

„Jak to inna?” – o dramacie *Renata Śluczańska* Zofii Nałkowskiej

“What do you mean by different?” – about the play *Renata Śluczańska*
by Zofia Nałkowska

Julia Wroniewicz

Uniwersytet Warszawski, Polska

e-mail: j.wroniewicz@uw.edu.pl

ORCID: 0000-0002-2993-9789

Abstract

The paper discusses the play by Zofia Nałkowska entitled *Renata Śluczańska*. The author analyzes and interprets the male viewpoints on two protagonists: Renata Śluczańska and Agnieszka Blizbor. In the story about an affair, the affair itself is somehow not crucial – more interesting are the men’s expectations and ideas about women (as sexual objects, as mothers or wives, as guardians of the hearth and home), which influence how they are portrayed. The play proves that not only Nałkowska’s characters are distinct but that her playwriting itself is also different from the known Polish plays from this period.

Keywords

Play, women, perspective of view, portrait, dramatic dialogue

Analizowanie dramatu *Renata Śluczańska* (1935) Zofii Nałkowskiej, efektu pierwotnej wersji powieściowej *Niedobrej miłości* (1928), wiąże się z kilkoma trudnościami. Po pierwsze – Nałkowska jako dramaturżka nie była podmiotem wielu badań literaturoznawczych czy dramatologicznych. W związku z tym odnoszące się do prozy wnioski badaczy mogą zostać niemal automatycznie przypisane twórczości dramatycznej autorki *Dnia jego powrotu*. Można by sparafrazować pytanie Dobrochny

Ratajczakowej i zapytać: kto zresztą zajmuje się obecnie dramatem Nałkowskiej¹? Uwikłanie metodologiczne to jedno, drugie – ustalona w badaniach i recepcji przewaga *Domu kobiet* nad *Renatą Słuczańską*. Omawiany tekst znajduje się więc w cieniu nie tylko imponującego prozatorskiego dorobku Nałkowskiej, lecz także pierwszego i uznawanego za wybitny dramatu *Dom kobiet*.

Najbardziej interesującym wątkiem jest dla mnie portretowanie bohaterek: Agnieszki Blizbor i Renaty Słuczańskiej. Już na wstępie podkreślenia wymaga fakt, że soczewka tej analizy ustawiona jest specyficznie – znaczące są tutaj oczy portretującego i jego nastawienie oraz to, co i jak w związku z tym mówi. Krystyna Ruta-Rutkowska, obnażwszy „zażenowanie metodologiczne badaczy, którzy usiłują opisać dramat współczesny”², określiła kwestię podmiotów mówiących w dramacie jako obiecującą. Wykorzystanie wiedzy o tym, kto naprawdę w dramacie *Renata Słuczańska* jest podmiotem dramatycznym, może okazać się decydujące dla odczytania tak nieoczywistego dzieła, jakim bez wątplenia jest analizowany tekst. Portrecistów w dramacie można znaleźć kilku (pasierbowie Renaty – Julek i Justyn Słuczańscy, Paweł Blizbor czy stary Słuczański), ale to Justyn przejął większość rozpoznań powieściowej narratorki³, czujnej obserwatorce małomiasteczkowej społeczności, zaangażowanej w historię romansu Renaty z mężem Agnieszki. Skoro – jak wskazałam – Justyn „przejął”, to znaczy, że w subiektywny sposób przedstawia rzeczywistość i okoliczności, nakładając na opowiadany świat swój indywidualny filtr. Romans w tym dramacie rozgrywa się właściwie między aktami, a dialogi i didaskalia stanowią źródło wiedzy o charakterach bohaterów – mówiących mężczyzn i kobiet, o których się mówi. Ten dramat interesuje mnie nie jako dzieło o romansie czy o niedobrej miłości, ale właśnie o tym, jak widzi się kobiety, czego się od nich oczekuje i czego się po nich spodziewa. Portretowanie

¹ Dobrochna Ratajczakowa, *Sługa dwóch panów: dwoisty żywot dramatu*, „Teksty Drugie” 1990, nr 5–6, s. 80. Badaczka zwraca uwagę na swoiste rozdarcie dramatu między literaturą a teatrem. Kategoria ta wydaje się pomocna w badaniu niedużego rozdziału w pisarskim życiu Nałkowskiej, który poświęciła tworzeniu dramatów. Dla przykładu: ograniczenie do dwóch godzin spektaklu *Renata Słuczańska* zdecydowanie wpłynęło na ostateczny kształt sztuki, na wygląd jej zapisanej wersji. Autorka w przerobieniu *Niedobrej miłości* dokonała specyficznej kondensacji tekstu i przesłań, efekt jest trudny do jednoznacznej oceny w perspektywie analityczno-interpretacyjnej omawianego utworu. Tytułowa „inna” metatekstowo odwołuje się też przeciw do Nałkowskiej – do „inności” cech jej dramaturgii na tle dramatów dwudziestolecia międzywojennego.

² Krystyna Ruta-Rutkowska, *Dramatyczne gry w podmiot*, „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2, s. 31.

³ Ustalenia Ruty-Rutkowskiej skłaniają do zastanowienia się, jak przejawia się podmiot utworu w dramacie *Renata Słuczańska* – czy Justynowi można przypisać rolę „dysponenta reguł gry”, czy mamy do czynienia z „uprzedmiotowionym i dyskursywnie przedstawionym «ja» autorskim, odpowiadającym narratorowi w tekście epickim” (ibidem, s. 41)? Wydaje się, że niezupełnie. Status ontologiczny bohaterów męskich jest tutaj bardziej ustalony niż w przypadku kobiet, teoria o szczególnej kreacji bohatera miałaby zastosowanie raczej tylko do postaci Justyna, kojarzonego z rozpoznaniem przejętymi od powieściowej narratorki. Przekonanie o odrębności twórczości dramaturgicznej Nałkowskiej znajduje potwierdzenie również w tym przypadku – *Renata Słuczańska* może być traktowana jako dzieło niekoniernie jednoznaczne genologicznie. W dalszej części analizy powieściowemu światu przedstawionemu przeciwstawiany będzie dramatyczny świat opowiedziany.

