
ANNALES
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA
LUBLIN – POLONIA

VOL. XL

SECTIO FF

2-2022

ISSN: 0239-426X • e-ISSN: 2449-853X • Licence: CC-BY 4.0 • DOI: 10.17951/ff.2022.40.2.81-94

W pułapce wspomnień i pamięci.
Dom kobiet Zofii Nałkowskiej*

In the Trap of Memories and Memory. *Dom kobiet* by Zofia Nałkowska

MARIA JOLANTA OLSZEWSKA

Uniwersytet Warszawski, Polska

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6230-0621>

e-mail: mj.olszewska@uw.edu.pl

Abstract. Zofia Nałkowska's drama *Dom kobiet* (1930) is an ambiguous, multi-threaded and complex work. *Dom kobiet* can be read in various ways, i.e. as a moral, moral, psychological and even reflective-philosophical drama. It is a testimony of the writer's struggle not only with the patriarchal system and an attempt to settle accounts with male-female relations contained in the "bad love" formula, but it is also a work about the past, which becomes a trap for the protagonists of the drama. However, the most important considerations in this drama concern the relativity of interpersonal relations. The other person will always remain a mystery. Ultimately, Nałkowska's drama presents itself as a story about the impossibility of knowing the truth about another person and the world. Its meaning is deeply pessimistic. In this way *Dom kobiet* gains a philosophical dimension.

Keywords: woman, man, death, betrayal, memory, relativism, cognition, experiment, Zofia Nałkowska

Abstrakt. Dramat Zofii Nałkowskiej *Dom kobiet* (1930) jest dziełem niejednoznacznym, wielowątkowym i złożonym. *Dom kobiet* można czytać na różne sposoby, a więc jako dramat obyczajowy, moralny, psychologiczny, a nawet refleksyjno-filozoficzny. Jest świadectwem zmagania pisarki nie

* Tom sfinansowano ze środków Instytutu Językoznawstwa i Literaturoznawstwa UMCS. Wydawca: Wydawnictwo UMCS. Dane teled adresowe autora: Uniwersytet Warszawski, Instytut Literatury Polskiej, ul. Krakowskie Przedmieście 26/27, 00-927 Warszawa, Polska; tel.: +48 (22) 55 21 020.

tylko z patriarchalnym systemem i próbą rozliczenia się ze stosunkami damsko-męskimi, zawartymi w formule „złej miłości”, ale również jest utworem o przeszłości, która staje się pułapką dla bohaterek dramatu. Najważniejsze jednak w tym dramacie rozważania dotyczą względności relacji międzyludzkich. Druga osoba pozostanie na zawsze tajemnicą. Ostatecznie dramat Nałkowskiej prezentuje się jako rzecz o niemożliwości poznania prawdy o drugiej osobie, jak i świecie. Jego wymowa jest głęboko pesymistyczna. W ten sposób *Dom kobiet* zyskuje wymiar filozoficzny.

Słowa kluczowe: kobieta, mężczyzna, śmierć, zdrada, pamięć, relatywizm, poznanie, eksperyment, Zofia Nałkowska

Jednym z powracających wątków w złożonej i wielowarstwowej twórczości Zofii Nałkowskiej jest upływający czas, będący czymś nieodłącznym od ludzkiej świadomości. Można wręcz mówić o szczególnej filozofii czasu wpisanej w jej twórczość (Poulet, 1977, s. 25–69). Pisarka silnie odczuwała dramat istnienia. Przejmująco pisała w swych *Dziennikach* o bezsilności człowieka wobec upływu czasu. W jej widzeniu ludzkie życie nieubłaganie zmierza ku śmierci, będącej dla niej kresem wszystkiego. Człowiek żyje pod nieustającą presją czasu. Z lękiem oczekuje tego, co ma nadejść, jednocześnie nie potrafi wyzwolić się spod władzy przeszłości. Dzieje się tak, ponieważ, według Nałkowskiej, „nie jest jeden człowiek. Jest szereg kawałków czasu, nawleczonych na nitkę jednej pamięci” (Nałkowska, 1976, s. 291). Owo „pamiętanie”, będące procesem, „którego rezultatem są wspomnienia” (Erl, 2020, s. 20–23), pisarka rozumiała w szczególny sposób. Dla Nałkowskiej „pamięć jest pierwiastkiem budującym historię” (Erl, 2020, s. 71), w której ważną rolę odgrywa materia osobistych przeżyć, będących podstawą dla tworzenia doświadczenia indywidualnego (Maruszewski, 2005). Owa historia zostaje ocalona we wspomnieniu, a następnie utrwalona w tekście. Tak więc dla pisarki pamięć nie była tylko „skarbonką” pokrewną wywodzącej się z antyku idei pamięci traktowanej jako magazyn/schówek/pojemnik. W przypadku Nałkowskiej mamy do czynienia z pamięcią autobiograficzną, przynależącą do psychologii poznawczej, czyli osobistą formę pamięci, z dążeniem do odtwarzania przeszłości utrwalonej we wspomnieniach w sposób, o którym Paul Ricoeur (2006) pisał w *Pamięci, historii, zapomnieniu*. Mechanizmy działania pamięci autobiograficznej doskonale są widoczne w książce-wspominaniu Nałkowskiej, czyli *Domu nad łąkami* (1925). We wstępie do niej tak pisała: „Był dom, był las, trochę zwierząt – a poza tym już tylko psychologia. Zupełnie jak w skandynawskiej powieści” (Nałkowska, 1986, s. 14). I dodawała: „ten dom stał się wzorem dla innych domów i miarą, i prawem, i najdroższym na zawsze wspomnieniem” (Nałkowska, 1986, s. 7). Pamięć autobiograficzna pisarki w tym przypadku okazuje się prymarnym warunkiem formowania się tożsamości. Dochodzi zatem do budowania tożsamości przez pamięć. Nie mamy tu jednak do czynienia z „koncepcją pamięci jako *ars*” tylko „pamięci jako *vis*” (Erl, 2020, s. 63).

