

## „Uchwycić przeszłość” – Nałkowska i Ibsen

“To Capture the Past” – Nałkowska and Ibsen

*Hanna Ratuszna*

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Polska

e-mail: [alef2@wp.pl](mailto:alef2@wp.pl)

ORCID: 0000-0002-7544-3581

### Abstract

The article discusses artistic relations and “common places” in the works of Zofia Nałkowska and Henrik Ibsen. The basic concept for the analysis of their plays is the gaze that synthesizes events and allows us to capture changes. Nałkowska started writing plays in the third phase of her creative work (Ludwik Fryde) and considered them “little laboratories”. Like Ibsen, the Polish writer was interested in the “naked truth” about man; she wanted to understand his life choices and introduce him to the world of meanings.

### Keywords

Zofia Nałkowska, Henrik Ibsen, play, modernism, naturalism

### 1

Zdaniem Waltera Benjaminia „przeszłość można uchwycić tylko jako obraz, który w chwili swej rozpoznawalności właśnie rozbłyśka na wieczne pożegnanie”<sup>1</sup>. Znaczenie przeszłości, która przenika to, co obecne, i określa przyszłość, łączy twórczość

---

<sup>1</sup> Walter Benjamin, *Aniol historii. Eseje, szkice, fragmenty*, przeł. Krystyna Krzemieniowa, Hubert Orłowski, Janusz Sikorski, oprac. Hubert Orłowski, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 1996, s. 415.

Zofii Nałkowskiej z dziełami Henrika Ibsena, m.in. *Dziką kaczką* (1884), *Upiorami* (1881), *Rosmersholmem* (1886) czy *Budowniczym Solnessem* (1898). Życie bohaterów skandynawskiego dramaturga determinowało prawo biologicznego dziedziczenia, cień rzuciła „niezawiniona wina”, przeczucie kary, przeszłość odzywała się w teraźniejszości, nadawała jej nowe znaczenie, wydobywała sprzeczności świata pozorów. W 1900 roku James Joyce pisał:

Można się zastanawiać, czy ktokolwiek inny [niż Ibsen – HR] w czasach nowożytnych rządził tak niepodzielnie światowym myśleniem<sup>2</sup>.

Teatr i dramat okazały się prawdziwymi „laboratoriami nowoczesności”<sup>3</sup>, w których twórczość norweskiego pisarza pełniła niezwykle istotną rolę. Popularność sztuki Ibsena przyczyniła się do rozwoju dyskusji nad przyszłością polskiej sceny (reforma teatru). Wilhelm Feldman widział w nim indywidualistę i buntownika, kogoś, kto najlepiej zrozumiał powołanie artysty:

Precz ze starym światem – od nowa trzeba budować, a przynajmniej wyrównać grunt, uprzętać co przeżyte i zgniłe. Przygotować materiał. Do tego on, artysta, twórca, czuje się powołanym<sup>4</sup>.

Interesujące – na tle różnych głosów i „odczytań” (np. Gabrieli Zapolskiej, Stanisława Wyspiańskiego czy Tadeusza Pawlikowskiego<sup>5</sup>) – wydaje się stanowisko Stanisława Brzozowskiego, który zwrócił uwagę na „tragizm rozkładu” obecny w sztukach Ibsena<sup>6</sup>. Miał on, zdaniem krytyka, kilka wymiarów, dotyczył zarówno sfery kulturalnej, społecznej, jak i jednostkowej (rola jaźni)<sup>7</sup>.

Nałkowska ceniła Ibsena zarówno jako twórcę nowoczesnego dramatu, jak i wielkiego indywidualistę, który wywarł na nią „wpływ rozległy”<sup>8</sup>. W ankiecie dla „Wiadomości Literackich” z 1927 roku pisarka zanotowała: „Pierwsi więc moi mistrze – to Arne Garborg, Ibsen i Hamsun”<sup>9</sup>. Analiza Ibsenowskich tropów<sup>10</sup> w jej dramatach

<sup>2</sup> Richard Ellmann, *James Joyce*, przeł. Ewa Krasieńska, oprac. Zbigniew Lewicki, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1984, s. 45.

<sup>3</sup> Pojęcie Ewy Partygi, por. eadem, *Ibsenowskie konstelacje. Ćwiczenia w patrzeniu i czytaniu*, Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk 2016, s. 13.

<sup>4</sup> Wilhelm Feldman, *Henryk Ibsen*, Lwów: nakładem H. Altenberga 1922, s. 11.

<sup>5</sup> Piszę o tym w swojej książce, przywołując kategorię „konstelacji”, Ewa Partyga, *Ibsenowskie konstelacje*.

<sup>6</sup> Stanisław Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, oprac. Janina Bahr, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1997, s. 216.

<sup>7</sup> Ibidem.

<sup>8</sup> Por. Zofia Nałkowska, wpis z 20 października 1909, w: eadem, *Dzienniki 1909–1917*, oprac., wstęp i komentarz Hanna Kirchner, Warszawa: Czytelnik 1976, s. 163.

<sup>9</sup> Eadem, *Co zawdzięczają pisarze polscy literaturom obcym?*, „Wiadomości Literackie” 1927, nr 47, s.2.

<sup>10</sup> Por. Małgorzata Sugiera, *Ibsen i ideologia modernizmu*, w: *Ibsen – odejścia i powroty*, red. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Kraków: Księgarnia Akademicka 2009, s. 56.

pozwała wyróżnić kilka „miejsc wspólnych”, są nimi: projekcje bohaterów – komponenty modelu osobowości (obrazy rodziny i portrety jednostek), metamorfozy przestrzeni (przestrzeń wewnętrzną i przestrzeń zewnętrzną), strategia słowa (dialogiczność, przestrzenie mowy). Wskazane „miejsca” stanowią rodzaj *punctum* (Roland Barthes), które skupiają spojrzenia czytelnika (lub widza), nie wyczerpują wszystkich istotnych odniesień, prowadzą jednak w głąb obrazu.