kobiet jest tutaj zdominowane przez męski punkt widzenia, nie jest postronne, więcej o bohaterkach czytelnicy dowiadują się z wypowiedzi bohaterów, kobiety inaczej obdarzane są głosem. Wybór takiego ujęcia podyktowany jest zainteresowaniem, co w pozornie nieciekawej i ponownie przetworzonej historii prowincjonalnego romansu można odnaleźć nowego, oraz co dzieje się z perspektywą relacjonowania zdarzeń po zniknięciu tak charakterystycznej narratorki. Dramatowi nie przysługuje instancja narratorska, zdaje się, że Nałkowska sprawnie zastosowała środki podawcze przynależne dramatowi – wykorzystanie dialogów, wykreowanie podmiotu czy podmiotów dramatycznych. Wyizolowane momenty, które tutaj przeanalizuję, udowadniają, że – choć po strukturze dramatu widać cięcia, którym uległa fabuła powieści – *Renata Śluczańska* zyskuje przy uważnej relecture, a wyspecjalizowana w „niedobrych miłościach” Zofia Nałkowska potrafi niekonwencjonalnie niuansować wątki.

Dramat nieudany?

Dorobek dramaturgiczny Zofii Nałkowskiej⁴, choć nieduży, stanowi wyzwanie dla badaczek i badaczy – *Dom kobiet*, *Dzień jego powrotu* i *Renata Śluczańska* to dzieła nierówne. Ostatnie z nich nie jest dramatem wybitnym, nie jest może nawet dramatem udanym⁵, gdy mowa o formie czy o treści. Stanowi jednak dzieło interesujące. Ta przeróbka powieściowej *Niedobrej miłości* może być po prostu kolejnym argumentem w dyskusji na temat sposobów opisywania relacji damsko-męskich przez Nałkowską⁶. Analiza *Renaty Śluczańskiej* może poszerzyć rozpoznania na temat twórczości „pierwszej damy literatury polskiej”⁷ o komponent niepozytywnie ocenianego dzieła, które jednak wnosi nową wartość. Ewa Graczyk przy okazji analizy *Narcyzy* podnosi, że „działania pisarskie Nałkowskiej charakteryzuje spóźnione uzupełnienie, ciągła interwencja tego, co późniejsze, w to, co wcześniejsze”⁸, określa też strategie literackie autorki *Granicy* mianem „samosplotu”. Graczyk pisze o „sferze intensywnego pro-

⁴ Premiera *Domu kobiet* odbyła się 21 marca 1930 roku, *Dnia jego powrotu* – 4 lipca 1932 roku, a *Renatę Śluczańską* wystawiono po raz pierwszy 29 stycznia 1936 roku.

⁵ Zob. Urszula Kowalska, *O dramatach Zofii Nałkowskiej*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F, Nauki Filozoficzne i Humanistyczne” 1961, nr 16, s. 193.

⁶ Zob. analizę sposobów obrazowania miłości w *Kobietach* i *Dziennikach*, Justyna Wiślicka, „*Bo miłość mężczyzny i kobiety jest walką*”. *Sposoby obrazowania miłości w twórczości Zofii Nałkowskiej na podstawie „Dzienników” i „Kobiet”*, „Białostockie Archiwum Językowe” 2010, nr 10, s. 361–378. Strategia Wiślickiej polegająca na leksykalnym zestawianiu i analizowaniu pól semantycznych miłości i walki może być ciekawym sposobem na inne odczytanie także dramatów Nałkowskiej.

⁷ Ewa Kraskowska, *Nałkowska i Schulz, Schulz i Nałkowska*, „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2, s. 211.

⁸ Ewa Graczyk, *Stać się sobą. O „Narcyzie”*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2013, nr 21; *Kto się boi Zofii Nałkowskiej?*, s. 24.

dukowania autopowiązań”⁹, co szczególnie uwidacznia się przy lekturze dramatów, a zwłaszcza przy *Renacie Słuczańskiej*, która – po odjęciu powieściowego pierwowzoru – staje się mniej zrozumiałym dziełem.

Recenzji tego ostatniego z dramatów Nałkowskiej prawie nie było, trudno za Sylwią Panek nie zastanowić się nad tym, jak ten rodzaj przeróbki i jej skutek byłby oceniony na przykład przez Karola Irzykowskiego¹⁰, szczegółowej krytyka dorobku literackiego Nałkowskiej. Trzy akty, między którymi upływa każdorazowo po parę miesięcy, przynoszą czytelnikom zakończenie odmienne od zakończenia *Niedobrej miłości*: sztuka kończy się samobójstwem Agnieszki, choć nieudany¹¹. Wielokrotnie wybrzmiewa rodzaj rozdzwiewku między powieścią udaną (*Niedobrą miłością*) a jej chybionym przeobrażeniem. W tym tekście bardziej interesują mnie jednak udane zabiegi, które przeprowadziła Nałkowska, a najbardziej – kwestia stwarzania Renaty Słuczańskiej i Agnieszki Blizbor oczami mężczyzny, a dokładniej: ich słowami. Ta technika stosowana przez narratorkę w powieści inaczej musi realizować się w dramacie – w dialogach, które są środkiem kształtowania fabuły i tworzenia narracji o (w rozumieniu „opowiadania o”) bohaterkach. Ostatnia scena trzeciego aktu spina sztukę klamrą kompozycyjną: znowu mamy do czynienia z **relacją o kobiecie** zamiast z relacją kobiety – o nieskutecznej próbie samobójczej Agnieszki mówi dwóch Słuczańskich, jest to więc typowy zabieg dramaturgiczny (stałe wykorzystywany przez Nałkowską w dramacie *Renata Słuczańska*): wydarzenia relacjonują w dialogach inne postaci dramatu¹². Zagadnieniu dialogu

⁹ Ibidem, s. 25. Przyjęcie cięższej zbroi, o którym pisze Graczyk w tym miejscu, owo otwarcie się na śmieszność Nałkowskiej pewnie miałyby zastosowanie także przy analizowanym dramacie. Specyficzna polifoniczność powieści Nałkowskiej (ukryta pod wrażeniem homofonii) jakoś musi wybrzmieć w przerobionym z prozy dramacie – z tego może wynikać skumulowanie w postaci Justyna tyłu teorii, sądów i poglądów.

