstawach i motywach twórczości Nałkowskiej (przede wszystkim powieści *Niecierpliwi*, 1939) pisał przekonująco – Bruno Schulz. W recenzji zamieszczonej tuż przed wojną w „Skamandrze” uznał intelektualizm pisarki za powierzchwniową jedynie warstwę jej powieści: „Ten zdyscyplinowany, uniwersalnie i starannie pielęgnowany, we wszystkich ogniach współczesnej myśli hartowany instrument jest tworem kompensacyjnym, wyrosłym na gruncie zagrożonej, podminowanej, o piędź z żywiołem sąsiadującej natury”<sup>1</sup>. Pod wierzchnią warstwą intelektualnych formuł, przeciwstawiających się żywiołowi i nieznanym mocom, ujrzał Schulz rzeczywistość nazwaną przez Nietzschego dionizyjską. Doceniał zarówno opór pisarki wobec tej sfery, opór, który ostatecznie nadawał dziełu Nałkowskiej wymiar „budujący i cywilizacyjny”<sup>2</sup>, jak i jej uległość, powodowaną

---

**Grażyna Borkowska**  
– profesor w Instytucie Badań Literackich PAN, kierownik Pracowni Literatury Drugiej Połowy XIX wieku IBL PAN, prezes Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza, redaktor naczelna „Pamiętnika Literackiego”, członek rad naukowych kilku instytucji: IBL PAN, Instytutu Literatury Polskiej UW, Biblioteki Narodowej, Polskiego Słownika Biograficznego, członek Komitetu Nauk o Literaturze PAN i rad redakcyjnych kilku pism, m.in. kwartalnika „Academia”.

---

1 B. Schulz *Zofia Nałkowska na tle swej nowej powieści, „Skamander”* 1939 z. 108/110, s. 166.

2 Tamże, s. 167.

najczystsą uczciwością, najgłębszą wiarą w nieuchronność, prawdziwość, paradoksalną „słuszność nocy”<sup>3</sup>.

Żywioł natury wkracza w świat Nałkowskiej wraz z żywiołem miłości. Schulz zauważa (i to akurat wymaga pewnych dopowiedzeń, o których za chwilę), że to kobiety reprezentują świat zhumanizowany, przystępny, jasny, natomiast „pierwiastek męski [jest] niezrozumiały, zasadniczo niedostępny analizie, irracjonalny i wrogi”<sup>4</sup>. Krytyk nie zawierza w tym miejscu Nałkowskiej do końca, dostrzega pewną determinację, pewną przedustawną skłonność pisarki do wyboru (czy może raczej: do poddania się) takiej właśnie aksjologii. Uwaga ta przypomina znacznie mocniej wyrażony sprzeciw Dąbrowskiej wobec ciemnego węzła tajemnic, wiążącego bohaterki *Domu kobiet*. Dostrzegając w dziełach Nałkowskiej pierwiastki schopenhaueryzmu, Dąbrowska nie godziła się na towarzyszący im fatalizm. Uznała, że dramat Joanny jest zawiniony częściowo przez nią samą; nie wychodząc poza specyficznie funkcjonującą relację z mężem, Joanna pozbawiała się możliwości transponowania własnej tragedii na inne sfery życia, być może szczęśliwsze i bardziej twórcze<sup>5</sup>. Nałkowska podobno uznała tę recenzję za tekst godzący „w jej najważniejsze postulaty artystyczne”<sup>6</sup>. W świetle tego, co pisał Schulz, reakcja ta nie dziwi; stanowi najnaturalniejszą obronę samych podstaw wyobraźni artystycznej, samego fundamentu twórczości.

I jeszcze jedna uwaga Schulza, tym razem na temat realiów historycznych i historyczności bohaterów Nałkowskiej:

to umiejscowienie w epoce nie jest u niej ostateczną determinantą, jak u Dąbrowskiej, ale tylko czymś warunkowym, dotyczącym tylko biologicznej i cielesnej strony ich istoty. Figury jej, osadzone niby

3 Tamże.

4 Tamże.

5 M. Dąbrowska „*Dom kobiet*” Zofii Nałkowskiej, w: tejsze *Pisma rozproszone*. Pierwsze wydanie książkowe pod redakcją i z przypisami E. Korzeniewskiej, Kraków 1964, t. 2, s. 525-534 (tekst napisany w roku 1930, roku premiery *Domu kobiet*, niepodany do druku z powodu zdecydowanego sprzeciwu Nałkowskiej, która – po zapoznaniu się z rękopisem – zapowiedziała zasadniczą polemikę. Dąbrowska nie chciała zadrażniać dobrych podówczas stosunków z koleżanką – i zrezygnowała z publikacji).

6 Tamże, s. 685 (komentarz Dąbrowskiej utrwalony na rękopisie, przytoczony przez edytorkę *Pism rozproszonych*).

to w konkretnym tle kulturalno-histerycznym, przebywają w nim tylko jakby połową swej istoty, goszczą w nim tylko na chwilę. Czuje się w tym cudzysłów, kostium, pretekst stylistyczny.<sup>7</sup>

Brak determinant historycznych nie oznacza przyzwolenia na oczywistość determinant naturalistyczno-biologicznych. Wyjście ze świata kultury dokonuje się, zdaniem Schulza prosto w przestrzeń kosmiczną, „w pusty eter «wolnych duchów»”<sup>8</sup>, gdzie „żadna naturalna grawitacja nie orientuje już spraw, nie wskazuje im przynależnego i jedynie właściwego miejsca”<sup>9</sup>. Pozostaje zdziwienie jako reakcja na zaskakujące przesunięcia, zwroty uczuciowe, uniesienia i degrengolady; zdziwienie rozumiane jako zachwyty i rozpacz nad światem; zdziwienie jako puenta historii niemożliwych, nieprawdopodobnych, a jednocześnie nieuniknionych, oczekiwanych<sup>10</sup>. Zdziwienie dla mecha- nizmu, który w chaosie rzeczy i spraw, w zgiełku dni i bezmiarze nocy, wy- łąwia z bezbłędną precyzją kobiecą ofiarę; Małgorzatkę z *Fausta* albo Justynę z *Granic*, które z godnością przyjmują – jak pisze Schulz – nieuniknioną klęskę<sup>11</sup>.

