

## 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” / „szumy”. 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 przeklęte (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 zdrada 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 pokoleńowej 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; *Fragmenty 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 Pekaniec – 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 terażniejszość. 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 Śluczańskiej* (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.