

AGATA ZAWISZEWSKA

Glosa o narcyzmie na marginesie *Lodowych pól* Zofii Nałkowskiej

Jak wskazuje tytuł tego artykułu, jego skromnym celem jest dać świadectwa lektury prywatnej na marginesie cudzego tekstu. A ponieważ w lekturze prywatnej przekraczam często rygory nowoczesnego postępowania filologicznego, muszę wyznaczyć od razu grzech przejęty od filologów XIX-wiecznych. Polega on na poważnym traktowaniu deklaracji autorskich, wyciąganiu konsekwencji z enuncjacji typu: „[...] w ogóle nie widać tu wcale, że jestem wyjątkowo mądra. Piszę rzeczywiście tylko dla siebie. Dziennik ten nie ma celu, ma tylko przyczynę — chęć wypowiedzenia tego, czego ludziom nie mówię, wierszem napisać nie potrafię, a w noweli przeprowadzić nie mam nadziei” (28 marca 1903)¹, polega na podążaniu tropem zapewnien: „[w swoich powieściach] nie wymyślam nic, nie wyobrażam sobie — tylko układam we wzory szczegóły zawsze tylko psychicznych własnych przeżyć” (14 października 1910)². Rezultatem jest przeczytanie debiutanckiego utworu Zofii Nałkowskiej przez jej doświadczenie biograficzne, potraktowanie bohaterki tekstu jako autentycznej osoby, utożsamienie narratorki z autorką, uznanie kreacji „charakteru” za odkrycie niemal naukowe — by dowiedzieć się, czego młoda Nałkowska w roku 1903 nie powiedziała ludziom i nie napisała wierszem, ale przeprowadziła w noweli. Niech więc wybaczą mi specjalistki i specjaliści od dzieła i biografii Nałkowskiej oraz terapeutki i terapeuci wszystkich szkół, że ośmielałam się w lekturze prywatnej naruszać granice ich terytoriów, wypowiadając kilka słów o narcyzmie autorki i bohaterki

¹ Z. Nałkowska, *Dzienniki 1899–1905*, oprac., wstęp i komentarz H. Kirchner, Warszawa 1975, s. 304. Dalej będę lokalizować cytaty w tekście głównym, umieszczając w nawiasie skrót D I z datą i numerem strony.

² Z. Nałkowska, *Dzienniki 1909–1917*, oprac., wstęp i komentarz H. Kirchner, Warszawa 1976, s. 162. Dalej będę lokalizować cytaty w tekście głównym, umieszczając w nawiasie skrót D II z datą i numerem strony.

Lodowych pól. Usprawiedliwia mnie — mam nadzieję — fakt, że przedsięwzięcie to nie jest pionierskie, podążam bowiem ścieżką wskazaną przez poprzedniczki i poprzedników, którą jednakże nie poszli do końca.

Narcyzm jako dominujący rys osobowości Nałkowskiej wskazywało wiele autorek i autorów wspomnień oraz opracowań biograficznych jej poświęconych, jednak szczególną uwagę poświęcili mu między innymi: Halina Maria Dąbrowolska, Nadzieja Drucka, Wanda Melcer i Jadwiga Żylińska³, Bogdan Rogatko⁴ i Ewa Kraskowska⁵, a ostatnio Hanna Kirchner⁶. Jakkolwiek nazwali dominantę charakterologiczną Nałkowskiej — indywidualizm, dandyzm, estetyzm, nietzscheanizm, atrofia instynktu, potrzeba samokontroli, reżyserowanie życia, nigdy niezaspokojona miłość własna — mieli na myśli te same cechy. Wśród nich należałoby wskazać: zainteresowanie przede wszystkim własnym światem; przesadne uzależnienie od podziwu i aprobaty innych ludzi, nawet tych, których autorka nie ceniła, szczególnie zaś od adoracji ze strony mężczyzn; skomplikowany spłot silnych ambicji i przekonania o górowaniu nad otoczeniem pod względem intelektu i obycia towarzyskiego z poczuciem niezadowolenia z siebie, małego znaczenia, a także braku bezpieczeństwa w świecie; prezentowanie światu twarzy kobiety intelektualistki poszukującej z ludźmi, zwłaszcza z mężczyznami, porozumienia na poziomie logosu, a skrywanie twarzy kobiety kokietki pragnącej oddziaływać na mężczyzn na poziomie erosa i traktującej inne kobiety jak rywalki. Niektóre pisarki, znacznie młodsze od Nałkowskiej i szukające w jej oczach aprobaty dla własnych przedsięwzięć twórczych, ale równie czułe na wszelkie podskórne drgania w kondycji kobiecej — Ewa Szelburg-Zarembina i Maria Kuncewiczowa — zauważyły już w dwudziestoleciu międzywojennym, że „pod intelektualnym uzbrojeniem drążył ją jakiś nurt ciemny, zawiły, dręczący”, który zostawił „ślady” w jej „twórczości freudyzującej na niektórych stronicach”⁷, że zarówno jej osoba, jak i jej powieści emanowały „erotyzmem mózgowym”, w którym były „melancholia” i „niedosyt”⁸. Z opracowań po-

³ Zob. artykuły: W. Melcer, *Kolor przeszłości*; H.M. Dąbrowolska, *Spojrzenie wstecz*; N. Drucka, *Wspomnienia o Zofii Nałkowskiej*; Jadwiga Żylińska, *Wspomnienia o Zofii Nałkowskiej*, w: *Wspomnienia o Zofii Nałkowskiej*, red. Wacław Barcikowski, Warszawa 1965.

⁴ B. Rogatko, *Zofia Nałkowska*, Warszawa 1980.

⁵ E. Kraskowska, *Zofia Nałkowska*, Poznań 1999.

⁶ H. Kirchner, *Nałkowska albo życie pisane*, Warszawa 2011.

⁷ E. Szelburg-Zarembina, *Między człowiekiem i człowiekiem jest ciemność*, w: *Wspomnienia o Zofii Nałkowskiej*, s. 284.

⁸ M. Kuncewiczowa, *Nałkowska jaką pamiętam*, w: *Wspomnienia o Zofii Nałkowskiej*, s. 170.

święconych Nałkowskiej wyłania się więc obraz człowieka, którego można było za wiele cech i dokonań podziwiać, któremu można było z powodu wielu wydarzeń życiowych współczuć, ale którego nie dało się po ludzku lubić. Narcyzm jako dominujący rys osobowości bohaterki powieści Nałkowskiej z okresu modernistycznego sygnalizowali krytycy z początku wieku XX, choćby Jan Lorentowicz⁹, Wilhelm Feldman¹⁰, Anna Zahorska (Savitri)¹¹ czy Karol Irzykowski¹², do czego zresztą prowokował tytuł jednego z wczesnych tekstów Nałkowskiej: *Narcyza*.

1. Narcyzm

Chociaż termin „narcyzm” wywodzi się od greckiego mitu o Narcyzie i potocznie rozumiany jest jako przesadna miłość własna, wedle czterech najważniejszych współczesnych szkół terapeutycznych (psychologia *self*, psychologia „ja”, szkoła relacji z obiektem, bioenergetyczna analiza charakteru)¹³ jest dokładnie na odwrót. Kluczem do zrozumienia narcyzmu jest pojęcie rany narcystycznej, która powstaje na wczesnych etapach rozwoju osobniczego wówczas, gdy od jednostki wymaga się, by była kimś innym, niż jest w rzeczywistości. Dziecko, które najprawdopodobniej wyrośnie na osobę narcystyczną, otrzymuje od matki lub innych postaci rodzicielskich komunikat: bądź tym, kim chcę, byś był / nie bądź tym, kim jesteś (bądź bardziej energiczny / nie bądź tak energiczny; bądź bardziej pobudzający / nie bądź tak pobudzający; bądź bardziej emocjonalny / nie bądź tak emocjonalny; bądź wesoły / nie bądź tak wesoły itd.). Bądź tym, kim chcę, byś był, a będę cię kochać. Rana narcystyczna polega więc na wymuszeniu porzucenia wewnętrznego doświadczenia „ja”,

⁹ J. Lorentowicz, *Zofia Rygier-Nałkowska*, „Kobiety” [recenzja], „Nowa Gazeta” 1906, nr 295.

¹⁰ W. Feldman, *Z. Rygier-Nałkowska*, „Krytyka” 1910, t. 2, z. 2.

¹¹ A. Zahorska (Savitri), *Indywidualizm kobiety w najnowszej powieści polskiej*, „Świat” 1910, nr 19.

¹² K. Irzykowski, *Powieści Zofii Nałkowskiej*, „Nowa Reforma” 1910, nr 181–183. Przedruk w: idem, *Pisma rozproszone*, t. 5: *Artykuły w językach obcych. Uzupełnienia*, red. A. Lam, zebrała i opracowała J. Bahr, Kraków 2001, s. 91–104.

