

Lucyna Marzec

Wody Zofii Nałkowskiej*

ABSTRACT. Marzec Lucyna, *Wody Zofii Nałkowskiej* [Waters of Zofia Nałkowska]. „Przestrzenie Teorii” 16. Poznań 2011, Adam Mickiewicz University Press, pp. 81-95. ISBN 978-83-232-2337-5. ISSN 1644-6763.

The article treats the aquatic imagination of Zofia Nałkowska in her early and late works. The matter of water is in Nałkowska's writing strongly connected with an image of women, but, as the author claims, not in the way Gaston Bachelard pointed out in his works. Nałkowska throughout her writing attempted to re-think and re-write the Ophelia complex (or the Ophelia myth), indicating cultural and social aspects of women's choices. The more adequate theory describing women's relation with water is the one proposed in Luce Irigaray's essays.

Akcja większości późnych powieści Zofii Nałkowskiej toczy się w mieście, opisy przyrody stanowią ich bardzo mały wycinek, dlatego jeżeli zwracano do tej pory uwagę na poetykę opisu krajobrazów i wyrażane przez pisarkę tezy dotyczące związków płci i natury, to odnoszono się do „modernistycznej” fazy twórczości, której koniec wiąże się ze zmianą poetyki tekstu i doświadczeniem wielkiej wojny. A jednak pewien sposób obrazowania, sposób akwatyyczny, jest dla Nałkowskiej stały, pojawia się w jej najwcześniejszych i ostatnich powieściach. W niniejszym artykule przedstawiona zostanie wodna wyobraźnia Nałkowskiej, kształtująca obrazy jej wczesnych i późnych utworów. „Znaki wodne”, wcale nieoczywiste, trudne do dostrzeżenia, ale wytłoczone między liniami prozy autorki *Granicy*, są ściśle związane z opisaną przez Barbarę Smoleń wyobraźnią tanatyczną¹. To właśnie w wodnym środowisku ujawniają się „żałobne”, „depresyjne” pokłady imaginarium pisarki, jej pesymizm i determinizm.

Niemal organicznie woda związana jest w tym pisarstwie z kobietami – stanowi scenerię snucia autodestrukcyjnych planów, życiowych tragedii, samobójstw oraz morderstw. Woda w powieściach Nałkowskiej przyciąga także mężczyzn, ale tylko jako zazdrosnych kochanków, odrzuconych mężów, sprawców zbrodni. Przynosi śmierć, nie oczyszczenie. Trudno interpretować pisarstwo autorki *Granicy* w kontekście rytualnej ablucji. Wody w jej twórczości nie są także dynamicznymi wodami mor-

* Autorka tekstu jest stypendystką Fundacji Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza na rok 2011. Realizuje obecnie grant promotorski NCN NN 103 441140.

¹ B. Smoleń, *Pleć i śmierć. Tanatyczna wyobraźnia Zofii Nałkowskiej*, [w:] *Ciało, pleć, literatura. Prace ofiarowane profesorowi Germanowi Ritzowi w pięćdziesiątą rocznicę urodzin*, red. M. Hornung, M. Jędrzejczak, T. Korsak, Warszawa 2001, s. 197-230.

skimi czy potężnymi wodami oceanicznymi, najczęściej Nałkowska opisuje źródła, które zanikają w kanale, jeziora słodkowodne, z zamkniętym odpływem do morza oraz hodowlane stawy.

W podsumowaniu *Sztuki powieściopisarstwa Zofii Nałkowskiej*², rozprawy dotyczącej dzieł autorki *Granicy* po 1935 roku, Ewa Frąckowiak-Wiegandtowa zauważa, że podejmując trop motywów akwaticznych, można (i warto) dokonać psychoanalitycznego odczytania tej twórczości. Ja sama nie dokonam typowej psychoanalitycznej interpretacji powieści Nałkowskiej, ponieważ interesuje mnie bardziej to, w jaki sposób pisarka reinterpetowała, podawała w wątpliwość pewne „typowe” w europejskiej kulturze wizerunki Ofelii, jak na swój własny, specyficzny sposób, pojmowała związki płci i żywiołu.

Odnoszę bowiem wrażenie, że według Nałkowskiej woda jest dla kobiet pramaterią, powiązaniem z nimi organicznie żywiołem, ale nie ze względu na heraklitejskie *pantha rei*, Nietzscheańską ideę wiecznego powrotu czy Bachelardowskie powiązanie kobiet z płynami: mlekiem, krwią i wodami płodowymi. Woda w wyobraźni Nałkowskiej oznacza kobiecą amorficzność, umiejętność dostosowywania się do męskich (społecznych) oczekiwań. W ten sposób o wodzie i kobiecości pisała w esejach Luce Irigaray (*Mechanika płynów*³ i *Morska kochanka Fryderyka Nietzschego*⁴). Płynność kobiecych postaw, zmienność zajmowanych stanowisk, brak własnego języka, którym mogłyby opowiedzieć o swych doświadczeniach sprawia, że kobiety w patriarchalnym społeczeństwie funkcjonują jak woda, która dopasowuje się zawsze do kształtu naczynia, w które zostaje wlana. Tak żyją i umierają bohaterki Nałkowskiej: Janka Dernowiczówna, Marusia Orychowa, Teresa Hennert, Elżbieta Biecka, Teodora Szpotawy – zawsze związane z wodnym żywiołem, na planie metaforyki, języka utworu i scenerii dramatycznej akcji utworów.

Taki dziwny połysk...

Najwięcej opisów wód znajdziemy w utworach pochodzących z początków twórczości Nałkowskiej, pod względem stylistycznym zestrojonych z „akwaticzną wyobraźnią Młodej Polski”⁵, której znaczenia przede

² E. Frąckowiak-Wiegandtowa, *Sztuka powieściopisarstwa Zofii Nałkowskiej (lata 1935–1954)*, Wrocław 1975.

³ L. Irigaray, *Mechanics of fluids*, [w:] też, *The Sex Which Is Not One*, przeł. C. Porter, C. Burke, New York 1985.

⁴ Taż, *Marine Lover of Friedrich Nietzsche*, przeł. G.C. Gill, New York 1991.