¹⁰ Sylwia Panek pisze w *Mostach*: „[T]rudno też tego nie żałować i nie być ciekawym, jak ten znakomity krytyk [Karol Irzykowski] odnalazłby się w dyskusji na przykład nad *Granicą* i czy przez przekorę nie zgłosiłby nowatorskich argumentów wobec tez o «zmierzchu Nałkowskiej» sformułowanych przez Kazimierza Wykę i Konstantego Troczyńskiego”. Badaczka przyczyn braku recenzji (i – recepcji) późniejszych dzieł Nałkowskiej dopatruje się w pogorszonej relacji osobistej Irzykowskiego z autorką *Niecierpliwych*, przemilczanych zresztą na równi z dziełami powstałymi po *Romansie Teresy Hennert*. Zob. Sylwia Panek, *Mosty Karola Irzykowskiego*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk 2019, s. 79.

¹¹ Nałkowska w październiku 1935 roku w dzienniku zapisuje, że mnożyły się zastrzeżenia co do *Renaty Słuczańskiej*, byli tacy, którym sztuka już na etapie prób wcale się nie podobała, wreszcie – że były naciski ze strony Szyfmana, by Agnieszka na końcu się zabiła. Zob. Zofia Nałkowska, *Dzienniki IV 1930–1939. Część II (1935–1939)*, opracowanie wstęp i komentarz Hanna Kirchner, Warszawa: Czytelnik 1988.

¹² Sławomir Świontek określa mianem niełatwego zadanie przedstawienia w dramacie kontekstu zdarzeń – stąd wykorzystywanie „usług środków stylistycznych właściwych dla epiki (prolog, relacja wysłańca itp.). Środki te, uzasadnione w epice instancją narratorską, w dramacie nabierają cech zwiększonej konwencjonalności; naśladowanie aktów komunikacyjnych poprzez dialog ulega w momencie ich wprowadzenia jak gdyby zawieszeniu na rzecz intensyfikacji referencyjności języka wobec kontekstu, w którym następuje jego użycie. Ów kontekst bowiem decyduje o zrozumiałości dialogu dla obserwatora

dramaturgicznego poświęcił uwagę Sławomir Świontek, który dowodzi: „Pragmatyczna rola językowa w ramach zapisanego dialogu jest jednocześnie rolą fabularną; wypowiedź jako zdarzenie językowe staje się zdarzeniem konstytuującym fabularność i elementem fabularności”¹³. W przypadku dialogów w tym dramacie realizowane są jednak nie tylko komunikacyjne funkcje wypowiedzi. W planie dramatu znajdują się dwa rejestry, „widzenia” i „wiedzenia”¹⁴, i w wielu przypadkach nie obejmują one tego samego obszaru znaczeniowego – odbiorca sztuki widzi obrazy kreślone przez mężczyzn, wie jednak, że nie są one rzeczywistym odwzorowaniem ani charakterów kobiet, ani wydarzeń z ich udziałem. Sposoby ujmowania przez pisarkę poszczególnych sytuacji, szczególnie dotyczących kwestii oczekiwań względem kobiet i rozczarowań tymi oczekiwaniami, zasługują na próbę analizy i wyciągnięcia wniosków, które mogą przyczynić się do jeszcze lepszego poznania „personologii”¹⁵ Nałkowskiej.

Ewa Wiegandt w recenzji monografii Hanny Kirchner pisze, że „bohaterowie [Nałkowskiej] są opowiedziani, a nie przedstawieni”¹⁶. W *Niedobrej miłości* osobowość człowieka ma naturę relacyjną, nie inaczej jest w *Renacie Śluczańskiej*¹⁷. Indywidualizacja stylu wypowiedzi osób dramatu i ich nieustanne mówienie o kimś innym zmusza do rozpatrywania postaci „w relacji do” innych, lecz także „w relacji o” innych. Tytułową bohaterkę najczęściej opowiada Justyn: „Pani Renata! Co za ty! Albo przy blasze w kuchni, albo przy robocie w ogrodzie. Zawsze ją widzę w fartuchu. To jest chodząca doskonałość. Słuchaj, czy ona nigdy nie robi sobie manicure?”¹⁸. Mało informacji podaje autorka na temat tego, jakimi gestami wyrażają się bohaterki, jak wyglądają. Obrazy kobiet można zrekonstruować na podstawie zebranych głosów o nich. Nałkowska

zewnątrznego, jakim jest czytelnik lub widz teatralny”. Sławomir Świontek, *Dialog, dramat, metateatr. Z problemów teorii tekstu dramatycznego*, Warszawa: Oficyna Wydawnicza Errata 1999, s. 20.

¹³ Ibidem, s. 42.

¹⁴ Inspiracje i pojęcia wzrokowocentryczne zacerpnęłam z rozpoznań Laury Mulvey, teoretyczki filmu, autorki tekstu *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne* (1974), zawartego w polskim wyborze tekstów, zob.: Laura Mulvey, *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. Kamila Kuc, Lara Thompson, Kraków–Warszawa: Korporacja ha!art 2010.

¹⁵ Magdalena Janowska, *Postać, człowiek, charakter. Modernistyczna personologia w twórczości Zofii Nałkowskiej*, Kraków: Universitas 2007.

