

Magdalena Janowska

BESTIARIUM ZOFII NAŁKOWSKIEJ

1. Animal dolens

Bohaterów animalnych Nałkowskiej uznaję za godnych uwagi, a proces ich konstruowania jest wart zestawienia z koncepcjami postaci ludzkich z dwóch zasadniczych powodów. Pierwszy z nich wiąże się z jawnie i często wyrażanymi przez pisarkę aprobatywnymi sądami o procesie wiązania zagadnień antropologicznych i psychologicznych z wiedzą zoologiczną i doświadczeniem kontaktu z przedstawicielami świata fauny:

Najbardziej bowiem ukochaną istotą, poręczającą mi dobro rzeczywistości, jest dla mnie człowiek. Kocham również zwierzęta dlatego właśnie, że przypominają mi ludzi, że niejako dały im początek. Co więcej – żyjąc bliżej ze zwierzętami – najlepiej widzę, jak łatwo swe złe instynkty pozwalają przerabiać na dobre, jak chętnie ulegają perswazji, jeżeli do nich podejść nie z kłapsem, tylko z sercem¹.

Jednak nie sama aprobata jest czynnikiem uzasadniającym wagę powyższego sądu dla niniejszych rozważań. Równie (lub bardziej) istotny pozostaje fakt postawienia pod znakiem zapytania autonomii literackiego tematu animalnego, którego funkcjonalizacja lub „niezależność” wyznacza czworonożnym, pełzającym lub skrzydlatym bohaterom określoną pozycję w utworze literackim. W odniesieniu do twórczości Nałkowskiej kwestia podmiotowości lub podległości motywów i postaci animalnych pozostaje kluczowym zagadnieniem interpretacyjnym. Najkrócej można ten problem określić pytaniem: czy zwierzę jest rzeczywistym bohaterem tej prozy, czy też pozostaje elementem strategii prezentacji postaci ludzkich?

¹ Z. Nałkowska, *Pięćdziesięciolecie. Przemówienie wygłoszone podczas uroczystości jubileuszowej w Związku Literatów*, [w:] e a d e m, *Widzenie bliskie i dalekie*, Warszawa 1957, s. 19.

Drugi powód zainteresowania tematem animalnym wiąże się z dwudziestowiecznym renesansem twórczości pisarki, której utwory stały się doskonałą „pożywką” dla rozbudo(wy)wanych koncepcji feministycznych, o którą ostatnio dość często zapytuje się: czy była feministką?

Perspektywę kobiecego spojrzenia na problem animalnego modelu postrzegania świata (ludzi) uznaję za zagadnienie kluczowe, ale zdecydowanie nie jedyne, w dyskusji na temat funkcjonowania motywów zwierzęcych w tejże twórczości. Takie kobiece ujęcie tematu ma, z jednej strony, specyficzne podłoże, a z drugiej – niepowtarzalny kształt pisarskiej realizacji. Potwierdza też, iż literaturę kobiecą należałoby scharakteryzować szerzej niż poprzez sprowadzenie jej do schematu romansu z „roślinną, zależną i podrzędną kobietą na pierwszym planie”². Feminizm (feminizacja kultury, literatura i krytyka feministyczna) od zawsze wiązał się ze specyficznym, nie tylko „seksualnym”, postrzeganiem świata. Oznacza(ł) także szczególnie pojmowaną wrażliwość, połączoną z kobiecą optyką rozmaitych zjawisk, brakiem pewności, równowagi i spokoju³, wyrażających się w specyficznym realizowanej stylistyce, kompozycji i metaforyce wypowiedzi literackich.

1.1. Nieme cierpienie, cicha śmierć...

O podłożu kobiecych zainteresowań światem animalnym i odczytań symboli zwierzęcych wnioskować można z analizy wielu kulturowych, również językowych, nawyków, których przykładem choćby określenia „kura domowa”, suka, ptaszyna, lwica lub tygrysica. Mowa tutaj oczywiście o żeńskich i jednocześnie zwierzęcych, niestety często pejoratywnych, określeniach kobiet. Pozostaje to zagadnieniem równoległym wobec faktu, iż to właśnie owych „kur” dotyczy szeroko pojęte życie domowe, w tym zwłaszcza kuchenne, ześrodkowane wokół problemów „żywieniowo-bytowych”, tworzących sferę doświadczeń, w której szczególnie często pojawia się sposobność

² A. Mencwel, *Bajecznie kolorowe*, „Polityka” 1993, nr 31. Do lektury tego artykułu nakłoniły mnie uwagi E. Kraskowskiej, zawarte w I rozdz. pracy: *Piórem niewieściem. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 1999, s. 14). Badaczka prozy Nałkowskiej, Szemplińskiej, Melcer, Gruszeckiej i Boguszewskiej umieszcza uwagi Mencwela w szeregu błędnych lub co najmniej kontrowersyjnych odczytań zjawiska literatury kobiecej. Czyni to przy okazji poszukiwań wyznaczników owej literatury oraz jej genezy. Temat niemego cierpienia zwierząt uznaje Nałkowska za kluczowy dla nurtu feministycznego topos-metaforę, odwołując się także do prozy Szemplińskiej i Boguszewskiej (s. 210–211). Warto porównać te uwagi z wnioskami M. Podrazy-Kwiatkowskiej, zawartymi w szkicu *Młodopolska femina. Garść uwag*, [w:] eadem, *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001, s. 180.

³ E. Kraskowska, *op. cit.*, s. 22.

do refleksji nad zadawaniem cierpienia i śmierci zwierzętom⁴. Co najistotniejsze – niemego cierpienia i głuchej śmierci, których najczytelniejszym symbolem, już od czasów wczesnochrześcijańskich, staje się ryba. Prawda o bezgłośnym cierpieniu ryb pozostaje w zgodzie z feministycznymi wnioskami o tłumionym głosie (osobowości?) kobiet, pozostających w cieniu, w zależności, w niewoli, w poczuciu krzywdy, dyskryminacji i stłumienia⁵. Jest to także prawda opozycyjna do obrazów zwierzęcych mąk „wysłowionych”, np. psich skarg. Opozycja „cierpienie nieme – cierpienie wypowiedane” w twórczości Nałkowskiej reprezentowana jest szczególnie bogato, jeśli chodzi o jej pierwszy człon. Obrazują ją – oprócz ryb – szczur, który ogląda śmierć potomstwa, postrzelony zając, łańcuchowy pies. Po stronie niemego, „rybiego” cierpienia pozostaje wymowa symboli akwaticznych – głębi, ciemności, ukrycia przed ludzkim wzrokiem, zmiany strefy słyszalności, co przybiera na znaczeniu zwłaszcza w obliczu faktu, iż akweny Nałkowskiej są czarne lub co najmniej ciemne, nigdy natomiast lazurowe, błękitne lub choćby przezroczyste. Taką postacią przyczyniają się z pewnością do pogłębienia tematu obcości, osamotnienia, podjętego i sfinalizowanego poprzez obraz samobójczej śmierci w nurtach ponurego strumienia w *Wężach i różach*⁶. Ambiwalentny charakter symbolu wody znajduje w takich obrazach swoje zwielokrotnione potwierdzenie⁷. Będąc źródłem i pierwszym środowiskiem życia (prenatalnego) człowieka, staje się woda równocześnie symbolem kresu tegoż życia. Finał taki, jak ma to miejsce w przypadku Marusi (*Węże i róże*) i Teresy (*Romans Teresy Hennert*), oznacza tyleż wyzwolenie, co tragedię, tyleż odpowiedź, co mroczną tajemnicę. Jako symbol pierwszego kontaktu z kobietą staje się (dla Maurycego z *Narcyzy*) oznaką krzywdy i sekretu, których połączenie przynosi po raz kolejny motyw niemego cierpienia. Będąc powodem wyrzutów sumienia, sytuacja rozlania wody pozostanie świadectwem cierpienia w milczeniu, cierpienia, które znoszone w ciszy może doczekać się momentu „eksplozji”, efektu „cichej wody” lub „ciszy przed burzą”:

Woda cicha, woda posępna, woda uśpiona, woda niezgłębiona – oto pouczenia, jakich udziela materia wiodąc myśl ku śmierci. Pouczenia te nie mówią jednak o śmierci w duchu Heraklita, o śmierci unoszącej nas daleko – razem z prądem, na podobieństwo prądu. W tym wypadku jest to pouczenie, mówiące o śmierci w bezruchu, o śmierci głębinnej,

⁴ *Ibidem*, s. 210–211.

⁵ H. Cixous, *Śmiech meduzy*, przeł. A. Nasitłowska, „Teksty Drugie” 1993, nr 4/5/6, s. 148.

⁶ W. Wójcik, *Problematyka obcości i wyobcowania we wczesnej twórczości Nałkowskiej*, „Prace Polonistyczne”, ser. L, 1995, s. 235.

⁷ Por. z innymi uwagami Bachelarda na temat zamarłej, uśpionej i milczącej wody oraz syntezy Piękna, Śmierci i Wody w zestawieniu z zagadnieniem marzenia, lęku i podziwu: G. Bachelard, *Woda i marzenia*, [w:] idem, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa 1975, s. 140–146.

o śmierci, która jest obok nas, przy nas, w nas. Wystarczy powiew wieczornego wietrzyku, by milcząca woda znów się rozszumiała... Wystarczy blask księżyca, tak łagodny, tak blade, by nad falą, muskając ją stopami – znów popłynęło widmo⁸.

Stawy rybne w *Niecierpliwych*, które są tłem historii Jakuba i Teodory, pozostają jednocześnie sygnałem (symbolem) śmierci – plagi rodzinnej, uznanej za powszechną, ale od początku do końca otoczonej tajemnicą i niewiedzą. W sferze domysłów pozostaje przecież zarówno śmierć Fabiana Szpotawego, o której mowa w początkowej części utworu, jak i śmierć pary głównych bohaterów, kończąca powieść. Jednak nie tylko tajemnica jest problemem reprezentowanym przez „rybi” symbol. Ryba jako zwierzę nieme, a często także niewidoczne, choć (by użyć sformułowania Nałkowskiej) „wiedziane”, pozostaje wyobrażeniem cierpienia w milczeniu, bezwiednego pędu ku śmierci, którego wyjątkowo trafną animalną realizacją staje się motyw hodowli zwierząt, a więc specyficznego trybu postępowania, który gwarantując byt, gwarantuje też „zakontraktowaną” niezależnie od woli ofiary już u progu jej życia śmierć. Najpełniej ideę tę ilustrują słowa Emila Worostańskiego, określającego życie jako drogę do śmierci⁹ i podnoszącego kwestię osobliwego, paradoksalnego, ale potwierdzanego „praktyką życiową”, sojuszu Życia i Śmierci. Sojusz ów realizuje się, zgodnie z przemyśleniami Katarzyny – bohaterki opowiadania *Dzień ten* – w obszarze biologicznie rozumianej kobiecości¹⁰.

Ze sferą ciemności z kolei oraz motywem ryby wiązana jest kwestia fallicznych skojarzeń ichtiologicznych oraz dyskusji nad tematem damsko-męskich układów i tabu, którego wyrazem miały się stać dawne zakazy oprawiania ryb przez kobiety mogące niedwuznacznie kojarzyć obły, ruchliwy kształt przygotowywanego karpia¹¹.

[...] śmierć Teresy poprzedzona zostaje opisem okrutnej agonii przebitego rybackim ościeniem szczupaka, której kochankowie są świadkami podczas na pozór idyllicznej, a w istocie podszytej grozą przejażdżki łódką po jeziorze. Podobnie konstruuje pisarka finał *Niecierpliwych*. „Niedobra miłość” Jakuba i Teodory, zrodzona jakby wbrew naturze, bo w ramach jednego klanu rodzinnego [...], kończy się morderstwem i samobójstwem. Dzieje się to w sielankowej scenerii Wiekszni, wśród lasów, w sąsiedztwie stawów rybnych, gdzie właśnie odbywa się masowe odławianie karpia¹².

⁸ *Ibidem*, s. 145–146.

⁹ Z. Nałkowska, *Hrabia Emil*, Warszawa 1977, s. 136.

¹⁰ Z. Nałkowska, *Dzień ten*, [w:] eadem, *Opowiadania. Koteczka czyli białe tulipany. Lustra. Tajemnice krwi*, Warszawa 1984, s. 168.

¹¹ J. P. Clebert, *Bestiaire fabuleux. Dictionnaire du symbolisme animal*, Paris 1971, s. 311–312.

¹² E. Kraskowska, *Niebezpieczne związki. Jeszcze raz o prozie Nałkowskiej*, „Teksty Drugie” 1996, z. 4, s. 80–81.

Dostrzegając kompozycyjny wymiar odwołania do motywu ryby, Kraskowska porusza jeden z istotniejszych tematów animalnych, obecnych w twórczości Nałkowskiej. Niezależnie od tego, czy jest to fragment *Niecierpliwych*, czy *Romansu...*, czy też problem osobliwej awersji księdza Czerlona do ryb, tłumaczonej wspomnieniem z dzieciństwa – widokiem ryby „oprawianej” przez kucharkę (*Granica*)¹³, motyw ryby wpisuje się w szeroko pojmowaną symbolikę akwaticzną, odsyła do żywiołu, który ze swej natury jest wielolicowy. Łączy trzy znaczenia (obrazy) pozytywne – źródło życia, sposób oczyszczenia i centrum odrodzenia – z ideą groźby żywiołu, źródła powodzi i potopów łamiących każdy opór¹⁴. Zważywszy na to, iż w twórczości Nałkowskiej ryba pojawia się zawsze w związku ze śmiercią, drugi ze wspomnianych aspektów symboliki wody zdaje się tutaj kluczowym. Ryba uosabia znaczenia dalekie od częstych odczytań symbolu tego zwierzęcia w duchu nauki chrześcijańskiej. Odczytywana jako element topiki akwaticznej, pozostaje jednak, w nawiązaniu do różnych rodzajów religijności, związana z obrzędami funeralnymi, z szeroko rozumianym tematem śmierci¹⁵. Być może najprostszą odpowiedzią na takie odczytania jest twierdzenie o bierności ryby wobec działania człowieka. Karp, który w *Niecierpliwych* zwiastuje tragiczne zakończenie losów Teodory i Jakuba, zdaje się najoczywistszym potwierdzeniem zasady o dokonywaniu przez ludzi zbiorowych mordów oraz (z drugiej strony) o zbiorowym, bezwiednym uleganiu mechanizmowi odławiania (*notabene* wigilijna symbolika karpia w najbardziej paradoksalny sposób łączy ideę narodzin i śmierci). Szczupak, który jest gatunkową konkretyzacją motywu ryby w *Romansie...*, jako zwierzę o skłonnościach drapieżnych, może stać się potwierdzeniem uległości, która nie blednie nawet w przypadku predyspozycji czy skłonności do przejawiania agresji. Bezsilność, niema śmierć, pęd ku kresowi istnienia, milcząca zgoda na własny koniec, pokora i uległość – takie byłyby możliwe odczytania znaczeń motywu ryby. Poza znaczeniami religijnymi (a i te akcentują wartość milczenia i spokoju), trudno odszukać interpretacje tego zagadnienia. Uwolnienie od odczytania w duchu nauki chrześcijańskiej pozostawia przeświadczenie o ruchu jako podstawie bytu ryby. Ten aspekt po raz kolejny odsyła do topiki akwaticznej, a poprzez nią do romantycznych poszukiwań przyrodniczego obrazu buntu, wolności, rozmachu zamierzeń

¹³ E. Kraskowska, *Zofia Nałkowska*, Poznań 1999, s. 66.

¹⁴ D. Śnieżko, *Topos „życie jako żegluga” w repertuarze topiki egzystencji ludzkiej (na przykładzie twórczości Mikołaja Reja)*, „Zeszyty Naukowe Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Gdańskiego. Prace Historycznoliterackie” (*Topika wód i żeglugi*), 1989, nr 17, s. 45.