## 2.

Recenzję Schulza, wnikliwą, a jednocześnie zbudowaną na poetyckim idio- mie, doceniano<sup>12</sup>, ale wyznaczonego przez nią mitycznego (archetypicznego) wymiaru twórczości Nałkowskiej (przede wszystkim powieści *Niecierpliwi*, bo o niej tu głównie będzie mowa) – raczej nie podejmowano. Wyjątek stano- wi opinia Hanny Kirchner, która koncepcję człowieka wiecznego, człowieka mitycznego przyjęła jako hipotezę roboczą rozważań o *Niecierpliwych*<sup>13</sup>, ale

7 B. Schulz *Zofia Nałkowska na tle swej nowej powieści*, s. 169.

8 Tamże, s. 169.

9 Tamże.

10 O zdziwieniu jako postawie Nałkowskiej wobec świata pisał A. Fitas *Zamiast eposu. Rzecz o „Dziennikach” Zofii Nałkowskiej*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2011.

11 Tamże, s. 169.

12 Doskonałym esejem nazwał ją M. Głowiński, zob. tegoż *Trzy poetyki „Niecierpliwych”*, w: tegoż *Porządek, chaos, znaczenie. Szkice o powieści współczesnej*, PIW, Warszawa 1968, s. 221.

13 H. Kirchner *Nałkowska albo życie pisane*, W.A.B., Warszawa 2011, rozdział XX: *Rodzina człowie- cza*, s. 484.

jej nie rozwinęła. Śladowo, domyślnie, pojawił się ten wątek w szkicu Mi-chała Głowińskiego: badacz odczytywał konstrukcję powieści Nałkowskiej jako splot trzech poetyk: „Skupiają się w niej pewne elementy powieści rodzinnej, powieści psychologicznej i nowej wówczas, trudnej do określenia jednym terminem prozy, powstającej przede wszystkim pod znakiem Kafki”<sup>14</sup>. Głowiński pokazał subwestywność rozwiązań Nałkowskiej wobec reguł powieści rodzinnej i psychologicznej, w kwestii relacji z modelem prozy nowoczesnej (pokafkowskiej) zwrócił uwagę na stworzenie przez Nałkowską intelektualnej struktury narracyjnej, polegającej głównie na umiejętności budowania uogólnień, tym razem – inaczej niż we wcześniejszych powieściach – właściwie bez udziału aforystycznego komentarza odautorskiego<sup>15</sup>. Z samego układu losów ludzi miało wynikać ich bezwiedne uczestniczenie w strukturze wyższego rzędu, podleganie fatum, przeznaczeniu. Struktura ta przerasta zracjonalizowane reguły dziedziczności, które mogłyby porządkować co najwyżej narrację powieści rodzinnej lub psychologicznej. Jak przenikliwie zauważył Schulz: „ta dziedziczność u Nałkowskiej tak samo jest mitem, metaforą, jak wieczna reinkarnacja <historij> u Manna, ma jak ona za zadanie rozluźnić tkankę faktów, uczynić ją przeświecającą dla głębszego promieniowania”<sup>16</sup>.

Spytajmy zatem o źródło owego promieniowania, o najgłębsze tło powieściowej historii. Co ono skrywa? Do jakiej całości się odwołuje?

Po pierwsze, zwraca uwagę wyrazistość opisów ludzkiego ciała. Kobiety z rodziny Teodory miały twarze „o zapuchniętych oczach i wąziutkich uśmiechach”<sup>17</sup>, ona sama – Teodora – kojarzyła się natychmiast „ze swymi zmrużonymi oczyma i niełatwym uśmiechem wąskich, za długich zębów” (N, 62). O Pii narrator mówi jak o eksponacie z gabinetu ssaków;

Jej wypukłe skośne czarne oczy z wyraźnymi rzęsami i brwiami pełne były figlarnych błysków, ironicznych mrugnięć i porozumień, a cienie wargi rozporządzały dużą skalą śmiechu. Zęby do starości miała własne – nieduże, trochę cofnięte, rozstawione rzadko. Dzięki temu przez

14 M. Głowiński *Trzy poetyki „Niecierpliwych”*, s. 217.

15 Tamże, s. 227.

16 B. Schulz *Zofia Nałkowska na tle swej nowej powieści*, s. 171.

17 Z. Nałkowska *Niecierpliwci*, wstęp i oprac. K. Jakowska, red. nauk. J. Błoński, Biblioteka Polska, Kraków 2001, s. 62 (dalsze cytaty z tej powieści będą odnosić się do tego wydania i będą lokalizowane w tekście głównym po skrótce N, potem numer strony).

cały ciąg życia twarz jej zachowała ten sam wyraz. – Pia nie zmieniła się, jak te staruszki, które w wyschłych wargach błyskają równymi rzędami zębów z porcelany lub domykają je bezradnie nad pustką dziąseł. (N, 79)

Pociągający wszystkie kobiety brat Teodory, Roman:

Miał czoło płaskie, cofnięte nieco do tyłu, dające się głaskać razem z zgarniętymi gładko włosami. Chodząc, zwykle wyciągał szyję i poruszał z lekka głową w obie strony, jakby węszył – i zarazem pruł swym profilem powietrze niby wodę. Było w nim coś z łagodnego, miłego zwierzęcia, nawet pewna przesada w jego wdzięku, pewna sztuczność przypominała gesty narowiącego się konia albo rozbawionego charta. (N, 116)

O dziadku Fabianie Modest wyrazi się z niechęcią: „to desperat z nosem czerwonym jak truskawka” (N, 108).

