

EWA GRACZYK

---

## Stać się sobą. O *Narcyzie*

### 1. „Śmieszność jest naszym losem: niejedna jeszcze przyjdzie barykada”<sup>1</sup>

Razem z papą dziękuję za te dziwadła śliczne. Wielkie ładząco podobne są jaszczurek, a te jakby pordzewiałe — do pantofli. Zauważam przy tej sposobności, że niesmacznie jest narzucać się bezustannie ze swymi „skromnymi upominkami”, których nikt nie pragnie. Jest to z pańskiej strony niedelikatność i podkreślanie istniejących pomiędzy nami różnic — aby tak rzec — socjalnych. Subtelnie byłoby na przykład po prostu nie wiedzieć, że u nas nie ma storczykarni.

W myśl powyższego donoszę z prawdziwą przyjemnością, że Morys znów ma do Pana jakąś prośbę wysokości tysiąca pięciuset i że się zapewne moralnie na pański sentyment do mnie powoła. Pojmie Pan, oczywiście i pojąwszy, wybaczy, że nie cierpię Pana za tę prośbę, a wręcz już znienawidzę, gdy spełniona zostanie.

Trzecie wreszcie: zgadzam się już mieć konia, ale tylko chcę pożyczyc. Gdy mi się już sprzykrzy, odeślę Panu to zwierzę w takim samym stanie, w jakim otrzymałam. A ten jeszcze walor będzie miało, żem na nim jeździła.

Zapewne niedługo pan przyjedzie, więc do widzenia.

Ręce do ucałowania daję —

Narcyza

W miarę czytania oblicze pana Wojciecha Cwałoczyńskiego powlekało się wyrazem przykrego znużenia. Ten duży, barczysty, nieco siwiejący człowiek, odczytawszy list, składał go starannie wężłowatymi palcami. Milczał<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Jak wielu, pisałam w młodości wiersze. Słusznie zaprzestałam, ale parę wersów mi się udało i pamiętam je do dziś. Wykorzystuję tutaj jeden z nich.

<sup>2</sup> Z. Nałkowska, *Narcyza*, Warszawa 1982, s. 5. Wszystkie cytaty z tej powieści podaję według tego wydania, informację o stronach zamieszczam w nawiasie w tekście głównym.

Tak — brawurowo — zaczyna się czwarta powieść Zofii Nałkowskiej — *Narcyza*. List tytułowej bohaterki do bogatego wielbiciela, w sprawie pożyczki dla brata, dobitnie prezentuje jej stylowe i etyczne łamańce, pomagające z wdziękiem wybrnąć z sytuacji, z której nie ma dobrego wyjścia. Prosi ona „narzeczonego”, żeby odmówił posłańcowi pieniędzy, jednak akt performatywny, w który uwikłała się, pisząc list, mówi zupełnie o innym: przyłączyła się już do żebraniny Morysia. Daremna jest jej pańska bezczelność, brat bierze zaliczkę akonto niedalekiej sprzedaży siostry.

Od początku więc czytelniczki i czytelnicy mają okazję obserwować uwikłanie głównej bohaterki w splot niedobrych, ośmieszających ją, sytuacji. Najpierw rzezony list z trzema krępującymi zobowiązaniami (storczyki, pożyczka, koń), potem ojciec bohaterki, który pojawi się w domu Maurycygo i uzgodni z nieodpowiedzialnym synem — za plecami córki i siostry (szumnie nazywanej głową rodziny) — możliwość powrotu do domu wiarołomnej drugiej żony.

Maurycy będzie rozmawiać z żoną o położeniu Narcyzy w relacjach z „narzeczonym”, wyśmiewając się z niej delikatnie: „Niby drożyła się, że nie przyjmie, — a kostium zamówiony od miesiąca” (s. 17).

W utworach Zofii Nałkowskiej od samego początku można znaleźć wiele elementów zapowiadających jej późniejszą twórczość: motywy, sytuacje i typy postaci powtarzają się, ulegając nieustannej modyfikacji. Pewien wpływ na zmienność jej pisarstwa mają związki z epoką, trendami czasu: *Kobiety* i *Równieśnice* napisała młoda literatka, czuła na parnasistowskie fluidy Młodej Polski, *Niecierpliwych* — rozmówczyni Brunona Schulza i Tadeusza Brezy.

W kolejnych powieściach autorka omawia, jakby „załatwia” poszczególne sprawy czy tematy, ale nigdy właściwie niczego nie określa raz na zawsze. Można powiedzieć, że działania pisarskie Nałkowskiej charakteryzuje spóźnione uzupełnienie, ciągła interwencja tego, co późniejsze, w to, co wcześniejsze. Zjawisko opóźnionej korekty dobrze widać już w tytułach jej powieści: debiut powieściopisarski dwudziestokilkuletniej pisarki nazywa się dojrzałe i antycypująco, *Kobiety*, co tytuł następnej, *Równieśnice*, zdaje się modyfikować (bo bardziej „pasuje” do pierwszej niż do drugiej powieści — niewątpliwie pośpieszyła się Nałkowska z tymi „Kobietami”).

Parafrazując słynną metaforę Nancy K. Miller, możemy powiedzieć, że Nałkowska zachowuje się jak pajęczycza, która tka sieć z materii własnego ciała / własnej twórczości w ten sposób, że

wyrzuca pewne treści daleko przed siebie, w energicznych „podrzutach” kolejnych tekstów, tak zdecydowanie i nadmiarowo, że musi do nich wrócić, żeby je wyraziściej ukształtować i zmodyfikować. Działania te nazwałabym rodzajem samospłotu. Można odnaleźć w pisarstwie Nałkowskiej sferę intensywnego produkowania autopowiązań, ważną przestrzeń dyskusji z własnymi tekstami (trzy pierwsze powieści to jakby trzy części jednego powieściowego cyklu, czy nawet ogniwa jednej prozy poetyckiej) oraz moment, w którym zaczyna ona w szerszym zakresie dialogować z literackimi poprzednikami, a zwłaszcza poprzedniczkami: z tymi, które można nazwać jej pisarskimi matkami lub starszymi siostrami. Istotna zmiana w tym względzie zaczyna się, jak sadzę, właśnie od *Narcyzy*. Jak zwykle u Nałkowskiej, wybiegnięcie naprzód łączy się z powrotem do przeszłości, bo imieniem Narcyzy (użytym w bardzo wieloznaczny sposób) należałoby obdarzyć właściwie większość pierwszoplanowych bohatererek *Kobiet*, *Równieśnic* i *Księcia*.

Zofia wychowała się w szczególnym domu i w niezwyklej sytuacji, która eksplodowała, gdy siostry Nałkowskie dorosły. Ujawniły się wtedy wszystkie sprzeczności i paradoksy ich rodzinnego położenia: z jednej strony inteligentnego, w części plebejskiego (warto też pamiętać, że matka Zofii była Czeszką i problem jej języka niewątpliwie jest tematem, do którego warto by było wrócić osobno), z drugiej jednak poszlacheckiego, z wielu względów elitarnego. Życie w domu intelektualistów, w domu z dwiema atrakcyjnymi, lecz biednymi, pannami na wydaniu (przyszłą rzeźbiarką i przyszłą pisarką) okazywało się czasami nieznośne. Potrzeby młodych kobiet były wielkie, możliwości skromne, a konflikt wzorców życia pochodzących z rozmaitych warstw czasu i dotyczących rozmaitych położen klasowo-genderowych — ogromny. Sytuacja to tym bardziej irytująca, że Zofia miała okazję poznawać kobiety i mężczyzn zamożnych i bogatych, widzieć — obok ubóstwa i nędzy — także luksus i wyrafinowanie.

Niewątpliwie kusił ją na początku egzystencjalnej i pisarskiej drogi status atrakcyjnego przedmiotu pożądania, chciała wypróbować estetyczno-erotyczną ofertę młodopolską, a mieszane, hybrydowe położenie jej rodzinnego gniazda wprowadzało w stan ogromnego pobudzenia i rozdrażnienia. Znakomicie ukazuje to pierwszy tom dzienników, w którym pisarka zapisuje wszystkie rozpacz związane z brakiem strojów niezbędnych, żeby błyszczeć w towarzystwie. W zdarzeniach z najwcześniejszej młodości Nałkowskiej uderza czytelniczki i czytelników charakterystyczne opóźnienie przemian genderowych wobec innych

modernizacji znacznie łatwiejszych do wyartykułowania (choć nie do osiągnięcia).

Nie warto tworzyć jednoznacznych związków przyczynowo-skutkowych, ale niewątpliwie jest jakaś korelacja pomiędzy przenikającym pisarstwem Nałkowskiej lękiem przed nieestetycznymi, ośmieszającymi skutkami niejednorodności, dysonansowości tonu (ujawnia się on jako nadzwyczajna — z bliska raczej iluzoryczna — jednorodność stylistyczna) a skalą kulturowego splątania jej rodzinnego domu.

W efekcie działania wszystkich tych napięć, w akcie buntu wobec ojca, który był głównym sprawcą rodzinnego węzła, młoda pisarka w pierwszych utworach — do *Narcyzy* — postrzegала swoją sytuację jako konieczność wyboru pomiędzy dwoma postawami i stylami. Problem polegał na tym, że oba (odrzucony i przyjęty) były stylami podniosłymi, ciągle zawężającymi się do tego, co wysokie, ignorującymi to, co niskie: myślę tu o młodopolskim parnasmie oraz o lewicowym, empatycznym wywodzie społecznym i literackim, o tonie panującym w eseistyce intelektualistów z pokolenia i otoczenia jej ojca, Waława; jak wiemy, najlepszym przykładem tego drugiego stylu jest filozoficzne i krytyczne pisarstwo Brzozowskiego.

