

## O «GAJU OLIWNYM» MARII KUNCEWICZOWEJ

*Gaj oliwny*, którego akcja rozgrywa się w południowej Francji, różni się od innych powieści Kuncewiczowej tym, że jest inspirowany z zewnątrz, to znaczy spoza doświadczeń osobistych autorki, a do pisania skłoniła ją tylko ciekawość motywów psychologicznych czynu ludzkiego. W jakimś stopniu chciała sobie samej wytłumaczyć tragiczność ludzkiego losu, uwikłanie w nic-istniejące konflikty i absurdalną śmierć, jako skutek przypadku nie racjonalnego, świadomego i logicznego działania.

Książka powstała pod wpływem wypadku, jaki zdarzył się w południowej Francji w roku 1952. Ale jej fabuła nie tyle stara się o pokazanie samego faktu, stanowiącego zresztą finał powieści, co o znalezienie psychicznego alibi dla mordercy, przez pokazanie retrospektywne przyczyn starego Varioli. Dlatego też pisarka rekonstruuje nie przebieg realnych zdarzeń, bo o nich pisała prasa, lecz odkrywa możliwe zwyrodnienia psychiczne, które by wyjaśniały i okrucieństwo, i morderstwo.

Realia były następujące: trzyosobowa rodzina angielska Drummondów, spędzająca urlop we Francji, została zamordowana przez francuskiego chłopca, Gastona Dominici. Sąd najpierw skazał zabójcę, a następnie na skutek fałszywych zeznań świadków amnestionował go. (Reportaż z rozprawy sądowej napisał Jean Giono pt. *L' Affaire Dominici*). W powieści Kuncewiczowej fabuła tylko w ogólnych zarysach przypomina autentyczne wydarzenia i jest pretekstem do psychologicznych eksploracji, które w założeniu pisarki miały być celem całej pracy.

Rodzina angielska: Dawid Monroe, jego żona Agnes oraz córka Patrycja (w powieści nazywana po prostu Pat) przybywają do Francji na urlop. Rozbijają obozowisko na polu jaśminowym starego farmera Baptysty Varioli, obok gaju oliwnego, który jest własnością kuzynów Dawida, Cynthii i Martina. Dawid zna te miejsca z pobytu u kuzynów jeszcze jako chłopiec. Wtedy poznał Baptystę. Zna również te miejsca z czasów drugiej wojny światowej. Tutaj dwoje młodych ludzi, Mauricette i Piotr uratowali mu życie. Teraz

okazuje się, że dwoje młodych to synowa i syn Baptysty. Wspomnienia wspólnego niebezpieczeństwa łączą zwykle ludzi. Między Piotrem i Dawidem leży tajemnica, która przeszkadza w odnowieniu dawno zawartej przyjaźni. Piotr za namową ojca ukradł pieniądze przeznaczone dla Maquis i kupił za nie pole jaśminowe. Teraz i ojciec, i syn podejrzewają, że Anglik przyjechał prowadzić śledztwo w tej sprawie.

W sytuacji jednostronnych podejrzeń i niechęci w starym odżywają dawne nienawiści do Anglików i do Dawida. Siedemdziesięcioletni ojciec Piotra nie lubi ludzi, a ze szczególną awersją odnosi się do kobiet. Jest prymitywny, brutalny w reakcjach. Bardziej przypomina zwierzę niż człowieka. Więcej sympatii i czułości wykazuje w obcowaniu z psem Cezarem niż z synem czy własną żoną, Titine. Kochał kiedyś piękną włoską dziewczynę o rudych włosach, ale ona nim wzgardziła. Agnes, żona Dawida, ma podobne włosy, jak Lucia i jest równie piękna. Chodzi więc on na pole jaśminowe i w tajemnicy przygląda się Angielce, a w jego świadomości zacierają się granice czasowe i kontury postaci zachodzą na siebie. Agnes staje się Lucią. Żal do Lucii przenosi na Agnes.

Pewnego wieczoru Baptysta Varioli, zabierając karabin ukryty w budzie Cezara, idzie na pole jaśminowe, aby zobaczyć z bliska, co robią Anglicy. W samochodzie śpi sama Agnes. Dawida nie ma. Stary dotyka włosów śpiącej kobiety, która w tym momencie otwiera oczy i przerażona krzyczy, ale farmer zaciska sękaty palec na jej szyi.

Dawid i Piotr prowadzą niedaleko zasadniczą rozmowę wyjaśniającą. Usłyszeli krzyk. Dawid wpadł na polanę, przyskoczył do samochodu, gdzie Agnes leżała martwa. Przerażony spostrzegł cień uciekającego człowieka. Począł go gonić. Rozległ się głuchy trzask i Dawid upadł, jakby się potknął. Zbudzona krzykiem i strzałami Patrycja wychodzi z namiotu, przeciera zaspane oczy i pyta o rodziców stojącego obok samochodu Piotra. Ten jednak, gryząc własne pięści odchodzi. Z przeciwnej strony zbliża się stary, oszalały z nienawiści Baptysta, który „nie zdejmując z niej (Patrycji) wzroku, unosił karabin jak kłonicę“. Zaczęła uciekać, ale „jakiś chwast okręcił się wkoło kostki — upadła na kolana. Usłyszała czyjś głośny oddech, księżyc zrobił się bardzo wielki, potem pękł z hukiem, a drzazgi z niego przeszyły głowę, sprawiając straszny ból. Coś gorącego zalało twarz, poczuła sól na języku [...]“ (s. 247). Baptysta rozbił dziewczynce głowę kolbą karabinu. Piotra, który to widział, prześladuje jedna, natrętna myśl: „zabici za nic [...] zabici za nic“ [...]. Zdążyli sobie wszystko wyjaśnić z Dawidem, zanim usłyszeli krzyk Agnes. A stary ojciec Piotra siadł na zboczach i starał się uspokoić. Tykło syn robi mu wyrzuty:

Zastrzeliłeś ggo z karabinu, który miałem, kiedy ratowałem mu życie — czekał Piotr i jękał się. — Jja nie chcę więcej żyć. Bytysta oglądał coraz bledsze niebo. — A co będzie z farmą? Jesteś moim synem, farma teraz należy do ciebie. Głowa Piotra taczała się na zgiętych ramionach.

— Ty!...ty — zawył. — Przez ciebie zdradziłem naszą młodość, ty morderco, dusicielu kobiet, ty! (s. 250).

Powikłania fabularne powieści są konsekwencją powikłań psychologicznych. Aby je pokazać, trzeba było zastosować przylegającą do treści strukturę całości, zarówno stylistyczną jak też w układzie komponentów fabularnych, aby stworzyć, jednolitą całość<sup>1</sup>. W praktyce ta struktura przypomina nieco stylistykę powieści kryminalnej, gdzie wątek sensacyjny dominuje i wszystko jest podporządkowane dążeniu do rozwiązania zagadki. Tylko że nie wydarzenia, dokonywane się w świecie obiektywnym są przedmiotem obserwacji, lecz ich skutki w psychice człowieka i one same, jako skutki określonej psychiki, zaplątanej w świat zdarzeń i rzeczy. Poszukiwanie wspomnianego alibi psychicznego dla mordercy zmusza do sondowania jego psychiki w poszukiwaniu dna ludzkich czynów, w poszukiwaniu motywów zbrodni i okoliczności, które by tę zbrodnię usprawiedliwiały, a przynajmniej nie czyniły jednostki w sposób kategoryczny i absolutny odpowiedzialną za czyny, bez prawa apelacji. Z tego względu książka o morderstwie angielskiej rodziny nie jest lekturą łatwą, wymaga bowiem od czytelnika znacznego natężenia uwagi, aby filozoficzna wymowa utworu dała się uchwycić i nie była zaskoczeniem.

Różnorodne elementy fabuły mają swoje usprawiedliwienie w finale powieści, który można nawet przy zwiększonej uwadze odgadnąć, zwłaszcza jego tragizm. Szczegółowe przedstawienie zdarzeń jeszcze jest tak silne, tak ekspresywne, że zaskakuje<sup>2</sup>.

Analiza powieści przebiegać musi przede wszystkim przez dwie płaszczyzny: problematykę, łącznie z zagadnieniami psychologicznymi oraz strukturę, układ i funkcje poszczególnych komponentów. W pierwszym przypadku chodzi o konstrukcję psychiki bohatera czy bohaterów biorących udział w akcji; w drugim zaś o zbadanie zależności i użyteczności poszczególnych części przy interpretacji i motywacji aktywności bohaterów. Zespolenie bowiem tych dwu płaszczyzn jest w książce Kuncewiczowej idealne i można mówić, że implikuje formę całości.

Ludzie w tej powieści są preparatami do analiz psychologicznych, bowiem założeniem pisarki było odnalezienie podłoża ludzkiego czynu. Celowe więc i uzasadnione jest drobiazgowo demaskowanie coraz głębszych pokładów duszy, nieznanych nawet dla samego bohatera. We wstępie do angielskiego wydania powieści (także w II wydaniu polskim — Pax Warszawa 1968) czytamy:

<sup>1</sup> C. Willeford, *A novel Founded on Fact*. »The Daily Independent« 1 II 1963. „This novel is an explosion of literary genius .

<sup>2</sup> E. Thornton, *Adult novel stems from 1952 tragedy*. »The Courier Journal« 1963.

Moje zainteresowania nie dotyczyły autentycznych ludzi i autentycznej historii; moje zainteresowania leżały całkowicie w sferze tej tajemnicy, która zmienia łagodne istoty w bestie <sup>3</sup>.

Ludzie są tutaj uwikłani w przeróżne kompleksy psychiczne, dające się chyba odreagować tylko przez zastosowanie terapii psychoanalitycznej, zwłaszcza w tych wypadkach, kiedy dominantą życia psychicznego jest erotyzm, zawiedziona miłość, niezaspokojony popęd seksualny, jak u starego Baptisty Varioli. Ten człowiek jest wyjątkowo „uczulony“ na rude włosy Agnes, tylko dlatego, że przypominają mu dziewczynę z czasów młodości.

Czerwonowłosa kobieta [...] była wariackim snem młodości, który powrócił, żeby się droczyć ze starym człowiekiem <sup>4</sup>.

Doznania Baptisty są tak wyraźne i zmaterializowane, że odbierają mu spokój i spędzają sen z oczu. Kiedy zobaczył Agnes w słońcu, a ręka jej „czesała strumień ognia“... wtedy „dawno wygasły płomień ożył w ciele Baptisty. Z niedowierzaniem wyczuł jego pełganie“. Wspomnienia odżyły. W świadomości siedemdziesięcioletniego starca dokonał się proces przesunięcia: cechy jednej kobiety przeniesione zostały na drugą. Agnes stała się Lucią, kochanką Baptisty z lat młodości. Spreparowanie takiej psychiki, jaką otrzymał Varioli, jest pisarskim sukcesem autorki, wymagało bowiem doskonałej znajomości ludzkiej duszy i nieomyłnej intuicji, aby stworzony model reakcji w określonych okolicznościach nie budził podejrzeń i wątpliwości. Postać ojca Piotra jest w obrębie perypetii bohaterów punktem wyjaśniającym wydarzenia głównego nurtu powieściowego, z drugiej zaś strony skupia na sobie uwagę czytelnika, wzbudzając w nim odrazę i strach. Cechy charakterystyczne tej postaci należą do naturalistycznych akcesoriów z repertuaru Zoli czy Maupassanta, ale również Mauriaca. Są to: prymitywizm psychologiczny, objawiający się przede wszystkim w zakresie doznawania i apercpepcji świata w jego najprostszych przejawach; siła witalna, przejawiająca się w sposób animalistyczny i sprowadzająca człowieka do rzędu fauny. U francuskiego pisarza, Mauriaca, znalazło to odbicie w metaforyce animalistycznej, która wyraża i charakteryzuje świat w jego twórczości, a nawet Boga. Typ metafory animalistycznej służy do różnicowania środowiska półwiejskiego i mieszczańskiego południowej Francji:

właścicieli pastwisk, winnic, ferm, lasów i majątków [...]. Chciwość, zawiść, egoizm, bezwzględność, kult pieniądza występują w powieściach Mauriaca tym jaskrawiej, że przedstawia je pisarz najczęściej w obrębie rodziny [...]<sup>5</sup>.

Do tej kategorii ludzi należy Baptysta Varioli, którego związek z ziemią przekształca się w jakąś telluryczną namiętność, określającą kierunek dzia-

<sup>3</sup> B. Lease, *Crude version of great betrayal*. Chicago Sudnay Sun-Times.

<sup>4</sup> M. Kuncewiczowa, *Gaj oliwny*. Warszawa 1961, s. 219 (Wszystkie cytaty z tego wydania).

<sup>5</sup> W. Kubacki, *Krytyk i twórca*. Łódź 1948, s. 193.

