

## **„OTWIERANIE WSZECHŚWIATA”**

MONOGRAFIE  
FUNDACJI NA RZECZ NAUKI POLSKIEJ

RADA WYDAWNICZA

Andrzej Borowski, Michał Buchowski, Magdalena Micińska,  
Andrzej Pieńkos, Szymon Wróbel

FUNDACJA NA RZECZ NAUKI POLSKIEJ

**Karolina Górniak-Prasnal**

**„OTWIERANIE WSZECHŚWIATA”**

**POLSKA POWOJENNA  
AWANGARDA POETYCKA:  
TYMOTEUSZ KARPOWICZ  
I KRYSTYNA MIŁOBĘDZKA**

TORUŃ 2022

Wydanie książki jest subwencionowane  
w ramach programu Monografie  
przez Fundację na rzecz Nauki Polskiej

Redaktor tomu  
*Magdalena Bizior-Dombrowska*

Korekty  
*Agnieszka Markuszewska*

Projekt okładki i obwoluty  
*Barbara Kaczmarek*

Printed in Poland  
© Copyright by Karolina Górniak-Prasnal  
and Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu  
Toruń 2022

ISBN Opr. miękka 978-83-231-4912-5  
ISBN Opr. twarda 978-83-231-4913-2  
eISBN 978-83-231-4914-9  
DOI <https://doi.org/10.12775/978-83-231-4914-9>

**WYDAWNICTWO NAUKOWE  
UNIwersytetu MIKOŁAJA KOPERNIKA**  
Redakcja: ul. Gagarina 5, 87-100 Toruń  
tel. +48 56 611 42 95, fax +48 56 611 47 05  
e-mail: [wydawnictwo@umk.pl](mailto:wydawnictwo@umk.pl)  
Dystrybucja: ul. Mickiewicza 2/4, 87-100 Toruń  
tel./fax: +48 56 611 42 38, e-mail: [books@umk.pl](mailto:books@umk.pl)  
**[www.wydawnictwoumk.pl](http://www.wydawnictwoumk.pl)**

Wydanie pierwsze  
Druk: Drukarnia Wydawnictwa Naukowego UMK

*Mojemu Mężowi*



*W doskonałej liryce powinno być jak w odlewie gipsowym:  
ZACHOWANE POWINNY BYĆ I NIE ZGLĄDZONE NOŻEM TE KRESY,  
GDZIE FORMA Z FORMĄ MIJA SIĘ I POZOSTAWIA SZPARY.  
Barbarzyniec tylko zdejmą to nożem z gipsu i psowa całość.  
Ale zaprzysięgam się Wam, że to, co Polacy zwą liryką,  
jest SIELANKĄ I MAZURKIEM!*  
Cyprian Norwid

*Poezja żywcem wymyka się wszelkim określeniom.  
Określenie jest dla niej smutnym rodzajem trumny szklanej,  
która – przejrzysciejąc – zabija. Ileż to razy, naukowo rozważając  
niepochwytną i zmienną istotę poezji, nic innego nie czynimy –  
jeno uroczyście kołyszemy w próżni trumnę szklaną w tym przekonaniu,  
że oczom własnym i cudzym wspaniałomyślnie rozwidniamy  
przyłapaną na gorącym uczynku i odtąd już posłuszną nam tajemnicę poezji!  
A zauważmy to mimochodem, lecz niezupełnie od niechcenia, że ilekroć poezja  
przestaje być dla nas tajemnicą, tylekroć my dla niej przestajemy być poetami.*  
Bolesław Leśmian

*Całe życie poświęcić poezji – żyć poezją? Czy to nie strata życia?  
Ale cóż jest życiem ludzkim, jeśli nie uprawianie zawodu?  
Tylko przecież coś robiąc określamy się jako ludzie, tylko dzieło człowieka,  
a nie jego wyobrażenie o sobie mówi ważnie o człowieku.  
Lecz czyż poezja jest zawodem? [...] Wierszy się nie pisze, wiersze się zdarzają.*  
Julian Przyboś





# Spis treści

WYKAZ SKRÓTÓW .....	9
---------------------	---

## CZĘŚĆ I

### POWOJENNA AWANGARDA POETYCKA. KARPOWICZ I MIŁOBĘDZKA – PROJEKTY RÓWNOLEGŁE

ROZDZIAŁ 1. WSTĘPNE ROZPOZNANIA .....	13
W stronę otwartości. Założenia i hipotezy .....	13
Przedmiot badań i metodologia .....	26
W kręgu niestabilnych pojęć: modernizm, awangarda, neoawangarda .....	34
ROZDZIAŁ 2. WPROWADZENIE DO LEKTURY RELACYJNEJ.....	57
Propozycje krytyki anglosaskiej w kontekście polskiej awangardy powojennej .....	57
Powojenna awangarda na tle wybranych dyskusji krytycznych	78
Z inspiracji filozoficznych i literackich .....	100

## CZĘŚĆ II

### WIERSZ JAKO SPOTKANIE. WYBRANE OBSZARY LEKTURY RELACYJNEJ

ROZDZIAŁ 1. NIEMOŻLIWA CAŁOŚĆ. AWANGARDYST(K)A WOBEC ŚWIATA .....	157
Nieudane „zamachy na Wszystkość” .....	157
„Bogactwo nieobecności”. Powojenna awangarda wobec reprezentacji .....	174
„Konieczność mówienia nowych”. Poeta jako człowiek pierwotny.....	189
ROZDZIAŁ 2. STRATEGIE WYRAŻANIA. MATERIALNOŚĆ	
I PERFORMATYWNOŚĆ POEZJI .....	219
Inwencja genologiczna.....	219
<i>Poeta faber</i> w laboratorium języka .....	251

Archiwa <i>in statu nascendi</i> . Wstęp do badań nad procesem twórczym .....	268
Typografia i kompozycja strony jako czynniki znaczeniowotwórcze .....	288
ROZDZIAŁ 3. PODMIOT W PROJEKTACH POWOJENNEJ AWANGARDY.	
OTWARCIE NA INNEGO .....	319
Między depersonalizacją a autorskim śladem .....	319
Strategie autokreacji w poezji powojennej awangardy .....	346
„Ciemność mowy”. Awangarda wobec czytelnika .....	368
ZAKOŃCZENIE	
OD LEKTURY RELACYJNEJ DO LEKTURY OTWARTEJ	
Metafora otwarcia w lekturze relacyjnej .....	405
Ku dalszym perspektywom interpretacyjnym .....	418
PODZIĘKOWANIA .....	435
BIBLIOGRAFIA .....	437
NOTA BIBLIOGRAFICZNA .....	475
SUMMARY .....	477
INDEKS OSÓB .....	481

## Wykaz skrótów

- AKM – materiały archiwalne Krystyny Miłobędzkiej i Andrzeja Falkiewicza, Zakład Narodowy im. Ossolińskich
- ATK – materiały archiwalne Tymoteusza Karpowicza, Zakład Narodowy im. Ossolińskich
- E – Tymoteusz Karpowicz, *Eseje*, t. 1, Wrocław 2019
- DR – Tymoteusz Karpowicz, Andrzej Falkiewicz, Krystyna Miłobędzka, *Dwie rozmowy: Oak Park – Puszczykowo – Oak Park. Wybór listów*, oprac. Jarosław Borowiec, Wrocław 2011
- HK – *Heinrich Kunstmann – Tymoteusz Karpowicz. Listy 1959–1993*, oprac. Marek Zybura, Wrocław 2011
- MK – Mirosław Spychalski, Jarosław Szoda, *Mówi Karpowicz*, Wrocław 2005
- MW – *Miłobędzka wielokrotnie*, red. Piotr Śliwiński, Poznań 2008
- PN – Tymoteusz Karpowicz, *Poezja niemożliwa. Modele Leśmianowskiej wyobraźni*, Wrocław 1975
- PW – *Podziemne wniebowstąpienie. Szkice o twórczości Tymoteusza Karpowicza*, red. Bartosz Małczyński, Kuba Mikurda, Joanna Mueller, Wrocław 2006
- SŚ – *Szare światło. Rozmowy z Krystyną Miłobędzką i Andrzejem Falkiewiczem*, red. Jarosław Borowiec, Wrocław 2009
- SZ – Tymoteusz Karpowicz, *Słój zadrzewne. Teksty wybrane*, Wrocław 1999
- WCSN – Joanna Roszak, *W cztery strony naraz. Portrety Karpowicza*, Wrocław 2010
- W – *Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach*, red. Jarosław Borowiec, Wrocław 2012
- ZG – Krystyna Miłobędzka, *Zbierane, gubione (1960–2010)*, Wrocław 2010
- ZJ – Krystyna Miłobędzka, *Znikam jestem. Cztery wieczory autorskie*, Wrocław 2010



CZEŚĆ I

**Powojenna awangarda poetycka.  
Karpowicz i Miłobędzka –  
projekty równoległe**



## Wstępne rozpoznania

### W stronę otwartości. Założenia i hipotezy

Celem prezentowanego studium jest zaproponowanie nowego sposobu lektury poezji Tymoteusza Karpowicza (1921–2005) i Krystyny Miłobędzkiej (ur. 1932), który polega na podjęciu lektury relacyjnej, tj. takiej, w której te dwa nowatorskie projekty powojennej poezji awangardowej będą nawzajem się oświetlać i stanowić dla siebie kontekst<sup>1</sup>. Postawa ta wynika z przekonania o głębokim, choć niewystarczająco eksponowanym w badaniach, potencjale dialogicznym poezji obojga autorów, a także o możliwości przynajmniej częściowej rewizji tezy o jej „niezrozumiałości”. Lektura relacyjna pozwala, po pierwsze: zaobserwować punkty wspólne w wizjach poezji Karpowicza i Miłobędzkiej, po drugie: uzasadnić propozycje historycznoliterackiego umiejscowienia obu idiomów i po trzecie: ujrzeć każdy z nich z szerszej perspektywy.

Zaproponowaną lekturę można nazwać – z dużą dozą ostrożności – również lekturą porównawczą, choć ze względu na to, że nie mamy do czynienia z autorami różnojęzycznymi, określenie to może budzić uzasadnione wątpliwości. Dlatego używam sformułowania „lektura relacyjna”, która będzie odnosić się nie tylko do interpreta-

---

<sup>1</sup> Używam określenia „projekt poetycki”, odnosząc się do tego, w jaki sposób Michał Paweł Markowski mówi o „projekcie nowoczesności krytycznej”, zwracając uwagę na jego otwarty, niedokończony charakter oraz na problem związków między literaturą a życiem. Zob. M. P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007, s. 50. Bliskie temu stanowisku wydaje się przekonanie Andrzeja Skrendy o niekonkluzywnym, otwartym charakterze poezji lingwistycznej rozumianej jako projekt epistemologiczny. Por. A. Skrendo, *Poezja lingwistyczna jako projekt epistemologiczny. Zerwanie, ustanowienie, zawieszenie*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2006, nr 13, s. 23–34.

cji tekstów poetyckich, lecz także do analiz materiałów archiwalnych i autokomentarzy. Książka ta nie rości sobie praw do bycia rozprawą komparatystyczną, choć metody i narzędzia w niej użyte – dzięki wspólnej podstawie, którą stanowi tradycyjna filologia – mogą być zbieżne z metodami stosowanymi przez komparatystykę literacką<sup>2</sup>. Pojęcie lektury relacyjnej nie odnosi się z kolei bezpośrednio do określenia „poetyka relacji” (*poétique de la relation*) Édouarda Glisanta, pozostając w bardzo luźnym związku z jego rozważaniami dotyczącymi relacji z Innym<sup>3</sup>.

Książka stanowi rozbudowane studium strategii poetyckich i filozofii tworzenia Tymoteusza Karpowicza i Krystyny Miłobędzkiej, z uwzględnieniem biograficznych związków między autorami i relacji, jaka łączy ze sobą dwa poetyckie projekty. Jako opowieść o powojennej awangardzie poetyckiej w Polsce chciałaby także stać się głosem w dyskusji na temat jej tradycji, praktyk oraz oddziaływania na poezję najnowszą. Utwory Karpowicza i Miłobędzkiej okazują się bowiem propozycjami oryginalnymi, a jednocześnie w jakimś stopniu odzwierciedlają ogólniejsze zjawiska w literaturze powojennej.

Uzasadnieniem przyjętej strategii interpretacyjnej jest przekonanie o istnieniu wspomnianego potencjału dialogicznego, jaki przejawia się w twórczości obojga autorów, uznawanych przez wielu krytyków za „osobnych”, co może uniemożliwiać podjęcie lektury nazywanej tu lekturą relacyjną. Za wyborem dwojga przedstawicieli poezji powojennej jako autorów postawangardowego dwugłosu stoją względy biograficzne, tj. wieloletnia serdeczna znajomość poety i poetki, zapośredniczona przez przyjaźń Karpowicza z Andrzejem Falkiewiczem, mężem Miłobędzkiej. Relacje te okazać by się mog-

---

<sup>2</sup> Ze względu na jednolitość językową nie chodzi tu rzecz jasna o takie ujęcie, które proponuje Kwiryna Ziemia jako projekt komparatystyki wewnętrznej. Por. K. Ziemia, *Projekt komparatystyki wewnętrznej*, „Teksty Drugie” 2005, nr 1–2, s. 72–82. Niemniej w przyszłości warto byłoby przyjrzeć się twórczości Karpowicza w perspektywie jego pochodzenia, tj. w odniesieniu do tego, że był Polakiem urodzonym na Litwie, przemieszczonym na ziemię polską po wojnie, a może również Miłobędzkiej, której rodzina pochodziła ze Lwowa i której również znane jest doświadczenie repatriacji. Badania takie wydają się warte podjęcia w kontekście zarówno językowym, jak i tożsamościowym oraz socjohistorycznym.

<sup>3</sup> Zob. É. Glissant, *Poetics of Relation*, transl. B. Wing, Ann Arbor 2010.



ły jednak mało istotne, gdyby nie wchodziło w grę porozumienie na gruncie przekonań artystycznych oraz poglądów filozoficzno-estetycznych między bohaterami tej książki. Szczególnie interesujące wydaje się to, jak ujawniają się one w ich tekstach poetyckich. Poezja odpowiada bowiem po części na deklarowane postulatory twórcze, a po części okazuje się ich „niedoskonałą” realizacją – a to wystarczająca zachęta do głębszej refleksji o postawangardowym dziele sztuki i kondycji poety w epoce powojennej.

Dwa częściowo pokrewne, lecz znacząco różniące się od siebie projekty poezji awangardowej rozgrywają się nie tylko w sferze tekstu, lecz także w realnym życiu, dlatego określono je tu jako projekty lingwistyczno-egzystencjalne. Rozstrzygnięcie, o jakiego typu projekt poezji tutaj chodzi („modernistyczny” czy też „postmodernistyczny”, „awangardowy” czy może „neoawangardowy”, a może jednak „lingwistyczny”), wydaje się koniecznym i trudnym zadaniem. Ponieważ w książce kładę nacisk na interpretacje, to dyskusje na temat zakresu historycznoliterackich kategorii będą ustępować pola analizom tekstów. Zdecydowałam się tu mówić o „awangardzie powojennej”, a wyjaśnienie dotyczące powodów takiego wyboru pojawi się w dalszej części książki.

Dla obu projektów lingwistyczno-egzystencjalnych (które to określenie będzie istotne dla zaprezentowanego modelu lektury) ważnym punktem odniesienia wydaje się koncepcja poezji niemożliwej, sformułowana przez autora *Słojów zadrzewnych*, ale bliska również autorce *Imiesłowów*<sup>4</sup>. Utopijne marzenia modernistów o osiągnięciu jedności między słowem a rzeczą spotykają się w niej z poszukiwaniem nowych, „niemożliwych” języków poetyckich. To wizja tworenia zbudowana na pojęciu ruchu – sprzeciwia się ona wszelkiej

---

<sup>4</sup> Idea „poezji niemożliwej” ma swe źródła w jego rozprawie doktorskiej na temat poezji Leśmiana oraz eseju prezentującym założenia estetyczne poety. Zob. T. Karpowicz, *Poezja niemożliwa. Modele Leśmianowskiej wyobraźni*, Wrocław 1975; idem, *Sztuka niemożliwa*, „Odra” 1976, nr 12, s. 43–54. Więcej na temat tej koncepcji zob. B. Małczyński, *Wstęp*, w: T. Karpowicz, *Utwory poetyckie. Wybór*, Wrocław 2014, s. CXIII–CXIV. O poezji Karpowicza jako „poezji niemożliwej” pisali też krytycy. Por. Z. Bieńkowski, *Poezja niemożliwa*, w: idem, *Poezja i niepoezja. Szkice*, Warszawa 1967, s. 124–129.

stabilizacji form wyrazu, która prowadzi do skostnienia twórczej świadomości. Skupia się za to na nieustannym sprawdzaniu wydolności języka i próbach przesuwania granic jego możliwości. Byłaby to zatem poezja *par excellence* transgresywna, pragnąca wykroczyć poza przyjęte przez daną wspólnotę interpretacyjną wzorce wyrażalności m.in. w warstwie wizualnej tekstu. Obojgu poetom bliskie stało się pragnienie poszerzenia możliwości języka poetyckiego, tak by potrafił on wyrazić to, co ich zdaniem nie znalazło dotąd adekwatnej ewokacji.

Poezja niemożliwa lokuje się w tradycji, za której patronów można uznać Cypriana Norwida, Bolesława Leśmiana czy Juliana Przybosa. Celem tej praktyki pisania – które staje się poznawczym eksperymentem i przygodą – byłoby wynalezienie języka próbującego pogodzić ze sobą poznawcze i egzystencjalne aporie, z którymi boryka się ponowoczesny poeta. Na horyzoncie wyznaczonym przez maksymalistyczne ambicje twórcy wyłania się artystyczna utopia, której nie sposób urzeczywistnić – można jednak dać temu wyraz, a stawką w grze byłaby autentyczność poetyckiej wizji. Ta ostatnia zależy w pewnym stopniu od zakorzenienia w bezpośrednim doświadczeniu jednostki, świadomej, że sfera tworzenia i sfera bycia są nierozzerwalne – co warunkuje jakość relacji autora z dziełem oraz czytelnikiem.

Głównym motywem w lekturze poezji Karpowicza i Miłobędzkiej będzie w tej książce gest otwarcia – przewijający się w ich twórczości i wypowiedziach programowych. Otwartość oraz otwieranie mogą stać się tropami wskazującymi na momenty problematyczne, nierozstrzygalne lub te, które wiążą się z zagadnieniem autotematyzmu. Gesty otwarcia można zaobserwować wówczas, gdy poeta lub poetka decydują się na poszerzenie pola możliwości wypowiedzi lirycznej – nie tylko eksperymentalne przesunięcia w obrębie poetyki, lecz także ekspansję języka poetyckiego na obszary uznawane za niepoetyckie<sup>5</sup>. Zagadnienie otwartości rozumianej jako postawa powojennego awangardzisty zostanie ukazane w kontekście takich kwe-

---

<sup>5</sup> Por. J.-F. Lyotard, *Wzniosłość i awangarda*, tłum. M. Bieńczyk, „Teksty Drugie” 1996, nr 2-3, s. 173-189.

stii, jak kompozycja późnych tomów o charakterze antologijnym (*Słoje zadrzewne*<sup>6</sup> i *Zbierane, gubione*<sup>7</sup>) czy innowacje na gruncie genealogii. Idiom poetycki, pojmowany jako właściwy danemu autorowi repertuar chwytów i strategii, w wizji twórców awangardowych okazuje się z natury otwarty, dynamiczny, podejrzliwy wobec skostniałych konwencji<sup>8</sup>. Sądzę, że w poezji obojga autorów dochodzi do paradoksalnego współistnienia dwóch wizji rzeczywistości: pierwszą z nich można nazwać holistyczną (w zakresie poznania) lub też maksymalistyczną (w odniesieniu do ambicji jej nazywania), drugą zaś – partykularną, prywatną i skupioną na konkretności.

Obok otwartości ujmowanej w kontekście poetyckiej autorefleksji ważnym obszarem mojego zainteresowania będzie otwartość ze strony odbiorcy – na eksperyment, na tekst stawiający opór, a więc gotowość na komunikacyjne nieporozumienie, ale też na doświadczenie lekturowe nowej jakości. Relacja z Innym, z odbiorcą, i próba odpowiedzi na pytanie, na ile poezja ta otwiera się na czytelnika, a na ile broni przed interwencją interpretatora, wymaga w obu przypadkach szczególnej uwagi. Otwiera się tu kwestia lekturowych możliwości, jakie proponuje nam twórczość Karpowicza i Miłobędzkiej, pełna sygnałów kierowanych w stronę czytelnika i gościnnych gestów, ale i obfitująca w przeszkody nadawczo-odbiorczej interakcji. Wreszcie – istotna wydaje się możliwość spojrzenia na poezję Karpowicza i Miłobędzkiej jako na „dzieła otwarte”, które pozwalają na wielokierunkową interpretację, a jednocześnie dają się odczytywać jako teksty hermetyczne, podające w wątpliwość sens czytelniczych wysiłków<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup> T. Karpowicz, *Słoje zadrzewne. Teksty wybrane*, Wrocław 1999.

<sup>7</sup> K. Miłobędzka, *Zbierane, gubione (1960–2010)*, Wrocław 2010.

<sup>8</sup> Por. „Idiom poetycki jest niekonwencjonalny, nieprzezroczysty, autorski, osobowy i wyosobniający. Nadaje językowi gęstość, wagę, uwidocznia go. [...] Idiom przełamuje opozycję hermetyczności i hermeneutyczności, gdyż jest zarazem językiem i odcisniętym, uobecnionym w ten sposób światem. Co najważniejsze – mocno istniejący język eksponuje podmiotowość”. P. Śliwiński, *Paradoksy idiomu. Glosa*, „Wielogłos” 2013, nr 3, s. 32–33.

<sup>9</sup> O trzech ostatnich tomach Karpowicza jako o dziełach otwartych pisze Joanna Roszak. Zob. J. Roszak, *Unieść. Na peryferiach wiersza Tymoteusza Karpowicza*, „Ha!art” 2005, nr 21, s. 23. „Gest otwarcia” w dziele Miłobędzkiej opisuje

Za przekonaniem o hermetyczności poezji obojga autorów idzie podzielana przez wielu krytyków opinia, że twórczość Karpowicza i Miłobędzkiej wymaga dokładniejszych i szerszej zakrojonych analiz. Wydaje się, że sąd ten miał swoje uzasadnienie jeszcze kilka lat temu, gdyż w ostatnim czasie obserwuje się szczególne zainteresowanie obiema postaciami. Poezja Tymoteusza Karpowicza doczekała się kilku monografii i tomów studiów<sup>10</sup> oraz wydania krytycznego

---

zaś Bartosz Suwiński w recenzji książki *Znikam jestem. Cztery wieczory autorskie*. Zob. B. Suwiński, *W geście otwarcia*, „Strony” 2010, nr 3–4, s. 144–147.

- <sup>10</sup> Joanna Roszak w pierwszej obszernej monografii o twórczości Karpowicza kreśli drogę twórczą poety, próbuje ustalić zależności między Karpowiczem a jego patronami: Norwidem, Leśmianem i Przybosiem, a także zakres wpływu poety na młodszych autorów, m.in. Andrzeja Sosnowskiego. Koncepcja „poezji niemożliwej” Karpowicza zostaje zestawiona z myślą Tadeusza Kantora. Autorce udało się znaleźć własny sposób mówienia o autorze *Słojów zadrzewnych*, jednak analizy tekstowe nie wysuwają się tu na pierwszy plan. Zob. J. Roszak, *Syn-teza mowy Tymoteusza Karpowicza*, Poznań 2011. Strategię „bliskiego czytania” stosuje natomiast Bartosz Małczyński w studium poświęconym *Rozwiązywaniu przestrzeni*. Autor czyta Karpowicza intertekstualnie – omawia tropy biblijne, mitologiczne, literackie i filozoficzne, a ślady „cudzego słowa” są punktem wyjścia do rozbudowanych interpretacji. Pokazuje przetworzenia tradycyjnych gatunków i funkcjonowanie stworzonych przez Karpowicza gatunków autorskich. Odwołując się do inspirowanej kategoriami muzycznymi typologii Stanisława Barańczaka, wprowadza kategorię polimorfii w odniesieniu do całego późnego dorobku Karpowicza. Zob. B. Małczyński, *Rozwiązywanie tekstów. Poetyckie polimorfie Tymoteusza Karpowicza*, Kraków 2010. Por. S. Barańczak, *Od „Kamiennej muzyki” do „Trudnego lasu”*, „Nowe Książki” 1970, nr 11, s. 667–668. Magdalena Kokoszka we wnikliwej rozprawie o *Słojach zadrzewnych* używa określenia „antologia osobista” (wybór dokonany przez autora), które pozwala jej omówić Karpowiczowską genologię w kontekście historycznie ujętej sylwiczności oraz odnieść się do autobiograficznego wymiaru tomu. Autorka traktuje *Słoję zadrzewne* jako książkę artystyczną, omawia kompozycję antologii, projekt okładki, układ typograficzny. Rekonstruuje opartą na motywach ewangelicznych opowieść zawartą w czternastu rozdziałach książki. Zob. M. Kokoszka, *Antologia niemożliwa. Przypadek „Słojów zadrzewnych” Tymoteusza Karpowicza*, Katowice 2011. Zob. także: K. Krasoń, *Sztuka aluzji literackiej w twórczości lirycznej Tymoteusza Karpowicza*, Szczecin 2001; *Podziemne wniebowstąpienie. Szkice o twórczości Tymoteusza Karpowicza*, red. B. Małczyński, K. Mikurda, J. Mueller, Wrocław 2006; J. Roszak, *W cztery strony naraz. Portrety Karpowicza*, Wrocław 2010; W. Włoch, *„Aby lepsze wyspiewać z nielepiej...” (nad „Słojami zadrzewnymi” Tymoteusza Karpowicza)*, Rzeszów 2015; idem, *Ciągi dalsze... (z ineditami Tymoteusza Karpowicza moje obcowanie)*, Rzeszów 2017; idem, *Wysokie*

w serii Biblioteki Narodowej<sup>11</sup>, nie licząc wielu pomniejszych studiów, artykułów i rozdziałów w monografiach. Od 2011 roku w Biurze Literackim ukazują się tomy *Dzieł zebranych* Karpowicza, a wydawnictwo Warstwy rozpoczęło niedawno publikację esejów poety<sup>12</sup>. Podobnie rzecz wygląda z poezją Krystyny Miłobędzkiej – dysponujemy dwoma ważnymi tomami studiów zebranych, kilkoma monografiami<sup>13</sup>, jak również sporą liczbą szkiców naukowych i artykułów prasowych. Nie mniej istotne okazuje się to, że jest ona poetką wciąż

---

przelaje... (rzecz o „Historii białopiennego źródła” Tymoteusza Karpowicza), Rzeszów 2017.

- <sup>11</sup> T. Karpowicz, *Utwory poetyckie*; B. Małczyński, *Wstęp*, w: ibidem, s. V–CLV.
- <sup>12</sup> Zob. T. Karpowicz, *Dzieła zebrane*, t. 1–6, red. J. Stolarczyk, Wrocław 2011–2015; idem, *Eseje*, t. 1–2, red. J. Roszak, J. Stolarczyk, Wrocław 2019–2020.
- <sup>13</sup> Pierwszą i najobszerniejszą rozprawą jest książka Piotra Bogaleckiego poświęcona kategorii niezrozumiałości (P. Bogalecki, *Niedorozumy. Kategoria niezrozumiałości w poezji Krystyny Miłobędzkiej*, Warszawa 2011). Wnikliwa, oparta na hermeneutycznych podstawach lektura tekstów sąsiaduje tu z odważną i pełną podejrzliwości refleksją na temat takich kategorii, jak niewyraźność, brak, fiasko komunikacji – stąd tytułowe „niedorozumy” zaczerpnięte z wiersza poetki. Autor sięga do pism niemieckich romantyków, m.in. Friedricha Schlegla, analizując twórczość autorki zafascynowanej teatrem dla dzieci oraz językiem dziecka. Bogalecki zajmuje się także materialnym i performatywnym aspektem tej twórczości. Książka Bartosza Suwińskiego omawia zagadnienie czasu w poezji Miłobędzkiej w ujęciu filozoficznym i tematologicznym, skupiając się na intertekstualnej obecności dyskursów filozoficznych w tekstach poetki, a nie na filologicznych analizach (B. Suwiński, *Pory poezji. Koncepcja czasu w twórczości poetyckiej Krystyny Miłobędzkiej*, Kraków 2017). Aleksandra Zasępa śledzi zaś sposoby przejawiania się idei czasu w poezji tej autorki i motywy z tym związane. Zob. A. Zasępa, *Czas (w) poezji Krystyny Miłobędzkiej*, Wrocław 2016. Do kategorii czasu pośrednio odwołuje się Ewelina Suszek w książce dotyczącej biegu, pośpiechu i szybkości w poezji Miłobędzkiej – rozpatruje je jako figury właściwe poezji awangardowej, wiecznie ścigającej się z umykającą chwilą. Zob. E. Suszek, *Szybkość, pośpiech, kompresja. Poetyka „przyspieszenia” w poezji Krystyny Miłobędzkiej*, Katowice 2014. Ta sama autorka w niedawno wydanej książce czyta utwory Miłobędzkiej równolegle z twórczością Mirona Białoszewskiego i Urszuli Koziół, a wspólnym mianownikiem lektury są figury braku i nieobecności. Zob. E. Suszek, *Figuracje braku i nieobecności. Miłobędzka – Białoszewski – Koziół*, Kraków 2020. Ewolucję poezji Miłobędzkiej oraz historię jej recepcji znakomicie dokumentuje zbiór *Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach*, red. J. Borowiec, Wrocław 2008. Zob. także: *Miłobędzka wielokrotnie*, red. P. Śliwiński, Poznań 2008.

aktywnie publikującą – zarówno autorskie wybory poezji, jak i teksty dotąd nieznane<sup>14</sup>. Oczywiście wnikliwych, starannych interpretacji nigdy za wiele, jednak na tym tle sąd o tym, że poezja Karpowicza i Miłobędzkiej nie jest czytana i badana, trzeba uznać za już – szczęśliwie – nieaktualny.

Opierając się na dotychczasowej literaturze, warto jednak zaproponować nowe ścieżki interpretacyjne. Jedną z nich jest możliwość lektury komparatystycznej – wszelkie konfrontacje i paralele z poezją obcojęzyczną<sup>15</sup>, które wydają się szczególnie obiecujące w przypadku poezji obfitującej w nawiązania kulturowe (Karpowicz) lub dającej się czytać przez pryzmat wątków filozoficznych (Miłobędzka). Gest ukazania tych dwóch idiomów w interpretacyjnym dwugłosie może i powinien zostać powtórzony w odniesieniu do innych autorów. Postaram się udowodnić, że Karpowicz i Miłobędzka to autorzy z różnych powodów sobie „pokrewni” (co nie zawsze oznacza bliźniacze postawy i strategie artystyczne), jednak potencjał ich poezji do wchodzenia w intertekstualne związki okazuje się istotny dla dalszych badań<sup>16</sup>. Mam bowiem przekonanie o możliwości i potrzebie nakreślenia pewnej konstelacji poezji dwudziestowiecznej (obejmującej relacje, inspiracje i praktyki indywidualne), a książka ta jest głosem w dyskusji o zaledwie jednej z wielu jej linii – o jej wariancie awangardowym w epoce powojennej.

---

<sup>14</sup> Zob. K. Miłobędzka, *Nie oddany uśmiech (wybór wierszy na moje 85. urodziny)*, Puszczkowo–Lusowo 2017; eadem, *Spis z natury*. 1. *Anaglify*. 2. *Małe mity*. 3. *Jesteś samo śpiewa*, Lusowo 2019.

<sup>15</sup> Por. K. Krasoń, *W zwierciadle obcej literatury. Recepcja Zbigniewa Herberta i Tymoteusza Karpowicza w Niemczech*, Szczecin 2007; K. Górniak, *Dwudziestowieczna poezja polska w kontekście anglo-amerykańskiego modernizmu*. „Słoje zardzewne” Tymoteusza Karpowicza i „The Pisan Cantos” Ezry Pounda, Lublin 2016.

<sup>16</sup> Myślę tu nie tylko o relacji typu mistrz–uczeń, zachodzącej między Leśmianem a Karpowiczem lub Leśmianem a Miłobędzką, lecz o innych wariantach relacji bezpośrednich, opartych na znajomości (Przyboś i Karpowicz) lub tylko na świadomości istnienia po części pokrewnego idiomu (Białoszewski i Miłobędzka). Widać tu też możliwości lektur komparatystycznych, wynikające z inspiracji poezją innego kręgu językowego (Rainer Maria Rilke a Karpowicz, Paul Celan a Karpowicz; Miłobędzka a Emily Dickinson, Miłobędzka a Sylvia Plath).

W punkcie wyjścia należy stwierdzić, że dotychczas w przypadku Karpowicza i Miłobędzkiej rzadko podejmowano próby równoległej lektury. To dość zadziwiające, gdy weźmiemy pod uwagę dość obszerną już literaturę przedmiotu i dobrze udokumentowaną znajomość obojga autorów, a także zbieżność niektórych założeń artystycznych i otwartość obojga na wzajemny dialog. Nie powstała do tej pory większa praca poświęcona ich relacji, koncepcjom artystycznym i strategiom poetyckim, jednak kilkoro badaczy zasugerowało w swoich tekstach możliwość takiej lektury.

Jacek Gutorow w eseju o poezji Miłobędzkiej wskazał na pewną wspólnotę wrażliwości, która łączy autorkę *Imiesłówów* z Karpowiczem. Gutorow wyraża przekonanie o możliwości traktowania ich dzieł jako „kombinatorycznych rozwinięć tych samych intuicji”<sup>17</sup>; mówi o istnieniu u obojga autorów podobieństwa myśli i filozofii tworzenia:

Podobne skłonności i nawyki językowe, nieomal bliźniacze wrażliwości, zbliżone umiejętności przeskakiwania z jednego wersu do następnego – admirałtorzy książek Pani Krystyny i Pana Tymoteusza prawdopodobnie zgodzą się z twierdzeniem, że na poziomie językowym możemy mówić o porównywalnych słabościach i sentymentach. W wypowiedziach obojga poetów wyczuwalne są tony siostrzane i braterskie [...] <sup>18</sup>.

W innym miejscu badacz wskazuje możliwe podstawy porównania w lekturze, którą nazywam tu lekturą relacyjną. Gutorow podkreśla ważne dla obojga przekonanie o językowym zapośredniczeniu ludzkiej percepcji świata<sup>19</sup>, a także powołuje się na bliskie Karpowiczowi i Miłobędzkiej myślenie o ewolucji języka i języku pierwotnym u Giambattisty Vica. Koncepcje te były bliskie również Bolesławo-

---

<sup>17</sup> J. Gutorow, „*Jesteśmy razem, ale każde z nas osobno*”. Krystyna Miłobędzka i „*wspólne powietrze*”, W, s. 325

<sup>18</sup> Ibidem.

<sup>19</sup> Zob. J. Gutorow, *Zatrzymana w kadrze*, w: *Nowe dwudziestolecie. Szkice o wartościach i poetykach prozy lat 1989–2009*, red. P. Śliwiński, Poznań 2011, s. 206.

wi Leśmianowi, na którego inspirację oboje autorzy niejednokrotnie i wprost się powołują<sup>20</sup>.

Agnieszka Kluba w *Poetykach lingwistycznych* mówi o dwóch biegunach poezji skupionej na sprawach języka – biegunie liryki i biegunie systemu<sup>21</sup>. Pierwszy reprezentują Miron Białoszewski, Krystyna Miłobędzka, a także Tymoteusz Karpowicz przed wydaniem *Odwróconego światła* (1972). Na drugim sytuowałyby się Witold Wirpsza oraz Karpowicz w dojrzałym okresie twórczości. O ile za patrona pierwszego modelu poezjowania uznałaby ona Przybosa, o tyle drugi inspirowany byłby raczej twórczością Tadeusza Peipera. Oczywiście każdą tego rodzaju typologię można obwarować wieloma zastrzeżeniami, jednak wskazanie przez Klubę dwóch – przeciwstawnych czy może komplementarnych – sił na gruncie tzw. poezji lingwistycznej wydaje się cenne, podobnie jak uwypuklenie różnic między nimi. Biegun liryki cechuje się afirmacją rzeczywistości i dążeniem do zrekonstruowania więzi między językiem a światem. Biegun systemu oznacza sceptycyzm wobec tworzywa poezji, podejrzliwość wobec siły języka i akcentowanie przepaści między znaczącym a znaczonym<sup>22</sup>.

Wobec „niewykonalności adekwatnego »oddania« nawet najmniejszego »elementu« rzeczywistości ze względu na nieuchronne odsyłanie językowego znaku do sfery semantycznej abstrakcji”<sup>23</sup>, autorzy kojarzeni z nurtem lingwistycznym wykonują charakterystyczne gesty – pierwszy z nich badaczka nazywa utopijnym, drugi sceptycznym czy też antyutopijnym<sup>24</sup>. Pierwszy, reprezentowany przez Białoszewskiego i Miłobędzką, zakłada wysiłek mierzenia się z ograniczeniami języka, drugi zaś tę możliwość raczej odrzuca, wskazu-

<sup>20</sup> W kontekście tych zagadnień z pogranicza filozofii, filologii i estetyki Gutorow wskazuje także na takie nazwiska, jak Jean Piaget (na którego badania języka dzieci powoływała się Miłobędzka w swojej pracy naukowej; zob. K. Miłobędzka, *W widnokręgu Odmieńca. Teatr, dziecko, kosmogonia*, Wrocław 2008), Walter Benjamin czy Ezra Pound.

<sup>21</sup> A. Kluba, *Poetyki lingwistyczne, „Przestrzenie Teorii”* 2005, nr 5, s. 93–116.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 107.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 103.

<sup>24</sup> Zob. ibidem.



jąc jednocześnie motywacje takiej postawy – przykładem twórczość Karpowicza czy Wirpisy. Zdaniem Kluby Karpowicza z Miłobędzką łączyłoby przekonanie o nieadekwatności środków ekspresji poetyckiej wobec rzeczywistości oraz podejmowanie twórczych prób radzenia sobie z niedoskonałą naturą języka<sup>25</sup>.

Nazwiska Karpowicza i Miłobędzkiej (w sąsiedztwie rozważań o twórczości Leśmiana i Białoszewskiego) pojawiają się w książce Elżbiety Winieckiej poświęconej kategorii dystansu<sup>26</sup>. Stanowisko badaczki stanowi dla mnie istotny punkt odniesienia. Kategoria dystansu służy autorce do pokazania, jak dramat (nie)możliwej poezji, oparty na krytyce tradycyjnie rozumianej reprezentacji, jest odgrywany przez nowoczesnych poetów<sup>27</sup>. Wspólnym mianownikiem w projektach Leśmiana, Karpowicza, Białoszewskiego i Miłobędzkiej byłoby pojmowanie poezji jako twórczości „niemożliwej” i transgresywnej oraz odwoływanie się do mitu pierwotnej jedności słowa i rzeczy. Stąd poezja tych autorów jest naznaczona poczuciem utraty i niemożliwym do spełnienia pragnieniem osiągnięcia pełni, również w aspekcie podmiotowości. Winiecka wskazuje na trzy bardziej szczegółowe kwestie świadczące o pokrewieństwie wizji Karpowicza i Miłobędzkiej: po pierwsze, to ewokowane w poezji doświadczenie języka, którego główną cechą jest niestałość, ruch; po drugie, wrażliwość na dynamiczne zmiany zachodzące w obserwowanym przez poetę świecie; po trzecie, wynajdywanie środków wyrazu mających zbliżyć artystę do stanu jedności między słowem a rzeczą, między sferą nazywania a sferą doświadczenia<sup>28</sup>. Badaczka mówi również o zasadniczych różnicach – podczas gdy Karpowicz dąży do wzmocnienia kondycji podmiotu swojej poezji, Miłobędzka nieustannie wykonuje gesty, które go osłabiają.

Karpowicz i Miłobędzka „spotykają się” też w książce Piotra Bogaleckiego *Szczęśliwe winy teolingwizmu*, gdzie poezję obojga autorów (oraz twórczość m.in. Witolda Wirpisy, Stanisława Barańczaka,

---

<sup>25</sup> Ibidem, s. 109.

<sup>26</sup> E. Winiecka, *Z wnętrza dystansu. Leśmian – Karpowicz – Białoszewski – Miłobędzka*, Poznań 2012.

<sup>27</sup> Zob. ibidem, s. 407–410.

<sup>28</sup> Zob. ibidem, s. 348.

Tadeusza Różewicza) czyta się przez pryzmat myśli postsekularnej<sup>29</sup>. Obok skrupulatnych analiz tekstowych cenne wydaje się otwarcie poezji powojennej na szeroki kontekst literacko-filozoficzny postsekularyzmu.

Pomysł paralelnego czytania dwóch postawangardowych projektów poetyckich musi wydać się opozycyjny wobec ujęcia Luizy Stachury<sup>30</sup>. Autorka mówi o koncepcji poezji niemożliwej w kategoriach projektu transcendentnego jako o sposobie dotarcia do tajemnicy bytu. Wolałabym zaś pisać o niej w kontekście języka i wyrażalności – postrzegam ją jako pracę nad poszerzaniem możliwości tworzywa poezji, rozbudowaną i rozłożoną na dwa głosy liryczną dyskusją nad twierdzeniem Ludwiga Wittgensteina o tym, że granice języka stanowią dla człowieka granice jego świata<sup>31</sup>. O ile u Stachury mamy do czynienia z badaniem laboratorium alchemicznego, o tyle tutaj laboratorium poety będzie sytuowało się na gruncie językowym, szczególnie na trudno uchwytnym obszarze zetknięcia słowa i świata.

Podzielając przekonanie Jacka Gutorowa o istnieniu owych „tonów siostrzanych i braterskich” w poezji Karpowicza i Miłobędzkiej, postanowiłam przyjrzeć się bliżej temu, co łączy, i temu, co dzieli oba idiomy i obie koncepcje poezji. Próba wspólnego, relacyjnego

---

<sup>29</sup> P. Bogalecki, *Szczęśliwe winy teolingwizmu. Polska poezja po roku 1968 w perspektywie postsekularnej*, Kraków 2016. Książka ukazuje różnorakie sposoby wchodzenia w dialog polskich poetów lingwistycznych (oraz kontynuatorów tej poetyki) z tradycją teologiczno-religijną w kontekście myśli postsekularnej. Zob. ibidem, s. 13. Literackie przedstawienia duchowości w XX wieku polegają na odwoływaniu się do tradycyjnej poezji religijnej, zwracaniu się w stronę nowoczesnej epifanii lub zadawaniu pytań o ponowoczesną duchowość z perspektywy zagadnień związanych z językiem – jego możliwościami i ograniczeniami. Tą trzecią drogą zajmuje się właśnie Bogalecki. Zob. ibidem, s. 13–29. Por. także: P. Bogalecki, „*Powiedziało mi się: Bóg*”. *Andrzej Falkiewicz w perspektywie postsekularnej*, w: *Nie przeczytane. Studia o twórczości Andrzeja Falkiewicza*, red. J. Borowiec, T. Mizerkiewicz, Wrocław 2014, s. 261–279.

<sup>30</sup> Zob. L. Stachura, „Alchemicy poetyckiego słowa. Tymoteusz Karpowicz i Krystyna Miłobędzka” (rozprawa doktorska, UJ, niepublikowana, 2012).

<sup>31</sup> Teza z *Traktatu logiczno-filozoficznego* o numerze 5.6: „Granice mego języka oznaczają granice mego świata”. L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, tłum. B. Wolniewicz, Warszawa 1970, s. 64.

odczytania twórczości poetyckiej Karpowicza i Miłobędzkiej jako dialogujących ze sobą projektów awangardowych to propozycja mogąca wypełnić niszę w badaniach nad powojenną awangardą poetycką, a jednocześnie pokazać potencjał obojga autorów jako twórców „nie-osobnych”, którzy prowadzą aktywny dialog tak ze sobą, jak z czytelnikiem.

Część pierwsza książki, poświęcona zagadnieniom teoretycznym, służy nakreśleniu pola badawczego – ukazują tu Karpowicza i Miłobędzką jako przedstawicieli powojennej awangardy i eksponują łączącą ich płaszczyznę historycznoliteracką. W rozdziale pierwszym przedstawiam metodologię i zaplecze teoretyczne, odnosząc się do rozważań zarówno polskich, jak i zagranicznych badaczy, a w centrum znajdują się kategorie istotne dla modernizmu, awangardy i neoawangardy. Rozdział drugi ma na celu przybliżenie ważnych kontekstów historycznoliterackich i filozoficznych oraz wprowadzenie do lektury relacyjnej, skupione na analizie esejów, listów i rozmów obojga autorów.

Część druga koncentruje się na lekturze wybranych utworów poetyckich Karpowicza i Miłobędzkiej. Każdy podrozdział charakteryzuje wybrany aspekt twórczości obojga lub jednego z autorów, rozdziały obejmują zaś szersze bloki tematyczne. Oba języki poetyckie i obie koncepcje poezji, czytane w zestawieniu, zarazem wchodzą ze sobą w dialog i eksponują swą oryginalność. Celem jest wskazanie lekturowych efektów programowego „uniezwyklenia” języka poetyckiego. W rozdziale pierwszym zostają omówione zagadnienia reprezentacji, możliwości i ograniczeń ewokacji świata w poezji oraz utopijna idea języka pierwotnego i uniwersalnego, zdolnego wyrazić całość i złożoność ludzkiego bycia w świecie. Rozdział drugi ukazuje konkretne strategie genologiczne obojga autorów: kwestie materialności, wizualności i performatywnego wymiaru poezji powojennej awangardy, oraz zagadnienia genologiczne. W rozdziale trzecim analizuję strategie autokreacyjne i autobiograficzne w odniesieniu do kategorii podmiotu sylleptycznego w obu projektach, a także problemy poetyki odbioru.

Część trzecia służy podsumowaniu oraz wskazaniu dalszych możliwych perspektyw interpretacyjnych poezji Karpowicza i Mi-

łobędzkiej. Dominantą tego studium stała się metafora OTWARCIA, która nie tylko spaja od strony tematycznej rozdziały zawierające interpretacje tekstów, lecz także patronuje przyjętej metodzie badawczej. Moim zamiarem było bowiem pokazanie, że dwa idiomy poetyckie – uznawane za hermetyczne – dzięki ukazaniu wspólnego podłoża, biograficznych związków oraz tekstowego dialogu prowadzonego przez oboje twórców mają szansę otworzyć się przed czytelnikiem. Owe dwie późnomodernistyczne i (post)awangardowe próby powiązania materii życia i sztuki z pewnością zasługują na następne, również zupełnie inne, sposoby odczytania.

### Przedmiot badań i metodologia

Pracy tej przyświeca zasadnicze przekonanie o tym, że przyjęta metoda badawcza nie powinna być uprzednia wobec możliwości i ograniczeń, jakie proponuje nam tekst. W tym ujęciu to utwór poetycki determinuje sobie właściwą, specyficzną i swoistą strategię lektury, opierającą się rzecz jasna na literaturoznawczych podstawach. Koncept lektury relacyjnej pozostaje w luźnym związku z klasyczną metodą tzw. uważnego czytania (*close reading*) i hermeneutycznej postawy wobec tekstu<sup>32</sup>. *Close reading* we współczesnych realizacjach wydaje się odchodzić od swoich tradycyjnych, dość restrykcyjnych założeń, przez co metoda ta staje się otwarta na różnego typu przekształcenia. Prymarną cechą tak pojętej lektury relacyjnej będzie otwartość na wielość możliwych ścieżek interpretacyjnych, co pozwala na badawczą elastyczność i wieloperspektywiczność literackich analiz, ale i wymaga zgody badacza na to, że prezentowane wnioski nie mogą zostać uznane za ostateczne, a interpretacja za zamkniętą.

---

<sup>32</sup> *Close reading* jako metoda dogłębnego i całościowego czytania tekstu opiera się na analizie semantycznej dzieła pojętego jako autonomiczny przedmiot badań. Zob. *Nowa krytyka. Antologia*, red. H. Krzeczkowski, Warszawa 1983; M. P. Markowski, *Formalizm amerykański – „New Criticism”*, w: A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006, s. 133–151.

Wobec ogromu tekstów – szczególnie tych autorstwa wrocławskiego poety, względem których dorobek autorki *Gubionych* wydaje się objętościowo skromny – nader trudno byłoby tu o ujęcie całościowe, wiążące się nieuchronnie z rezygnacją z uważnego oglądu pojedynczych utworów. Co istotne, oboje autorzy w późnym okresie swojej twórczości na różne sposoby powracają do starszych tekstów i poddają je autorskiej lekturze, komponując „antologie osobiste” złożone z tekstów wcześniejszych, jak i całkiem nowych<sup>33</sup>. Powracające motywy, frazy i konteksty skłaniają, by odczytać ów awangardowy dwugłos od strony problemowej i tematologicznej, z uwzględnieniem ewolucji obu twórczości. Zdecydowałam się na lekturę zwłaszcza tych utworów, które wydają się ważne jako manifestacja koncepcji poetyckich obojga autorów. Celem nie jest zatem syntetyczne i chronologiczne studium twórczości poetyckiej dwojga autorów – które można by nazwać czymś na kształt podwójnej monografii – lecz raczej równoległa lektura autorów wzajemnie na siebie oddziałujących, będąca konfrontacją pokrewnych wizji twórczych. Podstawą analiz najczęściej będą teksty z tomów *Słoje zadrzewne. Teksty wybrane* Karpowicza oraz *Zbierane, gubione (1960–2010)* Miłobędzkiej ze względu na ich objętość i przekrojowy charakter. Pomocniczym materiałem badawczym będą dokumenty osobiste, prace o charakterze naukowym<sup>34</sup> oraz – co stanowi istotne *novum* – materiały z Archiwum Tymoteusza Karpowicza oraz Archiwum Krysiny Miłobędzkiej i Andrzeja Falkiewicza przechowywane w Dziale Rękopisów Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu.

Konieczność selekcji materiału oraz chęć paralelnego spojrzenia na tekst literacki i metakomentarz oznacza rezygnację z analizy utworów dramatycznych. Zarówno Karpowicz, jak i Miłobędzka byli oryginalnymi dramaturgami, a dramat i liryka stanowiły dla nich równie ważne, komplementarne sfery artystycznej ekspresji. Zainteresowanie dramatem i teatrem – przy całej odmienności ich wizji scenicznych – prowokuje do pytań o potencjalne zbieżności

<sup>33</sup> Zob. SZ; K. Miłobędzka, *Spis z natury. 1. Anaglify*, Lusowo 2019.

<sup>34</sup> Zob. DR; E; HK; MK; SŚ; ZJ; PN; K. Miłobędzka, *W widnokregu Odmieńca; eadem, Teatr Jana Dormana. Kto jest kim w sztuce dla dziecka*, Poznań 1990.

dążeń i przekonań na gruncie twórczości dramaturgicznej. Lektura relacyjna ich tekstów dramatycznych wydaje się frapującą luką w badaniach – zostawiam ją jednak specjalistom z zakresu historii dramatu i teatrologii<sup>35</sup>.

Jak wskazano wcześniej, w części interpretacyjnej będzie stosowana metoda hermeneutyczna oparta na tzw. uważnym czytaniu (*close reading*). Pozostawiam tutaj na marginesie dyskusję dotyczącą jej użyteczności, zalet i słabości, a także różnorodnych współczesnych propozycji przekształcenia tradycyjnego schematu tego typu lektury względem modelu ugruntowanego przez Nową Krytykę<sup>36</sup>. Wychodzę z założenia, że lektura konkretnego tekstu, pojęta jako fenomen, niepowtarzalne zdarzenie powstałe ze spotkania dwóch wrażliwości – autora i czytelnika, każdorazowo zmusza badacza do wynajdywania nowego sposobu lektury, właściwego temu, a nie innemu utworowi.

Interesującym kontekstem dla zaproponowanego modelu lektury jest kategoria momentalności, o której Joanna Grądział-Wójcik pisze w dwóch aspektach: poetyki tekstu (tj. chwyt, koncept czy ekspresja momentalna) oraz poetyki odbioru (tj. uważny model interpretacji). Postulowana przez autorkę i omawiana z różnych per-

---

<sup>35</sup> Zob. T. Karpowicz, *Kiedy ktoś zapuka*, Poznań 1967; idem, *Dramaty zebrane*, wstęp A. Falkiewicz, Wrocław 1975; idem, *Dziela zebrane*, t. 5–6: *Dramaty*; K. Miłobędzka, *Siała baba mak. Gry słowne dla teatru*, Wrocław 1995; eadem, *Gdzie baba siała mak. Gry słowne dla teatru*, Wrocław 2012. Twórczość dramaturgiczna obojga autorów wydaje się rzadziej podejmowanym tematem w porównaniu z opracowaniami poświęconymi poezji, choć ostatnio pojawiły się dwie ważne monografie. Zob. A. Falkiewicz, *Świat Tymoteusza Karpowicza*, w: T. Karpowicz, *Dramaty zebrane*, s. V–XXXV; K. Latawiec, *Dramaty Tymoteusza Karpowicza: poetycko zorganizowane myślenie*, w: eadem, *Dramat poetycki po 1956 roku: Jarosław M. Rymkiewicz, Stanisław Grochowiak, Tymoteusz Karpowicz*, Kraków 2007; E. Godlewska-Byliniak, *Teatr radio-logiczny Tymoteusza Karpowicza*, Warszawa 2012; J. Michalczyk, *Dramaturgia Tymoteusza Karpowicza*, Lublin 2015; J. Żygowska, *Skrzydła dla dzieci. Teatr poetycki Krystyny Miłobędzkiej*, Kraków–Nowy Sącz 2017.

<sup>36</sup> Zob. np. M. Perloff, *Zróznicowane czytanie*, tłum. T. Cieślak-Sokołowski, „Wielogłos” 2011, nr 1, s. 121–143; T. Cieślak-Sokołowski, *Powroty do „close reading” we współczesnych lekturach literatury XX wieku*, „Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura” 2017, nr 1, s. 37–48.

spektyw, m.in. przez Hansa Ulricha Gumbrechta, Ryszarda Nycza, Artura Grabowskiego czy Pawła Bukowca, „lekturowa uważność” powinna być „oparta na filologicznych podstawach”, przy czym domaga się ona „bliskiego, detalicznego czytania”, stawia „na mikrologiczne zbliżenie i kadrowanie szczegółu”<sup>37</sup>. To lektura „otwarta na idiomatyczność i osobliwość poszczególnych języków, śledząca ich indywidualne dykcje i pielęgnująca poszczególnosc”<sup>38</sup>.

Istotne będzie dla mnie zachowanie równowagi między skrupulatną analizą tekstu a wykorzystaniem istotnych w danym przypadku kontekstów (również biograficznych). Wobec tak pojętej elastyczności badawczej – którą można nazwać także otwartością – stopień zachowanej „bliskości” względem tekstu będzie się zmieniał. Ową zmienność perspektywy będzie wyznaczać – z braku innych obiektywnych instancji – intuicja badawcza, której źródłem pozostaje tekst. Pojedynczy liryk jest zatem rozumiany jako część większej całości, czyli korpusu tekstów poetyckich i niepoetyckich tworzących konstelację intertekstualnie powiązanych utworów zwaną tradycyjnie twórczym dorobkiem. Dlatego też w interpretacji musi być zauważalny ślad indywidualnej i subiektywnej interwencji odbiorcy, co niesie za sobą, rzecz jasna, olbrzymie ryzyko arbitralności, ale jednocześnie daje niepowtarzalną szansę na pójście w kierunku interpretacji angażującej, autentycznej i prawdziwie otwartej – na tekst, na osobę autora oraz na własne doświadczenie lekturowe.

Istotę analiz prezentowanych w książce stanowi więc ruch do wnętrza tekstu i z powrotem w kierunku jego okolic, czyli zewnątrztekstowego tła. Gest otwarcia będzie determinował również styl odbioru zaproponowany w tej pracy<sup>39</sup>. Interpretatorka i zaproszony do lekturowego eksperymentu Czytelnik będą z jednej strony OTWIERALI perspektywę, z jakiej patrzy się na tekst (lektura utworu w odniesieniu do kontekstów towarzyszących), a z drugiej niekiedy będą ją ZAMYKALI (chwilowe wyizolowanie tekstu w celu ujrzenia go

<sup>37</sup> Cyt. za: J. Grądziel-Wójcik, *Poetyki i lektury momentalne. Między materią a metafizyką, czyli o paronomazji na przykładzie poezji kobiet*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2017, nr 30, s. 94.

<sup>38</sup> Cyt. za: ibidem, s. 93.

<sup>39</sup> Zob. M. Głowiński, *Świadectwa i style odbioru*, „Teksty” 1975, nr 3, s. 9–28.

w mikroskali). Co ważne, owa zmienność perspektyw odzwierciedla sposób ujmowania świata, jaki można zaobserwować w tekstach poetyckich Karpowicza i Miłobędzkiej. Oboje bowiem odrzucają statyczność i jednoznaczność, decydując się na niepewny i nieregularny ruch między sferą mikroskopowego oglądu a perspektywą makroskopową, holistyczną. Wysiłki w kierunku nie tyle pogodzenia tych dwóch obszarów, ile manifestacji ich współdziałania to jedna z ważniejszych kwestii w myśleniu o poezji obojga autorów.

Przyjętej strategii interpretacyjnej towarzyszy przekonanie o nieuchronnej niekonkluzywności każdej interpretacji, co umożliwia lekturę zawsze gotową na to, co jeszcze w niej nieobecne, niegotowe lub czego się po niej nie spodziewamy. Można mówić o pewnych analogiach do modelu „różnicowanego czytania” (*differential reading*), postulowanego przez Marjorie Perloff, amerykańską badaczkę poezji współczesnej<sup>40</sup>. Wiąże się z tym specyficzna koncep-

---

<sup>40</sup> Metoda Marjorie Perloff wydaje się interesującym podejściem do tekstów szczególnie opierających się jednoznacznym interpretacjom: „Perloff [...] podejmuje zwykle w swoich tekstach prymarny trud analizy formalnej, ale [...] owym formalnym analizom poddaje poezję »nieczytelną«, trudną – powiedzieć by można w rodzimym kontekście: »niezrozumiałą«. Te formalne analizy stanowią zaś konieczny punkt wyjścia do interpretacji danego utworu w szerszym kontekście (biograficznym, kulturowym etc.)”. T. Cieślak-Sokołowski, *Szczególne konstelacje. Wprowadzenie do pisarstwa krytycznego Marjorie Perloff*, w: M. Perloff, *Modernizm XXI wieku. „Nowe” poetyki*, tłum. T. Cieślak-Sokołowski, K. Bartczak, Kraków 2012, s. 276–277. Jak pisze badaczka, „formalistyczne czytanie, zwykle się mówić, idzie w parze z przesłanką, że wiersz jest autonomicznym artefaktem. Ale uprzywilejowanie funkcji poetyckiej nigdy nie oznaczało, że wiedza o życiu, środowisku, kulturze poety i jego innych utworach nie jest istotna”. M. Perloff, *Różnicowane czytanie*, s. 123–124. Krytyczka jest zatem zwolenniczką lektury decentralizującej, opartej na „czytaniu blisko” (*reading closely*), wedle której analiza formalna nie musi dążyć do uzyskania spójnego obrazu, lecz wiąże się z podkreśleniem różnic i nieścisłości w tekście i poza nim. Por. T. Cieślak-Sokołowski, *Powroty do „close reading”*, s. 41. Mark Wollaenger z kolei sposób lektury, w którym dokładnej analizie retorycznej dzieła towarzyszy zwrócenie uwagi na szerszy kontekst, nazywa *middle distant reading*. Zob. M. Wollaenger, *Introduction*, w: *The Oxford Handbook of Global Modernisms*, eds. M. Wollaenger, M. Eatough, Oxford 2013, s. 3–22. Por. T. Cieślak-Sokołowski, *Powroty do „close reading”*, s. 41.



cja wiersza, dość daleka od tej, którą przyjmowali badacze z kręgu Nowej Krytyki:

„Nieokreśloność” poetów interpretowanych w tej książce przez autorkę polega na zakwestionowaniu myślenia organicznego działającego u podstaw romantycznej obsesji na punkcie domknięcia i „całości”. Odejście takie zmienia koncepcję wiersza z organizmu autonomicznego i zamkniętego, torując drogę dla konstrukcji metonomicznie nieciągłych, otwartych, bardziej chłonnych na konteksty i obszary zewnętrzne, na przygodność materii znaku, na faktograficzną przygodność historii<sup>41</sup>.

Złożoność i idiomatyczność badanego tutaj materiału poetyckiego nie pozwala na uogólniające wnioski. Rozstrzygnięcia dotyczące całości dzieła na podstawie mikrologicznej<sup>42</sup> analizy części (*pars pro toto*) wydają się równie trudne do uzyskania jak przesądzanie o właściwościach poszczególnych części w odniesieniu do oglądu całości (*totum pro parte*). Każdy tekst, choć zajmuje określone miejsce w twórczości pojętej jako projekt, ma również potencjał stanowienia o samym sobie, autonomicznie generując znaczenia, o których nie powie nam żadne uogólnienie. Z drugiej strony szczegółowe aspekty tekstu nie pozwalają przesądzać o całości książki poetyckiej czy tym bardziej projektu. To prawdopodobnie największa trudność czytania poezji Karpowicza i Miłobędzkiej, gdyż jako projekty domagają się one właśnie NIEMOŻLIWEJ, całościowej lektury. Dlatego wydaje się, że strategia zmiennej perspektywy (na przemian otwartej i zamkniętej, holistycznej i minimalistycznej) w czytaniu ich twórczości może okazać się pożyteczna, a może nawet obciążona mniejszym ryzykiem wyciągnięcia pochopnych wniosków.

Jeszcze do niedawna literaturoznawstwo zwykło zachowywać daleko idący dystans wobec pojęcia autora i kwestii autorskiego śladu w tekście. Zarazem obszar styku literatury i egzystencji budzi nieodmierzone zainteresowanie tych badaczy, którzy nie zga-

<sup>41</sup> T. Cieślak-Sokołowski, *Szczególne konstelacje*, s. 279.

<sup>42</sup> Por. A. Nawarecki, *Mikrologia, genologia, miniatura*, w: *Miniatura i mikrologia literacka*, t. 1, red. A. Nawarecki, Katowice 2000, s. 9–29.

dzają się z tezą o możliwości ścisłego rozłączenia tych dwóch obszarów<sup>43</sup>. W twórczości interesujących mnie poetów można zaobserwować szczególną zależność między sensami generowanymi przez tekst a elementami autorskiego programu twórczego czy określonej wizji twórczości – nie tylko na płaszczyźnie teoretycznych deklaracji, ale przede wszystkim praktyki tworzenia, projektowania własnego życia jako życia osoby piszącej oraz specyficznego kształtowania własnej relacji ze światem i z ludźmi. Można tu mówić o swoiście pojętym „życiopisanium” czy może lepiej o tym, co Ryszard Nycz nazwał „pisananiem sobą”<sup>44</sup>. W tym ujęciu nie tylko język jest materiałem sztuki – jest nim również (a nieraz przede wszystkim) żywe, bezpośrednie doświadczenie. Stąd niemożliwy wydaje się jednoznaczny wybór między optyką autonomizującą (do wnętrza tekstu) a optyką ekspansywną (ku kontekstom zewnętrznym), za to uzasadnionym wyjściem z tej sytuacji może okazać się oscylowanie między nimi.

Książka skupia się na tych zagadnieniach twórczości obojga autorów, które, po pierwsze, okazują się konsekwencją podzielanych

<sup>43</sup> Zob. A. Zawadzki, *Autor. Podmiot literacki*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 217–247. Por. np. R. Barthes, *Śmierć autora*, tłum. M. P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2, s. 247–251; M. Czermińska, *Wygnanie i powrót. Autor jako problem badań literackich*, w: *Kryzys czy przełom. Studia z teorii i historii literatury*, red. M. Lubelska, A. Łebkowska, Kraków 1994, s. 183–200; E. Baniecka, *Poezja a projekt egzystencji. W kręgu postaw i tożsamościowych dylematów w twórczości Aleksandra Wata*, Gdańsk 2008. Istotną rolę w przesunięciu akcentów w refleksji nad problemem autora i dylematami reprezentacji odegrało mocno eksplorowane w ostatnich latach pojęcie doświadczenia. Zob. np. R. Nycz, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność*, Warszawa 2012; *Literackie reprezentacje doświadczenia*, red. W. Bolecki, E. Nawrocka, Warszawa 2007.

<sup>44</sup> Formuły „pisanania sobą” Nycz używa w odniesieniu do sylleptycznej koncepcji podmiotu. Wyróżnia dwa jej warianty: ludyczny, skoncentrowany na ukazywaniu fikcyjności i sztuczności przedstawień, oraz egzystencjalny, „ukazujący nie tyle głębokie, co wielostronne powiązanie sztuki z porządkiem (i nieporządkiem) życia”. Drugi wariant wydaje się inspirującą propozycją w odniesieniu do twórczości omawianych autorów. Zob. R. Nycz, *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, „Teksty Drugie” 1994, nr 2, s. 24. Por. M. Foucault, *Sobąpisanie*, tłum. M. P. Markowski, w: idem, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, oprac. T. Komendant, Warszawa 1999, s. 303–319.

przez Karpowicza i Miłobędzką inspiracji literackich i pozaliterackich oraz wspólnego światoodczucia. Po drugie, zostaną omówione idee i strategie twórcze mniej lub bardziej paralelne, przez co można mówić o bezpośrednim lub pośrednim dialogu chwytów literackich. Wreszcie po trzecie – skupię się na tych założeniach i technikach wyrazu, które w zestawieniu okazują się niewspółmierne, odmienne, wzajemnie sobie obce. Pozwoli to mówić o idiomach Karpowicza i Miłobędzkiej jako dwóch po części pokrewnych, a po części wyraźnie zróżnicowanych poetykach powojennej awangardy. Warto od razu zauważyć, że obszary sporne ustępują tu miejsca wspólnocie przekonań opartej na szacunku do twórczych poszukiwań partnera dialogu.

Obiegowe przekonanie o „osobności” przedstawicieli powojennej awangardy wydaje się niewystarczające w odniesieniu do oryginalnych projektów poetyckich autora *Odwróconego światła* i autorki *Pokrewnych*. Uznanie ich za indywidualności na polskiej scenie poetyckiej powinno stanowić punkt wyjścia do dalszych badań – by odpowiedzieć na pytanie, jakie właściwości ich tekstów o tym decydują – nie zaś punktem dojścia i swego rodzaju badawczą kapitulacją wobec literatury, która nie poddaje się jednoznacznym osądom. Utwory Karpowicza i Miłobędzkiej z trudem dają się bezspornie wpisać w dotychczas zaproponowane typologie badawcze w obrębie awangardy – raczej komplikują je, poszerzając pole otwartych pytań dotyczących poezji powojennej<sup>45</sup>. Poezja ta świadczy także z pewnością o hybrydyczności, złożoności i wielowymiarowości polskiego modernizmu literackiego.

Lektura relacyjna może ujawnić nie tylko wewnętrzny dialog dwóch awangardowych poetyk i programów, lecz także intertekstualny, polifoniczny (w sensie bachtinowskim) potencjał twórczości Karpowicza i Miłobędzkiej. Koncepcje poetyckie, rozwiązania na gruncie języka i specyficzne chwytły stosowane przez tych twórców zostaną ukazane na tle ogólnych zjawisk w poezji nowoczesnej. Konieczne wydaje się zwrócenie uwagi na poetów, którzy patronują twórczości Karpowicza i Miłobędzkiej (Cyprian Norwid, Bolesław

---

<sup>45</sup> Por. np. M. Kmieciak, *Porządkowanie awangardy*, „Wielogłos” 2012, nr 2, s. 85–105.

Leśmian, Julian Przyboś). W kręgu poruszanych w tej pracy odniesień intertekstualnych znajdzie się również tradycja francuskiego symbolizmu, refleksja metapoetycka Stéphané'a Mallarmégo, a także dorobek anglo-amerykańskiego „wysokiego” modernizmu (T. S. Eliot, Ezra Pound) oraz jego fazy późniejszej (William Carlos Williams, nurt neoawangardowy). Na oba lingwistyczno-egzystencjalne projekty warto spojrzeć także przez pryzmat kontekstów filozoficznych – choć nie stanowią one dla mnie głównego punktu odniesienia. Z jednej strony uważna, a z drugiej intertekstualna lektura poezji Karpowicza i Miłobędzkiej wymaga jednak ugruntowania na tle teoretyczno- i historycznoliterackim – podstawowymi terminami będą „modernizm” i „awangarda”.

### **W kręgu niestabilnych pojęć: modernizm, awangarda, neoawangarda**

Przedyskutowanie wymienionych w tytule podrozdziału kategorii pozwoli na wstępne usytuowanie twórczości poetyckiej Karpowicza i Miłobędzkiej na mapie powojennej poezji oraz na rozległym polu literatury nowoczesnej, a także rozważenie kwestii ich modernistycznego zaplecza oraz twórczego przetwarzania dorobku awangardy. Rozstrzygnięcia terminologiczne wydają się też niezbędne wobec złożoności zagadnień związanych z modernizmem, awangardą, a także postmodernizmem i powrotami idei awangardowych w XX i XXI wieku (określanymi niekiedy jako neoawangarda, postawangarda czy ariergarda). Wypracowanie definicyjnego konsensusu w przypadku tych pojęć okazuje się trudne – w odniesieniu do różnych dziedzin sztuki, literatur i środowisk badawczych przyjmują one różne znaczenia<sup>46</sup>. Choć w literaturoznawstwie da się zauważyć znużenie dyskusjami nad granicami pojęć służących porządkowa-

---

<sup>46</sup> Por. R. Nycz, *Literatura nowoczesna: cztery dyskursy (tezy)*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4, s. 35.

niu pola literatury współczesnej, to akurat zainteresowanie modernizmami i awangardami nie maleje<sup>47</sup>.

Moim celem nie jest bynajmniej jednoznaczne umiejscowienie twórczości Karpowicza i Miłobędzkiej na siatce pojęciowej późnej nowoczesności ani rozstrzygnięcie sporu o to, czy modele poezji, jakie reprezentują, sytuują się w kręgu literatury modernistycznej, czy może postmodernistycznej. Chodzi raczej o ponowne podjęcie dyskusji o modernizmie i awangardzie w kontekście polskiej poezji powojennej oraz weryfikację niektórych powszechnie przyjętych twierdzeń. Sądzę, że rozstrzyganie sporów terminologicznych nie powinno przysłańać korzyści, jakie przynosi lektura tekstów. Dla dalszych badań istotne wydaje się jednak znalezienie terminu użytecznego wobec tezy o tym, że główni bohaterowie tej książki są powojennymi reprezentantami nurtu awangardowego (czy też eksperymentalnego) w polskiej poezji. Nie chcąc wchodzić w terminologiczne spory dotyczące zakresu terminów, takich jak „neoawangarda”, „postawangarda” czy „ariergarda”, używam tu dość „bezpiecznej”, kompromisowej kategorii awangardy powojennej – w przekonaniu, że literaturoznawcze pojęcia powinny służyć tekstom i ich badaczom, a nie na odwrót. Niemniej pozostałe kategorie pojawią się jako ważny punkt odniesienia w dotychczasowych badaniach dotyczących Karpowicza i Miłobędzkiej.

Różnice między modernizmami odmiennych obszarów językowych (m.in. chronologiczne) okazały się na tyle znaczące, że niemożliwa wydaje się dziś spójna definicja pojęcia „modernizm li-

---

<sup>47</sup> Warto zwrócić uwagę na wielotomową serię „Modernizm w Polsce” (Universitas), publikującą rozprawy z zakresu badań nad polską literaturą modernistyczną; serię „Awangarda/Rewizje” (Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego), podejmującą problemy awangardy, ze szczególnym uwzględnieniem literatury Europy Środkowo-Wschodniej. Zob. m.in. *Teorie awangardy. Antologia tekstów*, red. I. Boruszkowska, M. Kmiecik, J. Kornhauser, Kraków 2020. Zob. także numery czasopism na temat powrotów awangard i modernizmu: „Tekstualia” 2009, nr 3; „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2014, nr 24. Niedawno ukazały się dwa tomy antologii o polskiej neoawangardzie. Zob. m.in. *Nauka chodzenia. Teksty programowe późnej awangardy*, t. 1–2, red. W. Browarny, P. Mackiewicz, J. Orska, Kraków 2018–2019.

teracki”<sup>48</sup>. Odwołam się tu do zaledwie kilku z wielu istniejących konceptualizacji tego nurtu na gruncie polskim. Wypada podkreślić specyfikę modernizmu polskiego na tle innych modernizmów europejskich, tradycja myślenia o tym nurcie w Polsce różni się zaś znacząco od ujęcia anglosaskiego – choć trzeba przyznać, że w ciągu ostatnich dwóch dekad sytuacja ta się zmienia. Przemiany kulturowe związane z globalizacją, otwarcie się na teorie i metodologie w innych krajach, coraz lepszy dostęp do literatury oraz rozwój badań porównawczych to czynniki, które w Polsce po 1989 roku pozwoliły poszerzyć horyzont myślenia o literaturze XX wieku i najnowszej, ale i dostrzec swoistość rodzimych uwarunkowań kulturowych na tle europejskim i światowym.

Przez lata za jedną z ważniejszych propozycji definiowania i periodyzacji modernizmu uznawano koncepcję Kazimierza Wyki, który jeszcze przed drugą wojną światową nazwał tę formację „wcześniejszą, przygotowawczą fazą twórczości pokolenia Młodej Polski”<sup>49</sup>. Wyka wskazywał na pojemność znaczeniową tego terminu, ale stosował go do dość wąskiego przedziału lat 1887–1903<sup>50</sup>. Obecnie badacze są dalecy od propozycji autora *Rzeczy wyobraźni*, a dystans czasowy pozwolił szerzej spojrzeć na dzieje literatury od przełomu antypozytywistycznego aż do czasów powojennych. Dziś uznalibyśmy raczej Młodą Polskę (której początek lokuje się w ostatniej dekadzie XIX wieku, a którą przerywa wybuch I wojny światowej) za swego rodzaju wstępną fazę literackiego modernizmu – epoki pojemnej, wielowymiarowej i rozciągniętej w czasie<sup>51</sup>. Tradycja zachodnia, w znacznym stopniu wpływająca na to, co dziś rozumiemy pod po-

---

<sup>48</sup> Zob. E. Możejko, *Modernizm literacki: niejasność terminu i dychotomia kierunku*, „Teksty Drugie” 1994, nr 5–6, s. 30. Por. R. Nycz, *Literatura nowoczesna*, s. 35–46.

<sup>49</sup> Zob. K. Wyka, *Modernizm polski*, Kraków 1968, s. 3–4.

<sup>50</sup> Wyka zrewidował później swoją tezę, włączył w obręb modernizmu literaturę lat 1880–1910, mocniej podkreślał też międzynarodowość modernizmu. Zob. W. Bolecki, *Kilka uwag o periodyzacji literatury polskiej*, w: idem, *Modalności modernizmu. Studia, analizy, interpretacje*, Warszawa 2012, s. 61.

<sup>51</sup> Por. m.in. M. Delaperrière, *Polskie awangardy a poezja europejska. Studium wyobraźni poetyckiej*, tłum. A. Dziadek, Katowice 2004; J. Orska, *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*, Kraków 2004; A. Skrendo,

jęciem „modernizm”, upatruje źródeł charakterystycznego dla epoki nowoczesnej myślenia o literaturze i sztuce w drugiej połowie XIX wieku. Widać to wyraźnie np. w klasycznym studium Hugona Friedricha *Struktura nowoczesnej liryki*<sup>52</sup>. Przekonanie o tym, że modernizm w literaturze był żywotny również po drugiej wojnie światowej, jest dziś w zasadzie powszechne, przy czym dla części badaczy oddziałujące na sztukę przemiany społeczne lat 60. stają się dowodem na początek nowej epoki, krytycznej wobec idei modernistycznych. W związku z dynamicznymi zmianami w różnych obszarach życia jeszcze niedawno wieszczono zmierzch modernizmu jako formuły wyczerpanej i nieprzystającej do nowych modeli rozumienia świata. Kategoria postmodernizmu – która miała pozwolić na uchwycenie obserwowanych *in statu nascendi* przeobrażeń w kulturze i sztuce – okazała się jednak mało precyzyjna i z trudem obejmowała złożone problemy współczesności. Po fali zainteresowania (lata 80. XX wieku na Zachodzie, w Polsce mniej więcej dwie dekady później) postmodernizmem dziś częściej słyszy się głosy, że modernistyczne modele myślenia o literaturze nie uległy wyczerpaniu i powracają w nowych, krytycznych wobec dziedzictwa poprzedników przetworzeniach<sup>53</sup>.

Andrzej Skrendo w *Poezji modernizmu* już w punkcie wyjścia uznaje kanon modernizmu za „otwarty i niepewny”, mówi również o dość szerokich ramach chronologicznych<sup>54</sup>. Omawia dwie bodaj najważniejsze literaturoznawcze koncepcje modernizmu na gruncie polskim: Ryszarda Nycza i Włodzimierza Boleckiego, podkreślając ich różnice. O ile u Boleckiego wyznaczniki modernizmu mają charakter np. społeczny, filozoficzny, religijny czy obyczajowy, o tyle dla Nycza przełom modernistyczny polegałby na odkryciu języko-

---

*Poezja modernizmu. Interpretacje*, Kraków 2005; M. P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna*.

<sup>52</sup> H. Friedrich, *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*, tłum. E. Feliksiak, Warszawa 1978.

<sup>53</sup> Zob. M. Perloff, *Modernizm XXI wieku* (w oryginale: *21<sup>st</sup>-Century Modernism: The “New” Poetics*); eadem, *Unoriginal Genius. Poetry by Other Means in the New Century*, Chicago 2010.

<sup>54</sup> A. Skrendo, *Poezja modernizmu*, s. 7–9.

wego uwarunkowania wszelkich działań poznawczych i twórczych<sup>55</sup>. W klasycznym studium *Język modernizmu* badacz wyróżnia dwie podstawowe tendencje literatury nowoczesnej: klasyczno-modernistyczną (za jej przedstawicieli uznaje m.in. Leśmiana, Józefa Czechowicza, skamandrytów czy Przybosa jako konstruktystę) oraz awangardowo-modernistyczną (włącza do niej m.in. futurystów, poetów Nowej Sztuki, Peipera, Różewicza czy Białośzewskiego)<sup>56</sup>. Wyróżnienie dwóch modeli literackiego modernizmu, z których jeden ma charakter bardziej zachowawczy, klasyczny, drugi zaś – bardziej eksperymentalny i radykalny, jest częstą wśród badaczy próbą scharakteryzowania związku między kategoriami modernizmu i awangardy. Podstawą rozróżnienia byłby stosunek twórców do przekonania o autonomicznym charakterze utworu literackiego, które już od czasów Immanuela Kanta leży u podstaw myśli o statusie dzieła sztuki. Bolecki proponuje natomiast potraktowanie modernizmu jako formuły szerokiej, odnoszącej się raczej do zbioru tendencji niż jednorodnego sposobu myślenia o nowoczesności, ponadto uwzględniającej kontekst historyczno-kulturowy<sup>57</sup>. Badacz wskazuje na potrzebę znalezienia takiego języka, który pozwoli ukazać ciągłość literatu-

<sup>55</sup> Ibidem, s. 8. Por. R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Toruń 2013, s. 7. Por. idem, *Literatura nowoczesna*, s. 35–46. Por. także: G. Agamben, *Idea języka*, tłum. A. Wasilewska, „Literatura na Świecie” 2011, nr 5–6, s. 375–376.

<sup>56</sup> Zob. R. Nycz, *Język modernizmu*, s. 75–89.

<sup>57</sup> Zob. W. Bolecki, *Modernizm w literaturze polskiej XX wieku. Rekonesans*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4–9, s. 11–16. Badacz podkreśla specyficzny charakter modernizmów Środkowej i Wschodniej Europy. W ostatnich latach prężnie rozwijają się badania nad nurtami awangardowymi w tej części Europy. Zob. m.in. *Awangarda Środkowej i Wschodniej Europy – innowacja czy naśladownictwo*, red. M. Kmiecik, M. Szumna, Kraków 2015; *Głuchy brudnopis. Antologia manifestów awangard Europy Środkowej*, red. J. Kornhauser, K. Siewior, Kraków 2015; *Awangarda i krytyka. Kraje Europy Środkowej i Wschodniej*, red. J. Kornhauser, M. Szumna, M. Kmiecik, Kraków 2016. Por. stanowisko Tomasza Majewskiego, który opiera się na rozważaniach Andreasa Huyssena, autora książki *After the Great Divide*: „Im mniej mamy danych – mówią dzisiejsi krytycy – by postrzeżać nowoczesność jako formację jednolitą i jednorodną, tym bardziej wątpliwy wydaje się pomysł przeciwstawiania sobie modernizmu i postmodernizmu jako – ujmowanych chronologicznie – faz rozwojowych przynależących do tego samego procesu”. T. Majewski, *Modernizmy i ich losy*, „Teksty Drugie” 2008, nr 3,



ry dwudziestowiecznej i najnowszej, tej tworzonej zarówno w kraju, jak i na emigracji<sup>58</sup>.

Michał Paweł Markowski definiuje nowoczesność jako „nadrzedną ramę interpretacyjną polskiej literatury ubiegłego stulecia”; wyróżnia w niej trzy nurty – krytyczny, zachowawczy i awangardowy<sup>59</sup>. Typową postawą wobec doświadczenia nowoczesności jest świadomość kryzysu, która przejawia się na kilku polach: tożsamości, reprezentacji, prawdy i interpretacji<sup>60</sup>. Markowski podkreśla szczególną rolę ruchu w literaturze nowoczesnej – ruchu, w jakim pozostaje świat, i ruchu, jaki w tym świecie czyni sztuka<sup>61</sup>. Wyróżnia nurt zachowawczy (kojarzony z awangardowością) i krytyczny (ponowoczesny). O ile drugi kwestionuje możliwość przedstawiania świata na drodze artystycznej ekspresji, o tyle pierwszy charakteryzuje się optymistycznym przekonaniem o możliwościach przedstawieniowych sztuki<sup>62</sup>. Relacja między nimi pozostaje niejednoznaczna: możemy mówić zarówno o ciągłości, jak i zerwaniu, o dialogu i wewnętrznej krytyce<sup>63</sup>.

Markowski wskazuje jako cechy nowoczesności awangardowej m.in. zerwanie z tradycją, zaangażowanie społeczne i polityczne,

s. 44. Por. A. Huyssen, *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Post-modernism*, Bloomington 1986.

<sup>58</sup> Zob. A. Huyssen, op. cit., s. 70. Bolecki twierdzi, że przedstawiciele modernizmu powojennego tworzący poza granicami kraju przejawiali większe przywiązanie do tradycji i poetyk neoklasycystycznych (wypracowanych w latach 30.) niż literaci krajowi (np. tzw. poeci lingwistyczni), którzy pozostali bliżsi tendencjom awangardowym mającym źródło w latach 20. Tezie tej wydaje się przeczyć przypadek Karpowicza, który właśnie na emigracji rozwija jedną z najradzykalniejszych dykcji lingwistycznych.

<sup>59</sup> Zob. M. P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna*, s. 5.

<sup>60</sup> Zob. ibidem, s. 40. Por. „[...] wiek XX pozostanie we własnej świadomości wiekiem śmierci poezji, końca powieści, niewiary w słowa – czasem niustającego kryzysu, któremu sama literatura wciąż zaprzeczała własną żywotnością”. A. Falkiewicz, „Dlaczego uparteś się mówić ze mną tak niejasno?”, *SZ*, s. 336.

<sup>61</sup> M. P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna*, s. 22.

<sup>62</sup> Zob. ibidem, s. 42.

<sup>63</sup> Zob. ibidem, s. 41.

próbę odpowiedzi na kryzys kultury<sup>64</sup>. Stabilność podmiotu i optymizm poznawczy wiąże się z fascynacją rozwojem techniki i postępiem cywilizacyjnym. Świat podlega ciągłym, dynamicznym zmianom, sztuka zaś – która w tej optyce pełni funkcje mimetyczne – powinna szukać najbardziej adekwatnych środków wyrazu dla rzeczywistości pozostającej w ciągłym ruchu<sup>65</sup>. Jednak optymizm poznawczy okazuje się charakterystyczny raczej dla pierwszej fali awangardy – następne, bardziej krytyczne formacje wyrastające z jej założeń dokonują rewizji afirmatywnych przekonań poprzedników. Przepracowanie aktywnej postawy poznawczego optymizmu wydaje się cechą rozpoznawczą formacji, którą badacze nazywają neoawangardą, postawangardą czy też ariergardą. Wyznacznikiem nowoczesności krytycznej byłoby z kolei przekonanie o zmiennej, niegotowej naturze człowieka, rozumienie języka jako tworu nieprzezroczystego, który nie tyle biernie przedstawia, ile współtworzy rzeczywistość, a także programowa „nieczytelność literatury” będąca „odpowiedzią na nieczytelność świata”<sup>66</sup>.

Także Joanna Orska wyróżnia w obrębie modernizmu dwie opcje: wysokomodernistyczną i eksperymentalno-awangardową<sup>67</sup>. Traktuje modernizm jako „intelektualno-artystyczną formację, która swój początek miała w przemianach końca XIX wieku”<sup>68</sup>, która dla literatury drugiej połowy XX wieku stała się tradycją negatywną. Jej zdaniem przełomy awangardowe mają swe źródło w charakterystycznej dla modernizmu tendencji do odnawiania strategii działania i środków wyrazu – ruchy awangardowe „zapewniają mo-

---

<sup>64</sup> Por. P. Mackiewicz, „Może by Pan przywykł?” *Polityczność polskiej i światowej neoawangardy. Wstęp do tomu II*, w: *Nauka chodzenia*, t. 2; A. Świeściak, *Między autonomią a zaangażowaniem*, w: eadem, *Współczynnik sztuki. Polska poezja awangardowa i postawangardowa między autonomią a zaangażowaniem*, Kraków 2019, s. 9–33.

<sup>65</sup> Zob. M. P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna*, s. 43–45.

<sup>66</sup> Zob. ibidem, s. 54–55.

<sup>67</sup> Zob. J. Orska, *Przełom awangardowy*, s. 12. Zob. także: eadem, *Wstęp. Poezja nowoczesna... czyli co właściwie? Autonomia doświadczenia i doświadczenie autonomii*, w: eadem, *Performatywy. Składnia/retoryka, gatunki i programy poetyckiego konstruktywizmu*, Kraków 2019, s. 7–39.

<sup>68</sup> Eadem, *Przełom awangardowy*, s. 5.

dernie ciągłość, stymulują jej dynamikę, odnawiają narzędzia autonomicznej ekspresji”<sup>69</sup>. Autorka postrzega działania awangardowe jako przejściowe radykalizacje idei modernistycznych – tak badaczka broni się przed upraszczającym utożsamieniem obu pojęć<sup>70</sup>.

Za najważniejsze źródła modernistycznej myśli o literaturze trzeba uznać oświeceniowo-romantyczną koncepcję estetyki z ideą autonomii sztuki i emancypacji człowieka przez sztukę; kategorię *modernité* rozumianą jako postulat tworzenia sztuki przedstawiającej współczesność oraz to, co przemijające i uwarunkowane przez czas i miejsce (Théophile Gautier, Charles Baudelaire, Walter Benjamin); francuski symbolizm – zarówno Arthura Rimbauda, jak i Mallarmégo; wreszcie przełom antypozytywistyczny oraz działalność ruchów awangardowych<sup>71</sup>. Dwudziestowieczna literatura polska wyrasta z przełomu antypozytywistycznego i myśli takich autorów, jak Friedrich Nietzsche, Henri Bergson czy Sigmund Freud, co pozwala pisarzom i poetom badać autonomię języka literatury, ale też analizować związki literatury z różnymi dziedzinami wiedzy o ludzkim doświadczeniu<sup>72</sup>. Autonomiczność należy tu rozumieć jako przesunięcie punktu ciężkości z funkcji referencyjnej na proces wytwarzania znaczeń i tworzywo tekstu. Modernistyczne dzieło sztuki nie tyle przedstawia świat, ile zdaje sprawę z jego powstawania – nie jest to już świat jednoznaczny i obiektywny, lecz partykularny, labilny i niestały, a jego świadectwem pozostaje jednostkowe doświadczenie. Jednostka ma jednak świadomość silnego uwikłania w sprawę zbiorowości, stąd ważkim problemem staje się kwestia politycznego i społecznego zaangażowania artysty. Nie mniej istotne okazuje się miejsce odbiorcy w komunikacji literackiej – wchodzi on w rolę partnera, współtwórcy, uczestnika literackiej gry, a niekiedy kogoś, na kim artysta sprawdza efekt swoich eksperymentów czy też prowokacji.

---

<sup>69</sup> Ibidem, s. 8.

<sup>70</sup> Ibidem, s. 10.

<sup>71</sup> W. Bolecki, *Modalności modernizmu*, s. 53–54.

<sup>72</sup> Zob. ibidem, s. 46; M. P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna*, s. 17–64; R. Nycz, *Język modernizmu*, s. 51–65.

W ubiegłym stuleciu literatura nie tylko inspirowała się Baudelaire'owską ideą korespondencji sztuk, lecz także eksplorowała nowe obszary, dotychczas uznawane raczej za „niepoetyckie”. Rewolucja naukowa, jaka dokonała się w XX wieku wraz z odkryciami m.in. Kurta Gödla, Alberta Einsteina, Wernera Heisenberga czy Maxa Plancka, zmusiła myśl humanistyczną do podważenia przyjmowanego do tej pory stabilnego obrazu rzeczywistości i rządzących nim praw. Świat fizyczny, którego reguły wydawały się jednoznaczne i niezmiennie, na powrót stał się światem niepewnym, nieznanym i do końca niepoznawalnym<sup>73</sup>. Wiedzę o sobie samym i świecie człowiek epoki nowoczesnej postrzega jako niewiarygodną i niestabilną, co rodzi poczucie niepewności i wyobcowania i jest źródłem przekonania o zawodności języka jako narzędzia poznania i reprezentacji<sup>74</sup>. Jednocześnie wśród artystów i myślicieli da się zauważyć zainteresowanie rozwojem nauk ścisłych oraz postępem cywilizacyjnym i technologicznym, pojawiają się nowe obszary inspiracji<sup>75</sup>. Postępująca specjalizacja w naukach przyrodniczych i technicznych zwiększyła dystans do świata humanistyki. Literaci próbują nowych języ-

<sup>73</sup> Szczególnie istotna okazała się teoria względności Alberta Einsteina ogłoszona w 1905 roku, która zmusiła do rewizji dotychczasowych pojęć czasu i przestrzeni. Zob. np. W. Bolecki, *Modernizm w literaturze polskiej*, s. 28; M. H. Whitworth, *The Physical Sciences, w: A Companion to Modernist Literature and Culture*, ed. D. Bradshaw, K. J. H. Dettmar, Oxford 2006, s. 39–48; S. Danus, *Technology*, w: *ibidem*, s. 66–76.

<sup>74</sup> Por. „The violent disjunctions characteristic of late twentieth-century life – the breakup of established economic, political, and social institutions, the accelerated separation of the individual in a cosmos felt to be a field of force rather than a divinely ordered harmony – all these disruptions were recorded, as though on seismographs, in Eliot's *The Waste Land* (1922), Stevens' *Harmonium*, William's *Spring and All* (both 1923) and Pound's *A Draft of XVI Cantos* (1925)”. D. Hoffman, *Poetry: After Modernism*, w: *Harvard Guide to Contemporary American Writing*, ed. D. Hoffman, Cambridge 1979, s. 439.

<sup>75</sup> Zob. m.in. S. Jaworski, *Awangarda*, Warszawa 1992, s. 6–9; E. Pound, *Sztuka maszyny i inne pisma*, wybór, wstęp i oprac. M. L. Ardizzone, tłum. E. Mikina, Warszawa 2003; *Poetyka i matematyka*, red. M. R. Mayenowa, Warszawa 1965.

ków opisu świata – niektóre miały pozwolić literaturze osiągnąć taki stopień ścisłości i precyzji, jaki charakteryzuje język matematyki<sup>76</sup>.

Do owego utopijnego marzenia o uniwersalności wyrażonej w języku literatury odsyła mit Księgi, który stał się dla niektórych modernistów *idée fixe*. Tekst, który miał być próbą stworzenia opowieści o wszystkich wymiarach ludzkiego doświadczenia, okazywał się otwarty, fragmentaryczny, niepełny. „Księgi” (a tak określa się niekiedy m.in. *Rzut kośćmi* Mallarmégo, *Ulissesa* Jamesa Joyce’a czy *Cantos* Pounda) stawały się historiami o ograniczeniach języka, nieosiągalności perspektywy uniwersalnej i bezradności wobec niewyrażalnego<sup>77</sup>. Jednocześnie literatura modernizmu szczególnie interesuje się tym, co konkretne, subiektywne i podmiotowe, odkrywa cielesność jako integralny element ludzkiej tożsamości – ogromny wpływ miały na to takie zjawiska, jak psychoanaliza, emancypacja, ruchy feministyczne oraz pojawienie się kwestii genderowych.

Wielokrotnie dyskutowano już nad relacją między pojęciami modernizmu i awangardy. Choć niektórzy uznawali je za przeciwstawne – wyraźnie odróżniano nurt klasycyzujący, przywiązany do tradycji (który kojarzono z modernizmami), od nurtu eksperymentalnego, nastawionego na innowację (utożsamianego z awangarda-

---

<sup>76</sup> Jak zauważa Perloff, korzenie modernistycznej idei zbliżenia poezji i filozofii (a więc dziedziny, która tradycyjnie obejmowała zarówno myśl o tym, co fizyczne, jak i sferę nazwaną przez Arystotelesa metafizyką) sięgają starożytnej Grecji, szczególnie czasów presokratyków pragnących odnaleźć jedność w wielości i pogodzenie przeciwieństw panujących w świecie. Wielu poetów modernizmu przejawia zainteresowanie ideami, którymi zajmowali się greccy filozofowie przyrody. Zob. M. Perloff, *Epilogue: Modernism Now*, w: *A Companion to Modernist Literature and Culture*, s. 575.

<sup>77</sup> O koncepcji tej pisał już Artur Sandauer w *Samobójstwie Mitrydatesa* – tekście, który jest jednocześnie jednym z pierwszych studiów autotematyzmu w polskiej literaturze. Por. „[...] dzieło konsekwentnie autotematyczne byłoby wyzbyte jakichkolwiek treści konkretnych, a więc i cech indywidualnych; gdyby zatem kiedykolwiek miało powstać, stanowiłoby ostateczną Księgę Ludzkości i położyło *eo ipso* kres istnieniu sztuki. Marzenie o takiej Księdze nawiedza – nawiasem mówiąc – najwybitniejszych artystów naszych czasów [...]”. A. Sandauer, *Poetyka autotematyczna*, w: idem, *Samobójstwo Mitrydatesa. Eseje*, Warszawa 1968, s. 178. Jako przykłady takich dzieł Sandauer podaje *Rzut kośćmi* Mallarmégo i mityczną *Księgę* Brunona Schulza.

mi) – to dziś coraz częściej zwraca się uwagę, że w odniesieniu do praktyk artystycznych problem jest bardziej złożony<sup>78</sup>. Jak przekonuje Joanna Orska, jedną z właściwości tekstu awangardowego jest to, że zmusza on czytelnika do zawieszenia zwyczajowych strategii lekturowych<sup>79</sup>. Poezja postawangardowa, krytyczna wobec cywilizacyjnego optymizmu pierwszej awangardy i świadoma ograniczeń artystycznej referencji, ludzkiego poznania i uwikłania w język, tym bardziej chciałaby zbliżyć się do konkretności i doświadczenia, być częścią rzeczywistości<sup>80</sup>. Awangardowe poszukiwania przypadające na okres powojenny pozostają krytyczne wobec wielu postulatów przedwojennych awangard<sup>81</sup>. Można jednak wskazać pewne stałe cechy świadomości awangardowej, jak problematyzowanie relacji z odbiorcą i norm komunikacji międzyludzkiej, a także performatywny wymiar sztuki, która przestaje być autonomiczna i pragnie działać w obszarze dynamicznie zmieniającego się życia<sup>82</sup>. Próby przywrócenia tradycji eksperymentu przez awangardy powojenne są podejmowane ze świadomością utopijności każdej idei awangardowej, dlatego tak wiele projektów post- lub neoawangardowych powstaje jak gdyby

---

<sup>78</sup> Por. ibidem, s. 67. Zob. M. Perloff, *Awangardowy Eliot*, w: eadem, *Modernizm XXI wieku*, s. 15–61.

<sup>79</sup> J. Orska, *Przełom awangardowy*, s. 77–78.

<sup>80</sup> Por. fragment tekstu Andrzeja Sosnowskiego towarzyszący wydanej przez WBPiCAK obszernej antologii poezji awangardowej: „Awangarda ujmuje się za szczęściem natychmiastowym, widząc w tradycji alegoryczne przeciwieństwa życia i czasu, martwą przestrzeń, czas sparaliżowany. Awangarda występuje przeciw nieprzeobrażalnej przeciętności życiowego procesu w ogóle i przeciwko niewiarygodnej przeciętności składu i ładu życia w każdej z jego lepiej znanych postaci. Awangarda jest rewolucyjna albo nie ma jej wcale”. A. Sosnowski, *O pojęciu awangardy*, w: *Awangarda jest rewolucyjna albo nie ma jej wcale*, red. J. Orska, A. Sosnowski, Poznań 2019, s. 8. Na marginesie trzeba wspomnieć, że tekst autora *Sezonu na Helu* ma wyraźne cechy manifestu, który przywołuje tym samym przedwojenne tradycje tekstów programowych polskiej awangardy.

<sup>81</sup> Skomplikowaniu ulega podejście awangardystów do tradycji, które i tak, nawet w odniesieniu do przedstawicieli pierwszych ruchów awangardowych, teoretycznie uznawanych za burzycieli tradycyjnego porządku, jest często upraszczane. Por. A. Świeściak, *Fikcja awangardy?*, „Teksty Drugie” 2015, nr 6, s. 47–69.

<sup>82</sup> Zob. J. Orska, *Awangarda jest potrzebna jak powietrze*, w: *Awangarda jest rewolucyjna albo nie ma jej wcale*, s. 644.

pomimo ryzyka niepowodzenia<sup>83</sup>. Projekty awangardystów z drugiej połowy XX wieku często mają charakter intelektualny i konstruktywistyczny, rzadziej zaś odwołują się do korzeni, czyli np. dadaistycznej zabawy i kpiny<sup>84</sup>. Ich autorzy podchodzą do nich raczej poważnie, traktując jako drogę do samospełnienia i narzędzie autoekspresji. W tej optyce sztuka pozostaje obszarem niepowszedniości – tak jak w koncepcjach poetów z pierwszej połowy ubiegłego stulecia – a jej twórca nadal odgrywa wyjątkową rolę w społeczeństwie, choć oczywiście sposób rozumienia owej wyjątkowości ulegał zmianom<sup>85</sup>.

Podobnie jak w przypadku modernizmu i awangardy, tak i o neoawangardzie trudno mówić jak o jednolitej formacji, nawet w odniesieniu tylko do literatury polskiej. Tendencje awangardowe bynajmniej nie zniknęły wraz z wybuchem wojny, przeciwnie – wracają przez cały XX wiek aż do czasów najnowszych. Historia literatury, przyzwyczajona do ścisłej periodyzacji, zrezygnowała z rozszerzenia pojęcia awangardy na cały obszar tendencji wyrastających z tego źródła, m.in. eksperymentów z tworzywem i gier z językiem. W centrum historii poezji po 1945 roku znalazła się, jak można sądzić, poetyka neoklasycystyczna, sygnowana nazwiskami Starych Mistrzów, i dopiero dziś odradza się zainteresowanie awangardą powojenną, którą historia literatury nieco straciła z pola widzenia<sup>86</sup>. Oznaczałoby to wieloletnią przewagę modelu wysokomodernistycznego

---

<sup>83</sup> Por. „Dzisiejszy powrót literackiej awangardy [...] odbywałby się pod znakiem przyzwolenia na hermetyzm i radykalną innowacyjność w poezji – przy rosnącej świadomości »modernistyczności«, więc anachroniczności i utopijności idei awangardy”. Ibidem, s. 645.

<sup>84</sup> J. Orska, *Nauka chodzenia. O tekstach programowych późnej awangardy*, w: *Nauka chodzenia*, t. 1, s. 19.

<sup>85</sup> Zob. ibidem, s. 646. Por. W. Browarny, *Miasto, ciało, neoawangarda. Wstęp do tomu I*, w: *Nauka chodzenia*, t. 1, s. 18–19. Zob. K. Hoffmann, J. Kornhauser, B. Sienkiewicz, *Tradycja eksperymentu/eksperyment jako doświadczenie*, w: *Tradycje eksperymentu/eksperyment jako doświadczenie*, red. K. Hoffmann, J. Kornhauser, B. Sienkiewicz, Kraków 2019, s. 9–22. Por. T. Drewnowski, *Literatura polska 1944–1989. Próba scalenia: obiegi – wzorce – style*, Kraków 2004, s. 174.

<sup>86</sup> Poetykę tę Orska nazywa „kanonicznym” modernizmem, zdominowanym przez wzniosłą dykcję, a patronują jej nazwiska Czesława Miłosza, Wisławy Szymborskiej, Zbigniewa Herberta, Adama Zagajewskiego. Zob. J. Orska, *Nauka chodzenia*, s. 629–630, 642.

nad modelem eksperymentalnym, bliższym przedwojennej awangardzie. O przesunięciach na tym polu świadczą szerzej zakrojone ostatnio badania nad poezją właśnie takich autorów, jak Karpowicz, Miłobędzka czy Witold Wirpsza<sup>87</sup>.

Wraz z przekonaniem Zygmunta Baumana o niemożliwości ponownego zaistnienia awangardy w ponowoczesności<sup>88</sup> również w polskiej krytyce powracała teza o tym, że po 1989 roku odrodzenie się awangardy nie będzie możliwe<sup>89</sup>. Z dzisiejszego punktu widzenia okazuje się ona trudna do obronienia. Poezja lat 60. i 70. mocno przepracowywała awangardowy dorobek, mimo że na naszym gruncie głównie z przyczyn politycznych nie zaistniał ruch kontrkulturowy o charakterze tak silnego społeczno-obyczajowego buntu jak w Europie Zachodniej i USA<sup>90</sup>. W latach 90. obserwujemy zaś

<sup>87</sup> Zob. ibidem, s. 643. Dorobek Wirpszy w ostatnich latach intensywnie wydaje Instytut Mikołowski. W kwestii badań por. m.in. J. Grądział-Wójcik, *Poezja jako teoria poezji – na przykładzie twórczości Witolda Wirpszy*, Poznań 2001; J. Gutorow, *Urwany ślad. O wierszach Wirpszy, Karpowicza, Różewicza i Sosnowskiego*, Wrocław 2007; A. Kałuża, *Wola odróżnienia. O modernistycznej poezji Jarosława Rymkiewicza, Julii Hartwig, Witolda Wirpszy i Krystyny Miłobędzkiej*, Kraków 2008; *Wirpsza wielokrotnie*, red. D. Pawelec, Mikołów 2013.

<sup>88</sup> Bauman charakteryzuje ponowoczesność jako rzeczywistość pozbawioną centrum, w której o ile panuje ruch, to wyłącznie bezładny. Awangarda, oparta na zależności czasowej i przestrzennej tego, co wysuwa się do przodu, i tego, co pozostaje z tyłu, nie jest już zatem możliwa. Ponowoczesność jako kultura symulaków i sztuka uwikłana w mechanizmy rynku udaremniają artystyczne próby ponowienia rewolucyjnych gestów. Zob. Z. Bauman, *Ponowoczesność, czyli o niemożliwości awangardy*, „Teksty Drugie” 1994, nr 5–6, s. 171–179.

<sup>89</sup> Por. J. Orska, *Awangarda jest potrzebna jak powietrze*, s. 628–640. W latach 90. Jerzy Jarzębski przewidywał, że wpływy awangardy będą tracić na znaczeniu, a Aleksander Fiut postawił tezę o nastaniu „ery Miłosza” i „cofnięciu się awangardy”. Określenie „era Miłosza” w tym kontekście przywołuje na myśl koncepcje badaczy z kręgu Nowej Krytyki, mówiących o nastaniu „ery Eliota” czy „erze Pounda” (Hugh Kenner, *The Pound Era*), później zaś nastąpił „wiek Stevensa” (Harold Bloom). Zob. A. Parkes, *Poetry*, w: *A Companion to Modernist Literature and Culture*, s. 228–229. Por. M. Perloff, *Pound/Stevens: czyja era? (dwadzieścia lat później)*, tłum. T. Pióro, „Literatura na Świecie” 2000, nr 12, s. 167–174.

<sup>90</sup> Przemiany lat 1966–1968 zasadniczo różniły się od konsekwencji wydarzeń polskiego Marca '68, szczególnie pod względem stosunku do marksizmu, dlatego polską Nową Falę trudno porównywać z działalnością bitników, poetów grupy Language czy sytuacjonistów. Zob. J. Orska, *Awangarda jest potrzebna jak*



zbyt wczesne przejście do dyskusji nad pojęciem postmodernizmu. Tak refleksja nad powojennym zaadaptowaniem idei awangardowych została odroczone<sup>91</sup>. Tezę o niemożliwym powrocie awangardy w epoce ponowoczesnej forsowali również tacy badacze, jak Peter Bürger czy Frederic Jameson<sup>92</sup>. Autor *Teorii awangardy* stanowczo twierdził, że nie da się ponowić przedwojennego gestu oporu wobec procesów instytucjonalizacji i konwencjonalizacji sztuki, które nastąpiły w nowoczesności. Dialektyczny stosunek do tego zagadnienia, tj. rozumienie awangardy jako formy sprzeciwu tylko wobec zjawisk właściwych epoce nowoczesnej, sprawia, że neoawangarda zostaje przez Bürgera wyłączona poza obszar „historycznych prądów awangardowych”, a idea awangardy okazuje się niemożliwa do zrestytuowania<sup>93</sup>.

Przeciwnie stanowisko prezentuje Hal Foster, który w książce *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku* wprawdzie przyznaje, że gest pierwszych awangardystów z definicji jest nie do powtórzenia, lecz jego zdaniem w praktykach sztuki powojennej, które nazywa praktykami neoawangardowymi, widać awangardowe pomysły i strategie działań<sup>94</sup>. Jak komentuje Orska, „Foster sugeruje, że krytyczny potencjał awangardy nie może zamierać, zwracając się ciągle ku nowym instytucjom, nowym środkom przekazu, nowym formom życia społecznego, odpowiadającym odmiennym normom,

*powietrze*, s. 636–637. Por. A. Jawłowska, *Drogi kontrkultury*, Warszawa 1975; L. Burska, *Awangarda i inne złudzenia. O pokoleniu '68 w Polsce*, Gdańsk 2012.

<sup>91</sup> Podobne stanowisko reprezentują też Majewski i Bolecki. Tomasz Cieślak-Sokołowski z kolei używa kategorii „późny modernizm”, który miałby mieć „szansę na powrót w momencie, gdy okazało się, że postmodernizm nie zabił żywotności modernizmu”. T. Cieślak-Sokołowski, *Moment lingwistyczny. O wczesnym piarstwie Ryszarda Krynickiego i Stanisława Barańczaka*, Kraków 2011, s. 60.

<sup>92</sup> P. Bürger, *Teoria awangardy*, tłum. J. Kita-Huber, Kraków 2006; F. Jameson, *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, tłum. M. Piłża, Kraków 2011. Por. J. Orska, *Awangarda jest potrzebna jak powietrze*, s. 634.

<sup>93</sup> Por. „Chociaż neoawangardy proklamują podobne hasła, to po kłęsce, jaką poniosły intencje awangardowe, nie można już dzisiaj poważnie domagać się sprowadzenia sztuki do praktyki życiowej”. P. Bürger, op. cit., s. 21.

<sup>94</sup> H. Foster, *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2010.

różnym momentom historycznym”<sup>95</sup>. Warto zaznaczyć, o jakiej neoawangardzie tu mowa – Foster pisał o eksperymentujących artystach z Europy Zachodniej i USA, którzy w latach 50. i 60. na nowo zainteresowali się takimi rozwiązaniami, jak kolaż, asamblaż, *ready-made* czy rzeźba konstruktywistyczna<sup>96</sup>. Nie uznaje on tych działań za działania wtórne czy epigońskie – widzi je raczej jako „próbę porażenia sobie z niegdyś wypartym i zinstytucjonalizowanym awangardowym dziedzictwem”<sup>97</sup>. Hal Foster patrzy na to zagadnienie podobnie jak Marjorie Perloff, której koncepcja ariergardy zostanie omówiona później. Łączy ich przekonanie, że rewolucyjny potencjał awangardy ma charakter do pewnego stopnia ahistoryczny, a jego działania może być reprodukowane również w literaturze i sztuce najnowszej<sup>98</sup>.

Również Ástráður Eysteinnsson uznaje awangardę za zjawisko ahistoryczne, jako że odnosi się ona do niezwiązanych z konkretnym okresem „eksperymentalnych oraz niekonwencjonalnych działań i kierunków, w szczególności artystycznych”<sup>99</sup>. Nie poprzestaje on na stwierdzeniu, że modernizm i awangarda to zjawiska funkcjonujące w ścisłym związku, a awangardy stanowią integralny element modernizmu, lecz rezygnuje z precyzyjnego określania ich relacji bez związku z konkretnym tekstem czy praktyką artystyczną<sup>100</sup>. Zwraca jednak uwagę na istotne funkcjonalne różnice między tymi kategoriami, przez co nigdy nie dojdzie do ich utożsamienia<sup>101</sup>. Islandzki teoretyk niechętnie definiowałby awangardy w relacji do pojęcia grupy literackiej czy artystycznej, czym różni się od Bürgera, który awangardę widzi wąsko – w kontekście konkretnych grup i na

<sup>95</sup> J. Orska, *Awangarda jest potrzebna jak powietrze*, s. 634.

<sup>96</sup> Zob. H. Foster, op. cit., s. 23.

<sup>97</sup> Ibidem, s. 20. Por. W. Browarny, *Miasto, ciało, neoawangarda*, s. 9.

<sup>98</sup> Por. H. Foster, op. cit., s. 10.

<sup>99</sup> A. Eysteinnsson, *Awangarda jako/czy modernizm?*, tłum. D. Wojda, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 155.

<sup>100</sup> Zob. ibidem, s. 156–157.

<sup>101</sup> Modernizm w swoim szerokim rozumieniu jest tu uznawany za pojęcie nadrzędne wobec awangardy – ta ostatnia zaś, ujmowana jako ahistorycznie pojęta predylekcja do odkrywania i eksperymentowania, uzyskuje w jego ramach pewną autonomiczność. Zob. ibidem, s. 197.

tle instytucji sztuki przyjętej przez społeczeństwo mieszczańskie. Eysteinnsson podaje zaś przykłady autorów (jak Gertrude Stein czy e.e. cummings), którzy nie działając w grupach, stworzyli poetyki na wskroś awangardowe<sup>102</sup>. Można przypuszczać, że do takich przypadków zaliczaliby się również Karpowicz i Miłobędzka ze względu na wyraźny dystans wobec środowiska literackiego.

Edward Balcerzan podkreśla z kolei zróżnicowanie w definiowaniu awangardy i jej wielowymiarowość – mówiąc o jej cechach, możemy mieć na myśli grupę, ruch, tendencję, ideologię artystyczną, poetykę, styl czy postawę wobec świata. Zawsze jednak to, co awangardowe, odznacza się zdaniem badacza „kultem swoistości tworzywa”<sup>103</sup>. Podobnie Maria Delaperrière wskazuje na trudność w formułowaniu jednoznacznych ustaleń w tej kwestii, gdyż praktyka awangardowa z natury opiera się na paradoksie i ambiwalencji<sup>104</sup>. W jej ujęciu awangarda okazuje się pewną radykalną postacią sztuki nowoczesnej, która wyrasta z typowo modernistycznych refleksji i obaw, ale wyciąga z nich ekstremalne nieraz konsekwencje<sup>105</sup>. Michalina Kmieciak wyróżnia cztery postawy charakterystyczne dla awangardy: afirmatywno-społeczną (prototypową), nadrealistyczną, dekadencją i estetyczno-religijną<sup>106</sup>. Jej zdaniem wiele awangardowych eksperymentów formalnych pełni funkcję poznawczą, poszerza horyzonty artysty i odbiorcy<sup>107</sup>. Awangardysta dąży do prawdy jednostkowej, nie absolutnej, i na różne sposoby definiuje duchowość czy sferę transcendentną – stąd wątki apofatyczne lub panteistyczne. Za jedno z ważniejszych własności awangardy uznaje

<sup>102</sup> Zob. ibidem, s. 160, 180–184.

<sup>103</sup> E. Balcerzan, *Awangarda rozrzucona*, „Fraza” 2010, nr 2, s. 97.

<sup>104</sup> Por. „Każda negacja stawała się w awangardach zapowiedzią nowej inwencji”. M. Delaperrière, *Wprowadzenie*, w: eadem, *Polskie awangardy a poezja europejska*, s. 11.

<sup>105</sup> Ibidem, s. 19–20.

<sup>106</sup> Zob. M. Kmieciak, *Porządkowanie awangardy*, s. 85–105. Por. G. Gazda, *Społeczno-kulturowa geneza awangardy*, w: *Wybory i ryzyka awangardy. Studia z teorii awangardy*, red. U. Czartoryska, R. W. Kluszczyński, Warszawa–Łódź 1985, s. 43–59.

<sup>107</sup> Zob. M. Kmieciak, *Porządkowanie awangardy*, s. 99–100.

Kmieciak estetyczną ascezę i ekonomię środków, które mogą prowadzić do poetyckich ewokacji afazji i milczenia<sup>108</sup>.

Warta odnotowania w kontekście polskiej awangardy powojennej wydaje się myśl Jean-François Lyotarda, który podjął próbę odniesienia kategorii wzniosłości do rozważań nad awangardą<sup>109</sup>. Filozof przekonuje, że awangardowe pojęcie sztuki ma źródło w Kantowskiej estetyce wzniosłości, która oznacza „sprzeczne uczucie, przyjemność i ból, radość i trwogę, egzaltację i depresję”<sup>110</sup>. O wzniosłości zaczął pisać w kontekście estetyki między XVII a XVIII wiekiem, w okresie odwrotu poetyki klasycznej i triumfu romantyzmu, co dla Lyotarda oznacza początek nowoczesności – a wzniosłość byłaby dla niej głównym typem wrażliwości estetycznej. Odtąd „niewyraźalne nie istnieje w jakimś »tam«, w innym świecie, w innym czasie, lecz w tym mianowicie: że się zdarza (coś)”<sup>111</sup>. Rzeczywistość fizyczna okazuje się dla artysty równie, a może nawet bardziej, nieosiągalna i niewyraźalna w porównaniu ze sferą transcendencji. Co istotne, swoje miejsce otrzymuje tu również to, co niedoskonałe i odrażające: „Niedoskonałość, ujma dla smaku, brzydota, także biorą udział w efekcie wstrząsowym. Sztuka nie naśladuje natury, tworzy odrębny świat [...], gdzie potworność i bezkształt mają swoje prawa bytu, gdyż mogą być wzniosłe”<sup>112</sup>. Kategoria wzniosłości wiąże się z modernistycznym przekonaniem o niemożności stworzenia dzieła totalnego mającego być holistyczną syntezą – artysta awangardowy wobec nieuniknionego fiaska ekspresji i komunikacji odczuwa gorzycz porażki. Ambiwalencja leżąca w naturze pojętej po lyotardowsku wzniosłości polega jednak na tym, że ów ból rodzi swego rodzaju przyjemność poszukiwania i tworzenia – jest świadectwem dojścia do granic sztuki oraz tego, o jak ważną stawkę toczy się gra<sup>113</sup>. W świetle tekstów Karpowicza i Miłobędzkiej, które często są dziełami w ruchu, ważna wydaje się teza o tym, że artysta awangardowy

---

<sup>108</sup> Zob. *ibidem*, s. 103.

<sup>109</sup> Zob. J.-F. Lyotard, *Wzniosłość i awangarda*, s. 173–189.

<sup>110</sup> *Ibidem*, s. 176.

<sup>111</sup> *Ibidem*.

<sup>112</sup> *Ibidem*, s. 180.

<sup>113</sup> *Ibidem*, s. 181.

często rezygnuje z dążenia do tego, by odbiorca utożsamiał się z bohaterem i czuł przynależność do przedstawionego w sztuce świata – Lyotard takie teksty nazywa „dziełami pytającymi”<sup>114</sup>.

Orska zauważa, że pojęcie „neoawangarda” w odniesieniu do literatury nie zostało na polskim gruncie właściwie omówione, a problem wyznaczenia granic modernizmu i zjawisk z kręgu awangardy stał się palący dopiero wraz z pojawieniem się kategorii postmodernizmu<sup>115</sup>. Autorka proponuje przyjąć za wyznacznik neoawangardy kontakt z dziedzictwem awangardy przedwojennej i, niejako w konsekwencji, model twórczości oparty na eksperymencie<sup>116</sup>. O przejściowym statusie neoawangardy w Polsce jako nurtu stanowiącego tygiel różnych tendencji modernistycznych, awangardowych i ponowoczesnych pisze w tym samym miejscu Wojciech Browarny, uznając neoawangardę literacką – rozumianą jako „element długofalowego, interdyscyplinarnego i wielowątkowego, polimorficznego powrotu do przedwojennych koncepcji awangardowych”<sup>117</sup> – za kategorię umożliwiającą odejście od cezury 1968 roku, która ma istotne znaczenie polityczne, ale już niekoniecznie historycznoliterackie<sup>118</sup>. Polska neoawangarda w ujęciu redaktorów *Nauki chodzenia* to zatem nie tylko i niekoniecznie Nowa Fala, lecz część szerszego, międzynarodowego ruchu o podobnych tendencjach. Orska i Browarny rezygnują też z kategorii pokolenia literackiego i mówią, za Halem Fosterem, o nieformalnych grupach artystów i literatów. Na

---

<sup>114</sup> Ibidem, s. 185. Por. „Dzieło nie dostosowuje się do wzorców, usiłuje ono przedstawić, że istnieje nieprzedstawialne; nie naśladuje ono natury, jest artefaktem, symulakrią. Wspólnota społeczna nie rozpoznaje się w dziełach, ignoruje je, odrzuca jako niezrozumiałe, a później przyzwala, by intelektualna awangarda przechowywała je w muzeach jako ślady prób świadczących o potęgę umysłu i o jego niedostatku”. Ibidem, s. 183.

<sup>115</sup> Por. J. Orska, *Nauka chodzenia*, s. 7.

<sup>116</sup> Zob. ibidem, s. 8.

<sup>117</sup> W. Browarny, *Miasto, ciało, neoawangarda*, s. 24.

<sup>118</sup> Por. „Quasi-awangardowe wypowiedzi, koncepcje, programy pojawiały się w Polsce – także w literaturze – od 1956 roku, co umożliwia rozumienie »neoawangardowego« powrotu jako pewnej całościowej, choć różnorodnie rozumianej tendencji, właściwej dla całości sztuki i dzielonej przez nas ze światem”. J. Orska, *Nauka chodzenia*, s. 10.

ten aspekt warto zwrócić uwagę w odniesieniu do twórczości Karpowicza i Miłobędzkiej. Autora *Trudnego lasu* od rówieśników z pokolenia Kolumbów dzieli przepaść – wyjątkiem jest tutaj dość skomplikowany i zasługujący na osobne studium stosunek do Tadeusza Różewicza i jego poetyki<sup>119</sup>. Twórczość autorki *Po krzyku* z trudem daje się z kolei przyłożyć do ram pokoleniowych z uwagi na jej spóźniony debiut i odroczone wejście w kanon poezji współczesnej<sup>120</sup>. Karpowicz, Miłobędzka, Wirpsza, Różewicz czy Adam Ważyk i Stanisław Dróżdż są określane w *Nauce chodzenia* mianem „późnych awangardystów”. Zdaniem autorów ich twórczość nie należy już do światowej kontrkultury, a ich wejście do głównego dyskursu kulturowego nastąpiło dość późno, a mimo to z dzisiejszego punktu widzenia ich dorobek i postawy twórcze wpłynęły na najmłodszych eksperymentujących autorów<sup>121</sup>. Znaczące wydaje się umieszczenie Karpowicza i Miłobędzkiej na mapie określonej formacji, której wyznacznikami pozostają kwestie estetyczne, a nie pokoleniowo-polityczne. W badaniach nad literaturą powojenną nie uporządkowano dotychczas należycie kwestii powrotów idei awangardowych po wojnie<sup>122</sup>. Dwutomowy zbiór *Nauka chodzenia* będzie być może wstępem do dyskusji nad tym, co łączy i dzieli przedstawiciele polskiej neoawangardy, a zatem do pogłębionych badań nad wspólnymi inspiracjami i dialogami artystów.

Orska podkreśla różnice w warsztacie artysty przedwojennej awangardy oraz twórcy neoawangardowego:

Sposób pracy późnych awangardystów z poetyckim materiałem, stosunek do odbiorcy jako ważnego partnera pomagającego zrekonstruować całość dzieła, zasadniczo „demokratyczny” i krytyczny wobec norm komunikacyjnych charakter ich sztuki, w końcu wykraczanie często performatywnych poetyckich tekstów ku scenie i samemu „życiu” –

<sup>119</sup> Por. m.in. fikcyjny wywiad Karpowicza z Różewiczem: T. Karpowicz, *Biała rozmowa z Tadeuszem Różewiczem*, „2B” („To Be”) 1999, nr 14, s. 164–168.

<sup>120</sup> Zob. J. Orska, *Nieobecność Miłobędzkiej*, „Wielogłos” 2018, nr 2, s. 51–68.

<sup>121</sup> Zob. eadem, *Nauka chodzenia*, s. 10.

<sup>122</sup> Neoawangardą, od strony teorii i praktyk artystycznych, zajmowali się dotychczas raczej historycy i krytycy sztuki: Stefan Morawski, Grzegorz Działowski czy Anna Zeidler-Janiszewska. Zob. ibidem, s. 12. Por. T. Drewnowski, op. cit., s. 269.

wszystko to odróżnia jednak skutecznie ich twórczość od dokonań przedwojennej awangardy, która skupiła się przede wszystkim na kwestiach autonomii sztuki<sup>123</sup>.

Przywołane tu kwestie, zwłaszcza relacja z odbiorcą i performatywny potencjał poezji, zostaną scharakteryzowane w odniesieniu do twórczości Karpowicza i Miłobędzkiej. Równie ważne będzie wskazanie obszarów, w których ujawnia się u tych autorów dziedzictwo awangardowe wpływające na kształt ich projektów poetyckich. Pozwoli to spojrzeć wieloaspektowo na zagadnienie (neo)awangardowości Karpowicza i Miłobędzkiej i ocenić adekwatność przywołanych w tym rozdziale stanowisk w odniesieniu do ich twórczości. Można jednak założyć, że poezja obojga – podobnie jak zapewne kilku innych twórców awangardowych okresu powojennego – rozgrywa się gdzieś na przecięciu omawianych modeli. Oboje autorzy reprezentują różne postawy, wydają się w pewnych aspektach autorami o proteuszowej naturze, w innych znów okazują się radykalnie konsekwentni.

Posługuję się w tej książce dość ostrożnym i nieostrym określeniem „awangarda powojenna”, ale wydaje się ono bardziej adekwatne niż konkurencyjne „neoawangarda” czy „postawangarda”. Podobnie jak w odniesieniu do relacji między parą pojęć „modernizm” i „postmodernizm”, tak w przypadku badania stosunku między dziedzictwem pierwszych awangard a poszukiwaniami powojennych awangardystów trudno o jednoznaczne rozstrzygnięcia. Rezygnuję ze stosowania określenia „neoawangarda” właśnie ze względu na przekonanie o istotnym wpływie przedwojennych awangard na twórczość Karpowicza i Miłobędzkiej, co raczej słabo wpisuje się w proponowany przez Orską i Browarnego model powojennej awangardy – zorientowanej na odnowienie środków wyrazu w stosunku do poprzedników (nie zaś twórczą kontynuację), silnie osadzonej w życiu współczesnego miasta, często zaangażowanej społecznie i mocno kierującej się w stronę ludycznych przetworzeń literackich konwencji. Nie znaczy to, że prezentowane tu stanowisko neguje krytyczny

---

<sup>123</sup> W. Browarny, *Miasto, ciało, neoawangarda*, s. 19.

potencjał wystąpień powojennej awangardy i jej skłonność do pracowania dorobku pierwszych awangard – ta kwestia również znajduje swe odbicie w twórczości Karpowicza i Miłobędzkiej.

Jednocześnie twórczość wybranych autorów nie jest w całości zorientowana na sposób postrzegania świata przez poprzedników, co zdaje się implikować z kolei określenie „postawangarda”. Jak wskazywał Lyotard, przedrostek „post-” oznacza obranie kierunku wprost przeciwnego wobec formacji poprzedzającej. Postawangarda skłania zatem do rozpracowywania (analiza), deformowania (anamorfoza) i zapominania (anamneza) tego, co było przed nią<sup>124</sup>. Projekty Karpowicza i Miłobędzkiej w odniesieniu do tradycji awangardowej jawią się jako dość ambiwalentne, wysoce oryginalne i nowatorskie, ale zarazem mocno zakorzenione w polskiej tradycji poezji erudycyjnej i eksperymentalnej (sięgającej twórczości Norwida) propozycje odnowienia czy też ponowienia awangardowych gestów sprzed wojny – z pełną świadomością ograniczeń i niepowodzeń pierwszej formacji.

Na koniec należy wskazać, że modernizm – podobnie jak wielu przywoływanych badaczy – rozumiem w sposób szeroki, tj. jako wielowymiarową epokę w dziejach literatury i kultury o zasięgu euroamerykańskim, której granice, z braku dostatecznego dystansu historycznego, trzeba dziś jeszcze uznać za nieostre. Źródeł modernizmu można upatrywać już w drugiej połowie XIX stulecia, a szczególnie na przełomie wieków XIX i XX, jego echa można zaś usłyszeć również w tekstach powstałych po 2000 roku. Z uwagi na zróżnicowanie polityczne i kulturowe trudno mówić o jednym, międzynarodowym wariacie modernizmu, stąd jego przebieg, szczyt, główne tradycje i inspiracje mogą mieć inny charakter w zależności od kraju i obszaru językowego. Wśród innych nurtów artystycznych modernizm obejmuje swym zasięgiem również ruchy awangardowe, na które modernistyczne sposoby myślenia o literaturze i sztuce mocno promieniują.

---

<sup>124</sup> Zob. J.-F. Lyotard, *Postmodernizm dla dzieci. Korespondencja 1982–1985*, tłum. J. Migasiński, Warszawa 1998, s. 102–108.



Pojęcie „awangarda” traktuję również dość szeroko. Nie ogranicza się ono tutaj do działalności konkretnych grup – jest to raczej niezwiązany ze ściśle wydzielonym okresem historycznym, lecz funkcjonujący w modelu kultury wyznaczonym przez nowoczesność styl (w tym przypadku poetycki), który charakteryzuje się otwartością na nowe, eksperymentalne środki wyrazu oraz badawczym stosunkiem do języka. Okazuje się to istotne w odniesieniu do dwojga autorów poezji erudycyjnej i filozofującej, która traktuje słowo poetyckie jako narzędzie poznania świata i człowieka i za której inspiratorów, w pewnych aspektach, można uznać Norwida, Leśmiana oraz Przybosa.



## Wprowadzenie do lektury relacyjnej

### Propozycje krytyki anglosaskiej w kontekście polskiej awangardy powojennej

Dla dalszych rozważań nad poezją Karpowicza i Miłobędzkiej istotnych będzie kilka anglojęzycznych prac badawczych dotyczących modernizmu i awangardy. Rozpoznania Marjorie Perloff, Geralda L. Brunsza, Jerome'a McGanna, Josepha Hillisa Millera i Geoffa Warda tworzą konstelację teoretycznej refleksji, która może okazać się użyteczna w realizacji zasadniczego celu książki, jakim jest ukazanie projektów poetyckich Karpowicza i Miłobędzkiej w szerszej perspektywie.

Pisarstwo krytyczne Marjorie Perloff – autorki książek *Unoriginal Genius* oraz *21<sup>st</sup>-Century Modernism: The "New" Poetics* (w języku polskim jako *Modernizm XXI wieku. „Nowe” poetyki*) – do którego będę się tu odnosić, stanowi jedno z najciekawszych odczytań poezji wielkich modernistów, ale i eksperymentalnej poezji najnowszej, a także ważny głos w długiej dyskusji na temat zależności między modernizmem, postmodernizmem i awangardą. Studium na temat „nieoryginalnego geniuszu” koncentruje się na tekstach, które opierają się lekturze w duchu dekonstrukcji, ale nie można ich już nazwać tekstami modernistycznymi. To odpowiedź na potrzebę nowego określenia statusu języka poetyckiego oraz miejsca autora i czytelnika w rzeczywistości, w której na literaturę coraz silniej oddziałują nowe media i pojawia się potrzeba krytycznego ujęcia tekstów opartych na nietradycyjnych środkach przekazu<sup>125</sup>. Badacz-

---

<sup>125</sup> Autorka analizuje *Pasaże* Waltera Benjamina, eksperymenty konkretystów brazylijskich, „operę” *Shadowtime* Charlesa Bernsteina, asamblaż poetycko-autobiograficzny *The Midnight* Susan Howe, poezję autorów egzofonicznych oraz

ka postuluje, by właśnie w awangardzie początku XX wieku szukać źródeł najnowszych tendencji poetyckich zamiast odwoływać się do liryki lat 80. i 90. Ta ostatnia jest nazywana ogólnikowo liryką postmodernistyczną, tj. taką, której celem miałyby być rekapitulacja dorobku wielkich modernistów i manifestacja indywidualnej dykcji poetyckiej przy zasadniczym sprzeciwie wobec światopoglądu modernistycznego<sup>126</sup>. Na początku XXI wieku obserwujemy natomiast zwrot od praktyk dekonstrukcyjnych w kierunku działań scalających i rewizji pojęcia autorskiego „ja”, choć nie oznacza to powrotu do tradycyjnej liryki wyznania. Perloff przewiduje renesans intertekstualności – jej zdaniem młodzi poeci będą podejmowali krytyczny dialog z tradycją, ze świadomością zmian, jakie przyniosła z sobą ponowoczesność.

W jej ujęciu najważniejszą rolę w najnowszej poezji odgrywają cytat, koncept i selekcja. Cytat, który w dawnej literaturze pełnił nieraz funkcję jedynie literackiego ornamentu, jest dziś ważnym czynnikiem sensotwórczym. Siła i oryginalność cytatu wynika z możliwości różnicującego powtórzenia – żyje on życiem podwójnym, jest literaturą drugiego stopnia<sup>127</sup>. Następną istotną kwestią dla współczesnej poezji jest ograniczenie (*constraint*), które rozumie się tu jako narzucenie tekstowi przez autora pewnych arbitralnych obstrzeżeń formalnych, co pozwala zachować konsekwencję w kon-

hiperrealistyczny poemat *Traffic* Kennetha Goldsmitha (będący transkrypcją komunikatów drogowych).

<sup>126</sup> Tym ostatnim mianem określano m.in. twórczość autorów skupionych wokół pisma „L=A=N=G=U=A=G=E” wydawanego w USA na przełomie lat 70. i 80. Do grupy należeli tacy twórcy, jak Charles Bernstein, Steve McCaffery, Lyn Hejinian, Susan Howe. Zdaniem Perloff najnowsza poezja okazuje się bardziej osobista i otwarta na odbiorcę niż teksty autorów spod znaku „L=A=N=G=U=A=G=E”. Por. M. Perloff, *Epilogue: Modernism Now*, s. 571–578; G. Gazda, *Neoawangarda*, w: idem, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2000, s. 344–350.

<sup>127</sup> Zob. M. Perloff, *Unoriginal Genius*, s. 4. Najlepszym przykładem „nieoryginalnego”, lecz wybitnego tekstu jest dla badaczki *Ziemia jałowa* T. S. Eliota. Zob. eadem, *Awangardowy Eliot*, s. 15–61. Por. G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. A. Milecki, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 4, cz. 2, red. H. Markiewicz, Kraków 1992, s. 317–366.

struowaniu tekstu<sup>128</sup>. Według Perloff to właśnie ograniczenie decyduje o oryginalności tekstu, bez względu na to, czy jego tworzywo ma charakter oryginalny, czy też należy do dziedziny, którą Gérard Genette nazwał transtekstualnością. Perloff argumentuje, że zarówno porozumienie z czytelnikiem, jak i to, co tradycyjnie nazywamy „genialnością”, wynika dziś nie tyle z absolutnego nowatorstwa, ile z umiejętności selekcji i twórczego ułożenia nieoryginalnych elementów.

Perloff porusza ważną kwestię relacji między kategorią geniuszu a pojęciem oryginalności. Pojęcia te zostają od siebie radykalnie oddzielone, a pozornie oksymoroniczny tytuł jest w istocie tautologią<sup>129</sup>. Badaczka zwraca uwagę, że pojęcie geniuszu ograniczyło się do znaczeń związanych z romantyczną koncepcją artysty, który mówił spójnym głosem silnego „ja” – stąd tradycyjnie oryginał przeciwstawia się kopii, waloryzując ten pierwszy. Dzisiejszy stan kultu-

<sup>128</sup> Por. wypowiedź Jean-Jacques’a Poucela z grupy OuLiPo: „A constraint is a self-chosen rule (i.e., different from the rules that are imposed by the use of natural language or those of convention); it is also a rule that is used systematically throughout the work... both as compositional and a reading device. Constraints are not ornaments: for the writer, they help generate the text; for the reader, they help make sense of it”. [„Ograniczenie to arbitralnie wybrana zasada (tzn. różna od reguł narzuconych przez język oraz tych wynikających z konwencji); to także zasada konsekwentnie stosowana w całym dziele, zarówno jako rozwiązanie kompozycyjne, jak i mechanizm lektury. Ograniczenia nie są ozdobnikami – pomagają autorowi generować tekst, czytelnika wspierają zaś w jego rozumieniu”]. Cyt. za: M. Perloff, *Unoriginal Genius*, s. 80. Wszystkie tłumaczenia cytatów – o ile nie zaznaczono inaczej – K. G.-P.

Słowo *constraint* oznacza również „restrykcję”, „barierę” – stosowany przeze mnie termin „ograniczenie” ma charakter roboczy. To, co Perloff rozumie pod pojęciem *constraint*, przywodzi na myśl określenie „koncept”, z tym że byłby to z pewnością koncept nowoczesny. Pojęcie to jednocześnie odsyłałoby do barokowej tradycji poezji awangardowej i wizualnej.

<sup>129</sup> Słowa te mają ten sam źródłosłów (łac. *orior, oriri* – „powstawać, rodzić się”; łac. *gigno, gignere* – „rodzić”; od gr. *gignesthai* – „rodzić się”). Najważniejsze punkty koncepcji „nieoryginalnego geniuszu” omówiono w: J. Tabaszewska, *Nieoryginalna ariergarda. Koncepcja Marjorie Perloff jako próba diagnozy statusu współczesnej poezji*, „Teksty Drugie” 2012, nr 3, s. 197–212. Por. R. E. Krauss, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, tłum. M. Szuba, Gdańsk 2012.

ry nie pozwala na utrzymanie tej opozycji<sup>130</sup>. Współczesna poezja nie rości sobie praw do bycia poezją innowacyjną i oryginalną w tradycyjnym rozumieniu tego terminu, lecz geniusz poetycki przybiera inne, nowe formy. Tomasz Cieślak-Sokołowski pisze o tym w posłowie do wcześniejszej książki Perloff:

Ów radykalnie modernistyczny geniusz nie jest ani klasycznym twórcą uniwersalnej prostoty, ani romantycznym samotnym kreatorem; przyciąga raczej aurą skomplikowania, aurą gestów artystycznych trudnych do odczytania, trudnych do podrobienia. Bycie tym, za którym trudno jest podążyć – tak mogłaby brzmieć najkrótsza definicja modernistycznego geniuszu<sup>131</sup>.

Istotne pojęcie ariergardy (*arrière-garde*) Perloff zapożycza z książki Williama Marxa *Les arrière-gardes au XX siècle (Ariergardy XX wieku)*<sup>132</sup>. Francuski krytyk twierdził, że koncepcja awangardy jest niepełna bez wskazania na formację, która przychodzi po niej. Działalność awangard została przerwana z wybuchem I wojny światowej, a rewizja osiągnięć tej formacji została odroczone, a następnie rozciągnięta w czasie z powodu niestabilnej sytuacji politycznej w drugiej połowie stulecia<sup>133</sup>. „Ariergarda”, podobnie jak „awangarda”, wywodzi się z terminologii wojskowej, lecz o ile ta druga oznacza straż przednią, o tyle pierwsza – straż tylną, która ma za zadanie chronić i umacniać szeregi wysunięte naprzód<sup>134</sup>. W kontekście literackim

<sup>130</sup> Por. T. Ingold, E. Hallam, *Twórczość i improwizacja kulturowa*, tłum. M. Rakoczy, w: *Almanach antropologiczny IV. Twórczość słowna. Literatura. Performance, tekst, hipertekst*, red. G. Godlewski et al., Warszawa 2014, s. 15–24.

<sup>131</sup> T. Cieślak-Sokołowski, *Szczególne konstelacje*, s. 286.

<sup>132</sup> Por. ibidem, s. 53. Na gruncie polskim pojęcie „ariergarda” pojawiło się już w pracach dotyczących historii sztuki i estetyki. Por. T. Pękała, *Awangarda i ariergarda: filozofia sztuki nowoczesnej*, Lublin 2000.

<sup>133</sup> Por. „[...] aspiracje wczesnego modernizmu skazane zostały na odroczenie przez kolejne historyczne kryzysy, jednak wysiłek odnowy został podjęty na nowo, a sama awangarda w kolejnych generacjach zyskuje raczej na sile zamiast tracić”. M. Perloff, *Awangardowy Eliot*, s. 10–11.

<sup>134</sup> Zygmunt Bauman w cytowanym wcześniej szkicu określa awangardę – w znaczeniu pierwotnym – jako „oddział czołowy, który wyprzedza resztę wojska – choć pozostawia je w tyle po to tylko, by utorować mu drogę, trasę przebycia”

zadaniem ariergardy byłyoby zatem dokończenie misji podjętej przez awangardę oraz utrwalenie jej dorobku, przy jednoczesnym krytycznym przepracowaniu jej osiągnięć – dla współcześnie tworzących poetów należy już ona do tradycji literackiej. Obszary współczesnej poezji o takim właśnie ariergardowym charakterze obok postawy krytycznej demaskacji przejawiają tendencję do kształtowania programu pozytywnego. Cechami tego ostatniego byłyby ponowoczesnie pojęta oryginalność i intertekstualność, ale i twórcze korzystanie z dziedzictwa poprzedników<sup>135</sup>.

Czy możemy zatem mówić o „wiecznym powrocie” awangardy w ciągu ostatnich kilkunastu lat? Trudno odpowiedzieć jednoznacznie, chociaż badania tekstów i obserwacje przemian kulturowych mogą wskazywać, że awangardowe (a zatem progresywne i nastawione na odnowienie sposobów mówienia o świecie) strategie artystyczne przejawiają pewną tendencję do powrotów, nieraz w postaci metamorficznych przetworzeń. Interesująca z tego punktu widzenia wydaje się wskazana przez Hannah Arendt etymologia słowa „rewolucja”, które pierwotnie oznaczało regularny obrót gwiazd – zatem ruch cykliczny i powtarzalny. Obserwacja ta wydaje się inspirująca w kontekście zjawiska ariergardy w epoce ponowoczesnej, ale także w odniesieniu do twórczości Karpowicza i Miłobędzkiej, dla których istotne były kategorie ruchu, metamorfozy, stałej zmienności<sup>136</sup>.

---

przez batalion, któremu kazano przedrzeć się na tereny jeszcze (chwilowo) niedobre, powtórzą za pewien czas pułki, dywizje i korpusy”. Z. Bauman, op. cit., s. 171.

<sup>135</sup> Amerykańska badaczka ostrożnie posługuje się pojęciem „postmodernizm” – jest gotowa uznać go za opcję krytyczną w obrębie modernizmu. Por. M. Perloff, *Epilogue: Modernism Now*, s. 571–578. Założeniem modernistycznej innowacyjności było przekonanie, że pewne konwencje wyszły z użycia, jednak praktyka ich odrzucania z czasem sama stała się ograniczeniem, które poddawali ironicznej dekonstrukcji np. twórcy z kręgu *language poetry*. Z tym stanowiskiem warto zestawić sąd Andreasa Huyssena, dla którego zjawiska postmodernistyczne to „próba przepisania i przemyślenia na nowo kluczowych aspektów XX-wiecznej, europejskiej awangardy”. Cyt. za: T. Majewski, op. cit., s. 45.

<sup>136</sup> H. Arendt, *O rewolucji*, tłum. M. Godyń, Warszawa 2003, s. 47–48. Por. Ż. Nalewajk, *Czy awangarda jest jeszcze możliwa? Aporie, echa, innowacje*, „Tekstualia” 2009, nr 3, s. 5.

Można zaryzykować tezę, że cechą ich pisarstwa jest konsekwentna powtarzalność przy radykalnej niepowtarzalności.

Sytuacja awangardy w Polsce była oczywiście inna niż w świecie anglosaskim, ale podobnie jak tam powraca dziś problem jej nieprzepracowanego dziedzictwa. Dochodzą do głosu specyficznym polskie uwarunkowania polityczno-społeczne, które silnie wpłynęły na kształt życia literackiego w XX wieku<sup>137</sup>. Pojawia się teza o tym, że literatura dekad powojennych w wielu wymiarach kontynuowała dążenia i osiągnięcia lat 20. i 30. Andrzej K. Waśkiewicz twierdzi np., że o takim zjawisku możemy mówić po przełomie październikowym, gdy po odrzuceniu narzuconego siłą socrealistycznego modelu kultury zaczęto sięgać do międzywojnia: „[...] w świadomości debiutantów międzywojenne dwudziestolecie było epoką »bliższą« niż lata pięćdziesiąte, które, nieobecne w żywej społecznej świadomości ani niepoddane jeszcze historycznoliterackiej weryfikacji, stanowiły martwą, pozbawioną mocy oddziaływania tradycję”<sup>138</sup>. Przykłady Karpowicza i Miłobędzkiej są w tym kontekście o tyle ciekawe, że mamy do czynienia z twórcami funkcjonującymi na uboczu głównego nurtu poezji, a jednocześnie silnie związanymi z awangardowym dziedzictwem. U Karpowicza jest to znamienne i niejako oczywiste z uwagi na wybór roli emigranta, jednak również Miłobędzka decyduje się na wycofanie w sferę prywatności. Poezja podlegająca takim uwarunkowaniom może kierować się w stronę samozwrotności, co z kolei sprzyja twórczemu przepracowaniu tradycji i zmniejsza wpływ aktualnie zachodzących przemian i pojawiających się

---

<sup>137</sup> Por. T. Cieślak-Sokołowski, *Peiperyzm dzisiaj, czyli o pewnej linii polskiej poezji najnowszej*, w: *Dwie dekady nowej (?) literatury 1989–2009*, red. S. Gawliński, D. Siwor, Kraków 2011, s. 135–152. Do koncepcji Perloff odwołują się także krytycy badający twórczość Tadeusza Różewicza. Zob. E. Goczał, *Wyjścia. Awangardyzacja jako asumpt do kanonizacji (kazus Różewicza-poety)*, „Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura” 2017, nr 2, s. 33.

<sup>138</sup> A. K. Waśkiewicz, *Formy obecności „nieobecnego pokolenia”*. Grupy literackie młodych 1960–1970, „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 4, s. 82–83. Por. *Dyskusja o awangardzie*, „Poezja” 1972, nr 9, s. 3–65. Por. „Awangarda lat międzywojennych umiała żądać, nakazywać, postulować – awangarda powojenna uczy się pytać, zgadywać, rozpoznawać to wszystko, co przedwcześnie uznaliśmy za raz na zawsze rozpoznane i wytłumaczone”. Ibidem, s. 64.



mód literackich<sup>139</sup>. Dodatkowym czynnikiem byłyby owo spóźnione wejście obojga autorów w kanon, o którym była mowa wcześniej. Dlatego, choć oboje urodzeni między 1920 a 1940 rokiem, są oni wyjątkowymi przykładami przepracowania idei awangardowych w poezji przełomu wieków XX i XXI.

Jeśli chodzi o trudność w znalezieniu dla ich poezji adekwatnego języka opisu, to byłaby to cecha łącząca ich z autorami przywoływanymi w książce *Unoriginal Genius*. Można stwierdzić, że w późnym okresie twórczości oboje przejawiają wysoką samoświadomość jako twórcy ery ponowoczesnej, lecz z drugiej strony kategorii z pola myśli dekonstrukcjonistycznej okazują się w ich przypadku niewystarczające. We *Wprowadzeniu* do książki *Modernizm XXI wieku* Marjorie Perloff wskazuje, jak poważnym zmianom uległa krytyka literacka w stosunku do lat 60. XX wieku, gdy wydawało się, że modernizm jest u kresu. Dziś powojenną poezję, którą jeszcze do niedawna nazywano, z braku lepszego określenia, poezją postmodernistyczną, można widzieć inaczej – jako ariergardową. O bohaterach książki *Unoriginal Genius* Perloff pisze tak: „Z perspektywy wieku XXI, ich legendarne »otwarcie pola« było nie tyle rewolucją, ile ODNOWIENIEM: swoistą, nieco rozcieńczoną kontynuacją awangardowego projektu, który odnaleźć można w samym sercu wczesnego modernizmu”<sup>140</sup>.

Warto sprawdzić, jakie mechanizmy otwarcia i odnowienia pojawiają się w projektach poetyckich Karpowicza i Miłobędzkiej – które sfery ich twórczości ujawniają predylekcję do kontynuowania gestów awangardowych, a które chwytły są przejawem autorskiej inwencji. Kategoria ariergardy jest w tym kontekście dość użytecznym określeniem. Ze względu na swą metaforyczność i aluzyjność (nie da się o niej mówić w oderwaniu od „awangardy”) okazuje się jed-

---

<sup>139</sup> O Karpowiczu pisano niekiedy w podobnym tonie: „[...] przez lata, kiedy powstrzymywał się od publikowania, stopniowo zapominano o nim w Polsce. A jednak, dzięki samoizolacji chroniącej jego estetykę, pozostał depozytariuszem tradycji polskiej awangardy”. F. Kujawinski, T. Tabako, *Tymoteusz Karpowicz. Krótki przewodnik*, w: *Życie w przekładzie*, red. H. Stephan, Kraków 2001, s. 80.

<sup>140</sup> Zob. M. Perloff, *Wprowadzenie*, w: eadem, *Modernizm XXI wieku*, s. 11.

nak problematyczna, dlatego jeśli chodzi o odpowiednie określenie lokujące twórczość wybranych autorów na mapie polskiej poezji XX wieku, pozostają przy bardziej opisowej formule „powojenna awangarda”. Koncepcja ariergardy pozostaje interesującym kontekstem rzucającym nowe światło na twórczość Karpowicza i Miłobędzkiej.

Gerald L. Bruns w książce *Modern Poetry and the Idea of Language* analizuje problem nowoczesnej poezji z punktu widzenia namysłu nad językiem. Praca powstała w latach 60., ale wciąż wydaje się warta uwagi, zwłaszcza że nie była zbyt często komentowana na gruncie polskim<sup>141</sup>. Bruns przekonuje, że poezja to szczególny sposób ekspresji, dzięki której język ulega zagęszczeniu i materializacji, stając się przedmiotem namysłu<sup>142</sup>. W rezultacie wypowiedź poetycka jawi się jako „świadectwo oporu, który stawia nam język”<sup>143</sup>. Teza to nienowa, nieraz podejmowana wśród badaczy poezji zorientowanej na problemy komunikacji – w Polsce dyskusja tego typu przybrała na sile wraz z pojawieniem się tzw. poezji lingwistycznej. Istotne jednak, że Bruns rozciąga to twierdzenie na cały obszar wypowiedzi poetyckich, nie ograniczając się do autorów wykazujących duże zainteresowanie językiem, których w polskiej krytyce lat 60. i 70. określało się mianem „słowiarzy”.

Autor lokuje swoje rozważania w relacji do dwóch różnych sposobów myślenia o funkcji języka. Idea orficka traktuje mowę poetycką jako wyjątkowe narzędzie mówienia o rzeczywistości, które ustanawia świat w ramach ludzkiego horyzontu poznania, dzięki czemu staje się on wyrażalny<sup>144</sup>. Ideę hermetyczną nazywa zaś autor ideą „czystej ekspresywności” (*pure expressiveness*), w której język oddala się od swej podstawowej funkcji referencyjnej oraz od powszech-

<sup>141</sup> G. L. Bruns, *Modern Poetry and the Idea of Language*, Princeton 1993, s. VII.

<sup>142</sup> Zob. ibidem, s. IX.

<sup>143</sup> Por. „Poetry bears witness to the resistance of language”. Ibidem, s. VIII. Co znamienne, podobna myśl, dotycząca już nie tylko relacji poezji i języka, lecz w ogóle sztuki i jej tworzywa, pojawia się w studium Jerome’a McGanna, o którym będzie mowa później – jako cytat z Williama Morrisa, jednego z głównych bohaterów tej książki: „You can’t have art without resistance in the materials”. J. McGann, *Black Riders. The Visible Language of Modernism*, New Haven 2001, s. XIII.

<sup>144</sup> Zob. G. L. Bruns, op. cit., s. 1.

nych, codziennych użyć<sup>145</sup>. O ile orfizm zakłada pierwotną jedność słowa i rzeczy, stawiając sobie za cel kreację świata, o tyle hermetyzm eksponuje autonomiczność języka wobec świata i jego samocełowość<sup>146</sup>. Mimo że te idee wydają się przeciwstawne, Bruns, zamiast antagonizować sposoby ich przejawiania się w poezji, próbuje raczej pokazać ich wzajemne uzupełnianie się. Podkreśla, że łączy je przekonanie o priorytetowej randze zagadnień językowych w myśleniu o poezji<sup>147</sup>. W zasadzie oba modele poezji nie muszą się wykluczać, gdyż tworzą uzupełniającą się i zdolną do współegzystencji całość, jeśli uznamy, że model orficki to „mowa świata wyrażona w ludzkim języku”, zaś model hermetyczny – „mowa ludzi wyrażona w języku świata”<sup>148</sup>. Komplementarność dwóch ujęć objawia się w tym, że u Brunsa aspekt formalny języka poetyckiego (a więc poezji pojętej jako praca języka) spotyka się z jego aspektem ontologicznym (poezji rozumianej jako źródło ludzkiego życia)<sup>149</sup>.

Orfickość i hermetyczność różnią się wektorem działania: pierwsza kieruje się na zewnątrz, w stronę świata, druga do wewnątrz, ku tekstowi, a właściwie ku językowi. Poeta-Orfeusz działa za sprawą mitycznej jedności słowa i rzeczy, dzięki której jego siła oddziaływania przekracza dzieło i zmierza w stronę kreacji świata. „Orficka” poezja szuka przestrzeni, w której może transcendować, nawiązywać relacje ze światem ludzi i rzeczy, dzięki czemu ów świat może do nas mówić za pomocą języka. Poeta-Hermes traktuje język jako samo-

<sup>145</sup> Zob. *ibidem*.

<sup>146</sup> Por. M. P. Markowski, *Poezja i nowoczesność*, „Res Publica Nowa” 2001, nr 8, s. 64–70. Markowski również mówi o dwóch modelach poezji istotnych dla nowoczesności: hermetycznym (literatura podkreśla autonomiczność wobec świata i zwraca się ku samej sobie) oraz hermeneutycznym (literatura nawiązuje dialog ze światem i służy nawiązaniu porozumienia z odbiorcą).

<sup>147</sup> Zob. G. L. Bruns, *op. cit.*, s. 2.

<sup>148</sup> Por. „Poetry, we may say, is the speech of the world made articulate by human language; or again, poetry is the human language made read by its articulation within the world. Both propositions are true, but true only in relation to each other”. [„Można powiedzieć, że poezja to mowa świata wyrażona przez ludzki język lub że poezja to mowa ludzi czytelna dzięki swojej artykulacji wewnątrz świata. Obie interpretacje są prawdziwe, ale jedynie w relacji ze sobą”]. *Ibidem*, s. 230.

<sup>149</sup> Zob. *ibidem*, s. 233.

wystarczającą strukturę, utrzymywaną siłą własnej inercji, analogiczną do siły grawitacji<sup>150</sup>. Tekst istnieje zatem jak gdyby sam dla siebie, pozbawiony ostatecznego, zewnętrznego względem języka celu i efektu. Poezja w modelu hermetycznym rejestruje niejako bycie języka. Zdaniem Brunsza te dwie biegunowo różne postawy względem relacji tekst–język–świat stanowią dominujące zagadnienie w refleksji o poezji od antyku po współczesność<sup>151</sup>. Zasadniczy problem dotyczy stosunku poety do rzeczywistości – może on dążyć do przełamania niezgody słów i rzeczy (języka i świata), podejmując próby ich zjednoczenia, lecz może również, odrzuciwszy możliwość takiej unifikacji, dążyć do uwolnienia się od świata i imperatywu reprezentacji – wówczas to tekst jawi się jako propozycja świata alternatywnego, autonomicznego. Hermetyzm kieruje w stronę milczenia, które ma wyrazić pustkę – orfizm robi wszystko, by tej pustce zaprzeczyć.

Brunsz kreśli dynamikę aktu poetyckiego, którego podstawą jest kolisty ruch oparty na zmiennym dystansie poety wobec świata. W pierwszej fazie poeta porzuca świat dla czystej transcendencji języka (faza hermetyczna, w której dominantą jest semiotyka). Druga oznacza zaś powrót do świata oraz do pierwotnego momentu przed wszelkim wyrażeniem, w którym słowo i świat znów są zjednoczone (faza orficka, gdzie dominuje semantyka)<sup>152</sup>. Ruch w obie strony trwa nieustannie, zapewniając dynamikę i żywotność poetyckiej wy-

---

<sup>150</sup> Brunsz odwołuje się tu do Flaubertowskiej idei „książki o niczym” (*un livre sur rien*), o której istocie nie stanowi nic, co jest poza nią, i której integralność zapewnia wyłącznie jej niepowtarzalny styl. Zob. *ibidem*, s. 1.

<sup>151</sup> Zob. *ibidem*, s. 4.

<sup>152</sup> Por. „What we have called the Orphic and hermetic modes of poetic speech disclose the two essential movements of any poetic act – a withdrawal from the world into a universe of language, which is a movement whose immediate end is to celebrate the transcendence of language, its being as such; and a return (as though from the moment before speech) to earth, which is a movement that brings word and world together, thus to establish the unity in which, as Heidegger says, »the being of language speaks as the language of being«. [„To, co nazywamy orfickim i hermetycznym modelem mowy poetyckiej, ujawnia dwa zasadnicze mechanizmy każdego aktu poetyckiego: wycofanie się ze świata w stronę językowego uniwersum, a punktem dojścia tego ruchu jest afirmacja transcendentalnego charakteru języka, jego bycia jako takiego; a następnie powrót (jak gdyby sprzed narodzin mowy) do rzeczywistości, a ruch ten spaja

powiedzi – i komplikując literaturoznawcze mapy nowoczesnej poezji. Ruch, który charakteryzuje Bruns, decyduje również, jak sądzę, o wewnętrznej dynamice twórczości poetyckiej Karpowicza i Miłobędzkiej. Co więcej, uniemożliwia on zakotwiczenie wypowiedzi poetyckiej w którymś z dwóch biegunów, dlatego trudno bezdyskusyjnie przyjąć tezę o „hermetyczności” poezji obojga autorów. Będę starała się pokazać przejawy tej dynamiki – zbliżenia oraz oddalenia Karpowicza i Miłobędzkiej ku jednemu lub drugiemu modelowi poezji, przy programowej niezgodzie na ustanie ruchu i jednoznaczne opowiedzenie się po którejś ze stron.