Można ten natłok opisów tłumaczyć poetyką powieści naturalistycznej, która w wersji rodzinnej lub psychologicznej stanowiła dla pisarki – jak wykazali badacze jej twórczości – jeden z punktów odniesienia. Narrator daje nam jednak wskazówki, że chodzi tutaj nie tylko o określony sposób dokonywania deskrypcji powieściowej, odwołujący się do porównań ze światem roślin i – częściej – zwierząt; w polskiej powieści wprowadzony do narracji postromantycznej, ale jeszcze bodaj przeddarwinowskiej, jeśli uwzględnić paralele świata ludzkiego do królestwem roślin i zwierząt, np. w utworach Narcyzy Żmichowskiej<sup>18</sup>. Tym razem nie szło jednak o działania typizujące, pozwalające na obrazową klasyfikację ludzkich charakterów i usposobień. Chodziło o stwierdzenia bardziej generalne, skierowane na odsłonięcie fundamentalnej prawdy o świecie. Obraz dziadka Fabiana był dla Jakuba „jego pierwszym odkryciem nieludzkiej natury człowieka” (N, 108). Obserwując jego głowę, Jakub dostrzegał to, co w innych prezentacjach twarzy było ukryte pod miękką powłoką mięśni, skóry i włosów – czaszkę.

U dziadka miękkość policzków, wpadnięcie skroni i zmarszczki ujawniały, co tam jest pod spodem. Doskonale widać było kość policzkową, pod nią

<sup>18</sup> O trzech królestwach kobiet: zwierzęcym, roślinnym i mineralnym, pisze Żmichowska w: N. Żmichowska *Kasia i Marynka. Z papierów pozostałych po Gabrielli*, Warszawa 1879 (wyd. pośmiertne; fragment utworu drukowany w roku 1869; powstał znacznie wcześniej).

nawet niewielki dołek. Doskonale też widać było, że oko, umieszczone w obwisłej torebce dolnej powieki, luźno chodzi w swym dole, że jest tam włożone i mogłoby być wyjęte, że się trzyma jakby na nitce, przymocowanej głęboko w czaszce. I patrząc na starego Fabiana, Jakub widział to, co jest wewnątrz: groteskowy wyraz czaszki, pojętej jako swego rodzaju twarz człowieka – z nosem bardzo zadartym i głupim, zbyt szerokim uśmiechem. (N, 108-109)

Równie przerażający, jak plastyczna, uczłowieczona czaszka, był w oczach małego Jakuba rytuał jedzenia:

Wkładał [Fabian] w głąb siebie, do swego środka zupełnie jak do worka. Górnym otworem, wierzchem worka, zawiązanym na zamknięte ust! Jakby to nie było potworne! Tu czaszka wysuwa się najbardziej na wierzch, tu jest po prostu widoczna jako zęby. Cóż za dziw!! Oto rzecz, od której Jakub nie mógł myśli oderwać, gdy przypominała mu się w nocy. Zęby, zęby! Jakże niewinna to jest rzecz, gdy się ukazuje w uśmiechu – zęby równe, białe albo krzywe, albo zepsute, jak u Modesta. Gdy się je plombuje! Nikt dorosły nie zastanawia się nad tym, że wystarczy uśmiechnąć się do lusterka, aby własnymi oczami ujrzeć nagą kość własną, umocowaną w szczęcie własnej czaszki! (N, 108-109)

W wyobraźni dziecka wyolbrzymiona przez starczą degradację fizyczność człowieka budzi lęk i obrzydzenie. Jakub myśli z przerażeniem o tym, że człowiek jest „nieludzki”. Dla Nałkowskiej jednak paralela zwierzęca nie stanowi już źródła negatywnej charakterystyki bohaterów. Jest zaledwie środkiem do próby poznania ich przez wyrazistą deskrypcję cech zewnętrznych; środkiem nie zawsze przesądającym o tym, co decyduje o charakterze i osobowości, jakie relacje łączą wygląd fizyczny i usposobienie. Kiedy narrator charakteryzuje Różę, która „z niedużej, ruchliwej, suchej kobiety” zmieniła się „w kulkę mięsa i tłuszczu”, opatruje to komentarzem dającym do myślenia: „Przebywała mimo to nadal w sobie, jak gdyby nic się nie stało – pełna zaufania do siebie i życia” (N, 194). A zatem naturalne i oczekiwane jest to, że odmienione ciało wzbudza w podmiocie inny stosunek do świata. Przeoczenie fizycznej przemiany, które jest udziałem Róży, przejście do porządku dziennego nad skutkami metamorfozy, stanowi wyjątek od reguły, nadzwyczajny przypadek oporu wobec materialności bytu. Można by więc przyjąć, że Róża jest osobą szczególnie mocno uwewnętrzniającą pozytywny stosunek do życia i własnego

losu. I tak w istocie było, tyle że to uwewnętrznienie nie stanowiło przejawu subtelnej duchowości czy rozbudzonej wrażliwości. „Jestem opita szczęściem jak pszczoła miodem”, „Żyję w szczęściu, jestem jak robak w środku renklody, która mieszka w ścianach z najśłodszeo, złocistego jedzenia” (N, 194), mówiła o sobie bohaterka. Co było miarą jej dobrego samopoczucia, punktem odniesienia dla zgody na siebie? Pozorna naturalność szczęścia osiąganego w świecie pozaludzkim? Akceptacja panujących w nim reguł? „Pamięć” ponadgatkunkowa, odzywająca się wyraźniejszym głosem w tej rozpasanej, sytej siebie fizyczności?

