

HENRYK CZUBAŁA

(WYŻSZA SZKOŁA MENEDŻERSKA W LEGNICY)

TYMOTEUSZA KARPOWICZA DOŚWIADCZANIE RZECZY SŁOWEM

STRESZCZENIE

Poezja, którą tworzył Tymoteusz Karpowicz, przekształca mimetyczne przedstawianie i odwzorowywanie świata w ontohermeneutyczny poetycki proces na-śladowania i dyseminacji, stając się sztuką estetycznego doświadczenia rzeczy poprzez słowa. Umożliwia to snucie jako mowa medium. Liryczny monolog medium – literackiego podmiotu poezji Karpowicza – wprowadza w mgławicę słów, znaczeń i sensów i pozwala rzeczy w słowie uwydatniać się, emanować. Jego mowa poetycka wystacza rzeczy. Twórczość Karpowicza należy do pomodernistycznego nurtu polskiej literatury, wyodrębniającego się z literatury modernistycznej i postmodernistycznej.

SŁOWA KLUCZOWE

Tymoteusz Karpowicz, poezja polska, postmodernizm, pomodernizm, medium, mowa metaforyczna, dekonstrukcja przedstawiania, literackie zdarzenie bytu, poetyckie snucie, partycypacja

INFORMACJE O AUTORZE

Henryk Czubała
Wyższa Szkoła Menedżerska w Legnicy
e-mail: henrykczubala@gmail.com

Widoczna w twórczości Tymoteusza Karpowicza znamienna skłonność do skupiania się poetyckich słów, wchodzenia w ich „egzotyczne” związki, kształtowania się wielopiętrowych konstrukcji metafory

złożonej z metafor od dawna była przedmiotem zainteresowania badaczy. Uwagę przyciągała zwłaszcza „lingwistyczna działalność” poety, polegająca na dekonstruowaniu języka, opisywana jako magiczne i intuicyjne wnikanie do źródeł słowa¹.

W rozważaniach o poezji autora *Kamiennej muzyki* i *Trudnego lasu* dominowało zatem modernistyczne zainteresowanie epistemologią poetyckiego słowa. Badano palimpsesty, miksy i kolaże jego mowy metaforycznej oraz wizyjnych obrazów przede wszystkim jako formy świadomości lub środki wyrazu². Uwagę przyciągały zwłaszcza osobliwości polifonicznej organizacji języka utworu³. Jego poetyckie eksperymenty były traktowane najczęściej jako manifestacja załamывania się optymistycznej wiary w możliwość poznawczego panowania człowieka nad światem poetycko przedstawianym w słowie, wyrażanym czy adekwatnie reprezentowanym. O poetyckim dotykaniu, dosięganiu czy obejmowaniu rzeczywistości w utworach Karpowicza pisano dotychczas jak o celu *mimesis*, poetyckiej sztuki przedstawiania⁴.

¹ Zob. A. Gleń, *Obejmowanie rzeczy. Poszukiwanie języka całości w wierszach Tymoteusza Karpowicza*, „Estetyka i Krytyka” 2006, nr 2 (11) s. 121–135.

² Zob. E. Balcerzan, *Imiona znaczeń, Składnia świata Tymoteusza Karpowicza*, [w:] tegoż, *Oprócz głosu. Szkice krytycznoliterackie*, Warszawa 1971; tenże, *Kto się boi Odwróconego światła? (dziennik lektury)*, [w:] tegoż, *Kręgi wtajemniczenia. Czytelnik. Badacz. Tłumacz. Pisarz*, Kraków 1982.

³ S. Barańczak, *Nieufni i zadufani. Romantyzm i klasycyzm w młodej poezji lat sześćdziesiątych*, Wrocław 1971 (*Tymoteusz Karpowicz albo Polifonia*).

⁴ Dzisiaj dużo bardziej interesująca staje się dla czytelników i badaczy immanentna poetycka ontologia (i metafizyka, a może ontohermeneutyka) mowy metaforycznej autora *Odwróconego światła*, a zwłaszcza tworzony przez niego model poetyckiego, metafizycznego czytania i estetycznego doświadczenia świata. Ta metafizyczna perspektywa poezji Karpowicza zaznaczyła się niegdyś w szkicach Jacka Trznadla, a dzisiaj szczególnie widoczna jest w esejach Andrzeja Falkiewicza, Katarzyny Krasoń czy Bartosza Małczyńskiego. Zob. szkice zebrane w tomie *Podziemne wniebowstąpienie. Szkice o twórczości Tymoteusza Karpowicza* (red. B. Małczyński, K. Mikurda, J. Mueller, Wrocław 2006): J. Trznadel, *Metafizyczna silva rerum, czyli poezja możliwa i niemożliwa (o Odwróconym świetle Tymoteusza Karpowicza)* (s. 127–144); A. Falkiewicz, *Metafora metafor. O poezji Tymoteusza Karpowicza* (s. 275–287); K. Krasoń, „Falszywa ontologia” *Leśmiana w wierszach Karpowicza* (s. 308–319); B. Małczyński, *Poetyckie re-lektury dyskursów filozoficznych w Rozwiązywaniu przestrzeni Tymoteusza Karpowicza (rekonosans)* (s. 204–228). Zob. również A. Falkiewicz, *Dlaczego uparłeś się mówić ze mną tak niejasno? Posłowie*, [w:] T. Karpowicz, *Słowo zdrzewne. Teksty wybrane*, Wrocław 1999, s. 334–342; tenże, *Świat Tymoteusza Karpowicza; 3 VI 73; Kształt; Karpowicz jeszcze raz; Wartość nieistnienia; Że to, co zostało rozwiązane w planie myśli, musi być następnie zaakceptowane przez organizm*, [w:] tegoż, *Fragmety o polskiej literaturze*, Warszawa 1982.

