

WYBRANE ASPEKTY TWÓRCZOŚCI WANDY KARCZEWSKIEJ W PERSPEKTYWIE POWIEŚCIOPISARSTWA NATHALIE SARRAUTE

Magdalena Kowalska, magdalenakowalska1987@gmail.com
Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny
ul. Pomorska 171/173, 91-404 Łódź



STRESZCZENIE

Celem artykułu jest charakterystyka wybranych powieści Wandy Karczewskiej. Analiza niektórych aspektów twórczości pisarki, w szczególności zaś wykorzystywanych przez nią technik narracyjnych, będzie służyła usytuowaniu jej dokonań literackich w kontekście poetyk nowej powieści francuskiej – ówczesnego ruchu awangardowego, który miał niebagatelny wpływ na rozwój nowoczesnej prozy, w tym również powieści postmodernistycznej. Tekst ten jest także próbą zaprezentowania walorów powieściopisarstwa zapomnianej dziś kaliskiej autorki.

Słowa kluczowe: Wanda Karczewska, Nathalie Sarraute, powieść polska, *nouveau roman*, nowa powieść francuska, narracje, techniki narracyjne, autotematyzm, fikcja literacka.

Selected aspects of Wanda Karczewska's works in the perspective of the writing of Nathalie Sarraute

ABSTRACT

The goal of this essay is to discuss selected novels of Wanda Karczewska. The analysis includes only specific aspects of Karczewska's writing, such as narrative techniques, and its major aim is to situate her literary works in the context of the New Novel, a French literary movement which had a significant influence on the development of modern prose, including the postmodern novel. The second, not less important, idea of this text is to present some advantages of Karczewska's forgotten novels to a wider audience.

Key words: Wanda Karczewska, Nathalie Sarraute, the Polish novel, *nouveau roman*, the New Novel, narration, narrative techniques, self-reference.

Niniejszy tekst został zainspirowany tezą o powinowactwie twórczości Wandy Karczewskiej z charakterystyką dokonań literackich Nathalie Sarraute, jednej z czołowych przedstawicielek nurtu *nouveau roman*. We wstępie do *Odejścia*, powieści Karczewskiej wydanej po raz pierwszy w 1959 r., Karol Samsel pisze: „*Odejście* było odczytywane jako polska antypowieść. (...) 17 maja w „*Życiu Literackim*” ukazuje się drugie (po szkicu Bieńkowskiego¹) studium o antypowieściach, autorstwa Aleksandra Jackiewicza. Wiele miejsca poświęca Jackiewicz Sarraute, która – jak należy mniemać – szybko stała się duchową patronką twórczych poszukiwań Karczewskiej (por. konstrukcję *Portretu nieznanego* i *Wizerunku otwartego*). (...) Jackiewicz dodaje do tej puli znaczeń kolejne definicyjne przybliżenia: powieść Sarraute jawi się jako coś morfologicznie nieokreślonego, »embrionalnego«, »plazmowatego«, a przede wszystkim – »pisanego przed-mową«². Nikt w polskiej literaturze – poza Karczewską – nie podjął się karkołomnej w założeniach »transplantacji« odkryć pisarskich Sarraute na warunki rodzime»³.

W swoim eseju zamierzam przyrzeć się trzem powieściom W. Karczewskiej, które w literaturze przedmiotu są wskazywane jako miejsca narodzin i kodyfikacji warsztatu prozatorskiego autorki⁴. Analiza warstwy narracyjnej *Odejścia*, *Wizerunku otwartego* oraz *Głębokich źródeł* pozwoli mi na częściową rewizję diagnozy K. Samsela. Ostateczne efekty zestawienia dokonań polskiej oraz francuskiej pisarki zostaną przedstawione w podsumowaniu.

1 Mowa o tekście Zbigniewa Bieńkowskiego *Modelunek powieści współczesnej*, który ukazał się w marcowym numerze „*Twórczości*” w 1959 r. Szkic ten stanowi podsumowanie literackich poszukiwań twórców *nouveau roman* oraz próbę zbiorczej charakterystyki współczesnych Bieńkowskiemu (anty)powieści. Krytyk konstatuje, iż „antypowieści przybywa”, a także że „całe drugie ćwierćwiecze literatury światowej znamionuje nonkonformizm przede wszystkim w dziedzinie powieści” (tenże, *Modelunek powieści współczesnej*, „*Twórczość*” 1959, nr 3, s. 117; przedruk tekstu znajduje się w tomach Z. Bieńkowskiego: *Modelunki*, Warszawa 1966 oraz *Modelunki: szkice literackie*, Warszawa 2009).

2 A. Jackiewicz, *Antypowieści*, „*Życie Literackie*” 1959, nr 20, s. 9.

3 K. Samsel, *Powieść zero. O Odejściu Wandy Karczewskiej*, [w:] W. Karczewska, *Odejście*, Kalisz 2013, s. 23-25.

4 Zob. tamże, s. 25-26 oraz F. Fornalczyk, *Apokalipsa, stylizacja, człowiek*, „*Ziemia Kaliska*” 1960, nr 5, s. 7.

Aby móc dokonać próby porównania wybranych aspektów twórczości obu autorek, rozpocznę, odnosząc się do porządku chronologicznego, od omówienia niektórych cech powieściopisarstwa Nathalie Sarraute, uwzględniając w opisie szczególnie te, które są znamienne dla całego kierunku *nouveau roman*. Następnie scharakteryzuję trzy wspomniane powieści Karczewskiej, próbując zwrócić uwagę na te elementy formalne i tematyczne jej twórczości, które pozwalają na badanie oraz interpretację utworów kaliskiej pisarki w kontekście poetyki nowej powieści francuskiej.