W podobnie nierozstrzygalny sposób Bruns mówi o wypowiedzi poetyckiej. Konfrontuje różne koncepcje dotyczące języka (od klasycznych po nowoczesne) po to, by uwypuklić podwójną naturę wiersza: materialną (wiersz jako rzecz) i dialogiczną (wiersz jako ekspresja i rozmowa). Jak twierdzi, „wiersz jest jednocześnie przedmiotem i wypowiedzią, [...] czymś, co odsłania siebie w obrębie horyzontu wyrażalności i co zarazem odsłania sam ów horyzont, aby zdawać sprawę (tak jak chciały to robić starożytne mity o poezji) z rzeczywistych możliwości samej ludzkiej mowy”<sup>153</sup>.

Autor próbuje także zestawić myśl orficką z ustaleniami fenomenologii, myśl hermetyczną łączy zaś ze strukturalizmem. Reprezentantami tych dwóch stanowisk stają się Martin Heidegger i Mallarmé. To dość ryzykowne zestawienie uzasadnia autor tym, że obaj przedstawiciele nowoczesnej refleksji na temat poezji mierzą jej potencjał tym, na ile odróżnia się ona od mowy codziennej<sup>154</sup>. W tym ujęciu strukturalizm reprezentuje stanowisko, w którym sens znaku zasadza się na negatywności, gdyż żaden znak nie ma znaczenia poza obrębem relacji z innymi znakami (tj. poza systemem). Heidegger, utożsamiany tutaj z myślą fenomenologiczną, dąży zaś do uwolnienia słowa z owego systemu, który ogranicza jego możliwości, odcinając mu drogę do świata i człowieka. Bruns operuje także dialektyką wnętrza i zewnątrz oraz opozycją otwarte–zamknięte,

---

słowo i świat, tak aby ustanowić jedność, w której, jak mówi Heidegger, »bycie języka mówi jako język bycia«<sup>153</sup>]. Ibidem, s. 261–262.

<sup>153</sup> Ibidem.

<sup>154</sup> Zob. ibidem, s. 233.

wskazując, że w logice strukturalistycznej słowo (znak) pozostaje zamknięte w obrębie systemu, poza nim okazuje się zaś puste. W myśli fenomenologicznej z kolei słowo pozostaje otwarte, a w zasadzie stanowi otwarcie, szczelinę, przez którą świat może nam się ujawnić i okazać wypowiedalnym oraz czytelnym<sup>155</sup>. Te dwa stanowiska usiłuje w jakiś sposób pogodzić przywoływany przez Brunsę Paul Ricoeur, który zauważa, w jaki sposób uniwersum znaków (z natury zamknięte) wchodzi w relacje z przypisaną językowi dyspozycją do wyrażania – zachodzi tu zarówno ruch otwierania się języka na świat, jak i otwierania się świata wobec języka<sup>156</sup>. Wzajemne relacje języka i świata, dynamika otwarcia i zamknięcia (tekstu, świata, poetyckiego „ja”, relacji z odbiorcą) oraz nieustanna zależność tych dwóch zasadniczych elementów poetyckiej ontologii staną się dla mnie jednymi z istotniejszych problemów w lekturze tekstów Karpowicza i Miłobędzkiej.

Drugim ważnym źródłem okaże się książka Jerome’a McGanna *Black Riders. The Visible Language of Modernism*, poświęcona materialnym i wizualnym aspektom dwudziestowiecznej poezji anglojęzycznej z perspektywy jej zakorzenienia w tradycji wyznaczonej przez tzw. renesans druku (*Renaissance of Printing*) w XIX wieku<sup>157</sup>. Była to epoka pieczołowicie przygotowywanych projektów typograficznych, dbałości o piękno i niepowtarzalność drukowanych książek (*fine-press printing*)<sup>158</sup>. McGann posługuje się pojęciem „li-

<sup>155</sup> Zob. *ibidem*, s. 235.

<sup>156</sup> Por. „The act of speech is the opening up the language to the world, but it is at the same time an opening up of the world to language”. [„Akt mowy oznacza otwarcie języka na świat, ale jednocześnie jest to otwarcie świata na język”]. *ibidem*, s. 243.

<sup>157</sup> Por. Ł. Cybulski, *Krytyka tekstu i teoria dzieła. Jerome McGann wobec anglo-amerykańskiej tradycji edytorstwa naukowego*, „Teksty Drugie” 2014, nr 2, s. 21–48. McGann jako przedstawiciel „nowej filologii” dąży do połączenia badań z zakresu edycji i krytyki tekstu z badaniami zorientowanymi na jego znaczenie i interpretację; wiele uwagi poświęca także społecznemu kontekstowi, w jaki uwikłany jest każdy tekst. Zob. też: J. McGann, *Dlaczego nauka o tekście jest ważna*, tłum. J. Prussak, „Teksty Drugie” 2014, nr 2, s. 158–171.

<sup>158</sup> Zob. J. McGann, *Black Riders*, s. XI. Autor sięga też do romantycznej tradycji, w której drukarstwo zaczęło być traktowane nie tylko jako rzemiosło, lecz także jako forma ekspresji. Pojawiło się wtedy określenie *handmade book*, książki

teralizm”, które rozumie jako świadomość ekspresyjnego i wyobraźniowego potencjału materialnej warstwy tekstu<sup>159</sup>. O tak rozumianym literalizmie można mówić w odniesieniu do poezji wizualnej. Autor twierdzi, że w drugiej połowie i u schyłku XIX wieku, m.in. dzięki działalności prerafaelitów, nastąpiła rewolucyjna zmiana w sposobie myślenia – odtąd poezja częściej będzie kojarzyć się z rzemiosłem (*technē*) niż z natchnieniem. W tym sensie moderniści, jako ci, którzy zwrócili uwagę na możliwości impresywne formy i materialnej warstwy tekstu, zostali uznani za kontynuatorów tradycji tzw. renesansu druku<sup>160</sup>. Można pokusić się tu o analogię do tego nurtu w polskiej poezji, który zapoczątkowała twórczość Cypriana Norwida – bliska zarówno Karpowiczowi, jak i Miłobędzkiej, a wcześniej inspirująca przedwojennych awangardystów.

McGann na przykładach twórczości Gertrudy Stein, Emily Dickinson, Charlesa Bernsteina, Susan Howe czy Rona Sillimana śledzi, jak w poezji nowoczesnej język staje się, zgodnie z tytułem, widzialny<sup>161</sup>. Poezja, wywodząc się z tradycji oralnego performansu, opiera-

autorskiej, pieczołowicie zaprojektowanej. Ten sposób myślenia wynika z rodzącej się wówczas praktyki samoświadomego wytwarzania tekstu (*self-conscious text production*), ale jest również echem tradycji *arts & crafts*. Szczególnie podkreśla się wpływ działalności prerafaelitów na ukształtowanie się modernistycznej myśli o książce (druk na małą skalę, dbałość o estetykę). Zob. *ibidem*, s. 5–7, 21.

<sup>159</sup> Zob. *ibidem*, s. XI–XII. Według McGanna pierwszym literalistą na gruncie angielskim był William Blake, jednak w książce autor skupia się na dziele Williama Morrisa.

<sup>160</sup> Zob. *ibidem*, s. XIII. Por. „The innovative conventions of printing and publishing established in the late nineteenth century’s Renaissance of Printing had encouraged writers to explore the expressive possibilities of language’s necessary material conditions”. [„Nowoczesne standardy drukarskie i wydawnicze ugruntowane przez tzw. Renesans Druku pod koniec XIX wieku skłoniły pisarzy do badania ekspresywnych możliwości języka wynikających z jego nieusuwalnego wymiaru materialnego”]. *Ibidem*, s. 20.

<sup>161</sup> Określenie *visible language* ma kojarzyć się z Miltonowską „ciemnością widomą” (*darkness visible*) jako horyzontem, w którego ramach przebiega ludzkie życie. Zob. *ibidem*. Tytułowa figura „czarnych jeźdźców” odnosi się natomiast do cytatu Roberta Carltona (Boba) Browna, zapoznanego twórcy *optical poems* oraz teoretyka modernistycznej poezji wizualnej. W komentarzu do tomu poetyckiego Stephena Crane’a *Black Riders* pisał o „czarnych jeźdźcach” jako

ła się od zawsze na integralności medium i przekazu, a w idealnych warunkach forma i treść wypowiedzi poetyckiej byłyby całkowicie kompatybilne ze sobą<sup>162</sup>. Tkwiący w naturze poezji związek formy z treścią został osłabiony przez nasze nawyki percepcyjne, automatyzację i ekonomizację przekazu, o czym wnikliwie pisali formaliści rosyjscy<sup>163</sup>. McGann wskazuje, że tych ostatnich łączy z prerafaelitami ambicja artystycznej przemiany tego, co dobrze znane, w to, co dziwne, obce, nowe, a przez to fascynujące<sup>164</sup>. Krytyk podkreśla wpływ sztuki prerafaelitów na późniejszy rozwój kierunków awangardowych, takich jak imagizm, wertycyzm, obiektywizm, a w konsekwencji – na współczesną poezję, szczególnie tę, która czerpie z tradycji poezji wizualnej lub konkretnej<sup>165</sup>.

Obserwacje te nie są wsparte bardziej rozbudowaną argumentacją, a temat zasługuje na głębszy namysł. Warta uwagi wydaje się chociażby teza McGanna o tym, że premodernistyczny wpływ na późniejszy sposób myślenia o książce polegał na stopniowym odchodzeniu od takich pojęć, jak wizyjność, symbol i ekspresja „ja”, na rzecz eksplorowania materialności tekstu i traktowania książki również jako przedmiotu artystycznego. Tak pojęta zaczyna być ona czymś więcej niż narzędziem mediatyzacji – sama staje się widoczna, a jej warstwa semantyczna ukazuje się w polu widzenia odbiorcy w postaci już nie abstrakcyjnej i przezroczystej, lecz zmateralizowanej, która znaczy również swoją formą i fizycznym kształtem. Jeśli materialność tekstu zostanie dostrzeżona i wyeksponowana, stanie

---

o literach galopujących przez biel strony („the dash of inky words at full gallop across the plains of pure white pages”). Fascynowało go futurystyczne myślenie o ruchu; uznawał tradycyjną formę książki za więzienie dla tekstu. Zob. J. McGann, *Black Riders*, s. 84–91.

<sup>162</sup> McGann przywołuje tu motyw symbiotycznego związku tancerki i tańca u W. B. Yeatsa. Zob. *ibidem*, s. 45.

<sup>163</sup> Zob. zwłaszcza: W. Szklowski, *Sztuka jako chwyt*, tłum. R. Łużny, w: *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 2, cz. 3, red. S. Skwarczyńska, Kraków 1986, s. 10–28.

<sup>164</sup> Zob. J. McGann, *Black Riders*, s. 50.

<sup>165</sup> Zob. *ibidem*, s. 69.



się on ilustracją siebie samego, odgrywając swe sensy na scenie białej strony<sup>166</sup>.

McGann powołuje się na Williama Morrisa jako autora poezji opartej na konstrukcji, gdzie każdy element jej struktury jest przemyślany. To dla autora przykład poety, który pragnie wrócić do reintegracji tekstowego i performatywnego wymiaru twórczości poetyckiej, jednak nie przez powrót do oralności, lecz przez wykorzystanie możliwości operowania kompozycją (*compositional environment*)<sup>167</sup>. Morris wyżej ceni rzemiosło i przemyślaną konstrukcję (*deliberateness*) niż spontaniczną inspirację płynącą z tradycyjnie pojętego natchnienia. W tym miejscu twórca ten spotykałby się na gruncie polskim z Norwidem, przywiązującym ogromną wagę do spraw warsztatowych i do intelektualnej refleksji stojącej za tworzonym tekstem<sup>168</sup>. Kompozycja, pojęcie zaczerpnięte z muzyki, dla odbiorcy pełni funkcję objaśniającą (*composition as explanation*), a zadrukowana strona przez analogię z partyturą muzyczną jawi się jako zestaw wskazówek interpretacyjnych dla odbiorcy<sup>169</sup>. O podobnym rozumieniu kompozycji można mówić w odniesieniu do niektórych tomów poetyckich Karpowicza (trzy ostatnie tomy) i Miłobędzkiej (*Wszystkowiersze czy Przesuwanka*).

Proponowany przez McGanna model poezji oznacza przestawienie interpretacji na inne tory – z modelu tradycyjnego (który można nazwać modelem transcendentnym, gdyż tekst kieruje się na zewnątrz, ku światu) ku modelowi immanentnemu. Tekst znaczy tutaj samym swym kształtem, staje się samozwrotny, co ma niebagatelne konsekwencje dla charakteru naszej lektury<sup>170</sup>. Dlatego czytelnik odgrywa w tym modelu rolę „całkowicie Innego”, kogoś, kto wcho-

<sup>166</sup> Ibidem, s. 140.

<sup>167</sup> Ibidem, s. 46.

<sup>168</sup> Zob. ibidem, s. 74–75. Kwestie te nie są bezpośrednio powiązane z rozwojem wiersza wolnego – przebiega on niezależnie od dokumentowanego przez McGanna zwrotu ku materialności tekstu. Autor podkreśla, że William Morris nie tworzył wierszy wolnych, a jego poemat *The Earthly Paradise* nazywa tekstem hermetycznym ze względu na jego samozwrotność i sfunkcjonalizowanie warstwy materialnej.

<sup>169</sup> Zob. ibidem, s. 76, 83.

<sup>170</sup> Zob. ibidem, s. 75.

dzi w otwartą przestrzeń tekstu: „O ile pewna szczelina w tym tekście pozostaje otwarta, o tyle otwiera się ona między tekstem a czytelnikiem, przy czym tego ostatniego zachęca się do konfrontacji z tekstem jako tym, co jest CAŁKOWICIE INNE [*utterly Other*]. W ten sposób czytelnik zostaje postawiony twarzą w twarz ze słowem-jako-takim”<sup>171</sup>. W ujęciu tym pojawia się element pewnej sceptycznej ironii, gdyż owo spotkanie ze „słowem-jako-takim” zakłada sytuację niezrozumienia i fiasko komunikacji, ponieważ nie ma miejsca poza językiem, z którego możliwy byłby jego ogląd przy zachowaniu pewnego krytycznego dystansu<sup>172</sup>. Język zajmuje w tej optyce miejsce tradycyjnie przypisane sferze absolutu – autor nawiązuje do sięgającej starożytności metafory figury pozbawionej granic<sup>173</sup>. Gdyby odnieść rozważania McGanna do dynamiki aktu poetyckiego omówionej przez Brunsę, to model poetyki immanentnej, w którym operuje się materialnością tekstu, byłby bliższy raczej poezji, której patronem jest Hermes, niż tej reprezentowanej przez figurę Orfeusza<sup>174</sup>.

<sup>171</sup> Ibidem, s. 131.

<sup>172</sup> Zob. ibidem, s. 142. McGann mówi z tej perspektywy o tym, że nie jest obowiązkiem interpretatora wyjaśnianie sensów generowanych przez tekst. Por. S. Sontag, *Przeciw interpretacji*, w: eadem, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, tłum. D. Żukowski, A. Skucińska, M. Pasicka, Kraków 2012, s. 11–26.

<sup>173</sup> Por. „What is once named God – that Being whose center is everywhere and whose circumference is nowhere – has died and been reborn as language”. [„To, co kiedyś nazwano Bogiem – Istnienie, którego centrum jest wszędzie, a obwód nigdzie – odeszło i odrodziło się jako język”]. J. McGann, *Black Riders*, s. 143. Metafora ta pojawiała się u presokratyków i u myślicieli związanych z hermetyzmem, na niej bowiem opierano jedną z definicji boskiej nieskończoności: „Deus est sphaera infinita cuius centrum est ubique circumferentia nusquam”. Myśl o Bogu jako nieskończonym okręgu była obecna m.in. u św. Bonawentury, św. Tomasza z Akwinu, Mistra Eckharta czy Mikołaja z Kuzy. Zob. G. Poulet, *Metamorfozy koła*, tłum. D. Eska, w: idem, *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*, wybór J. Błoński, M. Głowiński, przedm. J. Błoński, Warszawa 1977, s. 331–355; J. L. Borges, *Kula Pascala*, „Teksty” 1976, nr 2, s. 178–179. Co ciekawe, o analogicznie rozumianej absolutyzacji języka mówi Bruns w rozważaniach o Mallarmé; podobnie jak McGann, przekształca on definicję piętnastowiecznego teologa i mówi o języku jako okręgu, którego obwód jest wszędzie, a środek nigdzie. Zob. G. L. Bruns, op. cit., s. 101.

<sup>174</sup> Por. „The best writers of the past 20 years, therefore, have succeeded just because they agreed to enter the prison house of language. It is, of course, where we all

Model poetyki immanentnej w ujęciu McGanna jawi się jednak jako dość ambiwalentny, skoro warunkiem sukcesu jest dla poety zgoda na wejście do „więzienia języka”, co okazuje się jedynym sposobem na to, by wypowiedzieć prawdę o nim samym. W dalszej części książki będą obserwować podobnie niejednoznaczne strategie „układania się” ze światem i z językiem w poezji Karpowicza i Miłobędzkiej.

Joseph Hillis Miller w głośnym studium *The Linguistic Moment: From Wordsworth to Stevens* wprowadził kategorię momentu lingwistycznego, która stała się nośnym konceptem teoretycznoliterackim. Przez moment lingwistyczny rozumie on te miejsca w tekście, w których następuje zawieszenie funkcji referencyjnej oraz przeniesienie uwagi odbiorcy na medium. Moment lingwistyczny można odnieść też do pojęcia o dłuższej tradycji – parabazy<sup>175</sup>. W tej optyce utopijnym celem czytania nowoczesnej poezji okazuje się poszukiwanie pewnego punktu poza językiem, umożliwiającego krytyczny dystans – amerykański krytyk pyta retorycznie: „Któż nie chciałby uciec z więzienia języka i stanąć tam, gdzie można byłoby go ujrzeć z zewnątrz?”<sup>176</sup>. Ponieważ odnalezienie takiego punktu nie jest możliwe, interpretacja staje się procesem potencjalnie nieskończonym. Interesująca wydaje się tu metafora języka jako więzienia, która wcześniej, zauważmy, pojawia się u Brunsza. Dialektyka przestrzeni otwartych i zamkniętych nieraz przewija się w refleksji o nowoczesnej poezji. Co ciekawe, niemal zawsze pojawia się w kontekście pro-

---

live, but only those who inhabit it deliberately are able to tell the truth about it”. [„Dlatego też najlepsi pisarze ostatnich dwudziestu lat odnieśli sukces, ponieważ zgodzili się przekroczyć próg więzienia języka. Oczywiście wszyscy w nim przebywamy, ale tylko ci, którzy znajdują się tam świadomie, mogą powiedzieć o nim prawdę”]. Ibidem, s. 150.

<sup>175</sup> Por. „[...] momenty zawieszenia w tekstach utworów poetyckich, niekoniecznie na początku lub na końcu, momenty, gdy teksty te rozważają albo komentują swoje własne medium. Owo zawieszenie nazywam momentem lingwistycznym. Jest to forma parabazy, zniesienie iluzji, że język jest przezroczystym nośnikiem znaczeń”. J. Hillis Miller, *The Linguistic Moment. From Wordsworth to Stevens*, Princeton 1985, s. xiv.

<sup>176</sup> Ibidem, s. xvii.

blemów generowanych przez język, proponując atrakcyjne imaginarium dla zobrazowania poetyckich zmagañ z tą materią.

U Hillisa Millera metafora „więzienia języka” jest oparta na paradoksie, gdyż jego przestrzeń jest otwarta<sup>177</sup>. Poetom, „uwięzionym” w przestrzeni języka, wolno jednak (z trudem) „naginać nieco kraty” i w symbolicznym sensie uciekać z przestrzeni zniewolenia. Warto zauważyć, że ów gest rozszerzania własnych możliwości, wykraczania poza granice wyznaczone arbitralnie przez system (język), były w tym ujęciu przenośnym określeniem poetyckiego wysiłku, obliczonym na poszerzanie terytorium wyrażalności i redukcję obszarów dotąd nieeksplorowanych. Jeśli dla Wittgensteina granice języka są granicami możliwego do poznania świata, to dla poetów nowoczesnych te granice muszą ulegać ciągłemu rozszerzaniu, aż do niemożliwego stanu, w którym język obejmie w posiadanie wszystko, stając się ową pozbawioną granic kulą, której środek znajduje się wszędzie, obwód zaś – nigdzie.

Hillis Miller stawia tezę, że na przestrzeni stuleci obserwujemy konkurowanie ze sobą trzech modeli poezji, które można nazwać mimetycznym, epifanijnym i kreacyjnym<sup>178</sup>. Pierwszy, najstarszy i najbardziej tradycyjny, uznaje poezję za narzędzie przedstawiania rzeczywistości, w którym prawdę mierzy się podług zgodności literackiej opowieści z naturą świata. Symbolem tego modelu jest lustro odbijające rzeczywistość. W drugim modelu znaczenia celowo pozostają ukryte, a poezja przypomina lampę, która w dialektycznym ruchu odkrywania i zakrywania ujawnia prawdę o rzeczywistości (*aletheia*). Ostatni model zakłada, że nie ma nic poza tekstem<sup>179</sup>, a cały sens literackich przedstawień opiera się na grach językowych; znaczenie zatem nie tyle tkwi, ile dynamicznie rozgrywa się wewnątrz tekstu. Przedmiotem poezji staje się tworzenie wiersza, a interpretacyjny namysł polega w większym stopniu na wolnej kreacji niż na odkrywaniu tego, co zakryte. Moment lingwistyczny następu-

<sup>177</sup> Por. „Language is an airy and spacious prison (and the prisoners may bend the bars outward a little), but it remains a prison all the same” Ibidem, s. 55.

<sup>178</sup> Zob. ibidem, s. 5–11.

<sup>179</sup> „Il n’y a pas de hors-texte”. J. Derrida, *Of Grammatology*, transl. and pref. G. C. Spivak, Baltimore 1974, s. 158.

je wóczas, gdy w tekście obserwujemy wahania, oscylacje (*oscillation*) między tymi trzema teoriami, przy czym żadna z nich nie dominuje. Poezja, w której dochodzą do głosu momenty lingwistyczne, pozostaje w stanie ciągłego zawieszenia między dosłownym a metaforycznym, bez konieczności, a nawet możliwości jednoznacznego rozstrzygnięcia. Nie działa to jednak na jej niekorzyść, przeciwnie: umożliwia nieskończoną grę interpretacji.

Stanowisko Hillisa Millera przybliżył już na polskim gruncie Tomasz Cieślak-Sokołowski, dla którego *The Linguistic Moment* stał się ważnym punktem odniesienia dla badań nad lingwizmem i poezją przedstawicieli Nowej Fali<sup>180</sup>. Cieślak-Sokołowski, idąc tropem wyznaczonym przez amerykańskiego badacza, pisze o momentach „wyznaczenia przez język takiego pola, które okazuje się sproblematyzowaniem samego medium”<sup>181</sup>. Nowofalowy moment lingwistyczny definiuje zaś jako „doświadczenie dygresyjnego [...] przełamania iluzji przezroczystości języka poetyckiego jako języka komunikowania znaczenia”<sup>182</sup>. Koncepcja Hillisa Millera jest dla autora użyteczna wobec „braku spójnej historycznoliterackiej opowieści o poezji nowofalowej”<sup>183</sup>. Został tu wyeksponowany inny ważny zarówno dla teorii, jak i historii nowoczesnej poezji moment, który autor nazywa formalistyczno-strukturalnym – w nim bowiem ujawnił się swego rodzaju dwugłos poezji i teorii na temat autoteliczności i autonomii mowy poetyckiej<sup>184</sup>. To również moment, w którym poezja silnie zaznacza swój antymimetyczny potencjał, co wydaje się interesujące w kontekście pytań o społeczno-polityczne zaangażowanie poezji nowofalowej.

---

<sup>180</sup> Zob. T. Cieślak-Sokołowski, *Moment lingwistyczny*. Autor przypomina, że kategorię momentu zastosowała również Marjorie Perloff w książce *The Futurist Moment* z 1986 roku, jednak użyła jej w znaczeniu historycznoliterackim, w odniesieniu do wystąpienia futurystów, który był jej zdaniem przełomowy dla historii awangard. Zob. *ibidem*, s. 67.

<sup>181</sup> *Ibidem*, s. 63.

<sup>182</sup> *Ibidem*, s. 65.

<sup>183</sup> *Ibidem*, s. 12.

<sup>184</sup> *Ibidem*, s. 85.

Ostatnim obcojęzycznym kontekstem teoretycznym oświetlającym mój namysł nad poezją Karpowicza i Miłobędzkiej będzie propozycja Geoffa Warda. Autor w książce *Language Poetry and the American Avant-Garde* charakteryzuje założenia i praktyki tego nurtu powojennej poezji amerykańskiej, dla którego, podobnie jak w Polsce, przyjęło się dość nieadekwatne określenie „poezja lingwistyczna”. W Stanach nazwa ta była związana z pismem „L=A=N=G=U=A=G=E” (wydawany w latach 1978–1981), które skupiało środowisko twórców szczególnie zainteresowanych sprawami języka<sup>185</sup>. Tym, co intryguje Warda w twórczości poetów tzw. grupy Language, to świadomość olbrzymiej i nieusuwalnej przepaści między słowem a rzeczą: „Poeci języka są po prostu zbyt świadomi NIEPRZEKRACZALNOŚCI [*unbridgeability*] owej luki między słowami a rzeczami”<sup>186</sup>. Świadomość ta okazuje się jednak brzemienne w skutkach, gdyż pozwala przenieść uwagę na proces powstawania sensu, na wewnętrzne mechanizmy języka – a więc w zasadzie i tu mogą ujawnić się momenty lingwistyczne.

Dialektyka otwarcia i zamknięcia (czy też uwięzienia) przedstawia się w studium Warda zgoła inaczej niż u Brunsa, McGanna czy Hillisa Millera i rzuca to nowe światło na sposób, w jaki o dynamice tych dwóch stanów będą mówić w odniesieniu do poezji Karpowicza i Miłobędzkiej. Dla poetów grupy Language, którzy na różne sposoby podchodzili do kwestii politycznego zaangażowania, język staje się opresyjnym systemem, w którym wolność i otwartość, jaką niosą polisemia oraz mechanizmy działania gier językowych, są nieustannie ograniczane przez dążenie do jednoznaczności. Istotną zmianą dokonaną przez tę grupę było zatem uwypuklenie aspektu politycznego w metajęzykowej refleksji, czemu towarzyszy przekonanie o sile

<sup>185</sup> G. Ward, *Language Poetry and the American Avant-Garde*, Keele–Staffordshire 1993. Grupa Language została ukazana na tle innych nurtów amerykańskiej awangardy powojennej: bitników, środowiska Black Mountain czy szkoły nowojorskiej. Zob. ibidem, s. 5; M. Perloff, *Poezja po L=A=N=G=U=A=G=E. Innowacja jako źródło cierpienia (teoretycznych)*, tłum. M. Werbanowska, „Literatura na Świecie” 2010, nr 11–12, s. 148–175; P. Marcinkiewicz, *Poeci J=Ę=Z=Y=K=A*, „Odra” 2011, nr 2, s. 52–58.

<sup>186</sup> G. Ward, op. cit., s. 18.

oddziaływania języka poetyckiego i o jego wpływie na rzeczywistość<sup>187</sup>. Cechę tę być może należałoby uznać za wspólną wielu grupom poetyckim o nacechowaniu lingwistycznym w latach 70. i 80. Można zaryzykować tezę, że podobny sposób myślenia wpłynął również na kształt poezji tego okresu w Polsce (szczególnie u przedstawicieli Nowej Fali), przy uwzględnieniu oczywistych różnic. Amerykańscy poeci związani z grupą Language bezpośrednio i otwarcie angażowali się w działalność o charakterze politycznym i kontrkulturowym – o takim poziomie zaangażowania trudno mówić w przypadku Karpowicza i Miłobędzkiej, choć wzięwszy pod uwagę takie teksty, jak *Pamiętam. Zapisy stanu wojennego* Miłobędzkiej oraz poemat *Za waszą wolność i naszą* Karpowicza (oba teksty z lat 90.), wydaje się, że nie rezygnowali całkowicie z zaangażowanych wypowiedzi. Kwestia wzajemnego oddziaływania języka i świata stała się w tym okresie jednym z głównych zagadnień na literackiej mapie, a przypadki Karpowicza i Miłobędzkiej są tu szczególnie interesujące. Neoawangarda wyznacza moment, w którym czysto teoretyczna refleksja nad językiem przestaje być dla poetów atrakcyjna – chętniej zaczynają oni łączyć namysł nad tworzywem z przekonaniem o potrzebie zabierania głosu w sprawach aktualnych. Towarzyszą temu dynamiczne przemiany polityczne, społeczne, gospodarcze i technologiczne, a wśród wielu różnych problemów na plan pierwszy zaczyna wysuwać się zagadnienie skomplikowanych relacji człowieka ze światem natury z jednej strony, a z drugiej – z ekspansywną technologią<sup>188</sup>.

---

<sup>187</sup> Ibidem, s. 17. Warto tu również zwrócić uwagę na performatywne aspekty tworzenia poezji, istotne dla przedstawicieli tej grupy. W tym kontekście Piotr Bogalecki wspomina o poetyce szkoły L=A=N=G=U=A=G=E w szkicu poświęconym poezji Miłobędzkiej. Zob. P. Bogalecki, *Odpis treści*, „żywa czerni”. *O „Wykazie treści” Krystyny Miłobędzkiej*, W.

<sup>188</sup> Zob. T. Drewnowski, op. cit., s. 174.

## Powojenna awangarda na tle wybranych dyskusji krytycznych

Na polską poezję powojenną warto spojrzeć z perspektywy głośnych dyskusji krytyków: sporu o „wizję i równanie”, kontrowersji związanych z turpizmem oraz poezją nazwaną przez Janusza Sławińskiego lingwistyczną. Lingwizm zostanie ukazany w kontekście pojęcia chwytu i formalistycznej idei deautomatyzacji percepcji. Odniosę się również do miejsca Tymoteusza Karpowicza i Krystyny Miłobędzkiej w ówczesnym środowisku literackim, co pozwoli spojrzeć na ich twórczość na tle tendencji i dyskusji istotnych dla polskiej poezji powojennej.

Przekonanie o „osobności” i hermetyczności tekstów omawianych autorów krytycy uzasadniali rozpoznaniem trudności interpretacyjnych. Można odnieść wrażenie, że czytelnicy i badacze jak gdyby przywykli już do tego, że teksty Karpowicza i Miłobędzkiej w najlepszym wypadku wywołują zdziwienie, poczucie obcości<sup>189</sup>. Właściwości te miały wynikać ze stosowanego przez nich języka – w obu przypadkach jest to język specyficzny i indywidualistyczny. O niezrozumiałości miały świadczyć takie zjawiska, jak skłonność do zagęszczania znaczeń, operowanie elipsą, celowe komplikowanie składni czy uniezwykła metaforyka. Okoliczności biograficzne wydają się sprzyjać tezie o „osobności” – w obu przypadkach możemy mówić o dużym dystansie wobec środowiska literackiego. U Karpowicza postawa wycofania ujawniła się w dojrzałym okresie twórczości i po wyjeździe do Stanów Zjednoczonych, u Miłobędzkiej zaś trwa właściwie przez całą karierę, ale najwyraźniejsza była na początku drogi twórczej<sup>190</sup>. Trzeba jednak zastrzec, że dyskusje na

---

<sup>189</sup> Pisali na ten temat m.in. Marian Stala w kontekście recepcji Karpowicza i Jacek Gutorow odnośnie do Miłobędzkiej. Zob. M. Stala, *Rozwiązywanie świata*, PW, s. 191–195; J. Gutorow, *Miłobędzka – powrót?*, „Pomosty” 2009, nr 14, s. 127–132.

<sup>190</sup> Zob. *Opowieści herosa – wieczna awangarda. Rozmowa z Edwardem Balcerzanem*, WCSN, s. 10–11; B. Kierc, *Mistrz nieobecny*, PW, s. 252–263; J. Gutorow, *Miłobędzka – powrót?*, s. 127–132; P. Sobolczyk, *Na awangardowym marginesie*, „Tygiel Kultury” 2008, nr 1–3, s. 77–83. Piotr Bogalecki wprost pisze o emigracji zewnętrznej Karpowicza (dodajmy, miała ona również wymiar wewnętrzny,



temat stopnia wycofania czy też zaangażowania danego poety (przy czym owo zaangażowanie może przyjmować różnorakie formy – by wspomnieć chociażby o wymiarze politycznym czy środowiskowym) są zawsze obciążone dużym ładunkiem subiektywności, a wyżej wymienione określenia wydają się dość relatywne. Karpowicz wprawdzie wykonuje gest autoizolacji w najważniejszym – amerykańskim – okresie twórczości, lecz równie mocnym kontrargumentem wobec „osobności” byłby jego wpływ na środowisko literackie Wrocławia w czasie działalności w „Odrze”. Był on wpływowym redaktorem, a dzięki jego wsparciu karierę poetycką rozpoczął Rafał Wojaczek<sup>191</sup>. Miłobędzka, która zwykła pozostawać na uboczu głównego nurtu literatury, na początku lat 90. wydała tom o charakterze manifestu będący echem wydarzeń lat 80. (*Pamiętam. Zapisy stanu wojennego*). W ostatnich dwóch dekadach stała się ona natomiast jedną z najważniejszych żyjących poetek w Polsce oddziałującą na młodsze pokolenia.

W obu przypadkach trudno bez zastrzeżeń przyjąć tezę o radykalnej izolacji obojga twórców i ich nieobecności w życiu literackim. W ciągu kilku dekad działalności twórczej dochodzą też do głosu zmienne w czasie indywidualne uwarunkowania, wpływające na realną obecność poety w świecie literatury. Wobec tej dynamiki etykieta „poety osobnego” pozostaje nieostra i mało użyteczna, choć pomaga jakoś uporządkować scenę poetycką. Trudna do jednoznacznego scharakteryzowania „osobność” pozostaje niezależna od tego, na ile dany poeta oddziałuje na przedstawicieli swojej epoki oraz na twórców epok późniejszych, co najlepiej potwierdza dobrze znany przypadek Cypriana Norwida. Innym czynnikiem, który mógł utrwalać przekonanie czytelników o tym, że Karpowicz i Mi-

---

który wyjazd z kraju na stałe tylko potwierdził) oraz o emigracji wewnętrznej („domowości”) Miłobędzkiej. Zob. P. Bogalecki, *Szcześnie winy teolingwizmu*, s. 31.

<sup>191</sup> W liście do Heinricha Kunstmanna z listopada 1972 roku jako najważniejszych przedstawicieli najnowszej poezji Karpowicz wymienia Wojaczka oraz Barańczaka. Zob. HK, s. 221. Karpowicz poświęcił Wojaczkowi dwa szkice. Zob. T. Karpowicz, *Sezon na ziemi*, „Odra” 1973, nr 5, s. 55–62. Por. idem, *Rafał Wojaczek*, E, s. 305–306.

łobędzka lokują się na uboczu życia, były ich gesty autokreacyjne, tymczasem bez wątpienia można tu mówić o istotnym wpływie autorskich „scenariuszy recepcji” na sposoby odbioru ich twórczości – modelują one przekonania krytyków i są elementem świadomej gry tekstowej.

Oba projekty poetyckie wydają się oryginalne właśnie w tym modernistycznym znaczeniu, o jakim była mowa w poprzednim podrozdziale. U Karpowicza i Miłobędzkiej twórcza niezależność idzie w parze ze świadomością własnego zakorzenienia w „cudzym słowie”, w aktualnej sytuacji na scenie poetyckiej, jak i w tradycjach dawniejszych (z których najważniejszymi byłyby twórczość Norwida, Leśmiana i Przybosa). Równocześnie ani Karpowicz, ani Miłobędzka nie przejawiali potrzeby identyfikacji z formującymi się wówczas w Polsce grupami poetyckimi, a ich twórczość z trudem poddaje się tradycyjnemu historycznoliterackiemu porządkowi pokoleń literackich XX wieku. Gdyby zachować wierność chronologii, to zgodnie z zazwyczaj przyjmowanym przez krytyków podziałem Karpowicz, urodzony w 1921 roku, należałby do pokolenia Kolumbów (z m.in. Zbigniewem Herbertem, Wisławą Szymborską, Tadeuszem Różewiczem), a Miłobędzka, urodzona w 1932 roku – do pokolenia „Współczesności” (z m.in. Mironem Białoszewskim, Jerzym Harasymowiczem, Stanisławem Grochowiakiem, Andrzejem Bursą, Urszulą Kozioł)<sup>192</sup>. Korzyści, jakie miałyby wyniknąć z takiego przyporządkowania, wydają się nikłe poza prostym stwierdzeniem, że omawiani twórcy są rówieśnikami tych lub innych autorów.

Wprawdzie pokolenie Kolumbów bodaj najsilniej ze wszystkich powojennych pokoleń literackich zaznaczyło swoją odrębność – z pewnością wyróżnia je to, co Kazimierz Wyka nazwał „swoistym przeżyciem czasu”<sup>193</sup>. W tym przypadku byłoby to udokumentowane w literaturze przeżycie drugiej wojny światowej, lecz i tutaj trudno mówić o wspólnotowej reakcji – mamy do czynienia raczej z wielogłosem różnych, silnych i wysoce zindywidualizowanych poetyk.

<sup>192</sup> Zob. np. A. Legeżyńska, *Jaka zmiana warty? Problem pokolenia w dzisiejszej literaturze*, „Teksty Drugie” 1997, nr 5, s. 47–49.

<sup>193</sup> K. Wyka, *Pokolenia literackie*, Kraków 1977, s. 88. Wyka uznał ten czynnik za konstytutywny, jeśli chodzi o wyróżnienie danego pokolenia literackiego.

Propozycja Karpowicza jest jedną z nich, niemniej z pewnością mniej głośną niż te, których autorami są przywołani wyżej twórcy. Sprawą zupełnie osobną wydaje się słabo dotychczas zbadana kwestia poetyckiego przepracowania traumy wojennej w poezji Karpowicza, zwłaszcza na poziomie obrazowania<sup>194</sup>.

Pokolenie „Współczesności” bywa z kolei nazywane jednym z pokoleń „słabych”, to znaczy tych, które nie wykształciły wyraźnej odrębności i pozostają w silnym związku z językiem, którym mówiło pokolenie je poprzedzające<sup>195</sup>. Trudno tu mówić o wspólnym przeżyciu pokoleniowym, a sprawę komplikuje to, że Miłobędzka we wczesnym okresie twórczości istotnie pozostawała poetką osobną, stopniowo zajmując należne sobie miejsce na literackiej scenie. Prawdziwy debiut poetki nastąpił dopiero w 1970 roku, a nie – jak w przypadku wielu poetów „Współczesności” – około 1956 roku. Poza tym nie przyciągnął on powszechnej uwagi krytyków, być może również dlatego, że zbiegł się w czasie z pierwszymi debiutami nowofalowców, z których programem Miłobędzka wprost się nie utożsamiała. Jeśli chodzi o poetów kojarzonych z pokoleniem „Współczesności”, autorce tomu *Pokrewne* zapewne najbliższą byłaby poetyka reprezentowana przez Mirona Białoszewskiego<sup>196</sup>.

---

<sup>194</sup> Zob. K. Krasoń, *Wojna w twórczości Mirona Białoszewskiego i Tymoteusza Karpowicza*, „Przegląd Humanistyczny” 1988, nr 6, s. 161–171.

<sup>195</sup> Zob. A. Legeżyńska, *Jaka zmiana warty?*, s. 47.

<sup>196</sup> Ogólny program „Współczesności” Anna Legeżyńska nazywa „projektem dorzeczywistości” – wypowiedź literacka miała być umiejscowiona w konkretnym tu i teraz. Problemy „odziedziczone” po przedwojennych awangardach traktowano dość ambiwalentnie: „Hermetyzm był niejako wpisany w tę poezję, był bowiem konsekwencją programowych założeń Awangardy – poezji utrudnionej, ekwiwalentyzacji, «śmiałej» metafory. Estetyzację, skupienie na eksperymentatorstwie w zakresie poetyki, separującym poezję od »zwykłego« odbiorcy, zarzucali poetom Awangardy już twórcy należący do drugiego pokolenia poetów po pierwszej wojnie. Niewątpliwie jednak kluczowe znaczenie w odwołaniu od awangardowej estetyki miały traumatyczne doświadczenia związane z wydarzeniami drugiej wojny oraz – przynajmniej pośrednio – powojenne przemiany społeczne, których swego rodzaju beneficjentami byli poeci pokolenia »Współczesności«”. Eadem, *Współczesność – niedokończony projekt?*, w: *Pokolenie „Współczesności”. Twórcy, dzieła, znaczenie*, red. Z. Kopeć et al., Poznań 2016, s. 36.

Po 1989 roku kategorię pokolenia coraz rzadziej wykorzystuje się do systematyzacji polskiej sceny poetyckiej – zapewne dlatego, że w tej optyce czynniki czysto literackie bywają przysłonięte przez te chronologiczne lub polityczne<sup>197</sup>. W tym miejscu zawieszam tę trudną do rozstrzygnięcia i niekoniecznie najistotniejszą kwestię. Oczywiście wydaje się jednak, że klimat literacki i kulturalny lat 60. i 70. jest ważny dla zrozumienia przynajmniej niektórych aspektów twórczości Karpowicza i Miłobędzkiej.

Diagnozy krytyków na temat relacji ich twórczości względem modernizmu, awangardy, neoawangardy czy lingwizmu są dość ostrożne i rzadko jednoznaczne. Edward Balcerzan stwierdza, że w twórczości Karpowicza i Miłobędzkiej awangarda jest rezerwuarem inspiracji dla niektórych aluzji, nawiązań czy też przekształceń<sup>198</sup>. Piotr Bogalecki w cytowanej książce *Szczęśliwe winy teolingwizmu* sytuuje wszystkich jej bohaterów na szerokim planie polskiego modernizmu poetyckiego<sup>199</sup>. Również Elżbieta Winiecka w swoim studium na temat współczesnej poezji skłania się ku pojemnej definicji nowoczesności, traktując synonimicznie kategorie nowoczesności i modernizmu, a ponowoczesność uznając za „późną fazę nowoczesności” – w tej orbicie lokuje ona projekty Karpowicza i Miłobędzkiej<sup>200</sup>.

Warto podkreślić, że Karpowicz oburzał się na włączanie go w szereg lingwistów<sup>201</sup>. O stosunku Karpowicza do określenia „po-

<sup>197</sup> Zob. m.in. K. Wyka, *Pokolenia literackie*. Por. A. Waśkiewicz, *Formy obecności „nieobecnego pokolenia”*, s. 77–127; L. Burska, „*Pokolenie*” – *co to jest i jak go używać*, „*Teksty Drugie*” 2005, nr 6, s. 17–32; A. Legeżyńska, *Jaka zmiana warty?*, s. 41–52.

<sup>198</sup> Zob. E. Balcerzan, *Awangarda rozrzucona*, s. 103.

<sup>199</sup> Zob. P. Bogalecki, *Szczęśliwe winy teolingwizmu*, s. 41.

<sup>200</sup> Zob. E. Winiecka, *Z wnętrza dystansu*, s. 7.

<sup>201</sup> Por. „Coraz bardziej niepokoiło go zaszeregowanie do »lingwistów«, ponieważ – nie do końca zgodnie z intencjami krytyki – nazwę tę traktował jak przezew wymierzoną w kalamburzystów hasających po powierzchni mowy i bawiących się beztrudno żonglerką słowami. Wierzył, że stała się ona sygnałem ostrzegawczym dla tłumaczy: epitet lingwistyczny mieli oni, zdaniem Karpowicza, pojmować jako ściśle polski [...], w rezultacie więc nieprzekładalny”. E. Balcerzan, *Która twarz była prawdziwa? Pamięci Tymoteusza Karpowicza*, „*Odra*” 2005, nr 10, s. 33. Por. J. Roszak, *Synteza mowy*, s. 53.

zja lingwistyczna” mówił także Andrzej Falkiewicz: „On mocno tkwi w świecie i jest wprost opętany rzeczywistością, którą po swojemu rozumie. Rzeczywistością jest dla niego także wiedza, nauka. Jest nawet pewne nieporozumienie w tym, że Karpowicza zaliczają do lingwistów. On sam twierdzi, że nigdy lingwistą nie był i nie jest”<sup>202</sup>. Do tych słów Miłobędzka dodaje: „Nie chodzi o język, a o ISTNIENIE...”<sup>203</sup>. Istotnie, określenie „lingwizm” automatycznie stawia w centrum uwagi problem języka, tymczasem Falkiewicz w lekturze utworów autora *Trudnego lasu* zawsze poszukiwał wątków filozoficznych. Postulował zajęcie się przez krytyków nie tylko Karpowiczem-poetą, lecz także Karpowiczem-myślicielem. Na ten sam wątek zwraca uwagę Bogusław Kierc, który w kontekście myśli Wittgensteinowskiej podobnie jak poetka twierdzi, że „problemem Karpowicza był (jest) nie JĘZYK, ale ISTNIENIE”<sup>204</sup>. Stawia to jego zdaniem poezję autora *Trudnego lasu* w jednym rzędzie z Leśmianem – poetą, którego nazywa „istnieniowcem”<sup>205</sup>. Miłobędzka zdradza zaś w powyższych słowach jedno z najważniejszych źródeł inspiracji jej własnych poszukiwań, czyli twórczość Leśmiana, gdyż to właśnie dla niego istnienie było dla poezji sprawą o wiele bardziej donioślejszą niż język. Wydaje się, że w subtelny sposób wyraziła tu ona własny stosunek do „lingwizmu” – etykiety, która często sprowadza złożone sprawy poezji do czysto językowych zabiegów. Mirosław Spychalski, współautor książki *Mówi Karpowicz*, wskazuje na związek Karpowicza zarówno z modernizmem, jak i awangardą: „Uważał, że nie ma sensu powtarzać tego, co już napisano, był więc kontynuatorem awangardy, »ostatnim modernistą« [...] nieustannie poszukującym nowych form, nieustannie poszerzającym pojemność wiersza”<sup>206</sup>. Również Krzysztof Siwczyk w recenzji tomu korespondencji

<sup>202</sup> Nieobliczalny rozrzut czytania. Rozmowa Przemysława Romańskiego z Andrzejem Falkiewiczem i Krystyną Miłobędzką, „Strony” 2009, nr 1–2, s. 48.

<sup>203</sup> Ibidem.

<sup>204</sup> B. Kierc, „Biały niedźwiedź”, „Pomosty” 1996, nr 1, s. 134.

<sup>205</sup> Ibidem.

<sup>206</sup> M. Spychalski, [Ktoś kiedyś powiedział], MK, s. 12. Maksymalistyczne ambicje poety podkreśla również Jan Stolarczyk, redaktor *Słojów zadrzewnych* i cyklu *Dzieł zebranych*, wskazując na modernistyczny rodowód: „Ten ostatni wielki

Karpowicza, Miłobędzkiej i Falkiewiczza pt. *Dwie rozmowy* podkreśla przynależność Karpowicza do formacji modernistycznej<sup>207</sup>. Jacek Łukasiewicz z kolei, mówiąc o ewolucji recepcji poezji Karpowicza, używa pojęcia „postawangarda”<sup>208</sup>. Badacz twierdzi jednak, że tendencję tę przełamała publikacja *Odwróconego światła*, gdyż tom nie nawiązywał już bezpośrednio do Awangardy Krakowskiej, a Karpowicza zaczęto postrzegać jako poetę, który przestał być uczniem Przybosa. W zasadzie powszechne *désintéressement* wynikało z tego, że nie wiedziano, jakie narzędzia badawcze zastosować do lektury tej książki<sup>209</sup>. Joanna Roszak przenośnie mówi o awangardowości Karpowicza, wpisując jego projekt w perspektywę ponowoczesności: „Tymoteusz Karpowicz był zwiadowcą – [...] przebywając na emigracji, szybciej niż w Polsce docierał do postnowoczesnych twórców i badaczy, a ich teorie przepracowywał i wchłaniał we własną twórczość poetycką i eseistyczną”<sup>210</sup>. Szczególnie interesujący sposób mówienia o poezji Karpowicza znaleźli dwaj amerykańscy przyjaciele poety, autorzy *Krótkiego przewodnika* – eseju o życiu i twórczości autora *Trudnego lasu*:

Punktem wyjścia niech będzie przeświadczenie, że Tymoteusz Karpowicz przybył do Ameryki z przyczyn wynikających z samej istoty jego przekonań estetycznych. Wybór nowego środowiska kulturowego i miejsca – z pozoru tak różnego od tego, z którego poeta się wywoził – nie był przypadkiem, ale logicznym następstwem zdarzeń. Poetyckiej praktyce Karpowicza – OTWARTEJ, EKSPANSYWNEJ POEZJI POLSKIEJ AWANGARDY – najlepiej zaczęły bowiem służyć, w sensie

---

modernista konsekwentnie grał o Wszystko – w życiu i sztuce”. *Piękny umysł. Rozmowa z Janem Stolarczykiem*, WCSN, s. 126.

<sup>207</sup> Por. „Ogrom zadanej sobie pracy archiwizacyjnej, ciągła dyspozycja badawcza mająca na celu powiedzenie czegoś własnymi słowami uczyniły z Karpowicza modernistę jak najbardziej wysokiego, ustawiły go w rzędzie z wielkimi odkrywcami literatury XX wieku”. K. Siwczyk, *Układ zmaćień*, „Odra” 2012, nr 12, s. 126.

<sup>208</sup> Por. *Zapanować nad tym żywiołem... Z prof. Jackiem Łukasiewiczem rozmawia Przemysław Romański*, „Strony” 2009, nr 1–2, s. 23.

<sup>209</sup> Zob. *ibidem*, s. 24.

<sup>210</sup> J. Roszak, *Poezja krytyczna. Ciało kalekujące Tymoteusza Karpowicza*, w: *Nauka chodzenia*, t. 1, s. 227.

fizycznym i metafizycznym, przestrzenie Ameryki: otwarte, mniej skrupowane tradycją aniżeli te w rodzinnej Polsce czy Europie<sup>211</sup>.

Awangardowość jest tu niemal utożsamiana z otwartością – nie tylko w odniesieniu do Ameryki jako kontynentu otwartych przestrzeni, ale również gotowości do przekraczania zastanych konwencji. Wiąże się ona z odkrywczością (odsyła do mitów odkrywców i podróżników) oraz ekspansją, a więc zawłaszczaniem nowych obszarów świata i ludzkiego doświadczenia przez język poetycki – co można by uznać za dyspozycję na wskroś modernistyczną. Joanna Mueller uznaje z kolei twórczość Karpowicza, postrzeganą zwykle – za Barańczakiem – jako poezję rozwijającą się progresywnie, za modelową dla polskiego lingwizmu w ogóle<sup>212</sup>.

Miłobędzka, podobnie jak Karpowicz, zachowuje dystans wobec etykiety „lingwistki” i krytykuje tautologiczność tego określenia<sup>213</sup>. Jak podkreśla tłumaczka Elżbieta Wójcik-Leese, poetka przyznaje, że trudno jej mówić o własnej przynależności do określonego nurtu poetyckiego<sup>214</sup>. Traktuje ona poezję jako coś, co wymyka się literaturoznawczym klasyfikacjom – w jej naturze leży eksperyment, który często wiąże się z podjęciem ryzyka<sup>215</sup>. Krytycy w ostatnich latach

<sup>211</sup> F. Kujawinski, T. Tabako, op. cit., s. 79.

<sup>212</sup> Por. „Droga Karpowicza od jednoznacznej, jednogłosowej monodii, przez dwuznaczny, alegoryczny kanon, do wieloznacznej, polifonicznej fugi – okazuje się nieoczekiwanie drogą samej polskiej poezji lingwistycznej, jaką ta przeszła w XX wieku od awangardowego słowiarstwa do nowofalowej nieufności”. J. Mueller, *Stratygrafia, czyli w jakie chowanki gra wiersz lingwistyczny?*, w: eadem, *Stratygrafia*, Wrocław 2010, s. 93. Por. S. Barańczak, *Tymoteusz Karpowicz albo Polifonia*, PW, s. 29–44.

<sup>213</sup> „Reszta jest wielokrotnie zapisywaną gestwiną”. Z *Krystyną Miłobędzką rozmawia Karol Maliszewski*, W, s. 633. Por. wypowiedź Miłobędzkiej na temat łatki „lingwisty” przypinanej Karpowiczowi: „Ilekoć pada ten straszny termin »lingwiści«, wydaje się, że w poezji wszystko zaczyna się od języka. Naprawdę język jest na samym końcu”. „Pisze się tak, jak toczy się życie”. Z *Krystyną Miłobędzką rozmawiał J. Borowiec*, MW, s. 182.

<sup>214</sup> Zob. E. Wójcik-Leese, *Translator's Preface*, w: K. Miłobędzka, *Nothing More*, transl. E. Wójcik-Leese, Todmorden 2013, s. 11–12.

<sup>215</sup> Por. „Poezja próbuje powiedzieć to, czego nie da się powiedzieć. Dlatego bywa bezwzględna, a nawet okrutna wobec języka. Każda poezja, która na to miano

podkreślają późne wejście Miłobędzkiej w kanon poezji najnowszej<sup>216</sup>. Badaczka stawia tezę o szczególnym, wybiórczym charakterze jej literackich inspiracji – Miłobędzka w zasadzie nie wchodzi w dialog z innymi poetkami, pozostaje jedynie wierna temu, co Orska nazywa „awangardową linią poezji”, wyznaczoną przez Norwida, Leśmiana i Przybosa<sup>217</sup>. Jacek Gutorow mówi o dyskusji Miłobędzkiej z awangardą przedwojenną, choć wyróżnia ją „programowa bezprogramowość”<sup>218</sup>. Adam Poprawa wskazuje na inne właściwości jej poezji, łączące ją z nurtami awangardowymi: „imperatywy odkrywczosci” oraz „przekonanie o praktycznym nieistnieniu granic dla tego, co poetyckie”<sup>219</sup>. Z lingwistami łączyłoby ją z kolei przekonanie, że język nie stanowi gotowego narzędzia do wyrażania świata, lecz staje się „wielokształtnym stanem stawania się wiersza”<sup>220</sup>. W podobnym tonie mówi Bartosz Suwiński – sądy Miłobędzkiej

---

zasługuje, zostawia ślad w języku, którym mówimy”. K. Miłobędzka, *W biegu szukam słów*, ZJ, s. 40.

<sup>216</sup> Badaczka nazywa ją „cieszącą się sławą najważniejszą poetką późnej awangardy”. J. Orska, *Nieobecność Miłobędzkiej*, s. 52.

<sup>217</sup> Ibidem, s. 56–60. Warto pójść za sugestią Orskiej i podjąć szerszą dyskusję na temat polskich poetek i artystek awangardowych, a także kobiecego oblicza awangardy i sposobu postrzegania kobiecości przez twórców związanych z tą formacją. Należałoby zastanowić się, dlaczego do niedawna tak mało mówiło się w Polsce o awangardowej poezji tworzonej przez kobiety – Krystyna Miłobędzka na tym tle wydaje się przypadkiem szczególnym i osobnym. Zauważmy, że w przywoływanej wcześniej dyskusji o awangardzie z 1972 roku zabrakło głosów kobiet, a jest to specyficzny moment, w którym poetyka lingwistyczna osiąga swój punkt kulminacyjny (wydanie *Odwróconego światła*), dojrzałość zdobywa Nowa Fala, na Zachodzie coraz silniejsze stają się tendencje neoawangardowe. Jak zauważa Orska, w ostatnich latach luki w dziedzinie badań nad awangardą tworzoną przez kobiety są sukcesywnie zapelnianie, jednak wciąż wiele pozostało do zrobienia na tym polu. Wzrasta zainteresowanie badaczy takimi autorkami, jak Debora Vogel, Mila Elin, Maria Jarema czy Katarzyna Kobro. Zob. *Dyskusja o awangardzie*, s. 3–65. Por. m.in. J. Grądział-Wójcik, *Kanon (bez) poetek, czyli formy (nie)obecności*, w: *Formy (nie)obecności. Szkice o współczesnej poezji kobiet*, red. J. Grądział-Wójcik, A. Kwiatkowska, E. Sołtys-Lewanowska, Kraków 2018, s. 5–18; *Pleć awangardy*, red. A. Kałuża, M. Baron-Milian, K. Szopa, Katowice 2019.

<sup>218</sup> Zob. J. Gutorow, *Glif*, W, s. 17–18.

<sup>219</sup> A. Poprawa, *Epigramaty niemożliwe*, W, s. 204.

<sup>220</sup> Ibidem.



o „niegotowości języka” i o wierszu jako szczególnym „stanie skupienia języka” mają rodowód awangardowy<sup>221</sup>. Anna Kałuża również lokuje poetkę w orbicie poezji neoawangardowej, wraz z Karpowiczem i Białoszewskim, zauważa jednak jej wyjątkowość na tle innych autorów czerpiących z tej tradycji<sup>222</sup>. Awangardowe byłoby u Miłobędzkiej także przemożne dążenie do oryginalności i zamiłowanie do eksperymentowania – jak przypomina Kałuża, Karpowicz uważał poetkę za uczennicę technik awangardowych<sup>223</sup>. Jak podkreśla krytyczka, mimo to „Miłobędzka jest i nie jest awangardowa”<sup>224</sup>, ponieważ jej teksty nie są „wykalkulowane” i podporządkowane konstruktywistycznej wizji, ponadto ważne miejsce zajmują w nich takie kwestie, jak prywatność, intymność i konkret. O modernistycznym rodowodzie autorki *Po krzyku* przypomina Grzegorz Hetman, zwracając uwagę na widoczne w tej tekstach pragnienie porozumienia z Innym, u którego podstaw leży afirmacja poetyckiej ekspresji<sup>225</sup>.

Na koniec warto przypomnieć stanowisko Tadeusza Drewnowskiego, który w podręcznikowym opracowaniu wskazuje na Karpowicza, Białoszewskiego i Różewicza jako przedstawicieli polskiej neoawangardy<sup>226</sup>. Podkreśla ich „»klasycznie« awangardowy” rodowód, choć w późniejszym okresie zaczęli się sukcesywnie oddalać od myśli „starej” awangardy<sup>227</sup>. Znamienne, że u Drewnowskiego Miłobędzka nie pojawia się ani w perspektywie neoawangardy, ani na szerszej mapie polskiej poezji współczesnej.

Nie sposób mówić o twórczości bohaterów tej książki bez odniesienia się do kategorii „poezji lingwistycznej”, którą posłużył się po raz pierwszy Janusz Sławiński w artykule *Próba porządkowania do-*

<sup>221</sup> Zob. B. Suwiński, *Pory poezji*, s. 217.

<sup>222</sup> J. Gutorow et al., *Światłoczułość poezji*, „Znak” 2012, nr 6, s. 102.

<sup>223</sup> Zob. A. Kałuża, *Więcej matki*, W, s. 238.

<sup>224</sup> Ibidem.

<sup>225</sup> Por. „Projekt artystyczny Krystyny Miłobędzkiej jest zatem przedsięwzięciem epistemologicznym nawiązującym do hermeneutycznej tradycji modernizmu, podejmującym trud ustanowienia/odnowienia komunii między słowem i rzeźbą”. G. Hetman, *Dokoła siebie*, „Odra” 2006, nr 11, s. 110. Stanowisko to koresponduje z orfickim modelem poezji u Brunsy.

<sup>226</sup> Zob. T. Drewnowski, op. cit., s. 176.

<sup>227</sup> Zob. ibidem.

świadczeń wydrukowanym w „Odrze” w 1964 roku<sup>228</sup>. Sławiński wyróżnił ją jako jedną z najważniejszych dla poezji lat 1956–1980 tendencji<sup>229</sup>. Sławiński za przedstawicieli pierwszej fali „lingwizmu” – na który silnie oddziaływała poetyka Przybosa – uznaje Mirona Białoszewskiego, Tymoteusza Karpowicza i Zbigniewa Bieńkowskiego<sup>230</sup>. Język jest dla tych autorów głównym punktem odniesienia, a poezja stanowi swego rodzaju laboratorium, w którym sprawdza się możliwości języka<sup>231</sup>. Odchodzi się tu od romantycznego rozumienia poezji jako ekspresji podmiotu, język postrzegany jest jako „stan skupienia świata”<sup>232</sup>. Cechą, która zdaniem Sławińskiego wyróżnia Karpowicza na tle innych „lingwistów”, byłaby specyficzna językowa ekonomia. Określenie „poezja lingwistyczna” właściwie od początku budziło wątpliwości jako tautologia – każda poezja ze swej natury jest bowiem zależna od języka i dość nieprzekonująco wydawał się argument, że lingwista intensywniej niż inni poeci skupia się na pracy w słowie<sup>233</sup>. Mimo to kategoria weszła do historii literatury i trudno dziś całkowicie wyrugować ją z dyskursu na temat poe-

---

<sup>228</sup> Zob. J. Sławiński, *Próba porządkowania doświadczeń. Rzut oka na ewolucję poezji polskiej w latach 1956–1980*, w: idem, *Teksty i teksty*, Warszawa 1990, s. 95–120. Historia tego krytycznoliterackiego konceptu została omówiona w cytowanym studium o poezji nowofalowej. Zob. T. Cieślak-Sokołowski, *Moment lingwistyczny*, s. 14–16. Równolegle funkcjonowało określenie „słowiartwo” zaczerpnięte z pism Tadeusza Peipera. Zob. T. Peiper, *Wyjazd niedzielny*, w: idem, *Pisma wybrane*, red. S. Jaworski, Wrocław 1979, s. 338. Por. T. Cieślak-Sokołowski, *Moment lingwistyczny*, s. 14.

<sup>229</sup> Obok poetyckiej moralistyki, poezji „wyzwolonej wyobraźni” oraz poezji apelującej do tradycji. Zob. J. Sławiński, *Próba porządkowania doświadczeń*, s. 263–264.

<sup>230</sup> Zob. ibidem, s. 264. Por. S. Barańczak, *Szkoła bez uczniów*, w: idem, *Nieufni i zadufani. Romantyzm i klasycyzm w młodej poezji lat sześćdziesiątych*, Wrocław 1971, s. 42–46.

<sup>231</sup> Zob. J. Sławiński, *Próba porządkowania doświadczeń*, s. 267.

<sup>232</sup> Zob. ibidem, s. 268.

<sup>233</sup> Zob. E. Balcerzan, *Poezja słowiarska – poezja lingwistyczna*, w: idem, *Poezja polska w latach 1939–1965*, cz. 2: *Ideologie artystyczne*, Warszawa 1988, s. 92–93. Por. idem, *Poezja zdziwiona słowem (strategia lingwisty)*, w: idem, *Poezja polska w latach 1939–1965*, cz. 1: *Strategie liryczne*, Warszawa 1984, s. 190.

zji tego okresu<sup>234</sup>. Również sposób „lingwistycznego” poezjowania, a także związane z nim konwencje oraz środki wyrazu spotykały się nieraz z niechęcią, a nawet pogardliwością krytyków<sup>235</sup>.

To, co dla jednych krytyków było mało interesującą igraszką słowną, dla innych okazywało się intrygującą propozycją poezji opartej na eksperymencie myślowym. Edward Balcerzan wskazywał, że lingwizm ma swoje źródło w językoznawstwie strukturalistycznym – poezja ta wyciąga konsekwencje z tego, że język nie jest przezroczysty i wywiera wpływ na nasz obraz świata<sup>236</sup>. Jak zauważa Krzysztof Skibski, „poeci lingwiści [...] dokonali przełomu w sposobie traktowania języka w poezji, [...] polegającego w dużej mierze na wyzyskaniu potencji tkwiącej w tekście poetyckim, ale przecież również na wzmocnieniu wrażliwości czytelniczej przez uświadomienie skomplikowania rozwiązań językowych czy tekstowych”<sup>237</sup>. Autor traktuje lingwizm jako strategię odbiorczą, co więcej, nazywa go „dyspozycją czytelniczą pożądaną przy obcowaniu z poezją najnowszą”<sup>238</sup>. Znaczyłoby to, że model komunikacji utrudnionej, który praktykowali poeci „lingwistyczni”, stał się z czasem pewnym ogólnym modelem odbioru poezji współczesnej. Byłaby to zatem poezja, w której na pierwszy plan wysuwa się kwestia komunikacji literackiej, a więc międzyludzkiego porozumienia – rodzi to pytania o eli-

<sup>234</sup> Edward Balcerzan już w dyskusji z 1972 roku zauważa, że o ile awangarda jest dziełem literatów, o tyle lingwizm wydaje się tworem nieco sztucznie stworzonym przez badacza. Zob. *Dyskusja o awangardzie*, s. 39.

<sup>235</sup> Na przykład Ryszard Matuszewski zarzuca Karpowiczowi nieczytelność, ograniczenie wyobraźni i brak dystansu do samego siebie. Zob. R. Matuszewski, *Zabawa ze słowem*, w: idem, *Doświadczenia i mity*, Warszawa 1964, s. 441–443. Włodzimierz Paźniewski pisze z kolei o lingwistach w tonie dość pogardliwym: „Pogrążeni w bibliotekach i leksykonach pozornie ingerowali w rzeczywistość, bawiąc się słowami jak kostkami domina, tworząc w gruncie rzeczy uspokajający mit języka, bezstronnego sumienia i nieprzekupnego, koronnego świadka”. W. Paźniewski, *Lingwiści przyłapani na gorącym uczynku, czyli czy można zbawić świat za pomocą słowników?*, „Poezja” 1974, nr 12, s. 52. Por. E. Balcerzan, *Kto się boi „Odwróconego światła”?*, PW, s. 103–115.

<sup>236</sup> E. Balcerzan, *Poezja zdziwiona słowem (strategia lingwisty)*, s. 188.

<sup>237</sup> K. Skibski, *Lingwizm w poezji współczesnej jako kategoria odbiorcza*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Językoznawcza” 2009, t. 15, s. 24.

<sup>238</sup> *Ibidem*, s. 25.

tarność poezji najnowszej, o jej (nie)zrozumiałość oraz pozycję poezji na mapie współczesnej kultury.

Stanowisko Skibskiego sugeruje, że lingwizm nie jest formacją zamkniętą i wyczerpaną – mówią o tym także Agnieszka Kluba i Tomasz Cieślak-Sokołowski<sup>239</sup>. Według periodyzacji przyjętej w *Momencie lingwistycznym* Białoszewski, Karpowicz, Wirpsza i Bienkowski to przedstawiciele pierwszej fali tego nurtu, podczas gdy główni bohaterowie studium, Barańczak i Krynicki, reprezentują drugą falę lingwizmu. Mówi się także o trzeciej fali w latach 90. (tzw. neolingwiści warszawscy: Maria Cyranowicz, Jarosław Lipszyc czy Joanna Mueller). Echa lingwizmu w następnych dekadach to znak długiego trwania formacji modernistycznej, choć zjawisko „późnego modernizmu” w Polsce nie zostało chyba jeszcze wystarczająco zbadane<sup>240</sup>. Cieślak-Sokołowski opowiada się za tym określeniem, jego zdaniem czynnik pokoleniowy i cezura 1968 roku mają mniejsze znaczenie niż kwestie czysto literackie. Takie ujęcie jest bliskie również mojej lekturze poezji Karpowicza i Miłobędzkiej, chcę ją bowiem pokazać jako dwa oryginalne projekty języka poetyckiego, a nie egzemplifikacje szerszego nurtu poetyckiego czy też wypowiedzi o charakterze pokoleniowego manifestu.

Już w połowie lat 80. Anna Świrek podjęła próbę badawczego usystematyzowania zagadnień lingwizmu, jednak jej diagnozy wydają się nieco przedwcześnie, a z dzisiejszej perspektywy niekiedy już nieaktualne<sup>241</sup>. Świrek przychyliła się do tezy Balcerzana o epistemicznych ambicjach poezji lingwistycznej, uznającej język za narzędzie poznania<sup>242</sup>. Istotne wydaje się rozpoznanie przez badaczkę dwóch faz lingwizmu: w pierwszej język interesuje poetów jako abstrakcyjny system i obiekt podejrzeń (Karpowicz, Wirpsza, Białoszewski), w drugiej zaś poeci skupiają się na funkcjonowaniu języka w spo-

---

<sup>239</sup> Zob. A. Kluba, *Poetyki lingwistyczne*, s. 96–113; T. Cieślak-Sokołowski, *Moment lingwistyczny*, s. 16–19.

<sup>240</sup> Zob. *ibidem*, s. 19–28.

<sup>241</sup> Zob. A. Świrek, *W kręgu współczesnej poezji lingwistycznej*, Zielona Góra 1985.

<sup>242</sup> Zob. *ibidem*, s. 19.

łeczeństwie (Nowa Fala)<sup>243</sup>. Poezja Karpowicza zostaje tu uznana za prototyp poezji lingwistycznej o profilu filozofująco-światopoglądowym, który realizowali później m.in. Bieńkowski, Wirpsza, Barańczak i Krynicki<sup>244</sup>. Nazwisko Miłobędzkiej nie pojawia się w tym studium, choć autorka poświęca uwagę wielu poetom z dzisiejszej perspektywy również mało znanym lub luźno związanym z lingwizmem. Koncentruje się ona na typowych dla poezji lingwistycznej środkach wyrazu: deleksykalizacji (udosłownienie związku frazeologicznego) i dekompozycji (wprowadzenie do związku elementu obcego)<sup>245</sup>. Chwyty te również dziś można uznać za najistotniejsze, ale raczej dla pierwszej fali lingwizmu, co wyraźnie widać w przypadku twórczości Karpowicza – istotnie dominują w pierwszych tomikach, później zaś na pierwszy plan wysuwają się inne, bardziej złożone i wpisane w cały projekt tomu poetyckiego przekształcenia kompozycyjne, typograficzne i składniowe. W poezji Miłobędzkiej przesunięcia w obszarze frazeologii rzecz jasna się zdarzają, lecz są jednymi z wielu oryginalnych przesunięć językowych tej autorki. Zdecydowanie ważniejszymi chwytami wydają się elipsa, amfibolia, aposjopeza, a przede wszystkim charakterystyczny styl mowy zaburzonej, przypominającej mowę dziecięcą.

Stanisław Barańczak w *Nieufnych i zadufanych*, autorskiej diagnozie stanu polskiej poezji u progu lat 70., nazywa szkołę lingwistyczną „szkołą bez uczniów”, a za wyznacznik tej poetyki uznaje nieufność do języka jako systemu i języka jako określonej wizji świata<sup>246</sup>. Barańczak proponuje tu własny program, który nazywa romantyzmem dialektycznym – lingwizm ów model najpełniej realizuje, a zarazem jest jego wersją najradykałniejszą<sup>247</sup>. Zauważa, że językowa nieufność nie rozgrywa się u lingwistów na polu jakiegoś wybranego dyskursu, stylu czy idiomu, lecz obejmuje cały system komuni-

---

<sup>243</sup> Zob. ibidem, s. 15. Świrek opiera się tu na rozpoznaniach Hanny Walińskiej z artykułu *Jak istnieje poezja lingwistyczna*.

<sup>244</sup> Zob. ibidem, s. 75.

<sup>245</sup> Zob. ibidem, s. 136.

<sup>246</sup> Zob. ibidem, s. 42–47.

<sup>247</sup> Zob. ibidem, s. 42.

kacji<sup>248</sup>. Oznacza zatem holistyczne i krytyczne spojrzenie na język od strony gramatyczno-retorycznej, ontologicznej i epistemologicznej.

Lingwizmem inspirował się także Stanisław Dróżdż, jeden z najwybitniejszych przedstawicieli poezji konkretnej, sytuującej się na styku literatury i sztuk plastycznych<sup>249</sup>. Zdaniem Aleksandry Kremer za patronów konkretystycznych eksperymentów można uznać Białoszewskiego (którego poetyka czerpie z futuryzmu) oraz Karpowicza (lingwisty wywodzącego się z konstruktywizmu)<sup>250</sup>. Twórczość Dróżdża lokuje się zresztą na styku poezji konkretnej i poezji lingwistycznej – tę drugą reprezentują zwłaszcza utwory z wcześniejszego okresu, wyrosłe z fascynacji permutacją i modelami matematycznymi<sup>251</sup>. W tym obszarze zainteresowań bliski wydaje się on Karpowiczowi – być może gdyby nie emigracja do Stanów, nawiązałby on porozumienie czy nawet współpracę z wrocławskim artystą.

Należy tu również wspomnieć o tzw. lingwizmie wrocławskim, zwanym też „szkołą karpowiczowską”. Tymoteusz Karpowicz jako uznany poeta, redaktor i literat oddziałujący na środowisko inspirował debiuty młodych, zafascynowanych nim twórców. Skupili się oni wokół pisma „Kontrasty”, na łamach którego w 1966 roku ogłosili manifest grupy programowej Ugrupowanie 66, a należeli do niej Ernest Dyczek, Lucjan Kielkowski, Leszek A. Momot, Jerzy Pluta, Janusz Styczeń<sup>252</sup>. Deklarowali inspiracje poetyką lingwistyczną

---

<sup>248</sup> Zob. ibidem, s. 47.

<sup>249</sup> Zob. A. Kremer, *Przypadki poezji konkretnej. Studia pięciu książek*, Warszawa 2015, s. 260–261. Autorka podkreśla jednak, że to Witold Wirpsza jako pierwszy zaprezentował w Polsce dokonania zagranicznych poetów konkretystów. Zob. ibidem, s. 21. Badaczka wskazuje również na neoawangardowy charakter projektu poetyckiego Karpowicza. Zob. ibidem, s. 261.

<sup>250</sup> Zob. M. Delaperrière, *Miron Białoszewski wobec awangardy*, w: eadem, *Pod znakiem antynomii. Studia i szkice o polskiej literaturze XX wieku*, Kraków 2006, s. 55–56.

<sup>251</sup> Zob. A. Kremer, op. cit., s. 265–267.

<sup>252</sup> Zob. B. Tokarz, *Poetyka Nowej Fali*, Katowice 1990, s. 19–20. O wpływie Karpowicza (nazywanego „Mistrzem”) na wrocławskie życie literackie pisze także Andrzej Zawada w artykule po śmierci poety. Zob. A. Zawada, *Alchemik słowa, „Pomosty” 2001–2002*, t. 6–8, s. 126–127. W pierwszym tomie *Esejów* ukazał się też interesujący, niepublikowany wcześniej szkic Karpowicza o wówczas „najmłodszej poezji polskiej”. Mowa tam o poetach dziś jednoznacznie kojarzonych

i twórczością Karpowicza. Jak odnotowuje Kremer, szkoła wrocławska działała najaktywniej w latach 1968–1978 i była ruchem towarzyszącym zarówno literackiej Nowej Fali, jak i konceptualizmowi w sztukach plastycznych<sup>253</sup>. Grupa silnie podkreślała swój awangardowy rodowód. Wysoko wartościowano nowatorskie rozwiązania leksykalne i składniowe, ekonomię wyrazu oraz skondensowaną metaforykę<sup>254</sup>. W jednym z tekstów prasowych opublikowanych na łamach „Kontrastów”, w których grupa prezentowała swój program, mowa o tym, że poezja Karpowicza stanowi dla jej przedstawicieli „najwyższy pułap poezji polskiej” i powinna stać się „punktem zerowym dla młodego poety”<sup>255</sup>.

Trudno jednak mówić o sformalizowanym programie poetyckim – były to raczej luźne wytyczne dotyczące warsztatu poetyckiego<sup>256</sup>. Ugrupowanie 66 oddziaływało na środowisko poznańskich lingwistów, przede wszystkim na Edwarda Balcerzana<sup>257</sup>. Grupa zakończyła działalność w 1972 roku, dwa miesiące przed publikacją *Odwróconego światła*, jednak, jak sugeruje Bożena Tokarz, działalność grupy w pewien sposób zapowiadała wizję języka poetyckiego późniejszej Nowej Fali<sup>258</sup>. Poeci tworzący „w orbicie” Karpowicza byli uznawani przez niektórych za epigonów jego poetyki, jednak Bogusław Kierc zauważa, że wielu rozwinęło oryginalne idiomy poetyckie – do tej grupy włącza właśnie Krystynę Miłobędzką:

[...] owa szkoła „lingwistyczna” [...] była sporą gromadką uczniów, epigonów i plagiatorów... Tymoteusz Karpowicz miał ich bodaj najwięcej.

---

z Nową Falą, przedstawicielach grupy „Teraz” i o Rafale Wojaczku. Zdaniem Karpowicza „młodzi poeci raz jeszcze próbują stworzyć wszystko od nowa, rezygnują niemal z całej współczesnej im tradycji poetyckiej i są istotnie bardziej podobni do swych dziadków niż do ojców”. T. Karpowicz, *Naga poezja. O najmłodszej poezji polskiej*, E, s. 452.

<sup>253</sup> Zob. A. Kremer, op. cit., s. 86.

<sup>254</sup> Zob. A. K. Waśkiewicz, *Formy obecności „nieobecnego pokolenia”*, s. 105.

<sup>255</sup> *Zamiast manifestu – po raz wtóry*, „Kontrasty” 1969, nr 4, s. 88. Cyt. za: ibidem.

<sup>256</sup> Zob. ibidem, s. 106.

<sup>257</sup> Ibidem.

<sup>258</sup> B. Tokarz, op. cit., s. 20. Por. A. K. Waśkiewicz, *Formy obecności „nieobecnego pokolenia”*, s. 103–104.

Do najwybitniejszych wypadaloby zaliczyć Krystynę Miłobędzką, Stanisława Barańczaka i [...] Edwarda Balcerzana. Wymieniam poetów, których poezja nie byłaby TAKĄ bez przetworzenia doświadczeń Karpowicza. Są to zarazem poeci tak wyraźnie oryginalni, że przypisywanie im tej szkoły nie sugeruje biernej zależności czy podległości, a już w żadnym przypadku – naśladownictwa<sup>259</sup>.

Poetyka Karpowiczowska nie cieszyła się jednak równym uznaniem w całym środowisku literackim Wrocławia. Dużym krytycyzmem wobec niej wykazywali się literaci związani ze środowiskiem „Agory” – właśnie tam twórców lingwizmu wrocławskiego nazywano „karpowiczątkami”<sup>260</sup>. Stosowanie tego typu deprecjonujących określeń nie jest niczym dziwnym, skoro orientacja grupy była wyraźnie i programowo antylingwistyczna<sup>261</sup>. Z opinią tą dyskutował wówczas m.in. Bogusław S. Kunda: „Fakt dominowania we Wrocławiu modelu Karpowicza wynika nie tyle z dyktatorskich zapędów mistrza, ile [...] z bezideowości niektórych osób z młodego środowiska”<sup>262</sup>. Kierc wskazuje jednak na korzyści płynące z oddziaływania Karpowiczowskiego idiomu na jego „uczniów”: „pozytywne wykorzystanie nieufności wobec języka pojętego jako system bądź obraz świata”, „podejrzliwe słuchanie języka” i „odzyskanie świeżego słuchu poetyckiego” w okresie „permanentnego »zagłuszenia«”<sup>263</sup>.

Skrendo formułuje tezę, że zasadniczą cechą poezji lingwistycznej jest metarefleksja dotycząca ludzkiego poznania<sup>264</sup>. W tym sensie stoi ona na styku formacji modernistycznej (która intensywnie bada

<sup>259</sup> B. Kierc, *Mistrz nieobecny*, s. 255.

<sup>260</sup> Por. „Trzeba również pamiętać o używanej ówczesnie kategorii krytycznej »karpowiczątko«, która oznaczała – w intencjach używającego jej często np. Waśkiewiczza – zbytne uzależnienie się od metody poetyckiej Karpowicza, a odnosiła się przede wszystkim do Srokowskiego, Kielkowskiego, Dyczka, częściowo Stycznia, Henryka Wolniaka, a więc nikogo z kręgu »Agory«”. B. S. Kunda, *Próby wspólnoty. Wprowadzenie do biografii pokolenia 1968–1970*, Warszawa 1988, s. 60–61.

<sup>261</sup> Zob. A. K. Waśkiewicz, *Formy obecności „nieobecnego pokolenia”*, s. 104.

<sup>262</sup> Ibidem, s. 58. Cyt. za: B. S. Kunda, *W sprawie artykułu redakcyjnego „Wobec innych”*, „Agora” 1968, nr 22, s. 130.

<sup>263</sup> B. Kierc, *Mistrz nieobecny*, s. 256.

<sup>264</sup> Por. A. Skrendo, *Poezja lingwistyczna jako projekt epistemologiczny*, s. 23.



możliwości poznawcze człowieka) i postmodernistycznej (która zgłasza podejrzenia co do owych możliwości). Również ten badacz uznaje lingwizm za projekt niedokończony i utopijny<sup>265</sup>. Jego sposób postrzegania tej formacji przywodzi na myśl ideę „poezji niemożliwej” Karpowicza, którego twórczość nazywa on „najbardziej radykalnym projektem poetyckiej epistemologii”<sup>266</sup>. Poezja, która za swój niemożliwy horyzont uznaje przekroczenie granic języka, skazuje się na komunikacyjne fiasko, a zarazem uruchamia mechanizm melancholijnego spojrzenia za tym, co niemożliwe do uzyskania<sup>267</sup>. Badacz umieszcza poezję lingwistyczną w kontekście modernistycznej fascynacji językiem jako narzędziem poznania, utraty jedności słów i rzeczy, rozumianej w świetle myśli Friedricha Nietzschego, oraz awangardowego porzucenia koncepcji poezji jako ekspresji silnego podmiotu. Skrendo podważa obiecowe przekonanie o tym, że za główną tradycję lingwizmu należy uznać przedwojenną awangardę (głównie Awangardę Krakowską), gdyż stanowi ona „amalgamat strukturalno-poststrukturalny i modernistyczno-postmodernistyczny”<sup>268</sup>. Badacz woli mówić o lingwistycznym modelu poezji w kontekście większych całości, takich jak szeroko pojęta formacja modernistyczna. Dla późniejszych rozważań ważna będzie jeszcze jedna uwaga poczyniona przez Skrendę – o „lingwistyczności” jako cesze stopniowalnej, która, dodajmy, podlega ewolucji w czasie, eksponuje to, co w poezji jest ruchem myśli i otwartością na zmianę<sup>269</sup>. Podobnie jak Skibski, sugeruje (choć myśli tej nie rozwija), że „lingwistyczność” odnosi się raczej do trybu lektury, nie jest zaś cechą danego tekstu<sup>270</sup>. Perspektywa taka pozwoliłaby przekuć ową definicyjną nieostrość, którą zwykle przypisuje się poezji nazywanej

<sup>265</sup> Zob. *ibidem*.

<sup>266</sup> *Ibidem*, s. 27.

<sup>267</sup> Zob. *ibidem*, s. 28. Por. „Język staje się substytutem – czy też suplementem, w sensie dekonstrukcyjnym – prawdziwej rzeczywistości, która została wcześniej utracona” *Ibidem*, s. 24.

<sup>268</sup> *Ibidem*, s. 30.

<sup>269</sup> Joanna Mueller z kolei traktuje „utwór poetycki jako roztwór o różnym stopniu stężenia semantycznego”, stąd „poeta lingwista byłby tym, który dąży do jak największego nasycenia wiersza znaczeniami”. J. Mueller, *Stratygrafia*, s. 93.

<sup>270</sup> A. Skrendo, *Poezja lingwistyczna jako projekt epistemologiczny*, s. 32.

lingwistyczną na pojęcie bardziej otwarte, umożliwiające nowe, odważniej zakrojone interpretacje.

Karpowicza i Miłobędzką można potraktować jako przedstawicieli poezji zwanej poezją lingwistyczną jedynie przy dość szerokiej definicji tego nurtu. „Poezja lingwistyczna” będzie tu zatem rozumiana jako wielowymiarowy projekt – nie tylko epistemiczny, lecz przede wszystkim jako projekt języka poetyckiego i projekt egzystencjalny. Wydaje się, że lingwizm funkcjonuje raczej w oderwaniu od *stricte* pokoleniowych klasyfikacji, przez co tym lepiej uwidaczniała się jego nieostrość<sup>271</sup>. Choć wiąże się z twórczością konkretnych autorów i krytyków, to być może kiedyś uznawać się je będzie za zjawisko ahistoryczne. Wówczas można byłoby mówić o lingwizmie jako jednym z wariantów pewnego zróżnicowanego nurtu poezji eksperymentalnej i intelektualnej, dla której prototypem byłby idiom Norwida, odmianą wczesnomodernistyczną – twórczość Leśmiana, zaś swego rodzaju kulminacją – działalność przedstawicieli ruchów awangardowych w dwudziestoleciu międzywojennym. W orbicie tej, jako reprezentanci formacji powojennej, którzy dokonują krytycznego przepracowania osiągnięć awangardy, znaleźli by się również Karpowicz i Miłobędzka. Do pytań o kształt ponowoczesnej poezji zorientowanej na eksperyment myślowy i językowy prowokowałaby twórczość takich autorów, jak Andrzej Sosnowski, Marcin Sendek czy Joanna Mueller.

Chciałabym również zwrócić uwagę na związek koncepcji formalistycznych z założeniami i praktykami poezji lingwistycznej. Polegałyby on na wspólnym przekonaniu o dużej autonomii wypowiedzi poetyckiej na tle innych form komunikacji językowej, a co z tego wynika – na stosowaniu licznych strategii wyrażania mających na celu świadome utrudnianie komunikacji, tak by maksymalnie wydłużyć czas percepcji lub by po prostu jak najdłużej utrzy-

---

<sup>271</sup> Dariusz Pawelec traktuje lingwizm nieco inaczej, zauważa jego międzypokoleniowe oddziaływanie i podkreśla jego wyróżniki w obrębie genealogii oraz środków wyrażania. Zob. D. Pawelec, *Między dyskrecją a dyspersją. Oblicza końca poezji lingwistycznej*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2006, nr 13.

mać uwagę czytelnika<sup>272</sup>. Deautomatyzacja percepcji jest możliwa dzięki przewartościowaniu relacji autor–dzieło–odbiorca, ponieważ ten ostatni zaczyna brać czynny udział w procesie tworzenia. W ujęciu formalistów sztuka (zwłaszcza sztuka nowa, awangardowa) przeciwdziała alienacji człowieka w nowoczesnym, dynamicznie zmieniającym się świecie, gdyż projektuje rzeczywistość niemożliwą<sup>273</sup>. Nie opiera się jednak na oderwanych od prawdziwego życia eksperymentach myślowo-językowych, lecz dociera do istoty ludzkiej egzystencji i postrzegania świata, odnawiając ją i czyniąc na powrót realną, autentyczną. Awangarda oznacza zatem powrót do świata i do prawdziwych rzeczy<sup>274</sup>. Za wspólny cel awangardystów i formalistów można uznać uniezwyklenie tekstu i jego lektury oraz odświeżenie skostniałych mechanizmów percepcji. Chwyty „udziwnienia” oraz chwyt formy utrudnionej „zwiększają trudność i czas percepcji, ponieważ proces percepcyjny w sztuce stanowi wartość samą w sobie, powinien więc być przedłużony”<sup>275</sup>. Odbiorcą tak pomyślanej poezji nakłania się więc do wysiłku większego niż zazwyczaj i wprost angażuje w mechanizmy tworzenia sensów; jest on zaproszony do reżyserowanego przez autora spektaklu przedstawiającego zmagania poety z formą. Chwyty językowe łączy również myśl formalistyczna ze zjawiskami charakterystycznymi dla wczesnych osiągnięć polskiego lingwizmu<sup>276</sup>. Wydaje się on nierozłącznie związany z tym, co formalisci nazywali „oporem materiału”, a co obserwujemy w warsz-

---

<sup>272</sup> Zob. T. Cieślak-Sokołowski, *Moment lingwistyczny*, s. 81. Por. E. Balcerzan, *Imiona znaczeń*, w: idem, *Oprócz głosu. Szkice krytycznoliterackie*, Warszawa 1971, s. 52–60.

<sup>273</sup> Por. „[...] automatyzacja percepcji alienuje go [człowieka – K. G.-P.] ze świata; automatyzująca konwencjonalizacja sztuki odbiera mu szansę pogodzenia się z tym światem. [...] Formaliści przeciwstawili utopii »sztuki poza światem« inną utopię: sztukę przywracającą człowiekowi świat, czyniącą go domem człowieka”. R. W. Kluszczyński, *O zasadach badania awangardy*, s. 97.

<sup>274</sup> Por. ibidem, s. 105. Zob. W. Szklowski, *Wskreszenie słowa*, tłum. F. Siedlecki, w: *Rosyjska szkoła stylistyki*, red. M. R. Mayenowa, Z. Saloni, Warszawa 1970. Por. D. Ulicka, *Przestrzenie teorii*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2017, nr 11, s. 9.

<sup>275</sup> W. Szklowski, *Sztuka jako chwyt*, s. 17.

<sup>276</sup> Zob. T. Cieślak-Sokołowski, *Moment lingwistyczny*, s. 80–81.

tatowych praktykach Karpowicza i Miłobędzkiej odwołujących się do materialności i konkretności.

Podobnie Michał Paweł Markowski postrzega nowoczesność krytyczną, odwołując się do słów Witkacego:

Na tym właśnie – na wytrącaniu nas z oczywistości myślenia i odczuwania, na „wytrącaniu nas ze snu” – polega działanie wielkiej literatury, w tym – chyba przede wszystkim – literatury krytycznej nowoczesności, której rola, od stu lat, polega na podawaniu w wątpliwość naszych przeświadczeń na temat nas samych i otaczającej nas rzeczywistości<sup>277</sup>.

W tym sensie poezja powojennej awangardy ujęta w formułę „otwartości” stanowi – by nawiązać do określenia Skrendy – projekt epistemologiczny i egzystencjalny, nastawiony na badanie warunków i ograniczeń w poznawaniu świata, a także na dezautomatyzację ludzkiego doświadczenia. Chodziłoby tu o odnowienie, za pomocą języka, naszej relacji ze światem.

Jedną z ważniejszych prób zarysowania mapy polskiej poezji po wojnie jest koncepcja dwubiegunowości polskiej poezji powojennej zaproponowana przez Jana Błońskiego w 1973 roku – tytułowe bieguny to poezja Przybosia oraz Miłosza<sup>278</sup>. Propozycja ta spotkała się z polemiką m.in. ze strony Janusza Sławińskiego, Edwarda Balcerzana i Andrzeja Lama<sup>279</sup>, jednak w ówczesnym klimacie, również poli-

<sup>277</sup> M. P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna*, s. 9.

<sup>278</sup> Por. „Dla Przybosia idealnym poetą byłby ten, dla którego – najdosłowniej – tradycja przestałaby istnieć. Każde zdanie byłoby wówczas – jak dla dziecka – wynalazkiem. Omijając słowo »poezja«, Miłosz odwołuje się raczej do »mowy«. Oznacza to, że najważniejsza jest dlań zdolność sumowania doświadczeń ludzkich, w pierwszym rzędzie językowych. Dlatego żąda wkorzenia w tradycję [...]”. J. Błoński, *Bieguny poezji*, w: idem, *Odmarsz*, Kraków 1978, s. 206. Por. także: T. Drewnowski, op. cit., s. 172–187. Drewnowski, identyfikując w polskiej poezji nurt neoawangardowy w postaciach Karpowicza, Białoszewskiego i Różewicza, nazywa ów nurt „nowym biegunem” polskiej poezji, który jednak z trudem poddaje się jednoznacznym klasyfikacjom.

<sup>279</sup> Zob. A. Lam, *Głosy z ubocza*, w: J. Błoński, *Odmarsz*, s. 228–233; E. Balcerzan, *Polaryzacje sztuki poetyckiej*, w: ibidem, s. 212–227. Por. A. Stankowska, *Kształt wyobraźni. Z dziejów sporu o „wizję” i „równanie”*, Kraków 1998, s. 16–23, 119–120.

tycznym, był to głos ważny, także dla historii powojennej awangardy<sup>280</sup>. Bardzo ważne w jego ujęciu wydaje się zagadnienie stosunku do tradycji i otwartości na nowatorstwo, stojące u podstaw rozważań o awangardzie, lecz nie mniej istotne z perspektywy czasu okazuje się rozróżnienie na obrazowanie oparte na metaforze i jukstapozycji. Zdaniem wielu krytyków z tych dwóch opozycyjnych modeli polskiej poezji powojennej to model miłoszowski okazał się modelem dominującym<sup>281</sup>. Brak pogłębionej refleksji krytycznej nad dziełem Karpowicza (zwłaszcza nad *Odwróconym światłem*) mógł wynikać po części właśnie z owego odwrotu od idei awangardowych i walki z tzw. poezją niezrozumiałą, zjawisk dość wyraźnych w literaturze i krytyce późnych lat 70. i 80. W ostatnich dekadach akcenty rozkładają się jednak nieco inaczej, o czym świadczą wzmożone zainteresowanie awangardą i neoawangardą oraz dynamicznie rosnąca literatura przedmiotu o poezji takich autorów, jak Różewicz, Białoszewski czy Wirpsza.

<sup>280</sup> Jak argumentował Balcerzan, paradygmat Błońskiego nie bierze pod uwagę złożonej struktury ówczesnej poezji, mimo odmienności postaw i idiomów Przyboś i Miłosz są sobie bliżsi, niż wydawało się to Błońskiemu – łączy ich ze sobą konstruktywistyczny stosunek do języka. Jako antagonistyczny wobec idiomu przybosiowskiego model poezji badacz wskazuje twórczość Różewicza, a w orbie jej oddziaływań poezję Białoszewskiego i Karpowicza. Taka typologia nie przeczy jednak temu, że poetyka Przybośia mocno oddziaływała na tych ostatnich. Zob. E. Balcerzan, *Polaryzacje sztuki poetyckiej*. Por. T. Drewnowski, op. cit., s. 172–173.

<sup>281</sup> Zob. M. Stala, *Rozwiązywanie świata*; P. Sobolczyk, *Na awangardowym marginesie*, s. 77; A. Nasiłowska, *Struktura i autorytet. Julian Przyboś i Czesław Miłosz w poezji współczesnej*, w: *Sporne postaci literatury współczesnej*, red. A. Brodzka, Warszawa 1994, s. 63–82. Na tym tle znamienne, że Karpowicz planował napisanie rozprawy również o poezji Miłosza pt. *Poezja pierwszego imienia*. Przez pewien czas prowadził z noblistą korespondencję. Zob. T. Karpowicz, list z 19 listopada 1973 roku, HK, s. 242; idem, list z 21 marca 1978 roku, H, s. 399–400. Niewątpliwie uznawał go za ważny głos polskiej poezji XX wieku, choć w jego osobistych hierarchiach literackich o pierwsze miejsce walczył z Przybosiem. Znajomość z Miłoszem zakończyła się w nieprzyjemnej atmosferze – Karpowicz miał żal do niego i całego paryskiego środowiska polonijnego za odmówienie pomocy materialnej w studiach nad Norwidem. Zob. idem, list z 7 maja 1991 roku, H, s. 467–468. Por. M. Spsychalski, *[Ktoś kiedyś powiedział]*, s. 16.

Oba modele mowy poetyckiej, które Błoński identyfikuje odpowiednio z poezją Przybosa oraz z poezją Miłosa, miały swój niewątpliwie wpływ na języki poetyckie Karpowicza i Miłobędzkiej, zwłaszcza jeśli będziemy pamiętać, że opozycja wyeksponowana przez Błońskiego swój rodowód znajduje w przedwojennych jeszcze dyskusjach o poezji. Jednak proponowany przeze mnie sposób lektury powojennej poezji awangardowej daleki jest od biegunowego sytuowania różnych modeli poezji. Karpowicz i Miłobędzka to poeci, w których tekstach uwyraźnia się akceptacja nierozstrzygalności i paradoksu. Z dzisiejszej perspektywy modele, które niegdyś były postrzegane jako biegunowo różne od siebie, jawią się jako dwie opowieści o możliwościach poezji nowoczesnej – nie tyle konkurencyjne, ile komplementarne, przy czym żadna z nich nie rości sobie praw do stałej dominacji. Stąd dyskusje dotyczące relacji z dziedzictwem poprzedników w przypadku poezji postawangardowej wydają się ambiwalentne już w punkcie wyjścia. Owa *coincidentia oppositorum* jest możliwa do uznania wówczas, gdy przyjmiemy tezę o wewnętrznej otwartości obu projektów poetyckich jako ich podstawowej własności umożliwiającej owocny, choć często niebezpośredni, dialog z innymi idiomami.

### Z inspiracji filozoficznych i literackich

Ostatni podrozdział części pierwszej służy omówieniu wybranych kontekstów literackich i pozaliterackich, które wydają się istotne dla analizy poezji Karpowicza i Miłobędzkiej. Ze względu na to, że jest ich bardzo dużo, ograniczam się do wybranych zagadnień, skupiając się na tych, które stały się przedmiotem uwagi poetów. Będzie to służyć naszkicowaniu programu poetyckiego Karpowicza i Miłobędzkiej – ze wskazaniem obszarów wspólnych, świadczących o podzielanym modernistyczno-awangardowym światoodczuciu, ale także sfer właściwych i swoistych dla każdej z tych postaci. Podstawowymi źródłami umożliwiającymi zgłębienie tej kwestii są teksty niepoetyckie, które stanowią istotne zaplecze kontekstowe dla interpretacji

utworów poetyckich. Do najważniejszych należą listy<sup>282</sup>, eseje<sup>283</sup>, lecz także rozprawy naukowe<sup>284</sup> oraz wywiady i rozmowy<sup>285</sup>. Wiele tekstów obojga autorów dopiero czeka na poznanie – myślę tu o różnego rodzaju materiałach zgromadzonych w archiwach. Poniższe rozważania mają zatem charakter wstępny.

Teksty *stricte* literackie mogą wchodzić w różnorakie relacje z tekstami spoza ścisłego obszaru twórczości artystycznej, szczególnie z tymi, które poruszają problemy procesu twórczego. Nie wszyscy literaci, rzecz jasna, wypowiadają się o literaturze poza jej obrębem, niektórzy są w tych wypowiedziach bardzo oszczędni, inni wypowiadają się tak obszernie, że z owych metatekstów można odtworzyć program poetycki danego autora (choć i w tej sytuacji należy wystrzegać się pułapek zastawionych przez twórcę, który np. podejmuje praktyki autokreacyjne). W przypadku zarówno Karpowicza, jak i Miłobędzkiej wypowiedzi tego typu mamy sporo, co więcej – prawdopodobnie części z nich jeszcze nie znamy.

Czytając ich autotematyczne deklaracje równoległe z twórczością poetycką, szybko da się zauważyć podstawową różnicę między obojgiem autorów. Twórczość poetycka stanowi dla Karpowicza zupełnie osobny obszar, samowystarczalny, który od innych wypowiedzi odgradza zamknięta, szkatułkowa kompozycja trzech tomów „trylogii niemożliwej” (*Odwrócone światło, Rozwiązywanie przestrzeni, Słój zadrzewne*). Różnica tkwi przede wszystkim w języku, który sprawia wrażenie stworzonego wyłącznie na potrzeby twórczości literackiej i nie funkcjonuje poza nią, jak również w programowo tworzonych gatunkach autorskich poetyckich, które mają rację bytu jedynie jako element większego układu. Tym, co wydaje się

<sup>282</sup> Zob. DR; HK; A. Falkiewicz, *Ta chwila*, Wrocław 2014.

<sup>283</sup> T. Karpowicz, *Metafora otwarta. O poezji Krystyny Miłobędzkiej*, „To Be” 1999, nr 14; „Dziennik Portowy” 2000, nr 1, s. 14–31 (tekst został opublikowany również w tomie *Dwie rozmowy*); idem, *Eseje*; ZJ; K. Miłobędzka, *Leśmian – Białośzowski – Karpowicz*, „Czas Kultury” 1997, nr 1, s. 5; eadem, *W widnokągu Odmieńca*.

<sup>284</sup> Mowa o rozprawie doktorskiej Karpowicza z zakresu literaturoznawstwa dotyczącej poezji Leśmiana (PN) i o rozprawie doktorskiej Miłobędzkiej z zakresu teatrologii (K. Miłobędzka, *Teatr Jana Dormana*).

<sup>285</sup> MK; SS.

jednak wspólne dla języka poetyckiego i języka wypowiedzi poza-poetyckich Karpowicza, jest sposób myślenia – gęstość semantyczna, operowanie luźnymi skojarzeniami, śmiałe metafory, gwałtowne przeskoki myśli<sup>286</sup>. Zupełnie inaczej jest w przypadku Miłobędzkiej: poezja dosłownie przenika jej wypowiedzi niepoetyckie – w wywiadach czy zapisach z wieczorów autorskich znajdujemy frazy znane już z jej utworów<sup>287</sup>. Autorka *Imiesłówów* wydaje się posługiwać zarówno na jednym, jak i drugim polu ekspresji tym samym, dobrze rozpoznawalnym stylem. Zatarcie granicy między „poezją” a „niepoezją” dodatkowo wzmocnia to, że w jej zapisach wiersz płynnie przechodzi niekiedy w prozę – stąd u krytyków tak wiele wątpliwości natury genologicznej. Czasami łatwo ulec przeświadczeniu, że jej wiersze nie potrzebują osobnej egzegezy, gdyż tłumaczą się niejako same, a dodatkowo autorka wyjaśnia swoje motywacje czytelnikom, używając stylu równie bezpretensjonalnego i świadomie niedoskonałego.

Trudność w mówieniu o programach poetyckich obojga autorów polega być może na tym, że o ile Karpowicz i Miłobędzka poza poezją mówią równie dużo o sprawach jej dotyczących, o tyle wydaje się, że w tekstach niepoetyckich Karpowicz rzadziej mówi szczegółowo o swojej własnej twórczości. Refleksja autotematyczna dotyczy zazwyczaj ogólnych zagadnień związanych ze sztuką, wpisuje się w bardzo szeroki wachlarz zainteresowań poety i z reguły nie jest wyrażona wprost, lecz zakryta pod warstwami metafor, symboli czy

<sup>286</sup> Autorka posłowia do pierwszego tomu *Esejów* podkreśla różnice zauważalne między językiem szkiców a językiem poezji: „Brak tu dysonansu i zgiełku, pozorów przypadkowości, karkołomności, słownej menażerii i składniowego paroksyzmu”. J. Roszak, *Otwarte (posłowie)*, E, s. 501. Charakterystyczne dla stylu Karpowicza jako eseisty wydaje się operowanie metaforą. Por. np. „Mit jest zaprzeczeniem tych sił, z których kiedyś powstał, jak popiół spalonego lasu jest jego zaprzeczeniem”. T. Karpowicz, *Ziemia – ojczyzna ludzi w galaktyce mitu*, E, s. 35.

<sup>287</sup> Por. „[...] u Miłobędzkiej – zwłaszcza w *Znikam jestem* – nie mamy do czynienia z metapoetyckimi wypowiedziami teoretyzującymi czy też prezentującymi tezy jej programu twórczego. Wypowiedzi poetki to inscenizacje [...]”. J. Orska, *Ciało z klocków. Słowo na scenie w twórczości Krystyny Miłobędzkiej*, w: *Nauka chodzenia*, t. 1, s. 275.



konstrukcji logicznych. Jaśniejszym autotematycznym komunikatem zdaje się precyzyjna kompozycja jego późnych tomów. U Miłobędzkiej przeciwnie – jej uwagi metatekstualne wydają się organicznie zrośnięte z twórczością poetycką, jak gdyby poetka próbowała uchwycić *in statu nascendi* mechanizmy procesu twórczego, jednocześnie performatywnie je uruchamiając<sup>288</sup>.

Warto przede wszystkim dokładniej omówić charakter bezpośredniej relacji między Karpowiczem a Miłobędzką – zarówno w sferze osobistej, jak i na polu literatury. Oboje poetów łączyła przyjaźń, która rozpoczęła się dzięki Andrzejowi Falkiewiczowi, mężowi Miłobędzkiej, krytykowi literackiemu i teatralnemu zainteresowanemu twórczością Karpowicza. Znajomość utrzymywano głównie listownie z powodu odległości, jaka dzieliła Oak Park na przedmieściach Chicago i podpoznańskie Puszczykowo. W relacji obojga poetów najistotniejsze wydaje się wzajemne zainteresowanie swoją twórczością, recenzowanie jej w esejach i wywiadach, wymiana poglądów dotyczących spraw poezji i sztuki.

Najobszerniejszym źródłem wiedzy o relacjach łączących ze sobą Karpowicza, Miłobędzką i Falkiewicza jest tom listów *Dwie rozmowy*, stanowiący świadectwo prowadzonego przez wiele lat międzykontynentalnego dialogu trojga intelektualistów i artystów<sup>289</sup>. Charakter tego dialogu do pewnego stopnia warunkuje jego forma – list staje się dla nich miejscem podmiotowej ekspresji, dokumentem in-

<sup>288</sup> Por. „Chciałbym jeszcze zwrócić uwagę, że teksty tych komentarzy przypominają czasami poetycki zapis. Zanotowane z podobną precyzją, pokazują pracę nad wierszem”. J. Borowiec, *Wierzyć na słowo*, ZJ, s. 10.

<sup>289</sup> Na początku zbioru Miłobędzka kreśli historię tej wieloletniej, przerwanej przez śmierć Karpowicza rozmowy z nią i jej mężem – rozpoczęła się ona od rozważań Karpowicza na temat wydanej przez Falkiewicza w 1996 roku książki *Istnienie i metafora*. Zob. K. Miłobędzka, [Rozmowę rozpoczęł niechcąc...], DR, s. 17. Ich znajomość sięga jednak lat 70., tj. wyjazdu Karpowicza do USA. W 2000 roku, podczas wizyty autora *Słów zadrzewnych* w Polsce, doszło do ich ostatniego spotkania. Po śmierci żony Karpowicza urwał się kontakt listowny i telefoniczny. Zob. *Tymek odwrotny. Rozmowa z Krystyną Miłobędzką i Andrzejem Falkiewiczem*, WCSN, s. 81–85; P. Majerski, O „Dwóch rozmowach (Oak Park / Puszczykowo / Oak Park)” Tymoteusza Karpowicza, Andrzeja Falkiewicza, Krystyny Miłobędzkiej, w: *Literatura polska obu Ameryk. Studia i szkice*, seria 2, red. B. Szalasta-Rogowska, Katowice 2016, s. 471–478.

tymnym i umożliwiającym osobiste wyznanie, a jednocześnie przestrzenią, w której prowadzi się nieraz wyjątkowo złożone i dość hermetyczne dyskusje na temat różnorodnych zagadnień filozoficznych, naukowych czy literackich i gdzie następuje żywa wymiana idei, poglądów i postaw<sup>290</sup>. Warto zaznaczyć, że Karpowicz pisze ze Stanów zarówno do obojga małżonków, jak i do każdego z osobna, przy czym w listach wymienianych z Falkiewiczem znajdziemy więcej wątków z filozofii i nauk ścisłych; korespondencja z Miłobędzką skupia się na sprawach literackich<sup>291</sup>.

Autorka *Imiesłowów* podkreśla, że listy te są śladem przyjaźni trzech bardzo różnych osobowości, które tworzą jednak pewną intelektualną wspólnotę: „Łączy nas troje w tych rozmowach jedno, tylko różnie powiedziane, przekonanie o nieskończonych możliwościach Istnienia. Istnienia, ale czy zapisu? Przyjaźń to przecież to samo co różnica”<sup>292</sup>. Jak wynika z tych słów, zasadniczym punktem wspólnym dla trojga autorów byłoby zaintrygowanie nieograniczoną potencjalnością bycia, która staje w sprzeczności z niedoskonałymi możliwościami jego dokumentowania w sztuce, przede wszystkim za pomocą języka poetyckiego. Istnienie i język to dwa najważniejsze problemy, które poruszali Karpowicz, Miłobędzka i Falkiewicz – w poezji, dramacie, eseju, krytyce teatralnej i literackiej<sup>293</sup>.

<sup>290</sup> Por. „Dzięki listowi otwieramy się na spojrzenia innych i umieszczamy naszego adresata w miejscu wewnętrznego boga. List pozwala nam wystawić się na to spojrzenie, o którym możemy powiedzieć, że zapada w głąb naszego serca [...] w chwili, gdy zaczynamy myśleć. [...] Wpływ listu na adresata – ale też na jego autora – zakłada więc »introspekcję«; nie należy jednak myśleć tu o odszyfrowywaniu samego siebie, lecz o otwarciu się na innego”. M. Foucault, op. cit., s. 314–315. Por. A. Całek, *Nowa teoria listu*, Kraków 2019.

<sup>291</sup> Por. wypowiedź Krystyny Miłobędzkiej, w której poetka chowa się w cieniu męża i podkreśla, że jego więź z Karpowiczem była silniejsza niż jej własna: „O tych listach powinien mówić Andrzej. Nie ja. To Falkiewicz zna najlepiej Karpowicza – jego świat, jego język. Nie raz o nim pisał, nie raz z nim rozmawiał”. K. Miłobędzka, *To bardzo mało*, DR, s. 7.

<sup>292</sup> Ibidem, s. 9.

<sup>293</sup> Por. wypowiedź Karpowicza z listu do Andrzeja Falkiewicza: „Zachęcił mnie Pan do wyprawy lingwoargonautycznej, by dotrzeć do punktu (*ubi leones poznawcze*), w którym powstawały jednocześnie, syjamsko, istnienie i mowa ludzka. Bo jeśli mowa ludzka ma strukturę istnienia, to gdzie jest w istnieniu

Wieloletnia przyjaźń i podzielane zainteresowania miały duży wpływ na ukształtowanie się ich indywidualnych dróg twórczych. Utwory Karpowicza, Miłobędzkiej i Falkiewicza tworzą swego rodzaju konstelację, sieć wzajemnych powiązań i stanowią bliskie sobie, choć wyraźnie autorskie, projekty zakorzenione w klimacie intelektualnym późnego modernizmu i krytycznie przepracowujące dorobek awangard. Dążyli oni do wypracowania w różnych dziedzinach swojej twórczości pewnej holistycznej perspektywy, która dałaby możliwość ujęcia w ramy języka (literackiego bądź filozoficznego) ludzkiego doświadczenia w świecie<sup>294</sup>.

Ze względu na centralne miejsce Karpowicza i Miłobędzkiej w tej książce pozostaje mi jedynie wspomnieć tutaj o wymagającej i złożonej twórczości Andrzeja Falkiewicza, która właściwie dopiero zaczyna budzić zainteresowanie badaczy<sup>295</sup>. Oprócz działalności krytycznej pisał również rozprawy filozoficzne i powieści<sup>296</sup>. Nie sposób rozpatrywać jego twórczości literackiej w oderwaniu od innych zainteresowań, przede wszystkim filozofii. Jeśli chodzi jednak o bohaterów tej książki, to był on w pewnym sensie „towarzyszem twórczości” Karpowicza i Miłobędzkiej, uważnym czytelnikiem ich tekstów, a niekiedy i krytykiem<sup>297</sup>. Autor *Słów zadrzewnych* wyso-

---

struktura mowy?”. T. Karpowicz, *Oak Park listopad–grudzień 1997, styczeń–luty 1998 – po kawałeczkach*, DR, s. 70–71.

<sup>294</sup> Tę postawę poznawczej otwartości dobrze ilustrują słowa Karpowicza: „Do granic możliwości mnożymy w sobie światy, by dotrzeć do Jednego (próżne nasze usiłowania, lecz nic nam innego nie pozostaje i trzeba samo usiłowanie myślowe uważać za akt kreacji). Ale tą drogą możemy zaskakiwać siebie, odsłaniać się na zdumienie, sprawdzać, czy jesteśmy tylko przyległościami bytu, czy wypełniamy swoje centrum”. Idem, *Oak Park listopad–grudzień 1997*, s. 74.

<sup>295</sup> Zob. *Nie przeczytane*

<sup>296</sup> Zob. A. Falkiewicz, *Teatr, społeczeństwo*, Wrocław 1980; idem, *Fragmety o polskiej literaturze*, Warszawa 1982; idem, *Takim ściegiem*, Wrocław 1991; idem, *Istnienie i metafora*, Wrocław 1996; idem, *Polski kosmos. 10 esejów przy Gombrowiczu*, Warszawa 1996; idem, *Ledwie mrok*, Wrocław 1998; idem, *Być może. Być – w stu trzydziestu czterech odsłonach*, Gdańsk 2002; idem, *Ta chwila! Cztery szkice*, Wrocław 2014.

<sup>297</sup> Dotyczy to szczególnie twórczości Karpowicza. Idem, „Dlaczego uparłeś się”, s. 334–342; idem, *Dzieło w toku: Tymoteusz Karpowicz, „Pomosty”* 2005, nr 10, s. 36–37; idem, *Metafora metafor. O poezji Tymoteusza Karpowicza*, PW, s.

ce cenił sobie to, jak Falkiewicz pisał o jego twórczości – uznawał go za odbiorcę, który na tle innych dobrze radzi sobie z odczytywaniem intuicji twórcy i w znacznej mierze podziela jego sposób myślenia o poezji<sup>298</sup>. Karpowicz zwykle pozostawał dość obojętny na głosy krytyków, przekonany o tym, że niewielu rozumie jego motywacje i strategię, jednak Falkiewicz był na tym tle wyjątkiem. Poeta liczył się z jego zdaniem – o czym świadczy wybór Falkiewicza na autora posłowania do książki<sup>299</sup>. Dla Falkiewicza z kolei, jak się wydaje, Karpowicz był znakomitym partnerem do dyskusji nad złożonymi zagadnieniami z zakresu filozofii, historii kultury czy nauk przyrodniczych. Swojemu interlokutorowi stawiał jednak wysokie wymagania i koncentrował się nie tyle na dialogu, ile na kwestiach czysto merytorycznych<sup>300</sup>.

W kontekście postaci Krystyny Miłobędzkiej warto zwrócić uwagę na książkę Falkiewicza *Ta chwila*, zawierającą osobiste, intymne zapiski, a także listy, które przez wiele lat między sobą wymieniali. Joanna Orska w eseju poświęconym twórczości Falkiewicza wskazu-

275–287; idem, *Świat Tymoteusza Karpowicza*, s. V–XXXV. Rozproszone uwagi Falkiewicza na temat twórczości Miłobędzkiej można znaleźć przede wszystkim w tomie rozmów *Szare światło* oraz w wywiadzie *Nieobliczalny rozrzut czytania*, s. 42–56.

<sup>298</sup> Świadczą o tym słowa, jakie skierował do niego w liście: „I wiedziałem, że je [tj. teksty Karpowicza – K. G.-P.] Pan »rozczyta« lepiej ode mnie. Pewność ta płynęła z poznania Pańskich narzędzi analitycznych, aparatury egzegetycznej, arsenału (olśniewającego) pojęć z dziedziny wiedzy przyrodniczej i filozoficznej zawartych w *Istnieniu i metaforze* (i nie tylko). [...] Zobaczyłem, jak świetnie jest Pan uzbrojony”. T. Karpowicz, *Oak Park listopad–grudzień 1997*, s. 165. O intrygującej przyjaźni dwóch intelektualistów pisze obszerniej Joanna Orska. Zob. J. Orska, *Zaangażowany Falkiewicz i Karpowicz otwarty*, w: eadem, *Performatywy*, s. 241–264.

<sup>299</sup> Por. *W cieniu czarnoksiężnika. Spotkanie z Tymoteuszem Karpowiczem*, SS, s. 131.

<sup>300</sup> Por. wypowiedź Andrzeja Falkiewicza na ten temat: „On nie szukał partnera do rozmowy, tylko tematów do dyskusji. Cieszyłem się bardzo na rozmowę, a on przysłał mi listę pytań, na które miałem odpowiadać. I to mnie przeraziło, nie pojechałem. Mieliliśmy dywagować o kwantowej fizyce, o Husserlowskiej redukcji transcendentnej... Zamiast rozmowy dwóch starych, doświadczonych ludzi, czekał mnie trudny egzamin. Zdawany przez dyletanta wobec dyletanta. Bo tak rozległej wiedzy, jak jego wiedza, nie można osiągnąć inaczej niż jako dyletant”. Ibidem, s. 133.

je na zasadniczą różnicę w sposobie myślenia krytyka i filozofa oraz poetki i autorki sztuk teatralnych: „To, co u Falkiewicza pozostaje filozoficznie rozwinięte i scalone, choć znajduje się w wielkim słownym rozbiciu, rozproszeniu, u Miłobędzkiej zachodzi przez redukcję i grę poetyckich słów, trzymających się w formalnej dyscyplinie, z których w końcu ona sama wyłania się jednak jako rozbita”<sup>301</sup>.

Wyjątkowe miejsce w jego dorobku zajmuje jedyny tom poezji zatytułowany *Świetliste*, który ukazał się w 2011 roku, już po śmierci autora<sup>302</sup>. Nazywany „powieścią-poematem”, a przez autora określanany jako „liryczna baśń ze złoceniami”, stanowi tekst dość nierówny pod względem artystycznym, bardzo nieoczywisty. W jego centrum znajduje się figura odmienca<sup>303</sup>. Falkiewicz z dużym dystansem podchodzi tu do wszelkich gatunkowych i stylistycznych konwencji, swobodnie poruszając się między poezją, prozą i esejem filozoficznym. Można powiedzieć, że pragnął on stworzyć swoją własną „formę bardziej pojemną”. Szeroka, „narracyjna” fraza współlistnieje tu z fragmentami lirycznymi, ideogramami, szyframi, a także eseistycznymi rozważaniami m.in. o idei jedności świata, antymaterii i właściwościach przestrzeni.

Przejdźmy do wielowątkowego dialogu, jaki prowadzili w listach Karpowicz i Miłobędzka, dotyczącego procesu twórczego i zagadnień ogólnoliterackich. Istotnym elementem tej dyskusji wydaje się cykl pytań i odpowiedzi, które wymienili oni między sobą listownie między 1998 a 1999 rokiem. Mieści się on w tomie *Dwie rozmowy* pod tytułem *29 pytań i odpowiedzi*<sup>304</sup>. Rozmowa bezpośrednio wiązała się z przygotowywanym wówczas przez Karpowicza esejem o poezji Miłobędzkiej, który niedługo później ukazał się jako *Meta-*

---

<sup>301</sup> J. Orska, „*Ma petite Artaud*”. *Gry językowe / gry teatralne*, w: eadem, *Performatywy*, s. 183.

<sup>302</sup> A. Falkiewicz, *Świetliste*, Wrocław 2011.

<sup>303</sup> Por. J. Tritt, *Oka-leczenia (światłem)*. O „Świetlistym” *Andrzeja Falkiewicza*, w: *Nie przeczytane*, s. 173–183; T. Umerle, „Świetliste”: *Andrzej Falkiewicz o (nie)wizieniu*, w: *ibidem*, s. 153–172. W tym kontekście warto zwrócić uwagę, że tom cytowanych już szkiców Miłobędzkiej o teatrze dla dzieci nosi tytuł *W widnokregu Odmienca*.

<sup>304</sup> K. Miłobędzka, T. Karpowicz, *29 pytań i odpowiedzi*, DR, s. 131–183.

*fora otwarta*, co tłumaczy formułę, w której to Karpowicz zadaje pytania, a Miłobędzka stara się na nie odpowiedzieć. Autor *Metafory otwartej* wchodzi tu w rolę badacza twórczości zaprzyjaźnionej poетки, a jego strategia ujawnia przekonanie, że intuicje interpretatora powinny zostać zrewidowane w bezpośredniej rozmowie z twórcą<sup>305</sup>. Tak, drogą konkretnych pytań, Karpowicz sprawdza swoje lekturowe przypuszczenia, zarówno jako czytelnik zafascynowany fenomenem twórczości Miłobędzkiej, jak i badacz literatury. W cyklu *29 pytań i odpowiedzi* to cenne źródło informacji o strategiach twórczych obojga autorów, ich przekonaniach i inspiracjach, a także o tym, jak wzajemnie odnosili się do swojej twórczości.

Rozmowa zaczyna się od wskazania przez Miłobędzką najważniejszych inspiracji: literackich (dadaizm, poezja konkretna, Leśmian, Białoszewski – choć niekoniecznie Przyboś), filozoficznych (Ludwig Wittgenstein, Martin Heidegger, Jean Piaget), jak i plastycznych (Paul Klee, Joan Miró)<sup>306</sup>. Dyskusja dotyczy również symbolizmu i pojęcia symbolu, które Miłobędzka traktuje dość dosłownie i bardzo prywatnie (figury, które uznaje za symboliczne w swojej poezji, to dom, ojciec, matka, dziecko, las czy ogród)<sup>307</sup>. Karpowicz porusza zagadnienia, które dziś zajmują istotne miejsce w ustaleniach badaczy poezji Miłobędzkiej: motyw macierzyństwa, „macierzyńskiej” postawy wobec tekstu czy materialny i somatyczny wymiar pisania<sup>308</sup>. Zwraca uwagę na przewagę czasowników w jej poezji, które wskazują na ruch, nieustanną przemianę, kosztem statycznych, unieruchamiających rzeczowników<sup>309</sup>. Autora *Trudnego lasu* żywo interesuje też dialektyka „ja” i „my”, szczególnie w kontekście wyjątk-

---

<sup>305</sup> W liście do Heinricha Kunstmanna z 24 lutego 1974 roku wymienia Miłobędzką jako jedną z ważniejszych poetek współczesnych; nazywa jej poetykę „niesłychanie oszczędną”. HK, s. 252.

<sup>306</sup> Ibidem, s. 131–137. Karpowicz wspomina jeszcze o futuryzmie, imażynizmie i nadrealizmie jako istotnych – jego zdaniem – kontekstach dla poezji Miłobędzkiej.

<sup>307</sup> Ibidem, s. 137.

<sup>308</sup> Ibidem, s. 139.

<sup>309</sup> Ibidem, s. 151.

kowego tomu *Pamiętam. Zapisy stanu wojennego*<sup>310</sup>. Karpowicz poświęca sporo miejsca roli przymków w poezji Miłobędzkiej, jako że to właśnie one stały się osią koncepcji metafory otwartej (katalektycznej)<sup>311</sup>. W tym kontekście rozmówcy rozważają kwestie komunikacji literackiej i tego, w którym momencie następuje „ostateczna werbalizacja” tekstu poetyckiego, gdyż zgodnie z koncepcją metafory otwartej tekst pozostaje niegotowy, nieukończony, do pewnego stopnia w stanie potencjalności. Miłobędzka udziela tu ważnej odpowiedzi – metafory otwarte mają być aktualizowane w pełni w umyśle czytającego, a nie poety<sup>312</sup>. Okazuje się to zresztą zgodne z innymi deklaracjami poetki dotyczącymi współtwórczej roli czytelnika<sup>313</sup>.

Najciekawsze wydają się jednak te wymiany zdań, w których interlokutorzy rozmijają się w swoich przekonaniach, ujawniając różnice w poglądach estetycznych. Na bardzo konkretne pytania Karpowicza, często dotyczące analogii między jakościami poetyckimi a pewnymi zagadnieniami filozofii czy nauk ścisłych, Miłobędzka niekiedy odpowiada wymijająco<sup>314</sup>. Gdy Karpowicz prosi o potwierdzenie, czy sformułowanie „samo daleko” nie odnosi się do filozoficznej kategorii „rzeczy samej w sobie”, poetka wystrzega się

<sup>310</sup> Ibidem, s. 141. Por. wypowiedź Miłobędzkiej: „»My« nie było i nie jest centrum dla »ja«. »My« jest doznaniem przynależności, wspólnoty z innymi. I »ja« jest o to doznanie odrobinę inne”. Ibidem, s. 173.

<sup>311</sup> Przymyki, zdaniem Miłobędzkiej, mają moc „wprawiania świata w ruch”. Według Karpowicza są one „poznawczą bramą (choć są tak przestrzennie chudziutki!) do odkryć [u Miłobędzkiej – K. G.-P.] nowego typu metafory, którego człony składają się z warstw świata tekstowego i jego dalszego porzucenia, oberwania nad »przepaścią znaczenia«”. Cyt. za: ibidem, s. 153.

<sup>312</sup> Ibidem, s. 145. Por. uwagę Karpowicza na temat „neologizmów negatywnych” u Leśmiana: „[...] [H]egłowski neologizm Leśmiana, zbudowany na równoczesnej tezie i antytezie, zawartej w jednym słowie – osiąga syntezę poza słowem, w domyśle”. PN, s. 262.

<sup>313</sup> Por. K. Miłobędzka, *Tyle tego Ty, Z*, s. 58; eadem, [*Te zapisy...*], ZG, s. 228.

<sup>314</sup> Miłobędzka często odpowiada na zawile i rozbudowane pytania Karpowicza lakonicznie, udziela wymijających odpowiedzi, które często w efekcie upraszczają skomplikowane wywody poety. Zwróciła na to już uwagę Joanna Orska, która w swoim artykule również analizuje tę rozmowę. Zob. J. Orska, *Nieobecność Miłobędzkiej*, s. 61.

jednoznacznych odpowiedzi: „[...] to niczym nieograniczona błękitnosina, przezroczyta przestrzeń. Nie ma tutaj takiej. Bezkres?”<sup>315</sup>. Gdy autor *Odwróconego światła* pyta zaś o redukcję fenomenologiczną, autorka *Pokrewnych* zdaje się mówić raczej o redukcji zbędnego materiału słownego, o konieczności samoograniczenia, eliminacji „gadaniny”, którą może dałoby się jakoś odnieść do tego sposobu użycia języka, który Heidegger określa jako *Gerede*, radykalnie różnego od mowy poetyckiej<sup>316</sup>.

Autor *Bycia i czasu* pojawia się również w stwierdzeniu Karpowicza o tym, że Miłobędzka, eksplorując „dzianie się” świata, sięga „poza myśl i język”<sup>317</sup>. Poetka ukonkretnia zaś te zjawiska, sprowadzając je do bezpośredniego doświadczenia – wydarzeń w Polsce lat 80. Podkreśla, że źródeł wielu jej refleksji, zwłaszcza w tomie *Pamiętam*, nie trzeba szukać w pojęciach filozoficznych, lecz w tym, co konkretne i osobiste. Podobną strategię obserwujemy przy okazji innego problemu – zdaniem Karpowicza fragment „wróć i bądź jeszcze dalej” to jeden z przejawów nierozstrzygalności, którą autor *Rozwiązywania przestrzeni* koniecznie chciałby widzieć w kontekście zasady nieoznaczoności, czyli zagadnienia z zakresu fizyki teoretycznej<sup>318</sup>. Poetka odnosi zaś to sformułowanie do jednego z ważniejszych dla siebie toposów – domu, w tym przypadku domu rodzinnego w Margoninie, gdyż zgodnie z jej sugestią tekst ten należałoby czytać w trybie autobiograficznym. Miłobędzka, być może nieco ironizując czy też chcąc złagodzić Karpowiczowską predylekcję do mieszania porządków poezji i szeroko pojętej teorii, półżartem dopowiada, że w jej poezji „niedookreślenia pojawiają się z lenistwa”<sup>319</sup>. Stwierdzenie to ma raczej charakter retoryczny, gdyż „miejsca nie-

<sup>315</sup> K. Miłobędzka, T. Karpowicz, *29 pytań i odpowiedzi*, s. 181.

<sup>316</sup> Ibidem, s. 147. Por. np. M. Januskiewicz, *Martin Heidegger i fenomenologiczno-hermeneutyczne pojęcie dyskursu*, „Porównania” 2017, nr 2, s. 74–76; C. Woźniak, *Myślenie poezji*, w: idem, *Martina Heideggera myślenie sztuki*, Kraków 2014, s. 154–157. Por. także: M. Głowiński, *Liryka fenomenologiczna*, PW, s. 80–84.

<sup>317</sup> K. Miłobędzka, T. Karpowicz, *29 pytań i odpowiedzi*, s. 161.

<sup>318</sup> Karpowicz posługuje się określeniem „zasada nieokreśloności”. Zob. ibidem.

<sup>319</sup> Ibidem.



dookreślenia” oraz środki i techniki, takie jak elipsa, przemilczenie i kondensacja treści, składające się na wielowymiarową strategię redukcji, odgrywają w jej twórczości określoną, bardzo istotną rolę. Właściwie w całej rozmowie to, co własne, intymne i bliskie, okazuje się dla poetki o wiele ważniejsze niż proponowane przez autora *Trudnego lasu* koncepcje i teorematy. Stara się ona na różne sposoby obronić swoją wizję twórczości przed nietrafnymi interpretacjami, zbyt odległymi od jej własnych intuicji i sądów. Karpowiczowska powaga spotyka się tu z charakterystycznym dla Miłobędzkiej dystansem, a teoretyzowanie – z dążeniem do konkretności.

Jeśli chodzi o nawiązania do filozofii Heideggera, które są wyraźne w Karpowiczowskiej interpretacji projektu poetyckiego Miłobędzkiej, warto zwrócić uwagę na kwestię podniesioną przez Joannę Orską. Jak twierdzi badaczka, Karpowicz, przyjmując fenomenologiczny punkt widzenia i czytając metafory Miłobędzkiej głównie przez pryzmat awangardowej poetyki Przybosia, traci z oczu najistotniejszy aspekt sposobu budowania metafor przez autorkę *Wszystkowiedz*, która na pierwszy plan wysuwa ich performatywny i materialny (a nie konstruktywistyczny) potencjał<sup>320</sup>. Badaczka podkreśla, że widać to wyraźnie w sztukach Miłobędzkiej, w których zwyczajnie przedmioty stają się metaforami, w dużej mierze dzięki zaangażowaniu odbiorcy – czytelnika i widza. Karpowicz czyta natomiast jej poezję przez pryzmat myśli Heideggera, traktując ją jako „filozofkę materializującą się w słowie nicości, chwytającą w sieć swojej poezji to, co niewyraźalne”<sup>321</sup>. Orska woli zaś widzieć ją jako poetkę przełamującą opozycje cielesne–intelektualne, materialne–duchowe<sup>322</sup>. Karpowicz twierdzi przeciwnie – że Miłobędzka kreuje świat ze słów, nie biorąc pod uwagę awangardowych dążeń do budowania mowy poetyckiej z przedmiotów, rzeczy materialnych<sup>323</sup>.

---

<sup>320</sup> Ibidem, s. 62.

<sup>321</sup> Ibidem, s. 63.

<sup>322</sup> Por. „[...] stosunek [Miłobędzkiej] do słowa był raczej materialistyczny, pragmatyczny i uniemożliwiał wykluczenie ciała z działania artystycznego”. Ibidem, s. 64.

<sup>323</sup> Ibidem, s. 65.

Oboje rozmówcy zdają się jednak potwierdzać, że bliskie jest im myślenie o formie poetyckiej w kategoriach „pola możliwości”, jak określa to Karpowicz, odwołując się do postulatu Umberta Eco z *Dzieła otwartego*<sup>324</sup>. Dla uważnego czytelnika jego poezji frapujące muszą okazać się wątpliwości, które poeta w tym miejscu wyraża:

Czy nie rośnie w Pani jednak lęk (jak we mnie), że „rozbrykanie poznawcze”, wzdłuż i wszerek możliwości, droga z samych zerwanych mostów, straci więcej czasu na objazdy znaczenia niż skok dosłowności? I tak przegramy wyścig z „opowiadaczami pełnozdanowymi” w nazywaniu błyskawicznie rodzących się i w tej samej chwili umierających fenomenów życia<sup>325</sup>.

Karpowicz jako poeta budujący „drogi z samych zerwanych mostów” mówi tu być może o lęku przed całkowitym odrzuceniem przez publiczność. Zastanawia się, czy w niektórych sytuacjach nie byłoby lepiej powrócić na chwilę do bezpośredniej ekspresji i klarowności komunikatu niż z żelazną konsekwencją polegać na wypowiedziach niedomkniętych lub nierozstrzygalnych. Miłobędzka jednak odpowiada w tonie, który sugerowałby, że w jej odczuciu efekt formy utrudnionej nie jest celowy, lecz uwarunkowany treścią, którą chce się przekazać, a która nie mogłaby właściwie wybrzmieć w innej formie zapisu, przy czym trudno mówić o istnieniu jednej, unifikującej i uniwersalnej formy wolnej od „strat” poznawczych:

Nie powinniśmy się bać przegranego wyścigu. Taki, nie inny sposób zapisu jest przecież sprawą wyboru. Czy mógłby Pan wybrać karierę autora kryminałów? Chodzi tu o zrozumienie własnych możliwości (niemożliwości) i zgodę na własne ograniczenia. Myślę, że każdemu w każdym „sposobie” zapisu coś ważnego ucieka. Jednemu to, innemu tamto<sup>326</sup>.

<sup>324</sup> K. Miłobędzka, T. Karpowicz, *29 pytań i odpowiedzi*, s. 190. Por. U. Eco, *Poetyka dzieła otwartego*, w: idem, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. J. Gałuszka, Warszawa 1973, s. 67–98.

<sup>325</sup> K. Miłobędzka, T. Karpowicz, *29 pytań i odpowiedzi*, s. 149.

<sup>326</sup> Ibidem.

Autorka *Gubionych* zwraca tu uwagę na konieczność pogodzenia się z brakiem jednego dyskursu unifikującego, wyraża zgodę na polifonię i polimorfie świata i poezji oraz na „własne ograniczenia”. Zgoda ta wydaje się oznaką twórczej dojrzałości, jest bardziej obiecująca niż postawa upartej kontestacji. Upór i bycie w stanie ciągłej gotowości do walki (z wiatrakami) to cechy typowe dla osobowości twórczej, jaką był Karpowicz. To właśnie budziło niepokój Miłobędzkiej i w pewnym sensie oddalało od przekonań przyjaciela, gdyż dążyła do wypracowania postawy afirmatywnej wobec świata. Jak się zdaje, postawę tę Karpowicz podziwiał, choć była mu obca, a raczej – trudna przez niego do przyjęcia.

Ta sama kwestia pojawia się przy okazji dyskusji nad metaforą „domu ze słów” z wiersza o incipicie *Moje słowa...*<sup>327</sup>: „[...] zawsze towarzyszy temu wysiłkowi »budowlanemu« (budować, mieszkać, myśleć!) mój niepokój, czy my poeci-lingwiści (mój Boże!) nie fetyszujemy materiału językowego i zamiast domu, czy nie budujemy tylko samosiowych rusztowań werbalnych?”<sup>328</sup>. Ponownie przewija się tu postać Heideggera i motyw zdomowienia w świecie i języku. Oprócz tego, że Karpowicz zdaje się przerażony określeniem „lingwista”, po raz kolejny wyraża on obawę o to, że język, jeśli mu na to pozwolimy, może nas zwieść w ślepą uliczkę. Odpowiedź Miłobędzkiej na wątpliwości autora *Odwróconego światła* znów ukazuje jej wewnętrzną akceptację tego, że niektóre ambitne cele artystyczne muszą pozostać w sferze potencjalności:

To takie żalodne marzenie – dom ze słów. Nie da się go zbudować ani z wczoraj, ani z dziś, ani z jutro. Marzenie piszącej, która chciałaby spłacić dług rodzicom za prawdziwy dom z cegieł. „Spróbuj” – tyle w tym wiary, co rezygnacji. Ale przecież próbujemy. Czy Pan nie marzy? I tylko to próbowanie – próba zrobienia z języka czegoś mocniejszego niż język – ma odrobinę trwałości. Na początku na pewno było nie słowo<sup>329</sup>.

<sup>327</sup> K. Miłobędzka, [*Moje słowa...*], ZG, s. 109.

<sup>328</sup> K. Miłobędzka, T. Karpowicz, *29 pytań i odpowiedzi*, s. 155.

<sup>329</sup> Ibidem.

Określenie „próba zrobienia z języka czegoś mocniejszego niż język” odnosić by się mogło zarówno do utopijnych wysiłków Karpowicza, by zaprząć owo tworzywo poezji do spełniania wszelkich ambicji autora, jak i do starań Miłobędzkiej, by uchwycić przemijające „teraz” z wykorzystaniem tych możliwości, jakie daje język poetycki.

Esej Karpowicza pt. *Metafora otwarta* należy do najciekawszych szkiców poświęconych poezji Miłobędzkiej<sup>330</sup>. Poeta ujawnił się tu jako uważny i dociekliwy czytelnik jej utworów, pełen uznania dla jej poetyki i rozwiązań formalnych<sup>331</sup>. Karpowicz rzecz jasna wybiera te kwestie, które wydają mu się najciekawsze, a szczególny akcent kładzie na sposób operowania aposjopezą – staje się ona punktem wyjścia do szerszych rozważań na temat funkcjonowania metafor u Miłobędzkiej<sup>332</sup>. Osią szkicu jest pojęcie metafory otwartej (zwanej też przez autora metaforą katalektyczną), które stanowi klucz do interpretacji tej poezji. To metafora niejednorodna, dwuczłonowa, składająca się z tego, co wyrażone eliptycznie, oraz z tego, co widmowo i potencjalnie ujawnia się w przemilczeniu oraz tym, co Wolfgang Iser nazwałby miejscem pustym, czekającym na aktualizację przez odbiorcę<sup>333</sup>.

Głównym źródłem i kontekstem dla tego konceptu okazuje się program poetycki Juliana Przybosia, który Karpowicz omawia na

<sup>330</sup> T. Karpowicz, *Metafora otwarta. O poezji Krystyny Miłobędzkiej*, DR, s. 191–232. Mechanizmy metafory otwartej i sposób czytania poezji Miłobędzkiej przez Karpowicza charakteryzuje także w swojej książce Piotr Bogalecki. Zob. P. Bogalecki, *Niedorozmowy*, s. 176–216. Por. J. Orska, *Nieobecność Miłobędzkiej*, s. 61–67.

<sup>331</sup> Na fiszkach Karpowicza można znaleźć również ślady wnikliwej lektury innych tomów Miłobędzkiej, zwłaszcza *Pamiętam* i *Wszystkowiersze*. Zob. ATK, sygn. 160/17/2.

<sup>332</sup> Por. „Wiem, że nie podołam bogactwu i głębi Pani twórczości, nie ogarnę jej w całości. Będę wybierał. Skupię się nad fenomenem Pani zdań »uciętych«, tworzących, jak to nazywam, »katalektyczne metafory«, skomponowane z sensów i obrazów zwerbalizowanych i ich »cieni domyślnych« niezwerbalizowanych”. T. Karpowicz, *Metafora otwarta*, s. 124.

<sup>333</sup> Zob. ibidem. Por. W. Iser, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore–London 1991.

podstawie wiersza *Nowa róża*<sup>334</sup>. Autor eseju stara się podkreślić awangardowe zaplecze Miłobędzkiej i tym samym osadzić jej twórczość w określonej tradycji poetyckiej, zarówno polskiej, jak i europejskiej. Tekst jednocześnie zawiera autorską, niezwykle ciekawą interpretację wiersza Przybosia – poety, który przez lata fascynował Karpowicza<sup>335</sup>. Lektura poezji Miłobędzkiej zaproponowana w *Metaforze otwartej* jest również wyraźnie umocowana w myśli fenomenologicznej<sup>336</sup>. Punktem wyjścia dla poety-krytyka jest początek wiersza *Nowa róża*: „Słowo tu stworzyło materię, poszerzyło blat stołu, podstawiło masę pod NIC, osiągnęło siłę demiurgiczną (w wyobraźni), zagęściło przestrzeń do blatu, na którym poeta postawił flakon z Nową Różą”<sup>337</sup>. W dalszej części eseju magiczny gest Przybosia staje się pretekstem do zdefiniowania metafory otwartej, której – zdaniem Karpowicza – autor *Nowej róży* jest odkrywcą<sup>338</sup>. Przyimek również w poezji Przybosia pełnił ważne funkcje, ale dopiero u Miłobędzkiej ta część mowy stała się zdaniem Karpowicza ośrodkiem metafory nowego typu:

<sup>334</sup> T. Karpowicz, *Metafora otwarta*, s. 191–232. Zob. J. Przyboś, *Nowa róża*, w: idem, *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*, wstęp E. Balcerzan, oprac. E. Balcerzan, A. Legeżyńska, Wrocław 1989, s. 106.

<sup>335</sup> Karpowicz przywołuje w tym tekście innego ważnego dla siebie poetę – Bolesława Leśmiana i jego wiersz *Trzy róże*. Wiersz ten, a konkretnie ten sam jego fragment, został przez Karpowicza wynotowany na jednej z fiszek (ATK, sygn. 160/17/1): „A jeśli jeszcze – prócz duszy i ciała, / Jest w tym ogrodzie jakaś róża trzecia, / Której purpura przetrwa snów stulecia, / To wszakże ona też nam w piersi pała – / Ta róża trzecia – prócz duszy i ciała!?” B. Leśmian, *Trzy róże*, w: idem, *Poezje wybrane*, red. J. Trznadel, Wrocław 1991, s. 108.

<sup>336</sup> Zob. J. Orska, *Nieobecność Miłobędzkiej*, s. 61.

<sup>337</sup> T. Karpowicz, *Metafora otwarta*, s. 194.

<sup>338</sup> Por. „Z tego naniesienia na siebie dwóch światów: materii i jej projekcji myślowej, nie zwerbalizowanej w wierszu Przybosia, jedynie intencjonalnej, powstała najniezwyklejsza metafora, którą chciałbym nazwać otwartą, pozatekstową, katalektyczną lub niedokonaną. [...] Dopiero zmaterializowanie »poza«, w percepcji czytelnika, całkowicie poza tekstem, poza komunikatem, poza zapisem słownym, stwarza byt metaforyczny o sile magii (*creatio ex nihilo*). Pokazuje zawrotną perspektywę budowy szeregu semantycznego, który swoją intencjonalnością przekracza gramatykę i leksykę i powołuje do istnienia nowy byt przedmiotowy. Cień stołu (słowny) staje się stołem”. Ibidem, s. 195.

[...] w nich [w przyimkach – K. G.-P.] się rozgrywa wielki dramat spętanego leksyką i gramatyką języka nienadążania za myślą bezsłowną, (obrazową), wnikającą w świat, który z kolei rozwija się szybciej niż myśl. [...]. [Miłobędzka – K. G.-P.] ogłasza najmniejszą część mowy, przyimek, głównym enzymem poznania. Zwycięża mikrokosmos języka. Podobną decyzję (*toutes proportions gardées!*) podejmują niektórzy fizycy, gdy wybierają atom jako najsprawniejsze laboratorium do badań nad budową wszechświata<sup>339</sup>.

Założenie to wydaje się dobrze umotywowane, gdyż poetka niejednokrotnie zwracała uwagę na ważną rolę, jaką w jej poezji odgrywa ta najmniejsza część mowy:

Mam taki zapis, w którym odkryłam dla siebie, w którym miejscu języka, w jakich słowach kryje się tajemnica ruchu. Co naprawdę porusza językiem, wprawia go w ruch, co jest ruchem języka. Przy(imki), wyrażenia przyimkowe – te drobiny, które ledwie widać i słyszać, tworzą związki, kierują przypadkami. [...] W akcie poznania rozplywa się ten, kto poznaje – ten, kto jest poznawany. Zostaje tylko to, co ich poruszyło<sup>340</sup>.

Jako przykład metafory otwartej w poezji Miłobędzkiej Karpowicz podaje fragment wiersza *Ty już dawno nie masz, życie moje z tomu Dom, pokarmy*, który jest jednocześnie jego incipitem: „ty już dawno nie masz życie moje, nie masz ani tej ulicy ani do”<sup>341</sup> i komentuje go następująco:

Na pierwszy rzut oka sprawa wygląda skończenie prosto: to DO jest ocalałą sylabą wyrazu „dom”, „domu”. Bo stary budynek się rozpadł lub zniszczyło go ślepe szaleństwo wojny, kataklizm, cokolwiek jeszcze, pozostał tylko fragment jego frontowej ściany, którego leksykalnym odpowiednikiem jest kalekie DO<sup>342</sup>.

<sup>339</sup> Ibidem, s. 203.

<sup>340</sup> K. Miłobędzka, *W biegu szukam słów*, s. 39.

<sup>341</sup> Eadem, [*ty już dawno nie masz życie moje*], ZG, s. 130.

<sup>342</sup> T. Karpowicz, *Metafora otwarta*, s. 202.

Karpowicz podkreśla konieczność współtworzenia sensu metafor otwartych przez czytelnika. Chwył, o którym pisze autor *Metafory otwartej*, proponuje zatem odbiorcy pole do indywidualnych działań interpretacyjnych. W eseju znajdziemy wiele intuicji interpretacyjnych zgodnych z sugestiami poetki, m.in. wyeksponowanie przez autora roli ruchu i przemiany. Niektóre odniesienia czy skojarzenia wydają się jednak dość odległe od tekstów Miłobędzkiej – są to raczej prywatne, śmiałe pomysły Karpowicza-czytelnika<sup>343</sup>.

Zainteresowanie, którym Karpowicz obdarzał twórczość Miłobędzkiej, było dla poetki czymś niezwykle istotnym, zwłaszcza jeśli wziąć pod uwagę, że uznawała autora *Trudnego lasu* za jednego z najważniejszych poetów, może nawet mistrza. Jak przyznaje, jego utwory przyniosły jej we wczesnym okresie twórczości olśnienie i do dziś pozostaje on jednym z najważniejszych nazwisk<sup>344</sup>. O tym, jak ważna z jej perspektywy była opinia autora *Słojów zadrzewnych* na temat jej tekstów, świadczą cytaty z *Szarego światła*: „Karpowicz był dla mnie ważny nie tylko jako poeta i dramaturg, ale również jako ten przynajmniej jeden czytelnik, dla którego na pewno warto było pisać, który przejmował się moim pisaniem. [...] Ten tekst [*Metafora otwarta* – K. G.-P.] jest dla mnie ważny przez wszystko, przez bardzo uważną analizę tego, co w życiu napisałam – przez to, że wykonał ją Karpowicz, najbardziej podziwiany i najbliższy mi ze współczesnych poetów polskich”<sup>345</sup>.

<sup>343</sup> Na przykład: cytat z wiersza Miłobędzkiej *Tu tak łatwo oddalić, odbiec...*, który brzmi „Tylko oczy bolą z powrotem do ziemi” zestawia ze słynną wypowiedzią Stefana Czarnieckiego „Jam nie z soli ani z roli tylko z tego, co mnie boli, wyrosłem”. AKM, sygn. 160/17/2.

<sup>344</sup> Por. „Jego tomik *Trudny las* to książka, którą czytam nieustannie”. Cyt. za: M. Spychalski, [*Ktoś kiedyś powiedział*], s. 12.

<sup>345</sup> *W cieniu czarnoksiężnika*, s. 131–135. Por. „W 1999 roku podarował mi szczepki bezpestkowych winogron i jeżynomalin ze swego ogrodu w Oak Park. »Najlepsze jeżynomaliny są z miodem« – tak, właśnie tak. Podarował mi też tego samego roku swoją *Metaforę otwartą* [...], najobszerniejszą i zdumiewająco precyzyjną analizę [...]”. K. Miłobędzka, *Jego wielkie prezenty*, „Pomosty” 2005, nr 10, s. 43. Zwraca tu uwagę charakterystyczne dla Miłobędzkiej powiązanie sfery natury z twórczością literacką – zauważmy, że owe podarowane z ogrodu w Oak Park rośliny wymienia poetka jako pierwsze.

Ujawnia się tu zasadnicza różnica w sposobie, w jaki oboje autorzy traktowali wzajemnie swoją twórczość. Karpowicz podchodzi do projektu Miłobędzkiej jako literaturoznawca – bada ją z równą uważnością jak poezję Leśmiana w swojej pracy naukowej czy poezję innych twórców w zarzuconych bądź niedokończonych rozprawach dotyczących literatury<sup>346</sup>. Miłobędzką Karpowicz interesuje natomiast przede wszystkim jako wyjątkowy poeta, twórca niezwykle oryginalnego idiomu i odważny eksperymentator na gruncie języka poetyckiego. Autorka *Gubionych* wyraźnie wskazuje, że profesjonalną i krytyczną lekturę Karpowicza praktykował raczej Falkiewicz:

Nie umiem powiedzieć o Karpowiczu tak, jak potrafił Falkiewicz. Nie wiem o Karpowiczu więcej niż to, co czytając nagle – tylko dla siebie – odkryję. Nie śmiałabym się wtrącić do wielkiej rozmowy Karpowicza z Falkiewiczem. [...] Spotkałam się z Karpowiczem inaczej niż Andrzej – *Trudnym lasem* (1964). I tak zostało. Rozmawiałam z nim po gospodarstwu – ogrodem, dąbkim, murkiem. Domem<sup>347</sup>.

Wyraźnie ujawniają się tutaj specyficzne cechy tego, jak Miłobędzka postrzega świat i mówi o świecie – tak we własnej poezji, jak w twórczości innych autorka *Domu, pokarmów* zwraca uwagę przede wszystkim na postrzegalny zmysłowo konkret, na to, co człowiekowi najbliższe, intymne i co pozostaje mocno zakorzenione w codziennym doświadczeniu. Z tego punktu widzenia można stwierdzić, że znajomość obojga autorów pozwalała im dostrzec i zrozumieć te aspekty literackich strategii mówienia o świecie, które dla nich pozostawały obce, nieoczywiste i odległe.

<sup>346</sup> Karpowicz planował rozprawy na temat poezji następujących autorów: Norwida (*Głos rozwiązujący*), Rilkego – którego należy uznać chyba za najważniejszego dla niego poetę spoza Polski (*Porzucony na wzgórzach serca*), Przybosa (*O nadwartości słowa*), wreszcie Miłosza (*Poezja pierwszego imienia*). Zob. T. Karpowicz, [list bez daty, prawdopodobnie z końca grudnia 1974 roku], HK, s. 274–275; idem, list z 23 kwietnia 1977 roku, HK, s. 335.

<sup>347</sup> K. Miłobędzka, *To bardzo mało*, s. 7–8. Por. *W cieniu czarnoksiężnika*, s. 134. Miłobędzka ze zdziwieniem zauważa, że utworu *Trudny las* poeta nie włączył do *Słojów zadrzewnych*.



Znajomość Karpowicza z Andrzejem Falkiewiczem – erudytą o niezwykle rozległych zainteresowaniach – to następny kontekst naświetlający program poetycki autora *Rozwiązywania przestrzeni. Dwie rozmowy* przeradzają się niekiedy w eseizowane traktaty *quasi-filozoficzne* w formie dialogu. Obok interesujących fragmentów o literaturze znajdziemy tam także dyskusje na temat zagadnień z nią niezwiązanych – m.in. filozoficznych czy dotyczących najnowszych odkryć z zakresu matematyki i fizyki kwantowej. Obaj autorzy uważali, że mowa poetycka stoi ponad wszelkimi innymi dyskursami o rzeczywistości i powinno się dążyć do uczynienia jej maksymalnie pojemną, zdolną do wyrażenia również tych obszarów ludzkiej wiedzy, które dotąd lokowano poza jej zasięgiem. Obaj odwoływali się w swojej twórczości nie tylko do bogatego rezerwuaru kultury i sztuki – od czasów najdawniejszych do współczesności, lecz także np. do matematycznych modeli opisujących świat. Była to próba bardzo odważna, by nie powiedzieć, karkołomna<sup>348</sup>. Karpowicz próbuje znaleźć lub stworzyć pomost między matematyką a sferą psychiczno-somatyczną człowieka:

Istnieje we mnie uparta świadomość, że równania te obejmują również świat psychiczny, królestwo duchowej egzystencji, że w skurczu i rozkurczu serca przepycha się samo pojęcie życia, że skurcz i rozkurcz kosmosu tłoczą nigdy ostateczny kształt Boga [...]. Czy nie spróbowalibyśmy zgarnąć to wszystko w jakieś szóste równanie, jak chciał to zrobić Einstein w swojej najbardziej twórczej porażce: teorii zjednoczonego pola?<sup>349</sup>

<sup>348</sup> W listach Karpowicza i Falkiewicza są ślady lektur dotyczących związków poezji i matematyki – np. książki Michaela Guillea *Five Equations that Changed the World: The Power and Poetry of Mathematics* (New York 1995). Elżbieta Winiecka zwraca uwagę, że Karpowicz mógł inspirować się też książką Jana Waszkiewicza *Korzenie greckiej geometrii. Studium socjokulturowych uwarunkowań genezy matematyki* (Wrocław 1998). Zob. E. Winiecka, *Z wnętrza dystansu*, s. 227.

<sup>349</sup> T. Karpowicz, list z listopada/grudnia 1997–stycznia/lutego 1998 roku, DR, s. 79. Por. idem, *Każde dzieło sztuki istnieje niejako podwójnie*, MK, s. 68–69.

Karpowicz i Falkiewicz decydują się niekiedy na śmiałe próby odnoszenia koncepcji nieliterackich – a nawet teorii pochodzących spoza obszaru humanistyki – do spraw języka poetyckiego. Jak sądzę, w tym miejscu rola literaturoznawcy jest ograniczona – aby ocenić zasadność tych analogii i pomysłu nawiązania dialogu między literaturą a nauką, niezbędny staje się głos specjalisty, który byłby w stanie rozstrzygnąć, czy mamy tu do czynienia z rzadko spotykaną u niespecjalistów erudycją w zakresie nauk ścisłych, czy może z dezynwolturą w rodzaju tej, jaką znamy z książki Alana Sokala i Jeana Bricmonta *Modne bzdury*<sup>350</sup>. Sprawa jedynie wydaje się łatwiejsza w przypadku mariażu literatury z filozofią w pismach Karpowicza i Falkiewicza, gdyż i tu pojawiają się wątpliwości, z jakiego punktu widzenia należy ujmować ich rozważania i jakimi narzędziami je badać<sup>351</sup>. Intertekstualna lektura tak pomyślanego wielogłosowego projektu poetyckiego autora *Słójów zadrzewnych* wymagałaby zapewne studiów o charakterze interdyscyplinarnym.

Poetycki świat Karpowicza często funkcjonuje na przekór powszechnie przyjętym, zdroworozsądkowym zasadom w świecie fizycznym. Jego „świat niemożliwy”, oparty na paradoksie, nierozstrzygalności, a niekiedy przeczący prawom fizyki, można jednak interpretować jako próbę poetyckiego zilustrowania wyzwań i wątpliwości, przed jakimi dwudziestowieczne odkrycia naukowe postawiły współczesnego człowieka<sup>352</sup>. Wielu artystów tej doby fascynowały i niepokoiły najnowsze ustalenia matematyki i fizyki – podważyły one dotychczasowe przekonania o dość stabilnym obrazie świata i wprowadziły do dyskursu naukowego takie pojęcia, jak nierozstrzygalność czy nieoznaczoność<sup>353</sup>. Zatem Karpowicz, budujący swe

---

<sup>350</sup> Zob. A. Sokal, J. Bricmont, *Modne bzdury. O nadużywaniu pojęć z zakresu nauk ścisłych przez postmodernistycznych intelektualistów*, tłum. P. Amsterdamski, Warszawa 2004.

<sup>351</sup> Zob. m.in. *Nie przeczytane*; B. Małczyński, *Rozwiązywanie tekstów*, s. 75–108.

<sup>352</sup> Por. *Świat niemożliwy. Z Tymoteuszem Karpowiczem rozmawia Stanisław Beres*, „Rzeczpospolita” 2005, nr 33–34, s. 11–12.

<sup>353</sup> Zob. m.in. E. Winiecka, *Nierozstrzygalność – drugie imię dekonstrukcji?*, „Przestrzenie Teorii” 2003, nr 2, s. 119–127; R. Nycz, *Nierozstrzygalność, niemożliwe światy Karpowicza*, PW, s. 158–163.

metafory o janusowej naturze, nie tyle nawet kreuje autonomiczny świat poetycki rządzący się alternatywnymi prawami, ile pozostaje poetą pragnącym mówić o rzeczywistości – z tym że owa rzeczywistość dzięki odkryciom naukowym staje się, jakby na powrót, niepoznawalna i nieustalona. Mówi on zatem o rzeczywistości – zarówno fizycznej, jak i ludzkiej – w sposób, który ona sama, odkryta na nowo, warunkuje. W poemacie inspirowanym późną twórczością Przybosa Karpowicz zapisuje:

[...] niepodobieństwa są jedynymi przyjaciółmi tożsamości na których można liczyć w czasie dosuwania brzegów życia do brzegów śmierci. gdy spadną dwie identyczne śnieżynki na ziemię będzie to znak że wyzerpał się świat<sup>354</sup>.

