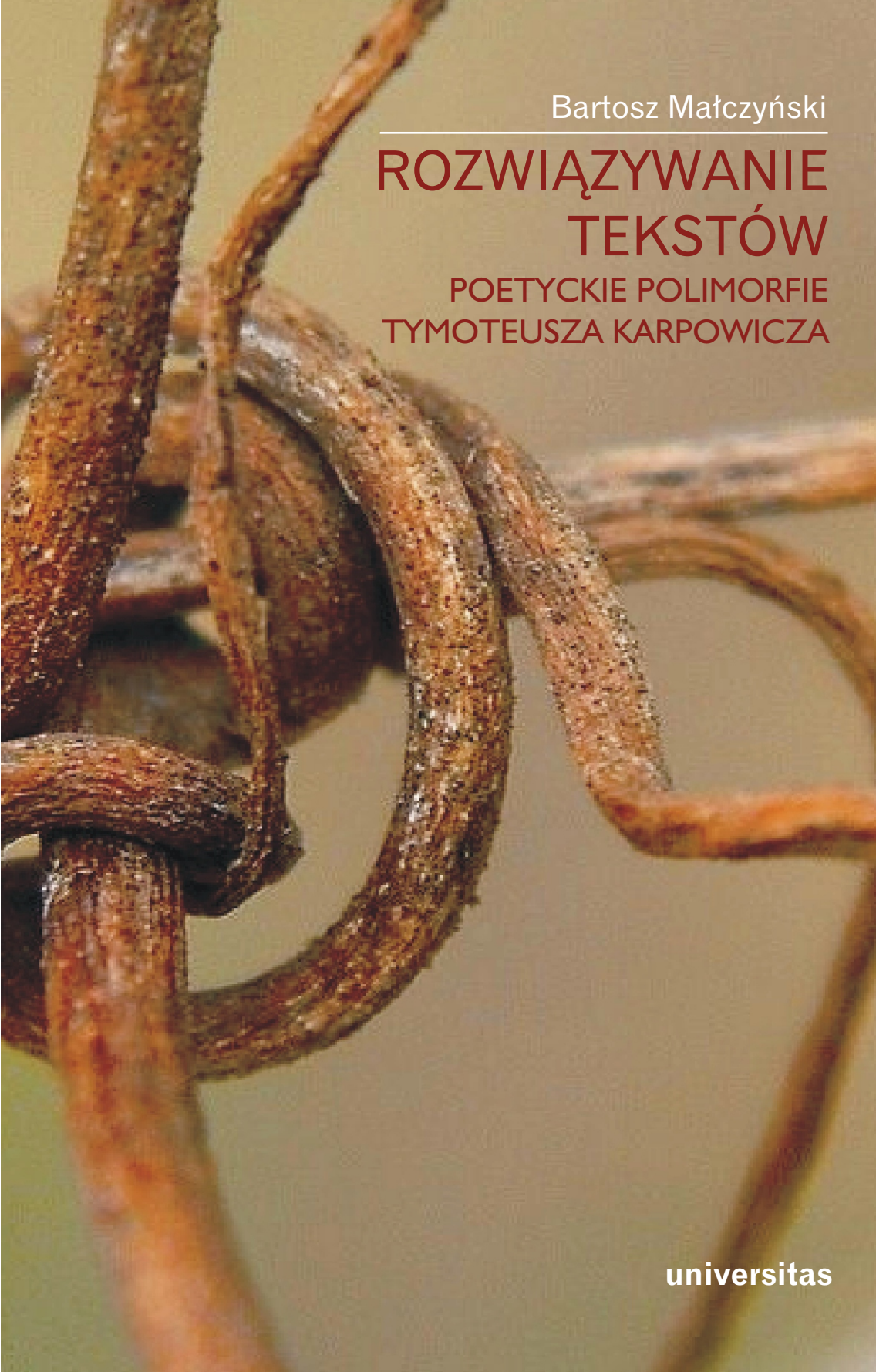


Bartosz Małczyński

ROZWIĄZYWANIE TEKSTÓW

POETYCKIE POLIMORFIE TYMOTEUSZA KARPOWICZA

universitas

ROZWIĄZYWANIE TEKSTÓW

POETYCKIE POLIMORFIE TYMOTEUSZA KARPOWICZA

Bartosz Małczyński

ROZWIĄZYWANIE TEKSTÓW

POETYCKIE POLIMORFIE TYMOTEUSZA KARPOWICZA

Kraków

© Copyright by Bartosz Małczyński and Towarzystwo Autorów
i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2010

ISBN 97883-242-1466-2
TAiWPN UNIVERSITAS

Opracowanie redakcyjne
Katarzyna Kościuszko-Dobosz

Projekt okładki i stron tytułowych
Sepielak

Na okładce wykorzystano fotografię
Andrzeja Polasza pt. *Węzeł*

www.universitas.com.pl



www.kreatywnywroclaw.pl

Rodzinie

SPIS TREŚCI

Wykaz skrótów 9
WSTĘP DO WEJŚCIA 11

Część pierwsza

ROZWIĄZYWANIE PRZESTRZENI
A PROBLEM TRANSCENDENCJI TEKSTOWEJ 41

I. Wobec fabuł biblijnych 49
II. Poetyckie re-lektury dyskursów filozoficznych 75
III. Galaktyka mitów 109
IV. W cyrku literatury 145

Część druga

W STRONĘ GENOLOGII (REKONESANS) 181

I. Projekt poetyckiej trygonometrii 195
II. Wiersze-paralaksy 227
III. Wokół Karpowiczowskich gatunków 247

WSTĘP DO WYJŚCIA 263

DOPEŁNIENIE 271

Bibliografia 275
Aneks 285
Nota bibliograficzna 291
Indeks nazwisk 293
Podziękowania 299

WYKAZ SKRÓTÓW[1]

[Dz] *Dramaty zebrane*, wstęp A. Falkiewicz, Ossolineum 1975.
[Gź] *Gorzkie źródła*, Wrocław 1957.
[Hv] *Homo viator w polskiej poezji współczesnej*, w: *Literatura polska na obczyźnie*, t. V, red. J. Bujnowski, Londyn 1988.
[JW] *Tymoteusz Karpowicz do Jana Waszkiewicza* [list z 6 września 2001 r.], „Odra" 2006, nr 9.
[K I] *Karpowicz mówi, Karpowicz czyta wiersze (odtworzone z taśmy)*, cz. 1, „Przecinek" 2001, nr 11.
[K II] *Karpowicz mówi, Karpowicz czyta wiersze (odtworzone z taśmy)*, cz. 2, „Przecinek" 2001, nr 12.
[L] *Listy do Bogusławy Latawiec i Edwarda Balcerzana (1971–1973)*, „Teksty Drugie" 2006, nr 4.
[Km] *Kamienna muzyka*, Warszawa 1958.
[Mc] *Małe cienie wielkich czarnoksiężników. Zarejestrowane w paśmie cyfr od 797 do 7777*, red. i posłowie A. Falkiewicz, Wrocław 2007.
[MK] M. Spychalski, J. Szoda, *Mówi Karpowicz*, Wrocław 2005.
[Mn] *Miejsce na Ziemi. Miejsce w istnieniu*, „Arkusz" 2002, nr 2.
[Mo] *Metafora otwarta. O poezji Krystyny Miłobędzkiej*, „Pomosty" 2004, t. IX.
[Oś] *Odwrócone światło*, Ossolineum 1972.
[Pi] *Pielgrzym i jego veritas*, w: *Norwid bezdomny. W 180 rocznicę narodzin poety*, red. J. Kopciński, Warszawa 2002.
[Pn] *Poezja niemożliwa. Modele Leśmianowskiej wyobraźni*, Ossolineum 1975.
[Pw] *Podziemne wniebowstąpienie. Szkice o twórczości Tymoteusza Karpowicza*, red. B. Małczyński, K. Mikurda, J. Mueller, Wrocław 2006.

[1] Skróty zamieszczone w niniejszym wykazie (z wyjątkiem skrótu [Pw]) odnoszą się do tekstów (mówionych i pisanych) T. Karpowicza. W dalszej części książki będę się także posługiwał tradycyjnymi skrótami biblijnymi oraz innymi oznaczeniami, o których informował będę już na bieżąco w odpowiednich przypisach.