łania tego człowieka. Jest to postać powieściowo — dynamiczna i żywa, a przez to prawdopodobna, pozostaje nieustannie w kręgu najważniejszych zdarzeń fabularnych, będących wyznacznikami intrygi i konfliktów interpersonalnych. W prymitywnej świadomości bohatera nakładają się na siebie dwa różne *postawy strukturalne psychiki: stosunek mężczyzny do kobiety i wynikający stąd konflikt w miłości; oraz konflikt z samym sobą, który w sposób kategoryczny określa i determinuje relacje między środowiskiem a bohaterem.* Takie ustawienie problemu wskazuje istnienie trzeciego, niemniej istotnego konfliktu w płaszczyźnie społecznych kontaktów jednostki. Analiza życia wewnętrznego bohaterów wyeliminowała zupełnie z tej powieści zagadnienia bytu zbiorowości. Nie można bowiem za taki uznać nawet ciężącej nad życiem ludzkim przeszłości, która zdecydowanie wkracza we współczesność i rzutuje na przyszłość. Wyznaczając składniki psychiki bohatera, dochodzimy do istotnego stwierdzenia, że ekspozycja w nim sił biologicznych jest równoznaczna z pomniejszeniem sprawności intelektualnych, a ta okoliczność minimalizuje odpowiedzialność jednostki za siebie i za los ogółu. Są to nieuniknione konsekwencje biologicznego traktowania człowieka. Dalszą konsekwencją wprowadzenia takich wyznaczników, określających ludzką indywidualność w świecie jest rezygnacja z racjonalistycznego interpretowania ludzkich czynów na rzecz metafizyki sił irracjonalnych. Jest to niewątpliwie wyraz zwątpienia w możliwość logicznej motywacji w obrębie racjonalnych przesłanek czynu nadrzędnego, jakim jest w tym wypadku morderstwo dokonane na ludziach niewinnych, a zwłaszcza na dziecku. Racjonalizm przejawiać się może w doborze środków dla wykonania zamiaru, ale inspiracje samego czynu pozostają w sferze irracjonalnych, podświadomościowych odruchów. Ogólnie rzecz biorąc, w parze z siłami irracjonalnymi idzie instynkt, który podsuwa niejako sposoby rozwiązania raz zaistniałych problemów. Skondensowany w ten sposób głąbinowy arsenał środków psychicznych tworzy niesłychanie groźną i niebezpieczną siłę, której opanowanie, czy tylko ukierunkowanie jest o tyle utrudnione, że siła jest właściwie nieznana. Jak daleko sięgają owe paralele między Kuncewiczową a Mauriac'iem świadczy choćby charakterystyka środowiska i ludzi, przeprowadzona przez autora *Losów*, w których czytamy następującą uwagę:

łączyła ich religia innego rodzaju: sosny, winnice, w końcu ziemia. Jednoczyła ich miłość do tych samych rzeczy. Gdyby im otwarto serca, można by było w nich wyczytać nazwy wszystkich ferm, dzierżaw, których posiadanie nappełniło ich radością, wzmacniało w dniach burz i żałoby, sprawiało, iż żaden cios nie był w stanie zniszczyć w nich ochoty do życia <sup>6</sup>.

Baptysta Varioli żyje tylko jedną namiętnością, namiętnością gromadzenia i posiadania. Inna namiętność, miłość, pojmowana jako fizyczne obco-

<sup>6</sup> Cytuję za: K. Górski, *Francois Mauriac. Studium literackie*. Poznań 1935, s. 49.

wanie z kobietą, bez romantycznych uniesień i czulej galanterii, już nie istnieje. Zostały jedynie wspomnienia odniesionych sukcesów bez uczucia dosytu i zwycięstwa oraz świadomość jednej, ale jakże bolesnej w życiu farmera porażki. Ta miłość po odrzuceniu metafizycznych perspektyw i sprowadzeniu jej wyłącznie do podstaw fizjologicznych wprowadza charakterystyczny smutek w życie jednostki. Miłość bowiem wtedy nabiera wartości, kiedy jawi się w dwojakiej postaci: jako *amor* i jako *Charitas*. Brak jednej z nich devaluuje samo przeżycie, sprowadzając wszelkie związane z tym czynności i zabiegi do instynktownych odruchów zwierzęcych. Charakterystyczna jest reakcja Baptysty na obecność Agnes Monroe. Nie może spać:

Ramię Angielki wysuwało się z ciemności i przesłaniało drzewa. Wilo się jak wąż, a spod kobiecej łopatki ulatywał cierpki odór i sączył się Baptyście do gardła. Aż pięty świerzbiały, tak mu było pilno iść i oglądać, jak Anglik załatwia swoje małżeńskie sprawy. (s. 161).

Patologiczny jest proces przeżywania wspomnień i spotkań z ludźmi u starego farmera. Podłoże jego patologii leży w stłumieniach erotycznych niedosytów, w niespełnionej miłości do Lucii, do której tak bardzo podobna jest obozująca na polu jaśminowym Angielka. Postać Baptysty jest niejako stworzona według schematu Mauriac'owskiego, bo jak pisze Wacław Kubacki:

Mężczyźni Mauriacowskiego świata to albo wąte literacko sylwetki ascetów, albo powieściowo żywi egoiści, brutale, groszoroby, gałgany i próżniaki<sup>7</sup>.

Jest to również charakterystyka męża Titine, gburą i egoistą; ale oprócz cech wymienionych przez krytyka Varioli posiada znamieny kompleks ciała kobiecego, przekształcający się w patologiczny stan. Baptysta jest zwierzęciem i niczym więcej, kiedy przeżywa poruszenia zmysłowe, rzeczywiste czy urojone. I taki typ można ująć w kategoriach Pascalowskiej myśli, że:

Wielkość człowieka jest tak widoczna, iż wylania się nawet z jego nędzy. To bowiem, co naturą jest u zwierząt, to u człowieka nazywamy nędzą; przez co uznajemy, iż jeśli natura jego jest dziś podobna naturze zwierząt, osunął się w nią z lepszej natury, która mu była właściwą niegdyś<sup>8</sup>.

Człowiek wtedy staje się zwierzęciem, kiedy zaczyna przejawiać wstręt do racjonalnego działania oraz wtedy, gdy naturalizm postępowania znajduje uzasadnienie tylko i wyłącznie w fizjologii popędu erotycznego. Ekspozowanie tych elementów psychiki i stwierdzenie ich dominacji w życiu jednostki ułatwia indywidualizację człowieka oraz upraszcza mechanikę życia wewnętrznego. Nie jest to zabieg spłycający zagadnienie, ale ułatwiający zadanie analityka, który zmierza do odkrycia podstawowych przesłanek ludzkich czynów. Przy zało-

<sup>7</sup> W. Kubacki, op. cit., s. 200.

<sup>8</sup> B. Pascal, *Myśli*, nr 409.

zeniu bowiem animalistycznego modelu reakcji na przejawy świata, wprowadza się dowodzenie i argumentację, zakłada się równocześnie a priori inny system kryteriów, branych pod uwagę przy ocenie czynów omawianej postaci. Skoro powieść ma być wyrazem wiedzy o człowieku, to sposobem wykazania tej wiedzy oraz istotnych składników psychiki jest wyizolowanie jednostki z wszelkich uwarunkowań społecznych, a skupienie się na jednej właściwości charakteru, niezależnie od jej wartości pozytywnej czy negatywnej, przedstawienie jej nawet w powiększeniu, aby skutek był bardziej efektowny i przekonujący. Taką postawę wobec bohaterów swych książek przyjmuje Kuncewiczowa. Jej powieści wypływają z ciekawości spraw ludzkich, której zaspokojenie ma służyć jako okoliczność łagodząca we wszelkich sądach o człowieku, nie o jego tylko postępowaniu.

Jedynym usprawiedliwieniem zbrodni Baptysty jest jego prymitywizm. Bowiem możliwe jest porozumienie nawet z człowiekiem-zbrodniarzem, ale niemożliwe jest jakiegokolwiek porozumienie, nawet w błażej sprawie, z prostakiem. Prostactwo stwarza zaporę nie do przebycia. Fałszywe ambicje, nieustanne malkontenctwo Varioli'ego są oznakami jego nienawiści do ludzi w ogóle, a do kobiet w szczególności. Kobiety, włącznie z Titine, żoną Baptysty, istnieją dlań o tyle, o ile mogą zaspokoić potrzeby zmysłowe. Żonę oceniał po gładkości skóry:

Małżeństwo z początku dostarczało mu pewnych intymnych przyjemności. Dosyć lubił niewinne oczy Titine, skórę koloru kości słoniowej i figurę, która dobrze wyglądała w obcisłym staniku, a w łóżku była miła w dotknięciu. (s. 155).

Kiedy jednak żona zachorowała na tyfus i straciła włosy: „Baptysta musiał spać z folwarcznymi dziewczuchami. Bękarci kosztowali go więcej niżby chciał wydawać na rodzinę, i tak oto żal do kobiet przerodził się w nienawiść“ (156). Spał w stajni, bo lepiej się czuł między zwierzętami. Żądał od nich, aby były nieużyte jak on. Patrycja przewróciła cały porządek na farmie starego, zbliżając się do bardzo złego psa. Istnieje w tym człowieku siła nieopanowana, która go zadręcza. Jest ona tym niebezpieczniejsza, że Varioli nie zdaje sobie sprawy z jej istnienia i charakteru. Człowiek to zagubiony w sobie i szukający siebie, dlatego też „wałęsał się po zalanych księżycem polach, tropiąc złodzieja, co mu ukradł przepis na życie“ (157). Cała jego działalność zmierza ku uwolnieniu się z domu przez jakiś niezwykle czyn; nazbyt silne było w nim ciśnienie ku zbrodni, aby się mógł oprzeć, zwłaszcza że liczyły się tu tylko presje wewnętrzne, bez logicznych przesłanek. Filozofia życiowa polega w *Gaju oliwnym* na zwiększaniu roli przypadku w życiu kosztem jego racjonalizmu<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Podobną postawę prezentuje F. Dürrenmatt, *Kraksza-Obietnica*. Warszawa 1966, s. 73.

„Uporać się z rzeczywistością przy pomocy logiki można tylko częściowo. [...] czynniki oporne, które nam wodę mącą, występują tak często, że powodzenie zawdzięczać nieraz wypada po prostu zawodowemu naszemu szczęściu albo też przypadkowi [...]“ (s. 73).

Przyjmując taką postawę za realną, jesteśmy o krok tylko od innej, konsekwentnie wynikającej z pierwszej, mianowicie postawy aprobującej absurdalność w życiu człowieka na co dzień. Bo absurd jest rozdźwiękiem pomiędzy dwoma porównywanymi elementami czy zdarzeniami, lecz w żadnym z nich nie tkwi. Można go wykryć tylko przez konfrontację z pewną rzeczywistością, czynu ze światem, który go przerasta<sup>10</sup>.

Absurd w powieści Kuncewiczowej polega na pogłębiającej się niezgodności między przypuszczeniami Piotra i Baptysty, posądzających Dawida Monroe o prowadzenie śledztwa w sprawie pieniędzy przeznaczonych dla *Résistance* w czasie okupacji, a rzeczywistością, która wcale nie potwierdza domysłów farmera i jego syna. Oni obaj mają jakieś własne, tajemnicze prawdy, nie nadające się do wyjawienia, a przecież „człowiek jest zawsze ofiarą własnych prawd. Uznawszy je raz, nie potrafi z nich zrezygnować. Trzeba oczywiście za to zapłacić“<sup>11</sup>.

Prawdą starego Baptysty jest z jednej strony namiętność posiadania, z drugiej natomiast nienawiść do ludzi, wysnuta z tajemnych i nieodgadniczych źródeł. I w jednym, i w drugim przypadku działanie obliczone jest na osobiste korzyści jednostki działającej i dlatego działalność wymierzona jest przeciwko wszystkim<sup>12</sup>. Owa bezwzględność działania, pozbawionego intelektualnych i racjonalnych przesłanek, stawia bohatera Kuncewiczowej w rzędzie istot, u których proces depersonalizacji poszedł już nazbyt daleko.

Varioli jest opanowany przez żądze i namiętności, które narzucają mu działanie. Ponieważ pierwiastek racjonalny jest tu sprowadzony do zera, Baptysta działa jak zwierzę, kierując się tylko instynktem. Procesy psychiczne tego człowieka mają charakter regresyjny, cofają człowieka wstecz do źródeł egzystencji. Życie bowiem jest takim właśnie wahaniem, nieustanną alternatywą między regresją a progresją, między powrotem do egzystencji zwierzęcej a osiągnięciem egzystencji ludzkiej<sup>13</sup>. Ojciec Piotra jest bliższy punktu wyjścia niż punktu dojścia, więcej jest w nim zwierzęcia niż człowieka:

Kiedy zwierzę przekracza naturę, kiedy wychodzi poza swą czysto pasywną rolę stworzenia i kiedy staje się z biologicznego punktu widzenia najbardziej bezradną istotą, wówczas rodzi się człowiek<sup>14</sup>.

