

Teksty Drugie 1991, 3, s. 75-87



Metafora metafor. O poezji Tymoteusza Karpowicza

Andrzej Falkiewicz

Andrzej Falkiewicz

Metafora metafor.

O poezji Tymoteusza Karpowicza

1. W latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych Karpowicz był poetą eksperymentującym — „awangardowym“, jak przychwalał Julian Przyboś, ówczesny prawodawca nowoczesności w literaturze — i tego określenia starczyło, żeby w sztuce właśnie wyzwalającej się z prawideł socrealizmu zapewnić mu poczesne miejsce. Ale dla potomnych określenie „awangardowy” znaczy niewiele — znaczy tak długo, jak długo żywe są konwencje, przeciw którym awangardziści występują. Po czym historia literatury odnotowuje nazwiska tych, którzy sprzeciwili się konwencjiom, natomiast czytelnicy wybierają poetów, pamiętają poetów. Pamiętają tylko tych, którzy w miejsce obalonych konwencji, na wyłączny użytek swej poezji, stworzyli konwencję własną, własne reguły poetyckiej gry. Spośród poetów polskich o rodowodzie niewątpliwie awangardowym przykładem jest tutaj Miron Białoszewski, przykładem powinien być Julian Przyboś — powinien, bo sądu tego fachowcy dotychczas, moim zdaniem, nie uzasadnili — i przykładem jest właśnie, co mam zamiar uzasadnić, Tymoteusz Karpowicz. To, co napisałem wyżej, jeszcze nie jest w pełni zrozumiałe, gdyż zdaje się dziś dotyczyć wyłącznie spraw formy. Literatura dobrze osadzona na gruncie danych sobie, zbiorowo wytworzonych reguł ich obecności

zazwyczaj nie dostrzega, nie pojmuje ich znaczenia. Widzi w nich tylko zewnętrzny obowiązek, który w pewnym stopniu określa kształt utworów, ale nie pozostaje w żadnym związku ze światopoglądem ich twórców. To świadomość polskich lat osiemdziesiątych, przypadek współczesnych. Ludzie naprawdę dobrze wychowani nie powinni wiedzieć o przewagach i zasłudze dobrego wychowania, a konwencjonalni są konwencjonalni dlatego, że nie wiedzą, iż zachowują konwencje. Ci, którzy wiedzą — już konwencjonalni nie są, przykładem Gombrowicz, człowiek-Gombrowicz i jego twórczość. Ci, którzy nie wiedzą — jako zjawisko konwencje lekceważą, zapominają, że nie ma nigdy reguł i konwencji niewinnych. W każdej zawarte jest już jakieś całościowe rozstrzygnięcie świata, jego metafizyczny osąd — a pisarzowi, który chce być z artystyczną konwencją w zgodzie, nie pozostaje nic innego jak dookreślenie tego osądu, jak r o z p o w i a d a n i e tego, co milcząco zostało mu już wytyczone. Myślenie wbrew praktykowanej konwencji, działanie wymierzone w jej niejawną prawdę kończy się literackim niepowodzeniem.

Dlatego — między innymi dlatego — pojawiają się w sztuce nowatorzy, burzyciele reguł. Jeżeli skłonność do nieakceptowania tej milcząco danej prawdy zbiorowej jest wśród artystów powszechna, mamy do czynienia z nieczęstym przypadkiem zbiorowego ruchu odnowy sztuki — na przykład tym, który w pierwszej połowie wieku XX został nazwany awangardą — i ruch taki, niezależnie od świadomości poszczególnych jego uczestników, jest przede wszystkim aktem światopoglądowym, działaniem mającym zamiar filozoficzny. Tu otwiera się ogromne pole rozważań — na przykład nad tym, co Michel Foucault nazywał dyskursem, i procesami modyfikującymi dyskurs. Ale współcześni patrząc na nowatora dostrzegają tylko akt burzycielski. Widzą jego działanie dokonywane na formie utworów, konstatują łamanie zastanych konwencji — i nawet dostrzegłszy stworzone przez niego nowe reguły artystycznej gry, nową konwencję w miejsce właśnie zburzonej, nie rozumieją, co za tym działaniem się kryje; co m u s i się za nim kryć. Bo przecież, skoro w każdej konwencji artystycznej zawarty jest niejawnie i milcząco jakiś całościowy osąd świata, to stworzenie konwencji nowej oznacza zastąpienie go innym osądem. Skoro nie ma reguł i konwencji niewinnych i w każdej zawarta jest jakaś „ontologia”, jakieś rozstrzygnięcie metafizyczne, to pisarz odrzucając reguły zastane orzeka tym samym, iż na tamto rozstrzygnięcie nie przystaje. Innymi słowy: znaczy

to, że stwarzając reguły własne dokonuje tylko dla siebie, na wyłączną potrzebę własnej sztuki podstawowego rozstrzygnięcia, które ma wagę metafizyki.

