

Teksty Drugie 2009, 3, s. 85-102



Paralaksy Tymoteusza Karpowicza.

Bartosz Małczyński

Bartosz MAŁCZYŃSKI

Paralaksy Tymoteusza Karpowicza¹

Świat cały idzie, jak by to powiedzieć, w stronę normy, na wprost, a pan od niej – na bok.²

I.

Dla przypomnienia: dziesięć pierwszych rozdziałów *Słojów zadrzewnych* (zatytułowanych kolejno: *Przed każdą chwilą*, *Zwiastowanie*, *Nawiedzenie*, *Narodzenie*, *Nauka*, *Nauczanie*, *Kana Galilejska*, *Pojmanie*, *Ukrzyżowanie* oraz *Zmartwychwstanie*) posiada niezmienny, wewnętrzny układ. Typowa poetycka triada wygląda następująco: po lewej stronie mieści się wiersz zaczerpnięty z któregoś z wcześniejszych tomów Karpowicza (*Kamienna muzyka*, *Znaki równania*, *W imię znaczenia*, *Trudny las*, *Odwrócone światło*) – o czym przypomina czytelnikowi sygnatura zapisana kursywą u dołu stronicy³ – natomiast po prawej, na tekstualnym marginesie, znajdujemy dwie (najczęściej dwie, zdarza się bowiem, że dwa razy więcej; zob. Sz, s. 54-61, 204-207) „paralaksy”, czyli wiersze przedtem niepubliko-

¹ Niniejszy tekst stanowi fragment przygotowanej do druku książki poświęconej w całości intertekstualnej lekturze *Rozwiązywania przestrzeni* T. Karpowicza.

² T. Karpowicz *Dramaty zebrane*, wstęp A. Falkiewicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1975, s. 162. W dalszej części stosował będę następujące skróty odnoszące się do tomów T. Karpowicza: (Sz) *Słoje zadrzewne. Teksty wybrane*, posłowie A. Falkiewicz, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1999; (OŚ) *Odwrócone światło*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, 1972.

³ Nie zdecydował się poeta na zamieszczenie w *Słojach zadrzewnych* wierszy pochodzących z jego dwu najwcześniejszych zbiorów: *Żywych wymiarów* (Polskie Pismo i Książka, Szczecin 1948) i *Gorzkich źródeł* (Nakładem ZLP, Wrocław 1957).

Szkice

wane, pochodzące z nieukończoności i nigdy nie wydanego w całości poematu polimorficznego *Rozwiązywanie przestrzeni*⁴. Należy dopowiedzieć, że rozdziały te (oprócz pierwszego, „nieewangelicznego”) kończą się nieco innym układem, znanym z kolei z *Odwróconego światła* (oryginał – kopia artystyczna – kalka lub kalki logiczne).

W niniejszej rozprawce chciałbym skupić się na kategorii „paralaksy”, na jej znaczeniu i uwikłaniu w Karpowiczowską obsesję strukturyzowania i porządkowania tekstów własnych i cudzych. Zaczniemy w związku z tym od kwestii terminologicznej, wyrażającej się w fundamentalnym pytaniu: czym jest „paralaksa”⁵? Termin ten pochodzi od greckiego słowa *parállaksis*, oznaczającego „zmianę” i pozostającego w syntaktycznym oraz semantycznym związku z czasownikiem *parállassein*, który znaczy tyle, co „odchyłać się”. Paralaksa to przede wszystkim „odchylenie”. Piszę „przede wszystkim”, gdyż kategoria ta posiada kilka różnych znaczeń, które postaram się tutaj, za podanymi w przypisie źródłami, pokrótce omówić.

W astronomii pojęcie to odnosi się do miary kątowej zmiany położenia ciała niebieskiego, zachodzącej w wyniku przesunięcia układu współrzędnych. Chodzi tu o zjawisko pozornej zmiany położenia obiektu na niebie względem innych obiektów, wynikające, na przykład, ze zmiany miejsca obserwacji. W metrologii (nauce o pomiarach) paralaksa dotyczy natomiast błędnego odczytu wskazań danego przyrządu pomiarowego, spowodowanego nieodpowiednim kątem patrzenia na owo urządzenie, wskutek czego linia wzroku, przechodząc przez element wskazujący (wskazówka w mierniku, słupek cieczy w termometrze itp.), pada na znajdującą się za tym elementem skalę odczytu w niewłaściwym miejscu. Różnica pomiędzy odczytem rzeczywistym a wartością odczytu poprawnego nazywana jest „błędem paralaksy”.

⁴ Jest jednakże kilka wyjątków, gdzie zarówno po lewej, jak i po prawej stronie mamy do czynienia z tekstami oznaczonymi sygnaturą *Rozwiązywanie przestrzeni* (zob. Sz, s. 204-207, 218-221 oraz 322-326).

⁵ Oto źródła, z których czerpał będę wszelkie informacje nt. tego terminu:
<http://encyklopedia.luman.biz/?title=paralaksa>
<http://encyklopedia.pwn.pl/lista.php?o=1&co=PARALAKSA>
<http://pl.wikipedia.org/wiki/Paralaksa>
<http://www.sailing.radzionkow.net/astronomy2.html#2>
<http://www.slownik-online.pl/kopalinski/D6B3732E3221410FC1256576007A4B4F.php>

Nie jestem w stanie – z istotnych i dość oczywistych przyczyn – dodać w tej niełatwej dla humanisty materii zbyt wiele nowego od siebie, toteż wszystkie czynione tutaj uwagi dotyczące terminu „paralaksa” należy w akcie lektury opatrzyć jednym pojemnym cudzysłowem. Aby nie zacięrać klarowności wywodu stawianiem na każdym kroku bibliograficznych drogowskazów, zdecydowałem się na ich całkowite wyeliminowanie i sprowadzenie do tego jednego przypisu. Pamiętajć jednak trzeba, że w kilku kolejnych akapitach ów brak ma promieniować – niewidocznym światłem pousuwanych cudzysłowów.

W dziedzinie fotografii kategoria paralaksy oznacza niezgodność, niepokrywanie się obrazu widzianego w celowniku z obrazem fotografowanym (Rudolf Arnhem nazywa to odmiennością, „konfliktem” obrazów⁶). W rezultacie zdjęcie zostaje „obcięte” z którejś strony – obiekt nie mieści się po prostu w całości w granicach światłoczułego materiału lub wywołanej fotografii. Wolne od tego błędu są niektóre aparaty fotograficzne, w których celowanie odbywa się poprzez obiektyw. Błąd paralaksy maleje wraz ze wzrostem odległości od fotografowanego motywu⁷. Paralaksa jest więc, najogólniej rzecz biorąc, efektem niepokrywania się dwu obrazów, wynikającym z obserwowania obiektów z dwu różnych stron lub z różnych odległości od obserwatora. Nieprawidłowość ta objawia się najczęściej tym, że wspomniane obiekty zostają zobrazowane jako oddalone od siebie o pewną odległość kątową albo jako nachodzące na siebie.

Czym byłby zatem wobec powyższych, wstępnych uwag Karpowiczowski wiersz-paralaksa czy też wiersz „paralaktyczny”? Byłby on wierszem pozostającym w ścisłym związku z tekstem-„wzorcem”, umieszczonym po lewej stronie rozkładówki, a jednocześnie wierszem „odchylonym” od tej tekstualnej „normy”, „podstawy” w sposób nie do końca prawidłowy i przewidywalny, wierszem przesuniętym „na bok” względem tego „wzorca”, niezgodnym i niepokrywającym się z nim, wierszem nieadekwatnym, a często i najzupełniej błędnym w tej swojej relacji do tekstu wyjściowego... Póki co, poprzestańmy na tych ciągle jeszcze niejednoznacznych ustaleniach i przejdźmy do przykładowej triady paralaktycznej w postaci nieprzypadkowego układu trzech wierszy (kolejno: *lampa dowolna* oraz dwie jej paralaksy, *świętojańskie noce* i *wykład pindara nad brzegiem mare tenebrarum*, Sz, s. 62-63).

