

Tadeusz Błażejowski

Powieść jako samopoznanie : o prozie Wandy Karczewskiej

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 35, 17-29

1979

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

TADEUSZ BŁAŻEJEWSKI

POWIEŚĆ JAKO SAMOPOZNANIE
O PROZIE WANDY KARCZEWSKIEJ

Moralność to jakby sex appeal pisarza.
(W. Gombrowicz)

Świat oglądany oczyma dwudziestowiecznego artysty coraz rzadziej bywa zjawiskiem pozwalającym na pełne uporządkowanie i wytłumaczenie. Wiedza współczesnego pisarza o istocie rzeczy, zdarzeń, o człowieku samym nie jest i chyba nigdy już nie będzie wiedzą gotową, pewną, raz na zawsze obowiązującą i podaną w nieskomplikowany sposób. Ma to określone konsekwencje na gruncie powieści. Rzeczywistość powieściowa często tak bywa przecież ukształtowana, że nie bardzo wiadomo, co jest relacją o świecie zewnętrznym, a co pracą wyobraźni bądź zapisem snu. Świat w jednakim chyba stopniu otwiera się przed narratorem i zaciera swe kontury. Do podstawowych ambicji propagatorów *nouveau roman* należy więc uznanie powieści za odmianę badania rzeczywistości. Powieść ma być przede wszystkim poszukiwaniem najlepszego sposobu analizowania i interpretowania rzeczywistości. Następuje znamienne przesunięcie filozoficznego punktu ciężkości: tradycyjna przewaga ontologii ustąpić musi miejsca problematyce poznania. Literatura — powiada Michał Głowiński — jest dla jej twórców przede wszystkim epistemologia¹.

Koncentracja na sposobach poznania oraz potrzeba nieustannej weryfikacji sądów i przypuszczeń doprowadzić musiała nieuchronnie do zakwestionowania autorytetu narratora. Jego wiedza o świecie i kolejne doświadczenia okazały się zbyt wąskie, narrator stał się w literaturze osobą w istocie rzeczy prywatną, niekiedy bardzo przeciętną. W ślad za tym pojawić się musiała nieufność wobec samej powieści i stąd zapewne wzięła się dyrektywa „innego czytania”. Temat, fabuła są w myśl tej propozycji czymś banalnym z samego założenia, konwencjonalne zaś formy literackie podlegają dyskretnej analizie. Przewartościowanie polega na tym, że nie jest

¹ Por. M. Głowiński, *Powieść jako metodologia powieści*, [w:] *Porządek, chaos, znaczenie. Szkice o powieści współczesnej*, Warszawa 1968.

już ważna anegdota, ale sposób jej opowiedzenia, mniej liczy się rozwiązanie przedstawionej kwestii niżli chwyt narracyjny. Podstawą wspomnianego przewartościowania jest nienowe przecież w dziejach myśli nowożytnej metodyczne wątplenie. Zwątplenie w literackie konwencje i schematy pod hasłem „powieść kwestionuje siebie samą”, najczęściej zresztą przywoływanym w rozważaniach o prozie autotematycznej. Tak więc — ostatecznie rzecz nazywając — sama powieść stanowi najlepszą krytykę powieściowego poznania, poznania opartego z konieczności na tradycyjnej kulturze literackiej, dokonującego się na gruncie zespołu pojęć głęboko zakotwiczonych w świadomości czytelniczej.

Literatura w powyższym rozumieniu chce być dziedziną suwerenną, autonomiczną. Obce stają się jej zarówno manowce poszukiwaczy absolutu, jak i bezpośredni interwencjonizm społeczny czy polityczny. Jedyne, co ją naprawdę interesuje — to procesy myślowe, filozofia i szeroko pojmowana moralność. Poprzez fikcję literacką chce pokazać, że najpierwszy obowiązek moralny zasadza się na wierności sobie. Dlatego suwerenność swą usprawiedliwia drażnieniem osobowości. Zobaczmy jak to wygląda w powieściach Wandy Karczewskiej.

Jakkolwiek jej utwory nie są łatwe w odbiorze, bo wymagają określonego przygotowania literackiego czy — szerzej — humanistycznego, cieszą się znaczną popularnością, o czym świadczą moga i głosy krytyki, i kolejne wznowienia. Fakt, że jest to twórczość doceniana, potwierdzają liczne nagrody. Ich rejestr rozpoczął należałoby od debiutu poetyckiego w roku 1931 i zdobycia zań pierwszej nagrody na konkursie poznańskiej grupy „Prom” oraz od przypomnienia nagrody Towarzystwa Literatów i Dziennikarzy PR za debiutancką powieść *Ludzie spod żagli*, ogłoszoną sześć lat później.