NATHALIE SARRAUTE I NOUVEAU ROMAN

„Antypowieść”⁵ – takim mianem Jean Paul Sartre określił *Portret nieznanego* (1947 r., wyd. polskie 1957 r.) Nathalie Sarraute, która jest jedną z pierwszych powieści zaliczonych później do nurtu *nouveau roman*. Francuski filozof zaproponował wspomnianą nazwę dla scharakteryzowania utworów, które „zachowały z pozoru kształt powieści; są to – pisał – fikcje literackie, które przedstawiają nam zmyślane postaci i mówią o ich losach. Ale to tylko, aby tym łatwiej zmylić czytelnika: chodzi tu o zakwestionowanie powieści przez nią samą, o zburzenie jej na naszych oczach, podczas gdy się ją pozornie buduje, o napisanie powieści na temat powieści, która jest nie do zrobienia, stworzenie fikcji będącej wobec wielkich, skomplikowanych dzieł Dostojewskiego i Mereditha tym, czym wobec płócien Rembrandta i Rubensa ów obraz Miro, zatytułowany *Mord na malarstwie*”⁶.

Choć zaproponowane przez Sartre’a określenie nie zostało zaakceptowane ani przez twórców, ani krytyków⁷ (ostatecznie utrwałała się używana przez publicystów „nowa powieść”⁸), to jego rozpoznanie, szczególnie te dotyczące charakteru zjawiska oraz jego historyczno-społecznych uwarunkowań, okazały się trafne i były rozwijane oraz przetwarzane przez dyskurs funkcjonujący wokół *nouveau roman*. Między innymi z tego względu (oraz, jak należy przypuszczać, w związku z pierwszeństwem chronologicznym) N. Sarraute jest uważana za prekursorkę nowej powieści francuskiej, a także za jedną z kodyfikatorek założeń teoretycznych tego kierunku: zbiór jej esejów teoretycznych *Era podejrzliwości* ukazał się w 1956 r. (przetłumaczony na język polski tytułowy szkic wydrukowano w „*Twórczości*” w 1959 r.).

Krytycy oraz sama Sarraute sugerują, że źródła i inspiracje kształtu jej prozy należy szukać między innymi u Marcela Prousta i Jamesa Joyce’a. Podobnie jak tych dwóch autorów, francuską pisarkę zajmowały zagadnienia pracy pamięci oraz wyobraźni. Jej metodą twórczą stanowiła pogłębiona psychologiczna introspekcja bohaterów, wspierana, a właściwie konstruowana i konstytuowana przez technikę monologu wewnętrznego oraz liczne zabiegi narracyjne mające na celu zaburzenie (lub całkowite zagubienie, zanegowanie, upłynnienie) chronologii. Sarraute pisała: „Wiadomo, aż za dobrze, czego się współczesny czytelnik nauczył, aby warto było się nad tym zatrzymać. Poznał Joyce’a, Prousta i Freuda, nie zdradzający się niczym na zewnątrz potok monologu wewnętrznego, nieskończone bogactwo życia psychicznego i ogromne, ledwie wykarczowane tereny podświadomości. (...) Jak chirurg ze wzrokiem utkwionym w określone miejsce, na którym ma się skupić cały jego wysiłek, izoluje je od uśpionego ciała, czytelnik skoncentrował całą uwagę i całą ciekawość na jakimś nowym stanie psychicznym, zapominając o nieruchomej postaci, która jest nosicielem tego stanu. Na jego oczach czas przestał być szybkim nurtem posuwającym naprzód wątek, aby stać się stojącą wodą, w której dokonuje się powolny i nieuchwytny rozkład”⁹.

To, co interesuje N. Sarraute jako powieściopisarkę to nie schematyczne, sztamkowe postacie, typy i charaktery znane czytelnikowi z powieści realistycznej i już niewystarczające, przebrzmiałe, będące maską, zasłoną, ale świat przeżyć tych postaci, ich psychika, stany emocjonalne, pamięć, wrażenia i wyobrażenia. Monolog wewnętrzny nie jest jednak pełnoprawnym opisem psychiki, jest tylko środkiem, który pozwala odbiorcy tekstu na dotarcie do głębin: „To poza monologiem wewnętrznym się ukrywa: nieprzeliczona i nieobliczalna gęstwina wrażeń, obrazów, uczuć, wspomnień, odruchów, mikroskopijnych czynów, w stanie potencjalnym zaledwie, tego wszystkiego, czego żadna mowa wewnętrzna nie wyrazi”¹⁰.

