

Krzysztof Witczak

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Karpowiczów dwóch – o dialogu prozy Ignacego Karpowicza i poezji Tymoteusza Karpowicza*Jeżeli spod słowa wyciągnie się język
– staje się on bardziej wilgotny*Carnap II¹

Jedną z najważniejszych współczesnych strategii literackich, mających pomóc w konstruowaniu narracji, jest inkorporowanie tekstów innych twórców w tkanecę własnych utworów. Najpojemniejszym gatunkiem takiego przenikania staje się powieść postmodernistyczna². Wydaje się, że utwory Ignacego Karpowicza³, przedstawiciela nowej prozy polskiej, w pełni realizują taki model powieści, gdyż „w złożoności i niejednorodności tekstu, w kameleonowym charakterze bohatera-narratora, objawia się Karpowiczowska «złośliwa przyjemność» – granie na nosie czytelniczym oczekiwaniom i schematycznym, jednostronnym stylom recepcji”⁴. Wojciech Rusinek zwraca uwagę na charakterystyczną dla pisarstwa Karpowicza niespójność kompozycji oraz zwrot w stronę języka, który objawia się właśnie przez stosowanie gier stylistycznych i narracyjnych (w szczególności stosowaniem

¹ T. Karpowicz, *Słoje zadrzewne. Wybór tekstów*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1999, s. 337.

² B. McHale, *Od powieści modernistycznej do postmodernistycznej: zmiana dominanty*, przeł. M. Płaza, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 3–35. Lista właściwości, którą miałyby posiadać każda powieść postmodernistyczna, została uporządkowana przez Ihaba Hassana. Znalazły się na niej następujące cechy: autorefleksja, lingwizm, fragmentaryczność, pomieszanie gatunków, połączenie w jednym dziele faktów i fikcji literackiej, symultaniczność, fantazja, humor, ironia oraz nietrwałość. Zob. I. Hassan, *Paracriticism: Seven Speculations of the Times*, University of Illinois Press, Urbana 1975. Ostania z wymienionych łączy się z klasyfikacją Mieczysława Dąbrowskiego, który widzi w tekście postmodernistycznym i wszelkich próbach formułowania poetyk ich jednorazowość i incydentalność. Zob. Mieczysław Dąbrowski, *Postmodernizm: Myśl i tekst*, Universitas, Kraków 2000, s. 96.

³ Ignacy Karpowicz (1976), pisarz i tłumacz, zaliczany do najwybitniejszych przedstawicieli prozaików urodzonych w latach 70. Autor siedmiu powieści: *Niehalo* (2006), *Cud* (2007), *Nowy kwiat cesarza* (2007), *Gesty* (2008), *Balladyny i romanse* (2010), *Ości* (2013), *Sońka* (2014).

⁴ K. Gutkowska, *Złośliwa przyjemność (narratora). O prozie Ignacego Karpowicza*, [w:] *Inna literatura. Dwudziestolecie 1989–2009*, t. 1, red. Z. Anders, J. Pasterski, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2010, s. 433.

cytatów i *quasi*-cytatów)⁵. Autor korzysta z intertekstualnego instrumentarium niemal nieustannie, bawi się konwencjami, „zanurza” w stylach innych prozaików, a nade wszystko „pożycza” słowa. Nagromadzenie takiej ilości odwołań można tłumaczyć niezwykle zaangażowaniem w świat kultury popularnej. Zgodnie z rozpoznaniem Michała Głowińskiego „wszelka konkretna praca nad relacjami intertekstualnymi w rzeczywistości przechodzi przez etap badania źródeł; to, co się zmieniło, to cel, do jakiego się zmierza”⁶. W *Niehalo* bezpośrednim odwołaniem do tego obiegu kultury są reklamy, „tnące” poszczególne odcinki opowieści o studencie polonistyki. Podobnie dzieje się w przypadku felietonów Karpowicza. W *Cudzie* większość sugerowanych skojarzeń odnosi się do *Biblii*, zakres inspiracji dotyczy jednak nie cytatu, lecz stylu profetycznego. Pełnię odwołań uzyskujemy w *Balladynach*, gdzie każdy rozdział rozpisany jest niejako na głosy, a postaci posługują się cytatami, kontaminują przysłowia i nie potrafią żyć poza nurtem kultury popularnej. Niekiedy sam narrator z ironiczną precyzją wskazuje na rolę takiego intertekstu: „powyższy cytat również nie wiązał się z sytuacją. Przyszedł Bartkowi do głowy, niczym echo sprzed lat, z liceum, niczym czkawka, jak kartkówka”⁷. Generowanie intertekstualności odbywa się w powieści na dwa sposoby: nieświadomy i świadomy (związany ze skojarzeniem i będący odpowiedzią na asocjacje i komentarze). Niniejszy tekst analizuje jedno z wielu takich powiązań, a mianowicie uczestnictwo poezji Tymoteusza Karpowicza w tkance powieści Ignacego Karpowicza. Związek ten jawi się jako „odwołanie zamierzone, adresowane do czytelnika”⁸, choć szczególność tego powiązania może zaskakiwać. Pisarz w opowiadaniu *Spam* wskazuje, że jego zainteresowanie poezją Karpowicza wyrosło z dwóch przesłanek: identyczności nazwisk (nie wynikłej z powiązań rodzinnych, a przez to stanowiącej istotny wkład w określenie tożsamości prozaika) oraz łączącej obu twórców strategii „niekomunikatywności” (w wyniku przyjętej strategii literackiej). Niewątpliwie poezja autora *Słójów zadrzewnych* nie jest tylko wskazaniem lekturowym, ale pełni również istotną rolę w kreowaniu świata przedstawionego powieści, a także stanowi inspirację dla projektu artystycznego pisarza.