¹⁵ M. Skwara, *Motywy i toposy wodne w poezji i sztuce funeralnej XVI wieku w Polsce*, [w:] *Topika wód i żeglugi*, s. 66–67, por. też S. Symotiuk, *Ejdetyka studni*, [w:] idem, *Filozofia i genius loci*, Warszawa 1997, s. 33, 41.

dysharmonii pomiędzy marzeniami a rzeczywistością¹⁶. Bliska pozostaje idea łączenia tematu wody z tematem światła, przezroczystości z mętnością, błękitu z czernią¹⁷, bycia sobą (konkretną rzeczywistością) oraz szybą – medium, udostępniającym lub kryjącym to, co po drugiej stronie¹⁸. W międzywojennych powieściach popularnych i marynistycznych woda niejednokrotnie staje się ważnym elementem metody kreacji bohaterki jako symbol ogromu, piękna i bezkresności, szansy na ukrycie hańby (i prawdy), nieobliczalności i wielotwarzowości zgodnej z naturą kobiety, wreszcie – członem opozycji natura – kultura¹⁹. Pojawiająca się w snach Hani – bohaterki *Rówieśnic* – czarna, stojąca woda kanału, do którego kobieta obsuwa się wbrew rozpaczliwemu oporowi, odsyła do motywu podejmowanego w poezji Młodej Polski²⁰. Hania, a także Marusia z powieści *Węże i róże* giną w odmętach czarnej wody, wody kanału, wody, która swą barwą przynosi jednocześnie śmierć, zapomnienie, osłonę i możliwość ucieczki.

Wstępem do podjęcia tematu śmierci w *Romansie Teresy Hennert* stał się opis dwóch snów Omskiego. Jeden z nich był wyobrażeniem przymusu podjęcia wodnej wyprawy, odpłynięcia wśród „lepkiej, czarnej wody, chlupotu fal klekoczących w tajemniczym cieniu, pogłębionym przez noc”²¹. Sen jako reminiscencja pewnej nocy i konkretnych, nadczarnomorskich wydarzeń, pozostaje także alegorią fatalnego końca „z kobietą w tle”. Pozostaje wreszcie wizualizacją prawdy o tajemnicy, o życiowym i psychologicznym, niewidocznym, ale dającym znaki obecności, dnie:

Ale tamto nie było straszne, było wobec tej zmyły małe i niewinne – zaledwie budzące tę oto myśl, że bezpieczny był okrętowego pomostu jest niejako zawieszony nad tajemnicą, że to, co jest pod spodem, jest jednak nieznanne i okropne – i jest stale, jest zawsze – nie tylko wtedy, gdy zapadnie się dno statku²².

Wszystkie wspomniane znaczenia – biblijno-chrześcijańskie, romantyczne, Bachelardowskie i Freudowskie oraz *stricte* „przyrodnicze”, mają swe

¹⁶ J. Sałajczykowa, *Obraz morza i jego funkcje w rosyjskiej poezji romantycznej*, [w:] *Topika wód i żeglugi*, s. 107.

¹⁷ Na podobny „aspekt kolorystyczny” symbolu wody oraz jego związek z tematem śmierci i strachu zwraca uwagę Ewa Pindór w szkicu dotyczącym jednego z opowiadań Jarosława Iwaszkiewicza: E. Pindór, „Co jest prawdą człowieka?” („Młyn nad Kamionką” Jarosława Iwaszkiewicza – próba interpretacji), [w:] *Male formy prozatorskie. Analizy, interpretacje, przeglądy*, red. W. Wójcik, Katowice 1990, s. 9.

¹⁸ L. Zwierzyński, *Wyobraźnia akwaticzna Mickiewicza*, Katowice 1998, s. 27–28.

¹⁹ A. Martuszevska, *Gra fal. Wizja morza w polskich romansach popularnych okresu międzywojennego*, [w:] *Topika wód i żeglugi*, s. 184–187.

²⁰ H. Kirchner, *Posłowie*, [w:] Z. Nałkowska, *Rówieśnice*, Kraków 1968, s. 299.

²¹ Z. Nałkowska, *Romans Teresy Hennert*, oprac. E. Wiegandt, BN I, nr 302, Wrocław 2001, s. 182–183.

²² *Ibidem*, s. 183.

odzwierciedlenie w powieściach Nałkowskiej, pozostając – powtórzmy – w związku z tematyką tanatyczną, problemem konfliktu damsko-męskiego, ale też – szerzej – każdego konfliktu międzyludzkiego. Temat śmierci pozostaje nieodłącznie związany z tematem animalnym, co stanowi swoistą regułę strategii twórczej Nałkowskiej. Tragizm losu ludzkiego symbolizowany przez opisy cierpienia i śmierci zwierząt, dotyczy także relacji o śmierci wyżła Ralfa, zawartej w *Romansie Teresy Hennert*, a odniesionej do próby samobójczej porucznika Lina. Temat ten w wyczerpujący sposób interpretuje narrator *Niecierpliwych*:

W wyobraźni Leonii cały żyjący świat trwał, dygocąc ze strachu przed śmiercią. Niekiedy tłumaczyła sobie, że źródłem jej przerażeń jest świadomość, której nie mają zwierzęta, że byłoby jej źzej, gdyby nic nie wiedziała, jak one. Ale wystarczyło jej usłyszeć krzyk zarzynanego ptactwa lub popatrzeć w oczy zdychającemu psu, by zrozumieć, że ich strach przed śmiercią ma tę samą zawartość cierpienia. Do tej zgrozy człowiek dodaje tylko słowa, ale nie zwiększa jej wcale przez to, że jest wypowiedziana²³.

Powszechność obrazów śmierci zwierząt, zakorzeniona w rytuałach składania krwawych ofiar, a współcześnie uobecniata przez fascynacje myśliwskie lub standardowe czynności rolników i hodowców, zdaje się tłumaczyć, dlaczego śmierć może być tak uporczywie łączona z tematem animalnym. Tanatologia wód oraz ważne dla sfery religijno-mitycznej zagadnienie ofiary²⁴ – to obszary, na których dokonuje się interpretacja literackiego i – szerzej – kulturowego motywu ryby.

W przypadku motywu owadów śmierć ma wymiar szczególny – nie-rzadko nosi znak masowości i – co istotniejsze – potwierdza prawdę o płynności granicy pomiędzy śmiercią a życiem, a przede wszystkim pomiędzy śmiercią a miłością. Opis „akcji ratunkowej” związanej z uratowaniem muchy z sieci pajęczej przywodzi na myśl Karolinie (bohaterce opowiadania *Zielone wybrzeże* z tomu *Koteczka*²⁵) historię letniego pojedynku owadów:

[...] zauważyłam [...] małego owada o trochę dziwnym, okrągłym kształcie, szczególnie od czasu do czasu drgającego. Przeszło mi przez myśl, że może tam dzieje się jakaś krzywda [...]. Właściwie przypuszczałam też, że to jest raczej miłość. [...]

Berta pochyliła się. – Ach – jak ty mogłaś nie zobaczyć? – zawołała z wyrzutem. Pająk zabijał muchę – i z odległości to tak dziwnie wyglądało. Nie miłość to była, tylko śmierć²⁶.

²³ Z. Nałkowska, *Niecierpliwych*, oprac. K. Jakowska, Kraków 2001, s. 75.

²⁴ Por. J. Woźny, *Mityczne wariacje symboliki akwaticznej*, [w:] i d e m, *Symbolika wody w pradziejach Polski*, Bydgoszcz 1996, s. 33.

²⁵ Z. Nałkowska, *Opowiadania. Koteczka...*, s. 57–58.

²⁶ *Ibidem*.

* * *

Wkładając w usta jednej z bohaterek *Choucas* prawdziwą mowę w obronie zwierząt, Nałkowska zwraca uwagę na jeden z ważniejszych aspektów feministycznego ujęcia symboli animalnych – na kategorię wrażliwości. Pierwszym etapem empatycznego ujęcia rzeczywistości jest namnożenie obrazów śmierci zwierząt oraz podkreślenie wagi ich symbolicznego znaczenia dla podejmowania kwestii życia ludzkiego. Pisarka sytuuje się w ten sposób w gronie wybrańców rozumiejących potrzebę partnerskich układów pomiędzy światem ludzi i zwierząt, układów zaprzepaszczonej ze względów cywilizacyjnych, mentalnych, z pojęciem modernistycznego „bestiarium” w tle, z przywołaniem korzeni biblijnych twierdzeń o czynieniu ziemi poddaną, panowaniu człowieka nad wszelkim stworzeniem²⁷.

Ogniwem łączącym postawę głęboko ludzkiej troski o zwierzęta i rzetelnej wiedzy na ich temat (prezentowanej w charakterach zwierzęcych i na kartach dziennika) z postawą strategicznie działającego i używającego do tego celu całej swej wiedzy pisarza, jest więc „tyrada o męce zwierząt włożona w usta umierającej na gruźlicę”²⁸ panny Sosse. Zaczynając od tematu moralnego oblicza zwierząt, przechodzi Ormianka do rozważań na temat relacji pomiędzy cierpieniem człowieka i zwierzęcia, pomiędzy bólem zadawanym zgodnie z nakazem instynktu i natury a bólem zadawanym przez człowieka, pomiędzy samoobroną, strachem i cierpieniem. Obraz czy raczej przypowieść o szczurze zdaje się punktem kulminacyjnym tegoż wywodu:

Bo pamiętam taką rzecz dziwną, chociaż rzeczywiście nieważną. O szczurach. Były w kurniku – u nas, jeszcze w domu – i zabierały jaja z gniazd kurzych. Zastawili pułapkę i wreszcie złapał się jeden szczur. [...]

Ten szczur złapany – to była samica, która karmiła młode. I po jej śmierci został samiec, który widział, jak jego małe bez matki powoli umierały z głodu. I kiedy wreszcie wszystkie zdechły, wyniósł je w zębach z nory, by – ja nie wiem – pokazać może tę swoją krzywdę i mękę, przerazić ludzi tym widokiem, który dla niego był straszliwy... Czy może zwariował i dlatego wynosił te dzieci umarłe...²⁹

Postawę daleko bardziej ludzką niż po prostu „ekologiczną” lansuje też poniekąd pisarka, budując wizerunek Emila Worostańskiego, który „nie był dobry dla zwierząt, choć je lubił. Chętnie wchodził do stajni na folwarku i długim biczem powozowym bił z daleka konie, przywiązane mocno do żłobów. Zabierano go stamtąd z przerażeniem, by spłoszone zwierzęta nie uczyniły mu co złego. Zresztą szczególnie wybredny nie był i starczyło mu

²⁷ T. Margul, *Zwierzę w nimbie świętości*, [w:] idem, *Zwierzę w kulcie i micie*, Lublin, 1996, s. 13.

²⁸ E. Kraskowska, *Zofia Nałkowska*, s. 66 oraz eadem, *Piórem niewieścim...*, s. 63–54.

²⁹ Z. Nałkowska, *Choucas. Powieść międzynarodowa*, Warszawa 1980, s. 127–129.

w ostateczności wyjmowanie żądła muchom i puszczenie ich następnie na gorzką swobodę. Zwłaszcza wprawil się w łapanie motyli, co wydawało się początkiem zamilowania do przyrody; patrzył później, jak piękne istoty, ukrzyżowane na szpilkach, poruszały haftowanymi, pisanymi skrzydłami. [...] Z chwilą jednak, gdy motyle zdechły, nie było w nich nic zajmującego”³⁰.

Skrupulatny opis tortur, jakim młody Emil poddawał zwierzęta, ma z jednej strony wyraźny aspekt oskarżycielski, ale z drugiej – podnosi elementarną dla Nałkowskiej kwestię utożsamiania zwierząt z pojęciem wolności i swobody. Koń, motyl, a niekiedy także ptak stają się parabolą o człowieku zazdrosnym, świadomym wyższości zwierząt, wynikającej z możliwości beztróskiego (?) korzystania z instynktu, popędu, odruchu. Dlatego w wizerunku Emila oraz w mowie Sosse tak znaczące staje się przedstawienie okazywania wyższości, siły wobec słabszych lub obezwładnionych zwierząt. Poczucie przewagi na przekór przekonaniu o własnej słabości – oto pierwsze próby określenia osobowości Hrabiego. Jej zmiana, wyrażająca się także poczuciem więzi ze światem animalnym, stała się możliwa dzięki Joannie, zbiegła się ze znajomością z dziewczyną wychowaną wśród pastuchów, zaangażowaną w „dzikie zabawy”³¹, imponującą śmiałością fascynacji i otwartym, bezpośrednim realizowaniem własnego modelu życia. Jego symbolem stał się dla Emila na długo zapamiętany obraz Joanny, konno pokonującej obszary przyległe do folwarku, utożsamiającej „pierwsze upokorzenie uczucia” oraz to, „przez co wyraziło się życie”³².

We wspomnianych fragmentach trzech powieści Nałkowskiej dokonuje się bardzo czytelna, choć nie bezpośrednia, interpretacja motywu zwierząt cierpiących, będącego niemalże tematem obsesyjnym autorki *Granicy*. Cierpienie to jest nieme, niezawinione, a ponadto wiąże się z podwójnym „fenomenem”. Po pierwsze – daje dowód, iż to właśnie zwierzętom częstokroć przypisać można „ludzkie” zachowania, a instynkty określane jako zwierzęce uosabia człowiek (wrażliwość szczura, godność konia). Oznacza to zatracenie gwarantów człowieczeństwa, i to niekiedy w całkiem zwykłych, życiowych, bynajmniej nie ekstremalnych sytuacjach. Po wtóre – to kobieca drażliwość pozwala zaobserwować zwierzęcy ból, złagodzić go lub choćby wpłynąć na zmianę sytuacji (Sosse, Joanna). Epitety przysługujące zwierzęcej męce animalnych bohaterów Nałkowskiej zaskakująco zgadzają się z opisem cierpienia kobiety poddanej tyranii męskiej osobowości (i ciała); jest to za każdym razem (powtórzmy) cierpienie niezawinione, z widoczną i wiadomą od początku przewagą jednej ze stron, nieme, stanowiące niejako życiową misję. Jest to jednocześnie ów „srogi brat życia – ból fizyczny”³³, ale też

³⁰ Z. Nałkowska, *Hrabia Emil*, s. 10.

³¹ *Ibidem*, s. 22.

³² *Ibidem*, s. 32.

³³ M. Kuncewiczowa, *Twarz mężczyzny. Trzy nowele*, Warszawa 1986, s. 97.

ból przewagi, niemocy, własnej małości, wyciszenia i skrywanej (do pewnego momentu) pokory. Jest to także przejaw sojuszu kobiety i okrutnej, ale także często niemej i honorowej, natury.

Obrazy dręczonych i umierających zwierząt potwierdzają pesymistyczny charakter filozofii Nałkowskiej³⁴. Jako elementy świata przyrody zwierzęta stają się więc składnikiem opozycji kultura – natura, której szczególnie często analizowaną, stroną pozostaje też kobieta. W ten sposób dokonuje się niepowtarzalne połączenie zagadnień i motywów, które potwierdzają strategiczny charakter zabiegów konstruowania postaci w prozie Nałkowskiej, zwracają uwagę na charakter kobiecego modelu pisma³⁵, ujmowania zjawisk i problemów, wreszcie – wpisują się w filozofię życia, rozumianą przede wszystkim jako „metodyka męczeństwa”³⁶.

1.2. Nie tylko feministyczne ujęcie problemu cierpienia

Wszystko zdaje się świadczyć o tym, że wkrótce nadejdzie czas, gdy znikną wozy ciężarowe i konne dorożki, ustępując miejsca motorom. Umęczone konie od pługą zastąpi traktor. Ale zostanie koń jako wyrozumiały przyjaciel człowieka, starający się wniknąć w jego zamiary, odgadywać jego chęci, służący mu swą siłą, zręcznością i urodą.

Po zniszczeniu i poniewierce wojennej koń bierze na nowo udział w zawodach i wyścigach³⁷.