## 2

Nałkowska rozpoczęła działalność literacką od poezji, za jej debiut można uznać wiersz pt. *Pamiętam*, opublikowany w „Przeglądzie Tygodniowym” w 1898 roku. Pisarka podjęła także współpracę z „Chimerą”, środowisko warszawskich artystów przyjęło ją serdecznie, była przecież córką Wacława, współtwórcy *Forpoczt*, jednego z najbardziej znanych uczonych-ewolucjonistów. Dziedzictwo to było dla niej czymś bardzo ważnym<sup>11</sup>, pisała m.in.:

Ozdobą była przyjaźń z ojcem, trwająca od początku aż do jego śmierci. [...] Ojciec rozmawiał ze mną jak z kimś dorosłym, o wszystkim, o czym chciałam. Gdy coś w życiu lub książkach gniewało mnie i doprowadzało do łez, jemu robiłam o to wyrzuty. I on godził się na tę rolę, brał jakby przede mną odpowiedzialność za świat. Zdaje mi się, że nigdy nie kłamał. Nie dawał mi żadnych nieprawdopodobnych pedagogicznych wyjaśnień, mówił tak, jak naprawdę sądził. Nieraz namyślał się, mówiąc. A niekiedy szczerze odpowiadał, że nie wie, gdy zapytanie należało do tych, które są bez odpowiedzi<sup>12</sup>.

Postawa ta z pewnością zaważyła na jej twórczości, m.in. w powieści *Kobiety* (1906), którą krytycy uznają za właściwy debiut, pobrzmiewają młodopolskie echa fascynacji (i niepokojów) związanych z fenomenem kobiecości, nie brakuje także symbolicznych obrazów, tłumionych nawiązań do filozoficzno-społecznych dysput z początków wieku<sup>13</sup>. Pisarka pozostała jednak surowa w osądach, unikała ekstatycznych uniesień i obyczajowych komplikacji znanych z powieści Przybyszewskiego, fascynował ją fenomen kobiecej osobowości – rodzinne, społeczne role. Z tego okresu pochodzą także pierwsze, interesujące odniesienia do twórczości Ibsena i Garborge. Sama technika pisarska, o której autorka wspomina w *Dziennikach*, zdradza realistyczne nawiązania:

<sup>11</sup> Zofia Nałkowska pisała o ojcu m.in. w: *O Wacławie Nałkowskim. Rozdział pierwszy książki o ojcu*, „Odrodzenie” 1947, nr 47; *Niedobre interesy prababki Zuzanny. Rozdział książki o ojcu*, „Kuźnica” 1948, nr 13–14; *Cygan Dżęga*, „Nowiny Literackie” 1948, nr 20; *Młodość udręczona. Z książki o Wacławie Nałkowskim*, „Twórczość” 1950, nr 11; *Życie wznowione. Z materiałów do książki o ojcu*, „Myśl Współczesna” 1951, nr 5; *Z materiałów do książki o Wacławie Nałkowskim*, „Życie Literackie” 1952, nr 22.

<sup>12</sup> Zofia Nałkowska, *O sobie*, w: eadem, *Widzenie bliskie i dalekie*, Warszawa: Czytelnik 1957, s. 56.

<sup>13</sup> Pisze o tym m.in. Hanna Kirchner, *Modernistyczne młodości Zofii Nałkowskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1961, nr 1(59), s. 67–109.

[...] nie wymyślam nic, nie wyobrażam sobie – tylko układam we wzory szczegóły zawsze tylko psychicznych własnych przeżyć<sup>14</sup>.

Technika ta, prowadząca do odtworzenia/tworzenia „charakterów”, odsłaniała własne przeżycia, była tym samym świadectwem „obecności” autorki w powieściowej materii<sup>15</sup>. W recenzji *Kobiet* Wilhelm Feldman zwrócił uwagę na intelektualizm, obiektywizm, a nawet „chłód” autorskich sądów:

Kobieta-autorka na rozdrożu wieków psychicznych odrywa się od typu przeszłości kompletnym zintelektualizowaniem. O ile siła jej poznania i konstruowania jest duża, o tyle intuicja zamiera. Uczucia opisuje, nie sugeruje ich, na momenta dramatu spuszcza zasłonę – nie z dyskrekcji tylko. Stąd wrażenie obiektywności jej utworów, dochodzącej do mrozącego chłodu<sup>16</sup>.

Twórczość Nałkowskiej okazała się „zjawiskiem osobnym”, różnym od pisarstwa pozytywistycznych czy nawet młodopolskich autorek: Elizy Orzeszkowej, Gabrieli Zapolskiej. Psychologiczna głębia, próby dotarcia do mrocznych stron ludzkiej osobowości, obiektywizm – wskazywały na udaną realizację nowatorskiego projektu, jakim była „powieść współczesna”<sup>17</sup>:

Odcina się wyraziście od pokolenia wczorajszego i przedwczorajszego, jako indywidualność i jako typ. Dała kilka powieściowych kart z psychy kobiety przejściowej, obecnie wznosi się ponad nie w świat wartości trwałych. Siebie wypowiadając coraz szerszą obejmuje obecnie wizję życia. Bez dydaktyki obywatelskiej Orzeszkowej, bez namiętności buntowniczej Zapolskiej, ze stylizowania tajemnic pewnego odłamu kobietek przechodzi w styl wielkiej sztuki, mówiącej nam o tajemnicach życia<sup>18</sup>.

Nałkowska prezentowała niekiedy narcystyczne postawy<sup>19</sup>, przedstawione przez nią sylwetki kobiet przypominały bohaterki Ibsena, podobnie jak one, wiodły ze sobą i światem – niekończący się spór. Odsłaniały skrywane, niewygodne dla innych tajemnice.

### 3

Nawiązania do twórczości Ibsena, „miejsca wspólne”, czy – jak określiła je Ewa Partyga – konstelacje<sup>20</sup> – nie wynikały jedynie z mody na teatr lub twórczość Skandynawów, istotne okazały się indywidualne poszukiwania nowych form wyrazu oraz

<sup>14</sup> Zofia Nałkowska, wpis z 14 października 1910, w: eadem, *Dzienniki 1909–1917*, s. 162.

<sup>15</sup> Pisała o tym m.in. Hanna Kirchner, *Nałkowska albo życie pisane*, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B. 2011.

<sup>16</sup> Wilhelm Feldman, *Zofia Rygier-Nałkowska*, „Krytyka” 1910, R. 12, t. 2, s. 117.

<sup>17</sup> Ibidem.

<sup>18</sup> Ibidem.

<sup>19</sup> Pisze o nich m.in. Agata Zawiszewska, *Glosa o narcyzmie na marginesie „Lodowych pól” Zofii Nałkowskiej*, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Seria Literacka, 2013, t. 21(41), s. 99–121.