⁵ Por. A. Czabanowska, *Wyobraźnia poetycka w poezji Młodej Polski*, „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 3, s. 99-135.

wszystkim w liryce tamtego okresu zostały dość szeroko omówione. Na przykład Anna Rossa⁶, porównując akwaticzne pejzaże Kazimierza Tetmajera z obrazami impresjonistów, wskazuje na wspólną wczesnomodernistycznej formacji heraklitejską wizję świata płynnego, zmiennego, stającego się i przemijającego na naszych oczach. Mówi wręcz, że woda „zawładnęła wyobraźnią modernistów”, także ze względu na swe właściwości odbijania. Tetmajer kolorysta, niczym Monet czy Wyczółkowski, na zasadzie montażu asocjacyjnego tworzy opisy Czarnego Stawu o różnych porach dnia, różnicując nie tylko paletę błękitów i zieleni, ale przede wszystkim odbijając w wodzie swe pejzaże wewnętrzne, nakładając na światło rzeczywiste – światło duchowe: w pełnym słońcu podmiot liryczny dziwi się ulotnością i względnością świata oraz swoich subiektywnych przeżyć, zachód słońca współbrzmi z jego melancholią, zadumą i smutkiem. Natomiast wodne światy Leopolda Staffa, opisane przez Mirosławę Baczkowską-Milian⁷, są znacznie bardziej zróżnicowane niż pejzaże Tetmajera: dynamiczna, gwałtowna burza bywa apokaliptyczną wizją końca świata albo wyrazem dumy i potęgi człowieka; życiodajne strumienie, źródła, zdroje w poezji tej czasem wysychają, a wpadająca do morza rzeka zawodzi „beznadzieją, jękiem, rozpaczliwym płaczem”, jesienne deszcze potęgują nastrój smutku i monotonii, śnieg i lód oznaczają psychiczną stagnację, a w stawie podmiot liryczny nie widzi swego odbicia: „Cień tylko... – Na nieżywym zwierciadle sadzawki / Pleśń pokrywa zatęchło niezdrowe załagł... U brzegu drzemią nudnie, leniwie pijawki...” (*Wśród ruin*).

Nałkowska nie była impresjonistyczną kolorystką, ale jej akwaticzna wyobraźnia miała wiele wspólnego z obrazami Staffa i Micińskiego, przy czym dominowały w niej dwa obrazy: lodowych pól i ciemnego, matowego stawu – wody zamarznętej, statycznej i niezmiennej. W pierwszych scenach *Kobiet* widać to chyba najintensywniej, bohaterka – Janka Dernowiczówna, buchalterka o niezwykłej inteligencji i pięknej aparycji, w gorące letnie popołudnie leży na leśnej polanie, opasana kwiatami, w myślach przyzywając miłość. „Rzuciłam moje niezmiernie lodowe pola, moje zorze polarne i zimne, srebrne sny w stalaktytowych grotach – i wyszłam na spotkanie życia – słoneczna i silna”⁸. I chociaż zamiast fauna przychodzi do bohaterki zakochany w niej, ale niezbyt atrakcyjny Janusz, kobieta może pielęgnować Nietzscheański „bujny kwiat, pozytywny, twardy kult życia i rozkoszy”⁹. Kwiecista i realna łąka przeciw-

⁶ A. Rosa, *Impresjonistyczne pejzaże akwaticzne w poezji młodopolskiej*, „Przegląd Humanistyczny” 2001, z. 1, s. 33-47.

⁷ M. Baczkowska-Milian, *W kręgu motywów akwaticznych młodopolskiej poezji Leopolda Staffa*, „Kwartalnik Opolski” 2003, z. 2-3, s. 21-42.

⁸ Z. Nałkowska, *Kobiety*, Warszawa 1976, s. 9-10.

⁹ Tamże.

stawiona zostaje lodowym polem duszy, polem przeszłości, pełnych „długich dni męki i daremnego myślenia”¹⁰. Janina przeżyła wielki prywatny dramat, ale przezwyciężyła melancholię – teraz chce żyć, chce być kobietą, chce kochać. Jako nimfa leśna tańczy na imieninach w pobliskim dworku, ubrana w seledynową suknię ogląda się w lustrach i widzi:

jasna w jakichś czarnych ramionach, jakby ociągająca się, leniwie i sennie w tył przegięta, ukazująca zza czerwonych warg białe, mocno zaciśnięte zęby; seledynowa gaza opływa mię luźno, jak woda. Białe wielkie kwiaty nenufarów oplatają mię wkoło elastycznymi, niby węże, łodygami¹¹.

Czy suknia Janiny była przystrojona liliami wodnymi, czy w ten sposób wyobrażała sobie męskie objęcia? Elastyczne łodygi, podobne węzom, ściskają ciało kobiety, które przykrywa wodna szata – seledynowa, prześwietlająca? A może odbijająca pragnienia wpatrujących się w nią tancerzy? Janina jest zanurzona w wodzie, gdy tańczy, a woda nadaje jej ruchom płynności, leniwej senności. Ktoś mówi jej, że porusza się jak łabędź¹². Jej (auto)charakterystyka jest zbudowana z przetworzonych obrazów poetyckich Tetmajera (*Leda; Ona; Lubię, kiedy kobieta*) i Micińskiego (zwłaszcza liryki z cyklu *Kain*), do których poezji nawiązuje także rytm prozy Nałkowskiej. Kwiaty, którymi Janina udekorowała swe ciało, leżąc na polanie, powoje i wyki, zresztą tak samo oplatające jej ciało jak teraz nenufary, powracają w zrytmizowanym (pisanym wierszem sylabotonicznym z przeplataniem rymem męskim i żeńskim) opisie tańca:

Rytm walca płynie jak długa łódź po szafirowej wodzie, cicho gra fala, uśpioną piersią gra... Ożyły kwiaty ze szmaragdowych, ze srebrnych w słońcu łąk – i same plotą się w wieńce, plotą się w barwny, rozmigotany krąg, podają sobie cudne, białe ręce, lekko się chwieje łańcuch wiotkich rąk. A później idą w senny, zasłuchany wir... To pieśń stłumiona złotostrunnych lir, od śpiących wód pieśń cudna idzie z dala...¹³.