Ale czy chodzi wyłącznie o perspektywę opisową, motywowaną czystym naturalizmem? A może raczej o świadomość pierwotnej, przedhistorycznej, jakby powiedział Hegel, przedklasycznej więzi, jaka łączyła człowieka i zwierzę. W wielu kulturach hinduskich, egipskich, azjatyckich niektóre gatunki zwierząt uchodziły za święte. „Dopiero pod wpływem samowiedzy czynnika duchowego znika – pisał Hegel – szacunek dla ciemnej i tępej strony wewnętrznej życia zwierzęcego”<sup>19</sup>. W powieści Nałkowskiej najwyraźniej nie znika, nie zostaje oddzielony od pierwiastka ludzkiego, który filozof nazwałby duchowym. Cieleśność (zwierzęcość, fizykalność, popędowość) i człowieczeństwo (świadomość, ogłada, kultura, duch, wolność) pojawiają się u Nałkowskiej zawsze w niewyraźnych odsłonach, uniemożliwiających precyzyjne określenie przynależnych im granic. Tworzą lustrzane odbicie samych siebie. Przypominają obraz Albina, kochanka Teodory, uchwycony w jego marszu po grobli: „Jego wysoki kształt sunął górą, widoczny na smudze lasu i na niebie. Drugi taki sam towarzyszył mu pod wodą” (N, 192).

Ludzkie i nieludzkie, ludzkie i zwierzęce nie tylko stanowią taką właśnie nierozłączną parę, ale w dodatku całość ta jest trudna do rozdzielenia. Krytycy czasami próbowali rozłączyć na siłę oba pierwiastki, pisząc – jak np. Magdalena Marszałek – o akceptacji przez Nałkowską ciała estetycznego, „zrobionego”, poddanego zabiegom upiększającym, oraz o odrzuceniu ciała naturalnego<sup>20</sup>. Gdy tymczasem ciało, nawet to chore, miotane słabościami,

19 G.W.F. Hegel *Wykłady o estetyce*, przeł. J. Grabowski, A. Landman, PWN, Warszawa 1966, t. 2, s. 34.

20 M. Marszałek *„Życie i papier”. Autobiograficzny projekt Zofii Nałkowskiej: „Dzienniki” 1899-1954*, wstęp G. Ritz, Universitas, Kraków 2004 (oryginał niemiecki ukazał się rok wcześniej w Heidelbergu), s. 168-171. Polemizowałam z tym ujęciem w: G. Borkowska *Antropologia ciała w zapiskach dziennikowych i publicystyce Zofii Nałkowskiej*, w: *Ucieleśnienia. Ciało w zwierciadle współczesnej humanistyki. Myśl, praktyka, reprezentacja*, red. A. Wieczorkiewicz, J. Bator, Wydawnictwo IFIS PAN, Warszawa 2007.



zagrożone cierpieniem i śmiercią, wzbudzało w Nałkowskiej paroksyzmy zgrozy i olśnienia. Tekst ciała, narzucony przez odczucie jego granic, tętno, szum przepływającej krwi, bóle dotykające różnych organów, nakładał się na pracę świadomości, podpowiadającą formuły nie zawsze harmonijne, ale koniecznego związku:

Ciemność, samotność, cisza, noc. Leżę pod kołdrą zwiniętą, kłębek ponurej świadomości, przez którą przetacza się cały świat. Oto przedmiot zdziwienia i większa od „zagadki bytu” tajemnica. Że miejscem dziejącej się rzeczywistości jest ten mój układ fizyczny, zamknięty wraz z nią drobnym relatywnie, skórzanym konturem kształtu. Oczy zamknięte, do uszu nie dochodzi żaden dźwięk, pełne są szumów pulsu i dyskretnych kataralnych posykiwań. W tym kłębku odbywa się wszystko, nie gdzie indziej zawarta jest przeszłość i przyszłość, a także cała teraźniejszość. Nie w muzeach, nie w bibliotekach, których byt cały uwarunkowany jest odbiorcą. Które – gdy nie zwiedzane i nie czytane – są fikcją. Uświadomienie tego e m o c j o n a l n e jest zaiste wstrząsem, wyzwalającym jednak więcej grozy niż zachwytu.<sup>21</sup>

Skórzany kontur kształtu znów czyni z powłoki cielesnej – worek, otwarty w kilku miejscach. Ta metafora Nałkowską przeraża – i jednocześnie fascynuje. Bo właśnie w tym worku, albo – mówiąc ściślej – w tych workach, tworzy się wszystko, czym dysponuje ludzkość, w tym dziwnym splocie komórek, włókien, impulsów elektrycznych. To ciało jest twórcą kultury i historii, jedynym pewnym agensem w dziejach świata. Aktywem przeciwstawionym biernemu, receptywnemu procesowi przyswajania kultury. Czasami – oczywiście – ciało tworzy lub wypowiada głupstwa. By to uczynić, cała cudownie skomplikowana aparatura musi być wprawiona w ruch tak samo precyzyjnie, jak w innych przypadkach. „Co za brak ekonomii, jaki luksus!”<sup>22</sup> – żartobliwie oburza się Nałkowska.

Te uwagi formułuje pisarka w szczególnym momencie życia; jest niemłoda i schorowana. A więc nie ma mowy o identyfikacji z ja cielesnym, opartej na kategoriach młodości i urody. Jest zdziwienie pozorną przepeścią, jaka dzieli ciało i tworzoną przez nie kulturę; pozorną, bo w gruncie rzeczy istnieje ścisła

21 Z. Nałkowska *Dzienniki*, oprac., wstęp i kom. H. Kirchner, Czytelnik, Warszawa 2000, t. 6 1945-1954, cz. 1 (1945-1948), s. 289 (zapisek datowany: Polanica, 22 IX 1946).