<sup>20</sup> Ewa Partyga, *Ibsenowskie konstelacje*.

zainteresowania procesami społecznymi. Ludwik Fryde w szkicu poświęconym *Granicy* zwrócił uwagę na trzy etapy twórczości Nałkowskiej: liryczny, prozatorski i dramatyczny<sup>21</sup>. Pierwszy z nich oznaczał – zdaniem krytyka – próbę przewyższenia młodopolskiej estetyki, której ślady można odnaleźć we wczesnych utworach (m.in. *Kobietach*). Etap drugi – wyznaczały nowe strategie narracyjne, obecne w ważnych dla pisarki powieściach, wśród nich istotną rolę odgrywały m.in. *Węże i róże* (1914) oraz *Hrabia Emil* (1920). Dramaty tworzyły nowy etap twórczości, Urszula Kowalska połączyła go z typową dla prozaików dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych (badaczka wymieniła m.in. Iwana Turgieniewa, Gustava Flauberta, Emila Zolę)<sup>22</sup> potrzebą odkrywania przestrzeni sceny<sup>23</sup>. Krytyków wczesnej twórczości Nałkowskiej<sup>24</sup> zachwycił także kunsztowny splot dialogów, rozpisana na głosy opowieść. Być może właśnie „strategia głosów”, dialogiczność zdecydowały o podjęciu prób dramatycznych, wpłynęły na zainteresowania sztuką sceny.

O tym, że Nałkowska świadomie eksperymentowała w dziedzinie dramatu i zastanawiała się nad wyborem formy wypowiedzi, świadczy m.in. ostatni z trzech utworów, należących do etapu dramatycznego – *Renata Sluczańska* (1935), który stanowi przeróbkę powieści *Niedobra miłość* (1928). Jak zatem należy traktować jej dramaty? Bez wątplenia istotny trop może stanowić przegląd strategii dramaturgicznych, obecnych w twórczości autorki *Domu kobiet*, próba określenia znaczenia fenomenu tragizmu, stanowiącego niezbywalny element sztuki dramatycznej.

Tragizm i tragiczność to pojęcia, które na przełomie XIX wieku nabrały nowego znaczenia, doświadczenia Wielkiej Wojny i bliskość kolejnej sprawiły, że koncepcja tragedii, którą w modernizmie rozwijał m.in. Fryderyk Nietzsche (jako wyraz i kontynuacja rytu dionizyjskiego<sup>25</sup>), okazała się nieoczywista. Wojciech Gutowski zwrócił uwagę na obecność dwóch odmian tragizmu w Młodej Polsce: konwulsyjnego i ekstazy<sup>26</sup>, przedstawiony przez Nałkowską konflikt tragiczny miał także wewnętrzny charakter, wynikał jednak z zerwanych (lub naderwanych) relacji ze światem. Boha-

<sup>21</sup> Ludwik Fryde, *Granica Zofii Nałkowskiej*, „Droga” 1936, nr 7–8, s. 34.

<sup>22</sup> Urszula Kowalska, *O dramatach Zofii Nałkowskiej*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F, Nauki Filozoficzne i Humanistyczne” 1961, nr 16, s. 190.

<sup>23</sup> Ibidem.

<sup>24</sup> Jan Lorentowicz, *Zofia Rygiel-Nałkowska*, „Kobiety” [recenzja], „Nowa Gazeta” 1906, nr 295; Anna Zahorska (Savitri), *Indywidualizm kobiety w najnowszej powieści polskiej*, „Świat” 1910, nr 19; Karol Irzykowski, *Powieści Zofii Nałkowskiej*, „Nowa Reforma” 1910, nr 181–183; mf [Maria Feldmanowa], „Kobiety” *Zofii Nałkowskiej*, „Krytyka” 1906, t. 2, s. 210; Leon Choromański, *Kobiety* [recenzja], „Przegląd Społeczny” 1906.

<sup>25</sup> Zbigniew Kaźmierczak, „Nietzscheańska filozofia tragedii, czyli o upokorzeniach, jakie niesie filozofia”, w: *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, red. Halina Krukowska, Jarosław Ławski, Białystok: Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku 2005, s. 20.

<sup>26</sup> Wojciech Gutowski, *Młodopolski palimpsest tragiczności*, w: *Problemy tragedii i tragizmu*, s. 97–104.

terowie jej dramatów poszukiwali w sytuacjach granicznych utraconych sensów<sup>27</sup>, odrzucali jednak „tragiczną teologię”<sup>28</sup>.

Dramaty powstawały w okresie sześciu lat (1929–1935): *Dom kobiet* (1930), *Dzień jego powrotu* (1931) i *Renata Śluczańska* (1935). Nałkowska sięgnęła po tę właśnie formę wypowiedzi po doświadczeniach z prozą, dramaty były więc „laboratoriami myśli i zdarzeń”, w których artystka z wnikliwością przyglądała się ludzkiej psychice, analizowała m.in. koncepcje prawdy i dobra.

#### 4

Początek XX wieku to czas eksperymentów, którym poddany został człowiek<sup>29</sup>, w poszukiwaniach artystycznych istotną rolę odegrało zagadnienie utraty spójnego Ja<sup>30</sup>, analizowano także procesy transgresji, badano fenomen newrozy, literatura skupiona na „zagadce człowieka”<sup>31</sup> pozwalała zrealizować ten zamiar. Karol Irzykowski wspominał w esejach m.in. w *Obronie realizmu* o „odpisywaczach życia”, których twórczość warto skonfrontować z dziełami eksponującymi formę realizmu. Forma ta byłaby wyrazem

pewnych, choćby bardzo nieznacznych momentów, które by zaznaczały, skąd on (realizm) wypływa i do czego zmierza. Które by zaznaczyły rolę dawnej kopii w gospodarce ducha. Co prawda ról tych jest nieskończoność<sup>32</sup>.

Irzykowski analizował w literaturze miejsca spotkania materii i ducha, kwestie psychologiczne, znaczenie charakterów w nawiązaniu do teorii Ludwiga Klagesa, zgodnie z którą należy studiować „powierzchnię człowieka”, nie jego nerwy<sup>33</sup>.

