

Karol Poręba

Uniwersytet Wrocławski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich
ORCID 0000-0002-3230-7723

Podsumowanie. Wstęp do Karpowicza

1.

Coś jest w recepcji Karpowicza głęboko zepsutego. A przynajmniej źle się dzieje od pewnego czasu¹. Wkrótce po śmierci autora *Odwróconego światła* w 2005 roku zabiliśmy – my: interpretatorzy, krytycy, badacze – poetę w jego poezji, a wraz z poetą straciliśmy także (wieloznaczość zamierzona) znaczenie tej twórczości. Roland Barthes symbolicznie uśmiercił instytucję autora, a krytyka, coraz mniej chętnie sięgająca poza indywidualną czytelniczą wrażliwość, dekapitowała jeden z najciekawszych polskich projektów poetyckich i myślowych XX wieku; projekt, który – twierdzą z pełnym przekonaniem – nie może się bez swego demiurga obejść. Do czegoż inaczej możemy dojść? (Do czego doszliśmy?). Do Karpowicza „najtrudniejszego polskiego poety współczesnego”²; Karpowicza „przekaznika „przetwarzającego komunikaty odbierane z zewnątrz”³; do Karpowicza, u którego słowo

¹ Parafrazuję dwa przekłady słynnego zdania „*Something is rotten in the state of Denmark*” z *Hamleta* Williama Shakespeare’a. W jednym z listów frażę tę Eliza Orzeszkowa oddaje jako: „Coś jest w państwie duńskim głęboko zepsutego”. Zgodnie z aktualnym stanem wiedzy frazeologizm „Źle się dzieje w państwie duńskim” nie pochodzi z żadnego z opublikowanych przekładów. Zob. J. Jarniewicz, *Tłumacz między innymi. Szkice o przekładach, językach i literaturze*, Wrocław 2018, s. 38–41.

² A. Zawada, *Alchemik słowa*, [w:] *idem, Pochwała prowincji*, Wrocław 2009, s. 59.

³ Zob. E. Kuźma, *Kto mówi w Odwróconym świetle Tymoteusza Karpowicza?*, [w:] *Podziemne wniebowstąpienie. Szkice o twórczości Tymoteusza Karpowicza*, red. B. Małczyński, K. Mikurda, J. Mueller, Wrocław 2006, s. 150.

wchodzi w relację jedynie ze słowem, niezainteresowane rzeczywistością i przyglądające się własnej nieporadności⁴; twórcy do „odczytania/napisania”⁵... Tymczasem w 1985 roku autor mówił:

[...] znaczenia moich słów, zdań, fragmentów, wreszcie utworu są całkowicie uzależnione od moich, a nie czyichś, poza mną, decyzji twórczych. Pracuję „przy drzwiach zamkniętych” z sobą samym. [...] W tym, co piszę, rozprawiam się z sobą samym, a nie z innymi⁶.

W świetle powyższych słów, stojących w jawnej sprzeczności z chętnie przypisywaną Karpowiczowi strategią derridańskiego bricoleura czy też artysty kombinatora⁷, komunałem byłoby (czy na pewno?) przypomnienie, że dzieło literackie, także to stawiające czytelniczy opór, jest nośnikiem poddającego się interpretacji znaczenia; znaczenia wpisanego w nie przez autorkę czy autora. A jednak Jacek Gutorow – w książce, w której stawia jednocześnie przenikliwe tezy dotyczące nie mniej przecież hermetycznej poezji Witolda Wirpszy czy Andrzeja Sosnowskiego – kończąc blisko pięćdziesięciostronicowy passus poświęcony Karpowiczowi, pisze o upodobanym sobie przez twórcę *Odwróconego światła* wierszu *Fatum* Cypriana Norwida:

Czy w ostatecznym rozrachunku dzieło ma sens? A jeśli tak, to w jaki sposób sens ten mógłby się przejawiać? Czy w formie bezpośredniej, czy też raczej pośrednio, a więc niejako drogą okrężną, w łuku wychodzącym poza znaczenie? I co właściwie miałyby oznaczać to sformułowanie? Czy to, co poza sensem i językiem, jest bezsensowne? Myślę, że tego rodzaju pytania nieuchronnie powracają i towarzyszą lekturze książek Karpowicza⁸.

⁴ Zob. np.: A. Okopień-Sławińska, *Tymoteusz Karpowicz: „Poradnik fotografa”*, [w:] *Podziemne wniebowstąpienie...*, s. 92–99; L. Szaruga, *Odwrócone światło – próba czytania*, [w:] *Podziemne wniebowstąpienie...*, s. 116–126.

⁵ E. Kuźma, *op. cit.*, s. 155.