Chcąc zatem zająć się poetyckim językiem Karpowicza, wypada mi się zająć jego metafizyką, pewnym koniecznym dla tej poezji sposobem bycia świata.

2. Najbardziej pobieżne, zewnętrzne wrażenia wyniesione z lektury to przekorna logika językowych konstrukcyj Karpowicza. Chciałbym ją nazwać językową logiką złej woli. Tutaj „nie ma mowy by mówić nie ma rąk by ręczyć” (*Nagość*, TL 78)¹ i ta właśnie niemowność i niemożność wyczerpuje niemal w całości doświadczenie podmiotu lirycznego *Trudnego lasu*: „co podniosę go z kolan na gałęzie / opada z moich nóg”, „ledwo dam mu słowo między drzewami / już je upuszcza na mój głos” (*Trudny las*, TL 5), „on niby wyjrzał / ale jeszcze nie mam na to oka”, „on jakby słucha / ale jeszcze mimo moich uszu” (*Nieco przed lasem*, TL 47). Powiada wprawdzie: „moja głowa jest w tym / aby zrozumieć rękę” (*Karabin*, TL 39), ale z wiersza nie dowiadujemy się, czy ją zrozumiał. Tu można równie dobrze zmówić modlitwę, jak „zmówić małą gąsienicę” (*Poranne drzwi do ogrodu*, WIZ 29), można śledzić „rozkład jazdy” — „na konie i ludzi /-potem na konie i siodła / potem na ludzi i hełmy”; „rozkład jazdy” prowadzony konsekwentnie aż po rozkład ciała, który potwierdza początkową złą wolę: „bardzo długo rozkładano ręce” (*Rozkład jazdy*, WIZ 10). Nie należy jednak, sądzę, brać zbyt dosłownie działań i zapędów niszczycielskich, gdyż ten „trudny las” — zapoczątkowany w tomie *Kamienna muzyka*, rozpisywany w *Znakach równania*, *W imię znaczenia*, *Trudnym lesie*, *Odwróconym świetle*, *Rozwiązywaniu przestrzeni* — jest po pierwsze i przede wszystkim gęstwiną idiomów: „w ten las (...) wchodzą dziś gęsto / jagody / po dzieci (*Przejście przez las czerwony*, TL 10).

I dla porządku. Idiom, czyli związek wyrazowy, zazwyczaj nieprze-

¹ W pracy cytuję następujące druki zwarte Tymoteusza Karpowicza i stosuję następujące skróty z numeracją stronic:

W imię znaczenia, Wrocław 1962 — WIZ

Trudny las, Warszawa 1964 — TL

Odwrócone światło, Wrocław 1972 — OŚ

Dramaty zebrane, Wrocław 1975 — DZ

Rozwiązywanie przestrzeni, poemat polimorficzny (fragmenty), Warszawa 1989 — RP.

tłumaczalny dosłownie na obce języki, którym posługujemy się łącznie, nie rozważając pozycji i znaczenia poszczególnych wyrazów. No właśnie — pozostaje idiomem dopóty, dopóki posługujemy się nim łącznie. Gdy jednak rozważymy pozycje i znaczenie poszczególnych wyrazów w idiomie, mamy do czynienia z tym, co wyżej pokazałem. Słowa ponownie zaczynają znaczyć rzeczy; rzeczy, przywrócone do łask, zdziwione przyglądają się sobie — i nie są w stanie wydobyć zrozumiałego dla nas głosu.