Dziś można jednak w tych tendencjach dostrzec przede wszystkim rodzącą się strategię estetycznego doświadczania rzeczy przez słowo. Wydaje się, że opisywane przez Adriana Glenia „obejmowanie rzeczy” w poezji Karpowicza można w uzasadniony i owocny sposób zinterpretować jako partycypację w niej, która dokonuje się w estetycznym doświadczaniu rzeczy słowem.

„Dosięganie” i „obejmowanie” rzeczywistości, „przy-leganie” do rzeczy lub jej „oddawanie” czy też powoływanie rzeczywistości „wtórnej, alternatywnej wobec empirii”, o których pisał Gleń⁵, można jednak pojmować inaczej. Poza tradycyjną antynomię słowa i rzeczy pozwala wyjść przyjęcie perspektywy ontohermeneutycznej interpretacji tej poezji.

Spróbujmy wykazać, że u Karpowicza ważniejsza jest praktyka poezji jako sztuki estetycznego doświadczania rzeczy poprzez słowa – słowa wypełniające się bytem.

Snucie – mowa medium. Doświadczanie rzeczy słowem

W poetyckiej mowie Karpowicza ważniejsza niż komunikowanie prawd o świecie jest orficka zdolność mowy poetyckiej do emanacji bytów i sensów, która dokonuje się nieustannie na nowo w inicjowanym przez wiersze procesie de(kon)strukcji przedstawiania: poetyckiego różnicowania i istoczenia się, Heideggerowskiego odkrywania i skrywania się bytu⁶. Słowo poetyckie Karpowicza, które udziela bycia rzeczy, staje się Bachtinowskim „literackim zdarzeniem bytu”. W doświadczaniu estetycznym następuje iskrzenie – lśnienie, uwydatnianie się rzeczy. Każda poetycka kolekcja słów inicjuje wystaczanie się rzeczy zawsze na nowo, zawsze tu i teraz. Jest to mowa katachretyczna, która prowadzi poza z góry dane konstrukcje retoryczne i struktury inteligibilne – a więc poddające się poznawaniu (inaczej niż podporządkowywana najczęściej funkcjom referencyjnym mowa metaforyczna).

⁵ Zob. A. Gleń, wyd. cyt.

⁶ W ten sposób w interpretacji Martina Heideggera wiersze Fryderyka Hölderlina ukazują się jako źródłowe doświadczanie bytu.

W twórczości Karpowicza zachodzi zatem znamienna ewolucja. Modernistyczna skłonność poezji do metafizycznego uobecniania rzeczy, jej rozumienia czy też nazywania, ustępuje wobec manifestującej się w niej zdolności do ich wystarczania, to znaczy bezpośredniego estetycznego doświadczania rzeczy oraz innego w całej ich transcendencji, odsłaniającej się w splocie widzialnego z niewidzialnym. Wyistoczenie, estetyczne „objęcie” rzeczy następuje w performatywnym procesie poetyckiej emanacji, w niekończącym się wpływie.

Próbę opisanie fenomenu Karpowiczowskiej poezji podjął Adrian Gleń, wskazując na nową rolę poetyckiego podmiotu jako medium. Jako pierwszy spostrzegł on u Karpowicza pragnienie „bycia instrumentalnym, jak rzekłby Miłosz” oraz „pozwalanie na to, by stać się «miejscem» dla odkrywającej się w epifanijnym geście natury”⁷.

Wydaje się, że mowę tak ukształtowanego literackiego podmiotu można metaforycznie nazwać snuciem ze względu na sposób łączenia poetyckich słów wokół wątku, w którym splatają się słowa, „domyśły”, kolejne piętra rozbudowanych metafor.

W poetyckim snuciu splatają się przeciwstawne pojęcia, skojarzenia, odnośniki, muzycznie zinstrumentalizowane „wariacje na temat”. Kolejność ich łączenia poprzez poetyckie odesłania wydaje się swobodna i intuicyjna – jak sieć pajęczna snuta między gałęziami.

Mowa medium nie jest też wewnętrznym monologiem podmiotu, strumieniem świadomości ani precyzyjnym wykładem z celną puentą. Mowa medium przybliżyła ku temu, co nienazwane, pozwala doświadczać transcendencji i tajemnicy w estetycznych zbliżeniach i doświadczeniach udziału (partycypacji). W odróżnieniu od strumienia świadomości, który jest zapisem i przedstawieniem jej pracy, mowa medium pozostaje poza kontrolą. Inaczej niż wirtuozowskie konstrukcje podmiotu literackiego, narratora i podmiotu lirycznego w utworach modernistycznych. Celem medium jest uruchomienie procesu wpływu znaczeń w słowach wciąż na nowo danych do czytania i doświadczanie transcendencji innego. Snucie w gęstej mowie metaforycznej Karpowicza uwydatnia także brak interpunkcji.