[SA] *Skrzydlaty Alef. Rzecz o filozofii kultury*, wykład zarejestrowany na taśmie wideo 1 czerwca 2000 r. we wrocławskim Muzeum Architektury przez T. Złotorzyckiego.
[Sn] *Sztuka niemożliwa*, „Odra" 1976, nr 12.
[Su] *Słowo u Przybosia*, „Profile" 1970, nr 12.
[Sz] *Słoje zadrzewne. Teksty wybrane*, posłowiem opatrzył A. Falkiewicz, Wrocław 1999.
[Śn] *Świat niemożliwy. Rozmowa z Tymoteuszem Karpowiczem*, rozmowę przeprowadził S. Bereś, oprac. K. Perka, P. Fiodorow, S. Bereś [wydruk komputerowy].
[Tl] *Trudny las*, Warszawa 1964.
[Tn] *Twórcza negacja. Rozmowa o poezji*, „Wieloczas" 1983, nr 1–2 [rozmowę przeprowadził R. Sawicki].
[Wiz] *W imię znaczenia*, Ossolineum 1962.
[Zo] *Ziemia – ojczyzna ludzi w galaktyce mitu*, „2B" 1995, nr 7–8.
[Zp] *Z przechadzki w śnie Prometeusza*, „Pomosty" 2001/2002, t. VI–VII.
[Zr] *Znaki równania*, Warszawa 1960.
[Zt] *Z trosk buduję zachwyt (rozmowę z Tymoteuszem Karpowiczem przeprowadziła Małgorzata Matuszewska)*, „Gazeta Dolnośląska", 1 czerwca 2000, s. 12.
[Żus] *Żeby uniknąć szaleństwa. Na pytania Wandy Sorgente na temat dramaturgii i teatru odpowiada Tymoteusz Karpowicz*, „Archipelag" 1985, nr 12.
[Żw] *Żywe wymiary*, Szczecin 1948.

WSTĘP DO WEJŚCIA

Szczęśliwej drogi, w szczęśliwym słowie!
[Hv 108][1]

1

Poemat polimorficzny Tymoteusza Karpowicza zatytułowany *Rozwiązywanie przestrzeni* właściwie nie istnieje. Nie istnieje jako ukończona i przygotowana do druku, a następnie złożona w wydawnictwie i opublikowana całość. Nie istnieje jako osobna książka z własnymi stronicami, własną okładką, numeracją stron, z tytułem widniejącym na samym przodzie. Nie znajdzie się go w księgarni, bibliotece ani na wyprzedaży, w związku z czym nikt go dotąd nie opatrzył znakiem pieczęci, nie przydzielił sygnatury, nikt go też nie wycenił i nie przecenił. Bezcenny – istnieje własnym, tajemniczym niedoistnieniem i bezbyciem. Czy ktoś go kiedykolwiek przeczyta? Odpowiedź na to pytanie, wbrew powyższym uwagom, wcale nie jest oczywista.

Równie niedookreślona jest geneza i historia tego niemożliwego poematu. Nie jestem w stanie powiedzieć dokładnie, kiedy poeta rozpoczął pracę nad nim i jak ona przebiegała. Pierwsze jego partie powstały jeszcze przed 1972 rokiem, a więc przed opublikowaniem *Odwróconego światła*, na co wskazują chociażby sygnatury zamieszczone pod wydanymi niedawno aforyzmami Karpowicza (Wrocław – Iowa City – Chicago – Monachium, 1950–1978 [zob. Mc 15, 20, 26]), których znaczna część weszła w obręb poematu polimorficznego. Nad resztą pracował autor *Trudnego lasu* do końca życia. Chronologia nie jest jednak tutaj aż tak istotna, ponieważ perspektywa lekturowa,

[1] W całej książce stosował będę szereg skrótów odnoszących się do tekstów T. Karpowicza. Ich wykaz znajdzie Czytelnik na samym jej początku.

którą przyjmuję w niniejszej książce, wpisuje *Rozwiązywanie przestrzeni* w znacznie szerszy kontekst czasowy, obejmujący kilka tysięcy lat i niedający się sprowadzić do genezy „poematu polimorficznego". Źródła *Rozwiązywania przestrzeni* biją bowiem zarówno u samych początków naszej kultury, jak i w ciągu całych jej powikłanych dziejów. Karpowiczowskie źródła są przecież zwykle „gorzkie", „nieścisłe", „suche", „zamarznięte" albo „kwaśniejące" [zob. Gź, Oś 232, 342, 346, Sz 7].

Rozwiązywanie przestrzeni ma jednak swoją małą wydawniczą historię. Jeszcze w latach siedemdziesiątych poeta przesyłał bliskim znajomym pewne partie poematu. Jak pisze Andrzej Falkiewicz, w kwietniu 1976 roku dotarło do niego z zagranicy „dziewięćdziesiąt osiem ciekawych wierszy, określonych jako «pochodzące z poematu wolnego pt. *Przestrzenie*», z których większość (nie wszystkie jednak) odnalazła się później w utworach z *Rozwiązywania przestrzeni*"[2] (dowiadujemy się zatem, że początkowo poemat polimorficzny nosił nieco inny tytuł i podtytuł). Później, aż do końca 1978 roku, otrzymywał autor *Istnienia i metafory* jeszcze kilka innych fragmentów tego dzieła w związku z przygotowywanym przez niego (na okoliczność premiery sztuki Karpowicza pt. *Kiedy przychodzi anioł* we wrocławskim Teatrze Współczesnym) programem teatralnym.

W 1986 roku wydawany w Berlinie „Archipelag" (nr 1–2 [28–29]) opublikował fragmenty poematu polimorficznego, natomiast w trzy lata później te same wyjątki przedrukowano – bez wiedzy i zgody autora – w postaci cienkiej, błękitnej książeczki z białymi znakami zodiaku na przodzie okładki i z notą Krzysztofa Karaska na jej tyle. Wydała ją wówczas Niezależna Oficyna Wydawnicza („Nowa"), która (jak podaje Jerzy Pluta, relacjonując przebieg spotkania z Karpowiczem, które miało miejsce 2 czerwca 2000 roku, podczas pobytu poety we Wrocławiu) nie zapytała o pozwolenie na przedruk, toteż do rąk samego autora książeczka ta trafiła dopiero dzięki Mariannie Bocian[3]. Pluta wspomina także, że „w 1981 roku krążyła po Wrocławiu kopia maszynopisu[4] poematu (chyba ponad 150 stron)", więc można było mniemać, „że już niedługo nowe dzieło poetyckie Karpowicza ukaże się w księgarniach (jeśli nie Wrocławia i Warszawy, to Paryża i Chicago). A w 2000 roku poeta powiada we Wrocławiu, że nie wie, kiedy poemat zostanie ukończony..."[5]

---

[2] A. Falkiewicz, *Jak wszedłem w posiadanie tych tekstów*, posłowie do [Mc 36].
[3] J. Pluta, *Spotkania – po 27 latach – z Tymoteuszem Karpowiczem*, „Przecinek" 2000, nr 10, s. 17.
[4] Zob. Aneks.
[5] J. Pluta, *„Figa z makiem (bez pasternaku)", czyli znowu o „Słojach zadrzewnych"*, „Przecinek" 2000, nr 10, s. 14.

Należy jeszcze w tym miejscu wspomnieć o samowolnym (ale za to ekskluzywnym i bibliofilskim) „żarcie edytorskim" Jerzego Pluty z 1981 roku, czyli o wydaniu zawierającym „osiem wierszy wyjętych z poematu polimorficznego *Rozwiązywanie przestrzeni*" i zatytułowanym *Kupa*. Ukazało się ono w kilkunastu zaledwie egzemplarzach i „z fikcyjnym miejscem edycji i nazwą oficyny" (Chicago 1981, Green and Pen): „wiersze zostały po prostu przepisane na maszynie", a do tego dodano okładkę „z dusznickiego papieru chamois" i kilka grafik Jacka Solińskiego[6]. Karpowicz autoryzował tego białego kruka dopiero w roku 2000.