¹³ Na język polski zostały przełożone najważniejsze prace założycieli i przedstawicieli tych czterech szkół terapeutycznych, jednak porównawcze, a zarazem krytyczne omówienie ich dorobku dotyczącego narcyzmu znajduje się w pracy Stephena Johnsona, *Humanizowanie narcystycznego stylu* (przeł. A. Czownicka, Warszawa 1993). Korzystają z niego autorzy najnowszego polskiego opracowania tego zagadnienia: *Narcyzm. Jednostka — Społeczeństwo — Kultura* (red. J. Sieradzan, Białystok 2011), tu zwłaszcza: *Wprowadzenie do problematyki narcyzmu. Od klasycznych koncepcji narcyzmu do narcyzmu kultury zachodniej*.

związanego mocno z doświadczeniem własnej cielesności i zakorzenionej w niej emocjonalności, na rzecz zewnętrznego obrazu siebie, skonstruowanego na potrzeby innych, odciętego od autentycznych uczuć i stanowiącego kompensację tej rany. Jeśli rana jest bardzo głęboka, zachowania kompensacyjne mogą być tak szczelne, że osoba narcystyczna nie ma w ogóle dostępu do swojego „ja”. Odczuwa ona jednak przesadną niechęć do osób swobodnie manifestujących te cechy, którym sama zaprzecza, oraz okazuje pogardę lub lekceważenie ludziom, którzy dali się „nabrać” na prezentowany im fałszywy obraz „ja”, bo do końca się z nim nie identyfikuje. Różne formy egoizmu, postrzegane powierzchownie jako istota narcyzmu, są więc tylko odpowiedziami na wczesne urazy, które zniszczyły prawdziwe „ja” i zastąpiły je kompensacyjnym „ja” fałszywym.

Rany narcystyczne zadają najczęściej rodzice narcystyczni lub „nie dość dobrzy”, którzy sami nie otrzymali w dzieciństwie miłości, akceptacji i wsparcia w procesie kształtowania oraz umacniania swojego niepowtarzalnego „ja”. Dlatego w relacjach z obiektami znaczącymi osoby narcystyczne najczęściej powtarzają raniącą relację z odrzucającym rodzicem, ze zdwojoną siłą zaprzeczając wówczas swej wewnętrznej emocjonalnej rzeczywistości i prezentując fałszywy zintelektualizowany obraz „ja”. Co ważne, jakby wiedzione szóstym zmysłem, na obiekty znaczące wybierają zwykle podobne im osoby narcystyczne, którym przyznają hipnotyzujący wpływ na siebie i którym nie mają siły się przeciwstawić. Początkowo je idealizują, czynią przedmiotem kateksji — czynią obiektem zaangażowania, nie dostrzegając przy tym, że mają one własne centrum egzystencji, odrębne potrzeby i cele życiowe. Pragną więc tymi osobami manipulować tak, by otrzymać od nich miłość, opiekę, akceptację, czyli te cechy, których deficyt odczuwały w relacji z osobą rodzicielską. Postrzeganie innych zgodne z własnymi potrzebami prowadzi nieuchronnie do rozczarowań i poczucia odrzucenia w relacjach z obiektami znaczącymi, co powoduje osunięcie się osoby narcystycznej w „depresję opuszczeniową” — doświadczenie pustki życia, chaosu, bezsilności.

2. *Lodowe pola*

Lodowe pola — określane przez badaczy jako powieść, choć można je uznać za dłuższe opowiadanie (w wydaniu zbiorowym *Dzieł* utwór liczy niespełna 70 stron) — powstawały prawdopodobnie od połowy roku 1903 (25 sierpnia 1903, D I, s. 349, przypis 1)

i były publikowane na łamach „Prawdy” w roku 1904 (nr 5–13). Nałkowska napisała później jeszcze dwa opowiadania epizody: *W czerwonym ogrodzie* oraz *Pieśń miłości*, które razem z *Lodowymi polami* wydała pod wspólnym tytułem *Kobiety* w roku 1906 w Warszawie. Zawsze jednak traktowała *Lodowe pola* jako tekst osobny i szczególny, a o tym, że stanowił autonomiczną całość stworzoną bez myśli o ciągu dalszym, świadczą zarówno jej słowa, jak i jej późniejsze decyzje wydawnicze. Również krytycy uważali pierwszy epizod *Kobiet* za „najbardziej skończoną część powieści”¹⁴.

Hanna Kirchner w komentarzu do pierwszego tomu dzienników Nałkowskiej cytuje fragment jej listu napisanego w tym czasie do przyjaciółki — Zofii Villaume:

Miałabym dużo, dużo do napisania o sobie. Przede wszystkim ukończyłam świeżo powieść *Kobiety*, która dała mi trochę szczęścia. Pewnie nie zrozumiesz albo nie wierzysz. A jednak twórczość — to jest bezsprzeczne szczęście. Czasami przypominam sobie z tej powieści jakiś szczegół — udany, taki, w którym się prawie wypowiedziałam — ciało moje przeszywa konkretny dreszcz rozkoszy. Bez żadnej przymieszki przewidywania sławy — zupełnie czysta rozkosz wypowiedzenia się. Jest tam dużo — prawie wszystko ze mnie, to, co ostatnio przeżyłam. Niestety — odrobina „tendencji” ... Poza tym dużo więcej kultury i artystyczności, niż w *Lodowych polach*, stanowiących część pierwszą składającej powieść trylogii. (25 sierpnia 1903, D I, s. 349, przypis 1)

Kobiety wydano po raz drugi w roku 1912 w Krakowie, a w latach międzywojennych zostały wznowione tylko *Lodowe pola* (w roku 1927), w serii debiutów kobiecych w Bibliotece Beletrystycznej (tu także w tym samym roku ukazały się: Marii Kuncewiczowej *Przymierze z dzieckiem* i Ewy Szelburg-Zarembiny *Dokąd?*). Jak czytamy w nocie edytorskiej do powojennego wydania *Kobiet*, opracowanego na potrzeby *Dziół* w roku 1976: „*Lodowe pola* wznowiane były, począwszy od pierwodruku w czasopiśmie, bez zmian. [...] Natomiast dwie pozostałe części powieści noszą wyraźne ślady zmian autorskich w stosunku do pierwodruku książkowego z roku 1906”¹⁵.

Trzeba podkreślić, że słowa z listu Nałkowskiej do przyjaciółki — o „czystej rozkoszy wypowiedzenia się” oraz o „prawie wszystkim ze mnie, t[ym], co ostatnio przeżyłam” — wyraźnie

¹⁴ mf [Maria Feldmanowa], „*Kobiety*” Zofii Nałkowskiej, „Krytyka” 1906, t. 2, s. 210.

¹⁵ *Nota wydawnicza*, w: Z. Nałkowska, *Kobiety*, Warszawa 1976, s. 209.

dotyczą dwóch późniejszych części *Kobiet*. Można więc dopowiedzieć w poetyce negacji, że pisarka w *Lodowych polach* nie „wypowiedziała się” w pełni, nie odczuła więc „czystej rozkoszy” rozładowania wewnętrznego napięcia, a po ich ukończeniu nadal pozostała dla siebie nieprzejrzysta. Zaryzykuję stwierdzenie, że Nałkowska postrzegała *Lodowe pola* jako cechujące się „mniejszą kulturą i artystycznością”, ponieważ czuła, że wprowadzie dotknęła w nich jakiegoś fundamentalnego dla siebie doświadczenia, ale nie udało się jej „wypowiedzieć” go w formie dyskursywnej. Uległa przy tym złudzeniu, że udało się jej to doświadczenie „wypowiedzieć” w dwóch późniejszych częściach *Kobiet*, w których doświadczenie owo zostało już przysłonięte właśnie przez żywioł dyskursywności i „tendencję”. Łatwo to wyjaśnić: Nałkowska wyżej ceniła dyskurs niż obraz, uważała, że „wypowiedzieć” to znaczy „nazwać”, tymczasem wypowiedziała się znacznie pełniej za pomocą „obrazów”, na przekaz których zawsze była ślepa, wobec których była intelektualnie bezradna i które zawsze zdradzały prawdziwe miejsce pobytu jej jaźni. Było to jasne dla innych kobiet piszących, o czym świadczy wypowiedź Zahorskiej: „Znaczenie utworów Rygier–Nałkowskiej nie jest ideowe, lecz artystyczne. Nie chciała nas nauczać, jak Orzeszkowa, lecz po prostu różne rzeczy pokazać”¹⁶.

Warto tu przypomnieć, że takie kryteria używane do oceny twórczości literackiej, jak „kultura” i „artystyczność”, Nałkowska definiowała inaczej, niż to się działo w obiegowym języku krytycznoliterackim Młodej Polski i dwudziestolecia międzywojennego. Dla niej oznaczały wysoko waloryzowany „intelektualizm”, czyli umiejętność zobiektywizowania w języku wszelkich uczuć, stanów i procesów — nie jest przecież przypadkiem, że to, co stało się jej znakiem rozpoznawczym, to znaczy zintelektualizowany idiom artystyczny, wykształciła w szkole współpracowników *Wielkiej encyklopedii powszechnej ilustrowanej*. Natomiast dla przeciętnego młodopolskiego i międzywojennego krytyka literackiego „kultura” oraz „artystyczność” waloryzowane były raczej ujemnie, ponieważ odnosiły się do zespołu spetryfikowanych konwencji artystycznych, między innymi schematów fabularnych, typów bohaterów, tematów, obrazów i ich językowych opracowań tak bardzo spopularyzowanych, że grożących ich niedoświadczonym użytkownikom osunięciem w grafomanię¹⁷.