¹⁶ Ewa Wiegandt, *Historycznoliteracka powieść Hanny Kirchner*, rec.: Hanna Kirchner, *Nałkowska, albo życie pisane*, Warszawa 2011, „Pamiętnik Literacki” 2013, z. 2, s. 240.

¹⁷ Osoby dramatu przedstawione są następująco, podaję w kolejności: „Śluczański // Renata, jego żona // [Justyn i Julek, jego synowie z pierwszego małżeństwa] // Paweł Blizbor // Agnieszka, jego żona”. Charakter relacyjny (inaczej rozumiany) ma również takie zaprezentowanie osób dramatu – nawet tytułowa bohaterka nie występuje jako ona sama, nie jest powtórzone jej nazwisko, pojawia się jako żona. Podobnie sprawa ma się z Agnieszką, żoną Blizbora. Gdyby nie te dwie postaci, dramat nie miałby racji bytu. Taki sygnał od Nałkowskiej może być trochę ironiczny, dopisać przecież można jeszcze „kochanka”, „macocha” itd., zostają jednak żony – figury niosące ładunek oczekiwań zarówno innych osób dramatu, jak i jego (tekstowych czy teatralnych) odbiorców.

¹⁸ Zofia Nałkowska, *Renata Śluczańska*, w: eadem, *Utwory dramatyczne*, Warszawa: Czytelnik 1990, s. 291. Cytaty pochodzące z tego wydania dramatu oznaczam w tekście, przyjmując skrót RS i podając numery stron w nawiasach. Wszystkie podkreślenia pochodzą ode mnie.

udziela głosu mężczyznom – to za ich pośrednictwem czytelnicy dramatu dowiadują się zarówno o opowiadanych, jak i opowiadających. Starszy syn Słuczańskiego tłumaczy młodszemu: „kiedy patrzę na panią Renatę albo na tę twoją Manię Siesławską, to zaraz myślę, jakby one wyglądały, gdyby je tak ze dwa tygodnie co dzień moczyć w wannie z dodaniem do wody słoiczka Crème Simon, gdyby je zaprowadzić do dobrego szewca, krawca, fryzjera... Sam byś się musiał dobrze zastanowić, czy to ta sama” (RS, 292). Bohater zdaje sobie sprawę z tego, jak znaczącą rolę w wizerunku kobiety, a co za tym idzie – w jej odbiorze, odgrywa kwestia przygotowania, „zrobienia się”, włożenia wysiłku w to, żeby wyglądać w określony sposób. Justyn Słuczański ma teorię, że „takich [kobiet] jak Agnieszka Blizbor, które to mają we krwi od kindersztuby, które naprawdę są z tego świata – jest bardzo mało. Można je policzyć na palcach” (RS, 292).

Punkty widzenia

O tytułowej bohaterce tego dramatu mówi Justyn: „Renata jest Kopciuszkiem, ale nie bez pantofelka” (RS, 293), Julek nazywa ją niemłodą kobietą, choć Justyn precyzuje, że nie ma jeszcze trzydziestu lat. Otwierająca dramat scena od razu ustawia „kamerę” na Renatę, która komentowana jest przez pasierbów, stwarzana ich oczami. Czytelnik, zanim ją pozna, otrzymuje skrupulatnie nakreślony obraz. Słuczańska jest jakby przedwcześnie postarzała, niezadbana, czyli: niewyszykowana, nieumalowana, bez manicure czy fantazyjnych fryzur, niewystarczająco często się przebiera, w ogóle – ubiera się nijako. Pasuje do swojego zachowania (żeby za Nałkowską nie powiedzieć – do swojej **istoty**), do parafiańskiej cnoty, do swojego ogromnego wysiłku wkładanego w podporządkowanie się społecznym normom. Autorem komentarzy jest głównie Justyn, ponieważ Julek wycofuje się z oceniania wyglądu Renaty – jako żona ojca nie jest interesująca, nie jest dla niego obiektem seksualnym. Jako niedelikatne rozpoznaje tylko próby postarzenia się przez Renatę, uporczywego podkreślenia swoich siwych włosów. Przez to, jak na nią patrzy, dostrzega jej wady inne niż fizyczne. W jednej z dyskusji z Justynem dodaje, że gdyby mógł o macosze mówić, to zarzucałby jej **co innego** niż niewystarczająco eleganckie ubieranie się. Renata w oczach Justyna jednak jest spójna, już ustanowiona i przewidywalna (czemu oczywiście przeczy tok akcji dramatu). Jedyne jej oczy są jakieś zwodnicze.

Kolejna sytuacja warta poświęcenia jej uwagi to znowu pierwsza scena, tym razem z drugiego aktu. Dotyczy ona drugiej z bohaterek, Agnieszki Blizbor. Na raucie wojewódzkim Justyn werbalnie atakuje Agnieszkę pod pozorem troski o jej stan. Zarzuca jej, że zbrzydła, że się zapuściła. Bezduśnie kreśli portret kobiety na skraju, zmęczonej emocjami. Agnieszka jest w stanie kryzysu psychicznego, minęło parę miesięcy (między aktami) i uświadamia sobie romans męża z Renatą. Justyn upokarza ją zarzutami o niedopracowany wygląd, nie zastanawia się nad jego przyczynami. Posuwa się nawet do nadpisania jej niedbałemu wyglądowi cech lekceważenia gości. Justyn kreśli obraz