Dyskutując z ojcem, opowiadając się (w warstwie estetycznej, nie społecznej) przeciw tonowi jego wrażliwej moralistycznej publicystyki społecznej i kulturalnej, Zofia skłaniała się ku pewnej wersji kobiecego parnasizmu. Początkowo w walce o literacką rangę i artystyczną oryginalność usiłowała wykorzystać hieratycznie celebrowaną kobiecość, w trzech pierwszych swoich powieściach wytworzyła pewien typ poematu przebranego w formę powieściową, w którym to poemacie prezentowała piękno i/lub wyjątkowość swoich bohaterek. Tego rodzaju celebrowanie okazywała się jednak wyjątkowo podatna na degradację — zranienie i ośmieszenie — świętowanie kobiecości przeradzało się w lament, ponieważ podniosły spektakl kobiecego piękna uparcie eksponował asymetrię położenia kobiety i mężczyzny w ich miłosnym związku, ujawniał bezbronność, wydanie na łup bohaterki wczesnych powieści autorki. Wszystkie kobiece postacie w trzech pierwszych powieściach Nałkowskiej (w różnych wariantach i fazach zawsze tego samego przebiegu) najpierw oczekiwały bowiem wymarzonego kochanka, potem spoczywały w jego ramionach (uczestnicząc przez to w dobijaniu poprzedniej kochanki), żeby na końcu „procesu przetwarzania” zająć miejsce pośród innych kobiecych trupów — w lochach Sinobrodego. Radykalna konsekwencja, z jaką młoda Nałkowska ukazuje sadomasochistyczną zasadę patriarchalnych heteroseksualnych

relacji (zwłaszcza w modernistycznym wydaniu), nakazuje jej prezentować męskich kochanków jako fascynujących zabójców (tym bardziej fascynujących, im bardziej okrutnych). Nieznośny, monotematyczny ton bólu zdradzanych, niszczonej, używanych kobiet czyni z *Kobiet*, *Równieśnic* i *Księcia* lektury trudne do wytrzymania. W pewnym sensie wczesne powieści pisarki ukazują układy (bo nie związki) podobne do pedofilskich, tak drastyczna okazuje się nierównowaga „partnerów”. Uniknięcie „tańca miłości i śmierci” jest dla bohaterek wczesnych powieści Nałkowskiej możliwe tylko przez pozostanie na zewnątrz tana-tyczno-erotycznej wirówki — jak wiemy, niektóre z jej heroin udają się na „lodowe pola” całkowitej abstynencji seksualnej i emocjonalnej<sup>3</sup>.

Jednak ucieczka kobiety w estetyzującą erotyzację, we wzniósłą, dandysowską celebrację kobiecego statusu okazała się pułapką, ponieważ modernizm konsekwentnie wzmacniał niepodmiotową pozycję kobiety, wydawał ją na pastwę mężczyźni- w jego sadystycznej odmianie uwodziciela, który nie ma zamiaru udawać nawet spełniania żadnych — przewidywanych w pewnym stopniu przez tradycyjny model patriarchalny — funkcji opiekuńczych. Bohaterki trzech pierwszych powieści Nałkowskiej to przede wszystkim płaczki (szczególną choralność głosu bohaterek oddawały tytuły: *Kobiety*, *Równieśnice* — to te, które pomimo rywalizacji o mężczyznę — i z powodu rywalizacji o mężczyznę — razem oplakują miłosną śmierć każdej z nich).

Zarodek, punkt wyjścia, przyszłej (dyskretnej) niejednorodności stylu i tonu pisarstwa Nałkowskiej możemy odkryć od początku w wieloznaczności położenia i stopniowej ewolucji nastoletniej i dwudziestokilkuletniej Zofii wobec ojca. Wacław Nałkowski był, koniec końców, również sprzymierzeńcem córki, jej tajną bronią. Pozycja ukochanej córeczki tatusia dawała, *nomen omen*, Zofii, pozycję wyjątkową pośród innych kobiet, lepszą od nich, jakby chronioną od podrzędnego kobiecego statusu. Wejście przez małżeństwo z Rygierem (a potem przez inne związki) w schemat sadomasochistycznego heteroseksualnego związku i kosztowna pisarska inwestycja w celebrowanie piękna kobiecości mocno podłamały pozycję Zofii, ale nie zdołały zabić jej całkowicie.

<sup>3</sup> Pisze o tym bardzo interesująco Barbara Smoleń, zwłaszcza w tekście *Pleć i śmierć* (w: *Ciało pleć literatura. Prace ofiarowane profesorowi Germanowi Ritzowi w pięćdziesiątą rocznicę urodzin*, red. M. Hornung, M. Jędrzejczak, T. Korsak, Warszawa 2001, s. 197–233). Mój esej wiele zawdzięcza lekturze tekstów o Nałkowskiej autorstwa Barbary Smoleń.

Nałkowska w swoim — toczonym na literackim obszarze — sporze z ojcem zdaje się poruszać od gwałtownego buntu w młodości do wchłonięcia i przetworzenia jego głosu w dojrzałej twórczości. Można powiedzieć, że stopniowo głosu jego środowiska, jego formacji i misji jest w pisarstwie Zofii coraz więcej (w tym aspekcie porusza się ona wbrew chronologii, w *Granicy* można odnaleźć znacznie więcej jego śladów niż w *Kobietach*), ale znajduje on przeciwwagę i dopełnienie w innych składnikach intertekstualnej materii jej powieści.

Od *Narcyzy* właśnie młoda Nałkowska zaczyna wymykać się z miejsc grożących zbyt bliskim kontaktem ze śmiertelnymi wyborami typu albo — albo: albo pogrążenie się w fascynującym związku z morderczym kochankiem, albo odejście na „łodowe pola”. Uczy się żyć z żałobą, nie oddając jej wszystkiego, wszystkich tonów i głosów, gdyż dotychczasowe doświadczenia nauczyły ją, że bohaterki jej powieści nie są zdolne przetrwać degradacji (śmierci) związanej z nieuchronną klęską miłosną, a tekst domaga się więcej (niż ona dotąd była w stanie ofiarować) głosów, stylów i tonacji.

W swoim pisarstwie stopniowo zaczyna odkrywać moc ukrytego (dość ponurego zresztą) śmiechu zderzanych ze sobą konwencji, stylów i struktur. Uczy się rozluźniać stylistyczny i ideologiczny gorset, który ciągle jednak pozostaje jej kosztowną ochroną przed zagrażającą piszącej kobiecie destrukcją i śmiesznością — kompromitacją, degradacją estetyczną oraz towarzyską.

Wiemy, że piszącej kobiecie było i nadal jest znacznie trudniej wytworzyć gęstą, trudną do sprucia sieć stylów i konwencji; pisarce przeszkadza w wytworzeniu heterogenicznego spłotu posiadanie o wiele mniejszego zaplecza kobiecej tradycji niż w wypadku piszących mężczyzn, których tekstom wielowiekowa rywalizacja i współpraca nadaje gęstą wielogłosowość. „Ojcowskie” głosy, z którymi polemizują „synowie”, są słyszalne w ich tekstach i budują ich intertekstualne bogactwo<sup>4</sup>. Kobiety, które usiłują wypowiedzieć swoje złożone przedmiotowo-podmiotowe położenie, były (w mniejszym stopniu ciągle są) osamotnione i uwikłane w mnóstwo sprzeczności utrudniających dostęp do tworzenia. Jedną z ważniejszych okoliczności tego ograniczenia był/jest fakt, że zakres swobody łączenia stylów, głosów, konwencji był/jest dla pisarek znacznie mniejszy niż dla pisarzy, ponieważ nawet tam, gdzie twórczynie mogą i potrafią korzystać ze

<sup>4</sup> Wykorzystuję w tym miejscu feministyczną modyfikację Bloomowskiej koncepcji związku poety ze swoim prekursorem, którą sformułowały S. Gilbert i S. Gubar w słynnej książce *The Madman in the Attic. The woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven 1979. Por. K. Kłosińska, *Feministyczna krytyka literacka*, Katowice 2010, s. 174–183.



stylistycznej pojemności oraz wieloaspektowości powieściowego worka, o wiele częściej narażone są na nieprzychylnie przyjęcie ich zabiegów; genderowy czynnik modyfikacji stylów i konwencji (przerabianie „męskich” na służące pisarce) utrudniał — utrudnia — przyjazny odbiór ich zabiegów i narażał na niechcianą śmieszność, na Gombrowiczowski „błąd w sztuce”.

Większość z piszących kobiet czekała i czeka (mniej lub bardziej świadomie) na salwę wrogiego czy niechętnego śmiechu krytyki oraz ambitnych czytelników (i części czytelniczek — awans niewątpliwie był i jest mężczyzną). W związku z tym pisarki były (i często jeszcze są) zazwyczaj albo podwójnie poważne, podniosłe, obwarowane wzmocnionym tonem serio przeciw niechcianej śmieszności (spójrzmy, na przykład, na twórczość Orzeszkowej i Zapolskiej — tego rodzaju taktyka zdecydowanie u nich przeważa), albo antycypująco, obronnie (znacznie rzadziej zaczepnie, agresywnie) dostrajają się one do określonych, dobrze sobie znanych rodzajów śmiechu, w jakich skłonna jest uczestniczyć publiczność. Z drugiej jednak strony tworzenie utworów, które sprawiają, że czytelniczki i czytelnicy śmieją się (ironizują) wraz z autorką-narratorką, a nie przeciw niej, jest najlepszym dowodem społecznego i estetycznego awansu piszącej.

Jak dobrze wiemy, w szczególnym powieściowym gatunku bardziej jeszcze niż w innych jeden głos, jeden splot to żaden głos i żaden splot. Żeby stworzyć prawdziwie powieściową powieść, pisarz/pisarka musi wytworzyć gęstą intertekstualną tkanę, sieć głosów. Do *Narcyzy* powieści młodej Zofii są przejmujące, ale jakby jednogłosowe (mówiąc ostrożniej, heterogenicznych głosów nie ma w nich zbyt wiele). Mówi bowiem do czytelniczek i czytelników kobieta postrzegana (przez innych i przez siebie samą) przede wszystkim jako obiekt seksualny, jako przedmiot najpierw celebrujący swoje triumfujące piękno, a potem znoszący cierpienie niszczonego dziecka i dziewczycy.