Pieśń, wypływająca z uśpionych wód, budzi do tańca kwiaty, które wirują ku zatraceniu, oderwane od ziemi, spragnione bliskości. Życiodajna i śmiercionośna zarazem, budząca i usypiająca, woda jest żywiołem ambiwalentnym i niejednoznacznym. Janina wiruje, powoli płynie, tańcząc walca, od leśnego fauna, dionizyjskiej radości w kierunku mroku i Thanatosa. Heraklitejski (ze względu na ruch) i Nietzscheański (ze względu na zawartą w nim siłę) obraz płynącej żywej wody ustąpi miej-

¹⁰ Tamże.

¹¹ Tamże, s. 18.

¹² O „kompleksie łabędzia” i symbolu łabędzia oznaczającego nagą kobietę pisał Gaston Bachelard. Zob. G. Bachelard, *Woda i marzenia*, [w:] tenże, *Wyobrażenia poetycka*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 119-130.

¹³ Z. Nałkowska, *Kobiety*, s. 19.

sca innemu obrazowi. Janina, spacerując z Januszem w ogrodzie, kiedy czuje, że znajduje się „nie na ziemi, tylko w piekle kwiatów, muzyki, piękności, tryumfu nocy”¹⁴ i prawie godzi się na tyle wyczekiwany, ile postępowany pocałunek, przeżyje gwałtowny wstrząs:

Nagle za gardło ściska mię dreszcz straszliwej, nieludzkiej trwogi. [...] Tu, pod nami, głęboko w dole, strasznie głęboko – jest woda... [...] Taki dziwny był ten połysk – w ciemności, przez liście – i tak strasznie głęboko... I to w tym miejscu, gdzie pewna byłam, że jest równy klomb¹⁵.

Niepokój Janki udziela się Januszowi, już nie prosi ukochanej o spojrzenie czy pocałunek, a swoje obawy wyjaśnia prosto: „Nie lubię rzeczy niewytłumaczonych...”¹⁶. Wracają z ogrodu do sali wypełnionej muzyką i tańczącymi parami, „przykre wrażenie mija zupełnie”¹⁷ – czyżby podobnie jak jedyny moment, kiedy Janka mogła oddać się swemu erotycznemu pragnieniu? A może Janina pragnie bliskości „łańcucha wiotkich rąk”, nie erotycznego spełnienia z niekochanym mężczyzną? Bezpiecznie czuje się na parkiecie, w tłumie (zwielokrotnionym przez lustra), a tańca nie traktuje jako sposobu na cielesne zbliżenie do jednej osoby (mężczyzny), ale stworzenie poczucia więzi z innymi tańczącymi parami, które łączy oddanie się muzyce, te same, powolne, płynne, kroki walca („senny, zasłuchany wir...”). Woda „rozmywa” jednostkowe bycie Janiny, wiąże ją z innymi, a zarazem, w kolejnej scenie, ostrzega przed czymś, co jeszcze nieokreślone, ale jawi się jako przerażające. Nałkowska na chwilę pozwoli oddalić od swej bohaterki dwie życiowe konieczności, pisane przez scenariusz powieści – indywidualizację i związek z mężczyzną, ponieważ te dwie potrzeby/przymusy/wymogi okazują się ze sobą sprzeczne i niekorzystne dla losów opisywanych protagonistek.

Dlatego pocałunek Janki i Janusza, który w końcu następuje, gdy wracają z balu nad ranem, jest wynikiem przedziwnej umowy między kochankami: „udaję, że śpię, chociaż wiem, że Janusz wie, że nie śpię...”¹⁸. Janka udaje śpiącą, ale w ten sposób przegrywa grę w uwodzenie, ponieważ odtąd Janusz będzie uważał ją za swoją własność. Jeśli lśnienie wody coś nieodwracalnie zniszczyło, to niewinność flirtu Janki, „rzeczy niewytłumaczone” dla Janusza to przecież naprzemiennie uwodzenie i odrzucanie mężczyzny. Bohaterka nie może już spojrzeć mu w oczy i bezkarnie błagać w myślach o pocałunek kogoś, kto kocha, nie będąc kochanym.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Tamże, s. 21.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Tamże, s. 22.

¹⁸ Tamże.

Czy to lodowe pola, tym razem uzewnętrznione w „dziwnej, chłodnej światłości” poranka i „białych jak śnieg rżyskach”, nie pozwalają Jance cieszyć się chwilą, pokochać? Dlaczego deklaracje „pozytywnego, twardego kultu życia” okazują się mrzonką? Lodowe pola są nie tyle wyrazem oziębłości Janki, ile przestrzenią zamrożonego uczucia do innego mężczyzny, mężczyzny, z którym nigdy nie była – i nigdy nie będzie, chociaż to właśnie z nim najchętniej „szłaby[m] sobie pospacerować po mym świętym gaju, nad czarnym, otchłannym jeziorem mej duszy...”¹⁹. Lodowe pola są też czymś „najtwardszym” w samej bohaterce, oznaczają przecież obszerne przestrzenie wewnętrznego życia (choćby i fantazji o dawnym kochanku) oraz to, co niezniszczalne. Nie znajdujemy opisów rozkruszenia czy topnienia lodu, ponieważ wyobraźnia Nałkowskiej nie tworzy wizji dynamicznie zmieniających się, ale cyklicznych pór roku, tylko obraz wiecznej zmarzliny, do której zawsze można wrócić i która jest piękna: „Dlatego może wyznać, że czasami tęsknię do moich lodowych pól i zórz polarnych”²⁰.

Właśnie lodowe pola, znak stagnacji i martwoty, ale także dumy i potęgi²¹ chronią Jankę przed realnym zagrożeniem śmiercią. Mąjący namiętną chwilę widok głębokiego źródła okazuje się bowiem także zapowiedzią agresji mężczyzny, który nie potrafi znieść odtrącenia.

