

## Heterotopie i (nie)miejsca życia w dramaturgii Zofii Nałkowskiej – klucze do lektury

Dawid Maria Osiński

Uniwersytet Warszawski, Polska

d.osinski@uw.edu.pl

ORCID: 0000-0002-9468-1569

Numer tematyczny poświęcony w głównym nurcie badawczym dramaturgii Zofii Nałkowskiej prowokuje do zadawania pytań ważnych, choć – wydawałoby się na pierwszy rzut oka – wyjątkowo oczywistych: o specyfikę, uwarunkowania, możliwości i wybory artystyczne dramaturgii. Dotyczą one spraw zasadniczych, związanych ze statusem dramatów, poziomem dramaturgii, formą i walorami kompozycyjnymi, nośnością i aktualnością kilku dramatów pisarki, nie licząc słuchowiska radiowego *Noce Teresy* (1935). Skupiają się również wokół potencjału psychologiczno-egzystencjalnego, określającego tożsamości człowieka w nieustannym procesie weryfikowania siebie i swoich postaw oraz wyborów w życiu. Koncentrują się one także wokół sposobów czytania tej dramaturgii dzięki możliwościom stojącym przed nowymi językami humanistyki w taki sposób, żeby wydobywać potencjał dramatów, ale włączając refleksję nad nimi w nowe sposoby namysłu nad rozumieniem ludzkich postaw oraz przywiązaniem do ludzi, miejsc i wspomnień. Użycie powyżej leksemu ‘tożsamości’ jako *pluralium* w kontekście refleksji Nałkowskiej nad możliwościami człowieka, a także kierunkami wyborów, które testują człowieczeństwo jako próbę nieustannego wychodzenia z żywiołu życia, mówiąc Nietzsche, wydaje się adekwatne. Nałkowska dramaturgini ujawnia, że człowiek pozostaje każdorazowo inaczej zmieniany przez warunki życia i własne rozpoznania sytuacji, co nie przeszkadza mu trwać w zgodzie ze sobą i z praktykowanym regulaminem wewnętrznym potrzeb samostanowienia. Jest spełniony wówczas, gdy podejmuje próbę zmiany swojego miejsca w życiu. W dramaturgii Nałkowskiej chodzi właśnie o tożsamości określające doświadczenie nieustannej różnicy, o „przechodzące” przez siebie jak pajęczyny różne i nie zawsze spójne formy rzeczywistości odciskające piętno na podmiotowości. I taki sposób widzenia konfiguracyjności ludzkich doświadczeń, konstelacyjności relacji między ludźmi oraz czasoprzestrzenią i własną pamięcią, ujawnia Nałkowska pisarka. Dzieje się tak, porzucając od młodzieńczej refleksji zawartej w opowiadaniu pt. *Rzeczywistości* z tomu

*Koteczka, czyli białe tulipany*, dedykowanym Ludwikowi Stanisławowi Licińskiemu, a pisanym pod wpływem doświadczeń rewolucji 1905 roku na ziemiach polskich, przez tomy opowiadań, powieści, rozpisaną na dziesiątki lat refleksję autobiograficzną, a skończywszy na zapisach z *Dzienników czasu wojny*, kiedy w 1944 roku doświadczająca codzienności wojennej stara pisarka, razem z siostrą prowadząca sklep tytoniowy, pyta sama siebie (a także potencjalnego czytelnika swojej intymistyki), dlaczego rzeczywistość, daną w doświadczeniu, można przeżyć, opisać i zrozumieć jedynie wtedy, kiedy uświadomimy sobie, że dana jest we fragmentach, w okrucinach, w nieciągłości wrażeń. Mówiąc Białoszewskim i Tulli, dlatego, że doświadczana jest i uwewnętrzniana jedynie jako „szum” / „szумы”. Dociera ona jedynie w odpryskach i jest możliwa do opowiedzenia jako faktura widzeń poszczególnych, jako migotliwy, nie do końca dający się ustalić obraz o rozmazanych konturach. Nałkowska dramatopisarka zwłaszcza na ten wymiar nieostrości i niejednoznaczności zwraca uwagę. Stąd pojawiają się w jej dramatach sytuacje nieciągłe, powroty do wspomnień, miejsc i zdarzeń, które są niejednoznaczne i zależą od przyjętej perspektywy widzenia. Te rozciągnięte w czasie zjawiska, które domagają się głosu, „upiorne” i przekłete (nie)miejsca pamięci, która nie pozwala zapomnieć o tym, co było, i domaga się głosu, stają się fundamentalnymi wątkami problemowymi jej dramatopisarstwa. Tę niejednoznaczność i paradoksalność przypisania do miejsca zdradza doskonale jedna z wypowiedzi Joanny z *Domu kobiet*: „Więc to miejsce cierpienia, w którym człowiek popełnia samobójstwo, może być na innej skali tym samym miejscem, w którym drugi człowiek żyje całe lata. Może to miejsce jest dla drugiego człowieka jedynym doznawaniem życia”<sup>1</sup>.

Można więc zadać pytanie, jak oceniać w różnotematycznym (wariantywnie powtarzającym wątki, obrazy, sposoby dygresji, nawiązań, nici wewnętrznie odpowiadających sobie i meandrycznie dialogujących ze sobą diagnoz) i różnogatunkowym dorobku pisarskim dojrzałej pisarki jej dramaty. Jaką miarą określać ich potencjalną sceniczność, możliwości przełożenia na deski teatru, wreszcie możliwości adaptacyjne. Jak ocenić w kontekście innych prób dramatopisarskich pisarzy modernistów i dramatopisarzy dwudziestolecia międzywojennego tę twórczość, zogniskowaną zaledwie wokół kilku dramatów, których powodzenie bywało bardzo nierówne (mimo że na przykład *Dom kobiet* [1930] był bardzo chętnie tłumaczony na inne języki i to szybko po jego ukazaniu się). Co oznacza również dla oceny rozwoju przemian artystycznych i ewolucji pisarskiej decyzja (późna i wynikająca z dojrzałości oraz świadomego wyboru dramatu jako medium nazywania fundamentalnych spraw świata i człowieka), żeby próbować sprawdzenia się w teatrze form, rekwizytów i luster związanych nie tylko z autobiograficzno-powieściową formą testowania własnej, lecz także pokoleńniowej psychobiografii kobiecego stwarzania świata na nowo, po swojemu, na przekór i wobec różnorodnych klisz, a także (często) opresywnych systemów nazywania.

---

<sup>1</sup> Zofia Nałkowska, *Dziela. Utwory dramatyczne: Dom kobiet, Dzień jego powrotu, Renata Śluczańska*, Warszawa: Czytelnik 1990, s. 78. Dalej wszystkie cytaty z dramatów za tym wydaniem (symbol i numer strony cytowanej: DK, DJP, RS).