⁶ *Żeby uniknąć szaleństwa*. [Z Tymoteuszem Karpowiczem rozmawia Wanda Sorgente], „Teatr” 2005, nr 9. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie podkreślenia w niniejszym szkicu pochodzą od autorów cytowanych tekstów.

⁷ Na rozbieżność tę zwracała uwagę Joanna Mueller w szkicu „*Timszel*”. *Dla Tymoteusza Karpowicza*, [w:] *Podziemne wniebowstąpienie...*, s. 16.

⁸ J. Gutorow, *Tymoteusz Karpowicz. Rozgałęzienie*, [w:] *idem, Urwany ślad. O wierszach Wirpszy, Karpowicza, Różewicza i Sosnowskiego*, Wrocław 2007, s. 91.

Ma dzieło sens, czy go nie ma? Oto jest pytanie – znów ciśnie się na usta Shakespeareowski frazes. Chcę wierzyć, że Gutorow – który w swojej książce pozostawia to zagadnienie retorycznie otwarte – w ostatecznym rozrachunku odrzekłby na tak rysującą się kwestię twierdząco. Niezależnie jednak od projektowanej odpowiedzi opolskiego poety i krytyka pytanie o status znaczenia w twórczości Karpowicza jest zasadne. Autor *Odwróconego światła*, począwszy od ogłoszonego w 1957 roku tomu *Gorzkie źródła*, a jeszcze wyraźniej od wydanej rok później *Kamiennej muzyki*, uznawanej przez pisarza za jego właściwy debiut poetycki⁹ i zawierającej niemal wszystkie wiersze z książki poprzedniej, problematyzuje w swoim piarstwie referencyjność mowy. Znamienne, że w *Kamiennej muzyce* Karpowicz nie zdecydował się zamieścić tylko trzech liryków z *Gorzkich źródeł*, które poetyką zbliżone są raczej do debiutanckich *Żywych wymiarów* z roku 1948 niż do pozostałych opublikowanych za życia artysty utworów pochodzących z końca lat pięćdziesiątych. W pominiętych wierszach *Przemiany*, *Rozczarowanie* oraz *Siedem kwiatów* pojawiają się wątki reakcyjne, wskazujące na doraźny charakter tych utworów, związany być może z postępującą w tym okresie w Polsce społeczno-polityczną „odwilżą” po śmierci Józefa Stalina w 1953 roku. Karpowicz pyta w *Przemianach*:

Kim był ów kolorowy pierrot,
Który przed chwilą
Czytał „Kapitał”?¹⁰

We wszystkich trzech wierszach widać też większe zaufanie poety do języka jako narzędzia odpowiedniego do opisu fenomenologicznie pojmowanego świata bytów. Skądinąd nawet w tak zwanej dojrzałej twórczości, czyli od momentu publikacji *Odwróconego światła* w 1972 roku, Karpowicz, chcąc zabrać głos w sprawach bieżących, zawieszał tymczasowo swój projekt poetycki i wypowiedzianą językowej nieprzystawalności wojnę. Dzieje się tak na przykład w cyklu *moja czeczenia*¹¹ i w dedykowanym „Lechowi Wałęsie, Lechowi Bądkowskiemu i wszystkim nosicielom słońca” poemacie

⁹ Zob. B. Małczyński, *Wstęp*, [w:] T. Karpowicz, *Utwory poetyckie (wybór)*, wstęp i oprac. B. Małczyński, Wrocław 2014, s. XIII.

¹⁰ T. Karpowicz, *Przemiany*, [w:] *idem*, *Dzieła zebrane*, t. 1, red. J. Stolarczyk, Wrocław 2011, s. 56.

¹¹ Zob. T. Karpowicz, *moja czeczenia*, [w:] *idem*, *Dzieła zebrane*, t. 3, red. J. Stolarczyk, posł. A. Falkiewicz, Wrocław 2013, s. 324–334.