Poezja niemożliwa

Twórczość Tymoteusza Karpowicza wpisuje się w nurt poezji lingwistycznej lat 50.⁹ Po awangardowych eksperymentach ze słowem lingwizm powojenny

⁵ W. Rusinek, *Horror metaphysicus. O twórczości Ignacego Karpowicza*, [w:] *Skład osobowy: szkice o prozaikach współczesnych*, cz. I, red. A. Nęcka, D. Nowacki, J. Pasterska, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2014, s. 129–130. Oprócz omówionych cech autor artykułu wskazuje również: wyjątkowość częstotliwości publikacji kolejnych powieści oraz podejmowanie tematów związanych z problematyką metafizyczną.

⁶ Tamże, s. 187.

⁷ I. Karpowicz, *Balladyny i romanse*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2010, s. 531.

⁸ M. Głowiński, *O intertekstualności*, [w:] *Nowe problemy metodologiczne literaturoznawstwa*, red. H. Markiewicz, J. Sławiński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992, s. 194.

⁹ Tymoteusz Karpowicz (1921–2005), poeta, prozaik i tłumacz, czołowy przedstawiciel poezji lingwistycznej. Autor kilku tomów poetyckich, spośród których największe uznanie

przynosi zainteresowanie modelem rozszerzania znaczenia – rozbijaniem przyzwyczajęń językowych. Na tle tych twórców poezja Karpowicza jawi się jako zjawisko osobne, oparte na wyraźnym poczuciu izolacji. W swoim *opus magnum* próbował pogłębiać rozdział między naturą i kulturą, a jednocześnie – „Żywił ten poeta jakby utopijną nadzieję, że gdy tego materiału zgromadzi więcej, gdy odsłoni prawdziwe związki w ich wielkości, wtedy mit, ciało, się wypełnią”¹⁰. Pełnię widział w stworzeniu dynamicznego systemu opisującego świat. Cel ten próbował urzeczywistnić za cenę bycia zrozumiiałym:

Ciebie nikt nie czyta. Poezja Karpowicza będąc wielką i będąc poezją, nie może nie zachwycać, a więc zachwyca. Współczesny Gałkiewicz ma wysokie IQ, ale gdy otwiera tomik Karpowicza i zaczyna czytać na przykład tekst opatrzony tytułem „pies uwięziony na tym co robi”, nic nie rozumie. Mózg mu dymi, wyobraźnia trzeszczy – i nic. Tymek, ty torturujesz wyobraźnię.

Uśmiechał się.

O to właśnie chodzi – powiedział. – Taka jest rola poezji¹¹.

Edward Balcerzan proponuje uproszczenie spiętrzeń poetyckich chwytów i badanie tych wierszy w aspekcie racjonalnych wartości współczesnej myśli humanistycznej. Podkreśla jednak, że „liryki Karpowicza najczęściej są obrazami komunikacji nie spełnionej, dialogów nieudanych, intencji tak bardzo wykrzywionych w słowie, że w każdej chwili mogą się przemienić we własne zaprzeczenie”¹². Ta niezrozumiałość ma jednak istotne znaczenie; w *Odwróconym świetle i Stojach zadrzewnych*, dwóch ostatnich tomach, budując swoją teorię wszechrzeczy, poeta nie mógł uciec od komplikacji, która miała *a rebours* oddać prostotę świata. Tytuł pracy Joanny Roszak *Synteza mowy* najtrafniej oddaje labilność warunków spełnienia projektu Karpowicza. Granica wyznaczona przez poznanie przesuwa się wraz ze wzrostem wiedzy, a ta nie jest w pełni syntezowana. Dlatego też wyraźnym problemem Karpowiczowskiego podmiotu jest podział, rozsuwanie granic przestrzeni,

przyniosła mu książka *Odwrócone światło* (1972). W 2000 roku tom *Stoje zadrzewne* został nominowany do Nagrody Literackiej Nike.

¹⁰ J. Łukasiewicz, *Lato nie do ogarnięcia*, „Odra” 2005, nr 9, s. 89.

¹¹ T. Tabako, *Horror metafizyczny*, „Odra” 2008, nr 3, s. 63–78. Tekst ten stał się przyczyną interesującego sporu z Jackiem Trznadlem, który krytykując esej Tomasza Tabako zarzucał mu grafomaństwo i przekroczenie granic etycznych (ze względu na wykorzystanie w szkicu historii życia erotycznego małżeństwa Karpowiczów). Autor artykułu odpowiedział Trznadłowi, twierdząc, że sam Karpowicz często sięgał po prowokację. Ponadto przypomniał autorowi krytyki, że miał kontakt z poetą przez całe lata 90., aż do śmierci, a Trznadel jedynie na początku kariery Karpowicza.