Snucie ukazuje się jako alchemiczne mieszanie i „magiczne” zestawianie słów. Słowa sąsiadujące ze sobą w poetyckiej zawieszinie samoskupiają się, włączają się w proces samokrystalizacji, wchodzą

⁷ A. Gleń, wyd. cyt., s. 129.

w bliskość i pokrewieństwo ze sobą, tworząc pajęczyny sensów i znaczeń. To proces, nad którym podmiot chciałby może panować, ale nigdy ostatecznie nie panuje, podobnie jak człowiek nad swoim losem.

W poetyckich słowach wiersza, w metaforycznym przeglądaniu się słów w sobie, ich skupianiu się w nieoczekiwane konstelacje następuje przekazywanie i oddawanie, „udzielanie sobie” własności, powstawanie nowych bytów. Ontyczny proces udzielania sobie własności umożliwiają i inicjują mosty metaforyczne, które w wierszu Karpowicza są ważniejsze niż przedstawianie przekazujące doświadczenie podobieństwa.

Mowa metaforyczna oraz właściwa jej zdolność dyseminacji znaczeń i sensów, którą niesłusznie uważamy za jej wieloznaczność, przesłaniają intencjonalny p r z e d m i o t ujmowany poznawczo, a odsłaniają r z e c z doświadczaną bezpośrednio – estetycznie. Nieustanne wychodzenie Karpowicza poza intencjonalność, ponad referencyjność i ponad przedstawianie prowadzi zatem do bezpośredniego estetycznego doświadczenia rzeczy, a nie przedmiotu.

W wierszu Karpowicza las odsłania się jako jednia, a więc jest to przeciwieństwo lasu p r z e d s t a w i a n e g o jako zbiór drzew:

Położ się na poszyciu
niby kropla olbrzymia
niech przechodzi przez ciebie

dąb twardym krokiem
kalina smutnym
leszczyna trwożnym
świerk suchym
i buk stąpnieniem
nie do nazwania

Leż cicho
Leż niby liść tego lasu
niby nasiono wszystkich drzew⁸

W wierszu *Stojąca chmura* Karpowicz ukazuje sens właściwej mowie poetyckiej strategii „znaczenia nieznacznego” oraz „znaku bez

⁸ T. Karpowicz, *Las*, [w:] tegoż, *Wiersze wybrane*, Wrocław 1969, s. 41.

namysłu znaczenia” jako następstwa poetyckiego snucia, skupiania się słów w bliskość:

ona stała jawnie niewidoczna
nie złożona z tego co widziałem
lecz widziana z tego co złożyłem⁹

Chmura to ideogram bez jednoznacznie lub wieloznacznie przyporządkowanych znaczeń, to znak ikoniczny dany do czytania i pisania. Słowa, które nie wypełniły się znaczeniem, istnieją jako możliwość przyszłych znaczeń towarzyszących uwidacznianiu, które inicjuje poetyckie snucie. To nowy sens mgławicy znaczeń, w których niewyraźalnie zawiera się niewyraźalne, z których wyłania się w wierszach rzecz, a nie przedmiot. To także nowy sens szukania dla rzeczy adekwatnego słowa jako poetyckiego snucia – sens tego Heideggerowskiego z ducha, metaforycznego procesu wzywania do słowa oraz wprowadzania („przedkładania”) „w Naprzeciw”.

W metaforycznej mowie Karpowicza, wychodzącej poza atomizującą siłę przedstawień i skierowanej ku doświadczeniu całości bytu (obejmującej całość „równoczesność” „istnienia poszczególnych bytów”¹⁰ – według słów Adriana Glenia), słowa szczególnie wyraziście *s a m o s k u p i a j ą s i ę*, ukazując swoją niezależność od intencji i teleologii. Celem „stylu rozbitego” Karpowicza staje się tworzenie „chmur znaczeń”¹¹, które oddają ów mgławicowy sposób bycia rzeczy dla poety-medium.

Słowa, samoskupiające się w metaforyczne sąsiedztwo i pokrewieństwo, przede wszystkim estetycznie uwydatniają, „lśnią”, ujmując nowe, obce sobie doświadczenia, tworząc piękne i fascynujące kolekcje metafizyczne. W tym procesie *logopoei* – opisywanym niegdyś przez Ezrę Pounda „tańcu intelektu wśród słów”, procesie tworzenia, robienia słowem oraz „nasywania języka znaczeniami”¹² – uczestniczą wiersz oraz jego literacki podmiot jako medium. To świat w procesie narodzin, w którym rzeczywistość wystacza się we „frag-

⁹ Tenże, *Stojąca chmura*, [w:] tegoż, wyd. cyt., s. 113.

¹⁰ A. Gleń, wyd. cyt., s. 134.

¹¹ Określenie Joanny Grądział.