*Wiatr od morza*¹². Idąc tym tropem, można domniemywać, że twórca odróżniał wysoką, quasi-filozoficzną dykcję, po jaką sięgał, realizując założenia programowe, od poetyki, którą chętnie nazwałbym „środkową”. To właśnie w *Gorzkich źródłach* (pierwszej książce po okresie dominacji paradygmatu socrealistycznego, kiedy autor *Odwróconego światła* uparcie milczał jako twórca) pojawia się niewiara w przystawalność słów i rzeczy; w tym też tomie po raz pierwszy poeta sięga po jedną z najważniejszych dla siebie metafor: figurę niedostępnego źródła, istniejącego w sposób logiczny, ale niemożliwego do osiągnięcia ze względu na pantareistyczną naturę świata, postrzeganego zawsze *in statu nascendi*¹³. Owa podejrzliwość wobec języka, pozostającego zawsze obok, była wielokrotnie omawiana przez badaczy i komentatorów wierszy poety; na różnych etapach recepcji twórczości Karpowicza o zagadnieniu tym pisali między innymi Zbigniew Bieńkowski, Adrian Gleń, Jacek Gutorow, Jan Józef Lipski, Bartosz Małczyński, Julian Przyboś czy Joanna Roszak¹⁴. W niniejszym szkicu moim celem nie jest dyskusowanie niewątpliwiej niewiary Karpowicza w możliwość „nazywania rzeczy” przy użyciu ich językowych „odpowiedników”, ale pokazanie, na czym w twórczości autora *Odwróconego światła* polega przewyciężanie ułomności komunikacyjnego medium; przewyciężanie, które było często zbyt łatwo przez krytyczki i krytyków pomijane lub postrzegane jako strategia zgęźła odwrotna. Twierdzę, że w wypadku poety, który jeden ze swoich tomów zdecydował się zatytułować *W imię znaczenia*, niesłusznie. Dlatego w celu rekonstrukcji pisarskiej praktyki Karpowicza chciałbym równolegle przyjrzeć się mu jako czytelnikowi.

¹² Zob. T. Karpowicz, *Wiatr od morza*, [w:] *idem, Dzieła zebrane*, t. 4, red. J. Stolarczyk, Wrocław 2013, s. 139–163.

¹³ „Heraklitejska formuła *panta rei* jak żadna inna zrobiła karierę. Olśniewająca w swojej prostocie, stała się impulsem dla ujmowania wszystkich zjawisk w ruchu, kolebką dialektyki” – pisał poeta w pierwszych słowach poświęconej twórczości Bolesława Leśmiana dysertacji (T. Karpowicz, *Poezja niemożliwa. Modele Leśmianowskiej wyobraźni*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975, s. 5). O heraklitejskich fascynacjach Karpowicza zob. m.in. B. Małczyński, *Poetyckie re-lektury dyskursów filozoficznych w Rozwiązywaniu przestrzeni Tymoteusza Karpowicza (rekonesans)*, [w:] *Podziemne wniebowstąpienie...*, s. 204–228; F. Kujawinski, *O poezji Karpowicza na przykładzie poematu „W drodze do Troi”*, tłum. R. Sawicki, „Pomosty” 2008, t. 13, s. 183–184.

¹⁴ Zob. bibliografia. Teksty autorów niewystępujących w spisie znaleźć można w tomie *Podziemne wniebowstąpienie...*

2.

Frank Kujawinski oraz Tomasz Tabako – uczniowie, współpracownicy i przyjaciele Karpowicza z czasów jego blisko trzydziestoletniego pobytu w Stanach Zjednoczonych – w zredagowanym przez Halinę Stephan zbiorze esejów-przewodników dla amerykańskich odbiorców słusznie zauważają, że po 1974 roku autor *Odwróconego światła* właściwie przestaje publikować w prasie pojedyncze wiersze¹⁵. Dotyczy to nie tylko utworów krótszych, ale też tekstów, które Karpowicz uznawał za nieautonomiczne niezależnie od ich objętości. Najbardziej jaskrawym tego przykładem jest niechęć twórcy do opublikowania *Rozwiązywania przestrzeni* lub choćby fragmentów tego dzieła, z czasem coraz bardziej postrzeganego przez autora jako niemożliwe do ukończenia: „*Rozwiązywaniu przestrzeni* jeszcze daleko do końca. Ale bliżej niż do nieskończoności” – pisał Karpowicz w liście do Jerzego Pluty w styczniu 1997 roku¹⁶; kilka lat wcześniej wyrażał z kolei przekonanie, że poemat jest jego „najdalszą próbą holistycznego widzenia rzeczywistości, która na pewno skończy się poznawczą klęską”¹⁷. Ów konstruktywistyczny utwór w swoich założeniach był w istocie monumentalny. Koncepcję organizującą jego kompozycję omawiali – jak sądzę trafnie – między innymi Marian Stala oraz Bartosz Małczyński¹⁸, a o hipotezie myślowej stojącej u podstaw *Rozwiązywania przestrzeni* sam Karpowicz pisał: „usiłuję dotrzeć do punktu, gdzie w jakichś okolicznościach materii rodzi się prawo moralne, domyślić się, do jakiego stopnia masa kosmosu sama w sobie jest etyczna, a uprawia zbrodnie pochłaniania i wydzielania”¹⁹. Nieukończony poemat ukazał się drukiem najpierw w 1986 roku w zachodniobrzeńskim czasopiśmie „Archipelag” (nr 1/2), a następnie, trzy lata później, nakładem Niezależnej Oficyny Wydawniczej, której redakcja, zapewne tchnięta duchem coraz śmielej rodzącej się rzeczywistości wolnorynkowej, nie poprosiła