Ta wręcz obsesyjna fascynacja czasem u Nałkowskiej, powiązana ściśle z przeżyciami egzystencjalnymi, wpisywała się w strategię jej pisarstwa w swej formule autobiograficznego i eseistycznego (Frąckowiak-Wiegandtowa, 1975). Na ten fakt pisarka sama zwróciła uwagę w szkicu *O sobie* (1929), dając wyraz określönemu sposobowi odczuwania, doświadczania i widzenia świata. Według niej „pisząc, łudzimy się tylko, że materiał pierwszy czerpiemy z otaczającej rzeczywistości. Nie jest tak. Dostępne jest nam to tylko, co przeszło wewnątrz nas, co znalazło się nie tylko w naszej świadomości, ale po prostu naszej skóry, co już jest nami” (Nałkowska, 1957, s. 69). Pisarka w swych utworach, przedstawiając coś, o czym wiedzę zdobywała głównie za pomocą zmysłowego doświadczenia, jednocześnie przedstawiała samą siebie. Tym samym „osoba opowiadająca staje się tu zarazem osobą opowieści; ta zaś nie daje się oddzielić ani od swoich doświadczeń, ani od snucia opowiadania, za sprawą czego zapewnia sobie poczucie ciągłości i integralności własnej osoby, swą empiryczną tożsamość” (Nycz, 2001, s. 69). A zatem w przypadku pisarstwa Nałkowskiej mamy do czynienia z formułą pisaniem „sobą” i „o sobie”. Tak więc kształt tej twórczości „w dużej mierze wynikał z tego, co spotykało ją w życiu” (Kraskowska, 1996, s. 76). W związku z tym to

kobiece doświadczanie i doświadczenie świata kształtuje tok autobiograficznych narracji, modeluje strategię narracyjne, steruje tematyką, skupia konteksty. Zapośredniczone w języku, przepracowane w interpretacjach jest łącznikiem pomiędzy autobiografią, tekstem, interpretacją, światem. Przede wszystkim jest gwarantem istnienia (Pekaniec, 2014, s. 18).

A zatem sposób prezentacji kwestii temporalnych w utworach Nałkowskiej został zdeterminowany przez świadomie wypracowaną strategię pisarską autorki *Granic*. To często zaskakujące czytelnika jej utworów powracanie do pewnych motywów i wątków, w tym przypadku do niedającego się niczym wyciszyć obsesyjnego myślenia o upływającym czasie, ma podłoże psychologiczne, o czym Nałkowska pisała w kolejnym swym szkicu pt. *O pisaniu* (1936). Przyznawała, że „przyczyną jest tu pewna właściwość mej myśli, którą nazwałam sobie kiedyś złośliwie «lepkością». Lepkość, czepliwość, uporczywość. Bo nie mogę się odżegnać od natrętnego tematu, jestem go długo ciekawa, jestem zajadła w tej ciekawości” (Nałkowska, 1957, s. 62).

W sposób szczególny zagadnienie czasu, pamięci, wspomnień, przypominania i zapominania Nałkowska podjęła w swym dramacie pt. *Dom kobiet*¹. U progu lat

¹ Nałkowska na poważnie zainteresowała się teatrem dopiero na początku lat 30. XX wieku, kiedy była już znaną i cenioną pisarką. Co prawda od młodzięcych lat lubiła chodzić do teatru i gruntownie czytała dramaty największych twórców dramatycznych: Wiliama Szekspira, Juliusza Słowackiego, Adama Mickiewicza, Stanisława Wyspiańskiego, Henrika Ibsena i Augusta Strindberga. Teatry Warszawy, Krakowa i Lwowa były wtedy ważnymi ośrodkami kulturalnymi, a dawane

30. XX wieku, kiedy pisała ów dramat, jej życie wydawało się niezwykle intensywne. Dopiero co ukazała się jej powieść *Niedobra miłość* (1928), będąca zapowiedzią *Renaty Śluczańskiej* (1935), mającej stać się udramatyzowaną formą tej powieści, a zwłaszcza myśli wyłożonych przez pisarkę we wstępie (Rogatko, 1980, s. 136). Wkrótce światło dzienne ujrzały *Ściany świata* (1930) oraz *Granica* drukowana od roku 1932 (wyd. 1935) w „Tygodniku Ilustrowanym”. Jednocześnie Nałkowska coraz silniej, o czym świadczą fragmenty jej ówczesnych *Dzienników*, odczuwała nieubłagany upływ czasu, co łączyła z powolnym starzeniem się i bardziej świadomym doświadczaniem tragizmu egzystencji. Stopniowo zaczęła dokonywać bilansu swego życia. U progu roku 1930 wspominała, jak w rozmowie z Heleną Boguszewską „z najgłębszym podziwianiem rozważaliśmy tę naszą starość, ten los tak nieoczekiwany, tak niepojęty. Jednak wciąż pełne jesteśmy życia i pełne możliwości” (Nałkowska, 1988, s. 39). W tej atmosferze rozrachunku z własnym życiem powstała pierwsza sztuka teatralna Nałkowskiej – *Dom kobiet*². Pomysł na dramat narodził się w roku 1929, a jego premiera, w co duży wkład w wystawienie tej sztuki miał Arnold Szyfman, zafascynowany tym tekstem, odbyła się 21 marca 1930 roku³. Chociaż próby dramaturgiczne Nałkowskiej traktowane były przez badaczy jej twórczości jako „odosobniona pozycja próby sił czy eksperymentu” (Rawiński,

tam przedstawienia stały na wysokim poziomie. Fascynacje teatrem przez Nałkowską, poświadczone zapisami w jej *Dziennikach*, doprowadziły do powstania trzech jej dramatów: *Domu kobiet*, *Dnia jego powrotu* i *Renaty Śluczańskiej*, które dobrze wpisały się w repertuar teatralny tego okresu (Kowalska, 1961, s. 190–211). Obszernie na temat dramaturgii Z. Nałkowskiej pisała Wanda Leopold (1958, s. 118–126).

² Historię powstania tego dramatu i dzieje jego inscenizacji można prześledzić w *Dziennikach* Nałkowskiej. Zaczyna się wzmianką z 15 września 1929 roku, kiedy Nałkowska przyznaje: „Po raz pierwszy w życiu piszę dla sceny, piszę dramat, który może będzie nazywał się *Dom kobiet*, a może inaczej”. Zob. zapisy: 15 IX 1929, 25 X 1929, 29 X 1929, 30 XII 1929 (Nałkowska, 1980, s. 421, 434–435, 435–436, 440). Zob. Krasiński, 1974, s. 343 i nast.