¹² E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939–1965*, cz. 2, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1988, s. 76. Balcerzan precyzuje tę postawę poety w innym miejscu: „Spadkobierca awangardy sądzi, iż początkiem lektury wiersza jest zawsze negacja. Czytelnik, powiada na przykład Karpowicz, w pierwszym odruchu zawsze mówi „nie”, odrzuca nowość konceptu. Należy pogodzić się z tym faktem. Więcej, trzeba prowokować tę czytelniczą nieprzyjaźń; dopiero w następnych fazach lektury powinno dojść do rewizji uprzedzeń”. Zob. E. Balcerzan, *Poezja polska...*, s. 217.

określanie przez formułę „jestem inny od” czy wreszcie bycie na pograniczu¹³. Poezja ta nieustannie zmusza czytelnika do bycia pomiędzy dwoma porządkami; jak konstatuje Joanna Mueller: „Karpowiczowska utopia słowa poetyckiego, które (jak kabalistyczny Alef) kryje w sobie wszelkie zdarzone oraz potencjalne historie wszechświata i które właśnie przez to jest słowem najpierwotniejszym – to jedno z najbardziej szalonych marzeń polskiej poezji”¹⁴.

Drzewo i kłące

Karpowicz w swoich powieściach posługuje się wyróżnieniem graficznym wersów: frazy odrywają się od tekstu właściwego i tworzą *quasi*-strofy wiersza wolnego. Ta fluktuacja ma miejsce również w odniesieniu do intertekstualności i spełnia się najwyraźniej w zapożyczeniach z tekstów liryka – jak twierdzi Roszak, „czytelnik [Karpowicza – przyp. KW] zamienia się w dendrochronologa i porównuje słoje roczne pochodzące z drzew (wierszy) oraz kłacza rozpleniające się na przestrzeni wielu lat”¹⁵.

Porzucenie bezpiecznego drzewa pewności na rzecz płataniny znaczeń powoduje, że opisywanie świata rozmija się tu nie tylko z *mimesis*, ale i ze znaczeniem poszczególnych słów. W rizomatycznej strukturze nie sposób określić wszystkich parametrów, gdyż według piątej zasady autorów *Mille Plateaux*:

Kłące to dziczka, skomplikowany system podziemnych pędów lub nadziemnych korni, kłęb, bulwa, cebulka. Kłące to ziemniak i perz, zgraja szczurów i zwierzęce nory, mrówki i trawa. Rizomatyczny jest język i pamięć, tkanka glejowa i nitki marionetki, aparaletna ewolucja osy i orchidei, kota i pawiana, wschodnie ogrodnictwo „klonów” i amerykański kapitalizm, underground i bitnicy¹⁶.

Poeta, by móc odwzorowywać ten świat, nieustannie „odwraca mapę”, rozwiązuje język, by ten mógł na nowo mówić, wychyla się – by tak rzec – zza drzewa i za nie powraca. Niejednorodność punktu obserwacyjnego sprawia, że odbicie jest rozmazane, a czytelnik nie może nadążyć za przepływem obrazów. Najważniejszą kategorią w badaniach nad poezją Karpowicza jest właśnie pojęcie zmiany. W *Słojach zadrzewnych* ruchomy sposób widzenia wiąże się z metamorfozą bytu, i jak wskazuje Joanna Roszak „myśl służy pogłębieniu zdystansowania odbiorcy i wywołania w nim poczucia dezorientacji”¹⁷. Oddalanie się rzeczywistości powoduje erozję znaczeń. Na tak przygotowane podłoże można zastosować metaforę złożoną z dwóch elementów o różnorodnym pochodzeniu i doprowadzić do maksymalnego odstępu

¹³ Podkreślają to również teksty zawarte w obszernym omówieniu liryki Karpowicza. Zob. *Podziemne wniebowstąpienie. Szkice o twórczości Tymoteusza Karpowicza*, red. B. Małczyński, K. Mikurda, J. Mueller, Biuro Literackie, Wrocław 2006.

¹⁴ J. Mueller, *Pierworodny świata na Ultima Thule*, [w:] tejsze, *Stratygrafie*, Biuro Literackie, Wrocław 2010, s. 108.

¹⁵ J. Roszak, *Synteza mowy Tymoteusza Karpowicza*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2011, s. 35.

¹⁶ G. Deleuze, F. Guattari, *Kłące*, przeł. B. Banasik, „Colloquia Communia” 1988, nr 1–3.

¹⁷ J. Roszak, *Synteza mowy...*, s. 35.

między jej członami, by język mógł być wreszcie wolny od schematów. Oprócz metafory do głównych założeń programu poety należy mierzenie przesunięcia paraklasykologicznego. Rozsupłanie dotychczasowych związków jest początkiem nowego „porządnego chaosu”, ciało niebezpiecznie umyka przed rozumem, który z całych sił próbuje się w nim na nowo zakorzenić. Pościg ten relacjonuje zarówno poezja Tymoteusza, jak i proza Ignacego.