Można odwrócić twierdzenie uczonego i powiedzieć inaczej, że Varioli nigdy nie przyjął postawy ludzkiej, pozostając zawsze w obrębie czynności instynktowych, zwierzęcych. Zawsze był i jest agresywny biologicznie i fizjo-

<sup>10</sup> A. Camus, *Poczucie absurdu i jego konsekwencje filozoficzne*. [w:] *Filozofia egzystencjalna*. Warszawa 1965, s. 386—404.

<sup>11</sup> *Tamże*, s. 389.

<sup>12</sup> B. Baczeko, *Rousseau, Samotność i wspólnota*. Warszawa 1964, s. 18.

<sup>13</sup> E. Fromm, *Szkice z psychologii religii*. Warszawa 1966, s. 35.

<sup>14</sup> *Tamże*, s. 30.



logicznie wobec świata i ludzi. Konsekwencją tego procesu jest dezintegracja osobowości, której nie towarzyszy żadne współdziałanie. Jest więc osamotniony, „wrzucony w ten świat w przypadkowym miejscu i czasie“<sup>15</sup>, nie szuka racji uzasadniających jego istnienie, bo go na to nie stać, ale realizuje swoją naturę jak zwierzę, które jest „zadowolone, jeśli zaspokoi swe potrzeby fizjologiczne: głód, pragnienie i potrzeby seksualne“<sup>16</sup>.

### OBCIĄŻENIE MITEM PRZESZŁOŚCI

Celem uniknięcia uproszczeń w analizie powstałych konfliktów, które doprowadziły do zbrodni, należy podkreślić okoliczności zewnętrzne, towarzyszące rozwojowi wypadków. Chodzi o pozostałości kompleksowe po ostatniej wojnie, ciężące nad terażniejszością i kształtujące przyszłość bohaterów, wśród których działa i żyje Baptysta Varioli, jego syn Piotr i Anglik, znany pod nazwiskiem Smitha w czasie okupacji, a obecnie Dawida Monroe. Psychika Baptysty znalazła więc odpowiednie warunki, w całości niemal urojone, dla realizacji dotychczas ukrytych planów. Warunki owe stanowią tylko okoliczność przyspieszającą eksplozję różnych namiętności, mających jednak określone źródło — niezaspokojone pragnienia erotyczne. Skłonność do rozważań przeszłości ujawniła się najpełniej pod wpływem alkoholu. Baptysta przeżywał w samotności to, co czuł, „stał się odludkiem, łatwo zapadał w odrętwienie“ (s. 35), aż wreszcie „odwrócił się plecami do świata i wkrótce się ożenił“ (s. 36). W tym czasie bohaterowie *Gaju* poddani są wielkiej presji przeszłości, ukształtowanej znów pod bezpośrednim wpływem wydarzeń historycznych. Dawid tęskni do Francji Piotra i Mauricette, nie zdając sobie sprawy z przemian, jakie się dokonały nie tylko w świadomości tych ludzi, ale przede wszystkim w zewnętrznych warunkach życia. Jest to jedna z wielu sytuacji typowych dla okresu powojennego, kiedy zagubienie człowieka padło takim ciężarem na życie jednostki. Antynomie polegają w danym wypadku na relacjach i określeniu — „ja i świat, czyli mój stosunek do rzeczywistości, w obręb której wchodzi nie tylko ludzie, ale i zwierzęta, i rośliny, i kosmos, i mikrokosmos“<sup>17</sup>.

Wyznaczenie tych linii, łączących świadomość indywidualną z obiektywną rzeczywistością, jest w wypadku zarówno Dawida, jak i jego francuskich przyjaciół o tyle trudne, że towarzyszy jej tajemnica i odmienność pozycji, wyznaczona przez czynniki czasowe i społeczne. Gromadzenie faktów ma na celu dokonanie jakiegoś obrachunku z przeszłością, całkowitą jej niwelację i zaprzeczenie lub też określenie jej treści w nowych warunkach, w nowej

<sup>15</sup> *Tamże*, s. 30.

<sup>16</sup> *Tamże*, s. 32.

<sup>17</sup> S. Skwarczyńska, *Człowiek zagubiony w świecie*. »Znak« 1946, R. I, nr 1, s. 51.

sytuacji społecznej. Im bardziej komplikują się stosunki zewnętrzne, tym dalej i głębiej postępuje deprawacja wnętrza człowieka. Słuszność tego twierdzenia sprawdza się również i w odwrotną stronę. Ludzie są źli, ale przybierają różnorodne maski i na wszelkie możliwe sposoby kamuflują swoje właściwe oblicze. Pokrywają prawdę frazesami o uczciwości i cnocie. Wbrew rzeczywistości Piotr Varioli uważa siebie i chce, aby inni uważali, że jest on bohaterem, bo kalectwo jego świadczy o poświęceniu i odwadze. Ta osobista mistyfikacja idzie tak daleko, iż działanie staje się pozorem i grą. Dochodzi do stanu, gdy traci on poczucie rzeczywistości i sam już nie wie, jak było naprawdę. Zaciera się ostrość widzenia, uniemożliwiając odróżnienie pozoru od realności. Pomieszanie różnych pokładów wspomnień wpływa na kształt i model doznań współczesnych oraz wygląd zachowań w okolicznościach narzuconych niejako przez otoczenie. Proces owego podwójnego ustosunkowania się do rzeczywistości i jej ocena, wynikające z determinant antecedenencji, których żaden z bohaterów nie może pozostawić poza sobą, przybiera formę czynnika samoistnego, egzystującego nie tylko w świecie intymnych doznań, ale także w obiektywnej rzeczywistości. Dlatego z taką intensywnością aktywizują się i wywierają presję na myślenie i psychikę, fałszując je. Przeszłość przenika w przyszłość poprzez terażniejszość i dlatego tak niezmiernie trudno jest rozeznaczyć i ocenić właściwie zjawiska, których człowiek jest świadkiem na co dzień. Zdaje sobie z tego jasno sprawę Dawid, podlegający naciskowi świata zewnętrznego i wewnętrznego, zdeterminowany w działaniu, a jeśli udaje mu się zachować odrębność wynikającą z przekonań, to płaci za to całkowitym niemal wyobcowaniem, izolacją nawet wśród najbliższych<sup>18</sup>.

Każda z postaci ma swoją Francję wyobrażoną, nie rzeczywistą, Pat tęskni do świetlików i wrózek, Agnes pragnie odbudować osobiste szczęście, co równa się odzyskaniu Dawida; ten zaś mierzy ojczyznę Piotra Ruchem Oporu i Maquis. W gąszczu tych postaw i nastawień psychicznych nader trudno jest zorientować się w autentyczności zjawisk, bo:

jakże miał Dawid wiedzieć, czyja racja była dobra, czyja zła? Morderca i ofiara, tchórz i bohater, idiota i mędrzec zdawali się nierozdzieleni w człowieku. (s. 128).

A jeszcze trudniej doprowadzić do unifikacji postaw, zwłaszcza w sytuacji, kiedy wszystko raczej dzieli niż łączy.

Bohaterowie *Gaju* napiętnowani są przeszłością, która jest równorzędna terażniejszości. Żona Dawida posiada specjalną zdolność do wyłączania terażniejszości i pogrążania się we wspomnienia, by sprawdzać na różne sposoby jakiś zasadniczy fakt i odbudować nadzieję (s. 113).

Leżała spokojnie, patrząc przez ciemne okulary na niebo. Tam, między francuskimi obłokami, rozwijał się — scena za sceną — sentymtalny angielski film, którego była bohaterką. (s. 114).

<sup>18</sup> S. Żółkiewski, *Zagadnienia stylu. Szkic ez kultury współczesnej*. Warszawa 1965, s. 21.

Film dotyczy jej przeszłości i taśma odwija się ze szpuli pamięci zdążając do początku. Wszystkie osoby powieści: Dawid — Agnes, Dawid — Piotr, Dawid — Mauricette, podlegają nieubłaganemu prawu wspomnienia i kształtowania teraźniejszości na bazie wspomnień oraz uzależniania ocen i wartości ludzi w związku z charakterem ewokacji pamięci. Charakterystyczna jest uwaga Piotra rzucona w rozmowie z Dawidem o znaczeniu przeszłości w życiu człowieka:

Możesz sobie wybierać przyszłość, ale nie możesz wybrać przeszłości (s. 55).

Ojciec Pat wyszukuje przyczyny, dla których przyjechał do Francji i dochodzi do rewelacyjnego dla samego siebie wniosku, że przyjechał tylko pożegnać romantyczną przeszłość (s. 127), Piotr zaś zarzuca Mauricette, że kocha nie jego, lecz młodego chłopca zamieszanego w Ruch Oporu — Pepe: „Pepe jest tym, kogo kochasz, to wszystko. A ja nie jestem Pepe! Rozumiesz? Byłem, ale nie jestem! Nie jestem! Nie jestem!“ (s. 186). Jest to szamotanie się w sieci własnej przeszłości i próba, wprawdzie nader słaba, wyzwolenia się z niej przez zapomnienie. Sprawa nie jest tak prosta i autorka nie dopuszcza do żadnych symplifikacji, które by mogły osłabić działanie historii w czasie teraźniejszym. Dawid określa lapidarnie tę sytuację, jako zdradę młodości. Zwracając się do współtowarzysza z czasów okupacji niemieckiej, lirycznie i z żalem powiada: — „Obaj jesteśmy zdrajcami naszej młodości“ (s. 241). Równa się to zdradzie ideałów, własnych przekonań, rezygnacji z określonych i przyjętych postaw, dlatego tyle jest w Dawidzie niezadowolenia i wprost wrogości do świata, „przeciw głupocie świata. Przeciw zarozumiałości ciał, które nie chcą dojrzeć i być czymś pokornym“ (s. 192).

Analiza warunków życia tak obiektywnych, jak i subiektywnych egzystencji bohaterów w szczególności, prowadzi do stwierdzenia, iż wszyscy podlegają jakimś procesom alienacyjnym, chociaż nie wszyscy jednakowym. Najsilniej jednak zarysowuje się ten proces w usamodzielnianiu tworców świadomości, niezależnie od tego, czy są to czyste twory dziecięcej fantazji (Patrycja), czy też ewokowana przeszłość, jak w życiu Piotra i Dawida. Twory te zdobywają nadrzędną pozycję w stosunku do rzeczywistości obiektywnej, co więcej, ten proces majoryzacji świadomościowych tworców idzie tak daleko, że dokonywuje się jej reifikacja, a to oznacza utratę wolności i zdeterminowanie własnej osobowości. Stąd wypływają konsekwentnie pytania o istotę ludzkiego losu, ludzkiej egzystencji, uwikłanej w perypetie stosunków społecznych, w obowiązujące normy współżycia.

Dawid podlega procesowi osamotnienia, samotności w tłumie, która tylko częściowo jest zawiniona przez bohatera, a częściowo przez warunki zewnętrzne i utrwalony przez nie model struktury psychicznej<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> *Tamże*, s. 7.

Powieść Marii Kuncewiczowej proponuje struktury ludzkich sytuacji, nadając im pozasubiektywny sens. Dochodzi więc do wyizolowania i przeciwstawienia sobie ludzkich indywidualności, które poczuwają się do wspólnoty o tyle tylko, o ile zachodzi między nimi wymiana towarowa. Ludzi łatwiej łączy rzeczy niż ludzie<sup>20</sup>. Są bardziej przywiązani do rzeczy i tworów niż do ludzi. Każda z postaci tej powieści jest zamkniętym dla siebie światem, do którego trudne jest dojście z zewnątrz, dlatego i działanie ich ma na celu osobiste interesy (Baptysta i Piotr), bez uwzględnienia potrzeb środowiska. Sytuacje takiego współdziałania, skierowanego na poszukiwanie własnych korzyści, stwarzają możliwości wyalienowania jednostek<sup>21</sup>.

Atmosfera, w jakiej przebiegają dokonania ludzkich czynów, jest nienaturalnie ciężka, duszna, jest przeładowana napięciem, które każdej chwili może się przemienić w tragedię. Niezadowolenie ludzi wzrasta, zwłaszcza po ujawnieniu obaw i przedstawieniu żądań niemożliwych do realizacji z przyczyn zewnętrznych, próby ocalenia resztek szacunku dla siebie. Życie bowiem polega na ciągłym konfrontowaniu własnego poglądu na wiele spraw i na rzeczywistość, która najczęściej zadaje kłam przyzwyczajeniom myślowym, nabytym przez wychowanie, wykształcenie i tradycję<sup>22</sup>. Tego typu konfrontacje prowadzą konsekwentnie do konfliktów jednostki z rzeczywistością, domagającą się rezygnacji z własnej indywidualności na rzecz konformizmu społecznego, towarzyskiego i kulturowego. Wszelkie próby nonkonformistyczne kończą się wyobcowaniem, samotnością całkowitą albo prawie całkowitą. W tym punkcie można by snuć analogie między bohaterami Kuncewiczowej i Conrada, który skazuje swoich ludzi na walkę z żywiołem morza, ale także na walkę ze słabością i chaosem własnego wnętrza. Dlatego też mówi się o ludziach autora *Lorda Jima* — „temu wielkiemu człowiekowi obce jest zagadnienie człowieka społecznego“<sup>23</sup>.