³ Premiera *Domu kobiet* odbyła się 21 marca 1930 roku w Teatrze Polskim w Warszawie, a sztukę wyreżyserowała Maria Przybyłko-Potocka (1873–1944). Inscenizacja nawiązywała do największych inscenizacji Teatru Polskiego. Sztuka Nałkowskiej została zagrana na warszawskiej scenie 31 razy. Szybko posypały się propozycje przekładów z Niemiec, USA, Norwegii, Jugosławii. Została przetłumaczona na 11 języków i przyniosła pisarce międzynarodową sławę. Słuchowisko według *Domu kobiet* nadało radio norweskie. <https://www.terazpoliz.com.pl/dziwypolskie-dom-kobiet.html> (dostęp: 10.11.2022). Jak pisał T. Boy-Żeleński: „Sztuka odniosła zdecydowany sukces, stawiając panią Nałkowską w pierwszym rzędzie naszych autorów dramatycznych, a zarazem w rzędzie europejskich osobliwości. Bo zauważmy, jak Zapolska była od czasów Sofoklesa jedynym w dziejach ludzkości talentem dramaturgicznym w wielkim stylu, tak samo p. Nałkowska jest dziś, jak sądzę, bodaj że jedyną w Europie poważną przedstawicielką swojej płci na scenie” (Boy-Żeleński, 1965, s. 237). Zob. także E. Krasiński, 1974, s. 342–354, gdzie została zaprezentowana korespondencja z archiwum A. Szyfmana dotycząca realizacji scenicznej *Domu kobiet*. Zob. też materiały na stronie internetowej <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/10417/prapremiera-domu-kobiet-nalkowskiej> (dostęp: 10.11.2022).

1993, s. 292), to jednak, kiedy potraktujemy jej dzieło pisarskie całościowo, wtedy okazuje się, że nie mamy do czynienia z bytem osobnym, tylko z utworem dobrze wpisującym się w całościowo postrzeganą strategię jej pisarstwa. Świadczy o tym chociażby wzmianka w jej *Dzienniku* z 15 września 1929 roku, dotycząca *Domu kobiet*: „Moje więc ciężkie doświadczenia znowu jakoś przetwarzam na sztukę” (Nałkowska, 1980, s. 421)⁴. Tym razem pisarka świadomie sięgnęła nie po tekst epicki, tylko po dramat, aby o sprawach dla niej ważnych mówić w dialogicznej formie, co potwierdza jej wypowiedź:

Teatr pociąga mnie najbardziej w tej chwili. Urokiem jego jest skrót, jest skondensowanie, skupienie zagadnienia w jednym miejscu, daje daleko ostrzejszy przekrój rzeczywistości niż proza [...]. Bowiem w zakresie techniki powieściowej dramat otworzył przede mną nowe możliwości (Podhorska-Okołów, 1931, s. 3)⁵.

Dom kobiet, który Tadeusz Boy-Żeleński uznał za „wydarzenie sezonu” (Boy-Żeleński, 1965, s. 237), okazał się niemałym zaskoczeniem dla publiczności. Zwłaszcza „w gronie mężczyzn-krytyków wzbudził on tyleż ciekawość, co niepokój” (Kraśiński, 1974, s. 342). Zdumienie widzów, jak i krytyków budził fakt, że na scenie brakowało fizycznej obecności mężczyzn i tylko w zakończeniu sztuki zza drzwi odzywał się głos męski, należący do Liwienieckiego – kochanka czy też ukochanego jednej z bohaterek, Ewy Łasztówny. Krytycy swą uwagę skupili przede wszystkim na kreacjach kobiet oraz na relacjach pomiędzy kobietami a mężczyznami. To obserwowanie „kobiet wykluczonych, zafiksowanych na swoich rzeczywistych i fantazmatycznych relacjach z mężczyznami” – zdaniem Edwarda Kraśińskiego (Kraśiński, 1974, s. 242) – ma na widza działać „niesamowicie przerażająco”, a nawet budzić w nim odrazę, o czym z kolei brutalnie pisał Antoni Słonimski, przekonując, że „miałoby się chwilami ochotę rozpędzić tę

⁴ Według Ewy Kraskowskiej najlepiej zachować całościowy ogląd twórczości Nałkowskiej, nie rozbijając jej na poszczególne etapy. Zdaniem badaczki „nie istnieje więc coś takiego, jak teleologiczny porządek biografii, sensowne wynikanie z siebie kolejnych etapów życia w biegu życia jako takiego, życia, które odznacza się chaotycznością i przypadkowością; życia, któremu przeciwstawia się świadomość – «jedyny organizujący bezsens aparat samowiedzy, jak pisze Nałkowska w *Węzłach*. Świadomość naprzeciwko życia. Zabieg taki – ukazywanie identycznych sytuacji w różnych wariantach, powtarzanie kanwy fabularnej pierwszego planu na planie drugim i dalszych – stosuje Nałkowska konsekwentnie w większości utworów” (Kraskowska, 1996, s. 78).

⁵ Po *Domu kobiet* Nałkowska napisała wkrótce kolejne sztuki, m.in. *Dzień jego powrotu* (1931), którego jednak Szyfman nie zechciał wystawić. *Agnieszka Śluczańska* (1936) będąca przeróbką sceniczną jej powieści *Niedobra miłość* okazała się próbą mało udaną. Fascynacja teatrem doprowadziła pisarkę do tego, że w roku 1936 dla miesięcznika „Studio” napisała szereg miniaturowych recenzji teatralnych z przedstawień sztuk polskich i obcych w teatrach warszawskich weszły one w skład rozdz. *O teatrze z tomu Widzenie bliskie i dalekie*. Zob. także wybór Nałkowska, 1974, s. 318–324.