Nałkowska wybiera dramat jako formę literackiej ekspresji późno. Przygotowuje się do niego, terminując w spisywaniu siebie w dziennikach, pisząc opowiadania i liczne powieści, próbując rozumieć fenomen relacji międzyludzkich w różnorodnych skomplikowaniach i uwikłaniach, w tajemnicach i nieprzepracowanych doświadczeniach, utrudniających kontakt i nawiązanie więzi. Wybiera dramat jako arenę styku różnych racji, zawsze nierównoważnych, jako przestrzeń prymatu etyki nad estetyką, równoważącą *bios* i *logos* ludzkich doświadczeń w perspektywie indywidualnych spotkań z trudną wiedzą o tym, kim człowiek jest i kim się staje. Działa tak, żeby pokazać patowość sytuacji komunikacyjnych i wskazać na to, jak silna bywa tajemnica, jak działa mechanizm pamięci i pamiętania, a także odpamiętywania. Dokonuje wyboru dramatu jako rodzaju wypowiedzi artystycznej, żeby zastanawiać się, dlaczego przemoc związana z wiedzą o kimś najlepiej ujawnia się poprzez przemoc słowną. Różnorodne szkoły i sposoby odczytywania tekstu literackiego, zaproponowane przez współczesną humanistykę zaangażowaną, pozwalają spojrzeć na to dramatopisarstwo jako przykład kryjący w sobie duży potencjał problemowy<sup>2</sup>. Pożytki może przynosić poddanie namysłowi imagologiczno-pamięciologicznej wyobraźni Nałkowskiej, wspartej jej autorską refleksją nad zdefiniowaniem trudnej do okiełznania w języku i formach konfesyjnych podmiotowości. Produktywne okazują się również sposoby patrzenia na dramaturgię Nałkowskiej jako materię problemową ujawniającą afektywność i odczuwanie jako sposoby wyrażania (często pozawerbalnego), a także na przenikającą poszczególne fragmenty dramatów refleksję maladyczną nad kondycją psychofizyczną człowieka.

Nałkowska pyta w dramatach o to, co to znaczy być więźniem w przestrzeni własnego domu, więźniem własnym przyzwyczajen i oczekiwań, więźniem sposobu myślenia, więźniem „ścian świata”, które nawet w przestrzeni intymnej mogą być nie do przeżycia i sprzyjać różnorodnym fiksacjom, a nawet decyzjom granicznym i ostatecznym. Tytułowa formuła „ścian świata” – zbioru opowiadań o światku przestępczym, wychodzącym w tym samym 1931 roku, co dramat *Dzień jego powrotu* – wydaje się tu znamienna, ponieważ określa współmyślenie Nałkowskiej o źródłach i przyczynach lęków, nieprzepracowanych rozmów, niedopowiedzianych zdań w relacjach z najbliższymi. Nałkowska pyta również w swojej dramaturgii o to, dlaczego język jako narzędzie wyrażania pragnień i wyobrażeń staje się jedyną płaszczyzną manifestacji niezgody na rzeczywistość, czasami jedynym sposobem jej realnej zmiany, choć

---

<sup>2</sup> Mam tu na uwadze głównie studia, które określają ten typ refleksji nad rozumieniem i testowaniem form obrazowania rzeczywistości materialnej i wyobrażonej: Aleida Assmann, *Między historią a pamięcią. Antologia*, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2019; Jan Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, przeł. Anna Kryczyńska-Pham, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2020; Mieke Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, przekład zespołowy pod redakcją Ewy Kraskowskiej i Ewy Rajewskiej, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2012; Anna Łebkowska, *Empatia. O literackich narracjach przelomu XX i XXI wieku*, Kraków: Universitas 2009; *Fragmety dyskursu maladycznego*, red. Maciej Ganczar, Ireneusz Gielata, Monika Ładoń, Gdańsk: Fundacja Terytorium Książki 2019.

w konsekwencji przyczynia się do poszerzenia przepaści między ludźmi (i najczęściej dotyczy to relacji rodzinnych, relacji z najbliższymi, czyli tylko z pozoru tymi, których – wydawałoby się – człowiek może znać najlepiej). Dom dla Nałkowskiej pisarki (nie tylko dramatopisarki) to czasoprzestrzeń największych zdarzeń. To zawsze nie tyle materialny i wizualny jedynie, ale psychiczno-wyobrażony artefakt, w którym to, co zapamiętane (związane z przeszłością i obłaskawianiem jej poprzez przywoływanie obrazów wpisujących się w tę przestrzeń lub inną przenoszoną na grunt tej, w której zaczęli się znajdować bohaterowie) musi się uzgodnić z tym, co terażniejsze i zanurzone w terażniejszości.

W tym sensie przestrzenie intymne w dramatopisarstwie Nałkowskiej można by nazwać (nie)miejscami w heterotopijnym rozumieniu czasoprzestrzeni, na których znaczenie nakładają się palimpsestowo nawarstwiająca się pola widzenia i doświadczenia wpisane w poszczególne biografie, a także to, co aktanci scen komunikacyjnych jako bohaterowie rodzinnych dramatów w klaustrofobicznych i kameralnych przestrzeniach mają do odegrania przed innymi i do zrozumienia przed samymi sobą<sup>3</sup>. Świadomie używam tu pojęcia „heterotopii”, odseparowując je nieco od macierzystych kontekstów metodologicznych i sposobów łączenia jej z miejscami, przestrzeniami i artefaktami, które zyskują w czasie nowe znaczenia, nakładane na siebie, i dotyczą przede wszystkim przestrzeni użyteczności publicznej.

Intuicja dramatopisarska Nałkowskiej jest heterotopijna, ponieważ pisarka doskonale rozumie, że trwałe przestrzenie identyfikacji (a jedną z najtrwalszych jest dom rodzinny) są konstrukcjami, na które nadbudowują się formy pamięci i kształtowania wyobrażenia o tej rzeczywistości każdorazowo inaczej przez pary oczu przynależące do tej przestrzeni. Wanda Leopold, zwracająca w latach 50. XX wieku uwagę na niu-

---

<sup>3</sup> Zwracałem już niegdyś uwagę, że palimpsest i heterotopia to pojęcia bliskie sobie, ale nietożsame. Ujęcie heterotopijne zakłada działanie zasady palimpsestowości, czyli nakładania się różnorodnych (i podyktowanych zmiennością czasową, a więc historyczną, polityczną, obyczajową, urbanistyczną) pól znaczeniowych na obraz jednej przestrzeni, określanej różnorodnie w zależności od spojrzenia autora, który tę czasoprzestrzeń czyta, i zaangażowania w język, który wybiera do opisu (Dawid Maria Osiński, *Czasoprzestrzeń literacka – sceny pierwotne*, w: Aleksandra Wójtowicz et al., *Miejsca trudne – transdyscyplinarny model badań. O przestrzeni placu Piłsudskiego i placu Defilad*, pod kier. nauk. Aleksandry Wójtowicz, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN 2019, zwł. s. 29–35). Pomocne w rozumieniu (nie)miejsca i heterotopii są ustalenia Edwarda Sojy, refleksje dotyczące „innych przestrzeni” Michela Foucaulta, obrazu miasta jako poligatunkowego i polisensorycznego znaku kulturowej tożsamości, a także recepcja heterotopologii autorstwa Aleksandry Wójtowicz. Zob. Edward W. Soja, *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imaged Places*, Oxford: John Wiley and Sons 1996, zwł. s. 145–152; Michel Foucault, *Inne przestrzenie*, przeł. Agnieszka Rejniak-Majewska, „Teksty Drugie” 2005, nr 6, s. 117–125; idem, *O innych przestrzeniach. Heterotopie*, przeł. Maciek Żakowski, „Kultura Popularna” 2006, nr 6(16), zwł. s. 7–10; Ewa Rewers, *Język i przestrzeń w poststrukturalistycznej filozofii kultury*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM 1996, zwł. s. 22–36; Aleksandra Wójtowicz, *O Pałacu Staszica jako heterotopii w tekstach Wacława Berenta. Recepcja heterotopologii*, w: *Miejsca od-miejscowione*, red. Katarzyna Rdzanek, Aleksandra Wójtowicz, Agnieszka Wróbel, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2015, s. 89–105; eadem, *Metamorfozy Pałacu Staszica*, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN 2017, zwł. rozdz. V (*Heterotopia afektywna – o metodologii*), s. 169–192.

