

Modernizm w Polsce

Włodzimierz Bolecki

PAMIĘĆ - „CHOROBA NA ŚMIERĆ” – ŚWIADOMOŚĆ

(*Niecierpliwi* Zofii Nałkowskiej)

Gdy w 1939 r. ukazała się powieść *Niecierpliwi* jej autorka miała 53 lata i należała ówczasie do najbardziej znanych polskich pisarek.¹ Miała już w swoim dorobku kilkanaście tomów opowiadań, kilka dramatów i słuchowisk, dziesiątki wystąpień publicystycznych, wywiadów, artykułów i recenzji, a przede wszystkim - trzynaście powieści. W 1929 r., w autobiografii napisanej na zaproszenie niemieckiego wydawnictwa Fuehrende Frauen Europas, Nałkowska tak podsumowała ten pierwszy okres swej twórczości: "*Romans Teresy Hennert i Niedobra miłość* są znów książkami o miłości, jednak stanowią zarazem obraz przemian, które zaszły w Polsce po wojnie w ludziach i pomiędzy ludźmi, wyrażają silne ciśnienie namiętności, które już zaznały swobody. Ostatnia moja książka jest o ludziach więzienia i nazywa się *Ściany świata* [zbiór opowiadań - W.B.]. W złoczyńcach widzę tych, którzy wzięli na siebie zło, którzy podjęli się niejako tego zła jak obowiązku - skoro jego nieodzowna suma w świecie musi być jakoś na ludzi rozłożona. Tak wielu z nich wcale nie wie, dlaczego popełnili zbrodnię".

To jakby zapowiedź *Niecierpliwych*.

W utworach powstałych po 1918 r. Nałkowska analizowała kulturowe i społeczne determinanty zachowań i mentalności ludzi. W miejscu wczesnomodernistycznych analiz "duszy indywidualnej" pojawiły się literackie studia formowania się człowieka pod wpływem kontaktów z innymi ludźmi, pod wpływem drobnych, często przypadkowych i zwyczajnych faktów rzeczywistości oraz doświadczeń i wydarzeń historycznych.

W tym okresie Nałkowska porzuciła już całkowicie wczesnomodernistyczną perspektywę poszukiwania niezmiennej, psychicznej istoty swych bohaterów. Fascynował ją odtąd dynamiczny rozwój osobowości człowieka w czasie, jej zmienność, zależność od osobowości innych ludzi oraz od doświadczeń zbiorowych. Literackie pytania o osobowość (charakter)

¹ Fragment książki pt. *Modernizm w literaturze polskiej XX wieku*, przeznaczonej dla polonistów (slawistów) zagranicznych i przygotowywanej dla wydawnictwa *Studia Slavica Upsaliensia*. W obecnej wersji – przygotowanej w ramach subsydium FNP - rezygnuję z przypisów. Kilka fragmentów tej publikacji ukazało się już w poznańskim miesięczniku „Arkuszy” (2003 nr 1-5).

jednostki doprowadziły Nałkowską do problematyki więzi międzyludzkich, do odkrycia znaczenia stereotypów zachowań oraz "roli" społecznej. Stąd też w jej twórczości wiele jest wątków politycznych i krytyki zjawisk społecznych będących wyrazem głębokiego rozczarowania pisarki do rzeczywistości w Polsce po r. 1918.

Równocześnie z ewolucją tematów w utworach Nałkowskiej ewoluuje też ich poetyka. Wczesnomodernistyczny ekspresjonizm, liczne poetyzacje stylistyczne zostają przez Nałkowską zastąpione przez dążenie do precyzji, zwięzłości oraz aforystyczności wypowiedzi. Ewolucja ta nie była tylko wynikiem indywidualnych zmian artystycznych w twórczości samej Nałkowskiej - była także wynikiem gruntownej zmiany, jaka dokonała się w literaturze polskiej po r. 1918. Proza polska kształtuje się wówczas pod wpływem idei filozoficznych, naukowych i artystycznych, charakterystycznych dla dojrzałego modernizmu. Źródłem inspiracji są m.in. psychoanaliza, proustowsko-bergsonowska koncepcja czasu, artystyczne konsekwencje teorii względności Einsteina i konwencjonalizmu Poincaré'go, odkrycie, że osobowość człowieka jest stale deformowana w kontaktach ze światem, a w sferze poetyki utworów - artystyczne doświadczenia europejskiej awangardy. Wśród nich do najważniejszych należały: poszukiwanie znaczeń nie tylko w rzeczywistości, lecz także w mechanizmach języka, swobodne kształtowanie kompozycji utworu w oparciu o technikę montażu, wariacyjność motywów, odchodzenie od narracji wszechwiedzącej (auktorialnej) do narracji personalnej, zainteresowanie koncepcją punktów widzenia (narracja kontrapunktowa) i sposobami przedstawiania świadomości postaci literackich.