5 Fran. *antiroman*. Jak wskazują Michał Głowiński oraz Grzegorz Gazda termin ten nie jest innowacją ukutą przez Sartre’a, ale określeniem funkcjonującym przynajmniej od XVII w., kiedy antypowieściami nazywano parodystyczne utwory prozatorskie (zob. M. Głowiński, «*Nouveau roman*» - *problemy teoretyczne*, [w:] Tegoż, *Porządek, chaos, znaczenie. Szkice o powieści współczesnej*, Warszawa 1968, s. 36, G. Gazda, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2009, s. 376).

6 J. P. Sartre, *Przedmowa*, [w:] N. Sarraute, *Portret nieznanego*, Warszawa 1959, s. 5.

7 T. Cieślukowska, *Nowa powieść*, [w:] G. Gazda, S. Tynecka-Makowska (red.), *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, Kraków 2006, s. 461.

8 Tamże. Nazwa pojawiła się po raz pierwszy w tekście É. Henriota w „*Le Monde*” przy okazji omówienia *Tropizmów* N. Sarraute, a także w powieści *Żaluzja* (*La jalousie*) A. Robbe Grilleta (G. Gazda, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2009, s. 376).

9 N. Sarraute, *Era podejrzliwości*, „*Twórczość*” 1959, nr 5, s. 96.

10 Tejtze, *L’Etre et le conversation* (cyt. za: Z. Bieńkowski, *Piekła i Orfeusza*, Warszawa 1960, s. 246).

Ten ostatni aspekt jest też czynnikiem odróżniającym założenia pisarki od jej literackich protoplastów, bowiem Sarraute nie wierzy w niewinność słowa (M. Proust i J. Joyce jeszcze wierzyli¹¹). Stąd też wynika niesamowity kształt jej prozy: niewiarygodne nagromadzenie wyrazów i znaczeń, potok mowy, królujący czas terażniejszy, na który nakłada się natłok wspomnień, przypuszczeń i wyobrażeń, a to wszystko skupione w określonym, jednostkowym punkcie widzenia (przy czym w ramach jednej powieści punktów widzenia o takich cechach może być wiele). Takie zabiegi formalne mogą, zdaniem pisarki, doprowadzić nas pod warstwę słów, do psychiki: „Na tym bowiem polega wszystko: wyeksmitować czytelnika z jego dóbr i przeciągnąć go za wszelką cenę na teren autora. Metoda, która polega na oznaczaniu przez »ja« bohatera głównego, jest środkiem skutecznym, a zarazem łatwym i dlatego zapewne tak często stosowanym przez powieściopisarzy.

Wówczas czytelnik nagle znajduje się wewnątrz, tam, gdzie autor, na tej głębokości, gdzie nie pozostaje niź z owych wygodnych punktów orientacyjnych, przy pomocy których autor buduje swoje postacie. Raz zanurzony, utrzymany jest aż do końca w materii anonimowej jak krew, w magmie bez nazwy, bez konturów. Jeśli może się poruszać, to tylko dzięki drogowskazom, które rozstawił autor dla orientacji. Żadna reminiscencja z bliskiego mu świata, żadna konwencjonalna troska o zwartość czy prawdopodobieństwo nie odwraca jego uwagi, nie hamuje wysiłku”¹².

Jak wspomniano, N. Sarraute to jedna z prekursorok i czołowym przedstawicielką nurtu *nouveau roman*. Już na samym początku wywodu trzeba zaznaczyć, że nowa powieść francuska jest zjawiskiem trudnym do ujęcia w zwięzłe ramy, bowiem jej cechy są niejednolite, a do grona jej twórców zalicza się pisarzy różnorodnych¹³, a dodatkowo takich, których metody twórcze ewoluowały wraz z powstawaniem ich kolejnych dzieł: „poetyka *nouveau roman* nie była zjawiskiem jednorodnym. Składały się na nią bowiem cechy wielu prozatorskich idiolektów z takimi indywidualnościami, jak Beckett i Simon z jednej strony, a Butor czy Robbe-Grillet z drugiej, którzy różnili się między sobą postawami zarówno wobec losu człowieka, historii, jak i języka oraz funkcji literatury: od tragicznego poczucia absurdu świata i niemożliwości mówienia i nazywania po pojmowanie powieści w kategoriach intertekstualnej gry”¹⁴.

Niemniej, można odnaleźć i wyodrębnić obszary wspólne dla pisarzy takich jak N. Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor czy Claude Simon. Jak stwierdza autorka *Portretu nieznanego*: „Nie ma nic bardziej różnego niż np. książki Alaina Robbe-Grilleta i moje. Jednak to, co nas łączy, to wspólna postawa wobec literatury tradycyjnej. To przekonanie o konieczności nieustannej zmiany form i całkowitej swobody w ich wyborze...”¹⁵.