Ale zjawisko tej poezji jest w istocie perfidniejsze od zacytowanych przykładów, gdyż języki wykazują idiomatyczność nawet tam, gdzie ich zrazu o to nie podejrzewamy. Spróbujmy na przykład następujące polskie wyrażenia przełożyć dosłownie na któryś obcy język: Idę **po** sprawunki, chodzę **po** podłodze, będę zdawał egzamin **po** Jurku. Stoję **na** dachu, rozmieniam **na** drobne, przekładam **na** angielski, polegam **na** Wałęsie. Jestem **na** Litwie i **na** polanie, ale w polu i w Związku Radzieckim. Jestem w kuchni, jestem w partii, jestem w rozpacz. Muszę to poddać w wątpliwość, Małgosia zmieniła się w piękną dziewczynę, szukam prawdy w Chrystusie. **Mam** kawernę w płucach, **mam** tylko swoją pensję i **mam** jasny obraz swojej sytuacji — a pomimo to ona **ma** zawsze promienny uśmiech dla mnie. Oszczędzę sobie i czytelnikom wyczerpujących analiz. Wystarczy otworzyć któryś z poetyckich tomów Karpowicza, żeby zrozumieć, że właśnie idiomatyczność języka, w tym przypadku polszczyzny, jest głównym twórczym jego poezji i źródłem poetyckich puent. Jego „odwaga w prenumeracie” (OŚ 181), ale nasza powieść w odcinkach. Jego „twardy udój z gwarków” (OŚ 207), ale nasz świetnie rozumiały bogaty plon z pola, albo dzienny upiór z pralni, który też od biedy rozumiemy. Jego „odgórne zawieszenie podstaw” (OŚ 221), rozumiałe i dla nas nawet bez pomocniczych paralel.

Tu jednak pojawia się problem nowy. Im bowiem bardziej rozdzielnie przeczytamy trzy dopiero co wymienione słowa tworzące idiom, tym bardziej oczywista stanie się ich metaforyczna natura (o d g ó r n e ? — z a w i e s z e n i e ? — p o d s t a w ?), metaforyczność każdego ze słów z osobna. Odgórne, czyli prawdopodobnie spowodowane przez ludzi sprawujących władzę, zawieszenie, czyli prawdopodobnie przejściowe unieważnienie podstaw, czyli prawdopodobnie jakichś dotychczas oczywistych pewników... Pod idiomatycznością języka odkrywamy wcześniejszą od niej metaforyczność — i wszystko wskazuje na to, że dopiero ona umożliwia wiązanie słów w idiomy, lub nawet z m u s z a

słowa do związków idiomatycznych. Tak na przykład ze wszystkich przytoczonych tu użyć miejscownika ze słówkiem „w” tylko kuchnia jest rzeczywistym pojemnikiem materialnym, w którym mogę się znaleźć; pozostałe posłużyły się materialnym pojemnikiem metaforycznie. Ze wszystkich określeń sytuacyjnych określonych słówkiem „na”, jedynie dach określa moje rzeczywiste usytuowanie fizyczne; reszta to tylko bliższe lub dalsze metafory takiego usytuowania. Wszystkie przytoczone użycia czasownika „mieć”, orzekające dosłownie o posiadaniu, są albo stosowane metaforycznie, albo mówią o tym, czego nie posiadam, a dwa użyte przeze mnie przymiotniki — „jasny” i „promienny” — są oczywistymi metaforami, które odnoszą sytuację mówiącego do oglądanego w dzień krajobrazu i ciepłych promieni słońca.

Na tytułowe pytanie Karpowicza: „cóż to za trudny las unicestwiam / pragnieniem jego szumu” (TL 5) — można już zatem odpowiedzieć. Trudny, bo przedustawnie metaforyczny, jak nasza mowa, w którym — po wnikliwym rozpatrzeniu (te daremne próby przywołania jego szumu w wierszach!) — nic pewnego nie zostaje. Historycznie, w rozwoju tej poezji, widzę to następująco. Karpowicz najpierw posługiwał się metaforą niewinnie, jak każdy poeta; ta pozwoliła mu rozpoznać wszechmoc idiomów — tych dziwacznych i „zadanych” figur językowych — a dopiero to rozpoznanie doprowadziło go do odkrycia przedustawnej metaforyczności naszych języków, tak jak ją wyżej zobaczyłem. Wtedy poetyckie kursywy tomu *W imię znaczenia* wydają się miejscem granicznym. Także metaforą zaczął posługiwać się przekornie, z tą właśnie językową złą wolą, już w nowym duchu. Na przykład (przycaczam cały wiersz):

wilk mego dzieciństwa przy którego
ślepiach widzę przeświecone wszystkie
lasy świata