Apogeum tych zmian przypadło na lata trzydzieste, w których debiutowali w Polsce tacy pisarze jak m.in. Witold Gombrowicz, Bruno Schulz, Teodor Parnicki, Jerzy Andrzejewski, Czesław Miłosz, Tadeusz Breza, Zbigniew Uniłowski, Aniela Gruszecka, a swoje najlepsze utwory opublikował Jarosław Iwaszkiewicz. Najwybitniejsi pisarze tego pokolenia byli gośćmi salonu literackiego Nałkowskiej, niektórym z nich pisarka najdosłowniej patronowała. Schulz swój debiut i sukces literacki zawdzięczał właśnie Zofii Nałkowskiej.

Nałkowska bardzo uważnie śledziła zmiany dokonujące się wówczas w literaturze europejskiej i polskiej. W latach trzydziestych napisała dwie swoje najbardziej znane powieści. Pierwsza z nich, *Granica* (1935), stała się literackim sukcesem i ostatecznie ugruntowała pozycję pisarską Nałkowskiej. Wpisując zwykłą romansową historię w społeczne realia Polski lat

trzydziestych, Nałkowska napisała w istocie rzeczy filozoficzny traktat o społecznych determinantach natury człowieka. Pokazała, że osobowość ludzką determinują obyczajowe stereotypy zachowań, role społeczne i układy środowiskowe, które pisarka nazwała "schematami". Te schematy powodują sprzeczność pomiędzy świadomością jednostki (jej wyobrażeniem o sobie samej) a społecznymi skutkami jej czynów. Problematyka ta miała wiele analogii w twórczości pisarzy polskich lata trzydziestych. Jej najbardziej znanym wyrazem była gombrowiczowska koncepcja Formy – jakkolwiek radykalnie odmienna koncepcji „schematów”. W *Granicy* Nałkowska pokazała jak bohater powieści pod wpływem tych schematów staje się coraz większym konformistą i przekracza kolejne, wcześniej dla niego nieprzekraczalne, granice moralne (po wojnie podejmie tę problematykę Józef Mackiewicz w powieści *Karierowicz*). Równocześnie zmienność narracyjnych punktów widzenia, relatywizacja wypowiedzanych sądów, pokazały problem powieści jako granicy poznawalności człowieka. *Granica* - także dzięki nasyceniu narracji uniwersalizującą aforystyką na temat natury człowieka (np. "jest się takim, jak miejsce, w którym się jest") - utrwaliła wizerunek Nałkowskiej jako pisarki, która w sposób artystycznie wyrafinowany przedstawia filozoficzne problemy ludzkiej egzystencji.

Następny utwór Nałkowskiej pt. *Niecierpliwi* - mimo że już w 1938 r. był drukowany w odcinkach w dzienniku pt. "Gazeta Polska" - ukazał się w formie książki zbyt późno, by został jeszcze przed wojną doceniony i opisany. Oprócz Bruno Schulza, nikt z ówczesnych krytyków nie cenił tej powieści. Została ona ponownie odkryta dopiero w końcu lat pięćdziesiątych i od tej pory stanowi przedmiot zainteresowania historyków literatury (M. Głowiński, E. Frąckowiak-Wieandtowa, E. Kraskowska, H. Kirchner, K. Jakowska).