Drewno

Gesty to trzecia powieść w dorobku prozaika – nie spotkała się ona z przychylną opinią krytyków¹⁸. Ich zarzuty dotyczyły głównie tematyki i przyjętego stylu (miast fantastycznego, jak w poprzednich publikacjach, Karpowicz konsekwentnie stosuje opis realistyczny). Grzegorz, czterdziestoletni reżyser teatralny, wraca do rodzinnej wsi, by zmierzyć się z chorobą swojej matki i wspomnieniami z dzieciństwa. Scenę, w której dowiaduje się o stanie zdrowia rodzica, poprzedza refleksja na temat bólu: „Wczoraj skaleczyłem się papierem [...] odczuwałem złośliwą satysfakcję, patrząc, jak krew kapie na kartki i je zlepia”¹⁹. Przecięcie palca kartką powieści *Śmierć w Wenecji* Tomasa Manna przywraca w nim zdolność do odczuwania własnej cielesności. Grzegorz do momentu przyjazdu do domu matki prowadzi życie człowieka sukcesu, który nie potrafi podać przyczyny swego niedopasowania. Świat, choć tak dla niego łaskawy, nie daje mu recepty na trawiącą go niepewność. Ból porzucenia dotychczasowej egzystencji, ból odtwarzania wspomnień, wreszcie ból krwawiącej ręki „nie ścina go z nóg”. Jest doznaniem specyficznym, nienatarczywym, „na granicy pieczenia i swędzenia, na granicy irytacji i nieważności”, a jednak „zagarnia świadomość, skupia na sobie całą uwagę”²⁰. Ta ambiwalencja rodzi w nim niewiarę w błahą śmierć, tak jak u poety Karpowicza. Współzależność sfery fizycznej i duchowej, symetrycznie obecna w liryce, odbija się w dychotomii opisu bohaterów powieści. Grzegorz lub Kama (bohaterka późniejszych *Balladyn i romansów*) mogliby o sobie powiedzieć „ciała nie mamy tylko miejsce na rany”²¹. Powiązanie to można również analizować w oparciu o wyodrębnioną przez Edwarda Balcerzana w badaniach nad odbiorcą strategię pacjenta, w której „wiersz cudzy staje się w trakcie odbioru wierszem zawłaszczonym przez czytelnika: pozostaje często w pamięci jako wiersz bez nazwiska autora”²². W powieściach obserwujemy przenikanie się tych dwóch

¹⁸ Agnieszka Nęcka opisywała tę powieść Karpowicza jako „tymczasową niedyspozycję”, porównując ją do nieudanych tytułów Wojciecha Kuczoka i Daniela Odii. Zob. A. Nęcka, *Starsze, nowsze, najnowsze. Szkice o prozie polskiej XX i XXI wieku*, Oficyna Wydawnicza WW, Katowice 2010.

¹⁹ I. Karpowicz, *Gesty*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2008, s. 44.

²⁰ Tamże, s. 45.

²¹ Tymoteusz Karpowicz, *Słoję zadrzewne...*, s. 201.

²² Balcerzan tak opisywał ten rodzaj odbiorcy: „Opowiedzieć jego biografię, która jest przede wszystkim biografią duchową, można w języku psychologii ogólnej. W kategoriach antropologii, w systemach filozofii człowieka. Wiemy o nim na pewno, że czyta wiersze po to, aby rozwiązać własne problemy egzystencjalne. [...] Zajmują go tzw. odwieczne problemy ludzkości. Spośród pytań uniwersalnych przeżywa najgłębiej pytanie o istotę życia w otoczeniu choroby i śmierci. Śledzi prawa regulujące stosunki wzajemne ludzi silnych i słabych,

płaszczyzn komunikacji. Wiersze należą bowiem do lingwizmu wewnętrznego powieści – chwytu kompozycyjnego zakładającego sztuczność języka²³. Ponadto w obu powieściach występuje wiele sytuacji związanych ze stanem chorobowym, pobytami w szpitalach czy umieraniem. Grzegorz cytuje wiersze Karpowicza (utrzymane w strategii pacjenta), gdyż wierzy, że tylko ciału można ufać, tylko ono jest na tyle bliskie słowo-rzeczy, iż nie podlega ono syntetyzacji (koniecznej sztuczności opisu). Wiersz *matka na krzesła drewnianym* doskonale współgra z tkanką powieści (*Gestów*). Matka bohatera, narażona na fizjologiczne zmiany, badane przez lekarza, jest „jedynym źródłem, niemal niemożliwym do zweryfikowania” w kwestii pamięci:

matko malutka w gnieździe krzesła
przez dziurkę w sęku przez żywicę
doszłaś do krzesła dopłynęłaś²⁴.

Meandrowanie między kształtami bytów odpowiada zastosowanemu zabiegowi – przesunięciu semantycznemu. Niemoc w stworzeniu spójnego obrazu matki w wierszu odnosi się we fragmencie powieści do braku jednej wersji wspomnień. Pewność zostaje ograniczona i, tak jak w *Balladynach i romansach*, będziemy oglądać wystawę z najdoskonalszymi wzorami matek. Widzi się tylko metamorfozy przedmiotów, a punkt obserwacyjny zmienia się wraz z chęcią dokonania pomiaru w lepszej ostrości:

ale tak mała że kot nawet
myszkę spostrzega a nie ciebie
i czarna pestka słonecznika
wyraźniej rośnie na tle nocy²⁵.

W świecie poety Karpowicza obiekty tracą swoją przedmiotowość, gdyż nie mogą określić siebie względem innych, *ergo* – nie znajdują własnej tożsamości, która wyraża się poprzez „bycie innym od”. Grzegorz nie może podporządkować sobie własnych wspomnień, skoro utracił niezależny punkt obserwacji – matkę.

matematyczny wzór oparcia
pewniejszy jest dla wciąż zdziwionych
niż ruch twjej głowy nieobecny
dla tego kto o ciebie pyta²⁶.

zdrowych i chorych, zadowolonych z sukcesów i zagubionych w porażkach. Przypatruje się bacznie kodom zachowaniowym silniejszego wobec słabszych i słabszego wobec silniejszych. Solidaryzuje się z tym, co ułomne, bezbronne, zdeptane, kuje się ze słabością: niezależnie od tego, kim jest i za kogo uchodzi w swoim środowisku. [...] Konfrontuje linie własnego żywota z ich przedłużeniami w cudzym tekście”. Zob. E. Balcerzan, *Strategie i czytelnicy*, „Teksty” 1978, nr 1 (37), s. 13–14.