Dotychczasowy dorobek — na który obok prozy składa się poezja, publicystyka, reportaż, twórczość dla najmłodszych oraz działalność przekładowa — zadziwia spoistością i konsekwencją, najbardziej wyrazistą jednak w formach narracyjnych. Wynika to stąd zapewne, że autorka *Głębokich źródeł* najlepiej czuje się w powieści, do której powróciła po przerwie ponad dwudziestoletniej książką *Odejście* (1959, 1973), nagrodzoną w pamiętnym pierwszym ogólnopolskim konkursie Wydawnictwa Łódzkiego. Kolejną powieścią był *Wizerunek otwarty* (1962, 1977). Pokłosie pobytu w Stanach Zjednoczonych stanowiła m.in. powieść *Weekend w Riverside* (1965, 1967, 1974). W 1973 roku ukazało się dzieło w dorobku Karczewskiej najbardziej znaczące — *Głębokie źródła*. W roku następnym ogłosiła powieść *Fuga z tematem miłosnym*, której pierwopis powstał tuż przed wybuchem wojny. Obecnie pracuje nad dwiema nowymi powieściami. Gwoli bibliograficznej ścisłości odnotować

jeszcze trzeba, że w czasie okupacji, kiedy to pisarka poszukiwana była jako wróg Trzeciej Rzeszy za cykl artykułów o polskości Gdańska, powstała powieść *Brzoza na ruinach*, ale spłonęła w rękopisie i nie została już odtworzona.

Jak to zwykle bywa w sytuacji, gdy mamy do czynienia z twórczością żywą, rozwijającą się — brakuje całościowych jej ujęć. W mocy pozostaje więc apel Wacława Kubackiego o osobne studium poświęcone prozie Wandy Karczewskiej². Nie oznacza to jednak braku zainteresowania ze strony krytyków, jako że systematycznie pojawiają się próby opracowań syntetycznych³. Na początku lat sześćdziesiątych jeden z recenzentów napisał, że Wanda Karczewska zdobyła sobie „zasłużone, choć zbyt skromnie oznaczone przez krytykę miejsce na literackiej mapie”⁴. Jeśli nawet było to stwierdzenie trafne, to przecież wiele się od tego czasu zmieniło i pozycja Karczewskiej w życiu literackim uległa zdecydowanej stabilizacji. Krytycy i recenzenci zaś — o wykształconym nawyku — nie mogą powstrzymać się przed wyznaczaniem koneksji i spisywaniem antenatów. Nie o ich wyliczenie wszakże chodzi, pożyteczniejsze zapewne będzie przytoczenie formuł, w jakie starali się niektórzy komentatorzy bieżącego życia literackiego wtłoczyć prozatorski dorobek Karczewskiej. Oto przykłady: dyskurs o możliwościach poznawczych literatury⁵, kompromitacja mitów i schematów⁶, poszukiwanie wyjaśnień za wszelką cenę⁷, refleksja nad pożytkiem własnego pisarstwa i literatury w ogóle⁸.

Punktem wyjścia do odczytania prozy Wandy Karczewskiej jest problem tyleż banalny, co niepokojący najętsze filozoficzne umysły. Najprościej można go tak wyłożyć: jak to się dzieje, że tu i teraz pojawiłem się „ja”, jaki „ja” jestem i dlaczego właśnie taki, a nie inny? Jest to pytanie odwieczne, ale wciąż aktualne, niepo-

² W. Kubacki, *Linia światła*, „Życie Warszawy” 1971, nr 152.

³ Z. Pędziński, *O twórczości Wandy Karczewskiej*, „Ziemia Kaliska” 1959, nr 11, s. 7; R. Marszałek, *Wanda Karczewska. Słownik polskich pisarzy współczesnych*, „Tygodnik Kulturalny” 1963, nr 33, s. 5; S. Li chański, *Proza Wandy Karczewskiej*, „Osnowa” 1964, s. 198—202; F. Fornalczyk, *To co ludzkie przede wszystkim*, Tamże, 1970, jesień, s. 97—104; S. Swiontek, *Wanda Karczewska. Słownik pisarzy łódzkich*, „Odgłosy” 1975, nr 8, s. 6; I. B. [I. Bolek], *Wanda Karczewska*, „Nowe Książki” 1975, nr 3, s. 98.

⁴ M. Bagiński [M. Sprusiński], *Wizerunek odkrywcy*, „Tygodnik Powszechny” 1963, nr 11.

⁵ Z. Zabicki, *Romans z podtekstem i morałem*, „Nowe Książki” 1966, nr 6, s. 329—331.

⁶ S. Zieliński, *Kompromitacja mitów i schematów*, „Kultura” 1966, nr 14, s. 4.

⁷ K. Nowicki, *Gorzkie źródła*, „Fakty i Myśli” 1973, nr 14, s. 9.

⁸ Z. Rogatko, *Pisarski obrachunek*, „Życie Literackie” 1973, nr 35, s. 10.

kojące i inspirujące. Wiadomo, że podstawowym dążeniem człowieka jest — być sobą, dochować wierności sobie, bronić się przed deformacją. A co to jest „ja”, co się składa na osobowość, jak ją wreszcie poznać? Co uczynić, by miast deformacji następowała afirmacja osobowości?