Niecierpliwi są z jednej strony kontynuacją wielu wątków i tematów wcześniejszych utworów Nałkowskiej, z drugiej - jedną z najbardziej nowatorskich powieści polskich lat trzydziestych. Bezpośrednią zapowiedzią problematyki tej powieści była deklaracja programowa nowego pisma literackiego "Studio", które Nałkowska redagowała ze swym ówczesnym partnerem, Bogusławem Kuczyńskim. W numerze pierwszym (kwiecień 1936) redaktorzy pisali: "<Studio> powstaje, aby zapewnić dojście do głosu tym formom literackiej twórczości, które wyłamują się spod nacisku zarówno estetycznego, jak i ideologicznego konwenansu. Pragnie ukazać człowieka [...] w miejscu, w którym jest on jeszcze sam z drugim człowiekiem, w którym

jak najmniej podlega sugestiom zbiorowym [...]. <Studio> pragnie ujawniać i ustalać to, co [...] trwa w człowieku indywidualne - niechętnie zmianom, obojętne na rozgrywki toczonych ponad nim walk, uporczywie ludzkie". Deklarację tę można niewątpliwie traktować jako manifest samej Nałkowskiej - została opublikowana dokładnie w tym samym czasie, gdy pisarka pracowała nad pierwszymi rozdziałami *Niecierpliwych*. Jest w tej deklaracji charakterystyczne przesunięcie: porządek społeczny (rola społeczna, schemat etc.), który jeszcze w *Graniczy* Nałkowska przedstawiała jako źródło zła w człowieku, został usunięty z pola obserwacji. Przedmiotem zainteresowania stał się natomiast "człowiek (...) sam na sam z drugim człowiekiem" i to wszystko, co jest w człowieku niezmiennie, niezależne od układów zewnętrznych, to, co jest "uporczywie ludzkie" - czyli trwale związane egzystencją ludzką (to zasadniczo różniło antropologię Nałkowskiej i Gombrowicza).

Niecierpliwi są bezspornie jedną z najtrudniejszych polskich powieści lat trzydziestych. Trudność ta wynika z przyjętej przez pisarkę strategii narracyjno-kompozycyjnej, która w tej powieści polega na konsekwentnej realizacji wyznaczników powieści nowoczesnej (modernistycznej). Nałkowska okazała się tu wyjątkowo pojętą uczennicą M.Prousta, A.Huxleya, V. Woolf i innych tzw. pisarzy awangardowych, których twórczość była w Polsce w latach trzydziestych czytana z wyjątkową uwagą. Narracja w *Niecierpliwych* jest prowadzona niemal wyłącznie z perspektywy świadomości poszczególnych postaci. Nałkowska nigdzie jednak nie stosuje techniki strumienia świadomości, nie umieszcza "kamery narracyjnej" we wnętrzu myśli bohatera, posługuje się natomiast formą przytaczania myśli i wypowiedzi postaci zwaną mową pozornie zależną. Nawet niektóre tytuły rozdziałów podporządkowane są tej strategii: "Ciotka Pia" (roz. VI), "Swoi" (roz. X), "Ojciec" (roz. XII), "Miasto młodości" (roz. XVI), "Sen o Teodorze" (roz. XIX). Każdy z takich tytułów jest zrelatywizowany do perspektywy konkretnej postaci - "ciotka", "ojciec", "wuj", "babka", "swoi", etc. istnieją tylko w perspektywie "dla kogoś". Niemal w całej powieści narracja podporządkowana jest perspektywie Jakuba - rzadko, i tylko "lokalnie", przebijają się przez nią punkty widzenia narratorki (np. rozdziale I) i innych bohaterów powieści. Zaledwie w kilku rozdziałach pojawia się perspektywa Teodory. Zawsze jednak te różne perspektywy personalne wprowadzają relatywizację, nieostateczność wiedzy o poszczególnych wydarzeniach, i zawsze ta wiedza jest związana z konkretną sytuacją

czy osobą. Jednak głos anonimowego narratora – ujawniający w krótkich refleksjach nad postępowaniem postaci – stanowi wyraźnie odrębne piętro narracji.