anse przestrzenne pisarstwa Nałkowskiej, co prawda nie używa pojęć heterotopijności czy palimpsestowości, ale z jej ustaleń da się wyciągnąć podobne wnioski, kiedy mówi o perspektywizmie, relacyjności<sup>4</sup> (któremu to pojęciu odpowiada inne bliskie semantycznie określenie Magdaleny Janowskiej<sup>5</sup> i wykorzystywane ostatnio w badaniach przez Annę Pekańc – personologia – służące do badania statusu bohaterów w tekście literackim, wyznaczające horyzont do mówienia o drugim człowieku). Konfiguracyjność oglądanych oraz doświadczanych ciałem oraz przekleństwem pamięci miejsc i ludzi ujawniają chronotopie zależności „niebezpiecznych związków” między ludźmi i ich zastanawiającą (by nie rzec: dziwną) konstelacyjność w relacjach osobowo-przestrzennych<sup>6</sup>. Przestrzeń i czas to swoiście funkcjonujące kategorie, które ulegają rozmyciu, ale też zgeometryzowana przestrzeń (jak choćby w *Domu kobiet*) nigdy nie jest aprioryczna, nigdy nie jest uporządkowana tak, jakby tego oczekiwali uczestniczący na scenie zdarzeń bohaterowie, ponieważ dla każdego z nich znaczy ona co innego i inaczej uwiera przeszłość oraz doskwiera teraźniejszość. Historyczność i pamięć o przeszłości są tu rozrywane, a ważnym imperatywem etycznym staje się konieczność uświadomienia sobie nieuchronnych zmian. Dominik z *Dnia jego powrotu* mówi na przykład: „Bo musiałem jakby przerobić moje życie od tej strony. Przede wszystkim całą twoją biografię” (DJP, 230).

Można by upraszczająco powiedzieć, w myśl konwencji dramatu skandynawskiego spod znaku Strindberga i Ibsena, a także polskiego dramatu modernistycznego, że o ile kobiety są tu upiorami i odtwarzają role zjaw, o tyle mężczyźni (mówieni i przywoływani) są żywi, mimo że w rzeczywistości ich status to status masek, konstrukcji fasadowych, konstruktów osobowościowych służących jako pasy transmisyjne budowania opowieści kobiet o sobie samych. Choć, należy dodać, że na przykład w *Renacie Słuczkańskiej* (1935) to Julek powie do Renaty o tym, że umie się przez lata znakomicie, z wprawą, wiarygodnością i „mistrzostwem” maskować oraz „mistyfikować wszystkich naokoło” (RS, 402–403), nawet samą siebie.

Istotną kwestią dramaturgii Nałkowskiej jest przestrzenność i kierunkowanie wiedzy o świecie i ludziach poprzez usytuowanie w miejscu czy wobec miejsca, w którym bohaterowie się znajdują. Sprzyja to refleksji nad wymiarami heterotopijności i pomaga zwizualizować stany umysłowości oraz duchowości bohaterów Nałkowskiej, ponieważ w ich widzeniu świata kryje się nieustanna walka o miejsce przynależności, które staje się często (nie)miejscem egzystencji, wyobrażoną przestrzenią labiryntowości (jak to w prototypowej wersji pokazują dramaty Szekspira z Hamletowym „Dania jest więzieniem”, a także *Zbrodnia i kara* Dostojewskiego z dużo ważniejszym labiryntem miejskości jako konstruktem przywidzeń Raskolnikowa niż petersburskości jako

<sup>4</sup> Wanda Leopold, *O dramatach Nałkowskiej*, „Dialog” 1958, nr 8, s. 118–126.

<sup>5</sup> Magdalena Janowska, *Postać – człowiek – charakter. Modernistyczna personologia w twórczości Zofii Nałkowskiej*, Kraków: Universitas 2007.

<sup>6</sup> O specyfice rozumienia konstelacyjności jako formy analitycznej (a nie metody badawczej), charakteryzującej się elastycznością i idiosynkratycznością zob. Ryszard Nycz, *Lekcja Adorna: tekst jako sposób poznania, albo o kulturze jako palimpseście*, „Teksty Drugie” 2012, nr 3, s. 44.

typu doświadczenia miasta). Kartografia wewnętrznej dynamiki miejsc i zdarzeń dramatów Nałkowskiej pozwala odkryć, poczynawszy od pierwszych didaskaliów w *Domu kobiet*, że mają one charakter kierunkujący, nastawiony na behawioralne kontakty (te wzmacniają również tzw. *Objaśnienia do osób*, określające przydawkowo, epitetowo dyspozycje emocjonalne i psychologiczne możliwości kobiet biorących udział w akcji dramatycznej), konkretne i instruktażowe, powściągliwe, ale precyzyjne.

Bohaterki Nałkowskiej chorują na nieprzepracowane traumy, na „brak, który boli”, na nieustanne pragnienia zmiany miejsca w życiu. Umierają już za życia (i to długo), umierają na siebie. Rzadziej chorują mężczyźni, bo ci są uwikłani w prawo silniejszego, bywają bezwzględni, nieprzewidywalni, a dzieje się również tak, że odmawia się im prawa głosu – przez manifestowanie ich nieobecności, przez wykluczenie ich z możliwości mówienia samymi sobą i o sobie, przez odebranie im prawa do samostanowienia poprzez język, którymi określa się tożsamość podmiotowości i przynależność (jak w *Domu kobiet* czy w *Dniu jego powrotu*). Nieobecność bohatera bądź zjawisk na scenie, mająca swoje źródła w tragedii greckiej, u Nałkowskiej pełni dodatkową funkcję, kiedy dramatopisarka wykorzystuje strategię pominięcia wypowiedzi bohatera, odebrania mu głosu i przywoływania jego postaci jedynie za pomocą – żeby świadomie posłużyć się typologią Franza Stanzla – informacji implikowanej wypowiedzianej przez różnych bohaterów. Ksawery od pierwszej sceny jest mówiony, przywołuje się go. Jest to podobny zabieg, jaki stosuje Nałkowska we wczesnym opowiadaniu pt. *Rzeczywistości* – kiedy zanim czytelnik pozna głównego bohatera, bojownika o wolność, a także jego imię, zostaje obdarowany wiedzą narratora (informacja stematyzowana) i bohaterów (informacja implikowana) o Henryku i jego podziemnej przeszłości. Jest to zabieg, który Nałkowska skądinąd mogła zaczerpnąć z pierwszych scen cenionej przez nią *Lalki* Prusa, kiedy Wokulski jest mówiony cudzymi głosami i przywołany na zasadzie etykiety, zanim pojawi się jako bohater mówiący i wyrażający swoją tożsamość poprzez to, co i jak mówi. Ta tendencja jest uwewnętrzniona również na poziomie wiedzy bohaterów o samych sobie, skoro Ksawery mówi do Moniki: „ty myślana, ty, tęskniona przez wszystkie straszliwe sekrety tamtej wieczności” (DJP, 216), a Tomasz: „Tu już jednak, w tym miejscu jego życia – kończy się przecież twoja wola” (DJP, 169).