Fakty i odkrycia z dziedziny nauk ścisłych – jak ten dotyczący wyjątkowości każdego płatka śniegu – były dla poety ważnym źródłem inspiracji, choć funkcjonują one oczywiście jedynie w ramach *licentia poetica*, a nie dyskursu naukowego<sup>355</sup>.

<sup>354</sup> T. Karpowicz, *Miejsce na Ziemi. Miejsce w istnieniu*, „Arkusź” 2002, nr 2, s. 8–9.

<sup>355</sup> Karpowicz ponoć usłyszał o tym fakcie od pewnego krytalografa na jednym ze spotkań naukowych w Londynie. Por. „Czyż boskość nie realizuje się w niepowtarzalności? Musimy robić wszystko, ażeby pomagać niepowtarzalności”. *Karpowicz mówi, Karpowicz czyta wiersze [odtworzone z taśmy]*, oprac. J. Pluta, „Przecinek” 2001, nr 11, s. 11–12. Wydaje się, że indywidualność każdego z płatków śniegu to koncept rozbudzający wyobraźnię wielu literatów. Można przywołać tu np. cytaty z *Czarodziejskiej góry*: „A wśród tych milionów czarodziejskich gwiazdek, w ich niewidocznej, dla oka ludzkiego niepoznawalnej, tajnej, miniaturowej wspaniałości, nie było jednej podobnej do drugiej; panowała tu nieskończona pomysłowość w modyfikowaniu i najsuubtelniejszym kształtowaniu wciąż jednego i tego samego schematu, równobocznego i równokątnego sześcioboku, a każdy z tych zimnych tworów bezwzględnie proporcjonalny i łodowato regularny, i to właśnie było w nich niesamowite, nieorganiczne, wrogie wobec życia; były nazbyt regularne, substancja ukształtowana do życia nigdy takiej regularności nie osiąga, życie wzdraga się przed ścisłą prawidłowością, odczuwa ją jako zabójczą, jako tajemnicę śmierci. I Hansowi Castorpowi zdawało się, że rozumie, dlaczego budowniczo wie świątyń w prawiękach umyślnie, a po kryjomu wprowadzali w swych porządkach architektonicznych drobne odchylenia od symetrii”. T. Mann, *Czarodziejska góra*, tłum. J. Kramsztyk, Warszawa 2008, s. 540–541. Cyt. za: H. Weyl, *Symetria*, tłum. S. Kulczycki, Warszawa 1960, s. 84.

Autor *Słojów zadrzewnych* sprawdza możliwości nawiązania dialogu między literaturą a nauką – w tym celu otwiera swój poetycki projekt na obszary tradycyjnie nienależące do nauki<sup>356</sup>. Warto zwrócić uwagę na to, jak Karpowicz precyzował cel tych eksperymentów. Dążenie do spełnienia maksymalistycznych ambicji – a zatem stworzenie „poezji niemożliwej”, dojście do pewnego ostatecznego punktu w rozwoju własnego języka poetyckiego – było w jakiejś mierze inspirowane koncepcjami ze świata nauki, szczególnie ideą tzw. teorii wszystkiego<sup>357</sup>. Autor *Znaków równania* był zafascynowany postacią i dziełem Alberta Einsteina:

To wszystko pcha mnie (w prawie nieludzki sposób) do tego, żeby z tych sprzeczności, antynomii itd. próbować zbudować pewną ogólną formułę życia – to, czego w ostatniej fazie swego istnienia poszukiwał Albert Einstein. Chciał się dopracować wzoru, jak jego poprzednie wzory dotyczące fizyki, wzoru dotyczącego prawdy życia. Nie zdołał, bo to niemożliwe. Poniósł klęskę, zarzucił to.

Zatem rozszerzam swoje horyzonty poznawcze, ale w pewnym paradoksalnym celu, żeby gdzieś u końca swojej twórczości nagle znaleźć się w ognisku, w ogniskowej, przy pewnej postaci jednoznaczności. Wiem jednak, że do tego nie dojdzie. Mimo to nadal podejmował będę swoje próby, jak to robiłem dotychczas<sup>358</sup>.

Ujawnia się tu poetycki maksymalista, który bez cienia ironii – wyraźnej w jego późnej poezji – pragnie stworzyć koncepcję, którą moż-

<sup>356</sup> Por. K. Górniak, *Poezja pisana matematyką. O pewnym aspekcie projektu „poezji niemożliwej” Tymoteusza Karpowicza*, w: Szkiełko i oko. Humanistyka w dialogu z aktualną fizyką, red. A. Regiewicz, A. Żywiołek, Częstochowa 2017, s. 157–168.

<sup>357</sup> Na ten temat zob. m.in. S. Hawking, *Teoria wszystkiego. Powstanie i losy wszechświata*, tłum. P. Amsterdamski, Poznań 2003; M. Szynekiewicz, *Teorie ostateczne w naukach przyrodniczych. Studium metodologiczne*, Poznań 2009.

<sup>358</sup> T. Karpowicz, *Każde dzieło sztuki*, s. 68–69. Por. idem, list z 28 lutego 1998 roku, DR, s. 55. W swoim ważnym eseju *Sztuka niemożliwa* nawiązywał również do słynnego cytatu twórcy szczególnej teorii względności: „Einstein uważał, że to Bóg gra w kości z uniwersum, lecz to nie on jest tu graczem, lecz sztuka”. Idem, *Sztuka niemożliwa*, s. 46.

na by nazwać „poetycką teorią wszystkiego”<sup>359</sup>. W liście do Andrzeja Falkiewicza precyzował, że jego celem jest stworzenie koncepcji, która umożliwiłaby syntezę myśli naukowej z myślą moralną – dlatego porównuje swoją *idée fixe* do hipotetycznej teorii wszystkiego w naukach ścisłych:

W *Rozwiązywaniu przestrzeni* usiłuję dotrzeć do punktu, gdzie w jakichś okolicznościach materii rodzi się prawo moralne, domyślić się, do jakiego stopnia masa kosmosu sama w sobie jest etyczna, a uprawia zbrodnie pochłaniania i wydzielania. Kant ze swoim zdaniem: „Niebo gwiazdziste nade mną, prawo moralne we mnie” jednak nie wystarcza<sup>360</sup>.

Andrzej Falkiewicz, który w posłowie do *Słojów zadrzewnych* pokazuje rozmaite możliwości interpretacyjne jego poezji, wskazuje również na pojęcie z zakresu fizyki – chaosu deterministycznego, które oznacza nieregularne, nieuporządkowane zachowanie się układów deterministycznych, praktycznie nieprzewidywalne w dłuższych przedziałach czasu<sup>361</sup>:

Matematycy zajmujący się strukturami dysypatywnymi znają pojęcie chaosu deterministycznego, chaosu będącego następstwem najbardziej rygorystycznego, właśnie deterministycznego, uporządkowania [...]. Z ich eksperymentów wynika zatem, że chaos w rzeczywistym świecie (lub ludzkim umyśle) nie jest możliwy. Kiedy zniesie się kosmos,

---

<sup>359</sup> O postaci Einsteina wspomina też poeta w eseju *Zawsze bałem się jednoznaczności* wydrukowanym w programie *Studnie* do spektaklu Teatru im. Stefana Jaracza „Ateneum”: „Jednoznaczność z natury swej jest czymś podejrzany: nie mogąc być przypadkiem, musi być systemem, a każdy system upraszcza rzeczywistość. Kryzys literatury dydaktycznej, teatru dydaktycznego, trzymających się miar jednoznacznych, jest prostym skutkiem dostrzegania w dziejach ludzkości tych samych prawd, jakie dostrzegł Einstein we wszechświecie, tworząc teorię względności”. Idem, *Zawsze bałem się jednoznaczności*, E, s. 167. Por. J. Roszak, *Poezja krytyczna*, s. 217.

<sup>360</sup> T. Karpowicz, list z 28 lutego 1998 roku, s. 55.

<sup>361</sup> Zob. *Chaos deterministyczny*, w: *Internetowa encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/chaos-deterministyczny;3884748.html> (dostęp: 13.11.2019). Por. I. Stewart, *Czy Bóg gra w kości? Nowa matematyka chaosu*, tłum. M. Tempczyk, W. Komar, Warszawa 2001.

uładzony świat, w jego miejsce wyłania się kolejny kosmos, inny świat uładzony. Karpowicz może więc być spokojny – zawsze będzie miał własny porządek<sup>362</sup>.

Analogia ta opiera się na przekonaniu, że dzieło Karpowicza, choć w czytelniczym odbiorze wydaje się pozbawione ładu, zachowuje jednak pewien wewnętrzny porządek, tyle że zasady rządzące tym światem poetyckim ustanawia arbitralnie autor. Ma to ściśle przełożenie na poetykę tekstu – wiele Karpowiczowskich rozwiązań formalnych łamie przyjęte konwencje wyrażania, ale eksperymenty okazują się funkcjonalne dopiero z perspektywy całego „systemu”, w ramach tego, co poeta nazywał „syntezą mowy”. Wskazują na to np. autorskie gatunki poetyckie, którymi rządzą arbitralne, bardzo konsekwentnie stosowane reguły.

Nieukończony tom *Rozwiązywanie przestrzeni – poemat polimorficzny* można interpretować jako poetycką refleksję nad ontologią przestrzeni – miała być to próba sprawdzenia, czy możliwe jest ustalenie dla poezji formuł, dzięki którym stałaby się ona tak precyzyjna jak twierdzenia matematyczne<sup>363</sup>. Karpowicz był szczególnie zainteresowany sposobami konceptualizowania przestrzeni w matematyce, a pojęcie to stanowiło dla niego pomost między refleksją hu-

---

<sup>362</sup> A. Falkiewicz, „Dlaczego uparłeś się”, s. 339–340. O „chaosie estetyzującym” i „chaosie skonstruowanym” w *Odwróconym świetle* pisze z kolei Jacek Trznadel. Zob. J. Trznadel, *Metafizyczna „silva rerum”, czyli poezja możliwa i niemożliwa (o „Odwróconym świetle” Tymoteusza Karpowicza)*, PW, s. 127–144. Struktura dysypatywna to układ fizyczny, w którym energia uporządkowanego procesu zmniejsza się (dysypacja, rozpraszanie energii), przechodząc w energię procesu nieuporządkowanego. Zob. *Dysypatywne struktury*, w: *Internetowa encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/dysypatywne-struktury;3895587.html> (dostęp: 13.11.2019).

<sup>363</sup> Zob. B. Małczyński, *Rozwiązywanie tekstów*, s. 195–225. Warto w tym miejscu odwołać się do eseju Roberta Musila *Człowiek matematyczny*, w którym austriacki pisarz określa matematykę jako „idealną aparaturę myślową, której funkcją i zaletą jest umiejętność teoretycznego przewidywania wszystkich możliwych przypadków”. R. Musil, *Człowiek matematyczny*, w: idem, *Człowiek matematyczny i inne eseje*, tłum. J. S. Buras, Warszawa 1995, s. 24.

manistyczną a naukami ścisłymi<sup>364</sup>. Ważnym punktem odniesienia dla Karpowiczowskiej refleksji nad przestrzenią były odkrycia wybitnego polskiego matematyka, Stefana Banacha. Wypowiedź Karpowicza dotycząca studiowania przez niego zagadnienia tzw. przestrzeni Banacha tłumaczyła przyczyny powiązania nauk ścisłych z filozofią i poezją:

W pewnym sensie musiałem takie studia podjąć. Doprowadziła mnie do tego historia filozoficznego namysłu nad przestrzenią – od źródeł klasycznej filozofii, pierwszych pomysłów zrozumienia i opisanego form istnienia przestrzeni przez greckich atomistów, Demokryta, poprzez formułę przestrzenną Pitagorasa itd. Nawet to, że nie mogłem przebić się do końca przez ten świat matematycznego myślenia, konkretne formy badania, naukowy język, okazało się dla mnie czymś uwodzającym. Ale niewątpliwym olśnieniem (które trwa we mnie nadal) było, że to, co określamy „przestrzenią”, jest formułą matematyczną. „Wszystko jest liczbą” – czy tego nie mówili już starożytni filozofowie? To właśnie było dla mnie najważniejsze w przestrzeniach profesora Banacha – że stanowią konstrukcje liczbowe, są liczbą. Liczbą, a zatem dynamiką stawania się, ustawianiem pewnych proporcji matematycznego istnienia świata. Przypomina mi się to przepiękne i głębokie powiedzenie Martina Heideggera, który w podstawowym swoim dziele pisze: „Welt ist nie, sondern weltet” – „świat nie jest, świat się »świeci«” – to znaczy świat się ciągle staje, przestrzeń nie jest niczym innym jak tylko ciągłym stawaniem się, pewną nieustanną akcją. I jeżeli cyfra jest odpowiednikiem stawania się, to zachodzi tu jakaś absolutna wspólnota z tym, co Banach zaproponował jako rozumienie przestrzeni, a zapisem Heideggera. Jest to dla mnie jak dotychczas najgłębsze ujęcie tej problematyki

---

<sup>364</sup> Dobrym przykładem na to, jak w myśleniu Karpowicza przenikały się sfery pojęć literaturoznawczych, koncepcji matematycznych oraz zwykłego, codziennego życia, jest poniższy cytat z listu do Andrzeja Falkiewicza: „Usiłuję »awanturnictwo poznawcze topologii liczby« przenieść na »topologię słowa«, choć boję się zerwania w tych »przestrzeniach semantycznych« – »łuku semantycznego« (niedawno coś spawałem, to dlatego)”. T. Karpowicz, *Oak Park listopad-grudzień 1997*, s. 70. Topologia to dział matematyki zajmujący się badaniem tych własności przestrzeni, które nie ulegają zmianie przy przekształceniach homeomorficznych, ale określa się tak również strukturę elementów przyjmującą określony kształt. Zob. *Topologia*, w: *Internetowa encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/topologia;4010277.html> (dostęp: 13.11.2019).

i wskazanie na moment, który powinni osiągnąć wszyscy twórcy pragnący powiedzieć coś po raz pierwszy: moment, w którym świat jawi się jako działanie się<sup>365</sup>.

Poeta nie mówi tu o przestrzeni w sensie metaforycznym, lecz odwołuje się do konkretnego pojęcia matematycznego. Przestrzeń Banacha należy rozumieć jako zbiór obiektów, które są wyrażone liczbowo. Każdy ciąg jej elementów dąży bowiem do jakiegoś elementu tej przestrzeni, przy zachowaniu warunku, że nie można poza nią wykraczać<sup>366</sup>. Karpowicz interesowała zaś przede wszystkim możliwość opisu przestrzeni za pomocą liczb, a więc w sposób ścisły, precyzyjny i niepozostawiający wątpliwości. Mówiąc o Heideggerze, Karpowicz wiąże z przestrzeniami Banacha słynne słowa filozofa, które tłumaczy się jako „Świat nie jest, lecz światuje”<sup>367</sup>. Punktem wspólnym w myśleniu matematyka i filozofa byłoby tu stałe dążenie do ponownej przemiany. Słów, pojawiający się w tytule ostatniego tomu Karpowicza, wskazuje na wiek drzewa – podobnie rozłożona książka (jak rozcięte drzewo) jest „zapisem” etapów drogi życiowej. Jednocześnie poeta sięga poza jej granice, odkrywając „zadrzewność”, czyli przestrzeń, w której pojedynczy los łączy się ze światem będącym w ciągłym ruchu<sup>368</sup>.

Te hermetyczne w istocie koncepty trzeba widzieć w nieco szerszym kontekście. W ujęciu Karpowicza prawa matematyki i fizyki wprawdzie warunkują działanie świata, lecz nie są uniwersalne, ponieważ istnieją ogromne sfery ludzkiej działalności, w których nie

<sup>365</sup> T. Karpowicz, *Fiszki*, MK, s. 55–56.

<sup>366</sup> Zob. m.in. *Przestrzeń Banacha*, w: *Internetowa encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/przestrzen-Banacha;3873885.html> (dostęp: 6.06.2020). Por. E. Jakimowicz, A. Miranowicz, *Stefan Banach. Niezwykłe życie i genialna matematyka*, Kraków 2009; R. Duda, *Lwowska szkoła matematyczna*, Wrocław 2014. Por. K. Górniak, *Dwudziestowieczna poezja polska*, s. 88.

<sup>367</sup> Zob. M. Heidegger, *O istocie podstawy*, tłum. J. Margański, w: *Od Husserla do Levinasa. Wybór tekstów z ontologii fenomenologicznej*, red. W. Stróżewski, Kraków 1987, s. 159. W oryginale: „Die Welt ist nie, sondern weltet”. M. Heidegger, *Vom Wesen des Grundes*, w: idem, *Wegmarken*, Hrsg. F.-W. von Hermann, Frankfurt am Main 2004, s. 164.

<sup>368</sup> Zob. *Świat niemożliwy*, s. 11. Por. K. Górniak, *Poezja pisana matematyką*, s. 157–168.



mają one zastosowania. To przede wszystkim mowa poetycka, sfera polisemii i paradoksu. Poezję Karpowicza można traktować jako projekt, który wyrasta z niewspółmierności między humanistycznym (a więc także artystycznym i duchowym) widzeniem świata a jego naukowymi opisami, z niemożności stworzenia jakiegokolwiek „teorii wszystkiego”. Z jednej strony autor marzył o stworzeniu „syntezy mowy”, pewnej uniwersalnej formy języka poetyckiego, a z drugiej poddawał fascynujący go język nauk ścisłych ironicznej krytyce. Trudno przecież wykazać, że poszczególne wiersze z *Rozwiązywania przestrzeni* rzeczywiście pozostają wobec siebie w relacjach określonych przez funkcje trygonometryczne – jest to jednak jeden z najciekawszych wątków w jego poezji<sup>369</sup>. Jeszcze innym aspektem „syntezy mowy” były w jego twórczości bezpośrednie nawiązania do postaci matematyków czy filozofów (np. Pitagorasa, Zenona z Elei, Arystarcha, Einsteina, Carnapa, Wittgensteina)<sup>370</sup> oraz do koncepcji z nauk ścisłych (m.in. nierozstrzygalność, teoria mnogości, teoria chaosu)<sup>371</sup>.

Choć perspektywa naukowca obdarzonego ciekawością świata porównywalną z tą, jaką przejawia dziecko, mogłaby okazać się bliska również Miłobędzkiej, to jednak poetka odnosi się z dystansem do pomysłu „sjentyzacji” poezji, bliskiego autorowi *Trudnego lasu*. Krystyna Miłobędzka nie do końca ufa matematyce. Jeśli zestawić ją z pozostałymi dwoma uczestnikami *Dwóch rozmów*, okazuje się ona dość sceptyczna wobec posługiwania się śmiałymi analogiami między światem poezji a np. matematyką, dlatego z ostrożnością podchodzi do niektórych pomysłów interpretacyjnych, jakie pro-

<sup>369</sup> Zob. B. Małczyński, *Rozwiązywanie tekstów*, s. 208. Gatunki autorskie Karpowicza, oparte na ideach zapożyczonych z matematyki – które omówię szczegółowo później – spotykały się z różnymi reakcjami krytyki, np. Jacek Łukasiewicz mówi o przyrodzonej nieciągłości tych dziedzin i artystycznym fiasku Karpowicza. Por. *Zapanować nad tym żywiołem*, s. 24.

<sup>370</sup> T. Karpowicz, *cosecans alfa* wiersza *Gaudeamus igitur*, SZ, s. 269; *Jak gdyby*, s. 235; *cosinus alfa* wiersza *W tej chwili*, s. 287; *secans alfa* wiersza *Pytania w obrzaskach*, s. 281; *secans alfa* do wiersza *Niezrozumiały krzyk*, s. 263.

<sup>371</sup> Idem, *Rozstrzygalność*, SZ, s. 31; *Iloczyn zbiorów*, SZ, s. 49. Warto również zwrócić uwagę na po trosze autobiograficzny wiersz *Bez liczb* (s. 69). W kwestii teorii chaosu por. A. Falkiewicz, „*Dlaczego uparłeś się*”, s. 334–342.

ponował w odniesieniu do jej poezji Karpowicz. Na jego sugestię, by spróbować czytać bliskie jej motywy pustki w kontekście matematycznego pojęcia „»zbioru pustego«, do którego nie należy nic, oprócz niego samego”<sup>372</sup>, poetka odpowiada z zaskoczeniem i obawą wobec takiej możliwości: „Nigdy nie zastanawiałam się, czy jest to puste, nie znam matematyki. Czymkolwiek jest, jest przerażające”<sup>373</sup>.

Próby odniesienia się do dyskursu naukowego dałoby się u Miłobędzkiej zidentyfikować zwłaszcza w *Anaglifach*, w których autorka rzeczywiście bardzo uważnie obserwuje fenomeny na różne sposoby istniejące w świecie i wydaje się dążyć do ich obiektywnego opisu, jednak czyni to przewrotnie i ironicznie. Anna Kałuża nazywa ten cykl „antytaksonomią Linneusza” – zamiast zobiektywizowanej systematyki poszczególnych istnień opowiada on przede wszystkim o doświadczanym przez nie cierpieniu<sup>374</sup>. Krytycy sięgają jednak po metafory i analogie związane z postawą scjentystyczną – m.in. Marcin Orliński porównuje jej świat poetycki – oparty na paradoksie, ciągłej zmienności i nieuchwytności – do wizji rzeczywistości, jaką proponuje fizyka kwantowa, która zburzyła zdroworozsądkowy obraz świata<sup>375</sup>. Trzeba zauważyć, że tą samą analogią posłużył się już wcześniej Karpowicz w cytowanym wyżej fragmencie eseju *Metafora otwarta*<sup>376</sup>. Zarówno poeta, jak i krytyk wydają się tu odnosić do tego, że w fizyce kwantowej obserwator nie jest zdolny poznać stanu, w jakim znajduje się cząsteczka, bez ingerencji w ten stan – z kolei moment obserwacji ów stan ustala<sup>377</sup>. To radykalnie różna wizja świata fizycznego od tej, którą ustanowiła klasyczna mechanika newtonowska – zgodnie z nią zawsze można przewidzieć zachowanie cząstek. Marcin Malczewski porównuje nobilitację przyimka u Miłobędzkiej – najdrobniejszej części mowy – do dzia-

<sup>372</sup> K. Miłobędzka, T. Karpowicz, *29 pytań i odpowiedzi*, s. 157.

<sup>373</sup> Ibidem.

<sup>374</sup> A. Kałuża, *Więcej matki*, s. 237.

<sup>375</sup> Zob. M. Orliński, *Pomyśleć nic*, W, s. 284.

<sup>376</sup> Zob. T. Karpowicz, *Metafora otwarta*, s. 203.

<sup>377</sup> Dobrze ilustruje to słynny eksperyment myślowy z kotem Schrödingera, zob. np. J. Gribbin, *Skąd się wziął kot Schrödingera: geniusz z Wiednia i kwantowa rewolucja*, tłum. S. Szymański, Warszawa 2014.

łań współczesnych uczonych, którzy badając atom, próbują odpowiedzieć na pytania dotyczące budowy wszechświata<sup>378</sup>.

Nawiązanie to wydaje się o tyle zasadne, że poetka, choć rzadko odwołuje się do zagadnień naukowych, często powraca do idei pogodzenia mikroperspektywy z makroperspektywą. W jednym z wywiadów na temat wiersza o incipicie *od kiedy jestem...* mówi tak: „Cząstka to zaledwie część, ale jednocześnie także jakaś całość. To jeden z ważniejszych dla mnie tekstów, moje własne, nie fizyków, nagłe odkrycie”<sup>379</sup>. To, co stanowi przedmiot dociekań naukowców (jak np. fizyka cząstek elementarnych)<sup>380</sup>, dla Miłobędzkiej pozostaje czymś absolutnie naturalnym i łatwo pojmowalnym w odniesieniu do codziennego doświadczenia człowieka. Ideę jednoczesnego bycia częścią i całością lepiej byłoby zapewne rozważyć w odniesieniu do filozofii, zwłaszcza Dalekiego Wschodu, jednak, co istotne, Miłobędzka wydaje się przekonana o potencjale poezji (a więc pracy w języku), która, niejako na równi z nauką i filozofią, dokonuje istotnych odkryć o świecie i człowieku<sup>381</sup>.

Zainteresowania obojga poetów można postrzegać jako przejaw ciekawości świata i otwartości na te dziedziny wiedzy, które pobudzają wyobraźnię poety, nie przynosząc prostych odpowiedzi. Znamienne, że na jednej z fiszek Karpowicz wynotowuje słowa Marii Skłodowskiej-Curie, w których, jego zdaniem, apeluje ona o „ocale nie baśniowości nauki”<sup>382</sup>. Szukanie analogii między postawą badaw-

<sup>378</sup> Zob. M. Malczewski, *Krystyna Miłobędzka, czyli wielość znaczeń*, w: *Poznań poetów (1989–2010)*, red. P. Śliwiński, Poznań 2011, s. 21.

<sup>379</sup> *Odnaleźć własne. Rozmowa Jarosława Borowca z Krystyną Miłobędzką*, „Tygodnik Powszechny” 2013, nr 19, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/odnalezcz-wlasne-19271> (dostęp: 12.11.2019). Por. „Tu nareszcie udało mi się nazwać siebie i umieścić w świecie – w świecie fizycznym i w świecie języka. Być tym, co najmniejsze w całości, ale być wewnątrz tej całości”. K. Miłobędzka, *Konieczność mówienia nowych*, ZJ, s. 21.

<sup>380</sup> Zob. *Cząstki elementarne*, w: *Internetowa encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/czastki-elementarne;3889348.html> (dostęp: 13.11.2019).

<sup>381</sup> Por. m.in. E. Winięcka, *Z wnętrza dystansu*, s. 375–390; M. Malczewski, *O inspiracjach Wschodem*, MW, s. 51–58.

<sup>382</sup> Zob. ATK, sygn. 146/17. Cytat brzmi następująco: „I am among those, who think that science has great beauty. A scientist in his laboratory is not only a technician; he is also a child placed before natural phenomena which impress him like

czą naukowca a praktyką twórczą artysty (zwłaszcza awangardowego) i dyskutowanie piękna nauki to motyw pojawiający się u wielu literatów epoki nowoczesnej. Warto tu zwrócić uwagę zwłaszcza na projektowaną przez Stéphane'a Mallarmégo *Księgę* (*Le Livre*) – dzieło nieukończone, znane jedynie we fragmentarycznych notatkach. Miała ona zostać spalona po śmierci poety, jednak ostatecznie notatki te opublikowano<sup>383</sup>. Co interesujące, są one pełne różnego rodzaju obliczeń, a litera, jak się okazuje, konkuruje w nich z cyfrą<sup>384</sup>. Mallarmé jawi się tu jako modernista zafascynowany matematyką, a właściwie obietnicą ujęcia świata w logiczne, wymierne formuły<sup>385</sup>. Wielu dwudziestowiecznych twórców – również, jak sądzę, Karłowicz i Miłobędzka – zgodziłoby się ze słowami innego zachwyconego tą obietnicą modernisty, Ezra Pounda, który stwierdził, że poezja „jest swego rodzaju natchnioną matematyką, która daje nam rów-

---

a fairy tale. We should not allow it to be believed, that all scientific progress can be reduced to mechanism, machines, gears, even though such machinery also has its own beauty (Conference in 1933 on the Future of Culture)”. [„Należę do tych, którzy uznają, że nauka ma w sobie piękno. Naukowiec w swym laboratorium nie jest tylko technikiem; jest także dzieckiem oglądającym zjawisko natury, które urzeka je niczym baśń. Nie powinniśmy dać się zwieść przekonaniu, że postęp w nauce można sprowadzić do mechanicyzmu, do maszynierii i pracy kół zębatych – nawet ta maszynieria ma w sobie piękno”]. E. Curie, *Madame Curie: A Biography*, transl. V. Sheean, New York 1937, s. 341.

<sup>383</sup> Zob. R. Koschany, *Przypadek i „filozoficzne samobójstwo” – Stéphane Mallarmé, „Przegląd Filozoficzno-Literacki”* 2006, nr 1, s. 141.

<sup>384</sup> Zob. ibidem. Autor powołuje się na opis Adama Ważyka, autora wstępu do *Wyboru poezji Mallarmégo* z 1980 roku.

<sup>385</sup> Również Winiecka pisze o tym, że *Słoje zadrzewne* miały być próbą stworzenia mitycznej modernistycznej Księgi, mówiącej możliwie wszystko o ludzkim bytowaniu w świecie. Zob. E. Winiecka, „Kocham tę rzeczywistość”, czyli *lingwistyczne wyjścia z tekstu (na przykładzie poezji Tymoteusza Karłowicza i Miłobędzki)*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2006, t. 13, s. 79. Jak twierdzi Gutorow, bliskie Karłowiczowi byłoby Mallarméańskie „marzenie o Księdze Świata, która zawarłaby w sobie wszystko, nawet momenty niewypowiedziane, nieuświadomiane, nieme i ślepe [...], momenty transgresji, pęknięcia, rozbicia [...]”. J. Gutorow, *Przed mową i po słowie. Wokół Karłowicza*, w: idem, *Urwany ślad*, s. 59.

niania nie abstrakcyjnych figur, trójkątów, kul i tym podobnych, ale równania ludzkich uczuć<sup>386</sup>.

Poezja obojga przedstawicieli powojennej awangardy skłania do poszukiwania tropów interpretacyjnych z zakresu filozofii, co niejednokrotnie podejmowali już krytycy<sup>387</sup>. Choć poszczególne teksty można, rzecz jasna, próbować czytać w kontekście wielu różnorodnych idei, toposów i koncepcji znanych z historii filozofii, to jednak jeśli chodzi o ich projekty poetyckie pojęte jako całość, oboje autorzy wydają się zgodni w kwestii głównych źródeł inspiracji. Obojgu bardzo bliska jest myśl presokratyków – zwłaszcza Heraklita, w aspekcie postrzegania czasu i przekonania o ciągłej zmienności jako zasadniczej właściwości świata, co najlepiej ilustruje metafora rzeki, do której nie sposób wejść dwa razy<sup>388</sup>. To w jego koncepcji upatrywali oni źródeł filozoficznej refleksji na temat zmiany i wiązali ją z zagadnieniami języka<sup>389</sup>. Interesujące, że oboje poeci w metakomen-

<sup>386</sup> E. Pound, *Duch romański*, tłum. L. Engelking, Warszawa 1999, s. 17. Cytat oryginalny: „POETRY IS A SORT OF INSPIRED MATHEMATICS, WHICH GIVES US EQUATIONS, not for abstract figures, triangles, squares, and the like, but for the human emotions”. E. Pound, *The Spirit of Romance. An Attempt to Define Somewhat the Charm of the Pre-Renaissance Literature of Latin Europe*, Dent 1910, s. 14.

<sup>387</sup> Zob. m.in. B. Malczyński, *Rozwiązywanie tekstów*, s. 75–108; A. Gleń, *Obejmowanie rzeczy. Poszukiwanie języka Czołoci w wierszach Tymoteusza Karpowicza*, „Sztuka i Filozofia” 2008, nr 32, s. 89–100; B. Suwiński, *Pory poezji*; M. Malczewski, *O inspiracjach Wschodem*, s. 51–58.

<sup>388</sup> Zob. J. Łoziński, *Wykład o kulturze*, „Twórczość” 2000, nr 10, s. 155. Artykuł ten stanowi omówienie wykładu *Skrzydlaty Alef. (Esej o filozofii kultury)*, odwołującego się do filozofii presokratyków, który Karpowicz wygłosił we Wrocławiu w 2000 roku. Por. F. Kujawinski, *O poezji Karpowicza*, s. 179. Por. „Tych, którzy wstępują do tych samych rzek, coraz to inne zalewają wody” (Heraklit, *Zdania*, tłum. i posł. A. Czerniawski, Gdańsk 2005, s. 16); „Nie można wstąpić dwukrotnie do tej samej rzeki, nie można też uchwycić żadnej śmiertelnej substancji w stałej kondycji, gdyż każda się rozprasza i skupia, kształtuje i rozplywa, zbliża i oddala” (ibidem); „Niepodobna dwukrotnie wstąpić do tej samej rzeki, bo już inne napłynęły w nią wody”. Cyt. za: K. Mrówka, *Heraklit. Fragmenty. Nowy przekład i komentarz*, Warszawa 2004, s. 155. Zob. A. Czerniawski, *Heraklit i poeci*, w: Heraklit, op. cit., s. 29–46.

<sup>389</sup> Por. „Język stanowi najbardziej wyrazisty model Heraklitańskiej zmiany. Ulega zmianie w każdym momencie postrzeganego czasu”. G. Steiner, *Zerwany kontrakt*, tłum. O. Kubińska, Warszawa 1994, s. 7.

tarzach ujawniają kontekst myśli Heraklita jako ważne tło lektury swoich tekstów. Krystyna Miłobędzka zwraca uwagę na ruch u Karpowicza i praktykę zapisu „dziania się”, równie ważną w jej własnej twórczości, ale odsyła też do poznawczego aspektu „ruchu myśli”<sup>390</sup>. Autor *Odwróconego światła* nawiązuje do pojęcia ruchu w *Metaforze otwartej*, wprost odnosząc się do filozofa z Efezu i podkreślając możliwości twórcze, jakie daje akceptacja owej zmienności<sup>391</sup>. Zmiana pojmowana po presokratejsku stanowi ważny punkt odniesienia w myśleniu obojga poetów o czasie i ruchu. Dla historii powojennej awangardy znamienne wydaje się też, że to właśnie Heraklit tradycyjnie kojarzony jest z hermetycznym sposobem wyrażania, opartym na aforyzmie i metaforze – stąd nazywany był filozofem „ciemnym”<sup>392</sup>.

„Metodę twórczej negacji”, wyprowadzoną z myśli Heraklita, Karpowicz rozumiał jako „filozoficzny ekwiwalent” poezji Leśmia-

<sup>390</sup> Por. „[Poezja Karpowicza – K. G.-P.] jest ruchem myśli poznającej świat. Jest to poeta uczony, poznający świat z pomocą całego aparatu naukowego, ale ruch, to »koło tańca miłosnego«, jest u Karpowicza ciągłym pragnieniem zapisywania wszystkiego w wirze, w dzianiu się”. „Wiersza nie można zapisać, bo trzeba by było zapisać wszechświat”. Z Krystyną Miłobędzką rozmawia Sergiusz Sterna-Wachowiak, W, s. 607.

<sup>391</sup> Por. „Między gotowymi rzeczami – bytami – a zdarzeniami (ruch) autorka *Imiesłowów* zdecydowanie wybiera zdarzenia oparte na Heraklitańskiej *panta rhei*. [...] To ruch tworzy każdą formę – wszechświat jest formą i istnienie jest formą. Forma, jak chce Eco, jest »polem możliwości« [...]”. T. Karpowicz, *Metafora otwarta*, s. 229. Karpowicz zwraca też uwagę na inny heraklitejski motyw: dziecięcą zabawę. Por. „Życie jest dzieckiem rzucającym kości. Królestwo jest w ręku dziecka”. Heraklit, op. cit., s. 22. Por. T. Karpowicz, *Oak Park listopad–grudzień 1997*, s. 76. Na tę myśl powołuje się zresztą także Heidegger: „Heraklit myśli bycie jako czas świata, zaś czas ten jako dziecinne igranie: »Czas świata dzieckiem jest, które się nim bawi w kamyczki; dziecięcej gry panowanie«”. M. Heidegger, *Cóż po poecie?*, tłum. K. Wolicki, w: idem, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, tłum. K. Michalski et al., Warszawa 1977, s. 180. Być może warto właśnie przez ten pryzmat spojrzeć na miejsce, jakie zajmuje postać dziecka w poezji i dramacie Krystyny Miłobędzkiej.

<sup>392</sup> Por. „Ten najbardziej mesmeryczny spośród *penseur-poète* jest wzorcowy dla tradycji i estetyki »ciemnej materii«. Dla linii obejmującej takich autorów, jak Pindar, Góngora, Hölderlin, Mallarmé czy Celan”. G. Steiner, *Poezja myślenia. Od starożytnych Greków do Celana*, tłum. B. Baran, Warszawa 2016, s. 36. Por. A. Czerniawski, *Nota tłumacza*, w: Heraklit, op. cit., s. 26, 33.

na, a koncepcja konfrontowania przeciwieństw (enantiodromia) mogła mieć wpływ na pomysł triad semantycznych<sup>393</sup>. Formułę bycia *in statu nascendi*, w stanie ciągłego kształtowania, poeta odnosił także do własnego procesu twórczego, przekonany, że pozostaje on żywy jedynie wówczas, gdy podlega zmianie<sup>394</sup>. Karpowicz dyskutuje jednak z tezą o tym, że nie można wejść ponownie do tej samej rzeki w koncepcji różnicującego powtórzenia, która stoi za kompozycją *Słójów zadrzewnych*<sup>395</sup>. Jednocześnie dynamiczna natura jego poezji ujawnia się w rozmaitych strategiach wyrażania opartych na zmianie punktu widzenia<sup>396</sup>. Miłobędzka w swoich zapisach zмага się z nieusuwalną szczeliną między doświadczeniem, myślą a słowem<sup>397</sup>. Ponieważ utożsamia życie z ruchem, to jakkolwiek statyczność jest

<sup>393</sup> Zob. B. Małczyński, *Wstęp*, s. LVIII, CVII–CVIII. Por. PN, s. 186. Wątek pojawia się również na jednej z fiszek pod hasłem „Enantiodromia” (ATK, sygn. 147/17/1). Por. *Twórcza negacja – rozmowa o poezji. Z T. Karpowiczem rozmawia R. Sawicki*, „Wielozas. Le temps pluriel” 1983, nr 1–2, s. 53–77.

<sup>394</sup> Por. „W zasadzie od początku mojej twórczości fascynowała mnie przemienność – nieustanna – oglądu rzeczywistości, wszystkich postaci prawdy. Potem spotkałem tę rzekę filozofii, która właściwie ustawiła mnie na zawsze, a była to rzeka Heraklita” (*Karpowicz mówi. Karpowicz czyta wiersze*, s. 9); „Czytając te teksty swoje, mogę się potykać, dlatego że są one w stanie nieokreślonym, w stanie określanym *in statu nascendi*, w procesie rodzenia się, nawet nie wiem, kiedy je ukończę” (ibidem, s. 10). Por. B. Latawiec, *Julian Przyboś, Tymoteusz Karpowicz i...*, „Topos” 2012, nr 5, s. 86; S. Stabryła, *O antyku Tymoteusza Karpowicza*, „Nowy Filomata” 2017, nr 1, s. 66.

<sup>395</sup> Zob. M. Kokoszka, *Antologia niemożliwa*, s. 222. Karpowiczowski projekt dzieła w ruchu inspirowany jest również myślą Henriego Bergsona. Zob. ibidem, s. 92.

<sup>396</sup> Por. „Karpowicz ogląda rzeczy z kilku stron, poszerza pole widzenia, pierwsze spojrzenie zderza z kolejnym. Statyczny sposób postrzegania świata wykluczony zostaje poprzez ciągłą zmianę kątów obserwacji”. J. Roszak, *Unieść*, s. 23. Krzysztof Witczak mówi o „ruchomym sposobie widzenia” w *Słojach zadrzewnych*. K. Witczak, *Karpowiczów dwóch*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica” 2017, t. 5, s. 148. Por. B. Suwiński, *Koncert na cztery strony świata. Kameralnie o „Kamiennej muzyce” Tymoteusza Karpowicza*, „Topos” 2014, nr 6, s. 40.

<sup>397</sup> Por. „Szybkość dziania się odczuwana niemal fizycznie, której nie nadążam – dyktuje słowa wyrwane, skracane. Urwane słowa, urwane zdania, kawałki obrazów, strzępy pomysłów. W tej chwili. Wieczna niegotowość. Próby, ciągle próby, zawsze nieudane”. K. Miłobędzka, *W biegu szukam słów*, s. 31.



obca jej modelowi pisania<sup>398</sup>. Obsesyjnie powraca w jej twórczości motyw pośpiesznego zapisywania umykającego życia, gorączkowego rejestrowania tego, co pozostaje w fazie rodzenia się<sup>399</sup>. U Miłobędzkiej powraca także motyw koła symbolizującego wieczną przemianę<sup>400</sup>. To poetka szczególnie uwrażliwiona na to, co zmienne, efemeryczne i niestałe, a język poetycki zostaje podporządkowany owemu nadrzędnemu celowi doświadczenia umykającej teraźniejszości<sup>401</sup>.

U Karpowicza i Miłobędzkiej można też mówić o inspiracji myślą Martina Heideggera, głównie w zakresie refleksji nad sposobami ludzkiego bytowania w świecie, koncepcji mowy jako ludzkiego domostwa czy relacji człowieka z rzeczą. Jego twórczość jako filozofa podejmującego zagadnienia języka poetyckiego i poezji pojętej jako szczególnie rodzaj wypowiedzi o świecie stanowi istotny punkt od-

<sup>398</sup> Por. „Życie jest ruchem. O życiu mówimy przecież tak: życie biegnie, płynie, ucieka, leci, toczy się, rodzi, odradza. Nie stoi, nie siedzi, nie śpi. Zapisywanie ruchu to zapisywanie życia. Będę próbowała mówić o języku, który chce być ruchem. O języku swoich zapisów”. Ibidem. Jak pisze poetka w liście do Teatru Wierzbak, „»Przemiany« to drugie imię *Anaglifów*” (AKM, sygn. 52/2014/2). Oponowała jednak, by spektakl oparty na tekście anaglifów zatytułować *Przemiany*, gdyż jej ujęcie różni się od wizji Owidiusza i Leśmiana. *Anaglify* na deskach tego teatru pojawiły się w 1992 roku. Zob. J. Ostrowska, *Zbudujemy za was ojczyznę*, <http://teatralny.pl/recenzje/zbudujemy-za-was-ojczyzne,1484.html> (dostęp: 24.11.2019).

<sup>399</sup> Zwrócił na to uwagę już Stanisław Barańczak: „[...] jest to poezja, która staje się nieomal na oczach czytelnika. Poezja obca wszelkiej statycznej doskonałości, pozornie chaotyczna, zadyszana w pogoni za tym, co domaga się nazwania”. S. Barańczak, „*In statu nascendi*” [K. Miłobędzka, „*Pokrewne*”], W, s. 36. Zagadnienie szybkości i pośpiesznego zapisywania w poezji Miłobędzkiej obszernie omawia Ewelina Suszek. Zob. E. Suszek, *Szybkość, pośpiech, kompresja*. Por. A. Legeżyńska, „*Lingua contemplativa*” według Krystyny Miłobędzkiej, w: eadem, *Od kochanki do psalmistki... Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*, Poznań 2009, s. 314–336; J. Grądział-Wójcik, „*Zapisać siebie siebie*”. *O poezji „metacodziennej” Krystyny Miłobędzkiej*, W, s. 467–491; M. Orliński, op. cit., s. 283.

<sup>400</sup> Por. „Heraklityjska metafora koła wymownie sugeruje zamknięty krąg przemian, następujących po sobie w nieskończonych obrotach porządku zmienności, którym podlega świat trwający nieprzerwanie w tej cyklicznej kosmogonii”. A. Zasepa, *Czas (w) poezji*, s. 99.

<sup>401</sup> Zob. B. Suwiński, *Pory poezji*, s. 104. Autor także wskazuje tropy bergsonowskie u Miłobędzkiej.



niesienia dla poetów współczesnych<sup>402</sup>. Autor *Bycia i czasu* jest jednym z tych dwudziestowiecznych filozofów, którzy szukają możliwości zbliżenia sfery filozofii i sfery poezji<sup>403</sup>. Refleksja Heideggera poświęcona rzeczom miała niewątpliwie wpływ na fascynację poetów modernizmu zwyczajnymi elementami ludzkiej codzienności, ale i na ukształtowanie się gatunku wiersza-rzeczy (w kręgu literatury języka niemieckiego nazywanego *Ding-Gedicht*)<sup>404</sup>.

Karpowicz, mówiąc o możliwościach przedstawieniowych sztuki, często powoływał się na wspomniane tu już słynne zdanie Heideggera „Die Welt ist nie, sondern weltet”. Myśl ta okazuje się szczególnie inspirująca w wersji polskiej, która wprowadza specyficzną, paronomastyczną grę między słowami „świat” i „świecić?”. Wraca ona też w rozprawie o Leśmianie, gdzie łączy się z heraklitejską zasadą wiecznej przemiany:

<sup>402</sup> Por. M. Heidegger, *Cóż po poecie?*; idem, *Wiersz*, tłum. S. Lisiecka, w: *Sztuka interpretacji w ostatnim półwieczu*, t. 3, wybór i oprac. H. Markiewicz, współudział T. Walas, Kraków 2011, s. 531–542; idem, *Hölderlin i istota poezji*, w: *Teoria badań literackich za granicą*, t. 2, cz. 2, wybór i wstęp S. Skwarczyńska, Kraków 1981, s. 185–199. Por. A. Gleń, *Bycie – słowo – człowiek. Inspiracje heideggerowskie w literaturze*, Opole 2007; idem, *Czytanie Heideggerem? O Heideggerowskiej lekturze dzieła poetyckiego*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2006, nr 1, s. 103–134; M. Lubecki, *Kwestia języka w filozofii Martina Heideggera*, „Argument” 2013, nr 2, s. 357–372.

<sup>403</sup> Zob. R. M. Berry, *Language*, w: *A Companion to Modernist Literature and Culture*, s. 118.

<sup>404</sup> Zob. K. Kuczyńska-Koschany, „*Ding-Gedicht*”, *wiersz jak rzecz prawdziwy*, w: eadem, *Interlinie w ciemności: jednak interpretacja*, Kraków 2012, s. 204–214. Do innych inspirujących poetów motywów z myśli Heideggera zalicza badaczka dyskusję nad opozycją podmiotu i przedmiotu, kategorię *Dasein*, która dla poetów oznacza „wrzucenie w świat i bycie-w-świecie innych bytów” (ibidem, s. 35), a także koncepcję „otwartości bycia” – postawa ta warunkowałaby autentyczność funkcjonowania poety w świecie. Zob. ibidem. Por. D. R. Sobota, *Źródła i inspiracje Heideggerowskiego pytania o bycie*, t. 1: *Neokantyzm i fenomenologia*, Bydgoszcz 2012; M. Hoły-Luczaj, *Heideggerowski Zwrot: jedność bycia i nieantropocentryczna filozofia człowieka*, „Acta Universitas Lodziensis. Folia Philosophica” 2013, nr 26, s. 95–112. W ujęciach poetów idee wywodzone z filozofii Heideggera nie zawsze pozostawały spójne z pierwotną koncepcją myśliciela.

Heraklikańska formuła *panta rhei* jak żadna inna zrobiła karierę. Olśniewająca w swej prostocie, stała się impulsem dla ujmowania wszystkich zjawisk w ruchu, kolebką dialektyki. Wiek XX zaakceptował tę formułę bez reszty. Heidegger powie: „Welt ist nie, sondern weltet”. Na gruncie poezji, mlecznej siostry filozofii Przyboś niemal dosłownie powtórzy Heideggera: „Świat nie jest, świat się wiecznie zaczyna”. Pojęcie ruchu jako formy istnienia materii znobilituje sztukę. *Perpetuum mobile* właściwie zostanie odkryte. „Ciemny” filozof z Efezu ręką Bergsona opiszemy zasady działania *élan vital*. Kiedy otwieram jakąkolwiek stronę poezji Leśmiana, wchodzę do rzeki Heraklita [...]. Nie znam w poezji polskiej twórczości, która w formie mitu poetyckiego stałaby się tak doskonałą formą przedstawiania wszystkich zjawisk *in statu nascendi* [...]”<sup>405</sup>.

Heideggerowski kontekst, w powiązaniu z presokratejską formułą, na tle bergsonowskim służy poecie do interpretacji fragmentu wiersza Przybosia *Noc powrotna* – budowanie tego rodzaju myślowych pomostów to charakterystyczna cecha eseistyki Karpowicza, której patronuje przekonanie o bliskim pokrewieństwie poezji i filozofii<sup>406</sup>. Heideggerowski motyw pobrzmiewa i u Miłobędzkiej w jednym z zapisów archiwalnych: „świat świeci / właśnie widzę / widzę jasno”<sup>407</sup>. Obserwacja „świecenia świata” jest elementem werbalizacji stanu olśnienia, epifanii, w której na jeden moment rzeczywistość staje się w oczach podmiotu scalona i jasna. O ile jednak w przypadku Miłobędzkiej trudno ocenić, na ile tego rodzaju intertekstualne sygnały oznaczają świadome wejście poetki w szczegóły heideggerowskiej koncepcji, o tyle u Karpowicza krytycy mówią o wyraźnej inspiracji twórczością autora *Budować, mieszkać, myśleć*. Zdaniem Kujawskiego i Tabaki tom *Odwrócone światło* wpisuje się w nurt

<sup>405</sup> PN, s. 5. Zob. także: T. Karpowicz, *Fiszki*, s. 55–59. Por. J. Błoński, *Bergson a program poetycki Leśmiana*, w: *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Warszawa 1971, s. 52–91.

<sup>406</sup> „Nic się jeszcze nie stało, nic się nie spełniło: / Świat nie jest, świat się wiecznie zaczyna”. J. Przyboś, *Noc powrotna*, w: idem, *Sytuacje liryczne*, s. 258. Przyboś nie zgadzał się z interpretacją odnoszącą te słowa do myśli Heideggera. Zob. idem, *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970, s. 134–135. Por. B. Małczyński, *Wstęp*, s. CXIX; M. Kokoszka, *Antologia niemożliwa*, s. 109.

<sup>407</sup> AKM, sygn. 6o/2014/1.

poezji inspirowany Heideggerem<sup>408</sup>. W innym miejscu Kujawinski stawia nawet tezę, że myśl tego filozofa może być istotnym tropem interpretacyjnym dla jego poezji, a głównym punktem wspólnym byłoby pragnienie powrotu do źródeł języka<sup>409</sup>. Innym krytykiem, który uważnie śledzi prowadzony w poezji Karpowicza dialog z autorem *Bycia i czasu*, jest Adrian Gleń<sup>410</sup>. Bartosz Suwiński wskazuje z kolei na heideggerowską proveniencję czynności „gubienia” oraz „zbierania”, które znalazły się w tytułach tomu oraz antologii Miłobędzkiej<sup>411</sup>. Dla Joanny Orskiej sposób rozumienia niewyraźności przez Miłobędzką nie zdradza związków z myślą Heideggera, lecz należy rozumieć ją raczej jako „niewyraźność wyrażalnego”<sup>412</sup>. Aleksandra Zasępa przekonuje, że heideggerowska koncepcja „»zadomowienia« w bycie i mowie” stanowi dla autorki *Anaglifów* horyzont poetyckich ambicji i motywację dla gestu pisania mimo świadomości jego ograniczeń<sup>413</sup>. Filozof ten powraca w lekturach krytyków Miłobędzkiej, trudno jednak wskazać bezpośrednio tekstowe odwołania poetki do jego myśli.

O inspiracjach literackich Karpowicza i Miłobędzkiej można by mówić bardzo obszernie, dlatego poruszę tu jedynie aspekty najważniejsze dla dalszej części książki. Bolesław Leśmian to poeta, który dla obojga z nich stał się postacią istotną, poetyckim mistrzem i patronem, funkcjonował także jako ważne spoivo ich intelektualnej

<sup>408</sup> Por. „Karpowicz zrównuje tu poezję z prastarym, przedhomeryckim filozofowaniem i – jak Heidegger w eseju *Hölderlin i istota poezji* – sugeruje, że zadania poezji i filozofowania są takie same: »rozmiękczenie« sztywnego obrazu świata. W rezultacie rozmiękczenia ma on stać się bardziej płynny – otwarty na nowe interpretacje”. F. Kujawinski, T. Tabako, op. cit., s. 83.

<sup>409</sup> Zob. F. Kujawinski, *O poezji Karpowicza na przykładzie poematu „W drodze do Troi”*, „Pomosty” 2008, nr 14, s. 179–183.

<sup>410</sup> Por. A. Gleń, *Obejmowanie rzeczy*, s. 89–100.

<sup>411</sup> Por. „Być może Miłobędzka dowodzi – za Heideggerem – że nie umiemy wyodrębnić się z języka, w który zostaliśmy wrzuceni, tedy »gubienie« [...] zyskało by głębszy sens: człowiek ma być pusty jak dzban, w którym język rozdzwięczy, a my na powrót znajdziemy (znaleźć) się w ciepłym legowisku domostwa bytu. Gubić i znaleźć”. B. Suwiński, *Słowo o gubieniu*, „Strony” 2009, nr 1–2, s. 190.

<sup>412</sup> Por. J. Orska, *Życie słowa. Składnia wiersza (post)awangardowego*, w: *Przybós dzisiaj*, red. M. Rabizo-Birek, Z. Ożóg, J. Pasternski, Rzeszów 2017, s. 122.

<sup>413</sup> Zob. A. Zasępa, *Czas (w) poezji*, s. 439.

relacji<sup>414</sup>. Fascynacja Leśmianem wydaje się tu czymś znamionym, rzucając nowe światło na kształt tradycji awangardowej, współtworzącej nowoczesny model poezji w XX wieku<sup>415</sup>. Krytycy już we wczesnym okresie twórczości Karpowicza zwracali uwagę na jego leśmianowskie inspiracje<sup>416</sup>. Wrocławski poeta zajmował się twórczością autora *Łąki* również od strony naukowej i jest autorem rozprawy doktorskiej *Poezja niemożliwa. Modele Leśmianowskiej wyobraźni*<sup>417</sup>. Książka dotyka wielu kwestii istotnych dla Leśmiana, m.in. ruchu, metamorficzności i rejestrowania świata *in statu nascendi*<sup>418</sup>. Przez czołowych badaczy twórczości Leśmiana nie została jednak uznana za dzieło przełomowe ze względu na zbyt mocny wpływ metody strukturalistycznej oraz dygresyjność, które przysłaniają lekturę poezji; zwracano nawet uwagę, że książka w większym stopniu

<sup>414</sup> Jarosław Borowiec wskazuje, że „Leśmian był »wspólną wielkością« i sposobem porozumiewania się pomiędzy autorami listów”. DR, s. 58, przypis redaktora.

<sup>415</sup> Por. „Bez zbyteńno ryzyka powiedzieć można, iż nowoczesna poezja polska zaczyna się właśnie od Bolesława Leśmiana”. R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 118. Por. M. P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna*.

<sup>416</sup> Jan Józef Lipski nazwał Karpowicza „najbardziej leśmianowskim spośród wszystkich polskich poetów piszących po Leśmianie”, który usiłuje uchwycić w swojej liryce „to migotliwe pogranicze bytu i niebytu, gdy coś znika, już tego nie ma, lecz jeszcze jakby było”. J. J. Lipski, *Ku intelektualistycznemu symbolizmowi*, PW. Zbigniew Bienkowski twierdził, że „przy każdym wierszu Karpowicza Leśmian by chichotał”. Z. Bienkowski, *Poezja niemożliwa*, s. 129.

<sup>417</sup> Zob. PN. Por. idem, *Leśmianowski kwiat paproci*, E, s. 219–226; idem, *Leśmian a Bergsonowska „élan vital”*, E, s. 227–226. Por. B. Małczyński, *Literaturoznawstwo możliwe czy niemożliwe? Karpowicz czyta Leśmiana i Norwida*, w: *Polonistyka wobec wyzwań współczesności*, t. 1, red. S. Gajda, I. Jokieli, Opole 2014, s. 459–460.

<sup>418</sup> Magdalena Kokoszka nazywa Karpowicza „późnym wnukiem Leśmiana”, którego poezja jest dla niego „kwintesencją poetyckości pojmowanej jako forma przedstawiania zjawisk *in statu nascendi*, na kształt zmiennej rzeki Heraklita”. M. Kokoszka, *Czytanie Leśmiana. O badaczu „poezji niemożliwej”*, w: *Czytanie Dwudziestolecia III*, t. 1, red. E. Hurnikowa, E. Wróbel, Częstochowa 2012, s. 10–11. Por. K. Krasoń, *Jeszcze raz w „języku” snów Leśmiana... O pierwiastkach onirycznych w poezji Tymoteusza Karpowicza z lat 1958–1964*, w: *Oniryczne tematy i konwencje w literaturze polskiej XX wieku*, red. I. Glatzel, J. Smulski, A. Sobolewska, Toruń 1999, s. 125–137; eadem, „*Falszywa ontologia*” Leśmiana w wierszach Karpowicza, PW, s. 308–319.

przedstawia wizję poezji Karpowicza, niż mówi o wyobraźni poetyckiej Leśmiana<sup>419</sup>. Małczyński nazywa rozprawę „naukowym palimpsestem” – to książka otwarta na „cudze słowo”, szczególnie takich postaci, jak Heraklit, Heidegger, Bergson czy Przyboś<sup>420</sup>. Autor, czytając Leśmiana, tworzy rozległą mapę zjawisk kulturowych wchodzących we wzajemne relacje. Karpowicz jako badacz literatury wykazuje się jednak dezynwolturą, dokonując śmiałych i nie zawsze przekonujących przeskoków myślowych, swobodnie używając pojęć np. z nauk ścisłych czy filozofii. O ile w poezji nawiązania te funkcjonują na zasadzie *licentia poetica*, o tyle w tekście naukowym pochopnie wyciągane i stanowcze wnioski musiały budzić niepokój recenzentów tej książki; czytelnika pozostawiają zaś często bezradnym, bez możliwości weryfikacji tez autora<sup>421</sup>.

Choć wiele stwierdzeń autora można uznać za interesujące, to cała książka jawi się jako tworzona na własny użytek osobista wizja poezji Leśmiana, która staje się dla autora niekiedy modelem poezji w ogóle, a może nawet matrycą dla tej poezji, którą chciałby

<sup>419</sup> Edward Balcerzan określił tę rozprawę jako „rozrachunek Karpowicza z Karpowiczem”. Zob. B. Małczyński, *Literaturoznawstwo możliwe czy niemożliwe?*, s. 459–469. Por. F. Kujawinski, T. Tabako, op. cit., s. 88. Karpowicz w listach do przyjaciół nazywał swój doktorat „głupią, gombrowiczowską sprawą”. Ibidem, s. 460. Jedna z najsurowszych recenzji rozprawy wyszła spod pióra Michała Głowińskiego pod znaczącym tytułem *Poeta w potoku świadomości*, a główne zarzuty kierowane w stronę autora to chaos i brak precyzji językowej: „Głosi Karpowicz, że poezja Leśmiana jest poezją niemożliwą. Poezja Leśmiana jest jednak – na szczęście – możliwa. Niemożliwe są pewne o niej publikacje”. M. Głowiński, *Poeta w potoku świadomości*, „Literatura” 1975, nr 47, s. 12. Por. M. Kurpisz, *Sztuka genialnego zwodzenia*, „Poezja” 1977, nr 9, s. 10.

<sup>420</sup> Zob. B. Małczyński, *Literaturoznawstwo możliwe czy niemożliwe?*, s. 451–463.

<sup>421</sup> Mam tu na myśli takie sformułowania, jak: „Ta zdumiewająca równoczesność daje bohaterowi wiersza możliwość ucieczki na tym, co się ściga. Jest to niewątpliwie einsteinowski model Farysa XX wieku” (PN, s. 38), czy też refleksję o wierszu *Niegdys mój dom ochoczy*: „Zamyka się w nim einsteinowskie rondo biegu prostego. Spełnia się przeznaczenie: człowiek wraca do siebie” (ibidem, s. 72). Karpowicz stwierdza również, że poezja Leśmiana jest „najbardziej topologiczną poezją polską” (ibidem, s. 184), nie wyjaśniając, jak w odniesieniu do literatury należy rozumieć nazwę działu matematyki, jaką jest topologia – tym bardziej że literaturoznawstwo posługuje się pojęciami „topos” i „topika”.

tworzyć<sup>422</sup>. Podobnie jak w przypadku *Metafory otwartej*, rozprawa o Leśmianie mówi równie wiele o autorze *Dziejby leśnej*, co o twórcy *Trudnego lasu*<sup>423</sup>. O osobistej i subiektywnej lekturze poezji Leśmiana świadczą stosowanie w *Poezji niemożliwej* hermetycznych, arbitralnie ustanawianych kategorii do opisu poetyckich zjawisk, choć pojęcia te nie zawsze okazują się intersubiektywnie funkcjonalne<sup>424</sup>. Jeśli u autora *Trudnego lasu* można mówić o fascynacji i inspiracji poezją Leśmiana, to raczej tą, która była jego własną projekcją.

Karpowicz specyficznie rozumiał „niemożliwość” poezji Leśmiana. Na jednej z fiszek poeta notuje refleksję: „Nie można jechać pociągiem, który przed nami odjechał. Można jechać tym samym torem, ale nowym pociągiem, który przecież nie jest kontynuacją poprzedniego. Taki oto jest drugi sens nazwy mojej wypowiedzi –

<sup>422</sup> W posłowiu autor przyznaje się do braku obiektywizmu: „Dziś, po napisaniu tej książki, wiem, że nie udało mi się zapanować nad Leśmianem, to on zapanował nade mną”. PN, s. 268. Co ciekawe, Karpowicz zauważa w jego strategiach poetyckich te same niebezpieczeństwa, przed którymi mógł ostrzegać siebie: „Zwykle jednak »ucieczki« w głąb języka i wyobraźni kończą się budowaniem struktur ezoterycznych, swoistych mimoz poznawczych, które swą siłę widzą właśnie w rozchwianiu i niekonkretności”. Ibidem, s. 253.

<sup>423</sup> Być może teza ta miałaby zastosowanie również do innych esejów i rozpraw Karpowicza dotyczących poezji innych autorów (np. emigracyjnych), w każdym z nich silnie zaznaczają się subiektywizm i arbitralność sądów. Bogusława Latawiec, której twórczość Karpowicz również komentował, zauważa, że edukując młodych twórców, autor *Poezji niemożliwej* nakłaniał do strategii, które sam stosował: „[...] robiło to wrażenie, jakby własny program sprawdzał na wierszach innych [...]”. *Wtedy dopiero jesteście wolni. Rozmowa z Bogusławą Latawiec*, WCSN, s. 68. W podobnym tonie Artur Grabowski wspomina odczyt Karpowicza o Norwidzie: „Karpowicz mówił o sobie; pod pretekstem mówienia o innym poecie, mówił o poezji jako takiej, o swoim doświadczaniu języka”. A. Grabowski, *Poeta osobisty*, WCSN, s. 49.

<sup>424</sup> Styl Karpowicza zdaje się upozowany na język nauk ścisłych, widać w nim również wpływ języka typowego dla prac literaturoznawczych o ukierunkowaniu strukturalistycznym. Dla niektórych z pojęć autor ustanawia symbole, by potem ukazać relacje między tymi pojęciami za pomocą równań lub schematów. Jako przykłady mogą posłużyć następujące określenia „intruz dodatni” i „intruz ujemny” (INT+ i INT-, PN, s. 16–17), „einsteinowskie rondo biegu prostego” (ibidem, s. 42), ale także „zerowe akcje” („o” ACT) i „podstawy nierównowagi” (ibidem, s. 147–149), „biintencjonalność” (ibidem, s. 150), „topologiczne ciągłości” (ibidem, s. 174).

poezja niemożliwa – do kontynuowania”<sup>425</sup>. Metaforę można odnieść do jego własnego projektu poetyckiego, który istotnie podąża w pewnej mierze torem wyznaczonym przez Leśmiana, ale stanowi odrębną, oryginalną propozycję, nie tylko dlatego, że modelu leśmianowskiego nie da się powtórzyć. Kategoria „niemożliwości” stanowi jedno z ważniejszych pojęć w słowniku Karpowicza, na co wskazuje ważny w jego dorobku esej *Sztuka niemożliwa*<sup>426</sup>. Można go uznać za tekst wyznaczający programowe ramy twórczości Karpowicza<sup>427</sup>. Główna teza eseju dotyczy maksymalistycznych i holistycznych ambicji sztuki – artysta, który pragnie zapisać się w jej historii, dąży do urzeczywistnienia niemożliwego, tj. chce sprawić, by sztuka pozostawała w jak najbliższym związku z życiem, by ogarniała całość ludzkiego doświadczenia<sup>428</sup>. Do tego celu dąży ona za wszelką cenę – w tym sensie jest „niemożliwa”, gdyż podważa prawa logiki i zdroworozsądkowy obraz świata, ukazując jednocześnie nieadekwatność dyskursu naukowego do opisu świata. Proces twórczy

<sup>425</sup> ATK, sygn. 160/17/1.

<sup>426</sup> T. Karpowicz, *Sztuka niemożliwa*; esej powstawał w latach 1951–1973. „Poezję niemożliwą” określali krytycy także jego własną twórczość. Zob. „Nie ma rzeczy nowych, niebyłych, ale są dla nas rzeczy nieznanne. Według Tymka liczą się tylko rzeczy niemożliwe, ale udowadniał, że jednak możliwe, bo uprawiał poezję niemożliwą i ją drukował” (*Tymek odwrotny*, s. 85); „Ale jego [Karpowicza – K. G.-P.] cel jest większy, obszerniejszy: ogarnąć całość świata i całość własnego życia, biografii, całość psychiki i całokształt życia wewnętrznego, zawarte dzisiaj w poezji. Wie, że nie może tego uczynić, że nikt tego nie uczynił, lecz on wciąż pragnie umożliwić poezję niemożliwą” (J. Łukasiewicz, *Symetrie Karpowicza*, PW, s. 267); Z. Bieńkowski, *Poezja niemożliwa*, s. 124–129.

<sup>427</sup> Do Karpowiczowskiej koncepcji poezji niemożliwej Joanna Roszak przywołała inspirujące konteksty – sztukę Tadeusza Kantora, autora manifestu *Teatr niemożliwy* z 1974 roku, w którym rozpatrywał kategorię niemożliwego w związku z wyobraźnią, a także rozważania na temat sztuki niemożliwej Jerzego Ludwińskiego (historia sztuki). Zob. J. Roszak, *Ocalić ją i siebie. Od oryginału do niemożliwego*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2008, nr 14–15, s. 77–84. Por. eadem, *Ucieczka od jasności. Lekcja Tymoteusza Karpowicza*, „Odra” 2011, nr 2, s. 51. Magdalena Kokoszka pisze o koncepcji „sztuki niemożliwej” w kontekście mitu wiecznego powrotu, który fascynował Karpowicza. Zob. M. Kokoszka, *Amerykańskie Wilno. O przyrodniczych zamięłowaniach Tymoteusza Karpowicza*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2017, nr 2, s. 143.

<sup>428</sup> T. Karpowicz, *Sztuka niemożliwa*, s. 43. Zob. także: *Świat niemożliwy*, s. 10–12.



podlega ograniczeniom, lecz zbliżyć się do doskonałości pozwala uważność wobec dynamiki życia – poeta odwoływał się tu do myśli Heraklita oraz Heideggera<sup>429</sup>. Sztuka, szukając możliwości zrównania się z życiem, dowartościowuje doświadczalny zmysłami konkret, a także przedmiot<sup>430</sup>. Sztuka niemożliwa próbuje godzić sprzeczności, łączyć ze sobą przeszłość, teraźniejszość i przyszłość<sup>431</sup>. Jej podstawową funkcją, od początku istnienia, jest łagodzenie ludzkiego lęku przed śmiercią<sup>432</sup>.

W horyzont projektu „sztuki niemożliwej” wpisywano też poezję Krystyny Miłobędzkiej – Joanna Mueller utożsamia tę Karpowiczowską formułę z szeroko pojętą awangardowością<sup>433</sup>. Poetka, choć

<sup>429</sup> Zob. PN, s. 5. Por. M. Kokoszka, *Antologia niemożliwa*, s. 220.

<sup>430</sup> Por. „W jego [Leśmiana – K. G.-P.] interpretacji »poezja niemożliwa« nie chce bowiem być już tylko poezją, pojawia się jako artefakt bytowo równy rzeczywistości, a w każdym razie równie poważnie traktowany”. Ibidem, s. 249. Karpowicz mówi o „śladzie pisania najpierwotniejszego, pisania przedmiotami”. PN, s. 16.

<sup>431</sup> Zob. „[...] wieczność można nazwać trwałym, nieskończenie rozciągliwym trwaniem równoczesnych trzech czasów naraz: przeszłego, teraźniejszego i przyszłego. [...] Sztuka [...] jak wieczność zawiera w sobie całe istnienie bez faz czasowych. Wczoraj, dziś i jutro jest w niej zawsze w tej samej chwili”. T. Karpowicz, *Sztuka niemożliwa*, s. 47. Autor uważał, że taki model sztuki najlepiej realizuje poezja, a szczególnie twórczość Leśmiana. Por. „To »nawykaniem« do śmierci, tak istotne w poezji Leśmiana, jest tylko nawykaniem do prawdy procesu życia, jego nieuniknionych faz: wstępowania, szczytu i upadku. Stąd u Leśmiana w jednym momencie zawarte są narodziny, śmierć i zmartwychwstanie”. PN, s. 106.

<sup>432</sup> PN, s. 47. Por. „Gdybyśmy chcieli znaleźć jakieś najogólniejsze określenie celu, do jakiego zdążała, dąży i będzie dążyła sztuka, moglibyśmy to nazwać usiłowaniem poszerzenia granic ludzkiej wolności i oswoadzaniem się od różnorodnych form lęku” (ibidem, s. 53); „Projekt poezji ocalającej, jaki [Karpowicz – K. G.-P.] próbował stworzyć, miał stanowić przede wszystkim jego własny, idiosynkratyczny sposób komunikacji – a także rozmowy z całą kulturą przeszłością – który uwolniłby go od egzystencjalnych lęków” (E. Winiecka, *Spóźnione obecności*, „Czas Kultury” 2012, nr 1, s. 153).

<sup>433</sup> Por. „Miłobędzka stała się mistrzynią dla wielu młodych twórców, dostrzeżono jej rolę w umacnianiu nurtu awangardowego w XX-wiecznej poezji (ona sama zapewne wolałaby mówić o »sztuce niemożliwej«, tak jak jej poetycki pobratymiec Tymoteusz Karpowicz)”. J. Mueller, wypowiedź w: *Światłoczułość poezji*, s. 104.



nie nawiązywała bezpośrednio do koncepcji sztuki niemożliwej, to posługiwała się tą kategorią, mówiąc o autorze *Trudnego lasu*: „Karpowicza zawsze będzie brakowało – we wszystkim – odwadze, konsekwencji, szaleństwie. Poezja niemożliwa, a jednak możliwa. To, co przed Karpowiczem wydawało się nie do zapisania, nie do zrobienia, w tym, co pisze, się wydarzyło”<sup>434</sup>. Niektóre z tez *Sztuki niemożliwej* można by jednak odnieść do twórczości Miłobędzkiej, szczególnie fragmenty, w których Karpowicz, przeprowadzając most między myślą Heraklita a myślą Heideggera, mówi o potencjale sztuki do ewokowania dynamiki życia i rejestrowania świata *in statu nascendi*.

Autorka *Imiesłówów* zapytana o swoje poetyckie inspiracje, wymieniała bez wahania trzy nazwiska: Leśmiana, Karpowicza i Białoszewskiego, którym poświęciła osobny esej<sup>435</sup>. Każde z nich wydaje się Miłobędzkiej równie ważne i uzasadnione ze względu na specyficzny stosunek do języka oraz jego priorytetowe traktowanie<sup>436</sup>. Jak się okazuje, poetka utożsamia poezję z wiedzą o języku<sup>437</sup>. Dykcja Leśmiana najbardziej zbliża się, zdaniem poetki, do języka natury, idiom Białoszewskiego odsyła do mowy potocznej, w projekcie Karpowicza autorka widzi zaś wpływ języka współczesnej nauki<sup>438</sup>. Wszystkich trzech łączy ze sobą kwestia zasadnicza dla Miłobędzkiej – skupienie się na ruchu i językowych możliwościach jego rejestrowania. U Leśmiana byłby to „ruch przeistoczeń, któremu podlegają wszystkie istnienia”, u Białoszewskiego „ruch codziennych kontaktów między ludźmi, współbywania ludzi i rzeczy”, u Karpo-

<sup>434</sup> *Tymek odwrotny*, s. 128.

<sup>435</sup> K. Miłobędzka, *Leśmian – Białoszewski – Karpowicz*, s. 5–6; *Nic przed...*, SŚ, s. 143; *Odnaleźć własne*, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/odnalezc-wlasne-19271> (dostęp: 12.11.2019). Na dalszym planie poetka wymienia takich twórców, jak Emily Dickinson, Bruno Schulz, Leopold Buczkowski, Lewis Carroll.

<sup>436</sup> Por. „[...] stworzenie tych języków było możliwe dzięki umieszczeniu w polu uwagi samego języka i czynnemu stosunkowi do niego [...]”. Eadem, *Leśmian – Białoszewski – Karpowicz*, s. 5.

<sup>437</sup> Por. „Są mi od lat najbliżsi, bo podobnie jak oni rozumiem to, co nazywa się poezją – tę przenikliwą wiedzę o języku, która w istocie jest wiedzą o nieustannym ruchu życia”. Ibidem.

<sup>438</sup> Ibidem. Jej zdaniem ustanawianie nowych relacji między słowami ma również znaczenie ontologiczne.

wicza „ruch myśli badającej swoje możliwości i własne granice”<sup>439</sup>. Poetka podkreśla oryginalność projektu autora *Śtołów zadrzewnych* i wpisaną w niego świadomość porażki: „On wprost mówi, że jest pewien klęski [...]. Ale dla nas ważne jest to, co mu się trafiło po drodze. Mieszając te wszystkie pierwiastki, z których miało powstać świetliste złoto, te wszystkie paralaksy, kalki logiczne, znalazł tę wyjątkową jedyną rzecz: zapis niepowtarzalny”<sup>440</sup>. W filmie dokumentalnym o Karpowiczu Miłobędzka mówiła, że ten był dla niej poetą, który olśnił ją jako czytelniczkę tym samym co Leśmian, to jest „niezwykłą ruchliwością zapisu” – najcenniejsze było dla niej to, że poezja autora *Rozwiązywania przestrzeni* w niczym nie przypominała znanych wcześniej idiomów poezji, które Miłobędzka nazywa idiomami „statycznymi”<sup>441</sup>.

Białoszewski stał się ważną postacią dla Miłobędzkiej z kilku powodów. Przyjmował on nieco podobną jak poetka postawę świadomej naiwności wobec świata<sup>442</sup>. Ponadto wyraźnie nobiletował przedmioty, rekwizyty codzienności, a także pisał o doświadczeniu ciała, które rozumiał jako swoisty „sprawdzian” egzystencji, podając w wątpliwość tradycyjny w zachodniej kulturze podział na podmiot i przedmiot<sup>443</sup>. Miłobędzka otwarcie deklaruje niedoskonałość własnych projektów, mówiąc, podobnie jak Białoszewski, o swojej „niepisaniowości”<sup>444</sup>. Zagadnienia poruszane przez Winiec-

<sup>439</sup> Ibidem.

<sup>440</sup> *W teatrze dziecka*, ŚŚ, s. 82.

<sup>441</sup> *Karpowicz*, film dokumentalny, scen. i real. M. Spychalski, J. Szoda, Polska 1994, 16:00–16:20.

<sup>442</sup> Jak zauważa Miłobędzka, Barańczak pisał w kontekście autora *Obrotów rzeczy* o poecie jako o „świadomym dziecku”. *Brak wprawy. Rozmowa z Marcinem Sendekim*, W, s. 687.

<sup>443</sup> Por. M. Delaperrière, *Miron Białoszewski wobec awangardy*, s. 65–66. Autorka nazywa Białoszewskiego – za Ryszardem Nyczem – „ostatnim autentycznym awangardzistą”, ale nie zalicza go do neoawangardy. Ibidem, s. 69–70.

<sup>444</sup> Zob. E. Winiecka, *Przeczytać niezapisane – lektura niemożliwa?*, MW, s. 38. Winiecka zauważa, że poetyka Karpowicza okazuje się komplementarna wobec poetyki Białoszewskiego z punktu widzenia kategorii dystansu – obaj „otwierają lingwizm na rzeczywistość”, ale o ile ten ostatni chce zapisać możliwie wszystko, co istnieje, o tyle pierwszy – również to, czego nie ma. Zob. eadem, *„Kocham tę rzeczywistość”*, s. 81.

ką w kontekście poezji autora *Donosów rzeczywistości* – referencyjność lingwizmu, relacja między słowem a rzeczą, napięcie między tekstualnością a śladami rzeczywistości w poezji, a także praktyki performatywne – okazują się adekwatne również w dyskusji nad poezją Miłobędzkiej<sup>445</sup>. W kontekście poezji Białoszewskiego mówi się o „lingwizmie otwartym na rzeczywistość” i formułę tę, jak się zdaje, można by przyłożyć również do twórczości autorki *Po krzyku*<sup>446</sup>. Mimo tych wyraźnie wskazywanych inspiracji poetka z dużą ostrożnością odnosi się do wszelkich historycznoliterackich uogólnień – przyznaje, że ma problem z określeniem samej siebie jako poetki awangardowej, nie uznałaby też swojej poezji za poezję hermetyczną<sup>447</sup>. Awangardowość jest dla niej pewnym sposobem myślenia o tworzeniu i byciu w świecie, opartym na gotowości do przekraczania własnej kondycji, choć nowatorstwo nie powinno być celem samym w sobie<sup>448</sup>.

Nie można pominąć w tej części książki Tadeusza Różewicza, który w twórczości Karpowicza i Miłobędzkiej wydaje się „szarą emnencją”; jego oddziaływanie na oba projekty zaznacza się dyskretnie, niebezpośrednio i podskórnie. To temat wymagający głębszego namysłu, ograniczę się tu do wstępnych obserwacji<sup>449</sup>. Co zastanawiające, postać autora *Równiny* właściwie nie pojawia się w wypowiedziach Miłobędzkiej, poza wzmianką w jednym z wywiadów, gdzie

<sup>445</sup> Zob. eadem, „*Kocham tę rzeczywistość*”, s. 63–81.

<sup>446</sup> Por. „Tworzony – językowy [...] świat swój pierwszy impuls ma zawsze w zjawisku: rzecz inspiruje użycie słowa, ale też »wymancypowane« słowo tęskni, dąży ku rzeczywistości, chce być jej, na ile to możliwe, »pokrewnie«”. A. Stankowska, op. cit., s. 206.

<sup>447</sup> Zob. „*Pisze się tak, jak toczy się życie*”, s. 179, 187.

<sup>448</sup> Ibidem, s. 180. Por. wypowiedź poetki: „Awangarda zrobiła ideologię z nowości i przekraczania. Czy oni odkrywali nowe rzeczy? Mam wrażenie, że nie. Oni tylko mówili z większym naciskiem o tym, co w sztuce dzieje się nieustannie i jest warunkiem jej istnienia”. Ibidem.

<sup>449</sup> Warto byłoby rozważyć np., na ile w nawiązaniu do Karpowicza można mówić o rywalizacji dwóch wrocławskich poetów o miano autora najważniejszego idiomu polskiej poezji powojennej. Wydaje się, że Różewicz stanowił dla Karpowicza bardzo istotny punkt odniesienia, zwłaszcza po opuszczeniu Polski, gdy jego rola w środowisku znacząco się zmniejszyła. Por. *Piękny umysł*, s. 125.

mówi o tym, że ceni go jako „obcą monadę”<sup>450</sup>. Nie należy on do twórców jej bliskich, podobnie jak Miłosz, Herbert i Adam Zagajewski, gdyż zapisują oni bezwład, a rejestrowanie świata w ruchu nie jest głównym założeniem ich twórczości<sup>451</sup>. Karpowicz z kolei jest autorem fikcyjnego wywiadu z Tadeuszem Różewiczem pt. *Biała rozmowa*<sup>452</sup>. Poeta mówi o autorze *Kartoteki* z perspektywy tego, jak poeci XX wieku podchodzili do problematyki śmierci. Tekst ten może świadczyć o chęci uczestniczenia w dialogu z innymi twórcami, zaznaczenia swej obecności w krajowym życiu literackim. Fikcyjny wywiad, „biała rozmowa”, jak nazywa ją Karpowicz (być może przez skojarzenie z dramatem Różewicza *Białe małżeństwo*), nie daje rozmówcy żadnej możliwości odpowiedzi na zadane pytania. Jednocześnie wydaje się, że jednostronna rozmowa Karpowiczowi, skupionemu na introspekcji, w zupełności wystarczy. W takim ujęciu „biała rozmowa” nie prowadziłyby do wymiany stanowisk (choć ujawnia się tu żywe zainteresowanie poezją Różewicza), lecz do skrytowania własnych poglądów. Programową jednostronność tekstu być może da się uzasadnić retoryką – Karpowicz porusza wszak sprawy eschatologiczne, właściwie wprost pyta Różewicza o to, jak myśli o własnej śmierci. Zaplanowany brak ripost ze strony autora *Niepokoju* sprawia wrażenie, jakby pytania były kierowane w pustkę, z której już nie nadejdzie żadna odpowiedź. Nabiera to szczególnego znaczenia w kontekście decydującej roli tego właśnie tematu w całej twórczości autora *Do piachu* – który, jak określa Karpowicz, żywi „dozgonną miłość do śmierci”<sup>453</sup>.

Postacią może nieco ważniejszą dla Karpowicza niż dla Miłobędzkiej jest Cyprian Norwid. Można jednak mówić o wpływie wykreowanego przez tego poetę modelu języka poetyckiego i posta-

---

<sup>450</sup> „Wiersza nie można zapisać”, s. 608.

<sup>451</sup> Zob. ibidem.

<sup>452</sup> T. Karpowicz, *Biała rozmowa z Tadeuszem Różewiczem*, s. 164–168, również w: ATK, sygn. 15/17. Tekst ukazał się w emigracyjnym czasopiśmie „2B” w wersji polskiej i angielskiej. Pismo miało służyć propagowaniu twórczości ważnych polskich pisarzy, myślicieli i akademików żyjących w Stanach Zjednoczonych. Zob. T. Tabako, *To be*, WCSN, s. 185–189.

<sup>453</sup> T. Karpowicz, *Biała rozmowa*, s. 4 maszynopisu (ATK, sygn. 15/17).

wy twórcy eksperymentatora na praktyki i działania autokreacyjne przedstawicieli polskiej awangardy zarówno przed, jak i po wojnie. Nie uszło to uwadze krytyków. Jak twierdzi Małczyński, autora *Vade-mecum* łączyły z Karpowiczem przed wszystkim „ultraholistyczne ambicje”<sup>454</sup>. Joanna Roszak zauważa, że poezja autora *Odwróconego światła*, podobnie jak poezja Norwida, musiała przejść „fazę czyszczenia” ze względu na zarzucaną obu hermetyczność<sup>455</sup>. Kazimierz Braun mówi o „norwidowym promieniowaniu w poezji Karpowicza”<sup>456</sup> i o chęci prześcignięcia mistrza<sup>457</sup>. Joanna Mueller zwraca zaś uwagę, że idea powrotu do jedności słowa i rzeczy, silnie obecna u autora *Słójów zadrzewnych* (a także, dodajmy, u Miłobędzkiej), może mieć źródła norwidowskie<sup>458</sup>. Karpowicz aktywnie działał na rzecz popularyzacji poezji Norwida w Stanach Zjednoczonych<sup>459</sup>. Istotnym źródłem dotyczącym modelu lektury twórczości tego autora przez Karpowicza jest esej *Pielgrzym i jego „veritas”*. Autor, pisząc o złożonym stosunku autora *Promethidiona* do chrześcijaństwa, odnosi się do sposobów przedstawiania postaci Chrystusa u Norwida – co wy-

---

<sup>454</sup> B. Małczyński, *Wstęp*, s. CXXV.

<sup>455</sup> Zob. J. Roszak, *Domniemane – upragnione. Poezja sensu Tymoteusza Karpowicza*, „Res Publica Nowa” 2006, nr 1, s. 136–137.

<sup>456</sup> *Miał świadomość, że był nowatorem. Rozmowa z Kazimierzem Braunem*, „Topos” 2006, nr 4, s. 101.

<sup>457</sup> Por. *Iść jeszcze dalej. Rozmowa z Kazimierzem Braunem*, WCSN, s. 26. Por. J. Stolarczyk, *Nota edytorska*, w: T. Karpowicz, *Dzieła zebrane*, t. 3: *Słoje zadrzewne*, Wrocław 2013, s. 357.

<sup>458</sup> Norwid w *Rzeczy o wolności słowa* mówi o oddalaniu się ludzkości od mowy pierwotnej, od stanu niewinności, czyli od „sfery słów-wielkich”, które zachowywały pierwotną jedność słów i rzeczy. Zob. J. Mueller, *Biblijny wiatr wielkich słów. Norwid, Karpowicz – reaktywacja pytań*, w: eadem, *Stratygrafia*, s. 168–169.

<sup>459</sup> Karpowicz przyjaźnił się z Paulem Engleem, entuzjastą Norwida, poetą i gospodarzem programu stypendialnego, w ramach którego poeta wyjechał do USA. Engle namawiał go do przekładu *Vade-mecum* na język angielski, jednak zamiaru tego nie zrealizował. Kilka wierszy Norwida ukazało się w piśmie „Polish Review” (1983, No. 2). Zob. F. Kujawinski, T. Tabako, op. cit., s. 84. Por. T. Karpowicz, list z 31 grudnia 1982 roku, HK, s. 424. O łączącym obu poetów doświadczeniu amerykańskim zob. m.in. *Ta, co nami tak strasznie pomiata – poezja. Rozmowa z Anną Frajlich*, WCSN, s. 33–41.

daje się istotne, wzięwszy pod uwagę ewangeliczne motywy stanowiące ramę kompozycyjną *Słów zadrzewnych*<sup>460</sup>.

Stanisław Barańczak wypowiadał się dość krytycznie o tym, na ile Awangarda Krakowska zdołała przepracować dorobek Norwida<sup>461</sup>. Być może z jego zdaniem zgodziłby się Karpowicz, który w swojej twórczości powracał do Norwidowskiego dziedzictwa i pragnął je na nowo odkryć<sup>462</sup>. Barańczak rozważa kwestię Norwidowskiej otwartości, którą chciałby widzieć nie w kategoriach semantycznej klarowności, lecz raczej niechęci do wszelkiego dogmatyzmu, przyjmowania różnych punktów widzenia, form i technik, a także podtrzymywania dialogu z odbiorcą<sup>463</sup>. Tak rozumiany projekt poezji otwartej znajduje – jak sądzę – swoje istotne (odmienne, choć do pewnego stopnia zbieżne) kontynuacje w twórczości obojga bohaterów tej rozprawy.

Metaforą otwarcia posługuje się również Piotr Śniedziewski, gdy mówi o istnieniu podwójnej logiki dzieła w poezji Norwida. Z jednej strony tekst jest zwrócony ku swemu wnętrzu, ale z drugiej otwie-

<sup>460</sup> Zob. T. Karpowicz, *Pielgrzym i jego „veritas”*, E, s. 192–193. Por. idem, *Z przechadzki we śnie Prometeusza*, E, s. 211–218.

<sup>461</sup> Por. „O ile niezrozumienie Norwidowskiej »ciemnej« intelektualnej liryki przez poetów Skamandra wydaje się niemal oczywiste, o tyle niepamięć Awangardy Krakowskiej jest w tej kwestii rzeczą bardziej symptomatyczną. Sprawa ta rzuca światło na podstawowy deficyt filozoficzny tej szkoły poetyckiej, tj. jej brak zainteresowania zagadnieniami historycznymi i etycznymi. [...] Na dodatek opór Awangardy Krakowskiej wobec dydaktyzmu i odrzucenie ironii sprawiło, że niemożliwe stało się dla nich poznanie tajemnicy Norwidowskich odkryć w zakresie dykcji poetyckich, poczynionych długo przed tymi, których sami dokonali”. S. Barańczak, *Using and Abusing Norwid. Modern Polish Poetry in Search of a Tradition*, w: *Cyprian Norwid (1821–1883). Poet, Thinker, Craftsman*, eds. B. Mazur, G. Gömöri, London 1988, s. 170. Tekst ukazał się w anglojęzycznej monografii wydanej z okazji stulecia urodzin poety.

<sup>462</sup> W dalszej części Barańczak stawia tezę o dwóch sposobach widzenia dziedzictwa poety przez poetów powojennych – dla niektórych (np. Mieczysław Jastrun) Norwid okazuje się „otwarty”, dla innych (np. Stanisław Grochowiak) pozostaje „nieprzejrzysty” (*opaque*). Zob. ibidem, s. 173–177.

<sup>463</sup> Zob. ibidem, s. 176. Teza o wewnętrznej otwartości jako istotnej właściwości poezji autora *Vade-mecum* pojawiła się już m.in. w artykule Jana Błońskiego *Norwid wśród prawnuków* z 1967 roku. Zob. ibidem, s. 173. Por. J. Błoński, *Norwid wśród prawnuków*, „Twórczość” 1967, nr 5, s. 67–94.

ra się na to, co na zewnątrz, gdyż potrzebuje spojrzenia czytelnika – w tym sensie można mówić o lekturze jako otwarciu (dzieła, świata poetyckiego, horyzontów poznawczych czytelnika etc.)<sup>464</sup>. Autor pisze także o nowoczesnym sposobie pojmowania pisma przez polskiego poetę – w kategoriach przestrzennych, a nie wyłącznie linearnych. Co więcej, fragmentaryczność poezji Norwida skłania do mówienia o niej raczej jako o poetyckim projekcie aniżeli dziele zamkniętym i ostatecznym<sup>465</sup>. Zjawiska te w różnych formach powracały w historii dwudziestowiecznych awangard, włącznie z kategorią milczenia pojmowanego u Norwida jako lingwistyczny i komunikacyjny eksperyment. Niedopowiedzenie, elipsa, przemilczenie czy też „gubienie” to konstytutywne elementy programu poetyckiego Miłobędzkiej. Choć nie jest dla niej tak istotny jak Leśmian, to pojawia się wśród autorów, którzy należą do tradycji poezji opartej na ruchu i zmianie<sup>466</sup>. Jednak Miłobędzka niechętnie przystaje na pomysł rozpatrywania niektórych jej konceptów przez pryzmat tych norwidowskich, do czego dąży Karpowicz we własnej lekturze jej poezji<sup>467</sup>.

---

<sup>464</sup> Zob. P. Śniedziewski, *Mallarmé – Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce*, Poznań 2008, s. 198. Zdaniem badacza według Norwida poeta „może zasugerować lekturę, ale nie jest to jedyna możliwa lektura. Poeta otwiera jakby drzwi wejściowe i pokazuje różne możliwości wpisane w tekst”. Ibidem, s. 227.

<sup>465</sup> Ibidem, s. 107–109.

<sup>466</sup> Por. „Poezja próbuje powiedzieć to, czego nie da się powiedzieć. Dlatego bywa bezwzględna, a nawet okrutna wobec języka. Każda poezja, która na to miano zasługuje, zostawia ślad w języku, którym mówimy. Myślę przede wszystkim o romantykach – o Słowackim i Norwidzie. Myślę o Leśmianie, Białoszewskim, Karpowiczu. Dziś wiem, że te moje olśnienia były wyborem określonej tradycji. Każdy z tych poetów stworzył inny język porozumiewania się ze światem, ale zasadą tych języków jest ruch”. K. Miłobędzka, *W biegu szukam słów*, s. 40.

<sup>467</sup> W *29 pytaniach i odpowiedziach* Karpowicz pyta o związek wyrażenia „coś z tego, co mój głos rozluźni w zawołaniu” z jej wiersza o takim samym incipicie z tomu *Dom, pokarmy* z Norwidowską *Modlitwą*, w której padają słowa: „To rozwiąż jeszcze głos – bo anioł woła”. Fragment ten musiał być dla autora *Metafory otwartej* istotny, skoro planował opatrzyć rozprawę o poezji Norwida tytułem *Głos rozwiązujący*. Miłobędzka przyznaje, że można tu mówić o pewnym związku z myślą Norwida. Zob. K. Miłobędzka, T. Karpowicz, *29 pytań i odpowiedzi*, s. 177.

W ujęciu autora *Słojów zdrzewnych* awangardowe poszukiwania ściśle wiążą się z tradycją norwidowską<sup>468</sup>.

Ostatnią postacią w tym zestawieniu będzie Julian Przyboś. Karpowicz otwarcie mówił o poetyckim „terminowaniu” u autora *Sytuacji lirycznych*, poświęcił mu kilka esejów, w których posługiwał się autorską kategorią „nadwartości słowa”, oznaczającą pewną typową dla poezji, ale szczególnie wyraźną u poetów awangardy skłonność do tworzenia komunikatów o naddatku semantycznym, tj. znaczących więcej, niż wynikałoby to z ich treści<sup>469</sup>. Jak zaznaczałam, koncept „metafory otwartej” również ma Przybosiofską proveniencję. U obu poetów – mających chłopskie pochodzenie – silna jest obecność motywów ze świata natury, które ulegają różnorodnym przekształceniom<sup>470</sup>. Zbigniew Bieńkowski widział w Karpowiczu kontynuatora projektu poezji Przybosia, który nie tyle przerósł swojego mistrza, ile zradykalizował jego postulaty<sup>471</sup>. Erazm Kuźma pisał o tym, że Karpowicz wchodzi w dialog z wizją poezji Przybosia, przeciwstawiając „narzędziu ze światła” swoje światło „odwróco-

<sup>468</sup> Por. „Wyłazi problem Norwida, jego wspaniałej teorii milczenia, jakże prekursorskiej i jakże aktualnej. Teoria międzysłowa (Peiper) jest dalszym rozwinięciem tezy Norwida”. T. Karpowicz, list bez daty, najprawdopodobniej z listopada 1964 roku, HK, s. 86.

<sup>469</sup> Nadwartość słowa Karpowicz określa jako „wzrastającą masę ewokacyjną w pojedynczym słowie”. Idem, *Słowo u Przybosia*, E, s. 267. Por. idem, *O nadwartości słowa w poezji Przybosia*, E, s. 251–260; idem, *Poeta nadmiaru czy niedosytu*, „Odra” 1970, nr 12, s. 17–22.

<sup>470</sup> Zob. E. Winiecka, *Spóźnione obecności*, s. 154; J. Roszak, *Tymoteusz Karpowicz*, PW, s. 193.

<sup>471</sup> Por. „Metodą najmniej słów, narzędziem także ze światła [Karpowicz – K. G.-P.] wdziera się tam, gdzie Przyboś nie sięga: w niemożliwość”. Z. Bieńkowski, *Poezja niemożliwa*, s. 150. Por. K. Krason, *Echa poezji Przybosia w „Żywych wymiarach” Karpowicza*, w: *Stulecie Przybosia*, red. S. Balbus, E. Balcerzan, Poznań 2002, s. 79–92. Por. „Poezja Karpowicza stanowi najdalej posuniętą ewolucję modelu poezji zaproponowanego przez »Zwrotnicę«, konsekwencję tego systemu; jak Peiper w postulacie regularnego rymu oddalonego widział konsekwencję i analogię nowego układu społecznego, nowych stosunków społecznych, tak Karpowicz w języku widzi – świat”. A. Waśkiewicz, *Metonimia świata (o poezji Tymoteusza Karpowicza)*, „Poezja” 1970, nr 3, s. 55.



ne<sup>472</sup>. Joanna Roszak twierdzi, że autor *Kamiennej muzyki* podejmował dialog z przedwojennym awangardystą (oraz innymi twórcami) na zasadzie absorpcji, czyli swego rodzaju „rozpuszczania się” obcego tekstu w nowym tekście, przy czym dotyczy to raczej strategii i technik niż konkretnych „cudzych głosów”<sup>473</sup>. Karpowicz poświęcił temu poecie cykl *Miejsce na Ziemi. Miejsce w istnieniu*, w którym dokonał specyficznego „odwrócenia” fragmentów *Pytania o miejsce na Ziemi* Przybośia, przeplatając je z własnymi tekstami<sup>474</sup>.

Przyboś uznawał poezję Karpowicza za obiecującą, nazwał go „dojrzałym, wielkiej czystości lirykiem”<sup>475</sup>. Przyznawał, że w wielu kwestiach ich poglądy są bliskie, jednak z czasem coraz więcej zaczęło ich dzielić<sup>476</sup>. Późny Przyboś kieruje się w stronę „poezji ziemi”, mówi o bezpośrednim doświadczeniu człowieka zanurzonego w historycznym konkretnie, Karpowicz kreuje zaś projekt świata poetyckiego, rządzącego się własnymi, nadawanymi na prawach *licentia poetica* zasadmi. Późne tomy Karpowicza pokazują, jak bardzo jego droga twórcza oddaliła się od Przybośiowskiej poetyki, i obrazują wielokierunkowość polskiej awangardy poetyckiej. Karpowicza – sceptycznego wobec wizji późnego Przybośia opartej na zaufaniu do rozumu oraz afirmacji rzeczywistości – z autorem *Pióra z ognia* łączyło jednak maksymalistyczne rozumienie zadań sztuki, pragnienie nadmiarowości, ale i skupienie na tym, co zmysłowe, konkretne,

---

<sup>472</sup> Zob. E. Kuźma, *Odwrócony Przyboś, czyli Karpowicz*, w: *Przez znaki – do człowieka*, red. B. Sienkiewicz, współpraca A. Legeżyńska, W. Wielopolski, Poznań 1997, s. 121–130.

<sup>473</sup> Zob. J. Roszak, *Synteza mowy*, s. 124.

<sup>474</sup> Zob. T. Karpowicz, *Miejsce na Ziemi*, s. 8–9; J. Przyboś, *Pytanie o miejsce na ziemi*, w: idem, *Sens poetycki*, t. 2, Kraków 1967, s. 245–249. Por. E. Winiecka, *Miejsce na ziemi, miejsce w istnieniu*, w: *Przyboś dzisiaj*, s. 357–379.

<sup>475</sup> J. Przyboś, *Liryka Karpowicza*, w: idem, *Sens poetycki*, t. 2, s. 167.

<sup>476</sup> Por. „Niewiele jest poetów w Polsce, którzy są mi tak bliscy jak Karpowicz. Urzeczywistnił on w nowy sposób podobny ideał poetycki. Był czas, kiedy najogólniej biorąc – siedłem w tym samym kierunku, co teraz on. Kierunek ten porzuciłem, od poezji lotu i wnikliwości wróciłem do poezji ziemi i waliki. A Karpowicz posunął się dalej, odciążył swoją fantazję od bezwładu rzeczy, zrzucił balast, i wzniósł się w lot wolny. Na tej wysokości wyobraźni świat dotykalny i widzialny, świat wszystkich zmysłów przemienia się w »znaki równania«.” Ibidem, s. 163.

doświadczeniowe<sup>477</sup>. Osobnym, interesującym na tym tle zagadnieniem byłyby związki modelu poezji Przybosia z poetyką Leśmiana<sup>478</sup>.

Przedstawiciel Awangardy Krakowskiej wydawał się wracać do takich Leśmianowskich motywów, jak świat w ciągłym ruchu, nicosis i utrata czy to, co nazywa „rodzącym językiem”<sup>479</sup>. Język rejestrujący stan przemiany, który niejako wydarza się na oczach czytelnika, to istotna właściwość projektu Miłobędzkiej, świadcząca o jego bliskości z idiomem Leśmiana. W tym miejscu ujawnia się też zasadnicza rozbieżność programu autorki *Imieśłowów* z wizją Przybosia, szczególnie w okresie powojennym. Miłobędzka zdradzała niechęć do twórczości tego poety, obdarzonego wyobraźnią raczej konstruktywistyczną niż taką, która z uważnością pragnie uchwycić przemiany świata<sup>480</sup>. Poetyka Przybosia stanowi jednak punkt odniesienia dla badaczy Miłobędzkiej. Anna Kałuża zwraca uwagę na zasadniczą różnicę między tymi awangardowymi projektami – to całkowicie różny stosunek do zmiany<sup>481</sup>. Anna Legeżyńska z kolei w kontekście

<sup>477</sup> E. Winiecka, *Miejsce na ziemi*, s. 361.

<sup>478</sup> Zdzisław Łapiński, idąc tropem Michała Głowińskiego, który w książce *Zaświat przedstawiony* wskazał na istnienie związków między poetykami Leśmiana i Przybosia, pisze o nich jako o dwóch modelach poezji nowoczesnej. Zob. Z. Łapiński, *Dwaj nowocześni: Leśmian i Przyboś*, „Teksty Drugie” 1994, nr 5–6, s. 79–87.

<sup>479</sup> Por. „Poezje Leśmiana noszą w sobie ślady [...] zmagania się z zatrącią. Wyraża się ono w swoistym, rodzącym języku. Leśmianowy świat żywiołu, zmierzchy i jasności, trawy i zwierzęta, pół-ludzie i pół-bóstwa tęsknią za swoim urodzeniem. [...] Ale takie samoródtwo poezji nie zadowala. [...] Nowa Sztuka, budująca na niewyczerpanej wierze w człowieka, w zwycięską myśl jego celowego wysiłku, przejść musi ponad Leśmianem”. J. Przyboś, *Mój Leśmian*, w: *Poeci żywiołu. Sergiusz Jesienin i Bolesław Leśmian*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1926, nr 7. Cyt. za: Z. Łapiński, op. cit., s. 80.

<sup>480</sup> Choć Karpowicz stwierdza, że „w nieustępliwości przedzierania się do początku znaku, przedistnienia znaczenia, wspólnego fałszu słowa i rzeczy” poezja Miłobędzkiej wydaje się bliska idiomowi Przybosia, to poetka podchodzi do niego krytycznie: „[...] wobec żywiołowości, rozrzutności, ukrytych przeistoczeń Leśmiana, Przyboś wydaje się kostyczny, sztuczny. [...] Za dużo wie i widzi, za mało przeczuwa”. Cyt. za: K. Miłobędzka, T. Karpowicz, *29 pytań i odpowiedzi*, s. 135.

<sup>481</sup> Por. „To, co u Przybosia jest eksplozją i wybuchem, u poetki przypomina płynny, ciągle przeobrażający się kosmos: życie w potoku, »wir przemiany«”. A. Kałuża, *Więcej matki*, s. 239.

cie *Imiastów* przypomina o tradycji autorskiego projektu książki awangardowej, reprezentowanej przez duet Strzemińskiego i Przybosia<sup>482</sup>. Joanna Orska określa zaś poetkę jako „późną konstruktywistkę”<sup>483</sup>. Badaczka przygląda się różnym sposobom konstruowania zdań w poezji awangardowej, zwracając uwagę na zasadniczą odmienność zdania peiperowskiego (tj. „zdania rozkwitającego”) od zdania Przybosia, opartego na elipsie (byłoby to zatem zdanie raczej „zwijające się”)<sup>484</sup>. Składnia Miłobędzkiej, choć wykorzystuje przemilczenie, elipsę i miejsce puste, opiera się jednak, zdaniem Orskiej, raczej na metodzie tworzenia zdań w budowie, zdań wciąż rozwijających się, niegotowych, wielokrotnie rozpoczynanych<sup>485</sup>.

Przywołane konteksty okazują się istotnymi odniesieniami dla lektury poezji Karpowicza i Miłobędzkiej głównie dlatego, że badacz może znaleźć ich źródła i motywacje w różnego rodzaju tekstach tych autorów. Przewijając się w tekstach poetyckich, autokomentarzach i esejach obojga autorów, stanowią ważne punkty nie tylko na ich własnych, indywidualnych, choć częściowo nakładających się na siebie horyzontach myślenia o sztuce i poezji, lecz także na rozleglejszej intertekstualnej mapie powojennej awangardy. Powyższy przegląd jest z konieczności jedynie wstępem do bardziej szczegółowych badań – skłaniają do tego różnego rodzaju „dialogi”, jakie oboje poeci prowadzą zarówno ze sobą nawzajem, jak i z innymi twórcami.

<sup>482</sup> Zob. A. Legeżyńska, „*Lingua defectiva*”. O poezji Krystyny Miłobędzkiej, W, s. 433. Autorka włącza do tej tradycji również Karpowicza i Białoszewskiego.

<sup>483</sup> J. Orska, *Nieobecność Miłobędzkiej*, s. 60. Jak przekonuje badaczka w innym miejscu, Miłobędzka niejako „spóźniła się” na ważny tekst Janusza Sławińskiego *Próba porządkowania doświadczeń*, a Karpowicz w *Metaforze otwartej* wydaje się wpisywać w ten nurt krytyki poezji powojennej, który reprezentował autor *Tekstów i tekstów*. Co ważne, patronem jego lektury zdecydowanie jest Przyboś, właściwie nieobecny wówczas w dyskusji literackiej w Polsce wobec zwycięstwa „bieguna Miłosza”. Zob. eadem, *Życie słowa*, s. 107.

<sup>484</sup> Zob. eadem, *Życie słowa*, s. 119–120. Por. „Poetka podchodzi więc do swego zadania jeszcze bardziej radykalnie niż Przyboś, naruszając normę pełnego i poprawnego wypowiedzenia. Jest prawdziwą składniową mistrzynią »międzysłowia« – doprowadza awangardowy eksperyment do – wydawałoby się – ostatecznych konsekwencji, które uniemożliwione zostają tu paradoksalnie przez odwagę psucia logiki wypowiedzi »pełnym zdaniem«”. Ibidem, s. 128.

<sup>485</sup> Zob. ibidem, s. 124.



CZĘŚĆ II

**Wiersz jako spotkanie.**

**Wybrane obszary lektury relacyjnej**



## ROZDZIAŁ 1

# Niemożliwa całość. Awangardyst(k)a wobec świata

### Nieudane „zamachy na Wszystkość”

Pierwszym zagadnieniem w części interpretacyjnej postanowiłam uczynić postawę twórczego maksymalizmu i dążenie do holistycznej ewokacji świata w poezji. U Tymoteusza Karpowicza i Krystyny Miłobędzkiej uwagę zwracają tekstowe figury całości – niemożliwej do osiągnięcia i językowego przedstawienia. Rzeczywistość w swej złożoności i dynamice jawi się jako wyzwanie, z którym poeta powojenny próbuje się zmierzyć, a świadomość nieprzystawalności języka do niej staje się przeszkodą w realizacji awangardowych ambicji. Tytułowe „zamachy na Wszystkość” (formuła zaczerpnięta z wiersza Juliana Przybosia) będą tu rozumiane jako dążenie do osiągnięcia maksymalnie holistycznej perspektywy poetyckiego oglądu, podsyte pełną gorzkiej ironii świadomością własnej porażki<sup>1</sup>. Neologizm „Wszystkość” oznacza coś więcej niż pospolite „wszystko”, morfem „-ość” czyni tutaj z zaimka rzeczownik abstrakcyjny, a także odsyła do takich pojęć, jak „rzeczywistość” czy „całość”.

---

<sup>1</sup> Por. „A jednak napisałem ten poemat – o czym? znowu, / nieskończenie znowu o poezji? a więc / o niczym, a raczej: o wszystkim które / prawie że dotyka niczego, czyli: / o nieskończonych moich zamachach na Wszystkość!” J. Przyboś, *Więcej o manifest*, w: idem, *Więcej o manifest*, Warszawa 1962, s. 67. Por. „A ono nie jest całością, bo się nie kończy, / bo jeśli co jest, jest wieczny początek”. Idem, *Próba całości*; cyt. za: E. Balcerzan, *Przez znaki – do człowieka*, red. B. Sienkiewicz, współpraca A. Legeżyńska, W. Wielopolski, Poznań 1997, s. 210. Zbliżone określenie pojawia się także w odniesieniu do Miłobędzkiej. Por. „Ująć wszystko i nie pozostawić niczego poza słowem. Zamach na wszystko. Tak powstaje wybitna poezja”. K. Wojtyła, *Gubione paradoksy*, W, s. 303.

W refleksji nad poezją Karpowicza i Miłobędzkiej ważna będzie idea stworzenia tekstu, który zawierałby w sobie świat, ale też tekstu jako samowystarczalnego świata<sup>2</sup>. Myśl ta, bliska szkole formalnej, a później szczególnie strukturalistom, w poezji powojennej staje się przedmiotem krytycznego namysłu. O idei autonomiczności literatury pisał również Andrzej Falkiewicz w posłowniu do *Słojów zadrzewnych*. Książka ta w ujęciu krytyka jawi się jako samowystarczalny, samozwrotny system, zorientowany raczej na nieograniczoną semiozę niż mimetyczną ewokację wycinka rzeczywistości i w tym sensie jest ona reprezentatywna dla artystycznych poszukiwań w sztuce XX wieku:

[Teksty dwudziestowieczne] są możliwie najbardziej kompletnymi alternatywami dla naszego świata, światami równie możliwymi jak nasz. Dążenie do kompletności wypowiedzi, do radykalnej „tekstowości”, było i pozostaje nadal strategią sztuki tego stulecia.

Dwudziestowieczny tekst to świat dla siebie, ustawiony paralelnie obok świata, o którym mniemamy, że jest rzeczywisty<sup>3</sup>.

Późny modernizm problematyzuje jednak to zagadnienie i czyni starania, by przełamać zakładaną autonomiczność literatury. Eksperymentująca sztuka powojenna kieruje się w stronę autentyczności i konkretności, fascynuje się fragmentem, stwarza miejsce zarówno dla „cudzego głosu”, jak i wyznania. Mówi o tym Hal Foster: „[...] sztuka eksperymentująca w latach sześćdziesiątych [...] z jednej strony miała dążyć do osiągnięcia autonomii w myśl logiki dominującej w późnym modernizmie, z drugiej natomiast – przekroczyć tę au-

<sup>2</sup> Por. „[...] dzieło sztuki jest skończonym modelem nieskończonego świata. Dzieło sztuki jest w zasadzie odzwierciedleniem nieskończoności w skończoności, całości w epizodzie i choćby dlatego nie może być zbudowane jak kopia obiektu we właściwych mu formach. Jest ono odbiciem jednej rzeczywistości w innej, czyli zawsze przekładem. [...] Modelując nieograniczony obiekt (rzeczywistość) środkami ograniczonego tekstu, dzieło sztuki swoją przestrzenią zastępuje nie część (a raczej nie tylko część) obrazowanego życia, lecz całe to życie w jego bogactwie. Każdy poszczególny tekst modeluje jednocześnie i pewien częściowy, i uniwersalny przedmiot”. J. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*, tłum. A. Tanalska, Warszawa 1984, s. 300.

<sup>3</sup> A. Falkiewicz, „Dlaczego uparłeś się mówić ze mną tak niejasno?”, SZ, s. 335.



tonomię i wejść na ogromny obszar kultury, ówczasnie definiowanej jako tekst<sup>4</sup>.

W perspektywie tych dwóch konkurencyjnych wizji literatury sytuują się projekty poetyckie Karpowicza i Miłobędzkiej. Jako poeci świadomi tradycji i proponujący nową, krytyczną wizję poezji awangardowej w drugiej połowie wieku próbują zająć stanowisko wobec dwóch koncepcji, które zapalały wyobraźnię poetów tego stulecia. Pierwszą z nich byłaby idea radykalnego odnowienia języka poetyckiego, drugą zaś – marzenie o stworzeniu języka totalnego, zdolnego wyrazić całość ludzkiego doświadczenia. O ile pierwszą kojarzymy z twórcami eksperymentującymi z kręgu różnych nurtów awangardowych (m.in. *écriture automatique* surrealistów, zaum rosyjskich futurystów, twórczość Ezry Pounda i imagizm, OuLiPo, Miron Białoszewski), o tyle druga częściej charakteryzuje projekty określane jako modernistyczne (Stéphane Mallarmé, James Joyce, Pound w *Cantos*, Czesław Miłosz). Można by zaryzykować tezę, że w pierwszym przypadku „zamach na Wszystkość” dotyczy wyrażenia języka, w drugim zaś – rzeczywistości.

Napięcie między dążeniem do niemożliwej całości a nieuniknioną fragmentaryzacją zarówno przedstawień, jak i doświadczeń stanowi jeden z ważniejszych problemów w refleksji o sztuce już od połowy XIX wieku<sup>5</sup>. Chodziłoby tu więc z jednej strony o maksymalizację zdolności języka do wyrażania, z drugiej – o redukcję obszarów niewyraźności. Karpowicz i Miłobędzka, jako autorzy projektów lokujących się w orbicie szeroko pojętych kategorii modernizmu i awangardy, wydają się zafascynowani obiema możliwościami. Idee te w wierszotwórczej praktyce szybko okazywały się utopijne w obliczu niedoskonałości literackich przedstawień i ograniczeń ludzkiej percepcji. Poeta staje się zatem tym, kto diagnozuje stan świadomości człowieka ponowoczesnego, bada jego relacje ze światem i z językiem. Dzięki niedoskonałym tekstowym śladom zawiązują się

---

<sup>4</sup> H. Foster, *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2010, s. 95.

<sup>5</sup> Zob. m.in. M. Kmiecik, *Porządkowanie awangardy*, „Wielogłos” 2012, nr 2, s. 86.

i otwiera nieskończona rozmowa z Innym, drugim człowiekiem, podobnie jak poeta wrzuconym w świat.

Andrzej Skrendo łączy modernistyczny wzrost świadomości językowego uwarunkowania literatury z diagnozowaną przez literatów utratą związku między słowami a rzeczami<sup>6</sup>. Jak się zdaje, problem ten znajduje się również w centrum zainteresowania obojga powojennych awangardystów. W znanym wierszu *Kot* Karpowicz pisał wprost: „przybliż mi się słowo do rzeczy jak usta do ust”<sup>7</sup>. Miłobędzka z kolei zadaje sobie pytanie, jak zredukować „odstęp od myślę do mówię”<sup>8</sup>. Konsekwencją odkrycia owej przepaści między słowem a światem byłoby melancholijne spojrzenie w stronę tego, co niewyraźalne – gest charakterystyczny dla poezji, która skupia się na języku. Język staje się substytutem utraconego związku między doświadczaną bezpośrednio rzeczywistością a opowieścią o niej, dlatego Skrendo mówi o „poezji lingwistycznej” jako niemożliwym do spełnienia – i wyczerpania – projekcie epistemologicznym.

O idei niemożliwej całości mówili w autokomentarzach poeci oraz krytycy w kontekście projektów Karpowicza i Miłobędzkiej. Karpowicz w liście do Bogusławy Latawiec i Edwarda Balcerzana pisał:

Z tymi wierszami [...] są kłopoty. Uwikłałem się już chyba śmiertelnie, w panoramiczne horyzonty myślenia wielkimi całościami. Trzymam za pysk każdy mój tekst, który chciałby wcześniej, samodzielnie poszczekać. Teksty zmieniam bezustannie (wraz z obrazami). Jak tylko upewnię się, że w jakiejś jednostce wypowiedzi ułożył się już na dobre duch całości (kolizm [holizm?]) – przyślę niezwłocznie<sup>9</sup>.

Karpowicz ujawnia się jako ten, kto trzyma swoją poezję na uwięzi, szarpie się z nią, toczy beznadziejną walkę ze słowem, której stawką jest niemożliwa doskonałość. To poeta progresywny, oczekujący na to, co może nadejść. Jacek Łukasiewicz wskazywał na napięcie mię-

<sup>6</sup> Zob. A. Skrendo, *Poezja lingwistyczna jako projekt epistemologiczny. Zerwanie, ustanowienie, zawieszenie*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2006, nr 13, s. 24.

<sup>7</sup> T. Karpowicz, *Kot*, SZ, s. 104.

<sup>8</sup> K. Miłobędzka, *Zapisać bieg myśli...*, ZG, s. 212.

<sup>9</sup> B. Latawiec, *Julian Przyboś, Tymoteusz Karpowicz i...*, „Topos” 2012, nr 5, s. 84.

dzy uporządkowaniem a bogactwem rozpleniających się obrazów i znaczeń w poezji Karpowicza. Żywiół chaosu sąsiaduje tu z matematyczną niemal precyzją i symetrią<sup>10</sup>. Innym wymiarem dążenia do całościowości jest integralność kompozycyjna jego późnych tomów, ograniczająca autonomię poszczególnych wierszy w nich zawartych, a każda część książki ma określone miejsce w planie całości. Owa całość ukrywa się jednak przed czytelnikiem – poeta mnoży zasieki i piętrzy lekturowe trudności, a skrupulatna analiza części nie daje jednoznacznej odpowiedzi na temat wymowy całości<sup>11</sup>. Również Elżbieta Winiecka dostrzega w projekcie Karpowicza „marzenia o Wielkiej Jedności”, wpisuje je w kontekst idei Księgi, przywołując nazwiska Mallarmégo i Jorge Luisa Borgesa; mówi także o „terrorze holizmu” i „terrorze uporządkowania” w *Słojach zadrzewnych*<sup>12</sup>. Całość to dla Karpowicza również język rozumiany jako system, autonomiczne uniwersum. Niedoskonałe tworzywo okazuje się głównym przeciwnikiem w walce o to, by „odpowiednie dać rzeczy słowo”<sup>13</sup>.

Karpowicz niemal zawsze – poza fragmentami nacechowanymi gorzką ironią – gdy mówi o swej twórczości, traktuje ją niezwykle poważnie, często używa określeń „walka” czy „zmagania”<sup>14</sup>. To

<sup>10</sup> Por. „To poszukiwanie całości jest niewątpliwe u Karpowicza, w konstruowaniu i rekonstruowaniu swego dzieła. Ta konstrukcja ma ogarnąć wszystko, być rodzajem olbrzymiej encyklopedii, innej, prawdziwszej, zmetaforyzowanej, pokazującej wszystko lepiej niż pokazują schematy naszej percepcji. Ma prowadzić do sedna, ująć całość w związkach elementów”. *Zapanować nad tym żywiołem... Z prof. Jackiem Łukasiewiczem rozmawia Przemysław Romański*, „Stromy” 2009, nr 1–2, s. 25–26.

<sup>11</sup> Ibidem.

<sup>12</sup> Zob. E. Winiecka, *Z wnętrza dystansu. Leśmian – Karpowicz – Białoszewski – Miłobędzka*, Poznań 2012, s. 226–227.

<sup>13</sup> C. Norwid, *Za wstęp (ogólniki)*, w: idem, *Vade-mecum*, oprac. J. Fert, Wrocław 1990, s. 14. O pragnieniu wyjścia poza ciasne granice języka pisze także Paweł Mackiewicz: „Język, który bada własne granice, poznawalną rzeczywistość ograniczając do strefy swoich wpływów, najwyraźniej jest dla autora *Sztuki niemożliwej* zjawiskiem niewystarczającym, przestrzenią zbyt ciasną, by w niej jedynie zamieszkiwać”. P. Mackiewicz, *W oku umarłego ptaka. Zwykle miasta Tymoteusza Karpowicza*, w: *Nauka chodzenia. Teksty programowe późnej awangardy*, t. 1, red. W. Browarny, P. Mackiewicz, J. Orska, Kraków 2018, s. 249.

<sup>14</sup> W wywiadzie z Ryszardem Sawickim Karpowicz zdaje się twierdzić, że wartościowa sztuka może zaistnieć tylko w niesprzyjających okolicznościach, a jej

gra o wielką stawkę, którą podejmuje się wciąż od nowa, na próżno świadomości porażki. Dążenie do niemożliwej artystycznej doskonałości trzeba również widzieć w kontekście biograficznym. Karpowicz, jako człowiek od wczesnej młodości niepełnosprawny, nie tylko zmagał się z życiowymi trudnościami, lecz także na polu języka walczył z brakiem, chcąc być może jakoś zrekompensować swoją cielesną niedoskonałość za pomocą „protezy” stworzonego przez siebie języka<sup>15</sup>.

Wszystkie trudności, które czytelnik będzie miał ze mną do końca mego istnienia jako „słowiarza” [...], wynikają z tego, że pozostaję pod ogromnym wrażeniem pewnego całościowego widzenia rzeczywistości, które można określić swoistym „unizmem” bycia i tworzenia (można też użyć dość popularnego terminu „holizm”). Kiedy zaczynałem swoje pierwsze teksty, wiedziałem, że one niczego nie kończą, a tylko zaczynają, i że uwikłają mnie w wielką rozprawę, holistyczną bitwę, której stawką jest zobaczenie życia w jak największej ilości wymiarów, znaków, prawd. W ten sposób, z tomiku na tomik, aż do *Odwróconego światła* potęgowałem tę holistyczną wieloznaczność<sup>16</sup>.

---

tworzenie nieodłącznie wiąże się z trudem i opresją zewnętrzną. Stawia dość kontrowersyjną tezę, że dowodem na tę zależność jest rozkwit polskiej literatury pod zaborami. Na Karpowiczowskie rozumienie archetypu poety (polskiego) mocno oddziaływały romantyczne wyobrażenia; można tu mówić zarówno o wpływie opresyjnego systemu politycznego w kraju, który opuścił, jak i emigracji wewnętrznej. Zob. *Twórcza negacja – rozmowa o poezji. Z T. Karpowiczem rozmawia R. Sawicki*, „Wieloczas. Le temps pluriel” 1983, nr 1–2, s. 59.

<sup>15</sup> Poeta na skutek wypadku utracił lewe przedramię. Zob. J. Trznadel, *Metafizyczna „silva rerum”, czyli poezja możliwa i niemożliwa (o „Odwróconym świetle” Tymoteusza Karpowicza)*, PW, s. 267–274; M. Kokoszka, *Amerykańskie Wilno. O przyrodniczych zamiłowaniach Tymoteusza Karpowicza*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2017, nr 2, s. 157–161. Por. „W somatycznej, kodującej bóle fantomowej poezji Tymoteusza Karpowicza dostrzeżemy nie naukę chodzenia – nawiązując do tytułu tomu – a raczej naukę chwytania, uchwytywania. Wiersze autora *Słojów zadrzewnych* są »mechanicznie uszkodzone«: można postrzegać to jako konsekwencję utraty przez poetę ręki. Boli go to, czego nie ma; co chce być czymś więcej, niż jest”. J. Roszak, *Poezja krytyczna. Ciało kalekujące Tymoteusza Karpowicza*, w: *Nauka chodzenia*, t. 1, s. 228.

<sup>16</sup> T. Karpowicz, *Każde dzieło sztuki istnieje niejako podwójnie*, MK, s. 67–68.

Zatem holizm w *Odwróconym świetle* trzeba rozumieć jako próbę stworzenia całościowej opowieści o życiu człowieka, który przywodzi na myśl figurę everymana<sup>17</sup>. Jednak skoro na egzystencji jednostki nic się nie kończy, a wszystko dopiero zaczyna, musiała powstać szersza wypowiedź poetycka będąca głosem kultury, pamięci zbiorowej, doświadczenia pokoleń – tak chciał widzieć Karpowicz *Rozwiązywanie przestrzeni*, poemat ostatecznie niedokończony<sup>18</sup>.

Karpowicz mówił o holizmie zarówno w odniesieniu do własnej twórczości, jak i poezji Miłobędzkiej w eseju *Metafora otwarta*:

Miłobędzka niczego tak nie pragnie jak całości świata. Jest owładnięta ideą holizmu. [...] Poetka wychodzi tu z założeń pewnego typu „holizmu lingwistycznego” (i także filozoficznego), że język jest nie-dzielną całością, że wszystkie części mowy mają wspólny mianownik – akcję, że znaczenie jest ruchem, bo czynności człowieka wyprzedziły artykułowaną mowę ludzką, więc czasownik jest najstarszym i najbardziej adekwatnym instrumentem w nazywaniu zjawisk świata<sup>19</sup>.

Poetka mówi o pisaniu jako walce z pokusą dążenia do całości: „To jest moje doświadczenie braku łączności, rozsypania, a zarazem marzenie o nieosiągalnej całości. [...] Całość zmusza do szukania połączeń. Ale całości nie da się osiągnąć. Całość jest błędzeniem, wejściem w labirynt. Całość świata jest nieopowiadalna, na całość nie ma słów”<sup>20</sup>. A jednak Miłobędzka wiersze zapisuje, i to już od dekad, choć lapidarność ostatnich tekstów każe sądzić, że świadomość niemożności zapisu świata skutkuje ruchem ku milczeniu – z pokory wobec słowa. W kontekście wiersza *Matka* z tomu *Pokrewne*

<sup>17</sup> Por. „[...] Karpowicz podjął próbę wieloaspektowego scalenia zdekomponowanej rzeczywistości językowej”. A. Zawada, *Alchemik słowa*, „Pomosty” 2001–2002, t. 6–8, s. 128.

<sup>18</sup> Por. „Rozwiązywanie przestrzeni jest moją najdalszą próbą holistycznego widzenia rzeczywistości, która na pewno skończy się poznawczą kłęską”. T. Karpowicz, *Każde dzieło sztuki*, s. 68.

<sup>19</sup> T. Karpowicz, *Metafora otwarta. O poezji Krystyny Miłobędzkiej*, „To Be” 1999, nr 14, s. 231–232.

<sup>20</sup> K. Miłobędzka, *Gubione po drodze*, ZJ, s. 46. Por. J. Gutorow, „*Jesteśmy razem, ale każde z nas osobno*”. Krystyna Miłobędzka i „wspólne powietrze”, W.

wskazywała zaś na to, że bliskie jej jest myślenie o poezji otwierającej się na perspektywę holistycznego mówienia o świecie: „Czy można o ogromie i wspaniałości natury mówić inaczej, nie czując się jej dzieckiem? Czy w ogóle można o tym mówić? Ale przecież pragnienie ogarnięcia, zrozumienia niejasnej całości, w której się jest, nigdy człowieka nie opuszcza”<sup>21</sup>.

Aleksandra Zasępa mówi o holistycznym doświadczeniu świata u Miłobędzkiej<sup>22</sup>. Jej wiersze nie są ani otwarte, ani zamknięte, jak gdyby rzeczywiście były one „częstką jednego niedokończonego zdania”<sup>23</sup>. W tym kontekście warto przypomnieć, w jaki sposób Adam Poprawa skomentował sugestywny tytuł tomiku *Wszystko-wiersze*: „[...] idee Miłobędzkiej sprowadzają się do niemożliwości (i do też niemożliwego) ścisłego połączenia wszystkiego i wierszy”<sup>24</sup>. Ewelina Suszek nazywa natomiast ten tom zbiorem „holistycznym”, mając na myśli totalny, całościowy charakter tej książki, w której również papier i warstwa materialna stają się czynnikami znaczącymi<sup>25</sup>.

Wspólnym mianownikiem poetyckiego maksymalizmu obojga poetów byłaby zatem swoista holistyczna postawa wobec ewokowanej w wierszu rzeczywistości. W ich wypowiedziach przewija się przekonanie o jedności świata, które można nazwać specyficznym panteizmem – u Miłobędzkiej jest ono podszyte myślą Wschodu i krytyką podziału na podmiot i przedmiot. Holizm to przejaw postawy otwartości i gotowości na spojrzenie w kierunku tego, co nie-

<sup>21</sup> K. Miłobędzka, *Konieczność mówienia nowych*, ZJ, s. 16.

<sup>22</sup> Por. „Wyjście poza ludzką perspektywę (sic!) rodzi pragnienie ogarnięcia i zrozumienia tej niepojętej Wielkiej Jedni, wyobrażonej właśnie w postaci organicznego kręgu, przypominającego zamknięty obieg wirującej energii życia”. A. Zasępa, „*Czas jednoczący*”. Krystyny Miłobędzkiej „*zapisy stanu wojennego*”, w: *Doświadczając. Szkice o twórczości (anty)modernistycznej*, red. E. Bartos, M. Kłosiński, Katowice 2014, s. 130.

<sup>23</sup> K. Miłobędzka, *od kiedy jestem...*, ZG, s. 169. Por. A. Poprawa, *Wiesz, że wiersz. Wiersz? Wiesz? Że? Krystyny Miłobędzkiej kartki na brudno, na ostatecznie*, W, s. 259.

<sup>24</sup> A. Poprawa, *Wiesz, że wiersz*, s. 259.

<sup>25</sup> Zob. E. Suszek, *Szybkość, pośpiech, kompresja. Poetyka „przyspieszenia” w poezji Krystyny Miłobędzkiej*, Katowice 2014, s. 118.

znane, a także afirmacji świata w jego niestałości i różnorodności, co widać na przykładzie dwóch cytatów:

[...] trzeba odnaleźć w sobie możliwość rozumienia własnego życia nie jako zbioru oderwanych form bytu, lecz jako pewną ciągłość. Wszystko, co pojawia się na horyzoncie naszego życia, jest ciągle i stanowi fragment nieustannych procesów. [...] Czytelnik, który chce się zatem wślizgnąć w strumień treści *Słojów zadrzewnych*, powinien przede wszystkim odnaleźć w sobie ten całościowy byt, ujrzeć siebie jako cząstkę rytmu wszechświata, kosmosu<sup>26</sup>.

Poezja próbuje powiedzieć to, czego powiedzieć się nie da. Czasami się udaje. Ale można by do tego smoka-pozeracza wrócić, bo także chciałabym powiedzieć wielką całość. U siebie jednak nigdy się tego nie zobaczy. U innych to widzę. Innym się udaje. Na przykład widzę teraz bardzo dobrze to zamykanie – a jednocześnie otwieranie – olbrzymiego świata u Bashō, w tamtej poezji<sup>27</sup>.

Agata Kula zwraca uwagę na zasadniczą różnicę między tymi autorami – podczas gdy holizm Miłobędzkiej polega na pozostawaniu w bliskości ze światem za pomocą badawczego, lecz empatycznego spojrzenia poety, Karpowicz sięga po estetykę nadmiaru i programowego chaosu, jak gdyby chciał zawrzeć w wierszu więcej, niż jest on w stanie pomieścić<sup>28</sup>.

Sprawdźmy, co o problemie dążenia do niemożliwej całości powiedzą nam teksty:

Leżymy w rozszczępieniu światła  
pijemy z rozdartego źródła  
w czapce przepołowionej  
do połowy widoczni światu

<sup>26</sup> Świat niemożliwy. Z Tymoteuszem Karpowiczem rozmawia Stanisław Bereś, „Rzeczpospolita” 2005, nr 33–34, s. 11. Por. A. Falkiewicz, „Dlaczego uparłeś się”, s. 334–342.

<sup>27</sup> *Otwieranie świata*, SŚ, s. 56.

<sup>28</sup> Por. „Świat jest więc w wierszu o tyle, o ile go tam nie ma. Mówiąc inaczej: poezja Miłobędzkiej, chcąc ogarnąć wszystko, nie stara się opisać jak najwięcej. Zamiast tego próbuje być jak najbliższej świata – chce go w siebie wchłonąć i stać się jego częścią”. A. Kula, *Pisane na najmniejszym*, W, s. 243.

Pół słów nam się tylko udaje  
 pół liter wyzwala pióro  
 pół strumienia przepływa przez stopy  
 i połowa świeci gwiazdy

Wiecznie po drugiej stronie szumu  
 ciągle za granicami barw motyli skrzydeł

niby wieczka otwarte  
 szafirowych skrzyń  
 przewrócone po burzy ptaki<sup>29</sup>.

W tekście pierwotnie opublikowanym w tomie *Kamienna muzyka* elementy wykreowanego przez Karpowicza świata nie składają się w całość. Światło ulega rozszczepieniu, źródło zostaje rozdarte, a nad tym wszystkim świeci gwiazda – lecz tylko do połowy. Z poziomu opisu przestrzeni zewnętrznej przechodzimy do kwestii autotelicznych – słowa tylko w połowie okazują się adekwatne, udane, a pióro wyzwala tylko pół liter. Wydaje się, że ta druga połowa jest skrzętnie ukryta przed piszącym i nie może ujrzeć światła dziennego. Sytuacja ta wyzwala poczucie niespełnienia i zadziwienia. Jak to możliwe, by świeciła połowa gwiazdy? Jest to widocznie stan permanentny, taki, do którego już się przyzwyczajono, i mimo poczucia bezsilności nie można go zmienić, o czym świadczą określenia „wiecznie” czy „ciągle”.

Nie tylko świat ulega tego rodzaju fragmentaryzacji, również ci, którzy mówią w tym wierszu (pewna bliżej nieokreślona zbiorowość), pozostają jedynie do połowy widoczni dla świata. Niepełność i dojmujący brak są zarówno jakością owej rzeczywistości, jak i doświadczeniem podmiotowym. Nie da się znieść usytuowania „po drugiej stronie”, nie u źródła, lecz gdzieś na przeciwnym jego krańcu – bliskość jest pozorna, bo źródło pozostaje niedostępne. Nawet proste doznania zmysłowe, jak szum czy barwy motyli, okazują się „nie dość” percypowalne. Rozważania, jakie prowadzi podmiot zbiorowy tekstu, każą zapytać, czy nie można by uznać wiersza za za-

<sup>29</sup> T. Karpowicz, *Powaleni*, SZ, s. 78.



pis stanu umysłu poety, który uparcie szlifuje słowa w jednym celu: by ujrzeć wreszcie ową niemożliwą całość.

Zwraca uwagę metafora wieczka skrzyni – deminutyw w tym kontekście budzi zdziwienie, gdyż skrzynię jednoznacznie kojarzymy z ciężkim wiekiem, nie zaś z „wieczkiem”. Ponadto wieczka pozostają otwarte, nie chroniąc zawartości skrzyni. Wydaje się, że podmiot wchodzi w rolę takiego właśnie wieczka, pomocniczego elementu, narzędzia, które pomaga zachować porządek (w sensie bardziej ogólnym: w świecie). Tak możliwe staje się otwarcie „szafirowych skrzyni”, nie wiemy jednak, co one skrywają – brakuje jakiegokolwiek głosu z zewnątrz, który mógłby o ich zawartości zaświadczyć.

Kryzys związany z niemożnością osiągnięcia pełni nader mocno obrazuje metafora „przewróconych po burzy ptaków”. Ptaki w tym wierszu są nie tyle pozbawione możliwości lotu, co właśnie – jak w tytule – powalone, przyszpilone do ziemi po intensywnej burzy lub innym kataklizmie, który odebrał im umiejętność naturalnego odrywania się od podłoża. Warto zapytać o rolę motywu ptaka, tradycyjnie kojarzonego w kulturze z poetą, oraz co motyw ten może nam powiedzieć o kondycji poety dwudziestowiecznego. Ptak „przewrócony” to z jednej strony figura poety bezsilnego, pozbawionego sprawczej mocy, z drugiej – poety świadomego swej słabości, auto-krytycznego i zdystansowanego wobec tego, kim był niegdyś.

Paralaksą<sup>30</sup> dla wiersza *Powaleni* jest tekst odwołujący się do motywu Arkadii, w którym podmiot nazywa siebie samego „puszką na konserwę po Bogu”<sup>31</sup>. Arkadia okazała się tu fałszywa, a poeta – podobnie jak w *Powalonych* – przyjmuje rolę pustego naczynia, śladu po Bogu, którego już nie ma. Podmiot mówiący jest potencjalnością – otwartą na wszelkie możliwości, ale niebędącą w stanie osiągnąć ich wszystkich jednocześnie, a o tym właśnie, jak się zdaje, marzyliby tacy poeci jak Karpowicz.

Przejdźmy do jednej z dłuższych próz poetyckich Miłobędzkiej z tomu *Wykaz treści*:

<sup>30</sup> Dokładne omówienie poszczególnych gatunków autorskich Karpowicza znajduje się w podrozdziale *Inwencja genologiczna*.

<sup>31</sup> T. Karpowicz, *Et in Arcadia ego*, SZ, s. 79.

Nie dość żyję. Wszystkiego nie dość, nie dość przez uchylone „mamo”. Nie dość pełne nas. Oddzieln – oddzieleni – rozpadlina. Nie dość jestem – źle jestem – źle mnie jest. Jest tak że zostaje tylko ta łza ta łza i drżące o wszystko jestem.

Ty, wieczne niedość. Nie dotkniesz, nikt nie zaboli, nie spamiętam. Pełne nas niedość. Twoimi słowami niedowidzę, niedosłyszę ciebie w twoim krzyku, między nami nasze niedość. Nie dość Ty, trudna druga osoba. [...] <sup>32</sup>.

Również i w tym zapisie <sup>33</sup> podmiotowi towarzyszy uczucie braku, niepełności. Wszystkiego zdaje się brakować – możliwości percepcyjnych, poznawczych (nie wykraczają one poza wąską, jednostkową i ludzką perspektywę), możliwości wyrażania i autentycznego życia we wszystkich wymiarach. Owa niedostateczność odkrywa jednak perspektywę pełni – Miłobędzka stwierdza „nie dość pełne nas”, choć zdanie to wydaje się dwuznaczne i relacja może okazać się odwrotna. Wówczas to życie byłoby niewystarczająco wypełnione nami samymi, naszym ruchem i odczuwaniem. Poetka przyznaje nawet, że „źle jest”, tak jakby istnienie było umiejętnością, którą da się ocenić, a ona sama nie opanowała zdolności „dobrego” istnienia. Pytanie, czym byłaby ta zdolność i czy ktokolwiek ją w wystarczającym stopniu opanował. Dlatego następnym aspektem tego poetyckiego *soliloquium* jest relacja z drugim człowiekiem. Podmiot przekracza już ramy samego siebie i zwraca się bezpośrednio do Innego – otwiera się na dialog. Między „ja” a „ty” znajduje się jednak pewna nieusuwalna przestrzeń, owa „rozpadlina”, której nie da się pokonać nawet w przypadku bardzo bliskiej relacji. To właśnie Inny –

<sup>32</sup> K. Miłobędzka, *To co się chce...*, ZG, s. 167. Por. fragment poematu Zbigniewa Bieńkowskiego: „Mówię ty, a myślę: wszystko, / bo jesteś wieloraka, wielokrotna, wielomówna, wieloznaczna, / ty, druga osobo pragnienia, tęsknoty, miłości”. Z. Bieńkowski, *JA i TY*; cyt. za: D. Pawelec, *Kim jesteś Ty? Z problemów poetyki adresata lirycznego*, w: idem, *Świat jako Ty. Poezja polska wobec adresata w drugiej połowie XX wieku*, Katowice 2003, s. 87.

<sup>33</sup> Teksty poetyckie Miłobędzkiej najczęściej będą nazywać „zapisami”. Zob. podrozdział *Między depersonalizacją a autorskim śladem*.

jego niepoznawalność – jest najlepszym dowodem na egzystencjalną aporię nie do pokonania.

Inny nosi imiona: „Ty, wiecznie niedość”, tak jakby w samej jego naturze leżała owa niewystarczalność – lecz tu czyha największa pułapka, gdyż właśnie do jego natury, istoty, nie mamy dostępu, a poczucie niedostateczności należy wyłącznie do „ja”. Wyjścia poza perspektywę „ja”, najskromniejszą z możliwych, choć jedyną dostępną, okazuje się niemożliwe, co w jakiś sposób podkreśla rytm tekstu i powtórzenia, stwarzające wrażenie zapętlenia i zamknięcia. Dojmujący brak, określanej wcześniej eliptycznie jako „nie dość”, przekształca się w formę rzeczownikową, w neologizm „niedość”. Inny pozostaje niewiadomą, a dystans dzielący „ja” od „ty” wydaje się nie do pokonania. Do tego samego problemu odnosił się Stanisław Barańczak w wierszu *Plakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził*, gdzie pojawia się sugestywne określenie: „dotkliwie drudzy, niedotykalnie drodzy”<sup>34</sup>. Poetka mówi zaś o tym tak, jakby niemożność ostatecznego spełnienia się w relacji z Innym była nieunikniona i nieprzezwycięzalna – stąd dominantą tekstu są liczne metamorfozy cząstki „niedo-”<sup>35</sup>.

Sposób prowadzenia w tym zapisie refleksji o niedostateczności naszego doświadczenia egzystencjalnego i doświadczania relacji z Innym wydaje się tu charakterystyczny dla Miłobędzkiej: mantryczne powtórzenia, oglądanie pod światło słownej materii, wreszcie przekształcanie jej, a także kontemplacyjny ton wypowiedzianych fraz. Są one z reguły krótkimi, eliptycznymi komunikatami, nie wszystkie wnoszą coś nowego do poszczególnych obrazów, zamiast tego przeważnie proponują inny wariant semantyczny czy

<sup>34</sup> S. Barańczak, *Plakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził*, w: idem, *Wiersze zebrane*, Kraków 2006, s. 475.

<sup>35</sup> Zagadnienie to jest lejtmotywem monografii Piotra Bogaleckiego, który we wprowadzeniu zapowiada: „Wiersze Miłobędzkiej będziemy zatem czytać nie jako »rozmowy«, ale – by nawiązać do użytego w tytule niniejszej książki neologizmu jej autorstwa – jako »niedorozmowy«, wskazując z jednej strony na trudną do uchwycenia »niejasność« jej poezji, a z drugiej na wybór niezrozumiałości jako jednej z postawowych – obok dziecięcości, gry (zabawy) czy konkretności – kategorii interpretacyjnych pracy”. P. Bogalecki, *Niedorozmowy. Kategoria niezrozumiałości w poezji Krystyny Miłobędzkiej*, Warszawa 2011, s. 35.

stylistyczny poprzedniego wypowiedzenia. Sens gromadzi się stopniowo, a tekst niejako ukazuje czytelnikowi proces docierania do znaczeń.

W innym zapisie poetka przyznaje, że jest „cała, ale całej nigdzie nie ma”<sup>36</sup>, wobec czego skupia się ona na byciu częstką: domu, dziecka, śmierci i życia, w końcu przyznaje: „częstka to moje największe imię”<sup>37</sup>. Całość wciąż pozostaje zatem na horyzoncie, w sensie poetyckim jest ona być może owym „jednym niedokończonym zdaniem”, którego częścią czuje się poetka. Miłobędzka mówi w jednej ze swych miniatur:

[...] nawet gdybym zdążyła krzyknąć tej najniższej chmurze, jesteś będzie już inne, w innym miejscu<sup>38</sup>.

Słowo przychodzi zatem zawsze *post factum* i pozostaje jedynie cieniem autentycznego doświadczenia, martwym śladem. Podobne motywy można spotkać u Karpowicza, który w jednym z tekstów zdaje się opisywać proces tworzenia wiersza jako zbierania martwych odbić tego, co realne i żywe:

Zdejmował z żywych twarzy  
wiersze podobne do masek pośmiertnych  
więc żywi uciekali przed nim  
kryjąc się w słońcu [...] <sup>39</sup>.

Miłobędzka ujmuje życie w całym jego bogactwie na kartach tomu poetyckiego za pomocą, nieco paradoksalnie, redukcji. A więc Przybosiowe „najmniej słów”, destylowanie istoty zjawisk, kondensacja i elipsa, „skracanie do istnienia”<sup>40</sup>. Ogarnięcie obfitości świata byłoby możliwe dzięki uważnemu skupieniu się na pojedynczym zjawie-

<sup>36</sup> K. Miłobędzka, *od kiedy jestem...*, s. 169.

<sup>37</sup> Ibidem.

<sup>38</sup> K. Miłobędzka, *nawet gdybym zdążyła krzyknąć...*, ZG, s. 214.

<sup>39</sup> T. Karpowicz, *Maski*, SZ, s. 84.

<sup>40</sup> K. Miłobędzka, *co ja robię...*, ZG, s. 224.

sku. W innym tekście poetka zwraca się do piszącej: „ty” – być może do samej siebie, sprzed lat:

...i słów, dziewczyno, jest zawsze mniej  
a żywego więcej niż potrafisz znaleźć<sup>41</sup>.

Słowa zawsze są niedoskonałe, niegotowe, a świata zawsze okazuje się zbyt dużo. Istnienie podlega dynamice, która wydaje się niemożliwa do zarejestrowania.

W poezji Karpowicza również często pojawia się problem dokumentowania dynamiki istnienia i niemożliwego do ogarnięcia bogactwa doświadczeń, choć sposób mówienia o tym wydaje się zasadniczo inny niż u Miłobędzkiej. W Karpowiczowskim idiomie dominuje hiperbola, tworzy się tu obrazy o ostrych konturach, pojawia się niekiedy podwyższony ton:

opuchłe nozdrza od zapachów  
obrzękle języki od smaków  
oczy rozdęte od barw  
[...]  
a mnie przeraża nieruchoma ręka  
na wykrwawionym przyczółku papieru<sup>42</sup>.

Nadnaturalna obfitość wrażeń zostaje skontrastowana z poczuciem bezsilności, twórczego paraliżu, który dotyka podmiot. Bogactwo bodźców zmysłowych wydaje się czymś, czego ten, kto tu mówi, nie jest w stanie unieść, a na pewno pomieścić w zapisie poetyckim. Wiersz ten byłby może późnoawangardową wariacją na temat poruszony przez Wisławę Szymborską w utworze *Urodziny*, w którym również było „tyle naraz świata”<sup>43</sup>.

Również w tomie *Imiesłowy* poetka deklaruje swoje ograniczone możliwości oddania w słowie widzialnej rzeczywistości:

<sup>41</sup> Eadem, *...i słów, dziewczyno...*, ZG, s. 292.

<sup>42</sup> T. Karpowicz, *Przerażenie*, SZ, s. 188.

<sup>43</sup> W. Szymborska, *Urodziny*, w: eadem, *Wybór poezji*, wstęp i oprac. W. Ligęza, Wrocław 2018, s. 207–208.

urwana w ćwierć słowa  
za krótko zrobiona na to wszystko  
co tu do powtórzenia własnymi siłami<sup>44</sup>.

Wychodząc od modyfikacji utartych fraz „urwać/przerwać w pół słowa” oraz „zrobić coś własnymi siłami”, Miłobędzka eksponuje tu stan nieprzystawalności – ograniczone ludzkie trwanie w świecie jest niczym wobec ogromu i niepoznawalności świata. W pierwszym wersie następuje interesujące przesunięcie znaczeń – to nie wypowiedź okazuje się urwana, lecz samą wypowiadającą ktoś „urwał” – nie tyle w pół, co „w ćwierć”, i to nie tyle zdania, co słowa. Miłobędzka redukuje swój poetycki świat do form i elementów możliwych do ogarnięcia czułym spojrzeniem, „pisze na najmniejszym”<sup>45</sup>. U autorki tej widać, o ile ważniejszą rolę od zdania – jakby wbrew Peiperowi – odgrywa tu słowo. „Urwanie [kogoś] w ćwierć” może się też odnosić do ludzkiego życia jako opowieści, która w każdym momencie może zostać przerwana. Tymczasem opowiadanie świata „własnymi siłami” wydaje się dużym wyzwaniem. Oryginalności nawet nie da się pomyśleć – zamiast „zrobienia” mówi się już tylko o powtórzeniu. Zapis przez brak wyrazistej pointy sprawia wrażenie niedokończonego.

W poezji obojga autorów pobrzmiewa tęsknota za nieosiągalną, niedającą się uobecnić w słowie pełnią – ich odpowiedzi na ten stan rzeczy wydają się jednak zupełnie inne. Różnica w stosunku obojga poetów do kondycji „ja” poety postawangardowego zdaje się decydować o semantycznym kształcie tej poezji i o wynikającej z niej wizji bycia i tworzenia. O ile u Karpowicza owa tęsknota wzmaga poczucie porażki, melancholię i chaos wielosłowia, o tyle u Miłobędzkiej napędza ona starania, by w sposób jak najwierniejszy, mimo że programowo niedoskonały, rejestrować dynamikę istnienia. Niespełnione marzenie o postawieniu znaku równości między słowem a rzeczą ma poważne konsekwencje dla podmiotu poezji Karpowicza, który ule-

<sup>44</sup> K. Miłobędzka, *urwana w ćwierć słowa...*, ZG, s. 227.

<sup>45</sup> Por. „»To jest napisane na najmniejszym« – mówiła Miłobędzka o esejach Jolanty Brach-Czajny w wywiadzie dla »Studium« (2005, nr 4–5)”. A. Kula, *Pisane na najmniejszym*, s. 245.

ga depersonalizacji, rozplywa się czy też rozprzestrzenia (jak w *Rozwijaniu przestrzeni*), a elementy jego tożsamości, rozsiane po setkach stron *Odwróconego światła* czy *Słojów zadrzewnych*, z trudem dają się złożyć w całość. „Ja” ustępuje pola językowi, który – jak gdyby spuszczonej z łańcucha – zaczyna prowadzić samowolną grę. Karpowicz, nie mogąc pogodzić się ze swoją jednostkowością, chce, by w jego poezji słychać było polifonię głosów, która paradoksalnie pozwoliłaby autorowi wybrzmieć w sposób spójny<sup>46</sup>. Chciałby on stworzyć tekst, w którym pojawiłyby się możliwie wszystkie głosy istotne dla filozofii i kultury, od presokratyków po myślicieli dwudziestowiecznych. Miłobędzka, która – tak jak Karpowicz – wierzy w to, że poezja jest w stanie zbliżyć nas do owej niedostępnej całości, również uparcie tworzy w swojej poezji prywatną utopię, nie godząc się na chwilowość naszego przebywania w świecie i niedoskonałość ludzkiej natury. Skłania się ku postawie otwartej wobec bezpośredniego, nagiego doświadczenia, choć z trudem podlega ono dyskursywizacji, dlatego wszelkie próby dojścia do „pewnej postaci jednoznaczności” budzą jej nieufność<sup>47</sup>. Jej celem jest zmusić słowo do uwiecznienia tego, co efemeryczne i dynamiczne. Zмага się jednak z różnicą tempa – podczas gdy świat zmienia się w niemożliwy do uchwycenia sposób, słowo zawsze ów świat unieruchamia. Ponadto podczas pisania „w biegu” Miłobędzkiej udaje się ocalić integralność mówiącego „ja”. Porównawcze spojrzenie na figury osób mówiących w poezji Karpowicza i Miłobędzkiej to kwestia, którą z pewnością należałoby poddać głębszej analizie.

Anna Legeżyńska, odwołując się do koncepcji dzieła otwartego Umberta Eco, wskazała, że w przypadku Miłobędzkiej owo otwar-

---

<sup>46</sup> Por. „[...] rozszerzam swoje horyzonty poznawcze, ale w pewnym paradoksalnym celu, żeby gdzieś u końca swojej twórczości nagle znaleźć się w ognisku, w ogniskowej, przy pewnej postaci jednoznaczności”. T. Karpowicz, *Każde dzieło sztuki*, s. 68–69.

<sup>47</sup> Innego zdania jest Tadeusz Nyczek: „Miłobędzka rozrywa związki gramatyczne w poszukiwaniu uniwersalniejszej gramatyki wszechświata, która byłaby zdolna wyrazić niewyraźne albo dała się wypowiedzieć temu, co własnej gramatyki nie ma”. T. Nyczek, *Mikromakro*, MW, s. 177.

cie wydaje się szczególnie poszerzone<sup>48</sup>. Można by tutaj dodać, że sytuacja ograniczania odnosiłaby się raczej do Karpowicza, co brzmi może nieco paradoksalnie, gdy wiemy, jak wiele interpretacyjnych możliwości niesie Karpowiczowski projekt poezji. Czy nie jest to jednak chaos, o którym pisał Andrzej Falkiewicz w posłowie do *Słojów zadrzewnych* – chaos, który byłby tak naprawdę efektem nadmiaru uporządkowania?<sup>49</sup> Na to pytanie trudno udzielić jednoznacznej odpowiedzi. Gest zamknięcia odnosiłby się jednak raczej do relacji Karpowicza z odbiorcą. Na tym tle, jak się wydaje, to właśnie Miłobędzkiej, która wybrała drogę redukcji i minimalizmu – a nie Karpowiczowi pragnącemu dokonać „zamachu na Wszystkość” – udało się w krótkich zapisach zmieścić „więcej świata”. Elementem, który, jak sądzę, zadecydował o fiasku Karpowiczowskiej utopii, jest utrata kontaktu z Innym, z czytelnikiem – o czym świadczy świadoma hermetyzacja tekstu i świadoma izolacja w „Okopach Świętej Trójcy”<sup>50</sup>. Relacja „ja”–„ty” może okazać się tym, co będzie w stanie otworzyć słowo poetyckie ku pewnemu szerszemu horyzontowi, umożliwić mu przekroczenie swych własnych granic w kierunku potencjalności, którą w czytelnicznej wspólnotce tworzy każdy z nas. Miłobędzka nas do tego zaprasza, Karpowicz nie, ale czyż jego niegościnnosć nie zachęca do tego, by – nie godząc się na brak zaproszenia – samodzielnie rozpocząć ten dialog?

### **„Bogactwo nieobecności” Powojenna awangarda wobec reprezentacji**

Reprezentacja, a szczególnie namysł nad jej warunkami i ograniczeniami, to kwestia istotna w polu wizji twórczych Karpowicza i Miłobędzkiej. Konsekwencją tej refleksji są różne konceptualizacje i teks-

<sup>48</sup> Zob. A. Legeżyńska, „*Lingua defectiva*”. O poezji Krystyny Miłobędzkiej, W, s. 329. Por. U. Eco, *Poetyka dzieła otwartego*, w: idem, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. J. Gałuszka, Warszawa 1973, s. 67–98.

<sup>49</sup> Zob. A. Falkiewicz, „*Dlaczego uparłeś się*”, s. 346–355.

<sup>50</sup> Zob. T. Karpowicz, *Drugi wał Okopów Świętej Trójcy*, MK, s. 39–41; idem, *Trzeci wał Okopów Świętej Trójcy*, w: ibidem, s. 70–73.



towe ewokacje niewyraźności, pytania dotyczące granic poznania i artystycznej ekspresji, a także problem negatywności. Obecność figur nieobecności, poetyckiego przemilczenia, jak również gest rezygnacji z wysiłku przedstawiania wydają się znaczące w poezji obojga powojennych awangardystów.

Namysł nad możliwościami i sposobami przedstawiania świata za pomocą języka ma tradycję tak długą jak sama literatura. Skupię się tu na wybranych aspektach tego złożonego zagadnienia. Michał Paweł Markowski omawia cztery nośne koncepcje tego zagadnienia: model epistemologiczny (rzeczywistość jest przedstawiona przez podmiot, który może nad nią zapanować), ontologiczny (rzeczywistość dokonuje samoprezentacji, jest „wystawiona na pokaz”), estetyczny (reprezentacja wchodzi na miejsce rzeczywistości i ją unieważnia) i apofatyczny (między rzeczywistością a reprezentacją panuje radykalna niewspółmierność)<sup>51</sup>. Wydaje się, że o ile w punkcie wyjścia Karpowicz i Miłobędzka konfrontują się z modernistycznym przekonaniem o możliwości przedstawienia rzeczywistości oraz o zdolności twórczej jednostki do jej słownego „okiełznania”, o tyle ich własne projekty poetyckie widziane z krytycznego dystansu odsyłają raczej do modelu apofatycznego, w którym podmiot doświadcza niewspółmierności rzeczywistości wobec reprezentacji<sup>52</sup>. W obu przypadkach mamy do czynienia z wyraźnym napięciem między pragnieniem przedstawiania świata i przekonaniem, że jest to możliwe, a jednoczesnym diagnozowaniem radykalnej niewspółmierności rzeczywistości i przedstawienia.

---

<sup>51</sup> Zob. M. P. Markowski, *O reprezentacji*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 287–333. Por. E. Suszek, *Szybkość, pośpiech, kompresja*, s. 86. Autorka książki o poezji Miłobędzkiej uznaje, że realizuje ona model czwarty – poezji apofatycznej. Por. A. Krajewska, *Performatywność reprezentacji*, „Przestrzenie Teorii” 2017, nr 28, s. 7–18.

<sup>52</sup> Por. J. Roszak, *Ucieczka od jasności. Lekcja Tymoteusza Karpowicza*, „Odra” 2011, nr 2, s. 51. Roszak przyporządkowuje poezję Karpowicza do modelu apofatycznego, który reprezentują jej zdaniem również Cyrpian Norwid i Paul Celan. Por. E. Suszek, *Szybkość, pośpiech, kompresja*, s. 86.