Charakterystyczna dla pisarstwa Nałkowskiej koegzystencja poetyckiego homofonicznego poematu z powieściową polifonicznością zaczyna się właśnie od *Narcyzy*. W *Narcyzie*, jak sądzę, doszło do przyjęcia na siebie „cięższej zbroi”, przyszedł czas na podjęcie ryzyka kompromitacji, śmieszności, na wejście w sferę powieściowej i kobiecej polifonii: eksponuje to od razu początek powieści — bohaterka ukazuje się nam uwikłana w sytuacji dwuznaczne i śmieszne (pojawia się w krzywym zwierciadle cudzych języków i sądów), jednak nie przypomina w niczym Madzi Brzeskiej<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Por. M. Głowiński, *Anioł wśród fałszywych języków*, w: idem, *Gry powieściowe*, Warszawa 1973, s. 195–214.

Melancholia i ukryty śmiech piszącego kobiecego podmiotu zetknęły się ze sobą i powieść stała się polifoniczna, w sposób, który nie uderza na pierwszy (czy nawet drugi) rzut oka, gdyż Nałkowska ciągle, w całej swojej twórczości, używa gładkich, „kryjących” pociągnięć pióra, wywołujących wrażenie homofonii.

Literackie przetworzenie doświadczeń rewolucji roku 1905 i przeżycie jej klęski pozwoliło pisarce skonfrontować się z dziedzictwem ojca, z dziełem jego pokolenia, jego programu ideowego. Czyniąc to, pisarka nie porzuciła jednak charakterystycznej dla siebie bohaterki i nie odeszła od swojej problematyki. Tytułowa postać powieści, Narcyza, umieszczona została pomiędzy niezbyt wielkim prowincjonalnym miastem a wsią, między inteligencją a ziemiaństwem, między rzeczywistością rewolucjonistów a „Polską zdiecinniałą”, pomiędzy nędzą a dostatkiem, między kosmopolitycznym towarzystwem a tradycyjnym polskim dworkiem. Narcyza i jej brat Maurycy mają kontakty w różnych warstwach oraz klasach społecznych: bohaterka jako społeczniczka związana (w dość niejasny sposób) z ruchem rewolucyjnym, a Maurycy jako uwodziciel znajdujący kochanki i na górze, i na dole społecznej drabiny.

Zarówno we fragmentach miejskich, jak i wiejskich Nałkowska przywołuje, w uprzywilejowanych miejscach tekstu, głosy (wątki fabularne, problematykę, zestawy charakterystycznych postaci i sylwetki poszczególnych bohaterów) polskich powieściopisarek, przede wszystkim Elizy Orzeszkowej i Gabrieli Zapolskiej. Pojawienie się cudzych, w znacznej części kobiecych punktów widzenia, innych sposobów postawienia problemów dręczących Nałkowską, pomagało osłabić artystycznie i emocjonalnie monotematyczny, jakby samobójczy radykalizm jej pierwszych tekstów.

Dotychczasowe bohaterki Nałkowskiej poruszały się w przestrzeni raczej abstrakcyjnej, umownej i po młodopolsku dekoracyjnej; dość do nich podobna bohaterka czwartej powieści osadzona jest w scenerii bardziej realistycznej, która zarazem, przez skrótowość (zagęszczenie, zintensyfikowanie jaskrawych zbiegów okoliczności), ulega szczególnemu odrealnieniu, zalegoryzowaniu.

Funkcjonowanie rodzinne, międzyludzkie, społeczne Narcyzy konsekwentnie odstaje od jej wewnętrznych doświadczeń i widzeń. Dzięki temu dystansowi, pomiędzy przeżyciami Narcyzy a społecznymi i międzyludzkimi relacjami, w które jest uwikłana, powstaje wiele płodnych artystycznie i poznawczo dysonansów. Mówiąc w skrócie, realistyczne tło (nawiązujące



rewizjonistyczny kontakt z powieścią pozytywistyczną, głównie z twórczością Elizy Orzeszkowej, poprzez dialog z twórczością prozaików nieco od Nałkowskiej starszych, nie tylko Gabriellą Zapolską, ale także choćby Stefanem Żeromskim) eksponuje bohaterkę, która łączy różne role i funkcjonuje w odmiennych środowiskach społecznych, a jednocześnie zamieszkuje egotyczną krainę arystokratycznego, dumnego piękna (jest to ostatnia bohaterka Nałkowskiej, która na końcu powieści chce udać się na „lodowe pola”).

W *Narcyzie* (i odtąd w całej twórczości pisarki) współistnieją dwa kierunki przyczynowo-skutkowych przepływów energii i znaczeń, dwa rodzaje wyjaśnień: jedne idą od wnętrza, od jaźni bohaterek i bohaterów, drugie eksponują plan zewnętrzny, międzyludzki (to, co Gombrowicz nazywał sferą „pomiędzy”, co rodzi się pomiędzy ludźmi i społecznymi formami). Nałkowska w swojej twórczości, od *Narcyzy* właśnie, starała się nie upodrzedniać żadnego z nich, mimo ogromnych trudności, które niosło ze sobą wytrzymywanie tej sprzeczności (zmagania te widać w dziwnej parze, jaką tworzą jej dwa utwory posługujące się tym samym materiałem fabularnym, a zupełnie inaczej formułujące hipotezy wyjaśnień: myślę tu o powieści *Niedobra miłość* i dramacie *Renata Śluczańska*). Nawet w jej dwóch najbardziej społecznych powieściach, *Granicy* i *Węzłach życia*, każdy (i w mniejszym stopniu każda) pozostaje sam, otoczony szczególną kapsułą samotności, błoną swego losu, tak że walka o władzę, pieniądze i prestiż z rywalem, konkurentem z trudem defloruje osobność postaci<sup>6</sup>.

Stąd odpowiedź na ciągle powracające w powieści pytanie *Narcyzy*, czy lepiej szczerze i konsekwentnie czynić zło, czy nie szczerze troszczyć się o dobro innych ludzi, zależy od decyzji, co jest ważniejsze: osobny, osobisty wzór losu danej postaci, czy raczej skutki jej czynów dla innych ludzi. *Narcyza* głosi prymat Nietzscheańskiej „amoralnej osobności”, ale większością jej zachowań rządzi wzgląd na innych, kieruje się ona chęcią oszczędzenia im cierpień (najważniejszy dla tego tematu jest niewątpliwie wątek choroby i śmierci Maksa).

W swojej czwartej powieści Nałkowska precyzuje — jeszcze w niewielkim stopniu — społeczny, stratyfikacyjny wymiar swojego pisarstwa: o ile w debiutanckich *Kobietach* pochodząca z plebejskiego domu buchalterka Janka przebywała w zamożnym ziemiańskim dworze rodzeństwa Marty i Janusza, a potem w luk-

<sup>6</sup> Por. L. Marzec, *Polityczne jest prywatne. O przestrzeni publicznej i prywatnej w „Romansie Teresy Hennert”, „Granicy” i „Węzłach życia” Zofii Nałkowskiej*, „Pamiętnik Literacki” 2010, z. 1, s. 5–10.

susowym apartamencie Imszańskich bez cienia jakichkolwiek kompleksów (i nie była to właściwość postaci, tylko — niewątpliwie — niewrażliwość młodej autorki na ten aspekt świata), to jej Narcyza jakby budziła się z egotycznego snu, próbowała ulokować się w konkretnej czasoprzestrzeni społecznej i finansowej.

Można powiedzieć, że w całej powieści trwa praca konstytuowania się Narcyzy jako podmiotu oraz proces lokowania (się) bohaterki w świecie (przedstawionym). Tytułowa bohaterka chce wiedzieć, kim jest i jak sytuuje się w rzeczywistości. Mogłaby się tego dowiedzieć, uzyskując jakiś obraz, odbicie swojej postaci w oczach innych bohaterek i bohaterów, we własnym spojrzeniu i we własnym działaniu. Jednak akty percepcji jej osoby są tak rozstrzelone i sprzeczne, a pole aktywności tak ograniczone, że ani bohaterka, ani autorka nie mogą dojść do żadnych wniosków — w efekcie cała powieść analizuje i pogłębia brak odpowiedzi na pytanie, kim jest bohaterka.

Można też powiedzieć, że Nałkowska podejmuje trud stworzenia bohaterki mającej w tekście powieści status podobny do problematycznych męskich postaci, takich na przykład jak Stanisław Wokulski, bohater *Lalki* (zwróćmy uwagę na znaczenie otwartego zakończenia: Nałkowska również zostawia swoją bohaterkę w chwili życiowej katastrofy, bez odpowiedzi, co dalej). Ten wysiłek wyraża się przez wieloraką modyfikację powieściowych konwencji.

Narcyza to pierwsza bohaterka Nałkowskiej, która nie jest — przede wszystkim — obiektem seksualnym, przedmiotem handlu małżeńskiego. Opowiadając o niej, zмага się jednak Nałkowska z maszynериą powieściową, która — mając za heroinę młodą, niezamężną kobietę — uparcie skręca ku romansowi i fabularnemu schematowi matrymonialnemu (widzimy to już od samego początku: Maurycy przybywa do Cwałoszyńskiego, żeby pasożytować na obietnicy matrymonialnej sprzedaży siostry)<sup>7</sup>. Można to ująć także inaczej: romansowy schemat opowieści o pannie z dworu, która szuka męża lub/i czeka na księcia z bajki, jest w *Narcyzie* „niedobity”, nie całkiem oddalony. Męscy bohaterowie powieści pojawiają się w tekście jakby dwufazowo: w pierwszej chwili jako pretendenci do ręki Narcyzy, dopiero potem od pełnienia tych fabularnych „obowiązków” (przez autorkę-narratorkę lub/i bohaterkę) odsuwani. Popatrzmy choćby na Horbranda, bohatera wyróżnionego przez Narcyzę na pierwszym w powieści większym zgromadzeniu postaci (u Skorolań-

<sup>7</sup> Mamy tu do czynienia z klasyczną sytuacją, którą opisuje Luce Irigaray w *Rynku kobiet* — zob. L. Irigaray, *Rynek kobiet*, w: eadem, *Ta płec (jedną) płcią niebędącą*, przeł. S. Królak, Kraków 2010, s. 143–160.

skich): w dalszym rozwoju akcji okazuje się on wieloletnim kochankiem i „protektorem” jej matki i zupełnie znika z wirtualnej (będącej fałszywą zapowiedzią) roli amanta Narcyzy.