Blizborowej w taki sposób, że wydaje się czytelnikom, że wiedzą, jak Agnieszka postrzegana jest przez inne kobiety. Do przekazania tego nie wybrała Nałkowska dla Justyna formy wypowiedzi, jaką jest monolog – cały akt obrazowania odbywa się w dialogach z innymi albo z samą Agnieszką. To wymowny model postaciowania wybrany przez autorkę. Sądy Justyna sprawiają wrażenie obiektywizmu, ale czujny odbiorca pamięta – to nadal męskie oko (wypomina jej nawet suknię, którą miała na sobie także trzy lata temu¹⁹). Mężczyznę bulwersuje to, że Agnieszka nie spełnia jego oczekiwań względem osoby znanej ileś lat temu. Poniża ją, bo Agnieszce nie zależy, żeby być atrakcyjną dla niego, atakuje, ponieważ czuje, że kobieta wymyka się instytucjonalnie zapisanej mu władzy: że nie robi wszystkiego, żeby się podobać – na początku miał o to samo żal do Renaty. Wyjątkowość Agnieszki polegała na nonszalancji w obyciu, którą teraz utraciła, jednak nie działa jak pozostałe kobiety, żeby pozostać czarującą nie przechodzi „cudownych transformacji” wizerunkowych, zwyczajnie już nie zależy jej na opinii mężczyzn. Przytoczone niepozorne sytuacje, nieznaczące wydawałoby się sceny, niosą ze sobą niebagatelny bagaż znaczeniowy. Mimo że Justyn był referentem psychiki kobiet, był referentem raczej nieuświadomionym – dla odbiorców oczywiste jest to, że Agnieszka wygląda gorzej, bo jest w słabszej kondycji psychicznej, ma tyle zmartwień (na przykład romans męża), że nie dba o utrzymanie pozoru dobrej gospodyni, opanowanej kobiety. Justyn tego nie przyjmuje, odnotowuje zmianę w jej wyglądzie, ale nie rejestruje przyczyn. Na poziomie emocjonalnym w ogóle nie rozumie, co się z nią dzieje. Mimochodem nakreślił się też obraz Justyna, upokarzającego Agnieszkę za to, że nie stara się podobać **przynajmniej** jemu. Osobnym tropem jest też podejrzenie późniejszej narzeczonej Justyna, że Justyn wcześniej kochał Agnieszkę, o co Mania była zazdrosna. To pewnie dodatkowy argument świadczący o szczególnie wyrazistym, a zarazem subtelnym i nietypowym sposobie portretowania psychiki bohaterów przez Zofię Nałkowską.

Oczekiwania i rozczarowania

Każdy z mężczyzn ma inne oczekiwania względem kobiet, które ogląda. Paweł Blizbor, którego Kraskowska nazwała „czołowym amantem Nałkowskiej”²⁰, także miał swoje wyobrażenia o Renacie, zanim ją poznał. Podczas pierwszego spotkania nieprzyjemnie się zdziwił: „A jednak pani jest inna, niż pani powinna być... [...] (*chmurny*) Ja sobie wyobrażałem inaczej żonę pana Słuczańskiego, zupełnie inaczej... (*zmiana tonu*) Ale to oczywiście pani nie obowiązuje” (RS, 327). Nie tak powinna

¹⁹ Na dobór garderoby przez Agnieszkę (oprócz kwestii emocjonalnych) mogą mieć też wpływ czynniki ekonomiczne. Jako światowa i dobrze wychowana córka wysoko postawionego mężczyzny zdecydowała się przeciw na rodzaj mezaliansu z niewyjątkowym i mniej zamożnym Blizborem, który to wybór odbił się na jej wyglądzie i statusie materialnym, z jeszcze innej strony – także na jej pozycji społecznej.

²⁰ Ewa Kraskowska, *Niebezpieczne związki. Jeszcze raz o prozie Zofii Nałkowskiej*, „Teksty Drugie” 1996, nr 4, s. 82.

wyglądać młoda żona poważnego człowieka? Nie tak wyglądają i zachowują się żony w ogóle? Blizbor do porównania miał tylko Agnieszkę, czyli zgoła inny typ kobiety. Renata ze spuszczoneymi oczami dopytała: „jak to **inna**?”, ale pozostawiono ją bez odpowiedzi. Do siebie, nie słuchając Renaty, skonstatował Paweł: „kobieta kameralna, kobieta domowa. Kobieta do spokoju...” (RS, 328). Zobaczył w Słuczańskiej to, czego nie widział w swojej żonie. Założył, że kobieta taka jak Renata jest kobietą do spokojnego życia, całkiem odwrotnie niż rozrywkowa Agnieszka, uczestniczka wielu wydarzeń i znajoma mnóstwa ludzi. O Blizborowej wiadomo było, że ludzie do niej lgnęli, że na prowincji stała się centrum życia towarzyskiego tak samo, jak stałaby się nim w wielkim mieście. W słowach Blizbora o „kobiecie kameralnej” zawierają się wszystkie jego niechęci do uczestniczenia w życiu rozrywkowym, a może w życiu publicznym w ogóle.

Nałkowska w dramacie w pewnym sensie pomija romans, który zawiązał się między Blizborem a Renatą – przedstawia jego początek, tylko wyimki środka i moment odejścia kochanków od swoich małżonków, czyli wejście na oficjalną wspólną drogę. Czytelnicy dramatu nie dowiedzą się, czy Blizbor znalazł spokój, choć mogą zgadywać, że nie. Ostatnia scena, w której kochankowie byli razem, pokazuje na nowo opresyjne oblicze miłości. Blizbor przybiegł do domu Słuczańskich, z którego Renata właśnie odchodziła, i zaczął robić jej wyrzuty: nie było jej tam, gdzie spodziewał się, że będzie (w nowym wspólnym mieszkaniu), on czekał, aż w końcu wiedział, że kobieta jest jeszcze u swojego męża, pytał, czy musiała koniecznie z nim rozmawiać etc. Tłumaczy wreszcie: „Zaraz opadają mnie najgorsze przypuszczenia. Ja **jeszcze ciągle** nie jestem pewny” (RS, 421). Sekwencje wyrzutów Blizbora są jego najdłuższymi wypowiedziami dialogowymi. Smutno (informacja z didaskaliów) powiedział, żeby Renata wzięła, co miała wziąć, i żeby ruszali, za chwilę jednak poganiał ją niecierpliwie. W ostatniej wypowiedzi w tej scenie górę wzięła „siła uczucia”, z którą Paweł powiedział „już chyba wierzę...” (RS, 423) i „jak skarb” wziął niewielki wyprowadzkowy pakunek z rąk Renaty. Nałkowska ani w powieści, ani w dramacie nie rozstrzyga jednoznacznie kwestii wiarygodności lub niewiarygodności uczuć Blizbora, czytelnicy sami mogą ocenić to zjawisko, mając jednak na uwadze i w pamięci diagnozę Zieniewicza, powieściowego komentatora małomiasteczkowych wydarzeń: „można by mówić o ludziach, którzy kochają, że mają różną miłość. Otóż Blizbor był człowiekiem, który od miłości robił się zły, który miał «niedobrą miłość»”²¹. To „robienie się złym” Blizbora pokazuje autorka też w tekście pobocznym dramatu – jest „niecierpliwy”, Renata zaś musi przytulać się do niego „prosząco”, by go udobruchać.