22 Tamże, s. 289.

zależność między jednym i drugim. A jeśli tak, to cielesności, zwierzęcości nie da się tak po prostu oddzielić od sztuki, gustu, świadomości. Nie ma więc szans na emancypację podmiotowości w duchu Hegla. Obie kategorie zjawisk żyją w symbiotycznym związku.

Postawa Nałkowskiej jest skrajnie antyheglowska; z tej skrajności rodzi się rodzaj odwróconego pokrewieństwa łączącego ją z filozofem. Tym bardziej że oboje piszą o tych samych elementach rzeczywistości, odwołują się do tych samych rekwizytów, np. czaszki. Hegel: „Można wprawdzie również w związku z czaszką wpadać na różne myśli, tak jak to było w przypadku Hamleta i czaszki Yorika, ale kość czaszki sama dla siebie jest rzeczą tak obojętną i tak po prostu sobie istniejącą [*unbefangenes*], że nie ma niczego innego, co można bezpośrednio w niej dostrzec lub domniemywać, poza nią samą; przychodzi ona wprawdzie na myśl mózgu i jego określoność, a także czaszki o innej budowie, ale nie kojarzy się ze świadomym ruchem, ponieważ nie zaznacza się na niej nic podobnego do wyrazu twarzy [...]”<sup>23</sup>. Nawiasem mówiąc, według filozofa twarz też nie ma znaczenia; wygląd nie może świadczyć o *rzeczywistości* człowieka, przesądzać o jego istocie<sup>24</sup>.

Piszą więc o tym samym, ale z odwrotnie ustawionymi wektorami akceptacji. Warunkiem ukształtowania się klasycznej formy sztuki (i wyższych form życia) jest – według Hegla – wycofanie się podmiotu nie tylko z samej przyrody, ale także z symbolicznych znaczeń, którymi te pierwotne formy obrosły<sup>25</sup>. Bohater Hegla, Herkules, to symbol panowania nad naturą. Podstawą rozwoju kultury *tout court* jest – jak to ujmuje w *Wykładach z estetyki* – degradacja czynnika zwierzęcego<sup>26</sup>. Nie twierdzę, że Nałkowska poprzedziła pisanie *Niecierpliwych* lekturą tych pism i że z odrzucenia myślenia emancypacyjnego zrodziła się jej powieść. Raczej chcę zaznaczyć, że pisarka zakwestionowała ideę emancypacji jako – niszczące inność – równanie do ludzkiego (męskiego) wzoru i normy. Interesowała ją granica między ludzkim a nieludzkim, paradoks wieloznacznych związków, który tak wspaniale opisał Derrida: „Te relacje [człowieka i zwierzęcia – G.B.] są od razu splecione i głębokie, dlatego nigdy nie mogą być całkowicie zobiektywizowane. Nie pozostawiają miejsca na to, aby jakiegokolwiek uzewnętrznienie jednego pojęcia nie naruszało

23 G.W.F. Hegel *Fenomenologia ducha*, przet. Ś.F. Nowicki, Aletheia, Warszawa 2010, s. 222-223.

24 Tamże, s. 215.

25 G.W.F. Hegel *Wykłady o estetyce*, t. 2, s. 30.

26 Tamże, s. 33.

godności drugiego"<sup>27</sup>. Sam człowiek jest czymś w rodzaju hybrydy, spletem różnych figur i jakości. Ta dziwna jedność, a także wspomniana wcześniej niemożność rozdzielenia bytu fizycznego i świadomości jest podstawą mitycznego myślenia, także w przypadku Nałkowskiej.

### 3.

Pisarka przypatruje się cielesności nie tylko od strony podmiotu ludzkiego, od strony wrodzonego mu pragmatyzmu i wygody oraz – ugruntowanej przez religię i filozofię – dominacji. Świat zwierząt cieszy się w jej powieściach pewną autonomią. Objasnienia Jarosława dotyczące karpi, ich budowy, zwyczajów, inteligencji, technik hodowlanych, nie stanowią niezbędnego elementu narracji. Przeciwnie, są obcym wtrętem, mącącym jej – i tak już pogmatwany – bieg. W tej narracji ryba się ucłowiecza, emancypuje (co nie oznacza nobilitacji, ale, co najwyżej, popadnięcie w nowy zakres aktywności); ryba ma swój świat; okazuje się, że ma dobry słuch i wzrok, niezwykle delikatną skórę, którą trzeba pielęgnować jak ciało niemowlaka, że „nie jest wcale taka głupia. I mogłaby symbolizować zgodę uczucia z rozumem, bo ma serce umieszczone w głowie” (N, 192). Piękne egzemplarze karpi, zdobne w czarne grzbiety, różowe boki i srebrne brzuchy Pia porównywała do „rubensowskich piękności” (N, 206), a łączenie dorosłej samicy z dwoma młodymi mleczakami do „trójkąta małżeńskiego” (N, 207). Te światy – ludzki i zwierzęcy – bezustannie się przenikają, naruszają własne granice; mówi o tym metafora, która pojawia się w wyobraźni Teodory. W przypływie tęsknoty za Albinem czuła, że niepokój „spada [na nią] jak jastrząb” i „czuła to w swym ciele naprawdę, jak pazury” (N, 208).