Rękami, jak kleszczami z żelaza, ścisła mię za ramiona i przechyla w tył przez burt łodzi. Zupełnym chłodem i biernością potęguję jego szaleństwo [...] Mogę go rozbroić jednym okrzykiem bólu lub trwogi, ale milczę. Potrzeba mi dziś silnych wrażeń. [...] Przyciska mnie kolanem, paznokcie wpija mi w ciało. [...] Łódź coraz silniej się przechyla i zaczyna nabierać wodę²².

Tym razem Janka, oschła i milcząca, triumfuje nad Januszem – Charonem, który mógłby zabrać ją w ostatnią podróż, podróż miłości²³. Bo czyż nie jest tak w pisarstwie Nałkowskiej, że otwarcie na miłość oznaczałoby także zgodę na powolne umieranie? Janka przecież tłumaczy: „zgodziłam się na tę przejażdżkę, bo jest mi źle i chcę umrzeć”, a w trakcie szamotaniny nastaje chwila, „że chciałabym zamknąć powieki i bez szelestu, cicho zanurzyć się w czarną wodę. Ale przez inercję wciąż zmagam się z jego oczami”. I konstatuje: „Smutna jestem moim zwycię-

¹⁹ Tamże, s. 26.

²⁰ Tamże, s. 24.

²¹ Por. A. Chałupnik, *Inspiracje schopenhauerowskie we wczesnej prozie Zofii Nałkowskiej*, „Konteksty” 2004, nr 1/2, s. 138-141.

²² Z. Nałkowska, *Kobiety*, s. 26-27.

²³ Por. G. Bachelard, *Kompleks Charona i kompleks Ofelii*, [w:] tenże, *Wyobraźnia poetycka*, s. 116-166.

stwem”²⁴. Czy pragnienie śmierci nie jest, jak udawanie snu, jedynym sposobem na oddanie się Januszowi? Tak jakby pragnęła zanurzyć się w miłość, ale zarazem była przekonana, że strumień namiętności w końcu zlodowacieje albo zamieni się w martwy, czarny staw, zgodnie z młodopolskim *imaginarium* poetów. Janka odmawia podporządkowania takiej wizji kobiecej bierności, równoznacznej z otwarciem na miłość, a Janusz kapituluje wobec oporu kobiety, która nie chce *omdlewać w objęciu*. „Oto czarne jezioro zwycięskiej duszy mojej patrzy martwymi oczami w czarne niebo”²⁵: obraz zamarłej wody, która nie odbija blasku księżyca, ale pogłębia wrażenie wszechogarniającej ciemności nocy, oznacza tutaj śmierć miłości, która nie miała nawet szansy się narodzić. Janka nie chce oddać się mężczyźnie wzorem Ofelii, nie chce umrzeć z miłości, wybrać się w podróż z Charonem. Woli być zamrożona, zamarła za życia, jak czarna woda, której gładkiej tafli nikt nie wzburzy. Bohaterka wraca z letnich wakacji do miasta:

Oto umarło lato – i padł spłowiwały z męki i pragnienia cudny, płomienny kwiat życia. Oto wokoło mnie rozścielają się znowu bezkresne pola lodowe. Oto na czarnym niebie zagasło słońce, a nad horyzontem rozlewa się zimne, zielonawe światło zorzy. Oto wstają umarłe moje zimowe sny. Oto wstaje dusza moja, która zdeptała moje kwiaty i idzie po śnieżnym bezmiarze, dumna smutnym swym zwycięstwem, śpiewająca tryumfalnie podniosły hymn śmierci²⁶.

Janina nigdy nie przyzna się do miłości, nawet wtedy, gdy zaproponuje ślub mężczyźnie, którego kocha od lat. Woli skłamać, że bardziej wartościowe jest dla niej małżeństwo z rozsądku, niż ujawnić swe pragnienia. Przegrywa miłość, bo nie wierzy „w wiecznotrwałość uczucia”²⁷, nie chce podjąć ryzyka związku opartego na namiętności. Zamyka kolejny rozdział życia, przekonana, że jest „spętana przez duszę i nie mogę opuścić moich lodowych pól”²⁸. A jednak w drugiej części trylogii *Kobiety* wchodzi w romans z tym samym mężczyzną, z którym latem tańczyła walca, a w trzeciej części wybiera drogę intelektualistki – zostaje asystentką profesora. W *Księżciu*, późniejszej powieści Nałkowskiej, Janka pojawia się jako postać drugoplanowa – jest wtedy poważną, zrezygnowaną, ubraną w czarną suknię żoną profesora. *Lodowe pola* przyniosły bohaterce stateczne życie intelektualistki, piękne mieszkanie, małżeństwo oparte na przyjaźni. Ale i tutaj nie żyje za życia: w ciemnym, zaku-

²⁴ Z. Nałkowska, *Kobiety*, s. 27.

²⁵ Tamże, s. 28.

²⁶ Tamże, s. 56.

²⁷ Tamże, s. 65.

²⁸ Tamże, s. 69.

rzonym wnętrzu, blada i smutna wygląda jak widmo w grobowcu. Czyżby nie tyle miłość, ile w ogóle – związek kobiety i mężczyzny oznaczał dla Nałkowskiej śmierć²⁹?

Na największej głębi

Na pewno błysk wody w kanale, a potem nasiąkająca łódź w *Kobietach* zapowiada dramaty bohaterek kolejnych powieści pisarki. Na przykład pisany piętnaście lat później, utrzymany w zupełnie innej poetyce i dotyczący tylko marginalnie spraw miłości *Romans Teresy Hennert* powtarza schemat *Lodowych pól*. Teresa oddaje się przyszłemu kochankowi najpierw w tańcu („Na jego ukłon podniosła się zaraz – posłusznie, biernie i jakby pokornie”³⁰), by potem zginąć z jego rąk nad jeziorem:

Poszła z nim znowu tą samą aleją między gładkimi ścianami szpaleru, prowadzona zwyczajnie za rękę. Zeszli w ciemności na brzeg jeziora i brzegiem kawałek poszli do miejsca, gdzie stały łódki. [...] Przełożył jej rękę, nie puszczać, do drugiej dłoni, wyjął rewolwer i z bliska strzelił w to upatrzone miejsce między oczy – klap, klap – klasnęło mokre echo po jeziorze, gdy ona leżała już na piasku, tuż przy wodzie, jak kupka czegoś białego. Omski schylił się i z wysiłkiem, ostrożnie przeciągnął ją na łódkę. Uspokoił się, gdy leżała już na jej dnie – w tym samym miejscu, gdzie składano zwykle złowione ością, krwawiące ryby. Usiadł naprzeciwko, na zwykłej swej ławeczce, i wiosłował z wysiłkiem, spieszenie. Myślał bowiem, że to miejsce musi być jak najdalej od brzegu, tam na środku jeziora, na największej głębi³¹.