⁶ Zob. R. Arnhem *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, WAiF, Warszawa 1978, s. 273.

⁷ Używając terminów fotograficznych, analizowała jeden wiersz Karpowicza A. Okopień-Sławińska (*Tymoteusz Karpowicz: „Poradnik fotografa”*, w: *Podziemne wniebowstąpienie. Szkice o twórczości Tymoteusza Karpowicza*, red. B. Małczyński, K. Mikurda, J. Mueller, Biuro Literackie, Wrocław 2006, s. 92-99). Autorka wyprowadzała z tejsze analizy wnioski o charakterze bardziej ogólnym, odnoszące się do całej twórczości poetyckiej autora *Odwróconego światła*: „Gdyby [...] chcieć opisać zawarte w nim [w wierszu pt. *Poradnik fotografa*] treści przedstawieniowe, można by – posługując się sprowokowaną przez tytuł analogią – przyrównać efekty osiągnięte przez Karpowicza do tych, jakie nieświadomie zdarzają się adeptom sztuki fotografowania, gdy kilka zdjęć utrwalą na tym samym odcinku filmu. Nie daje się wówczas ustalić bezspornie przynależności poszczególnych elementów do ich macierzystego otoczenia i wyobrazić sobie porządku kolejnych ujęć. Otrzymany obraz pozostaje fotograficznym palimpsestem, niejasnym, prześwietlonym wielością nieukładających się w jeden system znaków, szyfrem. Nie są to efekty właściwe fotomontażowi, gdzie heterogeniczne składniki podporządkowane celowemu zamysłowi kompozycyjnemu jednoczą się w zorganizowany układ nadrzędny. Poszczególne, wprowadzone przez Karpowicza motywy nie dopełniają się wzajemnie, nie tworzą w sferze przedstawień czy wyobrażeń nowego, bogatszego, bo do nich niesprowadzalnego, obrazu” (tamże, s. 97-98).

Szkice

2.

Liryk pt. *lampa dowolna* pochodzi pierwotnie z tomu *Trudny las* z 1964 roku. Należy mu się kilka słów komentarza, gdyż jego to właśnie uczynił Karpowicz ową „normą”, „podstawą”, zasadniczym punktem odniesienia, „wzorcem” dla dwu wyżej wymienionych paralaks – to od niego paralaksy odchylają się „na bok”, to na jego temat (albo przeciwko jego tematowi) rozgrywane są dwie poetyckie wariacje.

Lampa dowolna ogniskuje w sobie najbardziej podstawowe i najczęściej spotykane w całej twórczości Karpowicza całości semantyczne – mowa jest tu bowiem przede wszystkim o ciele, a także o świetle, cieniu, drodze oraz rzece. Wątki cielesne, najbardziej wyeksponowane i odgrywające w tekście najważniejszą rolę, sygnalizowane są i uobecnianie tak oto: podmiot wiersza posiada w swojej ręce „zmysł światła” i stara się „widoczniej” zejść sobie samemu z oczu, tak jakby usiłował odwrócić się plecami do lustra. Stamtąd – z dala od siebie samego, od własnego Ja – udaje się on ku tajemniczemu „wielkim oczodołom cienia”, gdzie „przewidziano” jego nogi, których dotąd, jak można domniemywać, nie miał albo po prostu nie widział. (Warto dodać, że wraz z owym odejściem od własnej tożsamości podmiot wiersza przestaje mówić o sobie per Ja – tylko na początku, przed wejściem w sferę cienia, używa on bowiem form „schodzę” oraz „słyszę”, potem mamy już prawie same zdepersonalizowane bezokoliczniki: „pić”, „wytoczyć”, „odgarnąć”, „zapalić”). W obszarze „oczodołów cienia” przemawia do niego „przybłąkany grzebień”, który pyta jego włosy o drogę. Swoistość przestrzeni, w której podmiot wiersza aktualnie przebywa i w której, jak się okazuje, nietrudno się zagubić, charakteryzuje on również poprzez aspekty somatyczne:

pewności głowy nikt tu nie ma
ni szyi prawie już zdawkowej
pewny jest tylko cień na wszystko
bezodblaskowo położony

(Sz, s. 62).

Ale to jeszcze nie wszystko. Mówi się tu także o „kolanach” w kontekście „rzecki”, z której się pije i w której płyną „pstrągi zmacone przypadkowo” (jest to więc zapewne, przynajmniej aż do chwili pojawienia się człowieka, woda czysta, jak gdyby dopiero co wypłynęła ze źródła).

Ciało jest w wierszu Karpowicza bardzo ściśle związane ze światłem, jest ono bowiem jego nośnikiem. Ale to nie oczy odpowiadają za postrzeganie i przetwarzanie światła, choć sporo się o nich i o widzeniu tutaj mówi („widoczniej schodzę sobie z oczu”, „tam przewidziano moje nogi”). „Zmysł światła”, jak już wspominałem, mieści się „jakby w ręce”. To właśnie ręka została wybrana, wyróżniona „między przedmiotami”, by pełnić tę istotną funkcję. Jej przeznaczenie i „rola” określone zostają w puencie poematu:

teraz jest wielka rola ręki
odgarnąć ręce stu kelnerów

Małczyński Paralaksy Tymoteusza Karpowicza

zapalić aż pod stopy lampę
dowolną na królewskim stole

(Sz, s. 62).

Widzi się więc wyłącznie dzięki ręce, to ona przynosi ze sobą „lampę dowolną” i stawia ją tam, gdzie najwidoczniej jest potrzebna albo gdzie jej po prostu brak – „na królewskim stole”. To ręka przynosi oświecenie w sferę, w której panują ciemności, w której cienie „stu kelnerów” podających do stołu rzucają się we wszystkie strony i na wszystko dookoła. Ale „zmysł światła” to przecież coś zgoła innego od zmysłu wzroku. Karpowiczowska „ręka” nie tyle bowiem „widzi”, co raczej – umożliwia widzenie, generując światło, przynosząc je ze sobą i decydując o tym, gdzie będzie ono świeciło. Przestrzeń platońskiej jaskini przeobraża się w tym liryku w teatralne wnętrze jakiegoś pałacu albo zamku.

Ta dialektyka ciemności i światła zostaje w wierszu Karpowicza wsparta i określona poprzez antynomię wolności i zniewolenia, a ściślej rzecz ujmując – wolności i władzy. Jak czytamy: wolność „rodzi się” tam, gdzie nie ma pewności i gdzie „pewny jest tylko cień na wszystko”. Cień otwiera obszar pełen możliwości, pod jego zasłoną może się wydarzyć wszystko i wszystko jest dozwolone. Władzę ma więc ten, kto jest w stanie decydować o świetle i ułożeniu wszelkich przedmiotów wokół niego i kto w związku z tym kontroluje ruchy i kształty padających cieni. Jak mówił sam poeta, „problem cieni” zależy przecież głównie od tego, „gdzie ustawimy źródło światła [...]”; jeśli będzie wiele źródeł światła, to tyle będziemy mieć swoich cieni”⁸. Dlatego też tak ważne jest, aby przedrzeć się przez wszystkich tych, którzy mogą mieć znaczący wpływ na światło, którzy je zasłaniają albo uniemożliwiają jego zapalenie „na królewskim stole”, a więc w samym środku, w centrum pałacu. W grę nie może więc tutaj wchodzić „wiele źródeł światła”, lecz tylko jedno, kontrolowane przez jedną (jedyną?) „rękę”.