Z kolei „trójkąt małżeński” mógł być aluzją Pii do sytuacji, w jakiej znaleźli się bohaterowie powieści. W prozie Nałkowskiej los zwierząt jest często paralelny lub przedustawny wobec biegu fabuły i losów ludzkich. Tak się dzieje w *Choucas*, w *Romansie Teresy Hennert*, a także w *Niecierpliwych*. Scena brutalnego uśmiercenia małej ryby, która – zaplątana w stawie z karpami – stanowi zagrożenie dla ich skóry, scena odegrana na oczach poruszonej Teodory, zapowiada jej własną śmierć: „Jakub patrzył na tępy pysk ryby, na jej otwarte małe okrągłe oczy i nie dotknął jej. Unieruchomiona palcami człowieka

27 J. Derrida *L'Animal que donc je suis (à suivre)*. Korzystałam z anglojęzycznego przekładu D. Willsa *The Animal That Therefore I Am (More to Follow)*, opublikowanego w „Critical Inquiry” Winter 2002 vol. 28, no. 2, s. 399 (fragment niepublikowanego tłumaczenia M. Kozy).

tkwiła w powietrzu sztywno, jakby w natężonym oczekiwaniu. – Szkodnik – powtórzył Albin i ścisnął ze sobą obie twarde płetwy tak, że wyłamały się z chrzęstem. Teodora patrząca w tę stronę krzyknęła” (N, 228). Chwilę później w ostatniej drodze przez las Teodorę przestraszy – w trwającym między nią a Jakubem złowróbnym milczeniu – „odgłos kroków miażdżących piasek” (N, 230). Gwałt zadawany naturze jest zapowiedzią gwałtu zadawanego człowiekowi.

Ta wspólnota losu nie wyczerpuje związków podmiotu ludzkiego ze światem zwierząt; człowiek może przesunąć się w relacji z innym na pozycję istoty postrzeganej jako podrzędna, zwierzęca, budząca niechęć, agresję:

Strach przed naturą człowieka, zapoczątkowany przez dziadka Fabiana, szedł za Jakubem jeszcze długo i ożył przy pierwszym zbliżeniu z kobietą. Kochanka – ten stwór tak samo dziwny, złożony z mnóstwa rzeczy mięsnych i kostnych, uśmiechający się zębami, jedzący, gryzący, straszny swą jakąś jeszcze odrębnością cielesną. I to, co czuł, na co przystał w sobie, czemu dał się ponieść, jak obłądowi – było jednak chęcią ingerencji w cudze wnętrze, chęcią zaprowadzenia w nim zmian i nowych potworności. (N, 109-110)

Czy nie jest więc tak, że strach przed fizycznością, kamuflujący strach przed naturą w ogóle, a więc także strach przed wspólnotą łączącą świat ludzki i zwierzęcy (biologiczny), jest albo źródłem lęku przed własnym ciałem, jak w przypadku Leonii, skrajnej hipochondryczki, która jednak – jakby zgodnie z samosprawdzającą się przepowiednią – umiera na raka, albo – jak u Jakuba – źródłem agresji i przemocy, zaprowadzaniem w innych ciałach „nowych potworności”?

Jestem skłonna odpowiedzieć pozytywnie na to pytanie, biorąc za argument zadziwiające zdania wypowiedziane przez Teodorę po śmierci Ludwiki: „Bo strach przed śmiercią musi być większy u tych ludzi, którzy boją się życia. [...] Nie trzeba się bać życia. Od tego się wszystko zaczyna” (N, 133). Teraz cofam się do początków tego tekstu, by doprecyzować stanowisko Schulza, które mówi o humanizmie, jasności strony kobiet oraz destruktywności męskiej. Możemy przystać na to rozróżnienie, pamiętając wszakże, że opozycja ta nie nakłada się na inne pary pojęciowe, tradycyjnie z tym rozróżnieniem tożsame: natura – kultura, jasność – ciemność. Kobiety Nałkowskiej, uwikłane w swoje gry z naturą i ciemnością, zachowują aprobatywny stosunek do życia, nawet wtedy gdy wybierają samobójczą śmierć. Mężczyźni, bojąc się natury,

sieją zniszczenie. To rozłożenie znaczeń jest tak niezwykcyjne, przemieszane, tak mylące, że gubili się w nim nawet wytrawni krytycy: dla Włodzimierza Pietrzaka źródłem tragedii było „drugie” życie Teodory, które przez lata, długo przed Albinem, prowadziła w Wiekszni<sup>28</sup>. Krytyk nie zauważa powodów, dla których uciekała w fantazmaty ani kompensacyjnego charakteru jej egzystencji pozadomowej.

#### 4.

Zagrożenie i obronę natury (życia, „głębin przedludzkich”, „sfery podkulturalnej”, chaosu, jak mówi Schulz<sup>29</sup>) pokazuje Nałkowska zarówno od strony funkcji wypierającej, jaką w procesie tym pełni zdeintegrowana, rozchwiana emocjonalnie jednostka, jak i od strony funkcji scalającej, której źródłem jest mit. Namysł nad tajemnicą istnienia, nad początkiem – indywidualnym i rodowym (pamiętamy zdanie otwierające rozdział II: „Niepokojącą rzeczą w pamięci Jakuba był dla niego jej początek”, *N*, 54) – przesuwana narrację w stronę opowieści mitycznej, której ślady – z taką konsekwencją i intuicją – odkrywał w swojej recenzji Schulz. Spróbowaliśmy poszerzyć listę tych mitycznych symptomów o nowe motywy: hybrydyczność podmiotu ludzkiego, niemożność rozdzielenia bytu fizycznego i świadomości. Idźmy dalej: recenzenci i historycy literatury wielokrotnie zwracali uwagę na meandryczną, achronologiczną strukturę narracyjną tej powieści. Wydarzenia przedstawione w *Niecierpliwych* opowiadane są w kolejności niezgodnej z ich układem czasowym. Meandryczność narracji polega nie tylko na naruszeniu chronologii, ale też na pewnej narracyjnej „nieproporcjonalności”: o niektórych zdarzeniach mówi się z niewielkiego dystansu, z przywołaniem wszystkich szczegółów i detali (spotkanie Jakuba z synem; nocna podróż pociągiem Teodory z Piotrem; stypa po śmierci Ludwiki, sceny z udziałem Antoniego Mrowy itd.<sup>30</sup>), inne przepływy czasu narrator „załatwia” zbiorczą formułą (całe partie dotyczące rozmaitych członków rodziny Szpotawych), jeszcze inne – pomija lub pseudonimuje, zmuszając czytelnika do łąkania swoistych dziur w fabule (tego, że Teodora weszła w intymną relację z Albinem, co nie jest w końcu bez znaczenia w kontekście dokonanego morderstwa z zazdrości,