¹² Zob. na ten temat M. L. Ardizzone, *Wstęp*, [w:] E. Pound, *Sztuka maszyny i inne pisma*, wybór, oprac. i wstęp M. L. Ardizzone, tłum. E. Mikina, Warszawa 2003, s. 23, 67 (przyp. 41).

mentach”, w „chmurze słów”. W metaforycznej mowie życie snuje się jak w opowieści Gabriela Garcii Márqueza. „Samokrystalizacja” rzeczy następuje zatem w wyniku procesu, który posiada cechy alchemiczne, a więc procesu niedeterministycznego i nietechnologicznego zarazem. To poszukiwanie harmonii – wzajemne intuicyjne, spontaniczne „dopasowywanie się”, któremu towarzyszy lśnienie – można określić jako poetycką instrumentację.

„Instrumentacja” słów u Karpowicza, obrazów i doznań zmysłowych u Miłosa – to niezbywalny wyznacznik mowy medium. Bez „instrumentacji” mowa medium byłaby tylko bezużytecznym zbiorem słów, niezdolnym do odsłaniania czegokolwiek. Snucie „prowadzi” do emanacji, kwantyfikacji i krystalizacji bytów, zaś medium snujące staje się w tym procesie instrumentem, a nie wykonawcą wirtuozem.

INSTRUMENTACJE

cisza ten krzyk na smyczy
 trzymanej w zaciśniętych zębach
 oczodołu słuchu i śliny z dotyku
 słowem pięć zmysłów na ostrzu
 nie znanego dotychczas kierunku
 wbija swe szable w twą krtani aż po uszy
 na brakującym bólu jesteś wynoszony
 ze stygnącej w brzegach małżowiny

gdy śmiertelny węzeł powietrza
 zadzierzgnie się w krtani niewykrztuśnie
 przeczekaj to nieporozumienie
 może nie wszystko jest typowe
 czy dostatecznie nie przygotowane

może z braku dźwięku na ścianie za tobą
 pojawia się nieporadna ręka liścia na niej
 leży ułaskawienie od krzyku na pierwszy
 rzut słuchu podobny do łasicy ale bliżej
 porusza się inaczej w zamrożonych
 wąwozach odzywają się krople spadające
 z odczytania ciepła w powietrznym krawacie
 odwróć od węzła znaczenie a rozwiąż ciszę¹³

¹³ T. Karpowicz, *INSTRUMENTACJE*, [w:] tegoż, *Odwrócone światło*, Wrocław 1971, s. 388.

Cisza, ów „krzyk na smyczy” z cytowanego wiersza, nie jest więc tylko oksymoronem, „barokowym” środkiem wyrazu i przedstawiania, lecz przede wszystkim dokonującym się bezpośrednio w metaforycznej mowie doświadczeniem i wystaczeniem się inności – ciszy i jej przeciwieństwa, krzyku – jako metaforycznej różnicy, która umożliwia bezpośrednie doświadczenie niepodobieństwa – tego, co inne. Temu procesowi towarzyszy przedstawianie, czyli przywoływanie („wzywianie”) ciszy w bycie za pomocą słów, by odsłoniła się „w Naprzeciw”. Cisza przegląda się i „odbija” w krzyku, a krzyk w ciszy. Wzajemny przepływ własności umożliwia im wyistoczenie się – krzyku w ciszy, a ciszy w krzyku. Oto podstawowy uwydatniający sens rozwiniętych metafor strojenia i instrumentacji w przywołanym wierszu Karpowicza. Krawat uwydatnia, a nawet „uwpukla” jako metafora doświadczeniowa, węzeł; odgłos spadającej kropli uwydatnia ciszę. Każde czytanie wiersza i świata jako strojenie i instrumentacja na nowo, za każdym razem inaczej, powołuje ciszę do istnienia. To jest podstawowy sens ukazanego w wierszu procesu instrumentacji i strojenia tego, co brzmi lub brzmieć przestaje, uwydatniający też piękno nieobecności, czy tej szczególnej formy niemożliwej obecności... ciszy w krzyku i odwrotnie.

Snucie towarzyszy zatem wpływowi jako aktowi mówienia języka¹⁴ – gdy daje ono rzeczy bycie. Poetycka mowa Karpowicza staje się manifestacją wizyjnego wchodzenia w bliskość, w niezwykle (nowe) pokrewieństwo ze sobą, czyniąc możliwym bezpośrednio estetyczne doświadczenie w słowie wystaczającego się świata.

W wyniku zachodzącej przemiany poezja staje się przede wszystkim ontyczną przestrzenią (por. *Rozwiązywanie przestrzeni*), w której słowa nie są już wyłącznie przedmiotem słowiarskich manipulacji poety. Przestają być używane jako narzędzia poznania, formy świadomości intencjonalnej, środki kreacji spójnej wizji świata czy autokreacji podmiotu jako tożsamości. Celem poezji wydaje się pochwytanie w słowach tego, co nieustannie umyka, a nie poetyckie zawłaszczanie i uprzedmiotowianie świata w totalizujących artystycznych formach przedstawiania.