Końcowe zdanie zwraca uwagę zdawkowym, choć bardzo istotnym, zaznaczeniem słów „po zniszczeniu i poniewierce wojennej”. Jak w przypadku szeroko pojętej tematyki cierpienia, tak i dla obrazów zwierząt przełomem w odczytaniu wymowy obrazów ich bólu staje się zagadnienie wojny. Przewartościowanie wielu pojęć z zakresu moralności i etyki, jakie dokonało się w wyniku wojennej traumy, rzadko kiedy jest odnoszone do innej niż ludzka krzywdy. A przecież obrazy konających koni, których zapowiedź wyczytać można już w wystraszonych oczach i wygiętych grzbietach koni Wojciecha Kossaka oraz – szerzej – w tradycji malarstwa batalistycznego, wprowadzają do dyskusji nad problemem bólu i strachu temat zwierzęcej śmierci, często nie zauważanej w ferworze działań wojennych, często także graniczącej z niewysłowioną męką, samotnie i godnie znoszoną przez zwierzę:

³⁴ Por. A. Górnicka-Boratyńska, „Śliczna moja siostra natura”. Projekt „nowej kobiety” w modernistycznej twórczości Zofii Nałkowskiej, [w:] *Literatura Młodej Polski. Między XIX i XX wiekiem*, red. E. Paczoska, J. Sztachelska, Białystok 1998, s. 196; B. Smoleń, *Pleć i śmierć. Tanatyczna wyobraźnia Zofii Nałkowskiej*, [w:] *Ciało, pleć, literatura*, red. M. Hornung, M. Jędrzejczak, T. Korsak, Warszawa 2001, s. 205.

³⁵ *Ibidem*, s. 204.

³⁶ Z. Nałkowska, *Narcyza*, oprac. H. Kirchner, Kraków 1976, s. 104.

³⁷ Z. Nałkowska, *Koń i ślizgawka*, [w:] eadem, *Widzenie bliskie...*, s. 17.

W oglądanym z dołu, olbrzymiejącym w oczach potworze rozpoznaliśmy zwierzę, właściwie bardzo nawet pospolite. Był to potężny koń, z rasy koni pociągowych, tak zwany perszeron. Ale był to koń – odarty ze skóry. Wzdychając głęboko a postępując ludzkim prawie głosem, wgramoliło się po coś to żyjące ścierwo końskie aż na szczyt wzgórza. [...]

Ścierpła mi wszystka dusza i tej duszy ścierplej odeszła chęć wszelkiej zemsty, podobnie jak ze ścierpniętej dłoni sam się wysuwa sztylet. [...]

Pospiesznym krokiem wracaliśmy do kompanii [...]. A za nami pozostał straszliwy koń na wzgórzu. I w krwawych lunach zachodu widniał w oddali na swym wzniesieniu – olbrzymi, potwornym czerniejący kształtem – jakoby żywy, męczeński pomnik przez Wojnę samej sobie ku własnej zelżywości i słusznej hańbie w obliczu Boga wzniesiony³⁸.

Miara wojennych udręk zwierzęcych jest odmienna wobec miary cierpienia ludzkiego. Los konia odartego żywcem ze skóry poprzedzony został w prozie Małaczewskiego opisem psa o sparaliżowanych olbrzymim ciosem tylnych łapach oraz relacją bestialskiego i nad wyraz wymyślnego mordu na łabędziach³⁹. Wobec tych „widoków” śmierć żywcem zakopanego żołnierza staje się tylko jednym z kilku epizodów i, choć symbolizuje niewysłowioną mękę ludzką, może być mierzona miarą cierpienia psa, konia czy łabędzia. Wobec takich obrazów animalnych kluczowa pozostaje kwestia dwóch rodzajów wojennych doświadczeń bólu. Pierwszy z nich dotyczy ran poniesionych w walce: postrzałowych, powybuchowych, związanych ze zniszczeniami budynków. Drugi rodzaj cierpienia to efekty tortur, bezsensownych udręk, pastwienia się nad rannymi, „grzebania żywcem”. W przypadku ludzi taka śmierć zyskuje jakieś uzasadnienie (jeśli w ogóle można tu użyć tego słowa) w obliczu określonych planów torturującego (chęć zdobycia informacji o planach przeciwnika). Przypadki cierpień zwierzęcych (a często także kobiecych i dziecięcych) prowokują do fundamentalnego pytania: w jakim celu dręczy się jakąkolwiek istotę, jeśli istnieją proste w warunkach wojny sposoby zadawania śmierci? Po co dręczącemu widok oczu przepęlnionych bólem, ciała drgającego w długotrwałych konwulsjach, poczucie zadawania niewypowiedzianego, ale często przemilczanego cierpienia? Może to objaw „żywiołu obcego, wrogiego”, dogadzającego „niszczyielskim instynktom?”⁴⁰. Może przejaw bezpowrotnego przekroczenia granicy człowieczeństwa?

Jeśli ślad obecności tych ludzi jest taki, cóż dopiero dzieć się musi w nich samych...⁴¹

³⁸ E. Małaczewski, *Koń na wzgórzu*, Warszawa 1921, s. 241–242.

³⁹ *Ibidem*, s. 235, 228. Z uwagi na wyjątkowy charakter opisu śmierci łabędzi warto przytoczyć fragment opowiadania: „Młode sadzonki wierzb nad stawem czyjeś ręce rozłupały toporem, czy szablą, od góry aż do korzenia i w otrzymane stąd widły, sprężyste zwierające się rozdartymi połowami, powszczepiano wysmukłe szyje ptaków. Płaskie ich głowy, z rozwartym szeroko dziobem, zwiwały martwo z jednej strony drzewek, zaś z drugiej – obsunęły się bezwładnie ptasie tułowia z rozpacznie rozpostartymi skrzydłami, których pióra wbiły się, wgrzebały w ziemię, niby zgrabiały palce zmarłych w męce”.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 225.

⁴¹ *Ibidem*, s. 226.

Z pewnością nie można TEGO nazwać zezwierżeniem. Takie nazwanie uwłaczałoby godności zwierząt: Cezara o „zaprzysiężonym, wiernym i istic ludzkim wyrazie spojrzenia”⁴², szczura z opowiadania Sosse, przywiązanych koni, bitych przez Emila Worostańskiego.

W zakresie realizacji tematu cierpienia i śmierci zwierząt dokonuje się w twórczości Nałkowskiej swoiste przejście, które Maria Janion określa mianem „kontynuacji zamknięcia w śmierci”⁴³. Zagadnienie cierpienia rozumiane jako topos literatury kobiecej okazuje się wstępem do podjęcia tematu, który znajduje swoją najpełniejszą realizację w wojennym tomie dzienników oraz, przede wszystkim – w *Niecierpliwych* i *Medalionach* – tekstach, w obrębie których dokonuje się osobliwe „tanatyczne przejście” Nałkowskiej, dokumentujące i „odtworzące straszne miejsca i wyrwy wdzierania się przedludzkiego, wstępowania śmierci w ludzki świat, co nie może być do końca zrozumiałe”⁴⁴.

2. Ujęcie empatyczno-estetyczne

Symbol konia staje się potwierdzeniem specyfiki kobiecego spojrzenia na świat, który dostarcza wielu zwierzęcych obrazów często niemej męki, ale też nieobojętnej ludzkiej wrażliwości piękna, harmonii, poczucia obcowania z ucieleśnieniem pozytywnych wartości estetycznych. Jest to kolejny, kontrastywny wobec omówionego przed chwilą, aspekt kobiecego ujęcia tematu animalnego. Zwierzę jako uosobienie piękna, harmonii, jako idea dynamiki i żywiołowości, „chart paradoksalny Breughela lub Pisanella, idea ruchu zakuta w kształt” (OKM⁴⁵, *W namiocie*, 43) – to obrazy dopełniające kobiece spojrzenie na kwestię bólu, a zarazem obrazy opozycyjne wobec wojennych obrazów zwierząt. Nawet cierpienie może mieć jednak swój urok, a może raczej – pomimo cierpienia można zachować piękno, często głębsze w swej wymowie niż piękno radości. Obserwatorka pokazów hipicznych widzi w obrazie konia kumulację wartości szczególnie widocznych dla kobiety: cierpliwości koniecznej dla godnego znoszenia udręki, a ponadto siły, piękna i ofiarności:

⁴² *Ibidem*, s. 235.

⁴³ M. Janion, *Otwarcie depozytów. (Z prof. Marią Janion rozmawia Sławomir Buryła)*, [w:] eadem, *Placz generała: eseje o wojnie*, Warszawa 1998, s. 275–278.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 278.

⁴⁵ Skrótem tym określam zbiór opowiadań: Z. Nałkowska, *Opowiadania. Księga o przyjacielach. Między zwierzętami*, Warszawa 1986. Następnie podaję tytuł opowiadania i numer strony.

Prawie nigdy [...] nie pociągały mnie wyścigi [...]. Po dziś dzień przedmiotem mej wiernej sympatii i podziwu jest raczej sam koń – jego uroda, jego charakter, a także jego los. Zdumiewa mię jego cierpliwość, gdy jest bity niesprawiedliwie, podziwiam jego milczenie wobec uwłaczających godności słów, które słyszy od woźniców, jego łagodność i zrozumienie wobec narzucanych mu zadań, które nieraz przechodzą jego siły, skracając mu życie i tak niedługo, skoro lat dwadzieścia uchodzi u konia za wiek poważny⁴⁶.

Dostrzeganie w konkretnych zwierzętach ucieleśnienia wartości estetycznych jest też obszernym tematem *Księgi o przyjaciolach*.

Imiona ulubieńców nie są tu jedyną formą nazywania bohaterów. Powszechny staje się zabieg metonimizacji, polegającej na tworzeniu krótkich, znaczących określeń zwierząt: „bułan poważny” (o Pomidorze, OKM, *Górki*, 8), „chart obojętny” (o Dianie, OKM, *Górki*, 9), „pies nieulękły” (OKM, *W namiocie*, 41). Zabieg ten jest jednym z wielu świadectw empatycznego, a przede wszystkim estetycznego, ujmowania tematu animalnego. Kategoria specyficznie rozumianej wrażliwości staje się elementem i wyznacznikiem takiego modelu narracji, w którym postaciom towarzyszy „instancja” nieobojętna na ich losy i piękno, nie tylko fizyczne.

* * *

Agnieszka Blizbor, zgodnie z pierwszymi słowami powieści „Niedobra miłość, wtargnęła w [...] życie jak pachnący wicher”⁴⁷, aby następnie wszędzie zaznaczać swój „musujący, migotający, lotny wdzięk”⁴⁸, „niejako mobilizować urodę świata”⁴⁹. Dla prezentacji bohaterki najadekwatniejszym zwierzęcym symbolem pozostaje od pierwszych stron powieści motyl, oznajmiający swoim nieustannym ruchem, iż „istotną postacią jego bytu jest lot”⁵⁰. „Stan napięcia, nie spoczynku, gotowość do poderwania się w każdej chwili, gotowość do odlotu”⁵¹ stanowią nie tylko o niepowtarzalności urody kobiety, o jej niespokojnej, żądnej energii naturze, porównanej z odwagą i natręctwem „brunatnozłotej łątki, nie dającej się spędzić z brzegu jasnej sukni”⁵².

Migotliwa, rzecz można, osobowość Agnieszki, zamknięta w symbolicznym odwołaniu do motywu motyla, zostaje przeciwstawiona, z jednej strony, naturze Renaty, z drugiej – biegowi zdarzeń, wystawiającemu na próbę „motylową” naturę Agnieszki, a z trzeciej – portretowi Pawła o „złym

⁴⁶ Z. Nałkowska, *Koń i ślizgawka*.

⁴⁷ Z. Nałkowska, *Niedobra miłość*, Warszawa 1980, s. 5.

⁴⁸ *Ibidem*, s. 38.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 35.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 30.

⁵¹ *Ibidem*, s. 36.

⁵² *Ibidem*, s. 40.

profilu” i jasno uwidacznianej przewadze siły. Symboliczna wymowa odwołań do motyla jako owada budzącego pozytywne skojarzenia, ale i obawy przed uszkodzeniem kruchości, zostaje więc zwielokrotniona wizerunkami pozostałych postaci. Jednego z bohaterów przeciwstawianych – Renatę – różni od Agnieszki pewien niedomiar. Można rzec, że Renata jest realizacją kobiecego uroku, który jest skrywany, dyskretny, „nie na pokaz”, co wyraźnie różni ją od Agnieszki, cieszącej oczy wszystkich, trzepoczącej, wszędobylskiej, ale mimo to – kruchej, niepewnej, narażonej na utratę pozycji i pewności siebie. W wizerunku Pawła z kolei obserwować można jasne zaprzeczenie wszelkiej jawności jakiegokolwiek uroku, podkreślenie mrocznego, ukrywanego, straszego wręcz oblicza. Symbolika motyla wydaje się punktem zbieżnym w prezentacji postaci, z których każda zajmuje wobec zwierzęcego motywu pozycję dialogiczną – potwierdzająco-zaprzeczającą nadmiarem lub niedomiarem.

Punktem dojścia utworu staje się potwierdzenie zgodności skojarzenia kobiety z motylem, rozpoczęte niewinnie od określenia jej sposobu siedzenia jako „motylowego”, urody jako „nie dającej spokoju, budzącej chęć nazwania za wszelką cenę tego czaru, nakazującej wciąż szukać formuły na tę niewinną, nigdzie nie powiedzianą siłę piękności”, natomiast osobowości – jako (na podobieństwo motyla) „oznajmniającej, że istotną postacią jego bytu jest lot, gotowość do poderwania się o każdej chwili, gotowość do odlotu”⁵³. Urok powszechnie widziany, narażony na ukłucia spojrzeń, staje się, delikatnie mówiąc, niewygodny, samodestrukcyjny, tragiczny:

Agnieszka musiała być zawsze całkiem widna, do głębi duszy czysta, cała przeświecająca pod światło. Prosta – aby być zrozumiała. Tak – ale w zamian za tę utratę siebie własnej i tajemnej – miała tę wartość bezcenną, miała jego miłość do niczego przedtem i nigdzie niepodobną, jego kochanie nieustające, kochanie bez tchu⁵⁴.

Tragizm istoty kobiety-motyła tkwi przede wszystkim w poczuciu fałszywej pewności siebie. Jest to jeden z licznych sposobów rozmaicie definiowanego przez Nałkowską narcyzmu, mieszczącego się na skali wartości pomiędzy głęboko pojmovaną samowiedzą a prostą, nie tylko kobiecą próżnością. Uroda cielesna i duchowa połączona z poczuciem jej posiadania okazuje się narażona, jak motyl, na wiele bodźców, niekoniecznie wyrastających z poczucia zachwyty czy nawet zazdrości, często po prostu niejako czyhających na podatny grunt i sprzyjające warunki.

⁵³ *Ibidem*, s. 35–36.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 129 (podkr. M. J.).

Bo czym Renata mogła usidlić Blizbora, tak kochającego swą żonę? Renata, która była o parę lat starsza od Agnieszki, zajęta domem i mężem, mniej efektowna, mniej dowcipna, pełna przesądów i parafianstczyzny? I Agnieszka nie nadawała się zupełnie do tego, by być żoną opuszczoną przez męża. Ona – urocza, żywa i wesoła, panująca nad każdą sytuacją, zawsze bezwiednie zalotna, budząca wszędzie zainteresowanie i komentarze⁵⁵.

Paradoksalność sytuacji uwyrażniona więc zostaje poprzez odwołanie do motywu owada o niepowtarzalnym, przykuwającym wzrok uroku, ale uroku krótkotrwałym, będącym zaledwie częścią bytu organizmu, jedną z form wcielenia, bodaj najbardziej narażoną na stłumienie lub... zagładę, najbardziej płynną, nie znajdującą żadnej gwarancji tożsamości, a przeto niepoznawalną⁵⁶. Owa niepoznawalność uzupełniona zostaje zresztą temporalno-ekstrageną koncepcją osobowości bohaterki, portretowanej niejako techniką collage'u spojrzeń, a więc świadomie niesamoistnej, o słabym rozeznaniu w sobie, czerpiącej całą świadomość siebie z sądu innych⁵⁷.