W powieści trwa — jako ważny aspekt lokowania się w rzeczywistości międzyludzkiej oraz istotny aspekt powieściowego romansowego tekstu — ciągła taksacja ciała i matrymonialnych szans tytułowej bohaterki. Ta wycena nie przynosi żadnej ostatecznej diagnozy, bohaterka pozostaje nieokreślona: raz brzydka, raz ładna, czasem atrakcyjna i wyjątkowa, a zaraz potem raczej pospolita.

Autorka-narratorka powieści posługuje się mową pozornie zależną, wchłaniającą perspektywę i mowę — wyłącznie — Narcyzy i Maurycego. Mimo momentów chwiania się dogmatu piękności i wyjątkowości siostry, jej brat patrzy na nią kochającym, dumnym wzrokiem, słabo dostrzegając jej oddzielność, co wytwarza wokół bohaterki dodatkowy, drugi (po jej własnym) pancerz chroniący ją przed nieprzychylną, zimną percepcją innych bohaterów. Każde bowiem zetknięcie się z innymi przynosi Narcyzie jakąś stratę (inną ze strony kobiet, inną w przypadku postaci męskich).

Żeby to lepiej zrozumieć, porównajmy sytuację Narcyzy z pozostałymi bohaterkami, które pełnią w bardzo „Narcyzo-centricznej” powieści funkcje odmiennych wariantów jej losu. Większość kobiecych postaci utworu jest bowiem w *Narcyzie* zarówno „sobą” (to znaczy odgrywają one własne role na planie funkcjonowania mimetycznej iluzji), jak i alternatywnym wariantem położenia, losu Narcyzy. Te inne bohaterki biorą na siebie ciężar niepowodzeń, upokorzeń i śmieszności, odsuwając od tytułowej bohaterki ostateczną klęskę (aż do zakończenia powieści). Najważniejszą z tych postaci jest niewątpliwie Janina, siostra Maksa i Hirtowej. Łączy ją z Narcyzą rezygnacja z bycia przedmiotem seksualnym oraz drastyczny (w przypadku tej ostatniej) deficyt dającego oparcie, afirmującego rezonansu w spojrzeniach i sądach otoczenia:

Cechował ją zupełny brak zmysłu krytycznego w stosunku do rzeczy zewnętrznych, chociaż w świecie pojęć orientowała się bystro i ze swobodą. Nie widziała zupełnie, jak rysuje się na tle innych ludzi, nie interesowała się swoim stosunkiem do pozostałego świata. Mówiła głosem sforsowanym i zachrypłym, donośnym, jakby zawsze obliczonym na znaczny dystans.

Gdy chciała być uprzejma, kłaniała się zupełnie jak mężczyzna, wołając: „moje uszanowanie”. Miała w języku najswawolniejsze naleciałości obcych dialektów. I z tego wszystkiego była zadowo-

lona. — Biegająca po miasteczku z brodą wyciągniętą, w kapelusiku okrągłym z gumką pod brodą, w pelerynie i w najdziwniej powyręczanych trzewikach, latem wkładanych wprost na nogę bez pończochy, była okropnym widowym znakiem nędzy panującej w domu. Obywatelstwo uliczne miało ją za „narwaną”, powierzchowność i rodzaj zachowania zamykały jej dostęp do lepszych domów. Zarabiała daniem lekcji dzieciakom żydowskim, przygotowywała biedotę miasta do szkół rządowych — i w ten sposób od szeregu lat utrzymywała całą rodzinę.

W domu nie lubiano jej właściwie i zupełnie o nią nie dbano. Ona zaś miała takie szczególne usposobienie, że uważała wszystko to zło, które brała od życia, za jego, tego życia w ogóle, nieodłączny atrybut. Nie zestawiała siebie z nikim. Niedolę swoją, wyczuwaną podświadomie, konstатовaną niedbale, z jakimś niesłychanym roztargnieniem, sprowadzała do jednej zasadniczej przyczyny, do zła rządzącego światem. [...]

Narcyza poznała ją przed czterema laty przez Maksa, który lekceważył siostrę całkowicie. Na razie i Narcyzie wydała się niemądra i wprost przerażająca. Później dopiero, po wyjeździe Maksa, zbliżyły się bardziej. (s. 41–42)

Janina reprezentuje to wszystko, co dla poprawnie zgenderyzowanych kobiet najgroźniejsze — nie wie, jak wygląda, i nie umie dopasować się do oczekiwań otoczenia: donośnie przemawia, gdy powinna mówić półgłosem, używa zarezerwowanych wyłącznie dla mężczyzn gestów i zwrotów, jej dysonanse językowe wywołują obsceniczne skojarzenia, ubiór zaś świadczy o pełnym wycofaniu się z maskarady kobiecości. Janina pojawia się w powieści — konsekwentnie — jako antyobiekt seksualny i dlatego nie jest zdolna „normalnie” funkcjonować społecznie. Staje się więc rodzajem świeckiej „jurodiwej”, nawet jej brat — towarzyszy w rewolucyjnej walce i społecznej aktywności — „lekceważy ją całkowicie”. Janina (która w niejednym przypomina Jankę, bohaterkę powieści Zapolskiej pod tym właśnie tytułem, zwłaszcza tę z końca utworu<sup>8</sup>) przeraża Narcyzę, ponieważ tamta jest do niej podobna. Narcyza wydaje się tylko w trochę większym stopniu świadoma swego ulokowania wśród innych. Zasadnicza różnica między nimi polega na tym, że Narcyza nie porzuciła zupełnie pozycji przedmiotu pożądania i podejmuje ciągle wysiłek połączenia jej z próbą uzyskania podmiotowego statusu.

<sup>8</sup> Można też sądzić, że postać Janki rozbiła Nałkowska na dwie bohaterki, na Janinę i Narcyzę.

Janina to najważniejszy może — „upiorny” — wariant Narcyzy. Takich widm, szczególnych cieni, ma główna bohaterka więcej, jednak wszystkie inne pojawiają się w przestrzeni, która nie istnieje dla siostry Maksa: na targu kobietami — tam występują Liza, Ludmiła (bratowa Narcyzy), Czarśnicka, Róża (siostra Narcyzy) oraz kobiecy Hiob powieści, Hirtowa; tam porównują się kobiety ze sobą.

Szczególną rolę w powieści odgrywa Ludmiła, którą łączy z Narcyzą przejściowy sukces w narzuceniu innym swego przesadnie pochlebnego obrazu. Tak wspomina brat Narcyzy swoją obecną żonę z czasów ich poznania:

Była wówczas bardzo rozpieszczona, ubóstwiana przez ojca i starszą, nieładną siostrę, wysunięta na plan pierwszy, jako duma rodziny. Pośród bywającej tam młodzieży umocniło się przeświadczenie, że to nikt inny, tylko właśnie panna Ludka jest tą najładniejszą, najbardziej czarującą, najwięcej mającą dowcipu i wdzięku. Taki był nastrój domu i ten nieodparcie narzucał się gościom. Na razie zeszyły na plan dalszy panny okoliczne i z miasta, nierzadko ładniejsze lub piękniej wychowane — dlatego tylko, że mniej kaprysiły i mniejszą miały pewność siebie. (s. 195–196)

Różnica między Ludmiłą a jej bratową polega zaś na tym, że Narcyzę zawyżenie, przecenienie własnej wartości, nadmiar ambicji wyrzuca na zewnątrz, poza społeczność, poza rynek małżeński (na końcu zostaje sama: wzniosłe „lodowe pola” warto zderzyć z trzeźwym określeniem „zostać na lodzie”), Ludmile natomiast jej zarozumiałość umożliwia zawarcie prestiżowego małżeństwa z uwodzicielskim dręczycielem kobiet<sup>9</sup>.

Duma jednej jest ambicją kobiecego podmiotu, który nie godzi się na status przedmiotu (chce czegoś więcej), a pycha drugiej to — bardziej tradycyjnie — duma atrakcyjnej kobiety.

Ludmiła z jednej strony trafnie rozpoznaje dobrze sobie znany proceder, widzi w Narcyzie zbyt ceniący się „towar” i ciąglemi zjadliwymi uwagami usiłuje powiedzieć, „jak jest naprawdę”, chce bowiem otrzeźwić zarówno samą Narcyzę, jak i zaślepionego w stosunku do siostry Maurycego (i oczywiście rozważa skry-

<sup>9</sup> Jest tu też niewątpliwie ważny wątek narcystycznego wyposażenia jednej i drugiej bohaterki: Ludmiłę otaczał w panińskich czasach bałwochwalczy kult rodzinny; Narcyza jest od zawsze, od dzieciństwa, opuszczona — przez matkę, przez nieodpowiedzialnego, obojętnego ojca. Ludmiła przypomina także Basię Olinowską z *Romansu Teresy Hennert*. Widać po kreacji tych dwu postaci, jak bardzo intrygowało Nałkowską pytanie, czy rodzinny — ogromny w ich wypadku — narcystyczny „posag” kobiety jej pomaga, czy bardziej szkodzi.

cie własną sytuację, swoją dawną „pychę” i jej skutki). Z drugiej jednak strony się myli, ponieważ nie widzi w bratowej kogoś, kto chce (zresztą nie całkiem konsekwentnie) żyć poza rynkiem kobiet.