Ta strategia czytania świata kształtowana przez Karpowicza jest estetycznym doświadczeniem rzeczy słowem nie po to, by ją lepiej

¹⁴ W znaczeniu przypisywanym „mówieniu języka” przez Martina Heideggera. Zob. M. Heidegger, *W drodze do języka*, tłum. J. Mizera, Kraków 2000, s. 14.

opisać, lecz by przynieść doświadczenie jej transcendencji (nieoddzielne od estetycznego doświadczenia rzeczy), które łączy się z przekształcaniem poetyckich przedstawień w ślady. W jego poezji struktury rzeczy pozostają bowiem zawsze otwarte i nieoznaczone, niegotowe, w procesie stawania się.

Poezję Karpowicza wyróżnia tak pojmowane i praktykowane snucie jako przegłądanie się w sobie słów, ich znaczeń i sensów, dokonujące się w mowie metaforycznej, które nie jest opisywaniem rzeczy, lecz doświadczeniem performatywnej siły słowa. To dyseminacja pozbawiona kierunku i teleologii, wpływ związany z powstawaniem nowych znaczeń i bytów, które są jak elektrony opuszczające orbitę – lśnią kwantyfikując się.

Liryczny monolog medium – literackiego podmiotu Karpowicza – jest snuciem, które wprowadza w mgławicę słów, znaczeń i sensów i pozwala byciu rzeczy w słowie uwydatnić się – emanować. Rzeczy doświadczone są przez mgławicę słów i z nich się wyłaniają, wystarczają. U Miłosa podobną funkcję pełni poetycki obraz, a raczej mgławicę wizyjnych obrazów. Snucie towarzyszy estetycznemu doświadczeniu, koncentruje na tym, co zmysłowe. Poezja Karpowicza i Miłosa nie jest szukaniem słowa raz na zawsze danego, adekwatnego do rzeczy – lecz raczej słowa, które lśni, umożliwiając rzeczy Norwidowskie uwydatnianie się. To słowo, w którym rzecz poetycko „mieszka” (by użyć określenia Martina Heideggera). To nie jest słowo, które rzecz zamyka w przedstawieniu; to słowo, które rzecz wydobywa „z mroku” („oświeć ją”), słowo, w którym rzecz znajduje bycie.

Język nie musi więc „precyzyjnie oddawać rzeczywiścieści”. Język jako medium sam mówi; medium snuje, „powtarzając” to, co mówi język. Poetycki podmiot mówiony i działany przez bycie śledzi to, co snuje się w samoskupiających się słowach.

W nowoczesnej sztuce i literaturze coraz wyraźniej odsłania się też rola wizyjnej wyobraźni, której podlega mowa poetycka. Snującego Karpowicza, podobnie jak medytującego Miłosa, można bowiem zaliczyć do grupy „poszukiwaczy formy pojemnej”¹⁵, którzy wyznaczają polskiej literaturze trzecią, pomodernistyczną drogę. Choć każdy z nich jako poeta ma inną literacką biografię, spotykają się w wielu

¹⁵ Szerzej na ten temat piszę w książce *Realizm metafizyczny. Literatura w poszukiwaniu formy pojemnej* (Kraków 2009).

punktach, a wrażliwość prowadzi ich do podobnych odkryć. Jest to tym bardziej interesujące, że odmienne jest tworzywo ich twórczości, Miłosza – obrazowe, a Karpowicza – „słowiarskie”. Podobny pozostaje ich poetycki punkt wyjścia: tradycja pierwszej awangardy, awangardy krakowskiej (którą Miłosz wcześniej porzuca, a Karpowicz jest pod jej wpływem do końca). Prowadzi ich ona odmiennymi drogami poetyckich doświadczeń do wspólnych, już pomodernistycznych „punktów dojsia”.

Metaforyczna de(kon)strukcja – styl rozbity, „chmura słów”

W nowoczesnej poezji istotne stają się przejawy „stylu rozbitego”, stylu tracącego logiczną i dyskursywną spójność i przejrzystość, w którym słowa i obrazy jako fragmenty pochodzące z różnych wyobrażeń i dyskursów wchodzą w niespotykane sąsiedztwo, tworząc „mgławice słów” – kolaż metafizyczny, a nie tylko estetyczny.

W wierszach Karpowicza nieustannie na nowo dochodzi do rozluźnienia (de(kon)strukcji) struktury zdań, słów i konwencjonalnych metafor. „Znaczenie nieznaczone”, „odciąganie” znaku od znaczenia – to „rozsuwanie” słów, to „mieszanie” ikon i metafor, które umożliwia im wchodzenie w nowe związki lub w wiele związków jednocześnie. „Luźne” słowa, jak elektrony wybite ze swych orbit, tworzą nowe związki, przegładają się w sobie, ujawniając „inny wymiar” – ukazując w poetyckim doświadczeniu (czytaniu/pisaniu świata) „niedostępne na co dzień” strony, należące do nieskończonej całości rzeczy, a snująca się metaforyczna mowa umożliwia uczestnictwo w ich transcendencji.