W 1993 roku poeta zwierzył się Mirosławowi Spychalskiemu i Jarosławowi Szodzie, że nad „drugą częścią *Odwróconego światła*" pracuje „już dwadzieścia lat i wszystko to jest bardzo dalekie końca" [MK 72], co wzbudzać musi – dodał – rozgoryczenie w redaktorze Janie Stolarczyku z wrocławskiego Wydawnictwa Dolnośląskiego, który wielokrotnie namawiał autora *Trudnego lasu* do ukończenia i przygotowania kolejnej książki poetyckiej. Na podstawie tych słów można postawić tezę, iż *Rozwiązywanie przestrzeni* pomyślane było jako kontynuacja wielkiego dzieła z 1972 roku, poeta (rezygnując całkowicie z publikowania pojedynczych wierszy) planował więc Dylogię albo nawet Trylogię, jeśli wziąć pod uwagę fakt, iż równolegle pracował on nad jeszcze jedną Księgą, zatytułowaną *Wielkie cienie małych czarnoksiężników*. Frank Kujawinski i Tomasz Tabako (dwie bardzo ważne dla poety postacie na obczyźnie) w roku 2001 informowali zza oceanu, że „*Rozwiązywanie przestrzeni* rozrasta się do 500 stron", a „kolejny zbiór, *Wielkie cienie małych czarnoksiężników*, nad którym Karpowicz pracuje od lat, zbliża się do czterechsetnej strony"[7]. Niestety, kilka lat później, 24 kwietnia 2004 roku (a więc w niespełna tydzień po śmierci Maryli Karpowiczowej, żony poety, która przez długi czas cierpiała na chorobę nowotworową) e-mail od Tomasza Tabako do mnie pozbawiał wszelkich złudzeń: „Obawiam się, że nic z zaplanowanych całości (*Rozwiązywanie przestrzeni* czy *Wielkie cienie małych czarnoksiężników*) nie ujrzy światła dziennego w najbliższym czasie. Być może kiedyś, pod fachową ręką edytora rozumie-

---

[6] J. Pluta, *Spotkania – po 27 latach – z Tymoteuszem Karpowiczem*, s. 18. Pluta twierdzi przekornie, że tomik ten został wydany przez jego „znajomego" (zob. tamże, s. 17). Reprodukcję okładki oraz strony tytułowej znaleźć można na s. 14–15. Wrocławskie Ossolineum posiada tę książeczkę w swoich zbiorach pod sygnaturą 615.567 I. *Kupa* zawiera następujące wiersze: *Kupa*, *Znak*, *Zielona lekcja cenzora*, *Pan Miró i dzieci*, *Światłowstąpienie*, *Dziewczynka*, *Z teorii protetyki* oraz *Szczucie w kolorze*.

[7] F. Kujawinski, T. Tabako, *Tymoteusz Karpowicz. Krótki przewodnik*, przeł. T. Kunz i T. Tabako, w: *Życie w przekładzie*, pod red. H. Stephan, Kraków 2001, s. 87.

jącego zasady Karpowiczowskiej kompozycji". Osobiście jestem daleko bardziej sceptyczny. Nie wierzę bowiem w możliwość zrozumienia zasad kompozycyjnych i intencji poety co do owych „zaplanowanych całości", nie wierzę w tę tekstualną mimikrę czy też empatię. Pod tym względem, tak jak i pod wieloma innymi, utraciliśmy Karpowicza bezpowrotnie.

Poeta prawdopodobnie nie zdołał ukończyć *Rozwiązywania przestrzeni*. Być może także dlatego, że już w samym tytule poematu kryje się aspekt niedokonaności. Istnieje, rzecz jasna, jakiś cień szansy na to, że pośród rzeczy przywiezionych do Wrocławia z amerykańskiego domu poety w Oak Park pod Chicago ktoś kiedyś odnajdzie starannie przygotowaną teczkę z odpowiednią sygnaturą tytułową, wskazującą na wydawniczą gotowość, ale póki co kwestia ta pozostawać musi w sferze czytelniczych pragnień[8]. Tym bardziej, że poeta od wielu lat zmagał się z poważnymi problemami natury egzystencjalnej (starość, trwałe kalectwo utrudniające opiekę nad chorą żoną i samym sobą), które opisywał, nie bez dozy humoru i autoironii, choćby w liście do Jana Waszkiewicza z 2001 roku:

> Od przeszło trzech lat pochłania mój cały czas i siły obrona życia mojej żony. (...) Ale moje siły też dramatycznie zmalały (w przyszłym roku będę już osiemdziesięcioletnim „śmiesznym staruszkiem"); byłem również trzykrotnie, w „nawiasach" choroby żony, operowany (...), zgodziłem się na rolę *guinea pig* w stosowaniu niezatwierdzonego jeszcze leku o nazwie Celecoxib (...). Szkoda, że Dante nie znał sal szpitalnych z umierającymi na raka: jakiejś nocy w tym miejscu, gdy o tym pomyślałem, zacząłem się strasznie śmiać z wizji piekła tego komiksowego fraszkopisarza [JW 54].

Frank Kujawinski natomiast wspomina (przywołam dłuższe partie tego poruszającego eseju)[9]:

---

[8] Wciąż nie wiadomo dokładnie, co stanie się ze spuścizną Karpowicza pozostawioną przez poetę w Oak Park oraz we Wrocławiu. O przejęcie zbiorów zabiega m.in. wrocławskie Ossolineum.

[9] Poniższe fragmenty pochodzą z tekstu wspomnieniowego F. Kujawinskiego (niegdyś doktoranta Prof. Karpowicza, a później jego przyjaciela na obczyźnie) pt. *Noc nadchodzi. Dnieje*, przeł. J. Roszak (s. 5–6 i 8 wydruku komputerowego udostępnionego mi przez autorkę przekładu; tekst ten ukazał się w „Przestrzeniach Teorii" 2007, nr 8). Wkrótce ukaże się drukiem książka wspomnieniowa o Karpowiczu, składająca się z cyklu rozmów przeprowadzonych przez J. Roszak z rozmaitymi osobami, które miały szczęście zetknąć się na przestrzeni lat z poetą. Tytuł tej książki to *W cztery strony naraz. Portrety Tymoteusza Karpowicza*. Jej fragmenty ukazały się dotychczas m.in. na łamach „Toposu" (2006, nr 4) i „Odry" (2006, nr 9).

> Pięć lat choroby na raka, sięgania w niemożliwe zamieniło ich życie w batalię. Pamiętam, jak w początkowych miesiącach walki przeciw postępowi choroby Karpowicz był przekonany, że pokonają ją skrzętnością, ofiarnością i uporem, zastosowaniem wszystkich znanych remediów. Oboje wyczekiwali wyników badań z prawie religijną dewocją, wierząc, że redukcja chorobowych znaków sugeruje, że choroba przegrywa. Rak stał się centrum, jedynym ogniskiem. Nadzieja Tymka, by spędzić jego emerytalne lata w prawdziwie intelektualnej i poetyckiej atmosferze, została całkowicie odsunięta. Nie dopuszczali pomocy z zewnątrz, tylko profesjonalną medyczną. Wkrótce Maryla i Tymek odwracali się coraz bardziej do wnętrza, najpierw zniechęcając do kontaktów, a później odmawiając wszystkiego, co mogłoby przełamać ich izolację. To działo się stopniowo. Najpierw ludzie dzwonili do nich i odwiedzali ich. Karpowicz początkowo po zajmowaniu się osobistymi potrzebami Maryli usiłował spędzać wieczorne chwile nad jego artystycznymi i krytycznymi studiami. Kiedy Maryla to zauważyła i zinterpretowała jako zaniedbanie jej potrzeb, chwilę wyrwy z poważnej uwagi skierowanej na jej zdrowotną kondycję – przestał. Przez ostatni rok Karpowicz zupełnie zaniechał twórczego życia. (...) Więc z czasem coraz mniej ludzi miało wstęp do domu Karpowicza. Stał się wyspą odseparowaną od świata przyjaciół, od wszystkiego spoza rzeczywistości choroby. Kiedyś siedziałem w ich małym pokoju gościnnym, Tymek przez chwilę patrzył na mnie, oddychał wolno, wydawał się wykończony na duchu i ciele. Kiedy chciałem cokolwiek powiedzieć, zareagował po jednym albo dwóch słowach i pokazał mi prostym ruchem, bym siedział z nim przez chwilę w ciszy. Tak jakby tylko to dało mu jakieś pocieszenie. Wzruszył ramionami i wyraził rozpacz z poczucia beznadziei swojej sytuacji. (...) tożsamość Karpowicza jako człowieka łączyła się z jego tożsamością jako poety, twórcy. Gdy zaniechał regularnego ćwiczenia poetyckich umiejętności, jego ludzka tożsamość musiała zniknąć. Karpowicz znikł. (...) Ostatniego roku nie było żadnych rozmów, tylko milczenie; ogród zarastały nieoswojone rośliny, zgubił się porządek twórczości, wiedza umarła, poezja skończyła się; pozostało tylko ciało.