Geograficzność myślenia Nałkowskiej (którą od dzieciństwa niewątpliwie zawdzięczała wybitnemu geografowi w rodzinnym domu – ojcu – dla którego wykonywała również różnorodne prace związane z przygotowaniem atlasów i map kartograficznych, pracowała od dziecka z mapą i globusem jako formami przybliżania świata w miniaturze) kierunkowała myślenie przestrzennością od jej wczesnych lat młodzieńczych. Ale rozumiała tę geograficzność i wpisana weń jako metodę rozoznania – wektorowość – bardzo specyficznie. Dlatego dom jako (nie)miejsce życia mógł stawać się dla przyszłej pisarki przestrzenią, w której rozgrywa się dramat egzystencji, rozpisany na kontury, głosy i kierunki tej czy innej strony, zależności, określone przez wyrazistą graniczność, choć niepozbawioną enigmatyczności, rozmycia, celowego niedookreślenia. Konstrukcja domu jako (nie)miejsca egzystencji w dramacie Nałkow-

skiej ujawnia również dramat formy obrazowania, ponieważ dramatopisarka zdaje sobie sprawę, że dom (niekoniecznie ten autobiograficzny artefakt z *Domu nad łąkami*) jako przestrzeń palimpsestowa jest przedziwną heterotopią: domem pamięci i ogrodem niepamięci, przestrzenią o wyrazistych, ale i niejasnych konturach. Staje się on bowiem jednocześnie cmentarzem (cmentarzyskiem) wiedzy o sobie samych, muzeum i rekwizytornią form oraz przestarzałych układów, wreszcie szpitalem (nie tyle dla obłąkanych, ile szukających i czekających, miejscem przetrwania). Jest przestrzenią niewoli i wolności jednocześnie, skoro Tekla z *Domu kobiet* mówi, że to, w jaki sposób się przeżywa świat i rozumie jego prawa, zależy „od tych, co zostają” (DK, 11). Wzucie się w ten sposób myślenia przestrzennego Nałkowskiej, zdradzający zakleszczenie i wchodzenie w role (teatrzyk zabawek-marionetek), dobrze oddaje ostatnia scena adaptacji w reżyserii Magdaleny Łazarkiewicz, kiedy najmłodsza z bohaterek rozwala misterną konstrukcję domku dla lalek, ponieważ przestał on być funkcjonalny i stracił na znaczeniu.

Przestrzenność tę wzmacniają także przemyślnie użyte zaimki, zwłaszcza deiktyczne (tam, tu, ten), które podobnie określają konfiguracyjność oraz kierunkowość (swoistą mapowość) jak w reportażowej refleksji więziennej pisarki ze *Ścian świata*<sup>7</sup>. Służą one nie tyle rozpoznawaniu wektorów rozumienia świata, ile wyznaczają miejsca figur w cmentarzysku i muzeum, w których przewidziane są z góry konkretne i przyporządkowane miejsca spoczynku. Julek w *Renacie Śluczańskiej* mówi: „I nagle umarła tam, w tej lecznicy dla nerwowo chorych” (RS, 409), a Joanna w *Domu kobiet* wyznaje: „A oto całe moje szczęście cudowne, całe moje straszliwe upojenie – jest tam, jest tam!” (DK, 80). Wyjście z przestrzeni domu w ogród i wektor usytuowania patrzenia z domu przez drzwi i okno do ogrodu przypomina dialogi ekfrastyczne z Jackiem Malczewskim i jego *Melancholią* (przechodzenia z ciemności do jasności, co bardzo dobrze wydobywa zwłaszcza ekranizacja w reżyserii Magdaleny Łazarkiewicz). W *Renacie Śluczańskiej* to ogród jest miejscem strzału Agnieszki, dlatego niebagatelny jest w III akcie tej sztuki w didaskaliach gest otwarcia okna i drzwi na ganek latem (RS, 380).

Wiele bohaterek Nałkowskiej cierpi na nieprzepracowanie straty, ponieważ staje się ona sposobem przeżywania życia, alibi na rzeczywistość i próbą trwania. Nałkow-

---

<sup>7</sup> Już w reportażu otwierającym, w *Ludziach w więzieniu*, proteuszowa natura zaimków deiktycznych wskazuje i jednocześnie enigmatyzuje miejsce, o którym się mówi. Co więcej, doskonale współgra z zasadą konfiguracyjności i relacyjności w myśleniu kryminogennym Nałkowskiej, ujawniając sploty, nici, przecięcia, bycie na stykach różnorodnych wrażeń i doświadczeń (naznaczonych stygmatem miejsce): „Wiele razy spotykałam tam, w tym niewielkim mieście, zjawisko domykających się pierścieni. [...] Tak było, że rzeczy dalekie sobie przecinały się w jakimś miejscu, nagle były ze sobą od dawna związane, nagle były czymś jednym i nie dającym się już nigdy rozerwać. [...] Tam jest ich kraj. To jest miejsce ich życia i śmierci, a także ich zbrodni. Tam dopełniają swych dziwnych losów, tam napadają i mordują. Tam po karczmach, po drogach i dworach konają ich ofiary”; Zofia Nałkowska, *Ściany świata*, w: eadem, *Pisma wybrane*, t. 1, wyboru dokonał i przedmową opatrzył Wilhelm Mach, Warszawa: Czytelnik 1956, s. 545–547. Warto również dodać, że Nałkowska miała specyficzny zwyczaj podpisywania swoich książek zaimkiem wyrażającym przynależność: „mój”.

ska wybiera dla swoich bohaterów sytuacje przetrwalnikowe, pozorowane, których znamieniem jest czekanie i melancholijno-bowarystowska postawa szukania zamienni w życiu (jak w *Trzech siostrach* Czechowa). W *Renacie Śluczańskiej* Mania wypowiada: „Byłam świetną matematyczką [...]. I nawet po skończeniu nie mogłam z tej dziury wyjechać na uniwersytet, chociaż mi ojciec obiecywał” (RS, 309–310). Do oceny psychologii bohaterek Nałkowskiej dałoby się zastosować teorie afektów ze względu na to, że Nałkowską interesuje przestrzeń kobiecych (ale czy siostrzanych?) zaburzeń, mistyfikacji i półprawd, a także sposoby żywienia się narracjami alternatywnymi bądź wariantywnymi. Pozwalają one bowiem przetrwać każdej bohaterce jej dramatów na swój sposób, ale przede wszystkim każą jej nieustannie konfigurować proces myślenia i psychologizowania siebie. Julia z *Domu kobiet* cierpi na kamień w żołądku, dlatego pije dziurawiec – zioło zalecane w stanach lękowych jako lek antydepresyjny, a w odchudzaniu wzmagające uczucie sytości, czy raczej, używając formuły Mateusza Skucha, zastosowanej do badania poezji modernistek, „niesytości pragnienia”<sup>8</sup>.

Punktowanie potencjalnych odniesień do tradycji dramatopisarskiej widocznej w praktyce Nałkowskiej jest o tyle kuszące, o ile oczywiste. Nałkowska dramatopisarka, doskonale rozeznana w tradycji literackiej, dialoguje niewątpliwie z Gabriellą Zapolską (jako autorką powieści i dramatów o piekle kobiet i potrzebach siostrzności w świecie rządzonym prawami silniejszych), Augustem Strindbergiem (spotykającym się w *Sonacie widm* z późniejszymi rozpoznaniem Günthera Grassa z *Błaszanego bębenka*, a dotyczącymi opowieści o postaci mitycznej czarnej kucharki) i Włodzimierzem Odojewskim (jako autorem *Sezonu w Wenecji*, zekranizowanego jako *Wenecja* w magicznej i baśniowej aurze przez Jana Jakuba Kolskiego, mówiącym o trudnych relacjach kobiet w domu rodzinnym i toksycznej matce).