Nieoczywistą sytuację z Renatą ma również Julek, jest ona jednak bardziej skomplikowana, niż mogłoby się wydawać – zasygnalizowałam już, że w jakiś sposób wycofuje się z komentowania jej wyglądu, ale przyczyny tego nie są tak jednowymiarowe, jak to przedstawia początkowo swojemu bratu. Piąta scena trzeciego aktu przynosi nowe fakty o relacji Julka z macochą, naświetla także wydarzenia stabuizowane, dotyczące

²¹ Zofia Nałkowska, *Niedobra miłość*, Warszawa: Czytelnik 1975, s. 257.

matki, czyli poprzedniej pani Słuczańskiej. Wspomniana scena rozpoczyna się zaraz po wyjeździe Justyna i Mani, który to wyjazd odcisnął też piętno na emocjach Julka – żegnał się z goryczą, choć opanowany. Na tym etapie rozwoju akcji postanowione już jest to, że Renata odejdzie od Słuczańskiego i zamieszka z Blizborem. Jeszcze słychać turkot kół powozu Justyna na podmiejskim bruku, wiadomo, że Julek wraca po odprowadzeniu brata i przyszłej bratowej, staje przy oknie i patrzy – „jest tragiczny”, dopowiada tekst poboczny, a wtedy wchodzi Renata. Pełne emocji wypowiedzi w tej, ostrawej zresztą, dyskusji okraszane są kilkoma znaczącymi didaskaliami: „szorstko” lub „pogardliwie” mówi Julek, Renata zapytuje „uważnie”, Słuczański „patrzy na nią przez chwilę z niepoohamowanym obrzydzeniem”, mężczyzna „odskakuje z odrazą”, słowom kobiety towarzyszy „zmiana tonu”, scena kończy się „wstrząśniętym” okrzykiem Julka, który „zakrywa oczy rękami” i „wybiega”²².

Zarysowana została strona „gestykularna” tego konfliktu, pozostaje więc – ważniejsza – kwestia jego treści. Julek próbował dowiedzieć się, co w zasadzie zaszło między Renatą a jego ojcem dziesięć lat temu, podkreślił jednak, że nieinteresujące są dla niego „przeżycia uczuciowe” macochy, a fakty i przede wszystkim – jej udział w chorobie i śmierci matki. Powiedział wprost: „Chcę, żeby mi pani powiedziała o mojej matce. Dlaczego umarła? Dlaczego **umarła tak w porę?**” (RS, 403). Renata początkowo była nieugięta: „[w]iesz, że wysłałam za ojca w rok po śmierci twojej matki. To wszystko, co mam ci do powiedzenia” (RS, 404). Oczywiście, nie było to wszystko²³. Słuczańska pokazała inną twarz – z kobiety spokojnej zmieniła się w kobietę urażoną, która nie przyjmuje argumentacji pasierba i odwraca ostrze wymierzone w siebie przeciwko atakującemu. „Dlaczego chcesz mnie pognębić?” (RS, 405) – wypowiedziane przez Renatę na chwilę przed atakiem – jeszcze dodaje dramatyzmu całej sytuacji. Winą za śmierć poprzedniej Słuczańskiej Renata próbowała obciążyć Julka, zarzuciła mu zdradę matki, wypomniała stronnictwo w sporach między kobietami właśnie na rzecz Renaty: „Každy widział, co się z tobą działo, to się rzucało w oczy. Wtedy nie

²² Przywołanie tak wielu didaskaliów w tym akapicie służy dwóm celom – po pierwsze, nakreśleniu konfliktu decydującego o widzeniu Renaty przez Julka, a po drugie, udowodnieniu, jak waloryzowane są przez Nałkowską didaskalia jako elementy struktury tekstu dramatycznego. Udział tekstu pobocznego w postaciowaniu bohaterów jest istotny – sposób, w jaki mówią do kogoś, zmienia postrzeganie tego, co mówią o kimś.

²³ W takich jak ta scenach dramatu uwidacznia się rola dialogu dramatycznego, który z jednej strony jest „językowym środkiem konstruowania fabuły jako uporządkowanego układu zdarzeń” (Sławomir Świątek, *Dialog, dramat, metateatr*, s. 23). Z drugiej strony, w analizowanej scenie dialog pełni zarazem funkcję „wypowiedzi do kogoś” i „wypowiedzi dla kogoś”, czyli realizuje założenie istnienia odbiorcy poza sytuacją dialogową z tekstu dramatu. W dramacie *Renata Słuczańska*, w związku z istnieniem wielu „portrecistów kobiet”, relacje autorka – podmiot dramatyczny są niełatwe do jednoznacznego określenia. Pewne jest, że zabiegi dramaturgiczne i środki stylistyczne zastosowane przez Nałkowską świadczą o założonym wielokątowym opisywaniu bohaterów. Dialogiczność tekstu głównego, ale też właśnie tekstu pobocznego komplikuje jednoznaczne ocenienie dramatu jako udanego lub nie. Jeden problem stanowi warsztatowe zaplecze Nałkowskiej, inny – nieprzystawalność jej dramatu do znanych i opisywanych rodzajów dramatu.