Michał Głowiński słusznie zaś dodaje, że związek ten ujawnia się tutaj na płaszczyźnie metody, a nie konkretnych rozwiązań¹⁶. *Powieść jako poszukiwanie* to więc nie tylko tytuł programowego eseju Michela Butora¹⁷, ale również jedna z zasad organizacyjnych praktyki pisarskiej grona twórców nowej powieści francuskiej, która wyrosła z przekonania o doniosłej roli, jaką w funkcjonowaniu kultury i społeczeństwa odgrywa literatura. Jednym z zadań przypisywanych jej przez teoretyków i praktyków *nouveau roman* miało być sprostanie potrzebom intelektualnym ówczesnych czytelników¹⁸ poprzez m. in. takie kształtowanie na nowo ekspresji literackiej, które pozwoli na lepsze „zдание sprawy z rzeczywistości”, gdyż za pomocą form zakrzepłych, skostniałych, kanonizowanych nie da się powiedzieć o świecie niczego nowego, niczego, co nie byłoby już znane¹⁹ („Jasne jest, że świat w którym żyjemy zmienia się z wielką szybkością. Tradycyjne techniki opowiadania nie potrafią zintegrować wszystkich nowych stosunków. Stąd ciągle poczucie niedostatku; (...) Poszukiwanie nowych form powieściowych, których zdolność integracji byłaby większa, odgrywa więc potrójną rolę w stosunku do naszej świadomości świata realnego: oznajmienia, badania i adaptacji”²⁰).

Tę garść przekonań, szczególnie zaś stanowisko dotyczące potrzeby i konieczności ciągłego rozwoju literatury i poszukiwania nowych form wyrazu, zdaje się dzielić również druga bohaterka tego szkicu, Wanda Karczeńska. Jak

11 Zob. Z. Bienkowski, *Piekła...*, dz. cyt., s. 246-247.

12 Tamże, s. 99.

13 W kręgu twórców nowej powieści francuskiej wymienia się: N. Sarraute, C. Simona, R. Pingeta, A. Robbe-Grilleta, M. Butora, J. Ricardou, M. Duras, J. Cayrola, C. Olliera, C. Mauriaca oraz S. Becketta. Badacze nie są jednak zgodni co do ostatecznego „składu” grupy (Teresa Cieślukowska nie uwzględnia w swoim zestawieniu C. Olliera, M. Mauriaca i S. Becketta – wymienia ich za to G. Gazda).

14 G. Gazda, dz. cyt., s. 378.

15 N. Sarraute, *Le romancier recherche une réalite inconnue* (cyt. za: M. Głowiński, dz. cyt., s. 86).

16 M. Głowiński, dz. cyt., s. 86.

17 M. Butor, *Roman comme recherche*; pierwodruk szkicu ukazał się w r. 1955 w „Cahiers du Sud”. Polski przekład wydano w 1971 r. w zbiorze esejów Michela Butora zatytułowanym *Powieść jako poszukiwanie*.

18 T. Cieślukowska, dz. cyt., s. 463.

19 M. Głowiński, dz. cyt., s. 83.

20 M. Butor, *Powieść jako poszukiwanie*, [w:] Tegoż, *Powieść jako poszukiwanie. Wybór esejów*, Warszawa 1971, s. 8.

zauważył Rafał Marszałek: „Budowa *Odejsia* w ramach niespokrewnionych ze sobą, często kontrastowych poetek, persyflażowa »destrukcyjność« formalna *Wizerunku otwartego* — świadczyły o tym, że dla Karczewskiej każdy, najprzemysłniejszy nawet kształt prozy, jest jeszcze niepełny i niewystarczający”²¹. Jej twórcze poszukiwania oraz ich efekty w postaci powieści: *Odejsie*, *Wizerunek otwarty*, *Głębokie źródła* pozwalają na próbę zestawienia prozy kieleckiej pisarki z osiągnięciami teoretycznymi i praktycznymi *nouveau roman*.

WANDA KARCZEWSKA

Pisarka urodziła się 5.12.1913 r. w Wieliczce, od roku 1918 mieszkała w Kaliszu. Zarówno jej debiut poetycki, jak i prozatorski miały miejsce jeszcze przed drugą wojną światową, odpowiednio w roku 1931 (na łamach „*Dekady Akademickiej*”) i w 1937 (powieść *Ludzie spod żagli*)²². Podczas okupacji niemieckiej pisarka musiała ukrywać się przed gestapo, ponieważ była poszukiwana za publikację artykułów o polskości Gdańska. Po wojnie związana z Poznaniem oraz, później, przez wiele lat (od 1952 r.) z Łodzią²³. Choć rozkwit jej twórczości powieściowej nastąpił właśnie w okresie łódzkim, to prawdopodobnie ze względu na miejsce dorastania, jest klasyfikowana jako pisarka kaliska. Literatura nie była jedynym obszarem działalności twórczej Karczewskiej. Zajmowała się ona także publicystyką, pisała reportaż, recenzje, zajmowała się tłumaczeniem z języków: czeskiego oraz francuskiego²⁴ (co nie jest bez znaczenia w kontekście prowadzonych tutaj rozważań). Swoje utwory i teksty publicystyczne ogłaszała na łamach wielu, ówczesnie wysokich rangą, czasopism kulturalnych i kulturalno-literackich, publikowała m. in. w „*Głosie Wielkopolskim*” (1945-47), „*Arkonie*” (1948), „*Dzienniku Literackim*” (1948), „*Nowej Kulturze*” (1951-55), „*Twórczości*” (1951-55), „*Życiu Literackim*” (1952-55), „*Odgłosach*” (1958, 1961-86), „*Tygodniku Zachodnim*” (1958-60), „*Osnowie*” (1963), „*Kulturze*” (1965-71) i „*Współczesności*” (1966)²⁵.