Nałkowska nie wybiera (jak w niektórych miejscach akcji powieściowych, w *Granicach* czy *Romansie Teresy Hennert*) wielkich otwartych przestrzeni. Podobnie jak Zapolska i Prus rzadziej lokuje akcje powieściowe, a tym bardziej akcje swoich dramatów na ulicach, w miejskim wirze zdarzeń, w otwartych przestrzeniach pustki. Może jest to jakiś znak jej literackiej agorafobiczności, że częściej wybiera zduszone, przymknięte przestrzenie prywatnego domu na wsi (akcja i chronotop *Domu kobiet* czy *Renaty Śluczańskiej*), architekturę przestrzeni intymnych w mieszczańskim kamienicy z widokiem na ulicę, w której dzieją się wielkie i małe dramaty (*Dzień jego powrotu*, 1931), a wyjście na ulicę czy do ogrodu stanowi duży luksus i zmienia sensy symboliczne oraz przenosi akcję w inny rodzaj doświadczenia.

Cechą dramatopisarstwa Nałkowskiej jest to, że w konwencji dramatu mieszczańskiego (z ducha Michała Bałuckiego) i kameralnego (z ducha Antoniego Czechowa) oraz intymnego (w rozumieniu skandynawskim – ibsenowsko-strindbergowskim) Nałkowska szuka przestrzeni, żeby mówić o atrofii uczuć, braku wzajemności, unikaniu tak potrzebnej jej bohaterom intymności, o agonizacji sytuacji rodzinnych. I choć

<sup>8</sup> Mateusz Skucha, *Niesytość pragnienia: w kręgu młodopolskiej liryki kobiet*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2016.

historia literatury (w tym historia teatru) upatruje nici wspólnych między *Domem kobiet* a dramatami Ibsena, gdzie żywi i umarli współtworzą kosmiczną wręcz więź porozumienia i odniesień, to Strindberg staje się tu również ważnym pasem transmisyjnym. W *Sonacie widm* perspektywa upiornej pamięci i dziedzictwa złych genów (podobnie jak w dramaturgii Ibsena) oraz wzajemność relacji między mieszkańcami mieszczańskiej kamienicy okazują się przedziwną siecią zależności i wymuszają szukanie zupełnie nowego języka wyrażania, a także szukania odpowiedzi na fundamentalne pytania tożsamościowe. Marian Rawiński widział w tendencjach i strategii dramatopisarskiej Nałkowskiej „powierzenie wspomnieniom samodzielnej niejako roli scenicznej”<sup>9</sup>. Dlatego to rodzinność staje się największym supłem znaczeniowym, ponieważ jako najbardziej produktywne tworzywo niemożliwości i niejednoznaczności pozwala najciekawiej rozwijać najważniejsze wątki problemowe mówiące o człowieku w uwikłaniu. To w rodzinnych ciemnych sprawkach, tajemniczych niedopowiedzeniach, dawkowanej wiedzy o rodzinności zza sceny (z offu czy – jakby chciała klasyczna tragedia grecka – spoza dziania się akcji właściwej, spoza sceny) czytelnik i odbiorca sceniczny dramatów Nałkowskiej dowiaduje się o różnorodnych konsekwencjach losu, działaniach ludzkiego fatum, sytuacjach, których wpływ odczuwalny jest jedynie *hic et nunc*. Nałkowską w dramacie interesuje człowiek w uwikłaniach, z niezafatwionymi sprawami, z przeszłością, która zawsze odciska piętno (po Ibsensku domaga się głosu, dopowiedzenia, nazwania), z chorowaniem „na dalekość”, z przeżywaniem cudzego umierania jako procesu niekończącej się melancholii. Brak bowiem w heterotopkach Nałkowskiej żałoby, która pozwoliłaby mądrze zapomnieć i przywrócić proporcje oraz dać poczucie jakiejś względnej stabilności. Dramatopisarkę interesuje człowiek poszczególny, który buduje relację, testując język, próbując nad tym językiem zapanować, tworząc świat i próbując opisać komponenty tego świata – przedmioty, sytuacje, wrażenia. Ale w języku pojawia się również miejsce dla anegdoty, dla gnomicznych i aforystycznych diagnoz i definicji, które w jakiś sposób stają się prawdami o świecie<sup>10</sup>. Są one dyskutowane o tyle, o ile zmienia się każdorazowo perspektywa poznania. U Nałkowskiej dominuje bowiem zawsze racja poszczególna, cudza perspektywa, a perspektywiczność staje motorem akcji dramatycznej, konstruowania opowieści z różnorodnych głosów, rozłącznych i niedomagających się uspójnienia. Agnieszka z *Renaty Śluczańskiej* mówi do Julka: „Tożsamość osobowości – czy to nie jest doprawdy wielka przesada? Imię zostaje to samo, nazwisko to samo, ciało, miejsce... Ale człowiek, sam człowiek – jest już kim innym” (RS, 384); „Człowiek robi się podobny do swego losu” (RS, 384).

<sup>9</sup> Marian Rawiński, *Dramaturgia polska 1918–1939*, Warszawa: PWN 1993, s. 292.

<sup>10</sup> Ewa Kraskowska, diagnozując specyfikę prozy Nałkowskiej, dowodzi, w jaki sposób pisarka posługiwała się strategią aforystyczną jako antidotum na płynną i niepewną rzeczywistość, której domeną jest chaos. Ewa Kraskowska, *Niebezpieczne związki. Jeszcze raz o prozie Zofii Nałkowskiej*, „Teksty Drugie” 1996, nr 4 (40), zwł. s. 85–91. Włodzimierz Wójcik określał z kolei *Dom kobiet* jako przykład ilustracji „dla aforystyki intelektualnej”. Włodzimierz Wójcik, *Zofia Nałkowska*, Warszawa: Wiedza Powszechna 1973, s. 244.