Jednakże ciężkie rozterki natury artystycznej nie opuszczały Karpowicza od znacznie dłuższego czasu. Już w 1993 roku przyznawał się przecież Mirosławowi Spychalskiemu i Jarosławowi Szodzie:

> Wiem, że nie jestem w stanie tego ogarnąć, choćbym żył tysiąc lat, jak Matuzalem. To jest dramat, ale równocześnie próba doświadczenia tego do ostatka. Praca – w pewnym sensie – beznadziejna. W tej teczce na przykład są teksty (papier już się rozpada), nad którymi pracuję od około czterdziestu lat, żeby znaleźć tę jedną, jedyną wypowiedź, jedną formę istnienia świata w przekazie językowym, metaforycznym, poetyckim, która przetrwałaby przejście przez to piekło wiedzy i możliwości ludzkiej dookoła mnie. (...) proszę panów to się wszystko tak strasznie we mnie zatkało. Jestem zapchany, zakorkowany sobą i naprawdę nie wiem, jak się odkorkować. Magia słowa przestaje już na mnie działać, podobnie jak magia formuły myślowej [MK 72–73].

W 2001 roku, w cytowanym powyżej liście do Jana Waszkiewicza, Karpowicz ujawnił natomiast, że od wielu lat stara się „w obszarach metafory" rozwiązywać przestrzeń i ciągle znajduje się „w środku węzła Gordiana" [JW 54], a więc w samym centrum artystycznego problematu, który okazał się problematem niemożliwym do rozstrzygnięcia, nie do zwieńczenia za życia.

Marzenie o idealnym – koherentnym i konsekwentnym – monizmie egzystencjalnym i twórczym, pragnienie znalezienia jednego jedynego „wzoru"[10], pewnej magicznej formuły[11] istnienia świata [MK 72] czy „ogólnej formuły życia" [MK 68], która dałaby się wyrazić w języku poezji, mającym stanowić intertekstualną syntezę, łączącą i adaptującą w sobie całą wielość kulturowych dyskursów – ostatecznie obciążyły poetę ciężarem nie do uniesienia. Przestrzeń (kultury / tradycji / własnej twórczości) okazała się nieskończona, a przez to – nierozwiązywalna. Sam poeta przeczuwał oczywiście skalę trudności, z jaką postanowił się zmierzyć. Kiedy bowiem wspominał Szodzie i Spychalskiemu o tym, że ze wszech miar fascynuje go „unizm bycia i tworzenia", którego roszczenia i ambicje mają charakter holistyczny i syntetyzujący, przyznawał się od razu także do tego, że pozostawanie „pod olbrzymim wrażeniem pewnego całościowego widzenia rzeczywistości" wiąże się nierozerwalnie z koniecznością toczenia permanentnej „holistycznej bitwy", której stawką jest – z jednej strony – „zobaczenie życia w jak największej ilości wymiarów, znaków, prawd", z drugiej zaś – całkowita artystyczna i egzystencjalna porażka [MK 67–68]. W kategoriach porażki postrzegał bowiem po latach Karpowicz – ten ciągle niezaspokojony *homo viator* błądzący po nierzadko zwodniczych przestrzeniach naszej kultury – status *Odwróconego światła* we własnej, autorskiej percepcji i recepcji: „Zorientowałem się jednak, że oparłem całość na jednym micie narodzin, męczeństwa i śmierci. Tymczasem to dopiero początek przygody człowieka, której historia ta absolutnie nie wyczerpuje" [MK 68]. A więc po wydaniu w 1972 roku 424-stronicowego poematu *Odwrócone światło* Karpowicz był dopiero na początku drogi, tak jakby w ogóle nie poruszył się z miejsca...

Sprowadzenie semantyki tego dzieła do „jednego [a nie wszystkich naraz, można by dopowiedzieć, pół żartem, pół serio – przyp.

---

[10] Karpowicz porównuje swoje artystyczne ambicje z niemożliwymi poszukiwaniami A. Einsteina, który także „chciał się dopracować wzoru (...) dotyczącego prawdy życia", tyle że „nie zdołał, bo to niemożliwe. Poniósł klęskę, zarzucił to" [MK 69].

[11] Nie bez powodu nazwano poetę „alchemikiem słowa" (zob. A. Zawada, *Alchemik słowa*, „Pomosty" 2001/2002, t. VI-VII). Podobnie rzecz ujęła K. Miłobędzka [zob. MK 81–82].

B.M.] mitu", całkowite oparcie struktury utworu na ewangelicznej historii Jezusa Chrystusa, a więc *de facto* jej zredukowanie i poważne ograniczenie – skłoniły poetę do podjęcia jeszcze jednej próby. Powiedzieć jednak, że Karpowicz żył nadzieją na pomyślne zakończenie tej swojej kolejnej holistycznej batalii i że wierzył w możliwość jej zwieńczenia, opanowania za pomocą jakichś (jakich?) środków artystycznego wyrazu, a także poprzez dopuszczenie do głosu „reprezentantów historii, kultury, świata" – oznaczałoby tyle, co posądzenie poety o naiwność: „*Rozwiązywanie przestrzeni* jest moją najdalszą próbą holistycznego widzenia rzeczywistości, która na pewno skończy się poznawczą klęską" [MK 68][12].

Niemniej jednak, namawiany i ponaglany przez Jana Stolarczyka Karpowicz zdołał jeszcze za życia przygotować i opublikować (w 1999 roku) drugi w swojej twórczej karierze poetycki „wybór", tym razem jednak nie jako tradycyjny „wybór wierszy", jak to miało miejsce pod koniec lat sześćdziesiątych[13], ale jako „wybór tekstów" (podtytuł wskazuje przy okazji na zasadniczą zmianę w sposobie myślenia o artystycznie kształtowanej materii językowej). Co ważne: w *Słojach zadrzewnych*, bo o nich tutaj mowa, odnajdujemy 131 poetyckich paralaks, z których każda umieszczona została wewnątrz książki po prawej stronie i opatrzona u dołu sygnaturą *Rozwiązywanie przestrzeni*, co jednoznacznie wskazuje na ich pochodzenie i źródłowe ukierunkowanie[14]. Ponadto, trygonometryczny rozdział XI *Słojów* także nosi tytuł *Rozwiązywanie przestrzeni* i stanowi całość w zasadzie bliźniaczą z tą, którą znamy już ze wspomnianej wcześniej błękitnej książeczki z 1989 roku. Właśnie te teksty poddam w niniejszej książce lekturze palimpsestowej.

Mamy zatem fragmenty, nieautoryzowane przedruki, samowolne wydania, krążące tu i tam kopie maszynopisów oraz dziesiątki marginalnych paralaks i duże partie poetyckiej trygonometrii... Początki i końce powstawania poematu polimorficznego nie tylko giną nieodwołalnie we mgle naszej niewiedzy o procesie twórczym, ale także zacierają się u źródła, w samym założeniu tego niemożliwego pro-

---

[12] Myśl tę rozwija poeta nieco dalej [MK 69]: „Zatem rozszerzam swoje horyzonty poznawcze, ale w pewnym paradoksalnym celu. Żeby gdzieś u końca swojej twórczości nagle znaleźć się w ognisku, w ogniskowej, przy pewnej postaci jednoznaczności. Wiem jednak, że do tego nie dojdzie. Mimo to nadal podejmował będę swoje próby, jak to robiłem dotychczas".

[13] T. Karpowicz, *Wiersze wybrane*, Ossolineum 1969.