¹⁵ Zob. F. Kujawinski, T. Tabako, *Tymoteusz Karpowicz. Krótki przewodnik*, tłum. T. Kunz, T. Tabako, [w:] *Życie w przekładzie. Barańczak, Frajlich, Głowacki, Grynberg, Hłasko, Hoffman, Holland, Karpowicz, Kosiński, Kott, Miłosz, Polański, Tyrmand*, red. H. Stephan, tłum. M. Heydel, T. Korzeniowski, A. Kosińska i in., Kraków 2001, s. 91.

¹⁶ Cyt. za: J. Pluta, *Konkurent Pana Boga?*, „Przecinek” 1997, nr 4, s. 113.

¹⁷ M. Spychalski, J. Szoda, *Mówi Karpowicz*, Wrocław 2005, s. 68.

¹⁸ Zob. M. Stala, *Rozwiązywanie świata*, [w:] *Podziemne wniebowstąpienie...*, s. 191–195; B. Małczyński, *Poetyckie re-lektury...*; *Wstęp...*, s. XCII–XCIII.

¹⁹ T. Karpowicz, A. Falkiewicz, K. Miłobędzka, *Dwie rozmowy. Oak Park–Puszczykowo–Oak Park*, wybór listów i ilustracji oraz wprowadzenia K. Miłobędzka, oprac. J. Borowiec, Wrocław 2011, s. 55. W cytatach z korespondencji wszystkie rozwiązania edytorskie ujednolicono z konwencją obowiązującą w czasopiśmie.

twórcy o autoryzację²⁰. Ostatecznie tak zwane trygonometryczne części *Rozwiązywania przestrzeni* weszły w skład wydanej w 1999 roku antologii *Słoje zadrzewne*. Stały się tym samym elementem większego paralaktycznego projektu i zyskały szansę na pełniejsze (bo nie pełne!) uobecnienie się zakładanych przez Karpowicza filozoficznych sensów. Ukazały się zatem w formie, która – z trudem, jak widać po listach adresowanych do Andrzeja Falkiewicza i Krystyny Miłobędzkiej – mogła zaspokoić przedustawne oczekiwania poety.

Uwagi Kujawinskiego i Tabaki wskazują, że Karpowicz jako twórca, porzuciwszy od co najmniej przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, myślał o swoich tomach właśnie jako o holistycznych projektach – nie tyle nawet poetyckich, co myślowych – czy nawet elementach jednego, nieustannie „stającego się” projektu (warto przypomnieć, że *Rozwiązywanie przestrzeni* autor nazywał często kontynuacją *Odwróconego światła*). Szczególnie dbał zatem o wewnętrzną logikę dzieła na każdym jego poziomie: od pojedynczych wierszy, przez paralaktyczne cykle, po spójne, ogromne objętościowo poematy. Amerykańscy współpracownicy twórcy piszą o czterech warstwach w architekturze dzieł Karpowicza: (1) słowach, (2) lirykach oraz (3) „wiązkach wierszy”, składających się na (4) „jeszcze obszerniejsze sekwencje służące scalaniu opowieści [wyróżnienie – K.P.]”²¹. Zdaję sobie sprawę, że przytoczona przeze mnie klasyfikacja nie jest szczególnie nowatorska czy odkrywczą, ale podkreślam ostatni z wymienionych budulców, ponieważ w wypadku autora *Odwróconego światła* jest on wypadkową właściwie całego życiorysu pisarza oraz jego biografii twórczej. Kluczowe dla zrozumienia tej poezji przenośnie – takie jak metafory światła, źródła, mostu²² czy drzewa/ lasu – biorą swój początek już we wczesnych tomach, zyskując z czasem coraz większe znaczenie dla projektu myślowego autora. Za moment przełomowy dla kształtowania się koncepcji filozoficznych Karpowicza można uznać trwające do roku 1975 – a zatem poprzedzające „właściwy” debiut autora – prace nad poświęconą pisarstwu Bolesława Leśmiana dysertacją *Poezja niemożliwa. Modele Leśmianowskiej wyobraźni*. Już w roku 1962 Jan Józef Lipski wyrażał intuicję: „Żaden chyba z poetów należących dziś do

²⁰ B. Małczyński, *Wstęp...*, s. LXXXVI.

²¹ F. Kujawinski, T. Tabako, *op. cit.*, s. 92.