Ten zestaw pytań wiedzie nieuchronnie ku drogom samopoznania. Bo przecież — jak uczy filozofia — człowiek jest bytem szczególnym: nie tylko istnieje, lecz usiłuje swą egzystencję zrozumieć i zgłębić. Powiedzmy dobitniej: nie jest to jedynie zdolność, lecz wręcz konieczność. Każda głębsza refleksja musi się kończyć poszukiwaniem podstawy i racji bytu. Filozofia ma nawet na to zjawisko odrębną nazwę. Określa się je jako „metafizyczny głód prawdy”, prawdy globalnej, całościowej. Ów pęd poznawczy nie wynika, rzecz prosta, z samej tylko ciekawości. Jest wysiłkiem poszukującym oparcia — moralnego ładu i sensu. Sądzić by można, że to sprawa najprostsza, że wystarczy skoncentrować się na samym sobie, a wszystko się wyjaśni. Nic bardziej złudnego. Wszystko się dopiero zaczyna. Bo każdy, kto przeczytał choćby *Ferdynurke*, wie, z jaką łatwością ulegamy naciskowi form gotowych, wypracowanych wcześniej przez kulturę, jak łatwo człowiek stwarza człowieka i przyprawia mu przysłowiową już gębę. Relacja ja — inny to nic innego bowiem jak zmodyfikowana wersja relacji podmiot poznający — świat, podstawowej dla każdego systemu filozoficznego. Podstawowej także dla literatury. I tym samym podstawowej dla autorki *Wizerunku otwartego*, która „pisze przez całe życie swoją jedną książkę, wciąż atakując nękającą ją problematykę, próbując uporać się z nią na różny sposób, to jest w różnych ciągach fabularnych, wywodzących się z różnej materii literackiej, w prozie o odmiennych napięciach i tonacjach”⁹.

Początkiem tylko co wspomnianego ciągu w prozie Karczewskiej jest *Odejście*. Tytuł oznacza odejście od świata zwykłych, codziennych spraw, od zwykłego i normalnego człowieczeństwa. Oznacza odejście w obłąd, zniweczenie sensu ludzkiej egzystencji. Dlatego akcja powieści rozgrywa się w warunkach wojennych, boć wojna (potraktowana tu jako metafora, ale oparta na realiach września 1939) jest najwyrazistszym splotem tych sytuacji, które niweczą człowiecze normy i człowiecze jestestwo.

Symboliczna, nasycona przenośniami i podtekstami, wędrówka po wojennych i egzystencjalnych szlakach jest próbą przezwyciężenia złowrogiego koszmaru. Próbą nadania ludzkim klęskom i upadkom sensu. Stąd zapewne profetyczno-biblijna stylizacja całych fragmentów, stąd nazwanie tej książki „księgami pielgrzymstwa

⁹ W. Karczewska, *Od autorki*, [w:] *Fuga z tematem miłosnym*, Łódź 1974, s. 8.

i losu”¹⁰. Bo też jest to przypowieść o niekończącym się nigdy ludzkim wędrowaniu:

— powiedz no mi, ile czasu ja już tak idę? Czwierć wieku, pół? Tysiące lat? Od wojny do wojny, ciągle w ucieczce przed klęską i ciągle upadający. Wciąż między miłością i śmiercią, dźwigający ciężary i porzucający je po drodze. Oskarżany fałszywie, strzelany, zasypywany w dołach — ja, pan stworzenia, robak nędzny, czołgający się w prochu, z którego powstałem i w który się obróć. Jak długo jeszcze będę tak szedł?¹¹

Pytanie o kres wędrowki to zarazem pytanie o własną tożsamość. Najbliższy jej określenia jest zawsze artysta, ktoś, kto bez przerwy wdiera się we własne wnętrze, kto utożsamia się z tym wszystkim, „co we mnie żyje nadzieją na wypowiedzenie się, co wypowiedziane — potwierdza dopiero moje istnienie”¹².

Dlatego w powieściach Karczewskiej często spotykamy ludzi ze świata sztuki: pisarzy, malarzy, śpiewaków, aktorów. Odpowiada to w pełni tej tendencji sztuki współczesnej, która charakteryzuje się powstawaniem powieści o powieści, teatru o teatrze, filmu o filmie. Owa autotematyczna warstwa jest nade wszystko refleksją wywołaną coraz szybszym rytmem zmian obrazu świata. Oczywiście badawcza, wnikliwa koncentracja nad sobą nie oznacza wcale zamknięcia się przed światem czy przed innymi ludźmi. Sugeruje raczej co innego — oto gdy pisarz pisze o pisarzu, zdaje się powiadać: wszyscy jesteśmy w pewnej mierze pisarzami, starajmy się tedy na ich podobieństwo badać nasze miejsce w rzeczywistości. Wszak nie tylko pisanie, ale i lektura, zwłaszcza lektura uważna, jest czynnością twórczą, odmianą — jak powiada Michel Butor — „snu na jawie”¹³.

Truizmem będzie stwierdzenie, że wartość dzieła tym jest większa, im różnorodniejsze wzbudza ona reakcje, im bogatsze stwarza możliwości interpretacji, im więcej aspektów rzeczywistości ukazuje. Ale truizm ów właśnie legł u podstaw koncepcji współczesnego „dzieła otwartego” czy też „dzieła nieukończonego”. Polega ona — najogólniej mówiąc — na zaprzestaniu w pewnym momencie pracy nad dziełem i przekazaniu go innym do kontynuacji. Dzieło takie uzyskać powinno zwielokrotnioną siłę inspirującą poprzez konieczny udział czytelnika, który staje się niejako współautorem — twórcą komentarza, glos i uzupełnień. Koncepcja dzieła otwartego opiera się na intelektualnej współpracy odbiorcy, któremu autor pozostawia dzieło do dokończenia, do ukierunkowanej interwencji. Czytelnik staje się po prostu partnerem w twórczym przewartościo-

¹⁰ R. Zengel, *Księgi pielgrzymstwa i losu ludzkiego*, [w:] *Mit przygody*, Warszawa 1970, s. 236—247.