²³ Dlatego też w *Balladynach i romansach* tak licznie występują kontaminacje i wtrącenia (skrótowe opisy bohaterów powieści, opowieści o postaciach abstrakcyjnych) rozbijające naturalny przebieg narracji.

²⁴ I. Karpowicz, *Gesty...*, s. 46.

²⁵ Tamże.

²⁶ Tamże.

Pewność uzyskuje się przez inercję, zatrzymanie świata w naukowej regule. Przeświadczenie to Grzegorz podziela, upatrując w przymusie kreatywności, w metaforze – często złośliwej – do gry: „musiałem udawać, że moja wyobraźnia jest świeża, niezwykła i niepowtarzalna. Zjadacze chleba kojarzą mi się z chlebem, ewentualnie solą, lecz odpowiedziałbym: stokrotka, na przykład”²⁷. Bohater *Gestów* mówi o procesie interpretacji jak o zabawie: „Potem trzeba już tylko wymyślić sposób połączenia dwóch rzeczowników (najczęściej)... Proste, prawda? Gra łatwiejsza niż w wojnę. I można oszukiwać”²⁸. Zabawa w wymyślanie sposobu łączenia i efekt jej działania zbliża metaforę do dewiacji, dowolnego operowania członami równania. Proces odwrotny dokonuje się w gabinecie lekarskim, gdzie rozkładają na „czynniki pierwsze” jego matkę. Podczas szeregu właściwych badań, które mają zapewnić dotrwanie do „kolejnego przeglądu”, w głowie bohatera dokonuje się inny przegląd:

rozłożono jazdę na konie i ludzi
potem na konie i siodła
potem na ludzi i hełmy
potem na pęciny chrapy i piszczele
rozłożono wszystko bardzo szczegółowo
to był dobrze pomyślany rozkład
bardzo długo rozkładano ręce²⁹

Najbardziej znany utwór poety Karpowicza *rozkład jazdy* towarzyszy rozmyśleniom nad śniadaniem. Konsumpcyjny charakter spotkania z poezją nie przeszkadza Grzegorzowi w snuciu rozważań o swoich wspomnieniach z dzieciństwa. Mentalny obraz matki ulega rozpadowi, a na końcu bardzo dobrze pomyślanego rozkładu powinien czekać atom. W proces racjonalnie realizowanej analizy wkrada się człowiek, istota uwikłana w to, czego nie sposób sprowadzić tylko do materii. Niewątpliwie przyczyną błędnego wyniku jest brak możliwości porzucenia idei pełni i związanej z nią pewnej nieokreśloności, która spaja elementy. Grzegorz, próbujący poskładać swój magazyn pamięci i uczuć przy pomocy zlepiania wspomnień, może otrzymać jedynie żart. Matka, która dotychczas nie opowiadała zabawnych historyjek, robi to, potwierdzając złe przeczucia bohatera. A wtedy, zamiast naukowej pewności, pozostaje mu jedynie cały świat rozciągnięty między „dwoma ludzkimi ramionami”, które można tylko rozłożyć.

Rozrastanie

W *Balladynach i romansach* fragmenty dotyczące pobytu Kamy w szpitalu spletają się z motywem drogi, przeżywania żalu po stracie czy w końcu samego snu, stanowiącego wyrugowanie z przestrzeni pamięci: „Śniła chemicznie sny bez dna i głębi, jednolita anestezja, lita ściana [...] zasada złotego środka uległa załamaniu, środek został wyniesiony poza granice kadru”³⁰. Farmakologiczna śpiączka pozwala

²⁷ Tamże, s. 53.

²⁸ Tamże, s. 54.

²⁹ Tamże, s. 52.

³⁰ I. Karpowicz, *Balladyny i romanse*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2010, s. 453.

na zapomnienie, a proces odwrotny, czyli mechanizm wybudzenia służy określaniu i identyfikacji. Dzięki stopniowemu „uruchamianiu” zmysłów świat odzyskuje swoje granice – można mówić wtedy o swoistym dopisywaniu rzeczywistości, kompletowaniu elementów przestrzeni. Liczy się oddechy, wskazuje ich przynależność, aż dzięki akceptacji lub zanegowaniu ludzkiego charakteru dźwięku wyodrębnia się jego źródło:

Wraca również dotyk. Ujawniają się granice skóry, a za nimi – własnego ciała, zwłaszcza w miejscach, w których granica nie jest wyraźna, w których coś usiłuje się przedostać do wnętrza ciała, coś z ciała próbuje wymknąć się do świata. Granica Kama – świat przypomina przeciąganie liny, raz Kamy więcej w świecie, raz świata w Kamie. To bardzo sporna granica: strony sporu nie potrafią dojść do porozumienia³¹.