Zofia Nałkowska jako autorka dramatów wiele zawdzięczała modernistycznej estetyce, równocześnie jednak w refleksji na temat roli literatury pisarka prezentowała postawę krytycyzmu społecznego (akcentowała publiczną rolę literatury). Zainteresowanie feminizmem (warto przypomnieć słynne wystąpienie na Kongresie Kobiet w 1907 roku) skłaniało ją w kierunku nietzscheanizmu, mocnych osobowości funk-

<sup>27</sup> Por. Romana Kolarzowa, *Przekroczyć estetykę. Tragiczność jako kategoria transgresyjna w poezji i muzyce początku XX wieku*, Kraków: Universitas 2000.

<sup>28</sup> Termin Wojciecha Gutowskiego, *Młodopolski palimpsest tragiczności*, s. 101.

<sup>29</sup> M.in. zjawiska mediumizmu, mesmeryzm, rodząca się psychoanaliza, teoria sugestii.

<sup>30</sup> Pisał o tym przede wszystkim Ernst Mach, którego słynne powiedzenie „Ja nie da się uratować”, ogłaszające kryzys podmiotu, miało ogromny wpływ na literaturę przełomu wieków (Ernst Mach, *Beiträge zur Analyse der Empfindungen*, Jena: Fischer 1886, s. 20).

<sup>31</sup> Problematyka ta była niezwykle aktualna na przełomie XIX i XX wieku, zob. np. Karl Du Prel, *Zagadka człowieka*, przeł. Leon Sternklar, Lwów: Wydawnictwo „Kultura i Sztuka” 1914.

<sup>32</sup> Karol Irzykowski, *Obrona realizmu*, w: idem, *Walka o treść: studia z literackiej teorii poznania*, Warszawa: Księgarnia F. Hoesicka 1929, s. 157.

<sup>33</sup> Idem, *Prolegomena do charakterologii*, w: ibidem, s. 247.

cjonujących niejako „poza dobrem i złem”. W *Kobietach, Rówieśnicach*, także w dramatach, np. w *Domu kobiet*, pojawiają się zatem: refleksja o podwójnej moralności zależnej od płci oraz uwagi w obronie podmiotowości kobiet. Bohaterki dramatu *Dom kobiet* niezależnie od wieku tęsknią za wolnością, w głębi duszy pragną jednak męskiego wsparcia i ostatecznie ulegają „kulturowym wzorcom”, ale czy jest to gest rezygnacji? Z pewnością nie, Nałkowską interesują procesy wyparcia i przeniesienia, rola pamięci, wyobraźni – znane choćby z twórczości Marcela Prousta, który przecież kontynuował tradycję Michela Montaigne’a – mówiącego wprost: „ja jestem treścią mej książki”. W dramatach polskiej pisarki „ja” nakłada maski, odgrywa różne role, mierzy się z przeznaczeniem, istotna okazuje się perspektywa czasowa, swoista „plama trwania”, uobecnione wspomnienie.

Motyw losu determinującego istnienie odgrywał istotną rolę w twórczości Skandynawów: Henrika Ibsena, Augusta Strindberga, Bjørnstjerne Bjørnsona, Knuta Hamsuna, Jonasa Lie czy Oli Hanssona. Dzieła tych artystów, wraz z malarstwem Edvarda Muncha i rzeźbami Gustava Viegelanda, zainicjowały renesans sztuki skandynawskiej w Europie w drugiej połowie XIX wieku. Ibsen<sup>34</sup> i Strindberg wkroczyli także na polskie sceny, choć może nie tak tryumfalnie jak w innych krajach Europy. Dramat Ibsena pt. *Pretendenci do tronu* wystawiono w 1879 roku (Teatr im. hr. Skarbka we Lwowie). *Dom lalki*, zaprezentowany w Teatrze Wielkim w Warszawie w 1882 roku, zainicjował dyskusję na temat wartości estetycznych oraz społecznej roli kobiet. Krytycy zwracali uwagę na nowatorstwo formalne, bogactwo tematyczne, obecne w sztuce konteksty społeczne, rolę matki, kobiety, wpisywali swoje wypowiedzi w kontekst dyskusji<sup>35</sup> o tragiczności i tragiczności<sup>36</sup>. W cyklu esejów pt. *Reformatorzy sceny*, ogłoszonych w 1893 roku na łamach „Echa Muzycznego. Teatralnego i Artystycznego” analizowano także twórczość Richarda Wagnera, Oskara Wilde’a, Henrika Ibsena<sup>37</sup>, Augusta Strindberga oraz Maurice’a Maeterlincka<sup>38</sup>. O roli sztuki dramatycznej wspominała m.in. Waleria Marrené-Morzkowska w odczycie pt. *Nowe prądy w literaturze dramatycznej*, wygłoszonym w 1893 roku, w którym m.in. szczegółowo omówiła twórczość Ibsena<sup>39</sup>.

<sup>34</sup> Piszę o tym szerzej we *Wstępie do Dramaty Stanisława Przybyszewskiego*. Edycja krytyczna (tom w przygotowaniu). Tom powstaje w ramach grantu NPRH realizowanego w latach 2018–2024, nr projektu 11H17013385. Kierownikiem naukowym projektu jest prof. dr hab. Gabriela Matuszek. O zagadnieniach recepcji Ibsena w Polsce pisali m.in.: Jan Michalik, *Twórczość Ibsena w sądach krytyki polskiej 1875–1906*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1972; Lech Sokół, *Peer Gynt w teatrze polskim (1904–1997)*, w: *Dramat obcy w Polsce w XIX i XX wieku*, red. Wojciech Kaczmarek, Joanna Michalczuk, Lublin: Wydawnictwo KUL 2004.

<sup>35</sup> B. J., *Dom lalki*, „Biblioteka Warszawska” 1883, s. 280. Dyskusje toczyły się od kopenhaskiej premiery utworu w 1879 r.

<sup>36</sup> A. Wrzesień [Antoni Lange], *Literatura współczesna w Norwegii*, „Bluszcz” 1905, nr 37, s. 36.

<sup>37</sup> Zob. [b.a.], *Reformatorzy sceny*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1893.

<sup>38</sup> Waleria Marrené-Morzkowska, *Krytyka graficzna*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1893, nr 6, s. 62–63.

<sup>39</sup> Eadem, *Nowe prądy w literaturze dramatycznej*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1893, nr 15, s. 176.