28 W. Pietrzak „*Niecierpliwi*” Nałkowskiej, „Prosto z Mostu” 1939 nr 20, s. 7.

29 B. Schulz, *Zofia Nałkowska na tle swej nowej powieści*, s. 166.

30 Nie cała narracja, ale te właśnie fragmenty odpowiadają konstatacji Włodzimierza Pietrzaka, że Nałkowska nie „referuje”, ale „tworzy sytuacje”, W. Pietrzak „*Niecierpliwi*” Nałkowskiej.

dowiadujemy się z kilku zdań wypowiedzianych jak gdyby mimochodem: „[Albin] Wziął ją na ręce. Był ostrożny, ale musiał trzymać ją mocno, szedł uważnie, prędko i równo. Nie po raz pierwszy w życiu miał ją tak całą w swoich objęciach”, *N*, 234).

Poza tym – pewne fragmenty narrator relacjonuje w stosunkowo neutralny sposób, zawsze jednak naznaczony stylistycznym wyrafinowaniem; inne opowiedziane są wyraźnie z perspektywy bohatera, prawie bezwyjątkowo, z punktu widzenia Jakuba<sup>31</sup>.

Wynika z tego, że w *Niecierpliwych* dokonuje się znamienne dla nowoczesnej prozy zderzenie dwu odmian narracji: opowiadania i przedstawiania, co – z grubsza biorąc – odpowiada opozycji *telling* względem *showing*<sup>32</sup>. I że autorka lubi wchodzić w świat swoich bohaterów lojalnie, bez z góry sygnalizowanych uprzedzeń, używając do tego mowy pozornie zależnej. Ale w powieści pojawia się jeszcze jeden mechanizm znaczeniowtwórczy, najbardziej zasłużony dla kreowania jej mitycznego wymiaru. Zmienia się znaczenie postaci; stają się one osią, wokół której koncentruje się narracja<sup>33</sup>. Idąc za wieloma badaczami: Cassirerem, Łotmanem, Freudem, w polskim literaturoznawstwie – Bogdanem Owczarkiem, przyjmujemy, że sytuacja ta – tak różna od klasycznej arystotelesowskiej dominacji fabuły nad bohaterem – jest śladem „infrastruktury” mitycznej, przechowującej pamięć dawnych opowieści i dawnej kultury. Nośnikiem tej pamięci jest przede wszystkim imię, według Freuda – w przeszłości totemiczne, wspólne dla ludzi i zwierząt, sugerujące więc ich związek; według Cassirera, utożsamione z esencją rzeczy, stanowiące podstawę myślenia mitycznego<sup>34</sup>; zdaniem rosyjskiego orientalisty, Borysa Riftina, uwikłane w archaiczną sieć, odwzorowującą układ sił i zależności. O mitotwórczej nośności imion (nazwisk) pisze też Toporow w rozprawie poświęconej *Zbrodni i karze*: imiona, nazwiska znaczące, którymi posługiwał

31 Co rzuca jakieś światło na stosunek autorki do tej postaci oraz koryguje opinię Schulza, że świat *Niecierpliwych* to świat kobiecy (B. Schulz *Zofia Nałkowska na tle swej nowej powieści*, s. 167).

32 Zob. P. Lubbock *The Craft of Fiction*, pref. M. Schorer, Viking Press, New York 1957 (pierwodruk 1926).

33 Referuję tutaj bardzo pomocny tekst B. Owczarka *Postać. Zdarzenie. Mowa*, w: *Postać literacka – teoria i historia*, red. E. Kasperski, B. Pawłowska-Jądrzyk, UW, Warszawa 1998, s. 43-52. W odniesieniu do *Niecierpliwych* znaczenie postaci, wyrastających ponad intrygę powieściową podkreśla w swojej recenzji L. Pomirowski, zob. tegoż „*Niecierpliwci*”. *Powieść Zofii Nałkowskiej*, „Gazeta Polska” 1939 nr 57, s. 12.

34 E. Cassirer *Language and Myth*, trans. S.K. Langer, Harper & Brothers, New York-London 1946, s. 3 (pierwodruk *Sprache und Mythos* ukazał się w roku 1925).

się Dostojewski, odsyłają zarówno do klasycznego ekwipażu, jak i do narracji mitologicznych<sup>35</sup>. Nie od rzeczy będzie też odwołanie do Frye'a, jego teorii mitu i przemieszczenia<sup>36</sup>.