Nałkowska doskonale rozumie, że siłą dramatu jest przestrzeń walki o swoje miejsce, o swoje prawo do bycia w rodzinie, o własny głos wypowiediany często nie tyle jako znak manifestacji poglądów i przynależności do świata wartości, który się reprezentuje, ile jako głos wypowiedziany w kontrze i w opozycji do kogoś. Głos jako miernik niezgody na zastaną rzeczywistość i głos jako jedyny czasami akt stwarzania rzeczywistości po swojemu, zaistnienia jej wymiaru (stąd głos bohatera jako forma wypowiedzi ma tu siłę performatywnego stwarzania, ale i od-twarzania świata, przywracania temu światu własnej twarzy, czasem niemożliwej do ustalenia)<sup>11</sup>. Dramatopisarkę fascynuje podobna materia problemowa, jaka uobecnia się w jej prozie (zwłaszcza reportażowej i małych formach narracyjnych) oraz wybranych wątkach autobiograficznych. Psychiczno-etyczne dylematy są związane na dramatopisarskiej mapie problemów z nieobliczalną naturą człowieka, intencjami zbrodni, zawołowanymi przyczynami ideologicznymi i politycznymi dokonania zabójstwa, źródłami zła oraz złem jako typem doświadczenia poznawanego w trakcie życia i jako motorem postępowania<sup>12</sup>, statusem zbrodniarza, przyczynami niewzięcia odpowiedzialności za bliskich, formami piętnowania powierzchowności, swoistym stygmatyzowaniem i egzorcyzmowaniem wysoko postawionych, a także nieoczywistymi powodami i intencjami modlitwy, o której znaczeniu przekonująco pisała Hanna Kirchner: „Jego [Ksawerego – dop. mój – D.M.O.] modlitwa jest raczej wyrazem najwyższego miłosnego upojenia niż dziękczynieniem za łaskę miłosierdzia, zesłaną w osobie kochającej kobiety”<sup>13</sup>. W *Renacie Śluczańskiej* (będącej przeróbką *Niedobrej miłości*) dodatkowo pojawiają się ważne kwestie powtórnego wyjścia za męża, dysproporcji finansowych, roli pochodzenia, dróg wiodących do samobójstwa, szaleństwa Niny, szantaży psychicznych, charakteru romansów i sytuacji romansowych (o których wiele trzeba się domyślać), kwestii smaku<sup>14</sup>, roli kobiet, które mają trudny do określenia status ontologiczny (jedna z bohaterek *Renaty Śluczańskiej* oceniana jest z perspektywy fizjonomicznej, podobnie jak bliskie powstaniu tego dramatu *Węże i róże*, w których Numa – dziecko z chorobą Downa – pokazywane jest przez Nałkowską jak zwierzątko, z grubymi wargami). Śluczański staje się z kolei rezonerem tyrad zdradzających niemożliwość zdiagnozowania sytuacji życiowych przez mężczyzn: „Chociaż czasami myślę, że dałem się wciągnąć w swój los, jak w matnię. I nie

<sup>11</sup> Mania mówi do Justyna: „Czy pan zna tę dziwną rzecz, że się uczuć nie przeżywa do dna? Nie tylko uczuć, ale nawet wrażeń. Że przychodzą i odchodzą, jakby nie doznane” (RS, 330). I w tym kontekście dalej próbuje opowiadać siebie, dlatego, definiując się, zwraca uwagę na to, że ma dwadzieścia lat, ale że nie czuje się młoda, ponieważ młodość jest „jak coś osobnego, jako stan szczęścia” (RS, 330), „I nic nie czuję” (RS, 330).

<sup>12</sup> Monika z *Dnia jego powrotu* jest żoną mordercy Ksawerego, określanego jako „typ tragiczny urodzonego zbrodniarza” (DJP, 132). Wpływ na literackie obrazy postaci uwikłanych w niejednoznaczności moralne i napiętnowanie złem niewątpliwie miało doświadczenie zawodowe Nałkowskiej jako kuratorki w Towarzystwie Opieki nad Więźniami „Patronat”.

<sup>13</sup> Hanna Kirchner, *Nałkowska albo życie pisane*, Warszawa: W.A.B. 2011, s. 363.

<sup>14</sup> Agnieszka z Justynem dyskutują sporo o kwestii smaku, o niepasującej do towarzystwa na balu o godzinie siedemnastej sukni z organdy z ogonem (takie nosiło się w Nicei).

ma dla mnie wyjścia...” (RS, 419) czy „Jest coś takiego w niej, co jest jak gdyby niezupełnie człowiecze” (RS, 424). To za jego pośrednictwem Nałkowska pokazuje dramat ludzkiej egzystencji, (nie)miejsca człowieka w życiu, w którym dominuje przekleństwo postępowania, piętno pamięci i konsekwencje wyborów: „Tego, co było, nie da się już odwrócić. Ani zapomnieć” (RS, 409). Z kolei w *Dniu jego powrotu* refleksja nad niejednorodną naturą zła prowokuje do następującej konstatacji, którą wypowiada Bronia: „To straszna rzecz zrozumieć duszę człowieka, który nie zrobił nic złego. Nawet, który robi dobrze” (DJP, 222).

W analizach mechanizmów kierujących potrzebami bohaterów zasadniczą rolę odgrywa retrospektywność. Jeden z pierwszych krytyków twórczości dramatopisarskiej Nałkowskiej, wnikliwie omawiających różnorodny poziom kompozycyjno-problemowy jej dramatów, Karol Irzykowski, zauważał już, że dialog bohaterów dramatów Nałkowskiej odsłania bardziej „sekrety”, niż konfrontuje charaktery i światopoglądy<sup>15</sup>. Dramatopisarka Nałkowska jest poważnym obiektem namysłu refleksji krytyczno-literackiej nad kształtem dramatu w latach 30. XX wieku. Krytyka międzywojenna ma bowiem spory kłopot z recepcją i oceną tych dramatów. Zależą one od ustawienia oczekiwań krytycznych, przynależności ideologicznej i światopoglądowej, a także koniecznych dominant problemowych. Dominują tu sądy odnoszące się do umiejętności kontrapunktowania zachowań postaci, tworzenia psychologii głębi, przekonującej siły działania losu, refleksji nad znaczeniem pamięci, pytań o rolę kobiet i kobiecości w społeczeństwie cały czas dającego o sobie znać patriarchy, nowe role kobiet niezależnych, silnych, a także możliwości przekraczania barier społecznych i obyczajowych<sup>16</sup>. Mówiąc w dużym uproszczeniu i dokonując celowo polaryzacji sprawy: o ile Tadeusz Boy-Żeleński jest na przykład zachwycony *Domem kobiet*, o tyle Karol Irzykowski w swojej zjadliwej recenzji wytyka mnóstwo uchybień i braków. Medyk i tłumacz literatury francuskiej jako krytyk diagnozuje ważkość refleksji dotyczącej wyborów człowieka i krytykę rodzinności, klerk z kolei punktuje słabości kompozycyjno-formalne. Wydaje się jednak, że dramat formy oraz przemyślaną strategię Nałkowskiej dotyczącą tekstowości i reprezentacji wypowiedzeniowej widać w proporcji głosów i przynależności wypowiedzi do bohaterów. W *Domu kobiet* dzieje się na przykład tak, że to Ewie Łasztównie (jako osobie z zewnątrz, spoza najbliższych, o innym statusie społecznym

<sup>15</sup> Marian Rawiński, *Dramaturgia polska 1918–1939*, s. 295, Karol Irzykowski, *Recenzje teatralne. Wybór*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1965, s. 339. Irzykowski, krytycznie oceniając artyzm dramaturgii Nałkowskiej, wskazywał również na ślady gorkizmu w tej twórczości, ale doceniał (na przykład w *Dniu jego powrotu*) wprowadzenie perspektywy kobiecej i komplikację omawianych problemów. Karol Irzykowski, *Teatr Narodowy: Dzień jego powrotu, dramat w trzech aktach Zofii Nałkowskiej*, „Robotnik” 1931, nr 140. Cyt. za: Karol Irzykowski, *Pisma teatralne*, t. 3: 1930–1933, oprac. Janina Bahr (Pisma, red. Andrzej Lam), Kraków: Wydawnictwo Literackie 1995, s. 279.

<sup>16</sup> W *Renacie Słuczańskiej* główna bohaterka realizuje motyw Kopciszka, Agnieszka Blizbor jest córką bogacza, Mania Siesławska, protegowana Słuczańskiej, patrzy na opiekunkę jak na kobietę dziewiętnastowieczną, jest córką byłej służącej i nauczyciela improduktywa, zatem mówi w myśl zasady determinizmu społecznego, że zamiast na pokoje, trafia do kuchni.

i ekonomicznym) przynależą najdłuższe wypowiedzi, jakby miała dziejące się sytuacje oceniać lepiej i bardziej neutralnie.

