

LUIZA STACHURA
(UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI)

POETYCKA CZASOPRZESTRZEŃ
W *SŁOJACH ZADRZEWNYCH* TYMOTEUSZA KARPOWICZA

LUMINARZ SŁOWA

Tymoteusz Karpowicz (1921–2005), jeden z najciekawszych poetów, dramatopisarzy i eseistów, dopiero niedawno powrócił w obręb przestrzeni krytycznoliterackiej. Rocznikowo należy on do pokolenia Kolumbów, poetycko przypisywany do „słowiarzy”, poetów lingwistycznych, debiutował w 1948 roku arkuszem poetyckim *Żywe wymiary*. Przez kolejne dwie dekady publikował często. W 1972 zaskoczenie krytyki wywołał *Odwróconym światłem*. Trudności piętrzą się przed każdym, kto zechce mówić o erudycyjnej i przemyślanej konstrukcji (arcy)dzieła Karpowicza, nic zatem dziwnego, że większość krytyków niejako skapitulowała i zaprzestała pisanie nie tylko o *Odwróconym świetle*, ale także o poprzednich książkach poetyckich.

W 1999 roku po dwudziestu siedmiu latach poetyckiego milczenia Tymoteusz Karpowicz zaprezentował arcyciekawy tom poetycki *Słoje zadrzewne* z przewrotnym podtytułem *Teksty wybrane*. Mimo iż w skład *Słojów zadrzewnych* wchodzi utwory w większości uprzednio drukowane, to jednak ich układ wytwarza nową poetycką czasoprzestrzeń, którą rozważać należy z kilku wzajemnie się uzupełniających perspektyw: struktury matematyczno-fizycznej¹ (tytułowe słoje jako osobliwe błędne koło, „elementy” jako części

¹ Nawijając do Heideggerowskiej metafory drzewa filozofii, można stwierdzić, że strukturą scalającą korzenie z koroną w *Słojach zadrzewnych* jest nauka (struktura matematyczno-fizyczna, która posłużyła Karpowiczowi do budowy książki poetyckiej). Korzenie to metafizyka, a glebą pozostaje doświadczenie metafizyczne. Musimy przejść od zewnętrżności do wnętrza. Powierzchnia jest doświadczalna zmysłowo.

składowe, *paralaksa*, *alfa* i *funkcje kąta alfa* czy *rozwiązywanie przestrzeni*), poetyckiej (literackiej) konstrukcji świata oraz swego rodzaju „dekonstrukcji” języka poetyckiego (od „archeologii” mowy, czyli poszukiwań prajęzyka ludzkości, po przebudowę i rekonstrukcję języka poezji).

Pierwsza i druga część artykułu to próba rekonstrukcji wybranych elementów Karpowiczowskiej wyobraźni poetyckiej (czas, przestrzeń, człowiek, bestiariusz). Niemniej jednak to w języku i poprzez język Karpowicz konstruuje wielowymiarową czasoprzestrzeń, w której każdy kolejny krok czytelnika zależy od stopnia jego zanurzenia w kulturze i orientacji w pułapkach tkwiących w samym języku. Innymi słowy, znajomość kodu kulturowego i wrażliwość na słowo warunkują równorzędny dialog z Karpowiczem. Tym samym zagadnienie polisemii czy kwestia „nierozstrzygalników” stają się nierozzerwalną, a właściwie kluczową częścią poetyckiego uniwersum *Słojów zadrzewnych* i im poświęcona została trzecia część artykułu.

MARE TENEBRARUM, CZYLI NOC DUSZY (ŚWIAT RZECZYWISTY²)

Podróż przez ciemny las duszy, naznaczony słojami (za)drzewnymi – warstwami zabudowującymi doświadczenie metafizyczne, rozpoczyna się przy źródle „nieistniejącego”. Zbliża się przed-świt. W tafli jeziora zobaczyć można przyśłych aktorów, którzy wystąpią na scenie teatru życia:

szept manekinów utopionych w lustrach
słysząc jak płyną podskórnymi i płasko
między szkłem chłodnym a swoim odbiciem³

Zarówno pora dnia (przed-świt⁴), jak i miejsce (jezioro – lustro⁵) stają się znakami przejścia. Przejście następuje między światem mistycznym, światem dzikiej i nieujarzmionej natury a przestrzenią przynależną ludziom. *Przed każ-*

Pozazmysłowo usiłujemy dotrzeć do istoty. Trwa to jednak całe życie, bowiem, mówiąc za Heideggerem, bycie prześwituje przez byt, a nie ujawnia się w pełni.

² Tu: przestrzeń aktywności człowieka, przede wszystkim życie społeczne, historia, polityka, nauka.

³ T. Karpowicz, *Słoje zadrzewne. Teksty wybrane*, Wrocław 1999, s. 10.

⁴ Karpowiczowski przed-świt (czyli granicę nocy i dnia) można powiązać z Heideggerowskim „prześwitywaniem” („prze-świtem”), a zatem ujawnianiem się „bycia”. Bycie (podobnie jak doświadczenie metafizyczne) przejawia się w momentach granicznych, na przykład: dzień-noc, jawa-sen, zdrowie-choroba bądź zdrowie-szaleństwo.