Symbol motyla, dyskretny, ale powtarzalny w obrębie prezentacji Agnieszki, znajduje potwierdzenie, zwłaszcza w odniesieniu do problemu niestabilności i ciągłego, prawdziwie Bergsonowskiego „samoformowania się”, w sposobie prezentacji hrabiny Osienieckiej. Przechodzi ona drogę zmian emocjonalnych, związanych z „historyczną katastrofą jej dotychczasowego świata”⁵⁸, a oczywistość i „całościowy” charakter jej klęski zbliża ją do Agnieszki, czyniąc obie bohaterki swoistą kombinacją osobowości „powszechnych”, wydanych na wszelkie bodźce, rozumiane nie tylko jako procesy społeczne, lecz także jako wszelkiego rodzaju kontakty międzyludzkie. Wyjątkowo korzystnym i czytelnym symbolem zwierzęcym dla oddania istoty takiej osobowości okazuje się motyw motyla.

Utożsamianie postaci z określonym zwierzęciem, swoista powieściowa, fabularna alegoria, to zabieg tym istotniejszy, że mieszczący się w obrębie najczytelniejszych zabiegów wizualizacyjnych, upłynniających granicę pomiędzy wyrażalnym i doświadczalnie poznawalnym a niewyraźnym i stanowiącym podstawę Tajemnicy Istnienia. W szeregu postaci pozostających w gronie takich animalnych utożsamień znalazła się także Joanna – towarzyszka młodości Emila Worostańskiego (Hrabia Emil), której wizerunek dla tytułowego bohatera zawsze był związany z obrazem kobiety jadącej konno – uosabiającej swobodę, bunt, żywioł i tempo życia, co pozostawało idealnym dopełnieniem interpretacji Pomidora, dokonywanych w *Księdze o przyjaciółach*, zbiorze *Między zwierzętami* oraz na kartach diariusza. Dopełnieniem interpretacji symbolu konia staje się w twórczości Nałkowskiej

⁵⁵ *Ibidem*, s. 136.

⁵⁶ H. Kirchner, „Najściślejsze zależności”. *Koncepcja osobowości w książce Zofii Nałkowskiej „Niedobra miłość”*, [w:] *O prozie polskiej XX wieku*, Wrocław 1971, s. 6.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 7, 15, 21.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 13.

fragment powieści *Romans Teresy Hennert* – skrupulatna analiza wyścigu, w której potwierdzone zostały wspomniane wyżej rozumienie natury zwierzęcia oraz wszechstronność zoologicznych zainteresowań Nałkowskiej. Drobiazgowy opis pokazów hippicznych zawiera nie tylko elementy sprawozdania (dokładny program wyścigu, kolejność zawodników, rasy i maści koni), lecz także cechy solidnej analizy psychiki zwierzęcia, wreszcie – elementy traktatu filozoficznego, którego tematem jest problem piękna i jego odczuwania:

Tak biegnąc, rzuca [koń] momenty piękności swej od niechcenia w przemijanie, jak klejnoty – rozrzutny i nie dbający. Cokolwiek postanowi i przedsięwzięcie jest cudne. [...] W tej najgłębszej nieświadomości, w tej beużyteczności gestu zupełnie paradoksalnej, tkwi urok nieprzeparty, nieuchwytny, i niezaprzeczony zarazem aksjomat piękna.

Są jeszcze inne konie – rosłe, zgrabne, dobrze idą, pomyślnie biorą przeszkody. Ale nie są piękne. [...] Przecież jednak biegają, skaczą, trdują się, nie wiedząc wcale o tym, że żyją bez piękności⁵⁹.

Specyfika symbolu konia i motyla na tle innych odwołań animalnych w twórczości Nałkowskiej polega na wyjątkowo silnym zakorzenieniu wyobrażeń o tych zwierzętach w kulturze przełomu wieków XIX i XX. Ówczesne odczytania motywu konia otrzymały jako punkt kulminacyjny obraz Podkowińskiego i niewątpliwie nierozzerwalnie wiązały się z problemem wizualizacji – z jednej strony – idei piękna i wolności, a z drugiej – idei urody kobiecej. Motyl wnosi do *Niedobrej miłości* istotne dopełnienie portretu Agnieszki Blizbor, wnosi poczucie obcowania z osobowością pozornie silną, barwną i pokazową, ale chwilową i kruchą. Koń staje się synonimem wobec wyobrażenia Joanny (*Hrabia Emil*), ale pozostaje także po prostu uosobieniem właściwej sobie dynamiki, obrazem ruchu jako istoty odrębności psychiki zwierząt, która w harmonii z ich ciałem „wszystkim gra, wszystkim afirmuje siebie”⁶⁰.

3. Pozytywne i negatywne odczytania motywów animalnych

3.1. Piekło owadów i ryb⁶¹

Owady to z pewnością jedna z bardziej fascynujących, zróżnicowanych, ale i niejednoznacznie percypowanych grup zwierząt. Mieszcząca się na niższych szczeblach ewolucji wyjątkowo często staje się metaforą ludzkiego

⁵⁹ Z. Nałkowska, *Romans Teresy Hennert*, s. 60–61.

⁶⁰ *Ibidem* s. 59.

⁶¹ Tytuł szkicu C. Miłosza na temat *Niecierpliwych*, „Pion” 1939, nr 14/15.

społeczeństwa i synonimem wszelkich poczynań grupowych. Stadność oznacza w ich przypadku najczęściej zgodność wykonywania jednolitych ruchów, tym bardziej fenomenalnych w swej naturze, że pozostawiających stałe poczucie obcowania z rzeszą milionów, a przynajmniej tysięcy. Przewrotność, doskonała organizacja, prawdziwie romantyczne boje o partnerów – to nieliczne z aspektów odnoszenia praw rządzących światem owadów do moralności ludzkiej. Być może dlatego motyw owadów tak często staje się znaczącym sygnałem w twórczości Nałkowskiej.

Ludzie w pamięci Jakuba (tak właśnie brzmi tytuł drugiego rozdziału *Niecierpliwych*) zachowują się jak rzesze much lub szarańcza: korzystając z lepkości pamięci rozrastają się w niej, gnieźdzą, „wypełniają każde wolne miejsce”⁶², poruszają się i dręczą:

Krzewili się wewnątrz niego jak kolonie mikroobów, żyli nim. To było nieprzyjemne. [...] Zjawiwszy się nawet jako cudze wspomnienie, rozsiadali się szeroko, obrastali w mnóstwo skojarzeń, biorąc je na swoje dobro, żywiąc się nieraz późniejszym materiałem innych wkładów. Istniały tak w Jakubie całe jakby epoki cudze, całe tereny żywotów wtórnych, odtworzonych, sztucznie karmionych, czujących się dobrze i swojo w jakiejś fałdzie pamięci, zawsze gotowych do tego, aby nagle wskrzesnąć⁶³.

Motyw owadów współgra, co najistotniejsze, z kwestią tytułowej rodowej cechy – klątwy, której istnienie staje się nader ważnym czynnikiem w procesie poszukiwania odpowiedzi na pytanie o zależność woli od instynktu, rozumu od bodźców świata zewnętrznego, psychiki od genetyki. „W «społecznościach» owadów istnieje ustalone przez przyrodę prawo zbieżności śmierci osobnika z chwilą, w której ten reprodukuje siebie dla przekazania potomstwu wspaniałego podarunku z życia, którym gatunek go obdarzył, a który on zwraca tamtemu na zawsze”⁶⁴. Niestety częste są tragiczne finały takich ludzkich zachowań – zwierzęta odkopujące swych zagrzebanych współtowarzyszy unoszą ich do swoich siedzib i pożerają, zjadają swych partnerów tuż po lub w trakcie aktów prokreacyjnych, jako doskonały posiłek traktują własne potomstwo. Temat tanatyczny przyrósł wręcz do świata owadów, a jego przeniesienie do powieści *Niecierpliwi* dopełnia motyw destrukcyjnego wpływu rodziny na jednostkę, poszerza rozumienie kwestii paradoksalnego połączenia świadomości zagrożenia z pędem ku niemu. Dzieje rodu Szpotawych wskazują na dużą częstotliwość zgonów samobójczych, a przecież analiza drzewa genealogicznego i częste powroty do historii samobójców nie ustrzegają bohaterów przed grzechem klanu. Jak w świecie owadów

⁶² Z. Nałkowska, *Niecierpliwi*, s. 96.

⁶³ *Ibidem*, s. 56–57.

⁶⁴ J. Vuillemin, *Śmierć w oczach zwierzęcia*, [w:] *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, oprac. i przeł. S. Cichowicz, J. M. Godzimirski, Warszawa 1993, s. 35.

– już w chwili narodzin dokonuje się akt uśmiercenia – poprzez „wpis do księgi naznaczonych”, poprzez przebudzenie w niewłaściwej baśni, z której nie ma wyjścia.

O ile symbolika motyla i konia oraz specyfika spojrzenia na świat animalny cechująca wspomniane zbiory opowiadań pozostaje w kręgu skojarzeń pozytywnych lub przynajmniej neutralnych w zakresie prezentacji motywów zwierzęcych, o tyle cały szereg ujęć zawartych w *Niecierpliwych*, *Romansie Teresy Hennert* lub *Wężach i różach* wprowadza koncepcję prawdziwego, dosłownie rozumianego bestiarium. Tworzą je – z jednej strony – symbole teriomorficzne (owadzie), z drugiej – wpisane w „filozofię obrazów akwaticznych” odwołania do motywu ryby.

Nie tylko motyw ryby buduje groteskowo-makabryczną atmosferę *Wiek-szni*. Jednym z pierwszych, dokładnie odtworzonych wiejskich obrazów, tkwiących w świadomości Teodory, pozostała wizyta „pary spod Zawisny”, a w zasadzie trójki, którą stanowili chłop i jego córka oraz... „płaska i dysząca, jakby bliska skonania” świnia, o „smutnie patrzącym, długim, pięknym oku przesłoniętym jaśniejszymi nieco niż szczecina rzęsami”⁶⁵, przywodzącymi Róży na myśl powiedzenie o świńskiej oprawie oczu. W odniesieniu do nader często przywoływanego w powieści elementu urody rodzinnej (kobiecej), jakim były zapuchnięte oczy, zapamiętany obraz skonanego zwierzęcia nabiera rozmiarów paraboli i powtórzenia zarazem. Dla powieści, która ma być esencją rodzinności⁶⁶, ważny pozostaje fakt, iż jest to rys groteski o ostro zarysowanym koncepcie wyzyskania motywów animalnych dla wizualizacji problemu czy kompleksu zjawisk związanego jednocześnie z syntezą wiedzy o człowieku i bardzo indywidualnym i subiektywnym jej odczytaniem.

Obszarem, na którym dochodzi do interferencji motywów owadów, szuk, ryb poławianych w znacznych ilościach jest sfera podejmowania, najogólniej rzecz ujmując, tematu stadnego trybu życia zwierząt. Grupą zwierząt, która wydaje się najlepszym sposobem na wizualizację problemu życia gromadnego, są owady – zwierzęta uwidaczniające jednocześnie ideę brzydoty, pełzania, brudu oraz fenomen zgodności, organizacji, karności i bezwzględności posłuszeństwa, wreszcie – zwierzęta uprzywilejowane w gronie istot, do których motywu chętnie powraca groteska (rozumiana nie tylko literacko)⁶⁷. Idea życia stadnego nie pozostaje u Nałkowskiej prostym

⁶⁵ Z. Nałkowska, *Niecierpliwi*, s. 71.

⁶⁶ Określenie E. Frąckowiak-Wieandtowej, *Sztuka powieściopisarska Nałkowskiej. (Lata 1935–1954)*, Wrocław 1975, s. 88.

⁶⁷ Por. uwagi T. Gryglewicz, „Groteskowy świat” w sztuce, [w:] idem, *Groteska w sztuce polskiej XX wieku*, Kraków 1984, s. 14–18. Autor pracy przywołuje opinie wielu badaczy terminu „groteska”, m.in. L. B. Jenningsa, W. Kaysera, L. Sokoła, A. Clayborough, M. Bachtina. Na temat groteskowego wymiaru symboli zwierzęcych obszernie wypowiada się

unaocznieniem mechanizmów społecznych – bywa nim bardzo rzadko. Jest realizacją tematu zależności jednostki od ogółu, sposobu funkcjonowania w charakterze pojedynczego i samodzielnego, ale zawsze elementu grupy. Na tym etapie możliwe jest dostrzeżenie analogii pomiędzy Gombrowiczowskim ujęciem problemu formy i zależności a Nałkowskiej filozofią roli i tematami, które Ewa Kraskowska określiła wspólnym mianem tyranii (rodziny, ciała, miłości)⁶⁸. dopełnieniem tego ujęcia jest fragment opowiadania *W namiocie* z tomu *Księga o przyjaciółach*, w którym bodajże jedyny raz w twórczości Nałkowskiej pojawia się motyw owiec, opisanych „od wnętrza” stada, rozpatrywanych jednocześnie od strony ich indywidualnych zachowań oraz od strony organizacji, która w dosadny i ironiczny sposób została zamknięta w sformułowaniu „owczym pędem”. Zwierzęta opisywane są z uwzględnieniem elementów wyglądu, które określono jako „na poły ludzkie, na poły zaś potworne”, ich profile zestawione zostały z wizerunkami ludzkimi, ich zachowania – potraktowane jak ruchy modelu obserwowanego przez artystę – malarza lub fotografa. Niepowtarzalny ruch grupy, zaskakujący jednoczesnością i „nakładem rozwagi, instynktu i przebiegłości”, budzi jednocześnie zachwyt, zaskoczenie i zdziwienie (OKM, *W namiocie*, 44–45). Organizacja działania, zbiorowe odczuwanie zagrożenia, zaznaczanie własnej indywidualności tylko przy poczuciu bezpieczeństwa i jej natychmiastowa utrata pod wpływem strachu – to elementy programu „wielowymiarowej” i „wieloperspektywicznej” prezentacji postaci ludzkich. Aspekt społeczny i indywidualny ich funkcjonowania to jedna z kwestii, której ilustracja staje się wyjątkowo czytelna w związku z wykorzystaniem symboliki animalnej.

3.2. Zwierzę jako podmiot i przedmiot

Umiejętność dostrzegania „duszy w tym mięsie...”⁶⁹, połączenie strategii pisarskiej z wiedzą zoologiczną, zaprezentowane w tomie ulubionych przez Nałkowską portretów zwierzęcych, mogą się okazać tematem łączącym dwa sposoby odczytań symboliki animalnej: podmiotowy i przedmiotowy, albo inaczej: zoocentryczny i antropocentryczny. Na tym etapie prezentacji przedstawicieli świata fauny, jakim są *Księga o przyjaciółach* i *Miedzy zwierzętami*, filozofia kobiecego spojrzenia na świat staje się filozofią wrażliwości ludzkiej, nie tylko żeńskiej. Dla tworzenia charakterów zwierzęcych niezbędna jest strategia poszukiwania dominant psychologicznych, typowa dla zabiegu literackiego portretowania. Nierzadko wybór takiej dominanty

również W. Bolecki, *Groteska, groteskowość*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, Wrocław 1995, s. 346–361.

⁶⁸ E. Kraskowska, *Zofia Nałkowska*.