żołdak zlizujący krew z bagnetu
tak straszliwie jasną pod brzoza
przyglądający się łapczywie
wilkowi

są przerażającymi dwoma knotami
mojej pierwszej lampy co rodziła
okrakiem nad śniegami wilna
zamrożone kawałki
świata

a nad nimi pękał po dwóch stronach
blasku niezrozumiały krzyk zza góry
zamarzniętych płuc — uciekaj
bo to cię wyjaśni

(*Niezrozumiały krzyk*, RP 12)

Bez mała sześćdziesiąt słów, z których prawie każde jest metaforą; metafory niszane obok siebie, zawierane jedna w drugiej, które — pomimo oczywistych i kosztownych odniesień do autorskiej biografii — stają się tylko w s k a z a n i e m n a m e t a f o r y c z n ą o m o w n o ś ć m o w y. Niemal w każdym wierszu Karpowicza — jak gdyby niezależnie od jego treści — zmuszeni jesteśmy przyjmować ten poetycki „naddatek”, który staje się tylko i aż m e t a f o r ą m e t a f o r y c z n o ś c i. Dlatego powszechnie zauważana jego nieufność wobec języka słów wspierała naszą nieufność do języka oficjalnego, do propagandowych enuncjacji władców, ale zastosowana jako przykład zawsze się tym doraźnym intencjom wymykała. Myślę tu zwłaszcza o przykładach przywołanych w *Nieufnych i zadufanych*, głośnej książce Stanisława Barańczaka, w której autor śledził tylko pewnego rodzaju użytki, jakie robiono z metaforyczności, użytki czy nadużycia, i w swej analizie postępował tak, jak gdyby poza nimi język przylegał do rzeczywistości szczelnie i mógł światu nie kłamać. Podczas gdy Karpowicz przekornymi konstrukcjami swej poezji przekonywał nas — że nie przylega i kłamać musi.

„Zastana nieobecność przyjsia” (OŚ 277)? Oczywiście. Bez tych właśnie „stojących” lub „kroczących, przychodzących nóg” — bez elementów niewątpliwie cielesnych, będących częściami naszego ciała — nie moglibyśmy utworzyć w sobie pojęć. Nasze ciało jest pierwszym naszym kodem, podstawowym zasobnikiem obrazów dla naszych systemów symbolicznych. Za jego pomocą oswajamy najbliższe swe otoczenie fizyczne — oswajamy w filogenezie — i dopiero tak przetworzonymi przedmiotami fizycznymi (woda to krew Ziemi, skały to kości Ziemi, świat uorganizowany jak nasze ciało, a potem zbudowany na wzór naszego domu...) jesteśmy w stanie złowić dla siebie abstrakcję. Stąd trafnie zauważane przez Edwarda Balcerzana personifikacje i antropomorfizmy Karpowicza — ale rozumiane jako charakterystyka wyłącznie jego poezji — są już zawarte w tej pierwotnej, obrazującej metaforyczności. Swymi przekornymi konstrukcjami językowymi poeta dotarł tu do najbardziej elementarnych pokładów mowy. Nasza cielesność i materialność świata są bowiem kluczami do świata abstrakcji. Bo jak

inaczej moglibyśmy w y ł o ż y ć swą rzecz, gdyby nie była ona materialna? Wyłożyć na przykład na stół, albo wytłumaczyć.

Jest to oczywiste w każdym wykładzie naukowym — kiedy na przykład „wychodzimy” od przyjętych założeń (nogi!), kiedy „dostrzegamy” słuszność swych założeń (oczy!), albo „gruntujemy” swe poglądy i „stwarzamy zrąb” doktryny (łopata, siekiera!), czyli właśnie tych „założeń” (materiał budowlany, drewno albo kamień!), „zmagając się” przy tym z „poglądami” cudzymi (nasze mięśnie i pięści, oczy przeciwników!). Żadna nauka nie odbywa się bez metafor, a już najmniej mogą sobie na to pozwolić te w pełni zmatematyzowane, jak fizyka kwantowa, której „korpuskuły” i „fale” są tylko metaforami nazywającymi zachowanie się matematycznych funkcji.