⁵ Lustro symbolizuje ambiwalencję, dwoistość, ale i prorocstwo czy wróżbę. Por.: W. Kopalinski, *Słownik symboli*, Warszawa 2001, s. 204–206.

dać chwilą⁶ jednak konieczne jest Słowo. Słowo właśnie determinuje wszystko to, co musi zaistnieć. Później nadchodzi czas *Zwiastowania*, a zatem czas przejścia, rozpadu wewnętrznej jedności na rzecz zewnętrznej różnorodności. Kiedy narodzi się człowiek, wtedy świt przeistoczy się niepostrzeżenie w zmierzch. Czasoprzeźrenność temu wyznacza ruch kołowy⁷ od wschodu do zachodu (czy raczej od Wschodu do Zachodu świata), od nieba ku ziemi, od światłości do ciemności. W wierszach wchodzących w skład tomu dominuje mrok. Noc i jesień wyznaczają i określają główną scenę, na której rozgrywa się tragedia ludzkości. Swoiste *theatrum mundi*⁸ w *Słojach zadrzewnych* swą zewnętrzną strukturą przypomina nie teatr (lalek), lecz cyrk⁹. Wskazuje zatem na wieczne trwanie przedstawienia, stałe (cykliczne) powtarzanie tych samych słów, gestów. Trawestując słowa Edwarda Stachury, można powiedzieć, że wszystko jest kuglarstwem. Nawet śmierć Jezusa sprowadzona do wielkanocnej szopki przenosi „wizdów” w obszary teatru, uludy, iluzji rzeczywistości¹⁰.

Przeźren w *Słojach zadrzewnych* przybiera kształt nie tyle koła (cyrkowa arena), ile kuli (bryła przestrzenna, płaszczyzna, a nie figura na płaszczyźnie). Obejmuje wszystkie ziemie od Wschodu do Zachodu. Kierunek Orient – Okcydent jest niebywale istotny, gdyż (pra)początek wszystkiego ma miejsce na Wschodzie. Tam wschodzi Słońce, tam przed-swyt przynosi światłość i życie, podczas gdy na Zachodzie panuje *mare tenebrarum*¹¹. Przeźren determi-

⁶ Zarówno wypowiedzenie *Przed każdą chwilą*, jak i słowo *Zwiastowanie* w tym przypadku są odwołaniem do tytułów (i treści) dwóch pierwszych *ELEMENTÓW* (tym słowem, zapisanym majuskulami, Karpowicz oznacza kolejne części) tomu *Słoje zadrzewne*.

⁷ Czasoprzeźren ściśle związana jest ze strukturą matematyczno-fizyczną w *Słojach zadrzewnych*, czyli błędnym kołem (słoje zadrzewne niczym swoisty uroboros), *elementami*, *paralaksą*, *alfą* i *funkcjami kąta alfa*, *rozwiązywaniem przestrzeni* i pięciokątem wytworzonym przez Karpowiczowskie *węzły*.

⁸ Poszczególne *ELEMENTY* zdają się aktami, zaś pojedyncze wiersze – scenami (przemieniającymi się, pozornie niepowiązanymi). Autonomiczność utworów jest ograniczona, zostały bowiem podporządkowane nadrzędnej koncepcji „słojów zadrzewnych”. Może także powstać wrażenie, iż znajdujemy się w muzeum sztuki, każdy wiersz (niczym obraz) jest odzwierciedleniem i (zarazem) przetworzeniem wizerunku naszego świata. My zaś stajemy się zarówno obserwatorami, jak i uczestnikami.

⁹ Należy zwrócić uwagę nie tyle na wiersze, w których występuje w wielu znaczeniach słowo „cyrk”, ile na utwór zatytułowany *pierscionek*. W tym wierszu pojawia się kula ziemiska (okrąg), ale także tytułowy pierscionek – pierścień, który „zamyka” dwoje ludzi „we wspólnej okrągłej przestrzeni” (T. Karpowicz, *Słoje zadrzewne...*, op. cit., s. 181); powraca tym samym zagadnienie struktury matematycznej – koła i kuli.

¹⁰ Zob.: T. Karpowicz, *NA THEATRUM DANE*, [w:] idem, *Słoje zadrzewne...*, op. cit., s. 210.

¹¹ Przy ustalaniu relacji między *oryginałem*, *kalką logiczną* i *kopią artystyczną* ważne

nuje czas, ale i zarazem czas wyznacza przestrzeń – od wschodu do zachodu (Słońca). Nocną przestrzeń za-ludniają manekiny¹² (które nie zostały pozbawione jedynie zmysłowości i cielesności), czarownice, diabły i na wpół upadłe anioły. Postacie literackie współlinnieją z wielkimi filozofami, myślicielami, pisarzami, zdobywcami i reformatorami. Jednakże w papierowym świecie papierowych ludzi(ków) niepapierowy jest jedynie ptak¹³. Manekiny – bezwolne marionetki – nie potrafią ocalić świata. Skazują przestrzeń, którą zamieszkują, na zagładę, permanentne obumieranie w nocy (czyli wtedy, gdy manekiny „działają”¹⁴ – zdobywają, niszczą, degradują, rozmnażają się) i odradzanie się w krótkim momencie przed-świt (wówczas manekiny przebywają między taflą jeziora a własnym odbiciem). Szereg postaci, wędrujących przez karty tomu *Słoje zadrzewne*, w swej istocie nie przypomina ludzi z krwi i kości. Owszem, często posiadają one imię bądź nazwisko, ale to przeważnie jedna (czasami dwie) wyrazista cecha wpływa na ich działanie, zachowanie – przywodzą na myśl pałubę. O wiele bogatszy i wewnętrznie zróżnicowany jest świat przyrody.

BESTIARIUM (ŚWIAT NATURY)

Łącznikami między światem mistycznym (sferą sacrum) a iluzją egzystencji ludzi-manekinów w wielkim teatrze wszechświata są zwierzęta. Poszczególne elementy przestrzeni – począwszy od nieboskłonu, poprzez powierzchnię ziemi i jej wnętrze, aż po morza, rzeki, jeziora oraz pozostałe akweny – wypełnione zostają zróżnicowaną fauną. Wśród latających stworzeń najliczniejszą grupę stanowią, co nie dziwi, ptaki¹⁵. Obszar wodny zdominowały ryby (karpie i śle-

okaże się usytuowanie czasoprzestrzenne: Wschód – Zachód (oryginał – kopia/kalka).