Problem przedstawienia i (nie)przedstawialności wydaje się skomplikowany i frapujący zarówno w przedwojennych awangardach, jak i powojennych powrotach strategii awangardowych. Awangarda przeszła drogę od poznawczego optymizmu i przekonania o możliwości, a nawet konieczności tworzenia oddziałujących na odbiorcę obrazów nowoczesnego świata aż do indyferentnego stosunku do rzeczywistości, która wydaje się tracić swą atrakcyjność w sytuacji, gdy polifonia głosów kultury wchodzi na jej miejsce. Zygmunt Bauman wskazuje, za Jeanem Baudrillardem, że w kulturze współczesnej reprezentację zdaje się zastępować symulacja: „Era awangardy (ogólniej biorąc, modernizmu artystycznego) pozostawiła po sobie pojęcie sztuki jako oddziały szturmowego historii. [...] Sztuka dzisiejsza, dla odmiany, mało się rzeczywistością przejmuje; mówiąc ściślej, sama jest rzeczywistością, i ta rzeczywistość, rzeczywistość kultury, jej wystarcza”<sup>53</sup>. Donald Davidson porusza problem zróżnicowania postaw, jakie współcześni filozofowie, teoretycy literatury i literaci przyjmują wobec języka<sup>54</sup>. Davidson wyróżnia wśród wielu możliwych trzy zasadnicze przekonania, do których dwudziestowieczny poeta musi się jakoś odnieść. Po pierwsze, język to nieprzezroczyście narzędzie mówienia o świecie – skrywa on to, jaki świat jest naprawdę, i utrudnia dotarcie do rzeczywistości. Teza o nieprzezroczyści języka stała się jedną z tych, które najsilniej oddziały na kształt dwudziestowiecznej literatury. Podważa ona zdolność języka do reprezentacji, która wydawałaby się kwestią o wiele mniej problematyczną, gdybyśmy przyjęli drugie, biegunowo odmienne założenie, że język stanowi przezroczyście medium komunikacji. Trzecia, kompromisowa teza mówi o języku „półprzezroczyście”, który pozostawia swój niezatarty ślad na komunikacji, ale jednak pozostaje skutecznym (choć generującym trudności) sposobem nawiązywania relacji z innymi i ze światem. Akt przedstawiania świata dokonuje się tu zatem mimo nieusuwalnych ograniczeń tego procesu.

---

<sup>53</sup> Zob. Z. Bauman, *Ponowoczesność, czyli o niemożliwości awangardy*, „Teksty Drugie” 1994, nr 5–6, s. 177.

<sup>54</sup> Zob. D. Davidson, *Widzieć poprzez język*, „Teksty Drugie” 2007, nr 3, s. 129.

Problem reprezentacji zostaje interesująco przedstawiony w triadzie semantycznej ze *Słójów zadrzewnych*, którą otwiera oryginał

huragan nieobecności<sup>55</sup>.

Oksymoroniczny charakter wielu tekstów określanych genologicznie jako oryginały w tym przypadku zapowiada refleksję na temat dialektyki obecności i nieobecności, a kwestia znajduje swe rozwinięcie w pozostałych częściach triady. Istotę fenomenu, o którym mówi tu Karpowicz, stanowią niewspółmierność przeciwstawnych jakości oraz dwuznaczność – wyrażenie to może waloryzować paradoksalne bogactwo, jakie tkwi w pustce (np. duchowe), ale równie dobrze wskazywać na zagrożenie, jakie ona niesie. Huragan implikuje materialne zniszczenia, jako zjawisko naturalne nie podlega żadnej kontroli człowieka, jest gwałtowne i nieuchwytnie. Nazwa tego zjawiska atmosferycznego w wierszu brzmi jak celowa hiperbola, prozaizm, który wydaje się obcy mowie poetyckiej, a jednocześnie jest określeniem fachowym z dziedziny meteorologii. Stąd tym większy stwarza kontrast w parze z pospolitym, lecz mającym implikacje filozoficzne rzeczownikiem „nieobecność”. Notabene wiatr to jeden z żywiołów, który pojawia się w *Rozwiązywaniu przestrzeni* jako „węzły powietrza”. Karpowiczowi bliski był namysł nad siłami przyrody i relacją, jaka wytwarza się między nimi a człowiekiem. Temat ten rozwija kopia artystyczna *Wstęp do pustyni*:

na tej pustyni  
 jakież bogactwo nieobecności  
 nic już nie ma do dodania  
 do swego sześcianu  
 wyobcowana z każdego obrazu  
 fatamorgana z powłóczystym  
 brakiem karawany właśnie  
 opuszcza od początku świata  
 tuż za przyszyłym śladem  
 nie narodzony flet beduina

<sup>55</sup> T. Karpowicz, *Huragan nieobecności*, SZ, s. 107.

PS  
 l'exactitude n'est pas la vérité  
 maluje matisse na mankiecie  
 pogody niepotrzebne zdziwienie  
 boga i oko na wynos koloru spotyka  
 własne wejście lecz bokiem go mija<sup>56</sup>.

Wspólnym mianownikiem trzech tekstów wchodzących w skład omawianej triady jest bliskość etymologiczna słów „pustka”, „pustynia” czy „pustelnia”, „opuszczać”. Miejsce nakreślone przez Karpowicza to nie tyle Eliotowska ziemia jałowa, ile rzeczywistość językowa pozbawiona przedmiotu reprezentacji, czyli świata. Poeta inspirujący się twórczością Leśmiana próbuje tu uchwycić językowy „zaświat”, odpowiedzieć na pytanie, co zostałyby do opisania po „odjęciu” rzeczywistości od języka. Falkiewicz twierdzi, że język Karpowicza to swego rodzaju maska pośmiertna zdjęta ze świata<sup>57</sup>. Można by traktować ów obraz pustyni – czy raczej swoisty „nie-obraz”, skoro jego ośrodkiem jest „fatamorgana z powłóczystym brakiem karawany” – w kontekście idei mistycznego ogołocenia (*kenosis*)<sup>58</sup>. Owa redukcja polega przede wszystkim na samoograniczeniu – to eksperyment obliczony na wydestylowanie języka ze świata, absolutne wyrzeczenie się gestów reprezentacji, do jakich przyzwyczała nas zachodnia tradycja *mimesis*<sup>59</sup>.

<sup>56</sup> Idem, *Wstęp do pustyni*, SZ, s. 106.

<sup>57</sup> Por. „Ta poezja zdejmuje język ze świata tak, jak zdejmuje się z twarzy maskę pośmiertną”. *Spójna niespójność. O teatrze, krytyku i pisarzu oraz metaforze jako narzędziu twórczym z Andrzejem Falkiewiczem rozmawia Jarosław Borowiec*, „Tygodnik Powszechny” 2005, nr 4, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/spojna-niespojnosci-126573> (dostęp: 7.06.2020). Por. także: „Wszystkie operacje Karpowicza są operacjami dokonywanymi na Języku. Jego twórczość jest »językiem bez świata« [...]”. A. Falkiewicz, *Świat Tymoteusza Karpowicza*, s. XXXII.

<sup>58</sup> Por. P. Janowski, *Kenoza. W teologii katolickiej. W teologii protestanckiej*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 8, red. F. Gryglewicz, R. Łukaszyk, Z. Sułowski, Lublin 2000, s. 1346–1348.

<sup>59</sup> Por. „[...] w twórczości Karpowicza – czy nie po raz pierwszy w mowie ludzkiej? – zostało zademonstrowane to, co mistycy dotychczas tylko nazywali: ogołocenie”. A. Falkiewicz, [*Ta rozmowa mi dużo wyjaśniła*], MK, s. 99. Tę samą tezę stawia Falkiewicz w innym miejscu: „Droga akurat przeciwna tej, o której

Karpowicz, za sprawą owych genologicznych konceptów, inscenizuje w tej triadzie pojmowanie roli języka. Tak jak oryginał – który można traktować jako tytuł nieistniejącego tekstu – mówi o własnej nieobecności, tak motywy fatamorgany i śladu tworzą paradoksalny „świat przedstawiony” kopii artystycznej<sup>60</sup>. Natura tego świata jest oczywiście językowa, relacje między jego elementami ustanawia język: spójrzmy na grę głosek w trzech najważniejszych słowach wiersza: „bogactwo”, „nieobecność”, „wyobcowana”. Bogactwo okazuje się tu pokrewnie idei Boga (to jedyny wyraz pisany wielką literą), którego „niepotrzebne zdziwienie” pojawia się w postscriptum, rozbudowanym epilogu wiersza. Możliwość zaniechania reprezentacji, nakreślenia świata bez języka (lub świata o wyłącznie językowej naturze) okazuje się złudzeniem. Wyobcowanie – niezależne od tego, czy rodzi się na pustyni, czy w pustelniczej celi – zakłada interwencję podmiotu w ów oparty na sprzecznościach świat, nieuniknione zapośredniczenie każdej wypowiedzi literackiej przez jednostkową świadomość, która ostatecznie staje się przedmiotem przedstawienia. Podmiot tymczasem okazuje się obcy samemu sobie, równie, a może jeszcze w większym stopniu niż nieopisywalny świat.

Cóż zatem pozostaje? „Przyszły ślad” czy też „powłóczysty brak” tego, co domaga się reprezentacji i jednocześnie opiera się jej – zdaje się twierdzić Karpowicz. Sfera języka i sfera rzeczywistości z trudem dadzą się rozdzielić i nie ma, jak się zdaje, innego wyjścia, jak pogodzić się z niedoskonałymi możliwościami reprezentacji, otwierając drogi ku temu, co w sztuce potencjalne („nienarodzony flet beduina”), a także zmierzać ku śladom, które nam pozostawiono. Można tu przywołać myśl Martina Heideggera ze słynnego tekstu o poezji Friedricha Hölderlina:

---

dzisiaj [...] tak wiele mówimy. Nie ma nic wspólnego ze spójnym »istnieniem w świecie«, z »powrotem do Natury«. Już prędzej przypomina wskazówki, które swym adeptom dawał Jan od Krzyża: wymazanie świata, wymazanie obrazu – tę białą celę”. Idem, *Świat Tymoteusza Karpowicza*, s. XXXIV.

<sup>60</sup> O oryginale jako tytule nieistniejącego wiersza pisał też Jacek Gutorow. Zob. J. Gutorow, *Przed mową i po słowie. Wokół Karpowicza*, w: idem, *Urwany ślad. O wierszach Wirszy, Karpowicza, Różewicza i Sosnowskiego*, Wrocław 2007, s. 60.

Poetami są ci ze śmiertelnych, którzy z powagą opiewają boga winorośli, tropią trop zbiegłych bogów, idą za nim i w ten sposób wytropią dla pokrewnych im śmiertelnych drogę ku zwrotowi. [...] Być poetą w czasie marnym znaczy: śpiewając, baczyć na trop zbiegłych bogów. Toteż w czas Nocy Świata poeta wypowiada to, co święte<sup>61</sup>.

Henri Matisse, francuski fowista, którego aforyzm głoszący, że dokładność przedstawienia nie równa się jego zgodności z prawdą (*l'exactitude n'est pas la vérité*)<sup>62</sup>, okazuje się tu figurą nowoczesnego artysty, krytycznego wobec tradycyjnych koncepcji *mimesis* i konwencji realizmu. To, co Karpowicz nazywa „okiem Boga”, to najjaskrawszy przykład nieudolności ludzkich wyobrażeń o tym, co nieprzedstawialne. Zarazem jednak oko należy wciąż do artysty i staje się pierwszym medium w procesie percepcji i poznania<sup>63</sup>. Składnia oparta na figurze amfibolii nie pozwala rozstrzygnąć, co maluje Matisse (zdziwienie Boga, „oko na wynos koloru” czy też zarówno Boga, jak i oko) oraz kto lub co „spotyka własne wejście”. Odnosimy jednak wrażenie, że mówi się tu o samozwrotności sztuki, która na tle części głównej wiersza wydaje się propozycją ominięcia problemów, jakie przysparza konieczność (czy może raczej nieodparte pragnienie) przedstawialności.

Dwie kalki logiczne zamykające omawianą triadę kierują refleksję o (nie)obecności świata w języku na tory jeszcze bardziej abstrakcyjnej metaforyki. Kalki logiczne, zgodnie z nazwą, charakteryzują się redukcją obrazów poetyckich – w przeciwieństwie do kopii artystycznych, które sięgają po rozbudowany repertuar sugestywnych środków obrazowania. Można powiedzieć, że są „wyobcowane z każdego obrazu”. Tutaj jednak to druga z kalk pozostaje

<sup>61</sup> Por. M. Heidegger, *Cóż po poecie?*, tłum. K. Wolicki, w: idem, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, tłum. K. Michalski et al., Warszawa 1977, s. 171.

<sup>62</sup> *L'exactitude n'est pas la vérité* (fr.) – „dokładność nie jest prawdą”. H. Read, *Histoire de la peinture moderne*, trad. Y. Rivière, Paris 1960, s. 44. Por. *Leksykon złotych myśli*, wybór K. Nowak, Warszawa 1998, s. 35.

<sup>63</sup> Zob. B. Małczyński, *Sztuczne oczy. Tymoteusz Karpowicz i George Berkeley*, „Topos” 2006, nr 4, s. 57–64; K. Górniak, *Światło w poezji modernistów: „Światłowstąpienie” Tymoteusza Karpowicza i fragmenty „The Pisan Cantos” Ezra Pounda*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2014, nr 24, s. 185–212.

wysoce abstrakcyjna, podczas gdy pierwsza proponuje nam konkretny obraz:

dojący krowę na odludziu  
nie ma widoku pożyczka  
od siebie brzegi skopca  
na pole i w swoim skupieniu  
mija nawyk naoczny  
że trzeba się widzieć<sup>64</sup>.

Karpowicz zdaje się tu poruszać problem bliski George'owi Berkeleyowi, który dla poety był jednym z ważniejszych filozofów ze względu na refleksję dotyczącą percepcji zmysłowej i poznawania. O wszystkim, co widzimy, możemy zaświadczyć wyłącznie na podstawie naszych niedoskonałych zmysłów – podobnie jak obraz Matisse'a powstaje niejako dopiero w percepcji wzrokowej widza. Karpowicz pyta o status ontologiczny samotnika, którego nikt nie widzi, zatem nikt poza nim nie może potwierdzić jego istnienia (on „nie ma widoku”). Skopiec, czyli wiadro na świeżo wydojone mleko, staje się dla niego jak gdyby figurą przedmiotu, który – w przeciwieństwie do siebie samego – można oglądać z dystansu, łącznie z jego „brzegami”, granicami. Kontemplacja, owo „skupienie” okazuje się próbą zobaczenia siebie samego niejako z zewnątrz i osiągnięcia dystansu wobec własnego „ja”. Tekst ma ukazywać mowę pozbawioną przedmiotu, „nazwa bezprzedmiotowa” okazuje się jednak bezużyteczna, przypomina puste naczynie.

Druga z kalk na zasadzie odwróconej analogii również mówi o czynności „odrywania” języka od świata – w języku tym nadawanie nazw („nominacja”) to czynność bezosobowa, pozbawiona swego wykonawcy. Potwierdza to gramatyka, gdyż podmiotem tego jednozdaniowego utworu jest właśnie brak.

brak podstawy dla miejsca  
składa je z niestałych nawyków

<sup>64</sup> T. Karpowicz, *Nazwa bezprzedmiotowa*, SZ, s. 107.

przenoszenia byle tylko  
było co przenieść<sup>65</sup>.

Po pustyni i odludziu sceną działań okazuje się miejsce bez „podstawy”, a jednak to ów brak żmudnie „składa je” z oksymoronicznych „niestałych nawyków przenoszenia”. Karpowiczowskie „przenoszenie” to czynność pokrewna nadawaniu nazw, a także łacińskiej *translatio* oraz, co nie dziwi, greckiemu *metaphorain*. W tym sensie neologizm i katachreza stają się poetyckimi odpowiednikami przywileju nadawania nazw, którym został obdarowany przez Boga pierwszy człowiek. Poezja zaś opiera się na translacji zjawisk ze świata do języka oraz w obrębie systemu językowego. Awangardowa strategia przełamywania konwencji, której swoistym śladem jest przywołany tu francuski malarz fowista, wydaje się streszczona w określeniu „niestałe nawyki przenoszenia” i staje się swego rodzaju mikroprogramem twórczym powojennego awangardysty. Rytuał posługiwania się słowem, odziedziczony po poprzednikach, wkracza w sferę niestałości i aporii, czego efektem okazuje się m.in. zjawisko oddalania się od siebie członów metafory. Właśnie ono stanowiło dla Falkiewicza jedną z ważniejszych cech poezji autora *Słojów zadrzewnych*<sup>66</sup>.

Tekst to pole działań nieukonstytuowanych, przestrzeń iluzji, ale i epifanii, która może okazać się wyobrażonym wszechświatem o nieskończonej potencjalności. Stawką w grze, a zarazem jej największym problemem jest jednak reprezentacja, której nie można uniknąć i która stanowi warunek osiągnięcia artystycznej autentyczności oraz skuteczności poetyckich chwytów, „niestałych nawyków przenoszenia”. Przede wszystkim jednak gesty przedstawieniowe

<sup>65</sup> Idem, *Przedmiot nominacyjny*, SZ, s. 107.

<sup>66</sup> Por. „Wielkość, ale i apodyktyczne siebiepaństwo 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. [...] W sensie najgłębszym istnieje więc tylko to pogranicze – »pogranicze metaforyczne«, zawarte zawsze pomiędzy dwiema rzeczywistościami, objęte dwoma członami metafory”. A. Falkiewicz, *Metafora metafor. O poezji Tymoteusza Karpowicza*, PW, s. 284.



pozwalają na intersubiektywny kontakt między nadawcą a odbiorcą, mimo ryzyka, że akt komunikacji zakończy się fiaskiem. Karpowicz zastrzega, że poetyckie porozumienie jest możliwe, „byle było co przenosić”, byle było co przedstawiać i by ten materiał poddawał się wymagającej językowej obróbce w językowym laboratorium. Gdy świat znika po przejściu „huraganu nieobecności”, poecie pozostaje opisać brak – równie, a może jeszcze bardziej interesujący, niż to, co jest. Poeta nadaje mu nazwę, włącza to, co nowe lub dotychczas peryferyjne, w nieskończony ruch reprezentacji i przenoszenia, przy czym adekwatność przedstawień (*l'exactitude*) nie jest celem – jest nim raczej bycie w języku.

Karpowiczowi nie wystarczy ewokacja widzialnych (choćby na okładce ostatniego tomu) „słojów drzewnych”, gdyż jego oko sięga w kierunku tego, co dalej, ku „zadrzewności”:

Jeśli piszę „słoje zadrzewne”, mam na myśli coś dla mnie bardzo istotnego: przekonanie, że żywot drzewa nie kończy się na jego kształcie, że istnieją jego „przedłużenia” w naszej wyobraźni, w potrzebie metafizycznego widzenia świata. [...] *Słoje zadrzewne* są próbą pokazania, że moje drzewo życia i świadomości osiągnęło taki stan, w którym nie może się już zmieścić w obszarze rzeczowej cyrkulacji soków i wychodzi poza siebie. Innymi słowy, dopracowałem się poczucia, że inny człowiek, społeczeństwo, naród, ludzkość, a nawet cały wszechświat są częścią mnie. A ja jestem częścią tego wielkiego układu. Jest to zatem stan wyjścia poza siebie samego, a równocześnie próba zakreślenia granic tej innej egzystencji, szerszej niż moja egzystencja fizyczna<sup>67</sup>.

Fragment ten dobrze obrazuje jedno z najważniejszych napięć tej poezji – między poszukiwaniem wyjść z ciasno zakreślonego horyzontu znaczeń ewokowanych przez tekst i język, a więc pragnieniem transgresji czy może nawet perspektywy metafizycznej, a potrzebą zakreślenia granic własnych oraz granic rzeczywistości, której pojedyncza egzystencja jest nieodłączną częścią – czyli potrzebą pewnego rodzaju epistemologicznego ugruntowania.

---

<sup>67</sup> *Świat niemożliwy*, s. 11.

Zgoda na niestabilność i nieusuwalną aporetyczność poetyckich iluzji jest warunkiem, jaki współczesny poeta, wcielający się w rolę pustelnika, musi spełnić, by w porę wytropić ślady tego, co na zawsze pozostanie poza horyzontem przedstawienia. Pozostając na pustyni niewyraźnego, spróbujmy przyjrzeć się bliżej mowie, która jest piaskiem. Tom-poemat *Gubione* Krystyny Miłobędzkiej składa się z minimalistycznych zapisów, skupionych wokół pojęcia biegu oraz metafory mowy jako piasku. Jeden z tekstów odnosi się do nicości:

nie pomyśleć nic

strach pomyśleć nic<sup>68</sup>.

Dwa przedzielone światłem wersy tego tekstu umieszczone na pustej, białej stronie ilustrują napięcie między pragnieniem wyzwolenia się od świata (również tworzenia jego przedstawień w umyśle, w języku i poezji) a niepokojem odczuwanym w obliczu tego niecodziennego, w gruncie rzeczy niemożliwego stanu. Nicość poetkę pociąga, ale i przeraża – оголошение ze słów oznacza wszak wyrzeczenie i utratę. Co można zyskać? Brak interpunkcyjnych wyróżników nie pozwala rozstrzygnąć, czy pierwsze wypowiedzenie dotyczy całkowitego zamilknięcia (jak „nie pomyśleć”), czy też odnosi się do niemożności pomyślenia nicości lub też niepodjęcia refleksji na jej temat. W drugim wersie „nie” zostaje zastąpione przez „strach”, który jawi się jako konsekwencja owego „niemyślenia o nicości”.

W poetycką refleksję zawsze jest wpisane ryzyko – do końca nie wiemy, dokąd nas ona zaprowadzi. Zaniechanie myślenia i mówienia, czyli swego rodzaju poetycka afazja, to temat, który mocno fascynuje poetkę zwłaszcza w jej ostatnich tomach. Pozostaje ona równie uważną jak Karpowicz czytelniczką Leśmiana, autora takich wierszy jak *Rok nieistnienia*<sup>69</sup>. Wyżej cytowany lapidarny zapis poka-

<sup>68</sup> K. Miłobędzka, *nie pomyśleć nic...*, ZG, s. 365.

<sup>69</sup> Por. „Nadchodzi rok nieistnienia, nadchodzi straszne bezkwiecie, / W tym roku wszystkie dziewczęta wyginą, niby motyle. / Ja pierwsza blednę samochcąc i umrzeć muszę za chwilę / I już umieram – o, spojrzysz! – i już mnie nie ma na świecie! [...]”. B. Leśmian, *Rok nieistnienia*, w: idem, *Poezje wybrane*, red. J. Trzandęł, Wrocław 1991, s. 109.

zuje język w działaniu, sam sobą już w pierwszej części zaświadcza o niemożności zaniechania myślenia. Czy równie niemożliwe okazuje się pomyślenie nicości? Wydaje się, że przeciwnie – możliwość ta otwiera przed twórcą nowe perspektywy, o czym byli przekonani też m.in. Henri Bergson i Leśmian. Strach, a więc silna emocja, stanowi jedyny ślad „ja” w tym zapisie. Odsyłając do utartego wyrażenia „strach pomyśleć”, okazuje się on czysto retoryczny, nieautentyczny, jednak w zapisie puszczony w ruch słowa zaczynają działać same – pospolita fraza ulega udosłownieniu, a impresywność potęguje minimalizm wypowiedzi.

W trzech zapisach z końcowej części poematu *Gubione* powtarza się motyw piasku<sup>70</sup>. W pierwszym rzucenie piaskiem w oczy (nie komuś, lecz czemuś) wydaje się równoznaczne z rzuceniem wyzwania światu, językowi, Innemu („w twarz”), naturze („w liście”):

w oczy temu, w twarz, w liście

piasek

W drugim fragmencie podmiot wylicza zarówno elementy świata widzialnego, jak i integralne części „ja” – fizyczność świata w całym jego bogactwie spotyka się z uważnie obserwowaną własną cielesnością. Ciąg zjawisk reprezentujących złożoność rzeczywistości łączy dwukrotnie powtórzone słowo „piasek”, które staje się kompozycyjną klamrą.

piasek

miasta, domy, ogrody, ścieżki, liście, rzeki, jeziora, bajora, morze, mewy, lasy, jelenie, sarny, konie, koty, psy, łapy, chrapy, brzuchy, włosy

moje włosy, moje brwi, moje rzęsy, moje oczy, moje lzy, moje usta,  
piasek<sup>71</sup>.

<sup>70</sup> K. Miłobędzka, *w oczy temu...; piasek...; rzeczowniki, czasowniki, przydawki...*, ZG, s. 368, 369, 371.

<sup>71</sup> Eadem, *piasek...*, s. 369.

Sugeruje się tak z jednej strony, że wszystko, co człowieka otacza – łącznie z jego własnym ciałem – nieuchronnie osunie się w nicłość. Piasek odsyła do znaczeń związanych z popiołem, w którym być może czai się strach, o którym mowa w poprzednio omawianym zapisie – strach diagnozowany już przez Eliota<sup>72</sup>. W innej możliwej interpretacji piasek oznacza tu po prostu miałość i nieadekwatność wyliczanych jak w litanii nazw w stosunku do ich nieuchwytnych desygnatów. W tym sensie piasek byłby dla Miłobędzkiej symbolem zarówno niewyraźności, jak i niedoskonałości języka.

Takie rozumienie symboliki piasku wybrzmiewa jeszcze wyraźniej w trzecim zapisie, gdzie w podobnym ciągu pojawiają się kategorie gramatyczne, a części ciała należące do „ja” odnoszą się tym razem do fizjologii mowy i do mimiki:

rzeczowniki, czasowniki, przydawki, pierwiastki, dopełnienia, tryby mowy, imiesłowy, przymiotniki, sylaby, fonemy

moja dykcja, mój głos, moje wargi, mój nos, moje czoło, moje oczy, moje usta, piasek

piasek<sup>73</sup>.

Pierwsza grupa leksemów tyczy się metajęzyka, abstrakcyjnych pojęć ujmujących język w system, druga – somatycznego i intymnego aspektu mowy, a więc również tworzenia i wykonywania (zgodnie z dawną tradycją oralną) poezji. Ani system, ani ciało nie są jednak w stanie zaprzeczyć czemuś, co wydaje się faktem: możliwość opowiedzenia świata za pomocą jedyne go dostępnego nam narzędzia, jakim jest język, to iluzja, mowa zaś to jedynie piasek, z którego nie da się nic zbudować, który może złożyć się tylko w pustynię. Wypowiadanie się o mowie-piasku to heideggerowskie *Reden*, gdyż horyzont owej poezji świętej, która „tropi tropy zmarłych bogów”, wyda-

<sup>72</sup> Zob. „I will show you fear in a handful of dust”. T. S. Eliot, *The Waste Land*, w: idem, *Wybór poezji*, wybór K. Boczkowski, W. Rulewicz, wstęp W. Rulewicz, tłum. K. Boczkowski et al., Wrocław 1989, s. 80. Por. „Pokażę ci strach w garście popiołu”. Idem, *Ziemia jałowa*, tłum. C. Miłosz, w: ibidem, s. 102.

<sup>73</sup> K. Miłobędzka, *rzeczowniki, czasowniki, przydawki...*, s. 371.

je się poetce współczesnej trudno osiągałny. Mimo to podejmuje ona trud mowy, skrupulatnie rejestrując świat i zgadzając się – podobnie jak Karpowicz – na niedoskonałość i jednostkowość poetyckiego mówienia, a nawet silniej ów autorski głos podkreśla. Skupia się bowiem na niepowtarzalnym akcie poetyckiego mówienia, na cieple i głosie – te zaś są zawsze o krok przed zapisanym słowem i sensem. Cieleśność pozostaje bliższa „ja” niż cokolwiek innego, choć i tak otacza ją nieusuwalna aura tajemnicy. Podmiot wyraźnie podkreśla, że wypowiada się o swojej własnej i tylko własnej cieleśności, jednak gdzieś na horyzoncie lektury po zaimku „moje” czai się znak zapytania odnoszący się być może do nieoczywistej u Miłobędzkiej relacji „ja” z ciałem<sup>74</sup>.

Inną figurą odsyłającą do problemu reprezentacji jest szyba symbolizująca język jako „okno na świat” i zarazem przegrodę dzielącą zewnątrz („świat”) od wnętrza („ja”):

Na szybie pokrytej parą rysujemy dwa kółka dodając uszy, wąsy i ogon. W ten sposób powstaje kot. Można także narysować świerk, kwiat albo człowieka.

Dopóki różnica temperatur po obu stronach szyby utrzymuje się – ludzie, zwierzęta i rośliny istnieją w sposób nie budzący wątpliwości. Istnieją z zewnątrz i od środka<sup>75</sup>.

Otwierający cykl anaglifów zapis zapowiada główne motywy w tym zbiorze utworów. Za pomocą synekdoch przywołuje tu poetka cały katalog bytów, które – zlokalizowane po jednej stronie szyby, czyli płaszczyzny przesunięcia anaglif<sup>76</sup> – ujawniają przekonanie o ich jedności. Podmiot wciela się w postać dziecka, które w spontanicznym geście odwzorowuje na zaporowanej szybie wizerunki fragmen-

<sup>74</sup> Por. M. Białoszewski, *Autoportret odczuwany*, w: idem, *Utwory zebrane*, t. 1: *Obroty rzeczy, Rachunek zachciankowy, Mylne wzruszenia, Było i było*, Warszawa 1987, s. 107.

<sup>75</sup> K. Miłobędzka, *Na szybie...*, ZG, s. 9.

<sup>76</sup> Por. H. Latoś, *Anaglif*, w: idem, *100 słów o fotografii*, Warszawa 1976, s. 15. Więcej na temat anaglif<sup>u</sup> jako gatunku autorskiego zob. podrozdział *Inwencja genologiczna*.

tów znanego sobie świata. Nie ma jednak złudzeń, że owe obrazy to tylko ich niedoskonałe odwzorowanie. Ich prawdziwe istnienie wydarza się bowiem w rzeczywistości po drugiej stronie szyby, do której bezpośrednio nie ma dostępu. Miłobędzka chciałaby za pomocą języka poetyckiego stworzyć katalog bytów, ująć je równoległe i zbiorowo. Pragnie zachować chwilową („dopóki różnica temperatur po obu stronach szyby utrzymuje się”) pewność co do tego, jak byty te istnieją, „z zewnątrz i od środka”. Jedność można dostrzec tylko po jednej stronie szyby, a nazywanie i spostrzeganie odbywa się wyłącznie z ułomnej, ludzkiej perspektywy. Być może dlatego istnieje między nami coś, co nazywamy wspólnotą, zdefiniowaną przez język – choć paradoksalnie to właśnie on nie pozwala w pełni o wspólnocie opowiedzieć. Tytuł wywiadu z Sergiuszem Sterną-Wachowiakiem, *Wiersza nie można zapisać, bo trzeba było zapisać wszechświat*, to właściwie mikrotraktat o reprezentacji i punkt wyjścia do rozważań o wspólnocie – o tym, jak wobec tego paradoksu budować relację ja–ty w wierszu (jednorazowym, nieprzewidywalnym performensie lektury), a przede wszystkim w odgrywanym każdego dnia dramacie egzystencji.

Utwór zamykający cykl anaglifów tworzy z powyższym tekstem problemową klamrę:

Stawia dwa znaki gwałtowne, wzniesione do pędu, próbuje pusty rozmach koła, z góry strzęp lotu, znak ostrzem zadany niecelnie, rozparte furkoce w potrzasku, podrywa z uporem, wpada w miękką obręcz bez znaku nadziei. Słucham „pióro” i patrzę „pióro”. Mówię ściśnięte, wybiega ku górze puszyście, upada z lękiem, wije się w gniazdo<sup>77</sup>.

W piórze, metapoetyckim symbolu, zbiegają się cechy różnych form bytu: zwierzęcej (ptak), roślinnej (lekkość przypominająca płatkę kwiatu)<sup>78</sup>, ludzkiej (topos poety-ptaka), przedmiotowej (pióro jako narzędzie); poetka odsyła nas tu nawet do metajęzykowej abstrakcji

<sup>77</sup> K. Miłobędzka, *Stawia dwa znaki...*, ZG, s. 31.

<sup>78</sup> Miłobędzką wyraźnie fascynują pograniczne formy bytu – np. kolibry sytuują się w jej ujęciu między światem ptasim a królestwem kwiatów. Zob. eadem, *Im bardziej...*, ZG, s. 23.

(słowa „pióro”). Ten, kto rysuje na szybie, i ten, kto walczy z piórem, wydają się tymi samymi osobami, choć nastąpiła redukcja z „my” do „ja”, a efektem tych gestów nie jest już odwzorowana w sztuce konkretność, lecz „pusty rozmach koła”. Gniazdo zapowiada nowe narodziny – również kreacji poetyckiej, okazującej się procesem bolesnym i skazanym na fiasko („bez znaku nadziei”). Metaforyka okręgów i obręczy odsyła do cykliczności i jedności życia – poeta próbuje uchwycić ów wspólny rdzeń wszystkich istnień. Stawką gry z językiem o możliwość i warunki reprezentacji byłoby zaświadczenie o życiu, w jego licznych przemianach i na własną miarę.

### **„Konieczność mówienia nowych” Poeta jako człowiek pierwotny**

W obu projektach powojennej awangardy można zaobserwować pokrewne pragnienie odnowy języka oraz refleksję nad jednością słów i rzeczy, charakterystyczne zresztą dla innych modernistycznych i awangardowych projektów literackich. Odrodzenie języka poetyckiego wydaje się jednym z najważniejszych celów nowej sztuki w obliczu kryzysu kultury. Choć zdiagnozowany przez literaturę i filozofię już na przełomie wieków XIX i XX, w sposób szczególnie ujawnił się on później – w świecie doświadczonym dwiema wojnami światowymi i stającym wobec ponowoczesnych przemian kulturowych i społecznych. W programach awangardy marzenie o powrocie do źródeł mowy często wiąże się z nieraz skrupulatnie przepracowanym problemem przekraczania uznanych konwencji, odważnym eksperymentowaniem w tkance języka oraz tym, co Krystyna Miłobędzka nazywa „koniecznością mówienia nowych”<sup>79</sup>. Owa „konieczność” byłaby pewnego rodzaju imperatywem oryginalności (rozmaicie rozumianej) i niepowtarzalności, a nawet swoistego lęku przed powtórzeniem<sup>80</sup>. Tak pojęte zadanie poety skłania również do reflek-

<sup>79</sup> Eadem, *To dziś...*, ZG, s. 123.

<sup>80</sup> Problem ten został wyeksponowany w monografii Magdaleny Kokoszki pt. *Antologia niemożliwa*.

sji nad jego własną kondycją, świadomością i tożsamością, dlatego w centrum dyskusji o poezji Karpowicza i Miłobędzkiej może znaleźć się inna idea o długoletniej tradycji – idea poety jako człowieka pierwotnego oraz konceptualizację poezji jako mowy pierwotnej. W tym ujęciu poezja rozumiana byłaby jako ten typ mowy, który pozwala na lepsze niż mowa potoczna porozumienie między nadawcą a odbiorcą, a jednocześnie staje się narzędziem poznania. Poezja jako mowa pierwotna – na swój sposób czysta, wolna od wielosłownia i fałszu – przekracza swoją własną kondycję i ma charakter transgresywny. Wyjątkowym przykładem twórczości o takich ambicjach jest na polskim gruncie dzieło Bolesława Leśmiana, odczytane tak przez Michała Głowińskiego<sup>81</sup>.

Jak wskazuje m.in. Krzysztof Tkaczyk, awangarda na nowo podjęła problemy, z którymi literatura i filozofia borykała się od zawsze, a które wiążą się z językiem jako narzędziem porozumiewania się i tworzywem literatury<sup>82</sup>. Można powiedzieć, że powojenna poezja o korzeniach awangardowych – jak w przypadku Karpowicza i Miłobędzkiej – wychodzi z tego samego założenia, bliskiego już włoskim futurystom, tj. od diagnozy języka potocznego i języka dotychczasowej poezji jako medium niewystarczającego, aby sprostać wyzwaniu, jakim jest stworzenie satysfakcjonującej (w oczach artysty) wizji aktualnej rzeczywistości. Ta ostatnia podlega bowiem dynamicznym zmianom i staje się przyczyną poczucia alienacji człowieka epoki (późnej) nowoczesności. Język codziennej komunikacji, służący raczej celom heideggerowskiego *Reden* niż przekraczaniu kondycji samoświadomej jednostki, nie może być satysfakcjonujący zwłaszcza dla poety, który stawia sobie ambitne, maksymalistyczne cele. Wielu ruchom awangardowym (włoskim futurystom, niemieckim dadaistom czy rosyjskim kubofuturystom) bliska była idea ponownego ustanowienia relacji świata i języka<sup>83</sup>. Wydaje się, że to

---

<sup>81</sup> Zob. M. Głowiński, *Leśmian, czyli poeta jako człowiek pierwotny*, w: idem, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*, Kraków 1998, s. 13–47.

<sup>82</sup> Zob. np. K. Tkaczyk, *W poszukiwaniu nowego języka. Rzecz o włoskich futurystach, rosyjskich kubofuturystach i niemieckich dadaistach*, „Studia Germanica Gedanensia” 2008, nr 17, s. 335–346.

<sup>83</sup> Zob. ibidem, s. 336.



pragnienie stoi w centrum myślenia awangardowego – jak twierdzi Rosalind E. Krauss: „Oryginalność awangardy to nie tylko odrzucenie przeszłości czy jej negacja, ale – dosłowny początek, zaczynanie od zera [...]”<sup>84</sup>. Myśl o powrocie do początków w refleksji metapoetyckiej tylko zyskała na ważności w poezji powojennej, gdy tacy poeci, jak Różewicz, Białoszewski, nowofalowcy, a także Karpowicz i Miłobędzka, próbowali na różne sposoby sprawić, by świat i język – które uległy radykalnej przemianie – ponownie mogły wejść ze sobą w relację i aby twórcza jednostka mogła znaleźć swoje miejsce w alienującej rzeczywistości.

Wnioski, jakie wyciągnęli futuryści, dadaiści i kubofuturyści z lekcji nowoczesności, były radykalne – skoro zastany język okazał się niewystarczający, postanowili z niego zrezygnować, co dotyczyło oczywiście określonych konwencji i sposobów mówienia. Stąd krytyczny stosunek do tradycji u włoskich futurystów, ludyczność, banalizacja i prymitywizacja sztuki u dadaistów, poszukiwanie języka pozarozumowego u futurystów rosyjskich<sup>85</sup>. U Karpowicza i Miłobędzkiej nie można jednak mówić o radykalnie negatywnym stosunku do tradycji – raczej o tworzeniu kanonów prywatnych, autorskich, na co wskazują scharakteryzowane wcześniej inspiracje i fascynacje literackie obojga autorów. Oboje dokonują świadomego wyboru i czują przynależność do określonej linii w historii polskiej poezji – do jej gałęzi awangardowej, progresywnej i transgresywnej.

Poeta, który czuje się ograniczony przez język, decydując się na porzucenie tego, co znane, otwiera przed sobą obszar niewiedomego, bezkres możliwości. Karpowicz zawiadamia o tym w swym dość wczesnym programowym wierszu *Zmysłony człowiek* z tomu *Kamienna muzyka*, gdzie wprost mówi o „ominięciu” języka (tj. tradycyjnej polszczyzny literackiej, której wymowną metaforą jest tutaj „rzecz czarnoleska”) i jego „wymianie” na „syntezę mowy” – twór sztuczny, autorski, wysoce zintelektualizowany:

---

<sup>84</sup> R. E. Krauss, *Oryginalność awangardy*, tłum. M. Sugiera, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1996, s. 405.

<sup>85</sup> Zob. K. Tkaczyk, op. cit., s. 335–346.

Dokonałem niezwykłego czynu:  
 ominąłem język ojczysty  
 W wieży Babel  
 wymieniłem rzecz czarnoleską  
 na syntezę mowy  
 Było to trudniejsze od lotu bez skrzydeł [...] <sup>86</sup>.

Późne teksty Miłobędzkiej z tomu *Gubione* szczególnie poddają się z kolei tego rodzaju interpretacji autotematycznej, która wskazuje na twórczą bezkompromisowość jako warunek udanego gestu artystycznego:

mów  
 nie zatrzymuj się  
  
 (nie zatrzymuj siebie) <sup>87</sup>.

Dwie zasadnicze dominanty tego tomu: figura biegu oraz imperatyw mówienia współtworzą program poetycki, który ma umożliwić podmiotowi wymknienie się ograniczeniom języka, tak by w polu widzenia pozostała

sama przejrzystość <sup>88</sup>.

Rezygnacja z przyjęcia uznanego modelu języka poetyckiego i zachwała próba stworzenia jego nowego wariantu to gest ryzykowny i odważny. Jest on jednak warunkiem postępu, umożliwia pójście o krok dalej niż inni w eksploracji poetyckich sposobów ewokacji świata. Zajęcie pozycji awangardowych w myśleniu o poezji wydaje się paradoksalne, bo jest możliwe wtedy, gdy poeta radykalnie cofa się, gdy podejmuje próbę powrotu do stanu „sprzed języka” <sup>89</sup>.

<sup>86</sup> T. Karpowicz, *Zmyślony człowiek*, SZ, s. 68.

<sup>87</sup> K. Miłobędzka, *mów...*, ZG, s. 343.

<sup>88</sup> Eadem, *sama przejrzystość*, ZG, s. 355.

<sup>89</sup> Por. J. Gutorow, *Przed mową i po słowie*, s. 51–61; K. Maliszewski, „Przed mową jest mowa obszerniejsza”. *Poezja obok słów*, MW, s. 8–13; J. Giza-Stępień, *Przed wierszem, po krzyku, po-słowie?*, W, s. 197–204. Pomysł „umknięcia” z języka wyrażnia się szczególnie w wypowiedziach Miłobędzkiej – w tytule tomu

Stan ten w teorii dawałby szansę na podjęcie poetyckiego monologu jak gdyby całkowicie na nowo i od zera, mógłby on stać się wolny od zautomatyzowanych mechanizmów użycia języka i pozwoliłby uniknąć wejścia w labirynt kulturowych naleciałości, od których nie jest wolne żadne słowo. Tym eksperymentalnym próbom towarzyszy jednak przecucie, że marzenie o pierwotności jest jedynie poetycką mrzonką i że nie da się powrócić do tego stanu, tak jak nie można uciec od pokładów znaczeń, które osiadały na słowach w ciągu wieków. Poeta współczesny nie może uciec od wiedzy o owych uprzednich warstwach znaczeniowych każdego słowa, które okazuje się złożonym, trudnym do zrozumienia palimpsestem. Pisał o tym m.in. Roland Barthes:

[...] pod każdym słowem poezji współczesnej tkwi jakby egzystencjalna geologia, gdzie skupia się totalna zawartość Nazwy, a nie tylko zawartość wyselekcjonowana, jak w prozie i poezji klasycznej. Słowem nie rządzi już z góry ogólna intencja socjalizacji wypowiedzi: odbiorca poezji, pozbawiony przewodnika, którym była selekcja stosunków znaczeniowych, potyka się wprost o Słowo, otrzymując je jako całość absolutną, której towarzyszą wszystkie tkwiące w nim możliwości. [...] Ten głód słowa, wspólny całej współczesnej poezji, czyni z mowy poetyckiej mowę straszną i nieludzką. Wprowadza wypowiedź pełną dziur i pełną światła, pełną nieobecności i znaków nadmiernie pożywnych, pozbawioną indywidualności w trwałej intencji, tym zaś tak przeciwną społecznej funkcji języka, że już odwołanie do mowy nieciągłej otwiera drogę wszelkim Nadnaturom<sup>90</sup>.

---

*Przed wierszem* oraz w cytacie-aforyzmie „przed mową jest mowa obszerniejsza”. K. Miłobędzka, *Siata baba mak*, s. 9. Być może w takim kontekście dałoby się też zinterpretować omawianą wcześniej metaforę „słoja zadrzewnego” u Karpowicza.

<sup>90</sup> R. Barthes, *Stopień zero pisania*; cyt. za: J. Błoński, *Wstęp*, w: R. Barthes, *Mit i znak. Eseje*, tłum. i wstęp J. Błoński, Warszawa 1970, s. 7. Por. idem, *Czy istnieje pisanie poetyckie?*, w: idem, *Stopień zero pisania. Nowe eseje krytyczne*, tłum. K. Kot, Warszawa 2009, s. 55–56. Ten sam cytat pojawia się *Metaforze otwartej* (T. Karpowicz, *Metafora otwarta*, s. 213), a także na jednej z fiszek (ATK, sygn. 147/17/1).

Koncepcja barthes'owskiego „stopnia zero literatury” inspirowała zwłaszcza poetów powojennych mocno zainteresowanych sprawami języka i jego relacji ze światem. Istotnym kontekstem dla tych fascynacji były nowe propozycje na polu teorii literatury – strukturalistyczne próby ujęcia języka poezji w ramy skrupulatnie pomyślanego systemu czy rozwój semiologii. Również Karpowicz wypowiedział się na temat tej koncepcji w jednym z wywiadów: „Punkt zerowy Rolanda Barthes'a to zniszczenie wszystkich asocjacji – gołe słowo, dźwięk, naga optyka wyrazu. Ja chciałbym wrócić do dnia narodzin słowa, ale zachować w nim pamięć tego, co już ono »po drodze« przeżyło. Maksimum asocjacji jest nadzieją mojego logos”<sup>91</sup>.

Każdy poeta, którego celem jest odnowa języka, próbuje na miarę własnych możliwości dojść do mitycznego „punktu zero”, miejsca sprzed mowy i sprzed języka, choćby przez gest właściwy poezji od początku jej istnienia, czyli wytrącanie słów z ich zwyczajnych zastosowań. Owo poetyckie „ogolnienie”, oczyszczenie pola percepcji i wyrażania pozwala wykreować własny idiom bardziej niezależnie od wpływu poprzedników czy środowiska (choć wpływu tego nie da się uniknąć – w tym sensie cofnięcie się do „źródeł” mowy byłoby szansą artystycznego rozwoju)<sup>92</sup>. Wynajdywanie nowego języka jest czymś więcej niż kreowaniem autorskiego idiomu, gdyż język rozumie się tu jako narzędzie poznawania i rozumienia świata. To ponawianie pytań nad tym, jak daleko można posunąć się w poznawaniu świata, jak przekroczyć granice tego, co wyrażalne, wreszcie – jak opowiedzieć świat na nowo, skoro wiele dotychczasowych sposobów opowiadania o świecie przestało być użytecznych<sup>93</sup>.

<sup>91</sup> *Twórcza negacja*, s. 69. Por. „Pragnieniem współczesnej literatury, jej celem nieosiągalnym jest jakiś punkt zerowy, neutralny, od którego wszystko by można zacząć na nowo”. Z. Bieńkowski, *Kilka słów o sensie*, „Twórczość” 1961, nr 8, s. 156; cyt. za: PN, s. 273.

<sup>92</sup> Problem ten porusza poeta w dwóch ważnych esejach. Zob. T. Karpowicz, *Sztuka niemożliwa*, „Odra” 1976, nr 12; idem, *Ziemia – ojczyzna ludzi w galaktyce mitu*, E, s. 35–54.

<sup>93</sup> W tym kontekście również podróż poety do Stanów miała charakter inicjacyjny – stanowiła rozpoczęcie zupełnie nowego etapu twórczości. Jak twierdzą Kujawski i Tabako, po przyjeździe do USA Karpowicz „poczuł się u siebie. Czerpał radość z »niedojrzałości« Ameryki, która wydawała się przechodzić ciągły

Poeta dwudziestowieczny, świadomy „ciężaru” tradycji, chcąc dokonać czegoś nowatorskiego w sztuce słowa, wraca myślą do tych, którzy jako pierwsi stali się poetami. Pyta o to, kim mógł być ów „poeta pierwotny”, jaki był stan jego świadomości, jak postrzegał świat bez kulturowego bagażu. On sam także w pewnym sensie stoi przed zadaniem „wymyślenia” języka (a więc i świata) na nowo, dlatego odczuwa pokrewieństwo z tymi, którzy jako jedni z pierwszych potrafili ujrzeć świat na sposób poetycki. Są oni tu rzecz jasna pewną figurą uosabiającą tego rodzaju „czyste” i pozbawione przedśądów myślenie o poezji. Wydaje się, że stan owej pierwotności właściwy był nie tylko poecie pierwotnemu u początków naszej cywilizacji, ale jest bliski także dziecku – a więc każdemu z nas u początków naszego życia. Dlatego człowieka pierwotnego i dziecko łączyłaby pewnego rodzaju naiwność w pojmowaniu świata, spontaniczność, afirmacja rzeczywistości i otwartość. Taka postawa umożliwiła wyzbycie się przedśądów i uprzedzeń, wyjście poza nabyte schematy rozumienia – a byłby to właśnie taki stan świadomości, do którego dąży poeta, dający pogłębioną percepcję i szerokie możliwości artystycznej ekspresji.

Powyższe zagadnienia stały się ważną częścią Leśmianowskiego sposobu myślenia o poezji – choć autor *Napoju cienistego* podejmuje tu na nowo problem wielokrotnie poruszany przez poetów oraz myślicieli wielu epok – m.in. Giambattistę Vica, autora *Nauki nowej*, dzieła, które stało się inspirujące dla antropologii kulturowej i nowoczesnego postrzegania człowieka w procesie historycznym. Jak pisał Leśmian:

Poeci nigdy nie szczędzą żadnych ofiar, byle tylko rozstać się ze starym, przebrzmiałym wierszem, z przestarzałą treścią i formą i uzyskać

---

proces rodzenia się na nowo, eksperymentowania – nieustannie młoda, wychylona w przyszłość”. F. Kujawinski, T. Tabako, *Tymoteusz Karpowicz. Krótki przewodnik*, w: *Życie w przekładzie*, red. H. Stephan, Kraków 2001, s. 86. Por. M. Kokoszka, *Topologia słowa. Na marginesie „Krótkiego przewodnika” po amerykańskiej twórczości Tymoteusza Karpowicza*, w: *Literatura polska obu Ameryk. Studia i szkice*, seria 1, red. B. Nowacka, B. Szałasta-Rogowska, Katowice 2014, s. 353–362.

wiersz nowy – wiersz, który budzi zamarłą już uwagę słuchacza i różni na nowo zapał twórczy w samym autorze. [...] A choćby ów dzieł ostatni – bezserdeczny i niewyrozumiały – żądał od nich ofiary z poezji czystej i prawdziwej, uczynią i taką ofiarę, byleby zniewolić słowo do nowych prób i nowego brzmienia<sup>94</sup>.

O podobnego rodzaju bezkompromisowości względem materii języka możemy mówić w odniesieniu do twórczości Karpowicza i Miłobędzkiej, o czym będzie mowa później. Michał Głowiński w przywołanym wcześniej szkicu pokazuje, jak osiemnastowieczna koncepcja poety jako człowieka pierwotnego przejawiała się w twórczości autora *Łąki*. Niebagatelne znaczenie dla takiego ujmowania roli i kondycji poety miały rousseowski powrót do natury i pierwotności oraz oświeceniowa nobilitacja rozumu, której konsekwencją było radykalne oddzielenie tego, co racjonalne, logiczne i służące celom pragmatycznym (a więc również języka jako narzędzia codziennej komunikacji), od tego, co podlega emocjom, intuicji, afektom i co dziś wydaje się przypisane do sfery, którą później Sigmund Freud nazwie nieświadomością. Tak poezja (dziś powiedzielibyśmy: funkcja poetycka języka) zyskała wyraźną odrębność od innych modeli mówienia<sup>95</sup>.

W wieku rozumu to właśnie Giambattista Vico stał się jednak tym filozofem, który – na przekór dualistycznemu sposobowi myślenia orędowników racjonalizmu – w owej wyjątkowości języka poetyckiego dostrzegł wartość. Pozwaliło mu to uznać poetę za kogoś, kto dzięki wrażliwości na to, co niezwykle, i predylekcji do ciągłego odnawiania zużytych konwencji wyrażania zbliża się do mędrca widzącego procesy historyczne i dzieje ludzkości w szerszej niż inni perspektywie. Najlepszym przykładem owego poety mędrca był dla Vica Homer. W tym nowatorskim i antykartezjańskim ujęciu poe-

<sup>94</sup> B. Leśmian, *Z rozmyślań o poezji*, w: idem, *Szkice literackie*, Warszawa 1959, s. 83.

<sup>95</sup> Por. „Jedną z teorii, która miała uprawomocnić odrębność poezji i zawartych w niej sposobów poznawania świata, głosiła, że poeta myśli i wypowiada się tak, jak to czynili ludzie na pierwszych etapach rozwoju ludzkości, a więc jego język różni się i – co więcej – ma prawo się różnić od języka kształtowanego zgodnie z zasadami logiki”. M. Głowiński, *Leśmian, czyli poeta*, s. 14.

zja staje się jednym ze sposobów poznawania rzeczywistości, narzędziem epistemicznym – a to w epoce encyklopedystów oznaczało jej nobilitację i miało, szczególnie z punktu widzenia poezji współczesnej, swoje istotne konsekwencje. Oczywiście najdoskonalszym – bo wolnym od automatyzmu i ugruntowanych błędnych przekonań – wariantem tak pojętej poezji (tj. wiedzy o świecie) jest to, co nazywamy tu poezją pierwotną. Jej tworzywem był zaś język pierwotny, będący poezją, wolny od utylitarystycznych powinności i zasad efektywnej, lecz uschematyzowanej komunikacji<sup>96</sup>.

Jak wskazuje Głowiński, wcześniej:

[...] poezji pierwotnej, tej początkowej wiedzy o świecie, specjalnie nie tworzono, jej dziedziną był sam język, nie podległy jeszcze sztywnym rygorom rozumowania, będący nieustanną twórczością, nieustannym wynalazkiem. [...] człowiek pierwotny to, co znał z doświadczenia wewnętrznego, przenosił na świat zewnętrzny, przenosiła stanowiła więc wynik niezdolności do myślenia abstrakcyjnego oraz żywiołowego spojrzenia antropomorficznego<sup>97</sup>.

Autor *Zaświata przedstawionego* podkreśla, że ta myśl okazała się niezwykle inspirująca dla poetów przełomu XIX i XX wieku i stała się jedną z fundamentalnych idei modernizmu<sup>98</sup>. Głowiński powołuje się tu też na esej *Granice poezji* Przybosa:

Język jest więc przeszkodą, którą poeta musi przezwyciężyć, by być sobą, musi dążyć do przekroczenia jego granic, tych naturalnych – jak to sformułował Julian Przyboś – granic poezji. Język jako działanie znajduje się jakby nieustannie w ruchu, nieustannie rodzi się od nowa [...]. Każda wypowiedź jest więc tu niejako powrotem do początku

---

<sup>96</sup> Por. „[...] geniusz poetycki to ten, który potrafiłby tak pisać, jakby znajdował się w sytuacji naturalnego poety pierwotnego, działającego wtedy, kiedy sam język był jeszcze poezją”. Ibidem, s. 20.

<sup>97</sup> Ibidem, s. 17.

<sup>98</sup> Zob. ibidem, s. 24.

języka, ucieczką od słów-terminów do słów-żywych ciał, początku, który trwa nieustannie<sup>99</sup>.

To teoria języka oparta na ruchu, zmienności, afirmująca działanie oraz żywy konkret, akcentująca sprawczą siłę języka i jego somatyczne ugruntowanie. Kwestie te wybrzmiewały w teoriach i praktykach pierwszych ruchów awangardowych oraz, w podobnym czasie, w myśli formalistów rosyjskich. Wątek ożywienia języka powtarza się w pismach Wiktora Szklowskiego, zwłaszcza w esejach *Wskreszenie słowa* (1914) i *Sztuka jako chwyt* (1917). Zadaniem nowej sztuki miało być właśnie przywrócenie słowom życia, tak by język mógł na powrót przylegać do rzeczy. W świecie, w którym panuje powszechna automatyzacja i skostnienie (języka, obyczajów, nawyków, afektów), odnowienie mowy poetyckiej (czyli mowy uniezwyklonej) pozwoliłoby nowoczesnemu człowiekowi na odświeżoną, poszerzoną percepcję świata i rewizję jego wyobrażeń<sup>100</sup>.

Jak pisał Szklowski, „dziś słowa umarły i język stał się podobny do cmentarza, lecz nowo narodzone słowo było żywe, obrazowe”<sup>101</sup>. Zarówno formaliści, jak i pierwsi awangardyści dostrzegali,

<sup>99</sup> Ibidem, s. 30–32. Agnieszka Kluba wskazuje, że wątki z myśli Vica pojawiają się w refleksji metapoetyckiej Przybosia: „Na początku było słowo wręczaną rzeczą. Nie było różnicy między znakiem a jego desygnatem, słowo spełniało się natychmiast, było widzialne i dotykalne. [...] [Kiedy] skończyła się utożsamiająca je jedność nazwy i rzeczy, wszystko w świecie uległo rozdarciu na przedmiot i jego znak, świat przestał być dosłowny i jednoznaczny. [...] słowu-nazwie zaczęto przeciwstawiać słowo-rzecz”. J. Przyboś, *Granice poezji*, w: idem, *Linia i gwar*, t. 2, Kraków 1959, s. 193–19; cyt. za: A. Kluba, *Poetyki lingwistyczne*, „Przestrzenie Teorii” 2005, nr 5, s. 104.

<sup>100</sup> Por. „[...] tak, jak zanika szum morza dla uszu tego, kto mieszka nad jego brzegami, jak zgłuchł dla nas tysiącgłosy ryk miasta, jak zanika z naszej świadomości wszystko, do czegośmy się nazbyt przyzwyczaili, co nam jest zbyt znane”. W. Szklowski, *Wskreszenie słowa*, tłum. F. Siedlecki, w: *Rosyjska szkoła stylistyki*, red. M. R. Mayenowa, Z. Saloni, Warszawa 1970, s. 58.

<sup>101</sup> Ibidem, s. 55–63. Por. „Tak przepada, zmieniając się w nicność, życie. Automatyzacja zjada rzeczy, ubranie, meble, żonę i lęk przed wojną. [...] Po to więc, aby wrócić wrażenie życia, odczuwać rzeczy, aby czynić kamień kamiennym, istnieje to, co nazywamy sztuką”. W. Szklowski, *Sztuka jako chwyt*, tłum. R. Łuźny, w: *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 2, cz. 3, red. S. Skwarczyńska, Kraków 1986, s. 15–16.



że wraz z wkroczeniem w epokę nowoczesności nie ma powrotu do dawnych konwencji mówienia, myślenia i sposobów życia. Stanęli przed koniecznością wynalezienia nowych metod „zadomowienia się” w świecie człowieka u progu XX wieku i radzenia sobie z poczuciem wyobcowania – a te problemy stały się tym bardziej palące w drugiej połowie stulecia. Słowa Szklowskiego mogą przywołać myśl m.in. twórczość Różewicza, dokumentującą niepokój jednostki konfrontowanej z katastrofą znanego jej świata:

Dzisiaj dawna sztuka umarła już, a nowa się jeszcze nie narodziła, i rzeczy umarły – straciliśmy zdolność odczuwania świata, staliśmy się jako skrzypiek, który przestał wyczuwać smyczek i struny, przestaliśmy być artystami w codziennym życiu [...]. Tylko stworzenie nowych form sztuki może powrócić ludziom zdolność odczuwania świata, wskrzesić rzeczy i zabić pesymizm<sup>102</sup>.

Formaliści rozumieli doświadczanie sztuki jako przeżycie formy. Ich zalecenia, by nie poprzestawać na „wytartych, znoszonych słowach”, lecz „zniekształcać, łamać je”, tak by „ujrzano je, a nie rozpoznano”<sup>103</sup>, starali się wcielić w życie rosyjscy kubofuturyści. W ich kręgu pojawiła się także koncepcja języka pozarozumowego („zrozumnego”), wyrastająca z fascynacji ideą pierwotnej magiczności słowa, a istotna z punktu widzenia vicowskiej koncepcji poezji pierwotnej<sup>104</sup>. Myśl, że można wyzwolić słowo od jego funkcjonalnych użyć i przyrzeć mu się zupełnie bezinteresownie i ze względu na

<sup>102</sup> Idem, *Wskrzeszenie słowa*, s. 60.

<sup>103</sup> Ibidem.

<sup>104</sup> Zob. np. G. Gazda, *Architektonika graficzna poetyckiego utworu drukowanego*, w: *Literatura i metodologia*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1970, s. 217. Por. „Przed nami nie było sztuki słowa. Jedynym i zdecydowanym dowodem na to, że dotychczas słowo było w okowach, jest jego poddaństwo wobec sensu, dotychczas stwierdzono, że myśl dyktuje prawo słowu, a nie odwrotnie. Myśmy odkryli ten błąd i stworzyli język pozarozumowy, powszechny. Dawni artyści dochodzili przez myśl do słowa, my zaś przez słowo do bezpośredniego pojmowania”. A. Kruczonych, *Nowe drogi słowa* [almanach], „Troje” 1914; cyt. za: A. Świrek, *W kręgu współczesnej poezji lingwistycznej*, Zielona Góra 1985, s. 26. Kontekstem dla takiego pojmowania języka poetyckiego byłaby teoria „języka świata” („kosmicznego języka”) Wielimira Chlebnikowa, która stanowiła próbę

nie samo, wydawała się awangardystom inspirująca i prowokująca do autorskich prób i poszukiwań.

Na polskim gruncie zarówno Leśmian i Przyboś, jak i po wojnie Karpowicz oraz Miłobędzka w różnorodnych próbach powrotu do pierwotnego stanu języka upatrują możliwości odnowienia mowy poetyckiej, ożywienia zakrzepłych znaczeń i stworzenia idiomu maksymalnie nasyconego życiem (lub też bergsonowskim pędem życiowym) we wszystkich jego przemianach. Powinno tu pojawić się także nazwisko Brunona Schulza, którego koncepcja „mityzacji rzeczywistości” wydaje się pokrewna rozważaniom o możliwościach powrotu do stanu pierwotności języka.

Pierwotne słowo było majaczeniem, krążącym dookoła sensu światła, było wielką uniwersalną całością. Słowo w potocznym dzisiejszym znaczeniu jest już tylko fragmentem, rudymeniem jakiejś dawnej wszechobejmującej, integralnej mitologii. Dlatego jest w nim dążność do odrastania, do regeneracji, do uzupełniania się w pełny sens. [...] Poezja odpoznaje te sensory stracone, przywraca słowom ich miejsce, łączy je według dawnych znaczeń. U poety słowo opamiętuje się niejako na swój sens istotny, rozkwita i rozwija się spontanicznie według praw własnych, odzyskuje swą integralność<sup>105</sup>.

Idea poezji pierwotnej w szerszym aspekcie dotyczy nowoczesnej zmiany w postrzeganiu świata – to, co kiedyś (w przeszłości, do której nie ma powrotu) było całością, teraz na oczach nowoczesnego człowieka rozpada się na fragmenty. Mowa poetycka pozostaje tym, co może na chwilę przywrócić ów utracony porządek, przyległość języka do świata.

Karpowicz w swojej rozprawie również mówi o autorze *Dziejby leśnej* jako o poecie pierwotnym: „Można więc godzić się na określenie Leśmiana jako poety pierwotnego, pod warunkiem że pod tą nazwą będzie się kryło jego usiłowanie dotarcia do prymarnego ob-

---

nadania literom oraz słowom nowych znaczeń, co pozwoliłoby poecie odczytać pewien uniwersalny kod służący do opisu świata.

<sup>105</sup> B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1998, s. 383–384.

szaru (*ubi leones*), jego prymarnej nazwy, nie zaś pierwotnego, ograniczonego w sensie intelektualnym widzenia i odczuwania tego świata<sup>106</sup>. „Pierwotne” oznacza tu zatem raczej „prymarne”, „fundamentalne”, „transgresywne” niż „pierwsze”, „najstarsze” – nie chodzi tu bowiem o cofanie się w przeszłość, lecz o radykalne otwarcie na to, co nieznanne, o przekroczenie zastanych granic. Jak przekonuje Karpowicz:

[...] dla wielkiego poety nie istnieje przeszłość; poeta odkrywa świat, tak jakby uczestniczył w pierwszym dniu stworzenia. Można powiedzieć z pewnego punktu widzenia, że każdy wielki poeta buduje świat powtórnie, ponieważ pragnie go zobaczyć tak, jak gdyby Czas i Historia nie istniały. Oto co dziwnie przypomina sposób zachowania się „prymitywa” i człowieka dawnych społeczeństw<sup>107</sup>.

Jak się wydaje, ambicja „zbudowania świata powtórnie”, tak by móc ujrzyć go niezależnym od uwarunkowań, które powodują zniekształcenia naszej percepcji („Czas i Historia”, lecz przede wszystkim ograniczenia ludzkiej świadomości), przyświecała również Karpowiczowi.

Zdaniem Franka Kujawskiego i Tomasza Tabaki Vico okazuje się jednym z ważniejszych myślicieli w prywatnej teorii poezji Karpowicza<sup>108</sup>. Wskazywałyby na to, jak można przypuszczać, tezy ze *Sztuki niemożliwej* i rozprawy o Leśmianie. Sądy obu autorów o metaforyce Karpowicza okazują się zbieżne z twierdzeniami *Metafory*

<sup>106</sup> PN, s. 253. Również Joanna Mueller zwraca uwagę na to, co podkreśla poeta – powrót do źródeł paradoksalnie oznacza ruch naprzód. Por. „Ta prenatalność języka jest w przypadku Karpowicza niezwykle znamienna. Nie chodzi w niej o uproszczenie przedstawienia, ale przeciwnie – o jego maksymalną, niemożliwą wręcz komplikację”. J. Mueller, *Pierworodny świata na Ultima Thule*, w: eadem, *Stratygrafie*, Wrocław 2010, s. 107.

<sup>107</sup> PN, s. 250. W kontekście Leśmianowskiej refleksji o pierwotności przywołuje też słowa Rilkego: „Próbujcie powiedzieć, jakbyście byli pierwszym człowiekiem, to, co widzicie, to, czym żyjecie, co kochacie, tracie. Jest to poezja »dziwu pierworodnego«”. Ibidem, s. 116. Cytat ten powraca do Karpowicza również w *Metaforze otwartej*. Zob. DR, s. 106.

<sup>108</sup> F. Kujawski, T. Tabako, op. cit., s. 92.

otwartej (trudno rozstrzygnąć, czy autorzy *Przewodnika* znali tekst z 1999 roku):

Pogląd, że zadaniem poety jest ciągle odnawianie języka poprzez metaforyzowanie, przypomina teorię wyobraźni Giambattisty Vico. [...] Wedle Vico, jednego z ulubionych autorów Karpowicza, cykl rozwoju językowego (od nowej metafory ku jej banalizacji i do kolejnej nowej metafory) ma swoją analogię w przemianach, jakich doświadczają poszczególne cywilizacje: budują one swoją siłę na wielkich metaforach, po czym, w miarę jak poznawcza moc metafor maleje, chylą się ku upadkowi, ulegając rozkładającemu działaniu ironii<sup>109</sup>.

Dynamikę odnawiania znaczeń i ich krzepnięcia, ruch od sensu literalnego do metafory, a także ową drogę od wzniosłości do przśmiewczej ironii Karpowicz próbował uchwycić w całej swej twórczości, zwłaszcza w jej późnym okresie. Joanna Mueller w eseju ze zbioru *Stratygrafie* również podkreśla jego związki z przywołanymi wyżej twórcami i teoretykami:

Karpowicz, jak przed nim polski Leśmian czy rosyjscy będzianie z Chlebnikowem i Kruczonymem na czele, pragnie sprowadzić język poetycki do jego gorzkich źródłosłów, do punktu już nawet nie zerowego, lecz przedzerowego [...]. Karpowiczowska utopia słowa poetyckiego, które (jak kabalistyczny Alef) kryje w sobie wszelkie zdarzone oraz potencjalne historie wszechświata i które właśnie przez to jest słowem najpierwotniejszym – to jedno z najbardziej szalonych marzeń polskiej poezji<sup>110</sup>.

Mueller mówi tu o paradoksalności poezji Karpowicza, polegającej na tym, że słowo pamiętające całą swoją historię ma być zarazem słowem najpierwotniejszym. Magdalena Kokoszka wskazuje, jak istotny dla Karpowicza pozostaje problem „przyległości słowa i ciała” (zauważmy, że nie „rzeczy” – co pozwala badaczce zwrócić się w stronę somatyczności, fizjologii), który utrudnia zrealizowanie programu poezji totalnej, holistycznej:

<sup>109</sup> Ibidem.

<sup>110</sup> J. Mueller, *Pierworodny świata*, s. 107–108.

Karpowiczowska tęsknota za pierworódtwem, rajem przyległości słowa i ciała, pierwszym dniem widzenia, odbiega więc znacząco od marzeń o rzeczywistości pierwotnej, niepoprzedzonej żadnym pragnieniem, jak i od owej – zawsze bezimiennej – Całości, obojętnej na różnicę, poszczególności i przeżycia wyniesione z egzystencjalnych podróży<sup>111</sup>.

W interpretacji autorki *Antologii niemożliwej* pojawia się także ważny wątek z punktu widzenia analogii w programach poetyckich Karpowicza i Miłobędzkiej:

Dziecko jako podmiot twórczy znajduje się w pozycji uprzywilejowanej, stanowiącej przedmiot marzeń poety. A wszystko bierze się stąd, że – jak zwięźle ujmuje rzecz Karpowicz – jest ono „rówieśnikiem świata” [...] Niedościgły wzór, dziecięcy akt nazywania, w naturalny sposób realizuje się w terażniejszości, jako ściśle zsynchronizowany z przeżywaną aktualnie chwilą<sup>112</sup>.

Figura dziecka jako postaci, która ze względu na stosunek do świata stanowi pewien model dla poety pragnącego dokonać odnowienia języka, pojawia się nieraz w tekstach Karpowicza – np. w bardzo ważnym wierszu otwierającym tom *Słoje zadrzewne*. W *Muzycznym spacerze wieczoru* motyw dziecięcej fujarki, będącej wszak instrumentem muzycznym, może odsyłać do pierwotności nazywania, często związanej u Karpowicza ze światem natury. Poeta odwołuje się do tej figury w eseju o poezji Leśmiana: „Twórca *Dziejby leśnej* [...] udowadnia, że raj utracony, do którego ludzkość tak bardzo tęskni, jest niczym innym, jak utraconą baśnią. Dzieci wiedzą o tym najlepiej, rosną na zdziwieniu, jak olbrzymieją na nim poeci”<sup>113</sup>. O analogiach między sposobem myślenia poety a spontaniczną wynalazczością dziecka pisał także w kontekście cyklu Przybosa *Wiersze dla Uty*: „Świat i dziecko są na równych prawach: świat powołuje do życia nowe kształty, światła, wonie, temperatury, drżenia i ruchy – dziecko mowę, słowa – pokrowce tych zjawisk. Jedno i drugie

<sup>111</sup> M. Kokoszka, *Antologia niemożliwa. Przypadek „Słojów zadrzewnych” Tymoteusza Karpowicza*, Katowice 2011, s. 203.

<sup>112</sup> Ibidem, s. 265.

<sup>113</sup> T. Karpowicz, *Leśmianowski kwiat paproci*, s. 223.

biedzi się nad wynalezieniem pierwszego języka [...]”<sup>114</sup>. Tymczasem dziecko to jeden z głównych bohaterów poezji (i dramatów) Krystyny Miłobędzkiej. Figura dziecka okazuje się kluczem do jej programu poetyckiego – ktoś bowiem jest w stanie lepiej „mówić nowe” niż dziecko?<sup>115</sup> Wydaje się, że w tym punkcie oboje autorzy są zgodni – dziecko pojawia się u nich przede wszystkim jako nieświadomy autor mowy poetyckiej, którą tworzy absolutnie spontanicznie i niejako naturalnie – poeta zaś, choć wprawdzie uwikłany w schematy automatyzacji – biorąc dziecko za model, próbuje do tego ideału pierwotności dążyć<sup>116</sup>.

Jak pisze Miłobędzka w zbiorze „gier słownych dla teatru”:

Każdy z nas w dzieciństwie jest właścicielem teatru. Ma swój teatr, chociaż wcale o tym nie wie. Bawi się. A wszystko to dzieje się tylko po to, żebyśmy mogli „powiedzieć sobie” albo lepiej – „pokazać sobie”, albo jeszcze lepiej – „wykonać dla siebie” myśli i uczucia pobudzone przez otaczający świat [...]. Teatr w tej książce jest własnością dziecka,

<sup>114</sup> Idem, *Poeta nadmiaru czy niedosytu*, „Odra” 1970, nr 12, s. 21. Por. uwagi Kujawskiego: „Poezja Karpowicza nie jest trudna, jeśli rozpozna się ją jako nowy wysiłek mówienia, nowy, więc prymitywny – jak zwykle w początkach ludzkiej ekspresji, sprzeniewierzający się gramatycznym i myślowym szablonom przeszłości”. F. Kujawski, *Noc nadchodzi. Dnieje*, WCSN, s. 175.

<sup>115</sup> Por. „Gdyby się udało dzieciństwo własne zapisać, będąc dorosłym. Nie kontrolować tego dorosłym rozumieniem, językiem. Być dorosłym i dzieckiem w jednym miejscu”. *Umknąć z języka. Z Krystyną Miłobędzką rozmawiają E. Obrębowska-Piasecka i V. Szostak*, W, s. 638. Zauważmy, że swego rodzaju rewersem mitu poety jako dziecka jest u Miłobędzkiej motyw poetki matki, czyli kreacja twórczyni „matkującej” stworzonym przez siebie tekstem, do czego przyjdzie mi jeszcze powrócić. Piotr Bogalecki używa tutaj metaforyki odnoszącej się do postawy opiekuńczej, mówiąc o swego rodzaju „adopcji” słowa: „[...] pochyłając się nad słowem, Miłobędzka przygarnia je jako swoje”. P. Bogalecki, *Świat jak słowo daje*, W.

<sup>116</sup> Por. w tym kontekście część pierwszą rozprawy Bogaleckiego, w której postać dziecka, występująca w poezji i w scenariuszach teatralnych Miłobędzkiej, a także jako przedmiot jej pracy naukowej, staje się dla autora kluczem do dyskusji o języku poetyckim autorki *Przesuwanki*. Zob. P. Bogalecki, *Niedorozmowy*, s. 38–265. O „dziecięcości” – rozumianej tu jako pierwotny związek słowa i rzeczy – pisze także Elżbieta Winiecka, uznając ją za jedną z najważniejszych kategorii w poezji Miłobędzkiej. Zob. E. Winiecka, *Z wnętrza dystansu*, s. 339–357.

ale w jego zapisywanie bawiła się osoba dorosła. Taka, która wierzy, że przed mową jest mowa obszerniejsza, że każde słowo umie stanąć na podłodze, a każda piłka jest rzuconym słowem. Która wierzy także, że słowa ciągle rodzą się, mają własne gry, łączą się, dzielą jak ludzie, zwierzęta, rośliny i rzeczy. Bo myślami i uczuciami tkwimy zawsze w osobach, zwierzętach, roślinach i rzeczach, i tylko działając nimi, możemy SIEBIE POWIEDZIEĆ. I co byśmy nie powiedzieli, WIDAĆ TO w naszym języku<sup>117</sup>.

Poetka marzy zatem o takim języku, który nie tyle opowiada o danej rzeczy, ile się nią staje, nie pozostawiając miejsca na fałsz, nie-domówienie, skostniałą konwencję. Język taki byłby najdoskonalszą realizacją idei „sztuki jako chwytu” Wiktora Szklowskiego. Marzenie o „umknięciu” z języka, stworzenia absolutnie nowej przestrzeni wyrażania w poezji jest perspektywą tyleż pociągającą, co nieosiągalną: „To jest nie do zrobienia, ale chciałoby się wymyślić sobie język, wyminąć wszystkie słowa, które są. To jest najprostsze pragnienie. Zrobić coś na nowo. Wyminąć język, posłużyć się przedmiotem. Przebiec to, wykonać, ale nie mówić”<sup>118</sup>. Zapytana o to, co udaje jej się zapisać, uchwycić w swoich tekstach, mówi, że jest to „NIE WIEM, w którym można wszystko znaleźć. To jest taki punkt, takie miejsce NIC. NIC – z którego wszystko się zaczyna”<sup>119</sup>. Wskazuje tu zatem poetka na pewien pierwotny punkt zerowy, który za-

<sup>117</sup> K. Miłobędzka, *Gdzie baba siała mak. Gry słowne dla teatru*, Wrocław 2012, s. 9. Fragment ten cytuje również Karpowicz w eseju *Metafora otwarta*, s. 220–221.

<sup>118</sup> „Reszta jest wielokrotnie zapisywaną gestwiną”. Z Krystyną Miłobędzką rozmawia Karol Maliszewski, W, s. 632.

<sup>119</sup> W *stronę Wschodu*, SŚ, s. 180. Por. „[...] Miłobędzka nieustannie odnawia gest pierwszego mówienia – mówienia do rzeczy i mówienia płynącego od rzeczy. Ale niekoniecznie postępuje w tym jak fenomenolog zadowolający się docieraniem do istoty bytu i polerujący szkiełko oraz oko pojęć, terminów i kategorii, szlifujący swoje soczewki aż po uzyskanie możliwie pełnej przeźroczystości przesłony słów. Miłobędzkiej mało jest natury rzeczy, ona potrzebuje w dodatku naturalnej podściółki mowy w jej nagiej materialności [...]. Na najgłębszym poziomie te wiersze dążą do tego, by być hypotypozami, metonimiami tak materialnymi, jak materialne są ich desygnaty – chcą być po prostu prozopopejami”. Ł. Wróbel, *Stany skupienia* [Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach], „Twórczość” 2014, nr 1, s. 100.

również oznacza niewiedzę, jak i stanowi obietnicę nieograniczonych możliwości – od pełnych spontanicznego, „czystego” oglądu drobnych fenomenów widzialnego świata w *Anaglifach* po skondensowane liryczne medytacje nad słowem jako takim w *Gubionych*.

W tomie dokumentującym wypowiedzi poetki z czterech wieczorów autorskich znajdujemy ślady uważnej lektury *Nauki nowej*. To, co włoski intelektualista mówi o powstawaniu języka, ona sama zaobserwowała w procesie uczenia się mowy przez dziecko<sup>120</sup>. Inspirująca wydaje jej się idea ewolucji języka jako ilustracji przemian ludzkości – od epoki „języka znaków lub rzeczy, związanego w naturalny sposób z pojęciami, jakie miał wyrażać”, przez epokę „podobieństw, porównań, obrazów, metafor”, aż do języka zdeautomatyzowanego i konwencjonalnych pojęć<sup>121</sup>. Na vicowski rodowód takiego sposobu myślenia o poezji wskazuje Winiecka: „Krystyna Miłobędzka bliska jest teoriom, które »umiejscawiają język poetki niedaleko pierwotnej, metaforycznej i emocjonalnej jego postaci, w poecie zaś widzą człowieka pierwotnego«, a przy tym odwołuje się ona do koncepcji Vico, obecnej także u Leśmiana”<sup>122</sup>. Balcerzan w recenzji tomu *Dom, pokarmy* zauważał, że właśnie to pouczające spotkanie z dzieckiem (również z dzieckiem w sobie) pozwala odkryć nieusuwalne ograniczenia własnej mowy: „Miłobędzka nie przyjmuje bezkrytycznie mitu absolutnej pierwotnej i autentyczności mowy dziecięcej. Nie można, obcując nawet najbliżej ze światem wyobraźni dziecka, wszystkiego »zacząć nowymi słowami«, tak jak nie można przeżywać świata w granicach wąskiej empirii i »drzewami

<sup>120</sup> Por. „W *Widnokregu Odmieńca* próbuję powiedzieć o początkach myślenia i języka. Tam początek jest bardzo, powiedziałałabym, rzeczowy – posługuje się rzeczami na równi ze słowami, wymija słowa. To, jak mówił Vico – język znaków i rzeczy wyrażających pojęcia. Dzieci wymijają słowa, nie muszą się nimi posługiwać. Dlatego myślenie dzieci, różne od myślenia dorosłego, tak mnie interesuje”. K. Miłobędzka, *Gubione po drodze*, s. 52, 87.

<sup>121</sup> Cyt. za: ibidem, s. 87.

<sup>122</sup> E. Winiecka, *Przeczytać niezapisane – lektura niemożliwa?*, MW, s. 40. Zasepa nazywa Miłobędzką „uczennicą Leśmianowskiej filozofii życia”. Por. A. Zasepa, *Czas (w) poezji Krystyny Miłobędzkiej*, Wrocław 2016, s. 104. Por. także: B. Suwiński, *Pory poezji. Koncepcja czasu w twórczości poetyckiej Krystyny Miłobędzkiej*, Kraków 2017, s. 84, 111.



mówić»<sup>123</sup>. Marzenie o jedności słowa z rzeczą nie może unieważniać podstawowego celu, jakim jest możliwość porozumienia z Innym – zatem marzenie to ma także wymiar wspólnotowotwórczy<sup>124</sup>.

U Karpowicza i Miłobędzkiej trudno znaleźć teksty jednoznacznie poruszające zagadnienie odnowy języka i dające wyraz pragnieniu powrotu do jego pierwotnej postaci. Kwestie te przebijają się raczej w warstwie „podskórnej” tej poezji i w różnych okresach twórczości. Wyraźniej manifestują się w wypowiedziach programowych i esejach. Temat ten omówię na przykładzie dwóch tekstów, których wspólnym elementem są motywy akwatywne.

oto jezioro nigdzie nie nazwane  
oko patrzące z lasów przezroczytych  
szepc manekinów utopionych w lustrach  
słysząc jak płyną podskórnie i płasko  
między szkłem chłodnym a swoim odbiciem  
w zielone ucho świata wstępuje dzień boso  
zbliża się ziemia do powierzchni dźwięku  
trzeszczą wiązania cienkiej pięciolinii  
pożaru nie ma – pożar jeszcze będzie  
wyścielmy bielą swoje lotne głowy  
pod pierwsze krople ognistego deszczu  
nie dość jesteśmy jeszcze dzisiaj nadzy  
by dotknąć łąni srebrnej i łasicy  
które podbiegną jutro po jeziorze

<sup>123</sup> E. Balcerzan, *Krystyna Miłobędzka: „Dom, pokarmy”*, W, s. 42.

<sup>124</sup> Por. „Te rozmyślenia o idealnym wierszu, istniejącym w ramach magicznej koncepcji języka, który sprawiałby coś w rzeczywistości, potwierdzał pojedyncze istnienie, łączy Miłobędzka z przemyśleniami o znakowej i społecznej naturze języka”. A. Kałuża, *Wielkie pragnienie*, „Odra” 2004, nr 3, s. 94. To zagadnienie poruszane przez wielu myślicieli i antropologów. Por. m.in. „We wszelkiej kwitnącej, żywej kulturze, a przede wszystkim w kulturach archaicznych poezja jest funkcją życiową, społeczną, liturgiczną. Wszelka stara poezja jest jednocześnie i zarówno: kultem, odświętną uciechą, grą towarzyską, sprawnością, próbą lub zagadką, mądrym pouczeniem, perswazją, oczarowaniem, wróżbą, prorocstwem i rywalizacją”. J. Huizinga, „*Homo ludens*”. *Zabawa jako źródło kultury*, tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1985, s. 173. Uwaga Johana Huizingi wydaje się o tyle intrygująca, że słowa te zostały wynotowane przez Karpowicza (ATK, sygn. 163/17/1).

rozszczepią Wszechświat na ogień i ciało  
 lecz już podnośmy zapalone ręce  
 i kładźmy siebie na przyszłym płomieniu<sup>125</sup>.

Liryk otwiera obraz jeziora, które jawi się podmiotowi jako oko otoczone lasami (odpowiednikami rzęs), oko ziemi<sup>126</sup>. Jezioro pozostaje „nigdzie nie nazwane”, a więc obraz zaczerpnięty z natury od razu zostaje umieszczony w kontekście problemów istnienia i nazywania. W dalszych wersach surrealistyczne obrazy manekinów, lusterek i szkieł zmieniają się jak w kalejdoskopie, odsyłając do sztuczności, pozorów, ale również gry, naśladownictwa. Wydają się kontrastować z czystym, nieskalanym obecnością człowieka obrazem jeziora. Woda przez swą przezroczystość wyraźnie wiąże się z lustrem, które również służy do odbijania obrazów, przy czym podmiot prawdopodobnie przyjął perspektywę, dzięki której może odbijać się w tafli jeziora.

Dalsze wersy sugerują, że oto jesteśmy u początku, w chwili jakiejś inicjacji, może nawet objawienia. To chwila tuż przed świtem, a jednocześnie moment wyznaczający początek mowy, gdyż tekst – dzięki istotnemu, jak się zdaje, określeniu tytułowego jeziora jako fenomenu „nigdy nie nazwanego” – daje się przeczytać jako wypowiedź dotycząca procesu pisania. Być może, obserwując świt jako chwilę nowego początku, ten, kto mówi, próbuje uchwycić ten szczególny moment „przed wierszem”, sprzed narodzin mowy. Karpowicz często stara się złapać język na gorącym uczynku, opisać niemożliwy stan, w którym słowa jeszcze nic nie znaczą, są wolne od potocznych skojarzeń, a przez to zbliżają się do „mowy pierwotnej”. Wiersz *Jezioro* można uznać za próbę opisu takiego stanu „przed stworzeniem” (zarówno świata, jak i języka). To oczywiście próba chybiona, a tekst

<sup>125</sup> T. Karpowicz, *Jezioro*, SZ, s. 10.

<sup>126</sup> Podobny sposób widzenia jeziora pojawił się np. u Henry'ego Davida Thoreau: „Jezioro jest najpiękniejszym i najbardziej wyrazistym elementem krajobrazu. To oko ziemi, w które zaglądając, mierzymy głębię własnej natury. Nadwodne drzewa na brzegu to wiotkie, obramowujące jezioro rzęsy, a lesne pagórki i skały dookoła to jego krzaczaste brwi”. H. D. Thoreau, *Walden, czyli życie w lesie*, tłum. i oprac. H. Ciepłńska, Poznań 1999, s. 204. Nie sposób jednak dociec, czy to nawiązanie świadome i zamierzone, czy jedynie przypadkowe. Por. M. Skwara, *Karpowicz i Thoreau*, „Topos” 2006, nr 4, s. 113–117.

stanowi raczej świadectwo ciągłego dążenia do pewnego modelowego stanu, do którego odsyła gładka, spokojna tafla czy motywy nagości, sugerujące stan czystości, ogołocenia lub – w lekturze metapoetyckiej – język odarty z odniesień do świata widzialnego.

Mimo że występuje tutaj podmiot zbiorowy, wszystko, co dzieje się w wierszu, zdaje się rozgrywać w świadomości poety. Następuje interakcja wnętrza z zewnętrzem, którą powołuje do istnienia gest odbijania się w wodzie. Osoba mówiąca wspomina też o pewnej przemianie – rozszczepieniu wszechświata. To, co w świecie wiersza jeszcze połączone, a więc „zapalone ręce” (w tym doskonałym stanie „przed mową”) nieuchronnie – być może właśnie w epoce rozszczepienia atomu – ulega podziałowi na „ogień i ciało”. „Przyszły płomień” może zapowiadać siłę i rolę, jaką będzie miała wówczas do odegrania poezja, synteza „ognia” i „ciała”.

Tekst ten pochodzi z tomu *Znaki równania*<sup>127</sup>, w którym znajdziemy sporo wierszy opartych na chwytach typowych dla poetyki wczesnego lingwizmu (jak np. *Księga Eklezjastesy*). Tu jednak zabiegi poetyckie autora nie są już tak jasne dla odbiorcy – przeciwnie, umożliwiają z jednej strony wielość interpretacji, z drugiej bronią się przed wyczerpującym opisem. Wydaje się, że od 1972 roku, wraz z nowymi eksperymentami w tomie *Odwrócone światło*, na plan pierwszy wysuwa się napięcie między autonomicznym światem tekstu a odniesieniami do rzeczywistości. Tak jest również w przypadku *Jeziora* i w jego paralaksach.

Pomarańczowa gaśienica świtu  
sunęła skrawkiem horyzontu

<sup>127</sup> Zaznaczmy, że w *Słojach zadrzewnych* Karpowicz reinterpretuje swoje dawne utwory. Nie bez znaczenia jest zmiana środowiska – teksty powstałe w powojennej Polsce nabierają nowych sensów podczas okresu emigracyjnego poety. Być może jakimś kontekstem dla tego autointertekstualnego gestu – korespondującym także z *Waldenem* – byłby głośny wiersz Czesława Miłosza (dzielącego z Karpowiczem los emigranta w USA), w którym motyw jeziora pojawia się jednakowoż w radykalnie odmiennej stylistyce: „W mojej ojczyźnie, do której nie wrócę, / Jest takie jezioro ogromne, / Chmury szerokie, rozdarte, cudowne / / Pamiętam, kiedy wzrok za siebie rzucę”. C. Miłosz, *W mojej ojczyźnie*, w: idem, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2018, s. 145.

każde jadalne wzgórze obwążując  
pomalowanym na swój kolor wiatrem

ktoś kto wynosił wtedy na wzniesienia  
kołyskę na pół miłością przykrytą  
chciał aby monstrum blask z niej uchyliło  
spojrzało z głodem w głąb lecz nic nie zżarło<sup>128</sup>.

Motyw łączący paralaksę z tekstem matką to w tym wypadku motyw świtu, który pojawia się w postaci dość obrazowej metafory „poma- rańczowej gąsienicy”, sunącej po horyzoncie i łapczywie pochłaniającej ciemność. Przedstawieniu wiatru służy chwyt synestezji – jest on nie tylko wszechobecnym zjawiskiem, ale staje się stworzeniem o wielu zmysłach. Druga strofa przynosi jednak inny obraz, dla którego ten pierwszy okazuje się tylko tłem – pojawiają się bowiem bohaterowie, choć nie dość wyraźni – to anonimowy „ktoś” oraz, jak możemy się domyślać, dziecko w kołysce, a także tajemnicze monstrum.

Odnosimy wrażenie, że w świecie tego wiersza nie ma miejsca dla konkretnych, obdarzonych osobowością bohaterów – to rzeczywistość, w której już lub jeszcze ich nie ma, a składa się ona jedynie ze słownej scenografii przygotowanej dopiero na ich przyście. Tutaj również poeta rejestruje moment inicjacji – dziecko jest poddane metamorfozie, która zadecyduje o jego przeznaczeniu. To próba udana, ale zdarzenie zostawiło za sobą „potrzebę lęku” – jak często bywa u Karpowicza, afekt czy emocja zostają odizolowane od odczuwającego je podmiotu, wydestylowane z ludzkiej świadomości.

Motyw wynoszenia kołyski na wzgórze kojarzy się z historią Edypa, natomiast dwa ostatnie wersy przywołują na myśl *Fatum* Cypriana Norwida – wiersz bardzo lubiany przez Karpowicza. Poeta cenił dramaturgię tego tekstu, rozgrywającą się w pojedynku spojrzeń, który decyduje o losie podmiotu oraz Nieszczęścia, przychodzącego do człowieka „jak dziki zwierz”. Z podobną próbą konfrontacji ze złem i z przeznaczeniem mamy do czynienia w *Potrzebie lęku*. Bohater wiersza Norwida to artysta – być może w kontekście

<sup>128</sup> T. Karpowicz, *Potrzeba lęku*, SZ, s. 11.

wiersza *Jezioro* oraz tego, że omawiana triada semantyczna otwiera część drugą antologii zatytułowaną *Zwiastowanie*, można uznać, że owym dzieckiem w kołysce jest poeta (noszący więc także romantyczne, Mickiewiczowskie rysy z *Ody do młodości*), wchodzący na swą artystyczną drogę. Tytułowa „potrzeba lęku” stanowiłaby zatem impuls do tworzenia – dla poety niepokój jest warunkiem rozwoju, przełamania zautomatyzowanych schematów i przekroczenia własnej kondycji. Obok artysty znajduje się też tajemnicza postać („ktoś”), która, jak się wydaje, poddaje go próbie, a być może uosabia jego przeznaczenie?

*Tama* to wiersz zamykający tę triadę – dookreśla on sensy związane z motywami początku, inicjacji, zwiastowania, choć nie domyka ich ostatecznie.

jest niewidzialna tama o którą ptaki roznoszące skrzydła Boga wybijają się w południe

a ona wieczorem przepoconymi od zaparcia się palcami wybiera z ich dziobków śpiew by odnieść go Stwórcy na znak że wszystko jest ciągle w chórze

i z wysoka bez żadnych oczu śledzi ruch ludzi którzy ją budują<sup>129</sup>.

Tama współtworzy ład świata – mimo że sama jest „niewidzialna” (czyli zapewne również, jak jezioro, „nie nazwana”). Ptaki, uderzając o nią, wybijają się jednocześnie do lotu, na co wskazuje anakolutowa konstrukcja „o którą ptaki wybijają się”. Tama zaś podejmuje wysiłek „wydzielenia” z ptasich ciał śpiewu (będącego tu figurą sztuki, i to sztuki czystej, naturalnej), by odnieść je Stwórcy, gdyż ich śpiew to warunek zachowania porządku w świecie. Zadziwia jednak ostatni wers – okazuje się, że tama jest wciąż budowana przez ludzi, a nawet śledzi ich ruch „bez żadnych oczu”. Karpowicz znów stara się uchwycić moment między bytem a niebytem, chwilę, w której proces tworzenia nie jest skończony, a to, co powstaje, nie zasługuje jeszcze na nazwę. Otwarte pozostaje pytanie, jakie wody owa tama regulu-

<sup>129</sup> Idem, *Tama*, SZ, s. 11.

je – być może buduje się ją po to, by spiętrzała znaczenia, poddawała naturalny żywioł mowy sztucznej obróbce (czym innym jest bowiem język jako system?). Jest ona zewnętrzną ingerencją w materiał poetycki, a rezultatem tej obróbki byłby wiersz – zawieszony na zawsze między mitycznym prajęzykiem a obwarowanym regułami systemu językiem, który utracił swą niewinność.

Przejdźmy do poezji Miłobędzkiej. Zapis, z którego pochodzi tytułowe wyrażenie tego rozdziału, znalazł się w tomie *Dom, pokarmy*:

To dziś? o której nad ranem? czterdzieści dwa lata temu. Jak to się zapomina wszystko

Cokolwiek o swoim teraz myślę, dla tej godziny twojej warto było przyjść na świat w gorączce

Tak, jestem zdrowa, krzyczę

Moje urodziny są coraz mniejsze, za rok za dwa już i ta ostatnia kropla krwi między nami zniknie

Ale powiem ci – musimy marzyć, bo 1) zmuszają nas do tego bliscy, 2) zmusza nas do tego telewizja książka film, 3) zmusza nas do tego nasza konstrukcja psychiczna, 4) wreszcie zmusza mnie wewnętrzny rozwój mojej sztuki, konieczność mówienia nowych<sup>130</sup>.

Wspomnienie chwili narodzin (wiersz nie dookreśla, czy własnych) prowokuje podmiot do rozważań nie tylko na temat relacji matki z dzieckiem, lecz także przemijania i nieuchronnego upływu czasu – wraz z myślą o narodzinach (urodzinach) przychodzi myśl o śmierci. Ta ostatnia wydaje się zajmować z biegiem lat coraz więcej przestrzeni, wydzierając ją życiu. W tym monologu, będącym przesłaniem kierowanym do bliżej nieokreślonego, choć z pewnością bliskiego jej „Ty”, wkracza w potoczny, właściwie kolokwialny rejestr, wzmocniony przez graficzne wyliczenie, które zbliża liryk do pośpiesznie zapisanej, ręcznej notatki. W wygłosie zapisu jako czwarty punkt pojawia się zaskakująco szczere wyznanie o charakterze autokomentarza – autorka wprost deklaruje, że warunkiem „wewnętrznego rozwoju” jej poezji jest ciągle sięganie po to, co nowe, „mówienie nowych” (słów, rzeczy, środków wyrazu, przy czym „mówienie” odno-

<sup>130</sup> K. Miłobędzka, *To dziś...*, s. 123.

si się zapewne również do posługiwania się, używania, przywoływania etc.). W typowy dla siebie sposób poetka zamyka tutaj cały obszar metaliterackiej refleksji w skrajnie lapidarnym wyrażeniu. Co więcej, być może chodzi tu nie tylko o „mówienie nowych”, lecz również o „mówienie nowym” (językiem), „mówienie o nowych” (obszarach rzeczywistości), a także „mówienie na nowo”, tak jakby dana rzecz była postrzegana po raz pierwszy. W tym sensie „konieczność mówienia nowych” byłaby u Miłobędzkiej swego rodzaju mikroprogramem poetyki otwartej na to, co nowe, na odrodzenie języka, na powrót do pierwotnej swobody i spontaniczności w nadawaniu nazw elementom świata.

W innym zapisie, również pochodzącym z wczesnego okresu twórczości, czytamy:

Nieruchoma woda bez źródła i celu sztywnieje przy brzegach, pokrywa się skórą. I nagle: duże krople deszczu uderzają wodę, woda wyciąga się nad siebie, próbuje biec w górę. Niebo spadło na ziemię<sup>131</sup>.

Zapis ten stanowi jeden z anaglifów, które nie zostały opublikowane w antologii *Zbierane, gubione*, weszły natomiast w skład tomu *Anaglify* w trzyczęściowej publikacji *Spis z natury*. Tekst koresponduje z towarzyszącym mu w *Spisie z natury* (i znanym z poprzedniego wydania) anaglifem o barkach nad morzem<sup>132</sup>. „Nieruchoma woda bez źródła i celu” może być peryfrazą jeziora (co przypomina o wyżej omawianym liryku Karpowicza); istotne dla poetki jest podkreślenie stanu wyciszenia, absolutnego spokoju opisywanego miejsca. To stan, wydaje się, pierwotny i zerowy. Jak w wielu innych anaglifach, charakterystyczne dla sposobu oglądu świata przez Miłobędzką jest tu dążenie do uchwycenia fenomenów świata w odizolowaniu od pierwiastka ludzkiego. Wówczas wyraźniej widać ukryte na dzień sekretne życie zwierząt, roślin i rzeczy, podlegające nieustannym przemianom, zamknięte w kole trwania i przemijania, lecz jednocześnie tym bardziej nieunikniona okazuje się antropomorfiza-

<sup>131</sup> Eadem, *Nieruchoma woda...*, w: eadem, *Spis z natury*. 1. *Anaglify*, s. 26.

<sup>132</sup> Zob. eadem, *Na piasku nad morzem...*, w: ibidem, s. 23.

cja oglądanego świata – to dzięki niej bowiem ujawnia się podmiot, mimo że on sam pragnąłby pozostać ukryty.

Widzimy to również tutaj – poetka chwyta ostatni moment nieruchomego spokoju, po którym następuje ruch, działanie: jezioro staje się żywym organizmem, „pokrywa się skórą”. W łańcuchowo powiązanych obrazach w drugim zdaniu zostały ukazane przemiany, jakim podlega woda – spadające krople burzą pierwotny spokój, ale jednocześnie wprowadzają w ten wąsko zarysowany świat poetycki życie i energię, ukazują niezmiennie zależności jego elementów. Spadające krople odnajdują swój związek z wodą będącą w stanie spoczynku i wyciszenia – pierwotne związki zostają przywrócone, góra łączy się z dołem, wewnętrzne z zewnętrznym. Mikroskopijne obserwacje poetki w swej odważnej redukcji strategii „pisanie na najmniejszym” stają się wypowiedziami o pisaniu, jak gdyby tym bardziej obszernymi, im mniej słów zawierają. Co ciekawe, przejścia z bezruchu w życie, ze spokoju w stan niepokojącej, lecz gwarantującej rozwój zmiany są ukazane za pomocą prostych, niekiedy wtórnych obrazów („niebo spadło na ziemię”). Podlegająca przemianie woda byłaby tu może pewnym modelem istnienia dla tworzącego podmiotu, gotowego przekroczyć własną kondycję („wyciąga się nad siebie, próbuje biec w górę”). Ruch daje szansę zaistnienia tego, co niemożliwe – innymi słowy, jest warunkiem „poezji niemożliwej”.

O możliwości stworzenia języka, który potrafiłby tak przylegać do rzeczy, że mógłby stać się rzeczą, mówi Miłobędzka w innym liyku z tomu *Dom, pokarmy*:

[...]

Jakimi słowami mam do ciebie mówić? Drzewami mówić? Jak my się męczymy.

[...]

Język! Język, który spełniałby rolę rekwizytu (słowo podane zamiast ręki). Jakim językiem nakazę?

i o tym, jak we własnych słowach mrą, wykańczają się (pięknie się nam rozwija złotogłowa lilija, kręcić się nam zaczyna wyścigowa ma-



szyna cd.), z tego chaosu hałasu nowe jakby słowo którego się czepiają. Drzewami mówić?<sup>133</sup>

Tutaj jednak poetka dotyka problemu twórczego impasu, który samoświadomego autora postawi przed wyborem: czy wejść w system (tj. przyjąć jedną z uznanych konwencji mówienia jako sprawdzony środek komunikacji), czy też dokonać arcytrudnego „wyjścia poza język” po to, by podarować odbiorcy rzeczy, nie zaś ich niedoskonałe słowne odpowiedniki<sup>134</sup>. Twórczość poety awangardowego rodziła się w napięciu między tymi możliwościami, choć jednocześnie wciąż szuka on trzeciej i następnych dróg, próbując pogodzić cel stworzenia radykalnie nowego sposobu mówienia z pragnieniem zachowania kontaktu z odbiorcą.

Istotna w tym zapisie byłaby koncepcja „języka, który spełniałby rolę rekwizytu”. To motyw często powracający w wypowiedziach Miłobędzkiej, gdzie metafora podanej ręki pojawia się jako ekwiwalent poetyckiej komunikacji: „Jeżeli jest coś doskonalszego od słów, to uśmiech, gesty, spojrzenie – nasze ciało. Marzy mi się słowo podane zamiast ręki i ręka podana zamiast słowa”<sup>135</sup>. Ważne również, jak poetka pokazuje w tym utworze wyczerpywanie się słów pod naporem zmurszałej, pozbawionej życia konwencji – o czym świadczy parenteza stylizowana na rymowany wiersz, być może piosenkę. Można jednak zapytać, kogo lub czego dotyczy stwierdzenie „we własnych słowach mrą, wykańczają się” – byłyby to może realnie istniejące przedmioty, byty i zjawiska, które zostały „zdradzone” przez nadane im przez człowieka nazwy, pozbawione zdolności wywołania emocji. W tej sytuacji rozwiązaniem może okazać się powrót

<sup>133</sup> Eadem, *Pajęczyny kurz...*, ZG, s. 127.

<sup>134</sup> Por. w tym kontekście: L. Szaruga, *Żeby się podarować*, W, s. 53–58.

<sup>135</sup> K. Miłobędzka, *Gubione po drodze*, s. 46. Por. „Bardzo bym chciała, żeby wszystkie teksty dały się tak wziąć w rękę”. *Umknąć z języka*, s. 640. Metafora ta przywodzi na myśl pragnienie wyrażone w wierszu Leopolda Staffa, by wiersz był „jasny jak spojrzenie w oczy / I prosty jak podanie ręki”. L. Staff, *Ars poetica*, w: idem, *Wybór poezji*, wybór i wstęp M. Jastrun, Wrocław–Warszawa–Kraków 1985, s. 186. Por. K. Górniak-Prasnal, „Smutek twórcy”, *radość twórcy. Spotkanie Leopolda Staffa z przedstawicielami powojennej awangardy*, „Ruch Literacki” 2019, nr 2, s. 223–246.

do nich, polegający na próbie pominięcia języka, mimo że rzeczy do niego lgną („nowe jakby słowo którego się czepiają”). Rzeczy, przedstawiane tutaj w sposób przypominający rośliny, wydają się obdarzone swego rodzaju intuicją – same jak gdyby dokonują wyboru przypisanych im nazw i do nich przystają. Zadaniem poety byłoby więc może – zamiast narzucania arbitralnie wybranego słownika i w obliczu ekspansji języka – UWAŻNE TOWARZYSZENIE rzeczom i bytom, ostrożne trwanie przy nich, niekiedy w milczeniu.

Powrót do pierwotnych źródeł języka, marzenie o językowej utopii, w której słowa zrosłyby się ostatecznie ze swymi rzeczywistymi desygnatami, a także śmiałe wykraczanie poza rezerwar gotowych idiomów poetyckich ku wykreowaniu swego własnego, niepowtarzalnego głosu to zagadnienia, które poruszały w równym stopniu wyobraźnię twórczą Karpowicza i Miłobędzkiej. Warto na koniec przywołać dwa cytaty, które nie tylko dobrze ilustrują ich zainteresowanie tymi zagadnieniami, lecz też wskazują na inną ważną kwestię, podstawową dla twórczej jednostki – samoświadomości i pokory wobec własnych ograniczeń w świecie słowa. Karpowicz w wywiadzie z Ryszardem Sawickim stwierdzał:

Dla mnie na przykład ciągle jest niemożliwe dotarcie w sztuce do tego punktu, w którym poczułbym się PIERWORODNYM świata. [...] A więc absolutnej pierworodności wrażenia i pierworodności słowa. [...] Takim słowem-logosem da się kreować dopiero nowe, PIERWSZE ŚWIATY. Te nowe światy muszą istnieć tylko w języku, jako PRAWZORY nowej rzeczywistości. [...] Pisać to powoływać do życia (przy pomocy logos) światy dotychczas nieistniejące<sup>136</sup>.

Miłobędzka z kolei w wywiadzie z Sergiuszem Sterną-Wachowiciem mówiła tak:

Doskonałość języka, którą spotykam w dziesiątkach zapisów, którą wielokrotnie podziwiam – przestrasza mnie dlatego, że uprzytamnia, iż posługuję się czymś gotowym, że właściwie język prawie został mi dany, że mam jakiś obszar wolności w języku, ale obszar ten jest

<sup>136</sup> *Twórcza negacja*, s. 67.

ograniczony. I myślę sobie: Boże, ja powtarzam, i ta świadomość zupełnie mnie paraliżuje [...]. Wobec tego próbuję, jakby językiem wymknąć się z języka, ale także tylko do pewnego stopnia, bo przychodzi moment, kiedy mówię sobie: zaraz, to lepiej albo w ogóle nie mówić, albo stworzyć język, który tylko dla mnie będzie zrozumiała<sup>137</sup>.

---

<sup>137</sup> „Wiersza nie można zapisać, bo trzeba by było zapisać wszechświat”. Z *Krystyną Miłobędzką rozmawia Sergiusz Sterna-Wachowiak*, W, s. 602; cyt. również w: T. Karpowicz, *Metafora otwarta*, s. 216–217.



## Strategie wyrażania. Materialność i performatywność poezji

### Inwencja genologiczna

Rozdział ten będzie służyć scharakteryzowaniu konkretnych, autorskich strategii wyrażania stosowanych przez oboje poetów – w warstwie genologicznej, wizualnej, typograficznej oraz w odniesieniu do warsztatu poetyckiego. W tym podrozdziale zostaną omówione pre-dylekcje Karpowicza i Miłobędzkiej do tworzenia osobnych, oryginalnych form gatunkowych. Ich kreatywność na tym polu oraz odwaga działania poza tradycyjnymi rozróżnieniami gatunkowymi to strategia *par excellence* awangardowa. Na uwagę zasługuje każdy z dość licznych gatunków autorskich Karpowicza (paralaksa, oryginał, kopia artystyczna, kalka logiczna, wiersz alfa, pseudocytat, wymiar pokątny) i Miłobędzkiej (anaglif, zapis, wiersz-rzecz lub wszystkimiersz, gra). Ujawniają one swą odrębność, a jednocześnie okazują się formami wysoce funkcjonalnymi – wydaje się, że każdy z nich ma swoje określone miejsce w projekcie poetyckim autora.

Zarówno Karpowicz, jak i Miłobędzka nadają stworzonym przez siebie gatunkom wyrazistość i autonomię. Nazwa gatunkowa jest wprawdzie mniej (jak u Miłobędzkiej) lub bardziej (u Karpowicza) określona wprost w tekstach i wyeksponowana typograficznie, jednak czytelnik przeważnie wyraźnie dostrzega celowość ich wyodrębnienia; są to gatunki zaprojektowane przez nich samych i należą do sfery poetyki sformułowanej omawianych tekstów – nie są zaś konceptami wtórnie wyprowadzonymi przez badaczy ze struktury utworów. Jednocześnie gatunki te nie mają charakteru efemerycznego, nie pojawiają się incydentalnie i jednorazowo, lecz w obrębie co

najmniej jednego tomu poetyckiego, wpływając zasadniczo na jego kształt, kompozycję i strukturę.

Trzeba przyznać, że nie jest to sytuacja, z jaką spotykamy się na co dzień w badaniach nad poezją najnowszą. Badacze przywykli raczej do ogólnej tezy o „śmierci gatunków” i nieraz poprzestają na tropieniu powrotów gatunków dawnych i tradycyjnych oraz ich przetworzeń, m.in. parodii i stylizacji<sup>138</sup>. Gdy mówi się o wielogatunkowości czy hybrydyczności poezji najnowszej, często ma się na myśli ową incydentalność form jednorazowych, które nie roszczą sobie prawa do bycia odrębnymi formami gatunkowymi<sup>139</sup>. Na tym tle gatunki autorskie Karpowicza i Miłobędzkiej wyróżniają się – stanowią element programu poetyckiego, a zakres ich występowania każe sądzić, że autor(ka) używa ich konsekwentnie, ale i nie przywiązuje się zanadto do jednej formy, lecz wypróbowuje różne. Okazują się one tworamii o dość zaskakującej „trwałości” – ponadto nie wyczerpują się zbyt łatwo, ukazują się czytelnikowi w wielu różnorodnych, polimorficznych (jak powiedziałby Bartosz Małczyński) wariantach.

W kontekście pokrewnych koncepcji poezji powojennej awangardy, których cechą wspólną, a zarazem jedną z naczelných, jest otwartość i transgresywność, kwestia gatunków autorskich Karpowicza i Miłobędzkiej wydaje się bardzo frapująca. Z pewnością można tu mówić o awangardowej śmiałości konstruowania gatunków własnych (o określonych, programowo nadawanych nazwach), nie należących do żadnej z form tradycyjnych i niebędących też ich syntezą czy hybrydą. Zarazem skala ich użycia – w całym tomie lub cyklu, a nawet w obrębie całej twórczości – grozi wizją wtórności i nie zawsze korzystnej pod względem artystycznym autointertekstualno-

---

<sup>138</sup> Por. m.in. T. Todorov, *O pochodzeniu gatunków*, tłum. A. Labuda, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 3, s. 307–321; S. Balbus, *Zagłada gatunków*, „Teksty Drugie” 1999, nr 6, s. 25–39; P. Michałowski, *Gatunki i konwencje w poezji*, w: *Polska genologia literacka*, red. D. Ostaszewska, R. Cudał, Warszawa 2007, s. 172–193.

<sup>139</sup> Por. m.in. E. Balcerzan, *Nowe formy w pisarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*, w: *Polska genologia literacka*, s. 252–268; R. Nycz, *Sylwy współczesne*, Kraków 1996; J. Culler, *Nowoczesna liryka: ciągłość gatunku a praktyka krytyczna*, tłum. T. Kunz, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 227–249.

ści (w tym przypadku, idąc za typologią Gérarda Genette'a, byłyby to relacja o charakterze architekstualnym)<sup>140</sup>. Gatunki autorskie, jakie proponują Karpowicz i Miłobędzka, są oznaką twórczej wolności i ożywczej otwartości w zakresie formy, ale jednocześnie mogą okazać się narzędziami ograniczającymi wypowiedź poetycką. Napięcie między programowym otwarciem a narzuconym sobie przez poetę ograniczeniem (np. ściśle zaprojektowaną i konsekwentnie stosowaną formą gatunkową) to zagadnienie bardzo ważne dla poezji powojennej awangardy.

Określenie „gatunki autorskie” wprowadzam tu za Arkadiuszem Kalinem, który dyskutuje o „możliwości genologicznej akceptacji autorskich »wynałazków«”, stosując wobec nich termin „gatunek autorski” lub „gatunek momentalny”<sup>141</sup>. Badacz idzie tu śladem wyznaczonym przez Stefanię Skwarczyńską, która zwróciła uwagę nie tylko na możliwość jednorazowego zaistnienia jakiejś formy gatunkowej, ale i na – co ważniejsze z perspektywy tych rozważań – tendencję do autonomizacji nowych form, autorskie nazwy tworzone na ich określenie czy nawet autorskie teorie genologiczne<sup>142</sup>. Kalin twierdzi, że wyróżnikiem utworów reprezentujących gatunki autorskie jest nowatorstwo i odrębność gatunkowa na poziomie pojedynczego dzieła danego autora lub grupy dzieł, co umożliwia uznanie,

<sup>140</sup> Zob. G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. A. Milecki, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 4, cz. 2, red. H. Markiewicz, Kraków 1992, s. 317–366. Terminu „autointertekstualność” Michał Głowiński użył na określenie związku między tekstami powstałymi w wyniku „odwołania się do dzieł własnych (np. w formie autocytatu)”. M. Głowiński, *O intertekstualności*, w: idem, *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992, s. 94. Por. M. Wołk, *Autointertekstualność i pierwsza osoba. Przypadek „Niereczywistości” i „Ronda” Kazimierza Brandysa*, „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 3, s. 125; M. Kokoszka, *Antologia niemożliwa*, s. 42–43.

<sup>141</sup> A. Kalin, *Gatunki autorskie – niedostrzeżony problem genologii?*, „Forum Poetyki” 2016, nr 3, s. 18–31. Autor za Balcerzanem przywołuje również takie określenia, jak gatunek prywatny czy domowy, rozumiejąc je jako synonimy pojęcia „gatunek momentalny”. O gatunkach „jednorazowych” pisze także Piotr Michałowski. Zob. P. Michałowski, op. cit., s. 182. W odniesieniu do poezji bohaterów książki konsekwentnie mówię o gatunkach autorskich.

<sup>142</sup> S. Skwarczyńska, *Niedostrzeżony problem podstawowy genologii*, w: *Problemy teorii literatury*, t. 2, red. H. Markiewicz, Wrocław 1976, s. 106–107.

że teksty te należą do gatunków indywidualnie stworzonych przez autora<sup>143</sup>. Za Edwardem Balcerzanem podkreśla szczególną tendencję do tworzenia form autorskich u poetów awangardy<sup>144</sup>. Autorska nazwa gatunkowa okazuje się ważnym sygnałem interpretacyjnym i czynnikiem sensotwórczym, w większej, jak się wydaje, mierze niż w przypadku nazw tradycyjnych, odnoszących się do ściśle określonych i ugruntowanych struktur tekstowych, które często są nadawane *ex post* przez badaczy i nie zawsze wynikają z wyboru autora<sup>145</sup>. W badaniach nad poezją nowoczesną niejednokrotnie podkreśla się rolę form zindywidualizowanych, a kategoria jednostkowości wydaje się istotna w dyskusji nad rytmicznością wiersza współczesnego. Istoty tego wiersza upatruje się zaś w tym, że w wielości i różnorodności swych postaci każdorazowo ustanawia ramy swego funkcjonowania, również w aspekcie genologicznym<sup>146</sup>.

O gatunkach autorskich Karpowicza i Miłobędzkiej można mówić nie tylko jako o formach zindywidualizowanych, autorskich i jednostkowych (choć reprodukowalnych i w określonym zakresie konsekwentnie stosowanych), lecz także w kategoriach stylizacji naukowej, o której w kontekście poezji modernistycznej pisze m.in. Ewelina Suszek<sup>147</sup>. Gatunki stworzone przez tych autorów w większości bowiem mają wyraźną cechę wspólną – odsyłają do konkret-

<sup>143</sup> Zob. A. Kalin, op. cit., s. 18.

<sup>144</sup> Por. m.in. T. Burek, *Nieczyste formy Różewicza*, „Twórczość” 1974, nr 7; M. Głowiński, *Białoszewskiego gatunki codzienne*, w: idem, *Narracje literackie i nieliterackie*, Kraków 1997, s. 173–181; J. Grądziel-Wójcik, „Gry gatunkowe” na przykładzie poezji Witolda Wirpisy, w: *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2000.

<sup>145</sup> Zob. A. Kalin, op. cit., s. 23.

<sup>146</sup> Zob. m.in. P. Bukowiec, *Metronom. O jednostkowości poezji „nazbyt rytmicznej”*, Kraków 2015; A. Grabowski, *Wiersz – forma i sens*, Kraków 1999. Znamienne na tym tle wydają się takie kategorie, jak poetyka nieokreśloności czy poetyka momentalna. Por. T. Cieślak-Sokołowski, *Poetyki nieokreśloności*, „Forum Poetyki” 2016, nr 3, s. 32–41; J. Grądziel-Wójcik, *Poetyki i lektury momentalne. Między materią a metafizyką, czyli o paronomazji na przykładzie poezji kobiet*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2017, nr 30, s. 90–94.

<sup>147</sup> E. Suszek, *Poeta w laboratorium. O stylizacji i wyobraźni naukowej w liryce współczesnej*, w: *Literatura i obiekt/yw(izm)*, red. B. Gutkowska, A. Nęcka, Katowice 2014, s. 62–75.



nych pojęć z zakresu fizyki, logiki, geometrii czy optyki. Suszek do gatunków opartych na stylizacji naukowej włącza studium, traktat, rozprawę, komentarz, podręcznik i – jak zauważa – określenia te często pojawiają się w funkcji architekstualnej w tytułach utworów poetyckich. Tutaj jednak możemy mówić o wykorzystaniu możliwości, jakie daje stylizacja naukowa w tworzeniu gatunków autorских, nieprzypominających żadnej z wymienionych form, które mają już swoją pozapoetycką tradycję. Zainteresowanie odkryciami nauki u poetów XX i XXI wieku zauważa się także w warstwie metaforycznej, której ważnym budulcem jest leksyka naukowa<sup>148</sup> – mamy z tym do czynienia zapewne w większym stopniu u Karpowicza niż u Miłobędzkiej, zachowującej krytyczny dystans wobec fascynacji naukowej autora *Rozwiązywania przestrzeni*. Inwencja genologiczna awangardy może być uznana za jeden z przejawów zainteresowania wynalazkami techniki oraz oznakę tego, że poeci lokujący się w kręgu awangardowych poszukiwań starali się wynaleźć istotne *novum* w języku poetyckim i w sposobach lektury – stąd ustanawianie nowych modeli gatunkowych<sup>149</sup>.

Można się domyślić, że zarówno Karpowicz, jak i Miłobędzka to poeci spędzający sen z powiek edytorom i redaktorom. Podważają niektóre percepcyjne przyzwyczajenia odbiorcy i zasiewają niepewność co do zadań, wydawałoby się, naturalnych, wykonywanych przez czytelnika czy redaktora niejako automatycznie. Zauważmy, że w twórczości obojga zacierają się niekiedy granice między prozą a wierszem. Karpowicz we wczesnej twórczości wychodzi od modelu wiersza postawangardowego, odziedziczonego po Awangardzie Krakowskiej. Jego poezja niewątpliwie pozostaje też w orbicie oddziaływań tzw. wiersza różewiczowskiego, co wydaje się dość zrozumiałe u poetów należących do jego pokolenia. W okresie *Odwróconego światła* Karpowicz decyduje się jednak przekroczyć ten konwencjonalny już wówczas model, chcąc jak gdyby pozostać poza toczonymi wówczas dyskusjami na temat genologii i wersologii, wynikają-

---

<sup>148</sup> Ibidem, s. 70.

<sup>149</sup> Zob. B. Małczyński, *Rozwiązywanie tekstów. Poetyckie polimorfie Tymoteusza Karpowicza*, Kraków 2010, s. 192.

cych z trudności w klasyfikacji wiersza współczesnego. Proponuje on własne, autorskie gatunki i w książkach z okresu dojrzałego stosuje strategie powielenia, przekształcenia i paralaksy, wykorzystując trójkowe układy wierszy<sup>150</sup>. Tendencję do grupowania tekstów i rezygnację z myślenia o pojedynczym utworze jako autonomicznym zauważamy jednak już przed *Odwróconym światłem* – np. tom *Trudny las* jest podzielony na opatrzone tytułami cykle<sup>151</sup>. Coraz ważniejsze stają się relacje między tekstami, istotny jest ich wewnętrzny dialog. Poeta myśli o tomie poetyckim jako precyzyjnie zbudowanej i wewnętrznie zdynamizowanej strukturze tekstowej:

[...] nie warto ogłaszać „fragmentów”, pojedynczych wierszy, skoro pełniejsze znaczenie poszczególnej wypowiedzi uwyraźnia się dopiero na tle i w relacji wobec wszystkich innych tekstów z cyklu, za sprawą przypisanego części miejsca w architekturze całości – w strukturze, która musi być tak rozległa, ponieważ jest rodzajem wszechświata<sup>152</sup>.

Od momentu wydania *Odwróconego światła* Karpowicz konsekwentnie grupuje teksty w większe całości, przede wszystkim w tzw. triady semantyczne<sup>153</sup>. Z takich trzyczęściowych całości były zbu-

<sup>150</sup> Por. „[...] można postawić tezę, iż *Rozwiązywanie przestrzeni* pomyślane było jako kontynuacja wielkiego dzieła z 1972 roku, poeta (rezygnując całkowicie z publikowania pojedynczych wierszy) planował więc dylogię albo nawet trylogię, jeśli wziąć pod uwagę fakt, iż równolegle pracował on nad jeszcze jedną Księgą, zatytułowaną *Wielkie cienie małych czarnoksiężników*”. Ibidem, s. 15. Małczyński także mówi o „prywatnych kategoriach genologicznych” Karpowicza. Ibidem, s. 38. Kokoszka zwraca uwagę, że zasady powielania i odwracalności są zasadnicze dla jego poetyki. Zob. M. Kokoszka, *Antologia niemożliwa*, s. 12.

<sup>151</sup> Jak zauważają Frank Kujawinski i Tomasz Tabako, w pewnym momencie pojedyncze wiersze były już dla poety jak „kamiki ciułane nad wiejskim strumykiem”. Zob. F. Kujawinski, T. Tabako, op. cit., s. 80.

<sup>152</sup> Ibidem, s. 91–92.

<sup>153</sup> Zob. J. Trznadel, *Metafizyczna „silva rerum”*. Określenie to stosował też poeta. Por. „*Odwrócone światło* jest pracą ogromną, o nietypowej konstrukcji opartej na tzw. »triadzie semantycznej«, współzależności trzech tekstów, które równocześnie jakby obnażają i demaskują proces twórczy (rzeczywistość – jej znaczenie logiczne – opis artystyczny)”. T. Karpowicz, list z 9 grudnia 1971 roku, HK, s. 209.

dowane poszczególne rozdziały książki poetyckiej<sup>154</sup>. W każdym z późnych dzieł (w *Odwróconym świetle*, *Rozwiązywaniu przestrzeni* i *Słojach zadrzewnych*) mamy do czynienia z innym typem triady. Poniżej omówię je w kolejności chronologicznej.

Triadę semantyczną zastosowaną w *Odwróconym świetle*, złożoną z oryginału, kopii artystycznej oraz kalki logicznej, nazwę tu triadą pierwszego typu. Odsyła ona do zagadnień (a)symetrii, (różnicującego) powtórzenia i (niedoskonałego) odbicia<sup>155</sup>. Zarówno tutaj, jak i w następnych dwóch tomach Karpowicz umieszcza elementy triady na dwu sąsiadujących stronach, wskutek czego triada semantyczna stanowi „jednostkę” tomu również w aspekcie typograficznym. Niekiedy w jednej triadzie pojawia się więcej niż jedna kalka logiczna lub paralaksa – budziło to zniecierpliwienie redaktora, który chciał pogodzić wizję poety z możliwościami technicznymi, ale i autora, walczącego o możliwie najlepszą realizację własnego zamysłu<sup>156</sup>. Graficzne ulokowanie wierszy triady względem osi przebiegającej wzdłuż grzbietu książki wzmacnia zależność między nimi i kieruje uwagę czytelnika na znaczenia wynikające z ich interakcji.

Pierwsza część triady, oryginał, ma formę wyrażenia często opartego na paradoksie<sup>157</sup>. Najczęściej są to oksymorony lub wyrażenia, których sens zaprzecza prawom natury (np. *Proste z obwołu*, *Huragan nieobecności*, *Sypkie scalanie*, *Podziemne wniebowstąpienie*)<sup>158</sup>. Funkcją oryginału jest naszkicowanie pewnej rzeczywistości,

<sup>154</sup> Paweł Majerski dla podkreślenia szkatułkowej i precyzyjnie zaplanowanej kompozycji *Odwróconego światła* używa określenia zaczerpniętego z krytyki muzycznej: *concept album*. Zob. P. Majerski, *Concept album. O „Odwróconym świetle” Tymoteusza Karpowicza*, w: *Interpretować dalej. Najważniejsze polskie książki poetyckie lat 1945–1989*, red. A. Kałuża, A. Świeściak, Kraków 2011, s. 459, 271–283.

<sup>155</sup> Szczegółowo kompozycję *Odwróconego światła* omawia np. Paweł Dybel. Zob. P. Dybel, *Odwracanie światła*, w: idem, *Ziemscy, słowni, cielesni*, Warszawa 1988, s. 249–253.

<sup>156</sup> Świadczą o tym uwagi wymieniane przez Karpowicza i Stolarczyka na roboczym wydruku *Słojów zadrzewnych* (ATK, sygn. 52/17/2).

<sup>157</sup> Por. „Fascynuję się paradoksami. Ich język uważam za język przyszłości”. T. Karpowicz, list z 21 grudnia 1979 roku, HK, s. 418.

<sup>158</sup> Zdaniem Edwarda Balcerzana źródłem tego konceptu należy szukać w Peiperowskim rozumieniu metafory jako „samowolnego spokrewniania pojęć”. Zob.

w której działają już nie zasady fizyki, lecz prawa poezji. Wiersz zwany oryginałem zostaje tutaj dwukrotnie (a)symetrycznie powielony i zyskuje dwa odbicia: teksty zwane „kopią artystyczną” oraz „kalką logiczną”. Niemożliwa rzeczywistość zarysowana w oryginale zostaje ukonkretniona w pozostałych częściach triady. Oryginał – lakoniczne wyrażenie – można czytać również jako początek tekstu, tytuł nieistniejącego wiersza, który musi stworzyć czytelnik. Warto zwrócić uwagę na podobieństwo między oryginałami z *Odwróconego światła* a tytułami rozdziałów *Poezji niemożliwej*. Widzimy tam analogiczną zasadę oksymoronicznego zderzania pojęć dalekich bądź przeciwstawnych, np. „Nieskończoność *in statu nascendi*”, „Ścigający ścigani”, „Jednorazowość wielokrotności”, „Nadmiar nieposiadania” czy „Święte łajdactwo”. Wskazuje to na integralność Karpowiczowskiego myślenia o poezji, pozwalającego na tworzenie mostów między własną twórczością a utworami Leśmiana. Zarazem, biorąc pod uwagę strukturalistyczny charakter omawianej rozprawy, może świadczyć o chęci zbliżenia sfery słowa poetyckiego do sfery literaturoznawczego dyskursu w jego wersji autonomizująco-egzegetycznej, a nawet o przenikaniu się tych sfer w programie Karpowicza.

Kopia artystyczna i kalka logiczna proponują radykalnie różne ujęcia tej samej idei. Pierwszy z gatunków cechuje się zazwyczaj obrazowością, niekiedy narracyjnością, w jej ramach rozgrywa się pewna opowieść mająca określony emotywny wydźwięk. Ważną rolę odgrywają metafory, często skumulowane i połączone w łańcuchowe sploty, co sprawia wrażenie nagromadzenia i zmienności obrazów<sup>159</sup>. Kopia artystyczna niejako rozwija temat zasugerowany w oryginale, choć nie zawsze jest to łatwo uchwytne w lekturze. Znamienne, że do tej właśnie kategorii zostały przez autora włączone teksty często osobiste, oddziałujące na emocje czytelnika lub odwołujące się do ukonkretnionej rzeczywistości, np. *Koło tańca miłosnego*, *Wilcza kantata*, *Bażant* czy *Zabity na wysokiej drodze*.

---

E. Balcerzan, *Kto się boi „Odwróconego światła”?* Por. T. Peiper, *Metafora terazniejszości*, w: idem, *Pisma wybrane*, s. 35.

<sup>159</sup> Zjawisko można by odnieść do koncepcji tzw. spiętrzonej metafory Peipera.

Kalka logiczna pozostaje zaś wyraźnie antymimetyczna – poeta operuje w niej abstrakcyjnymi konstrukcjami myślowymi, często elipsą. Przywołuje pojęcia i zagadnienia z dziedziny logiki, matematyki, filozofii nauki – można odnieść wrażenie, że teksty te stanowią próbę lirycznego zilustrowania tak abstrakcyjnych kategorii, jak „teoria mnogości”, „model semantyczny”, *experimentum crucis*. Nazwa „kalka logiczna” kojarzy się z funkcjonującym zarówno w językoznawstwie, jak i w języku potocznym określeniem „kalka językowa”, które definiuje się jako „wyraz lub wyrażenie złożone z rodzimych składników, lecz zbudowane na wzór obcego wyrazu lub wyrażenia”<sup>160</sup>. U Karpowicza kalka logiczna jako gatunek autorski mogłaby zatem służyć przeniesieniu pewnych twierdzeń logicznych na obszar poezji – sfery zasadniczo im obcej<sup>161</sup>. Czytelnika nakłania się więc do zderzenia dwóch niewspółmiernych wizji świata – artystycznej, opartej na obrazie i emocjach, oraz intelektualnej, opartej na abstrakcji i logice. Konkurencyjność czy może raczej komplementarność tych dwóch propozycji podkreśla ich usytuowanie po przeciwnych stronach osi, tj. linii grzbietu książki. Porządek oryginałów, kopii i kalk wyznacza przestrzeń do dyskusji nad problemami podobieństwa i różnicy, kontekst niepełnosprawności autora nadaje szczególnie wydzźwięk jego fascynacji symetrią i matematycznym porządkiem<sup>162</sup>.

Jednocześnie warto zwrócić uwagę, że elementy triady nie odpowiadają sobie idealnie – mamy przecież do czynienia ze zniekształconymi odbiciami<sup>163</sup>. To tylko jedna z możliwych interpretacji, bo gra odbić u Karpowicza może odsyłać też do poszukiwania stanu zgody między słowem a rzeczą – za pomocą fragmentów i niedosko-

<sup>160</sup> Zob. *Kalka językowa*, w: *Słownik języka polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl/sjp/kalka;2562586.html> (dostęp: 3.01.2020).

<sup>161</sup> W *Stojach zadrzewnych* powtarzają się kalki logiczne z *Odwróconego światła*, sprzeciwiając się oczekiwaniom odbiorcy, który spodziewałby się widzieć w każdej kalce nową operację myślową. Zob. E. Balcerzan, *Kto się boi „Odwróconego światła”?*

<sup>162</sup> Zob. J. Łukasiewicz, *Symetrie Karpowicza*.

<sup>163</sup> Zob. *ibidem*, s. 180–188. Autor omawia ponadto strukturę mityczną tomu.

nałych kopii<sup>164</sup>. Ponadto autor wyraźnie zaznacza podrzędność kalk i kopii względem oryginału – nie zostały one ujęte w spisie treści *Słójów zadrzewnych* (jak w *Odwroconym świetle*), w przeciwieństwie np. do paralaks. Gest ten może świadczyć o tym, że w świadomości autora nie stanowią one samodzielnych utworów i pozostają „zatknięte” w obrębie oryginału, który nad nimi góruje, choć przecież jest on w porównaniu z nimi utworem szczątkowym, potencjalnym.

*Rozwiązywanie przestrzeni* – poemat o wielkich ambicjach, który pozostał tekstem niedokończonym, proponuje zgoła inny wariant triady semantycznej – nazwę ją tu triadą drugiego typu. Punktem wyjścia, a zarazem obiektem poetyckiej obserwacji jest wiersz alfa, względem którego autor dokonuje przekształceń. Mają one przypominać przekształcenia w trygonometrii – jak sugeruje zarówno nazwa „alfa” (pierwszą literą alfabetu greckiego z reguły oznacza się dany kąt w geometrii), jak i określenia gatunkowe tekstów będących efektem owych przekształceń. Teksty te przyjmują postać pseudocytatów, czyli fikcyjnych wypowiedzi postaci historycznych (np. Leonardo da Vinci, Ludwig Wittgenstein), mitologicznych i biblijnych (np. Hefajstos, Lucyfer) oraz spersonifikowanych przedmiotów bądź zjawisk (Polska Pytia, Stróż Cmentarny, Studnia, Róża)<sup>165</sup>. Nazwisku autora każdej wypowiedzi towarzyszy dopisek „II”, co służy podkreśleniu jej nieautentyczności (ale nie pojawia się przy postaciach fikcyjnych). Każdej z takich krótkich wypowiedzi została przyporządkowana nazwa jednej z funkcji trygonometrycznych: *sinus*, *cosinus*, *tangens*, *cotangens*, *secans*, *cosecans*<sup>166</sup>. Są to zatem, jak się domyślamy, przekształcenia wiersza zwanego alfa. W korespondencji z redaktorem poeta wskazał nawet, że każdej z funkcji przyporządkowa-

<sup>164</sup> „Zasadą projektu bowiem, a raczej jego nerwem, było przekonanie, że jest się odciętym od źródła (to jedno z częściej występujących u Karpowicza słów), że mamy już tylko przepływ wody, ciągi dalsze, kontynuacje, kopie i kalki” J. Guttorow, *Przez chwilę, w zawieszonym śpiewie. Karpowicz i „ostatni wers”*, PW, s. 45.

<sup>165</sup> Kokoszka pisze o nich jako o symulakrach. Zob. M. Kokoszka, *Antologia niemożliwa*, s. 100.

<sup>166</sup> W archiwum Karpowicza fiszki w żółtych folderach zawierały anegdoty i ciekawostki z życia różnych postaci – być może właśnie tam jest źródło wielu pseudocytatów.

no określoną tematykę czy dziedzinę wiedzy<sup>167</sup>. Pseudocytaty często zbliżają się do poetyki aforyzmu – są zwarte, mają określonego autora i przekazują pewną ogólną prawdę o świecie – choć dotyczą one raczej „niemożliwego” świata poezji Karpowicza niż empirycznie doświadczanej rzeczywistości<sup>168</sup>. Wprowadzenie licznych postaci do tych tekstów uruchamia zaś wiele istotnych kontekstów i otwiera poezję Karpowicza na lekturę intertekstualną<sup>169</sup>. Trzecim elementem triady jest wiersz rozpisany po obu stronach osi, nazwany wymiarem pokątnym<sup>170</sup>. W odróżnieniu od pozostałych gatunków autorских przybiera formę prozy poetyckiej. Co więcej, wymiar pokątny z reguły odbiega od pozostałych części triady pod względem tematycznym. W tej formie gatunkowej posunięta do granic zrozumienia eliptyczność ustępuje miejsca narracyjności, która może służyć przełamaniu sztywnej, „niepoetyckiej” struktury alfy i jej funkcji, jak również ukazaniu języka matematyki w krzywym poetyckim zwierciadle, często z gryzącą ironią i specyficznym humorem. „Pokątność” tego tekstu oznacza ucieczkę od ścisłych reguł geometrii. Wymiar pokątny odgrywałby zatem podobną rolę wobec geometrycznego schematu co kopia artystyczna wobec kalki logicznej i oryginału w tekstach z *Odwróconego świata*.

Czy Karpowiczowski koncept ma jakiegokolwiek przełożenie na reguły trygonometrii, czy też opiera się wyłącznie na prawach *licen-*

<sup>167</sup> Zob. J. Stolarczyk, *Nota edytorska*, s. 360.

<sup>168</sup> Wskazuje na to Marcin Czerwiński, podkreślając, że aforyzm jest dla poety jednym z narzędzi prowadzenia gry z czytelnikiem. Pseudocytaty zostały wyraźnie oderwane od swojego źródła, a wskazówka co do autorstwa okazuje się fałszywa – to gra, którą prowadzą ze sobą same słowa. Zob. M. Czerwiński, *Poza sieciami – w nurcie lektury. Urzeczzenie czytelnika ułamkami Karpowiczowskich sensów*, w: *Urzeczzenie. Locje literatury i wyobraźni*, red. M. Jochemczyk, M. Piotrowiak, Katowice 2013, s. 279.

<sup>169</sup> Ciekawym punktem odniesienia do pseudocytatów może być esej *Pielgrzym i jego „veritas”*, gdzie Karpowicz tworzy katalog wypowiedzi postaci, historycznych i fikcyjnych, które powtarzają się w pismach Norwida. Zob. T. Karpowicz, *Pielgrzym i jego „veritas”*, E, s. 174–182. Por. B. Małczyński, *Literaturoznawstwo możliwe czy niemożliwe?*, s. 466, idem, *Rozwiązywanie tekstów*, s. 210.

<sup>170</sup> Por. „pokątny” – 1) „niezgodny z obowiązującymi przepisami [...]”; 2) „zajmujący się nielegalnymi czynnościami”. *Pokątny*, hasło w: *Słownik języka polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl/szukaj/pok%C4%85tny.html> (dostęp: 6.06.2020).

*tia poetica*? Lekturę sprawdzającą skuteczność Karpowiczowskiej strategii proponowali już niektórzy krytycy, próbując interpretować teksty z triady semantycznej drugiego typu zgodnie z zasadami trygonometrii i traktując motywy z danej triady jak zmienne w matematyce<sup>171</sup>. Oczywiście zamiast mówić o trzech bokach trójkąta musimy tu mówić o trzech głównych tematach czy ideach danego zestawu pseudocytatów, a następnie próbować je odtworzyć i uszeregować zgodnie z porządkiem trygonometrii. Opierając się jednak na takich arbitralnych wyborach i „dopasowując” trygonometryczne zależności do treści pseudocytatów, rzeczywiście można byłoby wysnuć wniosek, że semantyka poszczególnych funkcji alfy odpowiada matematycznym zasadom. To jednak za mało, by stworzyć przekonującą interpretację i wyczerpać sensy tkwiące w tekstach Karpowicza – zwłaszcza że często są one mocno nasycone ironią. Należałoby zapewne – z godną tematu ścisłością – sprawdzić pod tym kątem wszystkie triady z *Rozwiązywania przestrzeni*, a i tak, jak można się domyślać, nierozstrzygalność tej poezji nie pozwoliłaby jednoznacznie potwierdzić trafności tej metody czytania. Zgadzam się w tej kwestii z Małczyńskim, który wskazuje, że poetyckich „równań” Karpowicza nie trzeba rozwiązywać – mają one ukazywać tekstualne i semantyczne, a nie matematyczne relacje między ich słownymi elementami<sup>172</sup>. Połączenie tekstu poetyckiego z zależnościami *quasi*-matematycznymi uruchamia mechanizm wzajemnego dookreślenia i oświetlania się tekstów. Skazując dociekliwego czytelnika na porażkę przy próbie „trygonometrycznej” interpretacji tekstów, Karpowicz czyni również ważny gest ironiczny – wskazuje na

<sup>171</sup> Zob. I. Szpara, *Argument i funkcja w liryce Tymoteusza Karpowicza*, w: *Tożsamość i rozdzielenie*, red. L. Wiśniewska, Bydgoszcz 2002, s. 241–250. Eksperyment Karpowicza służył postawieniu pytania o możliwe zbliżenie matematyki i humanistyki: „[...] tym dziedzinom wiedzy nie jest obce hasło »sztuki dla sztuki« – obie przynależą do świata idei, analizują twory zamknięte i samowystarczalne”. Ibidem, s. 245. Por. M. Kokoszka, *Antologia niemożliwa*, s. 250–254; B. Małczyński, *Rozwiązywanie tekstów*, s. 195–225. Zob. K. Górniak, *Poezja pisana matematyką. O pewnym aspekcie projektu „poezji niemożliwej” Tymoteusza Karpowicza*, w: *Szkiełko i oko. Humanistyka w dialogu z aktualną fizyką*, red. A. Regiewicz, A. Żywiołek, Częstochowa 2017, s. 157–168.

<sup>172</sup> B. Małczyński, *Rozwiązywanie tekstów*, s. 208.



fiasco jakichkolwiek prób bezpośredniego przełożenia języka matematyki na język poezji oraz na pewną nieadekwatność reguł matematyki do rzeczywistości wyobrażonych, do światów poetyckich<sup>173</sup>.

Triada trzeciego typu pojawia się w *Słowach zadrzewnych*, ostatnim tomie Karpowicza – obok dwóch chronologicznie wcześniejszych typów triady. Pierwszą jej częścią jest wiersz z wczesnego okresu twórczości poety (sprzed wydania *Odwróconego światła*), który można nazwać wierszem podstawowym lub, wedle określenia autora, „tekstem matką” (i tak będę go określać)<sup>174</sup>. Powrót do własnej wcześniejszej twórczości w *Słowach zadrzewnych* to gest autointertekstualny. Jest to albo bezpośrednio powtórzenie wybranych triad pierwszego typu na końcu czternastu rozdziałów *Słów zadrzewnych* (przy czym zmiana otoczenia tekstowego zmienia rzecz jasna kontekst tych triad), albo powtórzenie, które można nazwać powtórzeniem różnicującym – tekst matka, wchodząc w strukturę triady, przestaje być autonomiczny. W tomie z 1999 roku teksty starsze zostają poddane poetyckiemu „badaniu” czy też „pomiarowi”, a jego efektem jest wiersz zwany paralaksą. Tytuł tekstu matki pozostaje śladem po tej operacji – jest on każdorazowo powtórzony na sąsiadującej stronie, ale z powodu szarego koloru liter wydaje się niewyraźnie odbity. Ten powracający ślad dawnego tekstu to drugi ele-

---

<sup>173</sup> Por. „Według Andrzeja Warmińskiego, wykładającego myśl de Mana, dyskurs epistemologiczny uznaje, że »jest zdolny do oczyszczenia się z aberracyjnej referencji – a więc ostatecznie z retorycznego wymiaru języka – znajdując dla siebie podstawę w 'językowym' (to jest logicznym) modelu nauk matematycznych«. Ale uznaje bezpodstawnie, czego na swój sposób dowodzi matematyczna »aberracja« Karpowicza”. A. Skrendo, *Poezja lingwistyczna jako projekt epistemologiczny*, s. 28.

<sup>174</sup> Warto zwrócić w tym miejscu uwagę na listowną wypowiedź Karpowicza skierowaną do redaktora tomu, Jana Stolarczyka: „Bardzo chciałbym, aby teksty-matki, wiodące, zawsze były po lewej stronie »rozkładówki« książkowej. Paralaksy, obojętnie, ile ich będzie przypisanych tekstem wiodącym, zawsze winny kończyć swój znaczeniowy »bieg« po stronie prawej »rozkładówki«” (ATK, sygn. 52/17/2). Będę tutaj stosowała zgodną z zasadami interpunkcji pisownię tego zestawienia, tj. bez łącznika, jako zestawienie typu „artysta malarz” czy „komisja matka”.

ment triady<sup>175</sup>. Wreszcie trzeci, główny element tej triady to wiersz nazywany paralaksą. Termin pochodzi z języka greckiego i oznacza zmianę; używa się go m.in. w astronomii, fizyce czy metrologii. Określa się tak efekt niezgodności obrazów lub pomiarów danego obiektu, spowodowanej zmianą perspektywy obserwatora<sup>176</sup>. Wydaje się, że w tomie Karpowicza funkcją wiersza o takiej nazwie jest nowe oświetlenie starszych tekstów, a więc ich autorska reinterpretacja. Skoro paralaksa zachodzi wtedy, gdy obserwator w tym samym czasie spogląda na obiekty będące w różnych odległościach od niego, to dość czytelna jest tu analogia do własnych utworów pochodzących z różnych okresów. Wiersze matki pozostają w znacznym oddaleniu od autora, dystans czasowy zmienia ich kontekst i wydźwięk. Paralaksa jest zatem efektem i wyrazem owego przesunięcia, będąc jednocześnie tekstem czasowo bliższym autorowi. Za pomocą paralaksy Karpowicz wskazuje też na odkształcenia naszej percepcji<sup>177</sup>.

Poeta uruchamia zależności między starszymi i nowymi tekstami, umieszczając te pierwsze w nowym kontekście, a te ostatnie pozabawiając autonomiczności – tworzy tak specyficzne układy, „gniazda tekstowe”<sup>178</sup>. Kujawinski i Tabako następująco scharakteryzowali tę strategię poetycką: „W świecie Karpowicza retoryka paralaksy jest sztuką nawigacji wśród zmieniających się znaczeń: polega na zmianie sensu wiersza, gdy ten oglądany jest z perspektywy innych wierszy tworzących razem duety lub triady i rozłożonych na tej samej lub

<sup>175</sup> Taką interpretację zaproponował Bartosz Małczyński. Por. B. Małczyński, *Rozwijanie tekstów*, s. 228.

<sup>176</sup> *Paralaksa*, w: *Fizyka. Słownik encyklopedyczny*, red. R. Cach, Wrocław 1999, s. 245. Paralaksę definiuje się jako „zmianę obserwowanego położenia ciała niebieskiego na sferze niebieskiej, spowodowaną zmianą położenia obserwatora”. *Historia astronomii*, red. M. Hoskin, tłum. J. Włodarczyk, Warszawa 2007, s. 351–352. Z pojęciem tym wiąże się także termin „paralaksa roczna”, która odnosi się do „małej, nieustannej zmiany obserwowanego położenia gwiazdy, spowodowanej przez to, że ziemski obserwator nie znajduje się w centrum Układu Słonecznego, lecz porusza się wokół Słońca”. *Ibidem*, s. 352.

<sup>177</sup> O „niemożliwej« pozycji paralaktycznej”, stanowiącej punkt wyjścia do refleksji metapoetyckiej oraz filozoficznej, pisze Kuba Mikurda. Zob. K. Mikurda, *Paralaksy i oksymorony (niedopełnienie)*, PW, s. 337.

<sup>178</sup> J. Stolarczyk, *Nota edytorska*, s. 357.

sąsiedniej stronie”<sup>179</sup>. Kokoszka z kolei mówi o paralaksie jako „powtórzeniu przemieszczającym”<sup>180</sup>. To właśnie ruch jest kluczem do zrozumienia mechanizmu paralaksy, skoro w jądrze tego pojęcia tkwi zmiana. Karpowicz nie pozwala zastygnąć swojej poezji, nieustannie pobudza ją do przekształceń, pobudza teksty do interakcji, by w czytelnicznym odbiorze prowadziły dialog, niejako bez ingerencji autora. Paralaksa wprowadza także namysł nad tekstowymi peryferiami – tekst matka nie znajduje się bowiem w centrum, a w konstelacji innych tekstów, których racją istnienia jest ciągle, choć – jak w każdej paralaksie – nieznaczne przemieszczenie w obrębie znaczeń.

Jak już wspomniano, Karpowicz bardzo konsekwentnie stosuje swoje gatunki autorskie. Jak można motywować tę wyjątkowo bezkompromisową i niekiedy nawet nieznośną dla czytelnika powtarzalność raz obranego modelu kompozycji (choć stosowanego w trzech różnych wariantach)? Mueller uznaje, że skala powtórzenia jest tu tak duża, że oryginalne gatunki tracą swą pierwotną innowacyjność<sup>181</sup>. Jacek Gutorow uważa, że przymus powtarzania można odnieść do bliskiej Karpowiczowi tradycji filozoficznej, której patronują Martin Heidegger i Ludwig Wittgenstein<sup>182</sup>. Gra różnicujących powtórzeń w książkach-poematkach, jak je nazywa Piotr Bogalecki, polega na stale utrzymywanym napięciu między tym, co takie samo, a tym, co różne<sup>183</sup>. Anamorfozy przeplatają się z przewidywalnymi strukturami, a dynamika znanego i obcego zasadniczo wpływa na strukturę tomu. Bogalecki wpisuje tę tezę w kontekst Derridiańskiej mesjaniczności, która oznacza otwarcie na to, co dopiero przyjdzie, na nieoczekiwane<sup>184</sup>. Joanna Roszak z kolei przywołuje w kon-

<sup>179</sup> F. Kujawinski, T. Tabako, op. cit., s. 93.

<sup>180</sup> Zob. M. Kokoszka, *Antologia niemożliwa*, s. 100.

<sup>181</sup> J. Mueller, *Księga Wejścia do Xiegi Tymoteusza Karpowicza*, „Twórczość” 2004, nr 10, s. 91.

<sup>182</sup> Por. „[Karpowicz] zdaje sobie sprawę z istnienia zamkniętej przestrzeni językowej i niemożności wyjścia poza granicę języka. Stąd pewna mechaniczność i powtarzalność zaproponowanej strategii”. J. Gutorow, *Przez chwilę, w zawieszonym śpiewie*, s. 72.

<sup>183</sup> Zob. P. Bogalecki, *Szczęśliwe winy teolingwizmu. Polska poezja po roku 1968 w perspektywie postsekularnej*, Kraków 2016, s. 125.

<sup>184</sup> Zob. ibidem.

tekście metody Karpowicza koncepcję kopii jako „powtórzenia ze znamieną różnicą” oraz Baudrillardowskie zastępowanie rzeczywistości jej znakami i śladami<sup>185</sup>. Zainteresowanie kategorią powtórzenia i różnicy świadczy oczywiście o szczególnym stosunku poety do problemu referencyjności w poezji. Karpowiczowski model myślenia o języku można odnieść do refleksji, którą na ten temat prowadził Wallace Stevens, dyskutujący nad problemem samozwrotności języka oraz metaforą języka jako lustra, w którym przegląda się nie tyle stendhalowsko pojmowana rzeczywistość, ile język. Przypomina o tym Joseph Hillis Miller: „Język wiersza zarówno wykonuje (*perform*) swoją funkcję, jak i ją określa, w ruchu samoodzwierciedlania (*self-mirroring*), który wydaje się czynić z wiersza samowystarczalną całość”<sup>186</sup>. W strategiach opartych na powtórzeniu, które stosuje autor *Słojów zadrzewnych*, widać także ślady refleksji wpisującej się w szerszy problem istotny dla poezji nowoczesnej i nowoczesnej: świadomość, że nie mamy kontaktu z tym, co źródłowe i pierwotne, że ów mityczny oryginał być może w ogóle nie istnieje. W tej sytuacji pozostaje nam operowanie kalkami, kopiami i powtórzeniami<sup>187</sup>.

Tak silna ingerencja autorska w kompozycyjny i genologiczny kształt tomu poetyckiego prowokuje pytanie o relację, jaką Karpowicz nawiązuje z czytelnikiem. Kompozycja jego trzech późnych książek poetyckich daje wprawdzie dużo jednoznacznych wskazówek co do sposobu lektury, dzięki czemu jest ona do pewnego stopnia „reżyserowana” przez autora. Krytycy i redaktorzy nie zawsze byli jednak w stanie odczytać tekstowe sygnały zgodnie z intencją autora. *Odwrócone światło* było traktowane jako odrębna, oryginalna forma poetycka<sup>188</sup>. Nazywano ją „Księgą”, „traktatem o teorii” (Muel-

<sup>185</sup> J. Roszak, *Ocalić ją i siebie. Od oryginału do niemożliwego*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2008, nr 14–15, s. 74.

<sup>186</sup> J. Hillis Miller, *The Linguistic Moment. From Wordsworth to Stevens*, Princeton 1985, s. 4.

<sup>187</sup> Por. „If each modern poet is another footnote to Plato, Plato was himself already a footnote to still earlier footnotes, in an endless chain of footnotes, with nowhere a primary text as such”. Ibidem, s. 58.

<sup>188</sup> Zob. B. Małczyński, *Rozwiązywanie tekstów*, s. 191.

ler), często przykładano do niej kategorię palimpsestu, ale określano ją też dość tradycyjnie i ogólnie jako poemat; Jacek Trznadel pisał zaś o „metafizycznej *silva rerum*”. Jak słusznie zauważa Małczyński, powyższe określenia mają zastosowanie także do dwóch późniejszych części „trylogii polimorficznej”<sup>189</sup>. Sięgnięcie do kopii maszynopisu *Odwróconego światła* z poprawkami naniesionymi przez autora pokazuje, że już podczas wstępnych prac nad tomem Karpowicz starannie tworzył triadyczne układy tekstów. Teksty wprawdzie nie były jeszcze uporządkowane na sąsiadujących stronach w sposób, jaki znamy z wydania z 1972 roku, lecz już wtedy poeta decydował, jak połączyć konkretne oryginały z konkretnymi kopiami artystycznymi<sup>190</sup>. Ta relacja wydaje się zatem prymarna w procesie tworzenia triad pierwszego typu – w tym kontekście można stwierdzić, że dopasowywanie kalk logicznych jako elementu dopełniającego poszczególne triady następowało później. Dialog Karpowicza z redaktorem Janem Stolarczykiem na kartach jednej z początkowych wersji *Słojów zadrzewnych* wskazuje natomiast, że wbrew intuicjom redaktora paralaksy są tekstami pisanymi „prozą (poetycką)”, co poeta dobitnie podkreślał – choć w wydaniu z 1999 roku są one jednak tekstami wierszowanymi<sup>191</sup>.

Karpowiczowski holizm, o którym była tu już mowa, dotyka również spraw ściśle związanych ze sposobami rozumienia poezji i wyznaczania jej granic. Do pojęcia „poezja” poeta podchodzi dość ostrożnie i rozumie je możliwie szeroko:

Z dużym oporem używam terminu „poezja”, wolę raczej mówić o „metaforycznym widzeniu świata”. Poezja jest dla mnie czymś znacznie szerszym niż pisanie tekstów poetyckich. Poezja – to znaczy „metaforyczne widzenie rzeczywistości” – jest zawarte we wszystkich innych dyscyplinach artystycznych. Szczytem poezji jest dla mnie na przykład *IX Symfonia* Beethovena lub *Pieśń Ziemi* Mahlera<sup>192</sup>.

<sup>189</sup> Zob. ibidem.

<sup>190</sup> Wskazują na to dopiski „KA”, „O”, „KL” lub „ka”, „oryg” „kl” (ATK, sygn. 64/13/1).

<sup>191</sup> ATK, sygn. 52/17/2.

<sup>192</sup> T. Karpowicz, *Każde dzieło sztuki*, s. 68.

Otwartość w kwestii definiowania poezji tłumaczy być może odwagę do tworzenia form nowatorskich, często ryzykownych i jak najdalszych od tego, co tradycyjnie zwykło się rozumieć pod pojęciem „utworu poetyckiego”. Pod tym względem strategie genologiczne Karpowicza i Miłobędzkiej okazują się podobnie umotywowane. Z takiego nastawienia może wynikać również pewna płynność form, które nieraz swobodnie przemieszczają się między biegunem zapisu wierszowanego a biegunem prozy poetyckiej. O ile u Karpowicza właściwie jedynie wymiar pokątny jako gatunek autorski zbliża się do formy prozatorskiej, o tyle u Miłobędzkiej kwestia ta jest o wiele bardziej złożona.

Badacze poezji Miłobędzkiej niekiedy kapitulują wobec trudnej do określenia przynależności genologicznej jej utworów, innym razem podążają za praktyką autorki, porzeczając na mówieniu o nich jako o „zapisach”<sup>193</sup>. Są to utwory pisane przeważnie tekstem ciągłym, bez podziału na wersy; z reguły podzielone na mniejsze części, które najczęściej przyjmują postać zdań. Poetka stosuje w nich zazwyczaj arbitralne reguły interpunkcyjne. W tekstach krytyków zapisy Miłobędzkiej są natomiast cytowane na rozmaite sposoby i nie ma, jak się zdaje, zgody co do tego, jak je traktować – jako teksty podzielone na wersy czy też pisane tekstem ciągłym. W poetyckim dorobku Miłobędzkiej znajdziemy wiele utworów, które trudno jednoznacznie określić jako „wiersz” lub „proza”<sup>194</sup>. Czytelnik może jednak brać od uwagę znaki typowo wizualne, typograficzne – zakładając rzecz jasna, że wydawca ściśle zastosował się do sugestii autorki. Za zapisem prozą przemawia np. dzielenie wyrazów przy frazach o szerokości całej stronicy – wówczas w zasadzie bezcelowe staje się poszukiwanie sygnałów delimitacyjnych na końcu takiej linijki tekstu. Mamy z tym do czynienia np. w zapisie o incipicie *To dziś?*... lub innym zatytułowanym *Ten skrawek zaraz*. Dzielenie wyrazów w za-

<sup>193</sup> Określenie to postulowała m.in. Katarzyna Kuczyńska-Koschany. Por. K. Kuczyńska-Koschany, „Po krzyku”, *przed wierszem*, W, s. 13–17. Jego użycie uzasadnia też to, że posługuje się nim poetka. Por. K. Miłobędzka, *Te zapisy...*, s. 228.