Ten *passus* zamyka powieść, niewiadome pozostają zamiary Omskiego: czy na dnie jeziora ma spocząć ciało Teresy, czy i on planuje pozbawić się życia? Odnoszę wrażenie, że można ten obraz traktować jako komplementarny wobec scen z *Lodowych pól*. Omski (nazwisko znaczące, od francuskiego *homme*, mężczyzna), by w pełni osiąść kobietę, utwierdzić się co do jej miłości, musi ją unicestwić. Albo: zabija ją, bo nie może pogodzić się z tym, że ona go nie kocha (uczucia Teresy nie są jednoznacznie opisane). Nałkowska nieczęsto pozwala powtórzyć bohaterkom gest kochanki Hamleta, raczej zdaje się twierdzić, że to mężczyzna pragnie obrzą kobiecej śmierci w wodzie. Gaston Bachelard, tłumacząc kompleks Ofelii, podkreśla, że:

²⁹ Por. E. Kraskowska, *Niebezpieczne związki. O prozie Zofii Nałkowskiej*, „Teksty Drugie” 1995, nr 3-4.

³⁰ Z. Nałkowska, *Romans Teresy Hennert*, Warszawa 1980, s. 125.

³¹ Tamże, s. 202.

jest ona zaprawdę stworzona na to, by umrzeć w wodzie, jak powiada Szekspir, w wodzie odnajduje swój własny żywioł. Woda jest żywiołem śmierci młodej, pięknej, ukwieconej; a także w dramatach rzeczywistych i literackich jest żywiołem śmierci wyzbytej pychy, czy zemsty, śmierci masochistycznej. Woda to głęboki, organiczny symbol kobiety, która potrafi tylko płakać nad swoją niedolą i której oczy tak łatwo „toną we łzach”³².

Opowiadając w ten sposób o Ofelii, najsłynniejszej topielicy, oraz podobnych jej samobójczyniach, filozof podaje przykłady twórczości mężczyzn. Można powiedzieć, że to wyobrażenia Shakespeare’a, Gabriela D’Annunzio, Balzaka, Paula Forta i zapewne wielu innych wytwarza obrazy „tonącej we łzach”, masochistycznej, że Ofelia jest właśnie „stworzona”, wytwarzana. Czy przykład pisarstwa Nałkowskiej nie wskazuje dobitnie, że kobiety mają prawo uważać się za Ofelie zmuszone do samobójstwa? Autorka *Granicy* w swych powieściach pokazuje, że kobieta bywa pyszna, może pragnąć zemsty, ale nie znajduje społecznego przyzwolenia na ekspresję agresji, złości, rozczarowania innego niż „tonięcie we łzach”. Nietzscheańska kobieta jest projektem niemożliwym, w twórczości autorki *Narcyzy* budzący się kobiecy indywidualizm zostaje szybko unicestwiony, zarazem jednak nie odnajdziemy u Nałkowskiej typowej Ofelii: żadna bohaterka nie wyraża pragnienia śmierci z powodu nieszczęśliwej miłości. Bierna, szalona, „masochistyczna” kobiecość nie jest w powieściach Nałkowskiej związana z miłością do mężczyzny. Ale mężczyźni, z jakichś powodów wywołują w wyobraźni albo powodują na planie akcji ofeliczne śmierci swoich partnerek.

Tak przynajmniej widzi problem Nałkowska, która konstruując w *Wężach i różach* postać topielicy-samobójczyni, wskazuje nieoczywistość mitu ofelicznego. Marusia Orychowa to jedna z najciekawszych sylwetek wykreowanych przez młodą pisarkę. Biernie poddaje się oczekiwaniom środowiska, które widzi w niej słabą, trochę śmieszna i na pewno niegroźną postać, a jej omdlenie na sfingowanym seansie spirytystycznym jest wyrazem pełnej interioryzacji nałożonej na nią roli ofiary. Wpłątana w związek małżeński z obojętnym jej lekarzem „żyła wpatrzona w jego oczy, układająca się wzdłuż linii jego kaprysów jak wierna, cicha woda”³³, rodzi niepełnosprawną córkę, której nie potrafi kochać; przypadkowo, tak jak to u Nałkowskiej bywa, wchodzi w romans z „przyjacielem rodziny”. Zaczyna żyć obsesją morderstwa córki i wtedy następuje przewrót, jej oddalenie od spraw tego świata jest wejściem w przestrzeń transgresji: obłąd, szaleństwo, typowo, zdaje się, ofeliczny scenariusz. Ale Marusie przerażają pewne przestrzenie: ciemny róg w pokoju, odrapana

³² G. Bachelard, *Woda i marzenia*, s. 146

³³ Z. Nałkowska, *Węże i róże*, Warszawa 1977, s. 167.

kamienica, w której w ciemnej piwnicy mieszka służąca, a także wpływająca do kanału rzeka:

Unikając miejskich parków i ogrodów, Marusia zabierała Mumę na spacerzy za miasto. Dochodziły zwykle do mostu, który prowadził wysoko ponad wodą uregulowanej rzeki. Przez chwilę patrzyły z góry na wartki nurt. Uwięziona, dzika rzeka płynęła głucho i posępnie w głębinie cembrowanego łożyska – bez drzew, kwiatów i żab³⁴.