¹¹ W. Karczewska, *Odejskie*, Łódź 1973, s. 133.

¹² *Ibidem*, s. 103.

¹³ M. Butor, *Powieść jako poszukiwanie*, Warszawa 1971, s. 9.

wywaniu dotychczasowych wzorców życiowych, sposobów zdobywania wiedzy, form literackich.

Wielu estetyków uważa, iż współczesna sztuka jest wielkim dyskursem nad możliwościami wyzwolenia człowieka i sens jej dostrzega nade wszystko w dążności do „nieustannego łamania modeli i schematów i podnoszenia do rangi modelu i schematu nietrwałości modeli i schematów oraz konieczności ich wymiany nie tylko z dzieła na dzieło, ale w obrębie jednego dzieła”¹⁴. Tylko wówczas sztuka osiągnąć może maksymalną wieloznaczność i dynamizm. Popularność koncepcji dzieła otwartego jest wyrazem przemian kulturotwórczych, jest sprzeciwem wobec konformizmu, wobec coraz bardziej unifikacyjnych przejawów współczesnej cywilizacji, wymierzona jest wreszcie przeciwko uchylaniu się od piarskiej odpowiedzialności za jednostkę i społeczeństwo.

W prozie Wandy Karczewskiej wizja człowieka i otaczającego go świata stanowi zawsze sprawę otwartą, wciąż szkicowaną. Człowiek jest istotą złożoną, niespokojną, poszukującą. Podobnie pełnym komplikacji urządzeniem jest świat. Nie można więc stworzyć wyczerpującej, jednoznacznej ich interpretacji. Zresztą wcale nie o to chodzi, by literatura coś wyjaśniała bądź leczyła jakiegokolwiek kompleksy. Prawdziwa literatura nie może być przecież jasna i całkowicie zdeterminowana. Może pełnić co najwyżej rolę pomocniczą w akcie samopoznania, może pomagać jedynie w rozrachunku z życiem dotychczasowym i w próbie projekcji na przyszłość. Boć nie istnieją gotowe recepty; każdy wysnuwać musi wnioski sam, na własną miarę, potrzeby i użytek.

U genezy *Wizerunku otwartego* tkwił zamiar ironicznej dyskusji z modną na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych powieścią egzystencjalną ówczesnej młodej prozy. Parodystyczny zamysł obecny jest w ustawicznych autoszyderstwach bohatera-kreatora Pawła Sikory, w potężnej dawce drwiny wobec taniej frustracji, rozczarowania i łatwego obwiniania innych o własne nieudacznictwo.

Idea przewodnia *Wizerunku otwartego* nie jest skomplikowana: aby znaleźć własne świadome miejsce w konkretnej rzeczywistości, konieczne jest wszechstronne rozważenie podstawowych spraw — kim jestem, jaki wyznaję światopogląd, jak należy żyć? Chodzi więc o próbę stworzenia własnego wizerunku, nie statycznego, jednowymiarowego, ale wszechstronnego, opartego na założeniach wielości rzeczywistości. Mówiąc inaczej — dążyć trzeba do pomnożenia punktów widzenia na siebie samego. Owo docieranie do sedna własnej osobowości skojarzyło się nie bez powodu jednemu z krytyków z obrazem zawartym w V akcie *Peer Gynta* Ibsena,

¹⁴ U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Warszawa 1973, s. 157.

kiedy to tytułowy bohater „rozbiera” bezskutecznie cebulę w poszukiwaniu jej „istoty”:

Co, łupa za łupą? A cóż to za nęcza!
 D, jądra nie dotrzesz?...
 Nie, Mocy najświętsza!
 Do ostatecznego choćbyś dotarł wnętrza,
 Nic, prócz łup, nie znajdziesz!¹⁵

Powieść osnuta jest na motywie rajy (a właściwie antyrajy) utraconego — bezpowrotnie oddalonego dzieciństwa i wczesnej młodości, kiedy to najczęściej kształtują się podstawy przyszłych mitów, urazów i artystycznych predyspozycji. Niezwykle wrażliwe dziecko z rozbitego małżeństwa nie bez trudności poznaje świat, zbiera doświadczenia i rozczarowania. Niepowodzenia rodzinne, inspirowane zainteresowania religijne, narastające niepokoje seksualne, współuczestnictwo w konfliktach klasowych i wreszcie coraz głębsza fascynacja literaturą — to najbardziej wyraziste determinanty osobowości młodego Sikory. Rozwój jej to także historia nieuniknionego zatracania uczuciowości, której nikt z otoczenia nie chce, nie dostrzega, nie potrafi przyjąć. Rachunek jest tu prosty i tuzinkowy zarazem: zyskujemy doświadczenie za cenę utraty świeżości uczuć.