<sup>194</sup> Por. wypowiedź poetki: „Moje nowatorstwo jest droczeniem się z samym pojęciem wiersza”. „*Pisze się tak, jak toczy się życie*”. Z *Krystyną Miłobędzką rozmawiał J. Borowiec*, MW, s. 180.

pisie wierszowym jest raczej niespotykane, co więcej, w przytoczonych przykładach brak przesłanek świadczących o tym, że miałyby to być świadomy zabieg<sup>195</sup>.

Bartosz Suwiński umieszcza w swojej monografii apendyks, w którym dokonuje przeglądu określeń, jakimi krytycy opatrywali utwory Miłobędzkiej: Jacek Gutorow pisze o poematach prozą lub poetyckich apokryfach, Tadeusz Nyczek o prozie poetyckiej lub poezji prozą czy też wierszu pisanym prozą, Leszek Szaruga o wersetach lub poemacie fragmentów; Adam Poprawa lokuje te utwory między wersetem a strumieniem świadomości, Piotr Sobolczyk pisze o poematoidzie, Janusz Drzewucki – o lirycznym komunikacie i partyturze poetyckiej, Joanna Grądział-Wójcik – o intymnym dzienniku<sup>196</sup>. Dodajmy jeszcze stanowisko Agnieszki Kluby, która wskazuje, że uznaniu jej tekstów (konkretnie anaglifów) za formy prozatorskie sprzyjają m.in. ich odrębność, spójność, niewielkie rozmiary, logiczna zwartość, silny związek z realnością i wyraźna obecność podmiotu<sup>197</sup>. Kluba uważa jednak, że mamy tu do czynienia z sytuacją graniczną, toteż nie ma konieczności, by sprowadzać anaglify do pewnego rodzaju poematów prozą<sup>198</sup>. Jeszcze inaczej ujmuje tę kwestię Karol Maliszewski: „[...] Miłobędzka nie pisze wierszy. Tworzy zapisy, stwarza fakty lingwistyczno-liryczne, szkicuje partytury sugerowania, scenariusze półgestów i ćwierćkwesii [...]”<sup>199</sup>. Przegląd tych różnorodnych określeń wskazuje na wyraźne oscylowanie między wierszem a prozą poetycką, przy czym trudno rozstrzygnąć, ku któremu biegunowi mowy poetyckiej Miłobędzka ciąży bardziej.

Rozstrzygnięcie tego sporu wydaje się mniej istotne niż obserwowanie, jak jedna forma przechodzi w inną, pozostając w sta-

<sup>195</sup> Podobnego zdania jest Paulina Czwordon. Por. „Miejsce bowiem, w którym wyraz dzieli się na sylaby i część przenoszona jest do następnego wersu, okazuje się zawsze po prostu brzegiem kartki, miejscem dojścia do marginesu – jak w układzie blokowym, nie zaś – jak można spodziewać się w poezji – jakąś arcyważną przerzutnią”. P. Czwordon, *Życie spod tekstu*, W, s. 184.

<sup>196</sup> B. Suwiński, *Pory poezji*, s. 213–221.

<sup>197</sup> A. Kluba, *Poemat prozą w Polsce*, Warszawa–Toruń 2015, s. 511–512.

<sup>198</sup> Ibidem, s. 512.

<sup>199</sup> K. Maliszewski, „Przed mową jest mowa obszerniejsza”, MW, s. 8.

nie niestabilności. Poetka podkreślała, że istotne jest dla niej utrzymywanie swojej poezji w ciągłym ruchu, jednoznacznym z życiem. Ograniczenie się do jednej formy poetyckiej działa na niekorzyść poezji – pozostawanie przez wiele lat przy tej samej formie zapisu nazywa „pisanem dla pisania”<sup>200</sup>. Czyżby Miłobędzka charakteryzowała tymi słowami właśnie tę strategię, którą z takim uporem stosował przez lata Karpowicz, który wprawdzie wypróbował różne formy poetyckie, lecz przez ponad ćwierć wieku pozostał wierny konceptowi triad semantycznych? Z pewnością sama na tym tle wydaje się w mniejszym stopniu przywiązana do jednego modelu wiersza: „Nie ma stałej formy na zapis. Nie da się wtłoczyć wszystkiego nawet we własny, nazwijmy to w cudzysłowie, wynalazek formalny, nie biorąc pod uwagę tego, co się przydarza, jakim się jest, co wystyga, a co nabiera zupełnie innego znaczenia”<sup>201</sup>. Widać też, że stworzone przez nią formy zbliżają się w stronę gatunków o charakterze prywatnym, intymnym, takich, które pozornie nie roszczą sobie pretensji do bycia wypowiedzią o wielkich ambicjach, uniwersalistyczną opowieścią o świecie. Wskazuje na to przede wszystkim nazwa „zapis” – określenie najbardziej ogólne i najpowszechniejsza forma w poezji Miłobędzkiej, powtarzająca się w całej jej twórczości.

„Zapis” budzi skojarzenia z notowaniem, dokumentowaniem czegoś – a więc tekstami nieoficjalnymi, prywatnymi, lokującymi się raczej na marginesach niż w centrum, notowanymi na wygodnej nieraz kartce, w brudnopisie. Ulotność, incydentalność, nieistotność, niegotowość i poboczność to cechy, które można wiązać z zapisem. Odsyłają one do zagadnień związanych z materialnością – jako tekst notowany na ulotnych kartkach (które łatwo zgubić), nieprzeznaczony dla publiczności, pozostaje on bliski życiu, nagiętej codzienności, również temu, co intymne. Miłobędzka wydaje się świadomie odwoływać do tych skojarzeń, przy czym wyraźnie podważa ustabilizowane opozycje w rodzaju tekst główny–margines, tekst gotowy–notatka. Konotacja z formami nieartystycznymi, użytkowymi sprawia, że umyka on kryteriom, które zwyczajowo przykładamy do

---

<sup>200</sup> *Nic przed...*, SŚ, s. 148.

<sup>201</sup> *Ibidem*.



tekstów nazywanych tekstami „poetyckimi”. Zapis to jednak nie tylko prywatna notatka, lecz także coś, co zostało wpisane w rejestr – nie sposób przecież pominąć skojarzeń związanych z cenzurą („objąć zapisem”, „zapis na czyjeś nazwisko”) czy testamentem. Uderza więc ta paradoksalność formy „zapis” – jest i nie jest on oficjalny, służy konkretnym użytkowym, publicznym celom, ale i intymnej introspekcji.

Mimo że poetka tworzy zapisy od wielu dekad, forma ta jest wewnętrznie zróżnicowana, zwłaszcza pod względem objętości: od rozbudowanych, wieloakapitowych utworów w tomach *Dom, pokarmy* i *Wykaz treści*, przez maksymalnie kilkudzaniowe zapisy z tomu *Pokrewne* (przypominające objętością i niekiedy charakterem anaglif), po coraz bardziej lakoniczne, minimalistyczne utwory z tomów późnych – *Po krzyku* oraz *Gubione*. Posługuję się tu pewnym uogólnieniem, gdyż Miłobędzka z reguły operuje kontrastem między tekstami bardzo krótkimi a rozbudowanymi, które nieraz sąsiadują ze sobą, przy czym długość frazy pozostaje zmienna nawet w granicach jednego utworu. Najbardziej spójnym zbiorem tekstów zdają się anaglify, w których Miłobędzka daje się poznać jako poetka bardzo zdyscyplinowana pod względem formy. *Imiesłowy* wydają się z kolei miejscem największej dywersyfikacji zapisów – od tekstów zbliżających do rozmiaru poematu (*Zapisać bieg myśli...*, *Razić, urazić, porazić...*), po utwory o objętości aforyzmu (*nawet gdybym zdążyła...*, *twarz dziewczynki...*). Awangardowość formy, jaką jest zapis, wyrażałaby się przede wszystkim w tym, że programowo imituje on tekst pozbawiony funkcji poetyckiej. Zapisy nie mają być „poezją” w utartym, zwyczajowym rozumieniu tego słowa, nie są też po prostu wierszami wolnymi. Poetka powojennej awangardy swoimi zapisami zdecydowanie dystansuje się wobec ustabilizowanych kryteriów gatunkowych.

Przejdźmy do chronologicznie najwcześniejszej formy poetyckiej Miłobędzkiej, czyli anaglifów. Określenie to pochodzi od autorki. To próba przeniesienia pojęcia używanego w fotografii czy optyce na obszar poezji – anaglif to rodzaj rysunku lub fotografii stereoskopowej dający złudzenie obrazu trójwymiarowego. Powstaje on podczas oglądania przez filtr w postaci okularów dwu przesuniętych

względem siebie obrazów o różnych barwach<sup>202</sup>. Użycie tego pojęcia dla gatunku autorskiego można odczytać jako sygnał charakterystycznej dla późniejszej twórczości tej autorki podejrzliwości wobec mechanizmów ludzkiej percepcji, a także oznakę pogłębionej refleksji nad problemami natury epistemologicznej<sup>203</sup>. Anaglif to również rodzaj płaskorzeźby, choć pierwotnie poetka nie była świadoma tego kontekstu: „O reliefie, o półcieniu nie wiedziałam nic. To był cud bryły, wstanie płaskich figur. [...] wydało mi się, że najprostsze zapisy, które są w moich *Anaglifach* – mogą nabrać takiego wymiaru. Stać się, powstać”<sup>204</sup>.

Anaglif Miłobędzkiej to krótka forma pisana prozą, będąca studium konkretnego elementu rzeczywistości (rośliny, zwierzęcia, rzeczy), mająca na celu jego skrupulatny opis z punktu widzenia patrzącego podmiotu. Chodzi o uchwycenie istoty zjawiska przez nałożenie dwóch perspektyw: jedna to chwyt o charakterze czysto literackim, uruchomienie funkcji poetyckiej, druga – fenomenologiczny ogląd opisywanych rzeczy w celu zredukowania przedsądów i podważenia nawykowych mechanizmów postrzegania. Nieprzystawalność dwóch wizji sprawia, że powstaje między nimi szczelina – miejsce, w któ-

<sup>202</sup> Zob. *Anaglif*, hasło w: *Internetowa encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/szukaj/anaglif.html> (dostęp: 6.06.2020); *Anaglifowy proces*, hasło w: ibidem, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/anaglifowy-proces;3868997.html> (dostęp: 6.06.2020). Por. N. Rosenblum, *Pierwszy sprzęt fotograficzny*, w: eadem, *Historia fotografii światowej*, tłum. I. Batur, Bielsko-Biała 2005, s. 198–199. Por. H. Latoś, op. cit., s. 15; B. von Brauchitsch, *Mała historia fotografii*, tłum. J. Koźbiał, B. Tarnas, Warszawa 2004, s. 48–51.

<sup>203</sup> Pomysł stworzenia anaglifów narodził się, gdy poetka pracowała jako korektorka w Instytucie Technologii Drewna w Poznaniu: „Najważniejszą rzeczą, którą wyniosłam z Instytutu, były takie cudowne okulary z jednym szkłem turkusowym, a drugim czerwonym, które umożliwiały otrzymywanie przestrzennych obrazów. Stąd między innymi wyniknęła nazwa dla moich pierwszych tekstów – »anaglify«”. *Krystyna. Trud odślaniania*, ŚŚ, s. 26. Ważne są także okoliczności ich powstawania podczas wakacji nad Bałtykiem – poetka podkreśla wpływ kontaktu z morzem, dającego poczucie wolności, wrażenie otwartości. *Otwieranie świata*, s. 49.

<sup>204</sup> „Wiersza nie można zapisać”, s. 600; *Poetycka summa Krystyny Miłobędzkiej*, W, s. 119. Por. „Anaglify to [...] seria wyrw i nieciągłości pojawiających się w obrębie rzekomo czystej percepcji”. J. Gutorow, *Glif*, s. 20. Gutorow również odwołuje się do kontekstu rzeźbiarskiego (*glyphen* – rzeźba). Zob. ibidem, s. 17–30.

rym rozpoczyna się interpretacyjne działanie czytelnika. Zestawienie wszystkich obrazów ma dawać wrażenie prawdziwego obrazu rzeczywistości – a więc niejako obraz trójwymiarowy<sup>205</sup>.

Widoczna w anaglifach tendencja do laboratoryjnego przyglądania się wybranym elementom świata może budzić skojarzenia z typem obrazowania charakterystycznym dla imagistów oraz – pośrednio – z tradycyjną poezją japońską i takimi gatunkami, jak haiku czy koan<sup>206</sup>. Wspólnym mianownikiem tych form oraz anaglifu byłoby wyraźne wycofanie się podmiotu kosztem wyeksponowania ewokowanego w poezji przedmiotu – co może prowadzić do zatarcia granic między podmiotem a przedmiotem, opisującym i opisywanym<sup>207</sup>. Miłobędzka stara się przekroczyć rzeczywistość typowo i wyłącznie ludzką, skłania się ku „nie-ludzkim” sferom rzeczywistości. Warto dodać, że poetka zazwyczaj stosuje w anaglifach arbitralne reguły interpunkcyjne, stąd przestankowanie może wydać się kapryśne. Konsekwentnie używa ona jednak kropki w funkcji zakończenia zdania. W warstwie stylistycznej dominują m.in. elipsa, aposjopeza czy anakolut.

Jako autorska forma gatunkowa anaglif ma swe stałe, wyraźne cechy i pod tym względem stanowi chyba u Miłobędzkiej formę najbardziej ustabilizowaną. Potraktowanie anaglifa jako autorskiego określenia genologicznego nie tylko lepiej oddaje zamysł stojący za kompozycją i tematyką tych oryginalnych utworów, lecz także pozwala wyminąć spór o to, czy teksty Miłobędzkiej to krótkie poematy prozą, czy raczej proza poetycka<sup>208</sup>. Niewielka objętość cyklu anaglifów, zamieszczonych w antologii *Zbierane, gubione*, a także ich spójność tematyczna, formalna i kompozycyjna przemawiają za tym,

<sup>205</sup> Poetka z jednej strony mówiła o anaglifach jako o „zabawnych eksperymentach”, a z drugiej wskazywała, że są „próbą uchwycenia zasady istnienia świata, jego zmienności, która jest tą zasadą”. Zob. AKM, sygn. 52/2014/2.

<sup>206</sup> Zob. np. B. Śniecikowska, *Haiku po polsku. Genologia w perspektywie transkulturowej*, Toruń 2016.

<sup>207</sup> Por. „[...] dla mnie to było odkrywanie tych wszystkich rzeczy, tak jak bym je pierwszy raz sama zobaczyła [...]. Dlatego jest w anaglifach ukryta, ale wyraźna moja obecność – taka nieśmiała, ledwo, ledwo, ale jest”. *Otwieranie świata*, s. 49.

<sup>208</sup> Por. A. Poprawa, *Na początku było inne*, s. 100–101.

by traktować go jako całość, a tomik wchodzący w skład trzyczęściowego *Spisu z natury* za nowe, poszerzone wydanie cyklu<sup>209</sup>. *Anaglyfy* to zbiór powstały niejako *ex post*, gdyż osobny tomik pod takim tytułem w 1960 roku się nie ukazał (choć do tego mylnego wniosku może prowadzić czytelnika kompozycja antologii z 2010 roku). Debiutująca autorka dała się jednak poznać jako twórczyni, której nieobce będą eksperymenty genologiczne – podobnie jak Karpowicz. Warto jednak pamiętać, że to Miłobędzka jako pierwsza wystąpiła z projektem nowego gatunku.

W 2000 roku ukazuje się tom *Imiesłowy*, w którym poetka wyjątkowo eksponuje tytułowe nieosobowe formy czasownika i przyznaje im szczególne funkcje. Zapisy tam zamieszczone zdają się wchodzić ze sobą w silne relacje, a cały tom spina kłamra dwóch dłuższych zapisów o charakterze programowym: *Zapisać bieg myśli... i Razić, urazić porazić...*<sup>210</sup>. Teksty zawarte w tym zbiorze są wyjątkowo spójne pod względem problematyki – na pierwszy plan wysuwają się zagadnienia ruchu, przemijania, rejestrowania dynamiki istnienia. Aby po nowatorsku mówić o tych zagadnieniach, Miłobędzka musi wykroczyć poza dość oczywistą decyzję o wzmocnieniu pozycji czasownika. A ponieważ, jak przyznaje, „świat myśli [jej] się biegnącymi zwierzętami roślinami ludźmi”, niejako naturalnie ciąży ku rzeczom – a więc rzeczownikom i przymiotnikom. Te części mowy wydają jej się jednak zbyt statyczne, by uzależniać od nich kształt żywej tkanki wiersza. Dlatego decyduje się na formę pośrednią, rozpiętą między tymi dwoma żywiołami mowy – na imiesłów, który pozwala jej, jak zauważa Anna Kałuża, mówić o życiu *in statu nascendi*, a nie o jego określonych, „zastygłych” już postaciach<sup>211</sup>.

<sup>209</sup> Przeciwnego zdania był Poprawa, eksponował on raczej fragmentaryczność i autonomiczność poszczególnych utworów. Por. *ibidem*, s. 100–104.

<sup>210</sup> Nie liczę tutaj liryku o charakterze wprowadzającym z incipitem *to nie jest...* oraz zapisu składającego się z jednego obrazu, pełniącego funkcję epilogu: *twarz dziewczynki w skrzydłach podróżnego lustra...* Już Kałuża zwracała uwagę na integralność tomu. Zob. J. Kałuża, *Prezentacje Ja. O „Imiesłowach” Krystyny Miłobędzkiej*, MW, s. 105.

<sup>211</sup> Zob. *eadem*, *Krystyna Miłobędzka – aludzkie*, s. 188. W tym kontekście swobodnym prelude do *Imiesłowów* były zapisy z tomu *Pokrewne*, silnie skoncentrowane wokół przymiotników w rodzaju nijakim – przy braku rzeczowników,

Poetka określała funkcję imiesłowu następująco: „[Imiesłów – K. G.-P.] odsuwa przedmioty, przymiotniki, jest jakby w działaniu, odsuwa piszącego dalej od tego, co zapisuje. To jest mną pisane”<sup>212</sup>. Istotnie, mamy tu nagromadzenie imiesłówów (głównie przymiotnikowych biernych), np. „urwana w ćwierć słowa / za krótko zrobiona na to wszystko”, „to niezapisane i to zapisane”, „jasno dotknięte, ciemno powiedziane”, „zostaje doświadczane”<sup>213</sup>. Frazy te, choć niekiedy celowo niepoprawne, sprzyjają ekonomii wypowiedzi, scalając funkcje czasownika i przymiotnika. Innymi ważnymi „aktorami” tego tomu są rzeczowniki odczasownikowe – szczególnie interesujący wydaje się neologizm „jestnienie”. W uprzywilejowaniu imiesłówów widać podobne dążenie jak w przypadku przyimków – chęć dowartościowania i sfunkcjonalizowania peryferyjnych, niesamodzielnych części mowy, wykorzystanie potencjału ich „częstkowości” i zdolności wchodzenia w relacje z innymi elementami języka<sup>214</sup>. Za sprawą wykorzystania imiesłówów jako semantycznej i stylistycznej dominanty tomu teksty w nim zawarte wyróżniają się na tle innych. Czy jest to na tyle wyraźne, by mówić o odrębnym gatunku? Trudno to rozstrzygnąć, jednak odrębność gatunkowa „imiesłowowych zapisów” nie jest chyba ich najistotniejszą właściwością. Imiesłowy są głównym budulcem tego tomu (choć ich natężenie jest zróżnicowane w poszczególnych utworach) i narzędziem ujmowa-

---

które tworzyłyby z nimi związek zgody, co znalazło odzwierciedlenie w tytułach tomu i poszczególnych utworów (*Roślinne, Pojemne, Rdzenne*). Za powrót do tej strategii można uznać tytuły tomów *Zbierane (1960–2005)* i *Gubione* – ale tutaj mamy już do czynienia właśnie z imiesłowami.

<sup>212</sup> „Reszta jest wielokrotnie zapisywaną gestwiną”. Por. „Imiesłów to nie-czasownik i nie-rzecz. To jakiś stan przejściowy. Pomiędzy. To chyba jest miejsce najtrudniejsze i najciekawsze do zapisania. Sami jesteśmy zawsze właśnie pomiędzy [...]. W imiesłowach jest tylko »teraz«”. *Umknąć z języka*, s. 638.

<sup>213</sup> Szczególnie wyróżnia się tutaj zapis złożony niemal z samych imiesłówów: „patrzona chodzona żyta / byta / plakana mówiona // jej jest i jej będzie / jej pisane i jej niepisane // te cości i nicości”. K. Miłobędzka, *patrzona chodzona żyta...*, ZG, s. 218.

<sup>214</sup> Por. szkic Łukasza Żurka, w którym dokonuje mikrologicznej analizy interpunkcji w tomie *Imiesłowy*. Zob. Ł. Żurek, *Dwa przecinki i jeden dywiz Krystyny Miłobędzkiej*, „Forum Poetyki” 2017, nr 7, s. 126–134.

nia tego, co żywe, ruchliwe, niestabilne, pomagającym w realizacji naczelnego założenia poetki: tekstowej ewokacji zmiany.

Również w 2000 roku ukazał się zbiór *Wszystkowiersze*, interesujący z punktu widzenia typografii i wejścia w dialog z tradycją poezji wizualnej i konkretnej. Poetka traktuje ten tom półserio, jest dla niej „poważnym żartem”<sup>215</sup>. Warto jednak zastanowić się nad gatunkową odrębnością „wszystkowierszy”. Anita Jarzyna zauważa, że zbiór jest eksperymentem wyjątkowym u poetki, która z reguły unika jednoznacznych genologicznych klasyfikacji, a tu wysyła nam wyraźne sygnały świadczące o odrębności „wszystkowierszy”. Miłobędzka decyduje się na autotematyczny tytuł zbioru, jak i opatrzenie każdego tekstu tytułem<sup>216</sup>. Ten ostatni ma charakter samozwrotny – informuje, że mamy tu do czynienia z „wierszem-rzeczą”, stąd *Wiersz róža czy Wiersz wróbel*, a nie *Wiersz o róży* czy *Wiersz o wróblu*. Wiersze są traktowane jak swego rodzaju przedmioty (co potwierdza szczególna dbałość o wizualny i materialny kształt tomu). Znajdują się w nich nie tyle liryczne ewokacje rzeczy, ile jak gdyby rzeczy same. Mimo że pod względem objętości tom jest skromny, to kwerenda archiwalna pokazuje, że Miłobędzka miała wiele pomysłów na tego rodzaju teksty, jednak nie zdecydowała się ich opublikować. Wydaje się, że rozpoczęła od tytułu – a więc od rzeczy lub zjawiska, stąd wiele wszystkowierszy zarzuconych w początkowej fazie tworzenia. Można odnieść wrażenie, jakby poetka nie była w stanie wyjść poza nazwę rzeczy, uznając być może każdy jej opis za zbędny, fałszywy czy nieadekwatny<sup>217</sup>.

Miłobędzka idzie w kierunku wyraźnie obecnym w europejskiej awangardzie (*ready-mades* dadaistów, poezja konkretna), złasz-

<sup>215</sup> K. Miłobędzka, *Konieczność mówienia nowych*, s. 24.

<sup>216</sup> Zob. A. Jarzyna, *Wprowadzenie do post-koiné. Nieantropocentryczne języki poezji*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2017, nr 30, s. 126.

<sup>217</sup> Zob. AKM, sygn. 57/2014/1. Są tam np. *wiersz późny*; *wiersz odkrywcy* („o mój Boże, jestem!”); *wiersz prosty*; *wiersz krótki* („takiego tu nie ma / wykreślony”); *wiersz miłosny*, a także szersza, bardziej ludyczna wersja *wiersza ślimak z Wszystkowierszy*.

cza w kręgu angloamerykańskim (imagizm, obiektywizm)<sup>218</sup>. Chęć uchwycenia zmienności rzeczy i zjawisk każe poetce polegać nie na słowach, lecz na obrazach – słowa bowiem znajdują się zbyt daleko od rzeczy<sup>219</sup>. W tym ujęciu, pokrewnym Poundowskiemu myśleniu o słowie i literze, które były dla twórcy metody ideogramicznej najpierw obrazami, a dopiero później znaczącymi (*signifiant*), szczególnie interesującym eksperymentem wydaje się operowanie szyfrem. Miłobędzka w *Wierszu enigmatycznym* zawiesza funkcję semantyczną znaku i przygląda się jego naturze – stanowi on dla niej przede wszystkim obraz<sup>220</sup>. Wszystkowiersz, jeśli uznać go za formę gatunkową, wyróżniałby się silnym związkiem między semantyką wypowiedzi lirycznej a jej materialnym (wizualnym, typograficznym) kształtem. To forma sytuująca się w kręgu poezji konkretnej, uprzywilejowująca obraz i znak jako sposoby komunikacji bliższe rzeczom niż konwencjonalnie rozumiane słowo poetyckie.

Ostatnią formą gatunkową, o jakiej można mówić w twórczości poetyckiej Miłobędzkiej, jest gra – myślę tu o dwóch eksperymentalnych książkach poetyckich, *Przesuwanka* i *Dwanaście wierszy w kolorze*. Rozważania dotyczące mechanizmów gry w literaturze, literatury czy też lektury jako gry mają rzecz jasną swoją ugruntowaną

<sup>218</sup> Dobrze oddaje to fragment: „Nie myślę słowami. Myślę obrazkami. [...] Świat biegnie mi przez głowę rzeczami”. K. Miłobędzka, *Zapisać bieg myśli...*, ZG, s. 212. Por. K. Górniak-Prasnal, „Słowa chcą żyć, nie mówić”. *Strategia zapisu „in statu nascendi” w poezji Krystyny Miłobędzkiej w kontekście poezji amerykańskiej*, w: „Odcisk palca – rozległy labirynt”. *Prace ofiarowane profesorowi Wojciechowi Ligęzie na jubileusz siedemdziesięciolecia*, Kraków 2021, s. 235–257. Warto w tym kontekście przywołać wiersz Różewicza: „poezja nie zawsze / przybiera formę / wiersza // po pięćdziesięciu latach / pisania / poezja / może się objawić / / poecie / w kształcie drzewa / odlatującego ptaka / światła // przybiera kształt ust / gnieździ się w milczeniu // albo żyje w poecie / pozbawiona formy i treści”. T. Różewicz, *poezja nie zawsze...*, w: idem, *Poezja*, t. 3, Wrocław 2006, s. 255.

<sup>219</sup> Por. „Małe dziecko myśli obrazami. Jego myślenie nie jest tak jak nasze abstrakcyjne”. *Zabawa jest teatrogenna. Z Krystyną Miłobędzką rozmawia Olgięrd Błażewicz*, W, s. 594.

<sup>220</sup> Zob. K. Miłobędzka, *Wiersz enigmatyczny; Wiersz głęboki*, ZG, s. 260–261. Miłobędzka mówiła o tym wierszu w ten sposób: „zapisany znakami komputerowymi, który trzeba zdekodować, a w którym każdy znak jest obrazkiem”. Eadem, *Konieczność mówienia nowym*, s. 26.



tradycję<sup>221</sup>. Osobnym, szerokim zagadnieniem jest dyskusja o pojęciu gry prowadzona przez myślicieli i badaczy kultury<sup>222</sup>. Tutaj jednak ograniczam się do propozycji ujmowania tych dwóch książek jako formy opartej na zaangażowaniu czytelnika, który otrzymuje wskazówki interpretacyjne, ale dysponuje co najmniej kilkoma „scenariuszami” rozegrania tekstu. Cechuje się ludycznością i samocelowością. „Gra”, jak ją tu rozumiem, jest czymś innym niż „gra słowna” – tak nazywała poetka utwory dramatyczne przeznaczone do odegrania na scenie, zwłaszcza teatru dziecięcego<sup>223</sup>. Badacz, który zdecyduje się spojrzeć na twórczość Miłobędzkiej całościowo, będzie musiał zbadać, w jakiej relacji wobec siebie pozostają jej „gry teatralne” oraz „gry poetyckie”. Potraktowaniu gry jako odrębnej formy gatunkowej sprzyjają jej materialna postać i układ typograficzny. Tradycyjna forma kodeksu została zastąpiona w przypadku *Przesuwanki* kartami złożonymi w harmonijkę, a gesty szukania, znajdowania i chwytania oraz przesuwania słów i znaczeń ewokują zabiegi

<sup>221</sup> Zob. m.in. A. Martuszevska, *Radosne gry. O grach, zabawach literackich*, Gdańsk 2007; J. Jarzębski, *Gra w Gombrowicza*, Warszawa 1983; K. Dybciak, *Zabawa jako źródło poezji*, „Teksty” 1976, nr 1, s. 24–41. W badaniach podkreśla się, że o grze literackiej można mówić wówczas, gdy zawarty zostaje pewien pakt między nadawcą a odbiorcą – wejście do gry wymaga zatem aktywności czytelnika. Przebieg gry określają pewne ustalenia i reguły, których kształt zależy od przyjętej konwencji gatunkowej. W tym sensie Miłobędzka w *Przesuwance* i *Dwunastu wierszach w kolorze* podejmowałaby metapoetycką dyskusję o grze jako metodzie komunikacji. Zob. A. Martuszevska, op. cit., s. 14.

<sup>222</sup> Warto odwołać się tu chociażby do podstawowych rozstrzygnięć Johana Huizingi: „Zabawa jest dobrowolną czynnością lub zajęciem, dokonywanym w pewnych ustalonych granicach czasu i przestrzeni według dobrowolnie przyjętych, lecz bezwarunkowo obowiązujących reguł, jest celem sama w sobie, towarzyszy jej zaś uczucie napięcia i radości i świadomość »odmienności« od »zwyczajnego życia«”; cyt. za: A. Martuszevska, op. cit., s. 18. Istotnym punktem odniesienia dla gier podejmowanych przez poetów powojennej awangardy jest koncepcja gier językowych Ludwiga Wittgensteina, który dokonał rozszerzenia tego pojęcia – gra językowa oznaczała dla niego „całość złożoną z języka i czynności, w które jest on wpleciony”. L. Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, tłum. i oprac. B. Wolniewicz, Warszawa 2005, s. 12.

<sup>223</sup> Zob. K. Miłobędzka, *Gdzie baba siała mak. Gry słowne dla teatru; Siała baba mak. Gry słowne dla teatru; W widnokregu Odmierca*. Por. J. Żygowska, *Skrzydła dla dzieci. Teatr poetycki Krystyny Miłobędzkiej*, Kraków–Nowy Sącz 2017.



typograficzne. Zmiany wielkości i koloru czcionki oraz umiejscowienia na stronie poszczególnych wersów umożliwiają lekturę nieliniarną. W zakresie poetyki odbioru fundamentem gry byłoby to, że nie tylko podmiot rejestruje przebieg gry/zabawy, ale i czytelnik jest w nią zaangażowany<sup>224</sup>. Doświadczenie lektury staje się sytuacją gry, performatywnym działaniem odbiorcy, bez którego gra pozostałaby niepełna czy nawet niemożliwa do odegrania. Jednocześnie akt wzięcia udziału w grze przez czytelnika nie stanowi celu samego w sobie, skoro *Przesuwanka* odwołuje się do metafory życia jako gry. Drugim przykładem gry jest książka *Dwanaście wierszy w kolorze*<sup>225</sup>. Tutaj Miłobędzka również rezygnuje z formy kodeksu i umieszcza teksty na luźnych, niepołączonych kartach zamkniętych w kartonowym pudełku (co budzi oczywiste skojarzenia z kartami do gry)<sup>226</sup>. Ponownie odbiorca jest zaangażowany w proces nie tyle czytania, ile składania, komponowania tekstu – może on zdecydować o kolejności czytania każdej z dwunastu kart (czyli wierszy). Daje to bardzo dużo scenariuszy lektury. Dodatkowo, w większym stopniu niż w *Przesuwance*, dochodzi tu do głosu wizualność – poetka, zgodnie z tytułem, operuje kolorami: ich nasyceniem, skojarzeniami, jakie budzą, kontrastem. Niektóre litery dzięki określonej barwie stają się wyraźniejsze, „wychodzą” z bieli karty, inne zaś, szczególnie żółte, w złym oświetleniu stają się praktycznie niewidoczne, wtapiają się w białe tło. W lekturowy eksperyment musi być też zaangażowana przestrzeń – większa, a może po prostu inna niż w przypadku czytania standardowego kodeksu, którego granice były naturalną granicą tekstu. Tutaj tekst chce być czymś więcej, chce zaistnieć w trójwymiarowej przestrzeni i stać się przedmiotem żywego, performatywnego działania. Karty można układać (jak karty do pasjan-

---

<sup>224</sup> Por. J. Orska, *Ciało z klocków. Słowo na scenie w twórczości Krystyny Miłobędzkiej*, w: *Nauka chodzenia*, t. 1, s. 276–277.

<sup>225</sup> K. Miłobędzka, *Dwanaście wierszy w kolorze*, Wrocław 2012.

<sup>226</sup> Koncept może przywodzić na myśl inne współczesne teksty z kręgu poetyki konkretystycznej, np. zbiór wierszy-kolaży niemieckiej noblistki Herty Müller *Der Wächter nimmt seinen Kamm* (1993, pol. *Strażnik bierze swój grzebień*); H. Müller, *Strażnik bierze swój grzebień. O odchodzeniu i odcięciu*, tłum. A. Kożuch, Kraków 2010.

sa), tasować, losować, spróbować zbudować z nich dom<sup>227</sup> lub wymienić się nimi z partnerem czy nawet grać.

Osobnym, dość istotnym zagadnieniem formalnym w poezji Miłobędzkiej jest nadawanie tekstom tytułów. Także i tutaj trudno o jednoznaczność – obecność tytułu wydaje się niezależna od objętości tekstu, miejsca zajmowanego w tomie czy podejmowanego tematu. Żaden z anaglifów nie nosi tytułu, z kolei dość podobne do nich pod względem formalnym zapisy z tomu *Pokrewne* prawie zawsze są opatrzone tytułami. Jak sugeruje wypowiedź poetki, obecność tytułu w pewien sposób nobilituje dany utwór; zaś jego brak oznaczałoby, że zapis na niego nie zasługuje<sup>228</sup>. Być może taki pozbawiony tytułu zapis uznaje autorka za tekst niegotowy, *work in progress*? Zwróćmy też uwagę, że tytuł jest dla niej czymś więcej niż paratekstualnym sygnałem – poetka uważa, że tytuł jest wart tyle samo co treść<sup>229</sup>.

Genologiczna inwencyjność i wynajdywanie najodpowiedniejszych dla siebie form literackich stanowi jedno z najistotniejszych zagadnień dla Karpowicza i Miłobędzkiej. Szukają oni jednak inspiracji w innych rejestrach mowy, a przy projektowaniu gatunków autorskich interesują ich inne możliwości i cele do osiągnięcia. Mimo to oboje za wszelką cenę próbują uciec od form zastygłych, raz na zawsze ustanowionych i uznanych, gdyż to uniemożliwiłoby wykreowanie własnego, oryginalnego głosu. Zasadnicza różnica, jaka zachodziłaby między ich genologicznymi wynalazkami, to ta, że o ile poetka często wykorzystuje formy już istniejące w niepoetyckich idiomach języka, o tyle Karpowicz tworzy zupełnie nowe struktury gatunkowe, znajdując dla nich nazwy w terminologii nauk ścisłych. Wprawdzie Miłobędzka również sięga do Nieliterackiego pojęcia anaglif, jednak gatunek ten wydaje się wyjątkowy na tle innych, wpisujących się w poetykę mimetyzmu formalnego (zapis) lub będących autorską innowacją (wszystkowiersz). Poetka dąży do reifikacji tego, co słowne, abstrakcyjne, marzy o posługiwaniu się raczej

<sup>227</sup> K. Miłobędzka, *Moje słowa...*, s. 109.

<sup>228</sup> Są to jej zdaniem „takie szybkie i byle jakie zapisania”. *Pisze się tak, jak toczy się życie*, s. 187.

<sup>229</sup> Ibidem.

rzeczami niż słowami. Wszystkowiersz (wiersz-rzecz), zapis, gra czy anaglif to nazwy odnoszące się do konkretnych desygnatów w świecie rzeczywistym, to rzeczowniki pospolite. Karpowicz pozostaje zaś w obrębie myślenia matematycznego i abstrakcyjnego, posługuje się nazwami niefiguracywnych zjawisk lub formami niemającymi przełożenia na codzienne doświadczenie odbiorcy (paralaksa, wymiar pokątny czy wiersz alfa); najbliżej materialnego konkretnu wydaje się oryginał, kopia i kalka. To, jak poeta operuje tak nacechowanymi formami gatunkowymi, każe zapytać, jak Karpowicz w ogóle rozumiał opozycję świata rzeczywistego i abstrakcyjnego. Czy ów świat niefiguracywny, niematerialny nie stawał się niekiedy w świadomości twórcy światem bardziej rzeczywistym niż ten realnie doświadczany? Czy celem pójścia w „trudny las” abstrakcji nie było dotarcie do świata materii?

Z anaglifem Miłobędzkiej koresponduje paralaksa Karpowicza – w obu formach nowa jakość znaczeniowa jest efektem nałożenia na siebie dwóch niewspółmiernych obrazów poetyckich. Szczegółowa genologiczna analiza porównawcza anaglif i paralaksy mogłaby przynieść interesujące wnioski, tutaj jednak ograniczę się do wstępnych rozpoznań. U Karpowicza są zestawiane ze sobą teksty sprzed lat oraz utwory wcześniej niepublikowane, u Miłobędzkiej są zaś nałożone dwie płaszczyzny: ja–świat, słowo–rzecz<sup>230</sup>. W obu przypadkach istotne są przesunięcia, drobna różnica, niezgodność, asymetria, a także palimpsestowość oraz porównywanie. To właśnie ta szczelina, jaka pozostaje między obrazem lewego oka a obrazem prawego, oraz ta, która wynika z jednoczesnego obserwowania obiektu z różnych kierunków, umożliwia ruch znaczeń i zachęca do czytelniczkiej eksploracji<sup>231</sup>. W rozważaniach o metaforze Paul Ricoeur mówi

---

<sup>230</sup> Por. „Wiersza nie można zapisać”, s. 599–611.

<sup>231</sup> Warto odnotować, że do sztuki fotografii odnosi się również Karpowicz w niektórych swoich tekstach. Zob. A. Okopień-Sławińska, *Tymoteusz Karpowicz: „Poradnik fotografa”*, PW, s. 92–99; C. Zalewski, *Fenomenologia fotografii. Poetycka percepcja w ujęciu Anny Kamieńskiej i Tymoteusza Karpowicza*, „Ruch Literacki” 2007, nr 6, s. 537–546. Tu bardzo ciekawym kontekstem wydaje się fragment poświęcony lirykowi *Na fotografii*: „[...] postrzeganie nie jest jednolite, lecz przebiega fazowo, zgodnie z regułami dialektycznej triady. W pierwszym

o podwójnej referencyjności wypowiedzi metaforycznej i sięga po jakobsonowskie określenie „referencja rozszczepiona”<sup>232</sup>. Koncept ten, oparty na strategii podwójnego oznaczania i podwójnej percepcji, może okazać się przydatny w relacyjnej lekturze anaglifu i paralaksy. Z „rozszczepionej referencji” metafory wynika dla Ricoeura wniosek, że „tak jak sens metaforyczny nie tylko nie obala, lecz zachowuje sens dosłowny, referencja metaforyczna utrzymuje napięcie między zwykłym sposobem patrzenia a nową wizją, którą nasuwa”<sup>233</sup>. Ricoeur swoje tezy zestawia z tym, co Douglas Berggren pisze o zdolności „widzenia stereoskopowego” jako swoistym warunkiem interpretacji metaforycznej, gdyż umożliwiałoby ono jednoczesne ogarnięcie dwóch różnych punktów widzenia. Zauważmy, że zarówno Karpowicz (zwłaszcza w systemie paralaks), jak i Miłobędzka (w koncepcji anaglifu), proponując oryginalne formy wyrażania, projektują je w taki sposób, by mogły czytelnikowi umożliwić widzenie w więcej niż jednym wymiarze, owo „widzenie stereoskopowe”. Jednocześnie trzeba zwrócić uwagę, że i anaglif, i paralaksa wiążą się także ze złudzeniem, z percepcyjną omyłką – obie formy pokazują, że rzeczywistość może przeczyć naszym zmysłom, a poezja może być przestrzenią ekspresji nieusuwalnego poznawczego niepokoju, jaki towarzyszy człowiekowi. Istotnym kontekstem dla obu tych gatunków autorskich byłyby też zapewne pomysły artystów związanych z kubizmem – za punkt wspólny należałoby tu uznać dążenie do przedstawienia na jednej płaszczyźnie kilku różnych, trudnych do pogodzenia perspektyw oglądu świata<sup>234</sup>.

---

etapie następuje konstrukcja obrazu, który wydaje się najważniejszy i dominujący. Następne stadium prowadzi jednak do jego zaprzeczenia i stworzenia wizji symetrycznie odwrotnej. Finał natomiast przynosi przekroczenie tej opozycji, z którego wyłania się zupełnie nowy ogląd”. Ibidem, s. 546.

<sup>232</sup> P. Ricoeur, *Proces metaforyczny jako poznanie, wyobrażanie i odczuwanie*, tłum. G. Cendrowska, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 2, s. 280.

<sup>233</sup> Ibidem, s. 281.

<sup>234</sup> Tego rodzaju operacje i eksperymenty w przestrzeni poetyckiej przeprowadzał również bliski obojgu poetom Julian Przyboś. Por. m.in. M. Kmieciak, *Oblicza miejsca. Topiczne i atopiczne wyobrażenia przestrzeni w poezji Juliana Przybosia*, Kraków 2013.

Pomysł specyficznego mariażu poezji i matematyki to z pewnością jedno z bardziej problematycznych, ale i ciekawych zagadnień dla badaczy powojennej awangardy. To ważna składowa maksymalistycznej koncepcji poezji Karpowicza, mimo że włączanie do poezji języka matematyki wydaje się na pierwszy rzut oka chwytem mało funkcjonalnym. Zależności *quasi*-matematyczne są jednak u autora *Trudnego lasu* narzędziem budowania relacji międzytekstowych – utwory stają się od siebie zależne i dookreślają się nawzajem. Oparcie gatunków autorskich z *Rozwiązywania przestrzeni* na pojęciach z zakresu geometrii wydaje się służyć ironicznej krytyce języka nauk ścisłych. Miłobędzka idzie w innym kierunku – poszukuje form prywatnych, nieoficjalnych, niegotowych. „Poprzestawanie na małym” i wielka otwartość w doborze form wypowiedzi pozwalają jej zdystansować się od zagadnień formalnych i skupić się na najistotniejszym: poetyckiej obserwacji przemian dokonujących się w ludzkim i nie-ludzkim świecie, dokumentowaniu chwilowych i trwałych relacji między różnymi bytami i między różnymi elementami rzeczywistości, pytaniu o sposoby uchwycenia wielorakości istnienia w języku i tekście. Dystans wobec opozycji prozy i wiersza (bardziej zdecydowany u Miłobędzkiej, choć widoczny też u Karpowicza w wymiarze pokątnym) pozwala obojgu uniezależnić się od wymagań stawianych konkretnym formom gatunkowym. Oboje autorzy świadomie korzystają z możliwości, jakie otwiera przed nimi niekiedy lekturowo ryzykowny, ale badawczo intrygujący gest genologicznej inwencji.

### ***Poeta faber w laboratorium języka***

W tym podrozdziale, opierając się na wybranych tekstach Karpowicza i Miłobędzkiej, omówię niektóre zagadnienia związane z warsztatem powojennego awangardysty, odwołując się do takich figur, jak poeta rzemieślnik, poeta rzeźbiarz pracujący w słowie czy poeta badacz przeprowadzający eksperymenty w językowym laboratorium. Pozwoli to pokazać różne postawy, jakie poeta powojennej awangar-

dy przyjmuje względem własnego dzieła: dążenie do doskonałości, doświadczenie porażki, pokora wobec własnych ograniczeń. Bohaterów tej książki z pewnością łączy szukanie możliwości udoskonalenia swoich tekstów, często są oni przekonani o ich „niegotowości” do publikacji. Obok utworów już znanych (poezji oraz autokomentarzy) będę tu analizować także teksty z archiwów obojga autorów, głównie pod kątem materialnego wymiaru tych rękopisów i notatek, ich funkcji i związków z dziełami opublikowanymi. Będzie to zatem wstęp do badań nad charakterystyką procesu twórczego obojga poetów w kontekście wybranych koncepcji krytyki genetycznej. Odkrycie materialnej i rękopiśmiennej strony poezji powojennych awangardystów pozwala pokazać ich twórczość jako projekty otwarte nie tylko pod względem problematyki, języka czy genologii, lecz także kształtu i zakresu materiału badawczego. Materiały archiwalne rozszerzają korpus tekstów Karpowicza i Miłobędzkiej i każą zweryfikować pewne przyjęte tezy, a jednocześnie, na tym etapie prac nad tymi archiwami, skłaniają do ostrożności w formułowaniu wniosków<sup>235</sup>.

Tekstowe laboratorium, o którym tu myślę – a więc przestrzeń eksperymentów w zakresie języka i środków wyrażania – pozostaje w luźnym związku z koncepcją laboratorium zaproponowaną przez Brunona Latoura<sup>236</sup>. Kategoria „laboratorium” zrobiła ogromną karierę w badaniach kulturoznawczych, a przez to poszerzyła się jego pojemność znaczeniowa<sup>237</sup>. Z mojego punktu widzenia istotne będzie jednak to, co o humanistycznym laboratorium w odniesieniu do literaturoznawstwa pisał Ryszard Nycz, mówiąc o „pracy tekstem” i fi-

---

<sup>235</sup> Por. *Archiwa i bruliony pisarzy. Odkrywanie*, red. M. Prussak, P. Bem, Ł. Cybulski, Warszawa 2017; P.-M. de Biasi, *Genetyka tekstów*, tłum. F. Kwiatek, M. Prussak, Warszawa 2015; *The Boundaries of Literary Archive*, eds. C. Smith, L. Stead, Abingdon 2013; M. Antoniuk, *Budowanie gmachu wiersza. Przybosiologia i krytyka genetyczna (uwagi wstępne)*, w: *Przyboś dzisiaj*, red. M. Rabizo-Birek, Z. Ożóg, J. Pasterski, Rzeszów 2017, s. 60–75; idem, *Jak czytać stronę brulionu? Krytyka genetyczna i materialność tekstu*, „Wielogłos” 2017, nr 1, s. 39–66.

<sup>236</sup> B. Latour, *Dajcie mi laboratorium a poruszę świat*, tłum. K. Abriszewski, Ł. Afeltowicz, „Teksty Drugie” 2009, nr 1–2, s. 163–192.

<sup>237</sup> Na ten temat zob. więcej m.in. w: A. Kil, J. Małczyński, D. Wolska, *Ku laboratorium humanistycznemu*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 274–285.

gurze tekstu jako laboratorium<sup>238</sup>. Warto odwołać się też do określenia „awangardowe laboratorium”, którym posługuje się Edward Balcerzan<sup>239</sup>. W jego ujęciu ożywcze, nowatorskie i eksperymentalne praktyki awangardy wymagają przestrzeni laboratorium, którą może stać się m.in. tekst poetycki – w takim środowisku nowe projekty i śmiałe pomysły podlegają weryfikacji, rezultatów swoich działań artysta nie jest w stanie przewidzieć<sup>240</sup>. Ponadto, w ujęciu Tomasza Mizerkiewicza, który charakteryzuje stanowisko poznańskiego badacza, awangardowe laboratorium to również „miejsce wymyślania nowych form wspólności, wspólnotowości”<sup>241</sup>. Agnieszka Dauksza wskazuje z kolei na bliskość pojęcia laboratorium czy naukowej pracowni z typowymi dla przedwojennych awangard postulatami postępu, innowacyjności i rozwoju techniki<sup>242</sup>. Tak pojęte laboratorium byłoby czymś w rodzaju pomostu między nauką a sztuką – a to właśnie niektórzy awangardysty szczególnie dążyli do zbliżenia tych dziedzin<sup>243</sup>. Dzieło sztuki staje się zatem polem badań i doświadczeń, a jego forma wypracowuje się jak gdyby na oczach odbiorcy, stąd można je określić jako dzieło otwarte, w ruchu, *in statu nascendi*.

<sup>238</sup> R. Nycz, *W stronę innowacyjnej humanistyki polonistycznej. Tekst jako laboratorium. Tradycje, hipotezy, propozycje*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1–2, s. 239–255.

<sup>239</sup> Zob. E. Balcerzan, *Dwie koncepcje zaangażowania*; cyt. za: T. Mizerkiewicz, *Laboratoria Edwarda Balcerzana*, w: *Nauka chodzenia*, t. 2, s. 176. O projekcie laboratorium i laboratoryjnej pracy artysty mówi się dość często w odniesieniu do praktyk awangardowych. Zob. m.in. S. Sobieraj, *Laboratorium awangardy. O twórczości literackiej Tytusa Czyżewskiego*, Siedlce 2009. Odrębnym zagadnieniem jest laboratorium cyfrowe, które budzi coraz większe zainteresowanie humanistyki. Zob. m.in. T. Bilczewski, *Porównanie i przekład. Komparatystyka między tablicą anatoma a laboratorium cyfrowym*, Kraków 2016.

<sup>240</sup> Por. „[...] każdy punkt zwrotny w dziejach literatury XX wieku był albo wprost poddany działaniom awangardy, albo [...] może być w jej kategoriach interpretowany. [...] literatura tego typu ryzykuje chwilową utratą kontaktu z szerszym kręgiem odbiorców, skazuje się od czasu do czasu na separację »laboratoryjną« [...], ale też dzieli w ten sposób los każdej nowej, trudnej idei”; cyt. za: T. Mizerkiewicz, op. cit., s. 176.

<sup>241</sup> Ibidem, s. 183.

<sup>242</sup> Zob. A. Dauksza, *Afektywny awangardyzm*, „Teksty Drugie” 2014, nr 1, s. 54. Por. B. Latour, op. cit.

<sup>243</sup> Por. np. M. H. Whitworth, op. cit., s. 39–48; Z. Bauman, op. cit., s. 171–179.

Poeta powojennej awangardy w moim ujęciu porusza się zatem nie w przestrzeni form ostatecznych i ukonstytuowanych, lecz w dynamicznym laboratorium wypowiedzi wciąż niegotowych, co tłumaczy zarazem – deklarowaną niekiedy wprost – niedoskonałość i niefortunność tych form, choć poeta dokłada starań, by możliwie najpełniej odzwierciedlało jego ambitne zamierzenia. Warto zastanowić się nad trafnością metafory, którą posługują się w kontekście Karpowicza niektórzy komentatorzy jego twórczości, jak również Miłobędzka – mianowicie figurą poety alchemika<sup>244</sup>:

Karpowicza nazywałam rozmaicie – mistrzem „trudnego lasu”, mistrzem „odwróconego światła”, mistrzem „rozwiązywania przestrzeni”, mistrzem ogrodników... I nagle czytając tę rozmowę, odnalazłam to jedno słowo, którego zawsze mi brakowało na określenie Karpowicza i które łączy wszystkie jego mistrzostwa: Alchemik. Karpowicz jest alchemikiem XX i XXI wieku<sup>245</sup>.

Również poeta, charakteryzując swój sposób pracy, odwoływał się do figury naukowca, badacza (jednak nie alchemika): „[...] moje wyizolowanie jest bardziej podobne do samotności naukowca, chemika czy biologa, który w swojej pracowni analizuje pewne materiały za pomocą już nie optycznych, ale elektronicznych mikroskopów. I widzi wszystko w gigantycznym powiększeniu”<sup>246</sup>.

<sup>244</sup> M. Kokoszka, *Antologia niemożliwa*, s. 114–115; A. Zawada, op. cit., s. 6–8; L. Stachura, „Alchemicy poetyckiego słowa”. Por. „[C]zasem otwieram strony choćby *Słojów zadrzewnych* i mam złudzenie, że idę przez niezwykle laboratorium językowe, płoną palniki, buzują retorty, tajemnicze substancje stapiają się, parują, krzepną, cień alchemika przesuwają się po ścianie. Jaki jest cel tych wszystkich prac, nie należy pytać, laboratorium samo w sobie jest wystarczająco frapujące”. J. Pilch, *Poeta nieszczęśliwy*, „Polityka” 2005, nr 36, s. 95.

<sup>245</sup> K. Miłobędzka, [*Karpowicza nazywałam rozmaicie*], MK, s. 81. Por. rozważania Geralda L. Bruns, który mówi o kreacji poezji jako procesie alchemicznym, w którym słowa pojmowane są jako obiekty magiczne. Zob. G. L. Bruns, *Modern Poetry and the Idea of Language*, Princeton 1993, s. 105. Bruns podkreśla również, że za patrona alchemików tradycyjnie uznawano zarówno Orfeusza, jak i Hermesa Trismegistosa – obaj są figurami symbolizującymi dwa kluczowe modele poezji modernistycznej przedstawione w książce. Zob. ibidem, s. 207.

<sup>246</sup> T. Karpowicz, *Każde dzieło sztuki*, s. 68–69.



Metafora alchemika wydaje mi się ryzykowna z tego powodu, że w horyzoncie projektu poetyckiego Karpowicza – podobnie jak, zwróćmy uwagę, Miłobędzkiej – trudno mówić o istnieniu jakiegoś wyraźnie zakreślonego punktu, do którego eksperyment miałby prowadzić. Wprawdzie poeta mówi o „punkcie Alef”, „poezji niemożliwej”, a poetka o „szczęśliwym zapisie”, lecz są oni zgodni, że punkt ten jest niemożliwy do osiągnięcia w warunkach pojedynczej ludzkiej egzystencji<sup>247</sup>. Dlaczego zatem nie zaprzestają swoich wysiłków, ale – jak gdyby na przekór – podwajają je? Ponieważ sens istnienia laboratorium zamyka się w nim samym, chodzi o wciąż na nowo podejmowane próby, wypowiadanie fragmentów, zapisywanie skrawków przeżycia, poddawanie mowy nieskończonym ćwiczeniom lingwistyczno-egzystencjalnym. Figura alchemika do pewnego stopnia zawężyłaby zatem obraz projektów poetyckich Miłobędzkiej i Karpowicza, gdyż zasadza się ona na pewnym konkretnym celu (zgodnie z mitem alchemicznym – przemianie metalu w złoto). Sens istnienia laboratorium naukowego nie wyczerpuje się natomiast po dokonaniu epokowego odkrycia – a nawet gdy do niego dojdzie, natychmiast na horyzoncie pojawiają się nowe pytania, na które trzeba znaleźć odpowiedź. Przedstawiciele powojennej awangardy jawią się zatem raczej jako laboranci pracujący bez końca w stworzonej przez siebie językowej pracowni, którą można nazwać specyficznym awangardowym laboratorium. Byłoby ono przestrzenią ryzyka i eksperymentu, w której materia języka jest poddawana operacjom obliczonym na sprawdzenie jego możliwości, a nawet próby ich poszerzenia. Efekt jest trudny do przewidzenia, choć autor wierzy w sens podejmowanych działań – odpowiedź może wyłonić się jedynie podczas eksperymentu, przez co praca poety przypomina praktyki

---

<sup>247</sup> Do tego cytatu, w którym Miłobędzka nazywa Karpowicza alchemikiem, odwołuje się także Bogalecki, a figura alchemika służy mu do tego, by mówić o pewnych podobieństwach między dwojgiem poetów w sposobie myślenia o poezji – w obu przypadkach bowiem, jak przekonuje autor *Niedorozmów*, czytelnik jest nie tyle odkrywcą zdeponowanego w tekście sensu, ile „cierpliwym i pokornym zbieraczem porozrzucanych po drodze i ukrytych we wnętrzu ziemi kamieni, które przetopić będzie próbował, sobie tylko znanymi sposobami, w złoto zrozumienia”. P. Bogalecki, *Niedorozmowy*, s. 217–218.

przyrodnika<sup>248</sup>. Sens tej pracy tkwi w niej samej – przy czym okna tej pracowni wydają się wyjątkowo duże i szeroko otwarte na otaczającą rzeczywistość<sup>249</sup>.

Nacisk na autentyczność poetyckiej wizji, która w mniejszym stopniu koncentruje się na reprezentacji świata, a w większym na wytwarzaniu sensów w performatywnym, intersubiektywnym spotkaniu nadawcy z odbiorcą, jest charakterystyczny dla poezji nowoczesnej w ogóle:

Nowa poezja już od Rimbauda nie jest przedstawiająca. Jej słowo nie chce być symbolem, znakiem, wyznacznikiem czy oznacznikiem jakiejś obiektywnej, istniejącej poza nim rzeczywistości. Nie chce być tylko nosicielem treści, nie chce być lotne i przezroczyste. Tężeje, nabiera ciała, materii, staje się przedmiotem, nie znaczy, ale jest. Narzędziem i tworzywem jednocześnie<sup>250</sup>.

Przypadki dwojga poetów powojennej awangardy stanowią na tym tle zjawiska szczególne – za pomocą oryginalnych i czasem ryzykownych chwytów dążą oni do zrealizowania marzenia o poezji, która nie tyle mówi o rzeczach, ile chce przemienić się w to, co materialne, konkretne, cielesne, bliskie codziennemu doświadczeniu. Dlatego rozumieją oni akty pisania i lektury jako doświadczenie,

---

<sup>248</sup> Por. wypowiedź Falkiewicza na temat metody twórczej Karpowicza: „Pracuje jak przyrodnik nad czymś, czego rzeczywistości jest pewny. I kiedy pokazuje utwór, którego nie udało mu się ukończyć przez lat czterdzieści, to wcale nie znaczy, że pokazuje swój pisarski falstart. Tylko – że go jeszcze nie rozpoznał, nie zrozumiał, nie zbadał. Tak nie pracuje humanista. Humanista zakłada dystans, żywi wątpliwości”. A. Falkiewicz, [Ta rozmowa mi dużo wyjaśniła], MK, s. 82–83.

<sup>249</sup> Por. E. Suszek, *Poeta w laboratorium*, s. 57–83. Balcerzan twierdzi z kolei, że dla Karpowicza nigdy nie było celem „laboratorium dla laboratorium”, jego zdaniem wiele wierszy to „ukryte »przekłady« z prostoty na zawiłość”, tymczasem on sam radził młodszym twórcom, by „nie uciekać od jasności”; cyt. za: *Opowieści herosa*, s. 16. Por. J. Stolarczyk, *Z laboratorium Tymoteusza Karpowicza*, „Pomosty” 2009, nr 14, s. 74–75.

<sup>250</sup> Z. Bieńkowski, *Ambicja nieprzedstawiania*; cyt. za: K. Felberg-Sendecka, *Wyobraźnia anachroniczna: bezczas i bezkres wizjonera*, w: *Nauka chodzenia*, t. 2, s. 143.

które ma (lub powinno mieć) określoną moc sprawczą dla obu stron tekstowego dialogu<sup>251</sup>.

Przyjrzyć się teraz dwóm wybranym utworom Karpowicza i Miłobędzkiej z perspektywy zmysłowego postrzegania świata i możliwości tekstowej ewokacji doświadczenia sensualnego, które stałyby u podstaw ludzkiego doświadczenia świata. Wiersz Karpowicza *Przerażenie* składa się z dwóch strofoid: pierwsza to odpodmiotowany szkic poetyckiego świata, druga, objętościowo kontrastowa, zawiera nieczęsto spotykane u Karpowicza emotywnie nacechowane wyznaczenie podmiotu.

opuchłe nozdrza od zapachów  
 obrzękłe języki od smaków  
 oczy rozdęte od barw  
 krew korzeniami wrośnięta w kamienie  
 upalne góry we włosach  
 ryby z rzek dęba stojących  
 ptaki z syczącego powietrza  
 oczekiwania gorętsze od lawy  
 nienasyceńca przepaści  
 objawienia w pękniętych czaszkach  
 cyple ogniste na spękanych skroniach  
 zegary poruszane ogniem  
 poduszki wypełnione samum  
 a mnie przeraża nieruchoma ręka  
 na wykrawionym przyczółku papieru<sup>252</sup>.

Opis w części pierwszej składa się z paralelnych wyliczeń opartych na imiesłowach biernych i rzeczownikach odczasownikowych, brak

<sup>251</sup> Na performatywne aspekty poezji Miłobędzkiej w tomie *Wykaz treści* zwracał uwagę Bogalecki. Zob. P. Bogalecki, *Odpis treści*, „żywa czerni”. O „Wykazie treści” *Krystyny Miłobędzkiej*, W, s. 71–79. Winięcka pisze z kolei o performatywnym potencjale poezji Karpowicza – poezja jest tu swoistym „suplementem” do świata. Inaczej twierdzi Falkiewicz. Zob. A. Falkiewicz, „Dlaczego uparteś się”, s. 335. Stanowiska te dałoby się jednak pogodzić, uwzględniając wielowymiarowy i złożony charakter tej poezji. Zob. E. Winięcka, „Kocham tę rzeczywistość”, s. 71.

<sup>252</sup> T. Karpowicz, *Przerażenie*, s. 188.

tutaj osobowych form czasownika. Jedyną taką formą w wierszu jest słowo „przeraża” w drugiej części. Przerażenie, jak można sądzić, odnosi się do problemu pisania i autorskich śladów w tekście. Źródłem tego uczucia, które obezwładnia i przytłacza tego, kto mówi, jest jego własna nieruchoma ręka – synekdocha „ja” jako całości, a w kontekście pisania (ewokowanego przez obraz dłoni w połączeniu z pustą kartką papieru) najważniejsza część ciała – sprawcza, kreatywna, będąca narzędziem tworzenia. Ręka poety nie jest jednak nim samym, to element jak gdyby osobny; to ręka nieposłuszna, zdradziecka. Akt pisania jest równoznaczny z wtargnięciem kruchej ludzkiej fizyczności w obszar szeroko zakrojonego projektu poetyckiego, w sferę abstrakcji, systemu języka<sup>253</sup>. Pozostaje znakiem konkretnej jednostki i podważa ambicje stworzenia „obiektywnego”, „ścisłego” języka poetyckiego. Próba oddania w tekście tego rodzaju doświadczeń wiąże się z bólem, jest krwawą walką o wyrażenie siebie i świata, i to walką z góry przegraną<sup>254</sup>. Pusta biała kartka, motyw znany choćby z poezji Mallarmégo, nie jest tu wieloznacznym sygnałem niewyraźności czy też nieograniczonej niczym potencjalności<sup>255</sup>. U Karpowicza staje się ona krwawym polem bitwy („wykrwawiony przyczółek papieru”), a bolesna nieograniczoność wyboru przeraża poetę najbardziej.

<sup>253</sup> Karpowiczowski projekt poetycki Roszak nazywa projektem „diabelskim”. Zob. J. Roszak, *Ocalić ją i siebie*, s. 68.

<sup>254</sup> Por. „»Ja«-kreator staje naprzeciw rzeczy, którą opisuje i po raz kolejny doznaje porażki – żywe drzewo martwieje, wykrwawia się na kartce, przemienia się w papierową rzeczywistość. Na poecie ciąży swoiste przekleństwo Midasa – czegokolwiek się dotknie, natychmiast obraca się w znak”. J. Grądział, op. cit., s. 110.

<sup>255</sup> Por. „Jestem smutny. [...] mam wstręt do siebie samego: unikam luster, gdyż widzę mą zniszczoną i wygasłą twarz, i płaczę, gdyż czuję w sobie pustkę i nie mogę zapisać choć słowa na nieskazitelnie białym papierze”. S. Mallarmé, z listu do Casalisa z 1865 roku; cyt. za: P. Śniedziewski, *Mallarmé – Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce*, Poznań 2008, s. 39. Por. wypowiedź Krystyny Miłobędzkiej na temat warsztatu poetyckiego: „Dobry wiersz to taki, gdzie są tylko konieczne słowa. Tylko to moje gadanie też niewiele to znaczy. To, co ja uznaję za zbędne, dla kogo innego wcale takie nie musi być. Biorąc to wszystko pod uwagę, trzeba by było zostawiać pustą kartkę papieru”. *„Pisze się tak, jak toczy się życie”*, s. 186.

Ręka poety, która nie jest w stanie dać przekonującego świadectwa o zapachach, barwach i smakach, o wszystkich aspektach dynamicznie zmieniającej się rzeczywistości, pojawia się tu w roli sługi, który zawiódł swego zwierzchnika, sprawcą twórczej klęski. Znamienny wydaje się tu przesyt bodźców, to nadnaturalna i wyolbrzymiona wizja mająca uzmysłowić bogactwo i nieuchwytną zmienność świata, wobec którego poeta i tak zawsze pozostaje niemy. Nadmiar doznań zmysłowych powoduje niemal fizyczny ból i poczucie artystycznego niespełnienia („oczekiwania gorętsze od lawy / nienasyce- nia przepaści”). Narządy zmysłów wydają się niewspółmiernie słabe wobec intensywności doznań. Nadrealny świat, który prezentuje w tym wierszu Karpowicz, okazuje się światem Heraklita, gdzie panuje zasada jedności przeciwieństw i wiecznej przemiany. To rzeczywistość pełna ostrych jakości estetycznych, w której zarówno ból, jak i przyjemność są skrajnie intensywne.

Karpowicz okazuje się zatem w tym krótkim tekście poetą doświadczenia zmysłowego, poetą somatycznym, co stałoby w sprzeczności z przekonaniem o tym, że jego świat poetycki jest światem abstrakcji, trudno przekładalnym na „zwyczajny” świat fizyczny. Nie dajmy się jednak zwieść – nadrealistyczny w gruncie rzeczy obraz świata zaprezentowany w tym liryku nie świadczy o tym, że oto udało się Karpowiczowi przenieść część bliskiej nam rzeczywistości do swojej hermetycznej poezji, lecz że jego własny tekstowy świat jest silnie sensualny, że wyrasta on z tego, co cielesne<sup>256</sup>. Falkiewicz pisał o tym, że poezja Karpowicza stanowi świat samowystarczalny, który ma być powołany do życia w umyśle odbiorcy<sup>257</sup>. Jak zatem inaczej wprawić go w ruch, jeśli nie przez somę – to, co żywe, i to, co sprzeciwia się zapisanemu, a więc już martwemu? Świat w poetyckiej wizji Karpowicza nie będzie jednak istniał bez swego twórcy, toteż niespodziewanie bezpośrednio ujawnia się w wierszu głos autorskiego „ja”. Autentyczność tego głosu warunkuje bowiem to, co niedoskonałe, zdeterminowane przez czas i przypadek, prywatne, a także, co nie mniej istotne – kalekie, puste i nieobecne. Powracająca w poe-

---

<sup>256</sup> Por. J. Roszak, *Poezja krytyczna*, s. 209–230.

<sup>257</sup> Por. A. Falkiewicz, „Dlaczego uparłeś się”, s. 335.

zji Karpowicza figura ręki lub dłoni niesie dość oczywiste skojarzenia autotematyczne, intertekstualne (m.in. wspomniany Mallarmé), ale również autobiograficzne, związane z niepełnosprawnością autora. Maksymalistyczny projekt byłby więc może próbą „dopełnienia” niedoskonałego ciała doskonałą i niemożliwą poezją. Figura ręki służy też ukazaniu organicznego, somatycznego związku między życiem a pisaniem i zarazem podważa owe utopijne, totalistyczne ambicje tej poezji, nadając jej szczególnie egzystencjalny wymiar.

W tekście Miłobędzkiej pt. *Pojemne* również mamy poetycki opis bogactwa wrażeń zmysłowych, jednak o ile u Karpowicza doznania te miały formę bezosobową, imiesłowową, a więc w pewien sposób „zastygłą” i już niedostępną, o tyle tutaj są one wyrażone bezpośrednio, w czasie teraźniejszym i w pierwszej osobie. Chwył ten sprawia, że podmiot automatycznie wydaje się odbiorcy lepiej określony, staje się on podmiotem aktywnym, sprawczym.

mówię oczy, patrzę zapach, pachnę las, czymi płucami oddycham

słyszę gorzkie coraz ostrzej sosnom do igieł, wyłaniam kraje kory pękate,  
drzewa nie swoje – czym dla nich jestem, ziemią ich czy śmiercią,  
jakby śmiertelnym urodzajem siebie

one też z bieli formują w skok zielony<sup>258</sup>.

Tu również mamy do czynienia z przerysowaną wizją świata, w którym możliwe jest synestetyczne postrzeganie zjawisk („patrzę zapach”). Przenikają się jednak nie tylko zmysły, lecz także sfera ludzka ze sferą natury. Granica między tym, co ludzkie, a tym, co roślinne, wydaje się zatarta i płynna, co nie dziwi u autorki *Anaglifów*. Poetka chciałaby przekroczyć możliwości „zwyczajnego” percypowania świata za pomocą zmysłów, gdyż – choć pojemne – są one niewystarczające, by uchwycić stale uciekające „teraz”. A jednak Miłobędzka podejmuje próbę zapisu – skazaną na niepowodzenie – i rozpoczyna zapis od magicznej formuły „mówię”, będącej może jakąś wersją dawnego Homeryckiego „śpiewam” czy też Mickiewiczowskie-

<sup>258</sup> K. Miłobędzka, *Pojemne*, ZG, s. 57.

go „widzę i opisuję”. Naturalny porządek zostaje tu naruszony, gdyż poeta najpierw „mówi oczy”, dopiero potem „patrzy” (ale wciąż nie widzi), na dodatek „patrzy zapach”. Do „widzę i opisuję” jest jeszcze daleko – najpierw musi przyjść refleksja nad możliwością mówienia o doświadczeniach zmysłowych, będących podstawą bycia w świecie, dopiero później pojawia się gest patrzenia. Zmysł wzroku pozostaje, jak się wydaje, w jakiś sposób prymarny – zapach trzeba najpierw zobaczyć, dopiero potem można go poczuć.

Wrażenie zmysłowe już nie jest jedynie synekdochą danego zjawiska w świecie, lecz zawiera jego istotę, dlatego słowa „las” i „zapach” pojawiają się w mianowniku, a nie w dopełniaczu. Anakolot „pachnę las” również wydaje się sygnałem przejścia przez podmiot cech świata, wnikięcia w niego (płuca oddychają tym samym powietrzem co drzewa). Dalej pojawia się słuch, który zostaje zespolony ze zmysłem dotyku. Podmiot przez szum drzew dociera do doświadczenia dotyku ostrych igieł sosen, a może owo „słyszę” ma być elipsą dla wyznania wypowiedzianego przez spersonifikowane drzewo? Stwórcza moc poetki ujawnia się w następnej części paralelnego wyliczenia, gdzie mowa o „wyłanianiu krajów kory” – linie na spękanej korze drzew wyznaczają granice tego poetyckiego świata, a drzewo staje się mapą, tekstem gotowym do odczytania.

Obcość wobec nie-ludzkiego i nie dość dobrze poznanego naturalnego uniwersum splata się w doświadczeniu podmiotu z fascynacją i empatią. Poetka czule patrzy na każdy najmniejszy element postrzeganego świata, chcąc go zachować w zapisie – ale nie unieruchomić, lecz ocalić jak gdyby razem z tym ruchem, w którym bez przerwy się znajduje. Znamienne jest tu wycofanie podmiotu: usuwa się on w cień po to, by świat mógł się uwyrażnić w tekście. Czule „ja” jest jednak tym, kto – przez doświadczenie zmysłowe i swoje własne ciało – pozwala tekstowemu światu na uobecnienie. Zmysłowe kreuje doświadczone, doświadczone staje się zaś podstawą zapisanego. Oczywiście naiwnością byłoby sądzić, że możliwa jest pełna ewokacja żywego doświadczenia w nieruchomym tekście. Celem Miłobędzkiej jest raczej oddanie pola światu, który znajduje się poza „ja”, i próba odpowiedzi na pytanie o swoje w tym świecie miejsce. Pytanie retoryczne, „czym dla nich jestem ziemią ich czy śmiercią”,

to pytanie z gruntu etyczne – dotyczy granic ludzkiego wobec „nie-ludzkiego”. Wszystko wydaje się trwać symultanicznie w pewnym punkcie „wiecznego teraz”<sup>259</sup> – żywe przenika się z martwym, zieleń z bielą, a konieczność śmierci pozostaje tym, co łączy wszystkie byty w jeden łańcuch.

Dalszą część podrozdziału chciałabym poświęcić wybranym problemom związanym z badaniem materiałów archiwalnych obojga autorów w kontekście autokomentarzy dotyczących warsztatu poetyckiego oraz opinii krytyków czy bliskich. Rekonstruując Karpowiczowską koncepcję tworzenia, trzeba podkreślić nieufność poety wobec podszeptów natchnienia. Maria Karpowicz, żona poety, zapytana, czy przy pisaniu poezji ważniejsze dla Tymoteusza jest doświadczenie, czy olśnienie, odpowiadała: „Myślę, że on nie jest spontaniczny, nie reaguje spontanicznie. Jeżeli nawet doświadcza olśnienia, to poddaje je kontroli, uwadze, zatrzymuje, zapisuje (jeżeli chodzi o olśnienie w poezji), nie ufa mu – bada je później wnikliwie, ze szkiełkiem, z mikroskopem”<sup>260</sup>. Karpowicz to *poeta faber*, który nie tyle wykuwa kształt słowa z odpornej materii języka, ile tworzy autorskie laboratorium form tekstowych, próbując eksperymentować z językiem na poziomie molekularnym. Postać naukowca, rzemieślnika, laboranta pojawia się też w innych wypowiedziach. Zbigniew Bieńkowski określił go tak: „Nietypowy *homo faber*, który upodobał sobie niemożliwość. Pracować, trudzić się bez względu na rezultat”<sup>261</sup>. Stolarczyk mówił o nim: „perfekcjonista, pedant, który nie może zerwać pępowiny z dziełem”<sup>262</sup>. Kazimierz Braun (który inscenizował jego dramaty) wspominał: „Tymoteusz bardzo niechętnie dawał do czytania swoje nowe utwory, niechętnie publikował. Był perfekcjonistą. Stale dopracowywał, poprawiał swoje teksty”<sup>263</sup>. Maria Karpowicz twierdziła, że pojedynczy wiersz mógł dopraco-

<sup>259</sup> Suwiński podkreśla, że terażniejszość to podstawowa kategoria temporalna u Miłobędzkiej. Zob. B. Suwiński, *Pory poezji*, s. 158.

<sup>260</sup> M. Karpowicz, [Tymek chyba od początku], MK, s. 61.

<sup>261</sup> Z. Bieńkowski, *Koszty własne poezji Karpowicza*, PW, s. 196–203.

<sup>262</sup> *Piękny umysł. Rozmowa z Janem Stolarczykiem*, WCSN, s. 126.

<sup>263</sup> *Iść jeszcze dalej*, s. 24. Por. notatka: „imperfection is the language of art” (ATK, sygn. 147/17/1).



wywać nawet przed dwadzieścia lat<sup>264</sup>. Zdaniem Łukasiewicza autor *Trudnego lasu* pragnął przejąć kontrolę nad językiem (często na drodze destrukcji), zdobyć nad nim niepodzielną władzę – aby język nie zapanował nad poetą<sup>265</sup>. Z opinii tych wyłania się obraz perfekcjonisty, który nigdy nie może wyprowadzić dzieła na wymarzony poziom, a jednak wciąż stara się to zrobić. Zmagania z językiem to gra o wysoką stawkę: dotarcie do prawdy o sobie samym, dojście do ostatecznego punktu ludzkiego poznania. To postawa awangardowa i progresywna, ale pozbawiona optymistycznej wiary w sprawczość artysty, lecz świadomie krytyczna, nastawiona na cele ostateczne i niemożliwe<sup>266</sup>.

Miłobędzka wyróżnia spośród swoich zapisów te, które są efektem żmudnej pracy poety rzemieślnika (używa tu potocznego określenia „robotą”), i te, które jak gdyby od razu przychodzą gotowe. Dwie odmienne strategie (wypracowywania formy i pośpiesznego notowania tego, co „samo” przychodzi) wydają się u tej poetki komplementarne, a autorka żadnej nie uprzywilejowuje – choć owe „szczęśliwe zapisy” traktuje jako szczególny dar<sup>267</sup>. Jednocześnie z dystansem podchodzi do myślenia o pisaniu poezji w kategoriach

<sup>264</sup> Zob. M. Karpowicz, [*Trudno mi odróżnić*], MK, s. 45.

<sup>265</sup> *Zapanować nad tym żywiołem*, s. 27.

<sup>266</sup> W podobnym tonie i z odwołaniem do figury *poeta faber* pisał Karpowicz o Przybosiu. Zob. T. Karpowicz, *Słowo u Przybosia*, s. 261–290; zwraca na to uwagę Winiecka. Por. E. Winiecka, *Miejsce na ziemi, miejsce w istnieniu*, w: *Przybós dzisiaj*, s. 369.

<sup>267</sup> Por. „[...] nie wiadomo, skąd się biorą [...]. wierzę, że są całe. Natomiast kiedy zapisuję i utknę, widzę, że jest robotą. Robotę też się ceni. [...] Wiersz jest dla mnie również rzemiosłem, ja tego wcale nie lekceważę. Ale myśląc o czymś troszeczkę innym od rzemiosła, nie wiem, większym czy mniejszym, wybieram te cało-powstałe, natychmiastowe”. *Nie wiemy siebie jutro. Rozmowa Jarosława Borowca z Krystyną Miłobędzką*, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/nie-wiemy-siebie-jutro/> (dostęp: 3.01.2020). Por. „[...] to wszystko było jakby gotowe i tylko mi się zapisywało. Biegło szybko, zdanie po zdaniu. To są chwile objawienia”. *Bez tytułu. Z Krystyną Miłobędzką rozmawia Magdalena Rybak*, W, s. 672. Poetka nie chce jednak nazywać tego zjawiska natchnieniem, bo „brakuje na to słów”. *Ibidem*.

zawodowych<sup>268</sup>. Wydaje się wciąż nie dość pewna własnych umiejętności, zwleka z publikacją i podkreśla, że dużą rolę w podjęciu decyzji o wydaniu zapisów odgrywał jej mąż<sup>269</sup>. Pisanie to dla niej przede wszystkim bycie i doświadczanie świata<sup>270</sup>. Skłonność do traktowania własnej twórczości jako pola prób i eksperymentów przybiera u Miłobędzkiej szczególną postać. Nie jest to językowe laboratorium Karpowicza, w którym próbuje on – w odizolowaniu i zupełnie na własną rękę – osiągnąć niemożliwe, lecz raczej przestrzeń dziecięcej zabawy obliczonej na poznawanie świata: „Mam to sobie za najbliższe: działania bez słów, same rzeczy, których istnienie mówi, że są. [...] Patrząc na dziecko, myślę o pierwszym laboratorium, o poznaniu jeszcze bez tych różnych nałożeń, które pojawiają się później”<sup>271</sup>. Co istotne, poetka krytycznie podchodzi do erudycyjnego fundamentu twórczości poetyckiej. Podczas gdy Karpowicza pociąga możliwość zatracenia się w mnogości głosów innych twórców kultury, sztuki i nauki, a także myślicieli, autorka *Anaglifów* dba, by pozostać jak najbliższej tego, co konkretne, rzeczywiście, doświadczalne zmysłowo<sup>272</sup>.

<sup>268</sup> Por. „To bardziej mnie się pisze, niż ja piszę [...]. Nikt nie wybiera własnych ograniczeń. Mam mało wspólnego z zawodowym pisaniem. Czekam na teksty, które mi się zdarzą, nie wiem kiedy i jakie”. „*Pisze się tak, jak toczy się życie*”, s. 169. Por. *ibidem*, s. 178.

<sup>269</sup> Falkiewicz posłał jej utwory na konkurs Poznańska Jesień Poetycka w 1960 roku, po którym krytyka dostrzegła jej anaglify. Por. *Otwieranie świata*, s. 49.

<sup>270</sup> Por. „Dla mnie prawdziwe jest to, czego sama doświadczam, w czym sama mam udział, w czym uczestniczę. Doświadczenie siebie piszącej na własnej skórze”. *Ibidem*, s. 58.

<sup>271</sup> *Wiersza nie można zapisać*, s. 609. Bogalecki pisze, że eksperymentatorstwo Miłobędzkiej ma swoje konkretne cele i funkcje – przede wszystkim poznawcze: „Oto właściwa stawka dziecięcego podejścia do języka: językowy eksperyment nie jest tu celem samym w sobie, ale inauguracją ruchu myśli; innowacja otwiera możliwość pomysłenia inaczej, otwarcia na to, co inne [...]”. P. Bogalecki, *Świat jak słowo dają*.

<sup>272</sup> Por. „Jak się skończyło polonistykę, to trzeba o wszystkim zapomnieć, żeby zacząć od nowa. Chwycić się szyby, pierwszego przedmiotu, wszystko wymazać”. „*Reszta jest wielokrotnie zapisywaną gęstwiną*”. Por. K. Miłobędzka, *Na szybie...*, ZG, s. 9.

Oboje autorów łączy swego rodzaju „lęk przed powtórzeniem”. Jako poeci epoki ponowoczesnej obawiają się wtórności, bycia epigonem „wielkich poprzedników”, a jako powojenni awangardysty chcieliby pozostać radykalnie nowatorscy<sup>273</sup>. Zjawisko to najlepiej chyba ilustruje cytat, w którym Karpowicz mówi o tym, co można nazwać pewną osobistą obsesją oryginalności, odnosząc się do topiki biblijnej:

Ale jak wypowiedzieć własne słowo, jeżeli nie wiem, co zostało wypowiedziane przede mną, jakich formuł magicznych użyto już w literaturze, malarstwie, muzyce. Wiem, że nie jestem w stanie tego ogarnąć, choćbym żył tysiąc lat, jak Matuzalem. To jest dramat, ale równocześnie próba doświadczenia tego do ostatka. Praca – w pewnym sensie – beznadziejna [...]. Dlatego, proszę panów, to się wszystko tak strasznie we mnie zatkało. Jestem zapchany, zakorkowany sobą i naprawdę nie wiem, jak się odkorkować. Magia słowa przestaje już na mnie działać, podobnie jak magia formuły myślowej<sup>274</sup>.

Miłobędzka również zwraca uwagę, że absolutna oryginalność w poezji nie jest możliwa:

Nie jestem w stanie powiedzieć słowa, które byłoby wyłącznie moim słowem. Ciągłe próbuję wykręcić się z języka, stworzyć taki język, który byłby własny. Ale to przecież głupstwo, bo nie ma po co używać języka nieznanego, jeśli chce się coś komuś powiedzieć. Stąd ciągłe uczucie powtarzania już powiedzianego, a nie własnego mówienia. To uczucie

<sup>273</sup> Trafnie, jak sędzę, mówi o tym Paweł Mackiewicz w kontekście Karpowicza, jednak wydaje się, że jego rozpoznania można odnieść także m.in. do Miłobędzkiej: „Lęk przed poddaniem się czyjemuś wpływowi (lub wpływowi czegoś), niechęć do kopiowania gotowych artystycznych rozwiązań spowalniają pracę tego, kto ów lęk przeżywa, ale też w znacznym stopniu ułatwiają sformułowanie własnych dezyderatów twórczych – skompletowanie listy estetycznych nakazów i zakazów. O ile rzecz jasna ta niechciana zależność – podświadomie maskowana – nie weźmie góry nad imperatywem warsztatowej czy ideowej samodzielności. Karpowicz obawiał się obu odmian zależności: świadomej (przejmowania wzorców) i nieświadomej, polegającej na mimowolnym wyzbywaniu się kontroli nad konstrukcją dzieła”. P. Mackiewicz, *W oku umarłego ptaka*, s. 248.

<sup>274</sup> T. Karpowicz, *Trzeci wał Okopów*, s. 72–73.

zamykające usta, uniemożliwiające zapis i rozmowę. Mało, że powtarza się własne słowa, to jeszcze te słowa należą do wszystkich innych<sup>275</sup>.

Napięcie, o którym oboje mówią, pozostaje przecież jednym z najważniejszych zjawisk literatury nowoczesnej i ponowoczesnej. Efektem tego impasu (ostatecznie – twórczego impasu) są cykliczne gesty transgresji, akty „wychodzenia” z języka czynione po to, by za moment do niego powrócić<sup>276</sup>. Niemożność przekroczenia tych barier wydaje się jednak czymś, z czym po prostu trzeba się pogodzić. Poetka stawia międzyludzkie porozumienie ponad ambicjami stworzenia radykalnie nowego języka, który służyłby samemu sobie, a nie komunikacji. Karpowicz wybiera zaś uporczywą walkę o własną wyjątkowość, chce zaistnieć w polifonii języków i kultur jako poeta wolny od powtórzeń, ponawia gesty ustanawiania języka autonomicznego i gromadzi zbiory w swej prywatnej „Bibliotece Babel”<sup>277</sup>.

Innym wątkiem pojawiającym się u obojga autorów jest kwestia artystycznej porażki<sup>278</sup>. Dobrze to widać w powyższej wypowiedzi Karpowicza, pełnej rezygnacji i świadomości, że nie uda się zrealizować zamierzonych celów. Również Joanna Grądział mówi o „genialnej porażce” Karpowicza i niezrealizowanym marzeniu o jedności między słowem a rzeczą<sup>279</sup>. O wpisanej w dzieło świadomości porażki mówi także Andrzej Skrendo:

<sup>275</sup> *Krystyna. Trud odsłaniania*, s. 16.

<sup>276</sup> Por. „A tak naprawdę krąży się w języku, płynie z jego prądem lub pod prąd, dokonuje powtórzeń i jednocześnie stawia powtórzeniu opór – pozwala się nieść dryfowi, a równocześnie odnajduje w nim momenty będące wyrazem siebie samego”. J. Gutorow, *Zatrzymana w kadrze*, s. 205.

<sup>277</sup> Zob. J. L. Borges, *Biblioteka Babel*, tłum. A. Sobol-Jurczykowski, w: idem, *Fikcje*, Warszawa 1972.

<sup>278</sup> O „poetyce porażki” pisał Artur Sandauer, mając na myśli teksty „samoprzekreślające”, w których autor wprost deklaruje ich nieprzystawalność do dzieła wyobrażonego. A. Sandauer, *Samobójstwo Mitrydatesa. Eseje*, Warszawa 1968, s. 166.

<sup>279</sup> Por. „[...] *Odwrócone światło i Słoję zadrzewne* można również uznać za genialną porażkę artysty, który zbyt wiele oczekuje od sztuki. Ale on, Wielki Syntetyk języka, nowator, dążył do niemożliwych celów”. J. Grądział, op. cit., s. 128.

Metodyczne i symetryczne, obłądnie wykalkulowane, szaleńczo precyzyjne Karpowiczowskie dzieło poznania języka i znalezienia w języku punktu zero popada w ruinę w momencie swej kulminacji. Niezwykły i chyba najbardziej radykalny projekt poetyckiej epistemologii lingwistycznej kończy się implozją, zapada się sam w siebie. Okazuje się, że stając – zdawałoby się – na pewnym gruncie języka, stajemy na bezgruncie. Ale za tym stracącym projektem stoi – jak się zdaje – ogromne i nieskończone pożądanie rzeczywistości, a nie słów<sup>280</sup>.

Autorka *Imiastów* również ma świadomość, że w każdy poetycki projekt jest wpisana niedoskonałość, ale jednocześnie dostrzeżenie jej korzyści: pozwala utrzymać kontakt z rzeczywistością<sup>281</sup>. Poetka mówi o gubieniu i utracie jako integralnych elementach procesu twórczego, którym nie sposób zapobiec<sup>282</sup>. Motyw gubienia to znak rozpoznawczy jej późnej twórczości, który wpisuje się w szerszą refleksję o czasie i przemijaniu. To jednak również trop autotematyczny, potrzebny, by mówić o własnej pisarskiej niedoskonałości:

Myszę, że każdy z piszących, więcej, każdy parający się sztuką zna to uczucie niedoskonałości i gubienia. Idzie tylko o SIŁĘ ODCZUWANIA niedoskonałości własnej. [...] O włączenie własnej niedoskonałości w przedmiot sztuki. Świadomości, że życie jest silniejsze od słów, od obrazów, od rzeczy, po prostu nie da mu się rady<sup>283</sup>.

Wydaje się, że zarówno Karpowiczowi, jak i Miłobędzkiej – terminującym również u Norwida – bliska byłaby figura poety rzemieślnika<sup>284</sup>. Dla obojga z nich słowo pojawiające się w tekście nie może być słowem przypadkowym, jednym z wielu możliwych, lecz słowem nie do zastąpienia, z trudem odnalezionym, perfekcyjnie pasującym do

<sup>280</sup> A. Skrendo, *Poezja lingwistyczna jako projekt epistemologiczny*, s. 27.

<sup>281</sup> Por. „Jeżeli zapis, tekst, chce być najbliższe życia, musi być niedoskonały, musi być z grubsza”. K. Miłobędzka, *Gubione po drodze*, s. 45.

<sup>282</sup> Ibidem, s. 46.

<sup>283</sup> Ibidem, s. 49–50.

<sup>284</sup> Por. np. A. Czabanowska-Wróbel, *Złotnik i śpiewak – dwie metafory poety*, w: eadem, *Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu*, Kraków 2009, s. 13–28; H. Marciniak, *Tadeusza Różewicza architektura doświadczenia*, „Wielogłos” 2007, nr 2, s. 66–67.

poetyckiego równania. Podzielali oni także modernistyczne przekonanie o tym, że istota pracy poetyckiej nie leży w podążaniu za wezwaniami *daimoniona* czy głosem natchnienia, lecz w cierpliwym i świadomym cyzelowaniu tekstu. Poeta staje się więc paradoksalnie swym własnym czytelnikiem, krytykiem i korektorem. Język, z natury niedoskonały, nieustannie go zawodzi, a jednak nie ma on żadnego innego medium, na którym może polegać<sup>285</sup>.

### **Archiwa *in statu nascendi*.**

#### **Wstęp do badań nad procesem twórczym**

Spróbujmy przyjrzeć się od środka warsztatowi Karpowicza i Miłobędzkiej. Jak twierdzą Jerome McGann i badacze z kręgu tzw. nowej filologii, problemy, jakie pojawiają się po wejściu w obszar archiwaliów, mogą prowadzić do wniosku, że trudno mówić o istnieniu czystego przekazu tekstu sygnowanego przez autora ze względu na liczbę różnych wersji tego samego utworu, istnienie intertekstów i komentarzy metatekstowych czy ich zakorzenienie w konkretnym kontekście historycznym i biograficznym (o ile jest do niego dostęp)<sup>286</sup>. George Bornstein wskazuje, że „każda badana przez nas odmiana tekstu

<sup>285</sup> Por. „Słowo, przede wszystkim poetyckie, ucieleśnia myśl ludzką, która sama przez się należy do świata bogów [...], ale poeta powinien je ukształtować podług odpowiedniej technologii. [...] Słowo [...] robi się, rzeźbi, wykuwa, tka, przędzie, splata itp. Zgodnie z tym także i poeta występuje jako wyrabiacz, cieśla, kowal, tkacz”. W. N. Toporow, *O jedności poety i tekstu*, tłum. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 4, s. 279. W kontekście mitu poety rzemieślnika warto pamiętać o obecności we wczesnej poezji Karpowicza z lat 40. figury *homo faber* – budowniczego, człowieka pracującego, robotnika. Realizacje tego motywu wydają się silnie umocowane w związanym z tematyką pracy i postępu imaginarium awangardy przedwojennej. Por. A. Waśkiewicz, *Metonimia świata (o poezji Tymoteusza Karpowicza)*, „Poezja” 1970, nr 3, s. 47.

<sup>286</sup> Zob. Ł. Cybulski, *Krytyka tekstu i teoria dzieła. Jerome McGann wobec anglo-amerykańskiej tradycji edytorstwa naukowego*, „Teksty Drugie” 2014, nr 2, s. 36. W konsekwencji, jak zauważa Łukasz Cybulski, w przypadku każdej z wersji można mówić o innej intencji autorskiej – każdy z takich tekstów można uznać, w myśl ustaleń Michaiła Bachtina, za osobne zdarzenie i komunikat. Zob. *ibidem*, s. 37.

jest zawsze tylko jednym z wielu możliwych konstruktów w świecie, który sam jest konstruktem”<sup>287</sup>. W tym kontekście wielość i równoważność wersji tekstu, które wspólnie tworzą specyficzny palimpsest złożony z tekstów archiwalnych i opublikowanych, a także tych, które nie zostały jeszcze poznane, staje się ważnym aspektem diagnozowanej przez awangardystów niestałości świata, który podlega nieustanemu konstruowaniu<sup>288</sup>. Sytuacja ta sprzyja pomnażaniu interpretacyjnych ścieżek, ale musi oznaczać też zgodę na pewną dozę arbitralności i niepewności, jaką niesie lektura archiwaliów.

Archiwalia Karpowicza i Miłobędzkiej (rękopisy, maszynopisy z ręcznymi poprawkami, korespondencja, notatki i zapiski) znajdują się w Dziale Rękopisów Zakładu Narodowego im. Ossolińskich. Niektóre z nich są udostępnione (z czego tylko niewielka część jest obecnie uporządkowana i skatalogowana), inne wciąż czekają na opracowanie<sup>289</sup>. Wgląd w proces twórczy i krytyczne badania nad tekstem eksponujące jego materialny, procesualny i otwarty charakter – kwestie, które podejmuje już od kilku dekad krytyka genetyczna – wydają się wskazywać nową, intrygującą ścieżkę badań filologiczno-literaturoznawczych nad twórczością tych autorów. Lektura archiwaliów stanowi sytuację szczególną w przypadku tekstów programowo łamiących czytelnicze schematy i stawiających niekiedy interpretacyjny opór. Odpowiedzi, których nie daje nam ani tekst, ani zewnętrzny kontekst, mogą pojawić się wraz z lekturą szkicu, rękopisu lub wyłonić z konfrontacji kilku wersji tego samego utworu. Wnioski ze wstępnej kwerendy materiałów tych autorów (przeprowadzonej w kwietniu 2018 roku) muszą wydać się z konieczności niepełne z uwagi na brak pełnego dostępu do zgromadzonych

---

<sup>287</sup> G. Bornstein, *Jak czytać stronę. Modernizm i materialność tekstu*, tłum. J. Sobesto, współpr. T. Kunz, „Wielogłos” 2017, nr 1, s. 8. Por. „Wbrew przekonaniu o istnieniu jednego, pojedynczego tekstu, analizując wiersz wydrukowany na stronie, powinniśmy pamiętać także o innych, równie realnych stronach, które mogłyby zastąpić tę, którą mamy przed oczami”. Ibidem, s. 36.

<sup>288</sup> Ibidem.

<sup>289</sup> Szczegóły na temat zawartości Archiwum Tymoteusza Karpowicza oraz Archiwum Krystyny Miłobędzkiej i Andrzeja Falkiewicza można znaleźć w katalogu elektronicznym. Zob. *Katalog rękopisów akcesyjnych*, <http://bazy.oss.wroc.pl/1rkp/pub/szukaj.php> (dostęp: 5.06.2020).

zbiorów<sup>290</sup>. Materiał, do którego udało mi się dotrzeć, pozwala jednak na wysunięcie wielu przypuszczeń na temat charakteru pracy warsztatowej obojga autorów – każdego z osobna, jak również porównywanie ich twórczych działań. Poniższe sądy będą wymagać jednak w przyszłości weryfikacji i aktualizacji. Czytelnika i interpretatora poezji awangardowej, który przystępuje do badań nad rękopisami, będą interesować przede wszystkim zagadnienia związane z procesem twórczym i jego materialnymi oraz technicznymi aspektami (np. charakter pisma, rodzaj i liczba poprawek, autorski system oznaczeń). Naturalne wydaje się pytanie o związek między tym, co zachowało się w roboczych szkicach, a ostatecznym kształtem dzieła – pod względem zarówno stylu i języka, jak i książki rozumianej jako artefakt. Archiwum ujawnia też bogatą i nie zawsze możliwą do odtworzenia w wydaniu książkowym sferę parapisma<sup>291</sup>.

W tym miejscu wypada poczynić ważne zastrzeżenie. W przypadku Karpowicza będą omawiane tylko komputeropisy lub maszynopisy tekstów poetyckich, gdyż takie właśnie materiały udostępniła Czytelnia Rękopisów Zakładu Narodowego im. Ossolińskich. Przyпуска się, że oryginalne rękopisy również trafiły do tej instytucji, jednak niestety nie zostały jeszcze uporządkowane i wydaje się, że przez jakiś czas dostęp do nich będzie utrudniony<sup>292</sup>. „Ręka autora” w omawianych dokumentach jest zatem widoczna jedynie w uwagach i poprawkach nanoszonych na komputeropis bądź maszyno-

<sup>290</sup> Por. J. Stolarczyk, *Z rękopisów nieobecnego poety*, „Odra” 2011, nr 12, s. 49. Za informację na temat losów Archiwum Tymoteusza Karpowicza serdecznie dziękuję p. Janowi Stolarczykowi oraz p. dr. hab. Bartoszowi Małczyńskiemu. Okoliczności przeniesienia archiwum Karpowicza do Polski omawia Małgorzata Kot, pracownica Biblioteki Muzeum Polskiego w Ameryce (gdzie pracowała Maria Karpowicz). Zob. M. Kot, *Żona tego poety*, WCSN, s. 164–171.

<sup>291</sup> Por. „Tak jak do parajęzyka można zaliczyć pewne autonomiczne elementy wypowiedzi: prychnięcie, śmiech, belkot, kaszel, wymowne milczenie, tak do parapisma zaliczyłabym kleks, pustą przestrzeń papieru, nieczytelne bazgroły, skreślenie zakrywające wszystkie litery, rozmazany tusz”. A. Kremer, *Przypadki poezji konkretnej. Studia pięciu książek*, Warszawa 2015, s. 45.

<sup>292</sup> Źródło: prywatna korespondencja e-mailowa z Bartoszem Małczyńskim z 9 lipca 2018 roku.



pis<sup>293</sup>. Niektóre rękopisy Miłobędzkiej są natomiast już dostępne dla badaczy. Mówimy więc o dwóch niewspółmiernych etapach powstania tekstu – najbardziej prymarnym oraz wtórnym, redakcyjnym. Już tylko z tego powodu bezzasadna wydaje się próba bezpośredniego porównywania na większą skalę ich praktyk warsztatowych, dlatego ograniczę się tu do wstępnych rozpoznań, mogących służyć za podstawę do dalszych badań.

Nieuporządkowany status archiwaliów niesie określone konsekwencje badawcze. Zwłaszcza w odniesieniu do Karpowicza wypada w pewnym stopniu zdać się na przypadek – nie sposób przewidzieć, co znajdziemy w teczkach opisanych jako „Varia”, „Papiery osobiste” czy „Materiały różne”. Jak odnotowuje Małczyński, w amerykańskiej pracowni poety znajdowało się około ośmiu tysięcy woluminów, a oprócz nich niezliczone ilości uporządkowanych tematycznie fiszek<sup>294</sup>. W archiwum są one dziś rozsiane po wielu różnych teczkach, a odtworzenie ich systemu bez autorskiej kontroli wydaje się prawie niemożliwe. Przyczynił się do tej sytuacji stan materiałów sprowadzonych do Polski z USA<sup>295</sup>. Losowi fiszek z pewnością nie sprzyja też ich luźny charakter, stąd tym bardziej paląca wydaje się potrzeba zgromadzenia ich w jednym miejscu.

Już pobieżne zapoznanie się z rękopisami oraz dokumentami Karpowicza i Miłobędzkiej pozwala dostrzec zasadnicze różnice w charakterze prowadzonych zapisków. Mogą one (choć nie muszą) znaleźć odzwierciedlenie w konkretnych tekstach lub cechach ich indywidualnych idiomów. Najważniejsza różnica wynikała z autorskiego zamysłu dotyczącego archiwum: u Karpowicza mamy do czynienia z przemyślanym i zaplanowanym systemem (co widać przede wszystkim w praktyce katalogowania fiszek), u Miłobędzkiej nie możemy zaś mówić o celowym uporządkowaniu – to archiwum tworzy się jak gdyby na naszych oczach, a jego tworzywem stają się napotkane przez poetkę osoby, rzeczy, zjawiska, a więc bieg

---

<sup>293</sup> Z rozmów z Miłobędzką i Falkiewiczem wynika zaś, że zarówno listy do przyjaciół, jak i poezję Karpowicz pisał ręcznie – na maszynie teksty przepisywała niekiedy żona. Zob. *Tymek odwrotny*, s. 81.

<sup>294</sup> Zob. B. Małczyński, *Wstęp*, s. LXXVII–LXXIX.

<sup>295</sup> Por. M. Kot, *op. cit.*, s. 164–171.

życia. Karpowicz wydaje się przejawiać o wiele większą skłonność do wprowadzania porządku niż Miłobędzka. Autorka *Przesuwanki* notuje na bardzo różnych materiałach, takich jak kartki z kalendarza, kserokopie, koperty, notatniki, a nawet marginesy tekstów literackich i krytycznych. Sprawia to wrażenie z jednej strony pewnej przypadkowości i chaotyczności notatek (potencjalnie: zapisów), z drugiej odpowiada programowi i praktyce artystycznej poetki, która spieszy się z uchwyceniem i wypowiedzeniem tego, co dla niej najistotniejsze<sup>296</sup>.

Wydaje się, że ta cecha autorki znalazła swe odzwierciedlenie w wierszu *zapisana w świadectwie...*:

(notuje to na niepotrzebnych kopiach maszynopisów i po drugiej stronie kwitów za gaz, nie wierzy żeby przetrwało dłużej od tamtego po tamtej stronie, ale chciałaby wreszcie przeczytać coś prawdziwego o sobie)<sup>297</sup>.

W jednej z rozmów z tomu *Szare światło* poetka powie wprost: „Piszę na wszystkim. Na ścinkach, na rachunkach, na pudełkach zapalek, w kalendarzykach. [...] Różnie zapisuję, ale często kawałeczkami, po dwa, trzy słowa, dwa, trzy zdania, podczas domowych zajęć. Rzadko »zasiadam do pisania«”<sup>298</sup>. Strategia ta wydaje się zupełnie odmienna od tej Karpowicza – poeta świadomie odgradzał się od świata zewnętrznego, by stworzyć sobie optymalne, niemalże laboratoryjne warunki do pracy, przekonany, że twórczość poetycka wymaga sytuacji wyjątkowej, niecodziennej<sup>299</sup>. Pisanie poezji ma tu za-

<sup>296</sup> Zob. E. Suszek, *Szybkość, pośpiech, kompresja*.

<sup>297</sup> K. Miłobędzka, *zapisana w świadectwie...*, ZG, s. 308.

<sup>298</sup> *Nic przed...*, s. 147. Por. E. Sołtys-Lewandowska, „Ciche zapisywanie” Krystyny Miłobędzkiej, w: eadem, *O „ocalającej nieporządek rzeczy” polskiej poezji metafizycznej i religijnej drugiej połowy XX i początków XXI wieku*, Kraków 2015, s. 223–298.

<sup>299</sup> T. Karpowicz, *Drugi wał Okopów*, s. 39. W liście do Falkiewicza informował, że czyta uważnie jego *Istnienie i metaforę*, jednak robi to „w kolejce i autobusach”, gdyż „biurko jest zarezerwowane dla »wyboru«”. T. Karpowicz, list z 27 maja 1997 roku, DR, s. 63. Chodzi o dopracowywany przez wiele lat tom *Słoje zadrzewne. Teksty wybrane*. Por. „Jeśli wszystko dobrze się ułoży, będzie miała »Wybór

tem wyjątkowy status, przysługuje mu osobna przestrzeń, specjalne warunki, a co najważniejsze – praca ta nie zdarza się „przypadkowo”. Poeta świadomie odgradza się od strumienia życia, traktuje ją jak pracę wymagającą szczególnej koncentracji. Poetka zaś, pochłonięta troską o najbliższe otoczenie, tworzy jak gdyby „na marginesach” codziennego życia, wplatając pisanie w ciąg innych działań, w strumień nagiego życia. U autorki *Domu, pokarmów* zapisywanie wydarza się w trakcie „domowych zajęć”, splata się z egzystencją i jak gdyby nie może się uwolnić od zwykłej codzienności – jest to jednak zaplanowana strategia, bo Miłobędzkiej nie przekonuje poezja laboratoryjnie separowana od nieprzerwanego rytmu życia<sup>300</sup>.

Dla Miłobędzkiej nie ma większego znaczenia materiał, na którym notuje – niekiedy wystarczy jej niewielka powierzchnia papieru, i to mimo dość dużych liter, typowych dla jej charakteru pisma. Poetka, nawet mając do dyspozycji niewielki skrawek kartki, nie ogranicza swojego pisma, które zawsze wydaje się tak samo charakterystyczne, a litery niemal zawsze mają podobny rozmiar. Prowadzi to niekiedy do powstawania swego rodzaju *quasi*-palimpsestów, w których zapisy swobodnie zachodzą na siebie. Owa przypadkowość i zwyczajność materiałów używanych do notowania uwypuklają symbiozę pisania i egzystencji, która okazuje się emblematyczna w przypadku pokrytej notatkami kartki z kalendarza<sup>301</sup>. Taki charakter notatek i rękopisów wierszy implikuje pytanie o to, czy dla autorki (i czytelnika) rodzaj zapisywanej powierzchni powinien odgrywać istotną rolę w tworzeniu wypowiedzi poetyckiej oraz w jej dekodowaniu.

tekstów« (nie jestem w stanie nazwać tego »Wybozem poezji« – doprawdy nie wiem, co się nazywa poezją». Ibidem, s. 62.

<sup>300</sup> Interesująca wydaje się możliwość ujęcia modeli pracy tych autorów z perspektywy genderowej. Zob. J. Orska, *Nieobecność Miłobędzkiej*, s. 56. Por. J. Grądział-Wójcik, *Kanon (bez) poetek*, s. 5–18; K. Hoffmann, *Miłobędzkiej wynajdywanie płci. Na marginesach „Dwunastu wierszy w kolorze”*, w: *Płec awangardy*, s. 255–266.

<sup>301</sup> W jej poezji powtarzają się motywy dni upływających, traconych, nieuchwytnych. Por. „Współtrwam (z Tobą) w tym szklistym dniu (z tym szklistym dniem w którym znikam) który znika ze mną tak lekko”. K. Miłobędzka, *Jestem. Współżywa...*, ZG, s. 187. Por. eadem, *Cały nasz dobytek*, ZG, s. 45.

Charakterystyczne dla Miłobędzkiej są również skreślenia, poprawki i dopiski – jak gdyby poetka znajdowała przyjemność i sens w nieustannym dochodzeniu do sedna, krążeniu wokół tego, co niewypowiedziane i czego być może nie da się zapisać. Jarosław Borowiec w rozmowie z poetką stwierdził, że „poetyka wykreśleń, poetyka »tylko koniecznych słów« jest nadal Pani bliska”<sup>302</sup>. Autorka *Przesuwanki* odpowiedziała jednak, że taki styl pisania bywa męczący, i dodawała:

Niemożliwe, żebym dziś coś napisała i jutro to wysłała do druku. Dopiero na „obcym” tekście, jakim jest dla mnie dawny tekst, wyraźnie widzę miejsca do wykreślenia. Poetykę swoich tekstów – jeśli już miałabym ją nazywać – nazwałabym poetyką notatek. Takie notatki, zebrane w jednym zapisie, często sprawiają wrażenie wykreśleń tekstu. Ale nie zawsze są to wykreślenia – taki jest mój sposób odbierania świata i przedstawiania świata. Pozbywam się puent, które za łatwo przychodzą<sup>303</sup>.

Miłobędzka wyraźnie wskazuje tu na konieczność nabrania dystansu do własnych tekstów. Można stwierdzić, że podobną funkcję u Karpowicza pełnią paralaksy, czyli teksty wyrosłe z refleksji nad dawnymi tekstami (te również można wówczas nazwać „obcymi”) podejmowanej z czasowego dystansu. W innym miejscu Miłobędzka jednak oddziela teksty wielokrotnie poprawiane (które, jak można się domyślać, stanowią zdecydowaną większość jej dorobku) od tekstów „gotowych”, które nazywa niekiedy „szczęśliwymi zapisami”: „Jest parę takich tekstów wśród tych stu kilkudziesięciu, które powstawały natychmiast, od jednego rzutu i bez zmiany trafią do druku, one są najprawdziwsze. Reszta jest wielokrotnie zapisywaną gęstwiną. A zaczyna się od obrazu, który przerabiam na słowa”<sup>304</sup>.

Czytelnik poezji Miłobędzkiej, zwłaszcza tej późnej, może być zaskoczony pierwotnym kształtem niektórych tekstów – ich wersje znalezione w archiwum stanowią właściwie zaprzeczenie charakte-

<sup>302</sup> *Otwieranie świata*, s. 51

<sup>303</sup> *Ibidem*.

<sup>304</sup> „Reszta jest wielokrotnie zapisywaną gęstwiną”, s. 628.

rystycznego dla niej eliptycznego i minimalistycznego stylu. Przyzwyczajeni do powściągliwej frazy, napotykaemy tu gęszcz swobodnie prowadzonych zapisów, monologu, którego wydaje się nie ograniczać postulat poetyckiej ekonomii wyrazu. Okazuje się, że nieliczne słowa, które widzimy na prawie pustych kartach jej ostatnich tomów, zostały wyłuskane z potoku słów, z obszernych, luźno prowadzonych monologów, które trudno zaklasyfikować do poezji lub prozy. Poetka nie trzyma się wersów, jej duże, wyraźne pismo swobodnie wkracza na marginesy, staje się ekspansywne – jak gdyby brakowało jej materialnej przestrzeni na całą wypowiedź o świecie. Autorka w widoczny sposób spieszy się, zależy jej na zarejestrowaniu jak największej liczby fraz – po to, by później starannie dokonywać selekcji tych, które ostatecznie staną się utworem poetyckim. Praktyka selekcjonowania to w zasadzie naturalny dla wielu literatów sposób pracy ze słowem. A jednak u Miłobędzkiej to coś więcej niż typowe w rękopisach skreślenia – to proces przypominający wyłuskiwanie pestki z owocu, a może również narodziny. Co ciekawe, poetka często zamiast skreśleń stosuje metodę zakreślania, wyboru najlepszych fraz. Cała reszta otaczająca to, co właśnie zyskało nobilitację bycia TEKSTEM, nie podlega eliminacji – pozostaje jako integralna jego część, ślad pierwotnej fazy rozwoju, mimo że widzimy ją tylko w rękopisie.

Zapiski Karpowicza okazują się na tym tle metodyczne i zaplanowane – poeta zawsze wykonuje je na oddzielnych, czystych kartkach, jak gdyby specjalnie do tego celu przeznaczonych. Podobnie rzecz wygląda w przypadku słynnych fiszek, tworzących swego rodzaju konstelacyjny system<sup>305</sup>. Fiszki, czyli różne notatki i wypisy z dzieł innych autorów, znajdują się na różnokolorowych kartach niewielkich rozmiarów. Kolory zostały przez autora luźno skorelowane z ich kulturową symboliką, jednak związek koloru z rodzajem notatki nie zawsze jest oczywisty. Karpowicz przyznawał, że jego system fiszek stanowi hybrydyczne połączenie jego własnych pomy-

---

<sup>305</sup> Metodę tę przejął poeta od profesora Tadeusza Mikulskiego na Uniwersytecie Wrocławskim. Zob. B. Małczyński, *Wstęp*, s. CXXII. Por. T. Karpowicz, *Fiszki*, s. 46. Również Norwid miał korzystać z metody gromadzenia fiszek, co Karpowicz podkreśla w eseju *Pielgrzym i jego „veritas”*. Zob. B. Małczyński, *Literaturoznawstwo możliwe czy niemożliwe?*, s. 466.

słów z tradycyjną symboliką<sup>306</sup>. Fiszki w swej różnorodności mogą się nam wydawać kwintesencją chaosu, jednak dla autora miały stanowić usystematyzowany mikrokosmos<sup>307</sup>. Ich lektura ukazuje mnogość ról, jakie przybierał Karpowicz (poeta, dramaturg, wykładowca, badacz, krytyk), a każda z nich była narzędziem zachowywania i porządkowania myśli. Poeta podkreślał, że tworzy je wyłącznie na własny użytek<sup>308</sup>. Praktyka ta wpisuje się rzecz jasna w wielowiekową tradycję glosowania, stosowaną przez poetów, myślicieli i naukowców. Sądzę, że fiszki należałoby traktować właśnie jako glosy do własnych tekstów (poetyckich i nie tylko), czyli jako integralny element jego projektu literackiego<sup>309</sup>. Ze względu na pełnione przez

<sup>306</sup> Dokładny opis systemu fiszek zob. T. Karpowicz, *Fiszki*, MK, s. 46–51. Na czerwonych fiszkach znalazły się treści związane z historią (heroizm, działanie, krew), na zielonych – zapiski z zakresu nauk ścisłych, empiryzmu, pozytywizmu (przyroda), na fioletowych – notatki związane z filozofią i religioznawstwem (ubiory duchownych, ale i skojarzenie osobiste: kolor wrzosowisk na Wileńszczyźnie), na żółtych – zapiski dotyczące historii sztuk pięknych (światło, złoto, radość), na brązowych – informacje związane z teorią sztuki i literatury, czarny był kolorem optymistycznym, oznaczał notatki z literatury polskiej i powszechnej, niebieski był kolorem hybrydalnym, bez przyporządkowanej dziedziny.

<sup>307</sup> Kosmos, dodajmy, ekspansywny. Por. „Oczywiście to, co panowie tutaj widzicie, jest jakąś jedną setną wnętrza tego mojego *home made computer*. Cała piwnica jest pełna, inne pokoje pełne. Kiedy fiszki w koszulkach formują się w pewne większe całości, przechodzą do kopert większych lub mniejszych. Ostateczną fazą są bardzo wielkie koperty, w których [...] sam już się nie mieszczę”. Ibidem, s. 53.

<sup>308</sup> Por. wypowiedź poety: „Tysiące tysięcy tych fiszek, które są wypisami z wielu obszarów historii sztuki, historii literatury, historii filozofii, nie mają żadnej wartości dla kogoś. One mają tylko wartość dla mnie”. Karpowicz, film dokumentalny, scen. i real. M. Spychalski, J. Szoda, Polska 1994, 0:48–1:06.

<sup>309</sup> Odnoszę się tu do rozumienia glos w starożytności i średniowieczu jako odręcznych zapisków wykonywanych przez kopistę lub czytelnika na tekstach Biblii, zbiorach praw lub dziełach uczonych, na marginesach lub między wierszami. Zawierały tłumaczenia i objaśnienia niektórych słów lub komentarze do treści dzieła. Zob. np. J. Soszyński, *Glosa biblijna jako problem badawczy*, „Studia Źródłoznawcze” 2017, t. 55, s. 127–137. Praktyka fiszkowania i jej konsekwencje dla procesu twórczego u Karpowicza wymagałyby osobnych, bardziej rozbudowanych studiów. Warto również zestawić ten przypadek ze strategiami stosowanymi przez Różewicza. Por. Z. W. Solski, *Fiszki Tadeusza Różewicza. Technika kompozycji w dramacie i poezji*, Opole 2011.

nie funkcje, można mówić o kilku typach fiszek – choć trudno tu o ostre podziały, dopiero łącznie tworzą one konglomerat idei, które ukształtowały horyzont myślowy Karpowicza. Ogromna część służyła do przygotowywania wykładów z literatury polskiej na University of Illinois. Mamy również fiszki z okresu pisania dysertacji o poezji Leśmiana (przypuszczalnie najstarsze, powstałe zapewne jeszcze we Wrocławiu) i te mające posłużyć następnym rozprawom o poetach. Inne były pomocą przy eseju *Metafora otwarta* i są śladami wnikliwej, często błyskotliwej lektury poezji Miłobędzkiej, zawierają m.in. próbę lektury w kontekście zwrotu etycznego<sup>310</sup>.

Michel Foucault w eseju poświęconym praktyce prowadzenia zapisków dla samego siebie, sobą i o sobie (*l'écriture de soi*) przypomina o *hypomnemata*, czyli zapiskach prywatnych służących utrwalaniu tego, co ulotne<sup>311</sup>. Foucault podkreśla, że odgrywały one nie tylko rolę mnemotechniczną – stanowiły raczej wstęp („materiał i ramy”) do dalszych rozważań, lektur, medytacji. Można powiedzieć, że Karpowiczowskie fiszki pełniły podobne funkcje jak *hypomnemata*, a dzisiaj mogą być niebagatelnym źródłem wiedzy o inspiracjach poety, a także śladami introspekcji i procesu autokreacji. Odrębnym celem *hypomnematów* byłoby bowiem osiągnięcie porozumienia z samym sobą – ma temu służyć wsłuchiwanie się w wielość tradycji i historii<sup>312</sup>:

[Zapiski osobiste] nie są bowiem „opowieścią o sobie”, ich celem zaś nie jest wydobyć na światło dzienne *arcanae conscientiae* [...]. Ruch,

<sup>310</sup> Zob. ATK, sygn. 160/17/2. Por. m.in. J. Gutorow, „*Jesteśmy razem, ale każde z nas osobno*”; M. Jaworski, *O przyjaźni*, MW, s. 147–153; L. Szaruga, *Żeby się podarować*, s. 53–58.

<sup>311</sup> Por. „Używanie ich jako przewodników duchowych było, jak się zdaje, stałą praktyką ludzi wykształconych. Zapisywano w nich cytaty, fragmenty dzieł, przykłady i opisy zdarzeń [...], refleksje i przemyślenia [...]. Tworzyły one materialną pamięć rzeczy przeczytanych, usłyszanych lub przemyślanych; stanowiły ich skarbiec, z którego czerpano materiał do późniejszych lektur, rozważań lub systematycznych traktatów [...]”. M. Foucault, *Sobąpisanie*, tłum. M. P. Markowski, w: idem, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, oprac. T. Komendant, Warszawa 1999, s. 306.

<sup>312</sup> Ibidem, s. 308.

który chciałyby uchwycić, jest całkiem odwrotny: nie chodzi o tropienie niewypowiadalnego, objawianie ukrytego, wypowiedzianie niewypowiedzianego, lecz pochwycenie już powiedzianego, zebranie tego, co można było usłyszeć lub przeczytać i czego jedynym celem byłoby zbudowanie samego siebie<sup>313</sup>.

Dla badacza poezji najważniejsze wydaje się jednak to, że fiszki rejestrują proces twórczy, są rezerwuarem pomysłów, skarbcem słów, do którego sięga poeta-*bricoleur*. Pojawiają się tu postaci obecne w utworach poetyckich Karpowicza – na jednej z fiszek znajdziemy np. skrupulatne notatki na temat życia malarza George’a de la Toura i rozważania o naturze światła. Najbardziej zmiennym dowodem są tutaj pseudocytaty – w archiwum można odnaleźć bowiem często ich pierwowzory, co rzuca nowe światło na interpretację ich zmodyfikowanych wersji obecnych w *Rozwiązywaniu przestrzeni*<sup>314</sup>.

Warto zwrócić uwagę na materiał, na jakim zapisywane są fiszki. Z pragmatycznych względów Karpowicz używa do ich tworzenia kawałków tektury, która ułatwia przeglądanie zapisków. A jednak i tutaj w skrupulatnie tworzony system myślowy bardzo dyskretnie wkrada się prawdziwe życie – doskonałym materiałem na fiszki okazują się bowiem tekturowe opakowania na guziki. Ten trywialny fakt to jednocześnie ślad tego, co intymne, żywe i domowe, ale i może znak obecności żony poety, Marii Karpowicz, o której wiemy, że żyła raczej w cieniu dominującego męża, dbała o spokój jego pracy i towarzyszyła w niej. To osoba niezwykle ważna w życiu Karpowicza, a jednak praktycznie nieobecna w jego twórczości. Jej milcząca obecność i brak własnego głosu w tej historii wydają się znamienne i frapujące<sup>315</sup>.

<sup>313</sup> Ibidem, s. 307.

<sup>314</sup> Zob. ATK, sygn. 50/17/1 oraz 50/17/2. Utwory, które później (choć nie wszystkie) weszły do *Słojów zadrzewnych* jako *Rozwiązywanie przestrzeni*, w teczkach tych zostały ułożone w kolejności alfabetycznej.

<sup>315</sup> Choć w książce *Mówi Karpowicz* mamy jej wypowiedzi (M. Karpowicz, [*Mimo że jesteśmy tutaj*], MK, s. 22–23; [*Tymek nie rozpoczyna*], s. 25–26; [*Jaka jest główna cecha Tymka*], s. 37–38; [*Trudno mi odróżnić*], s. 45; [*Tymek chyba od początku*], s. 60–63), to wydaje się ona wciąż schowana w cieniu męża – teksty te nadal dotyczą właściwie tylko Tymoteusza i jego twórczości. Nie znamy



Zarówno fiszki, jak i marginesowe zapiski np. na komputeropisach są prowadzone starannie i czytelnie. Karpowicz stara się je katalogować w tematycznie pogrupowanych folderach. Fiszki zwykle noszą tytuły, wyraźnie wyróżnione – jest to np. ważne hasło z przytaczanego poniżej cytatu. Autor dba o podanie jego źródła (czego nie czyni absolutnie w swojej poezji)<sup>316</sup>. Oczywiście ten porządek tu i ówdzie rozpada się, mnóstwo zapisków ma luźny charakter, a z biegiem czasu dziedziny i podgrupy mnożą się<sup>317</sup>. Niekiedy na folderach i fiszkach znajdujemy oznaczenia numeryczne lub literowe – są to być może ślady jakiegoś dodatkowego systemu porządkowania, który przy obecnym stanie materiałów trudno byłoby odtworzyć. Zastanawiają także liczne foldery bez zawartości, jedynie z tytułami, czekające dopiero na wypełnienie treścią. Hasła te, np. „wysilek obecności (podróż)”, „posiadać siebie i świat”, „przenikać”, przypominają oryginały z *Odwróconego światła*<sup>318</sup>. Pojawia się pytanie o porządek pracy twórczej – co było pierwsze: myśl czy temat, notatka czy hasło? Wydawać by się mogło, że notatki były wtórnie opatrywane tematycznymi hasłami i umieszczane w odpowiednim folderze. Jednak puste foldery sugerują, że Karpowicz tworzył w swojej bibliotece gotowe miejsca dla myśli, które dopiero miały się pojawić<sup>319</sup>. Nieco podobnie funkcjonują oryginały jako teksty, które wydają się czekać na wypełnienie treścią przez odbiorcę, a kilkustopniowe katalogowanie zapisków według klucza tematycznego okazuje

---

opowieści Marii o niej samej. Por. M. Kot, op. cit., s. 164–171; *Bez królika. Rozmowa z Jerzym Bogdanem Kosem*, WCSN, s. 58–62; *Wtedy dopiero jesteście wolni*, s. 74; *We wszystkim chciał być niezależny. Rozmowa z Bogdanem Loeblem*, s. 78; T. Tabako, *Horror metafizyczny*, „Odra” 2008, nr 3, s. 63–78.

<sup>316</sup> Jest w tym podobny do innych „wielkich modernistów”, Ezry Pounda i T. S. Eliota (zakładając, że dodanie przez tego ostatniego kilku przypisów do *Ziemi jalewej* było czysto pragmatycznym zabiegiem).

<sup>317</sup> Por. T. Karpowicz, *Fiszki*, s. 52.

<sup>318</sup> Fiszki niewątpliwie były częścią autokreacyjnego mitu: „Fiszki Karpowicza stały się już legendą. Jego szwagierka twierdzi, i niетrudno w to uwierzyć, że wiele z nich było pustych. Sami krytycy i badacze wykreowali mit fiszkowy”. *Niekończący się projekt. Rozmowa z Bożeną Nowicką McLees*, WCSN, s. 94. Por. ATK, sygn. 160/17/1.

<sup>319</sup> Por. J. Stolarczyk, *Z laboratorium Tymoteusza Karpowicza*, s. 74–75.

się pokrewne zamysłowi szkatułkowej kompozycji późnych tomów Karpowicza<sup>320</sup>. Trudno odnaleźć dziś jednoznaczny klucz do uporządkowania systemu fiszek, który nie byłby arbitralnie narzuconym porządkiem. Być może ich przeznaczeniem jest trwać w stanie (częściowo kontrolowanego) chaosu jako konstelacja wolnych myśli, tak jak powstawały.

Jeden z najistotniejszych wniosków, jakie nasuwają się po wstępnych badaniach nad dwoma zbiorami archiwaliów, dotyczy możliwych postaw badacza. Jesteśmy tu do pewnego stopnia skazani na przypadek, musimy zgodzić się na niekompletność i niedoskonałość zarówno lektury, jak i pracy badawczej. W obu przypadkach tymczasowo nie jesteśmy w stanie dostrzec horyzontu, za którym praca ta by się kończyła. W obu przypadkach archiwum nie istnieje w jakiejś ustalonej postaci i, jak się zdaje, nie istnieje nigdzie w całości. Nasuwa się więc najważniejsze w tym kontekście pytanie o zakres i granice archiwum. Jeśli chodzi o zbiory Karpowicza, możemy mieć poważne wątpliwości, czy wszystkie z nich dotarły z Oak Park, poza tym w czasie transportu utraciliśmy autorski porządek notatek. Papiery te straciły również łączność z miejscem, w którym powstawały, co wydaje się znaczące w odniesieniu do poety tak pieczołowicie budującego wokół siebie „Okopy św. Trójcy”. Archiwum Miłobędzkiej natomiast przenika się obecnie z archiwum jej męża, Andrzeja Falkiewicza. Po jego śmierci papiery osobiste (zapewne w obawie przed rozproszeniem) zostały przekazane do Ossolineum, ale pozostają w stanie ciągłego rozwoju, łącząc się z tym dynamicznym, nieustalonym ostatecznie archiwum, które wciąż powstaje, czyli materiałami Miłobędzkiej<sup>321</sup>. Pozostaje ono *in statu nascendi*, w fazie

---

<sup>320</sup> Por. „Dla »sfiszowanego« materiału muszę wynajdywać wspólne mianowniki treściowe i semantyczne, dając tym fiszkom kolorowym tak zwane »koszulki«. Na taką koszulkę zawsze wyrzucam wspólny mianownik zgromadzonego materiału. Określenie tytułu dla grupy materiałów jest [...] wychwytywaniem koneksi pomiędzy poszczególnymi fiszkami, które wchodzi w skład zbioru”. T. Karpowicz, *Fiszki*, MK, s. 52.

<sup>321</sup> M. Matuszewska, „*Druga strona słów*” – archiwum literackie Krystyny Miłobędzkiej i Andrzeja Falkiewicza w Ossolineum, 20.06.2013, <https://gazetawroclawska.pl/druga-strona-slow-archiwum-literackie-krystyny-milobedzkiej-i-andrzeja-falkiewicza-w-ossolineum/ar/925455> (dostęp: 13.11.2019).

rodzenia się, a autorka wciąż ma zasadniczy wpływ na jego ostateczną postać. Obecnie to jej fragmentaryczne archiwum jest zawieszono-  
ne w osobliwej przestrzeni – między tym, co raz na zawsze zapisane,  
a tym, co ciągle się tworzy, zostało włączone w cykl życia i śmierci,  
jest podległe prawom czasu i przemijania. To wyjątkowe archiwum –  
żywe, podlegające zmianom, a przez to stanowi szczególną część  
jej projektu poetyckiego, skupionego na zadaniu zapisywania świa-  
ta w ruchu. Wobec takich uwarunkowań sensowną decyzją badacza  
wydaje się postawienie na wybór, selekcję i samoograniczenie, a tak-  
że świadomość ryzyka wyciągnięcia wniosków fragmentarycznych,  
niepewnych, które będą wymagały rewizji w przyszłości.

Archiwa, o których mowa, odkrywają postać poety jako archi-  
wisty, który świadomie kreuje i porządkuje zgromadzone w nim ma-  
teriały, nadając im konkretne funkcje w szerszym projekcie literac-  
kim. O ile Karpowicz wydaje się skupulatnym bibliotekarzem, który  
pragnie zgromadzić w swym domu całą wiedzę ludzkości, o tyle Mi-  
łobędzka z podobnym zapałem gromadzi w tekstach i notatkach  
przemijające momenty, tworząc coś w rodzaju archiwum wiecznego  
teraz. Poeta postawangardowy jawi się tutaj zarówno jako wytwór-  
ca tekstów, cyzelujący je rzemieślnik, jak i ktoś, kto je niszczy. Naj-  
bardziej wymownym tego przejawem są losy rękopisów Karpowicza.  
Jan Stolarczyk wspomina, że w czasach, gdy wynajmował mieszkanie  
w domu Karpowiczów przy ul. Krzyckiej we Wrocławiu, był świad-  
kiem, jak poeta niszczył mnóstwo papierów – przypuszcza, że mogły  
to być niesatysfakcjonujące autora rękopisy wierszy. Redaktor *Słojów  
zadrzewnych* podkreśla niezwykle tempo pracy poety nad następ-  
nymi wersjami utworów<sup>322</sup>. Karpowicz zapewne mocno przekształ-  
cał swoje teksty, które istniały niekiedy w różnych wersjach, a często  
żadna z nich nie zbliżyła się do wymagowanej wersji „przedosta-  
tecznej”<sup>323</sup>. Poeta mówi o nanoszeniu dodatkowych poprawek, któ-  
rych liczba czyni z tekstu nieczytelny palimpsest: „Olbrzymią ilość

---

<sup>322</sup> Informacje od Jana Stolarczyka (rozmowa telefoniczna w 2017 roku). Por. *Pięk-  
ny umysł*, s. 122–123.

<sup>323</sup> Tak nazywał poeta wersję tekstu, która jego zdaniem nadawała się do publika-  
cji (zatem doskonałej wersji ostatecznej nie da się stworzyć). Zob. T. Karpowicz,  
*Każde dzieło sztuki*, s. 65.

tekstów wyrzucam, niszczę, palę, po prostu dlatego, że nanosząc na kartkę kolejne wersje pierwotnego zamysłu, wyjściowej frazy, frazy beethovenowskiej, doprowadzam do momentu, w którym nie jestem już w stanie odczytać zapisu”<sup>324</sup>. Karpowicz, powodowany dążeniem do doskonałości, obraca swoje masowo produkowane teksty w popiół, a sam gubi się w mnogości wersji. Nie dowiemy się już, jakim tekstom autor nie dał szansy zaistnieć. Jak pisał Jacques Derrida, zawsze będą nas intrygowały rzeczy ukryte przez tych, którzy się „doskonale maskują” (*careful concealer*)<sup>325</sup>. Sytuacja Karpowicza prowadzi na myśl historię archiwum Sigmunda Freuda:

Będziemy się zastanawiać nad tym, co Freud mógłby zatrzymać ze swego bezwarunkowego prawa do sekretności, podczas gdy spała go pragnienie wiedzy, jej ujawnienia i zarchiwizowania tego samego, co ukrył na zawsze. [...] Zawsze będziemy się zastanawiać, co mógł – w owej gorączce archiwum – spalić<sup>326</sup>.

O procesie anihilacji tekstu do pewnego stopnia można też mówić w przypadku Miłobędzkiej, która, jak zaznaczałam, eliminuje zbędny materiał słowny i ostatecznie pozostawia jedynie fragment większej wypowiedzi, który zostaje opublikowany. A jednak te nieobecne w zapisie książkowym słowa wciąż są jakoś obecne w potencjalnej przestrzeni tekstu roboczego, którą obserwujemy w archiwum. Te widmowe teksty mają znaczenie w procesie lektury, gdyż tekst, który finalnie otrzymujemy, zawiera niejako swe wcześniejsze postaci, odsyła do nich – do owej znaczącej „reszty” zapisu. Zatem wbrew pozorom milczenie Miłobędzkiej nie bierze się ze słownej powściągliwości, z poetyckiej małomówności, przeciwnie – jest ono rezultatem mozolnego procesu eliminacji w toku powstawania wiersza.

<sup>324</sup> Zob. *ibidem*, s. 67. Por. „Odkryłem na przykład wielkie niebezpieczeństwo związane z moją twórczością, które dotyczy formułowania większych całości poetyckich, gdzie język zaczyna się bawić sam sobą, zaczyna rządzić. Postrzegam to jako bardzo niebezpieczną łatwiznę. [...] Stąd pastwą płomieni pada bardzo, bardzo dużo moich tekstów”. T. Karpowicz, *Fiszki*, s. 58.

<sup>325</sup> J. Derrida, *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*, tłum. J. Momro, Warszawa 2016, s. 146.

<sup>326</sup> *Ibidem*.

W tym świetle refleksja Eweliny Suszek o tym, że w poezji Miłobędzkiej „zdumiewają poacie nieobecnego”, zyskuje nowy kontekst<sup>327</sup>. Autorka, badająca zastosowanie elipsy przez poetkę, wysuwa wniosek, że „selekcja jest niezgodna z etosem »miłobycia« i macierzyńskimi uczuciami, którymi podmiot liryczny miał objąć całość rzeczywistości”<sup>328</sup>. Wydaje się, że wobec archiwalnych zapisów teza ta, o ile słuszna dla utworów opublikowanych, musi ulec rewizji, gdyż właśnie na praktyce ścisłej selekcji opiera się projekt poetycki Miłobędzkiej, a co za tym idzie – poetyka empatii.

Jednocześnie, jak już wskazywałam, poetka szczególnie podkreśla znaczenie „szczęśliwych zapisów”, tekstów niewymagających wielu poprawek. Jednym z nich jest zapis z tomu *Pamiętam* o incipicie *Jestem. Współczynna, współwinna...*, którego genezę poetka odkrywa czytelnikowi:

Zdarzone i zapisane w 1982 roku w jesieni, w pierwszej jesieni stanu wojennego. Przyjechałam do chorej matki, do domu nad rzeką, w którym w młodości przez lata mieszkałam. Popatrzyłam przez otwarte okno [...]. Pisany na skrawkach udatego papieru, w wielkim pośpiechu, tak mówił się bez zatrzymania cały tekst, bez jednej poprawki. (Pisany bez myśli o pisaniu. Bez myśli o czymkolwiek.)

Jestem. I kropka. To cała tajemnica szczęśliwego życia. I zen o tym mówi, i Jan od Krzyża<sup>329</sup>.

Tego rodzaju teksty wydają się wyjątkami potwierdzającymi regułę starannego selekcionowania materiału<sup>330</sup>. Model rzemieślniczego cyzelowania tekstu to codzienna praktyka poetycka, mocno zrośnięta z życiem – na jej tle pojawiają się jednak momenty wyjątkowe i epifaniczne, w których odnosi się wrażenie, że inicjatywę przejmuje język (u Miłobędzkiej ten tekst sam „mówił się”). Co warte podkreślenia, za zapisem tym stało też konkretne, osobiste przeżycie, dodat-

<sup>327</sup> E. Suszek, *Czy świat poezji Krystyny Miłobędzkiej jest miłobędący? Etyczny wymiar pośpiechu*, w: *Szybkość w kulturze*, red. A. Smaga, Warszawa 2016, s. 145.

<sup>328</sup> Ibidem, s. 147.

<sup>329</sup> K. Miłobędzka, *Tyle tego Ty*, s. 65–66.

<sup>330</sup> Zob. *Bez tytułu*, W, s. 671.

kowo osadzone w kontekście ważnego doświadczenia zbiorowego, jakim był stan wojenny.

Archiwum można by uznać za figurę postawangardowego dzieła poetyckiego, gdyż podobnie jak ono pozostaje otwarte i wychylone w kierunku przyszłości, czego wyjątkowymi przykładami są dwa omawiane w tej książce archiwa poetyckie. To właśnie w archiwum często znajduje swoje źródło autorska, oryginalna typografia – pierwsza wizualna warstwa, z jaką ma kontakt odbiorca. Odnajdziemy tam ślady dialogu obojga poetów z redaktorami i grafikami, a Karpowicz i Miłobędzka okazują się zaangażowanymi twórcami układów typograficznych i koncepcji wizualnej swoich tomów. Świadomie kreują swoje książki jako artystyczne obiekty, a zachowane materiały pozwalają przyjrzeć się procesowi powstawania książki.

W kontekście dalszych prac nad tymi dwoma archiwami – które, mam nadzieję, zostaną podjęte – warto się zastanowić nad możliwymi działaniami badacza. To oczywiście jedno z zasadniczych pytań krytyki genetycznej. Każde archiwum stawia jednak inne wyzwania i domaga się innych rozwiązań właściwych sobie problemów. Archiwalne odkrycia rzecz jasna mogą zmienić, a nawet zrewolucjonizować dotychczasową recepcję tekstów danego autora, wpłynąć na postrzeganie jego biografii i całej twórczości. Rękopisy i wersje robocze ujawniają intymny wymiar tworzenia, są sceną, na której możemy obserwować podmiot w działaniu – a raczej odtworzyć tekstowe ślady, jakie pozostawił po sobie. Archiwum, dzięki pracy i wyobraźni badacza, staje się żywą przestrzenią, w której nieprzewidywalnie dochodzi do napięć na przecięciu literackości i egzystencjalnego doświadczenia. Powinniśmy być jednak bardzo ostrożni, gdyż archiwum daje też złudę autentyczności – ślady pozostawione przez autora mogą prowadzić na manowce, właśnie dlatego, że darzymy je większym zaufaniem<sup>331</sup>. Dokumenty osobiste są w przypadku wielu autorów szansą na odświeżenie recepcji lub jej korektę – zwłaszcza jeśli za danym autorem idą pewne powielane historycznoliterackie

<sup>331</sup> Por. M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie i wyznanie*, Kraków 2000; A. Legeżyńska, „Wystarczy mocno i wytrwale zastanawiać się nad jednym życiem...” *Biografistyka jako hermeneutyczne wyzwanie*, „Teksty Drugie” 2019, nr 1, s. 13–27.

uproszczenia. Czy może stać się tak również z recepcją poezji Karpowicza i Miłobędzkiej, poetów uważanych za hermetycznych, którzy po latach wyszli z cienia?

Myśl o tym, że w archiwum jesteśmy w stanie znaleźć klucz, który pozwoli nam rozwiązać Karpowiczowskie konstrukty i lepiej poznać zaplecze poezji Miłobędzkiej, wydaje się kusząca, lecz trzeba ją odrzucić. Archiwum niczego nie przesądzi i niczego nie rozwiąże; nie zastąpi nawiązanej przez nas relacji z tekstem. Wypada się tu zgodzić z Danutą Ulicką, która pisząc o nurcie badań wyznaczanych przez „zwrot archiwalny”, ostrzega przed „gorączką archiwum”, która może dotknąć również badacza<sup>332</sup>. Autorka postuluje lekturę uważną i krytyczną, ze świadomością, że „archiwa nie zapewniają wiedzy niezbitą (>faktów«), pozostawiły bowiem to, co pozostawić z różnych względów zechciały, a i udostępniają to, co zechcą, niekiedy na mocy prywatnego widzimisię kustosa<sup>333</sup>. Praca tego rodzaju wymaga zatem gotowości do podjęcia gry, której reguł czasami nie możemy znać od początku, a także zdania się na przypadek, o czym wspominałam w kontekście fiszek Karpowicza.

Jak pisał Derrida, „pierwszy archiwista zakłada archiwum takie, jakim być powinno, czyli takie, w którym nie tylko eksponuje on dokumenty, ale je USTANAWIA. Czyta je, interpretuje, klasyfikuje”<sup>334</sup>. To zapowiedź przyszłych przemian, jakie czekają oba omawiane tu zbiory archiwaliów. Na razie, tuż przed wkroczeniem kustosa-archonta, który ustanowi nowy, niezmienny już porządek i odbierze archiwom potencjalność, jaką wciąż posiadają, zbiory te wydają się nieosiągalne (w całości) i nieuchwytnie<sup>335</sup>. Ich wewnętrzna dynamika nie odsyła ani do przeszłości, ani do terażniejszości, lecz pozostaje wychylona ku temu, co ma nadejść. Gdy spojrzymy na teksty poetyckie Karpowicza i Miłobędzkiej z perspektywy archiwów, okażą się one obszarem tak złożonym i słabo poznanym, że ich część rozpo-

<sup>332</sup> D. Ulicka, *Zwrot archiwalny (jak ja go widzę)*, „Teksty Drugie” 2010, nr 1–2, s. 159–164. Por. eadem, „Archiwum” i archiwum, „Teksty Drugie” 2017, nr 4, s. 273–302.

<sup>333</sup> Eadem, *Zwrot archiwalny*, s. 161.

<sup>334</sup> J. Derrida, op. cit., s. 84.

<sup>335</sup> Ibidem, s. 84.

znaną (teksty opublikowane) trzeba uznać za wierzchołek góry lodowej, zapowiedź tego, co jeszcze jest do odkrycia. W obu przypadkach archiwum to zatem projekt nie tyle niedokończony, ile w ogóle jeszcze nierozpoczęty. Jego obraz oddala się od nas tak długo, jak praca nad nim nie zostanie podjęta. Archiwum to królestwo potencjalności, na co wskazuje Derrida:

[...] kwestia archiwum nie jest [...] problemem przeszłości. To nie problem idei dotyczącej PRZESZŁOŚCI, która mogłaby być już do naszej dyspozycji lub nam się wymykać, czyli DAJĄCEJ SIĘ ZARCHIWIZOWAĆ IDEI ARCHIWUM. To problem przyszłości jako takiej, kwestia odpowiedzi, obietnicy i odpowiedzialności za jutro. Archiwum – jeśli chcemy poznać znaczenie tego słowa, możemy to osiągnąć jedynie w przyszłości, w tym, co nadchodzi. Być może. Nie jutro, lecz w czasie, który ma nadejść, już za chwilę albo nigdy zgoła<sup>336</sup>.

W takiej perspektywie również pozycja badacza musi wydać się niestabilna, a jego postawa wobec materiału, nad którym pracuje – otwarta na zmiany, jakie przyjdą. Zawsze będziemy się zastanawiać, jakie teksty spalił Karpowicz i jakie frazy porzuciła Miłobędzka, ale też będzie nas ciekawić, co jeszcze skrywa archiwum. Nie ulega wątpliwości, że sami mamy na to właściwie największy wpływ, gdyż „nie sposób nigdy zobiektywizować czegoś, co nie pozostawia żadnej resztki. Archiwum nigdy nie zostaje zamknięte, albowiem archiwista wciąż wytwarza archiwum, które otwiera się na przyszłość”<sup>337</sup>.

Kim zatem powinniśmy się stać? Majsterkowiczami (*bricoleur*), którzy podejmują swobodną grę z tym, co dane im będzie odnaleźć, afirmującymi fragment i godzącymi się z nieobecna całością? A może raczej powinniśmy przyjąć rolę „pierwszych archiwistów”, arbitrów odtwarzających lub ustanawiających porządek od nowa,

<sup>336</sup> Ibidem, s. 55–56.

<sup>337</sup> Ibidem, s. 103. Por. „Szczęściem historia intelektualna to nie historia wydanych książek. Niekiedy ważniejszą w niej rolę odegrały książki możliwe – albo niedokończone, porzucone na etapie konspektu lub szkicu, albo w ogóle nienapisane, mówione i czasem tylko zrekonstruowane na podstawie zapisków słuchaczy, albo właśnie te do dziś tkwiące w archiwach”. D. Ulicka, *Zwrot archiwalny*, s. 162.



tych, którzy przejmują do pewnego stopnia rolę twórcy i aktywnie współtworzą projekt archiwum? Wydaje się, że rola badacza w rozproszonym archiwum może przypominać rolę postaci, która wykonuje rzut kośćmi u Mallarmégo: przypadek zostaje tutaj zniesiony, ale – na prawach paradoksu – w tej samej chwili okazuje się, że nie ma przed nim ucieczki<sup>338</sup>. Wchodzi tu w grę jeszcze jeden aspekt, który również wydaje się wart podjęcia, mianowicie egzystencjalny i somatyczny (haptyczny) wymiar pracy badacza archiwisty. Dotyk to podstawowe narzędzie komunikacji z materiałami w wersji oryginalnej – za jego pośrednictwem mamy dostęp do tych samych RZECZY, które wyszły spod ręki autora. Ten rodzaj relacji może budzić rozmaite uczucia: dysonans, obojętność, poczucie wkraczania w prywatną, intymną, nieprzeznaczoną dla nas sferę. To przestrzeń o tyle wyjątkowo, że to właśnie w niej rodzi się i performatywnie wytwarza w lekturze tekst poetycki. Możemy mówić także o specyficznym wymiarze praktyki kolekcjonowania, również ściśle związanym z dotykiem<sup>339</sup>.

Projekt poezji awangardowej, realizujący się tak w opublikowanych tekstach, jak w materiałach archiwalnych, to projekt otwarty na przyszłość. W przypadku poezji Karpowicza i Miłobędzkiej obecny status ich archiwów nieoczekiwanie koresponduje z programem poetyckim obojga autorów, pozostającym wciąż nieukończonym dziełem w toku. Materiał archiwalny, stanowiący integralną część twórczości każdego z autorów, należałoby w większym stopniu włączyć do dalszych badań. Może on rzucić nowe światło na dotychczasowe ustalenia, wypełnić luki biograficzne i odpowiedzieć na pytania dotyczące procesu twórczego. Osobną kwestią pozostaje szczególna dynamika tekstu awangardowego, który mocno eksponuje swój materialny i wizualny wymiar, a to właśnie ta sfera stanowi istotne pole eksperymentów prowadzonych przez oboje poetów. Stąd rękopis, maszynopis i notatka/fiszka mogą pełnić istotną funk-

---

<sup>338</sup> Zob. S. Mallarmé, *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku*, tłum. T. Różycki, Kraków 2005.

<sup>339</sup> Zob. na ten temat np. R. Tańczuk, *Kolekcjonowanie jako doświadczenie haptyczne. Refleksje teoretyczne*, „Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej” 2015, nr 2, s. 9–28.

cję w recepcji tekstów awangardowych i postawangardowych, a badania nad nimi mogłyby stać się inspirujące dla badaczy poezji nowoczesnej.

### Typografia i kompozycja strony jako czynniki znaczeniowotwórcze

Materialny i wizualny aspekt tekstu manifestuje się nie tylko w autorских wyborach kompozycyjnych i typograficznych, lecz także w silnym zaangażowaniu autora w proces powstawania tomu poetyckiego jako książki, którą w tym kontekście można nazwać przedmiotem artystycznym<sup>340</sup>. Warto przyrzeć się dokładniej takim kwestiom, jak projekt okładki, projekt typograficzny, krój pisma, operowanie bielą i kolorem na stronie czy rola ilustracji w poezji Karpowicza i Miłobędzkiej. Zagadnienia te wpisują się w zaproponowane przez George'a Bornsteina pojęcie kodu bibliologicznego (*bibliographic code*), które oznacza zespół znaczących cech materialnej organizacji tekstu (np. okładka, układ tekstu, światła, ale też przedmowy, przypisy czy dedykacje)<sup>341</sup>. Kod bibliologiczny pozostaje komplementarny względem słownej i semantycznej zawartości dzieła, czyli tzw. kodu lingwistycznego (*linguistic code*). Dla Bornsteina jednostką interpretacyjną nie jest pojedynczy tekst, lecz zadrukowana strona: „[...] każda stronica z utwalonym na niej utworem stanowi konstrukcję, która koduje określone znaczenia, nawet jeśli czyni to kosztem zatarcia innych”<sup>342</sup>.

---

<sup>340</sup> Rozdział jest zmienioną i rozbudowaną wersją artykułu: K. Górniak-Prasnal, *Eksperyment wizualny jako strategia nawiązywania relacji z odbiorcą w tekście awangardowym. Poezja Tymoteusza Karpowicza i Krystyny Miłobędzkiej*, w: *Materialność i sensualność tekstu*, red. J. Bedyński, Warszawa 2018, s. 203–218.

<sup>341</sup> Zob. G. Bornstein, op. cit., s. 9–10. Trafne przełożenie pojęcia *bibliographic code* jest problematyczne.

<sup>342</sup> *Ibidem*, s. 35. O sensotwórczej roli białych przestrzeni na stronie w poezji Mallarmégo zob. np. P. Śniedziewski, *Rzut kośćmi Mallarmégo – od oralnej metafory milczenia do piśmiennej metafory bieli*, „Teksty Drugie” 2010, nr 1–2, s. 193–207.

W tym kontekście szczególnego znaczenia nabiera poeta – projektant książki, który angażuje się w proces jej powstawania i decyduje o ostatecznym wizualnym kształcie. Prekursorami takiego całościowego myślenia o książce jako przedmiocie świadomie zaprojektowanym byli m.in. futuryści, którzy w manifestach wprost mówili o tym, że poeta powinien być projektantem swoich książek, lecz jeszcze wcześniej podobny punkt widzenia pojawił się w środowisku prerafaelitów w okresie tzw. renesansu druku<sup>343</sup>. W poezji powojennej, szczególnie tej odwołującej się do awangardowych tradycji, obserwujemy tendencje do szukania powiązań między warstwą słowną a wizualną lub dźwiękową<sup>344</sup>. Na przełomie lat 60. i 70. stają się też pewną formą oporu przeciw myśleniu strukturalistycznemu, które dążąc do immanentnej analizy tekstu jako autonomicznego wytworu, porzuca jego warstwę zewnętrzną, pozornie nieistotną, a wraz z nią całe jego zaplecze somatyczno-sensualne i materialne doświadczenia zapisu oraz doświadczenia lektury<sup>345</sup>. Ten obszar badawczy eksplorują obecnie przedstawiciele tzw. nowej filologii, któ-

---

<sup>343</sup> Zob. J. McGann, *Black Riders. The Visible Language of Modernism*, New Haven 2001, s. XI–XIII; M. Kokoszka, *Antologia niemożliwa*, s. 61–63; B. Małczyński, *Wstęp*, s. XCVIII. Por. „Główne wartości książki – to format i druk jej, po nich dopiero – treść. Dlatego poeta winien być zarazem zecerem i intrologatorem swej książki. powinien sam ją wszędzie krzyczeć, nie deklamować [pisownia oryginalna]”. A. Stern, A. Wat, *Prymitywiści do narodów świata i do Polski*, w: *Antologia polskiego futuryzmu i nowej sztuki*, wstęp Z. Jarosiński, oprac. H. Zaworska, Wrocław 1978, s. 5–6. Por. P. Rypson, *Nie gęsi. Polskie projektowanie graficzne 1919–1949*, Kraków 2011, s. 32–35. W tym kontekście warto przypomnieć postulaty Tadeusza Peipera: „Chcemy, aby jeden rzut oka na stronę zadrukowanego papieru dawał jak najobszerniejsze informacje o treści tekstu, a przy tym był połączony z uczuciem zadowolenia artystycznego. Dlatego to naczelną zasadą jest postulat przejrzystego ładu”. T. Peiper, *Nowe usta*, w: idem, *Tędy. Nowe usta*, red. T. Podoska, Kraków 1972, s. 250. Aleksandra Kremer wskazuje, jak znaczące dla ruchów awangardowych było odejście od książki masowej i to, że przestano ją traktować jako przezroczyste „naczynie” zawierające tekst literacki – w czym główny udział mieli futuryści i dadaści. Zob. A. Kremer, op. cit., s. 9–10.

<sup>344</sup> Por. B. Śniecikowska, *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939*, Kraków 2005.

<sup>345</sup> A. Kremer, op. cit., s. 14, 32–34; A. Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej*, Warszawa 2014. Por. W. Bolecki, *Modalności modernizmu. Studia, analizy, interpretacje*,

rzy próbują złagodzić skutki wykluczenia autora z jego własnego dzieła, forsują tezę o niestabilnej naturze tekstu i badają materialną tkankę literatury, w tym zbiory archiwalne<sup>346</sup>. Książka w tym modelu myślenia nie jest już jedynie „opakowaniem” dla autonomicznie rozumianego utworu literackiego, lecz staje się tekstem domagającym się lektury. Rękopis okazuje się zaś czymś więcej niż biograficznym śladem – sięga się do niego jako do performatywu przechowującego ślad aktu zapisywania i generującego nowe zdarzenie literackie, jakim jest każdorazowa lektura<sup>347</sup>.

Z tego punktu widzenia warto dokonać przeglądu okładek i projektów typograficznych poszczególnych tomów poetyckich Karłowicza i Miłobędzkiej. Okładkę tomu *Kamienna muzyka* (1958, Czytelnik) zaprojektował Andrzej Heidrich<sup>348</sup>. Ilustracja widniejąca z przodu przedstawia geometryczne kształty przypominające drzewo oraz rybę w różnych odcieniach szarości. Dobrze koresponduje z przyrodniczym imaginariem zamieszczonych w tomie wierszy, a jednocześnie w jakiś sposób odsyła do tytułu – mamy tu zarówno rytm kresiek, jak i ostre linie przywodzące na myśl oszlifowane brzegi kamienia. Na pierwszej stronie okładki tomu *Znaki równania* (1960, PIW), zaprojektowanej przez Ewę Fryszak-Witkowską, znajduje się minimalistyczna w środkach grafika w kolorze bladzielonym, która przypomina zawinięty do wewnątrz liść. Dalekim, choć może uzasadnionym skojarzeniem z matematyką, ewokowaną przez tytuł tomu, byłoby podobieństwo kształtu owego liścia do tzw. spirali Fibonacciego (złotej spirali). Autorką obwoluty i ilustracji do tomu *W imię znaczenia* (1962, Ossolineum) była Danuta Kula-Przyboś – plastyczka (i żona Juliana Przybosia). Obie stro-

Warszawa 2012, s. 91–92; W. Sadowski, *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, Kraków 2004.

<sup>346</sup> Zob. A. Kremer, op. cit., s. 54–61; Ł. Cybulski, op. cit., s. 21–48; J. McGann, *Dla czego nauka o tekście jest ważna*, tłum. J. Prussak, „Teksty Drugie” 2014, nr 2, s. 158–171.

<sup>347</sup> Zob. A. Kremer, op. cit., s. 61.

<sup>348</sup> Ten wielokrotnie nagradzany grafik przez kilka dekad stale współpracował z Czytelnikiem, jednak znany jest przede wszystkim jako projektant banknotów i znaczków pocztowych. Zob. *Andrzej Heidrich – twórca polskich banknotów*, wywiad T. Torańska, red. A. Marnic, Z. Musiał, Warszawa 2011.

ny okładki przedstawiają nieuporządkowane czarne linie na białym tle (igły?), które, zagęszczone w niektórych miejscach, tworzą abstrakcyjne plamy. Litery w tytule i nazwisku autora celowo przypominają pismo odręczne. Trzy ilustracje wewnątrz książki, stanowiące warianty kompozycyjne konceptu z okładki, wskazują przejście do jej następnych części. Ta sama autorka stworzyła okładkę tomu *Trudny las* (1964, PIW). Czerwone, mocno pogrubione litery tytułu optycznie dominują w tej kompozycji, jednak uwagę zwraca przede wszystkim szereg różnokształtnych linii, przebiegających wertykalnie przez pierwszą i ostatnią stronę okładki. Można mówić o pewnym podobieństwie do okładki *Słojów zadrzewnych*, gdzie mieliśmy subtelniejszy kolorystycznie układ brązowych poziomych linii przebiegających równoległe przez całą szerokość rudej powierzchni. Podobieństwo do wyglądu drewna czy też wprost do rysunku słojów drzewa jest tu oczywiste – choć może przy *Trudnym lesie* utrzymana w abstrakcyjnym duchu kompozycja wydaje się mniej oczywista, gdyż linie te mogą równie dobrze przypominać cienkie gałęzie pnących się w górę, rosnących obok siebie drzew. Wydany również w Ossolineum tom *Wierszy wybranych* z 1969 roku zdaje się analogicznie operować kontrastem czerni i czerwieni, choć poziome linie pnące się lekko ku górze mogą przypominać raczej rzekę wraz z jej korytem. Projekty wczesnych tomów Karpowicza zdradzają awangardowe zaplecze poety. Oczywiście tylko na ich podstawie trudno oceniać, na ile ich kształt był zgodny z życzeniem poety, jednak nazwisko Danuty Kuli-Przyboś w roli graficzki świadczy zarówno o tym, że Przyboś cenił młodego wówczas autora, jak i że Karpowicz aspirował do grona poetów świadomie współpracujących z artystami plastykami.