Gdy natomiast nasze pojęcia umykają wszystkim bez wyjątku materialnym określeniom — znaczy to, że paramy się filozofią. A jej przedmiotem zainteresowania są w y ł ą c z n i e metafory — i w dodatku takie, które mogą być rozumiane w y ł ą c z n i e metaforycznie (na przykład czas: czas pojmowany przestrzennie, rozpostarty na obszarze wielu lat, czas jako punkt ruchomy w przestrzeni, wlokący się bądź biegnący szybko, i zarazem my, jak podróżnicy dosiadający czasu, lub przemieszczający się p o czasie).²

Ale to temat na osobną książkę, albo na bibliotekę. Tu chcę tylko zwrócić uwagę na tworzywo metafor Karpowicza. On mianowicie zderza najbardziej wyrafinowaną, naukową abstrakcję z najbardziej drastyczną fizycznością. Z jednej strony są „kalki logiczne”, terminy zaczerpnięte z rynsztunku logiki formalnej w *Odwróconym świetle*, trygonometria „secansów”, „cosinusów” i bełkotliwie mądre myśli przypisywane wielkim uczonym i artystom w *Rozwiązywaniu przestrzeni*, albo części dramatów „asymetrycznie przyspieszane” w *Dramatach zebranych*, a z drugiej — jest nasze ciało: szyje, płuca, wątroby, krocza, odbyty („gzi się biust na ropy”, *OŚ* 366), i jeszcze: elementarna materialność zwierząt, roślin, martwych substancji fizycznych („żelazo stojące żelazem / żelazo leżące krzyżem na żelazie”, *OŚ* 206). Postępuje tak — sądzę — dlatego, że chce drastycznie dać odczuć czytelnikowi rozdział między fizycznością a pojęciowością; między kaszanką a świętą Łucją, wrzodem

² Na temat idiomatyczności języka: patrz np. George Lakoff i Mark Johnson *Metafory w naszym życiu*, PIW, Warszawa 1988. O roli metafor w nauce i filozofii: patrz np. Max Blacka *Models and Metaphors*, Cornell University Press, Ithaca—New York 1962.

a Saint-John Persem, biologią a kulturą; chce maksymalnie spotęgować dystans dzielący oba człony metafory. I postępując tak ma wielką językową rację, po raz drugi dociera do najbardziej pierwotnych pokładów mowy, gdyż właśnie te metafory najśmielsze, wykazujące maksymalny odstęp, największą rozpiętość pomiędzy określającym a określanym — takie jak „światło prawdy”, „źródło sensu”, „potok argumentów” — są najtrwalej zadomowione (z a d o m o w i o n e?) w mowie potocznej (p o t o c z n e j?). Głównie (g ł ó w n i e?) tym odległym metaforom — tak powszechnym, że aż niedostrzegalnym — zawdzięczamy nasze porozumienie.

I dla porządku. Metafora, czyli określenie składające się z dwu członów, określającego i określanego, z których każdy należy do innej rzeczywistości. Tak jak kładąc obok siebie dwie barwy na płótnie konstatujemy, że jedna z nich jest zimniejsza, druga cieplejsza, tak z każdych dwu członów metafory jeden jest... musi być bardziej rzeczywisty, drugi mniej rzeczywisty, jeden szczególniejszy, drugi ogólniejszy, jeden bardziej fizyczny, drugi bardziej pojęciowy, jeden — ten konkretny w metaforze, drugi abstrakcyjny, jeden w mniejszej skali, drugi w większej, jeden bardziej materialny, drugi bardziej psychiczny czy duchowy, jeden bliższy mojemu ciału, jego cielesności, drugi — dalszy; i to bez względu na fakt, który z nich jest członem określającym, a który określanym. Bez względu na to, czy „obłoki płaczą (jak ja), czy też — „płaczą jak krokodyl”, „leję krokodyle łzy”; czy miłość jest „fundamentem mego zdrowia”, czy też — ciało „domem mej duszy”. A wynika stąd wniosek oczywisty: idiomu nie można przetłumaczyć dosłownie z języka na język, również nie można dosłownie przetłumaczyć metafory z języka na rzeczywistość. Do tego właśnie wniosku sprowadza się poetyckie świadectwo Karpowicza — gorzka diagnoza, jaką poeta postawił ludzkim sposobom wyrażania. Gdybyśmy, biorąc wszystko powyższe pod uwagę, chcieli zastosować rygorystycznie zalecenie wczesnego Wittgensteina — powiedział w *Tractatus Logico-Philosophicus*: „o czym nie można mówić, o tym należy milczeć” — prawomocnie moglibyśmy orzekać tylko o fizycznych stosunkach fizycznych rzeczy w fizycznej przestrzeni, a o wszystkim innym powinniśmy milczeć.