¹² Bohaterowie wierszy Karpowicza przypominają manekiny (choć poeta rzadko używa tego słowa), czyli swoiste lalki, marionetki. Nie są przywiązane sznurkami, nie posiadają sobie tylko właściwej „metki”, umożliwiającej ich zidentyfikowanie. Są puste (wydrażone) w środku. Mogą stać się każdym, ale zarazem i nikim. Niekiedy przybierają postać guignola, czyli francuskiej lalki teatralnej, wystawionej na pośmiewisko.

¹³ Zob. T. Karpowicz, *jeremiasz z makulatury*, [w:] idem, *Słoje zadrzewne...*, op. cit., s. 201. Wydaje się, że w poezji Karpowicza żyją i umierają „naprawdę” jedynie zwierzęta.

¹⁴ Można zaryzykować twierdzenie, że „działanie” marionetek to... praca snu. Destrukcja pojawia się nocą, kiedy kontury rzeczy rozmazują się. Sen ujawnia pełnię swej mocy w mroku – „gdy rozum śpi”.

¹⁵ Najczęściej występują pod ogólną nazwą – „ptaki” – ale pojawiają się też: słowiki, wróble, gołębie, łabędzie, orły, sępy, mewy, flamingi, bażanty, kolibry, żurawie, nietoperze. Spośród owadów można wymienić: muchy, pszczoły i motyle.

dzie), ale pojawiają się też dwa ssaki – wieloryb oraz delfin. Na ziemi zaś przeważają konie, wiewiórki, jelenie, wilki i psy¹⁶. Zazwyczaj jednak nazywane są zbiorczo i ogólnie „zwierzętami”, *białymi i czarnymi* zwierzętami (reprezentującym życie i śmierć).

Interakcja z człowiekiem kończy się najczęściej śmiercią zwierząt – świat ludzi zatem staje się światem Śmierci¹⁷. Przestrzeń przyrody natomiast warunkuje równowagę. Świat natury również bywa światem Śmierci, ale tylko wtedy, gdy zachodzi potrzeba zrównoważenia sił panujących na konkretnym obszarze. Zupełnie inaczej przedstawia się pod tym względem działalność ludzi. Przestrzeń człowieka cechują mrok, cierpienie i cielesność, bowiem „leżymy w rozszczepieniu światła”¹⁸, a „w koronach światła / i korzeniach nocy / wyrasta nasz wzrok”¹⁹. Zwierzęta (i roślinność), jako widzialne znaki przyrody, wyrażają pewną potencjalność tkwiącą w przestrzeni – możliwość narodzin i śmierci (cykliczność czasu²⁰) czy w końcu możliwość zetknięcia się z doświadczeniem metafizycznym. Oba światy zatem uzupełniają się, ale pod warunkiem, że jeden z nich nie zechce podporządkować sobie i całkowicie zdominować drugiego.

PALIMPSEST, CZYLI *ORYGINAŁ*, *KALKA LOGICZNA*, *KOPIA ARTYSTYCZNA* (ŚWIAT ARTYSTYCZNY)

Próba przybliżenia poetyckiego uniwersum *Słowów zadrzewnych* byłaby niepełna, gdyby nie uwzględnić jeszcze jednego aspektu – świata artystycznego, który u Karpowicza realizuje się nie tylko poprzez kulturowe odniesienia, ale przede wszystkim przez wybór odpowiedniego słowa poetyckiego. Dobrą ilustracją jest triada²¹: *oryginał*, *kopia artystyczna* i *kalka logiczna*, która wyznacza strukturę *Odwróconego światła*.

¹⁶ Znacznie mniejszą reprezentację stanowią (w kolejności alfabetycznej): barany, gęsi, jaszczurki, jeże, koty, kozy, kozły, krowy, króliki, kury, lisy, łanie, łasice, myszy, niedźwiedzie (białe – co istotne), owce, słonie, świny, węże, żółwie, żyrafy. Pod ziemią (i w ziemi) żyją: gąsienice, dżdżownice i robaki. Mnogość gatunków przywołuje skojarzenia z Arką Noego.

¹⁷ Przypomnijmy za Heideggerem, że cała życiowa aktywność człowieka w ostatecznym rozrachunku prowadzi ku śmierci.

¹⁸ T. Karpowicz, *Słowe zadrzewne...*, op. cit., s. 78.

¹⁹ Ibidem, s. 24.

²⁰ Cykliczność czasu implikuje figurę koła, która przywołuje asocjacje z zegarem (tarczą zegara – pewną powtarzalnością i kołem). Zmienność i zarazem (paradoksalnie) powtarzalność przyrody to dla człowieka jeden z wyznaczników upływu czasu.

²¹ Triada bardzo często... triadą przestaje być, gdyż Tymoteusz Karpowicz wprowadza niekiedy dwie bądź trzy *kalki logiczne*.

W *Słojach zadrzewnych* umieszczone zostały po dwie triady na końcu prawie wszystkich *ELEMENTÓW* (dokładnie: od II do X *ELEMENTU*) niczym swego rodzaju coda – podsumowanie, pozorne²² zamknięcie konkretnego *ELEMENTU*. Zastanawia układ: *kopia artystyczna* na jednej stronie, po przeciwnej – *oryginał*, pod nim zaś *kalka logiczna*. Centralne położenie *oryginału* wskazuje na jego funkcję scalającą *kopię* z *kalką* (*kopia* wraz z *kalką* wyznaczają pewną ramę – granicę percepcji). Przypomnijmy zatem, co oznacza wyraz „oryginał”. Etymologii tego słowa należy szukać w łacinie – bowiem łacińskie *originalis* (a więc „pierwotny”, „odziedziczony”) pochodzi od *origo* („początek”, „pochodzenie”, „ród”), to zaś od *oriri*, czyli: ‘wschodzić; wstawać; rodzić się’. Bardzo podobnie przedstawia się źródłosłów „Orientu”²³. *Oryginał* łączy się z czasoprzestrzenią tomu poetyckiego Karpowicza – wszystko ma swój początek na Wschodzie (dobrze mieć w pamięci, że między innymi pismo hebrajskie, arabskie czy chińskie zapisuje się od prawej do lewej). *Oryginał* staje się najistotniejszym²⁴ utworem z triady.