Dopiero przy *Odwróconym świetle* i *Słojach zadrzewnych* możemy mówić o bezpośrednim i udokumentowanym zaangażowaniu poety w projektowanie książki<sup>349</sup>. Do druku *Odwróconego światła* (1972, Ossolineum) na prośbę poety użyto specjalnego papieru<sup>350</sup>.

<sup>349</sup> Por. „Książka jest dla mnie zarazem światem konkretnym, podobnie litera, barwa – to nie są rzeczy umowne”. T. Karpowicz, *Połączenie ze światem rzeczywistości*, MK, s. 75.

<sup>350</sup> Zob. B. Małczyński, *Wstęp*, s. LVII.

Zgodnie z informacją na stronie przytytułowej okładka i obwoluta powstały według pomysłu autora. Grafika na okładce to interesujący układ liter składających się na tytuł (kolor biały) i nazwisko autora (kolor czarny), które tworzą dwa stykające się podstawami trójkąty lub też dwukolorowy romb na szarobrązowym tle. Zbliżenie do siebie dwóch trójkątów i różnica kolorystyczna powodują, że w istocie da się tu zobaczyć jeden trójkąt oraz jego symetryczne odbicie. Dzięki temu zabiegowi okładka staje się modelem zawartości książki, składającej się z tzw. triad semantycznych, konstruowanych na podstawie zasady (nie)symetrycznego odbicia względem osi, którą jest linia grzbietu książki<sup>351</sup>.

*Rozwiązywanie przestrzeni* (1989, NOWA) to 47-stronicowa książka o niewielkiej objętości wydana wraz z notą Krzysztofa Karaska, a jej okładkę zdobi grafika przedstawiająca białe znaki zodiaku na niebieskim tle<sup>352</sup>. Jako że została wydana w zasadzie bez zgody poety, trudno tu mówić o jego udziale w projektowaniu, choć wybór symboli na okładce koresponduje z podziałem tomu na części: „węzły ziemskie”, „węzły powietrzne” i „węzły ogniste”, którym przypisano odpowiednie symbole zodiakalne jako znaki tych żywiołów<sup>353</sup>. Teksty z *Rozwiązywania przestrzeni* weszły później w skład *Słojów zadrzewnych* – tomu chyba najbardziej autorskiego i najbardziej świadomie zaprojektowanego przez Karpowicza<sup>354</sup>.

Książkę tę od strony wizualnej scharakteryzowała już wyczerpująco Magdalena Kokoszka<sup>355</sup>. Podkreśla ona, że okładka imitująca kawałek drewna wiąże się zarówno z tytułem, jak i z ważnym dla poety motywem lasu<sup>356</sup>. Choć tło okładki może zbyt dosłownie ilu-

<sup>351</sup> Por. także: P. Majerski, *Concept album*, s. 272–274.

<sup>352</sup> Zob. B. Małczyński, *Wstęp*, s. LXXXVI. Informacja ze strony redakcyjnej: „Opracowanie graficzne: MAK”. T. Karpowicz, *Rozwiązywanie przestrzeni. Poemat polimorficzny (fragmenty)*, Warszawa 1989, s. 2.

<sup>353</sup> Karpowicz w 1976 roku wysłał Falkiewiczowi około 100 wierszy mających wejść do poematu *Przeźnienie*. Część opublikowało berlińskie czasopismo „Archipelag” (1986, nr 1–2), a trzy lata później ten sam korpus tekstów wydała NOWA.

<sup>354</sup> W tomie z 1999 roku zmieniają się nazwy części, np. „węzły ziemi” zamiast „węzłów ziemskich”, oraz dochodzą dwie części: „węzły wody” i „węzły światła”.

<sup>355</sup> Zob. M. Kokoszka, *Antologia niemożliwa*, s. 59–87.

<sup>356</sup> Zob. ibidem, s. 59.

struje tytuł tomu, to wydaje się, że takie jednoznaczne odwołanie do konkretnego było zamierzone. Tło komponuje się z wizerunkiem autora, który przypomina negatyw zdjęcia i staje się swego rodzaju synekdochą realnego „ja” poety, a także tym, co Balcerzan i Kokoszka nazywają kolażem biograficzno-poetyckim na tylnej okładce<sup>357</sup>. Poeta tworzy specyficzny palimpsest złożony z przeplatających się wersów jednego z najbardziej osobistych wierszy pt. *non omnis moriar* oraz linijek biogramu. Towarzyszy mu podpis autora.

Pośmiertnie wydany tom aforystycznych zapisków *Małe cienie wielkich czarnoksiężników* (2007, Biuro Literackie) pod redakcją Falkiewicza opracował z kolei od strony graficznej Artur Burszta, a Eugeniusz Get-Stankiewicz stworzył ilustracje (zwane na stronie redakcyjnej „maziajkami”)<sup>358</sup>. Przypominają spontaniczne pociągnięcia pędzla z czarną lub białą farbą. Zdobią one również okładkę, której stroną pierwszą i czwartą w całości wypełniają dwa czarno-białe zdjęcia autora. Choć to projekt radykalnie różny od pieczołowicie przygotowanych *Słów zadrzewnych*, to tutaj owa przypadkowość, wobec nieobecności autora, wydaje się korespondować z aleatoryczną kompozycją zbioru, który stanowił jedynie cząstkę niepublikowanego dorobku poety<sup>359</sup>.

Jeśli chodzi o projekty graficzne książek poetyckich Krystyny Miłobędzkiej, wypada zacząć od tomu *Pokrewne* (1970, Czytelnik). Jego okładka nie bez przyczyny przypomina *Kamienną muzykę* Karpowicza – również zaprojektował ją Heidrich. Widzimy tu portret młodej kobiety w czerni i bieli, wyłaniającej się z mroku, a na jej twarzy można dostrzec zdziwienie czy nawet strach. Portret jest na tyle schematyczny, że trudno jednoznacznie określić, czy przedstawia on jakąś konkretną postać (np. autorkę). Sugeruje jednak, że w tych wierszach będziemy mieli do czynienia z kobiecym podmiotem lirycznym, co do pewnego stopnia słyca jego wymowę, deuniwersalizuje teksty, zwłaszcza że w zapisach tego tomu podmiot raczej pozostaje ukryty, podobnie jak w cyklu anaglifów. *Dom, pokarmy*

<sup>357</sup> Zob. ibidem, s. 75. Por. E. Balcerzan, *Która twarz była prawdziwa?*, s. 34.

<sup>358</sup> T. Karpowicz, *Małe cienie wielkich czarnoksiężników. Zarejestrowane w paśmie cyfr od 797 do 7777*, red. A. Falkiewicz, Wrocław 2007.

<sup>359</sup> Zob. A. Falkiewicz, *Jak wszedłem w posiadanie tych tekstów*, w: ibidem, s. 36–38.

(1975, Ossolineum) to książka o specyficznej okładce autorstwa Eugeniusza Geta-Stankiewicza. Grube pociągnięcia pędzla układają się w kształt przypominający ludzką twarz z profilu z wyraźnie zaznaczonym okiem. Grafika wraz z tytułem i nazwiskiem autorki jest utrzymana w intensywnej zieleni na białym tle, a dominantą staje się czerwona plama, na której białe kreski przypominają zarys oka<sup>360</sup>. Gdyby porównywać te dwa „portrety” (czy może „portrety autorki?”), można by wysnuć wniosek o odchodzeniu od werystycznego opisu rzeczywistości i o zwiększaniu się roli abstrakcji w tej poezji, jednak to trop mylący. *Dom, pokarmy* odróżnia od tomu debiutancckiego narastająca atmosfera niepokoju, poczucie fragmentaryczności, rozpadu „ja” – w drugim tomie podmiot Miłobędzkiej szuka własnej tożsamości i próbuje odnaleźć się w różnych życiowych rolach. Pojawia się tu coraz więcej wierszy pozbawionych tytułów, a jeśli już są, to wyraźnie wyróżnione za pomocą wersalików. Taką konwencję widać też m.in. w zbiorowej antologii *Zbierane, gubione* (1960–2010). Okładka tomu *Wykaz treści* (1984, Czytelnik) przedstawia grafikę składającą się z abstrakcyjnych, wielokształtnych plam utrzymanych w stonowanej kolorystyce bieli, brązów i beżu, przywodzi na myśl ziemię, piasek, być może brzeg morza lub też tkanki oglądane pod mikroskopem.

Okładkę oraz stronę tytułową tomu *Pamiętam* (1992, Wydawnictwo „A”) zawierającą „zapisy ze stanu wojennego” projektował Jan Jaromir Aleksion, znany wrocławski grafik i malarz. Uwagę zwracają nietypowy format książki i pozioma orientacja, co ma jednak uzasadnienie w treści – duża różnica między szerokością i długością strony odpowiada długiej frazie Miłobędzkiej, a zarazem eksponuje kontrast długich i bardzo krótkich wersów w tej poezji. Jej fraza płynnie przechodzi tutaj w prozę poetycką (np. w zapisie *Jestem. Współżywa, współczynna, współwinna...*). Okładkę wykonano z papieru o dużej grubości przypominającego płótno. Książka jest pozbawiona ilustracji, zdobi ją jedynie skromna czarno-biała ilustracja na okładce przedstawiająca liść, co być może miało odsyłać do tematyki pamięci czy utraty. Teksty, pozbawione tytułów, są

<sup>360</sup> Por. B. Suwiński, *Pory poezji*, s. 95.



oddzielone asteryskami i sąsiadują ze sobą na stronie (nie zajmują osobnej strony, jak zazwyczaj), co sugeruje, że stanowią spójną opowieść, zakotwiczoną w konkretnym czasie: na końcu mamy datę powstawania zapisów (1981–1986).

Tom *Przed wierszem. Zapisy dawne i nowe* (1994, Fundacja „bruLionu”) składa się, o czym informuje nota na tylnej okładce, „z rozproszonego dotąd po czasopismach cyklu *Anaglify*, zapisów wybranych z tomów już opublikowanych i zapisów z nowego cyklu *Imiesłowy*”. Jest to zatem książka przejściowa, wybór dawnych tekstów oraz premiera całkiem nowych, tom zestawiający dwa cykle – debiutancki oraz późniejszy, złożony z tekstów, które, jak sądzę, dałoby się uznać za odrębną formę opartą na dominacji imiesłowu. Twarda okładka książki jest niezwykle minimalistyczna – duży szary prostokąt na środku przechodzi stopniowo w białe, szerokie obramowanie, a centralnie umieszczone nazwisko autorki (bez imienia) oraz tytuł zapisane bezszeryfowym fontem w kolorze czarnym nie wyróżniają się znacząco na ciemnoszarym tle. W projekcie graficznym *Imiesłówów* (2000, Wydawnictwo Dolnośląskie) nazwisko autorki i tytuł zostały zapisane pismem przypominającym pismo odręczne (być może autorki?), duży rozmiar i biały kolor liter na zielonym tle sprawiają, że informacje te są wyraziste, mogą przypominać napis kredą na szkolnej tablicy, co sugerowałoby chropawe, pełne plam i przebarwień tło. Poniżej widzimy zdjęcie lub grafikę, na której widać zarys postaci, a właściwie jej cienia odbijającego się na pełnej pęknięć żółtej ścianie. Tajemniczość, samotność tej zgarbionej, odwróconej, zdaje się, od nas postaci każe zapytać o jej związek z podmiotem zamieszczonych w tomie utworów, w których gramatyka języka ulega stałym, niezwykłym przemianom na równi z osobą mówiącą, poddającą się zmienności życia i uważnie, za pomocą przejściowych, imiesłowowych form rejestrującą ową dynamikę.

Projektowi *Wszystkowiedzcy* (2000, Biuro Literackie Port Legnica) należałoby poświęcić osobne studium, gdyż stanowi spójną, nierozzerwalną całość wraz z zamieszczonymi w książce tekstami. Książkę opracował graficznie Jan Jaromir Aleksion. Uwagę przykuwa minimalistyczna biała okładka z tytułem i nazwiskiem (bez imienia) autorki w kolorze czarnym, tak jakby tytułowy neologizm już

wystarczył, by zaskoczyć czytelnika. Słowo „wszystkowiersze” otrzymało tu oraz na stronach tytułowych interesującą typograficzną interpretację – człon *wszystko* podano drukiem rozstrzelonym, *wiersze* zaś – normalnym. Znaczący wydaje się tu wybór fontu z rodziny Courier – to tzw. nieproporcjonalny krój pisma, w którym litery mają równą szerokość, przypominający kroje używane w maszynach do pisania. Pozwala uwydatnić materialność liter i ich równoważność, gdyż każda litera zajmuje porównywalnie tyle samo miejsca na stronie. Efekt lekturowy polega na tym, że w oku czytelnika litery układają się w równych rzędach, co wprawdzie negatywnie wpływa na płynność czytania, ale pozwala skierować uwagę na litery jako tworzywo wizualnego wymiaru poezji<sup>361</sup>. Dodatkowo font z rodziny Courier używany dziś w systemach Windows może kojarzyć się z nowoczesną technologią i wejściem w epokę cyfrową. Dobrze współgra z eksperymentalnymi tekstami, takimi jak *Wiersz enigma* czy *Wiersz głęboki* zapisany „szyfrem” w postaci kroju typu Wingdings<sup>362</sup>. Wyjątkiem jest tutaj *Wiersz róża*, w którym pojawiają się krój szeryfowy i kursywa (kojarząca się z klasycyzacją, ale i romantycznością), z wyjątkiem zakończenia, stanowiącego „łodygę” kwiatu. Lustrzane odbicie tego wiersza, będącego kaligramem, które zostało wydrukowane w intensywnym różowym kolorze, sąsiaduje z wierszem „właściwym”. *Wiersz różę* można uznać za wyraźny akcent na tle całego tomu utrzymanego w czerni i bieli. *Wiersz gęstwina* i *Wiersz przesieka* to natomiast mało czytelne faksymile rękopisów; przełamują dominację pisma „maszynowego” i są śladem autorskiej ręki.

Tom *Po krzyku* (2004, Biuro Literackie) zaprojektował z kolei Artur Burszta, a autorką grafiki na okładce jest Edyta Białacka. Powraca tutaj motyw roślinny – czarne linie na białym tle odwzorowują układ waskularny liścia, a jednocześnie korespondują z czar-

<sup>361</sup> Materialność znaków ma również związek z oddziaływaniem bieli na obszarach niezadrukowanych. Por. „[...] »światło« pustych stron wzmocniło »cielesny« charakter znaków, a ograniczenie ich liczby sprawiło, że udostępniały miejsca »niewidocznemu«”; wiąże się to z eksperymentami Mallarmégo służącymi „uprzestrzennieniu” lektury. A. Kałuża, *Poezja konkretna w sporze z poezją hermetyczną*, W, s. 166.

<sup>362</sup> K. Miłobędzka, *Wiersz enigma*; *Wiersz głęboki*, s. 247, 260–261.

no-białym aktualnym portretem autorki umieszczonym wewnątrz tomu<sup>363</sup>, na którym widoczne są linie zmarszczek na twarzy. Taka interpretacja współgrałaby z warstwą tekstową, w której porusza się m.in. problem przemijania i cielesności. Portretowi towarzyszy dopisek: „Może / powinnam / postawić / tu kropkę. Krystyna Miłobędzka”.

Za koncepcję graficzną tomu *Gubione* (2008, Biuro Literackie) odpowiadał Jan Berdyszak – rzeźbiarz, malarz, grafik, scenograf i pedagog<sup>364</sup>. Ilustracje są oszczędne – co zrozumiałe przy tomie o tak małej objętości – lecz starannie wkomponowane w tekst, dzięki czemu strony sąsiadujące tworzą spójny układ tekstowo-graficzny<sup>365</sup>. Okładka przedstawia abstrakcyjną kompozycję złożoną z trójkątów i wielokątów o nieostrych krawędziach. Całość jest utrzymana w różnych odcieniach szarości, aż do dominant w postaci czarnych i białych plam. Podobny styl i kolorystykę zachowują ilustracje wewnątrz książki. Ich niedosłowność, abstrakcyjność i brak żywych kolorów oraz ich zrównoważenie względem tekstu przywodzi na myśl *W imię znaczenia* Karpowicza. Eliptyczność zawartych w tomie wierszy, oprócz niejako naturalnej gry dużych białych przestrzeni na stronie, wzmacniają podwójne interlinie<sup>366</sup>. Warto wspomnieć jeszcze o okładce antologii *Zbierane (1960–2005)*, którą zaprojektował Andrij Maruszcenko. Utrzymana w bieli i odcieniach niebie-

<sup>363</sup> Zob. eadem, *Po krzyku*, Wrocław 2004, skrzydełko tyłne.

<sup>364</sup> Miłobędzka przez wiele lat współtworzyła z Berdyszakiem poznański Teatr Lalki i Aktora „Marcinek”. Berdyszak zaprojektował także okładkę do zbioru scenariuszy teatralnych Miłobędzkiej *Gdzie baba siała mak*. W 2015 roku ukazał się album według koncepcji Miłobędzkiej, w którym „dialogują” ze sobą szkice zmarłego w 2014 roku malarza oraz minimalistyczne zapisy poetki. Zob. J. Berdyszak, K. Miłobędzka, *Jan Berdyszak/ Krystyna Miłobędzka: ostatni notatnik malarzki/ czytania notatnika*, oprac. W. Andzelm, Lublin 2015.

<sup>365</sup> Marcin Malczewski wskazuje, że w tym tomie ilustracje są czymś więcej niż ornamentem, „wgrzają się w tkankę wiersza”. Por. M. Malczewski, *Po krzyku jest mowa*, W, s. 304.

<sup>366</sup> Zwraca na to uwagę Janusz Drzewucki: „Znamienne, że poetka stosuje nad wyraz często podwójną interlinię pomiędzy wersami, jakby tym samym chciała zwrócić uwagę, zaakcentować i podkreślić, że równorzędne okazują się słowo i milczenie, że to, co wie, i to, czego nie wie, są w poezji, w jej poezji, równo-znaczne”. J. Drzewucki, *Być sobą tak, że już nie być [szkic]*, W, s. 308.

skawej szarości, przedstawia luźną, pustą kartkę, na której górnym i dolnym brzegu mającą niebieskie litery układające się w nazwisko autorki i tytuł. Wydany pięć lat później zbiór *Zbierane, gubione 1960–2010* (uzupełniony o wiersze z tomu *Gubione*; obie antologie wydało Biuro Literackie) od strony graficznej znalazł się ponownie pod opieką Aleksyi. Na okładce dominuje mocno powiększony przecinek znajdujący się w tytule zbioru. Tutaj również wykorzystano koncept związany z papierem, jednak grafik postanowił przyjrzeć się mu z bardzo bliskiej odległości. Obraz przypomina nierówną, chropowatą powierzchnię papieru z recyklingu, na którego fakturze przebijają się kolorowe ślady innych materiałów. Okładka problematyzuje zagadnienie materialności tekstu, ale i odsyła w stronę kwestii palimpsestowości literatury<sup>367</sup>.

Miłobędzka współpracuje też z Edytą Białacką, która zaprojektowała tom *Przesuwanka* (2003, Biuro Literackie Port Legnica). Specyficzna książka w formie pudełka pt. *Dwanaście wierszy w kolorze* (2012, Biuro Literackie) to wynik kooperacji poetki z grafikiem Ryszardem Bienertem. Wypada też poświęcić uwagę najnowszym książkom poetki, ciekawym pod względem graficznym. Autorski wybór wierszy na 85. urodziny poetki *Nie oddany uśmiech* (2017, Wydawnictwo Wolno) składa się z ważnych i bliskich poetce tekstów<sup>368</sup>. Dominuje biel, na której lekko rysują się jasnoszare litery (nazwisko i tytuł), umieszczone wzdłuż dłuższego brzegu okładki. Minimalistyczną, „milczącą” kompozycję dopełniają, ale i jakoś przełamują dwa skrzyżowane beżowe paski, przypominające taśmę lub może plaster naklejony na ranę.

---

<sup>367</sup> Ten koncept graficzny przywodzi na myśl okładkę tomu Różewicza *Zawsze fragment. Recycling* (1996).

<sup>368</sup> Por. „Miłobędzka [...] przedstawiła nam dwadzieścia pięć wierszy ukazujących związki piszącej z tym, co najbliższe i najmniejsze. Ludzie, zwierzęta, rośliny, rzeczy. I między nimi pokrewieństwa. Dal, mieszcząca się w kruchych ramionach. Margonin, gdzie wszystko się zaczęło. I Puszczykowo, gdzie się zostanie – i jest. Gest otwarcia, a zarazem domknięcia”. B. Suwiński, *Do błysku, do biegu*. „*Nie oddany uśmiech*” Krystyny Miłobędzkiej, <https://kulturaupodstaw.pl/do-blysku-do-biegu-nie-oddany-ustmiech-krystyny-milobedzkiej/> (dostęp: 17.07.2021).

Autorem projektu publikacji *Spis z natury* (2019, Wydawnictwo Wolno) jest z kolei Marcin Markowski. To książka trójdzielna, składająca się z nowego, poszerzonego wydania *Anaglifów* (1), zbioru próz poetyckich *Małe mity* (2), które miały wejść w skład nigdy nieopublikowanego debiutanckiego tomu *Spis z natury*, oraz części o charakterze metapoetyckim *Jesteś samo śpiewa* (3), zawierającej wywiad poetki z Jarosławem Borowcem pod tym właśnie tytułem oraz notę edytorską. Każda z części to osobna książeczka w formacie zeszytowym. Zostały one umieszczone w tekturowym granatowym folderze, który pełni funkcję okładki całości. Na okładce całości oraz poszczególnych części, a także wewnątrz nich znajdziemy grafiki, które stylistycznie przypominają dawne ryciny z podręczników botaniki, biologii czy medycyny – spotykają się tu fantastyczne kompozycje z roślin, rysunki anatomiczne ludzkich i zwierzęcych narządów, muszle, kamienie, schematy fantastycznych maszyn. Tekst i grafiki spaja znany z okładki ciemnogramatowy kolor. Pomysł ten doskonale współgra z charakterem anaglifów jako tekstów służących badaniu świata i uczeniu się go. Na ilustracjach, podobnie jak w tekstach, pojawiają się różnorodne fenomeny fizycznego świata, widziane z bliska i z daleka, z zewnątrz i w przekroju – rośliny, zwierzęta, ludzkie ciało, skały, narzędzia i przedmioty. To być może najciekawszy od strony graficznej i najbardziej spójny projekt graficzny towarzyszący wczesnym utworom Miłobędzkiej, które choć same w sobie jeszcze nie operowały materialnością tekstu, to z pewnością otwierały duże pole dla wyobraźni czytelnika i ilustratora. Najnowsza antologia poetki, najobszerniejsza z dotychczasowych: *Jest / jestem* (2020, Wydawnictwo Wolno), gromadzi teksty z sześćdziesięciu lat twórczości. Autorem opracowania graficznego jest Łukasz Paluch. Biała okładka tym razem wyraziście kontrastuje z czarnymi literami tytułu i nazwiska autorki (wyraźnie mniejszymi). Za wymowny motyw w przypadku wyboru wierszy autorki *Gubionych* należy uznać umieszczone na okładce plamy mocno przypominające rozsypany piasek. Nawet bez kontekstu wieloczęściowego, eliptycznego poematu z tomu z 2008 roku symbolika piasku jednoznacznie odsyła do tematu przemijania, śmierci, ulotności oraz tego, co drobne i kruche. Wiemy jednak, że ziarenka piasku u Miłobędzkiej

w specyficzny sposób odsyłają też do języka, do „drobin mowy”, którymi autorka ta jest od dawna zainteresowana. Być może w jakimś stopniu ów piasek przypomina także o okolicznościach powstania debiutanckich *Anaglifów*, napisanych podczas pobytu nad morzem – wówczas wskazywałby on biograficzną klamrę między początkowym a późnym okresem twórczości.

\*

Uwrażliwienie na wizualne i materialne aspekty tekstu oraz świadomość ich sensotwórczego potencjału da się zaobserwować i u Karpowicza, i u Miłobędzkiej<sup>369</sup>. Ekspozowanie warstwy materialnej tekstu to jeden z filarów ich myślenia o poezji, a zarazem obszar, w którym wyraźnie ujawnia się ich awangardowe zaplecze. Materialność to także ważny element strategii wywierania wpływu na odbiorcę i tworzenia scenariusza lektury. U obojga z nich ta ostatnia to do pewnego stopnia „tworzenie kierowane”, choć oczywiście wizualne sygnały odautorskie nie wyznaczają jedynej możliwej drogi interpretacji, a raczej otwierają tekst na wiele potencjalnych odczytań i zapraszają czytelnika do podjęcia lekturowej gry<sup>370</sup>.

W tym kontekście warto przywołać koncepcję druku funkcjonalnego Władysława Strzeмиńskiego, którą przedstawił w artykule z 1933 roku<sup>371</sup>. Związany z grupą „a.r.” malarz i teoretyk sztuki krytykował tradycyjną typografię, która jego zdaniem nie wykorzystywała

<sup>369</sup> Pozostawiam tutaj na boku kwestie terminologiczne, np. pojęcie książki artystycznej. Piotr Rypson wskazuje, przywołując zdanie Dicka Higginsa, że książka artystyczna to „książka zrobiona dla niej samej, nie zaś dla informacji, którą zawiera”. P. Rypson, *Książki i strony. Polska książka awangardowa i artystyczna w XX wieku*, Warszawa 2000, s. 66. Wydaje się, że w odniesieniu do omawianych tutaj książek trzeba by raczej mówić o książce awangardowej, będącej oryginalną odpowiedzią na tradycję lat 20. i 30. Por. ibidem, s. 8–11; M. Dawidek-Gryglicka, *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku*, Kraków–Wrocław 2012, s. 61–114.

<sup>370</sup> Por. A. Burzyńska, *Teoria i lektura: niebezpieczne związki*, „Pamiętnik Literacki” 2003, nr 1, s. 71–109.

<sup>371</sup> Zob. W. Strzeмиński, *Druk funkcjonalny*, w: idem, *Pisma*, oprac. i wstęp Z. Baranowicz, Wrocław 1975, s. 165–167.

potencjału pustego miejsca na stronie, nie angażowała odbiorcy i nie wiązała w sposób funkcjonalny formy i treści<sup>372</sup>. Koncepcja ta opierała się na przekonaniu o wewnętrznej integralności warstwy materialno-formalnej z treścią dzieła: „W drukarstwie funkcjonalnym każda z grup tekstu powinna współdziałać z zawartą w niej treścią, wyrażać ją. Wydobyć z niej jej charakteru emocjonalnego możemy uzyskać właśnie poprzez stosowanie rozmaitych typów i wielkości czcionek<sup>373</sup>. W założeniach Strzemińskiego forma miała być „funkcją treści”, tworzyć z nią organiczną jedność i z niej wynikać, przy czym powinno się unikać zbędnych ozdobników i dbać o czytelność<sup>374</sup>. Poezja stanowiła dla Strzemińskiego pole eksperymentów – artysta wykorzystywał silne związki grafiki z poezją w tamtym okresie, a koncepcje jego i innych nowatorskich projektantów miały bezpośrednio oddziaływać na kształt wydawanych wówczas książek, zwłaszcza awangardowych<sup>375</sup>. Jak podkreślał, „drukarnstwo funkcjonalne wymaga [...] opanowania zdobyczy nowoczesnej plastyki konstrukcyjnej i umiejętności zwartego obrazowania i zagęszczenia treści wynikających z poezji nowoczesnej<sup>376</sup>.”

Świadomy poeta projektant za pomocą różnorodnych znaków tekstowych nawiązuje zatem kontakt z czytelnikiem i do pewnego stopnia kieruje jego lekturą. Gra typografią u Karpowicza i Miłobędzkiej nie ma jednak na celu prowadzenia czytelnika za rękę, zostawia mu jedynie kierunkowskazy, przydatne w tekstowym terenie, do którego warunków odbiorca zazwyczaj nie jest przyzwyczajony, skoro teksty niekiedy programowo przełamują powszednie zwyczaje lekturowe<sup>377</sup>. Tutaj chciałabym szczególnie podkreślić typograficzne strategie modelowania odbioru, jakie stosują oboje autorzy.

---

<sup>372</sup> Zob. B. Śniecikowska, *Słowo – obraz – dźwięk*, s. 284–295. Por. P. Rypson, *Nie gęsi*, s. 40–45.

<sup>373</sup> P. Rypson, *Nie gęsi*, s. 167. Por. „Kompozycja drukarska powinna być odpowiednikiem budowy literackiej”. Ibidem, s. 165.

<sup>374</sup> Zob. B. Śniecikowska, *Słowo – obraz – dźwięk*, s. 287–288.

<sup>375</sup> Zob. P. Rypson, *Nie gęsi*, s. 142–155.

<sup>376</sup> W. Strzemiński, wypowiedź w katalogu IV wystawy Koła Artystów Grafików Reklamowych; cyt. za: ibidem, s. 144.

<sup>377</sup> Beata Śniecikowska wskazuje na zbieżności w koncepcji Strzemińskiego i Stefana Themersona. Por. cytowane przez autorkę sądy Urszuli Czartoryskiej:

Zwracałam już uwagę, jak istotną rolę w *Odwróconym świetle* odgrywają symetria i lokowanie tekstów należących do triad semantycznych po dwu stronach osi (grzbietu książki) – taka kompozycja strony skłania do konfrontacji kopii artystycznej i kalki logicznej, a jednocześnie umiejscowienie oryginału ponad nimi podkreśla jego ważność. W *Rozwiązywaniu przestrzeni* po jednej stronie osi znajduje się wiersz alfa, po drugiej – usytuowane są pseudocytaty, wymiar pokątny, o którym wspominałam, jest zaś rozpisany na obu stronach i zmusza do przechodzenia od lewej do prawej (dotyczy to nawet nazwy gatunku)<sup>378</sup>. *Słoje zadrzewne* wydają się tą częścią „trylogii polimorficznej”, która w najwyższym stopniu wykorzystuje możliwości typografii dla stworzenia lekturowej mapy służącej lepszej orientacji czytelnika<sup>379</sup>. Wprowadzono tutaj różne odcienie szarości jako kolory pisma, dzięki czemu na każdej otwartej stronie przypomina się odbiorcy o szkatułkowej kompozycji wieloczęściowego zbioru. Każda strona z triadą semantyczną na zewnętrznym marginesie zawiera tytuł rozdziału, zapisany w kierunku pionowym wersalikami i jasnoszarym kolorem pisma, niewiele ciemniejszym od koloru papieru. Tytuł rozdziału staje się łącznikiem między tekstami, przypomina

„W manifeście *Typographical Topography* sugerował Themerson pewną »nawigacyjną« jakby koncepcję drukarstwa: kierowanie uwagi widza za pomocą punktów odniesienia, graficznych »znaków ostrzegawczych«, sugestywnych »kierunkowskazów«. Daleki był od wyłącznie dekoracyjnego rozumienia koncepcji książki, ale też i od użytkowej sztampy. Od projektanta oczekiwał, że będzie współtwórcą dzieła drukowanego, który nakierowuje myśl, prowadzi w ślad za autorem”. U. Czartoryska, *O słowach i obrazach*, „Projekt” 1983, nr 1, s. 54. Por. B. Śniecikowska, *Słowo – obraz – dźwięk*, s. 400.

<sup>378</sup> Ważną różnicą między wydaniem z 1989 roku a „tekstami wybranymi” z 1999 roku jest zmiana układu strony: w wydaniu „NOW-ej” wymiar pokątny znajduje się na górze sąsiadujących stron, a poniżej niego usytuowane są wiersz alfa (lewa) oraz funkcje (prawa). Ważnym punktem odniesienia staje się w tej wersji wymiar pokątny, nie alfa.

<sup>379</sup> Autorem opracowania redakcyjnego i typograficznego książki jest Jan Stolarczyk. W maszynopisie oddanym do korekty autorskiej (ATK, sygn. 52/17/2) istotna wydaje się uwaga redaktora Stolarczyka, który chciał, by zasadą estetyczną *Słojów zadrzewnych* była „powściągliwa elegancja”. Zamyśl ten bardzo spodobał się Karpowiczowi („Radość ogromna! Dziękuję”, ibidem).



o kompozycji całego tomu i związkach międzytekstowych<sup>380</sup>. Jednocześnie układają się one w opowieść opartą na biblijnej historii Chrystusa-Everymana – ów głęboko zakorzeniony w kulturze mit mocno spaja zbiór, będąc ramą dla jego poszczególnych części. Szarość podkreśla również zależności wewnątrz triady. Tym kolorem podano tytuł tekstu matki ze strony lewej, który powtarza się po prawej, tuż nad przyporządkowaną mu paralaksą<sup>381</sup>. Tekstowi matce towarzyszy dwukropek (po lewej oraz po prawej, gdzie tytuł jest „odbitą”), akcentujący jego zależność od paralaksy<sup>382</sup>. Trzeba podkreślić, że podobne wyróżniki nie pojawiły się w *Odwróconym świetle* (być może z uwagi na ograniczone możliwości techniczne). Operowanie różnymi kolorami pisma w tomie trzecim *Dzieł zebranych*<sup>383</sup> pojawia się jedynie w postaci powtórnego na stronie prawej tytułu tekstu matki – w kolorze szarym, zniknęły już tytuły rozdziałów na marginesach. Zachowano tam jednak stałą od 1972 roku praktykę wy-

<sup>380</sup> Pomysł Karpowicza wydaje się realizować założenia Strzemińskiego dotyczące hierarchizacji i wyróżniania różnych grup tekstu: „Po dokonaniu podziału tekstu na grupy znaczeniowe należy podkreślić każdą z tych grup przez dobór dla niej odpowiedniego kroju i formatu czcionek. Dla przejrzystości druku nie powinien on zawierać takich grup więcej niż 5 i mniej niż 3. [...] konieczność graficznego wyodrębnienia każdej z grup treści powoduje zwracanie się do systemu kontrastów, jaki stanowi wspólne podłoże większości kierunków plastyki nowoczesnej”. W. Strzemiński, op. cit., s. 277.

<sup>381</sup> Por. „[...] aby wzmocnić, optycznie, jedność »tekstu-matki« z paralaksami, proponuję powtarzanie tytułu wiodących tekstów dawnych, nad paralaksami, redukując jego [zapewne: koloru – K. G.-P.] intensywność” (ATK, sygn. 52/17/2). Por. „Powierzchnia druku nie jest dla nas obecnie tylko powierzchnią zadrukowaną, lecz pewnym zagęszczeniem koloru drukarskiego, osiągniętym przez kształt i wielkość czcionek, ich grubość i wzajemną odległość. Przez skonstruowanie natężenia koloru drukarskiego uzyskujemy większe napięcie formy”. W. Strzemiński, op. cit., s. 167. Por. także: B. Śniecikowska, *Słowo – obraz – dźwięk*, s. 291.

<sup>382</sup> W korekcie autorskiej Karpowicz uzasadniał konieczność obecności dwukropka w tym miejscu: „tytuł [tj. oryginał] przedłuża swoje ramiona na paralaksy [tj. kalki i kopie]”; „ten dwukropek jest tu ważny: mówi, że to, co nastąpi, będzie rozwinięciem wiodącego [...] tytułu” (ATK, sygn. 52/17/2). Autor zamianowanie stosuje pojęcia „tytuł” i „oryginał” oraz „kopia/kalka” i „paralaksa”. Jeszcze bardziej zaciemnia to w miarę ustalony już, jakby się zdawało, krajobraz genealogiczny poezji Karpowicza.

<sup>383</sup> T. Karpowicz, *Dzieła zebrane*, t. 3.

różniania poszczególnych gatunków autorskich za pomocą różnej wielkości liter – tytuły tekstów matek, paralaks oraz oryginałów są pisane zawsze małymi literami i kursywą, pozostałe tytuły (kopii artystycznych, kalk logicznych i wymiarów pokątnych) – wersalikami i pismem prostym.

Chciałabym teraz pochylić się nad jedną, wybraną triadą z tomu *Słoje zadrzewne*, której podstawą jest słynny *Rozkład jazdy* (pierwodruk *W imię znaczenia*), dobrze zadomowiony w podręcznikach poetyki i historii literatury. W *Słojach zadrzewnych* Karpowicz czyta własny tekst po latach i odpowiada na niego paralaksą *Jeremiasz z makulatury*<sup>384</sup>. Odnoszenie się autora do innych własnych tekstów, np. za pomocą cytatu lub aluzji, nie jest oczywiście nowym zjawiskiem, jednak u Karpowicza zależność tekstów jest wyrażona w oryginalny sposób przez ściśle przestrzegany schemat dwóch sąsiadujących stron oraz zróżnicowanie kolorów czcionki. Trzy późne tomy Karpowicza uruchamiają grę między otwartym a zamkniętym – otwarcie książki gwarantuje rozpoczęcie dialogu, jaki prowadzą skonfrontowane ze sobą teksty, a także ujrzenie ich (a)symetrycznych relacji inscenizowanej na jej stronach<sup>385</sup>. Zamknięcie książki z powrotem zbliża teksty, pieczętując ich organiczne „zrośnięcie się” w planie całości.

rozłożono jazdę na konie i ludzi  
 potem na konie i siodła  
 potem na ludzi i hełmy  
 potem na pęciny chrapy i piszczele  
 rozłożono wszystko bardzo szczegółowo  
 to był dobrze pomyślany rozkład  
 bardzo długo rozkładano ręce

<sup>384</sup> Posługując się kategoriami Gérarda Genette’a, *Rozkład jazdy* można potraktować jako hipotekst, a *Jeremiasza z makulatury* jako hipertekst. Zob. G. Genette, op. cit., s. 317–366.

<sup>385</sup> Por. „Otwarta książka jest otwartym, rozkrojonym światem, wnętrzem rzeczywistości”. W. Kaliszewski, *Kamienna mowa Karpowicza*, „Więź” 2000, nr 4, s. 196.

teraz jazda taka stąd zabiera  
 spory kawał czasu i łąki  
 wszystko od tej jazdy się zabrało  
 rozłożystą nieruchomością<sup>386</sup>.

Wiersz *Rozkład jazdy* był już wielokrotnie interpretowany, dlatego ograniczę się do wskazania najważniejszych tropów interpretacyjnych. Dominantą tekstu wydaje się chwyt polisemii i skupia się w gruncie rzeczy na refleksji metajęzykowej, a jednocześnie przetwarza słownikowe hasła w dynamiczne obrazy poetyckie. Wedle jednej z możliwych lektur niebezpośrednio, bez przywołania historycznego konkretnego, odsyła do tragicznych wydarzeń XX wieku, jednak widać tu również ahistoryczną eksplorację pola semantycznego tytułowych słów: „rozkład” i „jazda”<sup>387</sup>. *Jeremiasz z makulatury*, paralaksa *Rozkładu jazdy*, już w tytule wprowadza dodatkowy kontekst – przenosi czytelnika na obszar refleksji związany z tradycją starotestamentową:

papierowe nasze pola  
 papierowe nasze zboże  
 papierowe nasze kłosa  
 papierowy nasz chleb  
 podpisany u góry żelazem

takie długie ich przeczytanie  
 takie długie na wskroś przewianie  
 takie długie ich wymawianie  
 jakby życia i śmierci razem

tylko ptak niepapierowy  
 przedziobuje nam serca i głowy  
 łuszcząc przez to nasz głód  
 ale chytrze nie kracze

<sup>386</sup> T. Karpowicz, *Rozkład jazdy*, s. 200.

<sup>387</sup> Zob. m.in. E. Balcerzan, *Która twarz była prawdziwa?*, 27–34; A. Falkiewicz, *Metafora metafor*; A. Świrsek, op. cit., s. 104.

papierowy świt się podnosi  
 w żadnym blasku nie zapisany  
 i z szelestu w nieznannej mowie  
 papierowi wychodzą oracze  
 ciał nie mają tylko miejsca na rany<sup>388</sup>.

*Księga Jeremiasza* funkcjonuje w kulturze m.in. jako tekst fundujący gatunek literacki zwany jeremiadą i stanowi źródło inspiracji dla takich gatunków, jak lament, tren czy żale<sup>389</sup>. Na poziomie formalnym tekst Karpowicza wykorzystuje pewne cechy gatunkowe lamentu. Opiera się w dużej mierze na paralelizmach i powtórzeniach, które mają uwypuklić narrację o nieszczęściu. Sporadycznie pojawiają się rymy (*niepapierowy – głowy, kracze – oracze, zapisany – rany*), które określilibyśmy jako dość pospolite, a także współbrzmienia (klauzule w drugiej strofie) i powtórzenia (epitet „papierowy”). Świadczy to o przyjęciu przez awangardowego poetę pewnego stylistycznego kostiumu, mogącego odsyłać do ogólnie pojętej poezji dawnej, operującej środkami tradycyjnie uznawanymi za środki poezjotwórcze. Wyraźny jest również ton skargi, który dominuje w wyznaniu podmiotu. Podmiotem jest tu bliżej nieokreślona, cierpiąca zbiorowość („ptak niepapierowy przedziobuje NAM serca i głowy”).

Wobec kontekstu dwóch wojen światowych, który w historii recepcji zdążył się już wpisać w pole interpretacyjne *Rozkładu jazdy*, odniesienie do skarg Jeremiasza w paralaksie wiersza z 1962 roku nie powinno dziwić. Karpowicz jednak już w tytule ujawnia swój ironiczny stosunek do tradycji. Jeremiasz w jego wierszu nie będzie starotestamentowym prorokiem, lecz postacią z makulatury, bohaterem fikcyjnym, o obniżonej randze, stanowiącym produkt kulturowego recyklingu. Dlatego też podmiot skarży się, że otaczający go świat – ściśle związany z uprawą roli (pola, zboże, kłosa, chleb), a więc aktywnością zupełnie przeciwną działaniom wojennym – wydaje się papierowy, a więc fikcyjny, obecny jedynie w postaci mar-

<sup>388</sup> T. Karpowicz, *Jeremiasz z makulatury*, SZ, s. 201.

<sup>389</sup> Bodaj najsłynniejszym powrotem do tego biblijnego gatunku po drugiej wojnie światowej jest wiersz Tadeusza Różewicza. Zob. T. Różewicz, *Lament*, w: idem, *Niepokój. Wybór wierszy z lat 1944–1984*, Warszawa 1995, s. 9.

tych słów na kartce papieru. Bezosobowy głos, który opowiadał nam o rozkładzie koni i ludzi, konfrontuje się tu z konkretnym głosem grupy, której w sytuacji zagrożenia pozostał jedynie „papierowy” chleb – fikcyjne *signifiant* bez rzeczywistego desygnatu. Jakkolwiek długo można by czytać i wymawiać słowa, nie staną się one ciałem. Jedynie cierpienie jest jak najbardziej realne i dotkliwe – w wierszu Karpowicza jego symbolem jest drapieżny ptak, który jako jedyny w tym świecie pozostaje „niepapierowy”<sup>390</sup>. Wszystko zostało podporządkowane logice wojny („chleb [...] podpisany u góry żelazem”), rozumianej tutaj jako żywioł pozbawiający świat jego realności, a urzeczywistniający cierpienie, które wcześniej wydawało się niewyobrażalne. Szczególnie uwydatniają tę zależność postaci „papierowych oraczy”, którym odebrano nie tylko tożsamość i ludzką godność, ale i cielesność, w wyniku czego zmienili się oni w „miejsca na rany”.

Usytuowanie tekstu matki oraz jego odbicia i paralaksy w Karpowiczowskim schemacie strony sprzęgają się z semantyką tych tekstów. Dzięki obecności interpretanta, jakim w odniesieniu do *Rozkładu jazdy* mogą być wydarzenia ostatniego stulecia czy też, ogólniej, wojna jako problem etyczny, *Jeremiasz z makulatury* zyskuje konkretniejszy kontekst, który być może pozostałby ukryty, gdyby ten tekst funkcjonował samodzielnie. Oba wiersze wydają się poruszać podobne problemy i ukazywać doświadczenie wojenne z dwóch, równie tragicznych perspektyw: w pierwszym przypadku – żołnierza, będącego jedynie trybikiem w bezlitosnej maszynie wojny, w drugim zaś – zwyczajnego człowieka, pragnącego powrotu normalności i godnego życia, czego najwyraźniejszym symbolem jest chleb. Operowanie przestrzenią strony umożliwia wzajemny dialog tekstów, wskazuje trop lektury i umiejscawia pojedyncze liryki

---

<sup>390</sup> „Papierowość” okazuje się w świecie poetyckim cechą jednoznacznie pejoratywną, budzącą skojarzenia z nieautentycznością, martwością, sztucznością. W tym sensie „papier” pozostaje w opozycji do „drzewa” i „lasu”. Por. „Drzewo, pojmowane jako istota żywa i istota życia, metonimia bujnej, rozwijającej się rzeczywistości, przeciwstawione zostaje papierowi i bibule, temu więc, co z niego powstaje i co odbiera mu prawdziwość, realność, co je zniekształca – słowu”. J. Grądział, op. cit., s. 104.

w szerszym kontekście kompozycyjnym i kulturowym. Zamieszczenie omawianej triady w rozdziale *Ukrzyżowanie*, którego tytuł dodatkowo pojawia się na zewnętrznym marginesie strony, podkreśla tematyczną spójność celowo zespolonych tekstów<sup>391</sup>. Świadczy również o tym, że autor *Słojów zadrzewnych* starał się umiejscawiać swe utwory w pewnej szeroko zakreślonej perspektywie i tradycji kulturowej.

Typograficzny kształt triad semantycznych zawartych w tomie z 1999 roku to oryginalny i bardzo specyficzny mariaż tradycji literackiej i awangardowego eksperymentu<sup>392</sup>. Zauważmy, że mimo daleko idącej inwencji genologicznej i wizualnej *Słoje zadrzewne* pozostają tradycyjną książką, choć właściwie – ze względu na objętość, lekko pożółkły kolor papieru, klasyczne fonty szeryfowe oraz modernistyczny rodowód przekonania o tekstowej naturze świata – należałoby je nazwać „Księgą”<sup>393</sup>. Od abstrakcyjnej i utopijnej Mallarméańskiej Księgi odróżnia je jednak właśnie przywiązanie do konkretności – zarówno w warstwie semantycznej, jak i w obszarze opracowania graficznego książki. Na tym tle uzasadniona wydaje się teza Gutorowa, który twierdzi, że wielkość *Słojów zadrzewnych*

[...] z całą pewnością nie polega [...] na zdolności poety do abstrahowania od świata i konstruowania poezji rzekomo intelektualnej, chłodnej, akademickiej. Kolejne wiersze ciężą ku rzeczom, dokonują ich obrysu, zwracają się ku ich fakturze. Wbrew pozorom niewiele jest

<sup>391</sup> Czytelnik, przyzwyczajony do panującego w *Słojach zadrzewnych* porządku, chciałby być może tego rodzaju spójność obserwować w każdym przypadku, autor jednak zastawia na niego różnego rodzaju semantyczne pułapki. Pojawia się tu niebezpieczeństwo w postaci usilnego szukania porządku przez odbiorcę również w triadach pozbawionych tematycznej spójności.

<sup>392</sup> Por. „Tym samym wartości poetyckiej nabiera formalna rama poezji – chodzi przy tym nie tylko o grę przeciwstawionych sobie bądź wspierających się znaczeń; chodzi również o miejsce wiersza na stronie, o optyczną zależność pomiędzy poszczególnymi tekstami, o typograficzny układ książki”. J. Gutorow, *Przed mową i po słowie*, s. 56.

<sup>393</sup> Por. „W twórczości Karpowicza można się doszukać zafascynowania poezją konkretną i utworami z półki *carmen figuratum*. Architektura, zamknięcie w formie graficznej, matematyka, logika i fizyka sprzęgają się w tworze językowym tego literata-filozofa-doctusa”. J. Roszak, *Unieść*, s. 23.

w polskiej poezji poetów tak wyczulonych na materialność i mięśistość świata<sup>394</sup>.

Miłobędzka z kolei w tomach z dojrzałego okresu twórczości skłania się ku technikom, które pozwalają dziś ulokować jej twórczość w kręgu poezji konkretnej i wizualnej, co szczególnie widać w tomach *Wszystkowiersze*, *Przesuwanka* i *Dwanaście wierszy w kolorze*. Poetka operuje nie tylko przestrzenią strony, kontrastem bieli i czerni, lecz także kolorem i wielkością czcionki; czyni z książki obdarzony znaczeniem artefakt<sup>395</sup>. Nie bez znaczenia wydaje się doświadczenie poetki jako twórczyni sztuk teatralnych dla dzieci – konkret, materialność i doświadczenie zmysłowe odgrywają ogromną rolę w jej teatrze, stając się, podobnie jak w poezji, narzędziem poznania świata. Różnica polega na tym, że to, co poetka może bezpośrednio pokazać na scenie, w tekście musi przekazać za pomocą nieruchomych znaków na papierze: „Kluczem dla cielesności w tym oglądzie pozostaje »animacja«, której źródłem jest ciało poruszające przedmiotem i zarażające ten przedmiot życiem [...]. Takimi ożywianymi »zabawkami«, przedmiotami-ciałami, przedmiotami-ludźmi, są w jakimś sensie w poezji Miłobędzkiej same słowa”<sup>396</sup>.

Tom *Wszystkowiersze* to wejście w dialog z tradycją kaligramu i poezji konkretnej: oprócz omówionego wyżej *Wiersza róży* mamy tu [*Wiersz zamknięty*], składający się z samego tytułu i rzeczywiście

<sup>394</sup> J. Gutorow, *Przez chwilę*, s. 64.

<sup>395</sup> Zob. P. Bogalecki, *Niedorozmowy*, s. 417–504; J. Roszak, *Miłobczarnia*, s. 84–93. Zob. J. Krenz, *Za-pisanie, za-istnienie, za-czytanie*, W, s. 338–342. Kałuża pisze, że dla autorki *Anaglifów* tekst literacki jest „potencjalnym obiektem plastycznym”. A. Kałuża, *Krystyna Miłobędzka – aludzkie*, s. 187. Niektóre teksty z tomu *Wszystkowiersze*, np. *Wiersz z pociągu*, krytycy uznają za model poetyki konkretystycznej. Zob. A. Kremer, op. cit., s. 264–265. Kremer podkreśla, że na przykładzie tej twórczości widać, jak zmieniło się postrzeganie eksperymentalnych form książkowych – *Przesuwanka czy Dwanaście wierszy w kolorze* mają dziś status tomików poetyckich. Jako kontekst przywołuje tu także ideę wiersza-kartki oraz *standing poem* znanego z twórczości Iana Hamiltona Finlaya. Zob. ibidem, s. 269.

<sup>396</sup> J. Orska, *Ciało z klocków*, s. 270. Miłobędzka mówi o zainteresowaniu poezją konkretną, która „tworzy przedmioty ze słów”. K. Miłobędzka, T. Karpowicz, *29 pytań i odpowiedzi*, s. 131.

mieszczący się w granicach nawiasu kwadratowego, czy *Wiersz wróbel*, który „jednym ćwirrrr / trzyma się / tej kartki”. Miłobędzka zdaje się twierdzić, że pisanie poezji nie zasadza się na tworzeniu abstrakcyjnych pojęć, lecz na doświadczeniu zmysłowym – „wszystko-wiersz” ma być percypowany bezpośrednio, nie chce oznajmiać, lecz znaczyć samym sobą. Podobnie jak u autora *Odwróconego światła*, możemy tu mówić o kierowaniu lekturą, jednak o ile u Karłowicza główną rolę odgrywa autorskie „ja”, o tyle Miłobędzka wydaje się w większym stopniu skupiona na odbiorcy, który funkcjonuje w jej poezji nie tylko jako teoretyczna instancja, ale i jako partner literackiej gry<sup>397</sup>.

Chciałabym przyrzeć się bliżej scharakteryzowanej już od strony gatunkowej i typograficznej książce *Przesuwanka*, a konkretnie efektem autorskiej reinterpretacji tekstu, opublikowanego pierwotnie w tomie *Dom, pokarmy*<sup>398</sup>:

stąd tu  
 tu, nie tam  
 tam, gdzie jest  
 jest, gdzie był  
 był, gdzie będzie, bo  
 wszędzie dobrze, gdzie nas nie ma  
 nie ma nas tam  
 tam, nie tu!  
 tu, gdzie jesteśmy  
 jesteśmy, gdzieśmy byli  
 będziemy, gdzie byliśmy, synku – od ciebie chciałam zacząć nowymi  
 słowami, ale nie umiem<sup>399</sup>.

Można tu mówić o geście podobnym jak ten Karłowicza w *Słowach zadrzewnych*, tj. o autorskiej reinterpretacji, choć oczywiście w *Przesuwance* dzieje się to na mniejszą, może nawet minimalistycz-

<sup>397</sup> Por. w tym kontekście: Ł. Wróbel, „Hyle” i „noesis”. *Trzy międzywojenne koncepcje literatury stosowanej*, Toruń 2013, s. 123–143.

<sup>398</sup> Został także opublikowany w tomie z 1994 roku pt. *Przed wierszem. Zapisy dawne i nowe*.

<sup>399</sup> K. Miłobędzka, *Przesuwanka*, ZG, s. 106.



na skalę. Zasadnicza różnica polega też na tym, że poetka poddaje „obróbcę” ten sam tekst, poeta zmienia zaś kontekst uprzednio publikowanego wiersza przez dodanie nowego utworu (paralaksy). Zabieg różnicującego powtórzenia sugeruje konieczność rezygnacji z lektury linearnej. Jest charakterystyczny dla poezji konkretnej, ale także liberatury jako projektu literacko-graficznego stanowiącego zwrot w stronę lektury symultanicznej<sup>400</sup>. Wiersz staje się artefaktem, który da się odbierać tak jak dzieła sztuki wizualnej – za pomocą jednego spojrzenia. Można powiedzieć, że inaczej niż w przypadku tradycyjnych, linearnie czytanych tekstów utwór Miłobędzkiej dostarcza więcej niż jednego sposobu na dotarcie do tego etapu poznania dzieła literackiego, który byłby próbą jego całościowego uchwycenia, z uwzględnieniem następstwa fazowego i warstwowego<sup>401</sup>. *Przesuwankę* można czytać i oglądać dowolnie, a decyzja o przyjęciu jednego z możliwych modeli lektury (czy też wariantu następstwa fazowego) zależy od odbiorcy.

Zapis poetycki *Przesuwanka* w pierwotnej wersji miał postać wierszowaną, opierającą się na koncepcie łańcucha: określenie z klauzuli wersu zawsze pojawiało się w nagłosie wersu następnego. Podkreślono tak nieustanną zmianę miejsc i stanów, w jakich znajdował się podmiot, uczestnik owej gry nazwanej „przesuwanką”. W grze tej chodziłoby o złapanie na gorącym uczynku uciekającej terażniejszości, a punktem dojścia byłoby uświadomienie sobie paradoksalnej jednoczesności tego, co było, jest i będzie, mimo że zarazem zasadą gry (jak i życia) jest nieustanna zmienność i ruch. W 2003 roku Miłobędzka czyni z tekstu, o czym już pisałam, grę, ustala jej zasady i zaprasza do niej czytelnika. Zakończenie ujawnia sytuację liryczną: utwór można czytać jako zapis zabawy z dzieckiem, ale i jako rozbudowaną apostrofę matki do dziecka, w której przekazuje mu wiedzę o mechanizmach świata i istnienia. Wymiar gry możliwej do ciągłego odtwarzania przez każdego z nas zderza się tutaj z wymiarem osobistym i intymnym – tekst jest jednocześnie

<sup>400</sup> Por. Z. Fajfer, *Liberatura, czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009*, Kraków 2010; M. Dawidek-Gryglicka, op. cit., s. 61–114.

<sup>401</sup> Por. R. Ingarden, *Z teorii dzieła literackiego*, w: *Problemy teorii literatury*, red. H. Markiewicz, Wrocław 1967, s. 45–58.

śladem, wspomnieniem zabawy z dzieckiem, w tym również jej specyficznego, prywatnego języka. Dopiero zakończenie zapisu odsłania jeszcze jeden, metapoetycki wymiar – niewinna gra okazuje się skargą na własną bezsilność względem zadania opisanego świata, należącego i do matki, i do poetki<sup>402</sup>. Awangardystka przyznaje się do porażki, gdyż znalezienie „nowych słów” jest niezwykle trudne – nawet z pomocą dziecka, które uczy dorosłych widzieć rzeczywistość na nowo i na nowo ją nazywać.

W eksperymentalnej wersji z 2003 roku poetka różnicuje poszczególne słowa i ich zakresy semantyczne przez zapis bardzo małym, średnim i bardzo dużym rozmiarem pisma oraz gra za pomocą rozlokowania fragmentów tekstu na przestrzeni całej książki-harmonijki. W polu uwagi czytelnika znajdują się przede wszystkim fragmenty skrajne pod tym względem, a więc słowa „jest”, „był” oraz „tu” (bardzo duży rozmiar pisma), a także końcowa fraza: „ale nie umiem” (petit). Przez duży format liter słowa te stają się głównymi bohaterami tekstu. Krótkie, jednosylabowe, z których jedno jest zaimkiem (co charakterystyczne dla poetki językowych „drobin”), odsyłają ku dość szeroko zakrojonym znaczeniom. „Jest” wyznacza horyzont terażniejszości, która w czasie krótszym niż gest przeniesienia wzroku na sąsiednią stronę zmienia się w przeszłość: „był”<sup>403</sup>. Słowo „tu” uruchamia zaś problem zadomowienia się w świecie, oddzielenia siebie od rzeczywistości, wyznaczenia granic swojej egzystencji<sup>404</sup>. Konkretnie miejsce, o którym mowa, staje się jednocześnie soczewką skupiającą wszystkie inne miejsca, zatem dla poetki, któ-

<sup>402</sup> Miłobędzka to poetka, która objaśnia świat – poetka otwierająca swą poezję na życiowy konkret i prywatność zdaje się jednocześnie przełamywać w jakimś stopniu miłoszowski paradygmat „męskiego objaśniania świata”. Por. C. Miłosz, *Ojciec objaśnia*, w: idem, *Wiersze wszystkie*, s. 211–212.

<sup>403</sup> Operowanie wielkością pisma w przypadku tych dwóch słów wyznaczających horyzont terażniejszości i przeszłości przywodzi na myśl słynną *Klepsydrę* Stanisława Dróżdża, o której Aleksandra Kremer pisze, że to bodaj jedyny polski tomik poezji konkretystycznej. Zob. S. Dróżdż, *Klepsydra*, oprac. P. Rypson, Warszawa 1990. Por. A. Kremer, op. cit., s. 275–287.

<sup>404</sup> Zob. J. Grądziel-Wójcik, „Spróbuj zbudować dom ze słów”. O wierszach „niezamieszkanym” *Krystyny Miłobędzkiej*, MW, s. 21–34.

ra w swoich tekstach snuje refleksję nad zależnościami między mikro- i makroświatem, „tu” może oznaczać równie dobrze „wszędzie”.

Rytm łańcuchowych powiązań klauzuli z nagłosem wydaje się słabiej wyeksponowany niż w wersji pierwotnej. Możemy za to zdecydować o kolejności lektury. Dzięki temu gra uzyskuje dodatkowe warianty, a tekst staje się dynamiczny w sposób namacalny, widoczny. Nasz wzrok musi „łapać” rozrzucone po stronach słowa, które, jak się wydaje, najchętniej chciałyby uciec z ram książki i rozbiec się we wszystkich kierunkach. Czytelnik może na chwilę poczuć się jak poetka, próbująca z jednej strony uchwycić przemijającą chwilę, a z drugiej schwytać na czas właściwe słowo, które mogłoby o tej chwili opowiedzieć. W tekście pojawiają się dodatkowe pauzy – większe i mniejsze przestrzenie między słowami (jak między „jesteśmy” a „gdzieś byli” – na odległość całej strony), które stają się jeszcze jednym czynnikiem modulującym semantykę utworu. Tekst uzyskuje swoistą dynamikę przestrzenną i czasową, dzieje się w nim o wiele więcej niż w pierwotnej postaci. Ostatnie słowa: „ale nie umiem”, oznaczające przyznanie się do własnej słabości wobec zasad tej trudnej gry, w której nie ma wygranych i przegranych, zostały usytuowane „w kąciku” strony, w miejscu typowym dla marginaliów. Można to rozumieć jako gest autotematyczny – wyraz respektu wobec wymykających się słów, a jednocześnie fascynacji ich naturą, zdolności do podejmowania gry, którą można nazwać za Ezzą Poundem „tańcem intelektu między słowami”<sup>405</sup>.

Kontrapunktem dla rozważań na temat zabiegów typograficznych Karpowicza i Miłobędzkiej powinny być takie kategorie, jak poezja wizualna, poezja konkretna i książka artystyczna. Nie chcę tu rozstrzygać, na ile ich projekty wpisują się w definicje teoretyków, a jedynie wskazać te obszary refleksji nad związkami tekstu i obrazu, które wydają się w jakiś sposób użyteczne w lekturze tej poezji. Aleksandra Kremer wyraźnie rozgranicza pojęcia poezji konkretnej

---

<sup>405</sup> Logopea, czyli „taniec intelektu między słowami” („dance of the intellect among words”), stanowiła jeden z trzech (obok fanopei i melopei) komponentów programu poetyckiego autora *Cantos*. Zob. E. Pound, *ABC of Reading*, London 1991; M. Perloff, *The Dance of the Intellect. Studies in the Poetry of the Pound Tradition*, Evanston 1996.

i wizualnej, które niekiedy (zwłaszcza w neoawangardowej literaturze anglo-amerykańskiej) ulegają zatarciu – materiałem tej pierwszej pozostaje język, podczas gdy w przypadku drugiej na plan pierwszy wysuwa się obraz<sup>406</sup>. Jerzy Jarniewicz uznaje z kolei termin „poezja konkretna” za nadrzędny wobec tego, co nazywa „poezją wizualną” i „poezją dźwiękową”. Podobnie jednak jak Kremer, uznaje za istotę i wyznacznik poezji konkretnej uruchomienie przez poetę potencjału, jaki daje materialny wymiar tekstu. Jest to jego zdaniem „sztuka języka, w której słowo nie ukrywa swojej materialności, a przeciwnie – odsyła do siebie samego w swoim wymiarze dźwiękowym (poezja foniczna) lub graficznym (poezja wizualna)”<sup>407</sup>. Poetyka konkretystyczna według Kremera polega poza tym na przedstawieniu swojego własnego materiału; wyróżnia ją samozwrotność i metajęzykowość – desygnaty leksemów występujących w tekście same są w nim w jakiejś formie obecne, a tekst nazywa i problematyzuje właściwość języka, pisma i literatury, którą zwykliśmy nazywać literackością<sup>408</sup>. Dla obojga poetów istotnym punktem odniesienia byłby kontekst poezji konkretnej tworzonej przez Stanisława Dróżdża i jego koncepcji pojęciokształtów – warto pamiętać, że Dróżdż silnie inspirował się poetyką Karpowicza<sup>409</sup>.

Niektóre cechy poetyki konkretystycznej wymieniane przez Kremera wydają się relewantne dla projektów Karpowicza i Miłobędzkiej. Oprócz zabiegu tak mało już dziś nowatorskiego jak rezygnacja ze znaków interpunkcyjnych i rozróżnienia na wielkie i małe litery możemy tu mówić o redukcji jednostek leksykalnych lub całych wypowiedzi (oryginały w *Odwróconym świetle* i lapidarność *Gubionych*), o zapisie podkreślającym językową strukturę tekstu oraz o precyzyjnej konstrukcji i układzie tekstów w książce poetyckiej. Wypada również wspomnieć o wykorzystywaniu w kompozy-

<sup>406</sup> A. Kremer, op. cit., s. 11, 78–80. Por. także: T. Sławek, *Między literami. Szkice o poezji konkretnej*, Wrocław 1989.

<sup>407</sup> Zob. J. Jarniewicz, *Jabłko Picassa, czyli nieprzezroczyłość poezji konkretnej*, w: idem, *Od pieśni do skowytu*, s. 155. Por. A. Kremer, op. cit., s. 157.

<sup>408</sup> Zob. A. Kremer, op. cit., s. 113–114.

<sup>409</sup> Zob. ibidem, s. 255–298; S. Dróżdż, *pojęciokształty, poezja konkretna = concepti-forms, concrete poetry 1967–2003*, red. A. Przywara, Warszawa 2014.

cji tekstu zmatematyzowanych reguł (wszelkiego typu powtórzenia, inwersje, permutacje, operowanie symetrią oraz w przypadku Miłobędzkiej umieszczanie w tekście ideogramów czy szyfru)<sup>410</sup>. Według Kremer charakterystyczną cechą książki konkretystycznej jest spójność projektu wydawniczego i projektu literackiego, przy czym jej twórcy pozostają w obrębie szeroko pojętej kultury druku i sposobu myślenia o książce jako kodeksie<sup>411</sup>. Warto zauważyć, że Karpowicz nie wychodzi poza formę kodeksu, mimo że niektóre jego pomysły (zwłaszcza związane z geometrią) uruchamiają wyobraźnię czytelnika i dokonują uprzestrzennienia lektury, inspirując do myślenia o innych niż kodeks formach zaistnienia jego tekstów. Miłobędzka śmiało wkracza zaś w obszar myślenia o książce jako przedmiocie artystycznym – jej *Przesuwanka* oraz *Dwanaście wierszy w kolorze* zachęcają do lektury „kinetycznej”, opartej na ruchu i przemieszczeniu. W tym sensie mogą przypominać dziecięce zabawki (odpowiednio – harmonijka oraz pudełko z kolorowymi kartami do gry). Wprost zachęcają do odbierania tekstu wszystkimi zmysłami, do zabawy papierem, który nie tylko jest jego nośnikiem, lecz także staje się interpretowalnym przedmiotem, konkretem naładowanym treścią.

Książka artystyczna, o której pisał m.in. Piotr Rypson, to dzieło autonomiczne, powstające w wyniku ścisłej współpracy poety i grafika<sup>412</sup>. Inaczej niż w przypadku książki ilustrowanej, gdzie grafika pozostaje na osobnym, równoległym planie w stosunku do tekstu, książka artystyczna stwarza porozumienie między słowem a obrazem i w tym sensie – na przekór ścisłemu podziałowi sięgającemu tradycji Gottholda Ephraima Lessinga – pozwala doświadczać lektury w wymiarze zarówno czasowym (tekst), jak i przestrzennym

---

<sup>410</sup> Zob. A. Kremer, op. cit., s. 114.

<sup>411</sup> Zob. ibidem, s. 9–10. Inaczej podchodzą do książki twórcy liberatury, którzy poszerzają repertuar książkowych postaci o nowe formy i kształty. Zob. Z. Fajfer, *Liberatura, czyli literatura totalna*. Por. książki liberackie wydane w serii „Liberatura” przez wydawnictwo Ha!art. Roszak nazywa Karpowicza poetą protoliberackim. Por. J. Roszak, *Umieść*, s. 23; w kontekście Miłobędzkiej do literatury odwołują się Poprawa czy Jarzyna. Zob. A. Poprawa, *Wiersz, że wiersz*, s. 258–268; A. Jarzyna, *Wprowadzenie do post-koiné*, s. 39; eadem, *Post-koiné. Studia o nieantropocentrycznych językach (poetyckich)*, Łódź 2019.

<sup>412</sup> Zob. P. Rypson, *Książki i strony*, s. 11.

(obraz)<sup>413</sup>. O tak pomyślanych książkach, będących dziełem i poety, i projektanta, możemy mówić w przypadku *Słojów zadrzewnych* i *Odwróconego światła* Karpowicza oraz *Wszystkowiedzy*, *Przesuwanki* i *Dwunastu wierszy w kolorze* Miłobędzkiej. Tomy *W imię znaczenia*, a z pewnością trzyczęściowy *Spis z natury* można zaś uznać za interesujące przykłady książek ilustrowanych.

U Karpowicza i Miłobędzkiej słowo wypowiedziane w wierszu ma stać się słowem działającym, stwarzającym. Zjawiska językowe, typograficzne i należące do zagadnień poezji wizualnej i konkretnej, o których mówiłam powyżej, ukazują znamienne pęknięcie w obu awangardowych projektach. Czytelnik zauważa nieusuwalny „odstęp” między dążeniem do poszerzania możliwości słowa poetyckiego i stworzenia wiersza-rzeczy a wszystkim tym, co ludzkie, niedoskonałe, umiejscowione w czasie i przestrzeni, konkretne i doświadczone<sup>414</sup>. Za pomocą zabiegów wizualnych i typograficznych doświadczenie autora może spotkać się z doświadczeniem czytelnika, którego zaprasza się do gry, by w procesie lektury obdarzył tekst potencjałem swojej wyobraźni, wrażliwości, życiowych przeżyć. Rozważania na ten temat wykraczają poza zagadnienie materialności i sensualności tekstu – poeci powojennej awangardy zastanawiają się bowiem nad warunkami, celami i sprawczą mocą mówienia o rzeczywistości. To właśnie sfera egzystencji ironicznie podważa modernistyczne marzenie o Księdze, a co więcej, stanowi integralną część tej poezji, konstytuuje ją, czyni bardziej czytelną i bliższą odbiorcy<sup>415</sup>. Poziom ten może być jednak konsekwentnie ukrywany za zasłoną hermetycznych środków wyrazu (u Karpowicza) lub

<sup>413</sup> Zob. ibidem. Por. G. E. Lessing, *Laokoon, czyli O granicach malarstwa i poezji*, tłum. H. Zymon-Dębicki, oprac. M. Mencfel, Kraków 2012, s. 60–65.

<sup>414</sup> Por. „Przyboś mówił nawet z nostalgią o słowach wbitych w rzecz, jak strzała pierwotnego człowieka w zwierzynę”. J. Trznadel, *Poetycki spór o uniwersalia*, w: idem, *Płomień obdarzony rozumem. Poezja w poezji i poza poezją. Eseje*, Warszawa 1978, s. 223.

<sup>415</sup> R. Wellek, *Termin i pojęcie symbolizmu w literaturze światowej*, w: idem, *Pojęcia i problemy*, tłum. A. Jaraczewski, Warszawa 1979, s. 344–370; P. Rypson, *Książki i strony*, s. 6–8.

może pozostawiać w stanie potencjalności, w oczekiwaniu na Innego (u Miłobędzkiej)<sup>416</sup>.

---

<sup>416</sup> Por. „Język składa się ze znaków. Nie należy jednak zapominać, że znaki są rzeczami fizycznymi: śladami atramentu na papierze, okruszynami kredy na tablicy, falami głosowymi wytwarzanymi w ludzkich narządach mowy. Tym, co czyni je znakami, jest rola pośrednika, jaką odgrywają, występując między pewnym obiektem a użytkownikiem znaku, tj. człowiekiem”. H. Reichenbach, *Elementy logiki formalnej (fragmenty)*, w: *Logika i język. Studia z semiotyki logicznej*, wybór, tłum. i wstęp J. Pelc, Warszawa 1967, s. 8–9, cytaty zanotowane na fiszce: ATK, sygn. 160/17/1.





### ROZDZIAŁ 3

## Podmiot w projektach powojennej awangardy. Otwarcie na Innego

### Między depersonalizacją a autorskim śladem

Podrozdział będzie poświęcony podmiotowości w kontekście zakotwiczenia obu projektów poetyckich w materii życia i w egzystencjalnym doświadczeniu. Próba scharakteryzowania figur podmiotu obecnych w tej poezji może stanowić wstęp do dalszych badań – koncepcje podmiotu lirycznego w poezji obojga autorów oraz ustalenie możliwych zbieżności i różnic w tych koncepcjach wymagałyby głębszego namysłu i osobnego studium. Na uwagę zasługują z tego punktu widzenia nie tylko teksty literackie i autokomentarze, lecz także materiały archiwalne. Wydaje się, że w przypadku zarówno Karpowicza, jak i Miłobędzkiej mamy do czynienia z podmiotowością o charakterze atopicznym i niestałym. Figury podmiotu w ich twórczości lokują się między biegunami depersonalizacji i autorskiego śladu, dyspersji i integralności. Pozostajemy tu w tym obszarze refleksji o podmiocie, w którym ujawnia się świadomość kryzysu tej kategorii w drugiej połowie XX wieku i w którym obserwujemy rozmaite przeobrażenia w definiowaniu podmiotu<sup>417</sup>.

Dla dalszych rozważań użyteczne okaże się pojęcie podmiotu sylleptycznego – w odniesieniu do twórczości rozumianej jako projekt rozpięty między tekstowymi figuracjami sposobów funkcjonowania „ja” w świecie a doświadczeniem jednostki zanurzonej w zmiennym, dynamicznym i nie do końca poddającym się sym-

---

<sup>417</sup> Zob. A. Zawadzki, op. cit., s. 217–247. Por. R. Sendyka, *Od kultury „ja” do kultury „siebie”. O zwrotnych formach w projektach tożsamościowych*, Kraków 2015; K. Okopień, *Podmiot, czyli podrzutek*, „Teksty Drugie” 1991, nr 3, s. 58–74.

bolizacji nurcie życia<sup>418</sup>. Jak wskazywał Ryszard Nycz, „ja» sylleptyczne – mówiąc najprościej – to »ja«, które musi być rozumiane na dwa odmienne sposoby RÓWNOCZEŚNIE, a mianowicie jako prawdziwe i jako zmyślane, jako empiryczne i jako tekstowe, jako autentyczne i jako fikcyjno-powieściowe<sup>419</sup>. W konstrukcji tego rodzaju podmiotów zauważamy pewną podwójność, rozziew, wewnętrzną sprzeczność – podmiot sylleptyczny z jednej strony jest tworem tekstowym, którego natura pozostaje teoretyczna i abstrakcyjna, a tworzywem jest język, z drugiej strony ujawnia swoje egzystencjalne umocowanie w tym, że pozostaje on w relacji do bezpośredniego doświadczenia autora i jego tożsamości<sup>420</sup>. W przypadku Karpowicza i Miłobędzkiej zagadnienie konwergencji między żywiołem sztuki a żywiołem życia nie tylko pozostaje jednym z istotnych elementów prowadzonej w tekstach dyskusji o procesie pisania, lecz także oddziałuje na metody konstruowania podmiotu. Figura *syllipsis* do

<sup>418</sup> R. Nycz, *Tropy „ja”*, s. 7–27. Por. „Podmiot modernistyczny zostaje usytuowany między doświadczeniem chaotycznej materialności tego, co transcendentne, a kosmosem możliwych dyskursywnych matryc poznawczych, siatek pojęciowych. [...] Podmiot modernistyczny to byt, którego egzystencja jest problematyczna, którego spójność pozostaje w permanentnym kryzysie. Jako stworzenie biologiczne, cieleśnie ujmowana jednostka – zna i czuje swoją cielesność, materialność, swoje kruche biologiczne istnienie. Jako świadome indywiduum – jest podmiotem wyrażającym się w języku, zaś jego tożsamość jest nieredukowalnie uwarunkowana kulturowo, symbolicznie. Modernistyczne Ja [...] jest pozbawionym spójności punktem krzyżowania się *hylé* i *noesis*”. Ł. Wróbel, op. cit., s. 18–19. Autor cytowanej książki posługuje się arystotelesowskimi kategoriami *hylé* (materialność, „nagie” życie) i *noesis* (rozum, schematy myślowe).

<sup>419</sup> R. Nycz, *Tropy „ja”*, s. 22.

<sup>420</sup> Ibidem, s. 7–27. Nycz posługuje się pojęciem tropu, gdyż pozwala mu ono uwidocznić nieuchronny rozziew między „ja” wypowiadającym a „ja” wypowiadany, a w konsekwencji pokazać złożone modele podmiotowości w literaturze nowoczesnej: symbol, alegorię, ironię, wreszcie *syllipsis*. Symbolistyczny model podmiotowości zakłada, że w tekście mamy do czynienia z ewokacją „ja” rozumianego jako osobowość twórcza (przypadki m.in. Leśmiana i Przybosia). Alegoria ujmowana jako modernistyczna osobowość „wydrążona” (jak u Eliota), świadoma kryzysu, konstruuje swą tożsamość na nowo, powołuje do życia nowe mity, chociażby awangardowego konstruktora lub bricoleura. Ironiczny trop nowoczesnej podmiotowości wyrasta zaś z poczucia niespełnienia, przekonania o niemożności utopii i nieadekwatności języka, który – paradoksalnie – okazuje się w jakichkolwiek działaniach przedstawieniowych niezbędny.

pewnego stopnia pozwala uchwycić specyfikę podmiotu Karpowicza i podmiotu Miłobędzkiej – nie twierdzą jednak, że są to projekty wprost odpowiadające założeniom autora *Tropów „ja”* ani że jest to jedyny możliwy sposób ujęcia problemu podmiotowości u obojga twórców.

Idąc śladem rozważań autora *Tropów „ja”*, można stwierdzić, że Miłobędzka i Karpowicz wpisывaliby się w egzystencjalny wariant podmiotowości sylleptycznej, który Nycz określa jako „wielostronne powiązanie sztuki z porządkiem (i nieporządkiem) życia”<sup>421</sup>, aczkolwiek również sfera komizmu, czarnego humoru (Karpowicz) oraz dziecięcej zabawy (Miłobędzka) – nie dość dokładnie jeszcze zbadana u obojga autorów – pozwalałaby tu także mówić o wariacie ludycznym. Istotniejsze od jednoznacznych przyporządkowań wydaje się zwrócenie uwagi na to, że podmiot sylleptyczny stanowi swego rodzaju konstrukcję w ruchu i projekt o charakterze *work in progress*: „Tropy »ja« stawiane w tekście łączą się tu stopniowo w tropologiczną sieć, w której każdy ma sposobność wynalezienia i/lub odnalezienia własnej tożsamości, choć za dość wysoką cenę – uznania równocześnie: realnej mocy fikcji oraz fikcyjnego wymiaru rzeczywistości”<sup>422</sup>. Podmiot sylleptyczny godzi się z własną fragmentarycznością, słowo traci zaś swą autonomię, interferując z żywiołem egzystencji. W tym sensie twórczość może okazać się tym, co Nycz nazywa „pisanem sobą”. Koncepcja Nycza wydaje się pokrewna foucaultowskiej formule „sobąpisania”, w której sfera tekstu i sfera egzystencji nie są względem siebie opozycyjne, lecz pozostają w wzajemnym uwikłaniu<sup>423</sup>. Zarówno „sobąpisanie”, jak i sylleptyczną koncepcję podmiotu można uznać za sygnały „powrotu autora” w refleksji teoretycznej po dwudziestowiecznym kryzysie, jaki przeszły pojęcia „podmiot” i „autor” (barthesowska „śmierć autora”)<sup>424</sup>.

<sup>421</sup> Ibidem, s. 24.

<sup>422</sup> Ibidem.

<sup>423</sup> Por. M. Foucault, op. cit., s. 303–317. Jak wskazuje Andrzej Zawadzki, w koncepcji „sobąpisania” obserwujemy „konieczny i nieuchronny splot obu porządków: bycia sobą i pisania o sobie, tożsamości i opowieści o niej”. A. Zawadzki, op. cit., s. 243.

<sup>424</sup> Zob. M. Foucault, op. cit., s. 239–244.

O figurze *syллеpsis* w kontekście podmiotowości nowoczesnej pisze także Elżbieta Winiecka, odwołując się m.in. do rozpoznania Jacques'a Derridy i Michela Riffaterre'a<sup>425</sup>. Istota *syллеpsis*, tradycyjnie rozumianej jako trop retoryczny celowo naruszający semantyczną poprawność wypowiedzi, polegałaby na tym, że figura ta, eksponując ukrytą wieloznaczność tekstu, zawiesza możliwość wyboru między alternatywami, pozostawiając nas w przestrzeni nierozstrzygalnej, gdzie współistnieją elementy pozornie się wykluczające<sup>426</sup>. Podmiotowość sylleptyczna zasadza się na niewspółmierności słowa i rzeczy, fikcji i faktów<sup>427</sup>. Byłaby zatem „konstrukcją językową, dynamiczną i funkcjonalną, a także fragmentaryczną, tj. taką, której byt jest chwilowy i zmienny, ponieważ każdorazowo zawarty jest w wypowiedzi”, w rezultacie „ja” tekstowe i „ja” realne „tworzą się jednocześnie, powoływane do bytu samym aktem pisania”<sup>428</sup>. Badaczka mocno podkreśla językowy charakter podmiotowości sylleptycznej – „autor sylleptyczny” jawnie czyni z siebie podmiot literacki, a proces wypowiedzania przebiega równolegle z procesem konstytuowania się podmiotu. Ten ostatni tworzy i zagospodarowuje ową strefę pograniczną między literaturą a biografią, przy czym jest tworem dynamicznym i niestałym – niekiedy zbliża się w stronę fikcyjności, innym razem wprost przyznaje się do egzystencjalnego zakorzenienia. Nieziemna pozostaje jego wewnętrzna podwójność – niejako jednocześnie ujawnia się on w językowych konstrukcjach oraz w wypowiedziach zdradzających swe autobiograficzne umocowanie. Istotna zdaje się więc równoległość obu, pozornie opozycyjnych statusów podmiotu sylleptycznego – „ja” tekstowego i „ja” empirycznego (zmyślnego i prawdziwego, fikcjonalnego i autentycznego). Na tym tle pojawia się problem autobiograficzności tekstów opartych na

<sup>425</sup> E. Winiecka, *O sylleptyczności tekstu literackiego*, „Pamiętnik Literacki” 2004, z. 4, s. 137–157. Zob. także: eadem, *Białoszewski sylleptyczny*, Poznań 2006.

<sup>426</sup> Zob. ibidem, s. 137–139.

<sup>427</sup> Por. „*Syllepsis*, z jednej strony, odsłania więc fikcyjny wymiar prawdy literackiej, która opiera się zawsze na świadomości faktu, że zapis (*écriture*) oddala słowa od rzeczywistości, osłabia ich referencjalność, w zamian uwytatniając związki tekstu z innymi tekstami”. Ibidem, s. 140.

<sup>428</sup> Ibidem, s. 144.

takiej konstrukcji podmiotu – można tu mówić o autobiograficzności świadomej swego tekstowego i fikcjonalnego uwikłania<sup>429</sup>.

Sądzę, że z podobnymi, bardzo specyficznymi mechanizmami przenikania się sfery literackiej ze sferą autentycznego życia mamy do czynienia u Karpowicza i Miłobędzkiej. Obszary te nie funkcjonują jednak bezkonfliktowo, przeciwnie, to właśnie zasadnicza nie-spójność podmiotu mówiącego staje się źródłem wewnętrznych napięć, tekstowej wieloznaczności i nierozstrzygalności, ale stwarza także pole do gry z czytelnikiem, a stan zawieszenia między fikcją a realnym życiem oznacza nowe szanse interpretacyjne. W obu projektach powojennej awangardy ślady autobiograficzne przenikają się ze strategiami autotematycznymi<sup>430</sup>. Zagadnienie to – jedno z centralnych dla literatury modernizmu i wyznacznik jej samoświadomości – odnosimy tradycyjnie, za Arturem Sandauerem, do sztuki skupionej na sobie: formie, warstwie materialnej lub wewnętrznej treści oraz problematyzowaniu procesu jej powstawania czy przekształcania. Wiąże się ono ze strategiami literackiej parabazy, w któ-

---

<sup>429</sup> Ibidem, s. 157. Winiecka odnosi koncepcję podmiotowości sylleptycznej do paktu autobiograficznego Philippe'a Lejeune'a, wskazując na zasadniczy wyróżnik tego pojęcia: tożsamość nazwiska autora i pierwszoosobowego podmiotu. Kategoria *syllipsis* mieści natomiast wiele sytuacji mniej oczywistych i pogranicznych. Zob. ibidem, s. 156. Por. „Porozumienie, które między nimi [autorem a czytelnikiem – K. G.-P.] następuje, jest w zasadzie porozumieniem opartym na planowanym nieporozumieniu przejawiającym się w demaskowaniu iluzyjności referencjalności i autobiograficzności. Autobiograficzność, o jakiej tutaj mowa, dzieje się zawsze »sylleptycznie«, tzn. na przecięciu – jak powiedział Edward Balcerzan – »doświadczeń życiowych pisarza i jego artystycznych fantasmagorii«, realizuje się więc jako nieidentyczność stwarzająca pozory identyczności”. T. Dalasiński, *Syllipsis i sygnatura w poezji Adama Wiedemanna*, „Tekstura. Rocznik Filologiczno-Kulturoznawczy” 2013, t. 1, s. 147; cyt. za: E. Balcerzan, *Powracająca fala autobiografizmu*, w: idem, *Kręgi wtajemniczenia. Czytelnik – badacz – tłumacz – pisarz*, Kraków 1982, s. 385.

<sup>430</sup> Zob. A. Sandauer, *Poetyka autotematyczna*, w: *Samobójstwo Mitrydatesa*, s. 172–184. Por. J. Grądział-Wójcik, „*Perpetuum mobile*”, czyli kilka uwag o autotematyzmie, „Forum Poetyki” 2015, nr 12, s. 108–119; A. Waligóra, *Autotematyzm w poezji kobiet. Zarys problematyki (na przykładzie utworów Krystyny Miłobędzkiej i Joanny Mueller)*, w: *Formy (nie)obecności*, s. 197–208.

rych autor ujawnia się w tekście, podejmując refleksję nad własnym procesem twórczym<sup>431</sup>.

Konstrukcje podmiotu o charakterze sylleptycznym ujawniają swoje szczególne cechy w kontekście problemu podmiotowości w literackich projektach awangardowych, również powojennych. Tomasz Kunz w studium na temat poezji Tadeusza Różewicza wskazywał, że Różewiczowski podmiot ma znamiona podmiotu sylleptycznego – przede wszystkim dlatego, że jest to podmiot „dynamiczny i funkcjonalny”, nie zaś „statyczny i substancjalny”<sup>432</sup>. To podmiot *quasi*-empiryczny, którego dałoby się utożsamić z autorem, jednak jest to postać odindywidualizowana i anonimowa, zmienna i nieokreślona. *Syllepsis* ustanawia „interferencyjny, empiryczno-tekstowy status podmiotu, a jednocześnie uchyla go przed traktowaniem go w kategoriach zintegrowanej uobecniającej się w tekście jaźni”<sup>433</sup>. Magdalena Popiel, badając strategię autokreacji artysty awangardowego, posługuje się pojęciem narracji egzystencjalno-artystycznej<sup>434</sup>. Określenie to wydaje się korespondować z zarysowaną wyżej dynamiką funkcjonowania podmiotu sylleptycznego i warto je przywołać w kontekście twórczości poetyckiej Karpowicza i Miłobędzkiej, rozumianych jako specyficzne projekty lingwistyczne i egzystencjalne<sup>435</sup>. Poezja, której stawką są formalne nowatorstwo i epistemiczne ambicje, bywa traktowana przez oboje autorów jako performatyw-

<sup>431</sup> Por. „Autotematyzm czy autorefleksyjność literatury nowoczesnej nie jest jednak czymś, co oddziela – jak to się często powtarza – literaturę od rzeczywistości, lecz tym, co »powtarza«, jak trafnie sformułował to Irzykowski, »pierwiastek destrukcyjny, pewną autoanalizę, która leży w rzeczach samych – drugi cień, który rzucają rzeczy»”. M. P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna*, s. 32.

<sup>432</sup> Cyt. za: T. Kunz, „*Próba nowej całości*”. *Tadeusza Różewicza poetyka totalna*, „Przestrzenie Teorii” 2006, nr 6, s. 123.

<sup>433</sup> Zob. ibidem. Por. T. Kunz, *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury*, Kraków 2005, s. 123–167.

<sup>434</sup> Zob. M. Popiel, *Artysta awangardowy – między arcyłudzkiem a nieludzkim. Próba estetyki antropologicznej*, „Teksty Drugie” 2011, nr 6, s. 53. Por. eadem, *Świat artysty. Modernistyczne estetyki tworzenia*, Kraków 2018.

<sup>435</sup> Karpowicz posługuje się sugestywnym w tym kontekście określeniem odnoszącym się do sfery przenikania się literatury i życia: „unizm bycia i tworzenia”. T. Karpowicz, *Każde dzieło sztuki*, s. 67.

na gra, otwarty projekt czy też laboratorium form, w którym „pisanie sobą” okazuje się trudnym, ale niezbywalnym warunkiem autentyczności twórcy<sup>436</sup>. Zasadą gry pozostają niestabilność i dyspersja, skutkujące prowadzeniem nieustannych renegotjacji między różnymi formami podmiotowości. Karpowicz zastanawia się, czym byłaby, jakkolwiek pojęta, prawda o sobie<sup>437</sup>, Miłobędzka zмага się zaś z rimbaudowskim poczuciem bycia „nie-sobą”<sup>438</sup>. Mówimy tu zatem o ciągłym obmyślaniu siebie na nowo, ożywczych redefinicjach „ja” – zarówno jako tekstowego konstruktów, jak i autora zewnętrznego – idących w parze z zabiegami odnawiania języka. O podmiocie wewnętrznie niestałym, proteuszowym pisał również Adam Ważyk w *Dziwnej historii awangardy* – w kontekście fragmentaryzacji świata i utracenia przez jednostkę stabilności w świecie<sup>439</sup>. Zjawisko „ukrywania się” podmiotu i komplikowania jego relacji z tym, co tekstowe, a przede wszystkim z tym, co dotyczy autentycznego życia, nabrało w tym kontekście szczególnego znaczenia. Agnieszka Dauksza proponuje możliwość nowego odczytania projektów awangardowych o autobiograficznym i performatywnym potencjale, jeśli zrewidujemy uogólniające przekonanie o ich zdepersonalizowanym charakterze<sup>440</sup>. W tym kontekście podstawowa okazuje się rola języka jako siły odpowiedzialnej za alienację jednostki i uniemożliwiającej ewokację żywego doświadczenia, ale jednocześnie bezpośrednio kształtującej ludzkie bycie w świecie<sup>441</sup>.

Sądzę, że warto zapytać o parabatyczną grę w autokreację, jaką prowadzą bohaterowie tej książki – wydaje się, że mamy tu do czynienia z sytuacją, w której „awangardowa wizja artysty wysuwa na

<sup>436</sup> R. Nycz, *Tropy „ja”*, s. 24.

<sup>437</sup> Por. „kiedy będę umierał chciałbym / by de la tour pochylił się / nade mną ze swoją świecą / niech ona rozjaśni tę część mojej / twarzy która była prawdziwa / / lecz nikt nie mógł jej dojrzeć / w ciemnościach”. T. Karpowicz, *Non omnis moriar*, SZ, s. 237.

<sup>438</sup> Por. „nie mogę się przyzwyczaić do tej która usiłuje być mną”. K. Miłobędzka, *kurtyna...*, s. 171.

<sup>439</sup> A. Ważyk, *Dziwna historia awangardy*, Warszawa 1976, s. 80.

<sup>440</sup> Por. A. Dauksza, op. cit., s. 42.

<sup>441</sup> Por. E. Winiecka, *Z wnętrza dystansu*, s. 9.

plan pierwszy osobę samostwarzającego się sprawy<sup>442</sup>. U Karpowicza i Miłobędzkiej obserwujemy tekstowe strategie zakrywania i odkrywania tożsamości podmiotu oraz komplikowanie zależności między sylwetką realnego autora lub autorki a ich tekstowymi figurami. Problem podmiotowości w twórczości poetyckiej tych autorów nie został poddany głębszej analizie. Tutaj wskażę wybrane, ważniejsze stanowiska krytyków na ten temat, by w dalszej części przejść do zagadnienia obecności autorskiej sygnatury w tekście poetyckim.

Falkiewicz w posłowniu do *Słójów zadrzewnych* zwracał uwagę, że czytając utwory Karpowicza, pozornie zdepersonalizowane, powinniśmy pozostać uważni na ślady tego, co osobiste. Liczne aluzje w późnej poezji tego autora nie pochodzą bowiem jedynie z rezerwuaru szeroko pojętej kultury, lecz odnoszą się także – choć dość dyskretnie – do biografii autora:

Zdezorientowanemu czytelnikowi chciałbym tylko zwrócić uwagę na rysy znajome. [...] To wszystko w tekstach, co na pewno nie jest tylko kulturą, a co wynika z indywidualnej biografii [...]. Jego bezkompromisowy stosunek do Rosji i Rosjan. [...] Jego zainteresowanie roślinami i wegetacją – niewątpliwy ślad rodzinnego domu na wsi i ogrodu uprawianego dzisiaj w Oak Park [...]. Bóg Ojciec, ojcostwo... ale także własny ojciec obecny w tych wierszach [...]. Rozrodczość, Wielka Matka... ale również ta matka [...]. A kiedy rzecz rozważy się od tej strony, rysy tego świata stają się tak klarowne, tak w istocie proste, że zaprezentowany tutaj aparat krytyczny wyda się niestosowny [...]<sup>443</sup>.

Zdaniem Falkiewicza granice wyrażalności i granice rozumienia poezji – także tej „niemożliwej” – są wyznaczone przez granice, jakie narzuca własne „ja”. Odkrycie tych śladów pozwoliłoby znaleźć miejsca, w których „synteza mowy” okazuje się umocowana w empirycznej rzeczywistości i bezpośrednim doświadczeniu jednostki,

<sup>442</sup> M. Popiel, *Artysta awangardowy*, s. 67.

<sup>443</sup> A. Falkiewicz, „Dlaczego uparteś się”, s. 341. Por. *Nieobliczalny rozrzut czytania*, s. 44–45. W tej rozmowie Miłobędzka również jest skłonna widzieć w niektórych tekstach Karpowicza (np. w wierszu *Trudny las*) echa osobistego przeżycia, ślad subiektywnego i właściwego konkretnej jednostce oglądu świata. Por. M. Kokoszka, *Amerykańskie Wilno*, s. 142.



a przez to może stać się bliższa odbiorcy<sup>444</sup>. Mackiewicz z kolei uznaje odniesienia autobiograficzne za jeden z konstytutywnych elementów Karpowiczowskiego projektu literackiego<sup>445</sup>. Do tak zorientowanej lektury skłaniają niektóre wypowiedzi poety, choć podobne wnioski trudno byłoby wyciągnąć tylko na podstawie tekstów poetyckich – jak przypomina Balcerzan, Karpowicz podkreślał katartyczną i terapeutyczną funkcję pisania w obliczu choroby żony<sup>446</sup>. Kokoszka mówi o Karpowiczowskim „ja” jako „nieprzejrzystym dla samego siebie” i nazywa podmiotem autokreatywnym, który pozostaje krytyczny wobec kartezyjańskiego modelu „ja” i uznaje twórczość artystyczną za sposób na poznanie i wykreowanie siebie; to również podmiot procesualny i w ciągłym ruchu<sup>447</sup>. Winięcka z kolei zwraca uwagę na alienację „ja” i pisze o podmiocie autarkicznym u Karpowicza, polegającym wyłącznie na sobie, wewnętrznie niezależnym się od świata zewnętrznego<sup>448</sup>. Za takim ujęciem przemawia na pewno samoizolacja poety, świadome ukrywanie się przed światem za tzw. Okopami św. Trójcy, ale zauważmy, że programowe odosobnienie poety było istotną strategią autokreacyjną, miało stworzyć mit poety „osobnego”, ascety, dla którego dystans do świata warunkuje twórczość.

Krytycy zwracają uwagę, że w *Odwróconym świetle* próżno szukać śladów liryki bezpośredniej<sup>449</sup>. Inaczej widzi to Winięcka – poe-

<sup>444</sup> Falkiewicz mówi o tym również w innym miejscu: „[...] co wrażliwsi czytelnicy tych wierszy rozpoznają z łatwością, za nowatorstwem środków wyrazów ukryte, najprostsze wzruszenia: dom dzieciństwa, Ziemię Wileńską, życie rodzinne [...]”. A. Falkiewicz, *Metafora metafor*.

<sup>445</sup> Zob. P. Mackiewicz, *W oku umarłego ptaka*, s. 237.

<sup>446</sup> Por. „W rozmowach ze mną bez oporów ujawniał autobiograficzne źródła wierszy. W czasie naszego ostatniego spotkania wskazał *Poradnik zabijania bólu* jako zapis cierpienia śmiertelnie chorej na raka Maryli”. *Opowieści herosa*. Por. wypowiedź Miłobędzkiej: „Po jej śmierci Tymeek się rozsywał. [...] Zrezygnował ze wszystkiego, a trzymała go tylko jej obecność... Może gdzieś tu jest odstęp między Karpowiczem znanym prywatnie a Karpowiczem znanym oficjalnie”. *W cieniu czarnoksiężnika*, s. 137.

<sup>447</sup> Zob. M. Kokoszka, *Antologia niemożliwa*, s. 121.

<sup>448</sup> Zob. E. Winięcka, *Z wnętrza dystansu*, s. 217–280.

<sup>449</sup> Zob. A. Falkiewicz, *O nieprzeczytaniu*, w: „*Kres logocentryzmu*” i jego kulturowe konsekwencje, red. E. Winięcka, M. Larek, Poznań 2009, s. 208.

ta często posługuje się pierwszą osobą liczby mnogiej i licznymi apostrofami, sugerującymi nawiązanie dialogu z jakimś tekstowym „ty”, co kieruje teksty Karpowicza ku uchwytnej ludzkiej rzeczywistości<sup>450</sup>. Również Małczyński mówi o autobiograficznym wymiarze jego późnej poezji, choć zaznacza, że całościowe zgłębienie tego zagadnienia wydaje się nadzwyczaj trudne ze względu na objętość i znaczeniową „gęstość” dzieła<sup>451</sup>. Nie sądzę jednak, by do omówienia niektórych aspektów autobiograficzności u Karpowicza konieczna była interpretacja obejmująca wielki korpus tekstów – zważywszy na zmienny i otwarty charakter figur podmiotu w tej poezji. Łukasiewicz mówi o „konstrukcji autobiograficznej” i „wieloaspektowym obrazie osoby kreatora”<sup>452</sup>. Strategia konstruktywisty ujawniałaby się więc nie tylko w kompozycyjnej czy genologicznej inwencji, ale także w zakresie podmiotowości. Wskazuje też, że dzięki zasadzie (a)symetrii to nie teksty odbijają się w sobie, lecz zwielokrotnione „ja”, choć nie ujawnia się bezpośrednio, przegląda się w swoich własnych odbiciach<sup>453</sup>. O roli konkretności pisze też Marian Stala: „Karpowicz dąży do zbudowania autonomicznego języka poetyckiego, [...] ale w jego poemacie znaleźć można zdumiewająco dużo odwołań do konkretnego doświadczenia egzystencjalnego i historycznego”<sup>454</sup>. Tadeusz Skutnik z kolei wprost mówi o tomie Karpowicza z 1972 roku jako o poetyckim pamiętniku, sięgając do Cypriana Norwida i Jamesa Joyce’a<sup>455</sup>. Badacze stosują zatem w odniesieniu do figur podmiotu u Karpowicza różne określenia i kategorie, jednak kwestia autobiograficznych śladów jest obecna w opracowaniach. Warto też przytoczyć zdanie

<sup>450</sup> E. Winiecka, „Kocham tę rzeczywistość”, s. 74–75.

<sup>451</sup> Zob. B. Małczyński, *Rozwiązywanie tekstów*, s. 165. Por. J. Łukasiewicz, *Symetrie Karpowicza*.

<sup>452</sup> *Zapanować nad tym żywiołem*, s. 28.

<sup>453</sup> Por. „[...] poeta-kreator i jednocześnie podmiot utworu chce na tej właśnie »rozkładówce« zbudować segment spójnej w sobie całości, który będzie pasować do innych segmentów – słojów zadrzewnych”. J. Łukasiewicz, *Symetrie Karpowicza*.

<sup>454</sup> M. Stala, *Rozwiązywanie świata*, s. 193.

<sup>455</sup> Por. „Może *Odwrócone światło* jest właśnie pamiętnikiem [...], »w siebie pochylonym«? Albo i *Pamiętnikiem artysty z czasów młodości*?”. T. Skutnik, *Przerzutnie*, „Nowy Wyraz” 1974, nr 6–7, s. 226.

Franka Kujawinskiego, przyjaciela poety, który podkreśla ów specyficzny splot pisania z prawdziwym życiem: „Integrował tożsamość poety i człowieka. By egzystować jako człowiek, by egzystować w ogóle, musiał spełniać się jako poeta. To, zdaje mi się, wyjaśnia zarówno jego wewnętrzną siłę przez długie lata i jego umieranie pod koniec życia. Zmarł samotnie, ponieważ nie mógł już dłużej być poetą”<sup>456</sup>.

Badaczy poezji Miłobędzkiej interesują momenty ujawnienia się podmiotu<sup>457</sup>. Jednak wczesne zapisy autorki *Pokrewnych* wydają się mocno zdepersonalizowane, ale paradoksalnie, na co wskazywał Gutorow: „W debiutanckich *Anaglifach* uderza nieobecność mówiącej, która skrywa się za światem i pozwala mu mówić w swoim imieniu. [...] W tomie dominuje forma bezosobowa, choć przecież wyraźnie mamy do czynienia z wierszami osobistymi”<sup>458</sup>. Miłobędzka jest „pisarką osobistą i osobną, głoszącą wyższość rzeczywistości i percepcji nad doświadczacą [...] jaźnią”<sup>459</sup>, a więc dochodzi tu do przemodelowania relacji między podmiotem a przedmiotem<sup>460</sup>. Rozmywanie granic „ja” i „świata”, którego ów podmiot czuje się integralną częścią, niekoniecznie musi wiązać się z usunięciem śladów własnej tożsamości. Przeciwnie, niekiedy są one aż nadto widoczne, zwłaszcza gdy w tekstach pojawiają się postaci bliskich. Marcin Malczewski wskazuje na zakorzenienie podmiotu Miłobędzkiej w sferze konkretności, prywatności i życiowego doświadczenia, podkreślając, że odznacza się on dość silną kondycją<sup>461</sup>. Inaczej ujmując to Winiecka, dla której podmiotowość Miłobędzkiej jest „rozproszona, roztrąta na pył w patrzeniu i pisaniu”<sup>462</sup> – stanowisko to wydaje się uzasadnione w świetle powyższych uwag o świadomym zacieraniu granic

<sup>456</sup> F. Kujawinski, *Noc nadchodzi*, s. 174.

<sup>457</sup> Por. np. A. Kałuża, *Prezentacje Ja*, s. 105–113.

<sup>458</sup> J. Gutorow, *Miłobędzka – powrót?*, s. 129.

<sup>459</sup> *Ibidem*.

<sup>460</sup> Por. „Wielkość jej poezji polega właśnie na darze wychodzenia poza siebie, kwestionowania własnej tożsamości, zacierania śladów prowadzących z powrotem do siebie – przed innymi i przed samą sobą”. *Ibidem*, s. 131.

<sup>461</sup> Zob. M. Malczewski, *Krystyna Miłobędzka: wychodzenie z cienia*, W, s. 422.

<sup>462</sup> E. Winiecka, *Przeczytać niezapisane*, s. 47.

między podmiotem a przedmiotem w tej poezji. Kałuża dostrzega w konstrukcji podmiotu sprzeczność – pozornie wydaje się on bliski modernistycznemu podmiotowi zdepersonalizowanemu, ale „ja” Miłobędzkiej okazuje się słabe: „Jej dążenie do zlikwidowania poczucia separacji nie ma nic wspólnego z pragnieniem czy też przymusem anonimowości, uniwersalności oraz zakwestionowaniem zaimka Ja na wszystkich frontach wiersza. Pomniejszenie potęgi ja służy raczej manifestacji solidarności z wszystkim, co żyje”<sup>463</sup>. Tak poetka uzyskuje to, co Kałuża nazywa „efektem »widzialności« świata”, co pozwala na zmniejszenie dystansu i ostateczne powiązanie twórczości ze sferą życia<sup>464</sup>. Głównym punktem spornym pozostaje zatem to, czy mamy do czynienia z podmiotowością silną, zaznaczoną w tekście i będącą pod wpływem tożsamości autorki, czy też podmiot ten jest raczej słaby, niestabilny i zmienny, a jego ślady w tekście – fragmentaryczne i niespójne.

Dla poetki kwestia płci podmiotu jej poezji pozostaje drugorzędna i właściwie nieobecna w polu jej refleksji<sup>465</sup>. Badacze jednak coraz częściej poruszają ten niejednoznaczny problem<sup>466</sup>. Teza o „kobiecy” podmiocie byłaby motywowana obecnością motywów macierzyństwa, płodności czy porodu, a także postawą czułości i empatii wobec doświadczanego świata. Anna Legeżyńska proponuje pojęcie lingwizmu kobiecego, choć przyznaje, że gramatycznie żeński podmiot rzadko ma nacechowanie płciowe, dlatego ostatecznie skłania się ku kategorii *sylllepsis*<sup>467</sup>. Aleksandra Czyżak twierdzi, że mamy tu do czynienia z podmiotem esencjalnym, „wyrzuciście i nieredukowalnie” kobiecym<sup>468</sup>. Joanna Giza-Stępień idzie natomiast w stronę

<sup>463</sup> A. Kałuża, *Prezentacje Ja*, s. 113.

<sup>464</sup> Zob. ibidem, s. 106. Badaczka mówi o „antyindywidualnych” rysach podmiotu Miłobędzkiej.

<sup>465</sup> Por. „Nigdy nie pomyślałam, że to, co zapisuję, zapisuje kobieta”. *Wszystko mi się gubi*, W, s. 682.

<sup>466</sup> Złożoność i niejednoznaczność, a może nawet nierozstrzygalność tego problemu obrazuje referat Krzysztofa Hoffmanna, o którym autor mówi, że jest „opisem wielostopniowej porażki”. Zob. K. Hoffmann, *Miłobędzkiej wynajdywanie płci*, s. 255–266.

<sup>467</sup> Zob. A. Legeżyńska, „*Lingua defectiva*”, s. 447–448.

<sup>468</sup> Zob. A. Czyżak, *Po-zbierane niepokoje – przemiana i przemijanie*, MW, s. 157.

hybrydyczności<sup>469</sup>. Z pewnością somatyczność i sensualność to sfery, w których podmiot może, jak twierdzi Kałuża, najwyraźniej zamaniestować swoją niestałość i procesualność<sup>470</sup>. Sądzę jednak, że trudno w ogóle mówić o bardziej „żeńskich” lub „męskich” właściwościach podmiotu literackiego, a na pewno niesie to ze sobą ryzyko uproszczeń złożonych mechanizmów konstruowania podmiotu, które wykraczają poza ostrą opozycję męskości i żeńskości, ujawniając za każdym razem swe cechy indywidualne i swoiste<sup>471</sup>.

Przyjrę się teraz bliżej dwóm tekstom, które na tym tle wydają się istotne ze względu na obecność sygnatury autorskiej – o obu już wspominałam. U Karpowicza jest to umieszczony na okładce *Słów zadrzewnych* kolaż biograficzno-poetycki<sup>472</sup>. Należy do niego portret autora na przedniej stronie w formie grafiki przypominającej negatyw zdjęcia i niejako zastępującej właściwy wizerunek poety<sup>473</sup>. Oprócz tego pod tekstem, który omówię za chwilę, na tylnej stronie znajdziemy kopię odręcznego podpisu poety. Te trzy elementy tworzą swoistą literacko-graficzną kompozycję, która może odsyłać do tradycji emblematu. Ale to jednocześnie – po rozłożeniu obu stron okładki – jeszcze jedna triada semantyczna (grafika, tekst oraz podpis poety). Ten układ szczególnie, na prawach parady, wskazuje na niemożność oddzielenia życia od twórczości. Autorska sygnatura stanowi ślad obecności, tekstowe symulakrum jed-

<sup>469</sup> Por. „Jej »ja« liryczne, choć czasami używa form żeńskich, jest czymś w rodzaju hybrydy wszystkiego ze wszystkim. Nie ma identyfikowalnej płci, wieku, pochodzenia”. J. Giza-Stępień, *Przed wierszem, po krzyku, po-słowie?*, W, s. 201–202.

<sup>470</sup> *Ibidem*, s. 111.

<sup>471</sup> Zgadzam się w tej kwestii z Legeżyńską: „Gramatycznie żeński podmiot niekiedy konstytuuje się jako kobieta (np. matka), jednak najczęściej zarówno problematyka, jak i język utworów wydają się pozbawione płciowego i genderowego nacechowania. Poezja filozofująca na temat języka jest przede wszystkim projekcją nowoczesnej podmiotowości o charakterze sylleptycznym, a więc o »kobiecości« biologicznej niełatwo tu mówić”. A. Legeżyńska, „*Lingua defectiva*”, s. 447–448.

<sup>472</sup> Zob. M. Kokoszka, *Antologia niemożliwa*, s. 64–71.

<sup>473</sup> Zob. A. Skrendo, *Sygnatura Tadeusza Różewicza. Dwie interpretacje ze wstępem i postscriptum*, w: *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, red. E. Balcerzan, W. Bolecki, Warszawa 2000.

nostkowej egzystencji. Portret będący niedoskonałą, niewyraźną kopię przywodzi skojarzenia z maską pośmiertną, ale przede wszystkim symbolizuje i zapowiada sylleptyczny, niejednoznaczny charakter relacji, w jakich będą pozostawać podmiot tekstu i autor książki. Wskazuje też na tekstową (autorska reinterpretacja wierszy matek) i egzystencjalną (ślady rzeczywistego „ja” w tekście) grę między oryginalnym a powtórzonym. W tekstowym palimpseście, stanowiący silny odautorski sygnał, informacyjny, suchy ton biogramu spotyka się z pełnym emocji lirycznym wyznaniem, które można traktować jako swego rodzaju testament poety. Oba teksty przeplatają się ze sobą typograficznie, wyraźnie zazębiają się i zdają się nierozdzielne:

urodził się 15 grudnia 1921 roku we wsi zielona koło wilna  
*kiedy będę umierał chciałbym*  
 studia polonistyczne ukończył na uniwersytecie wrocławskim  
*by de la tour nachylił się*  
 uzyskując tytuł doktora nauk humanistycznych  
*nade mną ze swoją świecą*  
 wykładał na uniwersytetach wrocławskim monachijskim  
*niech ona rozjaśni tę część mojej*  
 regensburgskim i university of illinois at chicago  
*twarzą która była prawdziwa*  
 współredagował periodyki: nowe sygnały odra poezja  
*lecz nikt nie mógł jej dojrzeć*  
 obecnie jest konsultantem eksperymentalnego pisma zb  
*w ciemnościach i niech szepnie*  
 opublikował czternaście książek zawierających poezję dramat  
*nie zginając wbrew einsteinowi*  
 prozę i teorię literatury podporządkowaną filozofii  
*promienia pokazującego mi drogę*  
 tłumaczył poezję niemiecką rosyjską i serbską  
*ku pierwszemu z krzyży:*  
 był stypendystą la fondation pour une entraide intellectuelle  
*ciemności kryją ziemię*  
 européenne international writing program deutscher akademischer  
*i lud we śnie leży na boku*  
 austauschdienst – berliner künstlerprogramm pro helvetia  
*który musisz mu zostawić*

otrzymał nagrody fundacji Jurzykowskiego i dwukrotnie the illinois art council

*w ten sposób cały*

wyróżniony przez kraj odznaką: zasłużony dla kultury polskiej  
*nie umrzesz tylko na wskroś zginiesz*<sup>474</sup>.

Koncept palimpsestu mocno uwydatnia autotematyczny, oparty na motywach horacjańskich wymiar tego tekstu, a jednocześnie uruchamia lekturę autobiograficzną, pokazując splot życia jednostki z jej twórczością<sup>475</sup>. Zwróćmy uwagę na rozłożenie akcentów politycznych i instytucjonalnych w biogramie, a także na podkreślenie inspiracji filozoficznych poety.

Z nieco podobnym konceptem mamy do czynienia u Miłobędzkiej na okładce tomu *Po krzyku*, gdzie widzimy fotografię autorki oraz zapis:

Może  
 powinnam  
 postawić  
 tu kropkę.

Towarzyszy mu nazwisko autorki, choć podpis nie imituje pisma ręcznego. Właściwie podobnie w *Słowach zadrzewnych* można tu mówić o tekstowej triadzie składającej się z podpisu, tekstu oraz grafiki. Umieszczenie zdjęcia wzmacnia zakorzenienie sygnatury w rzeczywistości, stanowi ślad realnie istniejącej autorki<sup>476</sup>. Jak z kolei rozumieć owo krótkie zdanie, rozpisane na cztery jednozestrojowe wersy? Gest stawiania kropki odnosi się do aktu pisania, który wiąże się z doświadczeniem somatycznym, haptycznym. Oznacza też jednak symboliczne zakończenie czegoś, w tym przypadku dzieła (co nie dziwi na tylnej okładce książki). Można go interpretować jako wyraz zawahania autorki co do sensu dalszego pisania, a może też jako pół-

<sup>474</sup> SZ, czwarta strona okładki.

<sup>475</sup> Por. ATK, sygn. 163/17/2, w której mowa o obrazie Jana van Eycka pt. *Portret Tymoteusza* (antycznego muzyka).

<sup>476</sup> Zob. M. Malczewski, *Krystyna Miłobędzka: wychodzenie z cienia*, s. 422.

zartobliwe przyznanie się do tego, że jej zapisy nigdy nie będą adekwatnym portretem „ja” – być może więcej od nich jest w stanie powiedzieć wykonana z bliska czarno-biała fotografia, z którym tworzy on słowno-obrazową kompozycję. Z tego lakonicznego, autoironicznego tekstu wynikałoby, że wypowiedź poetkycka powinna zakończyć się symboliczną kropką, jeszcze zanim się rozpoczęła, gdyż poezja nigdy nie zastąpi obecności osoby, a nawet jej obrazowego odwzorowania w postaci fotografii<sup>477</sup>.

O istnieniu określonej relacji twórcy z dziełem można mówić w każdym przypadku, a tekst zawsze będzie nosić ślady autora<sup>478</sup>. Wydaje się jednak, że w odniesieniu do wybranych twórców owa więź z tekstem ma charakter szczególny – dla obojga z nich pisanie jest integralną i zasadniczą składową egzystencji, z niej wyrasta i do niej ostatecznie wraca. Dla badacza taka sytuacja niesie dużo możliwości, pod warunkiem respektowania suwerenności tekstu i nieograniczania się do kontekstów warunkowanych osobą autora<sup>479</sup>. Zagadnienie staje się tym ciekawsze, gdy uwzględnimy materiał archiwalny<sup>480</sup>. Przypadki dwojga poetów powojennej awan-

<sup>477</sup> Za kontekst do owej autorskiej sygnatury na okładce tomu *Po krzyku* – a także, w jakimś sensie, do niewyraźnej podobizny autora otwierającej *Słoję zadrzewne* – mogą posłużyć poniższe słowa poetki: „Mam taką szkolną fotografię, która została zrobiona zaraz po maturze. Dobiegłam w ostatniej chwili, już w czasie naświetlania. Jestem w jasnej smudze, z zamazaną twarzą. Wiem, że tam jestem, byłam, a jednocześnie mnie nie ma – jakby puste miejsce. Może właśnie taki powinien być mój portret?”. *W stronę Wschodu*, s. 180. Por. „Pisać więc to »ukazywać się«, wystawiać się na spójrzanie, przedkładać innym własne oblicze”. M. Foucault, op. cit., s. 314.

<sup>478</sup> Por. „To [...]”, co dzieje się z poetą podczas aktu twórczego (los poety), podlega zdeponowaniu w tekście. Stąd wspólnota natury tekstu i poety, ich – z pewnego punktu widzenia – izomorfizm, wspólnota struktury i losu”. W. N. Toporow, op. cit., s. 285. Semiotyk postulował stworzenie „poetyki twórczości”, komplementarnej wobec istniejącej już poetyki dzieła. Por. S. Jaworski, *Piszę, więc jestem. O procesie twórczym w literaturze*, Kraków 1993.

<sup>479</sup> Zob. W. N. Toporow, op. cit., s. 269.

<sup>480</sup> Por. M. Antoniuk, *Jak czytać stronę brulionu?*, s. 39–66; B. Shallcross, *Materialność i codzienna logosfera*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 334–348. Por. uwagi Cybulskiego, w których parafrazuje on stanowisko Jerome’a McGanna: „Na dzieło składają się wszystkie jego utrwalone wersje wraz z całym bagażem towarzyszących im kontekstów historycznych – jest więc ono niejednorodne, niestabilne



gardy to w tym kontekście, jak wspominałam, obszar dopiero czekający na odkrycie. Istotnymi z mojej perspektywy motywami autobiograficznymi, które ujawniają się w tekstach obojga autorów, są doświadczenia trudne bądź przełomowe, wyznaczające cezury egzystencji jednostki. Na twórczość Karpowicza w dużym stopniu wpłynęły przeżycia związane z doświadczeniem drugiej wojny światowej, a u Miłobędzkiej podobną wagę miała tragiczna śmierć ojca.

Karpowicz urodził się 15 grudnia 1921 roku we wsi Zielona niedaleko Wilna<sup>481</sup>. Każdy z tych faktów (rok urodzenia, pora roku, miejsce) zostaje bezpośrednio przywołany w dwóch poniższych tekstach:

wilk mego dzieciństwa przy którego  
ślepiach widzę prześwietlone wszystkie  
lasy świata  
żołdak zlizujący krew z bagnetu  
tak straszliwie jasną pod brzozą  
przyglądający się łąpczywie  
wilkowi

są przerażającymi dwoma knotami  
mojej pierwszej lampy co rodziła  
okrakiem nad śniegami wilna  
zamrożone kawałki  
światła  
a nad nimi pękał po dwóch stronach  
blasku niezrozumiały krzyk zza góry  
zamarzniętych płuc – uciekaj  
bo to cię wyjaśni<sup>482</sup>.

---

[...] i społecznie uwarunkowane. [...] dzieło to »zespół materialnych i socjo-historycznych zdarzeń«. Ł. Cybulski, op. cit., s. 38.

<sup>481</sup> Zob. J. Roszak, *W Zielonej Karpowicza*, „Odra” 2007, nr 4, s. 71–72.

<sup>482</sup> T. Karpowicz, *Niezrozumiały krzyk*, SZ, s. 262. Por. wiersz-kopię artystyczną pt. *Wilcza kantata* (s. 108). Zob. analiza tego tekstu w: B. Małczyński, *Rozwiązywanie tekstów*, s. 165–172.

w ostatnim wywiadzie na ziemi podał rok urodzenia: tysiąc  
dziewięćset dwadzieścia jeden

ale w niebie/piekle/czyśćcu to wszystko zmienił i do księgi  
wieczystej wpisał: zero zero zero zero: nagle lekko stało się  
bez liczb<sup>483</sup>.

Niewiele wiemy o wczesnym okresie życia autora *Trudnego lasu*. Autor podkreślał jednak wagę doświadczeń z dzieciństwa i wczesnej młodości spędzonej na Litwie<sup>484</sup>. To one miały w znaczącym stopniu ukształtować osobowość Karpowicza i jego postawę pełną upor, konsekwencji i odporności na przeciwności losu<sup>485</sup>. Rodzina poety doświadczyła powszechnych wówczas w tych okolicach biedy i głodu<sup>486</sup>. Na historii Karpowiczów odcisnęły się wydarzenia pierwszej i drugiej wojny światowej. Karpowicz jako dwudziestolatek uczestniczył w ruchu oporu, a trauma wojenna, jaka dotknęła jego rodzinę, pozostała w nim na zawsze – za jej ślad można uznać silną niechęć do wszelkich przejawów systemowej opresji, zwłaszcza do sowieckiego totalitaryzmu<sup>487</sup>. Jedno z najdotkliwszych wspomnień z tego

<sup>483</sup> T. Karpowicz, *Bez liczb*, SZ, s. 69. Por. z jednym z pseudocytatów, wypowiedzianym przez Pitagorasa (II): „podsumowując życie nie wolno używać liczb”. Ibidem, s. 269.

<sup>484</sup> Jednym z niewielu cennych źródeł na ten temat jest wywiad, którego poeta udzielił Stanisławowi Beresiewi. Zob. *Świat niemożliwy*, s. 10–11.

<sup>485</sup> Por. „Jestem często bliski załamania, ale z litewskim uporem brnę dalej”. T. Karpowicz, list z 21 lutego 1966 roku, HK, s. 111.

<sup>486</sup> Karpowicz traktował bycie literatem jako awans społeczny – mimo że niektórzy wytykali mu, że zadebiutował w czasach stalinowskich jako protegowany Aleksandra Maliszewskiego: „Ja pochodziłem z rodziny straszliwie biednej, sponiewieranej. Nędza była okropna, niewyobrażalna... Dzięki Maliszewskiemu dostąpiłem niebywałego dla mnie zaszczytu. On dostrzegł we mnie załatki na poetę. Ja wtedy nie wiedziałem nic o Związku Sowieckim, a marzyłem o sprawiedliwości społecznej. A Maliszewski był szlachetny człowiek, taki czysty socjalista. Wiedza o okropieństwach systemu dotarła do mnie później w 1945 roku”. Cyt. za: M. Spsychalski, [*Ktoś kiedyś powiedział*], s. 10.

<sup>487</sup> Zob. J. Roszak, *W Zielonej Karpowicza*, s. 71. Por. B. Małczyński, *Wstęp*, s. IX–XI. Mówi się nawet o szczególnej niechęci Karpowicza do Rosji. Pod koniec życia miała ona znaleźć swój wyraz w poemacie będącym gestem solidarności z Czechenami (*Za waszą wolność i naszą*, SZ, s. 311–324). Wydaje się jednak, że w tym i innych tekstach ma to szerszy wymiar – poeta ujmuje się za zbiorowościami

okresu stało się symbolicznym, a jednocześnie niewyraźnym obrazem:

[...] bomba niemieckiej Luftwaffe ugodziła w żłobek. Wiele dzieci, pomasakrowanych, zginęło. Ktoś pozbiierał rączki dzieci urwane przez bombę i położył je na prześcieradle przed ruiną żłobka. Było ich pięć i wszystkie prawe. To był dla mnie obraz-wstrząs. Metafora ślepego okrucieństwa wojny, moja „Guernica”. Na chwilę widziana. Ale nigdy z tego nie powstał dramat. Nawet wiersz. Żadne słowo nie mogło po-  
dołać temu obrazowi<sup>488</sup>.

W wierszu *Niezrozumiały krzyk* identyfikujemy frenetyczne obrazy, które dość jednoznacznie można kojarzyć z partyzanckimi walkami toczonymi w głębokich litewskich lasach. To jeden z niewielu tekstów, gdzie podmiot liryczny nie tylko daje sygnały pozwalające na utożsamienie go z autorem, lecz także bezpośrednio się ujawnia. Nie wiadomo do końca, z jakiej przestrzeni dobiega budzący grozę „niezrozumiały krzyk” – ze świata fizycznego („zza góry”) czy też z rzeczywistości onirycznej, zbudowanej z nietrwałej materii snu i pamięci, a może to jedynie echo głosu kogoś, kto życie tragicznie utracił („zza góry zamarzniętych płuc”). Imperatyw „uciekaj” w zakończeniu wiersza, następujący po tytułowym krzyku, można byłoby przeczytać nie tylko jako dramatyczną ucieczkę przed śmiercią, ale również w kontekście powojennego chaosu czy doświadczenia repatriacji, a więc wygnania z rodzinnego, lecz już nie własnego miejsca. Można go także traktować jako ślad swoistego *soliloquium* i zwrot o autotelicznym charakterze. W tym ujęciu podmiot – poeta namawiałby samego siebie do ucieczki z tej niepokojącej przestrzeni wspomnień po to, by owo bolesne miejsce w pamięci pozostało ukryte. Charakterystyczna wydaje się tu antynomia światła i ciemności – podmiot najbardziej lęka się „bycia wyjaśnionym”. Interpretacja z perspektywy metapoetyckiej podsuwałaby wniosek, że jed-

---

i jednostkami, które znalazły się pod dominacją silniejszych. Na łamach prasy Karpowicz zabierał też głos w sprawie niepodległości Litwy. Zob. T. Karpowicz, *Litwo! Ojczyzno moja!*..., „Odra” 2007, nr 4, s. 72–75.

<sup>488</sup> *Żeby uniknąć szaleństwa*, s. 17.

nym ze sposobów skutecznej ucieczki przed własną traumą jest świadoma hermetyzacja języka i usilne przesłanianie jej śladów za pomocą tego, co może być uznane za „ciemne”, niezrozumiałe – a więc warstwy piętrzących się metafor i obrazów czy zdepersonalizowanych fraz, redukujących emotywność.

Doświadczenie repatriacji było niewątpliwie jednym z najistotniejszych wydarzeń w życiu poety, który nieraz mówił o towarzyszącym mu przez lata poczuciu wykorzenia. Jan Stolarczyk twierdzi, że Karpowicz nigdzie nie mógł znaleźć miejsca, w którym czułby się u siebie – ani w powojennej Polsce, ani w Stanach Zjednoczonych. Gdy sugerowano mu powrót do kraju w późnych latach życia, odpowiadał: „Od czasu, gdy wygnali mnie z Wilna, jest mi zupełnie obojętne, gdzie mieszkam”<sup>489</sup>. Problem ten wydaje się istotny i bywał już niejednokrotnie podejmowany w kontekście twórczości innych autorów powojennych urodzonych na Kresach, lecz w kontekście Karpowicza czeka on jeszcze na rozwinięcie<sup>490</sup>. Z tego punktu widzenia na uwagę zasługują sądy Mackiewicza, który pisząc o przestrzeni miejskiej w *Żywych wymiarach*, podkreśla, że widać tutaj relację między potrzebą reinterpretacji przestrzeni, w której się mieszka (lub jedynie tymczasowo pomieszkuje), a pragnieniem samookreślenia się jako twórcy, ponownego zrozumienia własnej historii w kontekście burzliwych przemian dziejowych<sup>491</sup>. Kujawinski i Tabako akcentują wpływ wielokulturowości ziemi wileńskiej na twórczość Karpowicza, ale ich zdaniem bolesne doświadczenie utraty i odejścia tego zróżnicowanego, wielojęzycznego świata sprzed wojny mogło przesądzić o tym, że szczególnie w okresie amerykańskim Karpowicz dobrowolnie izolował się od środowiska literackiego i ograniczał krąg

<sup>489</sup> Cyt. za: *Piękny umysł*, s. 123.

<sup>490</sup> Por. w tym kontekście m.in. A. Zagajewski, *Jechać do Lwowa i inne wiersze*, Londyn 1985; T. Różycki, *Dwanaście stacji. Poemat*, Kraków 2004. Zob. także: A. Czabanowska-Wróbel, *Odnalezione mapy. Miłosz – Zagajewski – Różycki*, „Ruch Literacki” 2011, nr 3, s. 241–253.

<sup>491</sup> P. Mackiewicz, *W oku umarłego ptaka*, s. 231–253. Również Wojciech Browarny zwraca uwagę na echa akcji repatriacyjnej i procesu zasiedlania Ziemi Odzyskanych w twórczości autorów powojennych związanych z neoawangardą. Zob. W. Browarny, *Miasto, ciało, neoawangarda*, s. 21–33.

bliskich ludzi, szukając schronienia w sobie i w języku<sup>492</sup>. Co ciekawe, wątek repatriacji pojawia się także w biografii Miłobędzkiej, której rodzina pochodziła ze Lwowa<sup>493</sup>.

Anna Świrek zwróciła uwagę, że pierwsze doświadczenia poetyckie lingwistów ukształtowały się w czasie wojny i zaraz po niej – a więc w czasach nieufności wobec słowa, które utraciło zdolność nazywania rzeczywistości<sup>494</sup>. Wydaje się, że przynależność Karpowicza do tzw. roczników dwudziestych i nieuniknione uwikłanie własnej biografii w burzliwe wydarzenia XX wieku miały wyraźny wpływ na kształt jego projektu, choć poeta nie eksponował ich jako pierwszoplanowe i rzadko odwoływał się do nich bezpośrednio, uciekając się do polisemii i skumulowanych metafor. Na tym tle wyjątkowy jest drugi z tekstów, gdyż biograficzny konkret zostaje użyty wprost. Jednak i tu następuje „wymazanie” daty urodzenia, a to pozwala podmiotowi uwolnić się z ciasnych granic historycznej i egzystencjalnej realności, poszerza perspektywę i umożliwia holistyczne spojrzenie. Sytuacja liryczna rozgrywa się, jak można się domyślać, w przestrzeni transcendentnej, „zaświatowej”. Porzucenie definiujących podmiot liczb, lokujących go jednoznacznie w danym czasie historycznym, byłoby jeszcze jedną próbą osiągnięcia perspektywy uniwersalnej, niezależnej od czasu, otwierającej drogę ku jakiemuś „wiecznemu teraz”. Karpowicz zatem gra tutaj z własną biografią, ale i za wszelką cenę pragnie się oderwać od swojej historycznie uwarunkowanej pojedynczości i inscenizuje w wierszu wyobrażoną scenę takiego uwolnienia.

---

<sup>492</sup> Por. „Szok wykorzenia z Wilna, a potem repatriacja na tereny kulturowo »homogenicznej« Polski wywołały u Karpowicza poczucie straty, jaką w następnych dekadach starał się zrekompensować, budując cały nowy świat: w języku”. F. Kujawinski, T. Tabako, op. cit., s. 81.

<sup>493</sup> Jak wspomina poetka, jej rodzina przebywała we Lwowie aż do momentu, gdy miasto przeszło pod okupację niemiecką. Przyznaje, że wspomnienia z tego czasu są mgliste, pamięta jednak „porozrzucane ciała ludzi, opuchnięte konie, roztrzaskane wozy”. Te obrazy, jak się zdaje, nie wracają jednak bezpośrednio w jej twórczości, być może dlatego, że – jak twierdzi – „oddzieliła siebie od tamtego czasu”. Cyt. za: *Brak wprawy*, s. 687–688.

<sup>494</sup> Zob. A. Świrek, *W kręgu współczesnej poezji lingwistycznej*, s. 5–22.

Poniższy utwór Miłobędzkiej nabiera szczególnych znaczeń na tle biograficznym:

w jego śmiechu twoja twarz dokładna i bliska  
rozlega się echem, wraca mniejsza: wnuk ci się zaśmiał ojczy

nie mogę stracić cię z oczu, tracę  
chcę mówić o tobie, siebie słyszę

nie droga, nie ścieżka  
wężiej wyżej  
poprzez coś co zaraz po tobie  
po wstaje po wraca  
do przed chwilą trąconej sandałem gałązki

tylko na ociupinę  
na parę okrągłych złocen przy literach

tam w górze nasza ścieżka  
tam w dole nasza ścieżka  
idziemy razem przez wielki porządek gór  
niżej połupane kamienie  
najniżej kwiaty

gencjana  
niepokonany szafir tego słowa

biegniemy szybką kroplą po ciemnym liściu<sup>495</sup>.

Miłobędzka była świadkinią śmiertelnego wypadku, jakiemu uległ jej ojciec podczas wyprawy w góry w 1949 roku<sup>496</sup>. W rozmowie,

<sup>495</sup> K. Miłobędzka, *w jego śmiechu twoja twarz...*, ZG, s. 220. Tekst interpretował już Krzysztof Kaiser m.in. w kontekście elegii oraz kategorii epifanii. Zob. K. Kaiser, „Tu czas wyrażalnego, tu jego ojczyzna”. *O wierszu Krystyny Miłobędzkiej* (\*\*\*) „w jego śmiechu twoja twarz...”, w: *Zamieranie. Lektury*, red. G. Olszański, D. Pawelec, Katowice 2008.

<sup>496</sup> Por. „Wie pan, to takie doświadczenie, od którego się wie, że jest ta chwila, że jest tylko to teraz. Te chwile to są takie majątki, które się ma na całe życie”. „Reszta jest wielokrotnie zapisywaną gestwiną”.

podczas której opowiada o tym tragicznym zdarzeniu, podkreśla też jego specyficzny kontekst społeczno-polityczny:

Tego dnia, kiedy zginął – to było 16 sierpnia 1949 roku – szliśmy na Świnicę od Ostrogi Skalnej za Zadnim Stawem Gąsienicowym, według przewodnika Chmielowskiego i Świerza. Wyjechał w góry, żeby odpocząć i pogodzić się z tym, co go spotkało. To był dla niego bardzo trudny czas – za rzekomo zgubny [wpływ] na wychowanie młodzieży odebrano mu kierowanie szkołą, możliwość prowadzenia zajęć. [...] Kiedy ojciec spadał, stałam na tej samej półce, wyciągnęłam rękę, żeby go przytrzymać, ale chwyciłam za kurtkę, która była pod klapą plecaka. To, że chwyciłam kurtkę, a nie plecak, uratowało mnie<sup>497</sup>.

Zdarzenie to stało się punktem zwrotnym w życiu młodej dziewczyny, a później jednym z istotniejszych doświadczeń dla Miłobędzkiej jako poetki<sup>498</sup>. W powyższym tekście ulotny, zwyczajny gest uśmiechu owego męskiego bohatera (być może syna) skupia dwa ważne dla podmiotu (który świadomie utożsamiam tu z autorką) doświadczenia: bolesne wspomnienie o utracie ojca oraz bycie matką, a ich spoiwem są więzi rodzinne, dzięki którym fizyczne podobieństwo wnuka do dziadka ewokuje pamięć o ojcu.

Archiwum poetki ujawnia, że Miłobędzka bardzo długo pracowała nad tym tekstem, nanosiła wiele poprawek<sup>499</sup>. Utwór ten w formie, jaką znamy z tomu *Imiesłowy*, wydaje się efektem procesu sta-

<sup>497</sup> Krystyna. *Trud odslaniania*, s. 20.

<sup>498</sup> Por. „Wszystko, co zapisuję, byłoby pewnie inne, gdyby nie tamta chwila”. *Ibidem*, s. 21.

<sup>499</sup> Mówiła o tym Miłobędzka – zapis był „pisany zeszytami”, praca nad nim wielokrotnie zaczynała się od początku. Zob. *Nie wiemy siebie jutro*, <https://www.biuro-literackie.pl/biblioteka/wywiady/nie-wiemy-siebie-jutro/> (dostęp: 3.06.2020). Por. „Od samego początku bardzo surowo oceniałam własne teksty, byłam dla nich bezlitosna. Niekiedy po kilka zapisanych zeszytów, wiele razy od początku, by powiedzieć krótki wiersz. Tak chociażby przez lata pisałam tekst o ojcu, który zginął w czasie jednej z naszych wspólnych wycieczek w Tatry. Miałam wtedy siedemnaście lat. Słowa, obrazy, imiona dolin, szczytów, nazwy górskich roślin, które pokazywał mi ojciec. Niezapisana udręka zapisu. Po to, by z całego ogromnego tekstu, próbowania siebie, podchodzenia siebie z wielu stron usłyszeć to jedno własne zdanie, własne słowo”. *Odnaleźć własne*, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/odnalezc-wlasne-19271> (dostęp: 12.11.2019).

rannej selekcji materiału zgromadzonego na kilkunastu stronach zapisów, które przybierają postać monologu wewnętrznego. Niektóre frazy pojawiające się w opublikowanej wersji powtarzają się w brulionie (np. „na tę parę złoceń przy literach”, „nie mogę cię stracić z oczu, tracę”, „ścieżka przez wielki porządek gór”). Trudno rozstrzygnąć, czy notatki należy potraktować jako całość, czyli rozszerzoną wersję zapisu, który później uległ modyfikacji i kondensacji, czy też jako luźne próby warsztatowe. Podczas porównania tych tekstów zauważymy znaczące różnice, np. w pierwotnej wersji twarz ojca ujawniła się „w moim śmiechu”, a nie w „jego uśmiechu”. W takim ujęciu zniknęłaby nam z pola widzenia postać drugiego męskiego bohatera, który jest istotny w tym liryku, zwłaszcza że powraca on nieco dalej we frazie „wnuk ci się zaśmiał”; w wersji brulionowej słowom tym nie towarzyszy znacząca apostrofa „ojcze” pozwalająca na identyfikację adresata. W rozbudowanych zapisach archiwalnych można znaleźć szczegóły sytuacji lirycznej, w *Imiesłowach* są jedynie zarysowane, np. obok gencjany wymienione są inne elementy wysokogórskiej flory – zostały przekreślone „goryczki”, „lilie złotogłowy”, „dziewięcił”. Marginesowe zapisy ujawniają konkretne tatrzańskie toponimy: „Mięguszowiecki [Szczyt – K. G.-P.] w słońcu”, „wyżej kamienie Orlej [Perci – K. G.-P.]”, „Rysy, zarysy Ciebie”.

Obszerne zapisy archiwalne zawierają nie tylko więcej istotnych szczegółów, lecz także wyraźniejsze ślady emocji podmiotu. Zapis z *Imiesłowów* określilibyśmy jako tekst eliptyczny (choć w porównaniu z innymi, zwłaszcza późniejszymi utworami, i tak jest dość obszerny), skondensowany i skupiony raczej na opisywaniu natury niż emocji – z trudem możemy zidentyfikować w nim dominujące w archiwalnych zapisach prerażenie i rozpacz. Cechuje go raczej charakterystyczna dla tej autorki powściągliwość w bezpośrednim wyrażaniu uczuć<sup>500</sup>. Wprowadzie w tekstcie da się wyczuć atmosferę niepokoju, jednak trudno rozpoznać źródło dominującego w utwo-

<sup>500</sup> Por. „Wydawało mi się, że dobrze się tam [w zapisach – K. G.-P.] ukryłam, ale jednak za dużo o sobie opowiedziałam”. *Chwila wielkiego święta. Z Krystyną Miłobędzką rozmawia Justyna Sobolewska*, W, s. 695.



rze nastroju<sup>501</sup>. Tekst roboczy oraz kontekst biograficzny odgrywają tutaj rolę istotnych kluczy interpretacyjnych. W pierwotnej wersji zapisu podmiot nie unika bezpośredniego wyrażania uczuć: „nie trzeba było iść wtedy w te cholerne góry”, „nie ma żadnej pięknej śmierci”. Mówi się tu o żalu, może nawet pewnym poczuciu winy, od którego tekst poetycki mógłby jakoś uwolnić cierpiącą jednostkę i zadziałać oczyszczająco („zamiast wtedy chwycić / teraz w granicy wyciągam literka po literce”)<sup>502</sup>. Szczególnie nasycony emocjami wydaje się poniższy archiwalny zapis:

Zasłania mi twoją zmęczoną twarz piękna śmierć. Za piękna, żeby była prawdziwa, ta chwila lotu, ta naga ściana, próg lat pięćdziesiątych. Ten skalny próg to dosłowna przenośnia.

Ojczy, ojczy, mówią historia a ja słyszę twoje spadające ciało. Nawet gdybyśmy mieli linę, ty i tak już nie miałeś się czego chwycić. Teraz wiem umarłeś zanim umarłeś. W 82 roku też tak umierano<sup>503</sup>.

Zdradza tu również poetka znaki czasu, kiedy pracowała nad tym zapisem, a więc również pełen niepokoju czas stanu wojennego, przez co zapis koresponduje z komentowanym tu już tomem *Pamiętam*. Nawet w ważnym momencie historycznym najważniejsza pozostaje dla niej prywatna historia i potrzeba przepracowania straty najbliższej osoby. Nawiązanie do kontekstu stanu wojennego pozwala jej wskazać pewną zależność – jej zdaniem ofiary stanu wojennego zostały w jakimś sensie pozbawione życia jeszcze przed śmiercią, którą można na tym tle rozumieć jako proces wewnętrznego umierania, rozkładu wrażliwości, utraty sił do dalszej walki z opresyjnym systemem<sup>504</sup>.

Postać ojca w omawianym liryku jest wielokrotnie tracona i odyskiwana, jego tekstowy obraz, dzięki pracy pamięci, staje się frag-

<sup>501</sup> Gutorow pisał, że śmierć u Miłobędzkiej ma wymiar organiczny i naturalny, pojawia się dyskretnie, przez co bardziej niepokoi; wiele więcej uwagi poświęca poetka „pulsującemu życiu”. Zob. J. Gutorow, *Glif*, s. 20.

<sup>502</sup> AKM, sygn. 56/2014/2.

<sup>503</sup> Ibidem. Pisownia i interpunkcja oryginalna.

<sup>504</sup> Por. A. Zasepa, „Czas jednoczący”, s. 125–138; B. Przymuszała, *Miłobędzka. Z historią w tle*, w: *Formy (nie)obecności*, s. 289–298.

mentaryczny i efemeryczny, lokuje się w przestrzeni pogranicznej między tekstowym a realnym. Stawką współpracy pamięci i języka jest ocalenie wspomnienia, zachowanie obrazu zmarłego ojca. Poezja pojęta jako intymny zapis doświadczenia oparty na melancholijnym geście zwrotu do tego, co na zawsze utracone, ma wartość terapeutyczną, mimo że jedyne, co da się osiągnąć, to obrazy naznaczone brakiem, znamioną nieobecnością tego, kto odszedł. Uporczywe powroty pamięci do tragicznej chwili – zanotowane w rozbudowanym zapisie – choć nie mogą jej cofnąć, to są szansą dla podmiotu. Miłobędzka poszukuje we wspomnieniu czegoś istotnego dla samej siebie, jak gdyby zadanie poetyckiej ewokacji tamtego zdarzenia było sprawdzianem granic wyrażalności, a zarazem próbą ich przekroczenia. Gest pisania służy uruchomieniu procesu przypominania (w rękopisie pojawiają się słowa: „muszę sobie przypomnieć, nie pamiętam”). Zapisywanie mogłoby pomóc uwolnić się od ciężaru pamięci, który przejmie od tej chwili poetycka wizja. Obsesyjnie powracająca w szkicowych zapisach fraza: „nie mam się czego chwycić”, nieobecna w *Imiesłowach*, to słowa, które mogłyby być ostatnimi słowami wypowiedzianymi przez ojca, jednak nabierają też wydzwiku metapoetyckiego. Zapisy z archiwum w swym nieuporządkowaniu stają się śladami tworzenia ostatniej wersji tekstu, same stanowią wizualne świadectwo procesu twórczego. Jego punktem zwrotnym okazał się motyw gencjany:

Kiedy pisałam tekst o ojcu – to był właśnie tekst, którego nie umiałam zapisać, miałam całe sterty kartek, jakieś stopy sformułowań. I już nigdy nie będę się starać robić czegoś takiego, bo na tym jednym tekście zrozumiałam, że tak to jest. Do dziś nie wiem, jakim cudem, dzięki gencjanie, udało mi się jakoś z tego wyjść. Gencjanie, którą pokazał mi ojciec jako jeden z pierwszych górskich kwiatów, od tego szafiru to się dało zapisać<sup>505</sup>.

Mimo że ostatecznie poetka odnalazła to, czego „można się uchwycić”, to jednak żaden z „powidoków” tamtej tragicznej chwili nie był w stanie jej uzasadnić ani się z nią pogodzić. Poszukiwanie punktu

<sup>505</sup> *Nic przed...*, s. 144.

zaczepienia stanowiło może przyczynę chaotycznego kształtu szkicowych zapisów oraz enumeracyjnego, opartego na jukstapozycji stylu opublikowanej wersji utworu. Szczegóły oraz emocje pozostają zatem w pewien sposób ukryte – zamiast bezpośredniego wyznania poetka poprzestaje na eliptycznych frazach czy niedopowiedzeniach i zderza pozornie niezwiązane ze sobą obrazy. Warstwa emocjonalna zostaje usunięta nieco w cień, lecz mimo to wyziera zza przesłony, jaką jest celowo utrudniona i oparta na przemilczeniu forma wypowiedzi. Taki sposób poetyckiej ewokacji traumy stawia ten utwór w szeregu takich tekstów, jak słynny wiersz *Z Tatr* Juliana Przyboisia, który odnosił się zresztą do podobnej sytuacji (śmierci bliskiej osoby podczas wspinaczki górskiej) i również wyrastał z bezpośredniego przeżycia poety<sup>506</sup>. Emocjonalna bezpośredniość pozostaje w tych tekstach w stanie potencjalności, który jednak, jak się okazuje, nie jest stanem permanentnym, gdyż może ona zostać ujawniona w konfrontacji z obszerniejszym szkicem do tego tekstu.

Na koniec warto zacytować fragment listownej wymiany zdań między Karpowiczem a Miłobędzką, w której poruszają oni problem pamięci oraz poetyckiej ewokacji utraty. Karpowicz twierdzi, że zadaniem poezji jest „zwracanie zapomnianego”, choć zarazem poezja dokonuje „grabieży” tego, co osobiste i intymne w naszej pamięci. Miłobędzka, odwołując się najwyraźniej do analizowanego wiersza *Niezrozumiały krzyk*, odpowiada:

Zapis jest dla mnie poznawaniem siebie i świata. Programowo nie mogę więc wykluczyć także innej siebie w innej niż dziś chwili. [...] nie sądzę, żeby grabienie i zwracanie zapomnianego wystarczyło na poezję. Nawet Pan ma też wilka swojego dzieciństwa. Ale czy to jest grabież?<sup>507</sup>

<sup>506</sup> Co ciekawe, jak podkreśla Stolarczyk, również Karpowicz był zainteresowany turystyką górską: „W Polsce odbywał liczne i trudne wędrowki po górach. [...] To był pielgrzym i poeta doctus. Potrzeba pokonywania przestrzeni, trudu była w nim bardzo silna” (*Piękny umysł...*, s. 124).

<sup>507</sup> K. Miłobędzka, T. Karpowicz, *29 pytań i odpowiedzi*, s. 171.

## Strategie autokreacji w poezji powojennej awangardy

Strategie autokreacji, mityzowanie własnego pisarstwa i procesu twórczego to następne zagadnienie, które można omawiać tak w odniesieniu do Miłobędzkiej, jak Karpowicza. Spróbuję scharakteryzować mitotwórcze strategie obojga z nich na podstawie tekstów opublikowanych oraz archiwaliów. Teksty poetyckie staną się tutaj tłem autorefleksji na temat własnej twórczości oraz siebie w roli poety. Karpowicz i Miłobędzka świadomie podchodzą do spraw literatury, formułują swoje programy w metapoetyckich wypowiedziach. W kwestiach warsztatowych pozostają konsekwentni, kierują się określonymi założeniami, czerpią z określonych tradycji – a zarazem nie zamykają się na nowość i wciąż poszukują nowych sposobów wyrażania. Pisanie staje się dla nich integralną częścią jednostkowego doświadczenia, a sfera twórcza zaczyna się przenikać ze sferą egzystencji. Poezja obojga autorów problematyzuje zagadnienie literatury jako doświadczenia egzystencjalnego i epistemicznego. Bliższe przyjrzenie się strategiom wyrażania w ich poezji może ukazać, za Hillisem Millerem, „momenty lingwistyczne”, w których język odsłania swoją abstrakcyjną i niedoskonałą naturę. Chwile te stają się momentami egzystencjalnej parabazy, a wiersz okazuje się tekstowym śladem konkretnego, zmysłowego i przemijającego bycia. Specyficzną relację między literaturą a życiem ujawniają najwyraźniej strategie autokreacji i mityzacji własnej twórczości. Jak pisze Aleksandra Okopień-Sławińska, „mowa poetycka w szczególności jawi się jako teatr, gdzie jednostka, zdejmując kolejne maski, nie potrafi odsłonić swej nagiej twarzy, i gdzie, nakładając maski, nie może nigdy swej twarzy całkowicie ukryć, gdzie widz nie jest pewien, czy widzi twarz, czy maskę i która z nich jest prawdziwsza”<sup>508</sup>. Wiąże się to z omówionym wcześniej problemem podmiotu – jak wskazuje Andrzej Zawadzki – podmiotowość nowoczesna jest pozbawiona oparcia w „uniwersalnych, ponadindywidualnych mode-

<sup>508</sup> A. Okopień-Sławińska, *Semantyka „ja” literackiego. („Ja” tekstowe wobec „ja” twórcy)*, w: eadem, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*, Wrocław 1985, s. 120–121. Por. E. Balcerzan, *Która twarz była prawdziwa?*, s. 27–34.

lach ja, [...] zmuszona [...] do podjęcia ciężaru swej jednostkowości i niepowtarzalności, do ponawiania nieustannie wysiłku autokreacji, w konsekwencji – do zaakceptowania swego statusu tymczasowego, niegotowego, przejściowego<sup>509</sup>. Ten stale podejmowany trud kreowania samego siebie i otaczającego jednostkę świata (a więc również np. miejsc, w których działa twórczy podmiot) ma charakter wyraźnie epistemiczny – służy poznaniu samego siebie, także w relacji z innymi<sup>510</sup>.

W przypadku Karpowicza możemy mówić o wejściu w rolę poety osobnego, w przypadku Miłobędzkiej zaś – o kreowaniu mitu poetki matki. Karpowicz kreuje się na potomka Norwida, poetę niezrozumianego, który zamyka się w wieży z kości słoniowej lub też „okopach” wewnętrznego świata i toczy z językiem nierówną walkę. Miłobędzka traktuje świat i jego ewokacje z macierzyńską czułością i empatią, przyjmując często punkt widzenia dziecka. Problematyzowanie pozycji zajmowanej przez podmiot i szukanie przez autorów własnego miejsca w tekście to jedno z ważniejszych zagadnień metapoetyckiej refleksji w poezji późnego modernizmu i powojennej awangardy<sup>511</sup>. Przyjrzyjmy się tym momentom w twórczości Karpowicza i Miłobędzkiej, w których pojawiają się autokreacja i ślad autora oraz jednostkowe doświadczenie. Wbrew obiegowym przekonaniom, krytycy zwracają uwagę, że poezja autora *Odwróconego światła* jest silnie umocowana w rzeczywistości<sup>512</sup>. Jak przyznawał

<sup>509</sup> A. Zawadzki, op. cit., s. 225.

<sup>510</sup> Zob. ibidem, s. 230.

<sup>511</sup> Maria Delaperrière sądzi, że późna awangarda wykazuje tu szczególną samoświadomość: „Akt twórczy w poezji postawangardowej skupia się na ontologii samego dzieła, które się rodzi w poczuciu braku, nieobecności i autonegacji. Nigdy podmiot poetycki nie miał tak silnie rozwiniętej świadomości własnych ograniczeń i wtórności”. M. Delaperrière, *Subiektywizm i niewyraźność w poezji awangardy*, w: *Literatura wobec niewyraźnego*, red. W. Bolecki, E. Kuźma, Warszawa 1998, s. 122.

<sup>512</sup> Falkiewicz zauważa: „On mocno tkwi w świecie i jest wprost opętany rzeczywistością, którą po swojemu rozumie”. *Nieobliczalny rozrzut czytania*, s. 48. Roszak stwierdza: „[...] do jego wierszy pukała rzeczywistość i domagała się gestu opisu, prosiła o związek ze światem, o postawienie znaku równania między światem a wierszem”. *Ucieczka od jasności*, s. 48. Balcerzan wskazuje: „Karpowicz nie »odrywa się od rzeczywistości«, lecz z upodobaniem eksponuje

poeta, izolacja i ascetyczna praca ze słowem paradoksalnie miały na celu tym większe zbliżenie do rzeczywistości:

Okłamałem panów, mówiąc o Okopach Świętej Trójcy, o potrójnych wałach, za które się wycofuję: płotu, okna, zapory z ludzkiej myśli. Mogliście zrozumieć, że uciekam od rzeczywistego świata, żeby zaistnieć w świecie całkowicie umownym. Tak powiedziałem i to jest moje wielkie kłamstwo. Nie wycofuję się poza te potrójne wały obronne dlatego, żeby uciec od świata rzeczywistego, ale żeby jeszcze bardziej się z nim złączyć. Być jego częścią. Bardziej niż czegokolwiek spragniony jestem konkretnego kontaktu ze światem.

I jeszcze jedno wyznanie: bezustannie podejmuję próby przebijania się do tego świata, od którego rzekomo uciekam. Tymczasem Kocham tę rzeczywistość i dlatego takie głupie sztuczki wymyślam<sup>513</sup>.

W przypadku Miłobędzkiej zakotwiczenie jej wizji w rzeczywistości i konkretności wydaje się mocniej eksponowane w poezji niż u Karpowicza, o czym świadczą motywy związane z postaciami bliskich, macierzyństwem, codziennością. Jako autorka świadoma tego, że całość ludzkiego doświadczenia pozostaje nieprzedstawialna, skupia się na konkretności, fragmencie i szczególe. Tworzenie staje się czymś niezwykle intymnym, osobistym, cielesnym<sup>514</sup>. Poetka mówiła o tym dość

rzeczywistość przetworzoną przez Wielkie Kanony, od Pisma Św. do pism Poincarego, a zarazem głęboko szyfruje potoczną, powszechnie zrozumiałą, rzecz by można, »prostą empirię«. *Opowieści herosa*, s. 12.

<sup>513</sup> T. Karpowicz, *Połączenie ze światem rzeczywistym*, s. 75. Podobne intuicje wyrażał Falkiewicz: „Tu nie chodzi o oddzielenie i uniezależnienie się od rzeczywistości. On wyłącza rzeczywistość ogrodu po to, by radykalnie urzeczywistnić i zobiektywizować to, co ma w pokoju: książki na półkach, te kolorowe fiszki, a nawet swoje próby zapisów i własne gotowe wiersze”. A. Falkiewicz, [*Ta rozmowa mi dużo wyjaśniła*], s. 83.

<sup>514</sup> Jak mówi Bogalecki, „[...] [Miłobędzka] nie fortyfikuje się [...] w niezdobytej warowni języka, ale tym usilniej próbuje otworzyć ją na rzeczywistość. [...] nie idzie o to, by w eskapistycznym geście porzucić świat, ale o to, aby zobaczyć go w najmniej redukcjonistyczny z możliwych nam sposobów – jako »dany w słowie«. P. Bogalecki, *Świat jak słowo daje*, s. 98–99. Kałuża zauważa, że u Miłobędzkiej model poezji oparty na osobistym wyznaniu przenika się z poetyką lingwizmu. Zob. A. Kałuża, *Wielkie pragnienie*, s. 94–95. Zdaniem Malczewskiego w tej poezji »opowiedzenie się za małą przestrzenią, za takim światem, który

otwarcie w kontekście *Anaglifów*: „WSUNIĘCIE SIEBIE W TĘ ZOBACZONĄ RZECZYWISTOŚĆ jest zobaczeniem jednocześnie obiektywnym i osobistym, prywatnym”<sup>515</sup>. W innym miejscu mówiła o języku jako sile, która „zasłania” sobą świat, jaki reprezentuje: „Jest tyle niepotrzebnych słów. Jestem przekonana, że wszystko jest zagadane. A najciekawsze jest to, co dzieje się bez słów: między ludźmi, między ludźmi a rzeczami. To jest dużo ciekawsze niż język, którym potrafimy to powiedzieć”<sup>516</sup>.

W 1973 roku po nieudanym przyjęciu eksperymentalnego tomu *Odwrócone światło* Karpowicz wyjeżdża z Polski, najpierw do Niemiec, potem na stałe do USA<sup>517</sup>. Wpływ na decyzję miały problemy personalne i kontekst polityczny<sup>518</sup>. Stolarczyk wskazuje jednak, że powody musiały być bardziej złożone:

To kierunek rozwoju jego sztuki i napór ciemniejszej strony psyche, uważam, wymusiły na nim wyjazd z kraju. PRL była dlań mocno dokuczliwa, ale presja polityczna jakby przepeliła „czarę goryczy”. Wydaje mi się, że Karpowicz zbyt jednoznacznie wskazuje na uwarunkowania polityczne swej emigracji. Wyjechał, bo się zapętlili życiowo i artystycznie, potrzebował ziemi dziewiczej dla nowego

---

można ogarnąć spojrzeniem, nie jest formą ucieczki przed obcym i zagrażającym światem [...]. Przeciwnie, jest wyjściem ku niemu, jest pragnieniem bliskiego związku”. M. Malczewski, *Krystyna Miłobędzka: wychodzenie z cienia*, w: *Wielogłos*, s. 417.

<sup>515</sup> *Otwieranie świata*, s. 50.

<sup>516</sup> *Umknąć z języka*, s. 640.