¹⁶ A. Zahorska (Savitri), *Indywidualizm kobiety w najnowszej powieści polskiej*, „Świat” 1910, nr 19, s. 112.

¹⁷ A. Zawiszewska, *W cieniu Młodej Polski, Skamandra i Awangardy. O poezji kobiet w latach 1918–1939. Rękonesans*, w: *Dwudziestolecie mniej*

Z tego punktu widzenia *Lodowe pola* mają paradoksalnie „więcej kultury i artystyczności” niż *W czerwonym ogrodzie* i *Pieśń miłości* — są bardziej młodopolskie (by nie powiedzieć: grafomańskie) od dwóch pozostałych części *Kobiet*, pojawia się w nich bowiem więcej popularnych rozwiązań warsztatowych charakterystycznych dla literatury przełomu wieków XIX i XX. Należą do nich: autonomizowanie i personifikowanie stanów psychicznych, hipostazowanie pojęć, kreowanie wewnętrznych pejzaży, symbolika pustki, liryzacja opisów przyrody, wprowadzanie postaci sobowtóra¹⁸ — także właściwości wypowiedzi sprawiły, że nawet krytycy przychylni młodej Nałkowskiej dali się zwieść stworzonym przez nią obrazom jezior, łabędzi, grot, cmentarzy itp.¹⁹. Cytowana wyżej Savitri napisała, że „Zofia Rygier-Nałkowska nie stwarza [...] nowej formy artystycznej. W jej powieściach i nowelach odnajdujemy te same rusztowania i te same chwieńia się, co w powieści współczesnej w ogóle. [...] odsłaniając głęb duszy czysto-kobiecej, nie mówi o niej twórczego słowa”²⁰. Natomiast z dzisiejszego punktu widzenia można powiedzieć: właśnie dlatego że *Lodowe pola* są dziełem debutantki-pensjonarki, są tak skonwencjonalizowane, a zarazem tak autentyczne — tylko ten jeden raz w całym dorobku Nałkowskiej odsłaniają dramat narcyzmu w czystej postaci²¹.

znane. O kobietach piszących w latach 1918–1939. Z antologią, red. E. Graczyk, M. Graban-Pomirska, K. Cierzan, P. Biczowska, Kraków 2011, s. 299.

¹⁸ *Lodowe pola* są też najbardziej „liryczną” częścią *Kobiet*. W zasadzie można uznać je za prozę poetycką, do której stosują się rozpoznania omówione w kanonicznych pracach badaczy liryki Młodej Polski — zob. m.in.: J. Kwiatkowski, *U podstaw liryki Leopolda Staffa*, Warszawa 1966; M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbole i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1975; I. Sikora, *Przyroda i wyobrażenia. O symbolice roślinnej w poezji Młodej Polski*, Wrocław 1992; M. Stala, *Rozbita dusza i jej cień*, w: idem, *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1994.

¹⁹ Patrz recenzje *Kobiet*: L. Choromański, „Przegląd Społeczny” 1906, nr 31; mf [Maria Feldmanowa], „Krytyka” 1906, t. 2; J. Lorentowicz, „Nowa Gazeta” 1906, nr 295; M. Rettinger, „Przegląd Współczesny” 1927, t. 58; S.K., „Kurier Literacko-Naukowy” 1927, nr 4. Zobacz też charakterystyki ogólne wczesnej twórczości Nałkowskiej: K. Irzykowski, „Społeczeństwo” 1909, nr 49–50/51; idem, *Powieści Zofii Nałkowskiej*, „Nowa Reforma” 1910, nr 181–183 (przedruk — zob. przyp. 12); W. Feldman, Z. Rygier-Nałkowska, „Krytyka” 1910, t. 2, z. 2; A. Zahorska (Savitri), *Indywidualizm kobiety w najnowszej powieści polskiej*, „Świat” 1910, nr 19; eadem, *Typy kobiet w polskiej literaturze współczesnej*, „Tygodnik Ilustrowany” 1911, nr 30.

²⁰ A. Zahorska (Savitri), *Indywidualizm kobiety w najnowszej powieści polskiej*, „Świat” 1910, nr 19, s. 112.

²¹ W tym samym czasie Karol Irzykowski napisał i opublikował *Pałubę*, w której — ponieważ był starszy od Nałkowskiej, znacznie lepiej wykształcony i znakomicie zorientowany w piśmiennictwie filozoficznym — opisał

3. Narcyzm i „lodowe pola”

Związek między narcyzmem Nałkowskiej i jej bohaterek, ich „wyobraźnią tanatyczną” — czyli zespołem przekonań o świecie wpisanym w powieści i odpowiadających mu rozwiązaniom warsztatowych oraz metaforą „lodowe pola” użytą w tytule debiutanckiej prozy — charakteryzuje cały dorobek artystyczny pisarki. Fakt ten od dawna przyciągał uwagę badaczek życia i twórczości Nałkowskiej, między innymi Hanny Kirchner²², Marii Janion²³, Grażyny Borkowskiej²⁴, Barbary Smoleń²⁵ czy Magdaleny Marszałek²⁶, które uznały go za klucz do koncepcji kobiecej podmiotowości, szczególnie w powieściach Nałkowskiej z okresu modernistycznego. Barbara Smoleń pisze, że „lodowe pola” to „świat najgłębszego ja bohaterki [...]”. To świat wolności, niezależności, samowystarczalności, ale i najgłębszej samotności. Świat Narcyza²⁷. Magdalena Marszałek natomiast, podsumowując rozważania poprzedniczek, uznaje „lodowe pola” za „centrum «ja», miejsce samotnej wolności i dumnej samowystarczalności, miejsce narcystycznego regresu”²⁸. Inaczej mówiąc, *Lodowe pola* od dawna uznawane są za studium narcyzmu, a Janka Dernowiczówna za osobowość narcystyczną. Obserwacje te zamierzam rozwinąć.

Fabula *Lodowych pól* jest prosta, sprzężona z cyklem pór roku i przeciwstawieniem miasto — wieś: oto główna bohaterka Janka Dernowiczówna przyjeżdża późną wiosną lub wczesnym

jednostkę narcystyczną płci męskiej i stworzył do jej opisu spójną terminologię „garderoby duszy”, w której „pierwiastek konstrukcyjny” nieustannie konfrontowany jest z „pierwiastkiem pałubicznym”, inaczej mówiąc: zespół idealistycznych przekonań jednostki na swój własny temat weryfikowany jest przez rzeczywistość. Irzykowski nie dotarł jednak do źródeł narcyzmu, pozostał na poziomie opisu zachowania Strumieńskiego, nie rozumiał też potrzeby głębszych analiz charakterów kobiecych we wczesnych powieściach Nałkowskiej i dlatego nazywał je lekceważąco „nawiercaniami psychologicznymi bez planu”.

²² H. Kirchner, *Modernistyczna młodość Zofii Nałkowskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1968, nr 1.

²³ M. Janion, *Być „ja” swojego „Ja”*, w: eadem, *Odnawianie znaczeń*, Kraków 1980.

²⁴ G. Borkowska, *Cztery drogi: regres, narcyzm, walka, sztuka*, w: eadem, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996.

²⁵ B. Smoleń, *Płć i śmierć. Tanatyczna wyobraźnia Zofii Nałkowskiej*, w: *Ciało, płć, literatura. Prace ofiarowane profesorowi Germanowi Ritzowi w pięćdziesiątą rocznicę urodzin*, red. M. Hornung, M. Jędrzejczak, T. Korsak, Warszawa 2001.

²⁶ M. Marszałek, „*Życie i papier*”. *Autobiograficzny projekt Zofii Nałkowskiej*, „*Dzienniki*” 1899–1954, wstęp G. Ritz, Kraków 2004.

²⁷ B. Smoleń, *Płć i śmierć. Tanatyczna wyobraźnia Zofii Nałkowskiej*, s. 207.

²⁸ M. Marszałek, op.cit., s. 154.

latem do Kłosowa, majątku swojej przyjaciółki Marty i jej brata Janusza, gdzie pozostaje do późnej jesieni, by na zimę wrócić do miasta. Janka flirtuje z Januszem, a dokładniej — uwodzi go, rozkochuje w sobie i doprowadza do tego, że mężczyzna się jej oświadcza. Następnie wyjeżdża do miasta, rzekomo „narodzić się z rodziną i własnym sercem”²⁹, a w rzeczywistości spotkać się z Rosławskim, któremu się oświadcza i przez którego zostaje odrzucona. Wreszcie pisze list do Janusza — temu odmawia ręki. Przedakcja obejmuje związek Janki z Rosławskim, o którym sam zainteresowany nic nie wie: bohaterka spotyka się z nim u profesora nauk przyrodniczych Obojańskiego i doświadcza rodzinnej wspólnoty w tym trójkącie; następnie, po wyjeździe naukowym Rosławskiego za granicę, przeżywa narcystyczny regres. Akcja *Lodowych pól* zaczyna się więc od próby wyjścia Janki z regresu po wyjeździe Rosławskiego, a kończy ponownym regresem z powodu odrzucenia przez niego oświadczyni. Klamrę tekstu stanowi ruch ku światu i życiu — świadoma decyzja opuszczenia „lodowych pól” oraz ruch odwrócenia się od świata i życia — niechciany powrót na „lodowe pola”: „Rzuciłam moje niezmierzone lodowe pola, moje zorze polarne i zimne, srebrne sny w stalaktytowych grotach — wyszłam na spotkanie życia — słoneczna i silna” (K, s. 9); „Jestem już spętana przez duszę i nie mogę opuścić lodowych pól” (K, s. 69). Za pomocą tej prostej fabuły o dwóch romansach — choć określenie to w odniesieniu do obu relacji, z Januszem i z Rosławskim, nie jest adekwatne — Nałkowska odsłania wewnętrzną dynamikę osobowości narcystycznej i narcystycznego kryzysu.