dbałeś o to, że ta zdrada syna mogła być boleśniejsza dla niej, niż wszystko...” (RS, 406). Zaskakujący może być ten tok rozumowania, a sytuacja oczywista – syn stający przeciwko macosze z oskarżeniami o manipulację i „wyeliminowanie” matki – zmienia się w nieoczywistą, trudniejszą do jednoznacznego osądzenia. Kiedy zaczęła się nienawiść Julka? Według Renaty dopiero wtedy, gdy przesadzony został jej ślub ze Słuczańskim. „Nie potrzebuję ci chyba objaśniać – już dzisiaj – natury takich uczuć...” (RS, 407) to ostateczny cios zadany młodemu mężczyźnie. Założenie Renaty, że takie nowe światło rzucone na odejście matki Julka upokorzy go i upodli ostatecznie – było słuszne. To również kolejny dowód na to, że odmienne ustawienie soczewki, przez którą ogląda się „literacki świat rzeczy”²⁴, może skutkować niestandardowymi i zaskakującymi wnioskami. Okazuje się bowiem, że Blizbor nie był jedynym, który miał „niedobrą miłość” – to samo, z pewnymi zastrzeżeniami, można by powiedzieć o Renacie. „Robiła się zła”, ale nie dla tego, kogo kochała, ale dla kochającego ją bez wzajemności. Była inna od wyobrażeń o sobie, czasem pozytywnie inna, czasem – nie.

Kontrasty

Warto wyeksponować również, że Renata i Agnieszka kreowane są kontrastowo. Z jednej strony jest nieatrakcyjna i nieciekawa w swojej dobrodusznosci prostopolijną Renata, bezgranicznie i usilnie oddana wypełnianym przez siebie rolom społecznym, a z drugiej Agnieszka, która (przed kryzysem) jest wyjątkowa, pociągająca w niewymuszony sposób, we wszystkich sytuacjach naturalna, umie się odnaleźć, doskonale spełnia oczekiwania patrzących, sprawia wrażenie, że przychodzi jej to bez wysiłku, jest wesoła, ale nie głośna, idealnie „wyważona”. Ta opozycja buduje pełniejszy obraz dwu postaci, o jednej dowiadujemy się więcej dzięki temu porównaniu z drugą. Ewa Kraskowska określa Renatę mianem przeciętnej, przeciwstawia ją wspaniałej Agnieszce²⁵, a to wydaje się nawet ciekawsze w perspektywie zakończenia dramatu i ostatecznego rozrachunku życiowego sukcesu jednej i drugiej.

Kolejna kwestia dotyka mniej uchwytneho zagadnienia: wydaje się, że chronologicznie moment przemiany obydwu postaci zdarza się jednocześnie, za sprawą katalizatora, jakim jest ujawnienie romansu. W dramacie te dwa iluzoryczne obrazy tak różnych od siebie kobiet upadają stopniowo: w drugim akcie następuje rewizja skonstruowanego wcześniej przez Justyną obrazu Agnieszki, złamana kobieta po prostu wypada poza obszar jego zainteresowań, nie jest atrakcyjna. Akt trzeci rzuca z kolei nowe światło na historię Renaty oraz obnaża zwodniczość jej charakteru i pozorność jej dobroci. Ma za sobą już jeden romans, skutecznie zbywany milczeniem. Doprowa-

²⁴ Określenie za Ewą Ihnatowicz, zob. Ewa Ihnatowicz, *Literacki świat rzeczy: o realiach w pozytywistycznej powieści obyczajowej*, Warszawa: Elipsa 1995.

²⁵ Ewa Kraskowska, *Niebezpieczne związki*, s. 75.

dziła do obłędu poprzednią żonę Słuczańskiego, zagwarantowawszy sobie, że mąż, który już zdradził z nią swoją żonę, nic nie powie na jej kolejną zdradę. Wspomniane pęknięcia w obrazie stworzonym w pierwszym akcie są więc momentami stracenia przez kobiety kontroli nad procesem autokreacji – Justyn obnaża je do cielesności, Renatę definiując przez jej instynkty miłości, a Agnieszkę przez jej utratę formy.

Znowu osobną kwestią jest Nałkowskiej praktyka portretowania: Renata i Agnieszka – mniej lub bardziej świadomie – dołączają przecież do gry pozorów i iluzji skoncentrowanych wokół swoich postaci: dopasowują się do oka, które na nie patrzy, początkowo bezbłędnie realizując założenia na swój temat. Zdecydowanie trudno stwierdzić, na ile to jest ich własny wybór, a na ile wymuszony przez społeczność i wciąż patrzące męskie oko. Ewa Kraskowska stwierdza, że „[u]wagę czytelników *Niedobrej miłości* na ogół przyciąga wiarołomstwo Blizbora i trudny do pojęcia fakt, iż porzuca on kobietę uroczą, światową i piękną dla miłej, lecz dużo mniej atrakcyjnej prowincjuszki”²⁶, inaczej sprawa ma się z *Renatą Słuczańską* – mężczyźni stanowią rodzaj pretekstu do opowieści o kobietach, zwłaszcza o tytułowej bohaterce. W powieści to narratorka decyduje o ostatecznym kształcie postaci albo robi to jeszcze naiwny pan Zaniemski. Powieściowy świat przedstawiony jest bardziej czytelny, a przedmiot tej analizy, czyli świat opowiedziany w dramacie, jest mniej jednoznaczny, bardziej zniuansowany – Nałkowska „gra w podmiot”²⁷, a autorskie intencje rozmywa w podmiocie dramatycznym o złożonej budowie.