Jak rozumieć tytułową „dowolność” lampy? Wydaje się, że kategoria ta odsyła przede wszystkim do kwestii wyboru miejsca, w którym stawia się owo narzędzie. A postawić je można i użyć gdziekolwiek, tyle tylko, że od tej decyzji zależy niemalże wszystko. To, w jaki sposób i gdzie zostanie ulokowane źródło światła, determinuje kształt i wygląd całej przestrzeni dookoła, całego świata konstytuowanego i określanego przez światło, ale i przez – nieuchronnie i nieodwołalnie z nim związane – cienie. „Lampa dowolna” może więc świecić jakkolwiek i gdzie bądź, nic nie może ograniczać promieni jej światła, ważne jest jedynie to, aby cienie rzucające były „bezodblaskowo”, w sposób w pełni kontrolowany i przewidywalny, dzięki źródłu ulokowanemu, pewnie i na przekór wszelkim trudnościom, w samym centrum przestrzeni, w Karpowiczowskim *axis mundi*, przeobrażonym nie po raz pierwszy w *axis lucis*.

⁸ Karpowicz mówi, Karpowicz czyta wiersze (odtworzone z taśmy), cz. 1, „Przecinek” 2001 nr 11, s. 9.

Szkice

3.

A teraz ten wieczór sławny
Święćmy jako zwyczaj dawny:
Niecąc ognie do świtania,
Nie bez pieśni, nie bez grania!⁹

Paralaksę pierwszą¹⁰ do wiersza *lampa dowolna* stanowi liryk *świętojańskie noce* (Sz, s. 63). Znajdujemy w nim bardzo swoisty opis pewnej Sobótki, w czasie której – jak wiadomo – zwykle obchodzi się starosłowiańskie święto letniego przesilenia Słońca, kiedy to mamy do czynienia z najkrótszą nocą w roku. Tę magiczną noc, która ma miejsce najczęściej z 23 na 24 czerwca, nazywa się także „nocą świętojańską” albo „nocą kupałną”. Warto przypomnieć pokrótce, że obchody tego święta polegały głównie (i wciąż polegają) na rozpalaniu wielkich ognisk, wrzucaniu w nie rozmaitych ziół, wrózeniu oraz tańczeniu wokół ogromnego płomienia, co miało zapewnić zdrowie, urodzaj, płodność oraz zamążpójście, a także służyć zakłęciu nowego, pomyślnego początku. Ale w Karpowiczowskim ceremoniale nie biorą udziału żadne panny, nie płonie też żadne wielkie ognisko. W centrum pogańskich wydarzeń umieścił bowiem poeta pewnego „filozofa”, który na małym płomieniu wydzielanym przez równie małego robaczka świętojańskiego „smaży” sobie przedziwną pieczeń:

eidetyczną poać czerwca
plaster toposu z uda żygolaka lipca
(Sz, s. 63)

„Czerwiec” to nie tylko nazwa miesiąca, pod koniec którego odbywa się wspomniany rytuał, ale także nazwa jeszcze innego owada, który ma filozofowi dostarczyć pożywienia, bowiem „przed chwilą” powrócił on wygłodniały z daleka, „od magellana”, z pewnej małej wysepki. Owad ten należy oczywiście do rodziny czerwców, roślinożernych szkodników, spośród których kilka gatunków cechuje to, iż samce ulegają całkowicie dominacji samic i giną zaraz po ich zapłodnieniu (być może to właśnie w związku z tym mówi się tutaj o „żygolaku”, kojarząc od razu to pojęcie z „lipcem” i konstytuując w obrębie tych dwu wersów specyficzną grę obustronnych podstawień). Dlaczego filozof wybrał sobie na posiłek po długiej podróży powrotnej akurat tego niewielkiego (a przez to zapewne niezbyt pożywnego) insekta? Trzeba zauważyć, że filozof smaży nie tyle korpus robaczka, który w kontakcie z płomieniem zamieniłby się od razu w popiół, ile jego „eidetyczną poać”. Co to oznacza? Słowo „eidetyczny” pochodzi od greckiego *eidos*, oznaczającego wygląd, kształt, formę albo postać czegoś, ale także istotę rzeczy – i właśnie to

⁹ J. Kochanowski *Pieśń świętojańska o Sobótce*, w: tegoż *Utwory wybrane*, wyb. i posł. M. Tomczak, Unikat, Białystok 2002, s. 113.

¹⁰ Karpowiczowskie paralaksy numerowane są w sposób ciągły. *Świętojańskie noce* oraz *wykład pindara nad brzegiem mare tenebrarum* to zatem paralaksy 31. i 32.

ostatnie znaczenie wydaje się odgrywać ważną rolę w omawianym tutaj wierszu. Kategoria *eidos* pozostaje bowiem w ścisłym związku z platońskim pojęciem „idei”, co w konsekwencji musi prowadzić do zidentyfikowania Karpowiczowskiego „filozofa” z Platonem. Przemawia za tym dodatkowo fakt, iż swoją koncepcję dwu światów, świata idei i świata fenomenów, przedstawił Platon w księdze siódmej *Państwa* za pomocą obrazowej metafory jaskini, wewnątrz której płonie ognisko, a jego światło – padające na plecy ludzi przytwierdzonych kajdanami do ściany, zwróconych twarzą do niej – sprawia, że na ścianie tej, niczym na jakimś metafizycznym ekranie, pojawia się mnogość ruchomych cieni, u Platona będących metaforycznymi odpowiednikami elementów świata rzeczywistego¹¹. Opowieść ta jest ponadto, z punktu widzenia lektury Karpowiczowskiego liryku, o tyle ważna, że pojawiają się w niej – tak jak w ostatnich wersach *świętojańskich nocy* – wątki teatru, sceny oraz publiczności¹², co sprawia, że sytuacja jeńców uwięzionych na dnie jaskini przeobraża się w metafizyczny spektakl z ich udziałem w roli głównej.

Platon przygotowuje zatem na tę swoją małą ucztę posiłek nie tyle z czerwonego konkretnego (i łatwopalnego) *physis*, ile raczej z jego istoty (*eidos*), z tego, co w nim najbardziej fundamentalne, ogólne i wzorcowe względem późniejszej, konkretnej już i cielesnej postaci. Można powiedzieć, że w poetyckiej wykładni Karpowicza ten wielki filozof z Aten zaspokaja swój głód wyabstrahowanymi ideami i kulturowymi toposami, tyle że ta jego pozornie niepalna, abstrakcyjna potrawa (a więc *de facto* myślowa „synteza”) i tak zostaje strawiona przez płomień świetlika w jednym ułamku sekundy.

Jak już wspominałem wcześniej, autor *Uczty* dopiero co powrócił z dalekiej podróży, „od magellana”,

z wyspy tak małej tam gdzie go zjedzono
by powiększyć świat

(Sz, s. 63).

Można domniemywać, że Karpowiczowi chodzi tutaj o wyspę Mactan, wchodzącą w obręb Archipelagu Filipińskiego, bowiem właśnie tam 27 kwietnia 1521 roku zginął z rąk tubylców Ferdynand Magellan, słynny portugalski żeglarz i odkrywca¹³. Ponadto poeta zdaje się tutaj sugerować, że podróżnika w całości zjedli

¹¹ Zob. Platon *Państwo, Prawa (VII ksiąg)*, przeł. W. Witwicki, Antyk, Kęty 1997, s. 220 i nn.