W scenie inicjalnej narratorka-bohaterka tekstu składa deklarację, w którą wierzy, ale której także zaprzecza w toku fabuły: ludzi się, że będzie zdolna opuścić „lodowe pola” i wejść w „życie”, gdy w rzeczywistości cały czas jest „spętana przez duszę”, ta zaś ostatecznie zwycięża i zawodzi ją ponownie na „lodowe pola”. Wszechobecnego w literaturze Młodej Polski słowa „dusza” Nałkowska używa tu nie jako synonimu psychiki, jaźni, wewnętrznego świata Janki, lecz na określenie jej podstawowego nastroju psychicznego, jej emocjonalnego fundamentu — melancholii — który Janka ma nadzieję przebudować. Żadna inna bohaterka z późniejszych powieści i opowiadań Nałkowskiej nie żywi już podobnych złudzeń. Doświadczenie „lodowych pól” to doświadczenie „pustki”, symbolizującej w Młodej Polsce miejsce pozbawione jakichkolwiek form życia i obecności ludzi,

²⁹ Z. Nałkowska, *Kobiety*, Warszawa 1976, s. 39. Dalej będę lokalizować cytaty w tekście głównym, umieszczając w nawiasie skrót K i numer strony.

a przede wszystkim absolutną samotność człowieka wśród ludzi i wobec pustego nieba³⁰. Na emocjonalne i cielesne doświadczenie „lodowych pól”, o jakim mówi narratorka tekstu, składają się, oprócz poczucia samotności, „męka i daremne myślenie”, „marzenia mistyczne”, zimno, biel i brak innych kolorów, zamrożenie energii libidinalnej — w takich rejonach zamieszkuje „krwiożercza, nienasycona, chmurna dusza, która zabija szczęście”. Opuszczenie „lodowych pól” wymaga „nadludzkiego wysiłku” i „królewskiej rezygnacji”, bo „życie” jest „brutalne” i zmusza człowieka — bez względu na płeć — by był „wojownikiem”. Ponieważ jednak „życie” jest także źródłem „szczęścia” i „rozkoszy”, utożsamianych z erotyką i symbolizowanych przez „czerwony, płomienny kwiat”³¹, narratorka „mimo wszystko” postanawia „poddąć się brutalności jego bez drgnienia wstrętu i buntu” (K, s. 9–10). Świadome „skazanie się” przez Jankę na „życie”, sugeruje, że postrzega je ona jako karę czy torturę, i każe zastanowić się, co takiego jest w doświadczeniu „lodowych pól”, co czyni je doświadczeniem tak cennym, by opuszczenie ich wymagało „nadludzkiego wysiłku”. Fabuła przynosi odpowiedź — to obecność ludzi sprawia, że życie okazuje się doświadczeniem bolesnym; ludzie nie tylko dają rozkosz, lecz przede wszystkim zadają ból i aby rozkoszy doznać, trzeba wejść w relację, zaryzykować ból, zaakceptować możliwość odrzucenia. A to dla osobowości narcystycznej jest zbyt trudne, więc woli ona pozostać na emocjonalnych „lodowych polach”, nawet jeśli rozum deklaruje coś innego. Nieobecność ludzi to wprawdzie brak radości życia, miłości i seksualności, ale nade wszystko brak cierpienia.

Janka Dernowiczówna jest osobą narcystyczną. Od pierwszych stron tekstu opowiada o własnej wyjątkowości: urodzie, walorach duchowych, umysłowych i towarzyskich, przekonuje, że wzbudza podziw u wszystkich mężczyzn i zazdrość u wszystkich kobiet. Tekst *Lodowych pól* pełen jest zdań typu: „Jestem *malgré tout* mądra, młoda i ładna” (K, s. 16); „I cudnie tańczę” (K, s. 18); „Ja mam takie złote oczy, jakich nigdy jeszcze u nikogo nie widziałam” (K, s. 23). Janka opowiada o sobie przekonująco, niemal wierzę jej na słowo i prawie nie zauważam sygnałów, że pozostałe postacie tekstu postrzegają ją inaczej, niż jej się wydaje. Najlepszy przykład stanowi opis imieninowego balu u Sedniewskich w Topolowie, na którym główna bohaterka nie oddaje się po

³⁰ M. Podraza-Kwiatkowska, *Pustka — otcblani — pełnia. Ze studiów nad młodopolską symboliką śmierci i odrodzenia*, w: eadem, *Somnabulicy — dekadenci — herosi. Studia i eseje o literaturze Młodej Polski*, Kraków 1985.

³¹ I. Sikora, *Róża*, w: idem, *Przyroda i wyobrażenia. O symbolice roślinnej w poezji Młodej Polski*, Wrocław 1992.

prostu zabawie, by przeżyć wspólnotę z pozostałymi gośćmi, lecz prowadzi grę w powodzenie, by — oczywiście — zwyciężyć:

Wchodząc robię wrażenie — jak zwykle. Przez chwilę ja jedna przeciwstawiam się wszystkim, na mnie zbiegają się wszystkie spojrzenia. Nie znam tu nikogo prawie, ale ani na chwilę nie czuję się zmieszana. Pewien wrogi nastrój, idący ku mnie od ludzi, jakieś poczucie osamotnienia w tłumie — daje mi dziwną, hardą, wyzywającą energię. Czułabym się zmieszana wtedy raczej, gdybym tego wrażenia nie robiła i weszła nie zwracając niczyjej uwagi. [...]

Od razu zaczynam mieć powodzenie — tak, że panny udają, że nim nie przeszkadzam i nawet, owszem, lubią mię. [...] Współzawodniczenie o pierwszeństwo odbiera zabawie przyjemność bezpośredniości, ale daje jej w zamian urok gry — trudnej często, za to upajającej zwycięstwem. (K, s. 17–18)

Po tej relacji Janki o „wrażeniu”, jakie wywołała wśród uczestniczek i uczestników balu, pojawia się wszakże mimo chodem zarejestrowana „z lewej strony półgłówna uwaga”, że jest „zupełnie podobna do żydówki” i „ubrana jak statystka teatralna” (K, s. 18). Takich drobnych sygnałów pojawia się w tekście *Lodowych pól* więcej, ale Janka albo kwituje je lapidarnym prychnięciem („sposzczenie niesłuszne zupełnie w zastosowaniu do mnie”; K, s. 18), albo w ogóle się do nich nie odnosi. Scena balowa jest jednym z najlepszych dowodów, że nie potrafi ona obcować z ludźmi, budować i odczuwać z nimi wspólnoty, lecz zawsze prowadzi z nimi grę, która ma na celu sprawdzenie, na ile są autentyczni, jak bardzo maski przyrosły do ich twarzy — ponieważ ona sama nieustannie udaje kogoś, kim nie jest, myśli, że inni także udają i chce ich zdemaskować, pozostając przy tym nierozpoznaną. Świadomie więc manipuluje ludźmi, prowokuje ich, by odrzucili wymogi „konwensu”, „kultury”, „rasy” i zachowali się zgodnie z pierwotnymi, zabronionymi przez te emocjami: by kobiety okazały publicznie zazdrość o jej powodzenie, a mężczyźni, choćby Janusz, wzięli ją w ramiona czy pocałowali bez jej werbalnej zgody. Rozgrywki Janki ze światem i z ludźmi ukrywają smutną prawdę o jej wnętrzu, którego nie ma albo które pozostaje puste, co zresztą oznacza to samo: brak mu po prostu samoistnej treści. Wbrew dumnym deklaracjom, że „nie kłamać stara się przed sobą tylko” (K, s. 10), tej jednej prawdy bohaterka powiedzieć sobie nie potrafi. Genialna intuicja narcyza podsuwa jej odpowiedni obraz, ale — powtórzę — język obrazów jako język manifestowania się treści nieświadomych jest dla niej niezrozumiały i właśnie dlatego dzięki nim mówi o sobie

więcej, niż zamierza. Otóż kiedy Janka opisuje swoją strategię flirtowania, wyznaje:

Stosownie do psychiki przedmiotu zmieniam rodzaj mej kokieterii — i dlatego stoi ona zawsze na wyżynach sztuki. A w dziedzinie tej kieruję się prawem kontrastu. [...] Nie spuszcza ze mnie wzroku. Ja zaś, mieniając się jak kameleon, srebrząc całym bogactwem mego wdzięku, obserwuję go zupełnie obiektywnie — z pewnym czysto artystycznym zainteresowaniem. (K, s. 12)

Porównanie jest znaczące: kameleon to drapieżnik, a jego barwa zależy od rodzaju środowiska naturalnego, w którym żyje, między innymi od temperatury otoczenia, rodzaju oświetlenia, klimatu. Aby przeżyć, czyli upolować pożywienie i samemu uniknąć drapieżników, dostosowuje się do warunków otaczającego świata. Kameleon jest nad wyraz trafną zwierzęcą figuracją osoby narcystycznej — repertuar zalet, jakie Janka chętnie prezentuje, zależy od środowiska, w którym aktualnie przebywa, wie ona, że to tylko maska, zewnętrzny obraz „ja”, w istocie bowiem „w nic nie wierzy i nic jej nie obchodzi” (K, s. 61), ani nie lubi swojej pracy, ani nie ceni nauki. Kiedy ta młoda kobieta, która — wedle słów Smiłowicza — „z pozoru wygląda jak wielka dama” (K, s. 50), wraca do swojego wynajętego pokoju, jest tylko tym, kim jest i kogo się wstydzi przede wszystkim przed sobą: córką murarza, półinteligentką, buchalterką „żyjącą prawie w niedostatku”, która „sama zamiata swój pokój i czyści buty” (K, s. 58). Ponieważ nie może siebie takiej zaakceptować, nie może sobie także pozwolić, by „wyglądem swym symbolizować smutny los kobiet pracujących” (K, s. 51). Nie pozostaje jej nic innego, jak nie tylko przed sobą samą, ale i przed ludźmi „udawać wesołą, szczęśliwą, piękną, zadowoloną z tego, że to ja właśnie sobą jestem” (K, s. 61).

Janka nigdy nie jest naturalna — tyle swobodna, ile niedoskonała, nieustannie „pozuje” — i jako narratorka, i jako postać powieściowa. Ustawia się zarówno wobec innych postaci, jak i wobec czytelników tak, by była przede wszystkim „widziana” i „ogładana”. Bohaterom tekstu oraz czytelnikom wyznaczyła rolę „widzów”, których — bez względu na ich płeć — traktuje (kokietuje) jak mężczyzn, zgodnie zresztą z konstatacją Jonha Bergera: „Obserwujący kobietę w niej samej jest rodzaju męskiego, natomiast to, co obserwowane — rodzaju żeńskiego”³². Janka przybiera więc pozy kobiet z obrazów, rysunków lub pla-

³² J. Berger, *Sposoby widzenia*, przeł. M. Bryl, Poznań 1997, s. 47.

katów artystów nie tylko tworzących na przełomie wieków XIX i XX, przede wszystkim impresjonistów i secesjonistów, ale także reprezentujących szkoły oraz nurty wcześniejsze — malarstwo pastoralne, akademizm, prerafaelityzm. Jednak na użytek spotkań z męskimi protagonistami są to pozy wyrażające w języku sztuki ukryte przesłanie erotyczne, na przykład na leśnej polanie i w salonie przyjmuje Janusza w pozycji śpiącej Wenus z obrazu Giorgione’a, Wenus z Urbino Tycjana, Mai nagiej i Mai ubranej Francisca Goi, powtórzonych w wieku XIX przez Édouarda Maneta w obrazie Olimpii: „Dlatego zupełnie nie zmieniam pozycji i z rękami splecionymi pod głową patrzę w niebo” (K, s. 10); „Przybieram ładną, półleżącą pozę, poprawiam włosy, ale nie wstaję z kanapy” (K, s. 37–38). Natomiast na użytek spotkań z innymi bohaterkami tekstu, choćby bliską Jance Martą, przybiera pozy kobiet z obrazów prerafaelitów — sugerujące niewinność seksualną, ponieważ: „W ogóle chcę być podobną do westalki” (K, s. 40). Fragment „chcę być podobną do” dokładnie oddaje charakter wszystkich tych upozowań, a raczej — upozorowań: narratorka zwykle wie, do kogo chce być podobna, ale nigdy nie zastanawia się, kim jest, kim chce być, kim mogłaby być.

Jako komentarz do powyższych uwag warto zacytować wielokrotnie omawiany w opracowaniach dotyczących życia i twórczości Nałkowskiej fragment tekstu *Lodowych pól*, przeniesiony bezpośrednio z dziennika; fragment, który właśnie przez swój podwójny status jest miejscem szczególnym, przestrzenią manifestacji i autodemaskacji narcyzmu narratorki-bohaterki oraz — by wykorzystać dowcipną formułę Karola Irzykowskiego — „wybitym dnem, w którego miejsce weszła rura, prowadząca do rezerwuarów autora”³³.

W ogóle na wszystko, co spotyka mię w życiu, patrzę zazwyczaj z powieściopisarskiego lub malarskiego punktu widzenia — z zewnątrz obiektywnie; wrażenia uświadamiam sobie już w formie okrągłych, pełnych zdań, często wyszukanych i nienaturalnych, we wszystkim, co mówię, myślę, robię, dopatruję się efektów scenicznych, literackich, malarskich. Właściwość tę uważam za jedną z tragedii mego życia, gdyż zupełnie prawie odbiera mi bezpośredniość wrażeń. Zarzucają mi niekiedy, że jestem zmanierowana, pozująca, że sztuczne jest we mnie wszystko, od ukłonu do uczesania. Uznają to w zupełności. Ale we mnie naturalna jest właśnie ta sztuczność. Ja każdy ruch mój i uśmiech widzę jeszcze, zanim się uśmiechnę lub poruszę —

³³ K. Irzykowski, *Powieści Zofii Nałkowskiej*, w: idem, *Cieźszy i lżejszy kalendar...*, s. 176.

i patrzę na nie badawczo, krytycznie, jak ktoś obcy. Nie ma we mnie czasu teraźniejszego, patrzę na wszystko „z przyszłości”. Nie znam odruchów myśli, nieartykułowanych słów ani gestów. (K, s. 33)

Znaczna część fabuły, jakie opowiada się w przywołanych wyżej przedstawieniach ikonograficznych, do których Janka swoimi pozami się odwołuje, to ukryte pod maską mitu bądź historii starożytnej opowieści o przemocy seksualnej, o męskiej sile pokonującej kobietą wstydlivość. Zachowania Janki, jej spojżenia, mimika i gesty, które imitują zachowania kobiece znane z dzieł sztuki, służą w równej mierze do zakamuflowania i wypowiedzenia kobiecego pożądania za pomocą stworzonych przez mężczyzn obrazów kobiecej seksualności. W scenie inicjalnej *Lodowych pól* Nałkowska maksymalnie zagęściła takie obrazy i konwencje, na przykład nazywając siebie nimfą oczekującą fauną, przywołuje znane w malarstwie europejskim, między innymi z obrazów Petera Paula Rubensa, Nicolasa Poussina, François Bouchera czy Arnolda Böcklina, przedstawienia nagiej kobiety na łonie natury, podglądanej, porywanej i posiadanej przez mężczyznę. Nimfa i faun to istoty nie tylko symbolizujące siły natury, lecz także legitymizujące jej „porządek” z wpisaną weń kobietą biernością i męską aktywnością erotyczną. Pikanterii scenie inicjalnej dodaje „impresjonistyczny” opis pejzażu, prowadzący na myśl nagie lub półubrane kobiety ukazywane na tle przyrody — jak na obrazach Édouarda Maneta, Claude’a Moneta i Auguste’a Renoira czy plakatach Alfonsa Muchy, oraz wprowadzenie obrazu jednorożca, legendarnego zwierzęcia ukazującego się wyłącznie dziewicom (K, s. 9). Podobnie jest w scenie balowej, gdy Janka tańczy walca z Imszańskim, wyobrażając sobie, że jest łabędziem na jeziorze pokrytym nenufarami. Siostra Imszańskiego natychmiast głośno komentuje: „Tańczy pani jak łabędź” (K, s. 20), sygnalizując w ten sposób, że odczytała cielesny i erotyczny przekaz Janki adresowany do mężczyzn, bo — jak zauważył Gaston Bachelard na materiale poezji przełomu XIX i XX w. — „łabędź stanowi namiastkę nagiej kobiety”³⁴. A zatem zawsze gdy pojawia się opis wyglądu narratorki, widzimy ją jakby na obrazie, jakby zatrzymaną w kadrze, a powieściowe „dzianie się” zamiera, fabuła zostaje zawieszona na rzecz kontemplacji, adoracji i pożądania, jakie Janka chce wzbudzić w bohaterach tekstu i jego czytelnikach³⁵.

³⁴ G. Bachelard, *Kompleks łabędzia*, w: idem, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, wybór, przeł. H. Chudak, przeł. A. Tatarkiewicz, przedmowa J. Błoński, Warszawa 1975.