No i Karpowicz przekonuje nas swymi językowymi konstrukcjami, że powinniśmy milczeć. Jak Dziwny Pasażer, tytułowy bohater jego dramatu, który stracił drugą stronę ciała i „żyje tylko w połowie” (*DZ* 158), tak on, umieściwszy swój poetycki warsztat po stronie języka — nie po

stronie rzeczywistości — wszystkich swych operacji dokonuje wyłącznie na języku. Pod każdą nieufność stara się podłożyć następną nieufność, każdą podejrzliwość podejrzewa kolejnym podejrzeniem, każdą metaforyczną figurę licytuje figurą metaforyczną jeszcze bardziej — i tak postępując sprawia, że w tym podwójnym zaprzeczeniu rzeczywistości metaforą metafora znosi samą siebie. Tym samym „unicestwia” swój (i nasz!) „trudny las” idiomów i metafor.

3. Ale po co, po co to robi — i dlaczego z takim impetem? Gdy nie same przecież odkrycia Karpowicza, w istocie swej oczywiste, przykuwają naszą uwagę, lecz ich gwałtowność. Posłuchajmy zatem uważnie (przycaczam cały utwór):

i z miłości zdjęła chustkę z włosów
 potem zdjęła włosy poza chustkę
 potem co mogło przypominać włosy
 potem co niczego już nie przypominało
 zachodziła go ze wszystkich stron szyi
 potem szyja zachodziła w strony
 potem strony zachodziły w szyję
 potem stronom było już bez stron
 potem szyjom było już bez szyi
 była wesoła zrywała się z ciała
 potem ciało zrywała z ciała
 potem co mogło nie pamiętać ciała
 potem co niczego już nie pamiętało
 była ciągle taka sama jego
 jak nie jego była taka sama
 jak nie taka sama była już nie jego
 jak nie sama była już nie taka

(OŚ 32)

Ten niezwykły utwór nosi tytuł *Koło tańca miłosnego*, ale równie dobrze można go nazwać tańcem śmierci języka. Autor, sporządzając swe oskarżenie, powodowany zamiarem nicestwiącym, w czasie tańca niszczy po kolei coraz głębsze warstwy znaczeniowe swego utworu: najpierw nazwania materialnych powierzchni rzeczy, potem nazwania stosunków między rzeczami, potem — stosunków między rzeczami a językiem, potem — panujących w samym języku, potem — w metajęzyku, potem... w jeszcze jakimś meta-meta-
<http://rcin.org.pl>
 Za tym zdejmowaniem kolejnych warstw mowy kryje się wszakże

pewne szczególne założenie metafizyczne. Takie oto: tym, co naprawdę i jedynie istnieje, jest świat, język zaś jest tylko lustrem, które rysy świata odbija. Po jednej stronie znajduje się więc to nieprawdziwe, nasze (nasze widzenie świata, nasza mowa, nasza wiedza o świecie), a po drugiej — zakryta przed nami rzeczywistość, prawda rzeczywistości. Filozof zobaczyłby w niej może absolutny, bezsłowny *noumen*, Kantowską *Ding an sich*, i wspominał o transcendentálním założeniu, lub transcendentálním oglądzie. Uwierzywszy poecie i wykazując, że operacje jego dokonywane są wyłącznie po stronie języka, o tym właśnie założeniu mówiłem. Autor zakłada zatem — zakłada milcząco, samymi środkami swej poezji — taką sytuację ontologiczną, w której można zdjąć język z bytu, jak zdejmuje się z twarzy gipsowy odlew, lub obiera skórkę z owocu. Zakłada taki sposób bycia świata, w którym świat może istnieć bez języka. A tego założenia nie da się utrzymać.