gromadę kobiet, upiornie zapatrzonych we fragmenty ciał mężczyzn, dawno już pogrzebanych”, zniszczyć ów dom „lalek seksualnych, wycofanych z obiegu, wyrzuconych na strych. [...] całego «jądra ciemności» uczuć kobiecych” (Słonimski, 1966, s. 169). Wtórował mu Adolf Nowaczyński, pisząc: „*Dom kobiet* jest domem poganek, biednych, nowoczesnych dusz wielkowiejskich, wyjąłowionych, a oplatających się tylko jak bluszcze wokół męskich hełmów i torsów” (Nowaczyński, 1930, s. 8). Dla Marii Kuncewiczowej (Kuncewiczowa, 1930, s. 98) jest to dom „kobiet nawiedzonych”. Karol Irzykowski (Irzykowski, 1930, s. 2) perorował zaś o „potrzebie stworzenia przeciwwagi dla tych sybarytycznych, zadowolonych z siebie i ze swoich smutków kobietek”, czyli o konieczności powołania do życia „domu mężczyzn”⁶. *Dom kobiet*, jak widać, wzbudzał w tym krytyku niezdrową fascynację, przechodzącą w lęk i niechęć⁷. Tak więc krytycy odczytywali *Dom kobiet* Nałkowskiej przede wszystkim w kontekście pytań o męską i kobiecą tożsamość rozumianą w kategoriach socjokulturowych i psychologicznych. Takie podejście krytyków do sztuki Nałkowskiej nie dziwi, ponieważ przy lekturze jej utworów zwracano szczególną uwagę na związki łączące kobietę i mężczyznę, uznając tę kwestię za temat wiodący w całej twórczości autorki⁸. A jednak Nałkowska nie zamknęła swego *Domu kobiet* w tej wąskiej formule. Warto przytoczyć tu słowa Nałkowskiej, która 12 lipca 1933 roku, a więc krótko po napisaniu *Domu kobiet*, zapisała w swym *Dzienniku*:

Z uwagą rozważam siebie i świat. [...] myśli są wyżej uorganizowanym uczuciem, uczuciem sformułowanym, przeniesionym do wyższej instancji: uświadomienia. Nawet najwyższa forma myślenia, spekulatywna, wynika ze zdziwienia światem, z niepokoju istnienia. [...] Filozofia jest organizacją zdziwienia, nauka – ciekawości (Nałkowska, 1988, s. 382).

⁶ Karol Irzykowski potraktował dramaturgię Nałkowskiej jako projekt z góry skazany na niepowodzenie. Odmówił autorce zmysłu dramatycznego i scenicznego, psychologicznej intuicji oraz głębszej myśli filozoficznej, tym samym uznając tekst od strony artystycznej za całkowicie bezwartościowy. Co prawda docenił ambicję pisarki, jednak przede wszystkim potępił ją za brak rozsądku oraz rozeznanie we własnych możliwościach artystycznych. „Jakim ryzykiem była budowa *Domu kobiet* – na naszym piasku”. Zastanawiał się: „Skąd żeby wziął się w Polsce materiał na tego rodzaju laboratorium myśli? Jest natomiast dużo materiału na *plotkarium*. Nałkowska raz napisała rzecz pt. *Rehabilitacja plotki*. Mógłbym ją uważać za studium wstępne do tego dramatu. W plotce widzi Nałkowska – podobnie jak Bergson w śmiechu – pewien korektyw społeczny”.

⁷ Ciekawą recenzję napisała też Maria Dąbrowska tuż po premierze *Domu kobiet*. Nie opublikowała jej jednak wobec sprzeciwu Nałkowskiej. Można ją znaleźć w *Pismach rozproszonych* autorki *Nocy i dni* (Dąbrowska, 1964, s. 523–534).

⁸ Według Ewy Kraskowskiej „żadna z powieściopisarek dwudziestolecia międzywojennego nie powiedziała tylu zaskakujących rzeczy o miłości między kobietą i mężczyzną” (Kraskowska, 1996, s. 71, 73).

Jeśli uznamy, że w *Domu kobiet* „to, co najbardziej istotne, to tkanka filozoficzna zawarta w wypowiedziach bohaterek” (Wójcik, 1973, s. 244), to okazuje się, że w tym dramacie obecna jest tak ważna dla pisarki „stężona filozoficzna refleksja nad istotą bytu, świata, zdarzeń, nad naturą człowieka, jego obliczem moralnym, skłonnościami, wielkością i małością” (Wójcik, 1973, s. 243). Przedmiotem zrozumienia staje się zatem świadomość, będąca podmiotem kształtującym przedstawioną rzeczywistość, co pozwala na uchwycenie form myślenia. Według Janusza Majchereka w *Domu kobiet* mamy do czynienia z „psychicznym laboratorium myśli”, które „w istocie swojej ujawnia pewną [...] wypreparowaną, a być może nawet sztuczną sytuację”, w której „chodzi [...] nie o pokazanie mniej lub bardziej prawdopodobnej historii z tak zwanego życia, lecz o wydobywanie mechanizmu psychicznego, który tym życiem rządzi ujawniając stopniowo całą względność rzeczywistości” (Majcherek, 1989–1990, s. 7). Z tego powodu „ważniejsze okazuje się to, czego nie ma na scenie niż to, co jest” (Majcherek, 1989–1990, s. 7). Warto zatem z tej perspektywy odczytać ten dramat Nałkowskiej, biorąc pod uwagę szczególną rolę, jaką odgrywa przeszłość w świadomości bohaterek.

Literalnie czytany *Dom kobiet* prezentuje się jako „ibsenowski z ducha «dramat codzienności»” (Rawiński, 1993, s. 292). Rzecz rozgrywa się w małym domu na wsi u Celiney Bełskiej w jeden piękny, słoneczny, wiosenny dzień, któremu szczególnego uroku dodają kwitnące wokół domu kwiaty. Na scenie widzimy pokój bawialny, w tle przeszklone drzwi na taras i ogród, przez drzwi widać kwitnące drzewa. W kątku pokoju stoi fotel babki Celiney, na nim leżą pled i poduszka, a obok znajduje się mały stolik. W tym pokoju chronią się bohaterki przed zewnętrznym światem, który wydaje się wślizgać do pokoju. Na scenie można zobaczyć siedem kobiet w różnym wieku, reprezentujących trzy generacje, a więc wiekową babkę Celinę Bełską (lat 82), jej dwie starzejące się, owdowiałe córki: Julię Czerwieńską (lat 60) i Marię Łanową (lat 59), synową Teklę Bełską (lat 54), wdowę po synu Andrzeju, wnuczkę Joannę Nielewiczową (lat 40), rozwiedzioną Różę Byleńską i służącą Zofię Sworzeniową (lat 50). Na scenie pojawi się również ku zaskoczeniu bohaterek nieoczekiwany gość, jakim okaże się nieślubna córka Jerzego, Ewa Łasztówna, która jak wąż wślizgnie się w ten „ogród rajski” i zburzy panujący tam porządek.