Rzadko krytyka ta posługuje się pojęciem nieoczywistości czy nieprzewidywalności rozstrzygnięć związanych z postępowaniem bohaterów, a także zmianą ich postaw<sup>17</sup>. Nałkowska umie bardzo sprawnie budować niestandardowe i paradoksalne przestrzenie oraz tworzyć odwrotny skutek, bo o ile na przykład *Dom kobiet* jest sztuką o ośmiu kobietach (siedem łączy więzi rodzinne bądź emocjonalne, ósma jest służącą w domu, w którym żyje się bez mężczyzn), o tyle właściwie jest rodzinnym dramatem o mężczyznach, ich wpływie na życie kobiet, ponieważ ich pozorna nieobecność manifestuje skutki ich działalności po latach. Nie jest to jednak dramat o stagnacji i beczynności, ale o sile pamięci, która pozwala przekraczać wszelkie możliwe granice, o roli doświadczeń miłosnych<sup>18</sup>, a retrospektywa określa działanie bohaterek i powoduje, że czytelnik/widz doświadcza nieustannego ruchu zdarzeń i sytuacji, które nadają codzienności zrygoryzowany tempem myślenia i przywoływanymi historiami, rytmicznie aktywny czas zmienności (Monika z *Dnia jego powrotu* wypowiada gnomiczną frazę: „najtrudniej jest zacząć wszystko od początku w tym samym miejscu, gdzie się skończyło...”, DJP, 169). Z kolei wypowiedziane z przekonaniem i uwewnętrznioną bezradnością: „Rzeczy są te same, ale już co innego znaczą” (DJP, 231) – to echa Michała Bałuckiego (*Domu otwartego*) i Antoniego Czechowa (*Wujaszka Wani, Sadu wiśniowego, Trzech sióstr*)<sup>19</sup>.

Bohaterowie Nałkowskiej doświadczają znamion śmierci. Ta nie jest aktem skończonym, ale procesualnym. Rozpamiętuje się ją, ponieważ umieranie staje się nadrzędnym gestem pamiętania („Jego śmierć jest ciągle [...]. Jest tak, jakby ciągle umierał od dawna” – mówi Joanna (DK, 77). Babka z *Domu kobiet* snuje refleksję o skali doświadczania życia (DK, 77), a z kolei scena Moniki z teściem Dominikiem, ojcem jedynaka Ksawerego, przypomina scenerię, budowaniem napięcia, momentem czekania, aurą psychologicznych napięć między bohaterami scenę z jednoaktówki *Jesiennym wieczorem* Gabrieli Zapolskiej o Sybirze (i śmierci syna, o której ojciec nie wie, ponieważ jest dla dobra sprawy oszukiwany przez synową czytаныmi listami od rzekomo żyjącego „na etapie” syna). Tyle że Dominik wypowiada tu słynne „nie ma się prawa przebaczać” (DJP, 182) w stosunku do mordercy i Nałkowska włącza swoje propedeutyczne myślenie w dukt tworzenia napięcia dramatycznego, dlatego plan ojca jest taki, żeby Monika pojechała z nim opiekować się dwójką sierot po człowieku, którego zabił Ksawery.

Nienazywalność doświadczenia śmierci chorego dziecka Ksawerego i Moniki z *Dnia jego powrotu*, a także ostatnie widzenie i spotkanie ojca z synem na pogrze-

<sup>17</sup> Mania o Renacie, kiedy ta cierpi na balu, powie: „Ona jest jeszcze cała z dziewiętnastego wieku” (RS, 311).

<sup>18</sup> W *Dniu jego powrotu* „Miłość zajmuje dużo miejsca wszędzie – w domu i na ulicy, w każdym [...]” (DJP, 165).

<sup>19</sup> Wacław Grubiński, *Zofia Nałkowska, „Dom kobiet”* (recenzja), „Nowa Książka” 1938, s. 346.

bie matki, która „umarła rok przed tym, jak Ksawery zabił, więc nie była nawet tydzień matką zabójcy” (DJP, 234), zbliżają tę dramaturgię do wybitnych dzieł literatury światowej zmagającej się z doświadczeniem utraty. Przybliżają ją również do eseju Virginii Woolf o chorowaniu, nierozstrzygalnych pytań w *Na Zachodzie bez zmian* Ericha Marii Remarque’a, poezji Maryny Cwietajewej, przenikliwej i wielopiętrowej *Pamięci pamięci* Marii Stiepanowej, prozy Alice Munroe. Taki typ refleksji nad paradoksalnością ujmowania świata w jego pozornej linearności ujawnia się również w prozie Sándora Máraiego (np. *Zmierch, Żar, Dziedzictwo Estery, Ocaleni*) i autobiograficznej prozie Annie Ernaux (np. w *Bliskich* w kontekście śmierci starszej siostry, którą autorka знаła jedynie ze strzępów opowieści, czytamy: „Porządek tych dwóch opowieści, mojej i twojej, jest odwrotny do porządku chronologii, do biegu czasu. Jest to porządek, w którym omal nie straciłam życia, nim ty umarłaś”<sup>20</sup>).

\* \* \*

Numer tematyczny skupiony wokół dramatopisarstwa Zofii Nałkowskiej ma swój wyrazisty początek recepcyjno-komparatystyczny. Wypełniają go studia poświęcone różnorodnym sposobom widzenia tej twórczości, bazujące na lekturze krytyki literackiej i dyskursu krytycznoteatralnego epoki, poświęconych namysłowi nad możliwościami odczytywania strategii dramatopisarskich pisarki, a także ujawniające sposoby korzystania z metod badawczych i zdomowionych w literaturoznawstwie szkół: krytycznoliterackiej i krytycznoteatralnej, wiedzy z zakresu teorii dramatu i teatru, antropologii kulturowej, teorii poznania, ontologii tekstu literackiego, refleksji (post)strukturalistycznej w odniesieniu do rozumienia statusu postaci dramatycznych, krytyki feministycznej, językowego obrazu świata, kognitywizmu. Studia te dookreśla artykuł poświęcony recepcji i obecności twórczości Zofii Nałkowskiej w Zagrzebiu, w którym Małgorzata Vražić jako punkt wyjścia wybiera artykuł *Ludzie Zagrzebia*, żeby pytać o to, w jaki sposób Nałkowska spotyka się z elitą Zagrzebia i na jakich zasadach służy to wymianie myśli oraz refleksji nad podobnymi zjawiskami w ówczesnej kulturze literackiej. Autorka rekonstruuje mapę recepcyjną twórczości Nałkowskiej w Chorwacji i wskazuje jej dominanty, najchętniej wybierane i przyswajane kulturze chorwackiej dzieła autorki *Graniczy*.

Hanna Ratuszna dokonuje porównawczej, anamorficznej próby diagnozy dramatopisarstwa Nałkowskiej i Ibsena. Badaczka, wskazując na znaczenie transgresji, newroz, rozbicia ‘ja’, indywidualnej estetyki pisarskiej autorki *Narcyzy*, wiele zawdzięczającej charakterowi estetyki modernistycznej, pyta o kształt refleksji nad losem i miejscem człowieka w świecie w dramacie skandynawskim i dramatopisarstwie Nałkowskiej. To odejście od weryzmu, brak przedakcji i prologu oraz wprowadzenie mowy życia do dialogów określają – zdaniem autorki – wspólnotę myślenia i poszukiwania formy oraz ujawniają przemiany dramatu Ibsena i Nałkowskiej, która w swoim dramatopisarstwie

<sup>20</sup> Annie Ernaux, *Bliscy*, przeł. Agata Kozak, Wołowiec: Czarne 2022, s. 146.

dokonyje licznych dekonstrukcji rodzinnych jak Ibsen w *Budowniczym Solnesie* czy *Rosmersholm*.