Pozostaje do rozstrzygnięcia, czy bliżej *oryginału* położona jest *kalka*, czy *kopia*. Wydawać się może, iż oba elementy są równo oddalone od „centrum” (*oryginału*). *Kopia* to „dokładne powtórzenie, odtworzenie oryginału”²⁵. Do określenia „artystyczna” wskazuje na akt kreacji, na sztukę i prawa, którymi się ona rządzi. *Kalka* jest „dokładnie i szczegółowo przerysowanym lub odmalowanym obrazem”²⁶, ale nie wolno zapomnieć, iż termin „kalka” występuje też w językoznawstwie i oznacza „wyraz lub wyrażenie stanowiące dosłowne tłumaczenie i kopię [podkr. autorki] obcego wyrazu, replikę, odbitkę”²⁷.

²² Triada zamyka, podsumowuje *ELEMENT*, ale jednocześnie otwiera kolejną część tomu poetyckiego i zapowiada następne wiersze, stając się nie tyle *quasi-postludium*, ile *niby-preludium*.

²³ Orient – łac. *orientalis* (‘wschodni’), od: *oriens* (‘wschód’), z: *oriri*. Zob. W. Kopalinski, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 1988, s. 370; por. A. Brückner, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa 1989, s. 383 (*origo* – ‘powstanie, początek’; stąd *oryginalny*).

²⁴ Wskazuje na to też znaczenie wyrazu „oryginalny” we współczesnej polszczyźnie. „Oryginalny” to tyle, co autentyczny, samoistny, swoisty, ale i... dziwaczny oraz osobliwy. Zob. W. Kopalinski, *Słownik wyrazów obcych...*, op. cit., s. 370.

²⁵ *Mały słownik języka polskiego*, red. S. Skorupka, H. Auderska, Z. Lempicka, Warszawa 1989, s. 302. Warto w tym miejscu przypomnieć o innym znaczeniu słowa „kopia” – bowiem jest to także „rodzaj kłującej broni” (zob. *ibidem*). Przy takiej interpretacji *kopia artystyczna* stałaby się orężem artystycznym, bronią sztuki.

²⁶ *Ibidem*, s. 256.

²⁷ *Ibidem*. Należy zaznaczyć, że wyrazu „kalka” zwyczajowo używa się do określenia papieru do kopiowania. *Kalka logiczna* zatem (w takiej interpretacji) byłaby pośrednikiem między *oryginałem* a logiką (pośrednictwo zakłada jednak pewne przekła-

Przymiotnik „logiczny”²⁸ łączy się, jak powszechnie wiadomo, z nauką. Jest ze swej natury pewną odwrotnością sztuki pozwalającej na odstępstwa, deformacje i przekształcenia. Tym samym *kalka logiczna* cechować powinna się precyzją i ścisłością, a *kopia artystyczna* – kreacją (artystyczną), pewną dowolnością w przetwarzaniu i multiplikowaniu znaczeń *oryginału* (przy omawianiu *kopii artystycznej* należy podkreślić znaczenie artystyczno-kulturowe *oryginału*, przy analizie *kalki logicznej* istotniejsze okaże się przesunięcie w sferę codziennego doświadcze(a)nia). A zatem *kalka logiczna* umiejscowiona zostaje bliżej *oryginału* (stąd usytuowanie *kalki* poniżej *oryginału*, na tej samej stronie), *kopia artystyczna* będzie wariantem, wariacją na określony temat²⁹.

Pierwszy *oryginał* z *ELEMENTU XI: Ukrzyżowanie* składa się z dwóch słów – *podziemne wniebowstąpienie*. Narzuca się niemal od razu dychotomia: to, co ziemskie (sfera profanum), i to, co należące do nieba (sfera sacrum). Na zasadzie asocjacji możemy dopisać do poszczególnych członów tego oksymoronu określony i silnie nacechowany semantycznie ciąg wyrazów. *Podziemne* kojarzy się, co oczywiste, z ziemią (jej wnętrzem), w dalszej zaś kolejności z ciemnością, mrokiem, czernią (bądź ciemnym brązem), śmiercią (grób), dołem, schodzeniem (zachód), poziomem, pozycją horyzontalną. Natomiast *wniebowstąpienie* konotuje taki szereg: nieśmiertelność (unieśmiertelnienie), wieczność, światło(ść), życie (wieczne), biel, w(s)chodzenie (wschód), góra, pion, pozycja wertykalna. Określenia można mnożyć. Efekt pozostanie ten sam – silna opozycyjność, antonimiczność obu członów wyrażenia *podziemne wniebowstąpienie*.

Dualizm pojęciowy jest permanentnie obecny w nazywaniu elementów rzeczywistości, porządkowaniu i przetwarzaniu informacji przez człowieka. Jeżeli podążymy za tak silną opozycją – w przypadku *podziemnego wniebowstąpienia* na ziemię i niebo – dokonamy mimowolnie hierarchizacji. Tym samym odrzucimy, usuniemy na margines to, co należy do sfery profanum, wysuwając na plan pierwszy sferę sacrum. Spróbujmy zatem przyjrzeć się wyrażeniu *podziemne wniebowstąpienie* z odmiennej perspektywy. Okaże się wtedy, że opozycyjność członów *oryginału* jest pozorna. Słowo „wniebowstąpienie” oraz jego dookreślenie „podziemne” w istocie cechują się ambiwalencją. Zarówno pierwsza, jak i druga część wypowiedzenia odwołuje się do życia

mania i deformacje, a więc nieidealne odwzorowanie).

²⁸ Logiczny – od łac. *logica*, z gr. *logikós*, od *lógos*, czyli mowa, słowo, myśl, księga, dowód. Zob.: W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych...*, op. cit., s. 306–307.