W domu, w którym są tylko samotne kobiety, wydane na pastwę wspomnień, panuje szczególna atmosfera. Jak już zostało powiedziane, *Dom kobiet* rozgrywa się w ciągu jednego dnia. Akt I ma miejsce rano, akt II – wczesnym popołudniem, a akt III o zachodzie słońca. A zatem jest to jeden dzień z życia kobiet, w którym praktycznie nic ważnego się nie dzieje. Jak co dzień kobiety wydają się zajmować codziennymi sprawami. Brak scenicznego „dziania się” pozwala widzowi skupić swą uwagę na procesach zachodzących w psychice bohaterek. Okazuje się, że ten „dom kobiet” jest w rzeczywistości „domem pogrzebowym”, miejscem nieustannego przeżywania

i celebrowania permanentnej żałoby po utraconych mężczyznach. Bohaterki jawią się jako Penelopy oplakujące swych mężów. Żyją tylko przeszłością, która wciąż powraca w ich wspomnieniach, od których nie potrafią się uwolnić. W *Domu kobiet* przeszłość, traktowana w sensie intelektualnym, emocjonalnym i duchowym, będąca sednem ludzkiej osoby, staje się główną bohaterką dramatu (Boy-Żeleński, 1965, s. 238). Według Marka Rawińskiego (1993, s. 293–294) *Dom kobiet* realizuje model „teatru zwierciadła” (*teatro della specchio*) Luigi Pirandella (*Żeby wszystko było jak należy*, 1920), w którym „odbija się” taka przeszłość, jakiej istnienia nikt nie podejrzewał. Jej rozpoznanie dla bohaterek stanie się znaczącym momentem ujawnienia prawdy. *Dom kobiet* zbliża się także do dramatu „piątego aktu” Henryka Ibsena (Matuszek, 2001, s. 54–101), ponieważ to, co najważniejsze w *Domu kobiet*, wydarzyło się w przeszłości. W dramacie Nałkowskiej przeszłość, podobnie jak w Ibsenowskich *Upiorach* (1881) czy *Rosmersholmie* (1886), również determinuje zachowanie bohaterów, wpływa na rozwój akcji i sposób konstrukcji świata przedstawionego. Jak tłumaczyła Nałkowska:

Moja sztuka nie jest właściwie tragiczna. Nikt w niej nie zabija, a wszyscy, co mieli umrzeć, umarli przed podniesieniem kurtyny. Umierają tylko pewne kwalifikacje rzeczy, odsłaniają się stopniowo, ujawniają w cudzych oczach i cudzych dramatach nowe strony i nowe prawdy naszych dramatów. To odsłanianie się rzeczy dawnej jest istotną akcją mojej sztuki (Podhorska-Okołów, 1931, s. 2).

W trakcie trwania sztuki prawda ujawnia swe oblicze powoli, ale konsekwentnie. Wszystkie kobiety w tym dramacie czują się opuszczone, samotne i nikomu „niepotrzebne”. Tekla ze smutkiem stwierdza, że jest to dom starych, nikomu „niepotrzebnych kobiet” (Nałkowska, 1990, s. 28). Dzieci i wnuki odeszły, one już nie pracują zawodowo. Wydają się wieść spokojną egzystencję. Czas jakby się dla nich zatrzymał, a one żyją tylko przeszłością obecną w ich świadomości. Egzystują więc w kręgu własnych wspomnień, z którego nie potrafią się wydostać. Realne życie wydaje się toczyć poza nimi. Liczą się tylko nieobecni mężowie, którzy wciąż przez bohaterki są „wskrzeszani z martwych”. Wszystkie one bowiem w różnych okolicznościach straciły mężów. Każda z nich na swój własny sposób przeżywa osobistą tragedię. Babce spokój daje mądrość życiowa, która przychodzi wraz ze starością i nabytym przez lata doświadczeniem. Rozgoryczona Tekla, która oprócz męża straciła również dziecko w wojennych okolicznościach, otoczyła się murem oziębłości i obojętności na wszystko, co ją otacza. Maria ucieka w prace domowe, jakby chciała przez nieustanną krzątanie zagłuszyć własne myśli i w ten sposób zabić w sobie pamięć o zmarłym mężu. Julia, choć emanuje pogodą ducha i życzliwością dla świata, ucieka w chorobę i cierpienie, wierząc jakby wbrew sobie, że śmierć wcale nie jest wiecznym rozstaniem z bliską osobą. Róża z kolei stara się patrzeć trzeźwo na swoje nieudane małżeństwo i rozwód. Bagatelizuje to, co się

wydarzyło, aby móc pogodzić się z losem. Joanna po stracie męża pogrążona jest w depresji. Cierpi na nerwicę lękową spowodowaną poczuciem winy wobec własnego męża. Spędzając kiedyś wakacje w nadmorskim kurorcie, nawiązała krótki romans z przypadkowym mężczyzną. Był to wynik oczarowania cudzoziemcem. Do tej zdrady nie przyznała się przed mężem, bojąc się go zranić i stracić. Nie zdobyła się na wyznanie prawdy, co – według niej – miałyby charakter oczyszczający. Kiedy Jerzy umarł, niczym niedające się zagłuszyć wyrzuty sumienia dla kobiety stały się źródłem traumy i psychicznej udręki. Joanna przez cały czas zadręcza się poczuciem winy. Żyje w lęku, nie może spać, ciągle płacze, co nie przynosi jej ulgi. Z pietyzmem i prawie religijną czcią celebrytuje pamięć o mężu jako o człowieku szlachetnym, mądrym i pracowitym. Zdrada, której się dopuściła, poczucie winy wobec męża i brak akceptacji własnej osoby, przechodzące w obrzydzenie sprawiają, że pozostaje nieprzystępna i odgradza się od innych bohaterek murem smutku.

W przypadku bohaterek *Domu kobiet* nie mamy do czynienia z chwilowym powrotem do przeszłości, tylko z całkowitym w niej pogrążaniem się i egzystowaniem. W wyniku czego stały się jej więźniarkami. W zamkniętej przestrzeni domu Babki Celiny nieustannie, wręcz obsesyjne rozpamiętują to, co już minęło, wciąż wywołują zaprzeszłe zdarzenia. Porządkują je na nowo i wartościują, nie potrafiąc jednak w sposób satysfakcjonujący przepracować tego, co w ich życiu się wydarzyło. Zamienia się to w rodzaj udręki psychicznej i staje się doświadczeniem o charakterze sadomasochistycznym.