[14] Istnieje jednak w tej misternej kompozycji kilka wyjątków, kiedy to zarówno po lewej, jak i prawej stronie mamy do czynienia z tekstami oznaczonymi sygnaturą *Rozwiązywanie przestrzeni* [zob. Sz 204–207, 218–221 oraz 322–326]. W co najmniej jedno miejsce wkradł się ponadto drukarski chochlik [zob. np. Sz 73] – oznaczenie to powinno być bowiem zastąpione nazwą *Odwrócone światło*.

jektu poetyckiego i, co najwyżej, stanowią niedookreślone i umowne punkty albo bieguny w sferze Karpowiczowskiego tekstualnego „pomiędzy". Mówił Karpowicz: „Kiedy zaczynałem swoje pierwsze teksty, wiedziałem, że one niczego nie kończą, a tylko zaczynają, i że uwikłają mnie w wielką rozprawę, holistyczną bitwę" [MK 67–68]. A w innym miejscu i kilka lat wcześniej:

> jestem pisarzem narodzin, który nigdy nie użył słowa „połóg". Bo moje narodziny to są właśnie wszystkie moje zewnętrzne i wewnętrzne podróże. W każdej nowej podróży człowiek inicjuje swoje życie od nowa. Każda podróż jest narodzinami. Gdyby ludzie uświadomili to sobie, poruszając się z miejsca na miejsce, również w sensie psychicznym, mogliby rodzić się tysiąc razy na świecie. Ale i umierać także [Żus 8].

Otrzymujemy więc frapujący obraz tego niezwykłego „tomu", którego istoty próbują dotknąć (i w dużej mierze dotykają) słowa Jerzego Pluty: „Nie wiadomo zresztą, jaki będzie ostateczny układ *Rozwiązywania przestrzeni*: czy taki jak część XI *Słojów*, czy też inny, jeszcze bardziej wielostopniowy"[15]. Wiemy już, że „ostatecznego układu" poematu polimorficznego prawdopodobnie nie poznamy nigdy (obym się mylił), z konieczności więc będę traktował *Rozwiązywanie przestrzeni* jako tom w formie „przedkształtnej" [zob. Sn 46] i „przedostatecznej", *in statu nascendi*, zgodnie zresztą z intencją samego Karpowicza (i Heraklita): „nigdy nie będzie u mnie wypowiedzi ostatecznej, gdyż *panta rhei* – «wszystko płynie»" [MK 65]. Dla mnie poemat polimorficzny to niesamodzielny intertekst[16], który istnieje istnieniem nie swoim i przypomina (podejmując Karpowiczowską metaforę narodzin) tekstualny embrion w łonie *Słojów zadrzewnych*, będący raczej marzeniem niemożliwym do zrealizowania albo pragnieniem nie do spełnienia, albo wreszcie pisarskim dziecięciem nie do wydania na świat w „gotowej", „pełnej", „ukończonej" formie – aniżeli kolejną, osobną książką Tymoteusza Karpowicza. Jak zatem będę czytał i rozwiązywał *Rozwiązywanie przestrzeni*? Jakiego lekturowego ultrasonografu użyję? Do tych pytań wkrótce powrócę.

---

[15] J. Pluta, *„Figa z makiem (bez pasternaku)", czyli znowu o „Słojach zadrzewnych"*, s. 14.

[16] W ujęciu R. Barthes'a (*Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997, s. 43), akcentującym kategorię tekstualnej „żywotności", pojęcie „intertekstu" oznacza „niemożliwość życia poza nieskończonym tekstem".

2

> Nie spotkałem jeszcze liścia drzewa, który żyłby poza drzewem, a kropli morza, która istniałaby i szumiała poza tym morzem.
>
> [Żus 3]

„Intertekstualność mówi językiem, którego słownictwo jest sumą tekstów istniejących”[17], pisze Laurent Jenny i trudno nie odnieść tych słów do późnej poezji Karpowicza albo do jego twórczości eseistycznej, w której wręcz roi się od odwołań, odniesień, cytatów, intertekstualnych asocjacji i nade wszystko przypisów, które gdyby nie to, że umieszczane są zwykle na końcu tych tekstów [zob. Pn, Hv, Pi, Mo] – czyniłyby je trudno czytelnymi[18]. Pozostaje to, rzecz jasna, w ścisłym związku z ogólną koncepcją pisarstwa autora *Kamiennej muzyki*, którą artykułuje on *implicite* choćby w eseju pt. *Homo viator w polskiej poezji współczesnej*, gdzie czytamy o „zawrotnej ilości orbit skojarzeniowych”, która może być zarówno sprzymierzeńcem, jak i wrogiem, gdyż „stawia mylne znaki równania «między dawnymi a nowymi laty», kiedy wiadomym jest, że nic się nie powtarza, o czym wiedział już Heraklit” [Hv 68]. Ale mimo że Karpowicz traktuje rozważania filozofa z Efezu z wyjątkową estymą (będę o tym pisał jeszcze niejednokrotnie), to akurat w tym względzie w dużej mierze im się sprzeniewierza. Powtarza bowiem nieustannie, powtarza słowa, sentencje, teksty, powtarza legendy i mity, mnoży nazwiska, miejsca i kulturowe symbole, poddając je w obrębie swoich utworów rozmaitym tekstualnym transformacjom i lekturowym oględzinom, i wychodząc przy tym z takiego oto (w gruncie rzeczy etycznego) założenia: „Nie pomogę nikomu, jeśli powtórzę się w stosunku do tego, co zostało zrobione przede mną” [MK 72].

Blaise Pascal wyróżnił dwa rodzaje umysłów: „jeden, który wnika żywo i głęboko w konsekwencje zasad, i to jest umysł logiczny”, i drugi, „który zdolny jest ogarnąć wielką liczbę zasad, nie gubiąc się w nich, i to jest umysł matematyczny”[19]. Pierwszy z nich charakteryzuje się „siłą” i „trafnością”, a drugi – „szerokością zasięgu”. Gdyby pokusić się o przyporządkowanie tekstualnej inteligencji Karpowicza któremuś z tych typów, to należałoby umieścić ją zdecydowanie po stronie umysłu matematycznego[20]. Uderza bowiem Karpowiczow-

---

[17] L. Jenny, *Strategia formy*, przeł. K. i J. Faliccy, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1, s. 276.

[18] A. Zawada, *Leśmian Karpowicza*, „Twórczość” 1976, nr 8, s. 109. Warto dodać, że przypisy Karpowicza zajmują często około 1/3 objętości całego tekstu, a ich liczba dochodzi nawet do 162 [zob. Hv].

[19] B. Pascal, *Myśli*, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1972, s. 33.

[20] O Karpowiczu jako „poecie matematycznym” pisał będę w rozdziale pt. *Projekt poetyckiej trygonometrii*.

ska „powierzchowność" (w pozytywnym sensie tego słowa, w *Odwróconym świetle* stanowi ono przecież jedno z bardziej istotnych słówkluczy[21]); uderza także erudycja encyklopedysty[22] ze świadomością „samouka i amatora"[23], który jednym tchem jest w stanie przywołać Heraklita, św. Krzysztofa i Gabriela Marcela [Sz 256–257], Noego, króla Baltazara i Salvadora Dali [Sz 268–269], Horacego, Mickiewicza, de La Toura i Einsteina [Sz 237][24], Pindara, Rilkego, van Gogha, Demokryta, Locke'a i wielu, wielu innych [Sn 46] – a czyni to zwykle bez szczegółowego wnikania w ich dzieła albo biografie, poprzestając jedynie na penetrowaniu kulturowych „powierzchni zanurzenia" [zob. Oś 88], tj. konstruowaniu samych relacji intertekstualnych oraz artykułowaniu wspomnianych powyżej „orbit skojarzeniowych", „znaków równania" między tekstualną przeszłością a zakorzenioną w kulturze teraźniejszością [zob. Hv 68]. Nie bez powodu pisał przecież już w 1972 roku (zaraz po wydaniu *Odwróconego światła*) Edward Balcerzan o tym, że czytanie Karpowicza „wymaga erudycji książkowej, «obkładania» się leksykonami i podręcznikami"[25], a także – warto to dopowiedzieć prawie czterdzieści lat później – częstego spozierania do sieci, na przykład do *Wikipedii*, tej wielkiej, anonimowej i utopijnej „skarbnicy" naszej kultury, tego wirtualnego „źródła", z którego przyjdzie mi niekiedy czerpać w toku komentarzy, a które – śmiem domniemywać – mogłoby się Karpowiczowi bardzo spodobać... Jacek Trznadel ujmuje to jeszcze dobitniej, a przy tym bardzo trafnie:

> Zdaje mi się, że w wierszach Karpowicza występuje, nieświadomy zapewne, syndrom jak najszerszego wykorzystania wszelakiej wiedzy. (...) To odwoływanie się do wiedzy o kulturze widać (...) w gęstych, jak w kalejdoskopie, przywoływanych w tych wierszach nazwach własnych, ważnych dla kultury i jej mitów, nazwach geograficznych, historycznych i wyodrębnionych symbolach kulturowych, odwołaniach do różnych epok kultury. Nie tu pora i miejsce na cytowanie i dowody. To wykorzystywanie i szukanie wszelkiej wiedzy, aby napełnić nią tekst poetycki, wiąże się według mnie w jakiś tajemniczy sposób właśnie z procesem osobistego i żmudnego kształtowania się obrazu kultury u Karpowicza, systematyzowania jej przez amatora i samouka[26].