Marusia niechętnie patrzyła dalej – aż tam, gdzie woda pociemniała od niewoli, przenikała w czarny, okrągły otwór podziemnego kanału – i dalej płynęła pod miastem, kryjomo i potajemnie. Straszne było już samo wyobrażenie tych czeluści i głębin, tych betonowych sklepień, nisko zamkniętych nad czarną wodą³⁵.

Najintensywniej napawa lękiem Marusię nie sam upadek do wody i utonięcie, ale to, że można by „popłynąć z prądem i dostać się do czarnej szyi kanału”³⁶. A jednak kiedy już udusi swą chorą córkę, to udaje się właśnie tam:

Nagłą odrazą przejęła ją myśl o okrągłej, niewidocznej teraz szyi kanału – tam dalej, o betonowych sklepieniach zamkniętych nisko nad czarną wodą. Pochyliła się jednak, jedną ręką obciągnęła w dole ubranie i z pewnym przymusem zeskokczyła do rzeki³⁷.

Jeśli rozumieć wąski przesmyk rzeki, kanał – nie tylko jako bramę Styksu, prowadzącą potem do Lete, rzeki zapomnienia, bo przecież o swojej zbrodni pragnęła zapomnieć Marusia, ale także jako wejście do ciała pramatki, to u Nałkowskiej ofeliański gest rzucenia się w otchłań oznacza powrót do czarnego i zimnego łona, łona o ścianach z betonu. Bohaterka wręcz zmusza się, by powtórzyć gest Ofelii, nie wynika on jednoznacznie z jej szaleństwa, z szaleństwa zabija córkę, rzuca się w topiel – jakby z powinności, zgodnie z regułami scenariusza, który za nią, ale dla niej, ktoś pisze. Wcześniej mdleje na upozorowanym seansie spirytystycznym... Czy ofeliańskie rzucenie się do rzeki nie jest także fizyczną reakcją na sfingowany, upozorowany świat? Pisarka zdaje się krytycznie czytać dramat Shakespeare’a, dołączając do grona innych kobiet, które nie godziły się na reprezentacje Ofelii malowane pędzlem czy pisane piórem mężczyzny³⁸.

³⁴ Tamże, s. 169.

³⁵ Tamże.

³⁶ Tamże.

³⁷ Tamże, s. 240.

³⁸ Por. artykuł na temat tradycyjnych i feministycznych reprezentacji Ofelii, związanych z pojmowaniem seksualności oraz kobiecego szaleństwa: E. Showalter, *Przedstawia-*

Kąpiel przedślubna

W wyobraźni Nałkowskiej kobiety przypominają mieszkanki wód, nieme ryby. Mogą jedynie bezwolnie poddać się prądom, które je noszą, erotycznemu pragnieniu, które nie zna miary, tak jak językowi, którym mówią mężczyźni. Kiedy próbują opowiedzieć sobie, czynią to za pomocą akwaticznych metafor. Nawet w tak „miejskim” utworze jak *Granica* Nałkowska zbudowała akwaticzną scenę: Elżbieta Biecka i Zenon Ziem-biewicz, tuż po ślubie, oglądają w Wiedniu akwaria z egzotycznymi rybami. Opis jest przejmujący:

W wąskim korytarzu o ścianach ze szkła objął ich chłód. Z zielonego mroku wychodziły na nich ku szybom dziwne stwory morskiej głębin. Kołysały się na długich, pogiętych nogach, snuły wśród sztucznych skał i wątłych wodorostów smutne, podejrzone i daremne swoje istnienie [...] Spotykając się zdawały nie zauważać się wzajemnie, nie zatrzymywały się ani zbaczały z drogi i przestępowały jedno przez drugie, jak przez nieznaczące zapory. W norach skalnych siedziały mureny – długie, podobne do liści agawy, powyginane jak wstążki na nagłówkach starych drzeworytów. Splątane ze sobą i nic nawzajem o sobie nie wiedzące, sterczały nieruchomo łbami do góry – jak sama zastygła ze zgrozy modlitwa nadaremna. Za szybami oddychanie niektórych ryb zdawało się wyraźną męką, ich milczenie – utraceniem wszelkiej nadziei. Jedna rybka miała na karłowatym ciele pyszny brokatowy strój, ale jej brzydka, duża twarz była smutna i gorzka. Coś kolorowego, jakaś rubinowa blaszka, jakaś świetlista kropla poruszała się bezustannie koło jej oczu. Patrzyła nimi ze śmiertelnym wyrzutem spoza tej szyby, która była dla niej ścianą życia³⁹.

Elżbieta utożsamia się z oglądanymi stworzeniami, współczuje im, twierdzi, że ich życie nie różni się od życia ludzi: „Szukają się nawzajem, coś znaczą dla siebie – choćby na chwilę. I to, czym się szukają, jest jednak jakąś tęsknotą. I to, że się znajdują, jest próbowaniem szczęścia”⁴⁰. Ani ryby, ani ludzie nie znają swego Boga, a świadomość, rozwinięty intelekt człowieka nie różni się dla Elżbiety jakościowo od bezrozumnych ruchów ryb. Jednak Zenon nie pojmuje żony, nie uznaje analogii. Jest

jąc Ofelię: kobiety, szaleństwo i zadania krytyki feministycznej, [w:] *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie. Antologia szkiców*, red. A. Nasiłowska, Warszawa 2001, s. 188-205. Oprócz Ofelii w imaginarium kobiet ważne miejsce zajmuje Safona: poetka-samobójczyni, lesbijka, w literaturze polskiej niezwykle często przywoływana przez Marię Pawlikowską-Jasnorzewską. Zob. A. Nawarecki, *Akwatyki. Woda i przedmioty Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, [w:] tenże, *Rzeczy i marzenia. Studia o wyobraźni poetyckiej skamandrytów*, Katowice 1993, s. 99-119. Dla Jasnorzewskiej woda, przede wszystkim woda morska, oceaniczna, jest żywiołem miłości, pulsującego erotyzmu oraz liliowej melancholii.

³⁹ Z. Nałkowska, *Granica*, Warszawa 1980, s. 164-165.