Zdarzenia traumatyczne utrwalają się w ludzkiej pamięci w postaci ran, obsesji i ruminacji, czyli w formie powracających, negatywnych myśli, które zaczynają być stale obecne w ludzkiej świadomości i wypierają z niej wszystko to, co zdarzyło się innego. Bohaterki dramatu Nałkowskiej znalazły się w sytuacji, kiedy ludzki mózg przestaje odróżniać rzeczywiste zdarzenia od wspomnień. Człowiek zastęga w przeszłości, a stając się jej więźniem, zaczyna żyć poza realnym czasem i przestrzenią w świecie iluzji i fantazmatów. Dla bohaterek dramatu Nałkowskiej zmarli mężowie stają się „nigdy niezblakłym wspomnieniem” (Nałkowska, 1990, s. 21). Wydają się żyć własnym, osobnym życiem i sprawować nieograniczoną niczym władzę nad tymi, którzy je snują. W przestrzeni „domu kobiet” żywi i umarli egzystują w tej samej czasoprzestrzeni. Z tego powodu dla Boya-Żeleńskiego jest to „dramat o duchach” (Boy-Żeleński, 1965, s. 241), które swobodnie krążą po scenie i paradoksalnie sprawiają wrażenie bardziej żywych niż bohaterki. Wydawać by się mogło, że to kobiety żyją wspomnieniami, ale paradoksalnie jest odwrotnie, to „one żyją nami” i „się zmieniają nawet bez naszego udziału” (Nałkowska, 1990, s. 68). Tak wykreowana sytuacja sceniczna w *Domu kobiet* przypomina sytuację z *Rosmersholm* Ibsena, gdzie „pozostający pamiętają długo o umarłych», a tak naprawdę to «umarli długo pamiętają o Rosmersholmie», egzystują tak jakby nie

mogli się w zupełności odłączyć od tych, których tu zostawili” (Ibsen, 1899, s. 370). Pamięć zniewala bohaterów Ibsena, staje się ich kłątą i jarzmem psychicznym nie do udźwignięcia (Matuszek, 2009, 243–251). W sztuce Nałkowskiej Tekla zauważa, że „tylu jest tych zmarłych w tym domu” (Nałkowska, 1990, s. 10). Potwierdza to Babka, mówiąc, że „oni jeszcze jakoś żyją – i nawet się trochę zmieniają – ci, co dawniej umarli” (Nałkowska, 1990, s. 10). Julia twierdzi, że „są chwile, że czuję obecność twego wuja tak, jakbym słyszała jego głos, jego słowa” (Nałkowska, 1990, s. 30). W dodatku, do takiego wniosku dochodzą bohaterki, „To tylko od nas zależy, od tych, co zostają” (Nałkowska, 1990, s. 11). Okazuje się bowiem, że przeszłość nigdy nie jest zamknięta w sposób nieodwołalny, tylko dalej żyje w ludzkiej świadomości i zmienia się wraz z człowiekiem i jego sytuacją egzystencjalną. Ostatecznie „jesteśmy tworem naszych wspomnień i nasza świadomość jest funkcją naszej pamięci. Ta nasza przeszłość domaga się od nas upamiętnienia i pragnienie upamiętnienia przeszłości stale znajduje wyraz w naszych poczynaniach” (Zaleski, 1994, s. 1). Stosunek człowieka do tego, co nieodwołalnie minęło, łączy się ze złudzeniem, że to, co najlepsze sytuuje się w przeszłości, a co rodzi w człowieku niedające się łatwo przezwyciężyć poczucie „braku”, czyli tęsknotę „za sobą dawnym w tym miejscu” (Zaleski, 1994, s. 17). Poczucie „utrąty” rodzi w człowieku niedosyt pragnień, co z kolei prowadzi do nostalgii za tym, co minęło i już nie wróci, a co skazuje człowieka na melancholię, czyli „chorobę na śmierć”. Taki w swej istocie jest melancholijny „dom kobiet”.

Bohaterkom *Domu kobiet* wydaje się, że gdyby rezygnowały ze swych wspomnień, wtedy dokonałyby zdrady własnych ideałów, a tym samym utraciłyby swą tożsamość i poczucie sensu własnego życia. Wspomnienia, nawet te traumatyczne, to jedyne, co im w życiu pozostało i co posiadają na własność. Bohaterki sprawiają wrażenie, że istnieją tylko dzięki mężczyznom, którzy nawet po śmierci wydają się im przydzielać role społeczne do odegrania, określać ich tożsamość i wyznaczać granice ich wolności. Paradoksalnie wpisanie przeszłości w określone schematy pozwala im egzystować w świecie przez siebie wykreowanym, a więc sztucznym, nieistniejącym, a jednak w jakiś sposób uporządkowanym, oswojonym i bezpiecznym. Dzięki wspomnieniom dalej pozostały „żonami swych mężów”. A zatem swe wspomnienia uczyniły sposobem na utrzymanie tego, co kochały, kim były w przeszłości i czego za wszelką cenę nie chcą stracić. Tak więc bohaterki Nałkowskiej, tkwiąc w pułapce swej pamięci, nie potrafią, a właściwie nie chcą z niej wyjść, bo wtedy skazałyby się na nicłość i przestałyby istnieć. Nie umieją odnaleźć się w świecie „bez mężczyzn”. W ten sposób starają się odzyskać to, co wydaje się nieodwołalnie stracone, czyli dawne, uporządkowane życie. Boją się wolności, wyzwolenia, aktywności, wyjścia poza schematy narzucone im przez patriariat. Jest to strach przed własnym, nowym, innym „ja”. Ich zachowanie

daje się zamknąć w formule „ucieczki od wolności”. Tak jest według nich lepiej i bezpieczniej, ponieważ mogą trwać, a nie, nawiązując do tytułu kolejnego dramatu Ibsena, „wstawać z martwych”.