¹² „Z góry i z daleka pada na nich światło ognia, który się pali za ich plecami, a pomiędzy ogniem i ludźmi przykutymi biegnie górą ścieżka, wzdłuż której widzisz murek zbudowany równoległe do niej, podobnie jak u kuglarzy przed publicznością stoi przepierzenie, nad którym oni pokazują swoje sztuczki” (tamże, s. 220).

¹³ Postać Magellana pojawia się także w PRÓBACH BALETU (Sz, s. 270-271), gdzie mowa jest o jego „flagowym okręcie” zaganianym „zawsze do tornistra ucznia geografii”.

Szkice

mieszkańcy wyspy¹⁴, toteż dla obecnego tam Platona nie zostało już nic – dlatego musiał on wrócić do siebie i napędce sporządzić sobie jakiś posiłek, aby nie umrzeć z głodu.

Ale kolacja Platona nie ogranicza się jedynie do abstrakcyjnej potrawy z istoty czerwca. Filozof piecze też nad płomieniem świetlika „dziwne słowa podróżnika”, odwracając je na tym swoim metafizycznym grillu niczym kiełbaski. Cała druga część wiersza opatrzona została cudzysłowem¹⁵, więc traktować ją należy właśnie jako bardzo szczególny cytat z Magellana. Dlaczego szczególny? Choćby dlatego, że ów podróżnik przywołuje teksty, których ani on, ani Platon nie powinni znać, ponieważ w chwili ich powstania już od wielu lat nie żyli. Mam tutaj na myśli dwa dzieła Williama Szekspira (*Sen nocy letniej* oraz *Hamleta*), których niemożliwa obecność w przestrzeni wypowiedzi Magellana stanowi istotną i niezbywalną część jej semantyki. Cytowane przez Platona (i opiekane, a więc jeszcze „surowe”, przygotowywane dopiero do spożycia) słowa podróżnika (który także cytuje, tyle że Szekspira) to bowiem swoista rada albo zalecenie, w pamięci przywiezione przez filozofa z dalekiego Mactanu.

Czego dotyczy owa dyrektywa? Została w nią wpisana pewna gradacja, przede wszystkim bowiem

trzeba po nocach świętojańskich chodzić
z życiem otwartym w księdze
licząc tylko na błysk robaczek świętojańskich
rozjaśniających sens słowa: człowiek [...]
(Sz, s. 63).

Odwołanie się do tradycyjnego toposu (życie jako otwarta księga) oraz nawiązanie do *Snu nocy letniej* Szekspira (za chwilę do niego powrócę), a ponadto motyw chodzenia – to typowe elementy Karpowiczowskiej antropologii, w ujęciu której człowiek to istota, która skazana jest na błądzenie poprzez noc ku światłu i której nazwa powinna mieć jasny sens, jeśli chce się jej w ogóle używać w odniesieniu do kogokolwiek. Karpowiczowska księga z ludzką twarzą musi być ponadto (nie)możliwa do przeczytania, a czytać można jedynie to, na co pada choćby odrobina światła (tak jak w wierszu *non omnis moriar* (Sz, s. 237), w którym mowa jest o „świacy” mającej po śmierci rozjaśnić tę część twarzy poety, która była „prawdziwa”, ale za życia „nikt nie mógł jej dojrzeć / w ciemnościach”). W lekturę ludzkiej twarzy wpisana jest zatem nieodwołalnie śmierć człowieka. Po niej jednak wcale nie następuje, jak u Szekspira, „milczenie”. Drugim aspektem tej antropologicznej gradacji, o której wspominałem, jest bowiem „reszta”, bardziej jednak Magellanowska niż Hamletowska:

¹⁴ Wątki kanibalistyczne znaleźć można ponadto w Oś (s. 240) i Sz (s. 121). Przypomnijmy, że kanibalem jest poniekąd także Karpowiczowski Czerwony Kapturek, który zjadł zarówno wilka, jak i swoją babcię (Sz, s. 29).

¹⁵ Zob. też Sz, s. 13, 163, 237.

Małczyński Paralaksy Tymoteusza Karpowicza

[...] reszta jest podróżą dookoła świata nie milczeniem
jak będzie tego chciał kiedyś książe szekspir
który w jakiś czarodziejski sposób
nauczył się hodować latające światło
ale go także jak wiesz barbarzyńcy
co wieczora zjadają na scenie
(Sz, s. 63).

Trzeba tutaj nadmienić, że ostatecznie Ferdynand Magellan nie opłynął świata, jego wyprawa uzmysłowiła jednak ludziom mu współczesnym, że jest to w ogóle możliwe. Karpowiczowska „podróż dookoła świata” jest więc podróżą niedokonaną, niezwieńczoną, której cel nie może zostać osiągnięty za życia, co wcale nie znaczy, że nie zostanie on osiągnięty po śmierci podróżnika.

Zarówno „światlik”, nad którego płomieniem Platon smaży sobie abstrakty i słowa (tę swoją „syntetyczną” kolację), jak i „błysk robaczek świętojańskich” oraz „latające światło”, to reminiscencje Szekspirowskiej komedii *Sen nocy letniej*, która, jak pamiętamy, traktuje o pewnej świętojańskiej nocy, w czasie której kilka par kochanków przeżywa swoje miłosne perypetie w środku lasu i przy świetle księżyca. Oto wersety, do których przede wszystkim odwołuje się Karpowicz (słowa te pochodzą ze sceny pierwszej aktu trzeciego komedii, a wypowiada je do „duszków” ich królowa Tytania, która prosi o doprowadzenie do jej kwietnego łoża – tkacza Dupka):

Bądźcie uprzejme i miłe dla niego –
Biegnijcie przed nim fikając koziołki,
Morele, figi i morwy mu dajcie,
I winogrona dla niego zrywajcie.
Trzmielom skradnijcie ich miodu woreczki,
Z ich nóg woskowych skręćcie nocne świeczki;
Światlików wzrok je zapali płomienny,
By w łoże trafił miły, gdy jest senny.¹⁶

Wygłos wiersza *świętojańskie noce*, traktujący o „barbarzyńcach”, którzy każdego wieczora „zjadają” Szekspira „na scenie”, odwołuje się zarówno do bliżej nie-dookreślonych (jak można domniemywać: tendencyjnych i ideologicznych) wykładni scenicznych dzieł autora *Romea i Julii*, jak i do – a uwagę tę artykułuję tutaj w ramach lekturowej hipotezy – fragmentu sceny trzeciej aktu czwartego *Hamleta*, w którym Król zapytuje głównego bohatera sztuki o Poloniusza, a duński książe odpowiada, że jest on na „wieczerzy”: „Nie tam, gdzie sam je, lecz gdzie go jedzą”¹⁷ polityczne robaki. Do *Hamleta* powrócę jeszcze w końcowej części niniejszego tekstu, tymczasem przyjrzyjmy się drugiej paralaksie.

¹⁶ W. Szekspir *Sen nocy letniej*, przeł. M. Słomczyński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982, s. 54.

¹⁷ W. Szekspir *Hamlet*, przeł. W. Tarnawski, oprac. S. Helsztyński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1955, s. 173-174.

Szkice

4.