---

[21] Zob. [Oś 12, 14, 19, 21, 24, 30, 88, 139, 141, 186, 198, 216, 218, 315, 327, 342, 384, 400].

[22] Zob. A. Falkiewicz, *„Dlaczego uparłeś się mówić ze mną tak niejasno?"*, posłowie do [Sz 334].

[23] J. Trznadel, *Postscriptum* [Pw 142].

[24] Wszystkie te wiersze (KRÓTKĄ KRONIKĘ JEDNEGO ZDARZENIA Z PYTANIEM NA BRZEGU RZEKI HERAKLITA, ESCHATOLOGIĘ GIER WOJENNYCH oraz *non omnis moriar* [Sz 256–257, 268–269, 237]) omawiał będę w dalszej części pracy.

[25] E. Balcerzan, *Kto się boi „Odwróconego światła"?* [Pw 109].

[26] J. Trznadel, dz. cyt. [Pw 142].

Erazm Kuźma, analizując *Odwrócone światło* i usiłując odpowiedzieć na postawione w tytule swojego artykułu pytanie (*Kto mówi w „Odwróconym świetle" Tymoteusza Karpowicza?*), zauważył, że podmiotem tego tomu-poematu (zarówno podmiotem czynności twórczych, jak i podmiotem mówiącym) nie jest jego autor ani też persona wypowiadająca się w kolejnych wierszach; faktycznie jest nim bowiem – a tę trafną uwagę chciałbym od razu odnieść także do *Rozwiązywania przestrzeni* – tradycja. Podmiot mówiący należy w związku z tym traktować co najwyżej jako „medium", które przekazuje i przetwarza „komunikaty odbierane z zewnątrz"[27], a więc od strony całej naszej kultury. Jednocześnie Kuźma sygnalizuje tutaj problem, który stanowił będzie centrum pierwszej części niniejszej książki, a mianowicie problem tekstowej transcendencji w późnej poezji Karpowicza, transcendencji, która przejawia się w bezustannym „otwieraniu" znaczeniowych granic tekstów i dopuszczaniu do głosu rozmaitych reprezentantów tradycji. I kiedy pisze autor komentowanego tutaj artykułu o tym, że „cały tom jest w najwyższym stopniu intertekstualny, bo nie tylko Biblia jest w nim przywoływana, ale i literatura od Homera po polskich poetów współczesnych, filozofia od najczęściej wspominanego Heraklita po Heideggera"[28] – to trudno nie zauważyć, że słowa te mogą się równie dobrze odnosić do poematu polimorficznego, co zresztą będę się starał udowadniać. Tradycja (zwłaszcza tradycja pisana, która będzie mnie tutaj interesowała najbardziej i niemal wyłącznie[29]) nie jest bowiem dla Karpowicza „garbem", ale raczej „perłopławem, w którym, w bólach, rodzi się perła nowości" [Żus 3]. Dlatego też rolą poety jest odnajdywanie, wydobywanie oraz pielęgnacja owych pereł (bo perły się przecież starzeją), które to czynności polegają – jeśli sprowadzić je już na grunt intertekstualnej praktyki – na śledzeniu i artykułowaniu „kulturowych oboczności" [MK 68] oraz „skojarzeniowych orbit" [Hv 68], po których – niczym na rozgwieżdżonym niebie Rolanda Barthes'a – krążą teksty i tylko teksty[30].

Warto jednak zaznaczyć, że owo nieustanne odwoływanie się przez poetę do wiedzy o kulturze i do samej kultury dokonuje się

---

[27] E. Kuźma, *Kto mówi w „Odwróconym świetle" Tymoteusza Karpowicza?* [Pw 150].

[28] Tamże [Pw 147].

[29] W niniejszej książce ograniczam się zasadniczo do tekstów pisanych, jedynie w kilku miejscach analizował będę intertekstualne relacje pomiędzy poematami Karpowicza a malarstwem (G. de La Toura) i muzyką (J. Haydna).

[30] Zob. R. Barthes, *S/Z*, przeł. M.P. Markowski i M. Gołębiewska, wstępem opatrzył M.P. Markowski, Warszawa 1999, s. 47–48. Metaforykę intertekstualnych galaktyk i orbit rozwijał będę (opierając się na koncepcji Sz. Wróbla) w rozdziale pt. *Galaktyka mitów*.

niekoniecznie „w bólach", ale częstokroć przy sporej dozie bardzo swoistego – i nierzadko czarnego – humoru. Już po wydaniu w 1964 roku *Trudnego lasu* Zbigniew Bieńkowski zauważył, że „przy każdym wierszu Karpowicza Leśmian by chichotał"[31]. W tym samym duchu – aczkolwiek ponad trzydzieści lat później – kwestię tę ujmował Andrzej Falkiewicz, pisząc o humorze poetyckim Karpowicza ocierającym się o trywialność: „Na dobrą sprawę, nie uwzględniwszy tej ostrej przymieszki humoru, nie da się w pełni przyjąć żadnego z wierszy Karpowicza"[32]. Erazm Kuźma dostrzegł natomiast w *Odwróconym świetle* elementy „kodu ludycznego", który z całą pewnością odnaleźć można także w *Rozwiązywaniu przestrzeni*[33]... Pozostaje to w zasadniczej zbieżności z tym, co o „hipertekstualności" pisał Gérard Genette, zwracając uwagę na to, że wiąże się ona nieodwołalnie z przyjemnością i radosną przygodą, bowiem tekstualne „majsterkowanie jest zawsze zabawą", a wpisany weń tryb ludyczny działa z „zarażającą siłą": „Każda forma hipertekstualności jest po części zabawą nierozerwalnie związaną z praktyką powtórnego użycia istniejących już struktur"[34]. Żyrafa ze słynnego obrazu Salvadora Dali pełniąca funkcję peryskopu na arce Noego, biblijna Judyta usiłująca wysłać głowę Holofernesa pocztą do jej prawowitego właściciela, Sokrates, który poi Platona trucizną, anty-Czerwony Kapturek, który pożarł babcię i wilka, kościelni wyrobnicy szukający z workami zbiegłego Boga[35] – oto niektóre przykłady Karpowiczowskiego poczucia humoru, które będę szerzej opisywał w dalszej części, między innymi w rozdziale zatytułowanym *W cyrku literatury*.

Ale oprócz poczucia humoru Genette artykułuje jeszcze jeden istotny punkt kodeksu tekstofila: „jeśli ktoś naprawdę kocha teksty, powinien od czasu do czasu zapragnąć pokochać (co najmniej) dwa naraz"[36]. Z całą pewnością można o Karpowiczu powiedzieć jedno: był on prawdziwym miłośnikiem (inter)tekstów.

---

[31] Z. Bieńkowski, *Poezja niemożliwa*, w: tegoż, *Ćwierć wieku intymności. Szkice o poezji i niepoezji*, Warszawa 1993, s. 102.

[32] A. Falkiewicz, *„Dlaczego uparłeś się mówić ze mną tak niejasno?"* [Sz 338].

[33] E. Kuźma, dz. cyt. [Pw 156].

[34] G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. A. Milecki, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, t. IV, cz. 2, Kraków 1992, s. 364. Genette wyróżnił pięć zasadniczych relacji transtekstualnych: intertekstualność, paratekstualność, metatekstualność, hipertekstualność oraz architekstualność. Niektóre z nich będę omawiał w dalszej części.

[35] Zob. kolejno [Sz 268–269, 39, 308, 29, 147].