Czytelników poezji zawsze intrygowała skłonność autora *Trudnego lasu* do „wymyślnej” i „kontrowersyjnej” metaforyki, która wprowadza przede wszystkim w przestrzeń różnicy. Mistrz Karpowicza, Julian Przyboś, definiował metaforę jako „podobieństwo w niepodobieństwie”. Karpowicz zaś zwraca się ku „niepodobieństwu” w metaforycznym podobieństwie, inicjując w metaforycznym spięciu słów estetyczne uwydatnianie się rzeczy w ich transcendencji.

W tym kontekście nie dziwi już upodobanie Karpowicza do katachrezy, rozszerzającej znaczenia słów, skłonność do właściwych w jej przypadku językowych „nadużyć” i „wykolejeń”, do kontrowersyj-

nych estetycznie i „logicznie” nowych sposobów używania słów. Ich zbieranie się w metafizyczne kolekcje w wersach „oryginałów artystycznych” czy też „kopie logiczne” *Odwróconego światła* to swoiste odpowiedniki presokratycznego logosu jako procesu skupiania się, czyli „przedwerbalnego odkrywania i zbierania (*legein*) tego, co napotkane”¹⁶.

De(kon)strukcja Karpowicza wyprowadza słowa i zdania, sensy i znaczenia z zastanych bytów i struktur poznawczych, przede wszystkim rozluźnia ich konwencjonalne i uznane więzi. Poeta, który próbuje „roszad” słownych, przerzuca mosty metaforyczne potrzebne do emanacji nowych bytów i sensów. Snucie de(kon)struuje formy narracji zobiektywizowanej i przedstawiającej, nadając jej wizyjny charakter opowieści, która uwidacznia, odsłaniając nieznanne i nienazwane nigdy wcześniej właściwości, sensy i znaczenia doświadczanych estetycznie rzeczy. Zaś ślady transcendencji ukazują się w mowie poetyckiej, w lśnieniach dobra, piękna i prawdy, których doświadczamy, partycypując w rzeczach tego świata.

W ten sposób poezja, która ewolucyjnie wkracza na pomodernistyczną drogę bezpośredniego estetycznego doświadczania rzeczy i Innego w ich transcendencji, wychodzi poza tradycyjnie pojmowane ich wyrażanie, nazywanie i przedstawianie. Nieustannie na nowo de(kon)struuje rzeczy i wydarzenia.

Otwartość mowy metaforycznej włączonej w proces dyseminacji i de(kon)strukcji nie jest już tylko otwartością poznawania, pozostaje zaś otwartością doświadczania estetycznego. Jego mowa nie totalizuje ani nie fragmentaryzuje rzeczy w przedstawieniach.

Wszystko to prowadzi poezję Karpowicza prowadzi poza horyzont modernistyczny – poza modernistyczną metafizykę i modernistyczny antropocentryzm – i przekształca poetę w medium. Karpowicz postępuje podobnie jak autor *Fortepianu Szopena*. Norwid nie pisał bowiem biograficznego wiersza o Chopinie, lecz bezpośrednio doświadczał muzyki, twórcy, fortepianu, bytu narodowego (w całej ich transcendencji), s a m o z b i e r a j ą c y c h s i ę w s ł o w a c h w i e r s z a , k t ó r y w c i ą ż s i ę p i s z e i j e s t c z y t a n y s t a l e n a n o w o . P o d o b n i e t e ż „r z e c z y ” s n u j ą s i ę , z b i e r a j ą , w y i s t a c z a j ą c s i ę w t w ó r c z o ś c i s a m e g o k o m p o z y t o r a . W t e n s p o s ó b a r t y s t a w y p r o w a d z a r z e c z y n a j a w . D o ś w i a d c z a j ą c i c h s ł o w e m , u m o ż l i w i a b y t o m k r y s t a l i z a c j ę , w y p l y w , k w a n t y f i k a c j ę .

¹⁶ Tak interpretuje ten proces T. Sheehan (zob. N. Leśniewski, *O hermeneutyce radykalnej*, Poznań 1998, s. 41).

Snucie jako opowieść – *Historia białopiennego źródła*

Charakterystyczną cechą nurtu współczesnej poezji polskiej, do którego należy późna twórczość Przybosia, Miłosza i Karpowicza, jest więc przekraczanie modernistycznego horyzontu awangardowych eksperymentów z językiem. W kształtowaniu tego nowego ontohermeneutycznego modelu literatury wciąż uczestniczą (w różnym stopniu) Leśmian, Białoszewski, Herbert i Szymborska. Ich poezja nie jest już zdominowana przez funkcje przedstawiające – przestaje przedstawiać, na przykład za pomocą narracji historycznej traktowanej jako erudycyjny zbiór czasowo uporządkowanych oraz uprzedmiotowionych faktów (zdarzeń), przestaje traktować historyczne rzeczy świata jako wyłącznie intencjonalne przedmioty przedstawień. Poezja trzeciego wyodrębniającego się pomodernistycznego nurtu polskiej literatury przekształca bowiem mimetyczne przedstawianie i odwzorowywanie historii świata w ontohermeneutyczny poetycki proces naśladowania i dyseminacji.