Wykład pindara nad brzegiem *mare tenebrarum* (Sz, s. 63) to 32. „odchylenie”, a zarazem druga paralaksa do (od) wiersza *lampa dowolna*. Oto ów poetycki wykład:

światło jest trudne: bez lampy bez słońca bez gwiazd
ale jestem ja – błysnął świetlik ratując lampy słońce i gwiazdy
zajaśniała pierwsza litera Pisma
stał się cień więc zginęła samotność

(Sz, s. 63).

Wiersz przemawia w co najmniej dwu wymiarach znaczeniowych równocześnie, Karpowicz rozwija bowiem konsekwentnie człony tytułowej łacińskiej metafory *mare tenebrarum* i sytuuje je równolegle względem siebie: z *tenebrarum* wiąże aspekt kosmogoniczny, oparty na opozycjach typu światłość/ciemność, niebyt/byt, z *mare* zaś – wątek morskiej podróży. Każdej z płaszczyzn należy się kilka słów omówienia.

Wykład pindara w sposób bezpośredni nawiązuje do biblijnej Księgi Rodzaju i innych ksiąg genezyjskich, traktujących o mitycznym Początku, o powstawaniu bytu (tu: „Pisma” i „cienia”) z niebytu (*mare tenebrarum*). *Creatio ex nihilo*. To przedstworzeniowe, „przedkształtne”¹⁸ *nihil* („morze ciemności”, ale także: „śmierci”, „niemocy”, „ślepoty”, „niepewności”, „nocy” – bo tyle w istocie znaczy łaciński rzeczownik *tenebrae*) opiera się w Karpowiczowskim akcie genezyjskim na ontologii negatywnej („bez lampy bez słońca bez gwiazd”) i jest waloryzowane pejoratywnie, wiąże się bowiem z samotnością oraz trudem. (Trzeba w tym miejscu wspomnieć, że słowo *tenebrae* oznacza zarazem tę ciemność, która zapadła na trzy godziny przed śmiercią Chrystusa na krzyżu¹⁹; bardziej widoczny staje się więc tutaj – *via negationis* – związek omawianego liryku z osią semantyczną całej czwartej części *Słojów* opatrzonej ewangelicznym tytułem *Narodzenie*). *Creatio* natomiast, akt nacechowany pozytywnie (bo ocalający, ratujący), wyznaczają: „świetlik” (łac. *Lampyrus noctiluca*, poruszająca się instynktownie „żywa lampa”) oraz czasowniki: „błysnął” (w znaczeniu „zaświecił na moment” i „pojawił się”), „zajaśniała” oraz „stał się” („cień” zamiast „dzień” – na mocy potencjalnego, aktualizowanego dopiero w lekturze, paronimu). Czasowniki te konstytuują zarazem w obrębie liryku charakterystyczny genezyjski, kosmogoniczny porządek przyczynowo-skutkowy. Dodatnio waloryzowany jest w końcu sam cień, element, który przyczynia się (wynikowe „więc”) do kresu przykroj

¹⁸ T. Karpowicz *Sztuka niemożliwa*, „Odra” 1976 nr 12, s. 46.

¹⁹ Podkreśla to Gadamer przy interpretacji wiersza P. Celana pt. *Tenebrae* (*Sens i zastawianie sensu w poezji Paula Celana*, w: tegoż *Czy poeci umilkną?*, wyb. i oprac. J. Margański, przeł. M. Łukasiewicz, wstęp poprzedził K. Bartoszyński, Homini, Bydgoszcz 1998, s. 169.

samotności²⁰. Cień stanowi tutaj czynnik współtworzący sytuację nowo powstałą: bezpieczną, pełną nadziei i otuchy.

W tym wymiarze znaczeniowym mamy ponadto do czynienia z czymś, co za Marią Podrazą-Kwiatkowską można by określić mianem symbolu genezyjskiego²¹, a co pozwala odnieść zawarte w wierszu biblijne koneksje do problematyki twórczości poetyckiej w ogóle. Paralela między „światłem” i „słowem”, obecna w sposób znaczący również w Biblii („Twoje słowo jest lampą dla moich kroków i światłem na mojej ścieżce” Ps 119 (118), 105, zob. też J 1, 1-9), konsekwentnie ogarnia bowiem cały tekst i każe rozumieć wyraz „błysnął” jako odpowiednik czynności werbalnej – „powiedział”, „rzekł”, a właściwie: „napisał”. Czasownik ten wchodzi więc w szczególną fonetyczno-znaczeniową zażyłość (czy też „dźwiękowo-pojęciową wspólnotę”, zgodnie z celnym określeniem Juliana Przybośa²²) z wyrazem „Pismo”. Wygląda to tak, jak gdyby odpowiedniość ta ukonstytuowana została mocą samego języka, co *notabene* nie dziwi aż tak bardzo, kiedy ma się na uwadze całą twórczość Karpowicza²³. Pojawienie się świetlika, współtwórcy, któremu antropomorficznie udziela się tu głosu („ale jestem ja”), zdaje się oznaczać chwilowe wyzwienie, ocalenie rzeczywistości – momentalny „przebłysk” prawdy, mogący przywodzić na myśl Heideggerowski *prześwit* albo Greimasowskie *quizzo*²⁴. Rola tego

²⁰ W kontekście omawianego wiersza interesujący jest fakt, że motyw samotnego Stwórcy był, jak wskazuje M. Eliade, motywem szczególnie rozpowszechnionym w mitach, legendach i podaniach ludowych: „Według jednej z tych legend, Bóg przechadzał się całkiem sam. Dostrzega swój cień i woła: Wstań, druhu!”. Ponadto, niektóre mity akcentowały również twórczą niemoc Boga oraz trudności, jakie miały towarzyszyć aktowi kreacji (M. Eliade *Mefisto i Androgyn, czyli tajemnica pełni*, w: tegoż *Sacrum – mit – historia. Wybór esejów*, wyb. i wstęp M. Czerwińskiego, przeł. A. Tatarkiewicz, PIW, Warszawa 1993, s. 205-208). Podobny wątek odnajdziemy na przykład u Nietzschego (por. F. Nietzsche *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, przeł. W. Berent, Zysk i sk-a, Poznań 2000, s. 246).

²¹ Zob. M. Podraza-Kwiatkowska *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Universitas, Kraków 2001, s. 154-166.

²² Formuły tej użył Przyboś przy analizie Mickiewiczowskich epitetów czyste/rzęsiste, sielskie/anielskie, górna/durna w słynnym eseju pt. *Wiersz-placz* – zob. J. Przyboś *Czytając Mickiewicza*, PiW, Warszawa 1950, s. 134-136.

²³ Za A. Okopień-Sławińską można powiedzieć, że w całej twórczości lirycznej autora *Trudnego lasu* „panuje prymat skojarzeń motywowanych przede wszystkim w płaszczyźnie językowej, bez odwołań do związków obserwowanych w świecie zewnętrznym” – A. Okopień-Sławińska *Tymoteusz Karpowicz...*, s. 96.

²⁴ Zob. A.J. Greimas *O niedoskoności*, przekł., posł. i słownik A. Grzegorzcyk, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1993, s. 32. Zob. też na ten temat: A. Grzegorzcyk *Światłość i ciemność – kategorie współczesnej humanistyki*, w: tejsze *Anioł po katastrofie. Szkice z filozofii kultury*, Instytut Kultury, Warszawa 1995. Nawiasem mówiąc, świetliki czy też robaczki świętojańskie to jedno z najbardziej ulubionych owadów Karpowicza (zob. Oś, s. 193 oraz Sz, s. 217).

owada w omawianym akcie kosmogonii jest niepoślednia i przyrównać ją można do ocalającej roli Zbawiciela, który mówi przecież: „Ja jestem światłością świata” (J 8, 12). Światlik ratuje pogrążoną w morzu nocy prawdę, wydobywa słowo z milczenia i całym swoim, chwilowym i instynktownym, istnieniem rozjaśnia sens wędrówki.