⁶⁹ Por. Z. Nałkowska, *Duży zajac*, [w:] eadem, *Opowiadania. Księga...*, s. 35.

wiąże się z zabiegiem refrenicznego powracania do jej problemu, zwłaszcza zaś specyficznego, znów bliskiego *Charakterom*, puentowania portretu zwierzęcego:

Odeszła [Kania] ze swoim nowym panem, łagodna, spokojna i migdałowa. Żadna bowiem odmiana losu, jak żadne jego przeciwności, nie mogły zakłócić jej pogodnego usposobienia. (OKM, *Kania*, 25)

Koncepcja pisarki – wielbicielki zwierząt i znawczyni ich psychologii – pozostaje więc także zapisem ludzkiej wrażliwości i profesjonalnej, właściwej dobremu hodowcy, dbałości o zdrowie i kondycję czworonogów. Umiejętność wyboru największego przysmaku zająca uznana za warunek jego oswojenia (OKM 36), niezgoda na trwałe uwięzienie Kani (OKM 24), troska o ewentualne przemarznięcie zająca (OKM 19) – to przykłady właściwie rozumianej opiekuńczości i człowieczeństwa, w poczuciu którego brak miejsca na wyższość i próżność. Fragmenty opowiadań świadczące o takiej właśnie ludzkiej postawie znajdują oparcie w rzetelnej wiedzy zoologicznej oraz znajomości psychiki zwierząt. Ta ostatnia znajduje najjaskrawszą formę werbalizacji w bezpośrednich zwrotach do bohaterów animalnych oraz próbach podejmowania dialogu z nimi:

– Weź to pod uwagę, że w nocy nie ma słońca, a tobie uszy i podeszwy ziębną ogromnie łatwo. (OKM, *Mały zajac*, 19)

Nie, nie, w żaden sposób nie mogę się zgodzić ze zdaniem Morusa – choć wiem, że tracę przez to wiele w jego oczach. Mam zresztą wrażenie, że i tak mię trochę lekceważy. (OKM, *Półmordek*, 71)

W zbiorze *Między zwierzętami* zabieg ten przybiera postać szczególną – jest realizowany poprzez komponowanie zwierzęcych charakterów, w których proces personifikacji czworonogów sięga zenitu, objawia się prawdziwie baśniową koncepcją tworzenia zwierzęcych „sytuacji dialogowych”, relacjonowania zwierzęcych myśli, opowiadania o podejmowaniu przez animalnych bohaterów ważkich decyzji, dokonywaniu wyborów, wnioskowaniu, a nawet – filozofowaniu, co czynią na przykład Morus (OKM, 74–75) i Półmordek (OKM, *Czy Boyutek rozumie życie?*, 82).

Zabieg taki pozostaje również świadectwem strategii konstruowania narratora, który, jak w *Charakterach*, nie może (nie chce) uwolnić się od porównań, rad, własnych wniosków, dyskretnych i rzadkich, ale odkrywających trudno definiowalny problem zaangażowania i autokomentarza. Można go uwidocznic nawet w krótkich formach narracyjnych, zobowiązanych do zachowania zasady literackiej ekonomii. Wykraczają one poza zwroty do zwierząt, bywają też zaznaczane tak charakterystycznymi dla Nałkowskiej podsumowaniami, zwrotami aforystycznymi:

Takie były te zwierzęta, których już dawno nie ma. Jednak żyją zawsze w mej pamięci i – mogę to powiedzieć – w moim sercu. (OKM, 30).

Analiza związków pomiędzy prozą Nałkowskiej i Schulza, dokonana przez Ewę Kraskowską⁷⁰, wymownie świadczy o wszechobecności animalnego modelu postrzegania świata, charakterystycznego nie tylko dla literatury kobiecej. Kategoria wrażliwości okazuje się niewystarczająca dla analizy portretu szczeniaka Nemroda. Wyjątkowo znaczącym, jak sądzę, faktem, który wynika z zestawienia twórczości i sylwetki twórczej Nałkowskiej i Schulza, jest dostrzeżenie u obydwójga pisarzy literacko-filozoficznego zawieszenia głosu w sprawie autonomii bohaterów animalnych. Dla Schulza i Nałkowskiej problem bohaterów animalnych staje się okazją do wielokrotnego literackiego dookreślenia pojęcia „człowieczeństwa”. Zwierzę jako granica człowieka to temat, który wyraża się zarówno w dyskusjach na temat możliwości uznania zwierzęcia za partnera, jak i w kwestii oceny zachowań człowieka jako zwierzęcych, dalej – w dyskusjach naukowych na temat wspólnego dziedzictwa ewolucyjnego, wreszcie – w problemie językowych uwikłań w metaforykę i symbolikę animalną.

Problem zwierzęcości jako granicy człowieczeństwa lub wartości kontrastywnie podkreślającej wyjątkowość *homo sapiens* przestaje być jednoznaczny już w obliczu modernistycznych dyskusji, dotyczących wpływu woli na instynkt (lub odwrotnie). Faktem i splotem okoliczności, które pogłębiły przeświadczenie o istnieniu wrodzonych, typowo zwierzęcych i bynajmniej niepatologicznych, zachowań człowieka, stał się przełom Darwinowski. Uznanie zwierzęcości za nieodłączny element struktury psychicznej, a niekiedy atrybut czy zaletę, stało się początkiem poszukiwania:

- podmiotowości zwierząt, traktowanych już nie (tylko) jako etap do osiągnięcia szczytu ewolucji przez człowieka, lecz także jako istot partnerskich, ukształtowanych pod względem emocjonalno-wolicjonalnym, „pełniejszych w swej egzystencji, istniejących dla samych siebie”⁷¹;
- wzoru umiejętnego pokonywania trudności, niekiedy zakorzenionego w instynkcie samozachowawczym, tym bardziej jednak właściwego w uzasadnieniu działania;
- prawidłowości zachowań zbiorowych, obserwowanych zarówno w obrazach zwierzęcych pojedynków, polowań, jak i zdobywania terytorium, partnera, dominacji, przestrzeni;
- paraleli irracjonalnych sił o podłożu biologicznym, jednoczących świat ludzki z animalnym w cierpieniu i bezsensie⁷²;

⁷⁰ E. Kraskowska, *Nałkowska i Schulz, Schulz i Nałkowska*, [w:] *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*. Red. E. Balcerzan, W. Bolecki, Warszawa 2000, s. 193.

⁷¹ *Ibidem*, s. 151.

⁷² *Ibidem*, s. 148.

- paraboli losów ludzkich, wymiaru symbolicznego lub alegorycznego;
- analogii fizjologiczno-anatomicznych, przydatnych w próbach medycznych, chemicznych, farmaceutycznych.

„Zwierzę jako granica człowieka” – tak można podsumować wymienione powyżej zagadnienia. Świat animalny to bodaj najważniejszy punkt orientacyjny, który pozwala człowiekowi określić swoją tożsamość⁷³. Takie właśnie głęboko rozumiane zadanie stawia swoim zwierzętom Zofia Nałkowska.

Nie ulega wątpliwości, że portrety zwierzęce, zawarte w dwóch wspomnianych tomach opowiadań, wyrastają z poczucia podmiotowości obiektów obserwacji. Indywidualizm i osobowość zwierząt zostają tu objęte taką literacką koncepcją, w której częstokroć świadomie zatracą się różnice pomiędzy tym, co ludzkie a tym, co zwierzęce. Oto kilka fragmentów, wybranych z relacji o zwierzętach w taki sposób, aby unaocznili dosłownie rozumianą antropomorfizację czworonogów, posuniętą tak daleko, że budzącą poczucie obcowania z postacią ludzką:

- (1) Co do usposobienia, to charakteryzował ją dobrotliwy humor, łaskawa swawola. Pomimo pewnej wrodzonej wyniosłości, miała obejście naturalne, nacechowane prostotą. Nie była czułościową, ani pieśczośliwą – nie, żartobliwą raczej i wspaniałością myślną. Bardzo obyta, bardzo swobodna, zawsze panująca nad sytuacją. Nie brała niczego zbyt poważnie, niczym się nie przejmowała. Żadna życiowa przeciwność nie mogła zakłócić jej niefrasobliwej pogody. (OKM, *Kania*, 21)
- (2) Z usposobienia i opinii płochliwy, był przecież zarazem hardy, gniewny, nieufny, miał charakter. Niezadowolony z czego, stawał się porywczy, łatwy do bójkę – i w takiej chwili już nie dbał, czy przeciwnik jest silniejszy. (OKM, *Duży zajac*, 35)
- (3) Nieustające wyrzuty sumienia i wstyd, palący mu policzki, w połączeniu z niestrawnością, pogrążyły go w stan, przy którym zwykła jego rzewność i melancholia mogły doskonale uchodzić za szal radości. Widząc tyle skruchy, przebaczone mu. [...] Mimo to, za zbliżeniem się kogokolwiek wydawał ze siebie straszne jęki. Odwracał zboląłą głowę, wzdychał tak przepaściście, że kamień by się wzruszył. (OKM, *Sens życia*, 76)

Uwagi dotyczące osobowości czy charakteru zwierząt łączą prezentacje zwierzęce z ludzkimi w co najmniej dwojaki sposób: poprzez nazywanie stanów psychicznych czworonogów terminami zastrzeżonymi dla opisu kondycji psychicznej człowieka (dobrotliwy humor, obycie, hardość, wyrzuty sumienia, wstyd), ale także przeniesienie nazewnictwa anatomicznego (policzki i zboląła głowa psa). Dopiero umieszczenie cytatów w kontekście i lektura

⁷³ K. Obremski, *Zwierzę jako problem myśli antropologicznej (Od Protagorasa do Kochanowskiego)*, [w:] *Literacka symbolika zwierząt*, red. A. Martuszevska, Gdańsk 1993, s. 18–19.

całego opowiadania pozwalają jednoznacznie stwierdzić, że mamy do czynienia z opisami psów (fragmenty 1 i 3) oraz zająca (fragment 2), a nie drobiazgową analizą zachowań ludzkich.

Personifikacja jednoznaczna z upodmiotowieniem zwierzęcych bohaterów do wstępu do szeroko rozumianej indywidualizacji bohaterów zwierzęcych. To także powód do zadania pytania: czy ludzki model postrzegania zwierząt to świadectwo uznania wyższości człowieka czy zwierzęcia? Z jednej strony bowiem zabiegi personifikacyjne i antropomorfizujące mogłyby świadczyć o pewnego rodzaju gloryfikacji bohatera zwierzęcego, o jego „zrównaniu”, przynajmniej na poziomie opisu postaci, z człowiekiem. Z drugiej natomiast strony, cóż to za nobilitacja, jeśli jej wyrazem ma być (trzeba to tak nazwać) porównanie do człowieka, a więc uznanie, że zawsze modelem i punktem odniesienia dla wszelkiego świata żywych organizmów pozostanie „wzór” *homo sapiens*?

Obserwacja wielości obrazów animalnych, występujących w powieściach, opowiadaniach i dziennikach Nałkowskiej, wszechobecność modelu empatycznego ujmowania tematu animalnego, swoista pozytywna waloryzacja obrazów zwierząt (ciemnej symbolice ryby przeciwstawione zostało wyjątkowo ciepłe skojarzenie z powszechnie uznanym za uosobienie brzydoty i wstrętu szczurem) oraz subtelność ujęć zawartych w *Księdze o przyjaciółkach* i tomie *Między zwierzętami* decydują o autonomicznym charakterze tematu animalnego w twórczości Nałkowskiej. Nie sposób zaprzeczyć, że poszczególne obrazy animalne zostały, niekiedy bardzo wyraźnie, sfunkcjonalizowane i są olbrzymim, nader istotnym elementem „ludzkiej” filozofii autorki *Choucas*. Takie spojrzenie nie wystarczy jednak, moim zdaniem, do odczytania znaczeń tych motywów animalnych. Pozostają one także portretami równoprawnymi wobec *Charakterów*, samodzielnymi parabolami, które, jak przypowieść o szczurze, nie muszą dotyczyć tematu człowieczeństwa, ale też podmiotowości bohaterów zwierzęcych.

3.3. Odcienie franciszkańskie i bestiaryczne

Niezależnie od tego, czy uznać kobiecy punkt widzenia za dominujący w wykorzystaniu motywów animalnych, temat wrażliwości na zwierzęcą krzywdę pozostaje kwestią kluczową utworów Nałkowskiej. Czyżby więc model franciszkański, przynajmniej w jakimś „bladym” odcieniu? Nic nie wiadomo o fascynacjach pisarki filozofią świętego z Asyżu, ale model franciszkański pozostaje wszechobecnym wzorcem w dyskusjach na tematy przyrodnicze. Z pewnością daleki jest dystans dzielący kobiecy żal nad patroszoną kurą od postawy chwalącej każdy przejaw – cud natury, tak jak daleko jest od zagadnienia miejsca kobiety w zestawieniu natura

– kultura do tematu panteizmu, ekologii, czy po prostu wrażliwości na piękno. Jeśli więc w jakikolwiek sposób zasadne jest przypomnienie tematu franciszkańskiego przy okazji dyskusji o twórczości Nałkowskiej, to (podkreślam to wyraźnie) po pierwsze: ze względu na wagę wzorca franciszkańskiego we wszelkich dyskusjach dotyczących tematu zwierzęcego, a po drugie – z uwagi na szeroko traktowane tutaj pojęcie wrażliwości i pozytywną waloryzację obrazów animalnych, tworzonych przez autorkę *Charakterów*. Jednakże mogłyby się one, zwłaszcza w odniesieniu do motywu ryby i owadów, okazać „nazbyt posępne” dla realizowania „pierwiastka religijnego, a pogodnego w swej pokorze ujmowania zjawisk”⁷⁴.

Z jednej strony, głównym skojarzeniem ze słowem zwierzę, pojawiającym się po lekturze utworów Nałkowskiej, jest słowo śmierć (cierpienie, ból, krzywda), jakie łączy olbrzymi temat krzywdy, podejmowany przez literaturę feministyczną z tematem upodrzedniania potrzeb istot czworonożnych, skrzydlatych, pełzających. Z drugiej natomiast – kwestia zwierzęcego bólu jest bodaj najwłaściwszym momentem na postawienie pytania o miejsce animalnych obrazów Nałkowskiej w tradycji literackiej, w szeregu pozytywnych lub negatywnych, męskich lub damskich „zooskojarzeń”. Najbardziej znacząca (choć oczywiście nie jedyna), jak sądzę, pozostaje tu tradycja przełomu wieków (XIX i XX), mieszcząca się tylko częściowo w granicach pojęcia „bestiarium młodopolskiej erotyki”. Wnioski Wojciecha Gutowskiego, dotyczące motywów zoomorficznych i pejzażowo-kwietnych, funkcjonujących w literaturze Młodej Polski⁷⁵, prowadzą do przypisania motywom zwierzęcym funkcji przybliżania diabolicznej, destrukcyjnej strony Natury w opozycji do kojącej wymowy obrazów florystycznych. Dopatrując się w maskach fauny podstawowych znaczeń i odwołań erotycznych, wskazał Gutowski na trzy zasadnicze opozycje, istotne w odbiorze motywów animalnych. Pierwsza z nich przeciwstawia świat roślinny zwierzęcemu, sytuując po drugiej stronie opozycji wartości pejoratywne, a w każdym razie dalekie od pozytywnych. Druga dotyczy zróżnicowania jakościowego w prezentacji kobiety i mężczyzny z uwzględnieniem topiki teriomorficznej. W tej opozycji znacząca wydaje się zwłaszcza strona damska, rozumiana jako teriomorficzna maska „kobiety fatalnej”, czarująca, zwodząca, krwawa Chimera, uosabiająca seksualną natarczywość, monstrum o masce ornitologicznej, tchnące niekiedy nawet energią nekrofilską (W. Berent, *Próchno*), czy wreszcie jako monstrum akwaticzne o odrażającej postaci polipa bądź ośmiornicy (Muller, Berent) lub wampiryczne zamknięte w kostiumie pantery, suki, kocicy, lwicy,

⁷⁴ F. Bielak, *Motywy franciszkańskie w literaturze polskiej*, „Przegląd Współczesny” 1927, t. XXII, s. 186, 193.

⁷⁵ W. Gutowski, *Bestiarium młodopolskiej erotyki*, [w:] *Literacka symbolika zwierząt*, s. 121–138. Kolejne odwołania do sformułowań Gutowskiego opatruję nawiasowym skrótem WG i liczbowym oznaczeniem strony z tejże pozycji.

tygryscy (Staff, ponownie Berent)⁷⁶. W ramach erotyzmu perwersyjnego symbolami animalistycznymi o szczególnej wymowie pozostawały ponadto: głowonóg-ośmiornica, koźlonogie satyry, centaury i harpie (Bocklin, Redon, Malczewski)⁷⁷. Dla mężczyzny w tym układzie przewidziana zostaje maska węża-potwora (B. Adamowicz, J. Pietrzycki, M. Grossek-Korycka – WG, 132).