Fabula *Wizerunku otwartego* przypomina nieco impresyjny pamiętnik z okresu dojrzewania. Znany pisarz przybywa po trzydziestu latach nieobecności do miasteczka lat dziecińczych, by wiek męski skonfrontować z niezupełnie sielskim dzieciństwem i dość chmurną młodością. Nim jednak tam dotrze, układa się pod „nie istniejącą” kopką siana na „nie istniejącej” łące i... miast wspominać, kreuje na nowo przeszłość i miesza ją przewrotnie z terażniejszością. Znużony noszoną do tej pory twarzą, w której — jak w zwierciadle — odbija się dotychczasowa konkretna wizja świata, bohater *Wizerunku otwartego* domalowuje sobie wąsy, co odbywa się na podobnej zasadzie jak Gombrowiczowskie przyprawianie gęby. Bohater Karczewskiej nie zapomina bowiem nigdy o słowach Jeana-Jacques'a Rousseau: „Esencja bytu jest w cudzym spojrzeniu”.

Wizerunek otwarty jest książką o uniwersalnej, filozoficznej problematyce. Jego pretekstowa fabuła pomóc ma w znalezieniu odpowiedzi na pytanie: „kim ja właściwie jestem”? nad którym to problemem „głowi się filozofia wszystkich wieków i jeszcze nie znalazła odpowiedzi”¹⁶. Tezę zaś, którą ilustrują przedstawione w powieści zdarzenia, ująć można następująco: człowiek dysponuje świadomym wyborem wartości, ale każdy wybór — to sprawa otwarta, zależna od wolnej decyzji. W takim też sensie *Wizerunek*

¹⁵ Cyt. wg: Lichański, *op. cit.*, s. 200.

¹⁶ W. Karczewska, *Wizerunek otwarty*, Łódź 1977, s. 80.

otwarty jest dziełem nie skończonym, jako że bilans życia Pawła Sikory rozszerzyć można z pewnością o dowolną liczbę punktów widzenia. Dowiodła tego bezpośrednio i autorka, gdy po słowie „koniec” dopisała kolejny rozdział i wydobyła w nim nowe znacznie wcześniej przedstawionych spraw.

Wizerunek otwarty niejednokrotnie przywodzi na myśl tradycję powiastki filozoficznej. Uwidacznia się to najwyraźniej w sferze intelektualnego krytycyzmu wobec rzeczywistości i odpowiednich dla wyrażenia go środków — ironii, parodii, dowcipu. Ile zręcznie zakamuflowanej drwiny zawierają np. fragmenty, w których — ukazując bohatera targanego porywami pisarstwa i zastanawiającego się, czy artysta-wybraniec bogów „przypadkiem nie jest sam kimś z bogów w ogóle”¹⁷ — autorka kpi bezpardonowo z mody na powieść autobiograficzną i demaskuje mistyfikacyjne skłonności niektórych twórców.

Chętnie posługuje się ironicznymi aluzjami: narrację rozpoczyna od przypomnienia, iż akcja dzieje się na „tym najlepszym ze światów”, prześmiewa się z Kartezjańskiego „cogito ergo sum”, dowcipkuje z poglądów Adlera, parodiuje zbawienny wpływ iluminacji, zabawnie pointuje myślowe konwenanse. Wzorem *Trans-Atlantyku* stosuje duże litery niby uświęcające, stanowiące w istocie jedynie kompromitację. Co pewien czas tedy pojawiają się tzw. święte banały w rodzaju Samotności Człowieka we Wrogim Świecie; Wszystkiego Zmiennego, Ruchomego, Ambiwalentnego i Niepoznawalnego; Prawdy Istoty Rzeczy czy też Niemożności Wytrzymania.

Godna baczniejszej uwagi jest wielowarstwowość powieści: plan realistyczny bez przerwy miesza się z marzeniami, groteską, fantastyką. Rozdzielenie ich jest — podobnie jak w życiu — niezwykle trudne. Odkrywając, urzeczony, wielką literaturę, bohater *Wizerunku otwartego* dowiadyuje się z *Aurelii* Gerarda de Nerval, że „Le Rêve est une seconde vie” — sen, marzenie to drugie życie. I w zdaniu tym znajduje oficjalne niejako usankcjonowanie wcześniejszych stanów: „jakbym śnił, że śpię, i śnił, że wiem, że to wszystko, co się dzieje, jest snem, i chciał się zbudzić, i nie mógł otworzyć oczu”¹⁸. Fascynacja tajemniczością ludzkiej egzystencji, owym snem śniącego nas demiurga — jak wyraziła się przy innej okazji Karczevska — stanowi nieodłączny atrybut jej pisarstwa. Interesujący w tym kontekście jest zabieg wprowadzenia utworu do utworu. Funkcję taką pełni opowiadanie-wypracowanie *Upalne letnie popołudnie* o samotnym człowieku, który „udręczony sobą kładzie się i śni”¹⁹. Utrzymane w konwencji snu, złożone z dziw-

¹⁷ *Ibidem*, s. 165.

¹⁸ *Ibidem*, s. 62.

¹⁹ *Ibidem*, s. 134.

nych obrazów, stanowi odmianę dokonywanej we śnie psychoanalizy. Jego symbolika to klucz do całego *Wizerunku otwartego*, kwintesencja treści.