²² Przypominam za Małczyńskim, że opublikowany w 1941 roku w „Prawdzie Wileńskiej” debiutancki wiersz Karpowicza nosił tytuł *Mosty*. Do utworu tego – z perspektywy czasu surowo ocenianego przez autora – poeta wrócił w 2001 roku, odnosząc się jednocześnie do symbolicznego potencjału figury mostu, stale obecnej w jego poezji. Zob. B. Małczyński, *Wstęp...*, s. XXXIX–XL; T. Karpowicz, *Sur le pont d'Existence...*, [w:] *idem, Eseje*, t. 1, red., posł. J. Roszak, Wrocław 2019, s. 7–10.

czołówki polskiej liryki nie przechodzi tak szybkiej, radykalnej ewolucji, jak Karpowicz”²³. Ewolucja ta, chwytliwie ujęta przez Stanisława Barańczaka w ramy muzykologicznej metafory przejścia od monodii (jednoznaczność *Żywych wymiarów*), przez kanon (dwuznaczność tomów następnych), po fugę (wieloznaczność, zaczynająca się w *Trudnym lesie* z 1964 roku i – idąc tokiem rozumowania Barańczaka, czego poznańsko-harwardzki autor nie mógł być już odnotować w swoim szkicu – kontynuowana aż do końca biografii twórczej Karpowicza), wynika, po pierwsze: z postępującej niewiary w przystawalność języka do świata rzeczy, w kolejnych książkach poetyckich sukcesywnie próbowanej i poddawanej eksperymentom (w potocznym tego słowa znaczeniu); po drugie: z ewolucji rozumienia przenośni przez Karpowicza – od modelu tradycyjnego po „metaforę otwartą”, jak rozumieli ją Przyboś („Stuknij dwa razy w stół, a raz poza –”²⁴) czy, w nieco innym ujęciu, Andrzej Falkiewicz w *Istnieniu i metaforze*²⁵. Do książki tej z dużym zainteresowaniem Karpowicz odnosił się w liście-eseju do Falkiewicza²⁶. Odpowiedź filozofa zapoczątkować miała korespondencję o charakterze dyskursywnym, do której jednak – ze względu na nadmiar obowiązków i trosk – nie doszło. Karpowicz pisał przepraszająco, zapowiadając opóźnienie w reakcji: „A więc lawina spraw i obowiązków. Niepokojów. [...] Do Pana totalnie myślanego świata mogę wrócić tylko totalnie. Pan nie pozwala na dorywczność”²⁷. Ujęcie metafory jako tropu niepoddającego się dwuelementowemu ujęciu znajduje także odzwierciedlenie w słynnym eseju Karpowicza o poezji Krystyny Miłobędzkiej, zawierającym tyleż ważne spostrzeżenia dotyczące twórczości autorki *Po krzyku*, co wskazówki, które – rzecz jasna z zaznaczeniem wszelkich niebagatelnych różnic – można stosować przy lekturze mieszkającego wówczas w Oak Park pisarza.

Usiłuję pokazać, że „świat myślany totalnie” to cecha nie tylko książek i szkiców filozoficznych Falkiewicza, ale też tomów autora *Odwróconego światła*, które również rozpatrywać wolno w kategoriach punktów na mapie jednego spójnego projektu myślowego. Pisali Kujawinski i Tabako: „Dla Karpowicza poezja jest formą zgęszczonego, przyspieszonego filozofowania,

²³ J. J. Lipski, *Ku intelektualistycznemu symbolizmowi*, [w:] *Podziemne wniebowstąpienie...*, s. 85.

²⁴ J. Przyboś, *Nowa róża*, [w:] *idem, Sytuacje liryczne. Wybór poezji*, wstęp E. Balcerzan, wybór E. Balcerzan, A. Legeżyńska, komentarze A. Legeżyńska, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1989, s. 106.

²⁵ Zob. A. Falkiewicz, *Istnienie i metafora*, Wrocław 1996.

²⁶ Zob. T. Karpowicz, A. Falkiewicz, K. Miłobędzka, *op. cit.*, s. 65–84.

²⁷ *Ibidem*, s. 107.

poprzez które – na ekranie języka – ujawnia się dramat istnienia”²⁸. I zaraz dodawali, próbując w związanych słowach ująć założenia estetyczne twórcy:

[...] nie warto ogłaszać «fragmentów», pojedynczych wierszy, skoro pełniejsze znaczenie poszczególnej wypowiedzi uwyrażnia się dopiero na tle i w relacji wobec wszystkich innych tekstów z cyklu, za sprawą przypisanego często miejsca w architekturze całości – w strukturze, która musi być tak rozległa, ponieważ jest rodzajem wszechświata²⁹.

3.