Trzecia opozycja dotyczy kontrastu dwóch zasadniczych konstruktów ludzkiej (i zwierzęcej) psychiki: strony emotywno-instynktownej i wolicjonalno-etycznej, determinizmu i wolności.

Jeśli dodać do tego, za Gutowskim, przykład *Gada Leśmiana*, *Szalu uniesień* Władysława Podkowińskiego i jego literackich „omówień” w wydaniu Wacława Wolskiego czy Marii Komornickiej, to otrzymamy antywitalistyczną, na wskroś dolorystyczną wizję bestiariusz młodopolskiej erotyki, której najbardziej drastycznym przykładem pozostaje naruszenie pozytywnych skojarzeń związanych z motywem konia, interpretowanego wówczas jako uosobienie lucyferycznej wolności, buntu, perwersyjnych kompleksów erotycznych (WG 136).

Tendencją przeciwną procesowi antropomorfizacji postaci zwierzęcych stała się naturalistyczna animalizacja ludzi – proces spod znaku *Ludzkiej bestii* Zoli. Zwierzęca natura człowieka miała stać się świadectwem odnajdywania analogii pomiędzy losem ludzi i zwierząt oraz ciągłości genetycznej, będącej przyczyną zwierzęcości człowieka⁷⁸. Bestiarium naturalistyczne uwidacznia ten aspekt zestawu motywów animalnych, który wyodrębnia opozycję instynktu i woli, rozumu i popędu. Szczególnie przydatnym dla naturalistów „rekwizytem” w sztuce prezentacji idei brzydoty stała się postać kobieca. W prezentacjach Mery z *Ziemi obiecanej*, a nade wszystko w wizerunku Kaśki Kariatydy Zapolskiej panoszą się wręcz porównania animalistyczne, uaktywniające sferę cielesności⁷⁹ i w niej właśnie lokujące centrum pierwiastka animalnego.

Błuznierczy projekt sojuszu człowieka i zwierzęcia nie doczekał się, zdaniem Gutowskiego, w tej epoce rehabilitacji czy przewartościowania, a jego jedyną rekompensatą mogła stać się pozytywnie, wręcz ciepło interpretowana symbolika florystyczna, a przede wszystkim – odrodzenie wspomnianego sojuszu w epoce kolejnej – dwudziestolecia międzywojennym (WG 138). Dokładna analiza propozycji Wojciecha Gutowskiego uwidacznia wieloaspektowość problemu pozytywnych lub negatywnych odczytań symboli zwierzęcych. Nie ulega wątpliwości, iż przełom XIX i XX w. przynosi bogactwo przykładów podejmowania „tropu animalnego” zarówno w poezji,

⁷⁶ *Ibidem*, s. 132.

⁷⁷ B. Witosz, *Kobieta w literaturze. Tekstowe wizualizacje. Od fin de siècle'u do końca XX wieku*, Katowice 2001, s. 49.

⁷⁸ A. Martuszevska, *op. cit.*, s. 15.

⁷⁹ B. Witosz, *op. cit.*, s. 55.

jak i w prozie. Jednak w przełomie pomiędzy realizacją tematu zwierzęcego sprzed pierwszej wojny i z międzywojnia dokonała się nader istotna rewolucja – narodziny wspomnianego wyżej ewolucjonizmu.

Zasięg ewolucjonistycznej wizji przyrody wyznaczany jest, jak zauważył Erazm Kuźma⁸⁰, z jednej strony przez Schellingowską filozofię natury, z drugiej natomiast przez koncepcję Przybyszewskiego. Krańce tej skali zespala Bergson, Darwin, Spencer, Haeckel, a uzupełnia Schopenhauerowski sprzeciw wobec biblijnego zamysłu zerwania więzi i uznania istnienia bariery pomiędzy światem zwierząt i ludzi. Ważność matrycy ewolucjonistycznej w symbolice zwierzęcej zasadza się na analizie degradacji pierwiastka zwierzęcego w kulturze. Proces taki zakłada hierarchizację takich wartości i problemów, jak rozum, dusza, popęd, postęp w zależności od ich powiązania z tymi zachowaniami człowieka, które mogą wynikać z ewolucji organizmów, które mogą go zbliżać do zwierząt.

Z jednej więc strony – rozpowszechniona poprzez obrazy biblijne wyższość człowieka i „czynienie sobie ziemi poddaną”, z drugiej – darwinowskie uznanie, że jakkolwiek jesteśmy na najwyższym szczeblu zoologicznej drabiny, to nadal mamy obowiązek uznawania elementarnych zachowań i odruchów zwierzęcych za typowo ludzkie.

Jak podsumowuje Kuźma, „ewolucjonizm [...] organizował zarówno ustrój dzienny symboliki zwierzęcej jak i jej ustrój nocny. Na początku Hegel mówił o wyłanianiu się człowieka ze zwierzęcości w symbolu sfinksa. Sto lat później literatura coraz częściej zaczęła pokazywać ponowne zanurzenie się człowieka w tym, co animalne: Gregor Samsa zamienił się w robaka (F. Kafka, *Przemiana*, 1916), ojciec – w karakona, czy później w jakiegoś skorupiaka (B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, 1934; *Sanatorium pod klepsydrą*, 1937), cała społeczność małomiasteczkowa – w nosorożce (E. Ionesco, *Nosorożec*, 1959). Sto pięćdziesiąt lat później, to znaczy dzisiaj, uznaje, że jest to zbawienne⁸¹”.

Ewolucjonistyczna teoria zależności ludzko-zwierzęcych dawała, niestety, także możliwość popadnięcia w skrajność i mylnego jej odczytywania z umniejszeniem roli tych elementów ludzkiej natury, które dotychczas uznawano za fundament człowieczeństwa. Ewolucjonizm rozpoczął bowiem tradycję budowania ogólnych systemów biologicznych. Pierwsze próby takich uogólnień miały zaplecze w odkryciach wieków minionych, chociażby w idei ultraselekcjonistycznej, którą Stephen Jay Gould zestawia z wizją doktora Panglossa z *Kandyda*: być może świat nie jest dobry, ale jest najlepszy z możliwych. A przecież harmonia przyrody, jej samodzielnie

⁸⁰ E. Kuźma, *O symbolice zwierzęcej w literaturze i sztuce dwudziestolecia międzywojennego (na wybranych przykładach)*, [w:] *Literacka symbolika zwierząt*, s. 139–170.

⁸¹ *Ibidem*, s. 150.

osiągana równowaga i dynamika, daleka jest od niezmienności i stałej funkcjonalności. Źle rozumiany ewolucjonizm, graniczący z ideą ultra-selekcjonistów, przyznawałby ludzkiej naturze (mózgowi, osobowości, organom, zmysłom) raz na zawsze ustalone funkcje, choć wiadomo, że struktura człowieka (i przyrody) charakteryzuje się elastycznością i bogatym zasobem ukrytych możliwości⁸². Z tak pojmowanej dynamiki i nieprzewidywalności wynika m.in. stałe poszukiwanie własnych korzeni, wielość koncepcji próbujących ustalić hierarchię w świecie przyrody, stąd wreszcie – ciągle ponawianie „prób odpowiedzi na jedno z zasadniczych pytań – być może na najważniejsze – w dziejach naszej myśli: jaka jest rola i status naszego gatunku, *Homo sapiens*, w przyrodzie i w kosmosie?”⁸³

Nie sam problem ewolucjonizmu pozostaje odpowiedzią na odmienny charakter odczytań motywów zwierzęcych w XIX i XX w. Pozostaje jeszcze wspomniana kwestia doświadczeń wojennych, ale także zachwianie równowagi pomiędzy kategoriami empatii, groteski i symbolu. Temat animalny, podejmowany na przełomie wieku XIX i XX, mieści się pomiędzy zbiorem miniatur Ewy Szelburg-Zarembiny *Najmilsi* a opowiadaniem Małaczewskiego, pomiędzy *Próchnem* Berenta a *Zwierzętami Pana Joachima* Baczyńskiego, wierszami Leśmiana a bajkami Lemańskiego, wreszcie: pomiędzy tomem Nałkowskiej *Między zwierzętami a Niecierpliwymi*. Nie chodzi w tym częściowo przypadkowym zestawieniu o arkadyjski lub bestiaryczny odcień motywów zwierzęcych, nie chodzi także o przypisanie odczuć negatywnych obrazom fauny skonstruowanym z obrazami florystycznymi. Kluczowe pozostaje zagadnienie wizualizacyjnych możliwości zabiegów animalistycznych, ich elastyczności wobec fundamentalnych dla tego okresu literackich i filozoficznych pytań.

4. Swojskie i egzotyczne

Antropomorficzne ujęcie zwierząt w opowiadaniach Nałkowskiej stwarza okazję do zaobserwowania ciekawie zarysowanego w literackich motywach animalistycznych tematu egzotyki. Tradycja bestiariuszy tworzonych w dobie wielkich odkryć geograficznych dowodzi, jak niedaleko jest od obserwacji do hiperbolizacji jej wyniku, od postawy badawczej do spojrzenia człowieka ciekawego wszelkich nowych dla niego przejawów życia, czującego wyższość

⁸² S. J. Gould, *Człowiek a ewolucja*, [w:] idem, *Niewczesny pogrzeb Darwina. Wybór esejów*, przeł. N. Kancewicz-Hoffman, Warszawa 1999, s. 242–243.

⁸³ *Ibidem*, s. 244.

jak i w prozie. Jednak w przełomie pomiędzy realizacją tematu zwierzęcego sprzed pierwszej wojny i z międzywojnia dokonała się nader istotna rewolucja – narodziny wspomnianego wyżej ewolucjonizmu.

Zasięg ewolucjonistycznej wizji przyrody wyznaczany jest, jak zauważył Erazm Kuźma⁸⁰, z jednej strony przez Schellingowską filozofię natury, z drugiej natomiast przez koncepcję Przybyszewskiego. Krańce tej skali zespala Bergson, Darwin, Spencer, Haeckel, a uzupełnia Schopenhauerowski sprzeciw wobec biblijnego zamysłu zerwania więzi i uznania istnienia bariery pomiędzy światem zwierząt i ludzi. Ważność matrycy ewolucjonistycznej w symbolice zwierzęcej zasadza się na analizie degradacji pierwiastka zwierzęcego w kulturze. Proces taki zakłada hierarchizację takich wartości i problemów, jak rozum, dusza, popęd, postęp w zależności od ich powiązania z tymi zachowaniami człowieka, które mogą wynikać z ewolucji organizmów, które mogą go zbliżać do zwierząt.

Z jednej więc strony – rozpowszechniona poprzez obrazy biblijne wyższość człowieka i „czynienie sobie ziemi poddaną”, z drugiej – darwinowskie uznanie, że jakkolwiek jesteśmy na najwyższym szczeblu zoologicznej drabiny, to nadal mamy obowiązek uznawania elementarnych zachowań i odruchów zwierzęcych za typowo ludzkie.

Jak podsumowuje Kuźma, „ewolucjonizm [...] organizował zarówno ustrój dzienny symboliki zwierzęcej jak i jej ustrój nocny. Na początku Hegel mówił o wyłanianiu się człowieka ze zwierzęcości w symbolu sfinksa. Sto lat później literatura coraz częściej zaczęła pokazywać ponowne zanurzenie się człowieka w tym, co animalne: Gregor Samsa zamienił się w robaka (F. Kafka, *Przemiana*, 1916), ojciec – w karakona, czy później w jakiegoś skorupiaka (B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, 1934; *Sanatorium pod klepsydrą*, 1937), cała społeczność małomiasteczkowa – w nosorożce (E. Ionesco, *Nosorożec*, 1959). Sto pięćdziesiąt lat później, to znaczy dzisiaj, uznaje, że jest to zbawienne⁸¹”.

Ewolucjonistyczna teoria zależności ludzko-zwierzęcych dawała, niestety, także możliwość popadnięcia w skrajność i mylnego jej odczytywania z umniejszeniem roli tych elementów ludzkiej natury, które dotychczas uznawano za fundament człowieczeństwa. Ewolucjonizm rozpoczął bowiem tradycję budowania ogólnych systemów biologicznych. Pierwsze próby takich uogólnień miały zaplecze w odkryciach wieków minionych, chociażby w idei ultraselekcjonistycznej, którą Stephen Jay Gould zestawia z wizją doktora Panglossa z *Kandyda*: być może świat nie jest dobry, ale jest najlepszy z możliwych. A przecież harmonia przyrody, jej samodzielnie

⁸⁰ E. Kuźma, *O symbolice zwierzęcej w literaturze i sztuce dwudziestolecia międzywojennego (na wybranych przykładach)*, [w:] *Literacka symbolika zwierząt*, s. 139–170.

⁸¹ *Ibidem*, s. 150.

osiągana równowaga i dynamika, daleka jest od niezmienności i stałej funkcjonalności. Źle rozumiany ewolucjonizm, graniczący z ideą ultra-selekcjonistów, przyznawałby ludzkiej naturze (mózgowi, osobowości, organom, zmysłom) raz na zawsze ustalone funkcje, choć wiadomo, że struktura człowieka (i przyrody) charakteryzuje się elastycznością i bogatym zasobem ukrytych możliwości⁸². Z tak pojmowanej dynamiki i nieprzewidywalności wynika m.in. stałe poszukiwanie własnych korzeni, wielość koncepcji próbujących ustalić hierarchię w świecie przyrody, stąd wreszcie – ciągle ponawianie „prób odpowiedzi na jedno z zasadniczych pytań – być może na najważniejsze – w dziejach naszej myśli: jaka jest rola i status naszego gatunku, *Homo sapiens*, w przyrodzie i w kosmosie?”⁸³

Nie sam problem ewolucjonizmu pozostaje odpowiedzią na odmienny charakter odczytań motywów zwierzęcych w XIX i XX w. Pozostaje jeszcze wspomniana kwestia doświadczeń wojennych, ale także zachwianie równowagi pomiędzy kategoriami empatii, groteski i symbolu. Temat animalny, podejmowany na przełomie wieku XIX i XX, mieści się pomiędzy zbiorem miniatur Ewy Szelburg-Zarembiny *Najmilsi* a opowiadaniem Małaczewskiego, pomiędzy *Próchnem* Berenta a *Zwierzętami Pana Joachima* Baczyńskiego, wierszami Leśmiana a bajkami Lemańskiego, wreszcie: pomiędzy tomem Nałkowskiej *Między zwierzętami* a *Niecierpliwymi*. Nie chodzi w tym częściowo przypadkowym zestawieniu o arkadyjski lub bestiaryczny odcień motywów zwierzęcych, nie chodzi także o przypisanie odczuć negatywnych obrazom fauny skontrastowanym z obrazami florystycznymi. Kluczowe pozostaje zagadnienie wizualizacyjnych możliwości zabiegów animalistycznych, ich elastyczności wobec fundamentalnych dla tego okresu literackich i filozoficznych pytań.

4. Swojskie i egzotyczne

Antropomorficzne ujęcie zwierząt w opowiadaniach Nałkowskiej stwarza okazję do zaobserwowania ciekawie zarysowanego w literackich motywach animalistycznych tematu egzotyki. Tradycja bestiariuszy tworzonych w dobie wielkich odkryć geograficznych dowodzi, jak niedaleko jest od obserwacji do hiperbolizacji jej wyniku, od postawy badawczej do spojrzenia człowieka ciekawego wszelkich nowych dla niego przejawów życia, czującego wyższość

⁸² S. J. Gould, *Człowiek a ewolucja*, [w:] idem, *Niewczesny pogrzeb Darwina. Wybór esejów*, przeł. N. Kancewicz-Hoffman, Warszawa 1999, s. 242–243.

⁸³ *Ibidem*, s. 244.

wobec niewtajemniczonych, wobec tych, którzy „nie widzieli”⁸⁴. Zwierzęta egzotyczne, obserwowane w rezerwach i ogrodach zoologicznych, dostarczają patrzącym, wbrew powszechnemu przekonaniu, przede wszystkim wiedzy o rosnącej potrzebie obcowania z naturą, o bogactwie jej form, gatunków, barw, kształtów, o własnej nikłości wobec rozmaitych form życia.