Problematyka ta powróciła także w dwudziestoleciu międzywojennym (por. praca Adama Stodora, *Henryk Ibsen. Życie i twórczość*, Złoczów 1933), zyskała jednak nieco inne znaczenie, przede wszystkim zwrócono uwagę na aspekty filozoficzne (złożone relacje człowieka i idei, spektrum psychologicznych procesów) oraz stosunki między jednostką a społeczeństwem, refleksję o zniewoleniu przez biologię i środowisko, zawarte w twórczości Ibsena. Cenna okazała się także kwestia formy (tzw. naturalistyczny model – „dramat piątego aktu”<sup>40</sup>), odejście od weryzmu mimetycznego i wprowadzenie symbolicznego kodu, brak przedakcji, rola dialogów tzw. mowy życia). Twórczość Ibsena okazała się cenna dla polskich artystów z kilku powodów, przede wszystkim skandynawski pisarz zdekonstruował melodramatyczną sztukę z tezą, wprowadzając nowe rozwiązania, m.in. przejście od charakterystycznego dla naturalizmu mimetyzmu w stronę atrakcyjnej w dwudziestoleciu międzywojennym analizy psychologicznej bohaterów, obejmującej zarówno świadomość społeczną (kryzys rodziny, ucieczkę przed uwarunkowaniem biologicznym, obciążeniami, jakie niosła ze sobą kultura mieszczańska), jak i doświadczenia jednostkowe („Ja” świadome winy popełnionej w przeszłości).

Nałkowska przejęła to dziedzictwo, zmodyfikowała jednak jego znaczenie, wprowadzając własne rozwiązania, przyczyniła się w ten sposób m.in. do „odkłamywania” kobiecego teatru<sup>41</sup>. Pisarka przekształciła, podobnie jak Ibsen, model dramatu mieszczańskiego, zachowała logiczny układ wątków, napięcie sceniczne, zadbała o stworzenie iluzji prawdziwego życia, czemu służyły m.in. rozbudowane didaskalia (np. w *Renacie Śluczańskiej* opisany zostaje niemalże każdy element wystroju, ubiór bohaterów). Akcja sceniczna rozpoczynała się niejako od środka – *in medias res* – strategia ta służyła uwierzytelnieniu zdarzeń, budowaniu prawdziwej opowieści, rekonstruowaniu ludzkich charakterów.

Ibsen nie rezygnował z logicznego układu scen, z prostej akcji, przeprowadzał jednak wnikliwą analizę zdarzeń przez dialogi, w których demaskował postawy bohaterów, porzucał tradycyjną ekspozycję (sytuacja dramatyczna była przedstawiona niejako „z biegu”) i dążył do zaskakującego finału (m.in. w *Upiorach* jest nim prośba o eutanazję, którą syn kieruje do pozbawionej złudzeń matki). Interesującym zabiegiem dramaturgicznym była także obecność leitmotivów (w *Upiorach* jest to odziedziczenie syfilisu, a zatem „powtórzenie historii” postaci szambelana Alvinga w życiu jego syna, Oswalda) oraz wprowadzanie pozorów „zwykłej rozmowy” (mowa potoczna).

W prezentacji bohaterów Nałkowska unikała fizjologicznych opisów, interesował ją portret psychologiczny, pisarka rezygnowała także z akcji, jej dramaty miały więc statyczny charakter (ich treścią były spotkania i rozmowy), był to zatem w dużej mierze typ dramatu analitycznego, o czym wspominał m.in. Peter Szondi<sup>42</sup>. Strategia ta nosi

<sup>40</sup> Por. Jan Michalik, *Naturalistyczna technika dramatu*, „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej” 1979, t. 16.

<sup>41</sup> Wilhelm Mach, *Przedmowa*, w: Zofia Nałkowska, *Pisma wybrane*, Warszawa: Czytelnik 1956, s. 28.

<sup>42</sup> Peter Szondi, *Ibsen*, w: *Teoria nowoczesnego dramatu 1880/1950*, przeł. Edmund Misiołek, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1976.

piętno wpływów dramatów Ibsena<sup>43</sup>, który we wszystkich swoich utworach kładł akcent na relacje międzyludzkie, a w *Podporach społeczeństwa* (1877), *Norze czyli domu lalki* (1879) czy *Wrogu ludu* (1882) prezentował stosunki między postępową jednostką a murszejącym społeczeństwem. Gabriela Matuszek zwróciła uwagę na to, że skandynawski dramaturg poszukiwał w swoich utworach „nagiej prawdy” o człowieku<sup>44</sup>.

## 5

W dramatach Nałkowska skupiła uwagę na relacjach społecznych, zeszała w głąb psychiki bohaterów, przede wszystkim interesowała ją relacje rodzinne, dekonstruowała zatem – podobnie jak Ibsen np. w *Norze*, *Rosmersholm* czy *Budowniczym Solnessie* – mit szczęśliwej rodziny. Twórczość skandynawskiego dramaturga była więc dla niej cenna nie tylko pod względem tematycznym czy formalnym, pisarka nawiązała do strategii dziewiętnastowiecznego realizmu (biologizmu, determinizmu, pojęciu woli), który stanowił punkt wyjścia dla współczesnych koncepcji estetycznych. Bohaterowie utworów są zatem zdeterminowani przez biologię, tęsknią za szczęściem, pięknem i miłością. Mroczna natura pozbawia ich jednak „życiowego światła”.

Jedną z ważniejszych funkcji poznawczych w twórczości autorki *Domu kobiet* jest spojrzenie. Bohaterowie nie chcą zbyt wiele wiedzieć, stopniowo jednak, czasem dzięki „przybyszom z zewnątrz”, odkrywają prawdę o własnym pochodzeniu, zdradzie najbliższych czy popełnionej niegdyś zbrodni. Spojrzenie nie tylko syntetyzuje zdarzenia (ogniskuje uwagę), w dramatach pojawia się zwykle bohater – przybysz z daleka, który wie więcej, jest bardziej doświadczony, przygląda się wszystkiemu z innej perspektywy.

Więzy rodzinne i symbolizujący je dom np. w *Domu kobiet* skupiają w mikroświecie najważniejsze problemy: relacji, odpowiedzialności, indywidualizmu, rozumienia dobra, zła. W dramacie tym autorka obnaża także mechanizmy uprzedmiotowienia kobiety (matki, żony, m.in. na przykładzie wspomnień Joanny), równocześnie jednak – ujawniając zdrady, podwójną egzystencję – dezawuuje patriarchalny wzorzec kultury (nie jest to oczywiście novum, proces ten rozpoczął się już w literaturze Młodej Polski). Również w drugim dramacie – *Dzień jego powrotu* problem rodziny wydaje się najważniejszy, tragedia, która dotknęła bliskie sobie niegdyś osoby, zniszczyła relacje, podważyła zasadność ich odbudowywania. Zbrodnia Ksawerego nie ma jednak przypadkowego charakteru, „wynika z jego natury”.