Psychologowie stwierdzili już dość dawno, że w marzeniu sennym podstawowe problemy życia, uwolnione niejako od nacisku rzeczywistości, przejawiają się w sposób najbardziej fantastyczny. We śnie ulega zatarciu granica między światem własnym a otaczającym, człowiek traci władzę nad swymi konstrukcjami myślowymi. Żaden sen sam siebie nie interpretuje, nigdy też nie jest jednoznaczny. I w tym miejscu styka się z literaturą, która jest — jak już wspomniano — rodzajem snu na jawie. Niedarmo tedy literackim patronem Pawła Sikory zostaje Gerard de Nerval, którego postać i twórczość rzutuje na atmosferę całej powieści Karczewskiej. Znany polski psycholog tak o nim powiada: „Gerard de Nerval, którego surrealiści uważają za swego prekursora, przez niemal cały okres swej twórczości cierpiał na psychozę rozszczepieniową i tworzył — według własnych słów — jedynie wówczas, gdy był nawiedzany przez swe *alter ego*, któremu przypisywał niezemskie, magiczne właściwości. W nowelach *Sylwia* i *Aurelia* opisuje znane mu z własnych przeżyć snopodobne stany halucynacyjno-urojenio-we, a jego »hermetyczne« poezje są przesycone tajemniczością i trudne niekiedy do zrozumienia”²⁰.

Znaczenie snu okazuje się niezwykle istotne. Staje się on bowiem — literacko przetworzony — jednym z elementów konstytuujących pojmowanie rzeczywistości. Jest delikatnym i wcale nie do pogardzenia instrumentem gnoseologicznym. Jego rolę doceniła pisarka już w *Odejściu*: „Sen wyprzedza rzeczywistość, jak ból nieraz wyprzedza chorobę”²¹. Sen wyprzedza również samopoznanie. W rozwoju dwudziestowiecznej sztuki narracyjnej poetyka snu odegrała pożyteczną rolę. Uświadomiła, że istnieć — „to być czymś więcej, niż wiedzą o nas inni, to wykraczać poza ich próby określenia, to zawierać w sobie dozę nieprzewidywalności”²². Istnieć — to dążyć do przekroczenia granicy ontologicznej, oddzielającej przedmiot od podmiotu, to starać się o przeświecenie snu taką samą świadomością, jaką prezentują dziewczęta ze *Snu wiejskiego* Bolesława Leśmiana. Ale jest to w istocie trud syzyfowy: uniezależnić się od twórcy nie można, co najwyżej — w łaskawości swej — autor zezwolić może na pozory autonomiczności. Zaletą jednak utworów — jak je Sandauer nazywa — inkarnacyjnych jest wtajemniczenie czytelnika w sam proces wyzwalania się postaci wykreowanych spod władzy autora.

²⁰ A. Kępiński, *Schizofrenia*, Warszawa 1972, s. 62.

²¹ Karczewska, *Odejście*, s. 119.

²² A. Sandauer, *O ewolucji sztuki narracyjnej w XX wieku*, [w:] *Teoria i historia*, Kraków 1973, s. 149.

Towarzyszący wiernie i życzliwie całej twórczości Wandy Karczewskiej Stanisław Zieliński napisał w recenzji *Weekendu w Riverside*, iż jest to „powieść wyższej rangi”, niżli to mogłoby się na pierwszy rzut oka wydawać²³. Opinię podobną głosili — przy różnych zresztą okazjach — i inni krytycy. Wiąże się to zapewne z faktem, że uprawiana przez Karczewską literatura jest zawsze „jakaś migotliwa w prawdzie i mistyfikacji”²⁴, że autorka posługuje się na pozór wyłącznie planem realistycznym, a w gruncie rzeczy stosuje najrozmaitsze zdobycze formalne, że zrećcznie potrafi zmusić czytelnika do samodzielnego wysiłku intelektualnego.

Konfrontacja dwu sióstr, Marii i Elżbiety, oraz ich życiowych postaw — to zderzenie różnych charakterów i światopoglądów. Doskonała przy tym okazja do pokazania, jak szybko, jak łatwo oponowują człowieka stereotypy myślenia i postępowania i jakże trudno wyzwolić się później spod ich panowania. Konwencja romansu, zbliżającego się niekiedy nawet do melodramatu, zgęszczenie realiów, obce — znane autorce z dłuższego pobytu w Stanach Zjednoczonych — pejzaże, wszystko to uatrakcyjnia subtelną analizę współczesnych postaw moralnych.

W obu poprzednich powieściach chodziło przede wszystkim o analizę postaw i zachowań uniwersalnych, w *Weekendzie w Riverside* na plan pierwszy wysuwają się konkrety — porównanie Polaków z kraju z amerykańską emigracją. I choć rzeczywiście „zabawa z literaturą” została tu mocno ograniczona, amerykańskie i polskie realia stwarzają wielorakie możliwości interpretacji. Nasza próba odczytania opiera się na takim samym co w *Wizerunku otwartym* przesłaniu, że na „ostateczne pytania nie ma ustalonych odpowiedzi, każdy musi sobie szukać ich na własną rękę”²⁵. Aliści nie poglądy są najważniejszą w życiu sprawą, bo same w sobie nie czynią ludzi ani świętymi, ani szczęśliwymi. Dopiero uczynki, ścieranie się z przeciwnościami losu, analiza własnego postępowania stanowią o człowieku. Miarą zaś człowieczeństwa okazuje się „smak popiołu” — gorycz porażki. Elżbieta przegrywa, a na klęskę jejłożyło się wiele powodów. Można by pokusić się nawet o sporządzenie ich rejestru, ale nie w tym chyba rzecz, skoro sama autorka sprawy nie rozstrzyga. Stwierdźmy raczej, iż zakończenie pewnego okresu w życiu bohaterki *Weekendu*, rozstanie się z niektórymi zmitologizowanymi sentymentami i poglądami, zostało przedstawione w sposób literacko atrakcyjny. Owemu przełomowi przez cały czas — na podobieństwo utworu muzycznego — towarzyszy zapożyczony od mistrza motyw. Składają się nań słowa z Eliotow-

²³ Zieliński, *op. cit.*, s. 4.