Układając i wikłając misternie tok zdarzeń przedstawionych, chciała pisarka nie tyle stworzyć sztuczne trudności w odbiorze powieści, trudności typu strukturalnego, ile, przede wszystkim, wskazać na powikłanie losów ludzkich, prowadzące do katastrofy. Zdarzają się momenty alienacyjne jednostek oraz reifikacje wytworów świadomości. Ten świat wyobrażeń jest motorem intrygi, podlega procesowi alienacyjnemu, wywierając presję na autentyczne przeżywanie rzeczywistości. Piotr i jego ojciec są zdani na łaskę własnej fantazji, umiejętnie podsycanej przez otoczenie. Nasuwa się paralela z sytuacją bohaterów Huxleya, bo i dla nich przeszłość jest natrętna, a losy są wynikiem

<sup>20</sup> A. Werner, *O pojęciu alienacji w badaniach literackich*. »Pamiętnik Literacki« 1966, z. 2, s. 444.

<sup>21</sup> B. Baczeko, op. cit., s. 51.

<sup>22</sup> M. Kofta, *Sondowanie przepaści. Studia nad współczesną literaturą niemiecką*. Poznań 1965, s. 225.

<sup>23</sup> M. Dąbrowska, *Szkice o Conradzie*. Warszawa 1959, s. 81.

układów nieznanych sił, działających w człowieku lub poza człowiekiem, zwiększających rolę przypadku w biografiami indywidualnych. Jeden z bohaterów *Niewiadomego w Gazie* w monologu wewnętrznym dochodzi do następujących stwierdzeń:

Człowiek jest wprawdzie zwierzęciem obdarzonym rozumem, ale jest także zbiorem cząstek podlegających prawom przypadku. Niektóre rzeczy pamięta, ponieważ mogą mu się przydać, albo ponieważ działają na wyższe władze umysłowe; inne pamięta (lub rozmyślnie zapomina) ze względu na ich treść emocjonalną<sup>24</sup>.

Bohaterowie *Gaju oliwnego* emocjonalnie przeżywają własną przeszłość, a na podstawie tych emocji tworzą i opierają o nie stosunki międzyludzkie. Dążą do jakiegoś porozumienia wbrew oczywistej niemożności znalezienia wspólnych postaw w stosunku do własnego, psychicznego remanentu. Zarówno przypadkowość, jak i absurdalność istnienia i nieuchronne zbliżanie się bohaterów powieściowych do katastrofy włącza tych ludzi i ich losy pod ocenę filozofii egzystencjalnej, według której wszelkie procesy alienacyjne są nieuchronne i dlatego życie jest tragiczne. Świat jest pozbawiony właściwych i istotnych wartości z chwilą, gdy dokonała się czy też dokonuje dehumanizacja świata poprzez dezintegracje i depersonalizacje indywidualności oraz przez determinizm świadomości i sprowadzenie jej do zagadnień wewnętrznych. Kuncewiczowa idzie po linii zgłębiania problematyki wyzwolenia człowieka, do filozoficznej metafory, wymiany obserwacji obyczajowej na analizę moralną osobowości. Stanowisko pisarki jest tutaj zbliżone do takich myślicieli jak Jean Mouroux i Jacques Maritain, którzy twierdzą, że człowiek jest tajemnicą metafizyczną, a właściwa ocena godności ludzkiej jest miarą wartości cywilizacji<sup>25</sup>.

Tragedia świata ludzkiego, przedstawionego w *Gaju oliwnym*, polega właśnie na tym, iż przeszłość skłania tych ludzi do podejmowania decyzji, których konsekwencje są tragiczne. Bohaterom powieści brak dystansu wobec samych siebie, czyli nie *czują się* — jak to określa Sartre w swojej psychoanalizie egzystencjalnej<sup>26</sup>. Człowiek przestaje być panem samego siebie, ulegając siłom wewnętrznym, pozarozumowym, sprowadzającym działanie do somnabulicznych gestów. W wypadku Variolich, ojca i syna, należy eksponować przy ustalaniu ich osobowości czynnik irracjonalny, ten bowiem przede wszystkim daje znać o sobie w ich działaniu. Pisarka stara się dać możliwie pełną motywację owego działania przez racjonalizację, komentarz wyjaśniający genezę stanów psychicznych bohaterów. Nie znaczy to, rzecz jasna, że

<sup>24</sup> A. Huxley, *Niewidomy w Gazie*. Warszawa 1957, s. 27.

<sup>25</sup> J. Mourou, *Sens chretien de l'homme*. Paris 1945.

<sup>26</sup> J. P. Sartre, *Absolutna wolność bytu ludzkiego*. [w:] *Filozofia egzystencjalna*. Warszawa 1965, s. 355.

działanie Baptysty i Piotra nie ma w sobie żadnych racjonalnych przesłanek, znaczy tylko, że owe przesłanki stanowią znikomą cząstkę całości możliwych ogniów w ciągu argumentacyjnym<sup>27</sup>.

### ŚWIAT DZIECIĘCEJ WYOBRAŹNI

W atmosferze wzajemnych nieufności starszych powstaje świat bajeczny Patrycji i Pawła, którzy pozostają zupełnie poza sprawami dorosłych, tworząc własny, odrębny świat. Wyobrażenia mają funkcjonować jako preparat zastępczy w stosunku do rzeczywistości. Zasada jest prosta: „jak ktoś chce coś zobaczyć, to może. Nie będzie to to samo, co inni widzą, ale z pewnością ładniejsze“ (s. 8). Córka Dawida jest otoczona wrózkami, rozmawia z nimi, wierząc w istnienie tego świata czystej fantazji, bo dla niej wystarcza pomyśleć o czymś, aby to nabrało konkretnych kształtów. Starsi nie rozumieją dzieci, ale to nie powód, aby dzieci zrzekały się prawa do fantazjowania i do posiadania własnych tajemnic, często nie do pojęcia dla starszych. Dziecko tworzy rzeczywistość taką, jaka w danej chwili jest mu potrzebna. Fromm pisze, iż

dziecko nie uznaje rzeczywistości taką, jaka ona jest. Żyje ono swymi pragnieniami, w jego oczach rzeczywistość jest taka, jaką ono chce, aby była. Jeśli jego pragnienie nie zostanie spełnione, wpada we wściekłość, której zadaniem jest zmusić świat (za pośrednictwem ojca i matki), aby był zgodny z jego pragnieniami<sup>28</sup>.

Nie ma kryteriów sprawdzających autentyczność świata dostrzeganego przez dziewczynkę, bowiem jej wyobrażenia bez trudu tworzy takie schematy nad-rzeczywistości, które graniczą ze snem, chociaż jeszcze snem nie są. Dla Pat nie ma różnicy między snem a rzeczywistością, między doznaniem realnych wrażeń i przeżyciami, które z niej emanują w postaci określonej trójwymiarowymi kształtami. Podatność Patrycji Monroe na wszelkie niezwykłości stojące w oczywistej sprzeczności z prawem logiki i zdrowego rozsądku, przejawia się w chętnym obcowaniu z czyścicielem okien — Dobsonem. Prowadzi z nim niezwykle rozmowy na temat: dlaczego ludzie umierają. Ale łączy ich jeszcze wspólna niechęć do świata nazywanego przez dziewczynkę światem starszych. Nie lubiła przekraczać granic tego świata.

Pat była przyzwyczajona pilnować własnego nosa, schodzić z drogi dorosłym, przemawiać do wymyślonych osób, słuchać, jak one mówią dokładnie to, co ona chce (s. 8).

Częściej zdarza się sytuacja odwrotna, kiedy realność wkracza w świat marzeń dziecka. We współżyciu z rodzicami na przykład obowiązują pewne

<sup>27</sup> A. Schaff, *Marksizm a jednostka ludzka*, Warszawa 1965, s. 141.

<sup>28</sup> E. Fromm, op. cit., s. 228.

zasady i normy, krępujące jej swobodę i degradujące mały, intymny świat Patrycji. Ucieka więc od tego rygorystycznego świata, lubi bowiem rzeczy niezrozumiałe (s. 201) i chętnie obcuje z dobrymi nierobami: Cynthią i Martinem, „bo oni nie zadają głupich pytań jak inni dorośli“ (s. 107). Aby uniknąć drażliwych sytuacji i nieporozumień z otoczeniem, Pat stara się być samowystarczalna i nie wtrąca się do spraw dorosłych ludzi, łącznie ze sprawami rodziców. Jest to sytuacja prowokująca intensywne marzenia na jawie, które przeżywa tak, jak każdy przejaw rzeczywistości, a może nawet inaczej, przeżywa własną świadomość głębiej niż rzeczywistość obiektywną. Marzenie wynagradza Pat te ograniczenia, jakie nakłada na nią otoczenie i niewątpliwie spełnia ono funkcję zastępczą. Sens tego zastępstwa polega jednak nie tyle na dostarczaniu psychice czegoś brakującego, ile na dawaniu pewnych sposobności do działania i zaspokajania jakichś nieokreślonych wewnętrznych potrzeb dynamicznych, które popychają dziecko do czynności po linii określonej i wyznaczonej przez nie<sup>29</sup>. Pat nie poprzestaje na marzeniu, fantazjowaniu, jako tworze wyobraźni, pozostającym wewnątrz wyobraźni, dąży ona bowiem do nadania swojemu marzeniu konkretnych kształtów czy też właściwości konkretnych zjawisk. Dlatego w zachowaniu jej nie ma żadnych różnic w stosunku do przyrody, świata rzeczy martwych i ludzi. Wszystko jest ułożone na jednej płaszczyźnie: Paweł, pies Variolich — Cezar, pani woda w studni, drzewa i krzewy jaśminu. Nawiazanie wzajemnego kontaktu między człowiekiem a światem nieludzkim jest możliwe nie tylko teoretycznie, lecz i praktycznie, przynajmniej zachowanie się Pat dowodnie o tym świadczy. Najmocniej odczuwa tę dziwność córki ojciec, mający znikome szanse porozumienia się z nią, dlatego też „jej nietykalna osobność drażniła go; jednego dnia uważał ją za słabą na umyśle, drugiego za geniusza; być tak odcięty od przyszłości we własnym domu przygnębiało“ (s. 93). Podobna sytuacja wytworzyła się między matką a córką, odległość psychiczna między nimi jest jednak mniejsza. Postawa Agnes w tym układzie jest wyrazem rezygnacji wobec spraw trudnych i niezrozumiałych, wyrazem bezsilności, która wydaje się bardziej niebezpieczna niż postawa niepokoju i zniecierpliwienia, charakterystyczna dla Dawida:

Agnes całkowicie godziła się na naturę swego dziecka. — Pat nie interesuje się tym, co my robimy i myślimy, no to co — mówiła. — Zostaw ją w spokoju. Jak ona mnie o coś pyta, wiem, że przeważnie nie spodziewa się odpowiedzi. To nie była żadna pociecha. Dawid nienawidził tajemnic zających się za pytaniami bez odpowiedzi (s. 93).

Owa groźna tajemnica pytań bez odpowiedzi określa również osobowość samej bohaterki, czyniąc ją bardziej obcą dla otoczenia. Porozumienie ojca z córką byłoby możliwe tylko wtedy, gdyby się dokonała racjonalizacja wy-

<sup>29</sup> G. H. Green, *Psychoanaliza w szkole*. Warszawa 1930, s. 25.

tworów świadomości dziecka, niezgodnych z ustalonym porządkiem procesów intelektualnych. Racjonalne tłumaczenie świata jest właściwe Dawidowi, który chce mieć wyjaśnienie i uzasadnienie wszelkich przejawów życia wewnętrznego i zewnętrznego. Brak więc komunikatywności między Pat i Dawidem jest wynikiem odrębnych postaw wobec świata. Oczywiście postawa córki Dawida nie jest następstwem refleksji czy spekulacji filozoficznych, lecz skutkiem zdolności psychicznych niezależnych absolutnie od charakteru dziecka. Chodzi więc o racjonalność i irracjonalność, jako właściwości determinujące charaktery i modele działania.