Karczewska była laureatką licznych nagród literackich i odznaczeń, otrzymała m. in.: nagrodę literacką miasta Poznania za całokształt twórczości literackiej ze szczególnym uwzględnieniem powieści *Odejsie* (1960), nagrodę literacką miasta Łodzi (1978), nagrodę Ministra Kultury i Sztuki (1989), Złoty Krzyż Zasługi (1956), Krzyż Kawalerski Odrodzenia Polski (1971), Odznakę Honorową miasta Łodzi (1971). Dostrzeżona i nagrodzona została także jej działalność krytycznoliteracka na gruncie teatru: w 1964 r. otrzymała nagrodę Towarzystwa Przyjaciół Łodzi za recenzje teatrów łódzkich, a w 1966 r. nagrodę Wydziału Kultury WRN za działalność w dziedzinie krytyki teatralnej²⁶.

Z powyższych wyliczeń wynika, że W. Karczewska była aktywną uczestniczką ówczesnego życia kulturalno-publicystycznego. Za sprawą swojej twórczości literackiej stała się także jego bohaterką. Pisarce oraz recenzjom jej powieści poświęcono wiele miejsca na łamach prasy literackiej, w 1979 r. Tadeusz Błajejewski pisał: „Nie oznacza to jednak braku zainteresowania ze strony krytyków, jako że systematycznie pojawiają się próby opracowań syntetycznych”²⁷. Na początku lat sześćdziesiątych jeden z krytyków napisał, że Wanda Karczewska zdobyła sobie »zasłużone, choć zbyt skromnie oznaczone przez krytykę miejsce na literackiej mapie«²⁸. Jeśli nawet było to stwierdzenie trafne, to przecież wiele się od tego czasu zmieniło, a pozycja Karczewskiej w życiu literackim uległa zdecydowanej stabilizacji. Krytycy i recenzenci zaś — o wykształconym nawyku — nie mogą powstrzymać się przed wyznaczeniem 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 literatury²⁹, kompromitacja mitów i schematów³⁰, poszukiwanie wyjaśnień za wszelką cenę³¹, refleksja nad pożytkiem własnego pisarstwa i literatury w ogóle^{32/33}.

21 R. Marszałek, *Wanda Karczewska. Słownik polskich pisarzy współczesnych*, „Tygodnik Kulturalny” 1963, nr 33.

22 J. Czachowska, A. Szałagan (red.), *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik bibliograficzny*, T. 4, Warszawa 1966, s. 57.

23 Tamże, s. 57.

24 Tamże.

25 Tamże.

26 Tamże.

27 Z. Pędziański, *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. Lichański, *Proza Wandy Karczewskiej*, „Osnowa” 1964, s. 198-202. F. Fomalczyk, *To co ludzkie przede wszystkim*, tamże, 1970, jesień, s. 97-104. S. Świątek, *Wanda Karczewska. Słownik pisarzy łódzkich*, „Odgłosy” 1975, nr 8, s. 6. I.B. [I. Bolek], *Wanda Karczewska*, „Nowe Książki” 1975, nr 3, s. 98.

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

29 Z. Żabicki, *Romans z podtekstem i morałem*, „Nowe Książki” 1966, nr 6, s. 329-331.

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

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

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

33 T. Błajejewski, *Powieść jako samopoznanie. O prozie Wandy Karczewskiej*, „Prace Polonistyczne” 1979, s. 19.

Z perspektywy dzisiejszej fakt, że autorka o tak ugruntowanej i wyraźnie zaznaczonej pozycji, aktywna publicystka, popularna pisarka (świadczą o tym liczne wznowienia jej powieści) jest dziś postacią mało znaną i zapomnianą, może nieco dziwić. Tym bardziej że charakter jej prozy wymyka się prostemu opisowi, niektóre z jej powieści (szczególnie te, które są przedmiotem analizy niniejszego szkicu) to utwory nowoczesne, formalnie skomplikowane i ciekawe, a przy tym zawierające ładunek istotnej poznawczo-refleksyjnej humanistycznej. Mam zatem nadzieję, że zaproponowane w tekście krótkie spotkanie z Wandą Karczewską stanie się dla czytelników przyczynkiem do zapoznania się z jej twórczością literacką i do odkrycia kaliskiej pisarki na nowo.

Jak już sygnalizowano, przedmiotem zainteresowania niniejszego szkicu będą jedynie wybrane aspekty trzech powieści autorki, pełną listę jej spuścizny literackiej zamieszczam w przypisie³⁴.

ODEJŚCIE, WIZERUNEK OTWARTY, GŁĘBOKIE ŹRÓDŁA

I ICH POWINOWACTWA Z NOWĄ POWIEŚCIĄ FRANCUSKĄ

Wydane w 1959 r. *Odejście* to pierwsza powojenna powieść W. Karczewskiej, utwór powstał po dwudziestu dwóch latach prozatorskiego milczenia autorki³⁵. Według Feliksa Fornalczyka to także miejsce kodyfikacji jej warsztatu prozatorskiego³⁶, który to (warsztat) zdaniem K. Samsela pełną krasą uzyskał w „szczytowym osiągnięciu Karczewskiej w dziedzinie powieści przedpsychologicznej”³⁷, to jest w *Głębokich źródłach* (1973 r.). Co zatem składa się na metodę twórczą kaliskiej pisarki, która objawia się we wszystkich trzech powieściach?