Strategii narracji personalnej towarzyszą w *Niecierpliwych* szczątkowe, trudne do rekonstrukcji elementy fabuły i jej konstrukcji czasowej oraz nieokreślone realia świata przedstawionego. Nie wiadomo, gdzie i kiedy rozgrywa się akcja powieści, o relacjach czasowych pomiędzy wydarzeniami dowiadujemy się jedynie, że niektóre rozegrały się "później" lub "wcześniej". Równie nieprzejrzyste okazują się przy pierwszej lekturze relacje (także rodzinne) pomiędzy poszczególnymi postaciami. Jest to skutek inwersyjnej kompozycji utworu, celowej dechronologizacji opowiadania oraz stopniowego "zagęszczania" w kolejnych rozdziałach wcześniej wprowadzonych informacji. Wyjątkowo spójna, jednolita, realistyczna poetyka powieści przekształca się na skutek takich działań w poetykę paraboli.

Kompozycja powieści oparta jest nie na następstwie wydarzeń, lecz na ruchu pamięci Jakuba, na pulsowaniu jego świadomości - wyjątkiem jest rozdział pierwszy oraz rozdziały ostatnie (XX - XXIV) wprowadzające świat od Jakuba niezależny. Zabieg ten Nałkowska uzasadnia na wstępie rozdziału III ("zanadto ufamy chronologii. [...] Następstwo w czasie rządzi nami jak ciężki zabobon") odrzucając chronologię jako mechanizm tłumaczący sens zdarzeń. W rozdziale tym Nałkowska opowiada z perspektywy już zakończonej fabuły powieści (po śmierci Teodory i Jakuba). Zamiast chronologii autorka "Niecierpliwych" wprowadza bowiem do narracji inne perspektywy rekonstrukcji zdarzeń: "wstecz, wzdłuż i w poprzek czasu". Nałkowska nie anarchizuje jednak opowiadania tak jak to się dzieje w powieści strumienia świadomości. Kompozycją "Niecierpliwych" rządzi bowiem nie przypadek czy dowolność asocjacyjnych mechanizmów pamięci postaci, lecz wyraźny rytm opowiadania, który sugestywnie opisał w swej recenzji Bruno Schulz, a więc: powtarzalność, refreniczność poszczególnych wątków i tematów - logicznie skonstruowany i cały czas kontrolowany przez autorkę powieści („Zofia Nałkowska na tle swojej nowej powieści”).

Już w pierwszym rozdziale zostają wprowadzone - niczym tematy muzyczne - najważniejsze postaci, wydarzenia i motywy powieści, które w kolejnych rozdziałach będą się rozrastać, wracać, komplikować i odsłaniać z coraz to nowych stron. Czytelnik dowiaduje się więc w pierwszym rozdziale o istnieniu dwóch linii rodu Szpotawych (linii Fabiana i linii Tytusa), o niewyjaśnionych okolicznościach śmierci Fabiana i o powtarzających się

samobójstwach w linii Tytusa, o rodzinie Fabiana - żona, dzieci, wnuki oraz o takim samym „kto jest kim?” w rodzinie Tytusa oraz o kilku faktach, które, jak się potem okaże, będą lejtmotywami kompozycji powieści. A mianowicie: wuj Teodory, Konstanty, został zabity przez szwagra; matka Teodory, Celina, popełniła samobójstwo; samobójstwo chciała popełnić siostra Teodory, Hortensja; małżeństwo Teodory z Jakubem zakończyło się tragicznie. Ponieważ, jak się dowiadujemy, małżeństwo to ponownie połączyło obie linie Szpotawych, osoby Jakuba i Teodory stają się jak gdyby symboliczną kulminacją podstawowej tendencji ich rodów, czyli - używając terminu Kierkegaarda - "choroby na śmierć".

Z kolei informacja o tragicznym zakończeniu tego małżeństwa, już od początku powieści stawia przed czytelnikiem pytanie, dlaczego tak się stało i jaki jest związek tej małżeńskiej tragedii z tragediami, które przytrafiły się innym członkom rodu Szpotawych. Nosicielem tych ostatnich pytań jest w powieści Jakub, a cała powieść okazuje się jego poszukiwaniem na nie odpowiedzi. Można w tej kompozycji rozpoznać wariant modernistycznej powieści "jednej sprawy", ale także ulubiony przez wielu modernistów motyw ... intelektualnego śledztwa. Dla czytelnika nadrzędne jest bowiem pytanie, dlaczego Jakub zabił Teodorę i popełnił samobójstwo. To pytanie w ostatnim rozdziale zadają sobie także pozostali bohaterowie utworu, jednak wcześniej uwagę rodziny Szpotawych przyciągają inne kwestie.