⁴⁰ Tamże, s. 165.

poza akwarium – jest mężczyzną, a nie strojną w złoto, smutną i przygnębianą rybą, która poddaje się prądowi wody. Elżbieta odwołuje się do pamięci ewolucji, wzywając do empatii wobec innych stworzeń, ale Zenon, który wyparł pamięć o wodzie, matce, morskiej kochance, nie zrozumie jej przekazu. Wygodniej mu będzie traktować kobietę jak hodowlaną rybę o co prawda pięknych kształtach, ale przede wszystkim przeznaczoną do konsumpcji, protagonista nigdy nie zrozumie dramatu skrzywdzonej przez niego Justyny, bo jej cierpienie stanowi dla niego wyraz bólu „animalnego”.

Akwatyczna sceneria jest niezwykle istotna w jeszcze jednej powieści Nałkowskiej – *Niecierpliwych*. W wodnym środowisku główny bohater Jakub poznaje swoją żonę: „Przyszła sama na brzeg”⁴¹, w gospodarstwie rybnym rodziny męża Teodora spotyka inną miłość:

Skręciła z nim do stawidła i została znów na grobli. Gdy on zeszedł na dół, nie odrywała od niego oczu, nie wiedziała, co się z nią dzieje. Zawierały się jej szczęki i zawężyły powieki, ręce miała zaciśnięte jak w złości. Zaczęła schodzić ze stoku grobli ku wodzie i pośliznąwszy się krzyknęła. Przebiegła parę kroków, nie mogąc się zatrzymać. Albin zerwał się wyciągając do niej rękę, objął ją i postawił na zboczu przed sobą. Nie wysunęła się z jego objęć, stała z zamkniętymi oczami, godząc się na to, co nadchodziło⁴².

Miłość wdziera się do Teodory nagle, gwałtem, ale zaciśnięte pięści w końcu ustępują. Podobnie jak Teresa z *Romansu...* poddaje się uczuciu, zrodzonemu niemal w jednej chwili, z przypadku. Choć to kobieta „wypatrzyła” kochanka, pierwsze zbliżenie pary związane było z jej słabością (i złością); Albin ratuje ją przed upadkiem do wody, jest zarazem wybawcą i zwycięzcą. Kilkakrotnie bohaterka porównywana jest do białego, rybiego mięsa, a związek Teodory i Albina rozgrywa się w scenerii rybnych stawów, jakże odległej od romansowych i melodramatycznych dekoracji:

Zatopiona cała w uczuciu, jak przez sen słyszała żart, który Pia powtarzała co roku o tej porze: że mianowicie kąpanie tarlaków w roztworze amoniaku dla dezynfekcji przed skrzelowcem to jest ich „kąpiel przedślubna”⁴³.

Inaczej niż we „wczesnym” okresie pisarstwa Nałkowskiej funkcjonują tutaj opisy zbiorników wodnych, czarny staw czy lodowe pola należały – jednoznacznie – do pejzażu wewnętrznego bohaterki. Ale zanurzenie w miłość, sen i śmierć pozostają nadal metonimiczne. Przyroda buduje

⁴¹ Z. Nałkowska, *Niecierpliwi*, Warszawa 1978, s. 67.

⁴² Tamże, s. 210.

⁴³ Tamże.

fatalistyczną, ponurą atmosferą romansu, „na zewnątrz” psychiki bohaterów, ale poetyka opisu nie zmienia się, pisarka korzysta z tego samego motywu martwej wody, odbijającej niebo stawu, nieprzeniknionej jak pokłady nieświadomości:

Deszcze ustały, ale niebo było jeszcze zawleczone chmurami. Brzegi stawów stały już całe zielone, liście ruszały się, świecące i wilgotne. Gdy podjechali od strony stawów kroczkowych, przeznaczonych dla starszego zarybku, woda ich, widziana w stronę brzegu, zarosłego drzewami, kołysała się lekko w brzegach grobli, jak ciekła zielen. Ale dalsze stawy były wolne od zieleni i brały w siebie wszystkie chmury nieba, moczyły je, przewlekały i topiły aż do najgłębszych ciemności⁴⁴.

Stawy nie są głębokie, bo zostały sztucznie zbudowane na potrzeby hodowli karpia. Woda w nich jest mętna, gęsta od mułu, roślinności, zgnilizny; zamknięta, bez dopływu do rzeki i innego źródła. Nałkowska dokładnie opisuje oczyszczanie brudnych zbiorników po zimie oraz poszczególne etapy wiosennej hodowli ryb, które żyją tym samym rytmem, co ludzie: rodzą się, dorastają, rozmnażają, by na koniec umrzeć.

Wyglądały wspaniale te dorosłe karpie królewskie, lustrzane, o ślicznym ciele z żywego metalu, prawie nagie, srebrno różowe z paroma zaledwie wielkimi łuskami, niby klejnotami na bokach. Grzbiet miały czarny, boki różowe, brzuchy srebrne. Pia cieszyła się, powtarzając: – Ależ to są rubensowskie piękności!⁴⁵

Karpie porównane zostają do atrakcyjnych kobiet, podczas gdy hodowcy nigdy nie mówią o przeznaczeniu ryb, możemy się tylko domyślać (i domyślamy się), że cały wysiłek, by ryby były zdrowe i piękne, czułe i regularne zabiegi pielęgnacyjne prowadzą do sprzedaży, a potem śmierci zwierząt. Wody stawów są miejscem narodzin i śmierci ryb, są tak sztuczne, jak sztuczne jest hodowanie karpia dla przetwórstwa – ich życie stanowi wartość tylko jako atrakcyjny produkt spożywczy. Same w sobie – nieme i apatyczne wydają się bezwolne, bierne, głupie. Żyją trybem tak dalekim od ludzkiego, że zabija się je – w *Niecierpliwych* – bezrefleksyjnie.

Podobnie „wyhodowany” nad stawami romans musi zakończyć się śmiercią, ale tym razem nie czuły opiekun karpia, ale zazdrosny mąż, niczym szkodnik („Przepłynie tylko pod karpia i cały brzuch mu rozpruje”⁴⁶), zabije żonę i siebie. Tuż przed śmiercią widzimy Teodorę właśnie oczyma Jakuba: „Na wysokim przesmyku między wodami, na wąskiej smudze zieleni, widział ją, od góry i od dołu objętą błękitem. Jej odbicie

⁴⁴ Tamże, s. 207.