Nałkowska, podobnie jak Dostojewski w *Zbrodni i karze*, próbowała odpowiedzieć na pytanie o ludzką naturę, predyspozycje do zbrodni. Pisarka notowała w *Dzienniku*:

---

<sup>43</sup> O dramatach Ibsena pisze Gabriela Matuszek, *Naturalistyczne dramaty*, Kraków: Universitas 2001, s. 54–101.

<sup>44</sup> Ibidem, s. 95.

Dostojewski naprzód samotnie psychologiczną sytuację daje, dopiero później próbuje myślowo ją wyjaśnić. Jest to dobre, byłoby dla mnie pożyteczne, ale sądzę, że musi to być wrodzoną cechą talentu<sup>45</sup>.

Bohater jej dramatu, Ksawery, wielokrotnie sięgał po zbrodnię, jego portret psychologiczny odsłania się stopniowo w rozmowach, w których pragnie uchodzić za ofiarę (oczekuje współczucia, wyrozumiałości), stosuje więc retorykę zniewolenia, sięga po argumenty moralne, religijne i społeczne, odwołuje się nawet do wspomnienia cielesnego zbliżenia z żoną w czasie jej odwiedzin w więzieniu. Monika, jego żona, waha się, musi bowiem dokonać wyboru między „przezroczystym” (czystym moralnie) Tomaszem a Ksawerym, mężem, którego – jak się okazuje – nie jest w stanie zrozumieć.

Otwartość warstwy fabularnej, obecność miejsc niedookreślonych (np. brak odpowiedzi na pytanie o determinanty kierujące działaniami bohaterów) zbliżają dramat Nałkowskiej do twórczości Ibsena. W *Dzikiem kaczce* skandynawski dramaturg otwiera nieznacznie przestrzeń, ściany domu rodzinnego poszerza o strych, to właśnie tu rozegra się dramat. W *Dniu jego powrotu* przestrzeń (skondensowana z czasem, co urealnia perspektywa spoglądania niejako przez otwarte okno, obserwowania wydarzeń) zostaje podzielona na część, która uosabia teraźniejszość (pokój Ksawerego i Moniki), oraz obszar ukryty w głębi, i to w nim dokona się kolejna zbrodnia (pokój Bronki). Również w *Domu kobiet* można wyróżnić takie „enklawy”, np. obszar ogrodu (symbolicznego *locus amoenus*) wskazuje na otuloną wspomnieniami, tęsknotami przeszłość. Jednak to właśnie z ogrodu, przez drzwi werandy, wdrze się do środka Ewa (przybysz z daleka, z innego świata; jej imię wydaje się znaczące, stanowi nawiązanie do wydarzeń w biblijnym Raju) ze swoją prawdą, która zmieni nastawienie Joanny, cierpiącej do tej pory na „chorobę sumienia”.

Relacje międzyludzkie, przedstawione w dramatach Nałkowskiej, mają zatem dialektyczny charakter: kształtują się między tym, co jest, a tym, co było (między przeszłością a teraźniejszością). Sytuacja ta stanowi nawiązanie do utworów Ibsena, m.in. w *Dzikiem kaczce* przeszłość determinuje teraźniejszość i przyszłość, kara dotyka niewinne dziecko, jej ciężar odczuwają także rodzice. Problem winy i kary wybrzmiewa u Nałkowskiej najgłośniej w dramacie *Dzień jego powrotu*. W utworze tym ojciec Ksawerego nie widzi przebaczenia dla syna, pojmując zbrodnię w kategoriach praw dziedziczenia, złych genów (wspomina zmarłą żonę, która wychowała mordercę), argumentacja męża Moniki, kierowana wobec kobiet, presja, jaką wywiera na nie, nie mają dla niego żadnego znaczenia. Relacje rodzinne okażą się pozorne, stworzą sieć kłamstw, która nagle zostanie zerwana. W *Upiorach* złe geny ujawniają się w przedstawicielu kolejnego pokolenia – w Oswaldzie – także skazanym na moralną i społeczną ruinę. W *Dniu jego powrotu* dziecko Ksawerego i Moniki umrze, czyn męzczyzny nie ma wyraźnego uzasadnienia, nie dotknie go także choroba sumienia.

<sup>45</sup> Zofia Nałkowska, wpis z 20 października 1909, w: eadem, *Dzienniki 1909–1917*, s. 163.

Nałkowska nie wskazuje wprost na czynniki determinujące los bohaterów, nie analizuje wzorców kulturowych, nie szuka w nich źródeł cierpienia, milczy, zawiesza głos – tak dzieje się np. w *Domu kobiet*. Inne rozwiązanie pisarka przyjmuje w *Dniu jego powrotu*, w utworze tym Monika – w obliczu kolejnej zbrodni – wypowiada zdanie: „Przecież ja nie byłabym odeszła”<sup>46</sup>. Stwierdzenie to potęguje tragizm, ujawnia bowiem bezwarunkowe uwikłanie w patriarchalny schemat, zniewolenie bohaterki, która gotowa była na życie bez miłości. Problem relacji Moniki i Ksawerego dotyczy także zdrady. Szybko okazuje się jednak, że zdrada nie oznacza miłosnego sprzeniewierzenia (związku z inną kobietą), lecz sprzeniewierzenie prawdzie, życie w zakłamaniu. A przecież – jak sugeruje nieco ironicznie Nałkowska – kobiecie najtrudniej wybaczyć zdradę z miłości.

Nuta ironii pobrzmiewa także w *Renacie Śluczańskiej*, w dramacie tym decydująca się na samobójstwo Agnieszka (podobnie jak bohaterka Ibsena Hedda Gabler wybiera śmierć od kuli) nie umiera, odnosi ranę, odnaleziona przez Julka i jego ojca z pewnością przeżyje. Hedda Gabler wybiera śmierć z nudy, życie z niekochanym mężem, refleksje o dziecku, które ma wydać na świat, budzą jej odrazę. Hedda wypiera swoją kobiecość, marzy o tym, by zjrzeć do zakazanego świata męskich spotkań. Nieco inaczej postępuje Agnieszka, która z aktu na akt blaknie, traci urok, pogrąża się w rozpacz.