Wielkość, ale i apodyktyczne sobiepaństwo poezji Karpowicza tkwi właśnie w tym — że nie umiemy przyjąć założenia, które warunkuje jego sztukę. Nie ma dla nas „świata”, jeśli nie został nazwany, przeniknięty naszymi systemami znakowymi. Widzimy tylko to, w co uprzednio włożyliśmy nasz język; nazywając — powołujemy do istnienia. A z drugiej strony — nie ma dla nas „języka”, jeśli nie został sprawdzony światem. Nawet najbardziej abstrakcyjne języki, jak język matematyczny, podlegają tej próbie (na przykład dopiero fakt, że z pomocą matematyki obliczamy skutecznie rzeczywiste odległości, uwiaryzelnia matematykę jako naukę). Nie ma rzeczywistości dziewiczej i nie ma bezinteresownych języków. Nie ma wyraźnego przedziału między tym, co nazywamy „językiem”, a tym, co odbieramy jako „rzeczywistość” — „język” jest rzeczywistością tak samo i w taki sam sposób co „rzeczywistość”. W sensie najgłębszym istnieje więc tylko to pogranicze — pogranicze „metaforyczne”, zawarte zawsze pomiędzy dwiema rzeczywistościami, objęte dwoma członami metafory. Jeżeli człowiek jest stworzeniem metafizycznym — a jest, bo, podobnie jak wszystkie stworzenia, został skazany na wykraczanie poza własną fizyczność (choćby po to, by zdobyć pożywienie) — to jest zarazem stworzeniem metafizycznym. Przebywając na swym pograniczu i sporządzając metafory — sporządzając je w świecie i w mowie — przysparza istnienia istnieniu. Ale nie są to te metafory, które demaskował Karpowicz, i nie dają się pogodzić z jego początkowym założeniem. Zakładają inne niż on przyjął rozstrzygnięcie bytu.

Na tego rodzaju zarzuty poeta odpowiedziałby może — bo powiedział w którymś z rozproszonych i czekających na wydanie esejów — że w sztuce interesują go tylko dążenia niemożliwe; nie to, co rzeczywiste, i nie to, co już wyobrażone, i nie do wyobrażenia podatne, lecz akurat to niewyobrażalne jest jedynie wartym uwagi przedmiotem sztuki. I tutaj nie wierzę mu. To znaczy — znam dążenia nieosiągalne, ale nie wierzę, że nieosiągalność może być ich motywem. Szukałbym motywów prostszych.

4. Wspomniałem przedtem Dziwnego Pasażera, który utracił swą prawą stronę, ale nie powiedziałem, że ten bohater krąży teraz samochodem po mieście i chce ją odzyskać; właśnie do tych poszukiwań sprowadza się zawikłana akcja sztuki *Dziwny pasażer*. Tematem dramatu Karpowicza *Noc jest tylko wygnanym dniem* jest podobne poszukiwanie. Prokurator został zbudzony o pierwszej w nocy budzikiem. Dzwoni drugi budzik, trzeci. To już nie przypadek i nie błąd w mechanizmie zegarów. Prokurator niewątpliwie sam swe budziki nastawiał, lecz nie pamięta dlaczego. Zjawia się Doktor, którego Prokurator także poprosił o zbudzenie o godzinie pierwszej. O tym fakcie również bohater zapomniał, tak jak wciąż nie pamięta, po co miał się zbudzić. Wraz z Doktorem przeszukuje zakamarki pamięci i zakamarki własnego organizmu. Wewnętrzne organy bohatera są badane z kompetencją fizjologa i dokładnością anatomicznego atlasu, zbadane zostają nawet tak mało znane składniki kału ludzkiego, jak indol i skatol. Wciąż bez skutku. Zaczyna się rewizja mieszkania. Prokurator poddaje rewizji własne akta rewizyjne, z wprawą policyjnego fachowca rozdziera grzbiety książek w poszukiwaniu grypsów, pruje wersalkę, krzesła, zdziera tapety. Wchodzi Wikary (również proszony o zbudzenie...), teraz bohater wraz z księdzem penetrują mniej wymierne rejony bytu, zwane duszą ludzką, zjawiają się następnii bohaterowie, itd.