<sup>517</sup> P. Mackiewicz, *W oku umarłego ptaka*, s. 231–232.

<sup>518</sup> Poeta stracił stanowisko redaktora „Odry” i „Poezji” ze względu na akt dywersji, jakim miała być zgoda na publikację wiersza Ryszarda Krynickiego *Nasz specjalny wysłannik*. Zob. przyp. red., HK, s. 201. Por. „Przeżyliśmy tu (i przeżywamy nadal) ciężki okres walki o byt. [...] Ale czuję się tu wolny, nikt mnie nie obraża, nie grozi, że jestem »kontrewolucjonista« (jak to robił redaktor »Odry« – Klemens Krzyżagórski). [...] Wiesz o tym, że za narzędzie budowania świata wybrałem słowo. Nie mogłem zmienić je w szmatę, bo sam stałbym się czerwoną szmatą. Ale to wiele, wiele mnie kosztowało”. E. Szkudlarek, *Listy do mojego Wujka. Listy Tymoteusza Karpowicza do brata, Jana Brzezińskiego*, „Przestrzenie Teorii” 2007, nr 8, s. 294. Emigracja z pewnością jednak zbliżyła Karpowicza do miejsc narodzin przemian estetycznych lat 70. i późniejszych. Por. J. Roszak, *Poezja krytyczna*, s. 209.

samookreślenia, bo był egzystencjalnym (dumnym i kornym zarazem) pielgrzymem-wygnąncem zdobywającym (kreującym) „niemożliwe” (nowe) terytoria życia i sztuki<sup>519</sup>.

Kujawinski i Tabako stawiają nawet tezę, że przyczyny emigracji dotyczyły wyłącznie estetyki, nie zaś polityki – chodziło o większą przestrzeń artystycznej ekspresji, która była niedostępna po wschodniej stronie żelaznej kurtyny<sup>520</sup>. Poetykę Karpowicza określają jako otwartą, a miała służyć jej rozległość amerykańskiego krajobrazu<sup>521</sup>. Można się z tym zgodzić, jeśli uznamy, że źle przyjęte w Polsce *Odwrócone światło* jedynie „sygnalizowało zmianę” poetyki, a powstałe już na emigracji *Rozwiązywanie przestrzeni i Słoję zadrzewne* były właściwym rozwinięciem „zasady »paralaktycznego« grupowania”<sup>522</sup>. Jednakże system kompozycji oparty na zasadzie niedoskonałych powtórzeń i odbić właśnie w *Odwróconym świetle* został wypracowany i zaprezentowany, a następne tomy kontynuowały i przetwarzaly pierwotny model.

Po wyjeździe do Stanów Zjednoczonych nastąpiły osłabienie kontaktów poety z polskim środowiskiem literackim i stopniowa izolacja twórcy<sup>523</sup>. O takim autokreatywnym wysiłku można mówić w kontekście „amerykańskiego” okresu twórczości Karpowicza. Skupia się wówczas na poezji, ale wyklada też na uniwersytecie, co

<sup>519</sup> *Piękny umysł*, s. 124.

<sup>520</sup> Zob. F. Kujawinski, T. Tabako, op. cit., s. 79–98. Por. *Wtedy dopiero jesteśmy wolni*, s. 71–73; K. Batorowicz-Wołowiec, *Twardy kark „Literata” – portret Tymoteusza Karpowicza z peerelowskiego Wrocławia*, „Odra” 2004, nr 4, s. 27–34.

<sup>521</sup> F. Kujawinski, T. Tabako, op. cit., s. 90.

<sup>522</sup> *Ibidem*, s. 80.

<sup>523</sup> Halina Stephan zauważa, że sytuacja polskich intelektualistów, którzy po wojnie wyemigrowali do USA, sprzyjała autokreacji: „Niezależnie od wszelkich różnic, ich »wygnança« tożsamość kulturowa była w znacznie większym stopniu niż w ojczyźnie świadomym konstruktem, budowanym drogą prób i błędów, żmudnym procesem »wymiślenia« siebie na nowo. Przebudowywanie osobistej historii okazywało się bolesne, gdyż tylko nieliczni mieli uzasadniony powód, by odczuwać nostalgię. [...] Paradoksalnie, wyrwanie się z ciasnego kontekstu, który pozostawili w Polsce, dało im absolutną swobodę w ponownym stwarzaniu własnego ja, bez ograniczeń narzucanych przez znajome otoczenie”. H. Stephan, *Wprowadzenie*, w: *Życie w przekładzie*, s. 7.



zabiera mu cenny czas, który mógłby przeznaczyć na pisanie<sup>524</sup>. Pracę poetycką utożsamiał z trudem, nieludzkim wysiłkiem, bez którego sukces wydawał mu się niemożliwy:

Karpowicza można było podejrzewać o podkływanie własnego życia, a osobliwie o przerysowywanie heroizmu. Opowiadał własne życie językiem hiperbol. Istnienie przedstawiał jako nieustającą katorgę. Przyjaciół utwierdzał w tym, że wybierając swój los – wybrał morderczy wysiłek. Było mu to potrzebne jako uwiarygodnienie twórczości. Sądził, że wartość tekstu rośnie wraz z tytaniczną pracą nad nim<sup>525</sup>.

Wydaje się, że nie bez znaczenia był tu szerzej pojęty romantyczny model poety polskiego, w którego los niejako wpisana była tymczasowa lub całkowita konieczność porzucenia ojczyzny. O micie Norwida realizującym się w postawie wycofania i samoizolacji wspomina Barbara Nowicka-McLees: „Mówił, że pisze dla siebie, być może do szuflady. To był mit Norwida, którym naprawdę żył”<sup>526</sup>. Zdaniem Stolarczyka fascynacja Karpowicza Norwidem przybrała „niebezpieczną postać mitu”. Jak twierdzi redaktor, poeta „od dawna szył sobie los Norwida. Wierzył w swój mit politycznego wygnańca, nosił w sobie krzywdę losu”<sup>527</sup>.

<sup>524</sup> Zob. T. Karpowicz, list z 21 grudnia 1979 roku, HK, s. 417; idem, list z 31 grudnia 1982 roku, s. 424; idem, list z 14 listopada 1988 roku, s. 435. Por. J. Stolarczyk, *Nota edytorska*, s. 357.

<sup>525</sup> *Opowieści herosa*, s. 15.

<sup>526</sup> *Niekończący się projekt*, s. 94. Por. „W tamtym czasie nikomu nie udawało się dostać do twierdzy (tak on sam mówił o swoim domu jeszcze w okresie zdrowia), w której jej obrońca najwyraźniej zaczynał urządzać sobie grobowiec”. A. Grabowski, *Poeta osobisty*, s. 155. Por. także: „[Karpowicz] ukazał los poety niezrozumianego i niedocenionego za życia, niewątpliwie identyfikując się z tym losem. Pokazał też Norwida »za grobem zwycięstwo«. Tymoteusz Karpowicz, »późny wnuk« Cypriana Norwida, przyczyniał się do tego zwycięstwa”. *Iść jeszcze dalej*, s. 30.

<sup>527</sup> *Piękny umysł*, s. 127. Cytuje również fragment listu Karpowicza do żony: „Jeśli mógł wielki Norwid umierać samotnie w domu starców w Paryżu, dlaczego ja tak umrzeć nie mogę?”. J. Stolarczyk, *Przy „Mostach”*, „Pomosty” 2008, nr 13, s. 176.

Nieodłączną częścią Karpowiczowskiej strategii autokreacji był projekt prywatnej biblioteki – stanowiła ona utopijny pomysł zgromadzenia możliwie największej ilości wiedzy z różnych dziedzin. Kolekcjonowanie cytatów na omówionych wcześniej fiszkach z czasem przerodziło się w rozbudowany system stanowiący zaplecze treści kulturowych przydatnych w procesie twórczym. Jak mówił o tym Falkiewicz, poezja Karpowicza „jest uczona w tym znaczeniu, że materiałem do jej budowy jest ogrom faktów kulturowych. [...] Chwilami wydawało się, że brakuje mu tylko tej jednej fiszki do pełnego skatalogowania świata”<sup>528</sup>. Znany jest również zwyczaj pracy poety przy zasłoniętych oknach, co stwarzało mu, jak zauważa Małczyński, warunki laboratoryjne lub klasztorne<sup>529</sup>.

Co było motywacją do tworzenia owej biblioteki przypominającej tę, o której pisał Jorge Louis Borges?<sup>530</sup> Przypuszczalnie była nią chęć pozostania artystą w pełni oryginalnym i wejścia w polifonię głosów poprzedników właśnie po to, by ocalić własny głos, ale także potrzeba ciąglego poszerzania wiedzy o sobie samym i świecie<sup>531</sup>:

Możemy się domyślać, że gromadzenie przez poetę fiszek jako słów już wypowiedzianych to swoiste *limitatio* – wyznaczanie prywatnych granic między wyrażonym (cudzym, martwym) a niewyraźnym (swoim, mającym się narodzić). Dopiero to odgraniczenie, okopanie się, to niemal mistyczne ogołocenie pozwala zacząć tworzyć. Jakże myłą się ci, którzy – źle zrozumiawszy naukę fiszek – uznali Karpowicza za wcielanie Derridańskiego bricoleura, ideał odtwórcy-wynalazcy, wielkiego kombinatora!<sup>532</sup>

<sup>528</sup> W *cieniu czarnoksiężnika*, s. 130.

<sup>529</sup> Zob. B. Małczyński, *Wstęp*, s. XXII–XXIII. Por. T. Karpowicz, *Drugi wał Okopów*, s. 40.

<sup>530</sup> Por. „Biblioteka jest totalna i [...] jej szafy rejestrują wszelkie możliwe kombinacje tych dwudziestu kilku symboli ortograficznych [...], to jest wszystko to, co można wyrazić: we wszystkich językach”. J. L. Borges, *Biblioteka Babel*, s. 90–102. Por. także: U. Eco, *O bibliotece*, tłum. A. Szymanowski, Wrocław 1990.

<sup>531</sup> Bogalecki widzi praktykę fiszkowania jako wyraz bloomowskiego lęku przed wpływem. Zob. P. Bogalecki, *Szczęśliwe winy teolingwizmu*, s. 143–144. Por. „Pewność, że wszystko jest napisane, unicestwia nas lub czyni widmami”. J. L. Borges, *Biblioteka Babel*, s. 101.

<sup>532</sup> J. Mueller, „Timszel”. *Dla Tymoteusza Karpowicza*, PW, s. 16.

Śmierć żony, Marii Karpowicz, w 2004 roku w opinii wielu przyjaciół przyspieszyła odejście poety, który ostatecznie odizolował się od świata. Jak twierdzi Kujawinski, jego radykalna izolacja w tym czasie to dowód na wzajemną zależność życia i poezji<sup>533</sup>. Warto pozostać przy zagadnieniu cielesności postrzeganej w perspektywie aktu twórczego. Somatyczność i związki ciała z pisaniem pojętym jako działanie performatywne w projektach Karpowicza i Miłobędzkiej zasługiwałyby na osobne studium<sup>534</sup>. W liście do Kunstmannów poeta pisał: „Za stałą i serdeczną obecność Państwa – serdecznie dziękuję. Jest mi ona potrzebna szczególnie teraz, w czasie ciężkich zmagañ z cieleśkim, zatkanym całym życiem, »wyborem« [tj. przygotowaniem tomu *Słoje zadrzewne. Teksty wybrane* – K. G.-P.]”<sup>535</sup>. Miłobędzka z kolei podczas jednego z wieczorów autorskich mówiła: „Czuję się stworzeniem ciężkim, niezdarnym, źle widzącym, źle słyszącym, źle mówiącym. [...] A przecież ciągle z trudem uczy się [ono] życia i pisania. [...] Mówić o sobie i swoim pisaniu to mówić o niedoskonałości. Pozostanę tym ciężkim ptakiem”<sup>536</sup>. W obu tych cytatach można dostrzec tendencję do łączenia fizycznej słabości czy niedoskonałości z poczuciem artystycznego marazmu i świadomością własnych niepowodzeń na tym polu. Cielesność i fizjologia wiążą się z ciężarem, trudem, z chorobą i cierpieniem, okazują się one

<sup>533</sup> Por. „Gdy zaniechał regularnego ćwiczenia poetyckich umiejętności, jego ludzka tożsamość musiała zniknąć. [...] Ostatniego roku nie zdarzały się już żadne rozmowy, tylko milczenie; ogród zarastały nieoswojone rośliny, zgubił się porządek twórczości, wiedza umarła, poezja skończyła się; pozostało tylko ciało”. F. Kujawinski, *Noc nadchodzi*. Zob. także: T. Tabako, *Horror metafizyczny*, s. 63–78.

<sup>534</sup> Być może dałoby się u Karpowicza mówić o tzw. stylu somatycznym w znaczeniu, w jakim pisał o nim Richard Schusterman, jeden z przedstawicieli „zwrotu somatycznego”. Zob. A. Dziadek, op. cit., s. 83. Por. „Dzięki opartej na koegzystencji konstrukcji czytelnik otrzymuje tekst polimorficzny, otwarty, z którego – za sprawą niezwykle dynamicznego rytmu – emanuje znacząca siła splecionych ze sobą i pochodzących z różnych porządków znaczeniowych, a tym samym mocno zróżnicowanych sensów”. Ibidem, s. 193–194.

<sup>535</sup> T. Karpowicz, list z 27 maja 1997 roku, HK, s. 61.

<sup>536</sup> K. Miłobędzka, *Gubione po drodze*, s. 45.

tymi sferami, które stoją na przeszkodzie artyście pragnącemu zrealizować swoje cele i pragnienia<sup>537</sup>.

W wypowiedziach ludzi z otoczenia Karpowicza często powraca temat wypadku poety, do którego doszło w okresie młodości – wielu uważa, że w tej kwestii autor dokonywał mistyfikacji, okrywał tajemnicą tę sferę tabu, a zarazem niejako, niczym herbertowski Pan Cogito, czynił artystyczny użytek z własnego cierpienia<sup>538</sup>. Stolarczyk zwraca uwagę na wyraźną niekonsekwencję w opowieściach o tym wydarzeniu:

Sam Karpowicz podawał dwie wersje utraty dłoni: 1) w sieczkarni, 2) odcięły ją płozy sań przejeżdżającego dziedzica. Ta druga wersja wydaje mi się być pochodną skrywanego głębokiego poczucia krzywdy dzieciństwa, jego prywatnym mitem pańszczyźnianym. Niekiedy konfabulował, z urazów tworzył potrzebny mu psychologicznie obraz siebie jako człowieka pokrzywdzonego, odrzuconego<sup>539</sup>.

Warto podkreślić, że fizyczna niepełnosprawność właściwie uniemożliwiła Karpowiczowi pracę w gospodarstwie, a tym samym wykluczała ze społeczności rodzinnej wsi<sup>540</sup>. Być może to jedna z przyczyn poczucia nieprzynależności i trudności z odnalezieniem własnego miejsca wśród innych ludzi. Wypadek stał się punktem zwrotnym w jego życiu również dlatego, że paradoksalnie otworzył Karpowiczowi drogę do edukacji i rozwijania talentu pisarskiego<sup>541</sup>. Zwracałam już uwagę – za innymi badaczami – na biograficzną interpre-

<sup>537</sup> Por. A. Jarzyna, („Słowo?") *cielesność poezji Krystyny Miłobędzkiej*, „Topos” 2009, nr 4, s. 38–46.

<sup>538</sup> Por. „Był niewątpliwym mitomanem i spełniał to, co sam wypowiedział. Czuliście ogromną odpowiedzialność za słowo i wierzyli w magię słowa [...]. Gdy coś powiedział, to już tak musiało być”. *Niekończący się projekt*, s. 96. Por. J. Roszak, *Poezja krytyczna*, s. 213–214; E. Szkudlarek, op. cit., s. 283–301.

<sup>539</sup> *Piękny umysł*, s. 123.

<sup>540</sup> Zob. *ibidem*, s. 123.

<sup>541</sup> Ewa Szkudlarek, opierając się na relacjach wuja, który był przyrodnim bratem Karpowicza, stwierdza, że młody Tymoteusz dzięki temu, że został odsunięty od prac gospodarskich, mógł skupić się na nauce. Zob. E. Szkudlarek, op. cit., s. 285.

tacę opartej na (a)symetrii kompozycji późnych tomów poety<sup>542</sup>. Motywy asymetrycznego odbicia i niedoskonałości dzieła zyskują wymiar somatyczny; Łukasiewicz wiąże nawet wprost (nie)doskonałość ciała z (nie)doskonałością dzieła: „Lewa strona w tym graficznie wymyślnym i konsekwentnym poemacie musi więc odpowiadać prawej, ciało wiersza (werbalne) musi mieć pełną symetrię”<sup>543</sup>. Wątek ten kontynuuje Roszak:

Karpowiczowska niepełna moc cielesna prowokuje dwa przeciwstawne ruchy objawiające się w jego twórczości: językowe zakłócenie oraz nadorganizację językową. [...] Twórczość autora *Trudnego lasu* można rozpatrywać w kategoriach literackiego ucieleśnienia – odbudowywania ciała, uzupełniania go – co realizowało się na przykład w znajdowaniu adekwatnego dla braku ręki układu tomów<sup>544</sup>.

Jeśli chcielibyśmy mówić o somatycznym wymiarze pisarstwa Miłobędzkiej, należałoby zwrócić uwagę przede wszystkim na motywy związane z macierzyństwem. W tym kontekście warta rozważenia wydaje się próba interpretowania postaw obojga autorów wobec własnych światów poetyckich przez pryzmat opozycji męskie–żeńskie, ojcowskie–macierzyńskie.

<sup>542</sup> Zob. J. Trznadel, *Metafizyczna „silva rerum”*; J. Roszak, *Poezja krytyczna*, s. 210; J. Łukasiewicz, *Lato nie do ogarnięcia*, „Odra” 2009, nr 9, s. 89–90.

<sup>543</sup> J. Łukasiewicz, *Lato nie do ogarnięcia*.

<sup>544</sup> J. Roszak, *Poezja krytyczna*, s. 210. Por. „Cielesna poezja Karpowicza odzwierciedla cierpienia i próby transgresji. Wiersze wspierają się na egzystencjalistycznym braku, ale jednocześnie go kamuflują. Kiedy ciało nie w pełni pozwala na to, by traktowano je jako dom, wiersz rekompensujący braki, a będący odzworowaniem ciała, można określić jako nie-miejsce [...]. U Karpowicza wiersz jawi się jako dwubiegunowa, heterotopiczna kategoria: i dom, i miejsce uchodźstwa, ucieczki” (ibidem, s. 215). O dialektyce gramatyki i ciała w poezji Karpowicza pisano już w latach 70. Zob. np. H. Pustkowski, „Gramatyka poezji”?, Warszawa 1974, s. 81–83. Problematyka somatyczności pojawia się coraz częściej w badaniach nad awangardą, co okazuje się interesujące w kontekście takich wątków, jak koncepcja człowieka-maszyny, fascynacja postępem i techniką czy materializm. W tej optyce modernistyczny podmiot zyskuje ciało, staje się podmiotem doświadczenia zmysłowego. Zob. m.in. J. Fazan, *Ciała Tadeusza Peipera*, „Wielogłos” 2015, nr 1, s. 1–21; J. Grądziel-Wójcik, *Zmysł formy. Sytuacje, przypadki, interpretacje poezji polskiej XX wieku*, Kraków 2016.

Mueller sugeruje, by na autora wewnętrznego poezji Karpowicza spojrzeć przez pryzmat figury Ojca, dzierżącego niepodzielną władzę nad tekstem<sup>545</sup>: „Autorski zamysł jest w swym demiurgicznym szaleństwie na tyle konsekwentny i totalny, że naprawdę trudno byłoby mówić o matczynej »czułości pisania« (którą dostrzegamy we wcześniejszych tomach autora) – w *Odwróconym świetle* zdaje się niepodzielnie panować władza Logosu-Ojca”<sup>546</sup>. Stosunek autora do swego dzieła istotnie zmieniał się w różnych okresach twórczości<sup>547</sup>. Koncepcja poezji Karpowicza obejmuje tezę o podwójnych narodzinach dzieła literackiego:

Jest absolutną prawdą, że każde dzieło sztuki istnieje niejako podwójnie, rodzi się dwukrotnie. Raz jako samo dzieło, a drugi raz kiedy jest absorbowane, kiedy staje się częścią społecznego myślenia, społecznego odczuwania. Niektórzy uważają, że te drugie narodziny dzieła sztuki są ważniejsze, że jeżeli sztuka nie zostanie odebrana to w ogóle nie istnieje. Oczywiście jestem temu przeciwny. Absolutnie. Od początku. To jest solipsyzm – założenie, że jeżeli nie widzę pewnej rzeczywistości, to ona nie istnieje. Na przykład byłem odwrócony i nie widziałem moich ulubionych liści za oknem, a zatem ich nie było. Tak mówił biskup Berkeley<sup>548</sup>.

Dzięki takim zasadom komunikacji literackiej dzieło sztuki może istnieć równocześnie w trzech czasach: przeszłym (w umyśle artysty), teraźniejszym (aktualizacja w umyśle odbiorcy) i przyszłym (projekcja odbiorcy)<sup>549</sup>. Karpowicz metaforycznie mówi o narodzi-

<sup>545</sup> J. Mueller, *Księga Wejścia do Xięgi*, s. 88.

<sup>546</sup> Ibidem.

<sup>547</sup> Por. wypowiedź Miłobędzkiej: „On nie tylko nie był pewny siebie, ale jeszcze mniej był pewny tego, co robi, chociaż z tekstów wydawałoby się, że czuł się przewodawcą. Stąd chyba brak poczucia humoru na własny temat”. *W cieniu czarnoksiężnika*, s. 129.

<sup>548</sup> T. Karpowicz, *Każde dzieło sztuki*, s. 64–65.

<sup>549</sup> Pomyśl ten można odnieść do jedności dzieła, o której pisał Guillaume Apollinaire w eseju *Kubiści. Rozważania estetyczne*, gdzie postulatem kubizmu miałyby być twórcze przekroczenie ograniczeń narzucanych przez naturę oraz jedność dzieła: totalna, formalna i czasowa. Koncepcję tę referuje Justyna Tabaszewska: „[...] prawdziwe dzieła sztuki nie odwołują się ani do przeszłości, ani

nach w kontekście tego, jak autor w procesie twórczym konstruuje własną tożsamość (sam „rodzi się”). Celem twórczości jest więc samopoznanie, a jego warunkiem – szczerłość i otwartość tak względem siebie, jak czytelnika:

Nie ma szczerości bez ukazania swoistego procesu nieustannego RODZENIA SIĘ autora, kiedy pisanie jest STAWANIEM SIĘ. Szczerłość jest bowiem procesem etycznym pokazanym *in statu nascendi*. To, co się rodzi, nie może myśleć, dla KOGO SIĘ rodzi. Dzieła powstające dla czytelnika, widza, słuchacza, nie DLA SIEBIE SAMYCH, pochodzą z inkubatorów, a nie z żywych, ukrwionych łożysk człowieczych<sup>550</sup>.

W wypowiedziach Karpowicza i o Karpowiczu przewija się metafora wierszy traktowanych jak własne dzieci – poeta nazywa siebie „pisarzem narodzin, który nigdy nie użył słowa »połóg«”<sup>551</sup>. O motywach rodzenia i porodu w jego wierszach pisze też Mueller<sup>552</sup>. Owo „rodzenie” tekstów to proces bolesny, dramatyczny, frenetyczny, a czytelnik ma być owych narodzin świadkiem: „Poeta, sam wkręcony w tryby maszyny tortur, nie oszczędza czytelnikowi żadnego z drastycznych elementów porodu. Przeciwnie, okrucieństwo tego najnaturalniejszego ze zdarzeń służy Karpowiczowi do obnażania wszelkich nienaturalności (kłamstw) ludzkiego myślenia, doświadczania czy tworzenia”<sup>553</sup>.

Miłobędzka to z kolei autorka, która w szczególności, bo niezwykle empatyczny i uważny, powiedzielibyśmy, opiekuńczy sposób traktuje również przestrzeń swojej twórczości, złączoną z egzystencją. Wielokrotnie już podejmowano lekturę poezji Miłobędzkiej w od-

---

do przyszłości, ani do terażniejszości, lecz łączą te wszystkie momenty czasowe, czyniąc z dzieła jedność skupiającą w sobie te wszystkie perspektywy czasowe”. J. Tabaszewska, *Poetyki pamięci. Współczesna poezja wobec tradycji i pamięci*, Warszawa 2016, s. 48.

<sup>550</sup> Ibidem, s. 31.

<sup>551</sup> *Żeby uniknąć szaleństwa*, s. 8. Por. wypowiedź Nowickiej-McLees: „[...] jego dziećmi były książki. Mówił: »Mam tysiące dzieci«. Tymek nie chciał mieć dzieci, dziećmi nazywał swoje książki i, tylko czasami, swoje wiersze”. *Niekończący się projekt*, s. 90.

<sup>552</sup> J. Mueller, „*Timszel*”, s. 19–22.

<sup>553</sup> Ibidem, s. 20.

niesieniu do figury matki, a także czułości i empatii do istot i rzeczy<sup>554</sup>. Autorka tworzy swoisty mit poetki matkującej swoim wierszom:

[...] teksty, kiedy są naprawdę tekstami, są jak własne dzieci. I jest uczucie rodzenia jakiegoś stwora. Oczywiście to mimo wszystko łatwiejsze niż urodzenie prawdziwego dziecka, chociaż uczestniczy w tym cały organizm [...]. Taki dobrze urodzony tekst, których ja mam pewnie niewiele, daje poczucie, że jest rzeczywiście żywym organizmem, daje poczucie radości, trochę ulgi, trochę podziwu, tak podziwu też, dla tego, co się urodziło<sup>555</sup>.

Poetka podkreśla, że pisanie to proces angażujący nie tylko ciało, ale całe „ja”. Również w innym miejscu porównuje pisanie wiersza do porodu: „Rodzenie wiersza to wydobywanie słów, zdań na światło dzienne, wydawanie na świat. Bierze w tym udział cały organizm. [...] Rodzenie się słów to jest trud natychmiastowego ich odnajdywania”<sup>556</sup>. Podobnie w *Znikam jestem*: „Powstawanie tekstu poetyckiego – dobrego tekstu poetyckiego, takiego, o którym sam poeta mówi, że jest to TEKST PRAWDZIWY – jest procesem organicznym (tyle że realizowanym w innej materii), który można porównać z wydaniem na świat dziecka”<sup>557</sup>. Jak zauważa Winiecka, figura porodu u Miłobędzkiej jednoznacznie odnosi się do procesu tworzenia<sup>558</sup>. Anita Jarzyna w interpretacji z perspektywy dyskursu nieantropocentrycznego analizuje fragment zapisu o incipicie *Razić, urazić...*, w którym motyw ptasiego jaja staje się symbolem wypuszczenia po-

<sup>554</sup> Zob. m.in. A. Kałuża, *Więcej matki*, s. 236–241; L. Szaruga, *Żeby się podarować*, s. 53–58; A. Szymańska, *Sztuka wrażliwości*, W, s. 138–144; A. Jarzyna, *Wprowadzenie do post-koiné*, s. 107–139. Por. „W pole awangardy, utożsamianej w polskiej poezji z męskością i władcym okiem, wprowadzi autorka *Przesuwanki* typowo macierzyńską relację ze światem”. A. Kałuża, *Krystyna Miłobędzka – aludzkie*, s. 189.

<sup>555</sup> *Zwiewność*, s. 659.

<sup>556</sup> *Otwieranie świata*, s. 54.

<sup>557</sup> K. Miłobędzka, *Konieczność mówienia nowych*, s. 19.

<sup>558</sup> Por. „Niezniszczalna więź między dziełem i jego twórcą, pozwalająca myśleć o poezji w kategoriach doświadczania intymnej, choć iluzorycznej, więzi między przeżyciem, przeżywającą i spajającym je słowem”. E. Winiecka, *„Lingua defectiva”, czyli język Innej*, W, s. 453.



tomstwa – a jednocześnie tekstu – w świat<sup>559</sup>. W kontekście tak rozumianego procesu pisania, bardzo mocno wrośniętego w cielesność, oddzielenie sfery literatury od sfery egzystencji wydaje się niemal niemożliwe. Przeciwnie, dochodzi do ich świadomego zintegrowania, co więcej – jedynie tak pojęte pisanie gwarantuje autentyczność poetyckiego głosu. Figury macierzyństwa mocno splatają się u Miłobędzkiej z figurami odnoszącymi się do porządku natury, cyklu rodzenia się i umierania. Wyłania się tu stały zestaw motywów: macierzyństwo – natura – tworzenie, istotnych dla jej poetyki. Temat ten sięga dalej niż warstwa autobiograficznych sygnałów, warto byłoby skupić się zatem na figurze macierzyństwa ukrytej wewnątrz, a nie na powierzchni tekstu.

Zarówno Karpowicz, jak i Miłobędzka czują się wobec swojego świata opiekuńczymi stwórcami, „rodzicami” wypuszczającymi teksty w świat. Można powiedzieć, że oboje zgodziliby się w tej kwestii z Tadeuszem Różewiczem, który w *Posłowie* do tomu *Niepokój* pisał: „Wiersz po »narodzinach« opuszcza »rodzica« i żyje swoim życiem. To on zaczyna kształtować swojego twórcę”<sup>560</sup>. Oboje autorzy traktują swoją twórczość jak integralny element własnej tożsamości, który po oddzieleniu się od autora zostaje „wypuszczony” w świat<sup>561</sup>. O ile poetka jawi się w swych utworach jako matka, która daje życie tekstowi, a ten „rodzi się” z jej ciała, o tyle w przypadku poety to on stwarza siebie, „rodzi się” w tekście i w pracy tekstu.

Doświadczenie macierzyństwa w przypadku Miłobędzkiej okazuje się ważnym polem działań autokreacyjnych. Oprócz wspomnianych fascynacji językiem dziecka i teatrem dziecięcym Miłobędzka również uczyniła własne macierzyństwo doświadczeniem inspirującym i twórczym. W 1969 roku urodził się syn Miłobędzkiej i Falkiewicza, Wojciech (na rok przed książkowym debiutem poetki). Obserwacja dziecięcego sposobu poznawania świata szła w parze z zainteresowaniem poezją wyrastającą z odnowionego, „pierwotnego” spojrzenia na świat, taką, która świadomie naiwnie i sponta-

---

<sup>559</sup> Zob. A. Jarzyna, *Wprowadzenie do post-koiné*, s. 126.

<sup>560</sup> T. Różewicz, *Posłowie*, w: idem, *Niepokój*, s. 672.

<sup>561</sup> Por. R. Barthes, *Śmierć autora*, s. 247–251.

nicznie próbuje go opisać. Ów szczególnie splot literatury i egzystencji poetka skomentowała tak: „Wojtek miał rok – mleko w proszku, przecieranie zupiek, pranie pieluszek. Krzyk, płacz, śmiech. Tyle bardzo dokładnie pamiętam z tego debiutu. To jest ten zbieg życia i tekstu, tekstu z życiem”<sup>562</sup>. Macierzyństwo jako motyw i istotny problem tej twórczości pojawiało się już niejednokrotnie w badaniach<sup>563</sup>. Podkreśla się przede wszystkim swego rodzaju przeniesienie matczynej relacji z dzieckiem na poziom bardziej uniwersalny – związek z własnymi tekstami i z całym światem. Bycie matką to podstawowa relacja człowieka z otaczającymi go bytami i, jak twierdzi Winiecka, sposób na przekroczenie ciasnych granic własnego ja, wyjście ku Innemu<sup>564</sup>.

Trzeba podkreślić, że i u Karpowicza, i u Miłobędzkiej tworzenie poezji i działania autokreacyjne odbywają się w określonej, fizycznej przestrzeni, w konkretnych „miejscach autobiograficznych”<sup>565</sup>. U Karpowicza to otoczony dzikim ogrodem dom w Oak Park niedaleko Chicago – tajemniczy, wypełniony słynnymi „fiszkami” i jak gdyby osuwający się w Leśmianowski niebyt. Miłobędzka problematyzuje natomiast pojęcie domu rozumianego jako mikroświat, w którym można zamieszkać, a materiałem jej rozważań jest prywatna, intymna przestrzeń rodzinnego domu. Oboje autorzy za Białoszewskim zdawali się zadawać sobie pytanie o własne granice i performatywną rolę miejsca, w którym odbywa się spektakl pisania<sup>566</sup>. Przestrzeń wydaje się istotna w ich projektach – nie tylko jest ich naturalnym środowiskiem i twórczym oraz uczestniczy w ich po-

<sup>562</sup> *Otwieranie świata*, s. 53.

<sup>563</sup> Zob. m.in. K. Kuczyńska-Koschany, *Miłobędzka, macierzyństwa*, MW, s. 130–146; J. Grądziel-Wójcik, „Spróbuj zbudować dom ze słów”, s. 21–34.

<sup>564</sup> Zob. E. Winiecka, *Przeczytać niezapisane*, s. 42–47.

<sup>565</sup> M. Czermińska, *Miejsce autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 183–200. Miejsce autobiograficzne byłoby swego rodzaju odpowiednikiem miejsca pamięci w skali jednostkowej egzystencji, dwójakiej natury – fizycznej, jak i znakowej. Zob. ibidem, s. 187.

<sup>566</sup> „Noszę sobą / jakieś swoje własne / miejsce. / Kiedy je stracę, / to znaczy że mnie nie ma”. M. Białoszewski, *Autoportret odczuwany*, w: idem, *Utwory zebrane*, t. 1, s. 109.

wstawaniu, ale także do pewnego stopnia konstytuuje tożsamość artysty<sup>567</sup>.

Karpowicz mówił o sobie: „Jeśli gdzieś naprawdę funkcjonuję, to na pewno w przestrzeni »myślanej«, bo właśnie taki jest mój świat. [...] Uważam się za człowieka prawdziwego wyłącznie w tym świecie”<sup>568</sup>. A jednak ten proces dobrowolnego izolowania się od świata rozgrywał się w przestrzeni – głównie amerykańskiego domu poety w Oak Park wraz z przylegającym do niego ogrodem, nazwany przez Kokoszkę „amerykańskim Wilnem”<sup>569</sup>. Radykalne wycofanie się z życia literackiego poeta określa jako skrywanie się za „Okopami Świętej Trójcy”. Gest ten przybiera nie tylko tekstowy wymiar (postępująca autonomizacja dzieła i hermetyzacja języka) czy psychologiczny (osłabienie kontaktów ze środowiskiem literackim), ale i dosłowny, fizyczny. Sojusznikiem w emigracji wewnętrznej Karpowicza stał się ogród otaczający amerykański dom poety w Oak Park:

W moim systemie samoobrony (bo taki system istnieje u mnie od bardzo dawna) okno to druga zaporą, drugi wał Okopów Świętej Trójcy. Ten mój dość niezwykły płot, opleciony winoroślą i ogród, gdzie rozmawialiśmy, to pierwszy wał obronny, naturalny, najbardziej oddalony ode mnie w sensie fizycznej przestrzeni. Natomiast ten tutaj, „wał okienny”, wypełniony światłem i kształtami liści (tylko w nim ich nie ma) to już wał na połę fizyczny, na połę psychiczny. Najbliższy mi, kiedy jestem już w pokoju i nie pozwalam, żeby – że tak powiem świat czysto fizycznych wymiarów zwałił się na mnie. Żartobliwie nazywam to drugim wałem Okopów Świętej Trójcy. Trzeci wał obronny to już ja sam, moja psychika. Tego wału nie można już przedstawić za pomocą fizycznego, optycznego obrazu. Tam toczą się główne walki, a straty, ofiary są najwyższe. To są trzy stopnie, trzy pola minowe.

<sup>567</sup> Por. „Gdy mowa jest o człowieku i przestrzeni, wydaje się, jakby człowiek stał po jednej, a przestrzeń po drugiej stronie. Jednakże przestrzeń nie stoi naprzeciw człowieka. [...] Idziemy ciągle przez przestrzeń raczej tak, że zarazem przy nich stoimy, przebywając stale przy bliskich i dalekich miejscach i rzeczach”. M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć*, tłum. K. Michalski, w: idem, *Budować, mieszkać, myśleć*, s. 328–329.

<sup>568</sup> *Świat niemożliwy*, s. 11.

<sup>569</sup> M. Kokoszka, *Amerykańskie Wilno*, s. 141–153.

Najgroźniejsze dla mnie samego, bo ja się wywalam na tym polu minowym – to jest auto-pole minowe<sup>570</sup>.

„Zielona architektura”<sup>571</sup> stanowiła zatem pierwszy mur odgradzający poetę od świata zewnętrznego – choć akurat ten „wał obronny” był jak najbardziej żywy, organiczny i sensualny<sup>572</sup>. Druga warstwa murów to mur domu, „wał okienny”, częściowo naturalny (światło, liście, gałęzie), częściowo psychiczny (umożliwia spokojną pracę, sprawia, że „świat fizycznych wymiarów” nie dotyka poety bezpośrednio)<sup>573</sup>. Trzeci to sfera psychiczna autora, gdzie toczy się najważniejsza walka – o wypowiedzenie samego siebie<sup>574</sup>. Możemy tu mówić chyba o jeszcze jednej warstwie odgradzającej Karpowicza od świata zewnętrznego: jest nią mur kulturowego dziedzictwa, wiedzy i kompetencji erudyty, których znakiem były pokryte książkami i fiszkami ściany domu Karpowicza. Poeta dbał o ogród i całą domową przestrzeń, jednak upływ lat i przeciwności losu sprawiły, że miejsce to stopniowo popadało w ruinę<sup>575</sup>. Wydaje się to znaczące, bo dom, podporządkowany tworzeniu dzieła niemożliwego, to miejsce jakby nigdy niegotowe<sup>576</sup>. Podobnie jak do remontowanego domu podchodził przecież do swojej twórczości, wciąż poprawiając teksty i odraczając moment ukończenia dzieła<sup>577</sup>.

Jak zauważa Kokoszka, Karpowicz zwykł porównywać niektóre miejsca w swoim ogrodzie do miejsc topicznych znanych z literatury: „malinowy chruśniak” Leśmiana, Alef Borgesa, Olimp, wrota do piekieł z poematu Dantego. Świadczy to nie tylko o wyjątkowym przywiązaniu poety do tego miejsca, ale i o tendencji do mitologizowania przestrzeni, którą projektował na wzór rozpoznawalnych,

<sup>570</sup> T. Karpowicz, *Drugi wał Okopów*, s. 39.

<sup>571</sup> Cyt. za: *ibidem*, s. 33.

<sup>572</sup> O wrażliwości sensualnej poety zob. M. Kokoszka, *Amerykańskie Wilno*, s. 150.

<sup>573</sup> T. Karpowicz, *Drugi wał Okopów*, s. 39.

<sup>574</sup> *Ibidem*.

<sup>575</sup> M. Kokoszka, *Amerykańskie Wilno*, s. 141–153. Por. *Iroha uta, czyli sen ołówka. Rozmowa z Ryszardem Sawickim*, s. 104; T. Karpowicz, list do Jana Brzezińskiego z 11 grudnia 1979 roku, w: E. Szkudlarek, op. cit., s. 286.

<sup>576</sup> Zob. M. Karpowicz, [*Tymek nie rozpoczyna*], s. 25.

<sup>577</sup> Zob. *Ta, co nami tak strasznie pomiata*, s. 33–34.

istotnych dla siebie kulturowych odniesień<sup>578</sup>. Warto zwrócić uwagę na tzw. miejsce aleficzne. W opowiadaniu Borgesa Alef, czyli „jeden z punktów przestrzeni, który zawiera w sobie wszystkie inne”<sup>579</sup>, znajduje się w piwnicy domu szalonego poety, który tworzy ogromny poemat na granicy chaosu<sup>580</sup>. U Karpowicza Alef był zlokalizowany w ogrodzie:

A teraz, proszę panów, to jest dla mnie najbardziej mityczne miejsce. [...] Ja go nazwałem moim Alefem, Alefem Ogrodowym. To jest drugi Alef, bo pierwszy Alef to jest moje biurko i przestrzeń dookoła tego biurka. Panowie oczywiście wiedzą, dlaczego używam terminu Alef. To idzie od Jorge Luisa Borgesa, który określił tak najlepsze na świecie, najbardziej sprzyjające miejsce dla jakiejś jednostki, gdzie może ona zrealizować wszystkie swoje możliwości. Oczywiście ja nie znam swoich wszystkich możliwości, dlatego pewnie szukam pomocy tego miejsca, że coś aleatorycznie wyrzuci. Ono jest najbardziej wyizolowane<sup>581</sup>.

Poeta traktuje swój prywatny „Alef” jako miejsce niemalże magiczne, zdolne oddziaływać na artystę, dające mu najlepsze warunki do tworzenia, choć nie wyjaśnia, na czym polega wyjątkowość tego miejsca. Rządzi nim trudno zrozumiała dla postronnych prywatna mitologia.

W innym miejscu poeta interpretuje topos miejsca aleficznego jako samorealizację artysty, która dokonuje się w ciągłej zmianie<sup>582</sup>. W kontekście emigracji i kreacji odizolowanego artysty znamieną wydaje się wypowiedź: „Gdziekolwiek jest jakiś punkt, ten punkt jest zarazem centrum świata czy centrum wszechświata. W każdym miejscu, gdzie się państwo znajdziecie, jest wasz alef”<sup>583</sup>. Karpo-

<sup>578</sup> Zob. M. Kokoszka, *Amerykańskie Wilno*, s. 148. Por. P. Mackiewicz, *W oku umarłego ptaka*, s. 240.

<sup>579</sup> J. L. Borges, *Alef*, tłum. Z. Chądzyńska, A. Sobol-Jurczykowski, Warszawa 1972, s. 186.

<sup>580</sup> Zob. ibidem, s. 173–198.

<sup>581</sup> T. Karpowicz, *Chruśniak malinowy, leśmianowski*, MK, s. 29.

<sup>582</sup> Por. „Alef staje się lotny, w wiecznym ruchu, w wiecznym biegu, ani na moment nie przystaje”. *Karpowicz mówi. Karpowicz czyta wiersze*, s. 17.

<sup>583</sup> Ibidem.

wicz ujawnia się tu jako ktoś, kto podchodzi do przestrzeni w sposób otwarty – jeśli interesują go jakiegokolwiek granice, to są to jedynie granice jego wewnętrznego świata. Postawa taka tłumaczyłaby nie tylko ożywczy dla jego twórczości (choć niekoniecznie dla niego) brak zakorzenienia w jednym miejscu, lecz także dystans wobec kwestii przynależności do konkretnego państwa i narodu.

Dom to jedna z najważniejszych figur występujących w poezji Miłobędzkiej<sup>584</sup>. W jej tekstach często powraca zarówno motyw konkretnego, rodzinnego domu, jak i figura domu-ciała czy metafora „domu ze słów”<sup>585</sup>. Zwracał na to uwagę Karpowicz, sięgając, jak się zdaje, do myśli Martina Heideggera: „Jej ziemią i niebem jest codzienność. [...] Chwale na wysokościach przeciwstawi chwałę na ziemskim padole. Jak żaden współczesny poeta polski, troszczenie się o dzień powszedni kobiety – matki – człowieka uczyni swoim przeznaczeniem [...]”<sup>586</sup>. Interpretacja ta chyba nie najlepiej oddaje charakter jej twórczości, nie tylko ze względu na zasadniczo obcy tej autorce patetyczny ton. Miłobędzka raczej stara się wyjść poza perspektywę „uniezwyklenia codzienności”, nie jest to poetycka reprezentacja życia codziennego kobiety i matki, ale wykorzystywanie obrazów i figur z pola semantycznego kobiecości i macierzyństwa w celu stawiania pytań dotyczących egzystencji i sensu sztuki.

W ujęciu Miłobędzkiej rodzinny dom nie jest ograniczony czterema ścianami, lecz staje się przestrzenią otwartą, łagodnie przechodząc w las, a więc miejsce już nieprywatne i naturalne. Dom to również sieć relacji jednostki z innymi – poetka wychodzi od per-

---

<sup>584</sup> Por. „Poezja Krystyny Miłobędzkiej wydaje się bardzo zadomowiona i bliska wspólnemu doświadczeniu dzięki powtarzającemu się w niej wielokrotnie motywowi domu”. J. Grądział-Wójcik, „*Spróbuj zbudować dom ze słów*”, s. 21. Joanna Grądział-Wójcik wskazuje na symultaniczność różnych znaczeń, jakie poetka nadaje figurze domu, i wyróżnia w jej tekstach dom realny, dom metaforyczny, dom mentalny oraz dom pamięci, będący w jej interpretacji odpowiednikiem tytułowego „domu ze słów”. Ibidem, s. 21–24.

<sup>585</sup> Zob. ibidem, s. 21–34.

<sup>586</sup> T. Karpowicz, *Metafora otwarta*, s. 219.

spektywy rodzinnej, dążąc do perspektywy uniwersalnej, którą można by odnieść do heideggerowskiej figury domu-świata<sup>587</sup>:

Urodziłam się w Margoninie koło Chodzieży, w budynku, w którym mieściła się także Szkoła Leśna. [...] Pałac znajdował się w ogromnym parku ze wspaniałymi starymi drzewami, a park znajdował się w lesie. Wychodziło się do parku i po kilkunastu minutach znajdowało się w lesie... Ten dom i dzieciństwo są u mnie nieustannie obecne. Myśląc jednak o domu, niekoniecznie myślę o tak wyglądających przedmiotach czy osobach, ale jest to coś stale obecnego i niedającego się dokładnie uchwycić. [...] Świat powstaje we wczesnym dzieciństwie i, myśląc lub mówiąc o domu, znajduję tam zawsze siebie i to, czego nie potrafię nazwać [...]. Mówię dom – ale czy to jest ten pałac w Margoninie? Może dom-świat? To są kawałeczki, z których próbuję dociec siebie, złożyć siebie z tamtego czasu<sup>588</sup>.

Dom bywa u Miłobędzkiej raczej pewną zinterioryzowaną przestrzenią wyobrażeń, wspomnień i emocji niż przestrzenią zewnętrzną, opisywalną – choć sfera ta, jeśli się pojawia, wnosi wyraźne sygnały autobiograficzne<sup>589</sup>. Miłobędzka zdaje się obejmować matczynym, opiekuńczym uczuciem również miejsce, w którym powstają zapisy, co można odnieść do figury domu jako analogonu uniwersum czy jego budowania jako powtórzenia boskiego aktu stwórczego<sup>590</sup>. Na tej płaszczyźnie dwie najważniejsze role podmiotu u Miłobędzkiej –

<sup>587</sup> Jak pisze Aleksandra Zasepa, tradycyjna symbolika domu w jej poezji zostaje unicestwiona przez siłę nieustannego ruchu, który wprowadza zmianę – wówczas mikrokosmos domu staje się obrazem świata („repliką *imaginis mundi*”). A. Zasepa, *Czas (w) poezji*, s. 116. O szczególnej dynamice prywatnego i uniwersalnego pisał Marcin Baran: „Wiersze Miłobędzkiej, mimo że są »zapisem ruchu«, nie opuściły nigdy przestrzeni domu. Nawet jeżeli dzieją się gdzieś poza tą przestrzenią – to w odniesieniu do tego, co najbliższe. Nie ma chyba w poezji polskiej drugiego tak intensywnie »zadomowionego« idiomu [...]”. M. Baran, *Powstawanie świata*, W, s. 119.

<sup>588</sup> Krystyna. *Trud odślaniania*, s. 16.

<sup>589</sup> Wydaje się, że nie jest to jednak ten rodzaj opisu codzienności, który obserwujemy np. u Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Juliana Tuwima czy Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. Por. A. Legeżyńska, *Dom i poetka bezdomność w liryce współczesnej*, Warszawa 1996.

<sup>590</sup> Por. *ibidem*, s. 10–12.

rola matki i rola poetki – przenikają się i nawzajem wspierają w próbach stworzenia „domu ze słów”.

Figura domu wydaje się jednym z najbardziej wielowymiarowych elementów świata u Miłobędzkiej – raz otwarty, innym razem zamknięty, bywa domem-światem, ale też domem realnym, funkcjonuje w różnych czasoprzestrzeniach. Relacja podmiotu z domem jest niestabilna, a jeśli zostaje wyartykułowana, to sprawia wrażenie uchwyconej *in statu nascendi*. Za pomocą tej figury manifestuje się somatyczność podmiotu, czego szczególny wyraz stanowi motyw domu-ciała, który nie zasada się jednak na fizjologii i biologicznym aspekcie macierzyństwa, lecz kieruje w stronę egzystencjalnego i metapoetyckiego namysłu<sup>591</sup>. Dom wydaje się, jak słusznie zauważa Grądział-Wójcik, kategorią bardziej temporalną niż przestrzenną – jego materia domu jest związana z tożsamością i pamięcią<sup>592</sup>. Figura „domu ze słów” odnosiłaby się do gościnnej, intymnej przestrzeni spotkania „ja” i „ty”<sup>593</sup>. Zdaniem Legeżyńskiej zadowolenie w mowie może mieć tu sens heideggerowski, oznacza bowiem zamieszkiwanie w bycie przez myślenie i budowanie, czyli ochraniać bliskich<sup>594</sup>.

Figura domu ma w tej twórczości także wymiar wspólnotowy. Tadeusz Nyczek wysunął tezę, że Miłobędzka odbyła podobną drogę, co poeci Nowej Fali, lecz w odwrotnym kierunku – od prywatności po rozważania dotyczące problemów zbiorowości w tomie *Pamiętam. Zapisy stanu wojennego*. Ten tom stanowiłby jego zdaniem symboliczne wyjście z bezpiecznej przestrzeni domu ku perspektywie wspólnotowej<sup>595</sup>. Tom ten istotnie wydaje się wyjątkowy w jej twórczości, ale w późniejszym okresie Miłobędzka jednoznacznie powróciła do poetyki oszczędnej, prywatnej kontemplacji<sup>596</sup>. Właśnie materia wiersza staje się dla Miłobędzkiej najistotniejszą prze-

<sup>591</sup> Por. S. Barańczak, *Dramatyczna niegramatyczność*.

<sup>592</sup> Por. J. Grądział-Wójcik, „Spróbuj zbudować dom ze słów”, s. 25.

<sup>593</sup> K. Miłobędzka, *Moje słowa...*, s. 109.

<sup>594</sup> Por. A. Legeżyńska, *Dom i poetycka bezdomność*, s. 64–65.

<sup>595</sup> T. Nyczek, *Miłobędzka: pokrewne, osobne*. Por. W. Browarny, *Miasto, ciało, neoawangarda*, s. 27.

<sup>596</sup> Por. P. Bogalecki, *Niepozbita*, W, s. 253–257.



strzenię domową – sferą naturalną i oswojoną, obszarem w najwyższym stopniu intymnym i prywatnym, a także miejscem, o które należy szczególnie dbać. Wiersz wydaje się zatem terytorium, gdzie rządzą prawa mówiącego „ja”, ale przede wszystkim szczególnym wycinkiem wewnętrznego świata, w którym można zamieszkać<sup>597</sup>.

Światy poezji Karpowicza i Miłobędzkiej, mimo zasłony językowego eksperymentu, okazują się światami osobistymi, choć ich sposób mówienia o rzeczywistości sprzeciwia się bezpośredniej ekspresji podmiotu i pozostaje raczej zgodny z modernistyczną tendencją do depersonalizacji poetyckiego monologu<sup>598</sup>. Szukanie możliwości odnowienia środków wyrazu idzie w parze ze stale podejmowaną refleksją o sobie samym jako artyście i artystce. Właśnie na tej płaszczyźnie ujawnia się pęknięcie między językiem a światem, przeskok między wyrażanym a doświadczanym lub to, co Winiecka nazywa w swojej książce dystansem, który jest „wąską szczeliną między rzeczą a słowem (a także: osobą i słowem), w której niejednokrotnie usadawia się dziś pisanie”<sup>599</sup>. Język służy wykreowaniu i wypowiedzeniu siebie, ale jednocześnie w przestrzeni zderzenia literatury i egzystencji zdradza swą niedoskonałość i niewystarczalność. Żywe doświadczenie poety lub poetki ujawnia się w warstwie, która tylko niekiedy odkrywa się w przeżyciu lektury. Sfera tego, co osobiste, okazuje się intymna, precyzyjnie ukryta lub jedynie potencjalnie obecna. W efekcie jako czytelnicy zmagamy się niekiedy z wątpliwością, czy doprowadzić interpretację do momentu, w którym odnajdziemy miejsce zakotwiczenia tekstu w egzystencjalnym konkrety.

---

<sup>597</sup> Por. K. Górniak-Prasnal, „Spróbuj zbudować dom ze słów”. *Figura domu w poezji Krystyny Miłobędzkiej*, w: *Literackie wizerunki przestrzeni domowych*, red. M. Błaszczowska et al., Kraków 2017, s. 7–19.

<sup>598</sup> Tymoteusz Karpowicz notuje fragment eseju T. S. Eliota *Tradycja i talent indywidualny*: „Poezja to nie danie upustu wzruszeniom, ale ucieczka od wzruszenia, to nie wyrażenie osobowości, lecz ucieczka od osobowości. Ale oczywiście jedynie ci, którzy posiadają osobowość i doświadczają wzruszenia, rozumieją, co to znaczy pragnąć dystansu od nich”. T. S. Eliot, *Tradycja i talent indywidualny*, tłum. H. Pręcłkowska, w: idem, *Szkice literackie*, red. W. Chwalewik, tłum. H. Pręcłkowska, M. Żurowski i W. Chwalewik, Warszawa 1963, s. 12.

<sup>599</sup> E. Winiecka, *Z wnętrza dystansu*, s. 18.

czy też zatrzymać się i pozwolić, by wiersz przemówił we własnym imieniu.

### „Ciemność mowy”. Awangarda wobec czytelnika

Na koniec części interpretacyjnej warto pochylić się nad problemem postaw poetów powojennej awangardy wobec odbiorcy<sup>600</sup>. Świadome odejście od tradycyjnych konwencji, eksperymentalne poszukiwania własnego idiomu oraz strategie hermetyzacji wypowiedzi poetyckiej skłaniają, by zapytać o możliwe scenariusze lektury i zakłócenia literackiej komunikacji. Jakie zatem style odbioru wybierają czytelnik powojennej poezji awangardowej? Jak reaguje na strategię autokreacji i programową niespójność, nierozstrzygalność czy też niestałość sensów? Jak na kształt lektury wpływają ujawnione w metakomentarzach przekonania autora o relacji z czytelnikiem? Zasadne wydaje się też pytanie, na ile hermetyczność pozostaje kwestią autorskiej autokreacji i elementem programu poetyckiego, a na ile strukturalną właściwością utworu. Problem niezrozumiałości, ujmowanej jako zespół retorycznych mechanizmów obliczonych na wywołanie u odbiorcy efektu zagubienia, niejasności, niespójności czy fragmentaryczności, okazuje się ważnym elementem dyskursu metapoetyckiego w poezji XX i XXI wieku. Dochodzi tutaj do głosu problem samoświadomości „ciemnego” poety, co rodzi pytania o motywacje, cele i konsekwencje autorsko-czytelniczego nieporozumienia. Twórcy związani z awangardą, mimo składanych niekiedy deklaracji o obojętności wobec mechanizmów recepcji, poświęcają jednak sporo miejsca kwestiom autotematycznym, a w ich obrębie również postaci czytelnika jako nieodłącznego aktora literackiej gry. O roli autorefleksji skoncentrowanej na odbiorcy możemy z pewnością mówić w przypadku Karpowicza i Miłobędzkiej.

<sup>600</sup> Rozdział częściowo opiera się na artykule: K. Górniak-Prasnal, *Incomprehensibility as an Artistic Strategy in the Poetry of Tymoteusz Karpowicz and Krystyna Miłobędzka*, w: *Understanding Misunderstanding*, Vol. 2: *Artistic Practices*, red. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, M. Rembowska-Pluciennik, B. Śniecikowska, Warszawa 2019, s. 181–206.

Punktem odniesienia dla tych rozważań może być model poezji „ciemnej”, wyrastający z tradycji norwidowskiej. Nie ulega wątpliwości, że prekursorski charakter poezji Norwida, która konceptualizuje oddziaływanie na odbiorcę poezji jako formy programowo utrudnionej i która traktuje doświadczenie pisania i doświadczenie lektury jako intelektualną grę o niełatwych niekiedy zasadach, silnie wpłynął na koncepcje poezji obojga autorów. Karpowicz i Miłobędzka jako „późni wnukowie” Norwida do pewnego stopnia identyfikują się z poetą, którego czytelnicy skarżą się na „ciemność mowy”. Autora *Czarnych kwiatów* można uznać za patrona tych, dla których poezja to rzemiosło sprawdzające możliwości języka i poszerzające poznawczy horyzont autora i czytelnika<sup>601</sup>. Projekt Norwida można czytać także jako głos w dyskusji nad kondycją stosunków międzyludzkich u progu epoki nowoczesnej – a więc też nad komunikacją przez sztukę, relacjami artysty ze społeczeństwem i wyobcowaniem jednostki w dynamicznie zmieniającym się świecie. Świat, który ulega coraz to większemu skomplikowaniu, wymaga posługiwania się językiem, który dawałby wyraz bezsilności wobec rzeczywistości zmiennej i z różnych powodów niezrozumiałej<sup>602</sup>. Lekturę poezji Karpowicza i Miłobędzkiej można natomiast porównać do ciągle ponawianego gestu zapalania lampy w ciemności, do którego namawia swego czytelnika Norwid. Symbol ten stanowi figurę czytania poawangardowej poezji XX i XXI wieku – unikającej bezpośredniości i zmuszającej do częściowo samodzielnego konstruowania sensu. Ten ostatni, podobnie jak płomień u Norwida, znika i zapala się na

---

<sup>601</sup> Zob. W. Rzońca, *O „ciemności” Norwida*, „Przegląd Humanistyczny” 1992, nr 3, s. 101. Por. m.in. B. Małczyński, *Wstęp*, s. V–CLV; J. Gutorow, „*Jesteśmy razem, ale każde z nas osobno*”. Por. P. Śniedziewski, *Mallarmé – Norwid*; W. Rzońca, *Premodernizm Norwida – na tle symbolizmu literackiego drugiej połowy XIX wieku*, Warszawa 2013.

<sup>602</sup> Metaforą ciemności posługuje się także Hugo Friedrich, wskazując główne cechy nowoczesnego modelu liryki: „Liryka nowoczesna zmusza język do podjęcia paradoksalnego zadania jednoczesnego wysłowienia i ukrycia sensu. Ciemność stała się panującą zasadą poetyki. To ona nakazuje wierszowi oddalić się nadmiernie od zwykłej funkcji informacyjnej języka – po to, ażeby wiersz mógł trwać w zawieszaniu, wymykać się raczej niż przybliżyć”. H. Friedrich, op. cit., s. 245. Por. Ł. Wróbel, op. cit., s. 33.

powrót niekiedy nieoczekiwanie podczas lektury, a jego podtrzymanie zależy od nas, odbiorców<sup>603</sup>.

Zarzut niezrozumiałości to część historii awangardy. Jak zauważa Nycz, tezy głośnego szkicu Karola Irzykowskiego *Niezrozumialcy* można uznać za prekursorskie względem idei Wiktora Szklowskiego i ulokować we wczesnomodernistycznej, nietzscheańskiej wizji świata niezrozumiałego i pełnego chaosu<sup>604</sup>. Irzykowski pisze wprost, że „każde dzieło wartościowe, czyli przynoszące coś nowego, musi zawierać w sobie element niezrozumiałości, musi stawiać trudności albo głowie, gdy chodzi o przyjęcie nowych myśli, albo sercu, gdy chodzi o nowy sposób odczuwania”<sup>605</sup>. Z rozważań krytyka wyłaniają się dwie odmiany tego zjawiska: niezrozumiałość „konieczna” (potocznie rozumiana trudność) i „stylizowana” – pierwsza służy odnawianiu mechanizmów percepcji i poszerzeniu pola artystycznej ekspresji, w przypadku drugiej niejasność wypowiedzi jest świadomym zabiegiem i celem samym w sobie<sup>606</sup>.

Badacze poezji nowoczesnej zwracali uwagę, że owocna interpretacja niekiedy wymaga przewyciężenia oporu, jaki stawia tekst – dotyczy to zwłaszcza literatury eksperymentalnej, dystansującej się

<sup>603</sup> Zob. W. Iser, *The Act of Reading*; M. Głowiński, *Wirtualny odbiorca w strukturze utworu poetyckiego*, w: *Studia z teorii i historii poezji*, red. M. Głowiński, Wrocław 1967, s. 63–90.

<sup>604</sup> Zob. K. Irzykowski, *Niezrozumialcy*, w: idem, *Czyn i słowo oraz Fryderyk Hebel jako poeta konieczności; Lemiesz i szpada przed sądem publicznym; Prolegomena do charakterologii*, Kraków 1980, s. 465–483. Por. R. Nycz, *Wynajdywanie porządku. Karola Irzykowskiego koncepcje krytyki i literatury*, „Pamiętnik Literacki” 1992, z. 2, s. 83–98.

<sup>605</sup> K. Irzykowski, *Niezrozumialcy*, w: idem, *Czyn i słowo*, s. 477. Por. „Ktoś atakował niezrozumiałość nowej poezji przypomnieniem, że język jest społecznym narzędziem porozumiewania się. Nic łatwiejszego jak pozyskać głupców dla tego właśnie dowodu. Język jest społecznym narzędziem porozumiewania się, owszem, lecz może doskonalenie tego narzędzia wymaga, aby ludzie czasem nie rozumieli się; choćby przez chwilę; przez jedno pokolenie”. T. Peiper, *Rozbijanie tworzydeł*, w: idem, *Tędy. Nowe usta*, s. 78; cyt. za: E. Balcerzan, *Przez znaki*, s. 141.

<sup>606</sup> Zob. R. Nycz, *Wynajdywanie porządku*, s. 90–91. Autor stawia tezę, że rozróżnienie to można odnieść do pojęć formy utrudnionej i chwytu udziwnienia Szklowskiego.

wobec konwencji, do których przywykł odbiorca. Jak pisał Balcerzan, „przeżycie wiersza [...] jest jakby pokonywaniem sprzeciwu, jaki ten wiersz wywołał w świadomości czytelnika”<sup>607</sup>. Niezrozumiałość może być „szczęśliwą winą” poezji, „błogosławieństwem” dla czytelnika, który traktuje ją jak intelektualne wyzwanie – Bogalecki mówi o napięciu między zrozumiałym i niejasnym, które działa nie tylko w nowoczesnej poezji, ale i formalistycznym chwycie dezautomatyzacji czy w dziecięcej zabawie<sup>608</sup>. Warto także przypomnieć o 2000 roku i tzw. sporze o poezję niezrozumiałą, który poruszył twórców i krytykę i który ujawnił dwa opozycyjne nurty polskiej poezji najnowszej – główny, „klasyczny” i oparty na porozumieniu z odbiorcą oraz niszowy, eksperymentalny, dążący do nowatorstwa, lecz deprecjonowany przez swą hermetyczność<sup>609</sup>.

Orska zwraca uwagę na konstruktywistyczny charakter lektury poezji stawiającej opór: w takiej sytuacji „wiersz stanie się budowlą – twórczym zadaniem do wykonania”<sup>610</sup>. Drugim istotnym aspektem lektury poezji awangardowej jest jej sprawczość, performatywny potencjał: „[...] zawsze próbuje się w niej czegoś nas nauczyć: więc skłonić nas do bardzo ściśle określonego rodzaju twórczej imitacji. Żeby przeczytać awangardowy wiersz, musimy go poniekąd nie tyle rozumieć – co czynnie, odtwórczo naśladować<sup>611</sup>. Tekst, który nie proponuje gotowych rozwiązań, lecz celowo sabotuje zautomaty-

<sup>607</sup> E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939–1965, cz.: Ideologie artystyczne*, Warszawa 1988, s. 217.

<sup>608</sup> Zob. P. Bogalecki, *Szczęśliwe winy teolingwizmu*, s. 200. Jak twierdził Szklowski, twórcy i odbiorcy sztuki nowoczesnej powinni poddać krytycznej refleksji przekonanie o tym, że język poetycki musi być zrozumiały. Zob. W. Szklowski, *Wskrzeszenie słowa*, s. 61.

<sup>609</sup> Zob. J. Podsiadło, *Daj mi tam, gdzie mogę dobiec*, „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 24; J. Gutorow, *O poezji niezrozumiałej*, „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 35. Za początek dyskusji można uznać już tekst Czesława Miłosza z 1990 roku. Zob. C. Miłosz, *Przeciw poezji niezrozumiałej; Postscriptum*, „Teksty Drugie” 1990, nr 5, s. 151–162. Por. A. Niewiadomski, *Poezja niezrozumiała, czyli o nadzwyczajaj trwałym nieporozumieniu krytycznym. Rekonesans*, „Teksty Drugie” 2004, nr 4, s. 125–127.

<sup>610</sup> J. Orska, *Jak działa wiersz? O składni zdania awangardowego*, „Forum Poetyki” 2017, nr 10, s. 117.

<sup>611</sup> Ibidem, s. 120.

zowane nawyki lekturowe, potrzebuje tego, co Tomasz Kunz nazywa „współdziałaniem tekstowym”, które „zakłada znaczeniowoczą rolę odbiorcy, polegającą nie tylko na aktualizacji sensów zawartych przez autora w wypowiedzi, lecz także na wnoszeniu do nich własnych sposobów rozumienia i nasycania jej własnymi treściami”<sup>612</sup>. Strategie czytelniczego działania mogą być rzecz jasna bardzo różne. Czytający, jak twierdzi Balcerzan, może przyjąć rolę badacza, który na własną rękę odkrywa schemat działania struktury tekstu<sup>613</sup>. Winiecka mówi z kolei o lekturze empatycznej, w której warunkiem wstępnym będzie zgoda na niezrozumiałość i opór, który wywołuje tekst<sup>614</sup>. Dariusz Pawelec pisze o lekturze jako akcie transgresywnym, nastawionym na to, co pozostaje poza horyzontem tekstu, stanowi obszar niewiadomej, teren przygody i zmienności, o który odbiorca poszerza ów pierwotny horyzont<sup>615</sup>. Jak wskazywał za Hanssem Robertem Jaussem Janusz Lalewicz, pojęcie odbioru (to, co odbiorca czyni z tekstem) ściśle wiąże się z pojęciem oddziaływania (efekt wpływu tekstu na odbiorcę)<sup>616</sup>. Zorientowanie badań na proces odbioru i działania czytelnika pozwala uchwycić tekst w szerszej perspektywie niż ujęcia strukturalistyczne, autonomizujące. Teoetyk posługuje się tu określeniem lektury jako „tworzenia kierowanego”, którego użył Jean-Paul Sartre, wskazując na rozumienie literatury jako realizację pewnego projektu, obejmującego akt lektury: „odsłanianie i tworzenie zarazem”<sup>617</sup>. Stąd mówi się o „scenariuszach” lektury, określonych strategiach wobec odbiorcy, grze czy dialogu z nim – kategorie te są już dobrze zdomowione w polskiej krytyce, na co wskazywał wiele lat temu Lalewicz, powołując się na najważniejsze

<sup>612</sup> T. Kunz, *Strategie negatywne*, s. 12. Por. K. Skibski, op. cit., s. 23–33.

<sup>613</sup> E. Balcerzan, *Przez znaki*, s. 87.

<sup>614</sup> Zob. E. Winiecka, *Inność, którą trzeba chronić. O empatii zbudowanej na dystansie*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2010, nr 17, s. 203–223.

<sup>615</sup> Por. D. Pawelec, „Kim jesteś Ty?”, s. 12; cyt. za: H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. B. Baran, Warszawa 2013, s. 336.

<sup>616</sup> Por. J. Lalewicz, *O problemach „literatury z punktu widzenia czytelnika”*, w: idem, *Socjologia komunikacji literackiej. Problemy rozpowszechniania i odbioru literatury*, Wrocław 1985, s. 57. Zob. także: M. Głowiński, *Wirtualny odbiorca*, s. 63–90.

<sup>617</sup> Zob. J. Lalewicz, op. cit., s. 54–55.

rozpoznania na temat strategii odbioru (Michał Głowiński) i typów odbiorców (Janusz Sławiński)<sup>618</sup>.

Peter Howarth w tekście o sugestywnym tytule *Why Is It So Difficult?* uznaje niezrozumiałość tekstu (*difficulty*) za jedną z właściwości decydujących o kształcie i kondycji poezji współczesnej<sup>619</sup>. Amerykański badacz diagnozuje zjawisko istotne dla dynamiki tekstowej komunikacji, które nazywa „paradoksem niezrozumiałości”:

Gdy mówimy o trudności [w odbiorze poezji – K. G.-P.], to mówimy o paradoksie polegającym na tym, że język, który jest tworzywem poezji, okazuje się zarazem kuszący i odstręczający. Zanurza cię w fali słów i znaków, ale one nie docierają do twojego umysłu, ten strumień zmienia się w pokrywę lodową, która pozostawia cię w rozpaczliwym poszukiwaniu punktu zaczepienia<sup>620</sup>.

Howarth wskazuje przyczyny, dla których współczesna (modernistyczna) sztuka realizuje się w formie utrudnionej. Wynika ona z przekonania artystów o konieczności uniezwykleńcia świata na nowo w obliczu „dysocjacji wrażliwości” (*dissociation of sensibility*), o którym pisał już T. S. Eliot. Poczucie niezrozumienia może też jednoczyć czytelników i wpływać na tworzenie się wspólnot interpretacyjnych<sup>621</sup>. Niektórzy twórcy poszukują odbiorców wymagających i krytycznych, co może uczynić ich sztukę elitarną, ale przynosi też korzyści: tak przygotowani odbiorcy mieliby szansę stać się bardziej świadomymi członkami swoich społeczności. Wreszcie rzeczywistość, coraz bardziej złożona i dynamiczna, domaga się coraz bardziej skomplikowanych form opisu, a sztuka musi na te zmiany reagować. Idąc za myślą Theodora Adorna, Howarth wskazuje, że choć hermetyzm sprzyja elitaryzacji, to również chroni sztukę przed zakusami rynkowej ekonomii i praw konsumpcji, pozwala na niezależność.

<sup>618</sup> Zob. ibidem, s. 58–61.

<sup>619</sup> Zob. P. Howarth, *Why Is It So Difficult?*, w: idem, *The Cambridge Introduction to Modernist Poetry*, Cambridge 2012, s. 166–184.

<sup>620</sup> Zob. ibidem, s. 166–167.

<sup>621</sup> Zob. ibidem, s. 183–184.

Mamy do czynienia z paradoksem modernistycznej niezrozumiałości, która okazuje się bronią obosieczną dla nowoczesnej sztuki<sup>622</sup>.

Krytyka różnie podchodziła do tezy o hermetyczności poezji Karpowicza i Miłobędzkiej. Balcerzan przyznawał się do własnej czytelniczej porażki mimo prób wejścia z autorem w dialog, jednak proponował, by nie dać się „uwieść” hermetyzmowi Karpowicza:

Karpowicza trzeba raz po raz uprościć. Choćby po to, aby nie postradać zmysłów. I nie tylko po to. Jego poetyckie komplikacje i spiętrzenia chwytów wtedy są najwartościowsze, gdy tłumaczą się w kontekście prostych, racjonalnych idei współczesnej humanistyki. Gdy możemy do autora skierować jego własne słowa: „zatem mówisz rzecz bardzo prostą tylko w uchu na przestrzał zwinętym”<sup>623</sup>.

Zacytowany fragment kalki logicznej ujawnia ciekawe zjawisko – wypowiedzi adresowane do lirycznego „ty” wydają się niekiedy samozwrotne, dają się interpretować tak, jakby były skierowane do podmiotu<sup>624</sup>. Zdaniem Balcerzana prymarną reakcją na wiersze

<sup>622</sup> Ibidem, s. 167. Por. „Difficulty has proved a two-edged weapon for modernist poetry. Meant to free poetic thinking from domination by the habitual or the accustomed, it often left work securely pigeonholed as »difficult« and unread by all except in-groups who already know what to expect. Meant to create a new, free and active participation between poem and reader, it has been felt to be an unpoetic domination of the reader, an end to art as play and the beginning of art as work”. [„Niezrozumiałość okazała się mieczem obosiecznym dla poezji modernizmu. Miała uwolnić poetyckie myślenie od dominacji tego, co zwyczajne i spowszedniałe, lecz często zamykała poezję w bezpiecznej szufladce z napisem »niezrozumiała«, odbierając jej szanse na szerszą poczytność – poza zamkniętymi grupkami tych, którzy wiedzą, czego się spodziewać. Miała umożliwić nową, wolną i aktywną interakcję między tekstem a czytelnikiem, tymczasem jawi się jako niepoetycka hegemonia czytelnika i koniec sztuki pojmowanej jako gra – oraz początek sztuki rozumianej jako rzemiosło”]. Ibidem, s. 183.

<sup>623</sup> E. Balcerzan, *Kto się boi „Odwróconego światła”?*, cyt. za: T. Karpowicz, *Modus ponendo tollens*, SZ, s. 49. Ewelina Suszek wskazuje, że stylizacja naukowa w poezji powojennej awangardy, m.in. Karpowicza i Wirpży, stawia czytelnika na z góry niższej pozycji względem autora. Wobec przewagi erudycyjnej odbiorca może się czuć zdominowany, lektura staje się wysiłkiem, a obietnica dotarcia do sensu – iluzoryczna. Zob. E. Suszek, *Poeta w laboratorium*, s. 75.

<sup>624</sup> Por. „Liryki Karpowicza najczęściej są obrazami komunikacji niespełnionej, dialogów nieudanych, intencji tak bardzo wykrzywionych w słowie, że w każdej



Karpowicza musi być niezgoda i podważenie proponowanej wizji świata – zwątpienie i zaprzeczenie (lektura apofatyczna) lub uznanie, że całość dzieła i gęstość znaczeniowa są niemożliwe do ogarnięcia (lektura agnostyczna)<sup>625</sup>.

Tadeusz Skutnik za klucz do satysfakcjonującej lektury poezji autora Karpowicza uznaje oddanie pola swobodnej grze wyobraźni. Wątki somatyczne, ból i cierpienie, mocno obecne w tej poezji, stają się udziałem czytelnika, ale mogą mieć wymiar terapeutyczny dla obu stron poetyckiego dialogu<sup>626</sup>. Falkiewicz pisał z kolei, że poezja Karpowicza czerpie energię z „niespełnienia oczekiwań odbiorcy”, a rezultat ten jest wpisany w dzieło: „Jest brakiem – i zarazem przemyślanym systemem sygnałów i niespełnień, które mają dać uczuć ów brak”<sup>627</sup>. Krytyk zwraca więc uwagę na semantyzowanie braku, co przejawia się na wielu płaszczyznach, m.in. w braku symetrii, braku perspektywy holistycznej, wreszcie braku zrozumienia u odbiorcy. Do każdej z tych rzeczy Karpowicz tęskni, lecz nie jest w stanie ich osiągnąć, inscenizuje zatem ów brak na scenie swojej poezji.

Bogusław Kierc proponuje lekturę, która opiera się na intuicyjnym wnikięciu w tekst – można by ją nazwać lekturą immersyjną<sup>628</sup>. Zwolennikiem podobnego modelu jest, jak się zdaje, Andrzej

---

chwili mogą się przemienić we własne zaprzeczenie”. E. Balcerzan, *Turpizm albo (jeszcze raz) realizm*, w: idem, *Poezja polska w latach 1939–1965*, cz. 2, s. 76.

<sup>625</sup> Zob. idem, *Kto się boi „Odwróconego światła”?*

<sup>626</sup> Zob. T. Skutnik, *Gramatyka i pragmatyka bólu (na przykładzie poezji Tymoteusza Karpowicza)*, w: *Ból*, red. A. Czekanowicz, S. Rosiek, Gdańsk 2004, s. 154–163. Na podobne kwestie zwracają uwagę Tabako i Kujawinski: „Wiersz staje się narzędziem terapeutycznego szoku, bolesnego przebudzenia. Jest otrzeźwiająjącym policzkiem, który ma utrzymać wyobraźnię w stanie czujności, umysł – w stanie jasności, a sumienie w stanie gotowości?”. F. Kujawinski, T. Tabako, op. cit., s. 93.

<sup>627</sup> A. Falkiewicz, *W imieniu Anonima*, w: idem, *Fragmenty o polskiej literaturze*, s. 226–228. Por. idem, *[Ta rozmowa mi dużo wyjaśniła]*, s. 84.

<sup>628</sup> Por. „[R]adzilibym czytać Karpowicza bez uprzedzeń, pokornie i naiwnie – ze świadomością jednak, że trzeba korzystać ze wszystkich zasobów umysłu i wyobraźni, uczucia i wiedzy, mądrości i wiary. [...] Lektura Karpowicza wymaga takiego wdania się w tekst; niejawnie domaga się od czytelnika, by stał się – niczym Leśmianowski topielec zieleni – jak bór w borze”. *Małe i duże dramaty Karpowicza. Rozmowa z Bogusławem Kiercem*, WCSN, s. 52.

Więckowski, który dyskutuje z tezą o niezrozumiałości: „Rozumiem tych, którzy w tym miejscu chcieliby przywołać teraz zdanie Barthes’a o poezji współczesnej jako o »antyporozumieniu«. Z drugiej jednak strony mam niemal pewność, że poezję Karpowicza można czytać z taką oczywistą łatwością, jak ludową piosenkę”<sup>629</sup>. Taka lektura nie powinna rościć sobie praw do jednoznaczności i ostatecznych rozstrzygnięć, jak wskazuje Marcin Czerwiński, „pozwała na uczestnictwo emocji i zmysłów, bo tylko takie współdziałanie czytelnika z tekstem pozwoli [...] znieść nimb Karpowicza hermetycznego i utopii Projektu”<sup>630</sup>.

Jacek Trznadel, który pisał o własnej bezradności w spotkaniu z *Odwróconym światłem*, wskazuje dwie przeciwstawne drogi, którymi może podążyć czytelnik: poszukiwać porządku lub zdać się na przygodność<sup>631</sup>. Polemizuje on również z tezą o niezrozumiałości<sup>632</sup>. Łukasiewicz wskazuje natomiast, że natura Karpowiczowskiej „poezji niemożliwej” czyni lekturę przedsięwzięciem niemożliwym, gdyż musiałaby ona być równie złożona i nieskończona jak tekst, który nie uznaje kompromisów i rozwiązań połowicznych<sup>633</sup>. O tym, że pokonanie początkowego oporu jest warunkiem dalszej pracy z tekstem, co może przynieść jeśli nie „przyjemność tekstu”, to chociaż zaintrygowanie, pisze także Agnieszka Kluba:

Spadkobierca awangardy sądzi, iż początkiem lektury wiersza jest zawsze negacja. Czytelnik, powiada na przykład Karpowicz, w pierwszym odruchu zawsze mówi „nie”, odrzuca nowość konceptu. Należy

<sup>629</sup> A. Więckowski, *Wstęp wolny (do czytania Karpowicza)*, „Odra” 2000, nr 5, s. 8–9.

<sup>630</sup> M. Czerwiński, op. cit., s. 282.

<sup>631</sup> J. Trznadel, *Metafizyczna „silva rerum”*, s. 127–139. O dwóch żywiołach rządzących poezją Karpowicza – Porządku i Przygodzie – pisze też Erazm Kuźma. Zob. E. Kuźma, *Kto mówi w „Odwróconym świetle”*, PW, s. 145–157.

<sup>632</sup> Por. „Byłoby wielkim uproszczeniem mówić [...]: niezrozumiałość. Gdyż, o dziwo, jest to właściwie skutek pewnego mitu, który nazwałbym – zarużumiałstwem, chęcią największego zrozumienia, jest to doprowadzona do skrajności pewna zasada języka polskiej awangardy. [...] [Język – K. G.-P.] sam staje się jakąś rzeczą. Jak rzecz, podlega analizie, cięciu, przeróbkom”. J. Trznadel, *Metafizyczna „silva rerum”*, s. 130.

<sup>633</sup> J. Łukasiewicz, *Symetrie Karpowicza*, s. 267.

pogodzić się z tym faktem. Więcej, trzeba prowokować tę czytelniczą nieprzyjaźń; dopiero w następnych fazach lektury powinno dojść do rewizji uprzedzeń<sup>634</sup>.

Intrygujący obraz komunikacji między nadawcą a odbiorcą u Karpowicza przedstawia Mueller: odbiorca czeka u bram tekstu, cierpliwie szukając możliwości wejścia do środka, nie mając pewności, co czeka na niego we wnętrzu „Xięgi”<sup>635</sup>. Autorka podkreśla niespójność między autorskim scenariuszem lektury a czytelnicznymi próbami (re)konstrukcji sensu: „Doświadczenie rozterki poznawczej, jakim jest dla mnie lektura *Odwróconego światła*, mogłabym nazwać wahaniem między WIDZENIEM ZAPROJEKTOWANYM »w tekście« przez samego Karpowicza a PROJEKCJĄ MOJEGO PRYWATNEGO WIDZENIA, które »rzutuję w tekst« w akcie lektury”<sup>636</sup>. Jacek Gutorow również odwołuje się do metafory zamkniętych drzwi – czytelnik może odnieść wrażenie, że nie jest mile widzianym gościem w tym poetyckim świecie, że jego obecność jest właściwie zbędna<sup>637</sup>.

Przyjrzyjmy się wypowiedziom Karpowicza na temat figury odbiorcy. Za najważniejszą deklarację można uznać fragment z książki *Mówi Karpowicz*:

<sup>634</sup> A. Kluba, *Poetyki lingwistyczne*, s. 217.

<sup>635</sup> J. Mueller, *Księga Wejścia do Xięgi*, s. 86. Metafora ta odsyła z jednej strony do Dantego, z drugiej do Kafkowskiej przypowieści *Przed prawem* i jej interpretacji Jacques’a Derrida. Zob. J. Derrida, *Przed prawem*, tłum. J. Gutorow, w: A. Buzińska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, Kraków 2006.

<sup>636</sup> J. Mueller, *Księga Wejścia do Xięgi*, s. 113. Różnica między Xięgą a Księgą jest tu zasadnicza, a autorka sięga do niej, za interpretacją Szymona Wróbla, odsyłając do motywu Schulzowskiej Xięgi: „Podział na to, co u »utarte, niezmiennie, archetypalne i prototypowe« (Księga), oraz na to, »co mieści się w ramach interpretacji i dowolności, niestabilności i dyskusyjnego konfliktu« (Xięga), od zarańca naznacza dzieje ludzkiej kultury”. Ibidem. Zdaniem krytyczki Karpowicz chciał wpisać swoje dzieło w obszar logocentrycznej Księgi, jednak ono, działając poza instancją autorską, stwarzając się na nowo w lekturze, lokuje samo siebie w niestabilnym wymiarze Xięgi. Por. S. Wróbel, *Galaktyki, biblioteki, popioły. Kartografia literatury monstrualnej*, Kraków 2001.

<sup>637</sup> Por. „Dyskomfort związany z czytaniem Karpowicza wiąże się z faktem, iż jego wiersze często sprawiają wrażenie zatrzaśniętych drzwi; wydaje się, że raczej oddzielają nas od rzeczywistości, niż do niej przybliżają”. J. Gutorow, *Tymoteusz Karpowicz. Rozgąłzenie*, w: idem, *Urwany ślad*, s. 59.

Odbiorca jako partner nie istnieje we mnie w ogóle. To okrutne i obrażające czytelników, ale tak naprawdę jest. Nie istnieje we mnie zamysł, żeby wprowadzić czytelnika w zamęt, wtrącić w trudną sytuację. Kiedy przez lata pracuję nad jakimś tekstem, to zmagam się przede wszystkim sam ze sobą, staram się sam dla siebie wyjaśnić te ciemne, trudne, heraklitańskie problemy. Nie jestem w stanie (uznałbym to wręcz za naruszenie praw człowieka) podszyc się pod czyjąś percepcję, założyć, że ktoś odbierze coś tak jak ja mu zasługuję. To niemożliwe – żeby wynieść moje wewnętrzne lustro na zewnątrz i wstawić do czyjejś osobowości<sup>638</sup>.

Potrzeba bycia zrozumianym, skuteczna komunikacja czy po prostu chęć „podobania się” odbiorcy nie miały więc dla Karpowicza wielkiego znaczenia. Poezja stanowiła pole walki poety z samym sobą, a nie przestrzeń dialogu. Jakiej recepcji spodziewa się w takim razie autor?

Być może wprowadzam odbiorcę tą moją pisaniną w stan zamieszania, ale w żadnym wypadku nie jest to moim celem. Jeżeli poszukując możliwości przekroczenia granic poznania dotychczas nieprzekroczonych i uważanych za nieprzekraczalne, chcę kogoś wprowadzić w stan zamieszania, to tym kimś, tym czytelnikiem jestem tylko ja. [...] To okrutne. Bardzo możliwe, że dyskwalifikuje mnie to całkowicie w oczach odbiorcy, który chciałby otrzymać od twórcy propozycję zdecydowanej wizji świata<sup>639</sup>.

Szokowanie czytelnika nie jest więc dla Karpowicza celem samym w sobie, raczej ubocznym efektem konsekwentnych założeń twórczych. Chodzi tu o poznawczą satysfakcję będącą rezultatem wyjścia poza znany i ogólnie przyjęty horyzont wiedzy – tyle że za pośrednictwem nie naukowego, a poetyckiego eksperymentu. Poeta nie deklaruje wobec czytelnika „niegościnnosci”, zamknięcie się na odbiorcę nie jest zamierzone (choć okazuje się nieuniknione). Pozostaje solip-

<sup>638</sup> T. Karpowicz, *Każde dzieło sztuki*, s. 65. Metaforę lustra (wewnętrznego) można zestawić z symetrycznym układem jego późnych książek. Zwraca na to uwagę też Roszak, pisząc o „salonach krzywych zwierciadeł”, które oddają dynamikę powtórzenia i deformacji. Zob. J. Roszak, *Ocalić ją i siebie*, s. 75.

<sup>639</sup> T. Karpowicz, *Każde dzieło sztuki*, s. 65–67.

systyczny tam, gdzie mowa o własnym poetyckim trudzie godzenia sprzecznych dążeń i mozolnego dopracowywania formy. Jeśli miałyby to być testowaniem czyjejs wytrzymałości, to jedynie autora<sup>640</sup>.

Jak można przypuszczać, poeta lokował samego siebie między biegunami elitaryzmu i otwarcia na międzyludzkie porozumienie: „Dopóki pisze się dla jednej osoby, dla Boga czy diabła – szuka się porozumienia ze światem. Jesteśmy wypełnieni ludźmi jak pustynie ziarnami piasku. Ale szukając porozumienia ze światem – szuka się przecież porozumienia ze sobą samym. [...] Otwierający książkę jest współautorem”<sup>641</sup>. Zdaniem poety na to, czy czytelnik odbierze dany tekst jako niejasny, największy wpływ ma on sam:

Jeśli przychodzimy z nieczytelnością w sobie – będzie nieczytelny, jeśli wypełnia nas *mare tenebrarum* – odbierane dzieło artystyczne zmieni się w percepcji w rzeczywisty ocean ciemności. [...] sens leży w nas, nie poza nami. [...] jeśli w nas jest słońce, to będzie nam jasno nawet w nocy, a jeżeli w nas jest noc, to będzie nam ciemno w samym środku dnia. [...] Zbyt często odbiorcy oskarżają sztukę o niejasność, zapominając przedtem otworzyć siebie na światło. Poza tym nie jestem pewien, czy JASNOŚĆ jest rzeczywiście potrzebna w obcowaniu z dziełem sztuki. Jest konieczne z nią INTENSYWNE OBCOWANIE, WSPÓŁBYCIE, w jasności czy mrokach [...]<sup>642</sup>.

Stanowisko to koresponduje z tym, o czym pisał Norwid w *Ciemności* – tekst pozostanie „ciemny”, dopóki czytelnik sam w sobie nie znajdzie światła, które pozwoliłoby mu go rozświetlić. Zdaniem Karpowicza każdy z nas nosi w sobie sferę, którą można nazwać *mare tenebrarum*, a najważniejszym zadaniem jest greckie *gnothi seauton*, czyli „poznaj samego siebie”<sup>643</sup>. Co ważne, poeta jawi się tu jako

<sup>640</sup> Por. „Nie może artysta tworzyć naraz i odbiorców, i dzieła sztuki. Jeśli sięga po oba te cele równocześnie, jest nieszczerzy i nie dociera do żadnego”. Idem, *Najgęstsza z wszystkich masek*, w: idem, *Małe cienie wielkich czarnoksiężników*, s. 29.

<sup>641</sup> *Twórcza negacja...*, s. 61.

<sup>642</sup> Ibidem, s. 73.

<sup>643</sup> „Ja zatem usiłuję zrobić wszystko, żeby pchnąć czytelnika na właściwe tory, ale nie we wszystkim mogę mu pomóc, bo on sam musi odnaleźć w sobie to

zwolennik lektury otwartej, czynnej, angażującej czytelnika, a istotą kontaktu z dziełem jest poczucie międzyludzkiej wspólnoty, „współbycie”. Ważną kategorią w projekcie poetyckim Karpowicza jest odwrócenie, które w eseju *Sur le pont d'Existence* okazuje się blisko spokrewnione z kategorią Innego: „Jak długo więc można, nie wypuszczajmy z rąk, z umysłu, z serc, a przede wszystkim z naszej potrzeby jedności z migotliwym, bezprzestrzennym INNYM, a może TYM SAMYM, tylko od nas na moment z jakichś powodów ODWRÓCONYM – różnorodnych narzędzi budowy mostów”<sup>644</sup>. Nawet jeśli pełen paradoksów świat poezji Karpowicza zdaje się od nas odwracać, to może okazać się, że to, co pozornie opozycyjne, jest sobie bliskie, a „inny” bardziej podobny do „ja”, niż mogłoby się zdawać.

O ile w przypadku Karpowicza badacze byli zgodni co do tego, że jest to twórczość niezwykle wymagająca z perspektywy odbiorcy, o tyle w odniesieniu do autorki *Imiesłowów* zdania są bardziej podzielone. Na pierwszy rzut oka poezja Miłobędzkiej wydaje się czytelnikowi bardziej przyjazna, „gościnna”, jednak jej dominantami pozostają drobiazgowy „rozkład” języka na najmniejsze elementy oraz namysł ontologiczny i epistemologiczny. Marcin Baran stwierdza, że „to nie jest łatwa poezja” i włącza jej twórczość „do pewnego szczególnego i niejednorodnego nurtu”, w którym umieszcza także Karpowicza oraz Andrzeja Sosnowskiego, a więc w konstelacji polskiej poezji nowoczesnej zorientowanej na pracę w języku i poszukiwanie nowych środków wyrazu, wymagającej nie tylko aktywności, ale też trudu związanego z dekodowaniem znaczeń<sup>645</sup>. Jacek Gutorow polemizuje z kolei z takim stanowiskiem: „Żadna tam awangarda. Żaden hermetyzm. Po prostu zapis wyjątkowego, skrajnego doświadczenia – słowa i rzeczy okazują się nagle bardziej rzeczywiste od człowieka postrzeganego wyłącznie jako pierwsza osoba w liczbie pojedynczej”<sup>646</sup>. Krytyk zwraca tu uwagę, że jeśli da się tu mówić

---

pulsowanie materii, pulsowanie życia, które jest czymś szerszym niż suma istnień jednostkowych”. *Świat niemożliwy...*, s. 11.

<sup>644</sup> T. Karpowicz, *Sur le pont d'Existence*, „Przegląd Polski”, 7 grudnia 2001 roku, s. 2.

<sup>645</sup> M. Baran, op. cit., s. 120.

<sup>646</sup> J. Gutorow, *Miłobędzka – powrót?*, s. 131. Krytyk nie jest konsekwentny w tej kwestii, w innym miejscu inaczej rozkłada akcenty i stwierdza: „Wiersze

o hermetyczności, to raczej w kategoriach zapisu intymnego, osobistego, a więc niekiedy trudno poddającego się intersubiektywnemu odczytaniu. Typowa dla Miłobędzkiej strategia ukrywania własnego „ja” – służąca jeszcze lepszemu wyeksponowaniu świata, którego „ja” jest częścią – może być wbrew oczekiwaniom odbiorcy, choć przesunięcie to ma tym mocniej pobudzić jego wyobraźnię i wrażliwość. Gutorow postuluje lekturę zaangażowaną, która oznaczałaby uruchomienie potencjału czytelniczej wrażliwości<sup>647</sup>. Aleksandra Zasepa wskazuje jeszcze jeden aspekt mechanizmu „wycofania się” podmiotu z pierwszego planu – poezji autorki *Pokrewnych* nie warunkuje „ja”, a istnienie dokonuje się w niej przede wszystkim dzięki „ty”. Podmiot tej poezji określa siebie przez relacje z Innym – „ja” znika rozproszone w otwartym, dziejącym się świecie<sup>648</sup>. W takim ujęciu lektura staje się spotkaniem, doświadczeniem uruchamiającym mechanizmy międzyludzkiej empatii i wzajemnej uważności<sup>649</sup>.

Marcin Sendeci, sceptyczny wobec obiegowej opinii o hermetyczności poezji Miłobędzkiej, wskazuje, że za przypięcie takiej etykiety odpowiadają krytycy:

[...] to krytyka przyczyniła się do zamknięcia poetki w getcie literatury trudnej, wyrafinowanej, z pozoru choćby – niezrozumiałej, do której lepiej się nie zbliżać bez stosownych filologicznych narzędzi. [...] Mam te wiersze za wyjątkowo zrozumiałe, komunikatywne i otwarte dla każdego, kogo cechuje elementarna wrażliwość na słowo<sup>650</sup>.

Kluczem do satysfakcjonującej lektury byłoby zatem nie tyle użycie specjalistycznych interpretacyjnych narzędzi, ile uruchomienie pewnej intersubiektywnej intuicji, opartej na umiejętności „wczu-

---

Miłobędzkiej stawiają opór. I to opór zdecydowany, uniemożliwiający egzegezę czy nawet wyznaczenie horyzontu odczytania czy choćby wzajemnych oczekiwań. Konkretnie przesłania? Nic z tych rzeczy. Ta poezja ucieka nam spod stóp i nie pozwala na żadną orientację w terenie”. J. Gutorow, *Zatrzymana w kadrze*, s. 200.

<sup>647</sup> Ibidem, s. 201.

<sup>648</sup> A. Zasepa, *Czas (w) poezji*, s. 130.

<sup>649</sup> Zob. ibidem, s. 134.

<sup>650</sup> M. Sendeci, *Urwana w ćwierć słowa*, W, s. 145–146.

cia”. O wewnętrznym potencjale dialogowości poezji autorki *Anaglifów* pisze także Anita Jarzyna: „Teksty Krystyny Miłobędzkiej z ich immanentną dialogowością, dopraszającą się o perspektywę hermeneutyczną, same podpowiadają, jak chcą być czytane”<sup>651</sup>. Poezja ta jest osadzona w komunikatywnym, często dość potocznym nurcie języka, stąd wrażenie jej „prywatności”, ale i „rozumiałości”. Jednak wyjątkowe przywiązanie poetki do drobiazgu i konkretności, a także wewnętrzna otwartość zapisów na różne, również filozoficzne, perspektywy interpretacyjne, zmusza do lektury uważnej i podejrzliwej<sup>652</sup>. Trzeba tu pamiętać też o performatywnym wymiarze jej twórczości, której integralnym elementem jest wciągnięcie czytelnika w grę, której zasady musi on do pewnego stopnia sam ustalić. Powinien być czujny wobec wszelkich, nawet najmniejszych sygnałów odautorskich – wydaje się, że u Miłobędzkiej to, co nieobecne, drobne lub pozornie nieistotne, tym więcej znaczy. Grzegorz Hetman wskazuje, że interpunkcja to specyficznie wykorzystywana przez nią metoda podtrzymywania kontaktu z czytelnikiem. Wprawdzie jest ona w większej mierze zredukowana, lecz wydaje się tym bardziej znacząca. Nieliczne znaki interpunkcyjne „chronią przed przesadną wieloznacznością”, cała zaś ich sfera „podporządkowana została maksymalizacji porozumienia z odbiorcą”<sup>653</sup>.

Konceptualizowanie relacji z odbiorcą odbywa się u Miłobędzkiej nie tylko w poezji, ale też w dramacie i na scenie, a ważnym kontekstem jest tu teatr dziecięcy i dziecięca wyobraźniowość. Dziecko to w jej optyce aktywny, samoświadomy i twórczy podmiot, który spontanicznie, bez przesądów i wyuczonych nawyków poznaje świat. Takiej właśnie otwartej postawy odbiorczej zdaje się wymagać również jej poezja. Orska wskazuje tu na bardzo istotny wymiar relacji autorki z dziećmi – uczestnikami i widzami jej spektakli:

<sup>651</sup> A. Jarzyna, („Słowo”?) *cielesność*, s. 39.

<sup>652</sup> Por. „Jej wiersze domagają się dyskrecji, lektury nastawionej na szczegól, detalicznej, sabotującej wszelkie syntezy i podsumowania, odpornej na historyczno-literackie roszczenia. [...] jej wiersze pisane są przeciwko łatwości, z jaką moglibyśmy je odczytywać”. J. Gutorow, *Miłobędzka – powrót?*, s. 131.

<sup>653</sup> G. Hetman, op. cit., s. 110.



Sztuki dziecięce Dormana według poetki nie dostarczają dziecku informacji o świecie. [...] Włączając odbiorcę do uczestniczenia w tym procesie, uświadamiają właściwie sam proces. Nie są werbalizacjami, lecz performatywami poznania. Stąd teza, że to, co powinna dawać dzieciom sztuka, nie musi być zrozumiałe; podobnie niezrozumiała dla dziecka jest świat dorosłych – raczej zadany do zrozumienia, niż wyjaśniony w przystępnych kategoriach<sup>654</sup>.

A zatem niezrozumiałość nie jest dla poetki stanem, którego trzeba się za wszelką cenę wystrzegać – dziecięca codzienność obfituje w sytuacje niejasne, dziwne, lecz są one zapowiedzią rozwoju, odkrycia tego, co nieznanne. Tę postawę proponuje poetka czytelnikom swojej poezji, która, podobnie jak jej sztuki dla dzieci, jest „zadana do zrozumienia”.

W tym kontekście intrygujące są jej uwagi na temat tego, jak dzieci interpretują poezję uznawaną przez krytyków za wymagającą. Miłobędzka przyznaje, że czytała dzieciom *Anaglify* i osiągała „zupełne porozumienie” z młodymi odbiorcami<sup>655</sup>. Jako dorośli straciliśmy jednak umiejętność czytania opartego nie na wiedzy, lecz ciekawości i otwartości:

Nie ma w szkole podstawowej Karpowicza, Białoszewskiego ani Leśmiana, nie mówiąc o *Alicji w krainie czarów*. Podobno są za trudne dla dzieci. One nie są za trudne dla dzieci. One są ZA TRUDNE DLA DOROSŁYCH – którzy zapomnieli własnego, osobnego języka, a znają tylko ten „nauczony”. Czytałam z dziećmi Karpowicza [...]. Dzieci chwyciły w lot, nieświadomie przyjmowały te słowa jako manifest swojej osobności<sup>656</sup>.

Miłobędzka godzi się z niedoskonałością własnych zapisów i języka, licząc na pomoc ze strony czytelnika, który staje się aktywnym uczestnikiem gry, tekst okazuje się zaś czymś w rodzaju wspólnego projektu autora i odbiorcy:

<sup>654</sup> J. Orska, *Ciało z klocków*, s. 268–269.

<sup>655</sup> „Reszta jest wielokrotnie zapisywaną gęstwiną”.

<sup>656</sup> *W teatrze dziecka*, s. 87–88.

Zawsze mam takie uczucie, że każde powiedziane słowo jest nie tym, które powinno się powiedzieć. [...] Ja nie chcę albo raczej nie umiem więcej powiedzieć. I w tym momencie wchodzi ten, który czyta, słucha. Nie dlatego, że ja za każdym razem myślę: o, teraz to jest to miejsce dla ciebie. Nie jestem tak rozmyślnie otwarta na czytelnika czy słuchacza. To się samo dzieje<sup>657</sup>.

Tekst okazuje się z definicji niestały i zmienny, równie wiele zależy w nim od autorki, jak i od tego, co „wniesie” do niego czytelnik. Poetka uznaje odbiorcę za kogoś więcej niż abstrakcyjną instancję dokonującą konkretyzacji. Chciałaby, żeby jej teksty istotnie prowadziły do twórczej, nieprzewidywalnej i niewyreżyszerowanej lektury rozumianej jako przeżycie, doświadczenie – również somatyczne<sup>658</sup>. Zapytana o obraz własnego czytelnika, odpowiada:

Dziwię się, że ktoś starannie czyta moje teksty. Bardzo jestem tym faktem wzruszona i zawstydzona. To tylko człowiek wie, z jakiej małej rzeczy i z jakiej biedy one powstają. A potem dla kogoś stają się ważne – to zawstydzające. [...] Moja bieda trafia do jego biedy. On tę moją biedę odnajduje w sobie<sup>659</sup>.

Cytat ten chyba najlepiej ilustruje istotę lekturowego porozumienia z Innym – nieznanym, odległym, a jednak przez moment bliskim, dzięki uruchomieniu empatii i pobudzeniu uwagi. Jest to jednak kontakt bardzo szczególny, intymny, nawet zawstydzający, gdyż wiąże się z odkryciem siebie, ujawnieniem najbardziej osobistych uczuć –

<sup>657</sup> *Umknąć z języka*, s. 639. Cytat ten warto zestawzić z zapisem o incipicie *Tę zapisy...* (s. 228), gdzie mowa o tym, że tekst oczekuje na odbiorcę gotowego twórczo podejść do ich fragmentaryczności, skonstruować z nich swój własny, prywatny sens, wprowadzić przynajmniej chwilowy porządek. Por. „Niepowiedzenie czegoś w tekście jest tym miejscem, w które, wierzę, wejdzie ze swoim pomysłem czytelnik. Albo coś dopowie, albo go to oburzy i odepchnie, ale nie będzie miał gotowego obrazka”. *„Pisze się tak, jak toczy się życie”*, s. 188.

<sup>658</sup> Najważniejsza w pisaniu jest dla niej autentyczność wypowiedzi, najlepszy zapis to ten, który jest „wierzytelny, to znaczy doświadczony przeze mnie uczuciem, dotykiem, moim ciałem”. *Nic przed...*, s. 144.

<sup>659</sup> *Ibidem*, s. 143.

stąd nie dziwi dominacja elipsy i niedomówienia. Taka poezja wymaga wielkiej uważności w lekturze.

Za jeden z głównych celów tworzenia literatury uznaje ona odnalezienie porozumienia – z samą sobą, ale również z innymi ludźmi. O ile zatem u Karpowicza owa potrzeba introspekcji zajmowała nadrzędne miejsce, o tyle w przypadku autorki *Wszystkowiedzi* inni ludzie – przede wszystkim bliscy, którzy „zamieszkują” w jej utworach, ale dzięki lekturze także czytelnicy – pojawiają się w centrum zainteresowania. Miłobędzka mówiła o tym w kontekście komentarza do dwóch swoich tekstów powstałych w ciągu trzydziestu lat: „Jest w nich ta sama potrzeba porozumienia się z innymi i ze sobą. Próba zaproszenia do wejścia w tekst, w to, co piszę, innych – zrównanie siebie z czytającym. Prośba o dopowiedzenie czy pomyślenie swojego. Jak inaczej możemy się porozumieć?”<sup>660</sup>.

W projektach poetyckich Karpowicza i Miłobędzkiej koncepcja odbiorcy i refleksja nad mechanizmami komunikacji literackiej zajmują ważne miejsce. Preferują taki model komunikacji z odbiorcą, który angażuje intelekt, wyobraźnię i emocje, lecz nie podsuwa mu łatwych rozwiązań, zmusza do samodzielnego poszukiwania odpowiedzi na pytania prowokowane przez tekst. Niejasność i konfuzja nie są stanem, którego należy unikać, lecz sygnałem, że komunikat stanowi intelektualne wyzwanie, obietnicę poszerzenia horyzontu wiedzy, odczuwania i rozumienia. Jednak u obojga z nich widać w tym obszarze znaczące różnice. Zwrócił już na to uwagę Gutorow – jego zdaniem możemy tu mówić o dwóch różnych sposobach nawiązywania relacji z odbiorcą<sup>661</sup>. O ile Miłobędzka zachęca do stworzenia pewnej lekturowej wspólnoty, o tyle Karpowicz przyznaje wprost, że nawiązanie relacji z czytelnikiem nie jest priorytetem jego twórczości<sup>662</sup>. W obu przypadkach kwestia ta pozostaje jednak dość niejednoznaczna. Choć otwartość, empatia i dialogowość ujawniają się w większym stopniu w poezji autorki *Gubionych*, to jednak jej teks-

<sup>660</sup> K. Miłobędzka, *Tyle tego Ty*, s. 58. Chodzi tu o dwa zapisy bez tytułu: *Okno na... i zapisana w świadectwie...* W pierwszym z nich owe „białe plamy” do wypełnienia zostały ukazane typograficznie. Zob. ZG, s. 112, 308.

<sup>661</sup> Zob. J. Gutorow, „*Jesteśmy razem, ale każde z nas osobno*”, s. 320–336.

<sup>662</sup> Zob. *ibidem*.

ty, jak podkreśla, powstają jako zapisy bardzo prywatne, niemalże intymne, a wprowadzenie w ich świat odbiorcy wiąże się z ryzykiem obnażenia tego, co osobiste. Autor *Trudnego lasu*, mimo że prowokacyjnie deklaruje, że odbiorca nie jest dla niego partnerem, a jego twórczość to przede wszystkim oparta na introspekcji rozprawa z samym sobą, to jednak wprost przyznaje również, że odbiorca jest i powinien być współautorem tworzących się w lekturze sensów. Inny w paradoksalnej optyce Karpowicza okazuje się kimś najbliższym – w końcu „ja” to „odwrócony inny” i w tym sensie potrzeba nawiązania dialogu zostaje ulokowana w centrum tej poezji.

Spójrzmy, jak w tekstach obojga poetów funkcjonuje problem niezrozumiałości – nie tylko w sensie poetologicznym, lecz także poznawczym. Jednocześnie zwrócę uwagę na takie strategie poetyckie, które mogą wpłynąć na wywołanie efektu niejasności. Najbardziej charakterystyczne środki tego typu, jakie stosuje Karpowicz, to operowanie wieloznacznością (polisemia, amfibologia), przekształcenia w obszarze związków wyrazowych (szczególnie eksperymenty na związkach frazeologicznych), zagęszczanie metafor i komplikowanie związków składniowych. Interesujący pod tym względem wydaje się tekst *obecność „mal à propos”*:

drzewo zatrzaśnięte w liściu  
szamoce się ze wszystkich swych gniazd  
z obecnością spoza jej soków  
ciasna skroń powietrza zamyśla się  
między żywicznym gotykiem pni  
nad losem smugi zieleniejącej  
głębiej niż szum lasu

nie podoba mi się tutaj święty  
seklucjan w skrytości swej skóry  
nalewający oliwy do wiecznej gałęzi  
buku chce by świeciła mu nad głową  
wyprowadzając jego rysy na plan pierwszy  
czegoś co każdą wyprzedza pierwotność<sup>663</sup>.

<sup>663</sup> T. Karpowicz, *Obecność „mal à propos”*, SZ, s. 17.

Trudno stwierdzić, jaki rzeczownik zastępuje zaimek „jej” w trzecim wersie – w poprzedzającym go fragmencie brak jakiegokolwiek rzeczownika rodzaju żeńskiego. Pozostaje jedynie domysł, że chodzi tu o jedno ze słów, które pojawia się niżej, czyli „skroń” lub – co bardziej prawdopodobne, bo chodzi o „jej soki” – „żywica”. Świadczyłoby to jednak, że tekst ten wymaga nielinearnego porządku lektury. Poeta zawodzi czytelnika, który oczekuje, że następne fazy tekstu będą następowały logicznie<sup>664</sup>. Za efekt „skondensowania” odpowiadają również niekonwencjonalne epitety metaforyczne, takie jak „ciasna skroń powietrza”, „żywiczny gotyk pni”. Poeta odwraca naturalne proporcje i zależności obserwowane w świecie fizycznym – mamy tu do czynienia nie z liśćmi porastającymi drzewo, lecz „drzewem zatrzaśniętym w liściu”. W tej rzeczywistości „niemożliwej” dochodzi do zamiany poziomu mikro i poziomu makro. Przytoczone wyrażenie można uznać za specyficzną odmianę synekdochy, opartą na przekształceniu całości w reprezentującą ją część (*totum pro parte*), ale, jak się wydaje, chodzi tu o zademonstrowanie dynamiki między trzonem wyrażenia (*drzewo*) a pojęciami lokującymi się w jego polu semantycznym i skojarzeniowym (*liść, gniazdo*)<sup>665</sup>. Zaburzenie racjonalnych relacji między elementami obrazu powoduje, że musimy porzucić zwyczajne intuicje co do natury opisywanego świata, jest on bowiem pozbawiony poznawczej stabilności. Skoro nie rządzą tu zwykle prawa fizyki, pozostaje rozpoznać i przyjąć te prawa, które autor narzucił temu światu.

Pytanie brzmi, czy z tego powodu tekst staje się niezrozumiały? Nie znajdziemy w nim enigmatycznie brzmiących neologizmów, występują tu rzeczowniki pospolite, na dodatek koncentrujące się wokół motywów leśnych. Choć każdy element z osobna możemy sobie łatwo wyobrazić, to już połączenia wyrazowe mogą wydać się niedorzeczne, a nawet groteskowe. Z punktu widzenia składni są one poprawne, jednak na poziomie semantycznym trudno je przyjąć jako niespójne i nonszalancko zaprzeczające codziennemu doświad-

<sup>664</sup> Zob. R. Ingarden, *Dwuwymiarowa budowa dzieła sztuki literackiej*, w: idem, *Szkice z filozofii literatury*, Kraków 2000, s. 20–37.

<sup>665</sup> Por. J. A. Cuddon, *Synecdoche*, w: idem, *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, s. 890.

czeniu. Elementy, które wprowadzają tu nonsens i chaos, okazują się łatwe do zastąpienia, np. brakującym ogniwem związku wyrazowego lub za pomocą semantycznych odwróceń. Można się bowiem „szamotać ze wszystkich swych sił”, można trzymać „liść zatrzaśnięty w dłoni”, „żywiczny gotyk pni” wiąże się oczywiście z obrazami gotyckich katedr z drewnianymi sklepieniami. Ten motyw naturalnie łączy się z tematyką historyczną i religijną, dominującą w drugiej strofoïdzie. Dopiero tu wyjaśnia się, o czyjej „obecności nie w porę” informuje tytuł – postać świętego Seklucjana (który świętym właściwie nie był) powoduje przejście motywów dendrycznych w sferę znaczeń religijnych (święte drzewo, drzewo krzyża świętego etc.)<sup>666</sup>. Interpretacja zagęszcza się, ujawniają się następne poziomy znaczeń. Również w tej części dominuje chwyt przeniesienia – *quasi*-religijny obrzęd dokonuje się „w skrytości skóry”, a nie serca, święty „nalewa oliwy do wiecznej gałęzi”, nie do ognia, jak sugerowałby utarty związek wyrazowy.

Uruchamiając „niemożliwe” sfery wyobraźni czytelnika, poeta wprawia w ruch i urzeczywistnia również to, co wydawało się przekraczać możliwości literackiej konkretyzacji. Sens z pewnością nie jest tu czytelnikowi dany – musi on go dopiero skonstruować, przedzierając się przez ów „trudny las”. Nigdy nie będzie on też skończony i trwały, skoro występuje niekiedy kilka równoważnych semantycznych rozwiązań. Karpowicz ewokuje świat odwrócony, niesamowity i niedorzeczny, a jego obrazy przywołują na myśl nie tylko różnorodne literackie światy niemożliwe, lecz także poetyki oniryczne i literackie ewokacje marzenia sennego. To również świat, który ciągle dąży do przemiany i transgresji – drzewo pragnie tutaj wyjść poza to, czym jest, i poza wszystko w języku, co ma związek z jego nazwą.

<sup>666</sup> Jan Seklucjan (ur. między 1510 a 1515–zm. 1578) – luterański pisarz, wydawca, kaznodzieja. Jego nazwisko znalazło się na Indeksie ksiąg zakazanych. Karpowicz gra z wiedzą czytelnika, chcąc wprowadzić go w błąd oraz – co bardziej istotne – ironicznie podjąć temat herezji i nieprawowierności, a także przyrzec się figurze odszczepienia. Zob. *Jan Seklucjan*, w: *Internetowa encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Seklucjan-Jan;3973679.html> (dostęp: 8.06.2020).

Karpowicz stosuje interesujący chwyt, jakim jest pozbawienie orzeczenia jednoznacznej przynależności do podmiotu, wskutek czego związek główny w zdaniu *de facto* nie istnieje. W poniższym utworze nie możemy być pewni, do kogo lub czego odnosi się czasownik „zrobiła”. Nie wiemy również, czym była ta czynność:

prężenia zwisów dokonywać mogą  
tylko wprawne spadki podstawy  
co zrobiła ze śladu sanek  
odpadających od kryształu dreszczu  
spartaczona prawda zjeżdżania<sup>667</sup>.

Wiersz jest zorganizowany w myśl swoistej poetyki nadmiaru – gęste, łańcuchowo powiązane obrazy i metafory oraz epitety metaforyczne zostały skumulowane w tekście o niewielkiej objętości. Wydaje się on właściwie jednym dużym obrazem poetyckim, swego rodzaju węzłem (gordyjskim?), pozostawionym jako wyzwanie do rozwikłania. Czytelnik, aby uzyskać uchwytny i możliwie spójny sens tego obrazu, musi dokonać drobiazgowej i uważnej analizy krok po kroku. Pewną wskazówką w tym procesie może okazać się tytuł – parafazja oznacza zaburzenie mowy polegające na tym, że osoba mówi w sposób płynny, lecz używa słów jedynie brzmiących podobnie niż te, których w danym kontekście powinna użyć<sup>668</sup>. Przypomina to właśnie strategię Karpowicza, który za pomocą specyficznych, arbitralnie ustanowionych metonimii dokonuje semantycznych przesunięć w tkance tekstu. Przywołanie w tytule nazwy zaburzenia mowy może obudzić w czytelniku niepokój co do tego, czy autor go nie zwodzi – jeśli jest to monolog z definicji zaburzony, a podmiot nie ma świadomości, że używa niewłaściwych słów lub umieszcza je na niewłaściwych pozycjach, to nikt tak naprawdę nie potrafi stwierdzić, jaki jest poprawny porządek słów i jak wyeliminować z interpretacji czynnik przypadku, błędu, nieświadomego

<sup>667</sup> T. Karpowicz, *Parafazja*, SZ, s. 109.

<sup>668</sup> *Parafazja*, w: *Słownik języka polskiego*, <https://sjp.pwn.pl/szukaj/parafazja.html> (dostęp: 29.05.2020).

przejęzyczenia. Pojęcie parafazji poszerza możliwości interpretacji, otwierając perspektywy dla lektury zorientowanej metapoetycko.

Karpowicz nieustannie komplikuje relacje między słowami – mimo tego, co wcześniej zostało nazwane lękiem przed powtórzeniem, poeta nader często posługuje się w swej poezji „cudzym słowem”, o czym najlepiej świadczą pseudocytaty, wykorzystujące możliwości tekstowej polifonii<sup>669</sup>. Trudności interpretacyjne związane z tym gatunkiem autorskim mogą polegać na tym, że ustalenie związku między treścią danego pseudocytatu a osobą, której został przypisany, wymaga niezwyklej erudycji lub sporego nakładu pracy od odbiorcy. W przypadku pseudocytatów przypisywanych postaciom historycznym pojawia się pytanie, czy istnieje rzeczywisty, odnotowany w jakimś źródle cytat, którego tekst Karpowicza jest imitacją czy też może parodią. Poeta wplątuje nas tu w sieć wypowiedzi upozorowanych na autentyczne, pełną zdarzeń i słów niepewnych oraz nieudowodnionych, a materia tekstu, fikcji i artystycznego „oszustwa” przenika się z materia faktów historycznych. Między tymi dwoma światami nie sposób wyznaczyć granicy. Poza tym trudno tak naprawdę stwierdzić, czy interpretant w postaci rzeczywistego zdarzenia, wypowiedzi, zjawiska związanego z „autorem” pseudocytatu ma charakter obligatoryjny, czy też nie ma decydującego wpływu na kształt naszej interpretacji.

Poezja autora *Odwróconego światła* rządzi się prawem nierozstrzygalności, a panujący w niej porządek opiera się na zachwianiu porządku i proporcji przyjętych w świecie fizycznym. Kompozycja strony jego późnych książek poetyckich, dyskutująca z pojęciem symetrii, wymaga każdorazowego negocjowania sensu relacji między elementami triad semantycznych. Balcerzan już wiele dekad temu stwierdzał, że światem poetyckim Karpowicza rządzi „terror

---

<sup>669</sup> Jak wskazuje Kokoszka, pseudocytaty na tle narracji opartej na motywach bliźnich, która uspojnia całość, wprowadzają polifonię, otwierają na pluralizm kultury: „W miejsce pojedynczej struktury ewangelicznej wprowadza bowiem przedstawiciele różnych porządków myślenia, opowiadając jednak o tej samej potrzebie inności ulokowanej w cieniu tego, co dotąd zapoznane”. M. Kokoszka, *Antologia niemożliwa*, s. 258.



porządku”<sup>670</sup>. Karpowiczowska strategia nadmiaru, polegająca na kumulacji środków i znaczeń, miała przyczynić się do osiągnięcia pewnego utopijnego punktu maksymalnie ścisłej, precyzyjnej i holistycznej ekspresji poetyckiej<sup>671</sup>. Na obsesję gromadzenia znaków i sensów zwracała uwagę także Maria Karpowicz – jej zdaniem najbardziej charakterystyczną cechą Tymoteusza był „nadmiar rzeczywistości, którą on powołuje do życia”<sup>672</sup>.

Kwestia zmagania się z materią języka wygląda zgoła inaczej u Miłobędzkiej. Autorka *Anaglifów*, podobnie jak Karpowicz, obserwuje mechanizmy ludzkiej percepcji, jednak podczas gdy autor *Trudnego lasu* zmusza język do przekraczania jego własnych granic i możliwości po to, by wkroczyć na *terra incognita*, Miłobędzka zdaje się godzić z niedoskonałą naturą języka, akceptuje jego słabości, co więcej – eksponuje je. Karpowicz jest gotów poświęcić porozumienie z odbiorcą za cenę spełnienia swoich twórczych ambicji, Miłobędzka demonstruje zaś w swych tekstach niewydolność tworzywa poezji oraz utratę kontaktu z Innym.

Poetka sporo miejsca poświęca rozważaniom na temat przeszkód w komunikacji między ludźmi – również tych, które wydają się nieuniknione. Inszenizuje, a niekiedy nawet celebrytuje niejasność słowa. W jednym z zapisów poetka, przybierając dziecięcy punkt widzenia, pisze:

z czego zrobić gwiazdę  
jasno dotknięte, ciemno powiedziane  
zanim jest jest  
jest nie ma

roześmiać się, wzruszyć ramionami  
tak rozłożyć ręce<sup>673</sup>.

<sup>670</sup> E. Balcerzan, *Kto się boi „Odwróconego światła”?*; idem, *Która twarz była prawdziwa?*, s. 27–34.

<sup>671</sup> O redundancji (nadmiarze) w poezji Karpowicza pisze też Roszak, przeciwstawiając ją Leśmianowskiej predylekcji do stosowania redukcji fenomenologicznej. Zob. J. Roszak, *Poezja krytyczna*, s. 218.

<sup>672</sup> M. Karpowicz, *[Jaka jest główna cecha Tymka]*, s. 37.

<sup>673</sup> K. Miłobędzka, *z czego zrobić...*, ZG, s. 233.

Drugi wers można potraktować jako autokomentarz do własnej twórczości. Miłobędzka nieraz w swoich tekstach mówi o momentach, w których udało jej się uchwycić życie „na gorącym uczynku”, gdy cały świat na chwilę ukazał się człowiekowi jako harmonijny i zrozumiały. Te krótkie momenty prywatnych epifanii nie mają jednak przełożenia na zapis poetycki – musi on niejako pozostać niezrozumiały, gdyż nie jesteśmy w stanie zamknąć tego, co żywe, pulsujące i efemeryczne, w jakiegokolwiek frazie poetyckiej, która – co wynika z natury pisma – musi pozostać czymś stałym, ostatecznym i w tym sensie martwym. W ujęciu podmiotu moment, który starała się uchwycić, zniknął tak szybko, jak się pojawił, a zapis tego zdarzenia zawsze pozostanie o krok w tyle za nim – tę równoczesność bycia i przemijania możemy jedynie ewokować, np. za pomocą równoległego i bliskiego ustawienia obok siebie znaków terażniejszości i przeszłości („zanim jest jest / jest nie ma”). Co możemy zrobić wobec czasu i jego niekwestionowanych praw? Wydaje się, że Miłobędzka szuka odpowiedzi w świecie dziecka, które skupia się na byciu w chwili obecnej – na wszystko, co leży poza horyzontem terażniejszości, można zareagować czystym, spontanicznym śmiechem i wzruszeniem ramion w geście bezsilności, za którą stoi jednak świadomość, że nic więcej nie możemy zrobić.

Obrazy poetyckie autorki *Imięstów* są niekiedy niezwykle bezpośrednio, pełne bezpretensjonalnej prostoty. Wydaje się, że na tym Miłobędzkiej zależy najbardziej – by zwrócić naszą uwagę właśnie na te słowa i rzeczy, które znajdują się w wierszu (i w świecie), by wrócić do zapomnianych, pierwotnych i pełnych życia nawyków w lekturze i w codziennej obserwacji rzeczywistości. Taka strategia „fałszywej naiwności” okazuje się celowa i przemyślana – chodzi o to, by uczynić język na powrót naturalnym i instynktownym narzędziem nawiązywania kontaktu ze światem. Sprzyja to jednak efektowi niezrozumiałości, zwłaszcza tam, gdzie wypowiedź poetycka opiera się na neologizmie i elipsie. Późna poezja Miłobędzkiej wiąże się z redukcją wielosłownia i szuka dróg ku zamknięciu, radykalnie realizując awangardowy postulat kondensacji treści i eliminowania zbędnych elementów poetyckiego wyznania. Efektem mi-

nimalizacji przekazu jest maksymalizacja roli, jaką odgrywają jego najmniejsze elementy, dlatego tak wielkie znaczenie ma tu przymimek.

To, że poetka stawia na niesamodzielne części mowy, otwiera jej poezję na wieloznaczność i zwiększa obszar czytelniczej aktywności. Funkcjonowanie przymków dobrze ilustruje poniższy tekst z tomu *Wszystkowiedz*:

przed dom  
za dom  
podom

przed las  
za las  
polas

przed pole  
za pole  
popole<sup>674</sup>.

Nagromadzenie przymków sprawia, że mamy wrażenie, że te niesamodzielne części mowy są jego głównym tworzywem. Oprócz nich występują tu jedynie trzy rzeczowniki pospolite, wszystkie odnoszące się do przestrzeni: „dom”, „las” i „pole”. Poza nimi oraz przymkami, które stają się konstytutywne dla tego ledwie naszkicowanego poetyckiego świata, wszystkie inne części mowy – zwłaszcza czasowniki – zostały wyeliminowane<sup>675</sup>.

A jednak nie można zaprzeczyć, że utwór ma silną wewnętrzną dynamikę. Właściwie cały ten krótki zapis jest dokumentacją nieustannych zmian, co zapowiada już tytuł, który nie pozostawia wątpliwości co do sytuacji lirycznej. Ale to najprostsze rozwiązanie tego wiersza-zagadki. Oczywiście można powiedzieć, że podmiot notuje

<sup>674</sup> Eadem, *Wiersz z pociągu*, ZG, s. 248.

<sup>675</sup> W rozmowie z Karpowiczem Miłobędzka mówiła o tym, że w jej twórczości przymki zamieniają rzeczowniki w czynność: „przymki wprawiają świat w ruch”. K. Miłobędzka, T. Karpowicz, *29 pytań i odpowiedzi*, s. 153. Zdaniem poetki nie ma od nich niczego „ważniejszego, bardziej czulego i tajemniczego”, „są najważniejsze, będąc najmniejszymi”; cyt. za: ibidem.

poszczególne elementy świata, który przesuwa się za oknem wagonu, a przyimki służą pokazaniu ruchu. Można by też stwierdzić, że w lakonicznej grze następujących po sobie dwóch wyrażań przyimkowych z „przed” i „po” poetka wskazuje gwałtowne zmiany zachodzące w krajobrazie, które dałoby się przełożyć na ogólny kontekst ludzkiej egzystencji i jej integralną część – przemijanie. Jednak zasada transformacji dotyczy także języka – poetka każe nam porzucić zasady gramatyki, nie odmieniając rzeczowników w wyrażeniach przyimkowych. Sprawia to, że nie zachodzi tutaj związek rządu, przez co intuicyjnie zaczynamy traktować te dwa elementy (przyimek i rzeczownik) współmiernie. To dodatkowy czynnik nobilitujący przyimek, ale w przypadku rzeczownika dochodzi tu do interesującego zjawiska – wydaje się, jakby Miłobędzka chciała umieścić w wierszu rzecz, nie zaś podległy abstrakcyjnym prawom gramatyki rzeczownik. Poetka szuka autentyczności, próbując nie tyle opisywać świat za pomocą słów, ile umieszczać elementy świata bezpośrednio w wierszu. Do stworzenia tego typu wiersza-rzeczy ma służyć forma wszystkowiersza.

Efekt obserwacji zmian zachodzących w świecie staje się z kolei neologizm złożony z przyimka i rzeczownika („podom”, „polas”, „popole”). Do jakiej sfery odsyłałyby czytelnika te określenia, skoro dom, las i pole zniknęły już za oknem? Innymi słowy, jaką funkcję pełni brak odstępów w każdym trzecim wersie strofoidy? Jedną z możliwych odpowiedzi odnosi się do przestrzeni pamięci, w której ruch ustał i w której powstaje statyczny obraz – pamiętka po zmianie, po minionej chwili. „Podom” czy „polas” w przeciwieństwie do połączeń typu „po pole” mają naturę rzeczownikową i nie należą już do obserwowanego świata, lecz są czymś stworzonym przez podmiot, przefiltrowanym przez jego świadomość. Byłyby to może swego rodzaju powidoki obrazów, które zniknęły, lecz pozostały pod powiekami osoby, która próbuje zapisać ich ślady w wierszu.

Karpowicz i Miłobędzka bardzo różnie podchodzą do zagadnienia niezrozumiałości. Autor *Słów zadrzewnych* stosuje strategię kumulacji środków wyrażania (głównie metafor i epitetów metaforycznych). Wskutek tego niektóre teksty, choć tworzą jeden spójny obraz, jako całość stają się niezrozumiałe, dopóki nie rozwi-

klamy zależności między składającymi się na nią obrazami cząstkowymi, których tworzywem są niekonwencjonalne związki wyrazowe. Zaangażowanie odbiorcy na poziomie intelektu i wyobraźni jest kluczem do otwarcia niektórych tekstów, zdawałoby się trwale zamkniętych przed kimś innym niż autor. Poeta mnoży postaci, zdarzenia, zjawiska i sensory, zachłannie pragnąc wyrazić jak najwięcej i w najbardziej adekwatny jego zdaniem sposób. W tym sensie można tu mówić o poetyce nadmiaru<sup>676</sup>, ale również o specyficznej postaci kontrolowanego chaosu, wynikłego z nadmiaru uporządkowania<sup>677</sup>. Miłobędzka natomiast konsekwentnie dąży do zredukowania materii wiersza, tak by obejmowała ona jedynie to, co niezbędne, dzięki czemu czytelnik staje się aktywnym współuczestnikiem zdarzenia, jakim jest zapis, wypełniając pozostawione przez autorkę „białe plamy”<sup>678</sup>. Reprezentowany przez nią typ wrażliwości można wiązać z systemami myślowymi Dalekiego Wschodu<sup>679</sup>. Jej oszczędne i staranne konstruowanie wypowiedzi poetyckich skłania odbiorcę do przyjęcia postawy równie uważnej jak ta, którą przybiera autor wobec ewokowanego świata, a więc skupienia na każdym szczególe oraz wycofania się „ja”, porzucenia przedsądów i czytelniczych przyzwyczajęń, wejścia w tekst<sup>680</sup>. Stosowana przez nią strategia redukcji ma na celu uchwycenie esencji ludzkiego istnienia w jego zmienności i nietrwałości<sup>681</sup>. U Karpowicza możemy zatem mówić o strategii nadmiaru, swego rodzaju językowym *horror vacui*, barokowym rozplenianiu łańcuchowych metafor i niekontrolowanym przyroście sensów, które – zdawałoby się, już bez udziału autora i czytel-

<sup>676</sup> Por. B. Małczyński, *Wstęp*, s. XXV–XXXIX.

<sup>677</sup> Por. A. Falkiewicz, „Dlaczego uparłeś się”, s. 334–342.

<sup>678</sup> P. Bogalecki, *Niedorozmowy*, s. 9–36.

<sup>679</sup> Zob. E. Winięcka, *Z wnętrza dystansu*, s. 375–390; B. Suwiński, *Droga na Wschód K. Miłobędzkiej [szkic]*, W, s. 153–161; M. Malczewski, *O inspiracjach Wschodem*, s. 51–58; K. Hoffmann, [*hairi no ri*], MW, s. 72–83. Por. *W stronę Wschodu*, s. 169–180.

<sup>680</sup> Por. *W stronę Wschodu*, s. 169–180. Można tu mówić o specyficznym poetyckim „ogółoceniu” – gdyby zaś podjąć próbę interpretacji tej strategii z pozycji filozoficzno-religijnych, kontekstem mogłaby być nie tylko myśl wschodnia, lecz także chrześcijańska (*kenosis*). Zob. P. Janowski, *op. cit.*, s. 1346–1348.

<sup>681</sup> Por. S. Barańczak, *Dramatyczna niegramatyczność*.

nika – mnożą się w szkatułkowej kompozycji jego ksiąg-poematów. U Miłobędzkiej zaś przeciwnie – jest to strategia redukcji, ogołoceń, minimalizmu, stąd dominacja elipsy oraz „pisanie na najmniejszym”. Byłaby to więc swoista językowa *amor vacui*. Nie dzieje się tak jednak zawsze, bo przecież zarówno Karpowicz kieruje się niekiedy w stronę wypowiedzi eliptycznych lub cząstkowych (oryginały), jak i Miłobędzka stosuje swego rodzaju nadmiar – np. przymików i imiesłowów<sup>682</sup>.

Istotne wydają się też te strategie Karpowicza i Miłobędzkiej, które można by wiązać z poetyką negacji lub tym, co Jurij Łotman nazywa „znaczącą nieobecnością” i „minus-chwytem” – stają się one „organiczną częścią graficznie utrwalonego tekstu”<sup>683</sup>. W przypadku Karpowicza taką „znaczącą nieobecność” zawierają w sobie oryginały – gatunki składające się jak gdyby tylko z tytułu, a ich treść pozostaje w sferze potencjalności i wydaje się możliwa do uruchomienia przez czytelnika. U Miłobędzkiej można mówić o rozbudowanej strategii stosowania elipsy, wygaszania wypowiedzeń, radykalnego skracania monologu lirycznego, zwłaszcza w późnej poezji. Konieczność udziału czytelnika w procesie ustalania znaczeń daje dużo czytelnicznej wolności, ale jednocześnie czyni tekst tworem w zasadzie zmiennym i w wysokim stopniu zależnym od kierunku jednostkowej interpretacji. Oboje poeci prowokują zaangażowanie czytelnika nie tylko w warstwie semantycznej, ale i materialno-wizualnej. Pole otwartej interpretacji może stać się polem nieporozumienia, niejasności, pytań bez odpowiedzi. Interpretacja staje się aktem performatywnym, rozgrywającym się równolegle z lekturą i zawsze jak gdyby od nowa<sup>684</sup>.

<sup>682</sup> Zob. E. Suszek, *Czy świat poezji*, s. 140. Por. „Powtórzone sześciokrotnie »jesteś«, przechodzi przez radykalne przesunięcia semantyczne, przez wewnętrzną iteracyjną grę polisemii uruchamianą właśnie poprzez owo powtórzenie”. K. Hoffmann, *Estetyka redukcji*, s. 195.

<sup>683</sup> J. Łotman, op. cit., s. 75. Por. E. Suszek, *Czy świat poezji*, s. 144.

<sup>684</sup> Por. „The reader’s activity is called out in order to make it part of the textual field, in order to have reading exposed for what it is: an assumed textual presence. Reading does not come »after« the text, as a »response«; reading is the correspondence which writing has already foretold”. [„Czytelnik jest wezwany do aktywności po to, by jego działanie stało się częścią pola tekstowego, by czytanie

Czy mamy tu zatem do czynienia z „poezją niezrozumiałą”, której przyrodzoną cechą jest hermetyczność, czy też raczej z pewnego rodzaju grą, której przebieg w całości zależy od tego, czy partner (odbiorca) przyjmie jej reguły i zacznie w nią grać? Wydaje się, że efekt niezrozumiałości jest czymś celowym i świadomie projektowanym, jednak gdy czytelnik pokona początkowy opór i zgodzi się odpowiedzieć na apel autora, okaże się, że ostatecznie reguły owej gry w dużej mierze zależą od jego decyzji. Autorzy pozostawiają dużą sferę znaczeń i nawiązań, których uruchomienie wydaje się fakultatywne, a sens całości ma charakter warstwowy – stanowi żywy, nieustannie tworzony palimpsest złożony z pierwotnego scenariusza interpretacyjnego, który wnosi autor, oraz wielu możliwych scenariuszy lektury. Ambicja holistycznej i możliwie jak najbardziej wiernej ewokacji świata pozostaje tu jednak zasadą naczelną, dlatego autor jest gotów podjąć ryzyko „niepodobania się” czytelnikowi. Pewnym paradoksem jest, że jednocześnie Karpowicz i Miłobędzka wydają się zgadzać z przekonaniem, że aby poezja mogła otworzyć się na pewien rodzaj nieskończoności, konieczna jest otwartość ku Innemu, którym w akcie lektury staje się konkretny czytelnik. Z tym paradoksem oboje się zmagają.

Niezwykle interesujące w tej poezji wydaje się obserwowanie, jak w przestrzeni tekstu przenikają się sfery tego, co estetyczne i podległe awangardowemu projektowi, oraz tego, co egzystencjalne, sensualne i prywatne. Zarówno Karpowicz, jak i Miłobędzka bardzo często mówią – w różnych kontekstach – o otwarciu, które w ich ujęciu dotyka przynajmniej kilku pól problemowych: artystycznej wolności z ducha awangardy, nieograniczonej potencjalności generowania znaczeń przez tekst czy też dążenia do osobistej, egzystencjalnej niezależności. Do interesujących wniosków może prowadzić w tym kontekście zestawienie dwóch tekstów, które już w tytułach bezpośrednio odnoszą się do gestu otwarcia. Ich lektura będzie stanowić zamknięcie tej wieloaspektowej, choć w żadnym wypadku niewyczerpującej, części analityczno-interpretacyjnej.

---

ukazało się nam jako to, czym jest w istocie: zakładaną obecnością w tekście. Czytanie nie dzieje się »po« tekście, jako »odpowiedź« na niego; czytanie jest relacją, którą przepowiedziało już pisanie”]. J. McGann, *Black Riders*, s. 148.

tycho de brahe który stracił nos przed gwiazdą przytyka teraz do niej  
 lunetę i przez nią obwąchuje astronomię skarpetki  
 bo mała rzecz jest tak zawziętą kurwą punktu że żaden archimedes nie  
 wysadzi jej z siodła przestrzeni  
 i nie da się otworzyć wszechświata szerzej niż ludzkich ramion<sup>685</sup>.

Karpowicz w utworze *otwieranie* wychodzi od obrazu szesnastowiecznego duńskiego astronoma Tycho Brahe. Poeta nie wspomina jednak o jego osiągnięciach (m.in. założenie obserwatorium astronomicznego, odkrycie „nowej gwiazdy”, pomiary i obserwacje, które pomogły Johannesowi Keplerowi w potwierdzeniu teorii heliocentrycznej), lecz o wypadku z młodości, wskutek którego podczas pojedynku uczoney uszkodził nos<sup>686</sup>. Stało się to kilka lat przed odkryciem „nowej gwiazdy”, stąd być może u Karpowicza skrót myślowy „przed gwiazdą”. Może się to odnosić również do pozycji astronoma patrzącego na lunetę, otwartego na to, co zobaczy, stojącego przed swoim odkryciem, które ma zaraz nastąpić. Luneta jako przyrząd umożliwiający przekroczenie ograniczeń ludzkiego wzroku w surrealistycznej wizji poety staje się również aparatem zastępującym utracony narząd innego zmysłu – węchu.

Wiersz składa się z trzech rozbudowanych zdań, a przejście do każdej z nich wyznacza dynamiczne zmiany stylistyczne. Anegdota o astronomie należy do porządku niepowagi, dystansu, może nawet osuwa się w sferę groteski i makabry. Druga część ma charakter zarówno scjentystyczny, jak i obsceniczny. Nie da się w zasadzie rozstrzygnąć, który porządek tu dominuje – o ile nawiązanie do postaci Archimedesza jest czytelne<sup>687</sup>, o tyle trudno przesądzać o funkcjonalności wulgarnego sformułowania „kurwa punktu”. Intuicja czytelnika znajdującego fascynację Karpowicza podpowiada, że nie jest to wy-

<sup>685</sup> T. Karpowicz, *Otwieranie*, SZ, s. 280.

<sup>686</sup> Zob. *Tycho Brahe*, w: *Internetowa encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Brahe-Tycho;3880256.html> (dostęp: 6.06.2020). Duński astronom jest bohaterem powieści historycznej Maxa Broda. Zob. M. Brod, *Tycho de Brahe*, tłum. W. Hulewicz, Poznań 1922.

<sup>687</sup> Chodzi o słynny cytat przypisywany Archimedesowi: „Dajcie mi punkt oparcia, a poruszę glob”. Zob. *Archimedes*, w: *Internetowa encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Archimedes;3870783.html> (dostęp: 8.06.2020).



łącznie przejaw charakterystycznej tendencji łączenia poważnego z wulgarnym i zderzania kontrastowych idiomów. Określenie Karpowicza jest być może kalką z języka angielskiego, w którym *curve point* oznacza punkt na krzywej. W tym sensie zabieg poety okazuje się powrotem do łacińskiego znaczenia wyrazów z tej rodziny i logicznie kontynuuje myśl dotyczącą przyrodniczej obserwacji świata (Tycho de Brahe, Archimedes). Jednocześnie tekst okazuje się zabarwiony wulgarnością – podmiot kieruje inwektywy w stronę „małej”, „zawziętej” rzeczy, która mogłaby być np. drobnym szczegółem rujnującym cały dowód naukowy, niwelującym odkrycia naukowców. Jedną z takich „rzeczy” była zaobserwowana przez Brahe „nowa gwiazda” – mały punkt widziany przez lunetę, mogący obalić Arystotelesowską tezę o niezmienności Wszechświata.

Ostatni wers utworu to jak gdyby powrót do mowy klasycznie „poetyckiej”, aforystyczna fraza o dużym rezonansie stylistycznym i emocjonalnym. Wszechświat został przez człowieka otwarty – to znaczy poznany, opisany, a w ostatnich dekadach również eksplorowany. Granicą owego pędu ku poznaniu, którego doświadczali filozofowie, odkrywcy i badacze wszystkich epok, jest sfera nam najbliższa i najdalsza od tej kosmicznej: otwartość na drugiego człowieka. Gest otwierania ramion kojarzy się z obejmowaniem, czułością, troską, ale jednocześnie otwarte ramiona oznaczają bezpośredniość wobec drugiego człowieka, chęć osiągnięcia porozumienia, gościnność, pokój. Złożone relacje międzyludzkie to sfera, jakiej żadna naukowa teoria nigdy do końca nie zdoła poznać i opisać – podobnie jest, jak twierdzi Karpowicz, z poezją, która jedynie dotyka sfery przeżyć wewnętrznych i nie potrafi wyrazić ich istoty. Bliska relacja z drugim człowiekiem to jednocześnie coś, co może stanowić największą, nieporównywalną z niczym wartość<sup>688</sup>.

---

<sup>688</sup> Wydaje się znamienne, że słowa „i nie da się otworzyć wszechświata szerzej niż ludzkich ramion” zostały wyrte na nagrobku poety i jego żony spoczywających na cmentarzu Osobowickim we Wrocławiu. Por. „[...] nigdy się nie wie, czy napisana jakaś książka jest więcej warta od zasadzonego drzewa przy drodze, które daje cień zmęczonym upałem podróżnym. [...] To jest dramat. Człowiek ma za krótkie ramiona, by objąć cały świat. A chce. A czasem musi”. T. Karpowicz, list z 24 grudnia 1974 roku, HK, s. 270.

Miłobędzka ma w swoim dorobku wiele wierszy cechujących się minimalizmem, w których obrazy zamykają się w formie maksymalnie skondensowanej, a przy tym niekiedy poetyckie obrazowanie staje się tematem tekstu:

Otwarcie:

Zamknąć uszy, oczy, usta ciała.

Oczekiwanie:

Być żywą czernią, światłoczułą rzeczą,  
Przetrwać szczelnie ten dzień.

Obraz:

Ach, to ty, po niebie płyną białe chmury!<sup>689</sup>

Zapis ma wyraźną trójdzielną budowę. Porządek strofoid wyznaczają hasła „otwarcie”, „oczekiwanie” i „obraz”. Niespójność znaczeń i paradoksalność incipitowego otwarcia może dziwić, skoro jego warunkiem ma być zamknięcie narządów zmysłów, warunkujących sensualne doświadczanie świata. Zastanawiające jest także zastosowanie przydawki dopełniaczowej, co podkreśla, że każdy z wymienionych narządów przynależy ciału. Ten zabieg każe też zapytać, czy mamy jeszcze inne „uszy, oczy, usta”, nienależące do sfery somatycznej? To niedomknięte wyrażenie inspiruje do myślenia o pewnym niesprecyzowanym świecie wewnętrznym, нефizycznym. Ciekawa wydaje się owa oparta na ambiwalencji obecność zmysłów oraz pewna nieufność poetki wobec sensualności. Sprawia to wrażenie, jak gdyby Miłobędzka nie chciała się zgodzić z tezą, że jedynie to, co postrzegane zmysłami, istnieje naprawdę. Pojawia się paradoks: dopiero odcięcie się podmiotu od sensualnych bodźców z zewnątrz ma umożliwić wewnętrzne otwarcie się na własne „ja”, ale i ostatecznie na „świat widzialny”, który odtąd percypujemy głębiej i mądrzej, nie ufając bezkrytycznie złudnym świadectwom zmysłów.

Druga część, mówiąca o oczekiwaniu, konotuje skojarzenia związane z fotografią tradycyjną, tj. techniką wywoływania zdjęć za

<sup>689</sup> K. Miłobędzka, *Otwarcie...*, ZG, s. 165.

pośrednictwem reakcji chemicznej i z wykorzystaniem właściwości substancji światłoczułej. Nieodłącznym elementem tworzenia takich zdjęć jest zatem oczekiwanie na obraz, który po odpowiednim czasie pojawi się na papierze fotograficznym. Określenie „żywa czerń” może kojarzyć się z ciemnią – miejscem, w którym owe reakcje chemiczne zachodzą, a są one możliwe tylko przy braku dopływu światła słonecznego do pomieszczenia<sup>690</sup>. Kompozycja liryku jest zatem przemyślana – otwarcie swych „wewnętrznych zmysłów” na bodźce ze świata umożliwi zarejestrowanie wrażeń, które następnie muszą być poddane pewnej obróbce. Dalej następuje oczekiwanie, a więc proces przetwarzania niematerialnych doświadczeń w obraz, materialny ślad, taki jak fotografia, która stara się być uwiecznieniem ludzkiego spojrzenia<sup>691</sup>. Mamy tu do czynienia z nieco podobną jak w *Anaglifach* strategią – proces tworzenia fotografii inspirowane do refleksji o powstawaniu poetyckiego obrazu. On również potrzebuje czasu, aby objawić się w pełni, tyle że dzieje się to w świadomości twórcy.

Dochodzi tu do utożsamienia się „ja” z materiałem, na którym „odbija się świat”. Do powstania obrazu konieczne jest jednak otwarcie: dosłowne w odniesieniu do wrażeń zmysłowych, ale i metaforyczne, jako wrażliwość i uważność na byty, które nas otaczają. Taka postawa umożliwi ujrzanie świata jak gdyby po raz pierwszy – tak jak podmiot tego zapisu widzi zwyczajne białe chmury na niebie. Jednak taki pierwotny, dziecięcy zachwyt nie jest czymś danym nam z góry, lecz stanowi raczej stan, do którego – w życiu oraz w sztuce – stopniowo się zmierza. W zapisie o incipicie *Umarła rodząc się...* pojawia się szczególna peryfrazja:

Dziecko – ta rozpiętość ramion<sup>692</sup>.

Zauważmy, że i tu motyw otwartych ramion wpisuje się w pole semantyczne związane z bliskością, troską, bezgraniczną miłością –

<sup>690</sup> Por. P. Bogalecki, *Odpis treści, żywa czerń*.

<sup>691</sup> Leksyka związana ze sztuką fotografii w poezji bardzo często ma charakter autotematyczny. Zob. C. Zalewski, op. cit., s. 537–546.

<sup>692</sup> K. Miłobędzka, *Umarła rodząc się...*, ZG, s. 147.

tu akurat w odniesieniu do miłości rodzicielskiej lub też do uczuć dziecka wobec opiekuna, na którym ono całkowicie polega. Gest otwarcia ramion oznacza bezpośredniość w międzyludzkiej relacji, podarowanie siebie drugiemu człowiekowi, pozbawione uprzedzeń i lęku zaufanie. Nieodłącznie wiąże się on z dotykiem, doświadczeniem haptycznym, intymnym i pełnym głębokich uczuć. Ciało, którego figurą stają się otwarte ramiona, to sfera niezamieszkała przez mowę, przestrzeń, gdzie dochodzi do głosu to, co niewyrażone, nieusystematyzowane przez język. Stanowi ono granicę wyrażalności, poza którą „wszechświata” nie można już „szerzej otworzyć”. Otwartość oznacza więc gotowość do rozpoznania samego siebie i eksploatacji własnych poznawczych i twórczych granic po to, by zwrócić się w kierunku tego, co inne – jakkolwiek niepoznawalna, nieosiągalna i niezrozumiała wydawałaby się ta sfera. Dla poetów powojennej awangardy to postawa, która gwarantuje autentyczność poetyckiej opowieści o świecie.

ZAKOŃCZENIE

**Od lektury relacyjnej  
do lektury otwartej**



## Metafora otwarcia w lekturze relacyjnej

*Czasem marzyłem o dziele, które by szerokim łukiem  
objęło wszystkie dziedziny:  
elementów, przedmiotów, treści, stylu.  
To zawsze chyba pozostanie marzeniem,  
ale dobrze jest wyobrazić sobie od czasu do czasu tę dziś  
jeszcze nierealną możliwość.*

*Nie trzeba nic robić zbyt nagle. Niech rośnie to dzieło,  
niech się pnie wzwyż, a gdy kiedyś w przyszłości przyjdzie jego czas,  
to tym lepiej! Musimy go jeszcze szukać.  
Znaleźliśmy już niektóre jego części,  
ale wciąż jeszcze nie mamy całości.*

Paul Klee

Na koniec przedstawię najważniejsze wnioski z analiz i interpretacji tekstów Tymoteusza Karpowicza i Krystyny Miłobędzkiej, a także dalsze możliwe perspektywy badawcze dla twórczości poetyckiej dwojga przedstawicieli polskiej powojennej awangardy. W pierwszej partii zakończenia skupię się na konkluzjach, zwracając uwagę na to, jak w twórczości obojga poetów funkcjonuje motyw przewodni całego studium, tj. metafora otwarcia, drugą część poświęcę natomiast wybranym lukom badawczym, które w przyszłości mogą zostać wypełnione przez literaturoznawców zajmujących się twórczością Karpowicza i Miłobędzkiej. Na podstawie ukazanych wcześniej różnorodnych form tekstowego przejawiania się tej figury zarówno w tekstach, jak i w proponowanej przeze mnie narracji o poezji tych dwojga autorów wskażę pokrótce jej najważniejsze funkcje. Rozważania na temat metafory otwarcia, gestu otwierania czy motywu dzieła otwartego (tekstu, poezji) należy widzieć przede wszystkim w skali całego projektu poetyckiego. Do takich bowiem awangardowych, progra-

mowo nieukończonych i otwartych na to, co jeszcze „niedoczytane”, projektów można włączyć twórczość Karpowicza i Miłobędzkiej, poddaną w tej książce lekturze relacyjnej. Ten sposób czytania, oparty na wzajemnym oświeclaniu się idei, strategii, motywów i rozwiązań formalnych dwojga przyjaźniących się twórców, miał ukazać dialogowy potencjał, jaki ujawnia się w obu projektach, nazbyt powierzchownie nazywanych projektami „hermetycznymi” czy „osobnymi”.

Ulokowanie w centrum rozważań metafory otwierania ma swoje umocowanie w rozpoznaniach badaczy. Postawę poznawczą Karpowicza określał jako otwartą Stanisław Barańczak w recenzji *Wierszy wybranych* z 1969 roku<sup>1</sup>. Jacek Gutorow, odnosząc się do tego samego wyboru, mówi o poszukiwaniu „formuły otwartego życia”<sup>2</sup>. Bogusław Kierc twierdzi, że akt liryczny Karpowicza to „OTWIERANIE SIĘ”, i umieszcza tę metaforę w kontekście Leśmianowskiego *Topielca*<sup>3</sup>. Również Joanna Roszak zwraca uwagę na otwartość i niekonkluzywny charakter projektu poetyckiego Karpowicza<sup>4</sup>. Marian Stala pisze o „nieuchronnej fragmentaryczności, otwartości, potencjalności” *Rozwiązywania przestrzeni*<sup>5</sup>. Frank Kujawinski z kolei porównuje ambicje Karpowicza do postawy naukowca, odkrywcy, eksploratora<sup>6</sup>. Edward Balcerzan pisze o otwartości w kontekście Karpowiczowskiego holizmu: „Za każdym razem jednak uprag-

<sup>1</sup> Zdaniem Barańczaka światem Karpowicza rządzą „prawa wielostronnych związków przyciągania i odpychania, konfliktu i zgody [...], jej atrybutem jest ruch i bezustanny rozwój. Tego rodzaju przekonania o naturze świata muszą pociągać za sobą również propozycję określonej postawy poznawczej: »postawy otwartej«, umożliwiającej wysłuchanie wszelkich sprzecznych racji świata, ale jednocześnie dającej podstawy do dokonania świadomego, krytycznego wyboru”. S. Barańczak, *Od „Kamiennej muzyki” do „Trudnego lasu”*, „Nowe Książki” 1970, nr 11, s. 668.

<sup>2</sup> J. Gutorow, *Przez chwilę w zawieszonym śpiewie. Karpowicz i „ostatni wers”*, PW, s. 48–60.

<sup>3</sup> Zob. B. Kierc, *Karpowicz*, w: idem, *Przyboś i*, Wrocław 1976, s. 132.

<sup>4</sup> J. Roszak, *The most beautiful niekończący się projekt*, „Topos” 2006, nr 4, s. 89–97.

<sup>5</sup> M. Stala, *Rozwiązywanie świata*, PW, s. 194.

<sup>6</sup> Por. „Chciał otwierać nowe horyzonty dla myśli, podobnie jak czynią to badacze kosmosu. Dzięki temu jego podróż przybrała monumentalne proporcje”.



nione Wszystko okazuje się dalece Niewszystkim. Dzieło najszerszej otwarte wciąż pozostaje nieotwartym. Trzeba otwierać znów i znów, bo nigdy dość się nie otwiera<sup>7</sup>. Andrzej Falkiewicz mówi o metaforyce Karpowicza, posługując się leksyką związaną z gestem rozwierania, rozszerzania i otwierania. Być może krytyk odnosi się też do frazy „nie da się otworzyć wszechświata szerzej niż ludzkich ramion”<sup>8</sup>. Jednak niekiedy krytycy – np. Gutorow – nazywają poezję Karpowicza poezją „zamkniętą” i mówią o potrzebie znalezienia klucza, który umożliwiłby do niej dostęp<sup>9</sup>. Relacja otwarte–zamknięte ma w tej poezji wyraźnie aporetyczny charakter, a w jej centrum znajduje się pytanie o to, „czy można zamknąć otwarte życie w jakiegokolwiek formule?”<sup>10</sup> W swoich analizach starałam się podjąć próbę „otwarcia” wybranych tekstów – za pomocą uważnej lektury i eksponowania śladów tego, co pozatekstowe, konkretne i osobiste.

Określenie „poezja otwarta” w odniesieniu do twórczości Miłobędzkiej pojawia się zgoła często. Jak wskazuje Anna Legeżyńska, „tekst poetycki ma charakter nieuchronnie – powiedziałby Eco – otwarty.

F. Kujawinski, *O poezji Karpowicza na przykładzie poematu „W drodze do Troi”*, „Pomosty” 2008, nr 14, s. 181.

<sup>7</sup> E. Balcerzan, *Która twarz była prawdziwa? Pamięci Tymoteusza Karpowicza*, „Odra” 2005, nr 10, s. 34. Jego zdaniem u Karpowicza frapujące okazuje się „nie samo otwarcie poezji – jak u Skamandrytów – na wszelkie istnienia: możliwe, niemożliwe i możliwe oraz niemożliwe pół na pół, lecz motywacje takiego otwarcia. Normą naczelną była tu wzajemna odwracalność istnień, znaczeń, mitów”. Ibidem, s. 29. W tej optyce istotna byłaby tu więc metamorficzność, zdolność do przemiany.

<sup>8</sup> Por. „Karpowicz w swej poezji zmierza zatem ku temu, żeby maksymalnie spoutęgować odstęp dzielący oba człony metafory. [...] właśnie te metafory najśmielsze, wykazujące największą rozpiętość pomiędzy określającym i określanym, wytyczają kierunek ludzkiej myśli, dążą do oswojenia świata. [...] Idzie o maksymalne zwiększenie dystansu dzielącego oba człony metafory. Tak, żeby ona w swym rozwarciu [...] objęła całość ludzkich spraw”. A. Falkiewicz, „*Dla czego uparłeś się mówić ze mną tak niejasno?*”, SZ, s. 337–338.

<sup>9</sup> Por. „Jego wiersze często sprawiają wrażenie zatrzęsniętych drzwi; wydaje się, że raczej oddzielają nas od rzeczywistości, niż do niej przybliżają. A jednak w miarę uważna lektura pozwala rozwijać się wierszom i nam samym wobec wierszy w taki sposób, że wkrótce odsłaniają się w nich tropy wiodące poza poezję”. J. Gutorow, *Przez chwilę*, s. 59.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 81.

[...] Miłobędzka, wbrew pozorom, to otwarcie poszerza, a nie ogranicza<sup>11</sup>. Bartosz Suwiński twierdzi, że „poezja Krystyny Miłobędzkiej jest gestem otwarcia się na świat”<sup>12</sup>. Elżbieta Winiecka posługuje się natomiast metaforą drzwi, które zapraszają do wejścia, ale i sugerują możliwość zamknięcia przestrzeni kryjącej się za nimi<sup>13</sup>. Gutorow zwraca natomiast uwagę na zamykające zbiór rozmów *Szare światło* wspomnienie poetki o maturalnej fotografii – ten zakotwiczony w egzystencji konkret stanowi właściwe, „radykalne” otwarcie książki, wyjście poza słowo i język ku temu, co osobiste i bezpowrotnie utracone – nieuchwytniej przeszłej chwili<sup>14</sup>. Wojciech Kaliszewski w recenzji *Zbieranych (1960–2005)* mówi o jej tekstach jako „otwartych miejscach”, przez co umieszcza motyw otwarcia w kontekście przestrzeni – również spotkania autorki z odbiorcą<sup>15</sup>. Marcin Malczewski wiąże predylekcję Miłobędzkiej do form i postaw otwartych z aporetycznością jej poezji, „sytuowania się w sferze nieokreśloności, w różnego rodzaju »między«, odstępu”<sup>16</sup>. Zwraca też uwagę na kategorię metafory otwartej – jego zdaniem jest ona doskonałym przykładem „otwarcia się na rzeczywistość pozatekstową”<sup>17</sup>.