Choucas – tytuł stosunkowo mało znanej powieści Nałkowskiej – to nazwa gatunku ptaków, spokrewnionych wyglądem i trybem życia z polskimi kawkami. Podtytuł utworu – powieść międzynarodowa – stanowi (jak to bywało w kilku tekstach pisarki) zwyczajowe, choć niekoniecznie jednoznaczne, terminologiczne uściślenie. Pierwsze i ostatnie strony powieści kłamrowo łączy motyw tytułowych ptaków, przylatujących stadnie na balkon pacjentów szwajcarskiego sanatorium. Jeśli przyjąć, że treścią powieści są rozmowy chorych, wiedzione „pod kontrolą”, za sugestią narratorki – słuchaczki, obserwarki i rekonwalescentki, to motyw tytułowy wydawać się może zaskoczeniem. Jak przystało na powieść pokrewną pod wieloma (pozornymi) względami *Czarodziejskiej górze*, oczekiwać by należało tytułu równie magicznego, a w każdym razie wskazującego na specyfikę miejsca, sprzyjającego pozazdarzeniowej prezentacji postaci, mającego wiele wspólnego z tematyką życiowych podsumowań, spowiedzi, wspomnień czy rozliczeń.

Wstępne fragmenty powieści wprowadzają dość klarowną interpretację tytułowego motywu:

Tak, niewątpliwie, bliskie przebywanie ze zwierzętami, jak i z ludźmi, wytwarza niekiedy sytuacje nie dość jasne i kłopotliwe. Ale któż zdoła z takich względów wyrzec się wszystkich radości współżycia?⁸⁵

Powrót do motywu ptaków w końcowej części powieści stanowi nie tylko kompozycyjną klamrę, lecz także potwierdzenie tezy postawionej na progu powieści-reportażu, tezy o skomplikowanej naturze różnic międzyludzkich, rozumianych nacjonalistycznie, psychologicznie, emocjonalnie, ale też z uwzględnieniem tak dla pisarki istotnej perspektywy spojrzenia i podmiotowości obserwatora. Obserwacja szuk – ptaków egzotycznych dla pacjentów pochodzących spoza Szwajcarii – daje efekty porównywalne z efektami sanatoryjnych dyskusji i spotkań. Egzotyka oznacza w tej powieści jednocześnie wyjątkowość przyrody i osobliwość kontaktów z mieszkańcami sanatorium – reprezentantami różnych nacji, często „programowo” skłóconych. Uniwersalny wymiar symboli ornitologicznych, ustalony przez modernistów zostaje więc niepomiernie poszerzony. Przywoływany dotychczas

⁸⁴ Odwołuję się tu do niepublikowanego szkicu D. Śnieżko wygłoszonego podczas ostatniej XXXI Konferencji Teoretycznoliterackiej, która odbyła się we wrześniu 2002 r. w Uniejowie pod hasłem *Stereotypy w literaturze (i tuż obok)*.

⁸⁵ Z. Nałkowska, *Choucas. Powieść międzynarodowa*, Warszawa 1980, s. 7.

w charakterze estetycznej werbalizacji przeżyć o charakterze metafizycznym, odnoszony do motywu duszy uwięzionej⁸⁶ lub wychodzącej z ciała, do idei pośrednictwa między ziemią i niebem, do istoty bycia artystą⁸⁷, staje się w *Choucas* metaforą „radości współżycia”, ucieleśnieniem idei życia w grupie, surowego w prawach ogółu, ale dającego poczucie bliskości, gwarancję bezpieczeństwa i możliwość porównań. Staje się wreszcie – śladem egzotyki jako bardzo ważnego aspektu postrzegania zwierząt przez człowieka. Niezależnie bowiem od tego, że poszukuje się prostego odpowiednika dla francuskiej nazwy ptaków szwajcarskich, otrzymują one obcojęzyczną (często spolszczoną) nazwę, która wprowadza do tytułu i pierwszych wrażeń czytelniczych efekt zagadkowości, tajemnicy, rozumianej nie tylko językowo, ale głównie – poprzez ową barierę egzotyki, nieznanego i pociągającego. Nie bez przyczyny dla tematu międzynarodowego pomocny okazuje się motyw ornitologiczny, łączony z figurą lotu – perspektywy, odległości⁸⁸, dającej komfort oglądu barwnej i licznej grupy ludzi.

Jeśli uwagi u świecie ludzi jako ogromnej wieży Babel mogą odnosić się do wielości języków zwierząt, to dokładnie w ten sam sposób powstaje paralela związana z poczuciem wspólnoty wszelkich organizmów, których udziałem stają się wszelkiego rodzaju emocje, a nade wszystko – możliwość przebywania w grupie.

Szuki z powieści międzynarodowej należą do szeregu symboli zwierzęcych, stanowiących ścieżkę interpretacyjną, wiodącą od dosłownego rozumienia i widzenia motywów animalnych do ich znaczeń niedosłownych, a ponadto od rozumienia każdej (także zwierzęcej) postaci jednocześnie jako jedyne w swoim rodzaju reprezentanta swojego gatunku – typu – roli oraz integralnej części grupy. Innymi słowy – połączenie perspektywy indywidualistycznej z ujęciami panoramicznymi w odniesieniu do postaci ludzkich staje się możliwe m.in. dzięki motywom animalnym.

Powieść międzynarodową traktuję więc jako przykład parabolicznych i symbolicznych ujęć motywów animalnych, jako rodzaj przejścia, bardzo zresztą skomplikowanego w koncepcji narracji, od ujęć pamiętnikarskich (wspomnieniowych) i „charakterów zwierzęcych” do spojrzenia, w którym zwierzę, nie przestając być bohaterem, staje się konstytutywnym elementem strategii prezentacji bohatera ludzkiego. Porównanie dziennikowej relacji o szwajcarskich kawkach, „przemitych czarnych ptakach, z dala podobnych do wron, z bliska zgrabnych jak gołębie, gładkich i lśniących, o żółtych

⁸⁶ Por. M. Podraza-Kwiatkowska, *Sytuacja uwięzienia i zdobywania wolności. O jednym z młodopolskich symboli-kluczy*, [w:] eadem, *Wolność i transcendencja*, s. 13.

⁸⁷ I. Sikora, *Łabędź i lira. O symbolice autotematycznej w poezji Młodej Polski*, [w:] idem, *Łabędź i lira. Studia i szkice o literaturze Młodej Polski*, Zielona Góra 2001, s. 63–66.

⁸⁸ Por. z uwagami D. T. Lebiody na temat motywu lotu: *Konfiguracje lotu w poezji Adama Mickiewicza*, [w:] idem, *Ptaki Mickiewicza i inne artykuły romantyczne*, Bydgoszcz 1998, s. 90.

dziobach i koralowych nóżkach”⁸⁹ daje możliwość określenia zależności i kierunku zmian, jakie pojawiają się na linii dziennik – powieść. Motywy animalne, jak najdosłowniej traktowane w diariuszu, nabierają wymiaru symbolicznego w przetworzonym materiale powieściowym, zyskują obudowę, w postaci „refleksji i efektów”⁹⁰, których brak jest w rzetelnych i drobiazgowych, ale pozbawionych wymiaru metaforycznego, opisach dziennikowych.

Motyw ornitologiczny w *Choucas* staje się ponadto, jak zauważa Ewa Wiegandt, realizacją idei pojmowania natury jako lekarstwa na choroby nie tylko ciała, ale i duszy. Obrazem tejże terapeutycznej roli natury, także animalnej, ma być rytuał karmienia tytułowych szwajcarskich kawek⁹¹.

5. Groteskowo i „językowo”

Tytuł tomu opowiadań z 1909 r. (*Koteczka czyli białe tulipany*⁹²) wyznacza poszukiwaczowi motywów animalistycznych specyficzną perspektywę spojrzenia. Dwuczłonowy tytuł sugeruje jednoczesne odwołanie do motywów animalistycznych i florystycznych, a wstępne i zarazem tytułowe opowiadanie zdaje się potwierdzać ważność odniesień do motywów zwierzęcych. Dla prezentacji bohaterki tego opowiadania określenie „Koteczka” pozostaje tyleż imieniem, ile pieszczotliwym pseudonimem; wyrazem ironii, padającej z ust męża, wreszcie – przewrotnym sygnałem niejednoznaczności postaci kobiety, która „płakała głośno i zakrywała bure oczy białymi łapkami”⁹³, gdy mąż przyznał się do przedmażeńskich romansów, która uznawała siebie za stworzoną do wyjścia za mąż⁹⁴, ale potrafiła pielęgnować w sobie tajemnicę chwilowej słabości, a nade wszystko – jasno zdawać sobie sprawę z własnej urody i dyskretnie nią „operować”. Temat „Koteczki” (bliski wcześniejszym rozważaniom na temat feministycznych odczytań tematów animalnych) wprowadza w szereg motywów zwierzęcych o niejednoznacznym zabarwieniu uczuciowym, o dwoistym obliczu. Ich niejednoznaczność wynika nie tylko z faktu kontrowersyjności samego zwierzęcia (kot mruczy, ale też drapie; łasi się, ale też bywa fałszywy), lecz także z niemożności ostatecznego ustalenia, w jakim stopniu ów symbol może budzić skojarzenia pozytywne, w jakim zaś podejrzenia, nieufność lub nawet wstręt.

⁸⁹ Z. Nałkowska, *Dzienniki 1918–1929*, t. 3, oprac. H. Kirchner, Warszawa 1980, s. 156.

⁹⁰ Z. Nałkowska, *Dzienniki 1899–1905*, oprac. H. Kirchner, t. 1, Warszawa 1975, s. 196.

⁹¹ E. Wiegandt, wstęp do: Z. Nałkowska, *Romans Teresy Hennert*, s. 30 (XXX).

⁹² Z. Nałkowska, *Opowiadania. Koteczka czyli białe tulipany. Lustra. Tajemnice krwi...*, Warszawa 1984.

⁹³ *Ibidem*, s. 7.

⁹⁴ *Ibidem*, s. 10.

Niezależnie od tego, czy motywy animalne zyskują bogatą obudowę i wieloznaczność (ryba, owady), czy też pozostają świadectwem symbolizowania i obrazowania jednorazowego i nie przeradzającego się w ciąg znaczeń (owce, łabędź), ich dopełnieniem pozostaje frazeologia i leksyka postaci prozy Nałkowskiej oraz język dzienników. Odwołania do mniej lub bardziej typowych skojarzeń animalnych potwierdzają etapowość i zróżnicowanie procesów animalizacyjnych w twórczości autorki *Niedobrej miłości*. Bogactwo słownika pisarki poświadczane jest umiejętnością łączenia potocznych użyci konstrukcji składniowych i frazeologizmów z użyciami czysto literackimi, oryginalnymi i nie mającymi nic wspólnego z powszechnością powiedzeń, społecznie uznanych alegorii czy skojarzeń.

Motywy animalne bywają obrazowymi nazwami kwestii pozostających w całkowitej niezależności od świata przyrody:

Z lwich pazurów w czasie tej rozmowy, zapamiętałam dwa:

„Nie ma nic wspólnego między mądrością i etyką” oraz „Żyję sobie jak salamandra w tych krótkich spięciach” (podkr. M.J.)⁹⁵.

Bywają także często rozbudowywanymi skojarzeniami, które przeradzają się w parabolę lub opis z „kluczem” (zwierzęciem):

Uklonił się i przeszedł [Muradow], zostawiając za sobą niepokój i smutek. – Mogę go sobie wyobrazić na dalekim stepie, pędzącego na czarnym koniu z długą grzywą. W marzeniu tym ja nie jestem potrzebna, mnie nie ma. Przed nim na koniu, przerzucona przez grzbiet, zwisa kobieta. Jest związana, jest naga. Jest porwana, skądś zabrana przemocą, na własność⁹⁶.

Istnieje cała grupa obrazów, w których motywy animalne są składnikami metafor lub porównań przyrodniczych; innymi słowy – symbole zwierzęce mogą też służyć niejako samym sobie, a w każdym razie pozostawać w kręgu obrazów przyrody:

Nie umiałam tu nic napisać o Zakopanem. Pewnie dlatego, że ani przez chwilę nie byłam samotna. [...] Najbardziej zatrważający był dla mnie ten mały, wysoko leżący horyzont. [...] Za to szczegóły tych okropności były prześliczne. Różne doliny, stoki, świerki jakby obwieszane zielonymi frędzlami. I strumienie – wody żyjące, jak leśne zwierzęta. Srebrne padalce⁹⁷.

Najpowszechniejsze są jednak te użycia słowne, w których tematy animalne są świadectwem jak najbardziej obrazowego, niekiedy wręcz odrażającego dokładnością, przedstawiania cech ludzkich, rozumianych

⁹⁵ Z. Nałkowska, *Dzienniki 1918–1929*, t. 3, s. 218.

⁹⁶ Z. Nałkowska, *Dzienniki 1899–1905*, t. 1, s. 51–52.

⁹⁷ Z. Nałkowska, *Dzienniki, 1909–1917*, t. 2, oprac. H. Kirchner, Warszawa 1976, s. 92.

zarówno jako cechy wyglądu, jak i jako elementy osobowości. Mullerowa – pierwsza z postaci przedstawianych w *Domu nad łąkami*, porównana zostaje, ze względu na osobliwość jej urody, jednocześnie do sowy i... oskubanego kuraka⁹⁸. Chód Obojańskiej z *Księcia* zestawiono ze skokami pantery⁹⁹, Joanna z opowiadania *Róża Palatynu* wielokrotnie porównywana jest do pelomyksy – jednokomórkowca nie tolerującego światła¹⁰⁰. Deminutywy erotyczne generała Wysokolskiego (*Węzły życia*), dotyczące jego żony, odwoływały się do określeń „kurczątko”, „biedulka”¹⁰¹ i wpisywały się w szereg ironicznych, z rzadka tylko ciepłych określeń kobiet stosowanych przez mężczyzn – bohaterów Nałkowskiej.

Podane przykłady poświadczają (w niewielkim stopniu ze względu na wybiórczość przykładów) bogactwo odwołań animalnych w twórczości pisarki, która potrafiła nadać zwierzętom status prawdziwych postaci, ale też potrafiła zebrać w swym słowniku bogaty zestaw zwrotów świadczących o wszechobecności obrazów fauny w kulturze i języku.

6. Żywioty

Trzy najbardziej czytelne motywy zwierzęce, wykorzystywane przez autorkę *Niecierpliwych*, są odniesieniami do trzech żywiołów: ryba – do wody, owady – do ziemi, ptaki – do powietrza. Jeśli odczytać wszelkie (poza czysto językowymi) tropy i motywy animalne jako próbę określenia i uwidocznienia niewidzialnego, to odwołanie do istoty żywiołów ma jak najwłaściwsze uzasadnienie. Jest potwierdzeniem prawdy o istnieniu zwalczających się i dynamizujących ludzką naturę sił, cech i wartości. Doświadczenie czterech żywiołów jako rudymentalna warstwa twórczej wyobraźni artystycznej staje się od czasów studiów Gastona Bachelarda przedmiotem żywego zainteresowania literaturoznawców i czytelników. Motywy animalne są jednym z najlepszych sposobów na pozabawienie kwestii żywiołów znamion abstrakcyjności, na uzyskanie konkretności obrazów rozproszonych. Jednocześnie literackie (kulturowe) obcowanie z żywiołami daje szansę podejmowania szeroko rozumianej kwestii tajemnicy natury oraz problemu człowieka jako integralnego jej (tajemnicy) składnika. Często mówi się o wewnętrznej walce człowieka, przywołując chociażby motyw sobowótora, ducha, lustrzanego odbicia czy głosu z głębi. Nie można jednak zaprzeczyć, że symbole zwierzęce dają bardzo szerokie, jeśli nie najszerze, możliwości obrazowania

⁹⁸ Z. Nałkowska, *Dom nad łąkami*, Warszawa 1986, s. 5.