Jak nazwami własnymi operuje Nałkowska? Imiona używane przez pisarkę przykuwają uwagę; są niesłychanie egzotyczne, wyniosłe, słowem: literackie albo królewskie. W *Charakterach* (obie serie) nie ma bodaj ani jednego imienia brzmiącego prozaicznie, codziennie, zwłaszcza/nawet gdy brać pod uwagę normę międzywojenną. Mamy tu Kamila, Marcję, Malwinę, Krzysztofa, Emila, Rufina, Sylwię, Albina. Elwirę, Matyldę, Jacka, Cyryla, Eulalię, Man-sweta, Bazylego, Wawrzyńca, Chawę, Agenora. W serii powojennej imiona nie zostały poddane procesowi prozaizacji. Autorka przedstawia portrety Błażeja, Polikarpa, Weroniki, Januarego, Eutyfrona, Kamilli, Florentego, Medarda, Tymoteusza, Zenobii, Paschalisa, Klemensa, Klementyny, Placyda, Teodozji, Mamerta, Lii, Grzegorza, Dionizego, Joanny<sup>37</sup>. Nie inaczej jest w *Niecierpliwych*, choć może nieco mniej konsekwentnie, ale tylko trochę mniej: Jakub, Teodora, Pia, Hortensja, Paulina, Filemona, Justyn, Ernest, Modest, Fabian, Ludwika, Albin, Róża, Leonia, ale także: Jan, Roman, Marta, Małgorzata, Maria.

Imię, wraz z konstruowanymi wokół niego historiami, mówi coś więcej niż często banalna fabuła, nadaje i charakterom, i narracjom (z sensacyjnym, kryminalnym tłem) dodatkowy wymiar znaczeniowy, podważając prostoliniowość oceny postaci, komplikując prostoduszność osądu, oczywistość winy, ale przede wszystkim rozszerzając rejestry dzieła o – bliżej niesprecyzowane, ale wyczuwalne i ważące – konteksty historyczne, stylistyczne, literackie. To przywołanie jest w jakimś stopniu obowiązujące nawet wtedy, gdy – ruchem zwrotnym – Nałkowska serwuje nam ironiczny komentarz albo taką puentę. Ufamy wyniosłemu brzmieniu imion tym bardziej, że są one obudowane niezwykle staranną, wysmakowaną stylistycznie narracją, zdradzającą „kunszt kameralny skrótów, formuł zbierających jakby mimochodem dojrzałe ziarno doświadczeń i obserwacji”<sup>38</sup>. Królewskie imię i królewskie słowo. *Niecierpliwci* to tonąca w mrokach chaosu opowieść o historii i pradziejach mitycznego rodu Szpotawych. Jednym z bohaterów jest Jakub; według historii

35 W.N. Toporov *Mif, rytuał, symbol, obraz. Issledowanija w oblasti mifopoetieczekogo. Izbrannoje, Izdatelskaja Gruppy „Progress”*: Kultura, Moskwa 1995, s. 208 i n.

36 N. Frye *Mit, fikcja i przemieszczenie*, przeł. E. Muskat-Tabakowska, „Pamiętnik Literacki” 1969 z. 2.

37 Z. Nałkowska *Charaktery dawne i ostatnie*, PIW, Warszawa 1948.

38 B. Schulz *Zofia Nałkowska na tle swej nowej powieści*, s. 175.

opowiedzianej w Księdze Rodzaju (32, 25-33) jego imiennik stoczył walkę z tajemniczą istotą, która wyłamała mu nogę ze stawu biodrowego, a potem pobłogosławiła. Szpotawość – to także wada budowy kończyn, polegająca na nieprawidłowym ustawieniu ich wobec osi ciała; przy takim schorzeniu również stawy biodrowe ulegają destrukcji. Czy znaczącość tego nazwiska jest tylko aluzją do zwichniętej psychiki bohatera, zwichniętej u podstaw przez brak akceptacji dla ciała i cielesności? Czy jest również nawiązaniem do historii biblijnej? Czy opowieść biblijna rzuca jakieś światło (albo jakiś cień) na losy postaci powieściowej?

Precyzja *Niecierpliwych* nie pozwala odrzucić żadnej z tych hipotez. Ani też przyjąć bez wahania sugestii etycznych, które implikują. Bóg wybrał Jakuba mimo jego nieuczciwości i gwałtowności. Nałkowska przefiltrowała narrację przez świadomość trudnej, dwuznacznej postaci, która nie cofnęła się przed przemocą. Dokonała aktualizacji archaicznych wątków i opowieści, której celem jest szukanie – przypominam o kryminalnej fabule – motywów zbrodni i początków rodu. Ta zbieżność, współwystępowanie mordu i historii rodzinnej, jest archetypiczna, bliska freudowskiej teorii hordy, ojcobójstwa jako źródeł kultury. Tym samym w powieści zarysowana została matryca mityczna. Cegła zastąpiła pustynne szałas, krwawe pojedynki wymieniły się na potyczki słowne, miecz na rewolwer, ale struktura opowieści przylegała, niezupełnie ściśle, z pewnym przemieszczeniem ról męskich i kobiecych, do pierwowzoru: udręka ślepego losu, obciążenia rodzinne, wynikające raczej z fatalizmu niż z dziedziczności, niemożność, zazdrość, spóźniona miłość, śmierć.



## Abstract

---

**Grażyna Borkowska**

THE INSTITUTE OF LITERARY RESEARCH OF THE POLISH ACADEMY OF SCIENCES (WARSAW)  
*Residual Mythical Structures in Nałkowska's Niecierpliwi [The Impatient Ones]*

This article tackles two problems: the transgression of the divide between human and animal in Zofia Nałkowska's novel *Niecierpliwi* [The Impatient Ones], and the fact that her characters carry uncommon, noble, almost ceremonial names. According to anthropologists and semioticians, but also according to Freud, both questions are linked to the residual mythical structure that dwells in some representatives of contemporary prose. Nałkowska's case supports this notion. Bruno Schulz already remarked on this characteristic in his ingenious review of the novel in 1939.

## Keywords

---

novel, myth, 20<sup>th</sup> century, structure, anthropology, animality