Mateusz Skucha poddaje namysłowi refleksję krytycznoteatralną i krytycznoliteracką zogniskowaną wokół jednego z dramatów Nałkowskiej oraz sceniczne losy *Domu kobiet*, a także trzy ekranizacje dramatu (z lat: 1977, 1987, 2016). Badacz, powołując się m.in. na ustalenia Urszuli Kowalskiej<sup>21</sup> i Barbary Smoleń<sup>22</sup>, pyta o charakter dramatu „kapitulantek”, o sposoby walki z bezradnością, o dramat rozpamiętywania, o *Dom kobiet* jako dzieło naznaczone pytaniami ontologicznymi, a więc ostatecznymi, jak też kwestiami relatywizmu poznawczego (samotności wobec innych i na przekór innym).

Karol Samsel przygląda się rezonansowi krytycznemu i recepcyjnemu *Dnia jego powrotu* – dramatu, dzięki któremu nastąpiło zdynamizowanie polskiej krytyki teatralnej wokół dramatów Nałkowskiej, a także wykorzystuje dyskurs intymistyczny *Dzienników* pisarki, żeby pokazać kontrapunktowość reakcji dramatopisarki na recenzje poświęcone jej materii dramatycznej, a przede wszystkim możliwości związane z potencjalną inscenizowalnością poszczególnych jej dramatów.

Julia Wroniewicz, poddając refleksji możliwości rozumienia ech fizjonomii dziewiętnastowiecznej w refleksji dramatopisarskiej Nałkowskiej, pyta o sposoby pojmowania inności w *Renacie Śluczańskiej*. Autorka, wykorzystując komponenty teorii psychologiczno-personalistycznych, dowodzi, jakie znaczenie ma wielogłosowa natura samotności i status istnienia człowieka, a także konsekwencje niełatwych wyborów osobistych bohaterów dramatu Nałkowskiej. Refleksja badawcza skupia się wokół pytań o możliwość referencjalności zachowań ludzkich, niejednoznaczności działań człowieka, braku obiektywizacji prawdy, która uobecniata jest w doświadczeniu i zależy od perspektywizmu widzenia. Wkomponowując namysł teoretyczny nad przekształceniami reprezentacji postaci dramatycznych oraz kompozycji *Renaty Śluczańskiej*, Julia Wroniewicz udowadnia, że Nałkowska-personolożka, pisząc dramaturgiczny romans prowincjonalny, uniejednoznacznia jego potencjalne odczytania i klucze lekturowe, wprowadzając szeroką i otwartą perspektywę przyglądania się decyzjom postaci określających ich możliwości funkcjonowania w świecie półprawd i niedomówień.

Numer wieńczą spójnie dwa artykuły autorstwa Magdaleny Romanowskiej i Miłosza Piotrowiaka, których problematyka dotyka fundamentalnych kwestii poznawczych, aksjologicznych i ontologicznych, związanych z możliwościami reprezentacji graniczności, doświadczeniem odchodzenia, rozumieniem konstrukcji tożsamości uwikłanej w konieczność radzenia sobie z rozchwianymi konturami świata i jego prawideł. Pierwszy z nich dotyczy refleksji nad doświadczeniem umierania w prozie Eli-

<sup>21</sup> Urszula Kowalska, *O dramatach Zofii Nałkowskiej*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska Lublin – Polonia” 1961, nr 16.

<sup>22</sup> Barbara Smoleń, *Zofia Nałkowska „Dom kobiet”*. *Kobieta, dom i głos*, w: *Dramat polski. Interpretacje. Cz. II: po roku 1918*, red. Jan Ciechowicz, Zbigniew Majchrowski, Gdańsk: słowo/obraz terytoria 2001; eadem, *Kobieta i egzystencja. Wokół „Domu kobiet” Zofii Nałkowskiej*, w: *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*, red. Grażyna Borkowska, Liliana Sikorska, Warszawa: Instytut Badań Literackich 2000, zwł. s. 112.

zy Orzeszkowej. Autorka na wstępie konstruuje matrycę określającą językowy obraz świata, wywiedziony z dziewiętnastowiecznych ujęć leksykograficznych. Ma to na celu stabilizowanie nowego porządku rozpoznań badawczych, związanych z podejściem nie tyle do tematu śmierci i umierania, ile rozumienia ciała denata i trupa jako figury poznania tego, co realnie istniejące jako desygnat morderstwa przestrzeni świata literackości, jak i odsyłające do symbolicznych znaczeń kulturowo-obyczajowych. Magdalena Romanowska przygląda się stronie diegetyczności (tego, jak coś zostaje zrobione, mówione, określane), a nie mimetyczności (jakie jest, jaką ma reprezentację, jak wygląda), choć wychodzi od takich sposobów ujawniania reprezentacji tekstowej, które mają na celu wskazanie i określenie desygnatów świata morderstwa aksjosemiotyki. Autorka diagnozuje (zwłaszcza we wczesnej twórczości pisarki) formy omowni i figur zastępczych w mówieniu o ciele zmarłego jako przestrzeni niewyraźności, a także poszukiwanie języka do nazywania i ujednoznaczniania doświadczenia zetknięcia żywego z trupem, ciała własnego z ciałem nieswoim, cielesności podmiotowej z somatycznością denatów. Służy to ujawnieniu ewolucji pisarstwa Orzeszkowej i wskazaniu, czym jest kontakt z umieraniem i ciałem zmarłego i jak ważne jest patrzeć na trupa jak na „martwą naturę” (formuła z noweli Konopnickiej o tym samym tytule), uczy diagnozować teatr form, rytuały podejścia i przejścia wokół ciała, które nie mówi, a któremu należy przywrócić język, żeby o nim powiedzieć.

Drugi z kolei mówi o sposobach rozumienia aporetyczności i ambiwalencji *Nokturnu* Władysława Sebyły. Badacz, dokonując wnikliwych analiz poszczególnych wersów drugiego w kolejności tekstu z cyklu ośmiu, wskazuje na ich dominanty kompozycyjne i nośność znaczeniową ogniskującą się nie tyle wokół specyfiki gatunku nokturnu jako skomplikowanego problemowo, kompozycyjnie i źródłowo dzieła literackiego, ile wokół mitoznawczo-antropologicznej potencji wpisanej w dzieło Sebyły, a świadczącej o rozchwianej i niejednorodnej relacji człowieka w rzeczywistości. Służą temu różnorodne chwytły metaforyzacji akwaticznej, wprowadzenie figury wędrowca – niespiesznego przechodnia i próba zapanowania nad klaustrofobiczną wyobraźnią przestrzenną, zdradzającą spotkanie z niesamowitym. Aporia staje się tu ambiwalentnym semantycznym wirem, zdradzającym proteuszową naturę poznania, a także jest mechanizmem, dzięki któremu odkrywać można sposób przynależności człowieka w świecie nieustannej zmiany i braku wyrazistych konturów epistemologicznych, aksjologicznych, ontologicznych i metafizycznych.

Zapraszamy do lektury numeru o dramatopisarstwie Nałkowskiej, a także spotkania z refleksją na temat graniczności, ostateczności, umieraniu i aporiach w prozie Orzeszkowej i poezji Sebyły.