²⁹ Leszek Szaruga zauważa, że „kalki logiczne to siatki naszego myślenia, zaś kopie artystyczne stają się przeniesieniem postrzeżenia «oryginału» w sferę poznania niesformalizowanego, poetyckiego” (L. Szaruga, *Odwrócone światło – próba czytania*, [w:] *Podziemne wniebowstąpienie. Szkice o twórczości Tymoteusza Karpowicza*, red. B. Małczyński, K. Mikurda, J. Mueller, Wrocław 2006, s. 123–124).

(ziemia rodzi, umożliwia życie; niebo przynosi życie wieczne) i do śmierci (ziemia jako grób nie tylko człowieka; wniebowstąpienie to zniknięcie duszy i cała z ziemi – a zatem niejako „śmierć” w odbiorze tych, którzy pozostają). *Podziemne wniebowstąpienie* może odnosić się do pośmiertnego uwznioślenia kogoś (na przykład docenienie przez potomnych dokonań zmarłego). Jednakże wniebowstąpienie nie następuje po śmierci, a więc nie po symbolicznym złożeniu do grobu (*podziemne*). Zazwyczaj bywa zestawiane z wejściem Jezusa do nieba. Jeżeli zwrócimy uwagę na stwierdzenie, że wniebowstąpienie dokonuje się za życia (a nie po śmierci), to wtedy *podziemne wniebowstąpienie* odwoływałoby się albo do zejścia w głąb ziemi (Piekło, Królestwo Ciemności), albo do celowego zdeprecjonowania kogoś.

Wyrażenie *podziemne wniebowstąpienie* to jeden z „nierozstrzygalników”, Karpowiczowska aporia. Nie jest jasne, czy w kontekście wierszy wchodzących w skład książki poetyckiej *Słoje zadrzewne* uprzywilejowaną interpretacją jest ta, która uwypukla aspekt religijny (wniebowstąpienie Jezusa), czy świecki (nobilizacja bądź deprecjacja zmarłego). Pewną pomocą może okazać się podążenie za znaczeniami wpisanymi w *kalkę logiczną* oraz *kopię artystyczną*. *Kalka logiczna oryginału podziemne wniebowstąpienie* zatytułowana została *Denotowanie*³⁰ i brzmi:

ubywający nabrzmiewa
w zwiększającym się ograniczeniu
kat oszczędzający na powrozie
traci na gardle jeśli ma
prawe i lewe z żadnego boku
nie ujmiesz nic zabitemu
tylko żywy nie uchodzi cało³¹

Pierwszy wers można rozumieć dwojako: im mniej kogoś, tym więcej o nim świadczy (nieobecność silniej niż obecność wskazuje na konieczność istnienia Kogoś). Nie wyklucza to jednak innej, „biologiczno-fizjologicznej” interpretacji powyższego zjawiska. Chory (odchodzący, umierający) bardzo często puchnie (nabrzmiewa) fizycznie, wówczas „zwiększa się ograniczenie”, a więc zmniejsza się czasoprzestrzeń (czas życia i przestrzeń życia, którą można rozumieć poniekąd jako ciało). Żywy może stracić (z własnej winy bądź

³⁰ Pokrótkie przypomnijmy, że denotowanie to relacja pomiędzy wyrażeniem a jego denotacją. Denotacja – zakres konkretnej nazwy, czyli zbiór desygnatów danej nazwy, również – co ważne – przeszłych i przyszłych desygnatów (zatem wyklucza kompletność, definitywność, zamknięcie). Można też rozmaicie interpretować (w kontekście całego wiersza) wyraz „denotowanie”, wydzielając prefiks „de-” i śledząc grę zachodzącą między tym prefiksem a słowem „notowanie”.

³¹ T. Karpowicz, *Słoje zadrzewne...*, op. cit., s. 209.

poprzez działanie drugiego) wszystko – wszystko, czyli przede wszystkim życie, a w dalszej kolejności: przyjaźń, miłość, szacunek, sławę. Natomiast zabitemu nikt niczego nie odbierze³².

Kopia artystyczna o tytule *ZABITY NA WYSOKIEJ DRODZE*³³ zdaje się zapisem analizy i interpretacji obrazu³⁴. *Praesens historicum*, dominujące w wierszu, zamienia się w wieczne „tu i teraz” – ilekroć ktoś podejmuje analizę i interpretację obrazu lub zdjęcia, ilekroć ktoś przygląda się śmierci męczeńskiej. Kilka elementów wyznacza scenery: szczyty, wzgórze, doliny oraz zachodzące słońce³⁵. Zapadają ciemności, które „przykryją” śmierć skazańca. Górzyste ukształtowanie terenu wskazuje na miejsce odludne, doskonałe do wykonania egzekucji oraz (paradoksalnie) idealne miejsce do kontemplacji³⁶, rozmowy z Bogiem. *Kopię artystyczną ZABITY NA WYSOKIEJ DRODZE* cechuje mnogość „nierozstrzygalników”. Przypomnijmy, że *kopia artystyczna*, jeśli podążamy za jej nazwą, powinna korzystać ze środków właściwych przede wszystkim sztuce, a nie nauce. Sztuka zaś pełna jest „nierozstrzygalników”. Każda interpretacja może natrafić na aporię, dzięki czemu do dzieła sztuki powracać można (i należy) wielokrotnie.

Jedną z postaci występujących w wierszu jest sędzia, który „wysoki jak wszystkie wysokości wzięte razem”, może odnosić się zarówno do ziemskiego

³² „Rękopisy nie płoną” (M. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*, tłum. I. Lewandowska, W. Dąbrowski, Warszawa 1988, s. 366) – jak powiedział Woland, zatem jeśli zabitym jest twórca (artysta), to jego dzieła przetrwają. Jeżeli zaś zabitym z wiersza Karpowicza jest zwykły człowiek bądź bojownik o wolność, to znak jego nieobecności (jego działań, czynów) nie może zostać zakryty, zamazany, pominięty. A gdy mowa o Jezusie (w kontekście utworu Karpowicza), to – co jasne – po śmierci nikt nie jest Mu w stanie niczego odebrać.