Jak już wspominałem, równolegle z wątkiem genezyjskim, wyprowadzonym z drugiego członu tytułowej metafory, rozwija się drugi, oparty na motywie żeglowania ku światłu²⁵, a związany z łacińskim *mare*. Ta samotna żegluga po morzu ciemności – początkowo błędna i żmudna (na mocy analogii pomiędzy wyrażeniem „światło jest trudne” a określeniami typu „trudna podróż” czy „trudna droga”) – zdaje się prowadzić donikąd. Brak nawigacyjnych wskazań („bez lampy bez słońca bez gwiazd”), dających jakiegokolwiek rozeznanie, uniemożliwia rozjaśnienie drogi i bezpieczne dotarcie do celu, do brzegu. Tę trudną podróż bez kompasu, początkowo bezładną morską eksplorację, odbywającą się na domiar złego przy niekorzystnej pogodzie, nocą – ratuje pojawienie się światlika, żywej latarni (ów owad sam zapewne musi czuć się nieco zagubiony, zważywszy na fakt, że robaczki świętojańskie żyją przeważnie przy lasach, a więc na brzegu). W tym kontekście światlik wyzwala ze ślepoty, daje moc do płynięcia, ratuje przed śmiercią, zapewnia żeglarzowi (żeglarzom?) bezpieczne położenie. Robaczek zdaje się wskazywać cel, dawać nadzieję, to dzięki niemu jaśniej „pierwsza litera Pisma” (niczym gwiazda betlejemska, prowadząca do miejsca narodzin Zbawiciela). To za sprawą owada *mare tenebrarum* przeobraża się na ułamek sekundy w *mare lucis*. Dokonuje się zakłęcie dobrego początku, zawiązanie pomyślnej inicjacji, ukonstytuowanie jakiejś, bliżej nieokreślonej, wspólnoty.

Ale do całkowitego i, co ważne, trwałego rozjaśnienia nie dochodzi. Wraz ze światłem, ze wschodzącą „literą Pisma”, wraz z rodzącą się jutrzeńką słowa, pojawia się („staje się”) cień i jest on w wierszu, jak wspominałem, waloryzowany pozytywnie, mimo że niesie ze sobą mnogość negatywnych konotacji kulturowych (na przykład zgodnie z pobrzmiewającym tu tonem platonizmu²⁶ jego obecność może się odnosić do niedoskonałości stworzonego *ex nihilo* świata, gdyż cień, jako

²⁵ O toposie żeglarza i jego powiązaniu z problematyką tworzenia pisze E.R. Curtius *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, przekł. i oprac. A. Borowski, Universitas, Kraków 1997, s. 136-139.

²⁶ Jak wiadomo, do filozofii idealistycznych nawiązywali swego czasu symboliści. W tym kontekście ciekawy fakt, że eksplorując i opisując sfery tego, co niewyraźne, stosowali oni określenia typu: „morze tajni”, „ocean wewnętrzny” (Przybyszewski), „wody Nieświadomego” (Laforgue), a także *mare tenebrarum* (Maeterlinck) – zob. M. Podraza-Kwiatkowska *Symbolizm i symbolika...*, s. 23-24. Na związki liryki Karpowicza z poetyką symbolizmu wskazywali: J.J. Lipski *Ku intelektualistycznemu symbolizmowi*, w: *Podziemne wniebowstąpienie...*; K. Grela *Karpowicz, „Poezja”* 1973 nr 5, s. 84; J. Trznadel *Poetycki spór o uniwersalia*, w: *tegoż Płomień obdarzony rozumem. Poezja w poezji i poza poezją. Eseje*, Czytelnik, Warszawa 1978, s. 236.

kopia, ułomne odbicie tego, co idealne, reprezentuje przecież „etap najbardziej oddalony od prawdy”, będąc zarazem symbolem „o nieskończonych możliwościach interpretacji”²⁷). Za Christianem Boltanskim podkreślmy jeszcze jedno: w języku greckim (języku Pindara) słowo „cień” oznacza „pisanie światłem”²⁸. Skoro zatem samo światło w swojej czystej postaci stanowi rzecz „trudną”, nieosiągalną czy niemożliwą, to pozostaje jedynie „pisanie”, operowanie nim, a właściwie „pisanie” ku niemu, nieustające doświadczenie, permanentna podróż, proces, który dokonuje się w zasięgu piszącej ręki rzucającej światłocienie na kartkę papieru – w przestrzeni *mare tenebrarum*.

Cień jest ambiwalentny: z jednej strony stanowi coś, co przypomina ciemność („Gdzie światło jest najjaśniejsze, cień jest najciemniejszy”, pisał Goethe), z drugiej zaś, na mocy potencjalnie paronimicznego pokrewieństwa, przywodzi na myśl to, co jest jej zaprzeczeniem czy też całkowitym zniesieniem – dzień. „Pisanie światłem” wymyka się więc antynomiom typu światłość/ciemność, prawda/kłamstwo itd. Takie „Pismo” w tej samej chwili umożliwia i uniemożliwia dotarcie do brzegu *mare tenebrarum*, nie pozwala na ostateczne zwińczenie metaforycznie rozumianej żeglugi, a tym samym – na zbliżenie się do rzeczy albo prawdy. Dookreślmy to zatem jeszcze inaczej: „Pismo” separuje (cień daje pozorne tylko poczucie wspólnoty) i przybliża, rozjaśnia i zaciemnia, prowadzi piszącego w tę i w przeciwną stronę, a wszystkie te jego walory wzajemnie się konstytuują i uzupełniają.

Przestrzeń morskiej eksploracji stanowi w *wykładzie pindara* sam język i jedynie w tym znaczeniu dewizą naczelną zdaje się tu być słynne *navigare necesse est*, które można by z powodzeniem przeobrazić w *scribere necesse est*. Co ważne, cały ten metaliteracki, zmetaforyzowany wywód Pindara z Teb²⁹ na temat tak osobliwej peregrynacji przez „morze ciemności”, „morze języka”, będący swego rodzaju zracjonalizowanym wyjaśnieniem określonej trudności, jej omówieniem i próbą przezwyciężenia – skupia się w pierwszej kolejności na samym pryncypium: na świetle. To pryncypium stanowi jednak, podkreślmy raz jeszcze, wartość wysoce ambiwalentną i „trudną”, tak jak ambiwalentne i trudne jest samo pojęcie prawdy. Bezpośredni i długotrwały kontakt ze światłem musiałby bowiem, wcześniej czy później, doprowadzić do rezygnacji, bolesnego oślepienia, paradoksalnego rozminięcia się z prawdą. Poecie pozostałoby wówczas albo zamilknąć zupełnie (co nie wchodzi w grę, skoro „reszta jest podróżą [...] nie milczeniem” (Sz, s. 63), albo rozpaczliwie wykrzyknąć: „nie mogę źle cię widzieć to wszystko nieprawda / wszystko jest prostsze”³⁰. Jest jednak i trzecia droga: pogodzić się, uznać współistnienie

²⁷ V.I. Stoichita *Krótką historia cienia*, przeł. P. Nowakowski, Universitas, Kraków 2001, s. 24 i 70.

²⁸ Zob. tamże, s. 193.