Pat wprowadza do powieści klimat baśniowy, wszystko tu bowiem jest możliwe i prawdopodobne. Jest to zupełnie inny wymiar rzeczywistości niż ten, do jakiego przywykliśmy i który nazywamy normalnym. W świecie Pat nie ma żadnych problemów do rozwiązania ważnych bardziej niż inne. Atmosfera baśniowości otacza sceny spotkań Pat z pannami Pip i Pop:

Dziewczynko, czy nie widziałas Hamilkara? To jest kot burej maści i ktoś może pomyśleć, że pospolicie wygląda, ale nosi się z wielką godnością i wyszedł zaraz po śniadaniu, a teraz pora obiadowa. Pat nigdy nie widziała Hamilkara, jednak powiedziała: O tak! Widziałam, jak szedł do domu. Jest bardzo piękny i na pewno już siedzi u was na progu [...] tak myślę. — Dodała tak myślę, bo inaczej matka nazwałaby jej odpowiedź kłamstwem (s. 7).

Zastrzeżenie, poczynione przed możliwym zarzutem kłamstwa, jest właściwie formalnością i ma charakter ustępstwa na rzecz konwencji świata dorosłych nie dla uspokojenia siebie, bo Pat jest przekonana o możliwości widzenia rzeczy niewidzialnych. Oglądała więc owe panny Pip i Pop, jadące na rowerach w powietrzu nad jej łóżkiem, skoro bowiem nie jeździły w ogóle na rowerach, to dlaczego nie miałyby jeździć zamiast po ulicy, w powietrzu (s. 8). Jeź zmienia się w krasnoludka, żeni się z peonią i mają dzieci, ale niewidzialne, jednak „hałaśliwe i śliczne, chociaż bardzo brudne“ (s. 12). W tym świecie dziecięcej fantazji doskonałym towarzyszem podsycającym jeszcze wyobraźnię dziewczynki, okazał się czyściciel okien — pan Dobson, który „nigdy się nie dziwił, cokolwiek by mu Pat nie powiedziała o rodzinie jeża. Przeciwnie, donosił jej o niewidzialnych sprawach w ogrodzie, które obserwował czyszcząc okna u sąsiadów, kiedy ona była w szkole. — Jak pan mógł widzieć, że dzieci jeża całowały peonię, jeżeli one są nie-wi-dzial-ne? pytała. — O, ja mam swoje sposoby, żeby widzieć to, czego nie można, Miss — przymrużał oko“ (s. 12).

Podobnie ma się rzecz z małym Łukaszem w opowiadaniu Jerzego Andrzejewskiego *Złoty lis*. Lis pojawił się w pokoju chłopca wtedy, gdy wszyscy byli poza domem<sup>30</sup>. Złudzenia Łukasza mają określony charakter oraz wystarczającą motywację psychologiczną. Fantazje i złudzenia pełnią funkcję zastępczą w życiu małego chłopca. Dokonała się rekompensata za samotność

<sup>30</sup> J. Andrzejewski, *Złoty lis*. Warszawa 1963, s. 5.



dziecka, które w ten sposób zaspokoiło chęć posiadania na własność, w tajemnicy przed innymi, żywej istoty, która wypełniłaby puste miejsce przeznaczone na przyjźń. Jest to więc tylko częściowa ucieczka od rzeczywistości, stanowi element wyrównujący przymusową samotność.

Podobny charakter mają wyobrażenia Pat, są jednak głębsze i obejmują całą osobowość bohaterki, bez względu na sytuację, w jakiej się znajduje: czy jest samotna, czy też nie. Jej ucieczka ma charakter uniwersalny, nie szuka tylko możliwości wypełnienia pustki, jak to robi Łukasz, lecz poszukuje w ogóle innego świata, gdyż ten, w którym żyją rodzice, zupełnie jej nie odpowiada. Świat rodziców nie zachwyca i dlatego „nie było po co do nich tęsknić. Byli inni. Nie widzieli niewidzialnych rzeczy“ (s. 13).

Do świata tworzonych i aprobowanego przez Pat należą Cynthia i Martin, dwoje beztroskich ludzi, których nazywa nierobami, nie bardzo rozumiejąc to określenie, użyte kiedyś przez Dawida: „Cynthia i Martin to para kosmopolitycznych nierobów“ (s. 18). Dla nich, jak dla Pat, wszelkie, nawet pozornie niemożliwe do realizacji fantazje stają się rzeczywistością. Ludzie ci nie przywiązują się do niczego poza dostatkiem i wygodnym życiem, którym mimo wszystko są bardzo znudzeni. Dla nich rozmowa z córką Dawida jest jedną z możliwych rozrywek. Znamienną cechą tych dwojga jest bezmyślność i lenistwo, oni mają tylko pieniądze, nie zawsze zdają sobie sprawę z ich pochodzenia, nie zawsze też są świadomi tego, jak inni budują ich dobrobyt i wygodę. Bezmyślność ułatwia życie. Gdy człowiek zaczyna myśleć, zaczynają się kłopoty. Skomplikowane jest życie Agnes i Dawida, bo stawiają światu i zadają sobie wiele pytań. Skomplikowane jest również życie Baptysty, ale inaczej, bez jego udziału. Jego działanie odznacza się irracjonalizmem. Stary farmer nie stawia pytań, nie stara się odgadnąć i przezwyciężyć świata przez stawianie pytań, wynikających z intelektualnej ciekawości, lecz ze wszystkich sił stara się usuwać wszelkie przeszkody, zarówno urojone, jak rzeczywiste. W walce wybiera najprymitywniejszą drogę — siłę.

Nie myśli również Pat, chodzi o myślenie spekulatywne, po pierwsze dlatego, że nie potrafi i dlatego, że nie lubi zbytnią dociekliwością czy też badaniem jakichkolwiek możliwości komplikować spraw dla niej oczywistych i prostych. A dla niej wszystko jest możliwe i proste. Unifikacja świata rzeczy i ludzi jest zapewne konsekwencją postawy symplicystycznej wobec rzeczywistości, polegającej na przymierzaniu wszystkiego do kryterium własnej wyobraźni. Świat Patrycji jest wystarczająco dziwny, aby go nie rozumieć, ale też zbyt prosty, aby się nad nim zastanawiać. Świat, w którym wszystko jest możliwe i nic nie jest prawdziwe, jest pozbawiony humoru, jako następstwa zróżnicowania i dysproporcji rzeczywistości.

Życie dorosłych ludzi jest skomplikowane i trudne do przyjęcia, bo wiele wymaga, posiada rzeczy i zjawiska dla dziecka niezrozumiałe, od których lepiej trzymać się z daleka, aby nie ulec naciskowi i nie być zmuszonym do

wykonywania rzeczy niepojętych. Dla Pat łatwiejsza jest do przyjęcia mistyka pana Dobsona, po swojemu pojęte nauki katechizmowe o grzechu i odkupieniu, niż stanowisko ojca wobec kuzynów: Cynthii i Martina. Tym bardziej, że matka radzi jej: „Nie zwracaj sobie głowy dorosłymi sprawami“ (s. 50), a dziewczynka miała tyle osobistego doświadczenia, wyniesionego z kontaktów ze starszymi, iż „rozumiała, że dorośli, nawet jeżeli wiedzą, o co chodzi, nie lubią odpowiadać na pytania“ (s. 50). Na tym tle wzajemnych niedomówień i zależności ustala się wyraźna linia, która oddziela dziecko od rodziców, stwarza dwa odrębne światy, mające swoje nienaruszalne prawa. Różnica między dwoma rzeczywistościami polega na tym, że jedna z nich jest obciążona przeszłością, wspomnieniami, klęskami, zdradą ideałów i przyjaźni, a przede wszystkim zafałszowana przebiegłością, wypływającą z ludzkiego egoizmu; druga natomiast jest wolna od tych obciążeń, jest szczerą. Zetknięcie tych antynomii wywołuje żywą reakcję, która najbardziej jest widoczna u starego Baptysty, ale również widoczna jest u Dawida, a nawet u Agnes. Przez te reakcje ustala się niejako hierarchia stosunków. Dawid i Baptysta ustalili swoje obecne kontakty bardzo dawno, kiedy młody wówczas jeszcze Varioli przybijał na drzwiach obory nietoperza. Obecnie już nic nie jest w stanie zmienić psychicznego status quo między nimi, zwłaszcza jeśli chodzi o ojca Piotra.

Powiadasz, że nazwisko jego Monroe, a imię Dawid, tak? Więc ja go znam. Był taki szczeniak w Domaine. Raz przybiłem nietoperza na bramie ich obory [...]. Tak ot z sąsiedzkiej grzeczności, żeby odstraszyć wampiry, co doły wymiona ich krowom. I on, ten sikacz, to zobaczył. Jak nie skoczy na mnie z pięściami! Ja się śmieję, a on płacze. Tam w tej rodzinie wszyscy byli wariaci (s. 39).

Dla Baptysty jest to fakt mało znaczący, nie wiąże z nim żadnych przeżyć i dlatego odnotowuje z pamięci powierzchnię faktu — gesty. W gestach kryje się cały człowiek. Irracjonalizm działania ujawnia się tutaj zarówno u małej dziewczynki Patrycji, jak i u Baptysty Varioli przez przypadkowość działania. Przypadkowość wyklucza jakieś zamierzone, planowe, a więc logiczne postępowanie. W tym wydaje się tkwić pesymizm filozoficzny powieści, że człowiek niezależnie od wieku i doświadczenia osobistego podlega nieznanym siłom, którym nie może się skutecznie oprzeć. Ta przypadkowość powoduje tragiczny finał powieści, z niej również wynika tragizm i beznadziejność fabuły. Wplątanie w ten tragikomizm życia dzieci oddziaływanie ekspresyjnie, intensyfikuje wrażenia odbiorcy.

Baptysta jest prymitywny, skłonny odczuwać tylko proste wrażenia zmysłowe i przeżywać procesy somatyczno-fizjologiczne. Nawet jego przebiegłość nie wynika z przemyśleń, lecz z wewnętrznego musu, płynącego z nieznanego głębi jego duszy. Przypadkowość zyskuje nową perspektywę dlatego, że rzeczywistość i marzenie, sen i jawa, przeszłość i terażniejszość występują

na jednej płaszczyźnie u wszystkich bohaterów. Nie ma dystansu, co eliminuje możliwość właściwego rozeznania i oceny przedstawionych zdarzeń. Oceny są subiektywne, robione z perspektywy bohatera, czy bohaterów. Stary farmer próbuje wywieść swój czyn z przesłanek psychologicznych, które by go usprawiedliwiały, a nie zmuszały do skruchy.

Ja zabiłem, bo ubliżyła mi. — [...] — Całe życie mi ubliżała. Na wyspie Ste Marguerite nazwała mnie mordercą za to, że ją broniłem przed korsykańskim bandytą. A tutaj mówiła, że jestem cieniem na moich własnych gruntach. — [...] Ten człowiek? To nie był człowiek, to był wampir, nietoperz ze skurczonymi nogami, latawiec bez rąk [...] — Dziewczyna? [...]. To nie było dziecko, to była mała diablica. Ona namówiła twego syna do świętokradztwa (s. 250—251).

Założenie, aby odkryć te elementy psychiki ludzkiej, które z człowieka robią bestię, zostało osiągnięte, bowiem czyn Variolego zyskał pełną motywację psychologiczną, sprowadzając do granic prawdopodobieństwa przeżycia człowieka, przez motywację zdarzeń fabularnych, stopień ich przewidywalności, a następnie możliwość konfrontacji z rzeczywistością. W ten sposób możliwa stała się sprawdzalność tożsamości postaci występujących w akcji powieściowej. Postacie posiadają pełną motywację cech charakteru i postępowania. Chociaż nie wszystkie przesłanki stoją na gruncie realnych doświadczeń — niekiedy pisarka ucieka do motywacji metafizycznych — to jednak w sumie nic się w tej powieści nie dzieje z niczego. Śmierć rodziny Monroe jest wprawdzie przypadkowa, ale nie aż tak dalece, aby była nieprawdopodobna. Brak wystarczających, obiektywnych przyczyn, lecz braki uzupełnione są psychologiczną strukturą sprawcy morderstwa.

Interesująco wypada konfrontacja *Gaju oliwnego* Kuncewiczowej z inną książką na podobny temat pt. *Z zimną krwią* Trumana Capote'a (Czytelnik 1968). Wiele zbieżności tematycznych, ale krańcowo różne wykonanie artystyczne. Faktura powieści Kuncewiczowej jest doskonalsza, bardziej precyzyjna. Zresztą zasadnicza różnica to fantazja albo fikcja literacka i reportaż, autentyzm.

#### KOMPOZYCJA POWIEŚCI «GAJ OLIWNY»

Maria Kuncewiczowa należy do tych pisarzy, którzy przekazują prawdy innych ludzi i o innych ludziach, chociaż każdy z jej bohaterów posiada piętno osobiste pisarza, bierze jakąś część z niego<sup>31</sup>. *Gaj oliwny* nie stanowi pod tym względem szczególnego wyjątku, pozostając w ogólnym schemacie problematyki i konstrukcji akcji, polegającej na układaniu fabuły z elementów wspomnień i rzeczywistości w całościowy i konsekwentnie umotywowany ciąg

<sup>31</sup> M. Kuncewiczowa, *List do Stanisława Żaka z dnia 10 IX 1966*.