Tę celebrację żałoby i smutku przerywa nagle i niespodziewane wtargnięcie do „domu kobiet” nieznanego nikomu, młodziutkiej dziewczyny, Ewy Łasztówny. Jak się wkrótce okazało, nieślubnej córki Jerzego, który od 20 lat bez skrępowań zdradzał Joannę. W tym samym czasie również oszukiwał matkę Ewy, wmawiając jej, że Joanna nie chce dać mu rozwodu. Zwodził więc obie kobiety. Ewa przychodzi prosić Joannę o finansowe wsparcie. Została zmuszona do porzucenia pracy, ponieważ jej szef, człowiek żonaty i poważany w środowisku, upatrzył ją sobie na kochankę i rozpoczął polowanie na dziewczynę, która w swej naiwności go pokochała. W zakończeniu dramatu Ewa opuszcza „dom kobiet” i odchodzi wraz z ukochanym. Mężczyzna wygrywa tę walkę. Na scenie rozlega się jeden raz męski głos. Potwierdza w ten sposób swą władzę nad kobietami. Widz domyśla się, że młoda dziewczyna powtórzy los swojej matki. Powieli los innych, naiwnych, uwiedzionych, a potem zdradzanych lub porzucanych kobiet. Natomiast dla Joanny to spotkanie, w czasie którego dowiaduje się bolesnej prawdy o swoim idealnym związku z Jerzym, staje się rodzajem wstrząsu i terapii. Niespodziewanie dla siebie samej całe swe dotychczasowe życie ujrzała w zupełnie innym świetle. Do tej pory w zmarłym mężu widziała tego, kogo chciała widzieć i stworzyła jego postać na miarę swych wyobrażeń o idealnym związku między kobietą a mężczyzną, a następnie taki obraz utrwalała w swej pamięci. Zaślepiąca postrzegła Jerzego jako prawego, opiekuńczego i szlachetnego człowieka, który poświęca się dla dobra rodziny. Zmęczenie i jego zniechęcenie brała za objawy wzniosłości, a egoizm za przejawy altruizmu. Żyła w świecie iluzji. Kryzys tożsamości wywołany wewnętrznym wstrząsem pozwolił Joannie uświadomić sobie, że do tej pory egzystowała w świecie fałszywych wyobrażeń, funkcjonując poza realnym „czasem i przestrzenią”. Doświadczyła utraty poczucia rzeczywistości na rzecz przeszłości, co doprowadziło ją do rozpadu osobowości. Deziluzja okazuje się bolesna, ale niezbędna dla odbudowania swego podmiotowego, silnego „ja” i stworzenia nowej tożsamości. Doznany wstrząs pozwolił Joannie wyjść z więzienia przeszłości, odzyskać podmiotowość, zintegrować ponownie własne „ja”, i tym samym przywrócić egzystencji właściwy, utracony wymiar przez zakorzenienie się w czasie teraźniejszym. Można mieć nadzieję, że dramat Joanny się zakończył, chociaż Nałkowska pozostawia nas z pytaniem o to, co będzie dalej, o przyszłość. Tak naprawdę nic do końca nie jest pewne, a zwłaszcza wiedza o nas samych, jak i innych. Poczucie obcości wydaje się dominować w tym dramacie.

W *Domu kobiet* Nałkowska w szczególny sposób ukazała relacje międzyludzkie. Okazuje się, że nawet to, co wydaje się możliwe do poznania, ponieważ istnieje

w zamkniętej przeszłości, jest relatywne i złudne. Pisarka dochodzi do wniosku, że prawda o drugim człowieku jest nieosiągalna i pozostaje poza zasięgiem ludzkich możliwości poznawczych. Nie jesteśmy bowiem w stanie przeniknąć myśli drugiego człowieka i do końca zrozumieć jego postępowania. Dramat Nałkowskiej, w którym tak ważną rolę odgrywają wspomnienia, daje się zatem odczytać jako rzecz o bezskutecznym docieraniu do prawdy o drugim człowieku. Okazuje się, że zarówno bohaterki, jak i widzowie nie wiedzą, jacy naprawdę byli utraceni mężowie. Wydają się bliscy, a jednocześnie, paradoksalnie, odlegli, inni i obcy. Pisarka, nie tylko w tym dramacie, ale w całej swej twórczości, pisała „o kosztach, jakie trzeba płacić za bliskość z drugim człowiekiem”, co „dotyczy nie tylko układu między kochankami, lecz w ostatecznym rozrachunku wszelkich form uczuciowego obcowania z innymi istotami” (Kraskowska, 1996, s. 71). Nałkowska na kartach swych utworów wciąż powracała do kwestii dla niej fundamentalnych, a mianowicie do pytania o to, kim zatem jesteśmy? Czy tymi, za których sami się uważamy, czy może tymi, za których uważają nas inni? Według niej:

[...] o ile to da się wiedzieć, o ile w ogóle to jest możliwe wiedzieć. Człowiek żyje jeden obok drugiego lata całe i nie wie o nim nic. Żyje między najbliższymi, jak w ciemności. Zaledwie siebie zna – i to zna źle, źle siebie sądzi. Jakże może sądzić innych? Co może naprawdę wiedzieć o ludziach z ich czynów, z ich słów – kiedy niewiadome są myśli? (Nałkowska, 1990, s. 21).

Nałkowska zauważa, że „nie wiesz, co dzieje się w cudzej duszy. Nie masz na to żadnej miary” (Nałkowska, 1990, s. 26). Stąd „jesteśmy w myślach dalecy od siebie, jak gwiazdy” (Nałkowska, 2010, s. 46). Dlatego – zdaniem pisarki – zawsze „między człowiekiem i człowiekiem takie jest wszystko niejasne i niewiadome” (Nałkowska, 1990, s. 89), a między jednym człowiekiem a drugim rozpościera się tylko ciemność (Nałkowska, 1990, s. 78). Tak więc „natura cierpienia, natura miłości – wszystko co jest od człowieka do człowieka, to już tylko ciemność” (Nałkowska, 1990, s. 78). Babka w swej mądrości zrozumiała, że „każda rzecz, każdy fakt robi się wciąż inny niż jest – rozumiesz? I naprzód robi się inny na drodze od człowieka do człowieka. A później robi się inny już w nas samych” (Nałkowska, 1990, s. 70). „Bo myśli są bezkarne, nie mają w twarzy człowieka żadnego kształtu, żadnego znaku. Myśl kończy się na mnie, myśl zaczyna się i kończy na mnie” (Nałkowska, 1990, s. 78). Dotarcie do prawdy o sobie samym, jak i o drugim człowieku, z góry skazane jest na porażkę. W *Domu kobiet* jak *leitmoiv* powraca stwierdzenie, że „wszystko jest inne” (Nałkowska, 1990, s. 126), „nic nie jest pewne” (Nałkowska, 1990, s. 126) i „nigdy nic nie wiadomo” (Nałkowska, 1990, s. 126). Wtedy „jest tak, jak gdyby nic nie było... jak gdyby może nawet nic stało się nic” (Nałkowska, 1990, s. 127). Tak więc wszystko okazuje się relatywne i płynne. Nic raz na zawsze nie jest zamknięte w narzuconej z góry formie, ale

domaga się nieustannej rewizji. W świecie Nałkowskiej człowiek skazany jest na niepewność i pesymizm.