⁹⁹ Z. Nałkowska, *Książę*, Warszawa 1976, s. 46.

¹⁰⁰ Z. Nałkowska, *Róża Palatynu*, [w:] eadem, *Opowiadania. Koteczka...*, s. 172.

¹⁰¹ Z. Nałkowska, *Węzły życia*, Warszawa 1984, s. 19.

tego, co trudno wyrażalne. Jako wyraźne odniesienia do kategorii żywiołu, wprowadzają wrażenie przebywania w świecie, którym w znacznej mierze rządzi prawo dżungli, przypadek, nieprzewidziane¹⁰² i przedludzkie. Ważne, że „przedludzkie” może oznaczać zwierzęce, ale nie może być i nie jest synonimem „niehumanicznego”.

Nie bez przyczyny przecież alegoryczne wykorzystanie zwierząt uformowało w świadomości społecznej (rozumianej w wielu przypadkach ponadnarodowo) pewne bardzo wyraźne obrazy ludzkich cech, które niemalże nie funkcjonują bez uwikłań semantycznych, wręcz są skazane na skojarzeniowe szablony¹⁰³.

Ptaki przeciwstawione faunie pełzającej, „robactwu ludzkiemu”, cierpiący szczur i oprawiana ryba pozostają w ścisłym związku z tradycją odczytań symboliki takich istot jak ślimak, żaba, szczur, wąż, sęp, kruk, kret, ropucha, bydło, pajak, polip i wiele innych. Zwierzęcy świat powieści Berenta czy Micińskiego stanowi swoistą egemplifikację idei modernistycznego bestiarium, które dla Nałkowskiej stało się źródłem inspiracji zrealizowanych literacko nie tylko w jej modernistycznej młodości. Oczywisty w zakresie literackich skojarzeń symbol motyla czy łabędzia towarzyszy przecież wyjątkowo obfitemu w znaczenia motywowi owadów i ryby, uobecnionemu m.in. w *Niecierpliwych*, stając się w tej powieści literacką wizualizacją idei uległej i ekstrawertycznej natury człowieka oraz nieuzasadnionego „strachu przed naturą ludzką”¹⁰⁴.

Motywy ornitologiczne i ichtiologiczne stanowią także jeden z najistotniejszych tematów, w zakresie którego dokonuje się odróżnienie zwierzęcego ogółu i jednostki, stada lub ławicy od samotnika. Koń, pies czy nawet zając, o starannie dobranych imionach i bogato opisaną historię, stanowią przykład motywów zwierzęcych rozumianych *stricte* podmiotowo, ale też najczęściej *stricte* zoologicznie (pomimo daleko posuniętej antropomorfizacji), natomiast ryby lub owady pozostają organizmami bezimiennymi, kojarzonymi z masą, nie dającymi żadnych doznań zmysłowi dotyku, dalekimi od tematu pieszczoty, tresury czy po prostu troskliwości. Tymczasem jednak właśnie w zakresie omawiania tematu zwierząt najdalszych tematowi udomowienia najpełniej realizuje się Nałkowskiej filozofia życia. Dzieje się tak, gdy padają tak ważne słowa o relacjach międzyludzkich w *Choucas*, gdzie bohaterami są kawki i szczury, dzieje się tak w zakresie realizacji tematu

¹⁰² B. Schulz, *Zofia Nałkowska na tle swej nowej powieści*, „Skamander” 1939, nr 108–110, s. 375.

¹⁰³ Por. H. R. Jauss, *Die erste Volkssprachliche Fabelsammlung und ihr Verhältnis zur Aspisch-Christlichen Tradition*, oraz: *Ursprung und Weg des volkssprachlichen Tierschwanks (Fuchs und Wolf im Brunnen, a także: Die Typenwelt der Charaktere im Altensten Altfranz. Tierepos und ihr Verhältnis zur Heldendichtung*, [w:] idem, *Untersuchungen zur Mittelalterlichen Tierdichtung*, Tübingen 1959, s. 24–55, 114–177, 178–239.

¹⁰⁴ Z. Nałkowska, *Niecierpliwi*, s. 109.

ryby i wreszcie – na kartach *Niecierpliwych*, gdy mowa o bezimiennych, obrzydłych owadach lub w opowiadaniu *Róża Palatynu*, ze znamienym porównaniem kobiety do jednokomórkowca. Dokonuje się tu swoista zmiana znaczeń, którą przenośnie można określić słowami z drugiego tomu *Dzienników*:

Łatwiej jest uzyskać samotność pośród większej liczby osób niż we dwie (Kraków, 28 IX 1909)¹⁰⁵.

Zwierzęta kojarzone bezpodmiotowo, zbiorowo i „asensualnie” (tu także motyl – w odniesieniu do zmysłu dotyku) stają się przenosicielami najdonioślejszych treści w twórczości Nałkowskiej, stają się powieściowymi i filozoficznymi kluczami lub hasłami, ilustrującymi w bardzo „wizualny” sposób skomplikowane tematy bliskości i oddalenia, cierpienia i śmierci, uległości i samotności.

Kulturowa i fizyczna marginalizacja zwierząt, związana z rozwojem techniki i specyficzną kierunkowością zmian cywilizacyjnych ostatniego stulecia, stanowi dziś problem nie tylko dla ekologów i wegetarian. Powszecchność obrazów zwierzęcych w psychice (snach, powiedzeniach, opowieściach, przysłowiach) świadczy o stale obecnym w życiu człowieka procesie wpływania, wynikania, wnioskowania na linii zwierzę – człowiek. Proces ów zakłada stały schemat obserwacji, w którym zwierzę musi funkcjonować jako przedmiot, nie zaś podmiot¹⁰⁶. Wyznacza to wszelkim dyskusjom na tematy „zoologiczne” ściśle określony kierunek.

O ile jednak kwestia występowania zwierząt jako strony w procesie obserwacji wydawać się może problemem współczesnych nauk pokrewnych wobec zoologii, o tyle pewne zagadnienia analogii i zależności wyrosły na gruncie głęboko zakorzenionych w kulturze wyobrażeń, systemów filozoficznych i dzieł sztuki.

Pojęcie alegorii, biblijny motyw węża-kusiciela, egipskie wyobrażenia bóstw jako postaci ludzkich o głowach zwierząt, „kocie” i „bocianie” przesady, motywy zwierzęce w herbach miast oraz w etymologii nazwisk i miejscowości, koncepcje astrologiczne i wymowa horoskopów – oto niektóre zaledwie ślady wszechobecności animalnego modelu postrzegania świata, nazywania zjawisk oraz poszukiwania odpowiedzi na trudne pytania. Istnieje jednak zasadnicza różnica pomiędzy symbolem węża-szatana a przesadą o czarnym kocie i to właśnie ona wyznacza kierunek badań antropologów, psychologów zwierzęcych oraz literaturoznawców, badających rozwój wyobrażeń o zwierzętach i kierunki systemów myślowych. Różne

¹⁰⁵ Z. Nałkowska, *Dzienniki (1909–1917)*, t. 2, s. 92.

¹⁰⁶ J. Berger, *O patrzeniu*, przeł. S. Sikora, Warszawa 1999, s. 19–24.

drogi interpretacji i klasyfikowania kulturowych motywów animalnych wynikają ze zróżnicowania źródeł, z których brały początek wyobrażenia o zwierzętach i ich związkach ze światem ludzkim. Do źródeł tych należą przede wszystkim następujące procesy: alegoryzacja stosunków ludzkich drogą antropomorfizacji świata zwierząt, obecna w najstarszej twórczości ludowej (bajki, przysłowia, mądrości życiowe, aluzje), rozwój ludzko-zwierzęcych więzi emocjonalnych, połączona z systematyczną obserwacją zachowań zwierząt w związku z pasterskim, rolniczym i myśliwskim trybem życia oraz tradycja prymitywnych wierzeń, mitów i przesądów, przypisujących zwierzętom różne właściwości fantastyczne, niezależne od efektów codziennych obserwacji¹⁰⁷. Odległość czasowa oraz uniwersalny charakter wymienionych czynników przesądza o ponadnarodowej czytelności symboli animalnych, o ich wyjątkowej plastyczności i praktyczności. Choć nie zawsze, a raczej rzadko, alegorycznym wyobrażeniom zwierząt towarzyszą rzeczywiste wnioski z zakresu psychologii zwierzęcej, to w wyniku utrwalenia określonych konwencji w postrzeganiu poszczególnych gatunków ugruntowano kulturowe wyobrażenia poszczególnych ssaków, ptaków czy gadów. Z kolei znaczna frekwencja użyc pewnych nazw zwierzęcych (pies, koń i wilk są tu, zdaniem Konrada Górskiego, absolutnymi rekordzistami) świadczy o jakości kontaktów utrzymywanych z racji klimatu lub trybu życia z przedstawicielami świata fauny¹⁰⁸.

Zagadnienie bajki, baśni, mitu i bestiariusza pozostaje jednym z najistotniejszych aspektów funkcjonowania symboliki animalnej w dziejach kultury. Antropomorficzna koncepcja zwierzęcia, zawarta w tekstach reprezentujących wymienione gatunki, zakłada uczynienie ze zwierząt protagonistów oraz potraktowanie ich jako elementu strategii równoważenia pojęć: ogół i szczegół. Strategia ta pozostaje podstawą idei paraboliczności, a ponadto ustala zależności pomiędzy pojęciami zwierzęcości i człowieczeństwa¹⁰⁹. Dzieje się tak nader często ze względu na założenia dydaktyczne lub satyryczne, z uwagi na możliwość połączenia efektów komicznych z problemem mówienia o ważnych i wymagających obrazowych egzemplifikacji kwestiach. Uosabiając pewne strony ludzkiej natury, ukrywając to, czego nie sposób w danych warunkach powiedzieć wprost, zwierzęta przyczyniają się – co najistotniejsze – do „kreowania obrazu środowiska, w którym żyje człowiek,

¹⁰⁷ K. Górski, *Zwierzę jako symbol literacki*, [w:] *Rozważania teoretyczne. Literatura, muzyka, teatr*, Lublin 1984, s. 203.

¹⁰⁸ *Ibidem*, s. 205.

¹⁰⁹ A. Martuszevska, *Literackie zwierzyńce: wstępna ilustracja*, [w:] *Literacka symbolika zwierząt*, s. 9–10; por. też J. Abramowska, *Polska bajka ezopowa*, Poznań 1991, s. 23 oraz A. Martuszevska, *Parabola czy paraboliczność? Problematyka sposobu istnienia niektórych gatunków w prozie XX wieku*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1997, nr 1–2, s. 90.

współtworzą określony typ tego środowiska, reprezentując czy wreszcie symbolizując Naturę”¹¹⁰.

Naczelnym problemem wszystkich powyższych kwestii pozostaje jednak sprawa różnic i źródeł, sprawa ustalenia granicy pomiędzy tym, co ludzkie a tym, co zwierzęce i wyznaczenie istoty człowieczeństwa. Pytanie o taką granicę człowieczeństwa i zwierzęcości częstokroć ma charakter dosłowny – gdy w grę wchodzi badania fizjologii i anatomii oraz teorie ewolucji. Wymiar filozoficzny pytania, dla literatury istotniejszy, wiąże się z badaniem problemu zasadności poszukiwania w świecie zwierząt przedłużenia, źródła lub uzasadnienia ludzkich pasji, słabości, zalet lub zachowań.

Animalne zainteresowania Nałkowskiej uwarunkowane są, jeśli tak można rzec, biograficznie, filozoficznie (symbolicznie) i „czysto” stylistycznie (warsztatowo).

Biograficzny aspekt tej problematyki zawiera się w specyfice zbioru opowiadań, zatytułowanego *Księga o przyjaciolach*. Aspekt filozoficzno-symboliczny zawiera się w szeroko przez pisarkę wykorzystywanej topice akwaticznej, reprezentowanej bodaj najdoskonalej przez motyw ryby, a także w wyjątkowo często podejmowanych motywach owadów. Stylistyczne czy też warsztatowe spojrzenie jest możliwe dzięki prześledzeniu bardzo bogato reprezentowanych porównań i metafor animalistycznych, niekiedy funkcjonujących wyłącznie na poziomie słownictwa, ale układających się w wyraźne ciągi lub szeregi powtórzeń, w prawdziwe szyfry znaczeń.

Zakorzenie obrazów animalnych Nałkowskiej w bliższej i odległej tradycji kulturowej i literackiej stanowi dla badacza tej literatury o tyle poważne wyzwanie, że wprowadza konieczność szczególnego potraktowania tych odwołań do świata fauny, które dotyczą prezentacji postaci kobiecych. Specyfika animalnych wizualizacji kobiet, na którą wskazywał w cytowanym artykule W. Gutowski, ma swoje niepowtarzalne realizacje w prozie Nałkowskiej, w której postaci kobiece zdecydowanie dominują (przynajmniej w sensie ilościowym). Symbolika łabędzia na przykład, uwidoczniła w *Rówieśnicach*, jako ulubiony motyw secesji, pozostaje obrazem kobiecego seksu łączonego z pierwiastkiem melancholii¹¹¹.

Bogaty arsenał motywów animalnych, przywołanych przez Nałkowską, ma swoje osobliwe „zaplecze” w postaci symboli zwierzęcych, współtworzących pojęcie groteski i baśni, zarówno literackiej, jak i malarskiej. W wielu definicjach groteski temat motywów animalnych powraca jako wyznacznik groteskowości i oznacza najczęściej w zakresie dyskusji o groteskowych skrzyżowaniach: przedmiotów, ludzi i zwierząt.

¹¹⁰ A. Martuszevska, *Literackie zwierzyńce...*, s. 12.

¹¹¹ B. Witosz, *op. cit.*, s. 23.

Byłoby wskazane, aby widzenie pisarstwa Nałkowskiej nie opierało się tylko na wyszukiwaniu tego, co ma zaplecze socjologiczne, społeczne, co ma za zadanie pokazywać tajemnicę człowieka rozumianą jako jego wyższość wobec innych bytów. Pomidor, Półmordek i Hamilkar, szwajcarskie kawki i oprawiane karpie uosabiają ideę życia-bólu¹¹² oraz ideę życia społecznego. Potwierdzają tezę o integralnym, można rzec – kompleksowym charakterze twórczości Nałkowskiej¹¹³. Funkcjonują przy tym jako pełnoprawni bohaterowie w świecie Nałkowskiej, w którym jedyną, prawdziwą i „pełnokrwistą” bestią jest... człowiek.

Magdalena Janowska

THE BESTIARY OF ZOFIA NAŁKOWSKA

(Summary)

The thesis deals with motives of animals in Zofia Nałkowska's works. The motives which constitute a part of strategy used for the presentation that depicts one of the most ambiguous categories in the 20th century literary analysis.

The main animal motives found in Nałkowska's writings include pictures of fish, horses, butterflies, insects and Swiss birds called „choucas”. All whose symbols have been discussed in this thesis from the feminist, or generally concerning women perspective, as well as the symbols related to war and wide category of empathy. The association of animal motives with the characteristic features of Nałkowska's poetry and as well as her imagination contributed to the formation of a statement that there exist positive aspects of animal motives.

The above mentioned motives, which are commonly based on customs, traditions, language variations, ancient tales, biblical pictures and bestiaries, together with the comments of the writers of “Młoda Polska” remain a vivid element of still ongoing discussion pertaining to the power of calamities, on one hand, and the psychological as well as physical condition of a man. Nałkowska contributes to all the above mentioned traditions taking advantage of her own experience and consistently creating her own philosophy of a human being.

¹¹² J. Vuillemin, *op. cit.*, s. 35–42.

¹¹³ Por. E. Kraskowska, „Niebezpieczne związki”. *Jeszcze raz o prozie Nałkowskiej*, „Teksty Drugie” 1996, nr 4, s. 73–77; I. Kaluta, *Pisać Nałkowską*, „Teksty Drugie” 1999, nr 1/2, s. 198, a także G. Borkowska, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996, s. 242.