Każda osoba w moim pisarstwie (i myślę, że to jest ogólne правило) ma w sobie coś ze mnie bez względu na to, czy to jest mężczyzna, czy kobieta.

zdarzeń. *Gaj oliwny* różni się natomiast od innych utworów samą fabułą, która doskonale nadawałaby się na powieść kryminalną, ale u Kuncewiczowej została pogłębiona dokładną analizą psychologiczną postaci. Nie chodzi w niej tylko o wykrycie zbrodniarza, lecz o coś znacznie więcej, bo o wykrycie motywów zbrodni. To nadaje powieści wagę i znaczenie. Zwykły bieg wydarzeń otrzymał piętno mistyczne, metafizyczny wymiar i to różni powieść o małej a dziwnej Patrycji od zwykłego romansu, czy też pospolitego „kryminału“ o sensacyjnej akcji. Autorka przyznaje sama, że „*Gaj oliwny* jest jak najbardziej książką na temat metafizyczny: jak dziecko szuka sensu życia poza rzeczywistością dostępną dla zmysłów“<sup>32</sup>.

Jest w autorce zmysł detektywa, który śledzi najdrobniejsze poszlaki, mogące wyjaśnić przestępstwo i układa je w logiczny obraz zdarzeń zrekonstruowanych. Powieść jest powtórzeniem procesów psychicznych i intelektualnych już dawno dokonanych, osnutych wzdłuż linii biograficznych poszczególnych postaci. Jest w pisarce dociekliwość, dokładność i precyzja Sherlocka Holmsa, gdy śledzi wewnętrzne życie swoich bohaterów, odkrywając ich sylwetki psychologiczne. Samo doszukanie się w psychice człowieka treści zakazanych, to znaczy takich, które mogą być bezpośrednią przyczyną zbrodni, stanowi dodatkowy walor fabularny, samo zaś morderstwo opisane dokładnie jest niezbędne we współczesnej powieści kryminalnej, a dla wielu czytelników staje się znakiem rozpoznawczym dobrej, ciekawej lektury<sup>33</sup>.

Kuncewiczowa jest pisarką, która nie przestrzega chronologii zdarzeń, organizując wszelkie sytuacje na zasadzie ewokatywnej funkcji pamięci, która wyrzuca na powierzchnię świadomości wspomnienia pozbawione absolutnie wartości czasowych, dlatego też ciąg przedstawionych zdarzeń nie ma związku logicznego, jaki nadaje chronologia. Dopiero w całości kompozycji poszczególne części nabierają znaczenia i funkcjonują jako ważne elementy w motywacji, nie tylko tego, co się dzieje, ale przede wszystkim ludzkich czynów i reakcji na świat. A świat dla bohaterów nierzadko pełni rolę prowokatora i inspiratora, niekiedy zaś jest wprost projekcją świadomości jednostki. Konstrukcja więc powieści Kuncewiczowej jest pozornie zagmatwana i trudna, lecz tylko pozornie, gdyż w rzeczywistości trudno o większą precyzję i adekwatność stylistyki i kompozycji do treści. Wydaje się, że sprawa jest tutaj o tyle prosta, iż owo przystawianie formy do treści jest konsekwencją treści, którą stanowi odnotowanie procesów psychicznych, strumienia świadomości, ale jednak uporządkowanego, zrjonalizowanego choćby przez selekcjonowanie, a więc i krytycyzm w stosunku do przeszłości, z której się wybiera fakty i zdarzenia o znaczeniu zasadniczym w charakteryzowaniu struktury psychicznej bohatera.

*Gaj oliwny, Cudzoziemka, Dwa księżyce* (w tym ostatnim tomie poszcze-

<sup>32</sup> Tamże.

<sup>33</sup> G. Sampson, *Historia literatury angielskiej w zarysie* Warszawa 1966, s. 888.

gólne nowele) posiadają budowę fragmentaryczną, posklejaną z drobnych epizodów, opatrzonych co najwyżej lapidarnym komentarzem narratora, który pojawia się między jednym a drugim epizodem, łącząc je w całość i stwarzając pozory logicznych sekwensów.

W pierwszym rozdziale *Gaju oliwnego*, będącym niejako ekspozycją treści angielskiej czyli dotyczącej Anglików, poznajemy wszystkie osoby. Poznajemy również naszkicowane z grubsza charaktery tych ludzi, którzy przez działanie będą albo pogłębiać znane już czytelnikowi słabości i zalety, lub też ujawniać nowe, wzbogacające psychikę. Postacie pierwszoplanowe są pokazane dynamicznie. Ich charaktery rozwijają się w tworzonych sytuacjach. Taki jest charakter Pat: niezwykłość i oryginalność jej psychiki, zasygnalizowana na początku książki, pokazana została w wielokrotnych powtórzeniach normalnych sytuacji i nienormalnych zachowań bohaterki. Dlatego świat przedstawiony w bezpośrednim sąsiedztwie małej Angileki zmienia się w rzeczywistość baśniową, do której nie można przymierzać kryteriów schematycznych, bo po prostu do niej nie pasują. Ten plan akcji Pat stanowi zupełnie odrębny świat zdarzeń, ustawiony w opozycji do rzeczywistości realnej, w której żyją rodzice niezwyklej dziewczynki.

Konstrukcja powieści jest zwarta, dopasowana do przeżyć bohaterów. Życie psychiczne płynie podwójnym torem: współczesnym, odnotowywanym na bieżąco i retrospektywnym, złożonym z rekonstrukcji przeszłości, która przerywa tok współczesny, wkraczając zdecydowanie w życie ludzkie. Istnieje wyraźna hegemonia wspomnień nad doznaniem aktualnymi, dlatego nieustanne retrospektywne raporty przekształcają się w relację ożywiającą dawne wspomnienia ludzi i zdarzeń. Dopiero na tym tle właściwie brzmią wszelkie reperkusje psychiczne współczesnych zdarzeń. W retrospektywnych spojrzeniach za siebie rekonstruuje się proces kształtowania psychiki, pokazuje się wrażliwość na niektóre bodźce szczególnie uprzywilejowane u danego bohatera. Narrator unika interwencji bezpośrednich w życie wewnętrzne swoich bohaterów, korzystając chętnie z możliwości oddania głosu postaci. Takie przekazywanie głosu postaci powieściowej nie zawsze sprowadza się do opowiadania czy udziału w dialogu, dość często bowiem refleksyjne czy liryczne przeżywanie rzeczywistości płynie jako forma mowy pozornie zależnej lub wprost monologu wewnętrznego. Zaznaczyć jednak trzeba, że świadomość ludzka w *Gaju oliwnym* bazuje niemal wyłącznie na przeszłości, która jest punktem wyjścia dla przeżywania terażniejszości, uzależnionej w sposób absolutny od wspomnień. To nakładanie się na siebie dwóch planów akcji jest przyczyną fragmentarycznego kształtu świata przedstawionego. Tak więc akcja powieści przebiega na dwóch płaszczyznach czasowych z tym, że jedna ułożona jest w porządku przyczynowo-skutkowym i wydarzenia pojawiają się tutaj chronologicznie. Jest to uzasadnione zamiarem artystycznym, aby ukazać narastanie konfliktu oraz udramatyzować fabułę.

Druga płaszczyzna czasowa jest ukształtowana pod wpływem pierwszej, bowiem konieczność motywacji zachowania się bohatera w określonej sytuacji zmuszała do szukania w planie psychologicznym takich schematów i takich engramów w świadomości ludzkiej, które by spełniały funkcję komentarza psychologicznego. Tym tłumaczyć można postawę narratora wobec przedstawionej rzeczywistości, postawę selektywną, dopuszczającą tylko niektóre zdarzenia jako składniki fabuły. Postawa narratora w *Gaju oliwnym* jest odmienna od tej, jaką zachowywał opowiadacz wszechwiedzący w powieści dziewiętnastowiecznej. Chodzi o to, że wszystkie elementy składowe całości zmierzają do wiernego odzwierciedlenia życia „właśnie w jego niepoznawalności”<sup>34</sup> i rozbiciu na poszczególne jego przejawy.

Stanowisko opowiadającego jest tutaj ograniczone wiedzą samych bohaterów, którzy wiedzą o wiele więcej niż narrator, gdyż oni znają swoje doznania wewnętrzne, niedostępne nawet najbardziej „rozgarniętemu” obserwatorowi. Zna on wprawdzie całą historię i opowiada ją ze stanowiska *ex post* jak fakty dokonane, ale mimo wszystko nie czuje się pewnie i dlatego chętnie przekazuje własne prawa do relacji osobom biorącym udział w akcji. Najczęściej dzieje się tak, że prezentacja ludzi działających dokonuje się pośrednio przez wypowiedzi i znaczące gesty. Nie rezygnuje się tu również z bezpośredniego przedstawienia przez samego narratora. I jeden i drugi sposób mają to do siebie, że występując razem weryfikują autentyczność postaci, gdy uwagi odnarratorskie znajdują pokrycie w gestach i zachowaniu bohaterów. W sumie daje to efekty prawdziwości akcji i postaci.

Kuncewiczowa stosuje w tej powieści serie czasu powtórnego. Polega to na kilkakrotnym przywoływaniu na karty powieści tych samych zdarzeń, lecz widzianych i komentowanych przez innych ludzi biorących udział w akcji. Efekt tego zabiegu jest oczywisty, ujawniają się mianowicie różnice w percepcji świata przez bohaterów, a równocześnie powstają możliwości wielokrotnego oglądania tych samych rzeczy i zdarzeń dla pełniejszego uchwycenia ich stoty. Takim zdarzeniem ewokowanym przez bohaterów jest na przykład incydent z nietoperzem. Raz wspomina o tym Dawid Monroe, trzy razy powraca ta sprawa w świadomości Baptysty, jako istotny wykładnik jego charakteru i psychiki, które deformują kontakty z ludźmi. W kolejnym pojawianiu się tego motywu w toku narracyjnym zaznacza się w sposób wyraźny narastanie napięcia wewnętrznego u starego farmera. To jest linia rozwojowa jego charakteru z wyeksponowanym uczuciem nienawiści bezpośrednio skierowanej na Dawida i Anglików, a pośrednio na wszystkich ludzi odpowiedzialnych za niedosyt i komplikacje życiowe starego Varioli. Pierwszy raz mówi o zdarzeniu z ironią, jeszcze bez nienawiści, raczej z lekceważeniem Dawida, który starał się bronić nietoperza (s. 38); drugi raz wyjaśnia pogłę-

<sup>34</sup> W. Kayser, *Narrator w powieści*. »Twórczość« 1959 Nr 5.

bianie się nienawiści do Anglików. Główną ich winą jest to, że nie dali się zlekceważyć.

Obiecywał sobie, że będą nieważni [...] Obiecywał sobie, że przejrzy ich na wylot i poskromi jak małe dzieci. Obiecywał sobie zabawę, a nie zamęt. Dawid Monroe [...] nie poznawał Baptisty; i to czyniło Baptistę nieważnym (s. 157).

I wreszcie, już po dokonaniu zbrodni, pojawia się jeszcze raz „sprawa nietoperza“, potraktowana jako argument usprawiedliwiający morderstwo. Przybiera wtedy dziwną postać, gdyż pojawia się w świadomości obłąkanego starca w jakimś dziwnym zagęszczeniu i nawarstwieniu różnych treści. Dawid jest tu — „wampir, nietoperz ze skurczonymi nogami, latawiec bez rąk [...]“ (s. 251).

W ten sposób pojawiają się wydarzenia, mające istotne znaczenie dla interpretacji psychiki i za każdym razem wnoszą one nowe aspekty i nowe wyglądy problemów oraz bohaterów, których wewnętrzne konflikty poddawane są jakiejś mikroanalizie, polegającej na rozsupływaniu najmniejszych nawet zgrubień kompleksowych w charakterze.

Zdarzenia opowiedziane w powieści rozmieszczone są na kilku równoległych i równoczesnych płaszczyznach, a to z kolei albo wpływa na wzmożenie tempa akcji, albo na zwolnienie, co tak widoczne stało się w zakończeniu, gdzie w sposób symultaniczny ukazuje płaszczyzny akcji. Zawieszanie dalszej relacji w momencie najbardziej emocjonalnie nacechowanym „Wtenczas usłyszeli krzyk“ (s. 241) i przechodzenie na inny plan i inne miejsce akcji, lecz w tym samym odcinku czasowym, co wydarzenia już opowiedziane, wstrzymuje dynamikę zdarzeń. Jest to celowe zwolnienie akcji, aby osiągnąć maksymalne napięcie emocjonalne i psychologiczne, tak jak w powieści kryminalnej, gdzie dopiero w zakończeniu wszystkie wątki spletają się w jeden nurt, prowadząc fabułę do rozwiązania.