Pojawia się pytanie, w jaki sposób mowa poetycka *Traktatu moralnego* czy *Historii białopiennego źródła* włącza się w ów ontyczny proces, którym są dzieje: jak wystacza i uwidacznia to, co trwa w niekończącym się lirycznym wypływie, co trwa pochwycone w literackim zdarzeniu bytu. W wystarczającej byt poetyckiej mowie literackiego podmiotu mówionego i działanego przez bycie, a więc w opowieści dzieje się to, czego nie da się zamknąć, odwzorować ani opisać w mimetycznym przedstawieniu historycznym¹⁷. W tradycyjnie mimetycznej literaturze, w mowie podmiotu literackiego traktowanej jako forma świadomości, świat uprzedmiotawia się bowiem w procesie poznawania i interpretowania, „obejmowania” przez świadomość intencjonalną.

Medium dziejów, którym jest literacki podmiot *Historii białopiennego źródła*, poematu Karpowicza, powiada: „Nie uporządkowane zostają więc dzieje”¹⁸. Po leśmianowsku przekazuje swoje doświadczenie nieustanne stawania się świata w poetyckiej mowie opowie-

¹⁷ Do odwzorowania i przedstawienia w narracji dąży każdy dbający o obiektywizm historyk jako erudyta i kolekcjoner czystych faktów, układanych narracyjnie, czasem fabularnie w „kalendarzowym” następstwie zdarzeń.

¹⁸ T. Karpowicz, *Historia białopiennego źródła*, [w:] tegoż, wyd. cyt., s. 193.

ści jako literackiego zdarzenia bytu. To, co historyk pragnie zamknąć w reprezentacji, a więc określić faktograficznie, to, co nie ma granic i przekracza możliwości ostatecznego przedstawienia, poeta sytuuje w niekończącym się procesie emanacji. W immanentnej poetyce wielu utworów Karpowicza odkrywamy tę skłonność do estetycznego i zarazem metafizycznego, wystarczającego doświadczenia w poetyckiej opowieści, w jej artefaktach.

„Kronikarzowi mogły się przydarzyć dzieje ludzkości, a ludzkości – dzieje kronikarza”¹⁹ – pisze Karpowicz we wprowadzeniu do poematu, w którym dzieje ludzkości tworzą ruchomą mgławicę, a nie liniowy, historyczny, przyczynowo-skutkowy ciąg zdarzeń dokonanych:

Jest to osobliwa historia dwudziestu wieków ludzkości i własnego życia opisywana przez starego kronikarza. Dzieje świata, a właściwie dzieje miłości sławnych kobiet oraz opis stanów i urzędów przeplatają osobiste wspomnienia kronikarza. Granica pomiędzy opisywanymi dziejami jest niejasna. Kronikarzowi mogły się przydarzyć dzieje ludzkości, a ludzkości – dzieje kronikarza. Ani historia, ani jednostka nie ma tu spraw własnych, tylko wspólne. Czy świat przez to zubożał, czy kronikarz – nigdy się nie dowiemy²⁰.

Słowa ze wstępu do *Historii białopiennego źródła* wypowiada podmiot reprezentujący, jak się domyślamy, autora. Ukazuje się on jako ów specyficzny kronikarz, który jest nieustannie pozbawiany tożsamości. Jako literacki podmiot pozostaje więc jakby zdecentralizowany i „anonimowy” niemal jak w opowieści mitycznej, gdy przekracza świat literackich konwencji poznawczych, mimetycznych czy też kreacyjnych modernizmu. Natomiast w literaturze pomodernistycznej ukazuje się jako medium – literacki podmiot mówiony i działany przez bycie.

Partycypacja w innym

Wchodzenie w istnienie innego i obcego oraz poetycka z nim współegzystencja, które są udziałem literackiego podmiotu, ukazują się w tym poemacie jako ontohermeneutyczny akt współmiłości, którym

¹⁹ Tamże.

²⁰ Tamże.

jest też wprowadzanie we własny horyzont tego, czego nie da się ostatecznie i „w sposób zadowolający” przedstawić (formalnie określić, zamknąć w granicach choćby tylko wieloznacznych, lecz spójnych i „uporządkowanych” literackich przedstawień). Zawsze pozostaje bowiem ów niedosyt, który Karpowicz nazywał „błędem barw i zapachu”.

Jest w moim krajobrazie
błąd barw i zapachu
lecz ciągle
ciągle Kocham
to co wciąż się
zmienia²¹

Jest to krajobraz obejmujący „to, co wciąż się zmienia”, a więc także przeszłość jako terażniejszość i terażniejszość jako przeszłość²². To, co wyrażone i nazwane, w poezji przekształca się zatem w ślad transcendencji. Pomodernistyczna poetyka i metafizyka uwidaczniania, a więc literacka metafizyka śladu – nieintencjonalnego, niewyraźnego zawierania w wyrażalnym, w splocie widzialnego z niewidzialnym – która przejmując w jego twórczości dominację, odsuwa na drugi plan modernistyczną poetykę, estetykę i metafizykę przedstawiania i uobecniania świata.