³³ Z uwagi na długość tekstu *kopia artystyczna* został on załączony w aneksie.

³⁴ Ostatni wers brzmi: „[...] i zabity / to widzi na wskroś lecz w obrazie [podkr. autorki] czeka” – T. Karpowicz, *Słoje zadrzewne...*, op. cit., s. 208. Oczywiście, może to być obraz na przykład religijny bądź poświęcony miejscu kaźni, miejscu śmierci męczeńskiej, śmierci za wiarę, za ideały. Przypomina to także śledzenie kolejnych elementów fotografii. Nie można wykluczyć sytuacji, kiedy wiersz jest zapisem obserwowania egzekucji.

³⁵ „Ranę słońca” można rozumieć jako zachód słońca. Czerwień zachodzącego słońca przywodzi na myśl krew i ranę („ciekniecie” wciąż powtarzające się w wierszu). Dodatkowo takie skojarzenie zestawione zostaje ze skazańcem i jego ostatnim śpiewem (a zatem ze śmiercią). Pozostajemy w obrębie słów: zachód (krew) – noc – śmierć.

³⁶ Warto zwrócić uwagę na zarysowującą się w tak dobranej przestrzeni pozycję wertykalną. Niejednokrotnie pojawia się również odwołanie do drabiny Jakubowej (zob.: Rdz 28, 10-22). Nie można zapomnieć o nawiązaniu do III części *Dziadów* Adama Mickiewicza oraz do jednego z Mickiewiczowskich „nierozstrzygalników”, a mianowicie liczby „czterdzieści i cztery”. Otwiera to szeroką perspektywę religijno-kulturową.

władcy, jak i do Boga (absolutu). Goniec, jadący z ułaskawieniem, może przyczynić się do oswobodzenia jakiegoś (ułaskawienie wystawione jest in blanco) więźnia albo nikogo³⁷. Analogicznie przedstawia się sprawa z centralnymi i zarazem antagonistycznymi postaciami – śpiewającym skazańcem oraz śpiewającym (wtórującym?) katem. Uwięziony może okazać się Jezusem, ale równie dobrze męczennikiem za wiarę bądź przekonania. Kat zdaje się być albo szatanem, albo człowiekiem wykonującym swoją „pracę”, albo tłumem, który skazał skazańca na śmierć. Nie wyklucza to sytuacji, gdy kat jest swoistym alter ego skazanego. Kat konstituuje postawę skazanego i skazaniec zarazem implikuje postać kata. Innymi słowy – nie istnieje kat bez skazańca i skazaniec bez kata. Dobrze jest zatrzymać się na moment także przy trzech innych punktach w wierszu. Pierwszym z nich jest „(wysokie) światło samozniszczenia”. Wydaje się, że to oksymoron, ale może on okazać się... supernową³⁸. „Biały opłatek bez krwi” bez wątpienia odsyła nas do Baranka Bożego i ofiary (bezkrwawej), zaś w szerszej perspektywie do zbawienia, oswobodzenia, uwolnienia. Trzecią „aporią” jest „biała wulgata śmierci”, którą śpiewa skazaniec. Biała Biblia³⁹ zestawiona zostaje ze śmiercią. Czy to dlatego, że Biblia jest zapisem życia, nauczania, męki, śmierci i zmartwychwstania Jezusa? Czy dlatego, że skazaniec wie, iż zginie, ponieważ zginąć musi, aby wypełniło się Słowo?

Karpowicz zestawia ze sobą słowa i sytuacje, które w zależności od interpretacji, mogą odnosić się albo do sfery sacrum, albo do sfery profanum, albo znajdują się na pograniczu. Jednakże nie wykluczają się, a wręcz przeciwnie – dopełniają. Otwiera się tym samym długi szereg możliwych znaczeń i odczytań w zależności od wybranych kontekstów: religijnych, kulturowych, społecznych, literackich, filozoficznych, malarskich czy historycznych. *Oryginały*, chociaż pierwotnie wyznaczały i porządkowały strukturę *Odwróconego światła*, w tomie *Słoje zadrzewne* pełnią inną funkcję. Nie dotyczą już wyłącznie życia i męki Jezusa (o ile jeszcze podobne stwierdzenie było uprawnione przy interpretacji *Odwróconego światła*), ale odnoszą się do doświadczania czasoprzestrzeni przez całą ludzkość.

³⁷ Tym samym stanie się tylko symbolem (nie)możliwego uwolnienia, mrzonką, płoną nadzieją. Por. też: M 15, 6-15 (decyzja w sprawie uwolnienia Barabasa i Jezusa).

³⁸ Supernowa, czyli szereg eksplozji, w wyniku których powstaje nowy kosmiczny obiekt, emanujący niezwykle mocno, by w niedługim czasie zblednąć (wypalić się). Nie przesądza to jednak innych odczytań sformułowania „światło samozniszczenia”. Wszak „światłem samozniszczenia” może być bardzo mocne, jasne światło, które samo się spala bądź powoduje zazdrość innych i tym samym zostaje „skazane” na zniszczenie.

³⁹ Co ciekawe, Karpowicz używa słowa „Wulgata”, odwołuje się zatem do tłumaczenia Biblii na łacinę, czyli tłumaczenia dla szerokiego grona wiernych. Wulgata, którą śpiewa skazaniec, jest tym samym zrozumiała dla wszystkich (odwołuje się do pewnego wspólnego doświadczenia, wyrażając się w słowach jasnych dla każdego).