Stosunek żony Maurycego do Narcyzy oraz inne wzajemne reakcje i „wyceny” bohaterek i bohaterów budzą konsternację, czasami też niepokój (zwłaszcza czytelniczek): w pierwszej chwili nie wiemy, co sądzić, jak się zachować. Czy szydzić z Ludmiłą z Narcyzy, czy wyśmiewać się z mieszkańcami miasta z Janiny, czy litować się (z Narcyzą) nad bratową bohaterki? Jak rozumieć niejasny stosunek autorki-narratorki do Ludmiły? Ta niepewność jest, jak sądzę, niezwykle ważnym efektem działania kobiecej polifonii: powieściowa opinia publiczna przywołuje kobiety do porządku, pokazuje im ich miejsce w szeregu; nie jest łatwo — czytając — nie brać w tym udziału, nie stać się częścią mechanizmu degradującego, tak jest on silny i na swój sposób oczywisty.

U Nałkowskiej znaczenia nie zastygają, nie są także jednoznaczne, mimo to Narcyza nie potrafi i nie może odejść zupełnie od ambicji bycia obiektem pożądania, a i w Ludmile ujawnia się ślad innego pragnienia. Narcyza czerpie korzyści z faktu, że pisarka umieściła jeden z wariantów swego kluczowego, obsesyjnego bohatera w roli jej brata, dzięki czemu odsunęła od niej (w sensie seksualnym) figurę morderczego uwodziciela. Maurycy doprowadza do zguby Ludmiłę zamiast Narcyzy, o czym ta pierwsza w swej nienawiści do bratowej zdaje się wiedzieć; mamy wrażenie, że warstwa autotematyczna wniknęła w tym miejscu (jak w paru innych) do warstwy iluzji mimetycznej.

Ważnym, obelżywym wręcz, rezonansem otoczenia wobec podmiotowych pretensji bohaterki jest sposób funkcjonowania w powieści obrazów i metafor zwierzęcych. Postać Narcyzy uwikłała Nałkowska w ciąg skojarzeń koncentrujących się wokół obrazu konia (prezentu od narzeczonego). Bohaterka jeździ na pięknym wierzchowcu, a zarazem sama podobna jest do kłaczy: nie na darmo jej urodę rozmaite postacie powieści charakteryzują ciągle „końskimi” epitetami, takimi jak „pańska” czy „rasowa” (warto zauważyć, że narratorka, opisując Janinę — postać będącą szczególną parodią Narcyzy — także, tym razem dosłownie, porównuje ją do konia). W polu skojarzeń obraz tego zwierzęcia pojawia się jednocześnie w dwu wymiarach, fabularnym i metaforycznym (autotematycznym, to ślad generowania fabuły przez język).

Władza Narcyzy nad koniem jest symbolem jej suwerenności, amazonka zaś — kobiety, która wymyka się podrzędnej kobie-



cej roli. Konno, nocą, przez środek lasu, Narcyza jedzie do Andrzeja, żeby zainicjować miłosną z nim przygodę. A jednocześnie konia otrzymuje bohaterka od mężczyzny, od którego zależy finansowo, który chce ją osiąść jak(o) cenny, luksusowy przedmiot, który chce jej „osiąść” seksualnie i społecznie — nie na darmo nazywa się Cwałoszyński. Dla pożądających ją mężczyzn Narcyza jest rasową, pańską klaczą. W wysiłku konstruowania siebie bohaterka musi się z tym liczyć; to zarazem obelga i komplement, gdyż — analogicznie, znacznie gorzej — Marylka, najstarsza z trzech sióstr Ołonieckich (ofiar despotycznego ojca, który poświęcił ich los na rzecz szalonego, zamkniętego na piętka brata), uwewnętrznia postrzeganie siebie jako myszy:

Głos Marylki drżał jak od łez.

— Całą tę mękę, całe przerażenie przeżyłam z tą maleńką myszką... Ja je przecież kocham jak dzieci.

— Istotnie przykra rzecz — przyznał Maurycy.

Tylko jak się mieszka na wsi, musi się człowiek pogodzić z tymi rzeczami — odezwała się pani Ludmiła. — Gorsze chyba jest zarzynanie kur, bicie wieprzy — a jednak znosi się to wszystko.

— Ja nie wiem, ja specjalnie wrażliwa jestem na myszy — odrzekła Marylka w zadumie. (s. 105)

Narcyza bywa widziana i sama, do pewnego stopnia, widzi. Ta prosta konstatacja jest o tyle rewelacyjna, że dotychczasowe bohaterki Nałkowskiej wystawiały się na spojrzenia mężczyzn, jakby przebywały w ciemności teatralnej sali, same oślepienie dawały się oglądać, wykonywały ekshibicjonistyczne tańce, przyjmując na wiarę, że są podziwiane i pożądane<sup>10</sup>. W *Narcyzie* analiza aktów percepcji, aktów oglądania bohaterki i chwil, gdy ona postrzega innych, jest dużo bardziej szczegółowa. Nie ma tu jednak żadnej symetrii spojrzeń przyjmowanych i oddawanych, przeciwnie, większość aktów patrzenia i bycia widzianą oddziela się od siebie, ogromną rolę odgrywa w powieści brak wzajemnego kontaktu wzrokowego pomiędzy postaciami.

W epizodach miejskich Narcyza otoczona jest — jakby mechanicznie, bez przyjaźni, a niekiedy nawet prostej znajomości — kobiecymi postaciami, które są jej cząstkowymi, niekiedy karykaturalnymi, wariantami, i to najczęściej Narcyza postrzega inne bohaterki, gdy te — poza Ludmiłą — jej nie widzą (choć raczej trzeba powiedzieć, że autorka-narratorka chroni swoją

<sup>10</sup> Można powiedzieć, że same kręciły wysokoartystycznego „pornosa” z sobą w roli głównej.

bohaterkę, nie informując czytelniczek i czytelników, jak inne bohaterki i bohaterowie postrzegają Narcyzę). O tym, że jest to przywilej, świadczy fakt, iż każde spojrzenie skierowane na Narcyzę przynosi jakąś jej demaskację, degradację, „czepia się” defektów jej urody; tak zarazony przez żonę podejrzliwością wobec dogmatu wielkiej piękności siostry Maurycy widzi ją nagle ostro i niezyczliwie (kontynuując „końskie” żarty, możemy powiedzieć, że zagląda klaczy w zęby): „Parsknęła śmiechem. Maurycy ujrzał blade dziąsła i zęby wątle, plombowane złotem” (s. 26). Inne postacie tym bardziej gotowe są rozszarpać bohaterkę zębami swoich spojrzeń, dlatego autorka-narratorka, jak można sądzić, ochronnie trzyma te spojrzenia „na smyczy”, pozwala im jedynie ślizgać się po obrzeżach ciała bohaterki, dając tylko oddalony, szkicowy zarys całej jej postaci. Ten sam — zębowy, agresywny — ciąg skojarzeń ujawnia się niewątpliwie w wybranych przez Marylkę myszach: nieszczęśliwa ofiara despotycznego ojca i szalonego brata postrzega siebie jako nieważną, tępioną przez wszystkich mysz, a jednocześnie marzy o tym, żeby w odwecie ugryźć.

Zresztą sama Narcyza również potrafi degradować i kąsać spojrzeniem:

Odkryła teraz, czemu Róża, rozmawiając, nie uśmiecha się i ma manieri jakiejś przesadnej, dziecinnej powagi. Ta niewesołość i jakby dziecinne skupienie, zamyślenie prawie, nadawały jej delikatnej twarzy wdzięk nadzwyczajny i wykwintny. Uśmiech natomiast odsłaniał nadmiernie dziąsła i ujawniał dość znaczne nieprawidłowości uzębienia; w rozchyleniu warg było coś prawie niewątpliwie wuzdanego. (s. 158–159)

W najbardziej ekstremalnym punkcie nieludzkich, zwierzęcych skojarzeń odnoszących się do kobiecych postaci Hirtową postrzega narratorka, Narcyza i inne postacie jako gnijące, właściwie nieżywe za życia mięso.

Ta łaska ześlizgiwania się cudzego spojrzenia, przywilej omijania postaci Narcyzy (musimy przy tym pamiętać, że ten autorski dar dla Narcyzy jest jednocześnie przekleństwem Janiny) okazuje się szczególnie ważny wobec tego, co może się dzieć, co dzieje się na rynku kobiet. Tam trwa bezpośrednia cielesna rywalizacja oraz związana z nią inwentaryzacja i fragmentaryzacja kobiecych ciał: zestawianie rąk z rękami, piersi z piersiami, ust z ustami, ocenianie stanu skóry i kości, narzucone przez społeczny trening spojrzeń-odbić. Rywalizujące kobiety poszukują ciągle cielesnych defektów przeciwniczki. Jak pamiętamy, Lud-

miła donosi Maurycemu na Narcyzę, a ta ostatnia, litując się nad Hirtową, dokonuje za nią bezradnego aktu zemsty: „W paru słowach opisała Hirtowej powierzchowność rywalki, odbarwiając ją sumiennie z wszelkiego uroku” (s. 80). Ten odruch jest tak silny, że wchodząca na przyjęcie u Skorolańskich Narcyza natychmiast przystępuje do dzieła: „Okrzyżła pokój oczami, egzaminując zebranie. Linie rozsiadłych niewieścich postaci wydały jej się mało szlachetne, twarze pozbawione doskonale znamion rasy” (s. 55).

## 2. Kalejdoskop Nałkowskiej

Przypomnijmy sobie, w jak niezwykle sposób tworzyła Nałkowska swoje powieści. Sklejała je z małych, pociętych części tekstu, które rozkładała na stołach, łózkach, kanapach, na wszystkich powierzchniach mebli. Mając w pamięci tę praktykę, możemy założyć, że przekształcała ona wcześniejszy — może bardziej ciągły, a może jeszcze inaczej początkowany — tekst w nową jakość, w której powinniśmy doszukiwać się pracy jej nożyczek i zobaczyć — niezbyt mocno zamaskowaną — grudkowatą, ziarnistą strukturę utworów.