[36] G. Genette, dz. cyt., s. 364.

3

Intertekstualność jest więc machiną wywołującą zamęt[37].

Na przestrzeni ostatnich kilku stron parokrotnie już użyłem kategorii „intertekstualność", pora więc dookreślić, co przez to rozumiem. Zanim to jednak nastąpi, chciałbym zastrzec, że nie będę tutaj opisywał ani genezy tego pojęcia[38], ani jego dziejów (ujęcia Michaela Riffaterre'a, Rolanda Barthes'a, Harolda Blooma, Jacques'a Derridy i wielu innych) – robiono to już bowiem wielokrotnie, rzetelnie i z powodzeniem, również na gruncie polskim[39]. W związku z powyższym będę się starał kategorię tę traktować funkcjonalnie, przyjmując takie jej ujęcie (autorstwa Ryszarda Nycza), przez pryzmat którego będę mógł owocnie komentować teksty z *Rozwiązywania przestrzeni*. W kolejnych partiach książki – zwłaszcza w rozdziałach wprowadzających do obydwu części – będę zagadnienie to rozwijał i omawiał szerzej, podporządkowując je kolejnym założeniom i celom swoich lekturowych konceptów.

A moim głównym, nadrzędnym celem będzie ukazanie problemu intertekstowości w kontekście późnej twórczości poetyckiej Tymoteusza Karpowicza, a więc wyartykułowanie go w lekturowej praktyce, a nie rozpatrywanie jako osobnej, teoretycznej czy metodologicznej kwestii. Będę się w związku z tym starał przedstawić autora *Rozwiązywania przestrzeni* przede wszystkim jako wyrafinowanego „lektu-

---

[37] L. Jenny, dz. cyt., s. 292.

[38] Wg Kristevej, to Bachtin jako pierwszy dostrzegł, że „każdy tekst jest zbudowany z mozaiki cytatów, jest wchłonięciem i przekształceniem innego tekstu" i że „mowa poetycka jest do odczytania jako mowa co najmniej podwójna" (J. Kristeva, *Słowo, dialog i powieść*, przeł. W. Grajewski, w: *Bachtin. Dialog – Język – Literatura*, red. E. Czaplejewicz i E. Kasperski, Warszawa 1983, s. 396). Zob. też w związku z tym: M. Pfister, *Koncepcje intertekstualności*, przeł. M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki" 1991, z. 4, s. 183–191, a także: W. Rapak, *Bachtinowskie korzenie intertekstualności*, w: *Intertekstualność i wyobraźniowość. Studia*, red. B. Sosień, Kraków 2003.

[39] Zob. np. M. Głowiński, *O intertekstualności*, w: tegoż, *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992; H. Markiewicz, *Odmiany intertekstualności*, w: tegoż, *Literaturoznawstwo i jego sąsiedztwa*, Warszawa 1989; S. Balbus, *Między stylami*, Kraków 1993; T. Cieślikowska, *W kręgu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*, Warszawa – Łódź 1995 (tu: cz. II pt. *Intertekstualność*); R. Nycz, *Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy*, „Kwartalnik Filozoficzny" 2004, t. XXXII, z. 3. Zob. ponadto przekłady z autorów zagranicznych pomieszczone w „Pamiętniku Literackim" 1988, z. 1 (L. Jenny, M. Riffaterre, Z. Ben-Porat, W.D. Stempel) oraz 1991, z. 4 (M. Pfister, R. Lachmann). Pozostałe adresy bibliograficzne odnotowywał będę na bieżąco w dalszej części książki.

rografa”[40], który pisząc, nieustannie czyta, a czytając – sporządza na marginesie tekstów kultury całą wielość poetyckich glos.

Paweł Śpiewak zaliczył kilka lat temu „intertekstualność” do grona pojęć „modnych”, sytuując ją między innymi obok „dekonstrukcji”, „dyskursu”, „emancypacji”, „fantazmatu”, „homofobii”, „postnowoczesności” czy „tożsamości”[41]. Pokazuje to, jak bardzo kategoria ta zadomowiła się w naszym słownictwie, z czym niestety wiąże się także szereg zasadniczych problemów.

> Choć intertekstualność – pisze Ryszard Nycz w artykule z 2004 roku pt. *Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy* – zyskała status kluczowego terminu współczesnej teorii literatury i innych sztuk (o charakterze obiegowym, a więc jakby „samo-przez-się-zrozumiałym”), to próżno szukać w słownikach jej ustabilizowanego, wspólnie podzielanego znaczenia; zarówno indywidualne koncepcje, jak całe orientacje badawcze, nie wspominając o swoistości poszczególnych dyscyplin badań nad sztuką i kulturą, definiują to pojęcie w sposób istotnie odmienny, z trudem poddający się systematyzującej refleksji[42].

Niemniej jednak Nycz podejmuje kolejną[43] – nieco zmienioną i rozbudowaną – próbę skonstruowania własnej definicji „intertekstualności”, wedle której kategoria ta służy do

---

[40] Termin „lekturografia” stosuję za A. Burzyńską, która w swojej książce pt. *Anty-teoria literatury* (Kraków 2006, s. 291 i nn. [zwłaszcza s. 310–312]) odnosi go do filozofii czytania J. Derridy. W szerszym zakresie intertekstualne badania nad Karpowiczem podjęły jak dotąd tylko K. Krasoń (*Sztuka aluzji literackiej w twórczości lirycznej Tymoteusza Karpowicza*, Szczecin 2001) oraz, w pewnej mierze, J. Mueller (*Warsztat teoretyka, warsztat poety. „Odwrócone światło” Tymoteusza Karpowicza jako poetycki traktat o teorii* [praca z 2003 r., niepublikowana w całości]).

[41] P. Śpiewak, *Waginalna syntonia. Krótki słownik słów modnych*, „Wprost” 2003, nr 33. Oto ogólna definicja Śpiewaka, która łączy ze sobą kilka różnych praktyk interpretacyjnych (intertekstualność, hermeneutykę i dekonstrukcję): „Każda wypowiedź jest zrozumiała przez kontekst i w kontekście pola dyskursu. Musi zostać odniesiona do szerszego tekstu. Wtedy zostanie zrozumiana, czyli zdekonstruowana” (s. 33). Warto dodać, że sama kategoria „intertekstualności” doczekała się ostatnimi czasy osobnych, monograficznych opracowań: G. Allen, *Intertextuality*, London – New York 2000 oraz M. Orr, *Intertextuality: Debates and Contexts*, Polity Press, Cambridge 2003.

[42] R. Nycz, dz. cyt., s. 7.

[43] Kilkanaście lat wcześniej, w artykule pt. *Intertekstualność i jej zakresy: teksty, gatunki, światy* Nycz definiował „intertekstualność” jako kategorię, która obejmuje „aspekt ogółu własności i relacji tekstu”, wskazujący na „uzależnienie jego wytwarzania i odbioru od znajomości innych tekstów oraz «architekstów» (reguł gatunkowych, norm stylistyczno-wypowiedzeniowych) przez uczestników procesu komunikacyjnego” (zob. R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000, s. 83).

określenia tego wymiaru budowy i znaczenia tekstu (dzieła sztuki), który wskazuje na nieusuwalne, inherentne, uzależnienie jego wytwarzania, przedmiotowego statusu, odbioru, zarówno od istnienia innych tekstów i architekstów (reguł stylistyczno-gatunkowych, konwencji dyskursywno-rodzajowych, kodów semiotyczno-kulturowych), jak też od możliwości rozpoznania owych odniesień inter- i archi-tekstualnych przez uczestników kulturowego poznania i procesu komunikacyjnego[44].

Intertekstualna lektura utworu literackiego w sposób nieuchronny zależna jest więc od rozmaitych – transcendentnych i zewnętrznych wobec tego utworu – kulturowych dyskursów, a także od stopnia wiedzy i kompetencji czytelnika na ich temat. Takie ujęcie niesie ze sobą pewne konsekwencje dla kwestii samego statusu ontologicznego dzieła sztuki, w tym dzieła literackiego, a Ryszard Nycz ów status opisuje poprzez negatywne odniesienie go do „modelu wcześniej obowiązującego", a więc formalistycznego[45].