²⁴ W. Karczeńska, *Weekend w Riverside*, Warszawa 1967, s. 217.

²⁵ *Ibidem*, s. 197.

skich *The Hollow Men*: „Oto, jak kończy się świat, nie z trzaskiem, ale ze skomleniem”²⁶.

Dlatego prawdziwa literatura objawia się w tych książkach, w których „nie odmawia się racji nawet negatywnym postaciom, uzasadnia ich słowa i działanie, motywuje ich myślenie i uczucia”²⁷. Jedyne do takich utworów czytelnik może mieć zaufanie. Jakkolwiek tedy *Weekend w Riverside* jest „świetną książką popularną”²⁸ — to dla wnikliwego czytelnika stanowi kontynuację dyskursu nad możliwościami poznawczymi literatury²⁹. I to nie tylko w epilogu poprzez podanie w wątpliwość wiarygodności i autentyczności fikcji literackiej. Typowa dla wcześniejszej powieści ironia manifestuje się tam po prostu najwyraźniej.

Głębokie źródła nie stanowiły już zaskoczenia dla krytyki. Książkę uznano nie tylko za najlepszą w prozatorskim dorobku Wandy Karczewskiej, ale jednocześnie za jedną z najciekawszych propozycji powieściowych ostatnich lat³⁰.

Przed wszystkim rzecz trzeba, że jest to powieść bardzo ambitna, wielowarstwowa. Stanowi gwałtowny rozrachunek autorki ze sobą, z własnym pisarstwem, ze środowiskiem literackim, z rodziną i narodową przeszłością. Jest — jak to nazwano — „poligonem sprzeczności”³¹, konfrontacją marzeń z rzeczywistością, odpowiedzia już nie tyle na pytanie kim jestem? ile „gdzie ja jestem, w jakim miejscu i czasie przemieszczającym się jak rwące ruchome schody pod stopami — do tyłu i naprzód, do tyłu i naprzód?”³² Właśnie czas subiektywny, ale wpisany w wyraźne realia historyczne i polityczne okazuje się najwłaściwiej dobranym kluczem do drażenia osobowości, wiedzie ku jej źródłom. Czas subiektywny, w którym dokonujemy obrachunku z życiem, w którym odbywa się nie kończąca się konfrontacja teraźniejszości z przeszłością i z projekcjami w przyszłość — to są „te nasze głębokie czyste źródła, do których wracamy zmywać z siebie brud świata” (s. 54).

A więc poszukiwanie w rozrachunku ze sobą ostatecznego, pełnego sensu ludzkiej egzystencji. Heroiczne pokonywanie otaczającego i wypełniającego nas chaosu, porządkowanie myśli i porząd-

²⁶ *Ibidem*, s. 215.

²⁷ *Ibidem*, s. 19.

²⁸ Zabicki, *op. cit.*, s. 329.

²⁹ F. Fornalczyk, *Powolywanie do istnienia*, „Tygodnik Kulturalny” 1973, nr 37, s. 11; Rogatko, *op. cit.*, s. 10; S. Zieliński, *Gruntowanie*, „Kultura” 1973, nr 13, s. 3; B. Nawrocka, *Pytanie o wartość słowa*, „Odgłosy” 1973, nr 17, s. 10.

³⁰ W. Maciąg, *Powieść rodzinna — w nowym ujęciu*, „Nowe Książki” 1973, nr 10, s. 39—41; L. Bugajski, *Zdzieranie maski*, „Twórczość” 1973, nr 8, s. 119—120.

³¹ Nowicki, *op. cit.*, s. 9.

³² W. Karczewska, *Głębokie źródła*, Warszawa 1973, s. 19. Dalej lokalizację cytatów z tej pozycji podajemy bezpośrednio w tekście.

kowanie świata. Przekraczanie własnych ograniczeń. I — nade wszystko — ustawiczne przewartościowywanie rzeczywistości. Tak wygląda *ecce homo* w przedstawieniu Karczewskiej. Tak prezentuje się jej formuła człowieczeństwa heroicznego intelektualnie i moralnie. Pokonującego największą ludzką obawę — immanentny strach przed śmiercią. Jednocześnie pisarka zwraca uwagę, że istnieje śmierć pełniejsza niżli biologiczne unicestwienie. To śmierć myśli, rezygnacja z poszukiwania autentycznych wartości. To niemożność sprostania chaosowi, zredukowanie sił witalnych do zwykłej, codziennej, krzątliwej zapobiegliwości.

Nie nadużywając metafor, archetypów i symboli, owych wszystkich „wytartych od nadmiernego używania jak sierść wyliniałego zwierzęcia” (s. 15) środków artystycznych, wypowiada się autorka *Głębokich źródeł* za wyjątkowym miejscem kracjonizmu w życiu i w literaturze. Ciągłe „powoływanie do istnienia” stanowi najlepszą metodę stwarzania wartości. W ich hierarchii literatura zajmuje miejsce wybitne. Jest przecież formą istnienia Niezniszczalnego — protestem i pokonywaniem ludzkiej ograniczoności. Jest także pokonywaniem „rozpaczy; swojej, więc i cudzej” (s. 150).