³⁵ Na to zjawisko zwróciła także uwagę Laura Mulvey w swoich analizach filmów fabularnych z początku wieku XX — zob. L. Mulvey, *Przyjemność*

Utożsamianie się Janki nie z „ja” wewnętrznym, lecz z jego zewnętrznym obrazem, i inwestowanie weń całej energii stanowi źródło fundamentalnego nieporozumienia w jej kontaktach z ludźmi, szczególnie zaś z mężczyznami. Flirtując z Januszem, zauważa mianowicie z niechęcią: „Mogłabym być o połowę brzydsza, a nie straciłabym nic w jego oczach jako kobieta do kochania. Zjawisko bardzo znamienne dla psychologii dzisiejszej miłości” (K, s. 12). Janka konstatuje więc, że bardziej powszechna w jej otoczeniu stała się taka postawa mężczyzn wobec kobiet, która polega na szukaniu pokrewnego charakteru, możliwości porozumienia i budowania bliskiej relacji, nie zaś na wypatrywaniu obrazu do podziwiania. Nowocześni mężczyźni Jankę rozczarowują, nie ceniąc wystarczająco wysoko tego, co ona uważa w sobie za najcenniejsze, a przecież Janka potrzebuje i dokonuje kateksji wyłącznie mężczyzn. Oczekuje, że będą oni służyć bezwarunkowo jej potrzebom, nie dostrzega przy tym, że mają oni własne obowiązki, zainteresowania i potrzeby, nie dopuszcza też do siebie myśli, że mogą kierować pod jej adresem jakieś oczekiwania. Dobrze obrazuje to „imperialny” stosunek Janki do Janusza, a także ambiwalentne emocje doświadczane w obecności mężczyzn: współistnieją tu fascynacja i odraza, splecione z zazdrością o cechy, które oni posiadają, a których ona sama się wyrzekła. Odczucia te towarzyszą Jance wówczas, gdy widzi ona swobodną ekspresję cielesną i emocjonalną mężczyzn, ich żywiołowość świadczącą o tym, że czują się dobrze we własnej skórze, że czują się zadowoleni w świecie. Stąd biorą się porównania mężczyzn do zwierząt, dzieci lub dzikich, sytuowanych przez bohaterkę w porządku natury, podczas gdy ona sama utożsamia się z porządkiem kultury. Ta ambiwalencja pozwala jej obserwować mężczyzn tak, jak biolog obserwuje zwierzęta albo antropolog obce cywilizacje: zachować dystans, poczucie obcości i wyższości oraz wychwycić reguły rządzące ich zachowaniem, by użyć ich do własnych celów. Janka „nie widzi” więc Janusza i pozostałych mężczyzn, nie dostrzega ani tego, jak wyglądają, ani kim są³⁶.

Zwróćmy uwagę na postać Janusza. Dowiadujemy się o nim zaledwie tyle, że dobrze jeździ konno, znakomicie tańczy i mówi

wzrokowa a kino narracyjne, przeł. J. Mach, w: eadem, *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. K. Kuc, L. Thompson, Kraków 2010.

³⁶ Zauważył tę cechę już Irzykowski: „Nałkowska [...] swoje postacie męskie zna tylko powierzchownie, jakby jakieś ciekawe, czasem miłe, czasem drapieżne zwierzątka; umie opisać, jakie on miał włosy, czoło, nos, ręce, głos i czy był grzeczny, tajemniczy lub obojętny, ale ich światów wewnętrznych nie widzi”. K. Irzykowski, *Powieści Zofii Nałkowskiej*, w: idem, *Cieźszy i lżejszy kaliber...*, s. 169.

po francusku z dobrym akcentem, że jest „ładny”, nosi „jasną dżokejkę, obcisłe spodnie i buty z lakierowanymi cholewami” (K, s. 11). O wiele więcej dowiadujemy się natomiast o dystansie i poczuciu obcości Janki wobec niego, wywołanym przez jego naturalny sposób bycia, typowy — jej zdaniem — dla „rasowych zwierząt” (K, s. 12), psów (K, s. 13), wilków (K, s. 16), kotów (K, s. 16), koni (K, s. 19), dzieci (K, s. 16), ludzi pierwotnych „z okresu koczowniczego łowiectwa” (K, s. 25)³⁷. Informacji umieszczających Janusza w świecie realnym i czyniących z niego postać realną dostarczają czytelnikom inni bohaterowie, przede wszystkim jego siostra Marta: od nich wiemy, że został mu jeszcze jeden rok studiów agronomicznych i że kiedy je ukończy, przejmie zarządzanie majątkiem oraz opiekę nad siostrą i dziadkiem. W scenariuszu napisanym przez Jankę dla jej relacji z Januszem bohaterka wyznaczyła sobie psychiczną męską rolę uwodziciela — rozbudza nadzieje, ale nie zamierza ich spełnić³⁸. Natomiast w przestrzeni społecznej zarezerwowała sobie rolę kobiety adorowanej, ignorując możliwe konsekwencje, mianowicie, że Janusz się w niej zakocha i poprosi ją o rękę, a tym samym zmaterializuje się jako mężczyzna, pragnący bliskości i stabilizacji, który mógłby zdefiniować jej status jako żony przyszłego hreczkosieja, posiadającej już nie tylko „prawa”, ale także „obowiązki”. Kiedy więc Janusz prosi ją o rękę, Janka czuje zawód, że tak szybko zakończył flirt, by przejść do konkretnych propozycji: „Dla mnie to wszystko zaczyna być trochę smutne. Mogłabym wyobrazić sobie siebie w roli jego uwodziciela, ale nigdy żony. Teraz nie wiem, co z tym robić. Wyjechałabym stąd, gdybym miała trochę pieniędzy. Że też to wszystko tak prędko się stało...” (K, s. 26).

Cały wyżej opisany mechanizm narcystycznej psychiki Janki, działający bez zarzutu w obecności Janusza, zaczyna się lub nie działa w obecności Rosławskiego. W tekście *Lodowych pól* nie ma postaci posiadających o Rosławskim takich informacji, jakie ma Marta o Januszu, a dzięki Marcie także czytelnicy; wszystkie relacje o Rosławskim, którymi dysponują odbiorcy, pochodzą

³⁷ Obraz mężczyzn odrażających i zarazem fascynujących w swej „naturalności” pojawił się także w *Równieżnicach*, w których Hania werbalizuje to, co Janka dopiero uświadamia sobie za pomocą obrazów: „Przyginiatała Hanię niepomierna ilość mężczyzn wielkich i tęgich jak słonie, o straszliwie donośnych gardzielach, o barach rozłożystych, o manierach oswojonych, gruboskórnych. Cała ta rasa robiła wrażenie, jakby żywiła się jeszcze surowym mięsem. W każdym razie byli to na pewno ludzie z okresu łowieckiego. Pomimo pewnej naturalnej odrzy Hania zazdrościła im niemal tego, że mogą być takimi, jakimi są”. Z. Nałkowska, *Równieżnice*, Warszawa 1981, s. 263.

³⁸ Por. M. Piwińska, *Posłowie*, w: *Miłość romantyczna*, wybór i posłowie M. Piwińska, Kraków–Wrocław 1984 (tu: *Dziennik uwodziciela*).

więc wyłącznie od Janki, dlatego zrekonstruowanie jego rzeczywistego obrazu i ich relacji jest utrudnione, ale nie niemożliwe. Wygląda on następująco: Rosławski i Janka przez pewien czas byli najbliższymi i najlepszymi uczniami profesora nauk przyrodniczych Obojańskiego, prowadzili uczone dysputy i słuchali, jak Rosławski gra Wagnera. Obojański powiedział — „to miły człowiek”, „dobrze nam bywało we trójkę” (K, s. 46). Sytuację zmienił wyjazd Rosławskiego do Londynu w celu uzupełnienia edukacji: przed wyjazdem Rosławski nie pożegnał się z Janką w sposób, który mógłby świadczyć, że traktuje ją jako kogoś więcej niż koleżankę. Od tego momentu Janka odwiedzała profesora coraz rzadziej, pożyczala jeszcze od niego książki, ale ich nie czytała, jej zapal do nauki wygasł. Rosławski wyjechał zimą i przyjechał na krótko do Warszawy późną jesienią, tuż po powrocie Janki z Kłosowa. Ponownie spotykają się u Obojańskiego, podobają się sobie i odbywają rzekomo obiektywną, a w rzeczywistości intymną i decydującą o ich przyszłości rozmowę o małżeństwie: on stoi po stronie małżeństwa z miłości, ona — małżeństwa z rozsądku. W ostatniej rozmowie przed jego ponownym wyjazdem Janka ujawnia, że „odkąd [go] poznała”, uważa go za „jedynego człowieka, który mógłby dać jej szczęście” (K, s. 68), dlatego pyta, czy „zechce” się z nią ożenić (K, s. 69). Rosławski odmawia, ale jego odmowa nie jest jednoznaczna — wcześniejsza rozmowa o małżeństwie każe przypuszczać, że byłby skłonny do negocjacji: „Nie — jednakże, gdyby...” (K, s. 69). Ponieważ jednak osobowość narcystyczna nigdy nie bierze pod uwagę negocjacji, Janka dąży do „rozstrzygnięcia wszystkiego na śmierć i życie” (K, s. 39) i stawia warunek odpowiedzi jednoznacznej — dlatego słyszy stanowcze „nie”. Mężczyzna wyjeżdża kontynuować naukę, nastaje zima, która w tekście pełni funkcję metaforę regresu narcystycznego, Janka znów wycofuje się z „życia” na „lodowe pola”.