Jako czytelnika Karpowicza cechowały z jednej strony uważność i rzetelność, z drugiej – myślenie o liryce czy dramacie w kategoriach radykalnie całościowych. Śledząc pisarstwo autora *Odwróconego światła*, nie sposób chyba nie zauważyć, że był on mistrzem aluzji literackiej; poetą, w pełnym tego słowa znaczeniu, intertekstualnym³⁰. Świadczy o tym także jego warsztat: tworząc, korzystał ze skomplikowanego, rozbudowanego systemu fiszek, pozwalającego mu w razie potrzeby szybko sięgnąć do jednego z licznych mniej lub bardziej nośnych cytatów zakorzenionych w tradycji Zachodu. Poeta, chętnie wplatający w swoje wiersze intelektualistyczne gry kulturowe, mające stwarzać sytuację „oświetlania” zamierzonych sensów poprzez zapośredniczenie ich w rozpoznawalnych – czasem tylko dla nielicznego grona odbiorców – cytatach, słowach kluczach czy pozornie odsyłających poza tekst (w rzeczywistości: skierowanych zawsze ku jego fenomenologicznemu, znaczeniowemu rdzeniowi) filozoficznych lub fizycznych rozpoznaniach, o podobne praktyki twórcze podejrzewał koleżanki i kolegów po piórze. W jednym z zagadnień, które podczas prac nad *Metaforą otwartą* Karpowicz przesłał Miłobędzkiej, pytał:

Do jakiego stopnia czuje Pani wspólnotę z duchem i literą Norwidowskiego wersu z *Modlitwy*: „To rozwiąż jeszcze głos – bo anioł woła”, gdy pisze Pani: „coś z tego, co mój głos rozluźni w zawołaniu”?³¹

²⁸ F. Kujawinski, T. Tabako, *op. cit.*, s. 91.

²⁹ *Ibidem*, s. 91–92.

³⁰ Zob. K. Krasoń, *Sztuka aluzji literackiej w twórczości lirycznej Tymoteusza Karpowicza*, Szczecin 2001.

³¹ T. Karpowicz, A. Falkiewicz, K. Miłobędzka, *op. cit.*, s. 177.

Odpowiedź autorki *Po krzyku* – „No tak, to mógłby być również tamten anioł!”³² – jakkolwiek wydawać by się mogło, że wynikająca z dyskursywnego nieprzepracowania własnego projektu poetyckiego (tego rodzaju twierdzeniom przekonująco zadawała kłam Joanna Orska)³³, wskazuje, że intuicja Karpowicza nie jest w tym względzie trafiona. Nie jest także chybiona, jednak pozorny intertekst, dostrzeżony przez wyczulonego na podobne zabiegi pisarza, okazuje się odpowiedni tylko ze względu na zbieżność wyobraźni twórczej Miłobędzkiej z obrazowaniem chętnie czytanego przez autorkę Norwida. Reakcja poetki oznacza właściwie tyle, że skojarzenie nie jest niezgodne z jej wyobrażeniem na temat znaczenia przywołanego wersu.

Tego rodzaju spostrzeżeń, odsłaniających sposób myślenia Karpowicza o materii tekstu, jest skądinąd w przesłanych Miłobędzkiej pytaniach znacznie więcej. Autor *Odwróconego światła* ujawnia się w nich jako pisarz uważnie projektujący swoje kolejne poetyckie ruchy, świadomy granic poznania, do których udało mu się dotrzeć, przeprowadzając dotychczasowe „eksperymenty” na języku i znaczeniach, i których przekroczenie stanowi jego dalszy cel:

Jakie są w chwili obecnej Pani zasięki poznania [...], których Pani pokonać nie może, a równocześnie nie jest Pani w stanie poddać się nieznanemu, gdyż zwyciężający zawsze jest złem, i czy wtedy zaczyna Pani te „zasięki” nienawidzić („nienawiść jest równie pomyślna jak miłość” [...])?³⁴

Cele te – jak pokazuje przykład nieukończonego *Rozwiązywania przestrzeni* – Karpowicz chciał zdefiniować, wypróbować, wreszcie: osiągnąć na poziomie kolejnych tomów poetyckich; aż do granicy, która okazała się niemożliwa do przekroczenia (a przynajmniej – komentował sam autor – niedosiężna w granicach pozostałych mu lat życia).

Ale nieoczekiwanie poeta pokazuje się także od strony, która – jak sądzić – mogła stać u podstaw uznania go za lingwistę chętnie trwoniącego sensy, twórcę postmodernistycznego w szerokim tego określenia znaczeniu: komponującego literackie kolaże, pełne lirycznych „pustych przebiegów”, nadestetyzującego, „do odczytania/napisania”. W pytaniu oznaczonym w korespondencji jako siedemnaste pisarz zastanawia się,

³² *Ibidem*.