Błąd pomiaru jest związany z niemożnością ustalenia własnej granicy, ciało nie do końca wyabstrahowane z rzeczywistości zaburza podmiotowość³². Tymoteusz Karpowicz rozpisuje ten związek na zasadzie symetrii: z jednej strony fizyczność, z drugiej umysł reprezentowany przez pokrętną logikę. W powieści ten rodzaj wiedzy także występuje: „Zmysł czwarty, węch, jest zajęty plastikowymi przewodami, tłoczącymi powietrze o podwyższonej zawartości tlenu. Powietrze nie pachnie, jest aseptyczne, bez koloru. Bez koloru nie ma zapachu (drugie prawo synestezji)”³³. Wraz z odtworzeniem wizualnego charakteru przestrzeni pojawia się ostatnia granica – powieka stanowiąca końcową kurtynę, informująca świat o tym, że nie jesteśmy już zdolni odbierać sygnałów z otoczenia, a za chwilę w stan mniejszej aktywności wpadną pozostałe zmysły. Podnosząc tę zasłonę, dokonujemy pierwszego wyboru, jak mówi narrator: „doznajemy parodii wolnej woli”. Jest to świadectwo refleksji wynikające z emocji, uczuć niemieszczących się w prozie:

Rozpacz, przerażenie.
To są emocje.
Rozpacz i przerażenie.
Nic się w Kamie nie poruszało³⁴.

Tuż po zaakceptowaniu faktu utraty dziecka pojawia się pytanie: „Quo vadis, Kamo?”; a następnie ironiczna parenteza, świadcząca o możliwości zdystansowania się: „Idźcie do diabła!”. Gdyby porównać ten moment do klasycznego wzorca przeżywania żałoby według klasyfikacji Catherine M. Sanders³⁵, to trzeba by było stwierdzić, że Kama błyskawicznie przechodzi przez dwie pierwsze fazy (szok i pogodzenie się ze stratą) do stadium wycofania. W powieści ten okres wkomponowany

³¹ Tamże, s. 454.

³² Ten fragment stanowi odwołanie do problemu podmiotowości. Zob. M. Buber, *Ja i ty. Wybór pism filozoficznych*, przeł. wybór i wstęp J. Doktor, Wydawnictwo PAX, Warszawa 1992, s. 43.

³³ I. Karpowicz, *Balladyny...*, s. 455.

³⁴ Tamże, s. 456.

³⁵ C.M. Sanders, *Jak przeżyć stratę dziecka. Powrót nadziei*, przeł. E. Knoll, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2001.

jest w cząstkę określaną jako stacja druga³⁶, która ma wiele nazw, choć to „(przede wszystkim) ból i strata”. Pozostanie na miejscu, wyjście z pociągu na peron w którymś z miast o nieprzyjemnie brzmiącej nazwie Tłuszcz, Małkinia, Wrzeszcz oznacza opowiedzenie się za bezruchem, trwaniem, byciem w żałobie. Dialog ze współczującą jej boginią uświadamia bohaterce, że przyjmując postawę aktywną, nie uniknie bólu, „szamocącej się ryby na haczyku”: „Ten ból był niby zbyt krótka kołdra. Spod niej wystawały jakieś fragmenty, nogi, ręce, wymięta i pocięta macica, wewnętrzne szwy, odsłonięte nerwy, to wszystko, co dotykało zewnętrznego świata, nijak od niego uciec”³⁷. Relacja między udręczonym podmiotem i nieprzychylnym światem pozwala spojrzeć na uniwersalny wymiar jednostkowej tragedii. *Mater dolorosa* zostaje ukazana dzięki zmieniającym się obrazom: płynnie przechodzi się między galerią idealnych przedstawień, „wzorów z Sevres dla cierpienia w Muzeum Emocji”, aż do zwykłej kobiety sprzątajacej pokój zmarłego syna. Emocje uzyskują plastyczne przedstawienie:

Rozumiemy, że matka zaciąga się czymś innym, proszak to tylko zasłona, za którą rozciąga się krajobraz pamięci. Jest w tym krajobrazie błąd koloru i błąd perspektywy: kolory nie przekraczają granicy ciepłej sepii, perspektywa zagina się wokół centralnego punktu jak obraz widziany przez kulistą soczewkę. Tym punktem jest syn. Cierpkie szczęście, płowiejący ból, zaćma na obrzeżach pola widzenia, stare krzesło, nowe biurko, starty kurz³⁸.

Obraz z rozmytymi konturami wokół nieobecnego syna, podobny do dziewiętnastowiecznych dagerotypów z postaciami trzymającymi fotografie zmarłych, wraz z odwróconą kolejnością pojawiania się zmysłów ze snu Kamy, tworzy niemy spektakl rytuału. Kama odrzuca propozycję wypicia wody z rzeki Lete, dzięki której mogłaby zanurzyć się w błogiej niepamięci. Decyzja bohaterki oznacza pogodzenie się ze stratą, uznanie przynależności do rzeczywistości bez „złotego środka”. Dlatego na stacji trzeciej pojawia się już tylko wiersz Karpowicza, „dokładny zapis obserwacji „pociętej” rzeczywistości:

Jest w moim krajobrazie
błąd barw i zapachu
lecz ciągle
ciągle kocham
to co wciąż się
zmienia

Jak złota piłka
biegnie wciąż przede mną
zatrzymywana
ukochana
ziemia³⁹.

³⁶ Stacje, na których zatrzymuje się bohaterka, można porównać ze stacjami drogi krzyżowej. Ta gra słów wynika z przyjęcia mechanizmu tworzenia poezji lingwistycznej, który polega na rozszerzaniu znaczenia.

³⁷ Tamże, s. 466.

³⁸ Tamże, s. 468.

³⁹ Tamże, s. 469.