Stwierdzenie Janki, że Rosławski jest jedyną osobą, która może „dać jej szczęście”, to sygnał kateksji narcystycznej sugerujący, by zastanowić się nad scenariuszem ich relacji i wewnętrznym przymusem jego realizacji odczuwanym przez Jankę. Obsadza ona Rosławskiego w roli rodzica, najprawdopodobniej matki. Wskazuje na to fakt, że Janka — podobnie zresztą jak jej sobowtór kobiecy w *Lodowych polach*, czyli Marta³⁹, oraz inne bohaterki prowadzące w jej wczesnych powieściach i niektórych

³⁹ M. Podraza-Kwiatkowska, *Młodopolskie konstrukcje sobowtórów*, w: eadem, *Somnabulicy — dekadenci — berosi...*

opowiadaniach⁴⁰ — nie ma matki i/lub jest „córeczką tatusia”: najpierw w wymiarze społecznym — murarza, następnie w wymiarze intelektualnym — profesora Obojańskiego. Matka Janki nie została wspomniana w *Lodowych polach* ani razu, ale istnieje w tekście w postaci zakamuflowanej, ukrytej między innymi w przestrzeni cmentarza i aurze śmierci. Co interesujące, także ojciec murarz nie istnieje w utworze jako realna postać. Janka wprawdzie wyjeżdża z Kłosowa, by „naradzić się z rodziną”, ale widzimy, że w istocie o wyniku jej matrymonialnych planów przesądza Rosławski. Wybiera go do roli matki, ponieważ posiada on takie cechy, jakie Janka z istotą macierzyńską kojarzy, i jakie zadały jej narcystyczną ranę — wynikającą z odrzucenia jej „żywiowości”, „uśpienia jej siły życiowej”, ograniczenia swobodnej manifestacji jej emocji i ekspresji cielesnej⁴¹. Jak sama mówi: „Rosławskiego na przykład kokietowałam z początku żywiowością mej natury. Później dopiero wszystko się zmieniło” (K, s. 12). Właśnie w jego obecności lub gdy o nim myśleli, Janka zachowuje się jak dziecko: „nie ma sił panować nad sobą” (K, s. 53), z trudnością powstrzymuje reakcje kojarzące się z formami fizycznej i emocjonalnej ekspresji tęsknoty dziecka za matką oraz lęku separacyjnego: „Boję się straszliwie czegoś nieoczekiwanego z mej strony. Ogarnia mnie taka dzika, nieusprawiedliwiona trwoga, jak przed zemdleniem lub jakimś atakiem nerwowym. Zaciskam zęby i milczę” (K, s. 54); „Egzaltuję się niesłuchanie tym próżnym oczekiwaniem i budzi się we mnie rzewny jakiś żal, tęsknię do niego coraz bardziej, coraz niecierpliwiej” (K, s. 50); „Zostaje jeszcze jakiś czas, choć chciałabym uciec do domu i wypłakać się rzewnie, dziecinnie, bez świadków” (K, s. 47).

Emocjonalny chłód Rosławskiego ujawnia się w jego sposobie bycia na co dzień (K, s. 54, 56, 64), a rejestruje go nie tylko Janka i nie tylko na nią wywiera on wpływ: „[...] Rosławski wprowadza świeżo importowany pierwiastek angielskiego chłodu i sztywności. Czujemy się wszyscy skrępowani zaledwie dostrzegalną etykietą, jakby nas opętały nierozzerwalne nici pajęczce. Prze-

⁴⁰ Matki bohaterek Nałkowskiej zwykle umierają, opuszczają rodzinę albo po prostu nie liczą się w społecznej i emocjonalnej ekonomii świata przedstawionego; podobnie nieobecni są ojcowie, a jeśli już funkcjonują w świecie przedstawionym, to zazwyczaj jako kontrolujące i kastrujące potwory. Można to zaobserwować w utworach zawierających postacie sobowtórów lub siostrzane, na przykład w *Lodowych polach* czy *Zielonym wybrzeżu*.

⁴¹ Z tego powodu Janka bezbłędnie rozpoznaje osoby z podobną raną narcystyczną, które podobnie rozgrywają ją na poziomie ciała. W *Lodowych polach* takim bohaterem jest Imszański, męski sobowtór Janki. Jego opis Janka mogłaby zastosować do samej siebie (K, s. 33–34).

stajemy zupełnie śmiać się głośno. Wszystko staje się stłumione i matowe” (K, s. 55). Janka widzi własną ambiwalencję uczucia, ale jej nie pojmuje (K, s. 49, 57); nienawidzi Rosławskiego za swoją zależność od niego i strach przed nim, ale czuje się wobec niego bezbronna:

Rosławski nie robi na mnie wrażenia mężczyzny, tylko jakieś siły mechanicznej, czegoś takiego, co jest wrogie i nienawistne, groźne i magnetyzujące. [...] Mam wrażenie, że stoję na szynach w mroźną zadymkę zimową i wśród wycia wichru słyszę łoskot rozpędzonego pociągu, ale nie uciekam. Patrzę w zimne, obiektywne oczy nadjeżdżającego powodu, który mię za chwilę rozmiążdży — i nie uciekam — jak w jakimś męczącym śnie — bo nie mogę wzroku odebrać od tych spokojnych, stalowo lśniących oczu. Stoję bezbronna, oczekująca — z nienawiścią i pokorą. (K, s. 55)

Gdybym tego człowieka nie kochała, to musiałabym go strasznie nienawidzić. Bo to jest jedyna siła, która byłaby w stanie ujarzmić moją. (K, s. 63–64)

Ważną wskazówką jest brak pierwiastka erotycznego w stosunku Janki do Rosławskiego. O ile w obecności Janusza często „na chwilę robi się jej gorąco” (K, s. 13), na jej twarzy wykwita rumieniec, który „nie jest ani rumieńcem wstydu, ani rumieńcem oburzenia” (K, s. 14), a „fala ciepła przypływa [jej] do głowy” (K, s. 17) — o tyle „Nigdy nie czuła tego w czasie długich, mądrych rozmów z Rosławskim o literaturze” (K, s. 17). Nieobecność erosa nie przeszkadza Jance „marzyć o cudnym życiu, o chłodnym i wykwinnym życiu we dwoje — nawet bez pocałunków”. „Nie wiem czemu, ale zdaje mi się, że nie umiałabym całować jego wąskich zaciętych ust” (K, s. 50). Rosławski nie jest więc dla Janki obiektem fascynacji seksualnej — Janka zgłasza pod jego adresem inne oczekiwania, co ujawnia się ostatecznie w ich odmiennych koncepcjach małżeństwa. On, mówiąc o małżeństwie z miłości, ma na myśli nieco unowocześniony, ale nadal patriarchalny kontrakt płci: chce związać się z kobietą, z którą mógłby „wspólnie czuć, myśleć — i wspólnie walczyć” (K, s. 24). Wyznaje: „Można [...] osiągnąć trwałość miłości drogą ciągłego czuwania nad nią, częstego nakładania maski, skazania się na pewną samotność w uczuciach i nastrojach, które mogłyby nas osłabić w oczach drugiej strony” (K, s. 65). Ona, mówiąc o małżeństwie z rozsądku, ma na myśli relację rodzic — dziecko, ale jedynym językiem, w którym może wypowiedzieć dziecięce tęsknoty, pragnienia i lęki, jest język relacji płci (Zygmunt

Freud i Janusz Korczak napisali prace o tym fenomenie dopiero wiele lat później). Tylko małżeństwo z rozsądku postawione jest na „gruncie właściwym”: „[...] odpowiedzialności charakterów i indywidualności, co zapobiega na przyszłość wszelkim możliwym dysonansom” (K, s. 65). Jance zależy w gruncie rzeczy na poczuciu bezpieczeństwa, którego nie da się zbudować na nie-trwałym uczuciu, bo wynika ono z przynależności zdecydowanej raz na zawsze i niedyskutowalnej: „przed Bogiem i ludźmi” żona przynależy do męża tak jak dziecko do matki, co zresztą zgodne jest ze statusem kobiety–dziecka w XIX–wiecznym Kodeksie Cywilnym Królestwa Polskiego opartym na Kodeksie Napoleona.

Dla Rosławskiego małżeństwo to miłość rozumiana jako zaangażowanie emocjonalno–erotyczne, które narratorka nazywa „kochaniem”, dlatego on może powiedzieć: „Niekorzystnie jest [...] dawać miłość i brać w zamian rozumowanie” (K, s. 66). Dla Janki małżeństwo to miłość pojmowana nie jako unia seksualna czy „braterstwo dusz”, lecz poczucie bezpieczeństwa, możliwość położenia „głowy zmęczonej [...] z bezgraniczną ufnością na czyichś kolanach”, „czucia nad sobą kogoś, kto [...] czuwa, kto odgranicza od wroga, od nieskończoności i tajemnicy” (K, s. 32), dlatego Janka może wyjść za mąż, „może położyć głowę pod koła pociągu, ale nie powie nigdy, że robi to z miłości” (K, s. 66), i dlatego też może zapytać: „Czyżby naprawdę miłość niemożliwa była bez kochania?” (K, s. 25)⁴². Janka chce być kochana przez mężczyznę w małżeństwie jak dziecko przez matkę w rodzinie: za sam fakt, że jest, bez obowiązków seksualnych, reprodukcyjnych i reprezentacyjnych nakładanych przez patriarchalny kontrakt płci, nawet za cenę rezygnacji z „czaru życia”, czyli seksualnego spełnienia.