³³ J. Orska, *Nieobecność Miłobędzkiej*, [w:] *eadem*, *Performatywy. Składnia/retoryka, gatunki i programy poetyckiego konstruktywizmu*, Kraków 2019, s. 219–240.

³⁴ T. Karpowicz, A. Falkiewicz, K. Miłobędzka, *op. cit.*, s. 183.

na ile nierozstrzygalność – będąca w równej mierze przedmiotem zainteresowania Miłobędzkiej, jak i, co podkreślałem wcześniej, Karpowicza – jest w poezji autorki *Po krzyku* „kamuflażem dla fenomenologicznych uzmysłowień prawdy, by przedłużyć potyczki harcówników przed bitwą już rozstrzygniętą”³⁵. Mówiąc prościej: czy znaczeniowa otwartość poezji Miłobędzkiej jest swoistym efekciarstwem, mającym obudowywać już wypracowaną i „udowodnioną” (sobie?) filozoficzną tezę. Trójelementowa koncepcja metafory, przejęta przez Karpowicza przede wszystkim od Przybosa, z całą pewnością umożliwia w twórczości autora *Kamiennej muzyki* „sytuacje liryczne” potencjalnie (czy właściwie: pozornie) nieograniczone znaczeniowo. Jednak są one równoważone przez środki wykładające zamierzone znaczenia, jak na przykład charakterystyczne dla poety alegorie, na czele z obciążonym bardzo konkretnym kontekstem „światłem”, wysnutym przez pisarza ze słynnego zdania Martina Heideggera: „Welt ist nie, sondern weltet”³⁶, przełożonym przez Przybosa – co Karpowicz odnotowuje w *Poezji niemożliwej* – na potrzeby wiersza *Noc powrotna* jako „Świat nie jest, świat się wiecznie zaczyna”³⁷. Mieszkający w Oak Park twórca, chcąc zapewne oddać w polszczyźnie zbieżność brzmieniową słów użytych w oryginale: „Welt” (niem. ‘świat’) oraz „weltet” (neologiczny czasownik utworzony przez Heideggera od rzeczownika „Welt”, nienotowany w słownikach, najczęściej tłumaczony jako ‘światować się’), proponuje formułę nieco inną: „Świat nie jest, świat się «świeci»”³⁸. To rozumienie – wraz z zamiłowaniem do filozofii heraklitejskiej oraz uważnymi studiami nad teorią przestrzeni Stefana Banacha – znacząco wpłynęło na sposób użycia metafory/alegorii „światła” przez Karpowicza, czego najbardziej bodaj eksplicytnym przykładem jest tytuł (i – co za tym idzie – perspektywa podmiotu) *opus magnum* poety, czyli *Odwróconego światła*.

Przywołuję jeden przykład, choć tego rodzaju znaczeniowych „silników”, organizujących sensy poszczególnych tomów czy, znacznie rzadziej, pojedynczych wierszy, jest w poezji Karpowicza bardzo dużo; część z nich została już zresztą świetnie opisana, choć – mam wrażenie – zwykle w tekstach powstałych przed śmiercią autora i dekonstruktywistycznymi próbami „otwarcia” jego twórczości, zwłaszcza dojrzałej.

³⁵ T. Karpowicz, A. Falkiewicz, K. Miłobędzka, *op. cit.*, s. 161.

³⁶ M. Heidegger, *Wegmarken*, Frankfurt am Main 1978, s. 162.

³⁷ J. Przyboś, *Noc powrotna*, [w:] *idem, Sytuacje liryczne...*, s. 258. Zob. także: T. Karpowicz, *Poezja niemożliwa...*, s. 5.

³⁸ M. Spsychalski, J. Szoda, *op. cit.*, s. 56.

Zabiliśmy – my: interpretatorzy, krytycy, badacze – poetę w jego poezji, a wraz z poetą straciliśmy także (wieloznaczność zamierzona) znaczenie tej twórczości. Teraz winniśmy go wskrzesić.