W dramatach Nałkowskiej bohaterowie nie mogą uciec przed przeznaczeniem – zło popełnione powraca i trzeba za nie ponieść karę. Podobne rozwiązanie proponuje Ibsen, który podporządkowuje zdarzenie dramatyczne psychoanalitycznej refleksji o zbrodni i karze, odsłania tym samym sprzeczności tkwiące między pozorami a istotą życia społecznego (wpływ środowiska na decyzje jednostki, por. *Rosmersholm*). W *Budowniczym Solnessie* kara za nieczułość, próbę równania się z Bogiem (budowniczy na wieży rozmawia ze Stwórcą, wciela się w Jego rolę) oznacza katastrofę, której nie można zapobiec. Tragizm tej historii tkwi w tym, że bohater stopniowo dochodzi do prawdy o swoim przeznaczeniu, traci tym samym „fałszywą świadomość”, osadzoną w porządku moralnym. Osobą, która budzi w nim ową świadomość, jest Hilda – przedstawiona jako „przybysz z daleka”. Również bohaterka dramatu Nałkowskiej *Dom kobiet*, Ewa, nieznana nikomu córka Krzysztofa, burzy spokój domowników, niszczy żalobę Joanny, równocześnie także – dość nieoczekiwanie – wyzwala ją od cierpień powodowanych wspomnieniem ukrywanej dotąd zdrady. Prawdziwie zatem brzmią słowa:

BABKA  
(niepewnie)

Przecież ja całe takie długie moje życie szłam sama w ciemności, choć żyłam tutaj między wami. Natura cierpienia, natura miłości – wszystko, co jest od człowieka do człowieka, to jest już tylko ciemność<sup>47</sup>.

<sup>46</sup> Zofia Nałkowska, *Dzień jego powrotu*, w: eadem, *Utwory dramatyczne*, Warszawa: Czytelnik 1990, s. 286.

<sup>47</sup> Zofia Nałkowska, *Dom kobiet*, w: ibidem, s. 78.

Nałkowska próbuje wyjaśnić ich sens. W dramatach Ibsena „przybysz z daleka” łączył zdarzenia z przeszłości z teraźniejszością, ujawniał w ten sposób „piąty akt dramatu” – w anamorficzny sposób prezentował właściwy obraz zdarzeń. Nałkowska także w ten właśnie sposób przedstawia postać Ewy. Dzięki jej „widzeniu spraw” pozostałe bohaterki odnajdują ukojenie.

## 6

W dramatach Nałkowskiej (Urszula Kowalska określiła je jako zbliżone do prozy<sup>48</sup>), dominuje żywioł opowieści, refleksji. Bohaterowie często spowiadają się z własnych myśli, ujawniają przekonania: słowo wypowiedziane implikuje działanie, uruchamia zdarzenia, nadaje im pełne znaczenie, budzi lęk i równocześnie fascynuje. Autorka *Domu kobiet* tworzy oryginalną formułę dramatu: sięga oczywiście po wypracowane przez lata schematy, korzysta ze zdobyczy modernistów, niektóre z nich dekomponuje: rezygnuje m.in. z ekspozycji, wprowadza elementy pantomimy, eksponuje ciszę, tworzy nastrojowość, posługuje się niedomówieniami, wskazuje na symboliczne znaczenia zdarzeń – nadaje im jednak własny charakter, m.in. urealnia bohaterów, obdarza ich cechami „pełnokrwistych” postaci. Zarówno Ksawery z *Dnia jego powrotu*, jak i Joanna z *Domu kobiet* to postacie zmagające się z tajemnicami, skrywające pamięć zdrady lub zbrodni. Nałkowska zadaje pytania o obecność zła w człowieku i w świecie. Jak dochodzi do zbrodni? Czy człowiek jest zdolny popełnić przestępstwo? W jej dramatach zbrodnia nie rodzi się z afektów, pytanie o jej rodowód skrywa inne zagadnienie, dotyczące ludzkiej natury. W dramatach Ibsena, takich jak np. *Rosmersholms*, *Hedda Gabler* czy *Budowniczy Solness*, pojawia się podobny problem – tajemnicy, zbrodni z namiętności (nakłaniania do niej). Istotne podobieństwa nie dotyczą jednak zdarzenia dramatycznego, choć norweski dramaturg, niczym w soczewce, skupia w swoich utworach błędy i rozterki mieszczaństwa, prezentuje kryzys klasy średniej, lecz koncepcji człowieka. Ibsen ukazuje człowieka w sytuacji bez wyjścia: budowniczy Solness zмага się więc z traumą po utracie najbliższych, ze wspomnieniem pożaru, który zainicjował rozpad rodziny, kryzys jego osobowości. Solness to nie tylko ktoś, kto utracił szczęście rodzinne, istotny okazuje się także brak poczucia sensu, wiary w wykonywaną pracę. Bohater tęskni za przeszłością, niewinnością, dlatego pragnie otaczać się młodymi kobietami – nie żywi do nich uczuć, są dla niego niczym lustro, w których może się przeglądać, by wciąż pogłębiać autoanalizę i przeżywać w ten sposób doznane cierpienia. Sytuacja ta sprzyja również refleksjom na temat świadomości jednostki, granic, które w życiu społecznym tłamszą wolność, uniemożliwiają działanie.

W dramacie Nałkowskiej *Dzień jego powrotu* wszyscy bohaterowie są zniewoleni: przez reguły życia mieszczańskiego społeczeństwa, nakazy moralne, indywidual-

<sup>48</sup> Urszula Kowalska, *O dramatach Zofii Nałkowskiej*, s. 182.