Dla całej rodziny Jakuba jest to pytanie, jak i dlaczego utopił się Fabian? (żona, córka i dalsi krewni podają różne wytłumaczenia tego wydarzenia). Dla samego Jakuba takim problemem jest pytanie, co się zdarzyło jego ojcu, Antoniemu Mrowie? Problemem Teodory jest natomiast pytanie o przyczyny samobójczej śmierci jej matki, Celiny, a dla całej jej rodziny - dlaczego Hortensja chciała popełnić samobójstwo? Wszystkie poznawcze pytania w tej powieści (dlaczego?, jaka jest prawda?, jak do tego doszło?, etc.) okazują się równocześnie pytaniami moralnymi, stawiają bowiem przed bohaterami utworu – przede wszystkim przed Jakubem - problem ich odpowiedzialności za zło, którego są uczestnikami, obserwatorami, a w końcu także - współsprawcami.

W parabolicznym wymiarze *Niecierpliwych* pytanie o przyczyny zła kierowane jest z jednej strony ku historii rodu Szpotawych ("uporczywe powtarzanie się" w nim zabójstw, samobójstw, szaleństw, kalectwa, cierpienia). W tym wymiarze wszystkie te wypadki śmierci wskazują na jakieś "dziedziczne, immanentne fatum", na "jakiś los zbiorowy" - jak napisał Schulz. Natomiast

w indywidualnej historii Jakuba i Teodory odżywa zarówno literacki stereotyp zbrodni popełnionej z zazdrości (częsty we wcześniejszej twórczości Nałkowskiej) wskazujący na niewytłumaczalne zło wpisane w naturę człowieka, jak również - mit łączący miłość i śmierć w jeden węzeł Erosa i Thanatosa. Dla Jakuba jest to problem jego tożsamości, której czuje się pozbawiony, sensu życia, którego – jak odkrywa pod koniec powieści – nie potrafił dostrzec na żadnym jego etapie oraz rozpadu jego związku z Teodorą, czego przyczyn usiłuje bezskutecznie dociec.

Wszystkie te perspektywy - nieuchronności śmierci, granic poznania człowieka, sensu konkretnych zdarzeń w życiu człowieka, związków pamięci i świadomości, miłości i nienawiści, autentyczności i deformacji, tożsamości jednostki i losu zbiorowego, przyczyn zła i granic odpowiedzialności jednostki - są zagęszczeniem **modernistycznych** wątków w twórczości Nałkowskiej, także takich, które odnaleźć można w jej wcześniejszych utworach. W *Niecierpliwych* mają one już wyraźnie egzystencjalistyczny charakter.

W powieści Nałkowskiej dominuje teza metafizyczna, którą moderniści zawdzięczali Schopenhauerowi, że życie jest nieustannym i nieuchronnym zdążaniem do śmierci. W przeciwieństwie jednak do deterministycznej wizji Schopenhauera, Nałkowska pozostawia w swoim bohaterom miejsce na wolną wolę. Wszyscy oni toczą bowiem heroiczną walkę o wyrwanie się z zaciskającej pętli metafizycznego przeznaczenia. Nałkowska pokazuje nam egzystencjalny wymiar tej walki - rozpaczliwe poszukiwanie Innego człowieka, ponieważ tylko związek z Drugim, z Innym człowiekiem chroni jednostkę od lęku przed śmiercią. *Niecierpliwi* są powieścią o spotęgowaniu tego lęku. Jej bohaterowie nie mają poza sobą żadnego ratunku - nie ma w tej powieści perspektywy ocalenia przez kulturę, sztukę czy religię. Z jednej strony, życie jest biologicznym rozpadem, nieustannie zagrożonym przez śmierć oraz cierpienie, z drugiej strony zawsze istnieje jakiś Inny człowiek, który jest jedynym ratunkiem przed nieznanym, niepoznawalnym i porażającym ludzi światem. Te dwie perspektywy: ciemna i fatalistyczna perspektywa „niecierpliwości” Szpotawych, i z drugiej strony potrzeba bliskiego związku z drugim człowiekiem jako warunkiem normalności, wypowiedana wprost przez Teodorę, są obecne w *Niecierpliwych* w typowo freudowskim spleceniu popędu miłości i popędu śmierci. Miłość stwarza związek Jakuba i Teodory, ale zarazem – jak to odczuwa Jakub - miłość unicestwia ich odrębność jako jednostek. Miłość tworzy tożsamość Jakuba i Teodory, ale