⁴⁵ Tamże, s. 212.

⁴⁶ Tamże, s. 240.

wisiało w wodzie głową w dół⁴⁷. Jakub nie topi Teodory, przed taką śmiercią symbolicznie uchronił ją wcześniej Albin, nie pozwalając upaść do wody przy pierwszym spotkaniu. W tym sensie miłość kochanka ocaliła Teodorę przed śmiercią Ofelii, co jest tym istotniejsze, że Teodora pochodzi z rodu niecierpliwych, z rodu samobójców. Ale w wyobraźni męża Teodora tonie – wisi w wodzie głową w dół, jest w wodzie „powieszona” – dwie wizje śmierci nakładają się na siebie, tak jak podwaja się sama Teodora (a karpie hodowane przez Jakuba to karpie lustrzane), co podkreśla siłę, natarczywość dążenia męża (obsesję? zazdrość?). Za „podwójność” (małżeństwo i romans) Teodora musi zapłacić najwyższą cenę.

Miłość w twórczości Nałkowskiej jest albo niemożliwa, albo, jeśli już się wydarzy, nie daje bezpieczeństwa, wręcz przeciwnie, oznacza zagrożenie życia. Jednocześnie miłość jest konieczna, tak jak woda jest niezbędna dla życia ryby. Ale może to wcale nie miłość jest konieczna do życia, tylko bliskość, ale bliskości nie można wytworzyć w świecie krzyżujących się, zwielokrotnionych granic? Iluzja sennego walca powojów możliwa była tylko w imaginarium młodej Janki Dernowiczówny, w stawach Wiszni masowo hodowane ryby nie są „blisko siebie” – i godzą się, zawsze bezgłośnie, na swój los. Chyba właśnie bierność, uległość, niesamowita – wedle Nałkowskiej – i dziwna tendencja do poddawania się woli męczyzny upodabnia kobiety do ryb, zamkniętych w ciasnych przestrzeniach hodowlanych stawów czy akwariów. Wody Nałkowskiej wypływają zawsze ze świata podziemnego, są znakiem śmierci, zniszczenia, nie charakteryzują się właściwościami oczyszczającymi, regeneracyjnymi. Wejście w głębinę nie oznacza rytuału, woda nie jest medium przemiany – przejścia między materialnym a pośmiertnym życiem. Dla Nałkowskiej życie w wodzie zaczyna się i kończy, tak jak życie ryb w stawach hodowlanych. A to, co było pomiędzy, nie ma większego sensu.

BIBLIOGRAFIA

- BACHELARD GASTON, *Woda i marzenia*, [w:] tenże, *Wyobrażenia poetycka*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 119-130.
- BACZKOWSKA-MILIAN MIROSLAWA, *W kręgu motywów akwaticznych młodopolskiej poezji Leopolda Staffa*, „Kwartalnik Opolski” 2003, z. 2-3, s. 21-42.
- CZABANOWSKA ALICJA, *Wyobrażenia poetycka w poezji Młodej Polski*, „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 3, s. 99-135.
- FOLTYNIAK ANNA, *Między „pisać Nałkowską” a Nałkowskiej „pisanie siebie”*, Kraków 2004.

⁴⁷ Tamże.

- FRĄCKOWIAK-WIEGANDTOWA EWA, *Sztuka powieściopisarska Zofii Nałkowskiej (lata 1935–1954)*, Wrocław 1975.
- IRIGARAY LUCE, *Marine Lover of Friedrich Nietzsche*, przeł. G.C. Gill, New York 1991.
- IRIGARAY LUCE, *Mechanics of fluids*, [w:] taż, *The Sex Which Is Not One*, przeł. C. Porter, C. Burke, New York 1985.
- JANOWSKA MAGDALENA, *Postać – człowiek – charakter. Modernistyczna personologia w twórczości Zofii Nałkowskiej*, Kraków 2007.
- KRASKOWSKA EWA, *Nałkowska i Schulz, Schulz i Nałkowska*, [w:] taż, *Czytelnik jako kobieta. Wokół literatury i teorii*, Poznań 2007, s. 166-191.
- KRASKOWSKA EWA, *Niebezpieczne związki. O prozie Zofii Nałkowskiej*, „Teksty Drugie” 1995, nr 3-4.
- NAŁKOWSKA ZOFIA, *Granica*, Warszawa 1980.
- NAŁKOWSKA ZOFIA, *Kobiety*, Warszawa 1976.
- NAŁKOWSKA ZOFIA, *Niecierpliwi*, Warszawa 1978.
- NAŁKOWSKA ZOFIA, *Niecierpliwi*, Warszawa 1980.
- NAŁKOWSKA ZOFIA, *Romans Teresy Hennert*, Warszawa 1980.
- NAŁKOWSKA ZOFIA, *Węże i róże*, Warszawa 1977.
- NAWARECKI ALEKSANDER, *Akwatyki. Woda i przedmioty Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, [w:] tenże, *Rzeczy i marzenia. Studia o wyobraźni poetyckiej skamandrytów*, Katowice 1993, s. 99-119.
- ROSA ANNA, *Impresjonistyczne pejzaże akwaticzne w poezji młodopolskiej*, „Przegląd Humanistyczny” 2001, z. 1, s. 33-47.
- SHOWALTER ELEINE, *Przedstawiając Ofelię: kobiety, szaleństwo i zadania krytyki feministycznej*, [w:] *Ciało i tekst. Feminizm w literaturoznawstwie. Antologia szkiców*, red. A. Nasiłowska, Warszawa 2001, s. 188-205.
- SMOLEŃ BARBARA, *Płeć i śmierć. Tanatyczna wyobraźnia Zofii Nałkowskiej*, [w:] *Ciało, płeć, literatura. Prace ofiarowane profesorowi Germanowi Ritzowi w pięćdziesiątą rocznicę urodzin*, red. M. Hornung, M. Jędrzejczak, T. Korsak, Warszawa 2001, s. 197-230.