Bardzo ciekawy jest ten proces poszukiwania przedstawiony w *Nocy*; podczas jego narastającego trwania coraz mniejsze znaczenie ma środowisko, które się przeszukuje — coraz więcej realności nabiera to, czego się szuka. Szukając jedynej realności bohaterowie bez skrupułów niszczą, nicują znane sobie języki i ich materialne zapośredniczenia. Wreszcie zburzona zostaje cała zabudowa sceny: zniszczeniu ulega „język” wzniesionej według wskazówek autora scenografii... A teraz przymierzmy ten obraz do jego poezji. Sporządzając przewrotne konstrukcje słowne Karpowicz doszedł do wniosku, że słowa są... bywają zawodne. Ale

niszcząc lustro wypaczające rysy świata wierzy, że gdzieś — tutaj — znajduje się rzeczywistość, która, „obrana” ze słów, ukaże się nam prawdziwiej. Nie o podejrzenia i nie o zniszczenie chodzi więc w jego sztuce, tylko o wiarę. Sporządzając swe przewrotne konstrukcje słowne — tak, metafory — sporządza inny dowód niż zamierzyl: przeciera sobie drogę do prawdziwego świata. Ale dlaczego? Jakie są motywy tego dążenia?

Posłuchajmy raz jeszcze: „...i z miłości zdjęła chustkę z włosów”. To jest tak proste, że nie mówiłem o tym dotychczas, aby tego „słowiarza” (tak nazywał poetów Julian Przyboś), tego tylko i wyłącznie autora, i na domiar poety uczonego, nie urazić. Chociaż co wrażliwi czytelnicy tych wierszy rozpoznają z łatwością, za nowatorstwem środków wyrazów ukryte, najprostsze wzruszenia: dom dzieciństwa, Ziemię Wileńską, życie rodzinne (matka, wielokrotne *Wiadomości od ojca w Odwróconym świetle*). Tak właśnie i w dramacie *Przerwa w podróży*, który, w wyniku zakłóconych wydarzeń scenicznych, kończy się podobnym jak *Noc* scenograficznym karambolem. Oto ostatni obraz dramatu:

Gospodarz uzbiera się w widły, otwiera drzwi, widłami wyrzuca chaotycznie spiętrzone w izbie statki i stopy ubrań. Od czasu do czasu wprawia widłami w ruch kołyskę. Nuci kołysankę [DZ 371].

Oglądana z tej perspektywy, jego awangardowa poezja byłaby tylko wysiloną, bardzo skomplikowaną modlitwą, mającą zapewnić uczestnictwo w tym, co niektórzy bohaterowie Dostojewskiego nazywali „żywym życiem”. Czymś w rodzaju Wittgensteinowskiego bezmownego, mistycznego obcowania ze światem. Na tym, sądzę — i już pisałem — zasadzają się wzruszenia czytelnicze czytelników *Odwróconego światła*: coś tak prostego w t a k i c h chaszcach. Wiele znakomitych wierszy wciąż nie gotowego *Rozwiązywania przestrzeni* będzie, sądzę, czytanych podobnie.

Tyle o zyskach. Zyskiem jest miejsce Karpowicza w literaturze; poezja, której nie da się pomylić z jakąkolwiek inną, proponująca jasno określone rozstrzygnięcie bytu; jego metafizyka, w służbie której działają jego metafory i tak wyrazista jak u niewielu poetów. Nie śmiem wyrokować o stratach. Ale gdy czasami jako czytelnik łapię go na rzadkim momencie nieuwagi, gdy rozpoznaję rzadką u tego poety metaforę niewinną, nie obarzoną zamiarem nicestwiącym („matka umyła ogień” w *Gramatyce*

przez *sen*, TL 59), to... to umiem sobie również wyobrazić inną jego wielką poezję.

5. Trochę mniej pewności siebie na zakończenie. Nie przeczę — to co powiedziałem, mnie wydaje się trafne; trafne pewnością krytyka. Krytyk dopiero wtedy uznaje, że swe zadanie wykonał dobrze, gdy uda mu się przedstawić dzieło jako w gruncie rzeczy prosty rebus, i przekona słuchaczy albo czytelników, że go rozwiązał. Z tego łatwego rozwiązania robi kłopotliwy prezent autorowi. Ale poza jego tekstem zawsze znajduje się ta nie objęta reszta, która zostawia poecie nadzieję na nowe wiersze, czytelnikom możliwość własnych odczytań i miejsce dla innych krytyków. Po kilkudziesięciu latach uprawiania takiego rzemiosła trudno traktować swą pracę serio. Tylko tego samodzielnego rozstrzygnięcia, które znalazł Karpowicz, bym bronił. Gdyż spośród poetów—burzycieli zapamiętywani bywają jedynie ci, których stać na nie.