zarazem wywołuje w nich lęk przed utratą własnych autentyczności. Drugi człowiek jest bowiem w powieści Nałkowskiej nie tylko ratunkiem, lecz także zagrożeniem. W *Niecierpliwych* drugi człowiek zagraża tożsamości partnera, likwiduje jego autonomiczność jako podmiotu. Jakub czuje się więc cały czas zagrożony przez Teodorę i przez związki z jej rodziną. Obsesją Jakuba jest niemożność bycia autentycznym, patologiczne uczucie deformacji pod wpływem kontaktów z innymi, ale również nieumiejętność zgody na tych innych i na „niedoskonałość” życia. Drugi człowiek jest także niepoznawalny - Jakub i Teodora przeżywają męczarnie nie mogąc zrozumieć siebie nawzajem. Zastanawiająca jest tu odmienność ujęcia Nałkowskiej od sentymentalizujących koncepcji relacji ja - Drugi/Inny w filozofii współczesnej. Kładąc nacisk na uczucie lęku przed wpływem Drugiego, Nałkowska najbliższa była w tej kwestii Gombrowiczowi.

Pamięć Jakuba, w której "panoszą się" i "rozpychają się" inni, świadczy o całkowitym odrzuceniu przez pisarkę naturalistycznej koncepcji determinowania człowieka przez czynniki biologiczne. W *Niecierpliwych* nie biologia, lecz pamięć zamienia świadomość jednostki w destrukcyjną obsesję. Jakże daleko odeszła tu Nałkowska od mistrzów swej młodości - Bergsona i Prousta! Teza epistemologiczna (niemożność poznania nawet najbliższego człowieka) połączona jest w powieści z dwiema innymi: z tezą psychologiczną (brak miłości i niedostatek związków emocjonalnych rodzą zło) oraz z tezą etyczną - jednostka ponosi odpowiedzialność za zło, które, świadomie czy nieświadomie, wyrządza innym (np. *casus* Antoniego Mrowy i Jakuba czy Jakuba i Marii). Świat jest, co prawda, nieuchronnym "życiem-do-śmierci", ale człowiek sam decyduje o swoim postępowaniu wobec drugiego człowieka. Do tej samowiedzy dochodzi Jakub zastanawiając się, co zrobił z życiem Marii (i swoich z nią dzieci), co zrobił z życiem Teodory i ze swoim własnym. Także Teodora tuż przed śmiercią bierze na siebie odpowiedzialność za czyn Jakuba („sama mu powiedziałam, żeby mnie zabił”).

W powieści jest wiele obrazów męki, zła, cierpienia, koszmaru życia, lęku, śmierci. Niektóre z nich zbudowane są na zasadzie kontrastu (np. ludzie - zwierzęta), inne są jakby lustrzanymi odbiciami losów kolejnych postaci (Antoni - Jakub - Maria - Teodora). Wszystkie one intensyfikują w świadomości Jakuba lęk przed nieuchronnością własnego losu i pogrążają w egzystencjalnej "chorobie na śmierć". Niecierpliwi to ci, którzy nie wytrzymują ciśnienia życia, ci, którzy chcą doznać ulgi i przyspieszyć śmierć, skoro jest ona nieuchronnym zakończeniem. Wyzwalają się zatem od lęku przed śmiercią, sami się do niej spiesząc (nb. planowany pierwotny