Samo pisanie stać się też może jedyną prawdziwą egzystencją, profesją i azylem. „Scribo ergo sum” — powiada Maria Kamieniarz, bohaterka *Głębokich źródeł*, i jest to wyznaczenie programowe dla tej części ludzi pióra, którzy widzą w literaturze coś więcej niż możliwości zarobkowania czy dostarczania zręcznych fabulek gwoli wypełnienia wolnego czasu.

W „świecie skrybów”, w klanie piszących — podstawowy problem samopoznania przybiera postać oboczną: dlaczego pisać? W przypadku narratorki *Głębokich źródeł* odpowiedź brzmi zdecydowanie: pisarstwo jest dochodzeniem istoty bytu, przewyciężaniem ułomności ludzkiego poznania, która to ułomność kładła się smugą cienia na książkach największych nawet twórców. Jest pokonywaniem sezonowych objawień niezbyt dalekowzrocznych przewodawców literatury. Sprzeciwia się strażnikom myśli i słów odważnych. Powstaje wreszcie dla czytelnika dojrzałego i uważnego, nieufnego i wątpliwego w posłannictwo literatury i moralną siłę jej twórców. Dlatego uzyskana z samopoznania wiedza powinna być hasłem możliwie uniwersalnym, odpowiedzią na moralny problem: „jak żyć uczciwie między ludźmi, nie cierpiąc zarazem zbyt wiele?” (s. 383).

I na to pytanie literatura jest w stanie odpowiedzieć pozytywnie. Pod jednym wszakże warunkiem — jeśli stanowić będzie pomieszanie myślenia kształconego, „oswojonego”, dorobku kultury, z myślą w stanie pierwotnym, a więc z myśleniem „nieoswojonym”. Jeśli pisarz wiedzę zdobytą połączy z intuicyjną mądrością odziedziczoną po przodkach. Tak więc sens składania słów jest nieba-

gatelny. Ale nie zmienia to w niczym faktu, iż słowa same nie decydują o egzystencji. Literatura bowiem przy najlepszej nawet woli twórców to przecież „fabuły zastępcze, nic albo nic” (s. 406), szyfry, których nie rozumieją potomni. Nawet najwybitniejsze dzieła niczego zmienić nie mogły, przynosiły — co najwyżej — chwilowe *katharsis*. Dlatego powieść Karczewskiej kończy się tak typowym dla jej twórczości przymrużeniem oka — następuje ujawnienie całej fikcyjności tej konkretnej narracji i fikcyjności literatury w ogóle. Czego nie należy jednak utożsamiać wyłącznie z drwiną i autoszyderstwem, akt kreacji bowiem, powiada pisarka, godny jest wnikliwej, wykraczającej poza lekturę uwagi.

Powieść została napisana jakby dla komentarza, fabuła jest zupełnie pretekstowa i dla refleksji ogarniającej całą prozę Karczewskiej mniej istotna. O wiele mniej istotna niż np. narracja, która staje się niemal samodzielną, niezwykle dynamiczną jakością. To właśnie sztuka narracji w *Głębokich źródłach* uzmysławia, iż zarówno świat jak i człowiek nie są dla pisarza czymś gotowym i zamkniętym. Dopiero narrator próbuje zaprowadzić pewien ład. Ale narrator jest świadom, że nie ma jednej, wszechogarniającej prawdy, że wszelka wiedza o ludziach to tylko kolejne wersje ich uczynków, przedstawiane przez współuczestników i świadków. Dlatego w relacji występować musi ciągła zmiana wersji wydarzeń. Wnioski wysnuwa zaś czytelnik samodzielnie. Jednym z nich będzie z pewnością przekonanie o umowności literatury.

Literatura nie może więc znaleźć się u szczytu hierarchii wartości. Jest środkiem — nigdy celem. Musi zostać podporządkowana „dobrze przeżytemu ludzkiemu życiu, którego nie zżera egoizm, egotyzm, ambicja i próżność wytrawiająca człowieka na popiół” (s. 407). Taka jest właśnie refleksja ostateczna, wynikająca z wartościującego działania świadomości, wypływająca z weryfikacji własnej osobowości i z nauk przeszłości. Taka jest propozycja wyjścia z rozbicia wewnętrznego, próba odpowiedzi na pytanie o postawę filozoficzną czy dokładniej — moralną. W powyższym ujęciu literatura jawi się jako swoista wrażliwość artystyczna i moralna, przeciwstawiająca się wszelkim zamkniętym systemom i doktrynom i chroniąca podstawowe wartości człowiecze poprzez ukazywanie wzruszeń i niepewności, rozpamiętywanie radości sukcesów i goryczy klęsk.

Tak oto wygląda próba odczytania i uporządkowania zasadniczego nurtu w prozatorskim dorobku Wandy Karczewskiej. W dorobku wymykającym się gotowym formułom i szufladkującym zabiegom i przez to żywym. Bo — jak powiedział Gombrowicz — literatura i piskorz póty żyją, póki się wymykają.