²⁹ W *secansie alfa* do wiersza OCALENIE ORFEUSZA znajdziemy taką oto wypowiedź przypisaną *Pindarowi II*: „język wyczerpie z serca nawet jego brak” (Sz, s. 305).

³⁰ T. Karpowicz *Znaki równania*, PIW, Warszawa 1960, s. 46 (wiersz pt. *Kot*).

Szkice

światła i cienia za konieczność, co więcej – w jakiś sposób wykorzystać ów korelat i... pisać dalej. Pismo może być ratunkiem, dokładnie tak samo jak pojawienie się świetlika w ciemnościach. Takie właśnie przesłanie niosą ze sobą pierwsze słowa *wykładu pindara*, nauka, która przestrzega przed „trudnym światłem”. Poetycka żegluga ku prawdzie musi odbywać się pod (nie)bezpiecznym „żaglem cienia” („żaglem pisma”). Bo przecież – powtórzmy za wierszem *lampa dowolna* – „pewny jest tylko cień” (Sz, s. 62). Poecie (i to jest samo sedno zmetaforyzowanego wykładu Pindara) cień zdaje się świecić w drodze do prawdy. Niejako zgodnie ze słowami Paula Celana: „Prawdę powiada, kto cień wypowiada”³¹.

„Boć to nie zawsze dla prawdy / najkorzystniej – twarz całkiem odsłonić” – pisał Pindar w odzie Nemejskiej V (przeł. M. Brożek)³², a w innym miejscu zapotywał:

Dlaczego, przyjaciele, błąkam się po rozstajach,
gdy droga wiodła mnie prosto?
Czy jakiś wiatr zepchnął mnie z kursu
jak lekką łódź morską? Muzo, to twoja sprawa,
[...] że rzucam się w różne strony.³³

Pindar, podobnie jak inni liryczni bohaterowie Karpowicza (zob. na przykład wiersz *petla*; Sz, s. 89), starał się podążać, płynąć „prosto”, co nie zmienia faktu, że nie mogło go ominąć doświadczenie błędnej wędrówki „po rozstajach” języka, literackiej peregrynacji „w różne strony”. Nie odstępowało go jednak przy tym poczucie trudności, jakie permanentnie towarzyszy poetyckiej pracy w materii języka, skoro nie wahał się nazywać słowa „złudną potęgą”. Pisze Anna Komornicka: „Pindar niejednokrotnie mówi, że całkowita prawda jest niepoznawalna dla człowieka i wobec tego nie ma słów bezwzględnie prawdziwych, ale prosi Muzę, by słowa jego były jak najbliżej prawdy”³⁴. To, charakterystyczne przecież i dla Karpowicza,

³¹ Jest to fragment wiersza *Powiedz i ty*, który podaję tu w przekładzie F. Przybyłaka (cyt. za: P. Celan *Utwory wybrane*, wydanie dwujęzyczne, tłum. różni, wyb. i oprac. R. Krynicki, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998, s. 73).

³² Cyt. wg: Pindar *Wybór poezji*, oprac. A. Szastyńska-Siemion, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1981, s. 135.

³³ Fragment ten, w przekładzie autorki opracowania, pochodzi z ody Pytyjskiej XI (tamże, s. 117).

³⁴ A.M. Komornicka *Studia nad Pindarem i archaiczną liryką grecką. W kręgu pojęć prawdy i fałszu*, Wydawnictwa UŁ, Łódź 1979, s. 36, 62, *passim*. Warto odnotować to, co o Pindarze wspomina Karpowicz w *Sztuce niemożliwej* (s. 46): „Sztuka nie jest [...] intensyfikacją rzeczywistości; sztuka jest jej pomnażaniem o nieznanne gatunki i rodzaje rzeczy i istot, zgromadzonych w skarbcu koncepcji w stanie przedkształtnym. Dlatego Pindar uważał, że sztuka jest trudna, bo łączy się z porodem za każdym razem nowej rzeczywistości”. Nie zdołałem, niestety, ustalić i odnaleźć źródła, z którego Karpowicz zaczerpnął ów estetyczny sąd Pindara.

z gruntu utopijne pragnienie zbliżenia się do prawdy, do „światła”, marzenie o podróży „zgodnej z kursem”, pozwala stwierdzić, że ów twórca epinikionów – uznawany zresztą przez współczesnych sobie Greków za poetę wybitnego, aczkolwiek szczególnie trudnego, hermetycznego – zwraca się, mówi w wierszu Karpowicza do i w imieniu wszystkich poetów. Jego wykład nosi bowiem wszelkie znamiona uniwersalizmu: jego głos, metaliteracka nauka o Piśmie zdaje się unosić ponad czasem, we wszystkie strony. *Wykład pindara* to zarazem wykład samotematyczny, swego rodzaju „pismo o Piśmie”, mające ukazywać i rozjaśniać trudne warunki własnego powstawania. *Mare tenebrarum* może, na drodze negacji, przypominać białą kartkę, nad którą Poeta stara się – „licząc tylko na błysk robaczek świętojańskich” (Sz, s. 63) – wydobyć słowo z milczenia³⁵.

5.

W przypadku omówionej tutaj triady paralaktycznej mamy do czynienia z kilkoma miejscami tekstualnego styku pomiędzy wierszem „podstawowym”, „normatywnym”, którym w tym wypadku jest *lampa dowolna*, a jego odchyleniami. Te miejsca wspólne, Karpowiczowskie toposy czy też semantyczne węzły są wyznaczane w pierwszej kolejności przez wiersz-„wzorzec”, a wiersze-paralaksy jedynie je podejmują, opracowują w innym kontekście, odchylając się od nich „na bok” i przynosząc całkiem nowe jakości i wartości semantyczne. Takich „miejsc wspólnych” – które są zarazem punktami paralaktycznego odchylenia – można na przykładzie opisanej tutaj triady poetyckiej wymienić kilka (od razu jednak chciałbym zaznaczyć, że może być ich więcej niż zdołałem ustalić). Wymieniam je poniżej wraz ze słowem krótkiego komentarza:

C i e ń / c i e n i e. Już sama sygnatura *lampa dowolna* umieszczona u góry prawej strony, tuż nad paralaksami, stanowi swoisty „cień” wiersza-„wzorca”, od którego obydwie paralaksy odchylają się „na bok”. W samej *lampie dowolnej* mowa jest o „oczodołach cienia” i o tym, że cień jest pewny „na wszystko”. W *świętojańskich nocach* figura cienia pojawia się *implicite* na mocy nawiązań do słynnej platońskiej opowieści o jaskini, natomiast w *wykładzie pindara nad brzegiem mare tenebrarum* czytamy o cieniu, który powstaje w chwili, gdy „pierwsza litera Pisma” zaczyna jaśnieć za sprawą świetlika.

³⁵ Tekstem, który w podobny sposób splota wątki marynistyczne z problematyką twórczości słownej, jest MASZT (Sz, s. 296-297), gdzie czytamy m.in. o „flotyli słowa”, która „tak naprawdę nie ma gdzie pruć”. W ścisłym związku z omówionym tutaj lirykiem pozostaje także sentencja przypisana L. Wittgensteinowi („mój język jest granicą mego świata ale moje światło nie jest granicą mego mare tenebrarum” (Sz, s. 275), którą analizowałem nieco szerzej w rozdziale poprzednim. Ten kontekst pozostawiam jednak na boku, zważywszy na główny cel tej części pracy, jakim jest próba ukazania i opisanie relacji tekstualnych zachodzących w obrębie jednej (przykładowej) paralaktycznej triady poetyckiej.