Kuncewiczowa w obrębie jednego rozdziału prowadzi wielowątkową fabułę. Narrator przenosi swoje opowiadanie od jednego wydarzenia do drugiego, nie troszczy się absolutnie o tok chronologiczny wydarzeń, a nawet o to, aby w pierw opisać krzyk Agnes, a później wrażenie, jakie on wywarł na rozmawiających: Dawidzie i Piotrze. Dochodzi do celowego przesunięcia, które można nawet uważać za sztuczny chwyt w kompozycji powieści i organizowaniu fabuły. Rozdział XXIV kończy się informacją: „Wtenczas usłyszeli krzyk“, a dopiero w XXV opowiedziane są zdarzenia, które dokonały się wcześniej. Cała relacja poprzedzona jest informacją o sytuacji w gospodarstwie Baptisty w tym samym czasie, gdy jego syn Piotr rozmawiał z Dawidem i zanim stary wziął karabin schowany w budzie Cezara. Nie bardzo też wiemy, czy użyje tego karabinu. Przeczujemy jakąś tragedię, ale w poprzednim rozdziale tylko krzyk przeszkodził towarzyszom w rozmowie.

I wreszcie relacja bezpośrednio wyjaśniająca, skąd pochodził krzyk.

Agnes zbudziła się, kiedy Baptysta, chcąc tylko dotknąć włosów kobiety, nacisnął klamkę, wtedy „dreszcz przebiegł po śpiących powiekach, zatrzepotały rzęsy, oczy otworzyły się powoli i stężyły w zgrozie; krzyk rozdarł usta i ciszę (s. 245, podkr. moje — St. Ż.). Jeszcze krótka relacja z doznań samego mordercy, które pasują zupełnie do wielokrotnie wspomnianych motywów nienawiści do Anglików. W jego świadomości Agnes i Lucia stały się jedną postacią. Wydaje mu się więc, iż „to naprawdę była Lucia... Poznała go. Jeszcze ciągle go nienawdziła. Ze wstrętem cofała się przed jego dotknięciem. [...] Ręce same mu poleciały do kobiecego gardła, żeby powstrzymać słowa. Po chwili cisza wróciła“ (s. 245). Obudziła się również Pat, ale będąc pod wrażeniem przerwane go snu, nie podejrzewa nic tragicznego i zasypia powtórnie. Dopiero teraz dobiegł do polanki Dawid i częściowo przez jego ekspresywne wykrzykniki: „Nie zastrzelona, uduszona“, a częściowo przez relację narratora wyjaśnia się do końca sprawa krzyku, który zakończył rozdział poprzedni.

Po tych wyjaśnieniach akcja przybiera szybsze tempo, a równoległe do tempa czasowego zdarzeń narasta tragizm sytuacji finałowej, zamkniętej śmiercią Patrycji. Dokonało się to udratyzowanie finału przez zastosowanie struktur dramatycznych w opowiadaniu, jako elementów pomocniczych, gdyż nie usuwają one całkowicie partii relacjonujących zdarzenia, komentujących je w odnarratorskich wypowiedziach. Przeważa tutaj konstrukcja monologowa nad dialogową, zwłaszcza w partiach przedstawiających Baptystę, który snuje własne myśli co do zdarzeń i przede wszystkim narzuca fakty wbrew woli partnerów. Pojawienie się mowy pozornie zależnej w funkcji monologu wewnętrznego otwiera perspektywę na psychiczne oblicze postaci, podnosząc równocześnie autentyzm przyżycia. Narrator świadomie rezygnuje w takich momentach i sytuacjach ze swojej wszechwiedzy o bohaterze, nie relacjonuje myśli i przeżyć, unika także bezpośredniej ingerencji w określanie postaci, które lepiej się zaprezentują same poprzez własne słowa, gesty, rekwizyty i elementy tła scenicznego<sup>35</sup>.

Model relacji jest tu bardzo zróżnicowany, bowiem nie zrezygnowano z żadnej możliwości wypowiedzenia sytuacyjnych konfliktów, dlatego też obok powtórzenia przez narratora przebiegu rozmowy z wyakcentowaniem jej wzniesień dramatycznych, pojawi się przytoczenie w całości, albo nastąpi połączenie obu technik, by rozmowę częściowo zacytować, częściowo zreferować. Powszechniejszy, częściej spotykany jest ostatni typ sprawozdania. W ten sposób zyskuje narrator możliwość realizacji dwu równoległych dążeń artystycznych: z jednej strony — analizy i konkretności szczegółu, z drugiej zaś osiągnięcie syntezy prowadzącej do uogólnień. Trzeba już teraz stwierdzić, że powieść Kuncewiczowej jest najbardziej zbliżona do dramatu pod

<sup>35</sup> I. Sławińska, *O prozie epickiej Norwida. Z zagadnień warsztatu pracy*. »Pamiętnik Literacki« 1957, z. 2.



względem konstrukcji; jej fabuła została udramatyzowana przez fragmentaryczność struktury, jako następstwo racjonalizacji zdarzeń ułożonych w łańcuch po sobie następujących faktów. Rola narratora polega tu na sprawnym ogarnianiu całości i w jej świetle ocena nasuwających się epizodów, które w całości kompozycji nie mogą pozostać punktami martwymi, lecz powinny stanowić nieodzowną część o określonych funkcjach interpretacyjnych i strukturalnych. Narrator w powieści Kuncewiczowej jest tym, czym reżyser w przedstawieniu teatralnym, porusza wszystkie kulisy akcji, ustawia osoby i rzeczy w odpowiednim oświetleniu z zamiarem uzyskania pożądaných efektów artystycznych i estetycznych. Niekiedy staje się nawet aktorem i widzem. Zawsze jednak niezmiennie czuwa nad całością i znając opowiadaną historię w momencie opowiadania już dokonaną, układa zjawiska równolegle nie szeregowo, to znaczy obok siebie, nie po sobie, dlatego nie dba o zachowanie czasowej ciągłości. Tok opowieści wprawdzie nie płynie chronologicznie i jest dość zagmatwany nawet w stosunku do innych utworów pisarki, ale mimo poprzestawiania kolejności wypadków, oznajmianiu o ich biegu raz bezosobowo, innym razem przez czyjeś usta, cofanie się wstecz i wybieganie naprzód, po zestawieniu wszystkich tych składników otrzymujemy obraz doskonale się tłumaczący oraz wiarygodny pod względem psychologii przedstawionych osób i sytuacji. Jest to model powieści Conradowskiej, zarówno pod względem dociekań psychologicznych, jak również pod względem waloryzacji struktury fabuły. Zwrócili na ten fakt uwagę krytycy amerykańscy, wskazując na analogię pisarstwa Kuncewiczowej do „Giraudoux, Gogola, Stendhala, Mauriac i Prousta. Dodam do nich — pisze krytyk — Conrada, ponieważ ta polska pisarka, która również pisze po angielsku, wydaje się przejmować jego technikę przechodzenia przez prawie niewidoczne analizy do wszystko wyjaśniającego punktu kulminacyjnego”<sup>36</sup>.

Synchronizacja i koordynacja wydarzeń zaaprobowanych przez krytycznego narratora, dokonywa się przy pomocy wzmianek pochodzących od opowiadacza; stanowią one równocześnie przejście od współczesności w przeszłość. Owo wiązanie jest wtopione w całą relację i pobieżna lektura, której celem jest uchwycenie treści anegdotycznej opowiadania, nie uświadomi czytelnikowi zastosowanych zabiegów technicznych i montażowych, pozbawi go także wszystkich uroków powieści i dużych wrażeń estetycznych.

Narrator chętnie zaznacza od siebie, jak w rozdziale III, który prezentuje Piotra Varioli, że „Piotr miał około dziesięciu lat, kiedy pewnego poranku [...]” (s. 23), albo też przechodzi na ciekawą pozycję, mianowicie jego

<sup>36</sup> E. B. Hungerford, *Subliminal ills of conscience superbley probed*. »Chicago Tribune« 1963, 2 VI.

„Maria Kuncewicz has been compared to Giraudoux, Gogol, Stendhal, Mauriac and Proust. To those I add Joseph Conrad, since this later Polish novelist who also writes in English seems to have caught from Conrad his technique of proceeding thru almost imperceptible analyses to an all-clarifying climax”.

relacja przybiera formę monologu wewnętrznego bohaterki, będącego odnotowaniem jej żywych myśli, z których układa się cała scena zapamiętana z przeszłości. Pat spotyka Cynthię i Martina, którzy dziwiąc się jak bardzo urosła, przypominają:

Czy nie pamiętasz, jak już raz odwiedziliśmy was w Chelsea? Stryj Dawid, stary anarchista, wylał nas na twarz, zanim zdążyliśmy się z tobą zaprzyjaźnić.

To są wydarzenia umieszczone na pierwszym planie czasowym. Przejście na plan drugi wynika konsekwentnie z poprzedniego, jest z nim ściśle związane, gdyż myśli Pat, odnotowane między wypowiedzią Cynthii a następnym dialogiem, powstały pod wpływem słów dalekiej kuzynki. Reakcja świadomości formuje się jak mowa pozornie zależna:

No więc tak. Właściwie pamiętała tę scenę. Ojciec syczał jak żmija, matka kokosiła się bezradnie, a dwoje gości cofało się ku błyszczącemu samochodowi, chichocząc i wykrzykując (s. 9).

Ale konstrukcja, a właściwie rekonstrukcja tej sceny zmienia jeszcze raz swój wymiar czasowy, wprowadzając zdarzenie późniejsze niż „wylanie na twarz“ kuzynów, a wcześniejsze niż spotkanie i rozmowa prowokująca wspomnienia. Wprowadzenie trzeciego planu czasowego dokonało się już na innej zasadzie, sam narrator bowiem zauważa: „wkrótce później Pat zapytała się ojca“ (s. 9). Powrót na plan pierwszy to relacja narratora, który przytacza myśli Patrycji znane już czytelnikowi z owego monologu. Przytacza posługując się wyrażeniem „przyznała, że“, a więc wprowadza mowę zależną — oratio obliqua — pozostającą w kontekście wypowiedzi odnarratorskiej.

Więc teraz, kiedy znowu stali przed nią, w końcu przyznała, że owszem pamiętała ich (s. 9).

Jest to charakterystyczny zabieg przy powtórzeniach tych samych myśli, które już zostały zaprezentowane czytelnikowi bezpośrednio w formie mowy pozornie zależnej, a więc zachowującej charakterystyczne cechy indywidualnego stylu postaci, czego już nie ma w oratio obliqua<sup>37</sup>.

Na planie pierwszym czasowym akcja szybko toczy się dalej. Narrator przejmuje całkowicie inicjatywę raportując, co działo się w domu Monroe'ów i tu zupełnie zaciera się kontur czasowy zdarzeń nieważnych, codziennych, o których mówi się po to, aby wypełnić czas między jednym a drugim znaczącym epizodem. Te fragmenty stanowią równocześnie wprowadzenie do szczegółowych relacji z przebiegu zdarzeń, które przedstawione zostały naocznie, to znaczy zrekonstruowane w swoim naturalnym przebiegu.

Narrator Kuncewiczowej posługuje się jeszcze inną, poza mową pozornie zależną i własnymi uwagami, strukturą językową, polegającą na przy-

<sup>37</sup> S. Sierotwiński, *Słownik terminów literackich. Teoria i nauki pomocnicze literatury*. Kraków 1960, s. 70.

toczeniu czyjejś wypowiedzi z zachowaniem właściwości stylu indywidualnego osobnika. W powieści przybiera to formę dialogu bohaterów: „— Skąd wiesz, że sowy i nietoperze? — Wiem. Bo kiedy mnie w czasie wojny zrzucono do Francji (s. 19).

Przejście od relacji narratora do dialogu postaci, biorących udział w zdarzeniu, wprowadza elementy dramatyczne w opowiadanie, identyfikuje i kondensuje psychikę bohaterów, każąc im niejako po raz wtóry przeżywać przeszłość, a równocześnie przedstawia ad oculos zdarzenia dla nie biorących w nich udziału, a więc i dla czytelnika. Oratio recta pełni tu funkcję podkreślającą nie tylko przebieg myśli Dawida, ale także samo zdarzenie, które okaże się tak ważne w konstrukcji całej fabuły tudzież w strukturze psychiki bohaterów. To wydarzenie jest w całym opowiadaniu punktem wyjścia wszelkich perypetii Dawida z rodziną Variolich, jest także jednym z ogniw w systemie sygnalizującym i motywującym finalną zbrodnię.