Podsumowanie

Konstatacje po lekturze dramatu *Renata Słuczańska* są różnego typu: mogą dotyczyć strony formalnej utworu oraz tego, co nowego wnosi czytanie dramaturgii Nałkowskiej do wiedzy o jej twórczości. Zamknięty w tej sztuce wielość przebijający się z dialogów dramatycznych na temat ludzkiej natury, „samości” własnego istnienia i przyczyn takich, a nie innych wyborów osobistych sprawia, że dzieło to może wziąć czynny udział w dyskusji na temat pomysłów autorki *Granicy* na przedstawianie różnego rodzaju uwikłań i odrębności. Podstawowa konkluzja – nic nie jest jednoznaczne, nie ma obiektywnej prawdy o człowieku, dlatego każdy z obrazów kobiet jest nieprawdziwy i prawdziwy jednocześnie. Czytelnik nie dostał od autorki gotowej galerii postaci, bo niuansowanie, które uprawiała Nałkowska-personolożka, nie pozwalała na to, aby dopasować do jednego człowieka tylko jeden charakterologiczny określnik.

²⁶ Ibidem, s. 82.

²⁷ Określenie Krystyny Ruty-Rutkowskiej, pojawiające się w cytowanym już tekście, z pewnymi zastrzeżeniami może zostać zastosowane także do dramatu *Renata Słuczańska*. Wydaje się, że Nałkowska gra z czytelnikami czy też odbiorcami sztuki, nie ustanawiając jednego podmiotu dramatycznego, ale jakby rozpraszając odautorskie przesłania.

Odczytanie sztuki o romansie prowincjonalnym sprawia więc trudność i wymaga różnorodnego poustawiania kątów patrzenia, które zamiast zamknąć odbiór dramatu, powinny go poszerzyć.

Dialogiczność tego utworu i wykorzystane w nim modele postaciowania, w nich także sposoby portretowania, a może właśnie „stwarzania” bohaterek kobiecych, potwierdzają tezę o inności – kobiety oglądanej oczami męskimi, ale także inności dramaturgii Zofii Nałkowskiej na tle dramatu polskiego. Próby zestawiania lepiej znanej prozy pisarki z jej trzema dramatami mogą pomóc pozyskać szerszą perspektywę interpretacyjną zagadnień takich jak opresyjność męskiego patrzącego oka, językowo ugruntowana władza nad „innymi” czy wreszcie obwarowania nadbudowane wokół ról społecznych odgrywanych przez kobiety.

References

- Gajewska Agnieszka, *Przyjaźń u Nałkowskiej (na przykładzie powieści „Narcyza”, „Hrabia Emil”, „Niedobra miłość”)*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2013, nr 21.
- Graczyk Ewa, *Stać się sobą. O „Narcyzie”*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2013, nr 21.
- Ihnatowicz Ewa, *Literacki świat rzeczy: o realiach w pozytywistycznej powieści obyczajowej*, Warszawa: Elipsa 1995.
- Janowska Magdalena, *Bestiarium Zofii Nałkowskiej*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica” 2005, t. 7.
- Janowska Magdalena, *Postać, człowiek, charakter. Modernistyczna personologia w twórczości Zofii Nałkowskiej*, Kraków: Universitas 2007.
- Kaluta Izabella, *Pisać Nałkowską*, „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2.
- Kirchner Hanna, „Najściślejsze zależności” (*Koncepcja osobowości w książce Zofii Nałkowskiej „Niedobra miłość”*), w: *O prozie polskiej XX wieku: materiały Konferencji Ogólnopolskiej w Toruniu, listopad 1986*, red. Artur Hutnikiewicz, Helena Zaworska, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1971.
- Kot Joanna, „Nieuznanie” i żaloba – droga do przemiany. Wokół paru dramatów dwudziestolecia międzywojennego, w: *Przemiany dyskursu emancypracyjnego kobiet*, Seria II: *Perspektywa polska*, red. Anna Janicka, Corinne Fournier Kiss, Barbara Olech, Białystok: Temida 2 2019.
- Kowska Urszula, *O dramatach Zofii Nałkowskiej*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F, Nauki Filozoficzne i Humanistyczne” 1961, nr 16.
- Kraskowska Ewa, *Nałkowska i Schulz, Schulz i Nałkowska*, „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2.
- Kraskowska Ewa, *Niebezpieczne związki. Jeszcze raz o prozie Zofii Nałkowskiej*, „Teksty Drugie” 1996, nr 4.
- Mulvey Laura, *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. Kamila Kuc, Lara Thompson, Kraków–Warszawa: Korporacja ha!art 2010.
- Nałkowska Zofia, *Dzienniki IV 1930–1939. Część II (1935–1939)*, opracowanie, wstęp i komentarz Hanna Kirchner, Warszawa: Czytelnik 1988.
- Nałkowska Zofia, *Niedobra miłość*, Warszawa: Czytelnik 1975.
- Nałkowska Zofia, *Renata Sluczańska*, w: eadem, *Utwory dramatyczne* Warszawa: Czytelnik 1990.

- Panek Sylwia, *Mosty Karola Irzykowskiego*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk 2019.
- Ratajczakowa Dobrochna, *Sługa dwóch panów: dwoisty żywot dramatu*, „Teksty Drugie” 1990, nr 5–6.
- Ruta-Rutkowska Krystyna, *Dramatyczne gry w podmiot*, „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2.
- Ruta-Rutkowska Krystyna, *Metateatralność, metadramatyczność, metatekstowość w dramacie*, „Pamiętnik Literacki” 2010, z. 2.
- Świontek Sławomir, *Dialog, dramat, metateatr. Z problemów teorii tekstu dramatycznego*, Warszawa: Oficyna Wydawnicza Errata 1999.
- Wiegandt Ewa, *Historycznoliteracka powieść Hanny Kirchner*, rec.: Hanna Kirchner, *Nalkowska, albo życie pisane*, Warszawa 2011, „Pamiętnik Literacki” 2013, z. 2.
- Wiślicka Justyna, *„Bo miłość mężczyzny i kobiety jest walką”. Sposoby obrazowania miłości w twórczości Zofii Nalkowskiej na podstawie „Dzienników” i „Kobiet”*, „Białostockie Archiwum Językowe” 2010, nr 10.