Podziemne wniebowstąpienie odwołuje się do walki o wolność, za wiarę, w obronie ideałów i wartości w świecie ginących wartości. Zdaje się poświęcone męczeństwu i męczennikom (dość powiedzieć, że *oryginał* następujący po *podziemnym wniebowstąpieniu* to *doprowadzanie wolności*). Można przyjąć również radykalną interpretację: *podziemne wniebowstąpienie* to nic innego jak bestialskie zabicie świętego i ukrycie jego ciała. Po zakopaniu ciała (*podziemne*) dokonuje się symboliczne „wniebowstąpienie”, a zatem uwznioślenie, nobilitacja dokonana przez absolut albo przez późniejsze pokolenia.

JĘZYK POETYCKI W STANIE PODEJRZENIA

Język determinuje nasze postrzeganie świata i odwrotnie – nasze percypowanie przestrzeni konstytuuje nasz język, w tym sensy poszczególnych słów. Co istotne, Karpowicz nie tylko jest świadomy kontekstualnego znaczenia wyrazów, ale dodatkowo wymaga tej wiedzy od czytelnika-interpretatora. Mając świadomość napięcia, ale i niuansów między znaczeniami jednego słowa łatwiej można zanegować albo zniwelować siłę sensów „utworzonych” przez kontekst i „wytworzonych” w kontekście⁴⁰. Negacja bądź niwelacja okazują się pomocne w wyrwaniu z automatyzmu mowy. Skoro (polifoniczne) słowa można (pozornie) dowolnie i swobodnie łączyć, co jesteśmy w stanie zakomunikować i czy w ogóle jesteśmy w stanie (za)komunikować cokolwiek? Permanentne napięcie między tym, co znaczące, a tym, co znaczone, w efekcie prowadzi albo do „wyprodukowania” dużej ilości znaczeń, albo do pustostłowa – bowiem im więcej znaczeń jednego słowa, im słowo bardziej polifoniczne, tym mniejsza jego wartość. Polifoniczność wpływa na rozmycie zakresu semantycznego, a w konsekwencji na rozmycie i rozproszenie każdego dyskursu, w szczególności zaś dyskursów dokonujących rewizji i reinterpretacji wcześniej wypracowanych sposobów mówienia o konkretnym temacie, zjawisku.

Na wszystkich poziomach języka (począwszy do morfemu, poprzez słowo, zdanie, aż po dyskurs) dokonuje się swoista selekcja znaczeń. Wybierane znaczenia konstytuuja i utrwalaja określoną frazeologię, zbitki słowne, metafory czy klisze. Na co dzień bezrefleksyjnie wypowiadamy tysiące słów – najczęściej wcale albo w dość ograniczonym zakresie uzmysławiamy sobie semantyczne nacechowanie wybranych przez nas i użytych w komunikacie słów. Pozornie neutralny wyraz obarczony jest mnóstwem konotacji, asocjacji, skojarzeń. Komunikat może zostać przez odbiorcę odczytany trochę inaczej bądź

⁴⁰ Jacques Lacan stwierdził, że język jest narzędziem nieskończonego odwlekania znaczeń. Dzieje się tak dlatego, że język permanentnie mnoży znaczenia, jesteśmy więc nieustannie „bombardowani” *signifiants*.

całkiem odmiennie od tego, co chciał przekazać nadawca, chociaż większość użytkowników języka nie jest tego świadoma. Świadomość języka zaś – szczególnie struktury semantycznej – uniemożliwia manipulację poprzez substytucje, (nagle, gwałtowne bądź powolne) przesunięcia i przeniesienia znaczeń.

Wyrwanie czytelnika-interpretatora z automatyzmu mowy dokonuje się na każdej stronie *Słojów zadrzewnych*. Język poetycki znajduje się w stanie nieustannego podejrzenia. Tymoteusz Karpowicz sięga po słowa „zarezerwowane” dla nauk ścisłych (jak „paralaksa” czy „koło”, „równanie”, nie wspominając o „cosinusach”, „tangensach” oraz innych elementach jego poetyckiego tomu) i przenosi je wprost do wiersza. Trudno mówić o rzeczywistości jedynie za pomocą języka naukowego. Składnię i leksykę wierszy wzbogaca Karpowicz także „mową codzienną”, wyrazami zapożyczonymi, a w szczególności różnego rodzaju kliszami językowymi, pochodzącymi z nieomal wszystkich poziomów i odmian języka. Wielogłosowość kultury, w której partycypujemy i którą jednocześnie (o czym często zapominamy) współtworzymy, rozmywa faktyczne i niepodważalne znaczenia, doprowadzając do ciągłych gier, napięć, niejednoznaczności czy w efekcie do pustosławia, semantycznej miąłkości.

Karpowiczowska „archeologia mowy” jest ściśle związana z poszukiwaniem języka uniwersalnego⁴¹, zdolnego wyrazić na płaszczyźnie semantycznej (ideałem byłaby możliwości uchwycenia zbieżności i na płaszczyźnie semantycznej, i na płaszczyźnie etymologicznej) dzieje ludzkości. Innymi słowy, język uniwersalny jest kodem umożliwiającym pełne uczestniczenie w kulturze. Odkrywanie przez poezję i w poezji „uniwersaliów” prowadzi jednak, paradoksalnie, do uwypuklenia mnogości znaczeń. Pole semantyczne każdego ze słów, które mogłoby stać się kulturowym łącznikiem (na przykład „słońce”, „woda”, „ogień”), rozszerzyło się w toku rozwoju (ewolucji) ludzkości. Permanentna rewizja języka poetyckiego, nieufność, prowadzą do sięgania w głąb, do poszukiwania znaczeń zatartych, wypartych, pomijanych. Słowa „opalizują” znaczeniami.

W poezji Tymoteusza Karpowicza szczególnie istotne okazuje się dekonstruowanie⁴² frazeologizmów, które wpływają na nasze postrzeganie świata i języka: schematy i klisze językowe determinują stereotypy i stanowią podstawę do „fałszowania” rzeczywistości poprzez podstawienia semantyczne, czyli substytucje. Karpowicz dekonstruuje jednak język na wielu poziomach (składniowym, leksykalnym, brzmieniowym, metaforycznym). Zarzucane Karpowiczowi silna meta-

⁴¹ „Archeologia mowy” oraz poszukiwania języka uniwersalnego są osobliwym uroborosem – wzajemnie się konstytuują, wypływają z siebie i do siebie powracają.