Narrator dokonuje prezentacji środowiska przyrodniczego, co w *Gaju oliwnym* jest o tyle ważne, że krajobrazy mają specyficzny charakter ze względu na egzotykę i niezwykłość, podkreślające ostatecznie tylko unikalność zjawiska psychologicznego, jakie się kształtuje pod wpływem otoczenia. Plenery bowiem w tej powieści są adekwatne do przeżyć bohaterów. Pierwszego oczarowania przyrodą doznała Pat. Konstrukcja stylistyczna tego wrażenia nie jest jednolita, gdyż relacja opowiadającego nie przechodzi ani razu w mowę pozornie zależną, ale przez wtrącenie do relacji odnarratorskiej pytań wyrażających wątpliwość, sygnalizuje obecność bohaterki. Relacja przedstawiona jest więc niejako przez pryzmat widzenia bohatera.

Stała w niebieskiej piżamie na urwistej krawędzi polany, gdzie na dzień przedtem wóz został wreszcie zaparkowany do obozowania. Stała i mrugała. Węszyła nieznane sobie zapachy piniowego lasu i niebieskawej mgły, ciągnące od doliny. Po lewej stronie w oddali widziała dużą misę czegoś, co było miejscami podobniejsze do wody lawendowej niż perfumy we flakonie matki. Ale to coś lśniło. Czyżby Morze Śródziemne? Na drugim brzegu doliny stożkowate wzgórze niosło na wąskiej głowie tacę pełną różowych, pomarańczowych i żółtych klocków, uwieńczonych wieżą. Czyżby wioska? (s. 61).

Synestezyjne potraktowanie kontaktu z przyrodą, analogia reakcji narratora i bohatera jest możliwa dlatego, ponieważ zarówno narrator, jak i bohater obserwują zjawisko z jednego punktu, o jednej porze. Zresztą wydaje się, że uruchomiona metaforyka nie wychodzi poza zakres możliwości percepcyjnych małej Patrycji. Odbiór jest całkowicie zmysłowy, a przeżywanie odebranych wrażeń emocjonalne. Barwa i kształt — klocki (kształty proste, o ostrych liniach i wyraźnym konturze) barwne, ale nie jaskrawe — różowe, pomarańczowe, żółte. Powtarza się zresztą ta sama metafora raz jeszcze, kiedy o zachodzie słońca „przysiedli na murku kamiennym“ i oglądali okolicę, wtedy „po prawej ręce mieli skalistą przełęcz, po lewej stos klocków — miasto“ (s. 71). Sam zaś krajobraz w tym opisie pojawia się ze względu na porę dnia

w innych barwach. Drzewa są „jak kosmate zwierzęta“, a światło było cytrynowe:

Promienie cytrynowego koloru przeciekały dziurami w niebie do tej samej Francji na dole, jak gdyby wylwane z olbrzymiego dzbana przez kogoś większego niż ludzie. Kiedy płomień dotykał domu, dom zapalał się i stał płonąć w okolicznym mroku. Inny promień spadł na cyprys i sztywne drzewo drżało jak ogieniek. Purpurowe z wysiłku słońce przebijało się w końcu przez chmury i zielona dolina przemieniła się w jeden długi pas fiołków (s. 74).

Opis jest sugestywny i przypomina podobne partie z utworów Żeromskiego, wysiłek bowiem narratora idzie w kierunku zasugerowania własnego widzenia i odczuwania przyrody tym bardziej, że jest to widzenie również bohaterów. W takim krajobrazie doliny Grasse o zachodzie słońca platany wydają się jak żyrafy, które „wyciągają do nieba długie, plamiste szyje“ (s. 75).

Synchronizacja opisów przyrody z przeżyciami bohaterów i ich możliwościami percepcyjnymi jest daleko posunięta. Można nawet sugerować, że jest przejawem jakiejś obiektywnej liryki, dlatego przyroda jest czymś wtórnym, opis jej jest projekcją wewnętrznego nastawienia nie zaś skutkiem obiektywnej obserwacji. Oczywiście nie znaczy to absolutnie, że brak jakiegokolwiek łączności między obrazem obiektywnym a subiektywnym, między widzianym a odczutym. Chodzi tylko o stwierdzenie faktu przetworzenia lirycznego widzianego świata i podawanie jego odbicia we własnej świadomości za obraz realny. Świat przedstawiony w powieści zyskuje w ten sposób aspekt liryczny, który jest zupełnie na miejscu, gdy chodzi o relację: Pat — rzeczywistość.

Stosunek ludzi do przyrody jest ważnym ogniwem ich charakteryzującym, bowiem w kontaktach człowieka ze światem uwzględniać trzeba nie tylko interpersonalialia, lecz również rozwój relacji osoba — rzecz — świat. W oparciu o tę triadę dokonać można nie tylko podziału bohaterów Kuncewiczowej w ogóle, a *Gaju oliwnego* w szczególności, ale także ustalić przynależność każdego człowieka do właściwego typu psychicznego.

Kompozycja fabuły w *Gaju oliwnym* rozwija się na zasadzie spiętrzenia faktów niekoniecznie różnych, lecz za każdym razem rozszerzonych o nowe szczegóły i elementy wyjaśniające postępowanie bohaterów, czyli charaktery ludzkie. Najczęściej jest to możliwe przez poddawanie tych samych zdarzeń powtórny analizom dokonywanym przez innego uczestnika. W ten sposób przy zachowaniu jego składników już stwierdzonych przy pierwszej analizie dochodzą nowe, które poprzednio mogły ująć uwadze. Na przykład w rozdziale VII przedstawiony został poranek, gdy Pat, wychodząc z samochodu, zachwyca się pięknym wschodem słońca. Jest w niebieskiej piżamie. Zauważyła, że „o jakieś dziesięć kroków naprzeciwko niej twarz wyrastała z rozmarynowego krzaka“ (s. 62). Zaś w rozdziale IX ten sam dzień i zdarzenie pokazane są od innej strony. Uwaga bowiem uczestnika tego zdarzenia skupiona

była nie na obserwacji egzotycznego krajobrazu, lecz na obserwacji dziewczynki, dlatego też jest tutaj zawarta charakterystyka bohaterki, ale równocześnie jest rozszerzony o nowe szczegóły sam fakt. Punktem stycznym obu relacji jest spotkanie się oczu Patrycji i Pawła: „podniosła oczy, uważne i samowolne jak u kota, i natrafiła na miejsce, gdzie się ukrywał w gąszczu. Oczy spotkały jego wzrok [...] zastygły“ (s. 81).

Taką strukturę fabuły w obrębie już nie tylko całej powieści ale nawet jednego rozdziału umożliwia uruchomienie mechaniki przedstawiania wydarzeń przez ludzi i to w dwojaki sposób: albo przez pokazywanie engramów świadomości zarejestrowanych w momencie „dziania się“; albo przez udział w nich wielu osób, z których każda ma jakiś własny sąd i sposób widzenia rzeczywistości. Ludzie występujący obok siebie, mają swoje sprawy osobiste, ale nolens volens, muszą brać udział w zdarzeniach od nich niezależnych, to znaczy przez nich nie spowodowanych bezpośrednio. Jest to zasada wielu obok siebie przebiegających linii, które mają wspólne punkty styczne lub miejsca, gdzie się przecinają ich drogi. Jest to sztuka konstrukcyjna wynikająca w sposób naturalny z przyjętej techniki przedstawiania ludzkich losów, które przecież przecinają się w wielu miejscach, chociaż pozornie przebiegają równoległe obok siebie.

Granica między rzeczywistością obiektywną a człowiekiem i jego doznaniem ulega zatarciu, bowiem człowiek staje się niemal czującą cząstką przyrody. Świat pokazany jest przez pryzmat doznań bohatera i pozostaje w ścisłym związku z filozoficznym stanowiskiem impresjonizmu, dlatego domaga się od twórcy precyzyjnego ustalenia swoistości psychicznej bohaterów. Kuncewiczowa pozostaje w ścisłym związku z mechaniką twórczości tego typu, który jest właściwy dla powieściowego psychologizmu, zwłaszcza w okresie dwudziestolecia międzywojennego. Stefania Skwarczyńska pisze na ten temat tak:

Technika ta, dziś już mająca za sobą aż nadto rygorystyczne przeszkolenie w praktyce psychologizmu, zwalnia pisarza od bezpośredniego, autorytatywnego orzekania o rzeczach. Dając pole relatywizmowi, z którego szeroko korzysta powieść dwudziestolecia — daje równocześnie pisarzowi do ręki środek autorskiej dyskrecji, środek krycia się za przedstawionymi bohaterami<sup>38</sup>.

W *Gaju oliwnym* narrator korzysta z każdej okazji, która pozwala na scedowanie własnego prawa głosu na rzecz osób biorących udział w akcji, ograniczając swą rolę i zadanie do funkcji montarzysty. Czuwa nad układem całości, stoi na wszystkich przejściach między epizodami. Nawet wtedy unika własnych autorytatywnych wypowiedzi na temat tego, co się dzieje, ograniczając swoje uwagi do informacji lub relacji. Raporty narratora w *Gaju oliwnym* są oszczędne i skąpe. Ludzie mówią sami za siebie albo bezpośrednio w dialogach, albo pośrednio przez czyny, gesty, zachowanie się w określonych

<sup>38</sup> S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*. T. I, s. 246. Warszawa 1954.

sytuacjach. Prowadząc zdarzenia symultanicznie na kilku planach, narrator wtrąca swoje uwagi o zachowaniu się innych ludzi w momencie, gdy na pierwszym planie sytuacja jest nacechowana dramatycznie przez dialog osób zaplątanych bezpośrednio w perypetie głównego nurtu zdarzeń. Wtedy te relacje mają charakter telegraficznych informacji o zachowaniu się ludzi na dalszych planach, lub też dotyczą samych rozmówców i wtedy wyrażają zauważone zmiany w mimice czy postawie. W takich strukturach fabularnych narrator jest komentatorem i rejestratorem „odruchów warunkowych” bohaterów znajdujących się w określonych sytuacjach i zmuszonych do reagowania na wszystkie determinanty wyznaczające jego osobowość.

Opanowanie przez narratora wszystkich sprężyn uruchamiających mechanizm fabularny wyraża się w olbrzymiej różnorodności tempa akcji, która albo jest dynamiczna, szybka, albo też zwolniona. W pierwszym przypadku narrator przejmuje na siebie obowiązek informowania czytelnika o zdarzeniach i usuwa na plan dalszy bohaterów. W tych relacjach zamykają się zwykle dłuższe odcinki czasowe, odnotowane dla zachowania pozorów ciągłości zdarzeń lub też dla zasygnalizowania pewnych spraw, które znajdują rozwinięcie w dalszym rozwoju akcji. W drugim przypadku zwolnienia tempa akcji dochodzi do szczegółowej analizy stanów wewnętrznych bohaterów i dlatego czas zostaje zawieszony, akcja nie postępuje naprzód.

Istnieje ścisły związek między tymi partiami tekstu powieściowego. Synchronizowanie głosów postaci i narratora jest w *Gaju oliwnym* obowiązkiem artystycznym przestrzegany z wielką skrupulatnością, dlatego też nie ma tu etapów wolnych. Z chwilą gdy autor odbiera głos jednej postaci, natychmiast oddaje go drugiej, „już wyłącznie za jej pośrednictwem widzi i ocenia rzeczywistość świata fabularnego”<sup>39</sup>.

Konsekwentnie wynika z takiego kształtowania fabuły jej rytmiczność stylistyczno-językowa, której zmienność zauważyć możemy w wypadku przechodzenia od epizodów dialogowych, dramatycznych do narracji, raportu o zdarzeniach.

Sumując rozważania nad powieścią Marii Kuncewiczowej, trzeba sobie koniecznie uświadomić fakt, iż w zakresie schematu strukturalnego pisarka pozostała przy własnej tradycji, której wzór otrzymaliśmy w *Cudzoziemce*. Jest to konsekwentne następstwo założeń czy też celu samego pisarstwa autorki *Tristana 1946*, która widząc człowieka, stara się za wszelką cenę dotrzeć do jego wnętrza i pokazać to, co w człowieku jest tylko potencjalne, co jest możliwe, chociaż może nigdy nie dojść do skutku. Zainteresowania skupione na przeżyciach bohaterów w formie artystycznej przedstawione są jako urywane fragmenty całości. Zasada wyboru owych fragmentów jest prosta i spro-

<sup>39</sup> D. Hopensztand, *Mowa pozornie zależna w kontekście „Czarnych skrzydeł”*. [w:] *Stylistyka teoretyczna w Polsce*. Warszawa 1946, s. 315—316.

wadza się do skojarzeń, czyli że punkty zaczepienia ewokowanych wspomnień są wyznaczone przez podobieństwo treści nie zaś przez chronologiczny porządek. Nie ma jednak chaosu, lecz logicznie przemyślana, funkcjonalnie usprawiedliwiona składanka drobnych epizodów, narastających piramidalnie wokół bohaterów i spełniających rolę alibi ludzkich czynów. Struktura jest przeźroczysta, gdyż przylega absolutnie do relacji narratora, jak również odpowiada w szczegółach procesom świadomości ludzkiej, która przecież jest w powieści Kuncewiczowej eksponowana jako istotny składnik ludzkiej psychiki.