Żeby móc zestawiać i sklejać, pisarka musiała w szczególnie sposób preparować swoje tekstualne moduły i części. Tajemniczy jest w gruncie rzeczy status każdej jednostki tych operacji: status zarazem formalny, poetycki (można powiedzieć, muzyczny), jak i obsługujący wszystkie poziomy znaczeń w jej powieściach. Nałkowska tworzyła więc własne jednostki znaczeniowo-formalne, jakby jednostkowy system (para)wersyfikacyjny organizujący jej prozę. Zasad rządzących wytwarzaniem jednostek tekstu nie znamy, ale możemy rozpoznać niezwykle efekty tego początkowania, jest on bowiem dość wyraźnie obecny w *Narcyzie*. Pojedynczy moduł tej powieści to (we wszystkich płaszczyznach tekstu) zarazem w miarę samodzielny punkt, jak i echo innego modułu. Uczestniczy on w kombinatoryce znaczeń i obrazów powstałych z łączenia wielu części. Dzięki temu literackiemu puentylozizmowi *Narcyza* zarówno jest powieścią o odbiciu (spojrzeniu), zestawianiu i porównywaniu (lub kombinowaniu), jak i składa się z części, które można, a nawet trzeba odbijać, kombinować i porównywać.

Można również powiedzieć, że powieściowa maszynaria *Narcyzy* działa jak zestaw kalejdoskopów, laserów czy szczególnych rentgenów; dzięki mobilnej kombinatoryce modułów temat spojrzenia, odbicia, lustra przenika wszystkie warstwy tekstu. Zawarte we fragmentarycznych, na pierwszy rzut oka

lużno ze sobą powiązanych rozdziałach powieści (zawierających mało formalnych wskaźników spójności, funkcjonujących bez tytułów czy numeracji), wątki fabularne, charakterystyki i relacje postaci, liczne opisy przyrody, relacjonowane przez narratorkę rozważania oraz przeżycia Narcyzy i Maurycego, krótkie sceniczne prezentacje tworzą szeregi mniej lub bardziej prześmiewczych i/lub melancholijnych ech, które — w części uwolnione, otoczone białymi plamami (śladami działania noży-czek) — skłaniają czytelniczki i czytelników do ich wielokrotnego zestawiania i porównywania według rozmaitych, ciągle zmieniających się reguł. Fabularne, narracyjne oraz metaforyczne odbicia i powtórzenia skupiające się wokół Narcyzy wciągają czytelniczki i czytelników w szczególny wir labiryntowej, lustrzanej nieskończoności.

W efekcie, czytając *Narcyzę*, tracimy pewność, co się wydarzyło — a co nie, co jest wewnątrz świata przedstawionego fikcyjne — a co realne, kto (i co) jest — a kto (co) nie. Przyczyny wydarzenia się czegoś pozostają nie całkiem wyjaśnione; realne fakty przesuwają się nieco dalej, mają kontynuację (jako cienie i odbicia) w wirtualnych, fikcyjnych przestrzeniach. Budują tę lustrzaną aurę przede wszystkim sceny ukazujące Narcyzę i Maurycego wędrujących w świetle księżyca, kontemplujących nocne, srebrzyste krajobrazy. Pejzaże te pełne są różnej wielkości oczek wodnych, które odbijają zwielokrotnione obrazy wzgórz, drzew, chmur i ptaków oraz zdają się patrzeć na bohaterów — natura w powieści spogląda na bohaterów, zwłaszcza zaś na Narcyzę, w pewnym sensie zamiast ludzi. Ta ziarnistość, modułowość powieści pozwala — za każdym ułożeniem, potrząśnięciem figur w kalejdoskopie — nieustannie wyodrębniać nowe ciągi obrazów i znaczeń.

Kiedy w odpowiedni sposób potrząśniemy kalejdoskopem, zobaczymy brata i siostrę. Pojawiają się jak Lelum Polelum, oparci plecami, bliscy sobie bez rozumienia siebie, badający sobą różne obszary powieściowej rzeczywistości. Dzięki rodzinnej bliskości (podkreślonej umieszczeniem narratorskiego medium tylko w ich wnętrzach), a zarazem zupełnej obcości, autorka-narratorka wraca w miarę bezpiecznie do dwu stron asymetrycznej, sadomasochistycznej relacji kobiety i mężczyzny. Gdzie nie możemy wejść z Narcyzą, tam wejdziemy z Maurycem, natomiast to, co niedostępne niezbyt lotnemu bratu, przeżyje i rozważy jego siostra.

Inną kombinacją modułów jest wyodrębnienie się ojca i brata Narcyzy: obu otacza w powieści szczególne wytłumienie międzyludzkiego rezonansu i redukcja podmiotowego statusu.

Inny znów jest ciąg siostrzanorywalizacyjny, para, jaką tworzą Narcyza i Róża. Na początku ich spotkania dwa kobiece kwiaty stoją naprzeciw siebie, patrząc miłośnie i wrogo, jakby nie mogły się zdecydować, co dalej. To moment zupełnej wolności, zdaje się, że wszystko mogłoby się zdarzyć. A potem nagle młodszy z kwiatów, Róża, bezwzględnie i groteskowo — można by rzec — sięga po narzeczonego siostry. Czar pryska, zostaje sprytna prostytutka, od dziecka przygotowywana do zawodu przez wyrachowaną, zimną matkę.

Za każdym razem faktyczny, zrealizowany fabularnie kształt związków pomiędzy postaciami pojawia się na tle aspektów potencjalnych, niewymazanych zupełnie przez to, co w powieściowej fikcji „realnie” się wydarza.

### 3. Wieś i panna z ziemiańskiego dworu

Jednym z najważniejszych aspektów tej powieściowej maszynierii, zestawiania, kombinowania i porównywania, jest — już o tym pisałam — funkcjonowanie Narcyzy wśród innych bohaterów (i bohaterów) w miejskich i wiejskich wymiarach powieści. Mamy do czynienia z podwójnie lustrzaną kombinatoryką. Najpierw bohaterka pojawia się w mieście lub na wsi i zestawiamy ją z tamtejszymi bohaterkami oraz — zwłaszcza na wsi — z innymi elementami świata przedstawionego, a potem możemy porównać ze sobą (przeciwstawić sobie) całą miejską i wiejską rzeczywistość, one też *en bloc* odbijają się w sobie nawzajem.

Jak wspominałam, miasto i wieś przywołują w *Narcyzie* inne warstwy skromnych, ale istniejących już zasobów polskiej kobiecej tradycji powieściowej. Na wsi czerpie pisarka z twórczości (przede wszystkim) Elizy Orzeszkowej, w epizodach miejskich jej przewodniczką i literacką partnerką jest niewątpliwie Gabriela Zapolska: o Janinie, groteskowej siostrze Siłaczki i doktora Judyma, lecz przede wszystkim bohaterskiej Janki z powieści Zapolskiej pisałam; warto też wspomnieć, że pojawiają się, w osobnym epizodzie, aktorki ze świata teatru (wzmacniając aż do groteski temat kobiecej rywalizacji); z repertuarem postaci Zapolskiej zdaje się mieć wiele wspólnego żona Hirta zarażona przez męża chorobą weneryczną. Jest też Liza Skorolańska, której głód seksualny opisuje Nałkowska w sposób bliski trzeźwości autorki *Kaśki Kariatydy* (ona — za Narcyzę — przeżywa niefortunny wariant inicjacji seksualnej).

To, co dzieje się w wiejskim wymiarze *Narcyzy*, warto zestawić ze schematami fabularnymi polskiej powieści XIX-wiecznej,

zwłaszcza z *Nad Niemnem* Elizy Orzeszkowej. Nie ulega wątpliwości, że tytułowa bohaterka powieści jest dwudziestopięcioletnią panną, do której odnieść można słowa mówiące o Justynie Orzelskiej: „może jeszcze wyjść za mąż”.

Fabularne usytuowanie *Narcyzy* jest właściwie autocytatem z debiutanckich *Kobiet*. Tam właśnie dwie główne bohaterki, Marta i Janka, omawiając położenie pierwszej z nich, charakteryzują je w następujący sposób:

- Nie mogę zostawić Kłosa bez nadzoru, zresztą i dziadek sam zostać nie może... za rok, gdy Janusz skończy agronomię, będę dopiero wolna.
- Wiesz Marto, ty przypominasz mi bohaterki Orzeszkowej — i to mi ciebie psuje. Za dobra jesteś... Czyż nie szkoda każdego straconego roku w młodości? ... Możesz wszystko zostawić rządzący...<sup>11</sup>.

W *Kobietach* pojawiła się więc po raz pierwszy u Nałkowskiej młoda, niezamężna kobieta gospodarująca na roli, wypełniająca ziemiańskie obowiązki właściciela posiadłości, jednak autorka wykorzystała w pełni to ulokowanie bohaterki dopiero w *Narcyzie*. To w tej powieści bohaterka przejmując niejako rolę Benedykta Korczyńskiego. Narcyza gospodaruje resztkami majątku zmarnowanego przez lekkomyślną gospodarkę swego ojca i brata (ze specjalnym udziałem matki, eleganckiej kurtyzany), jak(o) Benedykt trwa na placówce, jak u Prusa i u Orzeszkowej — broni swego kawałka ziemi przed zaborcą i bankructwem. Czyni tak, zastępując w pracy na roli ojca i brata, lecz nie postępuje jak większość bohaterek Orzeszkowej, których mężczyźni zginęli w powstaniu czy byli zesłani na Sybir. W *Narcyzie* zarówno ojciec, jak i brat głównej bohaterki są obecni, żyją, lecz biernie; można powiedzieć, że „pętają się” obok pracującej Narcyzy (Maurycy ma wprawdzie duży i destrukcyjny udział w erotycznych zdarzeniach powieści, w pracy nie liczy się jednak zupełnie).

Sposób ukształtowania przez autorkę postaci ojca i brata wpisuje się w charakterystyczną dla tego tekstu technikę fabularnych ech (słabszych i mocniejszych, głośnych i wytłumionych) napędzających ironiczną analogię i wzmagających jej efekty. Czytelniczki i czytelnicy mogą zestawić zanikającą postać ojca Narcyzy z aktywnością Benedykta Korczyńskiego (i innych bohaterów ziemiańskiej pracy organicznej).