Dzieło jako „intertekstualny konstrukt" charakteryzuje się „słabą ontologią"[46]. Cóż to oznacza? Po pierwsze, nie jest ono bytem autonomicznym, esencjonalnym, szczelnie zamkniętym w obrębie własnych granic semantycznych: tekst żyje w środowisku innych tekstów i nieuchronnie (w zgodzie lub wbrew intencji autora) wchodzi z nimi w rozmaite relacje. Po drugie, znaczenie tekstu literackiego ma charakter kontekstowy i relacyjny, i nie da się go ustabilizować ani domknąć, ponadto nie jest ono niezmienne, uprzednie ani niezależne względem odbiorcy-czytelnika. I wreszcie po trzecie: struktura utworu nie jest koherentna i integralna, lecz stanowi „splot heterogenicznych własności i reguł", którego nie da się „zredukować do jednego wzorca strukturalnej organizacji"[47]. Tożsamość dzieła, kulturowo i podmiotowo uwarunkowana, odkrywana jest więc (albo wręcz konstruowana) w toku interpretacyjnej narracji, a „interpretacja" oznacza w tym wypadku dociekanie „związków dzieła z innymi dziełami (i stojącymi za nimi stylami, gatunkami czy kodami)" oraz konfrontowanie „sposobu organizacji znaczenia w badanym utworze z innymi wariantami semantycznej konstrukcji spotykanymi w innych utworach i w ogóle w tradycji oraz «systemie» literatury jako całości"[48]. W ramach konkluzji Ryszard Nycz stwierdza – a stwierdzenie to chciałbym od razu odnieść do poematu polimorficznego Karpowi-

---

[44] R. Nycz, *Poetyka intertekstualna*..., s. 12.
[45] Tamże, s. 17.
[46] Tamże, s. 21. Termin „intertekstualny konstrukt" zapożycza Nycz od J. Cullera (zob. *Presupozycje i intertekstualność*, przeł. K. Rosner, „Pamiętnik Literacki" 1980, z. 3).
[47] R. Nycz, *Poetyka intertekstualna*..., s. 17–18.
[48] Tamże, s. 19.

cza – że dzieła tego typu przypominają palimpsesty[49], które „nie poddają się ani spójnej, ani kompletnej wykładni”[50]. Ponadto, dzieła takie nie traktują tradycji jako dziedzictwa negatywnego, które paraliżuje lub ubezwłasnowolnia twórcę, bowiem w tym ujęciu – dokładnie tak jak u Karpowicza – tradycja nie jest „garbem” [Żus 3], lecz rezerwuarem „zastanych, po części jedynie spełnionych, możliwości twórczych, od których nie można się uwolnić, a które można próbować uaktywniać, odnawiać i przetwarzać w toku własnej działalności”[51].

Tak też traktował będę *Rozwiązywanie przestrzeni* – jako poetycki palimpsest, który będąc mozaiką cytatów, głosów, kulturowych kodów i gatunkowych architekstów, domaga się od czytelnika lektury adekwatnej do jego intertekstualnej natury i niezbornej tożsamości, domaga się zatem – lektury palimpsestowej, która niczego nie spełnia i nie zwieńcza, a jedynie pomaga zaktualizować, a następnie uchwycić i opisać relacyjną, niesamodzielną postać danego dzieła.

4

Zamknij okno... W ogrodzie – zbyt śpiewno[52].

Zanim jednak przejdę do omówienia zasadniczych kwestii związanych z palimpsestową lekturą poematu polimorficznego, chciałbym w tym miejscu zrekonstruować i pokrótce przedstawić Karpowiczowskie ujęcie problemu odbioru dzieła sztuki, w tym dzieła literackiego. Wiedzy na ten temat dostarczają nam głównie dwa teksty: jeden pochodzący z drugiej połowy lat siedemdziesiątych zatytułowany *Najgęstsza z wszystkich masek* [Mc 28–34][53] i drugi będący zapisem jednej z wypowiedzi poety, zarejestrowanej przez Mirosława Spychal-

[49] Jako pierwsi posłużyli się tym terminem w odniesieniu do twórczości poetyckiej Karpowicza – J. Sławiński w 1964 r. („Wypowiedź przypomina palimpsest, w którym poszczególne warstwy [semantyczne] nie skrywają się jedne pod drugimi, lecz wszystkie równocześnie dążą do wyjścia na powierzchnię tekstu, przenikając się, mącąc i zagłuszając wzajemnie” – J. Sławiński, *Próba porządkowania doświadczeń*, w: tegoż, *Przypadki poezji*, Kraków 2001, s. 298) oraz A. Okopień-Sławińska w 1966 r. (*Tymoteusz Karpowicz: „Poradnik fotografa”* [Pw 97]).

[50] R. Nycz, *Poetyka intertekstualna...*, s. 22.

[51] Tamże.

[52] B. Leśmian, *Krzywda*, w: tegoż, *Poezje wybrane*, oprac. J. Trznadel, Ossolineum 1991, s. 262.

[53] Esej ten pochodzi z większej, nigdy nieopublikowanej pracy Karpowicza pt. *Sztuka jako ryzyko*, poświęconej przede wszystkim problemom teatru i dramaturgii.

skiego i Jarosława Szodę w 1993 roku podczas ich pobytu w Oak Park [MK 64–69]. Pisze Karpowicz:

> Tak zwana troska o odbiorcę jest jednym z najbardziej ulicznych kłamstw (...). Odbiorca nie chce troski o siebie, interesuje go prawda o człowieku, do którego się zbliża poprzez dzieło, które chce poznać. (...) Nie jest się w stanie być prawdziwie sobą, jeśli się myśli o innych (jak sprzedać produkt, a nie jak go stworzyć). Nie może artysta tworzyć naraz i odbiorców, i dzieła sztuki. Jeśli sięga po oba te cele równocześnie, jest nieszczery i nie dociera do żadnego [Mc 29].

Twórca zatem, który w chwili tworzenia myśli nazbyt wiele o odbiorcy swego dzieła i który bierze odbiorcę pod uwagę, choćby nawet w jego wirtualności – naraża się na artystyczną nieszczerość, która jest dla każdego artysty „śmiertelną pułapką" [Mc 29]. Jeśli więc Jacek Gutorow nazywa Karpowicza „poetą z wieży" (przypominając przy tym postaci takie jak Hölderlin czy Rilke)[54], to określenie to można interpretować również jako figurę separacji, twórczej izolacji, zabezpieczającej poetę przed ekspansywnym działaniem rzeczywistości. Tadeusz Różewicz nazwał poetę w czasie pisania człowiekiem odwróconym „tyłem do świata / do nieporządku / rzeczywistości"[55], a słowa te odnieść można do artystycznej egzystencji Tymoteusza Karpowicza, który po wydaniu *Odwróconego światła* w 1972 roku i wyjeździe z Polski do Stanów Zjednoczonych stworzył w swoim domu w Oak Park pod Chicago (i wokół niego) tak zwane „Okopy Świętej Trójcy", „system samoobrony", który stoi na straży tego, aby „świat czysto fizycznych wymiarów" nie „zwalił się" na poetę i nie wchłonął go do swojego wnętrza [MK 39–40]. Paradoksalnie, nie chodzi jednak wcale o to, aby od rzeczywistego świata[56] uciekać, ale raczej o to, aby móc się do niego „przebić" poprzez te umowne wały i ostatecznie się z nim „złączyć" jak najściślej się da [MK 75]. Powróćmy jednak do kwestii odbioru i odbiorcy.

Według Karpowicza „każde dzieło sztuki istnieje niejako podwójnie"[57] i w związku z tym można mówić o jego dwukrotnych narodzinach. Po pierwsze więc dochodzi do połogu „autorskiego", po drugie zaś – „czytelniczego", kiedy to dzieło „staje się cząstką społeczne-

---

[54] Zob. J. Gutorow, *Przez chwilę, w zawieszonym śpiewie. Karpowicz i „ostatni wers"* [Pw 70–71].

[55] T. Różewicz, *Poeta w czasie pisania*, w: tegoż, *Niepokój. Wybór wierszy*, Warszawa 2000, s. 548.

[56] ...i światła – można by dodać, gdyż Karpowicz zwykł pracować w półmroku, „przy sztucznym świetle również w ciągu lata" [MK 40].

[57] Cytaty i parafrazy zawarte w tym akapicie odnoszą się przede wszystkim do [MK 64–65].