⁴² Karpowiczowska dekonstrukcja nie jest tożsama z dekonstrukcją Jacques’a Derridy czy Paula de Mana, ale wiąże się z przenoszeniem akcentów i rozbijaniem skostniałych struktur językowych i semantycznych.

foryzacja i idiomatyczność języka poetyckiego tak naprawdę są efektem nagromadzenia polifonicznych słów. Uwydatnienie szerokiego pola semantycznego umożliwia przeniesienie akcentów oraz – w konsekwencji – rekonstrukcję (uchwycenie zatartych i wypartych znaczeń, co wiąże się z wysunięciem na pierwszy plan polifoniczności języka).

ANEKS

Wiersz T. Karpowicza pt. *ZABITY NA WYSOKIEJ DRODZE*, z tomu: *Słoje zadrzewne. Teksty wybrane*, Wrocław 1999.

Tymoteusz Karpowicz

kopia artystyczna

ZABITY NA WYSOKIEJ DRODZE

kto to śpiewa w ranie słońca
białą wulgatę śmierci i wśród pastoralnych
szczytów powietrza przeprowadza
na drugą stronę zamkniętego lodu
swoje usta na cudze milczenie
już za wysokie za nim idzie jego kat dokładny
i też śpiewa rana słońca czerwienieje z boku
otwartego wycieka samorodna krew na wstęgi
orderowe za nim cieknie sędzia też wysoki jak wszystkie
wysokości wzięte razem za tą wysokością
cieknie ślepa karta kodeksu i stara się czytać
sama siebie w tej sprawie wysokiego światła
samozniszczenia a zabity na wysokiej drodze
wciąż śpiewa i też czyta na wulgacie
własny biały opłatek bez krwi jakże wszystko
stało się wysoko bez upadku w lawiniastą górę
skąd najniższej nuty trudno sięga ich głos na drabinie
czterdziestu czterech jakubów są już na przełęczy
skąd niewidoczna dolina podrywa nagle zaciętego gońca
z ułaskawieniem skazańca in blanco do karku goniec
też porusza ranę słońca ustami lecz z nich się obsuwa
co krok z wypróżnionego z krwi i kości ciała
po zakrzepłym zboczach kamieni i powietrza więc nie dojdzie
nawet już po czasie ziemi i powietrza i zabity
to widzi na wskroś lecz w obrazie czeka

POETICAL SPACE-TIME IN *SŁOJE ZADRZEWNE*
BY TYMOTEUSZ KARPOWICZ

The article aims to examine the literary construction of space in *Słoje zadrzewne* by Tymoteusz Karpowicz in three aspects: the real world, the bestiary and the artistic world (represented by the original – *oryginal*, the logical cliché – *kalka logiczna* and the artistic copy – *kopia artystyczna*). The analysis of poems reveals Karpowicz's tendency to search for a universal language, which would allow for more conscious cultural participation. These findings can contribute to further critical study of Karpowicz's poetry and works by other linguistic poets.

BIBLIOGRAFIA

1. Balcerzan E., *Poezja polska w latach 1939–1965. Część II*, Warszawa 1988.
2. Barańczak S., *Antynomie języka albo Wszegmoc i nędza mowy*, [w:] idem, *Ironia i harmonia. Szkice o najnowszej literaturze polskiej*, Warszawa 1973.
3. Brückner A., *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa 1989.
4. Falkiewicz A., *Postłowie. „Dlaczego uparłeś się mówić ze mną tak niejasno?”*, [do:] Tymoteusz Karpowicz, *Słoje zadrzewne*, Wrocław 1999.
5. Gutorow J., *Tymoteusz Karpowicz. Rozgałęzienie*, [w:] idem, *Urwany ślad. O wierszach Wirpszy, Karpowicza, Różewicza i Sosnowskiego*, Wrocław 2007.
6. Heidegger M., *Czym jest metafizyka?*, [w:] idem, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, tłum. K. Pomian, Warszawa 1977.
7. Heidegger M., *Przyczynki do filozofii (Z wydarzania)*, przeł. B. Baran, J. Mizera, Kraków 1996.
8. Karpowicz T., *Odwrócone światło*, Wrocław 1972.
9. Karpowicz T., *Słoje zadrzewne. Teksty wybrane*, Wrocław 1999.
10. Karpowicz T., *Wiersze wybrane*, Wrocław 1969.
11. Kopaliński W., *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1988.
12. Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 2001.
13. Kopaliński W., *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 1988.
14. Krasoń K., *Sztuka aluzji literackiej w twórczości lirycznej Tymoteusza Karpowicza*, Szczecin 2001.
15. *Mały słownik języka polskiego*, red. S. Skorupka, H. Auderska, Z. Łempicka, Warszawa 1989.
16. Nycz R., *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995.
17. *Podziemne wniebowstąpienie. Szkice o twórczości Tymoteusza Karpowicza*, red. B. Małczyński, K. Mikurda, J. Mueller, Wrocław 2006.
18. Pustkowski H., „*Gramatyka poezji?*”, Warszawa 1974.
19. Sławiński J., *Próba porządkowania doświadczeń*, [w:] idem, *Prace wybrane*, t. 5, *Przypadki poezji*, Kraków 2001.

20. Szymański W. P., *Kwadratura koła. Poezja Tymoteusza Karpowicza*, [w:] idem, *Outsiderzy i słowiarze. Eseje. Szkice. Interpretacje*, Wrocław 1973.
21. Tatarkiewicz W., *Historia filozofii*, t. 2: *Filozofia nowożytna do roku 1830*, Warszawa 1988.