Narcyza jako pan dworu i folwarku, zwłaszcza wobec bezproduktywnej obecności jej ojca i brata, pojawia się jako postać

<sup>11</sup> Z. Nałkowska, *Kobiety*, Warszawa 1976, s. 40.



suplementarna: zastępuje coś/kogoś, ale i dostawia coś nowego, nieoczekiwanego, rozszczepiając przez to dotychczasowe sensy i konwencje polskiej powieści ziemiańskiej. W powieści mamy do czynienia z dwiema zaskakującymi innowacjami czy uzurpacjami Narcyzy – z samodzielnym, „męskim” gospodarowaniem na roli oraz z próbą samodzielnego gospodarowania własnym ciałem i własną osobą.

Można powiedzieć, że we fragmentach miejskich panuje w *Narcyzie* kombinatoryka synchroniczna i metonimiczna, w wiejskich natomiast (przede wszystkim) diachroniczna oraz metaforyczna. W mieście autorka – narratorka stawia obok narracyjnie chronionej Narcyzy obecne w planie terażniejszości (niechronione) inne bohaterki. Jak wiemy, uruchamia to w powieści lawinę porównań, ciągle zestawianie ze sobą kobiecych postaci, w rezultacie – przestrzeń (potencjalnych najczęściej) interakcji bohaterek klaustrofobicznie zacieśnia się, jakby zgniatając, podmiotowo redukując kobiece postacie.

Na wsi Narcyza jest sama w swoim domu (jako jedyna panna na wydaniu) i ta samotność bohaterki (pogwałcona w drugiej części tekstu „najazdem” matki i siostry), inna niż miejskie odizolowanie, ma ważny pozytywny sens. Bohaterka porusza się tu – konno najczęściej – w przestrzeni łąk, lasów i pól, wzgórz i dolin, żyje w nieskończoności powstałej dzięki zwielokrotnionym krajobrazom odbijającym się w licznych lustrach wody:

Tutaj było zupełnie ciemno. Przez ciężkie chmury koron drzewnych z rzadka przeświecał mleczny błękit nieba, jak szyba wiszącej wody. Bokami czerniły się rzędem potwory pni, strzelały węzowiska konarów, drapieżne wiry gałęzi. Powietrze tętniło mokrym zapachem niewidzialnej, poczerniałej zieleni. – W pochylonej głowie, w oczach zamkniętych krzewiły się halucynacje szalonych kwiatów, kwitnących pośród lasu, pośród nocy, między tajemnicami. W strwożonym sercu rozpiekał się dziki tryumf samotności pośród świata.

Miała jakieś zaczarowane, słodkie widzenie. Jakby – z dala – patrzyła na siebie wiedzą, a nie oczami. Był tam koń biały, śliczny, kochany koń z głową spuszczoną, z jedwabiem długiej grzywy, pieszczącej szyję, powoli idący w granatowy las. Ciężka sieć złota okrywa mu grzbiet, a chwasty dzwoniące biją miękko o wysmukłe białe nogi. Idzie jak we śnie i młodą panią swoją niesie w sen.

A potem pomyślała o jednym nieznanym drzewie lasu. Nie ujrzała go nigdy, nie wyróżniła patrzaniem spośród niezliczonego świata drzew. Oto istnieje od lat, a ona pomyślała dziś o nim po raz pierwszy. Jest zupełnie tym, co inne drzewa – przez to tylko odmienne,

że je właśnie ma na myśli, przez to jedyne. Wybrała je tylko tym, że z głębin siebie dobyła śpiącą wieść o jego bycie. (s. 94–95)

Powraca w tym fragmencie temat spojrzenia i odbicia, ale wraca — w samotności bohaterki — mocno zmodyfikowany. Czytelniczki i czytelnicy widzą — tylko z daleka — baśniową, królewską postać i nie mogą rozebrać jej na części, nie są w stanie zahaczyć o nic degradującego spojrzenia (niewątpliwie piękność konia należy się także rozdwojonej w fantazmacie marzącej i marzonej bohaterce–autorce). W samotności, w kontakcie z naturą Narcyza zaczyna wymieniać obrazy z samą sobą, patrzy (wyróżnia w wyobraźni jedno drzewo w lesie drzew i nawiązuje z nim tajemnicze, wspierające ją przymierze) i jest — ostrożnie, z daleka — widziana, przez siebie, przez autorkę–narratorkę oraz przez drzewo, które wyróżniła.

Wieś i miasto są dla bohaterki jak wdech i wydech, jak rozszerzenie i zgniecenie. Na wsi Narcyza pozostaje sama pomiędzy ojcem i bratem, ale jednocześnie, w planie diachronicznym, towarzyszą jej echa innych postaci — przede wszystkim panien i mężatek z ziemiańskiego dworu. Nałkowska albo przywołuje te bohaterki polskiej literatury, które są zarazem obce i swojskie, albo spaja postacie bliskie i ekscentryczne: najważniejszą tego rodzaju syntezą jest, jak sądzę, kontaminacja Justyny Orzeszkowej z Emilią Korczyńską. Oprócz nich Narcyza przywołuje — z oddali — postać Zosi z *Pana Tadeusza* (z niewielką domieszką Telimeny), a może nawet Idalię z *Fantazego*.

Połączenie obcości i swojskości, obłaskawienie śmiesznego i niemożliwego, uzyskuje Nałkowska przede wszystkim dzięki pracy Narcyzy. Bohaterka pracuje bowiem w okolicznościach najlepiej znanych polskim czytelnikom, pracuje w ziemiańskim majątku, na roli i w ogrodzie. Pracuje jednak jak obca, jak artystka, obserwując naturę zakochanymi, zaskoczonymi oczami. Pracuje tak, jak mogłaby czynić to Justyna (to jest u Orzeszkowej, Nałkowska postępuje w ślad za nią), ale zarazem tak, jak pracowałaby Emilia, gdyby uzyskała taką możliwość. Odnosi się wrażenie, że w Narcyzie — inaczej niż w *Nad Niemnem* — przestrzeń kobiecego buduaru i pól uprawnych, zwłaszcza zaś ogrodu, nie przeciwstawiają się sobie. Rola marzeń w życiu Narcyzy nie jest wcale mniejsza (ani mniej dla niej ważna) niż rojenia w życiu Emilii, ale sny bohaterki Nałkowskiej pozwalają jej — czy wręcz nakazują — sięgnąć po gospodarski warsztat (przejąć go z jednej, fabularnej, strony, od nieaktywnego ojca, a z drugiej, intertekstualnej i metaforycznej, od Benedykta Korczyńskiego) i pracować. Ten krąg marzeń nie jawi się jako romansowy,

„kobięcy” w sensie bowarycznym albo, mówiąc ostrożniej, nie jest przede wszystkim „uromansowiony”. Narcyza zachowuje się tak, jakby przeplatała lekturę powieści uważnym zgłębianiem Schopenhauera, a przede wszystkim Nietzschego. Wyrwanie bohaterki z objęć XIX-wiecznych harlequinów możliwe było również dzięki lekturze innych powieści (także dzięki Orzeszkowej, która toczyła w swojej twórczości bohaterską — i słabo rozumianą — walkę o to, żeby jej, nawet kochające, bohaterki ulokowane w tradycyjnych małżeńskich fabułach nie stawały się tylko, czy przede wszystkim, kopciuszkami, kochankami, żonami), takich jak *Lamiel*/Stendhala: zainicjowana przez nią samą przygoda miłosna Narcyzy jest — prawdopodobnie — śladem lektury tej zbójckiej dla czytelniczek książki.

Praca Narcyzy na roli przykuwa uwagę czytelniczki i czytelnika, mamy okazję obserwować, jak bohaterka kieruje wykonaniem poszczególnych robót ogrodniczych i rolniczych. Obrazy te są starannie estetyzowane, celebrowane, jakby otoczone niewidzialną ramą. Po nocy miłosnej Narcyza spędza poranek, pracując w sadzie:

Od samego rana z dwojgiem dziewcząt obierała drzewa owocowe z owadów. Kazała spędzić do sadu bandę kur, które żerowały pod drzewami. Za potrząśnięciem pnia z liści sypał się grad drobnych chrząszczy i stawał się pastwą kurcząt, wiedzionych matriarchalnie przez kwoki. Narcyza miała pełne uszy macierzyńskiego gruchania i młodego, nieustannego pisku.

W oczach jej mieniła się ukochana, szarobłękitna zieleń jabłoni, szklany połysk liści na gruszech, krem porcelanowy dojrzewających czereśni. Murawa skoszona przy pniach drzewnych, chwiała się dalej brązowymi chmurami traw kwitnących. Tam biegające kurczęta wyglądały jak przepiórki w zbożu. Narcyza znajdowała zapomnienie w tak zorganizowanej walce z nieprzeliczonym wrogiem, który w tym roku zagrażał zniszczeniem pracy wieloletniej. (s. 149)

Ta poetycka scena (zakończona twardą gospodarską refleksją) wydaje się swobodną reminiscencją fragmentów *Pana Tadeusza*, w których Zosia sypie ziarno domowemu ptactwu czy bawi w sadzie chłopskie dzieci, kiedy to obserwuje ją Tadeusz, a potem Hrabia. W tej ostatniej scenie, jak wiemy przede wszystkim z pracy Kazimierza Wyki o *Panu Tadeuszu*, wartość i znaczenie obrazów definiowane są w poemacie dwukrotnie: najpierw widzimy je przeświecone zachwytem, następnie — przeniknięte rozczarowaniem patrzącego. W *Narcyzie* iluzja i deziluzja zbliżają się do siebie tak bardzo, że stają się jednością. Swojska przy-

roda wygląda w cytowanej przeze mnie scenie jak na japońskim sztychu (zwróćmy uwagę na puentylizm obrazu: dominują błyski i plamy barw oraz dyskretne dźwięki ptasiego gruchania i pisków): jest tu obco i domowo, sztucznie i naturalnie.