Podmiot liryczny wyraża zadowolenie z powodu pościgu za rzeczywistością, gdyż uciekająca perspektywa pozwala jedynie na „zatrzymywanie”, a nie „zatrzymanie” obrazu – wiecznie aktualizującego się osobistego traktatu o świecie. Wiersz Karpowicza pełni zatem rolę nie tylko zamknięcia okresu wybudzania i metamorfozy mentalnej bohaterki, ale odsyła również do nowej rzeczywistości – przestrzeni bez bogów, bez „pnia” i klarownych odpowiedzi.

Sad

Podsumowaniem relacji między pisarstwem Ignacego i liryką Tymoteusza jest opowiadanie *Spam*. Prozatorski hołd wielkiemu poecie składa się z dwóch części, w której pierwsza dotyczy rozważań nad egzystencją szczególnego rodzaju bytu, jakim jest jabłko, a druga samej postaci poety. Metaforyka konfliktu między postmodernistycznym kłęczem, czy jak proponuje tłumacz *Mille plateaux* Bogdan Banasik – korzeniem wiązkowym, a modernistycznym drzewem, rozgrywa się w przestrzeni metaforycznego sadu: „Nocą sad pogrąża się we śnieniu. Nie potrzebujemy snu. Potrzebujemy snów. Śnimy to samo, śnimy jednakowo, pamięć snów ubywa jak twarz miesiąca. Śnimy Drwała i śnimy Siekiere. Śnimy Sprawcę i śnimy Narzędzie. Śnimy osobno, osobno Narzędzie i osobno Sprawcę, na wszelki wypadek”⁴⁰. Jabłko, będące wytworem drzewa, zostaje przeznaczone do gnicia, pozostaje więc w kontakcie z tradycjami, z których wyrosło. Obserwując zmiany zachodzące wokół niego, może przyjąć pozycję kronikarza i skonstatować, że „wielkie narracje mijają jak pierdnięcie – niezbyt dużo hałasu, niedużo smrodu”⁴¹. Oprócz przekazywania własnej wersji historii jabłko musi zadbać także o odbiorcę, nauczyć kogoś rozumienia: „Tego błędu nie sposób usunąć, gwarancja nie obejmuje prowincjonalnego krajobrazu niczyjego oka ani białkowych równin kory wzrokowej, toczonej od lat czerwiem pamięci, przypominającej teraz – rzeszoto”⁴². Znalezienie wspólnego języka w obliczu utraty pamięci (również samej kultury) i łączności z bogami to główne problemy, z którymi zmagają się bohaterowie, nie tylko *Spamu*, ale i innych utworów Karpowicza. Sytuację dodatkowo komplikuje brak określonej tożsamości; jabłko przebywa w poczekalni bytów: „nie wcieliłem się w nowy kształt, nie wycieliłem ze starego. To minie. Łożysko zje matka, jeżeli będzie ssakiem”⁴³. Nieokreśloność dotyczy także innych pytań natury ontologicznej: „Ręka przewraca strony z narastającą irytacją. Nie mogę umknąć przed pytaniem: kim jestem? Owocem na drzewie? Człowiekiem w świecie? Pytanie drugie: kto jest bohaterem tych zapisków? Sad a może świat? A jeśli świat, kim jest narrator? Pytanie trzecie: czy narrator zwaśniował?”⁴⁴. Zachwianie granic rozpoczyna również podróż w poszukiwaniu nowego punktu „zaczepienia”. W opowiadaniu takim miejscem miałyby być Alef. Lokalizacja,

⁴⁰ I. Karpowicz, *Spam*, „Dekada Literacka” 2008, nr 2/3, s. 79. *Spam* w przeciwieństwie do opowiadania *Sońka* nie doczekał się jeszcze rozwinięcia (do dłuższej formy). Zob. I. Karpowicz, *Sońka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2014.

⁴¹ I. Karpowicz, *Spam...*, s. 79.

⁴² Tamże, s. 77.

⁴³ Tamże.

⁴⁴ Tamże, s. 80.

w której „jednostka realizuje się najlepiej”⁴⁵, stanowi statyczny element, a utrata tej przestrzeni powoduje nie tylko osamotnienie, ale kończy również możliwości hierarchizowania: „kategoria nowości jest jedyną, jaka nam pozostała, po odejściu dobra i zła”⁴⁶. Odbiorcy pozostaje zabawa innowacyjnością i kibicowanie autorowi *Starego Testamentu* w wyścigu o Nagrodę Nobla. Nieustanne operowanie wątkami zaczerpniętymi z kultury popularnej sprawia, że podmiot ukazuje swoją komiczność. Jabłko przemawiające do ludzi, których musi nauczyć mowy, bohaterowie *Balladyn*, wypowiadający znane sentencje, czy wreszcie podmiot liryczny wierszy Karpowicza, mędrzec dziwiący się własnym słowom – to obraz śmiesznej rzeczywistości. Ślad jedyne go dystansu, na który mogą zdobyć się mieszkańcy obu światów⁴⁷.