Szkice

Ś w i a t ł o / ś w i e t l i k. W *lampie dowolnej* podmiot wiersza posiada „zmysł światła” w ręce, ponadto sam tytuł tego liryku sygnalizuje nam obecność i ważność problematyki luministycznej. W *świętojańskich nocach* Platon „smaży” sobie na płomieniu świetlika bardzo swoistą pieczeń z pewnego owada oraz „odwróconych” słów Magellana, które stanowią antropologiczny imperatyw, mówiący o tym, aby chadzać „po nocach świętojańskich” w nadziei na to, iż „błysk robaczków świętojańskich” rozjaśni „sens słowa: człowiek”. W *wykładzie pindara* natomiast padają słowa o tym, że „światło jest trudne: bez lampy bez słońca bez gwiazd” i tylko „świetlik” jest w stanie uratować całą tę sytuację zanim wszystko pograży się w całkowitych ciemnościach.

D r o g a / p o d r ó ż. Podmiot *lampy dowolnej* „schodzi sobie z oczu” i kieruje się tam, gdzie „przewidziano” jego nogi „zdeptane w deskach niepotrzebnych”. W międzyczasie zaczepia go zagubiony „grzebień” i pyta o drogę. Semantyka *świętojańskiej nocy* skupia się w dużej mierze wokół motywu „podróży dookoła świata”, pojawia się tam postać „magellana” oraz dyrektywa: „trzeba po nocach świętojańskich chodzić”. Również *wykład pindara* traktuje o trudnej podróży morskiej przez *mare tenebrarum*.

W o d a / b r z e g. W przypadku *lampy dowolnej* mamy do czynienia z obrazem „byłe jakiej rzeki”, w której płyną „pstrągi zmacone przypadkowo”. Mowa jest także o „picciu”, „fali”, „brzegu” oraz „dnie”. W paralaksach motyw wody aktualizowany jest natomiast na mocy odwołań do podróży morskiej Magellana oraz za pomocą dookreślenia miejsca Pindarowego wykładu („brzeg” morza ciemności).

J e d z e n i e / g ł ó d. O „żywych głodach” i zaspokajaniu pragnienia czytamy w wierszu-„wzorcu”, tam też odnajdujemy motyw „stołu” (królewskiego), na którym trzeba zapalić „lampę dowolną”. Platon z wiersza *świętojańskie noce* „wrócił był od magellana głodny”, toteż od razu zabrał się on za przygotowywanie sobie pieczeni z „eidetycznej połaci czerwca” i „dziwnych słów podróżnika”. Pojawiają się tu ponadto wątki kanibalistyczne (dotyczące zarówno „magellana”, jak i „księcia szekspira”), które, jak już wspominałem, można odczytywać w kontekście Szekspirowskiego *Hamleta* (akt czwarty, scena trzecia), gdzie mowa jest o Poloniuszu, którego na „wieczery” zjadają „polityczne robaki”³⁶.

T e a t r. Obecność nazwiska Szekspira w tekście *świętojańskiej nocy*, aluzje do *Snu nocy letniej* i *Hamleta*, a także dwie ostatnie linijki tego liryku (traktujące o barbarzyńcach-kanibalach, którzy każdego wieczora „zjadają na scenie” posiłek z „księcia szekspira”) – sugerują, aby odszukać w wierszu-„wzorcu” wątków zwią-

³⁶ Fragment ten zawiera również i inne wątki (ryby, stół, owady, król, władza, podróż, śmierć), które da się odnaleźć w omawianej tu triadzie Karpowicza: „HAMLET: [...] My tuczmy wszystkie inne stworzenia dla siebie i tuczmy siebie dla czerwca. Spasiony król i wychudły żebrak to tylko dwie potrawy, dwa dania na tym samym stole. [...] Człowiek może łapać ryby na robaka, który paść się królewskim ciałem, i jeść rybę, która połknęła tego robaka. KRÓL: Co przez to rozumiesz? HAMLET: Nic, chcę wam tylko pokazać, jak to król może odbyć tryumfalną podróż przez kiszki robaka” (zob. W. Szekspir *Hamlet*, s. 173-174).

Małczyński Paralaksy Tymoteusza Karpowicza

zanych z teatrem. W *lampie dowolnej* odnajdujemy pewne przesłanki, aby całą sytuację opisywaną w tym tekście potraktować jako wydarzenie dokonujące się w przestrzeni scenicznej. „Ręka” posiada przecież do odegrania „wielką rolę” i została ku temu wybrana „między przedmiotami”, co może świadczyć o tym, że jest to po prostu atrapa ręki, zwykły teatralny rekwizyt. W wierszu czytamy także o „deskach niepotrzebnych”.

W ł a d z a / w o l n o ś ć. W *lampie dowolnej* oraz *świętojańskich nocach* pojawia się ponadto problematyka władzy i wolności. Już sam tytuł wiersza-„wzorca” aktualizuje tę tematykę, a wzmacniają ją dodatkowo motywy takie jak „królewski stół”, a także aspekty szekspirowskie, prymarnie związane ze sprawowaniem władzy przez wuja księcia Hamleta. Kwestia wolności zaznaczona zostaje również na mocy odwołania do słynnej platońskiej opowieści o jaskini, na dnie której przebywają niewolnicy przytwierdzeni kajdanami do ściany...

Wiersze-paralaksy są zatem uwikłane w semantykę wiersza-„wzorca” i nieodwołalnie z nim związane. Nie znaczy to, rzecz jasna, że pojedynczych paralaks nie można czytać w separacji od ich tekstualnej podstawy. Jest to oczywiście możliwe, tak jak możliwa jest wybiórcza lektura każdego tekstu, tyle tylko, że ów obustronny akt konfrontacji i zestawienia każdorazowo przynosi wiele pożytku temu, kto się na niego decyduje. Kwestię tę można ująć jeszcze nieco inaczej: późną poezję Karpowicza zarówno n a l e ż y czytać w całościowym kontekście wyznaczonym przez tytuły rozdziałów, trygonometryczne i paralaktyczne uwikłania oraz zależności, jak i czynić tego n i e p o d o b n a. Zawsze przecież coś jeszcze pozostaje „na boku” do lekturowego spenetrowania, coś umyka, podczas gdy czytelnik akurat nie może za tym podążyć. Ale reszta jest przecież podróżą dookoła świata, nie milczeniem.

Szkice

Abstract

Bartosz MAŁCZYŃSKI
University of Opole

Tymoteusz Karpowicz's Parallaxes

This article primarily focuses on the category of 'parallax' itself, its meaning/significance and how it is entangled in Karpowicz's obsession of structuring and putting in an order his own and other authors' texts. I have endeavoured to explain what 'parallax' is in the literary sense and how this notion is potentially referable to Tymoteusz Karpowicz's poetic project as expressed in his *Słoje zadrzewne* volume. To put it in most general terms, the Karpowicz parallax poem is, primarily, a poem strictly related to its 'pattern'-text as placed on the left-hand-side of the double-page and usually taken from one of the earlier-date volumes by this poet. But it is, simultaneously, a text that is 'divergent' from such a textual 'norm' or 'basis' in a not-quite-expectable manner; a poem 'shifted aside' against its starting point, not overlapping with the latter, not completely adequate. I tried to point out to the crucial points of semantic contact between these two poetic realities and, in parallel, to points of semantic deviations, taking into my consideration a selected exemplary parallaxic triad in the form of non-accidental arrangement of three pieces of verse (the sequence being: *lampa dowolna* and its two parallaxes, i.e.: *świętojańskie noce* and *wykład pindara nad brzegiem mare tenebrarum*).