Bibliografia

- Bieńkowski Zbigniew, *Poezja niemożliwa*, [w:] *idem*, *Ćwierć wieku intymności. Szkice o poezji i niepoezji*, Warszawa 1993, s. 99–102.
- Falkiewicz Andrzej, *Istnienie i metafora*, Wrocław 1996.
- Falkiewicz Andrzej, *Posłowie*. „Dlaczego uparłeś się mówić ze mną tak niejasno?”, [w:] T. Karpowicz, *Stoje za drzewem. Teksty wybrane*, posł. A. Falkiewicz, Wrocław 1999, s. 334–342.
- Gleń Adrian, *Bycie i słowo. Rzecz o zamilknięciu i językach Całości* (Karpowicz, Białoszewski, Miłosz), [w:] *idem*, *Bycie – słowo – człowiek. Inspiracje heideggerowskie w literaturze*, Opole 2007, s. 51–94.
- Gutorow Jacek, *Tymoteusz Karpowicz. Rozgałęzienie*, [w:] *idem*, *Urwany ślad. O wierszach Wirpszy, Karpowicza, Różewicza i Sosnowskiego*, Wrocław 2007, s. 49–92.
- Heidegger Martin, *Wegmarken*, Frankfurt am Main 1978.
- Karpowicz Tymoteusz, *Dzieła zebrane*, t. 1–4, red. J. Stolarczyk, Wrocław 2011–2013.
- Karpowicz Tymoteusz, *Poezja niemożliwa. Modele Leśmianowskiej wyobraźni*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975.
- Karpowicz Tymoteusz, *Sur le pont d’Existence...*, [w:] *idem*, *Eseje*, t. 1, red., posł. J. Roszak, Wrocław 2019, s. 7–10.
- Karpowicz Tymoteusz, Falkiewicz Andrzej, Miłobędzka Krystyna, *Dwie rozmowy. Oak Park–Puszczykowo–Oak Park*, wybór listów i ilustracji oraz wprowadzenia K. Miłobędzka, oprac. J. Borowiec, Wrocław 2011.
- Krasoń Katarzyna, *Sztuka aluzji literackiej w twórczości lirycznej Tymoteusza Karpowicza*, Szczecin 2001.
- Kujawinski Frank, *O poezji Karpowicza na przykładzie poematu „W drodze do Troi”*, tłum. R. Sawicki, „Pomosty” 2008, t. 13, s. 179–186.
- Kujawinski Frank, Tabako Tomasz, *Tymoteusz Karpowicz. Krótki przewodnik*, tłum. T. Kunz, T. Tabako, [w:] *Życie w przekładzie. Barańczak, Frajlich, Głowacki, Grynberg, Hłasko, Hoffman, Holland, Karpowicz, Kosiński, Kott, Miłosz, Polański, Tyrmand*, red. H. Stephan, tłum. M. Heydel, T. Korzeniowski, A. Kosińska i in., Kraków 2001, s. 79–98.
- Lakoff George, Johnson Mark, *Metafory w naszym życiu*, tłum. i wstęp Tomasz P. Krzeszowski, Warszawa 2020.
- Małczyński Bartosz, *Wstęp*, [w:] T. Karpowicz, *Utwory poetyckie (wybór)*, wstęp i oprac. B. Małczyński, Wrocław 2014, s. v–CLX.
- Orska Joanna, *Performatywy. Składnia/retoryka, gatunki i programy poetyckiego konstrukttywizmu*, Kraków 2019.
- Pluta Jerzy, *Konkurent Pana Boga?*, „Przecinek” 1997, nr 4.
- Podziemne wniebowstąpienie. Szkice o twórczości Tymoteusza Karpowicza*, red. B. Małczyński, K. Mikurda, J. Mueller, Wrocław 2006.
- Przyboś Julian, *Liryka Karpowicza*, [w:] *idem*, *Sens poetycki*, t. 2, Kraków 1967.

- Przyboś Julian, *Świat nie jest...*, [w:] *idem, Zapiski bez daty*, Warszawa 1970.
- Przyboś Julian, *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*, wstęp E. Balcerzan, wybór E. Balcerzan, A. Legeżyńska, komentarze A. Legeżyńska, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1989.
- Rozzak Joanna, *Synteza mowy Tymoteusza Karpowicza*, Poznań 2011.
- Spychalski Mirosław, Szoda Jarosław, *Mówi Karpowicz*, Wrocław 2005.
- Zawada Andrzej, *Alchemik słowa*, [w:] *idem, Pochwała prowincji*, Wrocław 2009.
- Żeby uniknąć szaleństwa*. [Z Tymoteuszem Karpowiczem rozmawia Wanda Sorgente], „Teatr” 2005, nr 9, s. 16–20.

Synopsis. An Introduction to Karpowicz

SUMMARY

The article sketches two alternative approaches to Tymoteusz Karpowicz's poetry in the history of literary criticism of the last few decades. The year 2005 marks a symbolic turning point—the writer's death—and thus growing interest in his creativity among the then younger generation of researchers. The paper also summarises the understanding of the status of meaning of the author of *Odwrócone światło* [*Reversed Light*] to this day and, as based on the poet's correspondence, it presents his literary-critical workshop and the mode of thinking about the poem's matter.

KEYWORDS

Tymoteusz Karpowicz, literary criticism, meaning