nie pojmowaną sprawiedliwość. Ksawery jest „typem urodzonego mordercy”, który żyje ze świadomością swojej natury, skrywa ją, wierząc, że milczenie żony oznacza akt przebaczenia, przebaczenie zaś pozwoli żyć tak, jakby zbrodni nie było. Warto przypomnieć, że chodzi w tym przypadku o zdarzenie z okresu wojny, zabójstwo prawdopodobnie niewinnych jeńców, chęć zatuszowania sprawy i kolejne zabójstwo osoby, która nie potrafiła zapomnieć o wydarzeniu. Ksawery w obawie przed zdemaskowaniem morduje niewygodnego świadka. W tym przypadku, podobnie jak w *Domu kobiet*, człowiek zostaje przedstawiony jako ktoś narażony na działanie wrogich sił. Ewa, bohaterka wspomnianego dramatu, przyjeżdża do wdowy po Krzysztofie, ojcu, by szukać pomocy. Jest nad swój wiek dojrzała, zdaje sobie sprawę z trudnej sytuacji życiowej (szef biura, w którym pracuje, chce, by została jego kochanką). Gdy odkrywa prawdę o swoim ojcu – poddaje się, wraca w ramiona szefa, przyjmuje mroczne przeznaczenie. Podobnie zachowuje się Ksawery z *Dnia jego powrotu*, który tuż po wyjściu z więzienia popełnia kolejną zbrodnię. Bohater nie godzi się na rolę porzuconego męża. Konstrukcja myślowa, misternie zbudowana w czasie więziennej izolacji, traci sens, gdy ukochana żona dostrzega w nim zabójcę i pragnie uciec z innym mężczyzną. W *Renacie Słuczkańskiej* mroczny rys ludzkiej osobowości ujawnia się w tytułowej bohaterce. Renata jest znakomitą gospodynią, która nie dba przesadnie o elegancję, piecze ciasteczka, pielęgnuje ogród, jednak to właśnie ona zajmuje myśli Blizbora i spycha niejako na margines wielkoświatową Agnieszkę.

W dramatach Nałkowskiej tragizm nie dotyczy zdarzeń, nieoczekiwanych rozstrzygnięć czy losu bohaterów, samooskarżający ton (por. Joanna z *Domu kobiet*, która przeżywa własną zdradę, nie wiedząc o podwójnym życiu męża), równowagę proces demaskacji, obnaża intencje działania tych, których uważano za ideały. Nałkowska nie wierzy w nie, człowiek w jej dramatach pozostaje ludzki, skłonny do upadku, błędnych wyborów, zainfekowany złem. Tragizm tkwi w samym fakcie istnienia.

## References

- Benjamin Walter, *Aniol historii. Eseje, szkice, fragmenty*, przeł. Krystyna Krzemieniowa, Hubert Orłowski, Janusz Sikorski, oprac. Hubert Orłowski, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 1996.
- Brzozowski Stanisław, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, oprac. Janina Bahr, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1997.
- Choromański Leon, *Kobiety* [recenzja], „Przegląd Społeczny” 1906.
- Du Prel Karl, *Zagadka człowieka*, przeł. Leon Sternklar, Lwów: Wydawnictwo „Kultura i Sztuka” 1914.
- Ellmann Richard, *James Joyce*, przeł. Ewa Krasieńska, oprac. Zbigniew Lewicki, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1984.
- Feldman Wilhelm, *Henryk Ibsen*, Lwów: nakładem H. Altenberga 1922.
- Feldman Wilhelm, *Zofia Rygier-Nałkowska*, „Krytyka” 1910, R. 12, t. 2.
- Fryde Ludwik, *Granica Zofii Nałkowskiej*, „Droga” 1936, nr 7–8.

- Gutowski Wojciech, *Młodopolski palimpsest tragiczności*, w: *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, red. Halina Krukowska, Jarosław Ławski, Białystok: Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku 2005.
- Irzykowski Karol, *Obrona realizmu*, w: idem, *Walka o treść: studia z literackiej teorii poznania*, Warszawa: Księgarnia F. Hoesicka 1929.
- Irzykowski Karol, *Powieści Zofii Nałkowskiej*, „Nowa Reforma” 1910, nr 181–183.
- Każmierczak Zbigniew, „Nietzscheańska filozofia tragedii, czyli o upokorzeniach, jakie niesie filozofia”, w: *Problemy tragedii i tragizmu. Studia i szkice*, red. Halina Krukowska, Jarosław Ławski, Białystok: Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku 2005.
- Kirchner Hanna, *Modernistyczne młodości Zofii Nałkowskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1961, nr 1(59).
- Kirchner Hanna, *Nałkowska albo życie pisane*, Warszawa: Wydawnictwo W.A.B. 2011.
- Kolarzowa Romana, *Przekroczyć estetykę. Tragiczność jako kategoria transgresyjna w poezji i muzyce początku XX wieku*, Kraków: Universitas 2000.
- Kowska Urszula, *O dramatach Zofii Nałkowskiej*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F, Nauki Filozoficzne i Humanistyczne” 1961, nr 16.
- Lorentowicz Jan, *Zofia Rygiel-Nałkowska, „Kobiety”* [recenzja], „Nowa Gazeta” 1906, nr 295.
- Marrené-Morzowska Waleria, *Krytyka graficzna*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1893, nr 6.
- Matuszek Gabriela, *Naturalistyczne dramaty*, Kraków: Universitas 2001.
- mf [Maria Feldmanowa], „Kobiety” Zofii Nałkowskiej, „Krytyka” 1906, t. 2.
- Michalik Jan, *Naturalistyczna technika dramatu*, „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej” 1979, t. 16.
- Nałkowska Zofia, *Co zawdzięczają pisarze polscy literaturom obcym?*, „Wiadomości Literackie” 1927, nr 47.
- Nałkowska Zofia, *Dzienniki 1909–1917*, oprac., wstęp i komentarz Hanna Kirchner, Warszawa: Czytelnik 1976.
- Nałkowska Zofia, *Pisma wybrane*, Warszawa: Czytelnik 1956.
- Nałkowska Zofia, *Utwory dramatyczne*, Warszawa: Czytelnik 1990.
- Nałkowska Zofia, *Widzenie bliskie i dalekie*, Warszawa: Czytelnik 1957.
- Partyga Ewa, *Ibsenowskie konstelacje. Ćwiczenia w patrzeniu i czytaniu*, Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk 2016.
- Sugiera Małgorzata, *Ibsen i ideologia modernizmu*, w: *Ibsen – odejścia i powroty*, red. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Kraków: Księgarnia Akademicka 2009.
- Szondi Peter, *Ibsen, w: Teoria nowoczesnego dramatu 1880/1950*, przeł. Edmund Misiulek, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1976.
- Wrzesień A. [Antoni Lange], *Literatura współczesna w Norwegii*, „Bluszcz” 1905, nr 37, s. 36.
- Zahorska Anna (Savitri), *Indywidualizm kobiety w najnowszej powieści polskiej*, „Świat” 1910, nr 19.
- Zawiszewska Agata, *Glosa o narcyzmie na marginesie „Lodowych pól” Zofii Nałkowskiej*, „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Seria Literacka, 2013, t. 21(41).