Jeśli chcieć posłużyć się związłym hasłowym opisem, wśród cech formalnych prozy Karczewskiej należy wymienić między innymi nikłość fabuły, która stanowi tylko pretekst do analizy psychologicznej bohaterów i/lub przyczyn do ujmowania świata w kategorii filozoficzne i epistemologiczne. Już na tym etapie można zauważyć zbieżność z technikami narracyjnymi nowej powieści francuskiej, które charakteryzowały się rezygnacją z ciągłości fabuły przyczynowo-skutkowej, zastępując ją fabułą często błahą, niepełną, fragmentaryczną, czasami zbudowaną ze sprzecznych ze sobą zdarzeń³⁸. Kolejny stały elementem poetyki dojrzałego powieściopisarstwa Karczewskiej stanowi mieszanie planów czasowych, nakładanie się na siebie wydarzeń, które faktycznie miały miejsce w ramach świata przedstawionego z tymi, które są jedynie wyobrażeniami, snami (również tymi na jawie, jak np. w *Odejściu*), wspomnieniami. Obie przywołane wyżej cechy twórczości kaliskiej pisarki istotnie przypominają chwyt stosowane przez N. Sarraute, pewne przesłanki mogą świadczyć także o tym, że obie autorki łączy punkt dojścia, tj. wciągnięcie czytelnika w głąb psychiki bohaterów, do otchłani, która jest niedostępna opisowi językowemu. Jak konstatuje T. Błażejewski: „Nieschematyczne, refleksyjne dochodzenie do prawdy o człowieku — oto formuła, zbyt może luźna, ale ujmująca istotę prozatorskiej twórczości Wandy Karczewskiej. Refleksyjność ma tu do spełnienia określone zadanie — powinna wciągnąć czytelnika w świat przedstawiony tak dalece, aby mógł się z nim utożsamiać”³⁹. To, co pisze o powieściach polskiej pisarki T. Błażejewski zdaje się w dużym stopniu odpowiadać temu, co o założeniach swojego pisarstwa (cytowanych w podrozdziale *Nathalie Sarraute i nouveau roman*) mówiła w eseju *Era podejrzliwości Nathalie Sarraute*.

Już takie ukształtowanie narracji sugeruje chybotliwy status rzeczywistości przedstawionej w powieściach, jest to kolejna cecha nowoczesnego powieściopisarstwa powojennego, charakterystyczna również dla twórców z kręgu *nouveau roman* i będąca konstytutywnym elementem warsztatu literackiego francuskich pisarzy tego ruchu. W. Karczewska z całą pewnością dotrzymywała kroku ówczesnym formalnym nowinkom, być może można nawet mówić o tym, iż poszła

34 *Ludzie spod żagli* (1948, powieść), *Ziemia oskarża. Sztuka w 10 obrazach* (prapremiera w Teatrze Polskim w Poznaniu w 1945 r.), „*Brzydal*”. *Powiatka dla dzieci z myślą, aby dla zwierząt były dobre* (1948), *Notatnik liryczny* (1949, wiersze), *Biedni ludzie (Cyrk w obłokach). Komedja w 3 aktach* (ok. 1950), *Ziarno kielkujące* (1952, wiersze), *Wiersze i poematy* (1954), *Wspólny dom. Sztuka współczesna w 4 aktach* (ok. 1954), *Głucha ziemia* (1958, wiersze), *Czarne konie* (1959, opowiadania i powieść *Odejście*), *Odejście* (1959, powieść), *Liryki. Wybór z lat 1945-55* (1960), *Wizerunek otwarty* (1962, powieść), *Weekend w Riverside* (1965, powieść), *Partia golfa* (1966, opowiadania), *Nowy wybór wierszy* (1967), *Linia światła* (1970, opowiadania), *Głębokie źródła* (1973, powieść), *Fuga z tematem miłosnym* (1974, powieść), *Ulaskawienie świata* (1982, opowiadania), *Historie niestworzone na stacji zmyślonej* (1984, powiastka wierszem dla dzieci), *Jeszcze jedna godzina. Wiersze 1931-1985* (1985), *Niezwykłe przygody arcyprasa Puka-Burego* (1985, opowieść wierszem dla dzieci), *Powrót do Kalińca* (1988, wiersze).

35 Należy jednak wspomnieć, że *Odejście* jest pierwszą powieścią po *Ludziach spod żagli*, która została wydana — w czasie okupacji powstała chronologicznie druga powieść Karczewskiej, *Brzoza na ruinach*, ale splonęła w rękopisie i nigdy nie została odtworzona (T. Błażejewski, *Dzielo otwarte*, [w:] *Wizerunek otwarty*, Łódź 1977, s. 6.)