⁴² O podobnym nieporozumieniu świadczy wypowiedź jedynej pensjonarki we wczesnej twórczości Nałkowskiej, dorastającej córki pani Awratyńskiej, jakby to był pośredni, „już nie dziecko — jeszcze nie kobieta”, miał najlepszy dostęp do doświadczenia narcystycznej rany i tęsknoty za unią psychiczną z matką oraz głęboką świadomość, że język płci to doświadczenie fałszuje. W rozmowie z Hanią Marietta mówi: „W ogóle — wciąż mam wrażenie, że żyję jakby we śnie — i że wszystko, co się dzieje, jest niezupełnie prawdziwe. Dlatego teraz niczym się na serio nie smucę i nigdy do gruntu nie jestem wesoła. Moje radości i smutki są tylko po wierzchu. Dusza moja podobna jest do tundry: powierzchnia odmarza i zamarza, a pod spodem i w lecie, i w zimie jest lód. — I dlatego tak czekam ciągle, tak mi się wciąż wydaje, że coś się stanie [...]. — Mówiłam, że pragnę czegoś takiego, co by we mnie obudziło ten spód duszy. A pan Worosnicki odpowiedział mi zupełnie głupio... [...]. Że «dopiero miłość mężczyzny stwarza duszę kobiety...». To podobno zdanie Wagnera. Widzi pani, jak mężczyźni nas wcale nie rozumieją. Mnie przecież chodzi o zupełnie co innego” (Z. Nałkowska, *Różeńnice*, s. 112).

Nieporozumienie między Rosławskim i Janką na temat miłości zostało przełożone na język obrazów — w wizji poprzedzającej oświadczyzny Janki widzi ona „w królestwie swojej duszy”, na „bezkresnych lodowych polach”, „spokojny i nieulekły” posąg Rosławskiego (nie samego Rosławskiego, lecz jego reprezentację), z którym prowadzi dialog zawierający kwintesencję narcystycznego dramatu. Janka „pada na twarz u stóp jego” i błaga go, jak dziecko rodzica, o opiekę i akceptację własnego „ja”, których brak powodować może nie tylko metaforyczną, psychiczną, ale także realną, fizyczną śmierć dziecka: „[...] zakryj mi oczy przed bezmiarem i pustką, osłoń mnie przed tym mrozącym tchnieniem śmierci, daj mi pozostać w państwie duszy — a nie umrzeć”. Posąg Rosławskiego odpowiada jednak jak rodzic narcystyczny, który używa potomstwa do zaspokojenia własnego głodu miłości: „Pierwej tu na śniegu załóż wokoło mnie ogród zwrotnikowy, pierwej zakwitnij w nim sama róża purpurową i płomienną...”. Janka odpowiada trafnie: „Panie — róże kwitnąć nie mogą bez słońca...” (K, s. 67–68). Doświadczenie „lodowych pól” jest więc doświadczeniem opuszczenia, braku miłości i akceptacji — depresji przemawiającej w tekście obrazami „gaśnącego słońca”, „umierającego lata”, „śnieżnego bezmiaru”, „spłowiełego z męki i pragnienia cudnego, płomiennego kwiatu życia”, „hymnu śmierci” (K, s. 56).

„Lodowe pola” jako doświadczenie zaprzeczenia istnienia „ja” — „Nie cierpię... Jestem w świecie, w którym mnie nie ma” (K, s. 70) — to także doświadczenie preedypalnej jedności z figurą macierzyńską. Manifestuje się ono najwyraźniej w obrazie starego żydowskiego cmentarza w Kłosowie, który Janka i Marta z upodobaniem odwiedzają i na którym prowadzą wśród grobów dialogi o bycie i niebycie. „Dziwne jakieś kabalistyczne znaki” na „tablicach kamiennych” (sprawiają na Jance wrażenie, że „cofnęła się w jakąś zamierzchlą przeszłość”), jej zasadnicza sympatia do cmentarza oraz nastrój panteistyczny, jaki jej w czasie takich wizyt towarzyszy, sygnalizują, że melancholia to naturalny stan jej duszy i że dziedziczy ją po matce (tak jak po matce dziedziczy się żydostwo): „Więc myślę wtedy, że jestem całą ludzkością, że to ja właśnie jestem życiem. Byłam zawsze i zawsze będę. A śmierć śpi cicho pod moimi nogami” (K, s. 24). Ten „nastrój panteistyczny” towarzyszy Jance zresztą zawsze na „tle natury”, gdy „chce być sama” (K, s. 11) w momentach smutku i poczucia nieszczęścia: „I doznaję rozkosznego wrażenia nieskończonej jakiejś potęgi. Nie widzę końca trwania mego i mego panowania. Nie jestem na ziemi, nie jestem Janką Dernowiczówną, nie jestem ładna ani brzydka — jestem wieczna, nieuśpiona świadomość” (K, s. 11).

mość, jestem wszechświat” (K, s. 24); „Jestem w nastroju dziwnego rodzaju panteizmu. «Ja» moje zwielokrotnia się w tysiąc bogów i przenika cały świat. Nie ma już w nim miejsca na nic poza mną” (K, s. 57).

Podobnie jak Janka myśli o instytucji małżeństwa Obojański: „To jedyna dziedzina, w której wykazuje trochę sprytu” (K, s. 64). Ostatecznie więc nie dziwią słowa głównej bohaterki wypowiedziane do profesora, zamykające powieść *Kobiety*: „[...] wołałam wrócić do was niż do kościoła” (K, s. 208). Nie dziwi także fakt, że w *Równieśnicach* widzimy ją już jako żonę Obojańskiego. Zarówno „zakon” religii, jak i „zakon” nauki pozwalały jej być „podobną do westalki”, ale ponieważ (co było częstą konsekwencją zainteresowań przyrodniczych na przełomie wieku XIX i XX) wyznawała światopogląd materialistyczny — odrzuciła klasztor, małżeństwo mistyczne i objawienie wiary na rzecz biblioteki, białego małżeństwa i naukowego odkrycia. Skoro już musiała podporządkować się regułom patriarchatu, zrobiła to na własnych warunkach — wyszła za mąż za człowieka, który opiekował się nią jak ojciec dzieckiem i nie żądał w zamian „kochania”, a ona pozostała wierna miłości do matki, czyli do Rosławskiego. Można więc powiedzieć, że Janka Dernowiczówna dokonała takiego samego wyboru jak tytułowa bohaterka powieści Honoré de Balzaca, Eugenia Grandet, której narcyzm analizowała Naomi Schor: weszła do porządku Symbolicznego zafiksowana na porządku Wyobraźniowym⁴³.

AGATA ZAWISZEWSKA

A Gloss on Narcissism in Zofia Nałkowska's *Lodowe pola* [Ice Fields]

The article suggests a reading of Nałkowska's first work, treated as a literary study of narcissism. In *Lodowe pola* Nałkowska made an unsuccessful attempt to express the work through an inner narcissistic conflict, giving the protagonist, Janka Dernowiczówna, the qualities of narcissistic personality, such as individualism, dandyism, estheticism, Nietzsche-ism, atrophy of instinct, need for self-control, stage directing of life, and never-satisfied self love. The author also transferred her own feeling of emotional neglect by her mother in infancy onto the feeling of rejection of Janka's proposal by Rosławski. The image and experience of "ice fields" as the emptiness of life, chaos, and powerlessness, becomes a metaphor of narcissistic "abandonment depression",

⁴³ N. Schor, „Eugenia Grandet”. *Lustra i melancholia*, przeł. A. Zawiszewska, „Pamiętnik Literacki” 2009, nr 4.

which became, in Nałkowska's later work, a constantly present emotional mood and a source of artistic "tanatic imagination".

Keywords: Zofia Nałkowska, the biographical method, modernism, narcissism.

Agata Zawiszewska — doktor habilitowany, adiunkt w Zakładzie Literatury Polskiej XX wieku w Instytucie Polonistyki i Kulturoznawstwa US, badaczka czasopiśmiennictwa społeczno-kulturalnego i literatury pisanej przez kobiety w latach 1918–1939, autorka monografii: *Recepcja literatury rosyjskiej na łamach „Wiadomości Literackich” (1924–1939)* (2005), *Zachód w oczach liberałów. Literatura niemiecka, francuska i angielska na łamach „Wiadomości Literackich” (1924–1939)* (2006), *Życie świadome. O nowoczesnej prozie intelektualnej Ireny Krzywickiej* (2010) oraz wyboru publicystyki Ireny Krzywickiej, *Kontrola współczesności* (2008).