Pisanie jako stawanie się

W tej poezji już nie chodzi o poznanie rzeczy w sensie epistemologicznym, lecz o dokonujące się w procesie ontohermeneutycznym ich udostępnianie i uobecnianie się w poetyckim słowie doświadczającym estetycznie świata²³. To jest sens jego poetyckiego czytania. Poetycka mowa Karpowicza traci zatem swój mimetyczny i alegoryczny porządek jako spójny, logiczny i przewidywalny ciąg przedstawień metaforycznych, a kształtuje się – na sposób opisywany przez Przybosa

²¹ W utworze *Miłość* pochodzącym z 1958 roku (tamże, s. 38).

²² Tę postawę oraz proces znakomicie opisał i eseistycznie wypróbował José Ortega y Gasset w słynnych *Medytacjach o „Don Kichocie”* z 1914 roku.

²³ Sądzę, że ta często opisywana i badana skłonność Karpowicza ukazuje zwłaszcza nieintencjonalność poetyckiej semiozy oraz poetyckiego procesu zbierania się (udostępniania się) rzeczy w słowie.

definiującego liryzm – jako stawanie się ja podmiotu i stawanie się świata.

Nie ma szczerości bez ukazania swoistego procesu nieustannego r o d z e n i a się autora, kiedy pisanie jest s t a w a n i e m się. Szczerłość jest bowiem procesem etycznym pokazanym *in statu nascendi*. Dzieła powstające dla czytelnika, widza i słuchacza, nie dla siebie samych, pochodzą z inkubatorów, a nie z żywych, ukrwionych łożysk człowieczych²⁴.

– twierdził Karpowicz, ukazując ontyczność i nieintencjonalność tego procesu, głosząc powrót sztuki do ja osobowego autora, a więc powrót sztuki zwróconej ku jego sobości; sztuki tak bliskiej zatem Przybosiowemu (mimo jego koncepcji ja lirycznego antropocentryzmu i kreacjonizmu) ideałowi lirycznego pisania jako stawania się ja podmiotu.

Nieprzypadkowo Karpowicz, dla którego pisanie było stawaniem się, przynosi uwagę na słowa oraz ich de(kon)struowane nieustannie znaczenia. Jako poeta czyta świat nie po to, by go rozszyfrować – jego pisanie/czytanie jest estetyczną przyjemnością partycypacji w bycie rzeczy, jej pochwytywania w słowie i w tym sensie obejmowania sensów i znaczeń będących w nieustannym wpływie²⁵. Rzecz ujawnia się stale na nowo, zaś autor w tym procesie również staje się – i razem uczestniczą w literackim zdarzeniu bytu.

Większość badaczy zgodnie z semiotyczno-strukturalistycznym paradygmatem czytania wierszy Karpowicza śledzi przede wszystkim ich polisemię, nad którą poeta traci jakby panowanie... Odsłaniają oni zatem intencje poznawcze i semiotyczne ich podmiotu literackiego jako podmiotu poznania i świadomości, a nie literackiego podmiotu wystarczania. Wydaje się, że interesującym tropem interpretacyjnym jego poezji są towarzyszące stawaniu się (rodzeniu się) podmiotu nieustannie na nowo ontyczność i ponadintencjonalność semiotycznego procesu dyseminacji, który tylko inicjuje owa obserwowana wielo-

²⁴ T. Karpowicz, *Najgęstsza z wszystkich masek*, fragment pracy pod tytułem *Sztuka jako ryzyko*, [w:] tegoż, *Małe cienie wielkich czarnoksiężników. Zarejestrowane w paśmie cyfr od 797 do 7777*, red. A. Falkiewicz, Wrocław 2007, s. 31.

²⁵ Czytanie/pisanie świata w poezji Karpowicza jest bowiem Heideggerowskim „skupianiem”. Zob. M. Heidegger, *Was heisst Lesen? (1954)*, [w:] tegoż, *Denkerfahrten 1910–1976*, Frankfurt am Main 1983, s. 61. Fragmenty ukazały się w przekładzie G. Sowińskiego („Koniec Wieku. Pismo Filozoficzno-Artystyczne”, b.r., nr 4, s. 4).

znaczność słów-śladów-szyfrów-ideogramów zbierających się w metaforyczne sąsiedztwo, słów snujących (tworzących) mgławice znaczeń i sensów²⁶.

TYMOTEUSZ KARPOWICZ:
EXPERIENCING THINGS BY WORD

ABSTRACT

The poetry of Tymoteusz Karpowicz transforms mimetic presentation and projection of reality into an ontohermeneutic poetic process of re-tracing, thereby becoming the art of aesthetic experiencing things by words. This is possible thanks to the lyrical medium – the literary subject in Karpowicz's poetry, whose speech evolves into musical spinning, leading the reader into a nebula of expressions and meanings, thus enabling things to emanate from and be highlighted in words. His poetic discourse brings things into being – for his poetry belongs to the after-modernist trend in Polish literature, which emerged from the modernist and postmodernist movements.

KEY WORDS

Tymoteusz Karpowicz, Polish poetry, postmodernism, after-modernism, medium, metaphorical speech, deconstruction of presentation, literary event of being, poetic spinning, participation

Henryk Czubała

²⁶ Metaforę mgławic znaczeń i sensów zawdzięczam inspiracji W. Kalagi (*Mgławice dyskursu. Podmiot, tekst, interpretacja*, Kraków 2001).