36 F. Fornalczyk, dz. cyt., s. 7.

37 K. Samsel, dz. cyt., s. 25.

38 G. Gazda, dz. cyt., s. 378.

39 T. Błażejewski, *Dzielo otwarte*, dz. cyt., s. 6-7.

o krok dalej: autorka z lubością demaskuje umowny status fikcji literackiej. Zabieg ten jest szczególnie wyraźny (a w zasadzie literalnie wyartykułowany) w *Wizerunku otwartym* oraz *Głębokich źródłach*. W pierwszych akapitach *Wizerunku...*, utworu, którego narratorem jest pisarz spisujący swoje wspomnienia, czytamy:

„Tej kopki siana, przy której ja, Paweł Sikora, położy się pewnej nocy na wznak, na krótko skoszonej trawie — nie ma i nigdy nie było; nie ma też łąki za ogrodem ani tego sadu i domu, w który wejde, skrzypiąc sosnowymi drzwiami (...) a wierzby i jabłonie są zmyślone.

Nie było nigdy żadnego Fryderyka, Małgorzaty czy Maa Zielononózki, są oni wraz ze mną całkowicie wysani z palca... (...)

Nie ma więc nas — ale uwierzcie w tych nierzeczywistych ludzi, oni istnieją niekiedy bardziej niż istoty żywe, namacalne, istnieją intensywniej, wyraziściej i — trwalej”⁴⁰.

Głębokie źródła zaś kończą następujące akapity:

„Nigdy nie było domu z czarnych bali, wzgórza dębińskiego ani Grodzieńca. To znaczy, gdzieś są takie domy, łąki na stokach, miasta podobne do Grodzieńca; mogłyby być; w każdym razie one istnieją tam, na tych kartkach, w sposób, jak sądzę, dość wiarygodny. O to chodzi, o zasadę prawdopodobieństwa.

A teraz idźcie już. Powołałam was wszystkich do istnienia, abyście spełnili powierzone wam role. Zrobiliście to. Możecie zresztą na swój sposób egzystować dalej.

Maria przemyka powieki. Czuje na policzkach wiosenny wiatr, wpadający przez otarte okno, łagodne ciepło słońca, słyszy świr ptaków budujących gniazda pod okapem. Zdaje się jej, że dobiega do niej odgłos lodów pękających na rzece. Ma uczucie, że wychodzi z długiej śmiertelnej choroby. Jak spod ziemi. Oswobodzona od Słów [podkreślenie M.K.].

— A przecież — szepce Maria — ja jestem tylko snem śniącego mnie Demiurga, który poszukuje swej doliny jasności. Merde, niech ją wreszcie odnajdzie, dośni mnie już raz do końca, zamieni w biały, obły kamień. Wolny, niezależny, szczęśliwy — —”⁴¹.

Do warsztatu prozatorskiego W. Karczewskiej bez wątpienia można zaliczyć także intertekstualność: pojawiające się w jej prozie wątki gombrowiczowskie, kafkowskie⁴², igranie z konwencjami literackimi (np. w powieści egzystencjalną w *Wizerunku otwartym*⁴³). Osobną, bardzo istotną kwestią, jest również autotematyzm utworów pisarki, który manifestuje się na wielu poziomach każdej z jej powieści, chociażby w cytowanych wyżej fragmentach powieści zdradzających status rzeczywistości przedstawionej oraz bohaterów. Nie bez znaczenia jest także fakt, że protagonistami utworów kaliskiej autorki stają się artyści (jak w *Odejściu*) lub pisarze (jak w *Wizerunku otwartym* oraz *Głębokich źródłach*).

W ostatnim z wymienionych dzieł Karczewska przedstawia swoje pisarskie *credo*, poglądy na życie, literaturę oraz rolę tej drugiej w tym pierwszym. Bohaterka *Głębokich źródeł*, Maria Kamieniarz, mówi: *scribo ergo sum*. Wyznanie to wyraża niezwykle wysokie, uprzywilejowane stanowisko literatury w życiu, w takim ujęciu pisanie staje się warunkiem *sine qua non* istnienia. Ma ono prowadzić do samopoznania, do odpowiedzi na szereg istotnych pytań, takich jak między innymi: „jak żyć uczciwie między ludźmi nie cierpiąc zbyt wiele?”⁴⁴. Jednocześnie jednak literatura nie może stanowić jakości samej w sobie, nie jest zupełnie suwerenna, oderwana od rzeczywistości — nie ma życia bez literatury, nie ma też literatury bez życia.

PODSUMOWANIE

Powyższa analiza trzech powieści W. Karczewskiej zawiera tylko wybrane aspekty jej twórczości — takie, które pozwalają na usytuowanie jej dokonań w jednym szeregu z literaturą z kręgu *nouveau roman*. W podrozdziale *Odejście, Wizerunek otwarty, Głębokie źródła i ich powinowactwa z nową powieścią francuską* udało się wykazać, że charakter twórczości kieleckiej pisarki ma wiele wspólnego z modelem pisarstwa N. Sarraute. Francuzka bez wątpienia była jedną z inspiracji Karczewskiej i powinowactwa kształtu prozy tej ostatniej z *nouveau roman* są nie do zakwestionowania. Jednocześnie jednak można wskazać szereg innych, równie ważnych odniesień dla *Odejścia, Wizerunku otwartego* i *Głębokich źródeł* — do

40 W. Karczewska, *Wizerunek otwarty*, Łódź 1977, s. 13.

41 Tejże, *Głębokie źródła*, Łódź 1973, s. 412.

42 K. Samsel, dz. cyt., s. 13-14, 22-23 i 29-31.

43 T. Błażejowski, *Powieść jako samopoznanie...*, dz. cyt., s. 22.

44 W. Karczewska, *Głębokie źródła*, dz. cyt., s. 383.

podstawowych i najbardziej znamienych należą refleksy kafkowskie oraz gombrowiczowskie, choć z całą pewnością uważny czytelnik odnajdzie wiele innych, równie wydajnych interpretacyjnie odniesień, gdyż, jak pisze T. Błażejewski: „Twórczość Wandy Karczewskiej wymyka się gotowym określeniom i formułom. Można jednak o niej bez zastrzeżeń powiedzieć, że zmusza czytelnika do zastanowienia się nad samym sobą, przypomina mu o świadomym wyborze wartości”⁴⁵.