Podsumowując, w *Domu kobiet* pisarka po raz kolejny podjęła nurtujące ją od samego początku zagadnienie sposobu egzystencji człowieka w świecie. W dramatycznym wariacie starała się zrealizować

kilka wciąż tych samych tez psychologicznych i filozoficznych, ilustrując je coraz to innymi przypadkami ludzkimi. Treść owych tez nie wynika z fascynacji konkretną filozofią, bierze się raczej z głębokiego namysłu nad ludzką naturą, biegiem życia oraz istotą relacji międzyludzkich, po czym wtórnje znajduje uzasadnienie we współczesnych kierunkach filozoficznych (Kraskowska, 1997, s. 7).

Można powiedzieć, że do Nałkowskiej dobrze odnoszą się słowa Georgesa Pouleta, że „każda literatura jest filozofią, a każda filozofia literaturą” (Poulet, 1977, 19). *Dom kobiet* Nałkowskiej mówi o czasie, który zniewala, kiedy człowiek odwraca się od teraźniejszości i żyje tylko przeszłością, jak również o czymś równie ważnym, o relatywizmie poznania, o pozorach, które boleśnie myślą, o względności sądów życiowych. Wymowa omawianego dramatu jest głęboko pesymistyczna. Człowiek w tym świecie Nałkowskiej ma poczucie, że tak naprawdę nic nie jest pewne i wszystko może okazać się inne, niż mogłoby się pierwotnie wydawać, a drugi człowiek na zawsze pozostanie tajemnicą.

BIBLIOGRAFIA/REFERENCES

- Boy-Żeleński, Tadeusz. (1965). Premiera w Teatrze Polskim. W: Tadeusz Boy-Żeleński, *Pisma*. T. 23 (s. 237–244). Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Dąbrowska, Maria. (1964). „Dom kobiet” Zofii Nałkowskiej. W: Maria Dąbrowska, *Pisma rozproszone*. T. 2 (s. 525–534). Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Erl, Astrid. (2020). *Kultura pamięci. Wprowadzenie*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Frąckowiak-Wie gandtowa, Ewa. (1975). *Sztuka powieściopisarki Zofii Nałkowskiej (lata 1935–1954)*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich – Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk.
- Ibsen, Henryk. (1899). Rosmersholm. W: Henryk Ibsen, *Wybór dramatów* (s. 367–432). Warszawa: S. Lewental.
- Irzykowski, Karol. (1930). Sprawozdanie teatralne. Teatr Polski, „Dom kobiet”. *Robotnik*, 84, s. 2.
- Kowalska, Urszula. (1961). O dramatach Zofii Nałkowskiej. *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F*, 16, s. 190–211.
- Kraśniński, Edward. (1974). Wokół premiery „Domu kobiet”. Listy z archiwum Arnolda Szyfmana. *Pamiętnik Teatralny*, 3–4, s. 342–354.
- Kraskowska, Ewa. (1996). Niebezpieczne związki. Jeszcze raz o prozie Zofii Nałkowskiej. *Teksty Drugie*, 4(40), s. 71–91.
- Kuncewiczowa, Maria. (1930). Dom kobiet – dom nawiedzony. *Pamiętnik Warszawski*, 2, s. 98–100.
- Leopold, Wanda. (1958). O dramatach Nałkowskiej. *Dialog*, 8, s. 118–126.

- Majcherek, Janusz. (1989–1990). Przypisy do „Domu kobiet”. W: Zofia Nałkowska, *Dom kobiet* (s. 6–7). Warszawa: Wydawnictwo Teatru Polskiego w Warszawie.
- Maruszewski, Tomasz. (2005). *Pamięć autobiograficzna*. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- Matuszek, Gabriela. (2001). *Dramaty naturalistyczne*. Kraków: Universitas.
- Matuszek, Gabriela. (2009). Upiorne zniewolenie – odkryte i ukryte w dramatach Ibsena. *Napis*, XV, s. 243–251.
- Nałkowska, Zofia. (1957). *Widzenie bliskie i dalekie*. Warszawa: Czytelnik.
- Nałkowska, Zofia. (1974). O teatrze. Z „Dzienników” 1899–1954. *Pamiętnik Teatralny*, 3–4, s. 318–324.
- Nałkowska, Zofia. (1976). *Narcyza*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Nałkowska, Zofia. (1980). *Dzienniki. III. 1918–1929*. Warszawa: Czytelnik.
- Nałkowska, Zofia. (1988). *Dzienniki. IV. 1930–1939. Część I*. Warszawa: Czytelnik.
- Nałkowska, Zofia. (1990). *Utwory dramatyczne. Dom kobiet. Dzień jego powrotu. Renata Śluczańska*. Warszawa: Czytelnik.
- Nałkowska, Zofia. (2010). *Kobiety*. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Nowaczyński, Adolf. (1930). Zmowa kobiet w domu poganek. *ABC*, 99, s. 8.
- Nycz, Ryszard. (2001). *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków: Universitas.
- Pekaniec, Anna. (2014). Literatura dokumentu osobistego kobiet: ewolucja teorii, zmiany praktyk lekturowych. *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media*, 1(2), s. 13–28.
- Podhorska-Okołów, Stefania. (1931). Przed premierą. (Wywiad z Zofią Nałkowską). *Bluszcz*, 11, s. 3.
- Poulet, Georges. (1977). *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Rawiński, Marek. (1993). *Dramaturgia polska 1918–1939*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Ricoeur, Paul. (2006). *Pamięć, historia, zapomnienie*. Kraków: Universitas.
- Rogatko, Bogdan. (1980). *Zofia Nałkowska*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Słonimski, Antoni. (1966). Dwie premiery. „Dom kobiet”. W: Antoni Słonimski, *Gwałt na Melpomenie* (s. 169–171). Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Wójcik, Włodzimierz. (1973). *Zofia Nałkowska*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Zaleski, Marek. (1996) *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN. Pobrano z: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/10417/prapremiera-domu-kobiet-nalkowskiej> (dostęp: 10.11.2022).

Data zgłoszenia artykułu: 16.11.2022

Data zakwalifikowania do druku: 30.11.2022