tytuł powieści *Czarna godzina*, wykorzystujący zleksykalizowane wyrażenie w wielu językach, był być może aluzją do wiersza L. Staffa pod takim samym tytułem). Kim więc są Szpotawi? Wszystko zależy od sposobu lektury tej książki. Dla jednych będzie to awangardowo opowiedziana realistyczna historia pewnej rodziny, dla innych mityczna parabola o współczesnym rodzie Labdakidów, jeszcze inni – jak pisała Hanna Kirchner - w genealogicznych wyliczeniach członków rodu Szpotawych mogą odnaleźć symboliczną przypowieść o biblijnej rodzinie ludzkiej. Jednak oprócz tej rozszerzonej, symbolicznej i parabolicznej interpretacji powieści istnieje też możliwość interpretacji węższej, w której centrum znajduje się nie rodzina, lecz jedynie postacie Jakuba i Teodory. Historia obojga bohaterów byłaby kolejnym wariantem stałego tematu prozy Nałkowskiej - „niedobrej miłości”, a ściślej, jej wyrodzenia się z „miłości szczęśliwej” (koniecznego, przypadkowego?). Z kolei sama opowieść Nałkowskiej byłaby medytacją pisarki nad przyczynami psychicznej i uczuciowej destrukcji człowieka przez samego siebie. Inaczej jednak niż we wcześniejszych utworach Nałkowskiej, człowieka nie determinowanego już przez rolę społeczną, schemat, „mity rodzinne” czy szablon obyczajowy, lecz przez „to, co trwa w człowieku indywidualne - niechętnie zmianom, obojętne na rozgrywki toczonych ponad nim walk, uporczywie ludzkie”. W tej perspektywie interpretacyjnej powieść Nałkowskiej nie dałaby się sprowadzić do uniwersalizującej wykładni obejmującej wszystkich ludzi - byłaby natomiast studium „ciemnej” osobowości (Jakuba) skonstrastowanej z pozostałymi postaciami (np. z Teodora). W istocie rzeczy Nałkowska tak konstruuje swoją opowieść, że kwestionuje w niej wszystkie formy determinizmu, które mogłyby wytłumaczyć morderstwo popełnione przez Jakuba na Teodorze. Teodora wszak nie poddała się myśli o samobójstwie, jak jej babka i matka, co w niej kiedyś zaimponowało Jakubowi, a jej ostatni związek z Albinem był triumfem miłości pokonującej lęk i niepewność towarzyszące jej przez całe życie. Jakuba natomiast rozdzierają dwie sprzeczne siły: strach przed byciem z innymi ludźmi a zarazem niemożność zaakceptowania odejścia Teodory. Zatem nie „rodzinny”, biologiczny czy społeczny determinizm zmusza go do popełnienia morderstwa i samobójstwa, lecz autodestrukcyjny charakter jego osobowości: lęk, niepewność, atrofia uczuć, zazdrość, frustracja, poczucie winy, nie rozwiązane konflikty z sobą samym. Nałkowska nigdzie nie twierdzi, że miłość Jakuba i Teodory musiała zakończyć się tak jak się skończyła. Pokazuje jedynie, że motywy postępowania

człowieka tkwią w jego świadomości. I że człowiek – pozostawiony samemu sobie – nie zawsze potrafi z nią sobie poradzić. Zwłaszcza wtedy, gdy redukuje świat do własnych o nim wyobrażeń.

Osobowość, świadomość, pamięć, wola były podstawowymi kategoriami (oraz problemami i wartościami) modernizmu w literaturze polskiej pierwszej połowy XX wieku.

Ich źródło było, co prawda, w filozofii antypozytywistycznej przełomu XIX/XX wieku jednak pełny kształt literacki nadała im dopiero literatura lat trzydziestych. To właśnie dzięki literackiej analizie tych problemów (świadomości, woli, pamięci, odpowiedzialności człowieka) możliwe stało się w prozie lat trzydziestych wyjście poza horyzont determinizmu, biologizmu czy somatyzmu ciążyący nad literacką antropologią jeszcze od czasów naturalizmu. Nałkowska nie była wolna od jej pokus, jednak cała jej twórczość była szukaniem związku społecznych i biologicznych determinant człowieka z jego świadomością (w latach trzydziestych argumentem dla pisarki były nie tylko prace socjologów, lecz także lekarza Alexisa Carrel'a odkrywającego psychiczność w obszarach, w których medycyna widziała jedynie determinizm biologiczny). Wszystkie te problemy ówczesnej antropologii literackiej – wiedzy i jej relatywizacji, determinizmu z jednej oraz świadomości, pamięci i woli z drugiej strony - wpisane w poetykę prozy awangardowej, zaowocowały w *Niecierpliwych* niezwykłym dziełem dojrzałego modernizmu.