Ta ostatnia kwestia jest również jedną z przyczyn, dla której, pomimo wielu podobieństw i zbieżności, nie powinno się ograniczać kontekstu dla prozy kieleckiej pisarki do nowej powieści francuskiej. Innowacje formalne w powieściach Karczewskiej i Francuzów (szczególnie zaś N. Sarraute) są, jak już wspomniano, trudne do zakwestionowania. Jak wykazano, podobne są również motywacje, które kazały poszukiwać twórcom nowych form wyrazu. Polska pisarka jednak zdecydowanie odróżnia się od autorów *nouveau roman* zawartością etyczną swojej prozy. To, co ją interesuje, to człowiek, jego czyny, wybory i ich motywacje. Z jej utworów bije głęboka i skupiona refleksja humanistyczna, potrzeba poszukiwania człowieczeństwa i prawdy o sobie oraz o otaczającym świecie — wszystko, czego trudno doszukać się we francuskich awangardowych „antypowieściach”.

TEKSTY ŹRÓDŁOWE:

- [1] Karczewska W., *Odejscie*, Kalisz 2013.
- [2] Karczewska W., *Wizerunek otwarty*, Łódź 1977.
- [3] Karczewska W., *Głębokie źródła*, Warszawa 1973.

BIBLIOGRAFIA:

- [4] Bagiński M. [Sprusiński M.], *Wizerunek odkrywczy*, „Tygodnik Powszechny” 1963, nr 11.
- [5] Bieńkowski Z., *Modelunek powieści współczesnej*, „Twórczość” 1959, nr 3.
- [6] Bieńkowski Z., *Jaskółka egzystencjalizmu*, [w:] Tegoż, *Piekła i Orfeusza*, Warszawa 1960.
- [7] Błażejewski T., *Powieść jako samopoznanie. O prozie Wandy Karczewskiej*, „Prace Polonistyczne” 1979.
- [8] Błażejewski T., *Dzieło otwarte*, [w:] Tegoż, *Wizerunek otwarty*, Łódź 1977.
- [9] Bolek I., *Wanda Karczewska*, „Nowe Książki” 1975, nr 3.
- [10] Butor M., *Powieść jako poszukiwanie*, Warszawa 1971.
- [11] Cieślakowska T., *Nowa powieść*, [w:] Gazda G., Tynecka-Makowska S. (red.), *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, Kraków 2006.
- [12] Czachowska J., Szałagan A. (red.), *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik bibliograficzny*, T. 4, Warszawa 1966.
- [13] Fornalczyk F., *Apokalipsa, stylizacja, człowiek*, „Ziemia Kaliska” 1960, nr 5.
- [14] Fornalczyk F., *To co ludzkie przede wszystkim*, „Osnowa” 1970, jesień.
- [15] Gazda G., *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2009.
- [16] Głowiński M., »Nouveau roman« - problemy teoretyczne, [w:] Głowiński M., *Porządek, chaos, znaczenie. Szkice o powieści współczesnej*, Warszawa 1968.
- [17] Jackiewicz A., *Antypowieści*, „Życie Literackie” 1959, nr 20.
- [18] Lichański S., *Proza Wandy Karczewskiej*, „Osnowa” 1964.
- [19] Marszałek R., *Wanda Karczewska. Słownik polskich pisarzy współczesnych*, „Tygodnik Kulturalny” 1963, nr 33.
- [20] Nowicki K., *Gorzkie źródła*, „Fakty i Myśli” 1973, nr 14.
- [21] Pędziński Z., *O twórczości Wandy Karczewskiej*, „Ziemia Kaliska” 1959, nr 11.
- [22] Rogatko Z., *Pisarski obrachunek*, „Życie Literackie” 1973, nr 35.
- [23] Samsel K., *Powieść zero. O Odejsciu Wandy Karczewskiej*, [w:] Karczewska W., *Odejscie*, Kalisz 2013.
- [24] Sarraute N., *Era podejrzliwości*, „Twórczość” 1959, nr 5.
- [25] Sartre J. P., *Przedmowa*, [w:] Sarraute N., *Portret nieznanego*, Warszawa 1959.
- [26] Świontek S., *Wanda Karczewska. Słownik pisarzy łódzkich*, „Odgłosy” 1975, nr 8.
- [27] Zieliński S., *Kompromitacja mitów i schematów*, „Kultura” 1966, nr 14.
- [28] Żabicki Z., *Romans z podtekstem i morałem*, „Nowe Książki” 1966, nr 6.

45 T. Błażejewski, *Dzieło otwarte*, dz. cyt., s. 11.