Narcyza, inaczej niż Zosia, obserwuje i współkreuje piękno obrazu (to ona kazała spędzić do sadu kwoki i pisklęta), a sama pozostaje niewidoczna, podczas gdy w poemacie Mickiewicza heroina znajdowała się w samym centrum — delikatnych i poetyckich, lecz niewątpliwie erotycznych — rojeń Hrabiego, była wydana na spojrzenia bohatera (i pośrednio odbiorców). Autorka-narratorka patrzy wraz z Narcyzą na piękno sceny w sadzie, lecz czytelniczkom i czytelnikom oglądać swojej bohaterki nie pozwala.

Można powiedzieć, że w wiejskiej części tekstu autorka-narratorka i jej bohaterka ćwiczą rytuały, które nazwałabym rytuałami transgresyjnego, podmiotowego awansowania. Dzięki tym rytuałom w sferę mimetycznej iluzji wnikają autotematyczne obrazy pisarki obracającej w swojej myśli, w akcie tworzenia, postać i los bohaterki. Widzimy autorkę-narratorkę, jak — z jednej strony — otacza kreowaną postać trochę dziurawym parasolem ochronnym, a z drugiej — organizuje dla niej (niewątpliwie także, czy przede wszystkim, mając na myśli siebie) obrzędy, które nazwałabym intronizacyjnymi. W dużej mierze pozostają one fikcyjne, nieskuteczne (na rynku kobiet nie działają zupełnie), ale od czegoś trzeba zacząć. Pisarka mówi nam, że nie ma jednoznacznej granicy między byciem i niebyciem, literaturą a dokumentem, między oryginałem a odbiciem:

I czy można by było żyć, gdyby wymarły rzeczy nieprawdziwe. Oglądać stawy bez gwiazd i księżyców, bez drzew, wiszących głowami w dół ku błękitnej otchłani przywidzenia. Patrzeć w lustro bezładne i martwe, jak okna domu, z którego wyniesiono trumny wszystkich mieszkańców. Przeżywać noce bez snów — [...]

Z nieistnienia wykwitło naturalnie, jak kwiat z ziemi, cudowne pewne zdarzenie, które niby raz w dzieciństwie sniło się Narcyzie. Nie umiała go nawet nazwać myślą. Ale całym ciałem wyczuwała nagły, ostry żal, że tamto nieznanome nie wróci, że zaprzepaściło się gdzieś pośród rzeczywistości, że jest stracone i nigdy go nie znajdzie — — Zdziwiła się, że płacze. Literalnie zalewała się łzami. Czemu ten smutek — —? (s. 120–121)

Bohaterka zachowuje się tak, jakby samą siebie stworzyć miała z rumowiska widm i utraconych, fikcyjnych odbić (w całej powieści nie ma ani jednej sceny, w której Narcyza widzi swoją

twarz czy postać w lustrze, bohaterka jest jak upiór, nie ma odbicia), jakby tylko w krainie bajkowych odzwierciedleń i rojeń miała jakąś szansę pełnego, podmiotowego istnienia. Zmaga się więc z czymś niewyraźnym, co nie ma — już czy jeszcze — reprezentacji, a czego nie przestała pragnąć<sup>12</sup>.

Niezwykła jest selektywność sensualnych wrażeń, do których odwołuje się Nałkowska w swojej powieści. Choć dominują w niej bodźce okulocentryczne, jednocześnie można też zauważyć, że przewaga spojrzenia obciążona (czy odciążona) została bliskością wrażeń dotykowych. Wszystko, co widzi Narcyza, Maurycy lub narratorka, ma w zanadrzu dotyk: lustra Narcyzy to stawy, oczka wodne spoglądające na rodzeństwo z wiosennych, pachnących łąk i bagien, krajobrazy zaś napełnione są dotykiem wiatru, deszczu, słońca. W charakterystyczny sposób kształtuje pisarka scenę miłosnej schadzki (rozgrywającej się upalną nocą w ogrodzie bohaterki) Andrzeja i Narcyzy:

Postanowiła się nie bronić. Nawet nie podniosła rąk, nie usunęła ciała.

— Więc kochasz — kochasz — ?

Zaprzeczyła głową, ale zaraz podała usta do pocałunku. Przytuliła się całym ciałem. Splotła ręce.

— Tęskniłaś — —

— Tęskniłam — wyznała.

W głąb ciała jej, aż po serce, wlewał miód pocałunków.

[...]

<sup>12</sup> Jednym z wyrazistych sygnałów czegoś utraconego wydaje się niezwykła interpunkcja autorki. Bardzo często stosuje pisarka podwójne myślniki, akcentując lukę, zawieszenie znaczeń i obrazów. W równie niecodzienny sposób zapisuje liczne w powieści dialogi: Nałkowska przedstawia je czytelniczkom i czytelnikom z bardzo niewielką liczbą konwencjonalnych dopowiedzeń typu: „powiedział”, „dodała”; mało jest też komentarzy z informacjami o gestach towarzyszących wypowiedzanym słowom. Daje to mało możliwości wypełnienia przez czytelniczki i czytelników — według reguł powieści realistycznej — miejsc niedookreślonych, przez co konkretyzują one i oni dialogi i wzajemne interakcje postaci w mniejszym stopniu, niż to się zazwyczaj w powieści dzieje. Sceny te pozostają dziwnie niepełne, odrealnione, można też powiedzieć, że nabierają cech wewnętrznego monologu postaci (często nie wiadomo których). Tworzy to duży kontrast z poetyckimi, zmysłowymi fragmentami oddającymi kontakt Narcyzy i Maurycygo z naturą, tu wezwania do intensywnej czytelniczej konkretyzacji są mocne i przekonujące. Niewątpliwie nie ma sensu podsuwać Narcyzie Lacanowskiego „stadium lustra”: żadne zwierciadło nie integruje jej postaci, spojrzenia innych przynoszą kolejne destrukcje. Bardziej przydatna wydaje się koncepcja Luce Irigaray, mówiąca o przyszłości, o poszukiwaniu kobiecego lustra, o wędrowce aż po horyzont kobiecej boskości. Por. J. Bator, *Feminizm, postmodernizm, psychoanaliza. Filozoficzne dylematy feministek „drugiej fali”*, Gdańsk 2001, s. 189–209.

— Jesteś — — kochana —

Nie miała już nic na piersiach i nagie stykały się z powietrzem.  
(s. 147–148)

Powieść jest za to zdumiewająco głucha, prawie pozbawiona fonii, i to „wyłączenie dźwięku” wydaje się świadome, znaczące. W żadnym salonie — ani miejskim, ani wiejskim — nie rozlega się fortepian, żadna panna nie popisuje się śpiewem. Szczególnej konstrukcyjnej muzyczności tekstu paradoksalnie towarzyszy redukcja wrażeń dźwiękowych. Nieliczne hałasy i głosy uderzają za to odbiorców mocno (jak w cytowanym przeze mnie fragmencie gruchanie kwok i piski kurcząt). Dziwną ciszę tekstu zapowiada pierwszy opis szczęścia powracającego do domu, kontemplującego krajobraz, Morysia:

Upojonymi, nabiegłymi młodością oczami Maurycy widział w przełocie strzeliste kształty drzew, obwiedzone złotymi chmurami pierwszych liści. Bezwiednie pozdrawiał uśmiechem wciąż nowe badyle i pręty, przecinające ze śmigłością strzał spokój wieczornego powietrza. Gdy gdzieś w głębinie wieczoru zaszczekał pies, a później szczekać przestał, Maurycy zrozumiał, jak straszliwa i cudna cisza panuje pośród świata. (s. 11)

Ta cisza panująca w świecie przedstawionym powieści wskazuje, że mamy do czynienia z wyjątkową, świąteczną chwilą. Jednak ta cisza świadczy także — znów — o jakimś braku, o nieobecności czegoś ważnego, niezbędnego do życia. Scalanie, lepienie kobiecego podmiotu, czynienie z bohaterki postaci problematycznej, ideologicznej (używam tego słowa w bachtinowskim sensie), a z jej autorki — twórczyni zdolnej wyrazić wszystkie swoje pragnienia, jest w *Narcyzie* procesem, który się — wielokrotnie, nielinearnie — rozpoczyna, domagając się ciągle współpracy czytelniczek.

EWA GRACZYK

### **To become yourself. On *Narcyza***

The author analyzes and interprets the style, structure, and narration in the novel that marked the transition in Nałkowska's fiction from the Young Poland phase to the inter-war phase. The author shows the place of the novel in Nałkowska's work, presenting the links with the work of other women writers of the 19th century, especially Orzeszkowa and Zapolska. The author attempts to demonstrate that *Narcyza's* features



elements of novelistic, feminine polyphony and irony (thanks to the use of the work of literary mothers); such elements were rare in the novelists' earlier texts.

The second part of the article is devoted to the analysis of the main heroine; the author demonstrates that Nałkowska wants to make the character a problematic and ideological heroine in the Bakhtinian sense. The author analyses the novelist's techniques of "advancing" *Narcyza*, and the attempts to extricate the heroine, who is a marriageable maid, from the romance-like situation and to turn her into a serious character in the sense that used to be exclusively possible for male characters.

**Keywords:** Zofia Nałkowska, feminist interpretation, women's literary imagination, 19th and 20th century literature, polyphony, irony, feminine subjectivity, narcissism.

**Ewa Graczyk** — doktor habilitowany, profesor nadzwyczajny w Instytucie Filologii Polskiej UG, feministka, literaturoznawczyni. Autorka książek: *Ćma. O pisarstwie Stanisławy Przybyszewskiej* (1994); *O Gombrowiczu, Kunderze, Grassie i innych ważnych sprawach. Eseje* (1994) oraz *Przed wybuchem wstrząsnąć. O twórczości Witolda Gombrowicza w okresie międzywojennym* (2004). Organizatorka konferencji o Kopciuszku (2000) i współredaktorka (wraz z Moniką Garban-Pomirską) tomu *Siostry i ich Kopciuszek* (2001). Niedługo ukaze się jej nowa książka: *Od Żmichowskiej do Masłowskiej. O pisarstwie w nadwiślańskim kraju*.