Pisanie kłęski

Relacja Karpowiczów, prozaika i poety, oparta jest na przekonaniu, iż pisanie jest swego rodzaju przegraną (niemożliwością), nieuchronnym wyobcowaniem twórcy z przestrzeni komunikatywności: „Jeżeli priorytetem jest dla kogoś pisanie, a nie drugi człowiek, to prędzej czy później musi się skończyć. [...] I sposób uciezkowy nie wydaje mi się sposobem gorszym, niż brnięcie w związek, w którym od początku przeczuwamy, że to się skończy kłapą prędzej czy później”⁴⁸. Tymoteusz Karpowicz mobilizując słowa do odsłonięcia swojej nieadekwatności, sprawdza wytrzymałość języka i powoduje, że obie strony muszą ponieść porażkę⁴⁹. Poeta rezygnuje z niedoskonałego języka natury, by stworzyć syntetyczny konglomerat (zasypujący szczelinę między słowem a rzeczywistością). Ignacy Karpowicz, spisując w *Spamie* relację ze swoich związków z poetą, łączy się w „cierpkiej intymności” – dążeniu do jednego celu z pełną świadomością konsekwencji, jakie poniesie:

Poczyliem już pewne przygotowania do tego, by ponieść kłęskę. Bowiem takie rozwiązanie przyszło mi do głowy. Nie spodziewam się sukcesu, będę pisać o wierszach, których nie rozumiem, o świecie, którego nie ma, o osobie, która odeszła, o języku, który wielokrotnie zmienił gramatykę⁵⁰.

Samo pisanie jest już obarczone skazą nieaktualności, utraty związku z rzeczywistością, którą chce opisać. Ustanowienie reguł oznacza wtłoczenie w ramy opisu, który, choć zmienny, nadal proponuje statyczne ujęcia. Rozpisywanie nowych

⁴⁵ Tamże, s. 83.

⁴⁶ Tamże, s. 81.

⁴⁷ Jak trafnie brzmi tu motto z *Cudu* (innej powieści autora *Gestów*) – „Skoro nie chcieliście zbawienia mądrością, zbawiłem was głupotą”, które według wskazania autora jest cytatem z biblijnych Dziejów Apostolskich, a w rzeczywistości stanowi kolejny przykład stylizacji zastosowanej w powieści. Zob. I. Karpowicz, *Cud*, Czarne, Wołowiec 2007.

⁴⁸ *Emeryt od urodzenia* – Wywiad z Ignacym Karpowiczem dla „Kuriera Porannego” <http://www.poranny.pl/apps/pbcs.dll/article?AID=/20090301/KULTURA/898349091>, [dostęp: 15.01.2017].

⁴⁹ Z. Bieńkowski, *Koszty własne poezji Karpowicza*, [w:] *Podziemne wniebowstąpienie...*, s. 196.

⁵⁰ I. Karpowicz, *Spam...*, s. 80.

systemów, mając na uwadze już zastane, to zadanie, które nie ma końca. Nie bez przyczyny Justyna Sobolewska określi *Gesty* mianem gramatyki powieści.

Poczucie klęski towarzyszy mi zawsze po skończeniu książki. Kiedy tekst jest zamknięty i wygląda, jak ma wyglądać, odczuwam oczywiście ulgę, ale zaraz potem pojawia się gorycz. No tak, napisałem książkę, straciłem trzy lata życia, i co teraz?⁵¹

O ile poeta próbował stworzyć projekt totalnego opisu (poprzez badanie efektów semantycznego przesunięcia), o tyle pisarz sprowadza swój efekt końcowy do humoru. Mówiące jabłko, jako literacki bohater, jest niczym innym, jak klęską ponieśioną w imię podjęcia wyzwania: „Postanowiłem pisać o Karpowiczu, ponieważ nie rozumiem Jego wierszy..., lecz – przypuszczam – mogę pojąć Jego klęskę”⁵². Po dokładnym zaplanowaniu własnej przegranej „przy takiej poezji jak Karpowiczowska – filozofującej – można ogrzać sobie ręce i przygotować się do odejścia”⁵³. Można wyruszyć w podróż, na końcu której (jak w opowiadaniu) czeka kolejne drzewo. Tropem dominującym w takim odczytaniu byłaby ironia, jedyne remedium na odczarowaną rzeczywistość.

Two of Them – the dialogue of Ignacy Karpowicz prose and Tymoteusz Karpowicz poetry

Abstract

This essay is about the participation of poetry Tymoteusz Karpowicz at Ignacy Karpowicz novels. The basis for writing prose is fragmented, multiplying references and styles, and above all the use of quotes and quasi citations. The article analyzed the references to the Karpowicz work occurring in three works: *Gesty* (2008), *Balladyny i romanse* (2010) and *Spam* (2008). This feature of the postmodern novel (Hassan) is here discussed in the perspective of the concept “rhizome” (Deleuze, Guattari). Karpowicz strips his characters with delusions of values. Both artists also connects the way contact with the customer – constantly shifting horizon of meaning results in the loss of opportunities to communicate and ultimately the possibility of incurring defeat.

Key words: Karpowicz, prose, poetry, postmodernism, rhizome

Krzysztof Witczak – doktorant w Zakładzie Literatury XX wieku, Teorii Literatury i Sztuki Przekładu Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Pisze pracę doktorską, w której zajmuje się zagadnieniem cielesności w najnowszej prozie polskiej. Współorganizator konferencji *Oblicza obcości w filozofii i literaturze* (2016) oraz współredaktor trzech monografii naukowych: *Oblicza obcości, Ciała obce, Obce przestrzenie* (2016).

⁵¹ J. Sobolewska, *Piszę swoją klęskę. Rozmowa z Ignacym Karpowiczem, pisarzem karkotomnym*, „Polityka” 2010, nr 44 (2780), s. 90–92.

⁵² I. Karpowicz, *Spam...*, s. 80.

⁵³ J. Roszak, *Synteza mowy...*, s. 218.