Na koniec warto przywołać istotny w tym kontekście fragment eseju *Sztuka niemożliwa*, w którym Karpowicz zdaje się utożsamiać

<sup>11</sup> A. Legeżyńska, „*Lingua defectiva*”. O poezji Krystyny Miłobędzkiej, W, s. 440.

<sup>12</sup> B. Suwiński, *Droga na Wschód K. Miłobędzkiej [szkic]*, W, s. 153. Poetka powołuje się na teksty słynnego japońskiego poety Matsuo Bashō, które „jednocześnie zamykają i otwierają świat. [...] To jest [...] tajemnica wielkości zapisu. Minimalność słów [...]”. *W stronę Wschodu*, SŚ, s. 171.

<sup>13</sup> Por. „Oto poetycka utopia Miłobędzkiej: być tymi drzwiami na świat, samym gestem otwierania, »furtką bez ogrodu«. Tak jest właśnie w tych wierszach: nastawionych na czytelnika, oczekujących jego wejścia w poetycki, autorski świat, a zarazem chcących ów świat »ja« rozetrzeć na pył, uczynić transparentnym, unicestwić tak, by nic nie stało na przeszkodzie doświadczania pełni bytu”. E. Winiecka, *Przeczytać niezapisane – lektura niemożliwa?*, MW, s. 46. Badaczka nawiązuje tu do fragmentu zapisu: „jestem wszystkim czego nie mam / furtką bez ogrodu”. K. Miłobędzka, *jestem do znikania*, ZG, s. 320.

<sup>14</sup> Zob. J. Gutorow, *Poezja jako urwany ślad*, w: idem, *Księga zakladek*, Wrocław 2011, s. 203; *W stronę Wschodu*, s. 180.

<sup>15</sup> Por. W. Kaliszewski, *Zbierając wiersze*, W, s. 251.

<sup>16</sup> M. Malczewski, *Krystyna Miłobędzka: wychodzenie z cienia*, W, s. 417.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 421.

zdolność poezji do osiągnięcia niemożliwych celów – a idea ta bliska była również Miłobędzkiej<sup>18</sup> – z gestem otwierania oraz „otwartym”. Być może to ostatnie określenie da się odnieść do heideggerowskiego *Offene* (Otwarte, Odkrytość)<sup>19</sup>:

Bo tylko niemożliwe fascynuje z taką siłą – osiągalne nuży już nazajutrz po zrealizowaniu [...]. W zachowaniu się ponad możliwość jest dużo ludzkiej rozpaczy, ale jeszcze więcej radości. Jest w nim przede wszystkim ta konieczność niezwykła, którą lepiej rozumie ten, kto z większą przyjemnością otwiera drzwi, niż zamyka. Otwieranie i nazywanie otwartego<sup>20</sup>.

Istotnym pytaniem, jakie zadaje sobie zarówno poezja lingwistyczna, jak i poezja Karpowicza i Miłobędzkiej, jest Wittgensteinowskie pytanie o relację między granicami języka a granicami świata. Poetka konsekwentnie nie zgadza się z filozofem: „Czy granice języka są granicami świata? Myślę, że granice języka nie są granicami mojego świata, ponieważ jest mnóstwo rzeczy, których ja nie potrafię powie-

<sup>18</sup> Por. „Poetka zamyka tom wierszem-instrukcją: »mów«, a tym samym zarówno otwiera przestrzeń życia, robiąc miejsce czytelnikowi, jak i – po Heideggerowski – milknie, by wsłuchać się w mowę Bycia”. E. Winiecka, „*Lingua defectiva*”, czyli język Innej, W, s. 466.

<sup>19</sup> Por. „Nazwa czyni znanym. [...] Nazywanie jest mówieniem, tzn. pokazywaniem, które otwiera to, jako co i w jaki sposób można czegoś doświadczyć i zatrzymać w jego obecności. Nazywanie odsłania, odkrywa. Nazywanie jest pozwalającym się doświadczyć pokazywaniem”. M. Heidegger, *Wiersz, w: Sztuka interpretacji w ostatnim półwieczu*, tłum. S. Lisiecka, w: *Sztuka interpretacji w ostatnim półwieczu*, t. 3, wybór i oprac. H. Markiewicz, współudział T. Walas, Kraków 2011, s. 537. W innym miejscu autor *Bycia i czasu* zwraca uwagę, że o ile „rośliny i zwierzęta są wpuszczone w Otwarte, są »w świecie«, o tyle człowiek pozostaje poza nim – podejmuje wysiłek rozumowego poznawania świata, lecz to czyni go wyobcowanym ze sfery materialnego konkrety i doświadczenia, niepoddającej się porządkowi *noesis*”. Cyt. za: idem, *Cóż po poezji?*, tłum. K. Wolicki, w: idem, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, tłum. K. Michalski et al., Warszawa 1977, s. 186–187. Zob. także: Ł. Wróbel, „*Hylé*” i „*noesis*”. *Trzy międzywojenne koncepcje literatury stosowanej*, Toruń 2013, s. 40.

<sup>20</sup> T. Karpowicz, *Sztuka niemożliwa*, „Odra” 1976, nr 12, s. 43–54.

dzieć. Nie mam słowa, narzędzia, wyrażenia. To się dzieje w powietrzu, pomiędzy ludźmi”<sup>21</sup>.

Z pojęciem otwartości wiąże się też określenie „projekt” (literacki, poetycki), które stosuję w odniesieniu do obojga autorów. Michał Paweł Markowski, pisząc o projektach polskiej literatury nowoczesnej, eksponuje również etymologię tego słowa, w którego polu semantycznym znajduje się wychylenie ku przyszłości, postawa progresywna<sup>22</sup>. W tym sensie projekt poetycki zawsze ma charakter progresywny, niejako z samej swej natury okazuje się on awangardowy, otwarty i podatny na zmianę. Te właśnie cechy dwóch projektów powojennej awangardy poetyckiej stanowią, jak sądzę, o ich swoistości, a skupienie się na ich wewnętrznej otwartości pozwala wydożyć na jaw ich istotne cechy formalne i związki autora z dziełem. Wewnętrzne sprzężenie literatury i egzystencji widać najwyraźniej w tych projektach, których istotą jest wynajdywanie nowych, oryginalnych (w ponowoczesnym sensie) języków. Twórcy powojennej awangardy dokonują istotnego myślowego przejścia – pracują poznawczy optymizm i afirmację nowatorstwa pierwszych awangard i kierują się w stronę poszukiwań opartych na krytycznym dystansie, świadomości ponowoczesnej, ale i poznawczej otwartości, która pozwala im wkroczyć np. na obszar nauki czy filozofii. Zdaje się jednak, że pozostają wierni Peiperowskiemu postulatowi „rozwoju sposobów poetyckich”, gdyż „poezja zmienia się zmianami sposobów mówienia”<sup>23</sup> i o ile trudno już dziś o zmianę zasadniczą, wywrotową, o tyle istotniejsze okazuje się umożliwienie odbiorcy przeżycia tego, co autor *Sztuki niemożliwej* nazywa „wzmożoną przemijalno-

---

<sup>21</sup> „Reszta jest wielokrotnie zapisywaną gęstwiną”. Z Krystyną Miłobędzką rozmawia Karol Maliszewski, „Pomosty” 2001–2002, nr 6–7.

<sup>22</sup> Por. „Projekt (łac. *pro-iectum*) to coś wyrzuconego w przód, wycelowanego w przyszłość, odsuniętego od teraźniejszości. Z powodu tego zamierzonego »długiego trwania« projekty literackie nie ulegają szybkiej konsumpcji w danej epoce, lecz niosą w sobie możliwość ponawianej wciąż reinterpretacji”. M. P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Wittkacy*, Kraków 2007, s. 6.

<sup>23</sup> Zob. T. Peiper, *Poeci bez idei poetyckiej*, w: idem, *Tędy. Nowe usta*, red. T. Podolska, Kraków 1972, s. 277.

ścią”<sup>24</sup>. Choć perspektywa holistyczna wydaje się jedynie utopijnym i wyłącznie potencjalnym punktem na horyzoncie poezji późnego modernizmu, stawką poetyckiego mówienia staje się narracja o niemożliwości, wywoływanie nieobecnego, akceptacja nietrwałości i wychodzenie naprzeciw temu, co jeszcze może nadejść. Karpowicz i Miłobędzka dają wyraz tęsknocie za niedającą się uobecnić w słowie pełnią – podkreślają niedostateczność języka oraz to, że jest on niemy wobec żywego doświadczenia. Na ten nieobcy już romantykowi, zwłaszcza Cyprianowi Norwidowi czy Friedrichowi Schległowi, problem reagują oni na różne sposoby: Miłobędzka wybiera drogę milczenia, Karpowicz – drogę „chaosu wynikającego z nadmiaru porządku”<sup>25</sup>.

Projekt poezji niemożliwej okazuje się projektem nie tylko lingwistycznym, nawet nie tylko artystycznym, lecz egzystencjalnym, projektem „egzystencji niemożliwej”, jak pisze Roszak<sup>26</sup>. Winiecka mówi natomiast w odniesieniu do Bolesława Leśmiana, Karpowicza, Miłobędzkiej i Mirona Białoszewskiego o „lingwizmie egzystencjalnym”:

Jeśli bowiem z jednej strony mamy języki poezji definiujące porządek przedstawienia semiotycznie – jako nieprzechodni, a z drugiej języki poezji mimetyczne – wierzące w siłę referencji i możliwość [...]

---

<sup>24</sup> Ten aspekt koncepcji „sztuki niemożliwej” wydaje się zbliżony z rozważaniami Jean-François Lyotarda na temat awangardowej wzniosłości. Zob. J.-F. Lyotard, *Wzniosłość i awangarda*, tłum. M. Bieńczyk, „Teksty Drugie” 1996, nr 2–3, s. 173–189.

<sup>25</sup> Jak pisze Piotr Bogalecki, poezja „eksponująca momenty lingwistyczne” w XX wieku stanowi swoistą kontynuację tego nurtu literatury, który zapoczątkowali romantycy jenajscy, a którego istotą było wykorzystanie możliwości ironii w poezji, co stało się źródłem postawy nieufności wobec języka. W tym ujęciu zarówno Karpowicz, Miłobędzka, jak i m.in. Białoszewski, Barańczak, Ryszard Krynicki czy Marcin Sendek byliby późnymi potomkami Schlegla i Norwida. Por. P. Bogalecki, *Szczęśliwe winy teolingwizmu. Polska poezja po roku 1968 w perspektywie postsekularnej*, Kraków 2016, s. 149. Por. F. Schlegel, *O niezrozumiałości*, tłum. J. Ekiel, w: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, oprac. T. Namowicz, Wrocław 2000, s. 191–205.

<sup>26</sup> J. Roszak, *Ocalić ją i siebie. Od oryginału do niemożliwego*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2008, nr 14–15, s. 72.

mówienia o świecie i egzystencji, to na ich przecięciu mamy do czynienia z egzystencjalizmem lingwistycznym lub też lingwizmem egzystencjalistycznym – postawą łączącą samowiedzę o własnej sytuacji w świecie, poddającą tę wiedzę krytycznej refleksji, z głębokim poczuciem kryzysu, jaki dotknął język, który odtąd nie może być prostym środkiem ekspresji egzystencjalnej sytuacji podmiotu, lecz obiektem oglądu i krytycznej refleksji<sup>27</sup>.

Osobnym, niepodjętym tu tematem jest pytanie o to, czy projekty Karpowicza i Miłobędzkiej można rozpatrywać z punktu widzenia postulatów dokonania realnej (a więc również politycznej) zmiany w świecie. Wydaje się, że w ciągu lat pozostawali oni raczej zdystansowani wobec koncepcji literackiego zaangażowania i politycznego wymiaru literatury – ostrożnie podchodzili do wiary w interwencyjną siłę poezji, a krytyczny stosunek do zaangażowania stanowi jedno ze znamion ich postawawangardowej i ponowoczesnej świadomości. Pojęcie zmiany zajmuje jednak centralne miejsce w ich koncepcjach poezji – chodziłoby tu głównie o próby poetyckiego zarejestrowania zmiany rozumianej jako zasada funkcjonowania świata bądź też o wykreowanie świata alternatywnego, niemożliwego, tj. takiego, w którym nieuchwytna w świecie fizycznym zmienność jest na różne sposoby ewokowana przez tekst. Karpowicz i Miłobędzka to poeci otwarci na zmianę i uważni wobec meta- i polimorficznej natury świata. Zmiana zastanej rzeczywistości za sprawą poezji wydaje się im możliwa w jednej przestrzeni – w świadomości i wyobraźni czytającego odbiorcy. O ile jednostka jest autonomicznym, integralnym mikroświatem, o tyle poszerzanie jej możliwości po-

---

<sup>27</sup> E. Winiecka, *Z wnętrza dystansu. Leśmian – Karpowicz – Białoszewski – Miłobędzka*, Poznań 2012, s. 19–20. W kontekście tego, co Winiecka mówi o świadomości kryzysu języka, warto też zwrócić uwagę na sąd Anny Legeżyńskiej, która wskazuje na afirmatywny potencjał dostrzegalny u niektórych twórców powojennej awangardy. Píše ona o autorach, takich jak Karpowicz, Miłobędzka, Białoszewski, Witold Wirpsza, jako o przedstawicielach tego nurtu poezji powojennej, który podejmuje różnorodne próby przeciwstawienia się świadomości kryzysu, w jakim znalazł się język, podczas gdy np. podmiot poezji Tadeusza Różewicza zasadniczo nie wierzy już w możliwość odnowy języka. Zob. A. Legeżyńska, „*Lingua defectiva*”, s. 448.

znawania, doświadczania i odczuwania rzeczywistości, jakie zachodzi w trakcie lektury – za sprawą chwytów kierujących czytelnika na nieuczęszczane dotąd myślowe ścieżki – stanowi istotny i może jedy-ny osiągalny sposób wprowadzania zmiany w świecie.

Poezja Tymoteusza Karpowicza i Krystyny Miłobędzkiej wyrasta z napięcia między pragnieniem otwarcia się na trudną do zmierz-zenia przestrzeń ludzkich doświadczeń a konsekwencją wyboru formy utrudnionej, jaką jest zamknięcie sobie drogi do przeciętnego czy- telnika<sup>28</sup>. Powojenni awangardyści dążą do poszerzenia możliwości wyrażania świata przez język, chcą owo niedoskonałe narzędzie ko- munikacji niejako zmusić do tego, by było zdolne przekazać więcej niż dotychczas lub by czyniło to inaczej niż do tej pory. Świadomi, że w epoce ponowoczesnej oryginalność rozumiana konwencjonal- nie jako absolutne nowatorstwo nie jest już możliwa, przetwarzają i wykorzystują te elementy tradycji literackiej, z którymi się identy- fikują. Dorobek i działalność przedwojennej awangardy, a także źró- dła, z których ona czerpała swe inspiracje, staje się dla nich zasadni- czym punktem odniesienia. Trudno bowiem kategorycznie mówić o „osobności” projektów poetyckich Karpowicza i Miłobędzkiej na mapie polskiej poezji dwudziestowiecznej, gdy oboje tak wyraźnie i jednoznacznie lokują samych siebie jako reprezentantów szczegól- nej linii rozwoju polskiej poezji nowoczesnej. Należą do niej twórcy, którzy przejawiali wyjątkową na tle swojej epoki świadomość ogra- niczeń i możliwości języka. Linia ta sięga myśli i praktyki twórczej Norwida, ale obejmuje też specyficznie interpretowany idiom Le- śmianowski (wyrastający z filozoficznej refleksji nad ruchem i zmia- ną) i łączy wczesnomodernistyczne poszukiwania z eksperymenta-

---

<sup>28</sup> Interesującym kontekstem byłaby tu relacja między pojęciami eksperymentu i doświadczenia w praktykach awangardy, a także inspirujące dla wielu bada- czy etymologiczne pokrewieństwo tych terminów. Zob. K. Hoffmann, J. Korn- hauser, B. Sienkiewicz, *Tradycja eksperymentu/eksperyment jako doświadczenie*, w: *Tradycje eksperymentu/eksperyment jako doświadczenie*, red. K. Hoffmann, J. Kornhauser, B. Sienkiewicz, Kraków 2019, s. 16–19.

mi międzywojennej awangardy (zwłaszcza w wariacie Awangardy Krakowskiej i twórczości Juliana Przybosia)<sup>29</sup>.

Bohaterowie tej książki ujawniają się w swoich tekstach jako twórcy o wyjątkowej otwartości poznawczej. Karpowicz to poeta zmagający się z poczuciem nienasycenia, marzący o zbadaniu całego spektrum ludzkiej ekspresji po to, by spróbować przekroczyć ten horyzont i odnaleźć *arché*, które łączy wszystkie te głosy. Miłobędzka również dąży do swego rodzaju maksymalizmu w poezji, jednak pojmuje to zadanie inaczej – jako wysiłki w celu jak największego zbliżenia się do zmiennej i efemerycznej rzeczywistości, do sfery konkretności i cielesności, z trudem poddających się poetyckiej ewokacji. Postrzegam oba zaprezentowane tu projekty jako wyrosłe z konfrontacji dwóch częściowo przeciwstawnych dążeń: otwarcia wszechświata i porozumienia z Innym. Należy podkreślić, że w tym kontekście celem nie było znalezienie odpowiedzi na pytanie o realny wzajemny wpływ obojga poetów, lecz ukazanie dynamiki zachodzącej między dwoma mocno zindywidualizowanymi idiomami, które stanowią szczególne przykłady wychyłonych ku transgresji i niemożliwości otwartych projektów późnego modernizmu.

Obszarem, na którym dochodzi do najciekawszych z mojej perspektywy spotkań Karpowicza z Miłobędzką, jest przestrzeń poetyckiego namysłu nad relacjami łączącymi literaturę i egzystencję jednostki. Twórczość obojga poetów to próby podjęcia na nowo tej kwestii, bardzo ważnej dla literatury XX i XXI wieku. Niestabilny obszar styku „tekstowego” z „osobistym” poddałam szczególnej interpretacyjnej eksploracji. Nie rozstrzygam jednak kwestii kierunku wzajemnych oddziaływań i inspiracji – wygląda raczej na to, że te dwa projekty, funkcjonując równolegle do siebie, w pewnych miejscach po prostu spotykają się ze sobą, tworząc interesujące dla bada-

---

<sup>29</sup> W tym miejscu warto wspomnieć o szczególnym zainteresowaniu, jakim Różewicz darzył Norwida – autor *Równiny* wprost mówi o jego prekursorstwie wobec późniejszych ruchów awangardowych: „Nic dziwnego, że współcześni nie zawsze mogli zrozumieć poezję Norwida. [...] Będzie rówieśnikiem i ojcem naszej awangardy, sam będzie awangardzistą, przy którym nowatorzy w typie Wata, Sterna, Czyżewskiego byli jakającymi się uczniami”. T. Różewicz, *Notatki o Norwidzie*, „Pomosty” 2001–2002, t. 6–7, s. 11–13.



cza punkty styyczne. Te mniej lub bardziej spodziewane „spotkania” w drodze twórczej, zdarzające się niejako obok spotkań w realnym życiu, w korespondencji i w lekturze, tłumaczyłyby zaistnienie naszkicowanej tu przeze mnie konstelacji twórczych porozumień i nieporozumień, styycznych poetyckiego mówienia, refleksji, która łączy ludzi poszukujących odpowiedzi na te same, często niemożliwe do rozwiązania problemy i pytania. Najistotniejsze było zatem scharakteryzowanie twórczego dialogu Karpowicza i Miłobędzkiej, a potencjał do nawiązywania relacji i metapoetyckiej dyskusji łączy się tutaj z postawą otwartości względem Innego – stają się nim drugi poeta lub poetka (jednocześnie przyjaciel lub przyjaciółka), ale też badacz oraz każdy inny czytelnik. W tym sensie należy uznać takie formuły, jak „hermetyczność” i „osobność” (a także „lingwizm”), za niewyczerpujące w odniesieniu do problemów pojawiających się w twórczości tych autorów. Niewystarczająco akcentują też rolę relacji zachodzącej między dwojgiem poetów. Na przekór uogólnionemu przeświadczeniu o strukturalnym „zamknięciu”, niezrozumiałości dwóch projektów powojennej awangardy pokazują, że lektura relacyjna może wskazać miejsca, w których tekst otwiera się przed nami i skłania do performatywnego współuczestnictwa<sup>30</sup>.

Model lektury relacyjnej okazuje się sposobem na pokazanie wspólnego dla obojga autorów obszaru myśli, dążeń i postaw wobec poezji. Być może zaprezentowane tu ujęcie będzie stanowić wstęp do dalszych badań nad powojenną awangardą podjętych z szerszej perspektywy niż tak, która w centrum stawia wybraną indywidualność. Sądzę bowiem, że ukazywanie relacji, inspiracji i współpracy między twórcami może przynieść znaczące korzyści badawcze i pomóc w zrozumieniu ich indywidualnych strategii wyrażania. W historii przedwojennych ruchów awangardowych działania o charakterze wspólnotowym i działalność grup artystycznych były zjawiskami

---

<sup>30</sup> Por. J. Orska, *Późni awangardysty w teatrze poezji (Falkiewicz, Miłobędzka, Karpowicz)*, w: eadem, *Performatywy. Składnia/retoryka, gatunki i programy poetyckiego konstruktywizmu*, Kraków 2019, s. 151–157; E. Domańska, „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 48–61; A. Zejdlar-Janiszewska, *Perspektywy performatywizmu*, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 34–47.

nasilonymi, właściwie konstytutywnymi dla pojęcia awangardy. Jak wskazuje przypadek Karpowicza i Miłobędzkiej, dialog i współpraca poetów awangardy – w specyficzny sposób i w zupełnie innych warunkach – funkcjonowały również w epoce powojennej.

Oboje dążą do poszerzenia pola możliwości języka poetyckiego, w czym stają się kontynuatorami myśli awangardy przedwojennej i ujawniają swe zakorzenienie w formacji modernistycznej – choć czynią to świadomie i krytycznie. O ich miejscu na mapie życia literackiego XX wieku można mówić w odniesieniu do kategorii ariergardy, która następując po formacji awangardowej, nie tyle idzie jej śladami, ile jej tropy zauważa i bacznie obserwuje, wyznaczając własną drogę rozwoju. Awangardowe postawy, strategie, idee, a także swoista awangardowa świadomość, rozumiana jako otwartość na nowe, niezbadane lub nieoczywiste, w literaturze powojennej powracają w różnych odsłonach. Chodzi tu nie tylko o eksperymentalne praktyki i poszukiwanie nowych możliwości literackiej ekspresji, lecz może przede wszystkim o przyjęcie badawczej postawy wobec języka, rozumianego jako narzędzie służące poznaniu świata i określeniu miejsca człowieka w świecie. Powojenna awangarda dokonuje spłotu literatury z codzienną egzystencją, obserwuje i rejestruje wzajemne związki tych dwóch sfer, tropiąc obszary aporii i niewspółmierności między nimi (stąd koncepcja „poezji” czy szerzej „sztuki niemożliwej”). Jednocześnie Karpowicz i Miłobędzka pokazują, że sztuka musi być motywowana tym, co zanurzone w doświadczeniu, konkretne, osobiste, cielesne. Stąd tak wielką rolę dla dalszych badań nad ich twórczością może odegrać poszerzenie materiału badawczego o dokumenty osobiste oraz archiwalia. Wkraczamy tu na obszar szerszego zagadnienia procesu twórczego, na który można patrzeć w obu przypadkach z różnych perspektyw (np. krytyki genetycznej, ale też biografistyki czy badań nad przestrzenią, czyli swoistą geopoetyką procesu twórczego).

W poezji powojennej awangardy obserwujemy nasiloną meta-refleksję nad językiem w kontekście jego materialnego wymiaru. Na tym tle poezja staje się tym polem ekspresji, które daje świadectwo oporu wobec języka. Projekty Karpowicza i Miłobędzkiej można ujmować z perspektywy napięcia, jakie zachodzi między dwoma fun-

damentalnymi dla poezji nowoczesnej modelami myślenia o języku poetyckim: orfickim (opartym na afirmacji poetyckiej ekspresji i założeniu, że świat daje się wyrazić w języku) oraz hermetycznym (opartym na przekonaniu o zasadniczej autonomii poetyckich światów i ich niereferencjalności). Nakreślenie obszarów refleksji metapoetyckiej i praktyk w sferze *technē*, które wydają się w różnym stopniu spójne, zbieżne lub przynajmniej budzą żywe zainteresowanie obojga autorów (choć owocują odmiennymi postawami i rezultatami na gruncie tekstowym), pozwoliło pokazać zagadnienia istotne dla rozumienia przemian i kondycji powojennej awangardy. Do tych obszarów można włączyć m.in. namysł nad możliwościami i ograniczeniami reprezentacji, utopię poetyckiego maksymalizmu i ideę jedności słów i rzeczy, a także motyw poety jako tego, kto zdolny jest do pierwotnego percypowania świata. Bardzo ważnym obszarem awangardowej interwencji w materię języka jest genologiczna penetracja terenów tradycyjnie „niepoetyckich”, a także inne konsekwencje rozumienia tekstu jako pola otwartego na zmianę, z natury niestabilnego i nigdy nieostatecznego. Poezja w tej optyce jawi się z jednej strony jako rzemiosło, z drugiej – jako laboratoryjna praca w języku. Oboje poeci obserwują materialny, wizualny i przestrzenny wymiar tekstu, czyniąc z poezji sferę działań performatywnych, w które zaangażowany jest zarówno nadawca, jak i odbiorca literackiego komunikatu. Z tej perspektywy nie mniej istotne stały się dla mnie zagadnienia związane z autokreacją i problem podmiotu, który rozpatrywałam tutaj w odniesieniu do kategorii podmiotu sylleptycznego. Na gruncie metapoetyckiej refleksji tych twórców obserwujemy próby odnalezienia się między dwiema skrajnościami: postawą radykalnie eksperymentatorską i postawą nastawioną na zrozumiałość i fortunną komunikację.

Granice świata, jak się okazuje, mają zasięg otwartych ramion Innego. By podjąć próbę spełnienia awangardowego marzenia o ich poszerzeniu, poeta i poetka powojennej awangardy, rozumiawszy tę zależność, przyjmują rolę Innego i pozwalają nam na wejście w przestrzeń swych światów wyobrażonych, lęków, pragnień i doświadczeń. Jego i jej poetycka wypowiedź o świecie musi przejść zatem swego rodzaju próbę egzystencjalną, by zyskać nie jako zauto-

nomizowana i abstrakcyjna machina języka, lecz by stać się terenem, na którym na powrót możliwe stają się – w drugiej połowie XX wieku i na przełomie stuleci – relacja i dialog, oparte na empatycznym współrozumieniu i współodczuwaniu.

### **Ku dalszym perspektywom interpretacyjnym**

Jestem przekonana, że oba projekty powojennej awangardy poetyckiej kryją wiele inspiracji do dalszych poszukiwań, a o twórczości tych autorów można mówić nie tylko w ścisłym kontekście poezji polskiej, lecz także w perspektywie międzynarodowej, a przede wszystkim w wielogłosowym zestawieniu – wskazując na konwergencje, tekstowe dialogi i związki z autorami polskimi oraz z twórcami z innych kręgów językowych i kulturowych. Warto byłoby zastanowić się nad możliwościami przedstawienia ich twórczości odbiorcy obcojęzycznemu – przede wszystkim za pośrednictwem tłumaczeń, które, choć jawią się w obu przypadkach jako wyzwania translatorskie, z pewnością pozwoliłyby uzupełnić zagraniczny obraz polskiej literatury powojennej. Innym, komplementarnym względem przekładów zadaniem mogłyby być próby lektur komparatystycznych – ich teksty można zestawić z twórczością przedstawicieli szeroko rozumianego modernizmu literackiego, projektami awangardowymi czy też neo- lub postawangardowymi. Równie interesujące wydaje się zbadanie obecności Karpowicza i Miłobędzkiej w świadomości poetów młodszych pokoleń. Przyjmując za punkt wyjścia figurę otwarcia, postaram się tutaj wskazać kilka dalszych obszarów literaturoznawczego namysłu, jakie z punktu widzenia lektury relacyjnej mogą pojawić się na horyzoncie interpretatora, badacza, a być może także biografa. Utwory obojga poetów, przedstawione tu jako dwa, częściowo równoległe lingwistyczno-egzystencjalne projekty poezji, a także jako lokujące się w polu późnego modernizmu i powojennej awangardy próby powiązania materii życia i sztuki, z pewnością zasługują na następne, być może radykalnie inne, propozycje odczytania.

W zasięgu uwagi badaczy twórczości Karpowicza i Miłobędzkiej z pewnością powinny znaleźć się kwestie dostępności oraz opracowania materiału badawczego. Obecnie zwłaszcza Archiwum Tymoteusza Karpowicza wymaga szeroko zakrojonych i rzetelnych prac obejmujących uporządkowanie, skatalogowanie i udostępnienie zbiorów, by móc służyć w dalszych poszukiwaniach badaczom, którzy z konieczności pracują na materiale w niewielkim jeszcze stopniu przesortowanym, pogrupowanym i usystematyzowanym. W przyszłości działania archiwizacyjne będzie należało podjąć także w odniesieniu do Archiwum Krystyny Miłobędzkiej i Andrzeja Falkiewicza – tu jednak wciąż możemy szczęśliwie liczyć na sugestie i wskazówki ze strony autorki. Archiwum Karpowicza sprawia z kolei o tyle większe problemy, że mając świadomość jego pierwotnego porządku, musimy gruntownie przemyśleć, jak archiwum mogłoby wyglądać dzisiaj, gdy nie możemy już owego ładu w pełni odtworzyć. Z pomocą mogą tu przyjść nowoczesne technologie. Narzędzia cyfrowe, pozwalające digitalizować, udostępniać i prezentować teksty w nowy, nielinearny sposób, mogłyby zostać wykorzystane również przez przyszłych badaczy, edytorów i przede wszystkim czytelników ich poezji<sup>31</sup>. Poza oczywistymi korzyściami wynikającymi ze zwiększenia dostępności materiałów, można dostrzec szanse, jakie dałoby cyfrowe opracowanie literackiego archiwum, np. na podstawie systemu hipertekstowych połączeń. Być może prezentacja tekstów obojga autorów w formie hipertekstowej pozwoliłaby dotrzeć z ich twórczością do większej rzeszy czytelników, zwłaszcza młodszych.

---

<sup>31</sup> Jerome McGann w swojej wizji „nowej filologii” przekonuje, że w dobie cyfrowej tradycyna filologia znów stanie się integralnym i istotnym elementem wszelkich badań literaturo- i kulturoznawczych. Digitalizacja jawi się jako wielka szansa dla szeroko zakrojonych i na nowo pomyślanych badań z zakresu edytorstwa naukowego, umożliwia stworzenie nowego modelu edycji krytycznej, ale kryje też pewne pułapki. Zob. J. McGann, *Dlaczego nauka o tekście jest ważna*, tłum. J. Prussak, „Teksty Drugie” 2014, nr 2, s. 158–171. Por. m.in. *The Rossetti Archive*, <http://www.rossettiarchive.org/> (dostęp: 29.04.2022); *Canterbury Tales Project*, <https://www.dhi.ac.uk/projects/canterbury-tales/>; *English Poetry Database*, <https://quod.lib.umich.edu/e/epd/>.

Cyfrowa forma tekstu angażuje odbiorcę w zupełnie inny sposób niż lektura analogowa, a poza tym byłaby odpowiedzią na programy poetyckie obojga autorów, zakładające polimorficzność utworu poetyckiego i otwarty charakter procesów tworzenia i lektury<sup>32</sup>. Odejście od lektury linearnej w przypadku obu archiwów odpowiadałoby ich fragmentarycznej i dynamicznej naturze, która nigdy nie narzuca odbiorcy jednej ścieżki czytania i interpretacji<sup>33</sup>. Lektura hipertekstowa mogłaby być również odpowiedzią na problem utraczonego porządku w Archiwum Tymoteusza Karpowicza. Wówczas to czytelnik stałby się kimś, kto każdorazowo ustanawia ów porządek, nie roszcząc sobie praw do tego, by któryś z możliwych sposobów lektury stał się modelem nadrzędnym. Twórczość poetów awangardowych wydaje się predestynowana do hipertekstowych adaptacji i przetworzeń, które wydają się szansą na zindywidualizowaną i zaangażowaną recepcję poezji<sup>34</sup>.

---

<sup>32</sup> Por. „Projektowanie systemu w perspektywie filologii wymaga zatem skonstruowania narzędzi krytycznych, które wymagają, by system dał się modyfikować przez jego używanie. Jeśli system nie jest w ten sposób »otwarty«, to w perspektywie filologicznej jest teoretycznie niekompletny”. J. McGann, op. cit., s. 168. Zob. E. Winiecka, *Czytanie jako działanie, dzieło jako zdarzenie. Czy możliwa jest poetyka literatury interaktywnej?*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2017, nr 30, s. 185–218.

<sup>33</sup> Warto zwrócić uwagę na relacje tekstu z przestrzenią, zwłaszcza że znajduje się ona w centrum zainteresowania obojga autorów (dążenie do przełamania dwuwymiarowości kartki papieru, wydobywanie potencjalnego ruchu i dynamiki w obrębie składni). Jak twierdzi Joanna Orska, otwarcie tekstu na optykę ponaddwuwymiarową pozwala mu funkcjonować jako swego rodzaju partytura czekająca na wykonanie przez czytelnika. Por. J. Orska, *Jak działa wiersz? O składni zdania awangardowego*, „Forum Poetyki” 2017, nr 10, s. 112; P. Bogalecki, *Wiersze-partytury w poezji polskiej neoawangardy*, Kraków 2020.

<sup>34</sup> Przemiany epoki cyfrowej i ich konsekwencje dla literatury i literaturoznawstwa znajdują się w polu zainteresowania badaczy. Zob. m.in. *Tekst-tura. Wokół nowych form tekstu literackiego i tekstu jako dzieła sztuki*, red. M. Dawidek-Gryglicka, Kraków 2005; J. D. Bolter, *Przestrzeń pisma. Komputery, hipertekst i remediacja druku*, Kraków 2014; P. Marecki, *Między kartką a ekranem. Cyfrowe eksperymenty z medium książki w Polsce*, Kraków 2018; E. Szczęsna, *Cyfrowa semiopoetyka*, Warszawa 2018. Por. M. Maryl, *F5: Odświeżanie filologii*, „Teksty Drugie” 2014, nr 2, s. 9–20; E. Winiecka, *Poszerzanie pola literackiego. Studia o literackości w internecie*, Kraków 2020.

Cyfryzacja jest obiecującą perspektywą w kontekście badania i udostępniania zasobów archiwalnych – pozwala pokazać proces powstawania tekstu, jego odmiany, które wraz z wersją książkową (niekoniecznie ostateczną) stworzyłyby swoisty autointertekstualny palimpsest. Moglibyśmy tak bezpośrednio odesłać czytelnika do materiałów metatekstowych (listów, esejów, wywiadów, notatek i fiszek). W środowisku hipertekstowym łatwiej można by się przyjrzeć licznym aluzjom i cytatom intertekstualnym z zakresu literatury, kultury, sztuki i nauki. Byłby to krok w stronę stworzenia cyfrowego leksykonu wielorakich kontekstów, do których odwołują się poeci powojennej awangardy – wydaje się to cenne zwłaszcza w przypadku obfitującej w erudycyjne aluzje poezji Karpowicza. Archiwa cyfrowe staną się być może przyszłością humanistyki – z pewnością w przypadku dorobku Karpowicza, Miłobędzkiej i innych literatów jest to krok warty podjęcia.

Obiecujące wydają się też perspektywy rozwoju Fundacji Olgi Tokarczuk, która będzie miała siedzibę w dawnej willi Tymoteusza i Marii Karpowiczów na ul. Krzyckiej we Wrocławiu. Będzie to miejsce spotkań i pracy literatów oraz tłumaczy z całego świata, przestrzeń międzynarodowego dialogu o literaturze – to założenia zbieżne z testamentem poety<sup>35</sup>. Trudno jeszcze przewidywać, czy materiały pozostałe po Karpowiczach będą tam również eksponowane i udostępniane odwiedzającym. Można jednak mieć nadzieję, że nad materialną spuścizną Karpowicza zostanie roztoczona opieka kuratorów i znawców literatury. Na potrzebę powstania we Wrocławiu miejsca poświęconego Karpowiczowi zwracał uwagę m.in. Bartosz Małczyński, który sugerował, że być może udałoby się tam zaprezentować część imponującej kolekcji unikalnych często książek poety, jak również kolekcję słynnych fiszek, co dałoby czytelnikom wyobrażenie o Karpowiczowskiej „Bibliotece Babel”<sup>36</sup>.

Komentowany przeze mnie zbiór listów *Dwie rozmowy*, który został opublikowany w 2011 roku, miał stanowić „zapowiedź zapla-

<sup>35</sup> Zob. *Olga Tokarczuk powołuje fundację we Wrocławiu. Siedzibą willa Karpowiczów*, <https://www.wroclaw.pl/olga-tokarczuk-fundacja-wroclaw> (dostęp: 20.02.2022).

<sup>36</sup> Źródło: prywatna korespondencja e-mailowa z Bartoszem Małczyńskim z 9 lipca 2018 roku.

nowanej do wydania w najbliższej przyszłości całej korespondencji<sup>37</sup>. Byłoby to istotne rozwinięcie zagadnienia owej trójstronnej rozmowy trojga intelektualistów. Jestem przekonana, że w tym przypadku sprawdza się model lektury utworów poetyckich oparty na uwzględnieniu również tekstów niepoetyckich, autokomentarzy, stanowiących dla tych pierwszych istotny punkt odniesienia. Opublikowanie pozostałej części korespondencji lub innych dokumentów osobistych byłoby uzasadnione z punktu widzenia faktografii oraz stałoby się ważnym krokiem w kierunku prac nad ich biografiami.

Zaproponowaną tu lekturę relacyjną można rzecz jasna kontynuować w innych, również komparatystycznych analizach i interpretacjach twórczości każdego z bohaterów książki. Warto bliżej przyrzeć się pośrednim i bezpośrednim dialogom w obrębie tradycji polskiej<sup>38</sup>. Myślę tu o gruntowniejszym zbadaniu śladów tradycji wyznaczonej przez poezję Norwida, jakie zainicjował przed laty Jan Błoński, gdy pisał o miejscu tego poety „wśród prawnuków”. Skłaniają do tego także opracowania lokujące twórczość autora *Vademecum* na tle premodernistycznym<sup>39</sup>. Zadanie to wydaje się warte

<sup>37</sup> J. Borowiec, *Dlaczego te dwie rozmowy?*, DR, s. 279. Już po przygotowaniu tej książki do druku nakładem Wydawnictwa Ossolineum ukazał się drugi tom korespondencji między Marią i Tymoteuszem Karpowiczami a Krystyną Miłobędzką i Andrzejem Falkiewiczem. Zob. M. Karpowicz, T. Karpowicz, A. Falkiewicz, K. Miłobędzka, *Blisko z daleka. Listy 1970–2003*, oprac. J. Borowiec, K. Miłobędzka, posł. J. Orska, Wrocław 2021.

<sup>38</sup> Zob. m.in. J. Roszak, *Synteza mowy Tymoteusza Karpowicza*, Poznań 2011, s. 84–139; J. Skurtys, *Zamiast Szyborskiej? Krystyna Miłobędzka i źródła współczesnej ekopoezji w Polsce*, „Przestrzenie Teorii” 2017, nr 28, s. 203–219; J. Grądziel-Wójcik, *Poetyki i lektury momentalne. Między materią a metafizyką, czyli o paronomazji na przykładzie poezji kobiet*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2017, nr 30, s. 89–105; A. Waligóra, *Autotematyzm w poezji kobiet. Zarys problematyki (na przykładzie utworów Krystyny Miłobędzkiej i Joanny Mueller)*, w: *Formy (nie)obecności. Szkice o współczesnej poezji kobiet*, red. J. Grądziel-Wójcik, A. Kwiatkowska, E. Sołtys-Lewandowska, Kraków 2018, s. 197–208.

<sup>39</sup> Zob. m.in. P. Śniedziewski, *Mallarmé – Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce*, Poznań 2008; W. Rzońca, *Premodernizm Norwida – na tle symbolizmu literackiego drugiej połowy XIX wieku*, Warszawa 2013; A. van Nieukerken, *Norwid, Heine, Gautier i początki modernizmu*, „Litteraria Copernicana” 2015, nr 2, s. 115–130; K. Samsel, *Norwid – Conrad. Epika w perspektywie*



podjęcia i to nie tylko w odniesieniu do twórczości Karpowicza i Miłobędzkiej – w ten sposób należałoby się przyjrzeć właściwie całej formacji awangardowej w polskiej poezji przed drugą wojną światową i po niej, zadając pytanie o skalę i charakter oddziaływania poetyki i etyki norwidowskiej na różnorakie modele poezji eksperymentalnej, awangardowej i szczególnie skupionej na języku.

Następną wartą podjęcia kwestią wydaje się lingwizm – pojęcie z dzisiejszego punktu widzenia uznawane za upraszczające i mało funkcjonalne. Wypadałoby zatem na nowo opowiedzieć historię tego nurtu polskiej poezji po 1945 roku, która wyciągnąwszy lekcję z dziedzictwa przedwojennych awangard, w rzeczywistości powojennej w sposób wyjątkowy podchodziła do zagadnienia języka jako narzędzia służącego (nie)porozumieniu. Zarówno o poszczególnych autorach, jak i o całych formacjach kojarzonych z tym nurtem pojawiają się w ostatnich latach nowe, interesujące opracowania<sup>40</sup>. Tym

---

*modernizmu*, Warszawa 2015. Por. także: M. Kuziak, *Norwid perspektywiczny*, „Teksty Drugie” 2009, nr 3, s. 129–139; M. Siwiec, *Sytuacja Baudelaire’a – sytuacja Norwida. Paralele nowoczesności*, Kraków 2021.

<sup>40</sup> Oprócz wspomnianych wcześniej monografii Joanny Grądział-Wójcik i Dariusza Pawelca o twórczości Wirpsy, dwutomowego zbioru *Nauka chodzenia* i monografii Bogaleckiego oraz Tomasza Cieślaka-Sokołowskiego można tu wskazać m.in. J. Niżyńska, *Królestwo małoznaczności. Miron Białoszewski a trauma, codzienność i „queer”*, tłum. z ang. A. Pokojaska, Kraków 2018; P. Sobolczyk, *Dyskursywizowanie Białoszewskiego*, t. 1–2, Gdańsk 2013–2014; W. Browarny, *Tadeusz Różewicz i nowoczesna tożsamość*, Kraków 2013; *Próba rekonstrukcji. Szkice o twórczości Tadeusza Różewicza*, red. T. Kunz, J. Orska, Kraków 2014; E. Mazur, *Oswajanie nowoczesności. Poezja i krytyka Zbigniewa Bieńkowskiego*, Rzeszów 2015; P. Sarna, *Przypisy do nicości. Poezja Zbigniewa Bieńkowskiego*, posł. M. Głowiński, Mikołów 2010; A. Gleń, *Języki rzeczywistości. O twórczości Juliana Kornhausera*, Kraków 2018; *Rzeczy do nazwania. Wokół Kornhausera*, red. A. Gleń, J. Kornhauser, Kraków 2016; I. Misiak, *Początek zagadki. O labiryntowej twórczości Ryszarda Krynickiego*, Warszawa 2015; *Pismo chmur. Studia i szkice o poezji Ryszarda Krynickiego*, red. P. Próchniak, Kraków 2014; M. Kaczorowska, *Przekład jako kontynuacja twórczości własnej: na przykładzie wybranych translacji Stanisława Barańczaka z języka angielskiego*, Kraków 2011; E. Rajewska, *Stanisław Barańczak – poeta i tłumacz*, Poznań 2007; eadem, *Domysł portretu. O twórczości oryginalnej i przekładowej Ludmiły Marjańskiej*, Kraków 2016; M. Mikołajczak, *Podjąć przerwany dialog. O poezji Urszuli Koziół*, Kraków 2000; J. Kozaczewski, *Polska tradycja literacka w poetyce*

bardziej warto by było spojrzeć na twórczość „lingwistów” z szerszej historycznoliterackiej perspektywy i z uwzględnieniem ich indywidualnych programów i praktyk. Pozwoliłoby to może wypracować nową formułę mówienia o uwrażliwionej językowo poezji lat powojennych, unikając wymagających dziś rewizji określeń „lingwizm” czy „Nowa Fala”<sup>41</sup>.

Temat, który również czeka na rozwinięcie, to miejsce Karpowicza oraz Miłobędzkiej we współczesnym życiu literackim. Czy i jak twórczość ich obojga jest obecna w najnowszej polskiej poezji? A jeśli tak, to jak się ona objawia? Mam tu na myśli zwłaszcza takich autorów, jak przedstawiciele tzw. nurtu neolingwistycznego (m.in. Maria Cyranowicz, Jarosław Lipszyc), Joannę Mueller (luźno kojarzoną z neolingwizmem), Andrzeja Sosnowskiego czy Marcina Senddeckiego<sup>42</sup>. Niektórzy poeci wprost mówią o swoich inspiracjach poezją powojennej awangardy, m.in. Sosnowski, Mueller, Lipszyc, Tadeusz Pióro, Darek Foks, Gutorow, Adam Wiedemann, Piotr Sommer – na co zwracała uwagę Roszak<sup>43</sup>. O możliwych pokrewieństwach poetyki Sosnowskiego z twórczością poetów powojennej awangardy pisał również Stala:

Kiedy myślę o bogactwie i trudności wierszy Sosnowskiego, bogactwie i trudności, na których progu zatrzymały się moje myśli – przypominają mi się trzej poeci poszukujący granic języka i próbujący dotknąć tego, co niedotykalne: Tymoteusz Karpowicz, Zbigniew Bienkowski

---

*Nowej Fali. O poezji Stanisława Barańczaka, Juliana Kornhausera, Ryszarda Krynickiego i Adama Zagajewskiego*, Kraków 2004.

<sup>41</sup> Zob. J. Gutorow, *Dlaczego poezja Nowej Fali jest poezją nowoczesną?*, w: idem, *Niepodległość głosu. Szkice o poezji polskiej po 1968 roku*, Kraków 2003, s. 17–24; T. Cieślak-Sokołowski, *Moment lingwistyczny. O wczesnym piarstwie Ryszarda Krynickiego i Stanisława Barańczaka*, Kraków 2011, s. 73.

<sup>42</sup> Zob. np. *Gada! Zabić? Pa(n)tologia neolingwizmu*, red. M. Cyranowicz, P. Koziół, Warszawa 2005; J. Mueller, *Czy istnieje jeszcze poezja lingwistyczna?*, „Literacje” 2003, nr 1, s. 3–5. Por. także: J. Orska, *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989–2006*, Kraków 2006.

<sup>43</sup> Zob. J. Roszak, *Domniemane – upragnione. Poezja sensu Tymoteusza Karpowicza*, „Res Publica Nowa” 2006, nr 1, s. 337. Por. m.in. J. Mueller, *Somnambóle fantomowe*, Kraków 2003.

i Bolesław Leśmian. Być może taką skalą należy mierzyć zamiary i spełnienia Andrzeja Sosnowskiego<sup>44</sup>.

O szczególnych związkach zachodzących między tymi dwoma interesującymi projektami opartymi na pogłębionej refleksji nad językiem mówi też Andrzej Skrendo: „[...] Sosnowski niejako zaczyna w tym miejscu, do którego dotarł Karpowicz. Pierwszy z nich kończy modernistyczne dzieje lingwizmu, drugi zaczyna dzieje postmodernistyczne [...]”<sup>45</sup>. Andrzej Zawada nazywa twórczość Karpowicza „żywą tradycją” i „milowym słupem przypoetyckim”<sup>46</sup>. Jeśli zaś chodzi o Miłobędzką, to zdaniem Malczewskiego po 1989 roku młodzi poeci zainteresowali się jej idiomem, który lokował się wówczas na uboczu życia literackiego, a z pewnością poza jego centrum. Poezja głównego nurtu nie budziła zaufania debiutantów, którzy szukali nowych, nieeksplorowanych ścieżek ekspresji. Na korzyść Miłobędzkiej przemawiało także to, że jej dykcja była daleka od dykcji moralizatorskiej, a egzystencjalistyczne nastawienie jej poezji przyczyniło się do przychylniej opinii środowiska „bruLionu”<sup>47</sup>. Daria

---

<sup>44</sup> M. Stala, *Oddech obłoków*, „Tygodnik Powszechny” 1997, nr 48, s. 139; cyt. za: T. Cieślak-Sokołowski, op. cit., s. 362.

<sup>45</sup> A. Skrendo, *Poezja lingwistyczna jako projekt epistemologiczny. Zerwanie, ustanowienie, zawieszenie*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2006, nr 13, s. 27. Por. wypowiedzi Krystyny Miłobędzkiej o Karpowiczu: „Jest bardzo potrzebne, żeby w każdym miejscu sztuki, także w literaturze, były takie twórczości, takie osoby, które dla pewnej grupy ludzi są górą, na którą trzeba się wspinać. I moim zdaniem Karpowicz był i pozostanie taką górą – miarą poetyckich umiejętności jeszcze przez długie lata”. *W cieniu czarnoksiężnika. Spotkanie z Tymoteuszem Karpowiczem*, SŚ, s. 129. „Nieobecność twórczości Karpowicza jest stratą przede wszystkim dla ludzi młodych. Przywykną do niepełnego obrazu polskiej poezji, tej, która właśnie powstaje. I być może ominie kogoś olśnienie tą poezją”. K. Miłobędzka, *Leśmian – Białoszewski – Karpowicz*, „Czas Kultury” 1997, nr 1, s. 5–6. Andrzej Falkiewicz mówi o Karpowiczu jako o „szarej eminencji polskiej poezji” i „twórcy mało widocznym – którego wpływ może się okazać przemożny”. A. Falkiewicz, [Ta rozmowa mi dużo wyjaśniła], MK, s. 84–85. Por. K. Maliszewski, *Niedokończona lekcja: Karpowicz*, „Pomosty” 2013, t. 18, s. 123–126.

<sup>46</sup> Cyt. za: A. Zawada, *Alchemik słowa*, „Pomosty” 2001–2002, t. 6–8, s. 124.

<sup>47</sup> Tom *Przed wierszem. Zapisy dawne i nowe* został wydany w 1994 roku przez Fundację bruLionu. Zob. M. Malczewski, *Krystyna Miłobędzka, czyli wielość*

Lekowska mówi o linii najnowszej poezji przejawiającej zainteresowanie przyrodą i ekologią – należałyby do niej Urszula Honiek czy Martyna Buliżańska<sup>48</sup>. Jeśli zgodzimy się, że taka linia istotnie jest zauważalna w najnowszej poezji, to warto zastanowić się, czy i na ile miała na nią wpływ twórczość Miłobędzkiej. Podobną tezę postawił Jakub Skurtys w cytowanym artykule – przywołał w tym kontekście twórczość Julii Fiedorczuk (tomiki *Bio* i *Tlen* oraz esej *Ekopoetyka*), a Joannę Mueller wskazał jako „spadkobierczynię” poetyki zarówno Karpowicza, jak i Miłobędzkiej<sup>49</sup>.

Czy wobec tego Karpowicz i Miłobędzka funkcjonują jako poetyccy mistrzowie niektórych twórców poezji najnowszej, identyfikujących się z idiomami awangardowymi, eksperymentalnymi? A może jest zupełnie inaczej i autorzy ci istotnie są traktowani przez młodszych jako poeci „hermetyczni”, z którymi trudno nawiązać poetycki dialog? Co oznacza w ogóle dla współczesnych autorów pojęcie mistrza i tradycji? Jak w wielogłosie poezji najnowszej, funkcjonującej w sposób żywy i obfity zarówno na rynku wydawniczym, jak i w internecie, można uchwycić dostrzegalne i świadomie eks-

znaczeń, w: *Poznań poetów (1989–2010)*, red. P. Śliwiński, Poznań 2011, s. 17. Zob. także: idem, *Krystyna Miłobędzka: wychodzenie z cienia*, s. 411–424. Por. J. Guttorow, *Miłobędzka – powrót?*, „Pomosty” 2009, nr 14, s. 127–132; J. Orska, *Nieobecność Miłobędzkiej*, „Wielogłos” 2018, nr 2, s. 51–68. Por. także: A. Legeżyńska, „*Lingua defectiva*”, s. 314–336.

<sup>48</sup> Zob. np. D. Lekowska, *Sploty: ziemia i poezja, czyli o przyrodzie w twórczości młodych poetek. Honiek – Kulbacka – Buliżańska*, w: *Formy (nie)obecności*, s. 165–174.

<sup>49</sup> J. Skurtys, op. cit., s. 210–211. Lektura z punktu widzenia ekokrytyki stanowi interesującą możliwość, choć niesie też ryzyko pewnego zawężenia złożonego projektu literackiego do jednego z jej wymiarów. Mimo to wydaje się użyteczna w próbach uchwycenia empatycznego stosunku podmiotu Miłobędzkiej do wszelkich form istnienia. Zofia Król w książce *Powrót do świata. Dzieje uwagi w filozofii i literaturze XX wieku* omawia twórczość poetów przyjmujących uważną postawę wobec opisywanej rzeczywistości (m.in. Czesław Miłosz, Zbigniew Herbert, Białoszewski, Walt Whitman, William Carlos Williams czy Fernando Pessoa). Z pewnością w gronie tym powinna znaleźć się również Miłobędzka, jako że jej twórczość stanowi istotny rozdział w historii „polskiej poezji uważnej”, zwłaszcza że w poezji niektórych wymienionych autorów dałoby się zauważyć konwergencje z projektem Miłobędzkiej. Zob. Z. Król, *Powrót do świata. Dzieje uwagi w filozofii i literaturze XX wieku*, Warszawa 2013, s. 260–279.

ponowane konwergencje i relacje z innymi twórcami? Wreszcie – czy awangarda to projekt skończony? Rozważania te prowadzą ku szerszym zagadnieniom, m.in. refleksji nad modelami poezji w epoce digitalnej, kondycją pisarstwa pojętego jako projekt nie tylko artystyczny, ale i egzystencjalny, a także nad fundamentami, inspiracjami i tradycjami afirmatywnymi i negatywnymi dla najnowszej poezji.

Pytanie o skalę oddziaływania idiomów Karpowicza i Miłobędzkiej na poezję polską po 1989 roku pozostaje zatem otwarte. Aby na nie odpowiedzieć, należałoby oczywiście przyjrzeć się bliżej przemianom, jakim podlegała w ostatnich trzech dekadach polska poezja, a przede wszystkim porozmawiać na ten temat z autorami. Skurtys stawia tezę, że w okolicach lat 1995–2000 nastąpiła „wymiana figur patronackich” i poeci, tacy jak Miłosz, Wisława Szymborska czy Herbert (reprezentujący podwyższoną dykcję, zachowawczy stosunek do języka i klasyczny model korzystania z tradycji), przestali być patronami młodych i ustąpili miejsca przedstawicielom neoawangardy lat 60. i 70.<sup>50</sup> Obok Bohdana Zadury, Sosnowskiego czy Marcina Świetlickiego krytyk wymienia także przedstawicieli *stricte* neoawangardowego skrzydła tej „nowej tradycji”: Wirpszę i Karpowicza<sup>51</sup>. Miłobędzka jego zdaniem zajęła zaś miejsce Szymborskiej<sup>52</sup>. Motywacją tej nie tyle pokoleniowej, ile idiomatycznej zmiany pa-

---

<sup>50</sup> J. Skurtys, op. cit., s. 208. Szymborska pojawia się jako punkt odniesienia również w tekście Aleksandry Stokłosa. Zob. A. Stokłosa, „Nieuchwytnie”. *Kategoria chwili w twórczości poetyckiej Krystyny Miłobędzkiej*, W, s. 507–528.

<sup>51</sup> J. Skurtys, op. cit., s. 208. Por. zdanie Mirosława Spychalskiego o poezji Karpowicza: „Znalazłem w niej to, czego nie znalazłem u innych. Nieustająca wędrówkę umysłu. Brak poczucia pewności intelektualnej, ciągle zadziwienie. Czyli krótko mówiąc, ta poezja to nieustająca przygoda, szkoła przetrwania. W porównaniu z tym Szymborska, Różewicz i Miłosz to wycieczka dla emerytów z biurem podróży”. *O właściwym świetle. Rozmowa z Mirosławem Spychalskim*, WCSN, s. 112.

<sup>52</sup> J. Skurtys, op. cit., s. 208. Por. J. Borowiec, *Królowa Krystyna*, „Tygodnik Powszechny” 2007, nr 24, s. 12.

tronatu młodej poezji byłby zwrot w stronę problemu języka i niepewność wobec przedstawieniowych możliwości sztuki<sup>53</sup>.

Chciałabym wskazać również możliwe obszary poszukiwań komparatystycznych – możliwość lektury porównawczej z przedstawicielami innych literatur stałaby się jeszcze jednym ze sposobów „otwarcia” twórczości bohaterów książki na nowe konteksty. Oboje twórcy powojennej awangardy rzadko pojawiają się w kontekście poezji obcej, jak gdyby przyjęto tezę o nieprzystawalności ich projektów do twórczości autorów obcojęzycznych oraz o trudnościach w przekładzie. Rzeczywiście, może się wydawać, że metoda porównawcza w odniesieniu do poezji osobliwej i wyjątkowej pod względem idiomu, strategii wyrażania, inwencji gatunkowej czy technik obrazowania będzie sporym ryzykiem. Jednak sądzę, że warto je podjąć, a lektura oparta na wzajemnym oświeclaniu się utworów i uruchamianiu międzytekstowego dialogu (a więc relacyjna) może przynieść tym większe poznawcze korzyści, jeśli będzie miała ona wymiar *stricte* komparatystyczny. Ważnym wyzwaniem jest też udostępnienie poezji Karpowicza i Miłobędzkiej zagranicznym odbiorcom, zwłaszcza przetłumaczonych na język angielski – z pewnością warto podejmować dalsze działania w tym kierunku<sup>54</sup>.

<sup>53</sup> J. Skurtys, op. cit., s. 204–205. Por. wypowiedź Bogusława Kierca: *Male i duże dramaty Karpowicza. Rozmowa z Bogusławem Kiercem*, WCSN, s. 53.

<sup>54</sup> Zob. T. Karpowicz, *My Chechnya*, transl. F. Kujawinski, „2B” 1996, No. 9–10, s. 10–28; idem, *Love’s Ring Dance; Tri-lateral Lullaby (Cosmogony)*, transl. F. Kujawinski, „Chicago Review” 2000, No. 3–4, s. 66–67; idem, *Triangular Pentagon: 5 poems*, transl. F. Kujawinski, „Riverside” 2013, <https://polona.pl/item/triangular-pentagon-5-poems,MzcoMjA5ODE/o/#info:metadata> (dostęp: 27.11.2019). Utwory Karpowicza znalazły się też w antologii *Three Slavic Poets. Joseph Brodsky, Tymoteusz Karpowicz, Djordje Nikolić* (ed. J. Rezek, Chicago 1975), weszły również do niemieckojęzycznej antologii *Lektion der Stille* w przekładach Karla Dedeciusa. Wybór poezji Miłobędzkiej po angielsku ukazał się w tłumaczeniu Elżbiety Wójcik-Leese. Zob. K. Miłobędzka, *Nothing More*, transl. E. Wójcik-Leese, Todmorden 2013. Już w 1996 roku opublikowano antologię z kilkoma jej wierszami. Zob. *Ambers Aglow: An Anthology of Polish Women’s Poetry*, comp., transl. and with a critical introd. R. Grol, Austin 1996. Esej *Metafora otwarta* został wydany także w wersji angielskiej. Zob. T. Karpowicz, *Open Metaphor*, transl. F. Kujawinski, „2B” 1999, No. 14. W tym numerze opublikowano też kilka

W pracach poświęconych Karpowiczowi jako kontekst przywołuje się niekiedy dokonania francuskich surrealistów, częstym punktem odniesienia staje się też twórczość Stéphane'a Mallarmégo<sup>55</sup>. O możliwości zestawienia jego poezji z twórcami z kręgu anglo-amerykańskiego pisał Kujawinski, odnosząc językowe eksperymenty Karpowicza do poezji Gerarda Manleya Hopkinsa<sup>56</sup>. Gutorow przywołuje z kolei twórczość Johna Ashbery'ego i Jorie Graham w kontekście rozbudowanej struktury późnych tomów Karpowicza<sup>57</sup>. Jednak uwagom tym nie towarzyszą szerszej zakrojone interpretacje. Jedną z pierwszych prób badań porównawczych w zakresie motywów i technik poetyckiej ekspresji u Karpowicza i u autora anglojęzycznego podjęłam w książce *Dwudziestowieczna poezja polska w kontekście anglo-amerykańskiego modernizmu. „Słoję zadrzewne” Tymoteusza Karpowicza i „The Pisan Cantos” Ezry Pounda*<sup>58</sup>. Skupiłam się tu na tropieniu niebezpośrednich i niepoświadczonych w tekstach zbieżności wynikających ze wspólnego modernistycznego fundamentu tych projektów. Tym bardziej zatem warto zbadać związki poezji Karpowicza z twórczością autorów, którzy go wyraźnie fascynowali i inspirowali – a są to raczej poeci języka niemieckiego, przede wszystkim Rainer Maria Rilke, ale też Paul Celan<sup>59</sup>.

---

wierszy Miłobędzkiej. Zob. K. Miłobędzka, *Poezje – Poetry*, transl. F. Kujawinski, in collaboration with E. Sułkowska-Bierezin, „2B” 1999, No. 14.

<sup>55</sup> Zob. J. Roszak, *Synteza mowy*, s. 47; M. Kokoszka, *Antologia niemożliwa. Przypadek „Słojów zadrzewnych” Tymoteusza Karpowicza*, Katowice 2011, s. 117.

<sup>56</sup> Zob. F. Kujawinski, *O poezji Karpowicza*, s. 181–182. Por. J. Roszak, *Synteza mowy*, s. 97. Jerzy Pilch w artykule prasowym porównał dystans i konsternację krytyków wobec *Odwróconego światła* do recepcji *Finnegans Wake* Jamesa Joyce'a. Zob. J. Pilch, *Poeta nieszczęśliwy*, „Polityka” 2005, nr 36, s. 95.

<sup>57</sup> J. Gutorow, *Przez chwilę*, s. 60.

<sup>58</sup> K. Górniak, *Dwudziestowieczna poezja polska w kontekście anglo-amerykańskiego modernizmu. „Słoję zadrzewne” Tymoteusza Karpowicza i „The Pisan Cantos” Ezry Pounda*, Lublin 2016.

<sup>59</sup> Poeta nazywał Rilkego swoją „największą fascynacją poetycką”. Zob. m.in. list Karpowicza bez daty, prawdopodobnie z lipca 1970 roku. Karpowicz podkreślał: „Żaden poeta nie jest mi tak bliski jak on”. T. Karpowicz, list z 24 grudnia 1974 roku, HK, s. 271. Katarzyna Kuczyńska-Koschany, pisząc o rilkeńskich inspiracjach u Leśmiana, sięga do *Poezji niemożliwej* Karpowicza. Zob. K. Kuczyńska-Koschany, *Rilke poetów polskich*, Wrocław 2004, s. 16–19, 125. Próby



W przypadku Miłobędzkiej można przypuszczać, że z uwagi na mnogość ścieżek interpretacji, jakie otwiera przed nami ta poezja, przyszłość może przynieść wiele obiecujących ujęć, a czas może zadziałać jedynie na korzyść recepcji jej twórczości<sup>60</sup>. Interesujący wydaje się trop, który proponuje Ewelina Suszek – kategoria śladu oraz myśl słaba Gianniego Vattimo, dla którego „był stanowi zaledwie ślad i resztkę tego, co pozostaje z pełnej obecności”<sup>61</sup>. Ciekawą propozycją byłaby też lektura poezji Miłobędzkiej w kontekście powojennej poezji amerykańskiej (zwłaszcza takich autorów, jak W.C. Williams czy e.e. cummings), która nieraz w podobnie ważny i interesujący językowo sposób pragnie dotrzeć do rzeczywistości zwyczajnej, prywatnej i konkretnej<sup>62</sup>. Poetka wskazywała natomiast na zainteresowanie twórczością autorek amerykańskich – Emily Dickinson i Sylwii Plath<sup>63</sup>. Tak ukierunkowana lektura mogłaby uwydatnić kwestie związane z kobiecością i płciowością.

Ciekawe wydają się pomysły lektur intersemiotycznych, zwłaszcza jeśli wziąć pod uwagę echa i ślady bardzo różnych tekstów kultury w poezji i wypowiedziach Karpowicza i Miłobędzkiej, przy czym owo intertekstualne zaplecze wydaje się szczególnie bogate i różnorodne u autora *Odwróconego światła*<sup>64</sup>. Podejmowano już próby zestawiania jego poezji z muzyką (Iannisa Xenakisa, a przede wszystkim Gustava Mahlera), co ma uzasadnienie w wypowiedziach autora

porównawczych lektur utworów Karpowicza i Celana podejmowała Roszak. Zob. J. Roszak, *Cali z oka – Paul Celan, Tymoteusz Karpowicz*, w: eadem, *Południk spotkania. Paul Celan w polskiej poezji powojennej*, Poznań 2009, s. 96–99.

<sup>60</sup> Niektóre wątki wskazywane przez badaczy warto rozwinąć. Zob. np. M. Grabczyńska, *Miłobędzka w Krainie Czarów*, MW, s. 114–129; J. Roszak, *Miłobczarnia*, s. 84–93; M. Malczewski, *O inspiracjach Wschodem*, MW, s. 51–58.

<sup>61</sup> Zob. E. Suszek, *Sztuka śladu Krystyny Miłobędzkiej*, „Fa-Art” 2016, nr 3, s. 74–84.

<sup>62</sup> Zob. K. Górniak-Prasnal, „Słowa chcą żyć, nie mówić”..., w: „Odcisk palca – rozległy labirynt”. *Prace ofiarowane profesorowi Wojciechowi Ligęzie na jubileusz siedemdziesięciolecia*, Kraków 2021, s. 235–257.

<sup>63</sup> Por. *Nic przed...*, SŚ, s. 143; *Odnaleźć własne. Rozmowa Jarosława Borowca z Krystyną Miłobędzką*, „Tygodnik Powszechny” 2013, nr 19, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/odnalezc-wlasne-19271> (dostęp: 12.11.2019).

<sup>64</sup> Zob. B. Malczyński, *Rozwiązywanie tekstów. Poetyckie polimorfie Tymoteusza Karpowicza*, Kraków 2010, s. 41–180.



zainteresowanego muzyką<sup>65</sup>. Można zastanowić się nad możliwościami interpretacji poezji Miłobędzkiej przez pryzmat sztuk plastycznych, zwłaszcza dzieł i koncepcji awangardystów. W rozmowie z Karpowiczem poetka wskazywała, że bliskie jest jej malarstwa Paula Klee czy Joana Miró. Przed badaczami dramatu i teatru stoi natomiast zadanie, o którym wspominałam we wstępie – gruntowne omówienie dorobku dramaturgicznego i działalności teatralnej Karpowicza i Miłobędzkiej, być może również w lekturze relacyjnej<sup>66</sup>.

Obserwując obecne tendencje i kierunki badań nad literaturą i kulturą, można wyróżnić co najmniej kilka interesujących ścieżek interpretacyjnych, którymi mogą podążyć badacze poezji Karpowicza i Miłobędzkiej. Należałyby do nich ujęcia z perspektywy posthumanizmu, dyskursu nieantropocentrycznego czy ekokrytyki (w odniesieniu do sposobu, w jaki poeci – odmiennie, lecz oboje niekonwencjonalnie – traktują rośliny, zwierzęta i rzeczy), zwrotu ku somatyczności (zwłaszcza kwestia postawy podmiotu wobec ciała i przemian, jakim podlega, a więc choroby, rodzenia i umierania) czy też postpamięci (trauma wojenna, życie w opresyjnym państwie powojennym, doświadczenie stanu wojennego), a także lektura zorientowana na kwestie etyczne<sup>67</sup>. Poezja Karpowicza pojawia się od niedawna w kontekście tzw. zwrotu etycznego – u Małczyńskiego funkcjonuje na tle Norwidowskiej koncepcji związku między poezją a dobrem oraz relacji z Innym<sup>68</sup>. Wspominałam już o tym, że Kar-

<sup>65</sup> J. Roszak, *Synteza mowy*, s. 92; B. Małczyński, *Rozwiązywanie tekstów*, s. 172–173, 221.

<sup>66</sup> Wątek ten podjęła Orska, zwracając uwagę również na postać i dorobek krytyczny Andrzeja Falkiewicza. Zob. J. Orska, *Późni awangardysty w teatrze poezji (Falkiewicz, Miłobędzka, Karpowicz)*, w: eadem, *Performatywy*, s. 151–157; eadem, *Zaangażowany Falkiewicz i Karpowicz otwarty*, w: ibidem, s. 241–264.

<sup>67</sup> Zob. m.in. M. P. Markowski, *Zwrot etyczny w badaniach literackich*, „Pamiętnik Literacki” 2000, z. 1, s. 239–244; A. Nasiłowska, *Historia i etyka*, „Teksty Drugie” 2002, nr 1–2, s. 4–6; M. Dąbrowski, *Projekt krytyki etycznej. Studia i szkice literackie*, Kraków 2005; E. Winiecka, *Inność, którą trzeba chronić. O empatii zbudowanej na dystansie*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2010, nr 17, s. 203–223.

<sup>68</sup> Zob. B. Małczyński, *Służyć w dobrej sprawie: poezja i dobro we współczesności (prolegomena)*, „Irydiot” 2016, t. 2, s. 103–119. Por. E. Winiecka, *Spóźnione obecności*, „Czas Kultury” 2012, nr 1, s. 154; J. Trznadel, *Poetycki spór o uniwersalia*,

powicz był gotów czytać poezję Miłobędzkiej z tej perspektywy, a trojen podjęli niezależnie od tego niektórzy badacze<sup>69</sup>. Można przypuszczać, że ten kierunek badań będzie dla krytyków inspirujący w przyszłości, zagadnienia etyczne to bez wątpienia ważny wątek tej poezji.

Wydaje się, że całościowa monografia poezji Karpowicza czy Miłobędzkiej może przynieść więcej wątpliwości i otwartych pytań niż skupione na konkretnych tekstach studia interpretacyjne o wąsko zarysowanej problematyce<sup>70</sup>. Możliwości analizowania topiki, związków intertekstualnych i *loci communes* w odniesieniu do poezji Karpowicza zdają się zgoła nieskończone, a ich wieloraki charakter pozwala na odczytania o charakterze intermedialnym, mitograficznym<sup>71</sup> czy nawet interdyscyplinarnym (np. w zakresie odniesień do nauk ścisłych)<sup>72</sup>. Poezja Miłobędzkiej może dostarczyć zaś wielu inspiracji z pogranicza literaturoznawstwa i filozofii, o czym świadczą np. prace dotyczące czasu w jej poezji<sup>73</sup>. Nie podjęto jeszcze szer-

w: idem, *Płomień obdarzony rozumem. Poezja w poezji i poza poezją. Eseje*, Warszawa 1978, s. 235.

<sup>69</sup> Por. P. Bogalecki, *Niedorozumowy. Kategoria niezrozumiałości w poezji Krystyny Miłobędzkiej*, Warszawa 2011, s. 505–531; E. Suszek, *Czy świat poezji poezji Krystyny Miłobędzkiej jest miłobędący? Etyczny wymiar pośpiechu*, w: *Szybkość w kulturze*, red. A. Smaga, Warszawa 2016, s. 135–151; M. Jaworski, *O przyjaźni*, MW, s. 147–151; L. Szaruga, *Żeby się podarować*, W, s. 53–58.

<sup>70</sup> Na tym tle sporo wątpliwości mogą budzić monografie Władysława Włocha, w których autor dość powierzchownie i często arbitralnie podchodzi do tekstów. Zob. K. Górniak, *Karpowicz do potęgi albo księga o Księdze* [recenzja książki Władysława Włocha „*Aby lepsze wyśpiewać z nielepiej...*” (nad „*Stojami za drzewnymi*” *Tymoteusza Karpowicza*)], „*Fraza*” 2016, nr 1–2, s. 321–325.

<sup>71</sup> Por. np. B. Małczyński, *Rozwiązywanie tekstów*, s. 109–144; S. Stabryła, *O antyku Tymoteusza Karpowicza*, „*Nowy Filomata*” 2017, nr 1, s. 65–76.

<sup>72</sup> Bartosz Małczyński zwraca uwagę na potrzebę gruntownego zbadania poezji Karpowicza za pomocą klucza filozoficznego, a tym samym rozpoczęcia jego recepcji jako myśliciela, a nie jako poety. Badacz idzie za sugestią Falkiewicza. Zob. B. Małczyński, *Rozwiązywanie tekstów*, s. 76. W tym kontekście trzeba dodać, że sumiennego zbadania zdaje się domagać również twórczość eiseistyczna Karpowicza, całościowo wydawana i komentowana dopiero w ostatnich latach. Zob. T. Karpowicz, *Eseje*, t. 2, red. J. Roszak, J. Stolarczyk, Wrocław 2020.

<sup>73</sup> Zob. A. Zasepa, *Czas (w) poezji Krystyny Miłobędzkiej*, Wrocław 2016; B. Suwiński, *Pory poezji. Koncepcja czasu w twórczości poetyckiej Krystyny Miłobędzkiej*, Kraków 2017.

szych badań nad ineditami Karpowicza, które ukazały się kilka lat temu, a na bardziej rozbudowane komentarze czekają też wznowione niedawno *Anaglify* wraz z innymi niepublikowanymi tekstami Miłobędzkiej<sup>74</sup>. Utwory te mogą rzucić nowe światło na potwierdzone już tezy i przypuszczenia.

Właściwie każdy ruch interpretacji, który podejmuje badacz, niesie ryzyko takich lub innych nadużyć, przez co znika z pola widzenia tekst. Jak pisał Martin Heidegger, „mówienie o wierszu oznaczałoby orzekanie z góry, a tym samym z zewnątrz o tym, czym jest wiersz. [...] Dlatego uzurpacją byłoby chcieć mówić o wierszu. Jak jednak inaczej? Raczej tak, że pozwolimy, aby wiersz sam powiedział nam, w czym tkwi jego osobliwa właściwość i na czym ona polega”<sup>75</sup>. Sądzę, że mimo to wciąż warto wchodzić w lekturową grę z tekstem, a wydaje się ona szczególnie inspirująca wtedy, gdy ma charakter otwarty, a jej reguły nie są raz na zawsze ustalone. Jak pisze Gerald L. Bruns, którego koncepcja poezji orfickiej i hermetycznej czerpie z myśli Heideggera, to poezja jest tym polem, na którym wewnętrzne sprzężenie mówienia i bycia, literatury i egzystencji ujawnia się na niebywałą skalę<sup>76</sup>. Jako interpretatorzy poezji nowoczesnej możemy, o czym przekonuje Bruns, wnikliwie obserwować i opisywać tę zależność przez uważne „wsluchiwanie się” w język: „Język utworu poetyckiego stanowi otwarcie na rzeczywistość języka i jedynie wsluchując się w język wiersza możemy wrócić do jego początków, a zatem – umiejscowić samych siebie w prawdziwym byciu świata”<sup>77</sup>.

Badaczowi zajmującemu się twórczością tych dwojga niezwykłych indywidualności na scenie polskiej poezji współczesnej towa-

<sup>74</sup> Zob. T. Karpowicz, *Dzieła zebrane*, t. 4, red. J. Stolarczyk, Wrocław 2013; K. Miłobędzka, *Spis z natury*. 1. *Anaglify*; 2. *Małe mity*; 3. *Jesteś samo śpiewa*, Lusowo 2019.

<sup>75</sup> M. Heidegger, *Wiersz*, s. 531.

<sup>76</sup> Por. „Saying and Being, word and thing, belong to each other in a veiled way, a way which is hardly been thought and is not to be thought out to the end”. [„Mówienie i Bycie, słowo i rzecz należą do siebie nawzajem w skryty sposób, tak że trudno nawet ten związek pomyśleć, i nie da się go domyśleć do końca”]. G. L. Bruns, *Modern Poetry and the Idea of Language*, Princeton 1993, s. 234.

<sup>77</sup> Ibidem.

rzyszy poczucie niedosytu i przekonanie, że w kwestii literaturoznawczego namysłu nad oboma projektami wiele jeszcze pozostało do zrobienia. Mam nadzieję, że książka ta stanie się punktem wyjścia do następnych poszukiwań i interpretacji. Zależało mi, by stanowiła ona swego rodzaju otwarcie – zgodnie z głównym jej motywem – na poszerzone, komparatystyczne i może również odważniejsze studia nad poezją Karpowicza i Miłobędzkiej. Wynikało to z przekonania, że autorzy ci nie występowali dotychczas jako partnerzy jakiegokolwiek dialogu literackiego. Wydaje się to częściowo uzasadnione – istotnie stworzyli oni dwa szczególne obszary na mapie poezji powojennej, które z trudem poddają się jednoznacznym klasyfikacjom. Jednak poprzestanie na tej konstatacji mogłoby udaremnić próby wyjścia poza model lektury, jaki stosuje się wobec autorów uznanych za „hermetycznych” – a więc np. skupiony na odkrywaniu zakrytego czy na wewnętrznych niespójnościach tekstu lub dystansujący się od kontekstów zewnętrznych, szczególnie biograficznych. W tej książce chciałam pokazać, że warto raz jeszcze dokładnie przyjrzeć się projektom poetyckim Karpowicza i Miłobędzkiej i że przyjęcie perspektywy relacyjnej może przynieść wymierne interpretacyjne korzyści, trudne do uzyskania w toku lektury skupionej na dorobku jednej z tych postaci.

## Podziękowania

Książka jest zmodyfikowaną i skróconą wersją rozprawy doktorskiej obronionej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w grudniu 2020 roku. Pragnę podziękować mojemu Promotorowi, dr. hab. Tomaszowi Bilczewskiemu, prof. UJ, za wszystkie cenne wskazówki merytoryczne oraz lekturowe inspiracje, a także niezmiernie wsparcie i życzliwość. Podziękowania zechcą przyjąć również Recenzenci: Pan dr hab. Piotr Bogalecki, prof. UŚ oraz Pani dr hab. Elżbieta Winiecka, prof. UAM – za wnikliwą lekturę pracy i wszystkie sugestie oraz komentarze. Za recenzję i bardzo cenne uwagi w niej zawarte dziękuję także dr hab. Joannie Orskiej. Zarówno praca doktorska, jak i prezentowana monografia nie powstałyby bez wsparcia osoby kierującej jednostką, w której mam przyjemność pracować: prof. dr hab. Magdaleny Siwiec z Katedry Komparatystyki Literackiej na Wydziale Polonistyki UJ. Serdeczne podziękowania należą się także Pani Przewodniczącej Rady Dyscypliny Literaturoznawstwo na UJ, prof. dr hab. Annie Czabanowskiej-Wróbel, za pełne życzliwości towarzyszenie w drodze do uzyskania stopnia doktora. Dziękuję też dr. hab. Pawłowi Bukowcowi, prof. UJ oraz całej Redakcji czasopisma „Wielogłos” za wyrozumiałość i mentalne wsparcie dla swojej najmłodszej członkini. Szczególne podziękowania zechce przyjąć Pani prof. dr hab. Jolanta Dudek, prof. em./ DPhil (Oxon), promotor mojej pracy magisterskiej oraz opiekun naukowy na początku studiów doktoranckich – za wprowadzenie w świat poezji anglo-amerykańskiej oraz komparatystyczne inspiracje.

Za niezwykle cenne rozmowy o współczesnej poezji dziękuję także dr. hab. Mateuszowi Antoniukowi, Panu prof. dr. hab. Andrzejowi Hejmejowi oraz Panu dr. hab. Andrzejowi Zawadzkiemu. Za pomoc w zbieraniu informacji i materiałów o życiu i twórczości Tymoteusza Karpowicza i Krystyny Miłobędzkiej dziękuję Panu

dr. Jarosławowi Borowcowi, Panu dr. hab. Pawłowi Majerskiemu, prof. UŚ, Panu dr. hab. Bartoszowi Małczyńskiemu, prof. UJD, Panu redaktorowi Janowi Stolarczykowi. Chciałabym również gorąco podziękować Fundacji Edukacyjnej Przedsiębiorczości, której byłam wielokrotną stypendystką w trakcie swoich studiów.

Za mentalne wsparcie podczas pisania tej książki dziękuję także całej Rodzinie oraz wszystkim niezawodnym Przyjaciołom: szczególnie dr Dominice Niedźwiedz i prof. dr. hab. Jakubowi Niedźwiedzowi (wraz z Hugomirem i Rudolfiną!), za to, że zawsze można na Was liczyć. Największe podziękowania należą się mojemu drogiemu Mężowi, Łukaszowi Prasnałowi, za miłość, cierpliwość i oparcie w trudnych chwilach oraz za niezliczone rozmowy m.in. o literaturze.

## Bibliografia

### Twórczość Tymoteusza Karpowicza – utwory poetyckie i dramatyczne

- Dramaty zebrane*, wstęp A. Falkiewicz, Wrocław 1975.  
*Dzieła zebrane*, t. 1–6, red. J. Stolarczyk, Wrocław 2011–2015.  
*Gorzkie źródła*, Wrocław 1957.  
*Kamienna muzyka*, Warszawa 1958.  
*Kiedy ktoś zapuka*, Poznań 1967.  
*Małe cienie wielkich czarnoksiężników. Zarejestrowane w paśmie cyfr od 797 do 7777*, red. A. Falkiewicz, Wrocław 2007.  
*My Chechnya*, transl. F. Kujawinski, „2B” 1996, No. 9–10.  
*Love’s Ring Dance; Tri-lateral Lullaby (Cosmogony)*, transl. F. Kujawinski, „Chicago Review” 2000, No. 3–4.  
*Odwrócone światło*, Wrocław 1972.  
*Rozwiązywanie przestrzeni. Poemat polimorficzny (fragmenty)*, Warszawa 1989.  
*Słoje zadrzewne. Teksty wybrane*, Wrocław 1999.  
*Triangular Pentagon: 5 poems*, transl. F. Kujawinski, „Riverside” 2013, <https://polona.pl/item/triangular-pentagon-5-poems,MzcoMjA5ODE/o/#info:metadata> (dostęp: 27.11.2019).  
*Trudny las*, Warszawa 1964.  
*Utwory poetyckie. Wybór*, wybór i oprac. B. Małczyński, Wrocław 2014.  
*Wiersze wybrane*, Wrocław 1969.  
*W imię znaczenia*, Wrocław 1962.  
*Zmyślony człowiek*, wybór J. Roszak, Stronie Śląskie 2020.  
*Znaki równania*, Warszawa 1960.  
*Żywe wymiary*, Szczecin 1948.

### Twórczość Krystyny Miłobędzkiej – utwory poetyckie i dramatyczne

- Dom, pokarmy*, Wrocław 1975.  
*Dwanaście wierszy w kolorze*, Wrocław 2012.

- Gdzie baba siała mak. Gry słowne dla teatru*, Wrocław 2012.
- Gubione*, Wrocław 2008.
- Imiesłowy*, Wrocław 2000.
- Jest/jestem. Wiersze wybrane 1960–2020*, Lusowo 2020.
- Na wysokiej górze*, il. I. Chmielewska, Poznań 2014.
- Nie oddany uśmiech (wybór wierszy na moje 85. urodziny)*, Puszczykowo–Lusowo 2017.
- Nothing More*, transl. E. Wójcik-Leese, Todmorden 2013.
- Ostatni notatnik malarski/czytania notatnika* (współaut. J. Berdyszak), oprac. W. Andzelm, Lublin 2015.
- Pamiętam. Zapisy stanu wojennego*, Wrocław 1992.
- Poezje – Poetry*, transl. F. Kujawinski, in collaboration with E. Sułkowska-Bierezin, „2B” 1999, No. 14.
- Pokrewne*, Warszawa 1970.
- Po krzyku*, Wrocław 2004.
- Przed wierszem. Zapisy dawne i nowe*, Kraków–Warszawa 1994.
- Przesuwanka*, Legnica 2003.
- Siała baba mak. Gry słowne dla teatru*, Wrocław 1995.
- Spis z natury. 1. Anaglify. 2. Małe mity. 3. Jesteś samo śpiewa*, Lusowo 2019.
- Wszystkowiersze*, Legnica 2000.
- Wykaz treści*, Warszawa 1984.
- Zbierane (1960–2005)*, Wrocław 2006.
- Zbierane, gubione (1960–2010)*, Wrocław 2010.

## Wybrane eseje i teksty krytyczne

### Tymoteusz Karpowicz

- Biała rozmowa z Tadeuszem Różewiczem*, „2B” („To Be”) 1999, No. 14, s. 164–168.
- Eseje*, t. 1–2, red. J. Roszak, J. Stolarczyk, Wrocław 2019–2020.
- Koło tańca wesołego. O polskiej liryce mieszczańskiej XVII wieku*, „Poezja” 1966, nr 10.
- Litwo! Ojczyzno moja!...*, „Odra” 2007, nr 4.
- Metafora otwarta. O poezji Krystyny Miłobędzkiej*, „To Be” 1999, nr 14 (prze-druk w: „Dziennik Portowy” 2000, nr 1; *Open Metaphor*, transl. F. Kujawinski, „2B” 1999, No. 14).
- Miejsce na Ziemi. Miejsce w istnieniu*, „Arkuszy” 2002, nr 2.



- Najgęstsza z wszystkich masek. Fragment pracy pod tytułem „Sztuka jako ryzyko”, w: *Małe cienie wielkich czarnoksiężników. Zarejestrowane w paśmie cyfr od 797 do 7777*, red. A. Falkiewicz, Wrocław 2007.
- Poeta nadmiaru czy niedosytu, „Odra” 1970, nr 12.
- Poezja niemożliwa. Modele Leśmianowskiej wyobraźni, Wrocław 1975.
- Sezon na ziemi, „Odra” 1973, nr 5.
- Sztuka niemożliwa, „Odra” 1976, nr 12.
- Sur le pont d'Existence, „Przegląd Polski”, 7 grudnia 2001 roku.

### Krystyna Miłobędzka

- Błyski o Karpowiczu, „Topos” 2006, nr 4.
- Jego wielkie prezenty, „Pomosty” 2005, nr 10.
- Leśmian – Białoszewski – Karpowicz, „Czas Kultury” 1997, nr 1.
- Teatr Jana Dormana. Kto jest kim w sztuce dla dziecka, Poznań 1990.
- W widnokregu Odmieńca. Teatr, dziecko, kosmogonia, Wrocław 2008.
- Znikam jestem. Cztery wieczory autorskie, Wrocław 2010.

### Wybrane listy, wywiady i rozmowy

- Karpowicz T., Falkiewicz A., Miłobędzka K., *Dwie rozmowy: Oak Park – Puszczykowo – Oak Park. Wybór listów*, red. J. Borowiec, Wrocław 2011.
- Heinrich Kunstmann – Tymoteusz Karpowicz. *Listy 1959–1993*, oprac. M. Zybura, Wrocław 2011.
- Jesteś samo śpiewa. Z Krystyną Miłobędzką rozmawia Jarosław Borowiec, w: K. Miłobędzka, *Spis z natury. 3. Jesteś samo śpiewa*, Lusowo 2019.
- Karpowicz M., Karpowicz T., Falkiewicz A., Miłobędzka K., *Blisko z daleka. Listy 1970–2003*, oprac. J. Borowiec, K. Miłobędzka, posłowie J. Orska, Wrocław 2021.
- Karpowicz mówi. Karpowicz czyta wiersze [odtworzone z taśmy], oprac. J. Pluta, „Przecinek” 2001, nr 11–12.
- „Miałam i mam takie życie, nie inne i to ono mnie zapisuje”. Rozmowa z Krystyną Miłobędzką, rozmowę przeprowadził P. Sobolczyk, „Tekstualia” 2009, nr 3.
- Nieobliczalny rozrzut czytania. Rozmowa Przemysława Romańskiego z Andrzejem Falkiewiczem i Krystyną Miłobędzką, „Strony” 2009, nr 1–2.

- Nie wiemy siebie jutro. Rozmowa Jarosława Borowca z Krystyną Miłobędzką*, <https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/wywiady/nie-wiemy-siebie-jutro/> (dostęp: 3.01.2020).
- „*Pisze się tak, jak toczy się życie*”. Z Krystyną Miłobędzką rozmawia Jarosław Borowiec, w: *Miłobędzka wielokrotnie*, red. P. Śliwiński, Poznań 2008.
- Odnaleźć własne. Rozmowa Jarosława Borowca z Krystyną Miłobędzką*, „Tygodnik Powszechny” 2013, nr 19, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/odnalezc-wlasne-19271> (dostęp: 12.11.2019).
- Spychalski M., Szoda J., *Mówi Karpowicz*, Wrocław 2005.
- Szare światło. Rozmowy z Krystyną Miłobędzką i Andrzejem Falkiewiczem*, red. J. Borowiec, Wrocław 2009.
- Szkudlarek E., *Listy do mojego Wujka. Listy Tymoteusza Karpowicza do brata, Jana Brzezińskiego*, „Przestrzenie Teorii” 2007, nr 8.
- Świat niemożliwy. Z Tymoteuszem Karpowiczem rozmawia Stanisław Beres*, „Rzeczpospolita” 2005, nr 33–34.
- Twórcza negacja – rozmowa o poezji. Z T. Karpowiczem rozmawia R. Sawicki*, „Wielozas. Le temps pluriel” 1983, nr 1–2.
- Tymek odwrotny. Rozmowa z Krystyną Miłobędzką i Andrzejem Falkiewiczem*, w: J. Roszak, *W cztery strony naraz. Portrety Karpowicza*, Wrocław 2010.
- Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach*, red. J. Borowiec, Wrocław 2012:
- Bez tytułu. Z Krystyną Miłobędzką rozmawia Magdalena Rybak;*  
*Brak wprawy. Rozmowa z Marcinem Sendeckim;*  
*Chwila wielkiego święta. Z Krystyną Miłobędzką rozmawia Justyna Sobolewska;*  
*Po drugiej stronie słów. Z Krystyną Miłobędzką rozmawia Jarosław Borowiec;*  
*„Reszta jest wielokrotnie zapisywaną gęstwiną”. Z Krystyną Miłobędzką rozmawia Karol Maliszewski;*  
*Umknąć z języka. Z Krystyną Miłobędzką rozmawiają Ewa Obrębowska-Piasecka i Violetta Szostak;*  
*„Wiersza nie można zapisać, bo trzeba by było zapisać wszechświat”. Z Krystyną Miłobędzką rozmawia Sergiusz Sterna-Wachowiak;*  
*W momencie narodzin. Z Krystyną Miłobędzką rozmawiają Aleksandra Kuźma i Justyna Guziak;*  
*Wszystko mi się gubi. Z Krystyną Miłobędzką rozmawia Tomasz Mizerkiewicz;*  
*Zabawa jest teatrogenna. Z Krystyną Miłobędzką rozmawia Olgierd Błażewicz;*

Zwiewność. Z Krystyną Miłobędzką rozmawiają Katarzyna Czczot i Agata Kula.  
*Żeby uniknąć szaleństwa. Tymoteusz Karpowicz w rozmowie z Wandą Sorgente*, „Teatr” 2005, nr 9.

### Materiały archiwalne

Archiwum Krystyny Miłobędzkiej i Andrzeja Falkiewicza, Dział Rękopisów Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, wybrane materiały z teczek oznaczonych sygnaturami: 52/2014/2, 56/2014/2, 57/2014/1, 60/2014/1.  
Archiwum Tymoteusza Karpowicza, Dział Rękopisów Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, wybrane materiały z teczek oznaczonych sygnaturami: 15/17, 52/17/2, 64/13/1, 70/17, 146/17, 147/17/1, 160/17/1, 160/17/2, 163/17/1, 163/17/2.

### Wybrane opracowania dotyczące twórczości Tymoteusza Karpowicza i Krystyny Miłobędzkiej

Bieńkowski Z., *Poezja niemożliwa*, w: idem, *Poezja i niepoezja. Szkice*, Warszawa 1967.  
Bogalecki P., *Szczęśliwe winy teolingwizmu. Polska poezja po roku 1968 w perspektywie postsekularnej*, Kraków 2016.  
Górniak-Prasnal K., *Róże awangardowe. O trzech wierszach Juliana Przybosi, Tymoteusza Karpowicza i Krystyny Miłobędzkiej*, w: *Przyboś dzisiaj*, red. M. Rabizo-Birek, Z. Ożóg, J. Pasterski, Rzeszów 2017.  
Górniak-Prasnal K., „*Smutek twórcy*”, *radość twórcy. Spotkanie Leopolda Staffa z przedstawicielami powojennej awangardy*, „Ruch Literacki” 2019, nr 2.  
Majerski P., O „*Dwóch rozmowach (Oak Park/Puszczkowo/Oak Park)*” Tymoteusza Karpowicza, Andrzeja Falkiewicza, Krystyny Miłobędzkiej, w: *Literatura polska obu Ameryk. Studia i szkice*, seria 2, red. B. Szałasta-Rogowska, Katowice 2016.  
Orska J., *Późni awangardysty w teatrze poezji (Falkiewicz, Miłobędzka, Karpowicz)*, w: eadem, *Performatywy. Składnia/retoryka, gatunki i programy poetyckiego konstrukttywizmu*, Kraków 2019.

- Stachura L., „Alchemicy poetyckiego słowa. Tymoteusz Karpowicz i Krystylna Miłobędzka” (rozprawa doktorska, UJ, niepublikowana, 2012).
- Winiecka E., *Z wnętrza dystansu. Leśmian – Karpowicz – Białoszewski – Miłobędzka*, Poznań 2012.

## Wybrane opracowania dotyczące twórczości Tymoteusza Karpowicza

- Balcerzan E., *Która twarz była prawdziwa? Pamięci Tymoteusza Karpowicza*, „Odra” 2005, nr 10.
- Barańczak S., *Od „Kamiennej muzyki” do „Trudnego lasu”*, „Nowe Książki” 1970, nr 11.
- Batorowicz-Wołowicz K., *Twardy kark „Literata” – portret Tymoteusza Karpowicza z peerelowskiego Wrocławia*, „Odra” 2004, nr 4.
- Czerwiński M., *Poza sieciami – w nurcie lektury. Urzeczenie czytelnika ułamkami Karpowiczowskich sensów*, w: *Urzeczenie. Locje literatury i wyobraźni*, red. M. Jochemczyk, M. Piotrowiak, Katowice 2013.
- Dybel P., *Odwracanie światła*, w: idem, *Ziemscy, słowni, cielesni*, Warszawa 1988.
- Falkiewicz A., „*Dlaczego uparłeś się mówić ze mną tak niejasno?*”, w: T. Karpowicz, *Słoje zadrzewne. Teksty wybrane*, Wrocław 1999.
- Falkiewicz A., *Dzieło w toku: Tymoteusz Karpowicz*, „Pomosty” 2005, nr 10.
- Falkiewicz A., *Świat Tymoteusza Karpowicza*, w: T. Karpowicz, *Dramaty zebrane*, wstęp A. Falkiewicz, Wrocław 1975.
- Falkiewicz A., *W imieniu Anonima*, w: idem, *Fragmenty o polskiej literaturze*, Warszawa 1982.
- Gleń A., *Obejmowanie rzeczy. Poszukiwanie języka Całości w wierszach Tymoteusza Karpowicza*, „Sztuka i Filozofia” 2008, nr 32.
- Głowiński M., *Poeta w potoku świadomości*, „Literatura” 1975, nr 47.
- Godlewska-Byliniak E., *Teatr radio-logiczny Tymoteusza Karpowicza*, Warszawa 2012.
- Górniak K., *Dwudziestowieczna poezja polska w kontekście anglo-amerykańskiego modernizmu. „Słoje zadrzewne” Tymoteusza Karpowicza i „The Pisan Cantos” Ezry Pounda*, Lublin 2016.
- Górniak K., *Karpowicz do potęgi albo księga o Księdze* [recenzja książki Władysława Włocha „*Aby lepsze wyśpiewać z nielepiej...*” (nad „Słowami zadrzewnymi” Tymoteusza Karpowicza)], *Pismo Literacko-Artystyczne „Fraza”* 2016, nr 1–2.

- Górniak K., *Moderniści o muzyce. „Kamienna muzyka” Tymoteusza Karpowicza i „The Pisan Cantos” Ezry Pounda*, „Ruch Literacki” 2015, nr 3, s. 301–318.
- Górniak K., *Poezja pisana matematyką. O pewnym aspekcie projektu „poezji niemożliwej” Tymoteusza Karpowicza*, w: Szkielko i oko. *Humanistyka w dialogu z aktualną fizyką*, red. A. Regiewicz, A. Żywiłek, Częstochowa 2017.
- Górniak K., *Światło w poezji modernistów: „Światłowstąpienie” Tymoteusza Karpowicza i fragmenty „The Pisan Cantos” Ezry Pounda*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2014, nr 24.
- Górniak-Prasnal K., *Turpizm i szok estetyczny w poezji Tymoteusza Karpowicza*, w: *Brudne, odrażające, niechciane w języku i literaturze*, red. S. Gaś, D. Kalecińska, S. Wawrzyniak, Poznań 2018, s. 41–54.
- Grądział J., *Tymoteusz Karpowicz: „marzyciel z czwartego wymiaru”*, „Kresy” 1999, nr 1.
- Gutorow J., *Przed mową i po słowie: wokół Karpowicza; Tymoteusz Karpowicz. Rozgałęzienie*, w: idem, *Urwany ślad: O wierszach Wirpyszy, Karpowicza, Różewicza i Sosnowskiego*, Wrocław 2007.
- Kaliszewski W., *Kamienna mowa Karpowicza*, „Więź” 2000, nr 4.
- Karpowicz*, film dokumentalny, scenariusz i realizacja M. Spychalski, J. Szoda, Polska 1994.
- Kierc B., „Biały niedźwiedź”, „Pomosty” 1996, t. 1.
- Kierc B., *Karpowicz*, w: idem, *Przyboś i*, Wrocław 1976.
- Kokoszka M., *Amerykańskie Wilno*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2017, nr 2.
- Kokoszka M., *Antologia niemożliwa: przypadek „Słojów zadrzewnych” Tymoteusza Karpowicza*, Katowice 2011.
- Kokoszka M., *Czytanie Leśmiana. O badaczu „poezji niemożliwej”*, w: *Czytanie Dwudziestolecia III*, t. 1, red. E. Hurnikowa, E. Wróbel, Częstochowa 2012.
- Kokoszka M., *Topologia słowa. Na marginesie „Krótkiego przewodnika” po amerykańskiej twórczości Tymoteusza Karpowicza*, w: *Literatura polska obu Ameryk. Studia i szkice*, seria 1, red. B. Nowacka, B. Szałasta-Rogowska, Katowice 2014.
- Krasoń K., *Echa poezji Przybosia w „Żywych wymiarach” Karpowicza*, w: *Stulecie Przybosia*, red. S. Balbus, E. Balcerzan, Poznań 2002.
- Krasoń K., *Jeszcze raz w „języku” snów Leśmiana... O pierwiastkach onirycznych w poezji Tymoteusza Karpowicza z lat 1958–1964*, w: *Oniryczne tematy i konwencje w literaturze polskiej XX wieku*, red. I. Glatzel, J. Smulski, A. Sobolewska, Toruń 1999.

- Krasoń K., *Sztuka aluzji literackiej w twórczości lirycznej Tymoteusza Karpowicza*, Szczecin 2001.
- Krasoń K., *Wojna w twórczości Mirona Białoszewskiego i Tymoteusza Karpowicza*, „Przegląd Humanistyczny” 1988, nr 6.
- Krasoń K., *W zwierciadle obcej literatury. Recepcja Zbigniewa Herberta i Tymoteusza Karpowicza w Niemczech*, Szczecin 2007.
- Kujawinski F., *Ogrodnik*, „Pomosty” 2007, nr 12.
- Kujawinski F., *O poezji Karpowicza na przykładzie poematu „W drodze do Troi”*, „Pomosty” 2008, nr 14.
- Kujawinski F., Tabako T., *Tymoteusz Karpowicz. Krótki przewodnik*, w: *Życie w przekładzie*, red. H. Stephan, Kraków 2001.
- Kurpisz M., *Sztuka genialnego zwodzenia*, „Poezja” 1977, nr 9.
- Kuźma E., *Odwrócony Przyboś, czyli Karpowicz*, w: *Przez znaki – do człowieka*, red. B. Sienkiewicz, współpraca A. Legeżyńska, W. Wielopolski, Poznań 1997.
- Latawiec K., *Dramaty Tymoteusza Karpowicza: poetycko zorganizowane myślenie*, w: eadem, *Dramat poetycki po 1956 roku: Jarosław M. Rymkiewicz, Stanisław Grochowiak, Tymoteusz Karpowicz*, Kraków 2007.
- Latawiec B., *Julian Przyboś, Tymoteusz Karpowicz i...*, „Topos” 2012, nr 5.
- Przyboś J., *Liryka Karpowicza; Pytanie o miejsce na ziemi*, w: idem, *Sens poetycki*, t. 2, Kraków 1967.
- Łoziński J., *Wykład o kulturze*, „Twórczość” 2000, nr 10.
- Łukasiewicz J., *Lato nie do ogarnięcia*, „Odra” 2009, nr 9.
- Mackiewicz P., *W oku umarłego ptaka. Zwykle miasta Tymoteusza Karpowicza*, w: *Nauka chodzenia. Teksty programowe późnej awangardy*, t. 1, red. W. Browarny, P. Mackiewicz, J. Orska, Kraków 2018.
- Majerski P., *Concept album. O „Odwróconym świetle” Tymoteusza Karpowicza*, w: *Interpretować dalej. Najważniejsze polskie książki poetyckie lat 1945–1989*, red. A. Kałuża, A. Świeściak, Kraków 2011.
- Maliszewski K., *Niedokończona lekcja: Karpowicz*, „Pomosty” 2013, t. 18.
- Małczyński B., *Literaturoznawstwo możliwe czy niemożliwe? Karpowicz czyta Leśmiana i Norwida*, w: *Polonistyka wobec wyzwań współczesności*, t. 1, red. S. Gajda, I. Jokieli, Opole 2014.
- Małczyński B., *Rozwiązywanie tekstów. Poetyckie polimorfie Tymoteusza Karpowicza*, Kraków 2010.
- Małczyński B., *Służyć w dobrej sprawie: poezja i dobroć we współczesności (prolegomena)*, „Irydion” 2016, t. 2.
- Małczyński B., *Sztuczne oczy. Tymoteusz Karpowicz i George Berkeley*, „Topos” 2006, nr 4.

- Małczyński B., *Wstęp*, w: T. Karpowicz, *Utwory poetyckie. Wybór*, Wrocław 2014.
- Miał świadomość, że był nowatorem. Rozmowa z Kazimierzem Braunem, „Topos” 2006, nr 4.
- Michalczuk J., *Dramaturgia Tymoteusza Karpowicza*, Lublin 2015.
- Muc S., *W granicach świata – w granicach języka (na marginesie „Odwróconego światła”)*, „Fa-Art” 1993, nr 1.
- Mueller J., *Biblijny wiatr wielkich słów. Norwid, Karpowicz – reaktywacja pytań; „Odleżyna w znaku równości”*. Fizjologia lektury Tymoteusza Karpowicza; *Pierworodny świata na Ultima, Thule*, w: eadem, *Stratygrafie*, Wrocław 2010.
- Mueller J., *Księga Wejścia do Xięgi Tymoteusza Karpowicza*, „Twórczość” 2004, nr 10.
- Orska J., *Zaangażowany Falkiewicz i Karpowicz otwarty*, w: eadem, *Performatywy. Składnia/retoryka, gatunki i programy poetyckiego konstruktywizmu*, Kraków 2019.
- Pilch J., *Poeta nieszczęśliwy*, „Polityka” 2005, nr 36.
- Pluta J., *Konkurent Pana Boga?*, „Przecinek” 1997, nr 4.
- Podziemne wniebowstąpienie. Szkice o twórczości Tymoteusza Karpowicza*, red. B. Małczyński, K. Mikurda, J. Mueller, Wrocław 2006:
- Balcerzan E., *Kto się boi „Odwróconego światła”?*;
  - Barańczak S., *Tymoteusz Karpowicz albo Polifonia*;
  - Bieńkowski Z., *Koszty własne poezji Karpowicza*;
  - Falkiewicz A., *Metafora metafor. O poezji Tymoteusza Karpowicza*;
  - Głowiński M., *Liryka fenomenologiczna*;
  - Gutorow J., *Przez chwilę, w zawieszonym śpiewie. Karpowicz i „ostatni wers”*;
  - Kierc B., *Mistrz nieobecny*;
  - Krasoń K., *„Fałszywa ontologia” Leśmiana w wierszach Karpowicza*;
  - Kuźma E., *Kto mówi w „Odwroconym świetle” Tymoteusza Karpowicza?*;
  - Lipski J. J., *Ku intelektualistycznemu symbolizmowi*, „Twórczość” 1962, nr 5;
  - Łukasiewicz J., *Symetrie Karpowicza*;
  - Mikurda K., *Paralaksy i oksymorony (niedopełnienie)*;
  - Mueller J., *„Timszel”. Dla Tymoteusza Karpowicza*;
  - Nycz R., *Nierozstrzygalność. Niemożliwe światy Karpowicza*;
  - Okopień-Sławińska A., *Tymoteusz Karpowicz: „Poradnik fotografa”*;
  - Stala M., *Rozwiązywanie świata*;
- Trznadel J., *Metafizyczna „silva rerum”, czyli poezja możliwa i niemożliwa (o „Odwroconym świetle” Tymoteusza Karpowicza)*.

- Pustkowski H., „Gramatyka poezji?”, Warszawa 1974.
- Roszak J., *Domniemane – upragnione. Poezja sensu Tymoteusza Karpowicza*, „Res Publica Nowa” 2006, nr 1.
- Roszak J., *Ocalić ją i siebie. Od oryginału do niemożliwego*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2008, nr 14–15.
- Roszak J., *Otwarte (posłowie)*, w: T. Karpowicz, *Eseje*, t. 1, Wrocław 2019.
- Roszak J., *Poezja krytyczna. Ciało kalekujące Tymoteusza Karpowicza*, w: *Nauka chodzenia. Teksty programowe późnej awangardy*, t. 1, red. W. Browarny, P. Mackiewicz, J. Orska, Kraków 2018.
- Roszak J., *Synteza mowy Tymoteusza Karpowicza*, Poznań 2011.
- Roszak J., „*The most beautiful*” *niekończący się projekt*, „Topos” 2006, nr 4.
- Roszak J., *Ucieczka od jasności. Lekcja Tymoteusza Karpowicza*, „Odra” 2011, nr 2.
- Roszak J., *Unieść. Na peryferiach wiersza Tymoteusza Karpowicza*, „Ha!art” 2005, nr 21.
- Roszak J., *W cztery strony naraz. Portrety Karpowicza*, Wrocław 2010:  
*Bez królika. Rozmowa Joanny Roszak z Jerzym Bogdanem Kosem;*  
 Dyrkacz Z., *Showman – latarnik – idealista;*  
 Grabowski A., *Poeta osobisty. Rozmowa z Arturem Grabowskim;*  
*Iroha uta, czyli sen ołówka. Rozmowa z Ryszardem Sawickim;*  
*Iść jeszcze dalej. Rozmowa z Kazimierzem Braunem;*  
 Kot M., *Żona tego poety;*  
 Kujawinski F., *Noc nadchodzi. Dnieje;*  
*Małe i duże dramaty Karpowicza. Rozmowa z Bogusławem Kiercem;*  
*Niekończący się projekt. Rozmowa z Barbarą Nowicką-McLees;*  
*Opowieści herosa – wieczna awangarda. Rozmowa z Edwardem Balcerzanem;*  
*O właściwym świetle. Rozmowa z Mirosławem Spychalskim;*  
*Piękny umysł. Rozmowa z Janem Stolarczykiem;*  
 Roszak J., *Tymoteusz Karpowicz;*  
 Tabako T., *To be;*  
*Ta, co nami tak strasznie pomiata – poezja. Rozmowa z Anną Frajlich;*  
*We wszystkim chciał być niezależny. Rozmowa z Bogdanem Loeblem;*  
*Wtedy dopiero jesteśmy wolni. Rozmowa z Bogusławą Latawiec.*
- Roszak J., *W Zielonej Karpowicza*, „Odra” 2007, nr 4.
- Siwczyk K., *Układ zmąceń*, „Odra” 2012, nr 12.
- Skutnik T., *Gramatyka i pragmatyka bólu (na przykładzie poezji Tymoteusza Karpowicza)*, w: *Ból*, red. A. Czekanowicz, S. Rosiek, Gdańsk 2004.
- Skutnik T., *Przerzutnie*, „Nowy Wyrz” 1974, nr 6–7.
- Skwara M., *Karpowicz i Thoreau*, „Topos” 2006, nr 4.



- Sławiński J., *Próba porządkowania doświadczeń. Rzut oka na ewolucję poezji polskiej w latach 1956–1980*, w: idem, *Teksty i teksty*, Warszawa 1990.
- Stabryła S., *O antyku Tymoteusza Karpowicza*, „Nowy Filomata” 2017, nr 1.
- Stolarczyk J., *Przy „Mostach”*, „Pomosty” 2008, nr 13.
- Stolarczyk J., *Z laboratorium Tymoteusza Karpowicza*, „Pomosty” 2009, t. 14.
- Stolarczyk J., *Z rękopisów nieobecnego poety*, „Odra” 2011, nr 12.
- Suwiński B., *Koncert na cztery strony świata. Kameralnie o „Kamiennej muzyce” Tymoteusza Karpowicza*, „Topos” 2014, nr 6.
- Szpara I., *Argument i funkcja w liryce Tymoteusza Karpowicza*, w: *Tożsamość i rozdwojenie*, red. L. Wiśniewska, Bydgoszcz 2002.
- Tabako T., *Horror metafizyczny*, „Odra” 2008, nr 3.
- Trznadel J., *Poetycki spór o uniwersalia*, w: idem, *Płomień obdarzony rozumem. Poezja w poezji i poza poezją. Eseje*, Warszawa 1978.
- Waśkiewicz A., *Metonimia świata (o poezji Tymoteusza Karpowicza)*, „Poezja” 1970, nr 3.
- Więckowski A., *Wstęp wolny (do czytania Karpowicza)*, „Odra” 2000, nr 5.
- Winiecka E., *„Kocham tę rzeczywistość”, czyli lingwistyczne wyjścia z tekstu (na przykładzie poezji Tymoteusza Karpowicza i Mirona Białoszewskiego)*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2006, nr 13.
- Winiecka E., *Miejsce na ziemi, miejsce w istnieniu*, w: *Przybóś dzisiaj*, red. M. Rabizo-Birek, Z. Ożóg, J. Pasternski, Rzeszów 2017.
- Winiecka E., *Spóźnione obecności*, „Czas Kultury” 2012, nr 1.
- Witczak K., *Karpowiczów dwóch*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Poetica” 2017, t. 5.
- Włoch W., *„Aby lepsze wyśpiewać z nielepiej...” (nad „Słojami zadrzewnymi” Tymoteusza Karpowicza)*, Rzeszów 2015.
- Włoch W., *Ciągi dalsze... (z ineditami Tymoteusza Karpowicza moje obcowanie)*, Rzeszów 2017.
- Włoch W., *Wysokie przelaje... (rzec o „Historii białopiennego źródła” Tymoteusza Karpowicza)*, Rzeszów 2017.
- Zalewski C., *Fenomenologia fotografii. Poetycka percepcja w ujęciu Anny Kamińskiej i Tymoteusza Karpowicza*, „Ruch Literacki” 2007, nr 6.
- Zapanować nad tym żywiołem... Z prof. Jackiem Łukasiewiczem rozmawia Przemysław Romański*, „Strony” 2009, nr 1–2.
- Zawada A., *Alchemik słowa*, „Pomosty” 2001–2002, t. 6–8.

## Wybrane opracowania dotyczące twórczości Krystyny Miłobędzkiej

- Bogalecki P., *Niedorozmowy. Kategoria niezrozumiałości w poezji Krystyny Miłobędzkiej*, Warszawa 2011.
- Borowiec J., *Anaglify/Małe mity (nota edytorska)*, w: K. Miłobędzka, *Spis z natury*. 3. *Jesteś samo śpiewa*, Lusowo 2019.
- Borowiec J., *Królowa Krystyna*, „Tygodnik Powszechny” 2007, nr 24.
- Borowiec J., *Wierzyć na słowo*, w: K. Miłobędzka, *Znikam jestem. Cztery wieczory autorskie*, Wrocław 2010.
- Górniak K., Kuchowicz K., *Motywy roślinne w „Anaglifach” Krystyny Miłobędzkiej*, „Magazyn Antropologiczno-Kulturowy MASKA” 2015, nr 27, s. 118–126.
- Górniak-Prasnal K., *Rzeczy, które się do nas zbliżają. „Anaglify” Krystyny Miłobędzkiej*, „Wielogłos” 2017, nr 2.
- Górniak-Prasnal K., „Słowa chcą żyć, nie mówić”. *Strategia zapisu „in statu nascendi” w poezji Krystyny Miłobędzkiej w kontekście poezji amerykańskiej*, w: „Odcisk palca – rozległy labirynt”. *Prace ofiarowane profesorowi Wojciechowi Ligęzie na jubileusz siedemdziesięciolecia*, Kraków 2021.
- Górniak-Prasnal K., „Spróbuj zbudować dom ze słów”. *Figura domu w poezji Krystyny Miłobędzkiej*, w: *Literackie wizerunki przestrzeni domowych*, red. M. Błaszowska et al., Kraków 2017.
- Grądział-Wójcik J., *Kanon (bez) poetek, czyli formy (nie)obecności*, w: *Formy (nie)obecności. Szkice o współczesnej poezji kobiet*, red. J. Grądział-Wójcik, A. Kwiatkowska, E. Sołtys-Lewandowska, Kraków 2018.
- Grądział-Wójcik J., *Poetyki i lektury momentalne. Między materią a metafizyką, czyli o paronomazji na przykładzie poezji kobiet*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2017, nr 30.
- Gutorow J., *Miłobędzka – powrót?*, „Pomosty” 2009, nr 14.
- Gutorow J., *Poezja jako urwany ślad*, w: idem, *Księga zakładek*, Wrocław 2011.
- Gutorow J., *Zatrzymana w kadrze, w: Nowe dwudziestolecie. Szkice o wartościach i poetykach prozy lat 1989–2009*, red. P. Śliwiński, Poznań 2011.
- Gutorow J. et al., *Światłoczulość poezji*, „Znak” 2012, nr 6.
- Hetman G., *Dokoła siebie*, „Odra” 2006, nr 11.
- Hoffmann K., *Estetyka redukcji. Miłobędzka, w: Nowe dwudziestolecie. Szkice o wartościach i poetykach prozy i poezji lat 1989–2009*, red. P. Śliwiński, Poznań 2011.

- Hoffmann K., *Miłobędzkiej wynajdywanie płci. Na marginesach „Dwunastu wierszy w kolorze”*, w: *Płec awangardy*, red. A. Kałuża, M. Baron-Milian, K. Szopa, Katowice 2019.
- Jarżyna A., *Post-koiné. Studia o nieantropocentrycznych językach (poetyckich)*, Łódź 2019.
- Jarżyna A., („Słowo?") *cielesność poezji Krystyny Miłobędzkiej*, „Topos” 2009, nr 4.
- Jarżyna A., *Wprowadzenie do post-koiné. Nieantropocentryczne języki poezji*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2017, nr 30.
- Kaiser K., „Tu czas wyrażalnego, tu jego ojczyzna”. O wierszu Krystyny Miłobędzkiej (\*\*\*) „w jego śmiechu twoja twarz...”, w: *Zamieranie. Lektury*, red. G. Olszański, D. Pawelec, Katowice 2008.
- Kałuża A., *Krystyna Miłobędzka – aludzkie*, w: eadem, *Wola odróżnienia. O modernistycznej poezji Jarosława Rymkiewicza, Julii Hartwig, Witolda Wirpisy i Krystyny Miłobędzkiej*, Kraków 2008.
- Kałuża A., *Wielkie pragnienie*, „Odra” 2004, nr 3.
- Kołodziej R., *Daliśmy się życiu nieść*, „Nowa Okolica Poetów” 2009, nr 32.
- Legeżyńska A., „*Lingua contemplativa*” według Krystyny Miłobędzkiej, w: *Od kochanki do psalmistki... Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*, Poznań 2009.
- Malczewski M., *Krystyna Miłobędzka, czyli wielość znaczeń*, w: *Poznań poetów (1989–2010)*, red. P. Śliwiński, Poznań 2011.
- Miłobędzka wielokrotnie*, red. P. Śliwiński, Poznań 2008:
- Czyżak A., *Po-zbierane niepokoje – przemiana i przemijanie*;
- Grabczyńska M., *Miłobędzka w Krainie Czarów*;
- Grądziel-Wójcik J., „*Spróbuj zbudować dom ze słów*”. O wierszach niezamieszkałych Krystyny Miłobędzkiej;
- Hoffmann K., [*hairi no ri*];
- Jaworski M., *O przyjaźni*;
- Kałuża A., *Prezentacje Ja. O „Imiesłowach” Krystyny Miłobędzkiej*;
- Kuczyńska-Koschany K., *Miłobędzka, macierzyństwa*;
- Malczewski M., *O inspiracjach Wschodem w poezji Krystyny Miłobędzkiej*;
- Maliszewski K., „*Przed mową jest mowa obszerniejsza*”. *Poezja obok słów*;
- Nyczek T., *Mikromakro*;
- Poprawa A., *Na początku było inne. Anaglify*;
- Roszak J., *Miłobczarnia*;
- Winiecka E., *Przeczytać niezapisane – lektura niemożliwa?*

- Orska J., *Ciało z klocków. Słowo na scenie w twórczości Krystyny Miłobędzkiej*, w: *Nauka chodzenia. Teksty programowe późnej awangardy*, t. 1, red. W. Browarny, P. Mackiewicz, J. Orska, Kraków 2018.
- Orska J., „*Ma petite Artaud*”. *Gry językowe/gry teatralne*, w: eadem, *Performatywy. Składnia/retoryka, gatunki i programy poetyckiego konstruktywizmu*, Kraków 2019.
- Orska J., *Nieobecność Miłobędzkiej*, „*Wielogłos*” 2018, nr 2.
- Orska J., *Uważność* [„*Po krzyku*” – recenzja], „*Nowe Książki*” 2004, nr 6.
- Orska J., *Życie słowa. Składnia wiersza (post)awangardowego*, w: *Przyboś dzisiaj*, red. Z. Ożóg, J. Pasterski, M. Rabizo-Birek, Rzeszów 2017.
- Ostrowska J., *Zbudujemy za was ojczyznę*, <http://teatralny.pl/recenzje/zbudujemy-za-was-ojczyzne,1484.html> (dostęp: 24.11.2019).
- Przymuszała B., *Miłobędzka. Z historią w tle*, w: *Formy (nie)obecności. Szkice o współczesnej poezji kobiet*, red. J. Grądziel-Wójcik, A. Kwiatkowska, E. Sołtys-Lewandowska, Kraków 2018.
- Skurtys J., *Zamiast Szymborskiej? Krystyna Miłobędzka i źródła współczesnej ekopoezji w Polsce*, „*Przestrzenie Teorii*” 2017, nr 28.
- Sobolczyk P., *Na awangardowym marginesie*, „*Tygiel Kultury*” 2008, nr 1–3.
- Sołtys-Lewandowska E., „*Ciche zapisywanie*” *Krystyny Miłobędzkiej*, w: eadem, *O „ocalającej nieporządek rzeczy” polskiej poezji metafizycznej i religijnej drugiej połowy XX i początków XXI wieku*, Kraków 2015.
- Suszek E., *Czy świat poezji Krystyny Miłobędzkiej jest miłobędący? Etyczny wymiar pośpiechu*, w: *Szybkość w kulturze*, red. A. Smaga, Warszawa 2016.
- Suszek E., *Figuracje braku i nieobecności. Miłobędzka – Białoszewski – Kocioł*, Kraków 2020.
- Suszek E., *Sztuka śladu Krystyny Miłobędzkiej*, „*Fa-Art*” 2016, nr 3.
- Suszek E., *Szybkość, pośpiech, kompresja: poetyka „przyspieszenia” w poezji Krystyny Miłobędzkiej*, Katowice 2014.
- Suwiński B., *Do błysku, do biegu. „Nie oddany uśmiech” Krystyny Miłobędzkiej*, <https://kulturaupodstaw.pl/do-blysku-do-biegu-nie-oddany-umiech-krystyny-milobedzkiej/> (dostęp: 17.07.2021).
- Suwiński B., *Pory poezji. Koncepcja czasu w twórczości poetyckiej Krystyny Miłobędzkiej*, Kraków 2017.
- Suwiński B., *Słowo o gubieniu*, „*Strony*” 2009, nr 1–2.
- Suwiński B., *W geście otwarcia*, „*Strony*” 2010, nr 3–4.
- Suwiński B., *Zobaczyć inaczej. Poezja Krystyny Miłobędzkiej w perspektywie fenomenologicznej*, „*Kwartalnik Opolski*” 2011, nr 2–3.
- Waligóra A., *Autotematyzm w poezji kobiet. Zarys problematyki (na przykładzie utworów Krystyny Miłobędzkiej i Joanny Mueller)*, w: *Formy (nie)-*

- obecności. Szkice o współczesnej poezji kobiet*, red. J. Grądział-Wójcik, A. Kwiatkowska, E. Soltys-Lewandowska, Kraków 2018.
- Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach*, red. J. Borowiec, Wrocław 2012:
- Balcerzan E., *Krystyna Miłobędzka: „Dom, pokarmy”*;
- Baran M., *Powstawanie świata*;
- Barańczak S., *Dramatyczna niegramatyczność*;
- Barańczak S., „*In statu nascendi*” (K. Miłobędzka, „*Pokrewne*”);
- Bogalecki P., *Niepozbięta*;
- Bogalecki P., *Odpis treści „żywa czerni”. O „Wykazie treści” Krystyny Miłobędzkiej*;
- Bogalecki P., *Świat jak słowo daje*;
- Borowiec J., *Czarne na czarnym*;
- Czworodon P., *Życie spod tekstu*;
- Drzewucki J., *Być sobą tak, że już nie być [szkic]*;
- Giza-Stępień J., *Przed wierszem, po krzyku, po-słowie?*;
- Grądział-Wójcik J., „*Zapisać siebie siebie*”. O poezji „*metacodziennej*” Krystyny Miłobędzkiej;
- Gutorow J., *Glif*;
- Gutorow J., „*Jesteśmy razem, ale każde z nas osobno...*” Krystyna Miłobędzka i „*wspólne powietrze*”;
- Gutorow J., *Zawsze sama, w obcym języku*;
- Kaliszewski W., *Zbierając wiersze*;
- Kałuża A., *Poezja konkretna w sporze z poezją hermetyczną*;
- Kałuża A., *Więcej matki*;
- Kałuża A., *Złocenia*;
- Krenz J., *Za-pisanie, za-istnienie, za-czytanie*;
- Kuczyńska-Koschany K., „*Po krzyku*”, *przed wierszem*;
- Kula A., *Pisane na najmniejszym*;
- Legeżyńska A., „*Lingua defectiva*”. O poezji Krystyny Miłobędzkiej;
- Łukasiewicz J., *Poetycka summa Krystyny Miłobędzkiej*;
- Małczewski M., *Krystyna Miłobędzka: wychodzenie z cienia*;
- Małczewski M., *Po krzyku jest mowa*;
- Nyczek T., *Miłobędzka: pokrewne, osobne*;
- Orliński M., *Pomyśleć nic*;
- Poprawa A., *Epigramaty niemożliwe*;
- Poprawa A., *Wiesz, że wiersz. Wiersz? Wiesz? Że?*;
- Sendecki M., *Urwana w ćwierć słowa*;
- Stokłosa A., „*Nieuchwytnie*”. *Kategoria chwili w twórczości poetyckiej Krystyny Miłobędzkiej*;

- Suwiński B., *Droga na Wschód [szkic]*;  
 Szaruga L., *Żeby się podarować*;  
 Szymańska A., *Sztuka wrażliwości*;  
 Winiecka E., „*Lingua defectiva*”, czyli język Innej;  
 Wojtyła K., *Gubione paradoksy*.  
 Wójcik-Leese E., *Translator's Preface*, w: K. Miłobędzka, *Nothing More*, transl. E. Wójcik-Leese, Todmorden 2013.  
 Wróbel Ł., *Stany skupienia [Wielogłos. Krystyna Miłobędzka w recenzjach, szkicach, rozmowach]*, „*Twórczość*” 2014, nr 1.  
 Zasępa A., *Czas jednoczący. Krystyny Miłobędzkiej „zapisy stanu wojennego”*, w: *Doświadczając. Szkice o poezji (anty)modernistycznej*, red. E. Bartos, M. Kłosiński, Katowice 2014.  
 Zasępa A., *Czas (w) poezji Krystyny Miłobędzkiej*, Wrocław 2016.  
 Ziemba K., *Projekt komparatystyki wewnętrznej*, „*Teksty Drugie*” 2005, nr 1–2.  
 Żurek Ł., *Dwa przecinki i jeden dywiz Krystyny Miłobędzkiej*, „*Forum Poetyki*” 2017, nr 7.  
 Żygowska J., *Skrzydła dla dzieci. Teatr poetycki Krystyny Miłobędzkiej*, Kraków–Nowy Sącz 2017.

## **Teoria literatury, historia literatury, krytyka i sztuka interpretacji**

- Agamben G., *Idea języka*, tłum. A. Wasilewska, „*Literatura na Świecie*” 2011, nr 5–6.  
 Antoniuk M., *Budowanie gmachu wiersza. Przybosiologia i krytyka genetyczna (uwagi wstępne)*, w: *Przyboś dzisiaj*, red. M. Rabizo-Birek, Z. Ożóg, J. Pasterski, Rzeszów 2017.  
 Antoniuk M., *Jak czytać stronę brulionu? Krytyka genetyczna i materialność tekstu*, „*Wielogłos*” 2017, nr 1.  
 Archiwa i bruliony pisarzy. *Odkrywanie*, red. M. Prussak, P. Bem, Ł. Cybulski, Warszawa 2017.  
*Awangarda i krytyka. Kraje Europy Środkowej i Wschodniej*, red. J. Kornhauer, M. Szumna, M. Kmieciak, Kraków 2016.  
*Antologia polskiego futuryzmu i nowej sztuki*, wstęp Z. Jarosiński, oprac. H. Zaworska, Wrocław 1978.  
*Awangarda Środkowej i Wschodniej Europy – innowacja czy naśladownictwo*, red. M. Kmieciak, M. Szumna, Kraków 2015.  
 Balbus S., *Zagłada gatunków*, „*Teksty Drugie*” 1999, nr 6.

- Balcerzan E., *Awangarda rozrzucona*, „Fraza” 2010, nr 2.
- Balcerzan E., *Imiona znaczeń*, w: idem, *Oprócz głosu. Szkice krytycznoliterackie*, Warszawa 1971.
- Balcerzan E., *Nowe formy w pisarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*, w: *Polska genologia literacka*, red. D. Ostaszewska, R. Cudak, Warszawa 2007.
- Balcerzan E., *Poezja słowiarska – poezja lingwistyczna; Turpizm albo (jeszcze raz) realizm*, w: idem, *Poezja polska w latach 1939–1965*, cz. 2: *Ideologie artystyczne*, Warszawa 1988.
- Balcerzan E., *Poezja zdziwiona słowem (strategia lingwisty)*, w: idem, *Poezja polska w latach 1939–1965*, cz. 1: *Strategie liryczne*, Warszawa 1984.
- Balcerzan E., *Polaryzacje sztuki poetyckiej*, w: J. Błoński, *Odmarsz*, Kraków 1978.
- Balcerzan E., *Powracająca fala autobiografizmu*, w: idem, *Kręgi wtajemniczenia. Czytelnik – badacz – tłumacz – pisarz*, Kraków 1982.
- Balcerzan E., *Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej: na materiale polskiej poezji współczesnej*, Poznań 1972.
- Baniecka E., *Poezja a projekt egzystencji. W kręgu postaw i tożsamościowych dylematów w twórczości Aleksandra Wata*, Gdańsk 2008.
- Banowska L., *Paradoks poetycki i formy pokrewne jako tworzywo literackie*, „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 2.
- Barańczak S., *Szkoła bez uczniów*, w: idem, *Nieufni i zadufani. Romantyzm i klasycyzm w młodej poezji lat sześćdziesiątych*, Wrocław 1971.
- Barthes R., *Czy istnieje pisanie poetyckie?*, w: idem, *Stoień zero pisania. Nowe eseje krytyczne*, tłum. K. Kot, Warszawa 2009.
- Barthes R., *Mit i znak. Eseje*, tłum. i wstęp J. Błoński, Warszawa 1970.
- Barthes R., *Śmierć autora*, tłum. M. P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2.
- Bauman Z., *Ponowoczesność, czyli o niemożliwości awangardy*, „Teksty Drugie” 1994, nr 5–6.
- Berry R. M., *Language*, w: *A Companion to Modernist Literature and Culture*, eds. D. Bradshaw, K. J. H. Dettmar, Oxford 2006.
- Biasi P.-M. de, *Genetyka tekstów*, tłum. F. Kwiatek, M. Prussak, Warszawa 2015.
- Bieńkowski Z., *Peiperyzm dzisiaj*, „Twórczość” 1971, nr 8.
- Bilczewski T., *Porównanie i przekład. Komparatystyka między tablicą anatomą a laboratorium cyfrowym*, Kraków 2016.
- Błoński J., *Bergson a program poetycki Leśmiana*, w: *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Warszawa 1971.
- Błoński J., *Bieguny poezji*, w: idem, *Odmarsz*, Kraków 1978.

- Błoński J., *Norwid wśród prawnuków*, „Twórczość” 1967, nr 5.
- Bogalecki P., *Wiersze-partytury w poezji polskiej neoawangardy*, Kraków 2020.
- Bogalecki P., „Powiedziało mi się: Bóg”. *Andrzej Falkiewicz w perspektywie postsekularnej*, w: *Nie przeczytane. Studia o twórczości Andrzeja Falkiewicza*, red. J. Borowiec, T. Mizerkiewicz, Wrocław 2014.
- Bolecki W., *Modalności modernizmu. Studia, analizy, interpretacje*, Warszawa 2012.
- Bolecki W., *Modernizm w literaturze polskiej XX wieku. Rekonesans*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4.
- Bolter J. D., *Przestrzeń pisma. Komputery, hipertekst i remediacja druku*, Kraków 2014.
- Bornstein G., *Jak czytać stronę. Modernizm i materialność tekstu*, tłum. J. Sobesto, współpraca T. Kunz, „Wielogłos” 2017, nr 1.
- Browarny W., *Miasto, ciało, neoawangarda. Wstęp do tomu I*, w: *Nauka chodzenia. Teksty programowe późnej awangardy*, t. 1, red. W. Browarny, P. Mackiewicz, J. Orska, Kraków 2018.
- Browarny W., *Tadeusz Różewicz i nowoczesna tożsamość*, Kraków 2013.
- Bruns G. L., *Modern Poetry and the Idea of Language*, Princeton 1993.
- Brzękowski J., *Poezja integralna*, w: idem, *Wyobraźnia wyzwolona. Szkice i wspomnienia*, Kraków 1976.
- Bujnowski J., *Poezja konkretna*, „Poezja” 1976, nr 6.
- Bukowiec P., *Metronom. O jednostkowości poezji „nazbyt rytmicznej”*, Kraków 2015.
- Burska L., *Awangarda i inne złudzenia. O pokoleniu '68 w Polsce*, Gdańsk 2012.
- Burska L., „Pokolenie” – *co to jest i jak go używać*, „Teksty Drugie” 2005, nr 6.
- Burzyńska A., *Teoria i lektura: niebezpieczne związki*, „Pamiętnik Literacki” 2003, z. 1.
- Bürger P., *Teoria awangardy*, tłum. J. Kita-Huber, Kraków 2006.
- Całek A., *Nowa teoria listu*, Kraków 2019.
- Cieślak-Sokołowski T., *Moment lingwistyczny. O wczesnym piarstwie Ryszarda Krynickiego i Stanisława Barańczaka*, Kraków 2011.
- Cieślak-Sokołowski T., *Peiperyzm dzisiaj, czyli o pewnej linii polskiej poezji najnowszej*, w: *Dwie dekady nowej (?) literatury 1989–2009*, red. S. Gawliński i D. Siwor, Kraków 2011.
- Cieślak-Sokołowski T., *Poetyki nieokreśloności*, „Forum Poetyki” 2016, nr 3.
- Cieślak-Sokołowski T., *Powroty do „close reading” we współczesnych lekturach literatury XX wieku*, „Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura” 2017, nr 1.



- Cieślak-Sokołowski T., *Szczególne konstelacje. Wprowadzenie do pisarstwa krytycznego Marjorie Perloff*, w: M. Perloff, *Modernizm XXI wieku. „Nowe” poetyki*, tłum. T. Cieślak-Sokołowski, K. Bartczak, Kraków 2012.
- Cuddon J. A., *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, London 1999.
- Culler J., *Nowoczesna liryka: ciągłość gatunku a praktyka krytyczna*, tłum. T. Kunz, w: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 1998.
- Cybulski Ł., *Krytyka tekstu i teoria dzieła. Jerome McGann wobec anglo-amerykańskiej tradycji edytorstwa naukowego*, „Teksty Drugie” 2014, nr 2.
- Czermińska M., *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000.
- Czermińska M., *Miejsce autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5.
- Czermińska M., *Wygnanie i powrót. Autor jako problem badań literackich*, w: *Kryzys czy przełom. Studia z teorii i historii literatury*, red. M. Lubelska, A. Łebkowska, Kraków 1994.
- Dąbrowski M., *Projekt krytyki etycznej. Studia i szkice literackie*, Kraków 2005.
- Dalasiński T., *Syllepsis i sygnatura w poezji Adama Wiedemanna*, „Tekstura. Rocznik Filologiczno-Kulturoznawczy” 2013, t. 1.
- Danius S., *Technology*, w: *A Companion to Modernist Literature and Culture*, eds. D. Bradshaw, K. J. H. Dettmar, Oxford 2006.
- Dauksza A., *Afektywny awangardyzm*, „Teksty Drugie” 2014, nr 1.
- Davidson D., *Widzieć poprzez język*, tłum. A. Żychliński, „Teksty Drugie” 2007, nr 3.
- Delaperrière M., *Miron Białoszewski wobec awangardy*, w: eadem, *Pod znakiem antynomii. Studia i szkice o polskiej literaturze XX wieku*, Kraków 2006.
- Delaperrière M., *Polskie awangardy a poezja europejska. Studium wyobraźni poetyckiej*, tłum. A. Dziadek, Katowice 2004.
- Delaperrière M., *Subiektywizm i niewyraźność w poezji awangardy*, w: *Literatura wobec niewyraźnego*, red. W. Bolecki, E. Kuźma, Warszawa 1998.
- Derrida J., *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*, tłum. J. Momro, Warszawa 2016.
- Derrida J., *Of Grammatology*, transl. and pref. G. C. Spivak, Baltimore 1974.

- Derrida J., *Przed prawem*, tłum. J. Gutorow, w: A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, Kraków 2006.
- Domańska E., *Humanistyka ekologiczna*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1–2.
- Domańska E., „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce, „Teksty Drugie” 2007, nr 5.
- Drewnowski T., *Literatura polska 1944–1989. Próba scalenia: obiegi – wzorce – style*, Kraków 2004.
- Dybiak K., *Zabawa jako źródło poezji*, „Teksty” 1976, nr 1.
- Dyskusja o awangardzie*, „Poezja” 1972, nr 9.
- Dziadek A., *Projekt krytyki somatycznej*, Warszawa 2014.
- Eco U., *Poetyka dzieła otwartego*, w: idem, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. L. Eustachiewicz et al., Warszawa 2008.
- Eco U., *O bibliotece*, tłum. A. Szymanowski, Wrocław 1990.
- Eysteinnsson A., *Awangarda jako/czy modernizm?*, tłum. D. Wojda, w: *Od krywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*, red. R. Nycz, Kraków 1998.
- Falkiewicz A., *O nieprzeczytaniu*, w: „Kres logocentryzmu” i jego kulturowe konsekwencje, red. E. Winiecka, M. Larek, Poznań 2009.
- Fazan J., *Ciała Tadeusza Peipera*, „Wielogłos” 2015, nr 1.
- Foster H., *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2010.
- Friedrich H., *Struktura nowoczesnej liryki. Od połowy XIX do połowy XX wieku*, tłum. E. Feliksiak, Warszawa 1978.
- Gazda G., *Architektura graficzna poetyckiego utworu drukowanego*, w: *Literatura i metodologia*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1970.
- Gazda G., *Neoawangarda*, w: idem, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Warszawa 2000.
- Gazda G., *Społeczno-kulturowa geneza awangardy*, w: *Wybory i ryzyka awangardy. Studia z teorii awangardy*, red. U. Czartoryska, R. W. Kluszczyński, Warszawa–Łódź 1985.
- Genette G., *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. A. Milecki, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 4, cz. 2, red. H. Markiewicz, Kraków 1992.
- Gleń A., *Bycie – słowo – człowiek. Inspiracje heideggerowskie w literaturze*, Opole 2007.
- Gleń A., *Czytanie Heideggerem? O Heideggerowskiej lekturze dzieła poetyckiego*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2006, nr 1.
- Gleń A., *Języki rzeczywistości. O twórczości Juliana Kornhausera*, Kraków 2018.

- Glissant É., *Poetics of Relation*, transl. B. Wing, Ann Arbor 2010.
- Głowiński M., *Leśmian, czyli poeta jako człowiek pierwotny; Poezja śmierci*, w: idem, *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Leśmiana*, Kraków 1998.
- Głowiński M., *O intertekstualności*, w: idem, *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992.
- Głowiński M., *Świadectwa i style odbioru*, „Teksty” 1975, nr 3.
- Głowiński M., *Wirtualny odbiorca w strukturze utworu poetyckiego*, w: *Studia z teorii i historii poezji*, red. M. Głowiński, Wrocław 1967.
- Głuchy brudnopis. Antologia manifestów awangard Europy Środkowej*, red. J. Kornhauser, K. Siewior, Kraków 2015.
- Grabowski A., *Wiersz – forma i sens*, Kraków 1999.
- Grądział-Wójcik J., „Perpetuum mobile”, czyli kilka uwag o autotematyzmie, „Forum Poetyki” 2015, nr 12.
- Grądział-Wójcik J., *Poezja jako teoria poezji – na przykładzie twórczości Witolda Wirpszy*, Poznań 2001.
- Grądział-Wójcik J., „Trudne” wiersze. Wokół lingwistycznej poezji kobiet, „Przestrzenie Teorii” 2018.
- Grądział-Wójcik J., *Zmysł formy. Sytuacje, przypadki, interpretacje poezji polskiej XX wieku*, Kraków 2016.
- Hillis Miller J., *The Linguistic Moment. From Wordsworth to Stevens*, Princeton 1985.
- Hoffman D., *Poetry: After Modernism*, w: *Harvard Guide to Contemporary American Writing*, ed. D. Hoffman, Cambridge 1979.
- Hoffmann K., Kornhauser J., Sienkiewicz B., *Tradycja eksperymentu / eksperyment jako doświadczenie*, w: *Tradycje eksperymentu / eksperyment jako doświadczenie*, red. K. Hoffmann, J. Kornhauser, B. Sienkiewicz, Kraków 2019.
- Howarth P., *Why Is It So Difficult?*, w: idem, *The Cambridge Introduction to Modernist Poetry*, Cambridge 2012.
- Huyssen A., *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington 1986.
- Ingarden R., *Dwuwymiarowa budowa dzieła sztuki literackiej*, w: idem, *Szkice z filozofii literatury*, Kraków 2000.
- Ingarden R., *Z teorii dzieła literackiego*, w: *Problemy teorii literatury*, red. H. Markiewicz, Wrocław 1967.
- Ingold T., Hallam E., *Twórczość i improwizacja kulturowa*, tłum. M. Rakoczy, w: *Almanach antropologiczny IV. Twórczość słowna. Literatura. Performance, tekst, hipertekst*, red. G. Godlewski et al., Warszawa 2014.

- Iser W., *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore–London 1991.
- Jameson F., *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, tłum. M. Płaza, Kraków 2011.
- Jarniewicz J., *Jabłko Picassa, czyli nieprzezroczystość poezji konkretnej*, w: idem, *Od pieśni do skowytu. Szkice o poetach amerykańskich*, Wrocław 2008.
- Jarzębski J., *Gra w Gombrowicza*, Warszawa 1983.
- Jawłowska A., *Drogi kontrkultury*, Warszawa 1975.
- Jaworski S., *Awangarda*, Warszawa 1992.
- Jaworski S., *Piszę, więc jestem. O procesie twórczym w literaturze*, Kraków 1993.
- Kaczorowska M., *Przekład jako kontynuacja twórczości własnej: na przykładzie wybranych translacji Stanisława Barańczaka z języka angielskiego*, Kraków 2011.
- Kalin A., *Gatunki autorskie – niedostrzeżony problem genologii?*, „Forum Poetyki” 2016, nr 3.
- Kluba A., *Poemat prozą w Polsce*, Warszawa–Toruń 2015.
- Kluba A., *Poetyki lingwistyczne*, „Przestrzenie Teorii” 2005, nr 1.
- Kluszczyński R. W., *O zasadach badania awangardy (inspiracje ze strony rosyjskiej szkoły formalnej)*, w: *Wybory i ryzyka awangardy. Studia o teorii awangardy*, red. U. Czartoryska, R. W. Kluszczyński, Warszawa–Łódź 1985.
- Kmieciak M., *Porządkowanie awangardy*, „Wielogłos” 2012, nr 1.
- Kozaczewski J., *Polska tradycja literacka w poetyce Nowej Fali. O poezji Stanisława Barańczaka, Juliana Kornhausera, Ryszarda Krynickiego i Adama Zagajewskiego*, Kraków 2004.
- Krajewska A., *Performatywność reprezentacji*, „Przestrzenie Teorii” 2017, nr 28.
- Krauss R. E., *Oryginalność awangardy*, tłum. M. Sugiera, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1996.
- Krauss R. E., *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, tłum. M. Szuba, Gdańsk 2012.
- Kremer A., *Przypadki poezji konkretnej. Studia pięciu książek*, Warszawa 2015.
- Kuczyńska-Koschany K., *Rilke poetów polskich*, Wrocław 2004.
- Kunda B. S., *Próby wspólnoty. Wprowadzenie do biografii pokolenia 1968–1970*, Warszawa 1988.
- Kunda B. S., *W sprawie artykułu redakcyjnego „Wobec innych”*, „Agora” 1968, nr 22.
- Kunz T., *„Próba nowej całości”. Tadeusza Różewicza poetyka totalna*, „Przestrzenie Teorii” 2006, nr 6.
- Kunz T., *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury*, Kraków 2005.
- Kuziak M., *Norwid perspektywiczny*, „Teksty Drugie” 2009, nr 3.

- Kuźma E., *O poetyce negatywnej*, w: *Poetyka bez granic. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*, red. W. Bolecki, W. Tomasik, Warszawa 1995.
- Kwiatkowski J., *Wizja przeciw równaniu. (Nowa walka romantyków z klasykami)*, „Życie Literackie” 1958, nr 3.
- Lalewicz J., *O problemach „literatury z punktu widzenia czytelnika”*, w: idem, *Socjologia komunikacji literackiej. Problemy rozpowszechniania i odbioru literatury*, Wrocław 1985.
- Lam A., *Głosy z ubocza*, w: J. Błoński, *Odmarsz*, Kraków 1978.
- Legeżyńska A., *Dom i poetycka bezdomność w liryce współczesnej*, Warszawa 1996.
- Legeżyńska A., *Jaka zmiana warty? Problem pokolenia w dzisiejszej literaturze*, „Teksty Drugie” 1997, nr 5.
- Legeżyńska A., *Współczesność – niedokończony projekt?*, w: *Pokolenie „Współczesności”. Twórcy, dzieła, znaczenie*, red. Z. Kopeć et al., Poznań 2016.
- Legeżyńska A., *„Wystarczy mocno i wytrwale zastanawiać się nad jednym życiem...” Biografistyka jako hermeneutyczne wyzwanie*, „Teksty Drugie” 2019, nr 1.
- Lejeune P., *Pakt autobiograficzny*, tłum. A. W. Labuda, „Teksty” 1975, nr 5. *Literackie reprezentacje doświadczenia*, red. W. Bolecki, E. Nawrocka, Warszawa 2007.
- Lyotard J.-F., *Postmodernizm dla dzieci. Korespondencja 1982–1985*, tłum. J. Migasiński, Warszawa 1998.
- Lyotard J.-F., *Wzniosłość i awangarda*, tłum. M. Bieńczyk, „Teksty Drugie” 1996, nr 2–3.
- Łapiński Z., *Dwaj nowocześni: Leśmian i Przyboś*, „Teksty Drugie” 1994, nr 5–6.
- Łotman J., *Struktura tekstu artystycznego*, tłum. A. Tanalska, Warszawa 1984.
- McGann J., *Black Riders. The Visible Language of Modernism*, New Haven 2001.
- McGann, J., *Dlaczego nauka o tekście jest ważna*, tłum. J. Prussak, „Teksty Drugie” 2014, nr 2.
- Mackiewicz P., *„Może by Pan przywykł?” Polityczność polskiej i światowej neoawangardy. Wstęp do tomu II*, w: *Nauka chodzenia. Teksty programowe późnej awangardy*, t. 2, red. W. Browarny, P. Mackiewicz, J. Orska, Kraków 2019.
- Majewski T., *Modernizmy i ich losy*, „Teksty Drugie” 2008, nr 3.
- Marcinkiewicz P., *Poeci J=Ę=Z=Y=K=A*, „Odra” 2011, nr 2.

- Marecki P., *Między kartką a ekranem. Cyfrowe eksperymenty z medium książki w Polsce*, Kraków 2018.
- Markowski M. P., *Formalizm amerykański – „New Criticism”*, w: A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006.
- Markowski M. P., *O reprezentacji*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006.
- Markowski M. P., *Poezja i nowoczesność*, „Res Publica Nowa” 2001, nr 8.
- Markowski M. P., *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007.
- Markowski M. P., *Zwrot etyczny w badaniach literackich*, „Pamiętnik Literacki” 2000, z. 1.
- Martuszevska A., *Radosne gry. O grach, zabawach literackich*, Gdańsk 2007.
- Maryl M., *F5: Odświeżanie filologii*, „Teksty Drugie” 2014, nr 2.
- Matuszewski R., *Doświadczenia i mity; Zabawa ze słowem*, w: idem, *Doświadczenia i mity*, Warszawa 1964.
- Mazur E., *Oswajanie nowoczesności. Poezja i krytyka Zbigniewa Bieńkowskiego*, Rzeszów 2015.
- Michałowski P., *Gatunki i konwencje w poezji*, w: *Polska genologia literacka*, red. D. Ostaszewska, R. Cudak, Warszawa 2007.
- Nikołajczak M., *Podjąć przerwany dialog. O poezji Urszuli Koziół*, Kraków 2000.
- Misiak I., *Początek zagadki. O labiryntowej twórczości Ryszarda Krynickiego*, Warszawa 2015.
- Mizerkiewicz T., *Laboratoria Edwarda Balcerzana*, w: *Nauka chodzenia. Teksty programowe późnej awangardy*, t. 2, red. W. Browarny, P. Mackiewicz, J. Orska, Kraków 2019.
- Morawski S., *Awangardy XX wieku – stara i nowa*, „Miesięcznik Literacki” 1975, nr 3.
- Morawski S., *O słabościach „praxis” neoawangardowej i niedostatkach teorii awangardy*, Warszawa–Łódź 1985.
- Możejko E., *Modernizm literacki: niejasność terminu i dychotomia kierunku*, „Teksty Drugie” 1994, nr 5–6.
- Mueller J., *Czy istnieje jeszcze poezja lingwistyczna?*, „LiteRacje” 2003, nr 1.
- Mueller J., *Stratygrafia, czyli w jakie chowanki gra wiersz lingwistyczny?*, w: eadem, *Stratygrafia*, Wrocław 2010.
- Nalewajk Ż., *Czy awangarda jest jeszcze możliwa? Aporie, echa, innowacje*, „Tekstualia” 2009, nr 3.
- Nasiłowska A., *Historia i etyka*, „Teksty Drugie” 2002, nr 1–2.

- Nasiłowska A., *Struktura i autorytet. Julian Przyboś i Czesław Miłosz w poezji współczesnej*, w: *Sporne postaci literatury współczesnej*, red. A. Brodzka, Warszawa 1994.
- Nauka chodzenia. Teksty programowe późnej awangardy*, t. 1–2, red. W. Browarny, P. Mackiewicz, J. Orska, Kraków 2018–2019.
- Nawarecki A., *Mikrologia, genologia, miniatura*, w: *Miniatura i mikrologia literacka*, t. 1, red. A. Nawarecki, Katowice 2000.
- Nie przeczytane. Studia o twórczości Andrzeja Falkiewicza*, red. J. Borowiec, T. Mizerkiewicz, Wrocław 2014.
- Nieukerken A. van, *Norwid, Heine, Gautier i początki modernizmu*, „*Litteraria Copernicana*” 2015, nr 2.
- Niewiadomski A., *Poezja niezrozumiała, czyli o nadzwyczaj trwałym nieporozumieniu krytycznym*, „*Teksty Drugie*” 2004, nr 4.
- Niżyńska J., *Królestwo małoznaczącości. Miron Białoszewski a trauma, codzienność i „queer”*, tłum. z ang. A. Pokojska, Kraków 2018.
- Nowa krytyka. Antologia*, red. H. Krzeczkowski, Warszawa 1983.
- Nycz R., *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Toruń 2013.
- Nycz R., *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001.
- Nycz R., *Literatura nowoczesna: cztery dyskursy (tezy)*, „*Teksty Drugie*” 2002, nr 4.
- Nycz R., *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność*, Warszawa 2012.
- Nycz R., *Sylwy współczesne*, Kraków 1996.
- Nycz R., *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, „*Teksty Drugie*” 1994, nr 2.
- Nycz R., *W stronę innowacyjnej humanistyki polonistycznej. Tekst jako laboratorium. Tradycje, hipotezy, propozycje*, „*Teksty Drugie*” 2013, nr 1–2.
- Nycz R., *Wynajdywanie porządku. Karola Irzykowskiego koncepcje krytyki i literatury*, „*Pamiętnik Literacki*” 1992, z. 2.
- Okopień K., *Podmiot, czyli podrzutek*, „*Teksty Drugie*” 1991, nr 3.
- Okopień-Sławińska A., *Semantyka „ja” literackiego. („Ja” tekstowe wobec „ja” twórcy)*, w: eadem, *Semantyka wypowiedzi poetyckiej*, Wrocław 1985.
- Orska J., *Awangarda jest potrzebna jak powietrze*, w: *Awangarda jest rewolucyjna albo nie ma jej wcale*, red. J. Orska, A. Sosnowski, Poznań 2019.
- Orska J., *Jak działa wiersz? O składni zdania awangardowego*, „*Forum Poetyki*” 2017, nr 10.
- Orska J., *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989–2006*, Kraków 2006.



- Orska J., *Nauka chodzenia. O tekstach programowych późnej awangardy*, w: *Nauka chodzenia. Teksty programowe późnej awangardy*, t. 1, red. W. Browarny, P. Mackiewicz, J. Orska, Kraków 2018.
- Orska J., *Wstęp. Poezja nowoczesna... czyli co właściwie? Autonomia doświadczenia i doświadczenie autonomii*, w: eadem, *Performatywy. Składnia/retoryka, gatunki i programy poetyckiego konstruktywizmu*, Kraków 2019.
- Orska J., *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*, Kraków 2004.
- Parkes A., *Poetry*, w: *A Companion to Modernist Literature and Culture*, eds. D. Bradshaw, K. J. H. Dettmar, Oxford 2006.
- Pawelec D., „Kim jesteś Ty?” *Z problemów poetyki adresata lirycznego*, w: idem, *Świat jako Ty. Poezja polska wobec adresata w drugiej połowie XX wieku*, Katowice 2003.
- Pawelec D., *Między dyskrecją a dyspersją. Oblicza końca poezji lingwistycznej*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2006, nr 13.
- Pawelec D., *Wirsza wielokrotnie*, Mikołów 2013.
- Paźniewski W., *Lingwiści przyłapani na gorącym uczynku, czyli czy można zbawić świat za pomocą słowników?*, „Poezja” 1974, nr 12.
- Peiper T., *Metafora terażniejszości*, w: idem, *Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski, Wrocław 1979.
- Perloff M., *Epilogue: Modernism Now*, w: *A Companion to Modernist Literature and Culture*, ed. D. Bradshaw, K. J. H. Dettmar, Oxford 2006.
- Perloff M., *Modernizm XXI wieku. „Nowe” poetyki*, tłum. K. Bartczak, T. Cieślak-Sokołowski, Kraków 2012.
- Perloff M., *Poezja po L=A=N=G=U=A=G=E. Innowacja jako źródło cierpień (teoretycznych)*, tłum. M. Werbanowska, „Literatura na Świecie” 2010, nr 11–12.
- Perloff M., *Pound/Stevens: czyja era? (dwadzieścia lat później)*, tłum. T. Pióro, „Literatura na Świecie” 2000, nr 12.
- Perloff M., *Unoriginal Genius. Poetry by Other Means in the New Century*, Chicago 2010.
- Perloff M., *Zróźnicowane czytanie*, tłum. T. Cieślak-Sokołowski, „Wielogłos” 2011, nr 1.
- Pismo chmur. Studia i szkice o poezji Ryszarda Krynickiego*, red. P. Próchniak, Kraków 2014.
- Płéć awangardy*, red. A. Kałuża, M. Baron-Milian, K. Szopa, Katowice 2019.
- Popiel M., *Artysta awangardowy – między arcyłudzkiem a nieludzkiem. Próba estetyki antropologicznej*, „Teksty Drugie” 2011, nr 6.
- Popiel M., *Świat artysty. Modernistyczne estetyki tworzenia*, Kraków 2018.



- Próba rekonstrukcji. Szkice o twórczości Tadeusza Różewicza*, red. T. Kunz, J. Orska, Kraków 2014.
- Rajewska E., *Domysł portretu. O twórczości oryginalnej i przekładowej Ludmiły Marjańskiej*, Kraków 2016.
- Rajewska E., *Stanisław Barańczak – poeta i tłumacz*, Poznań 2007.
- Ricoeur P., *Proces metaforyczny jako poznanie, wyobrażanie i odczuwanie*, tłum. G. Cendrowska, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 2.
- Rozsak J., *Cali z oka – Paul Celan, Tymoteusz Karpowicz*, w: eadem, *Południk spotkania. Paul Celan w polskiej poezji powojennej*, Poznań 2009.
- Rypson P., *Książki i strony. Polska książka awangardowa i artystyczna w XX wieku*, Warszawa 2000.
- Rzeczy do nazwania. Wokół Kornhausera*, red. A. Gleń, J. Kornhauser, Kraków 2016.
- Sadowski W., *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, Kraków 2004.
- Samsel K., *Norwid – Conrad. Epika w perspektywie modernizmu*, Warszawa 2015.
- Sarna P., *Przypisy do nicości. Poezja Zbigniewa Bieńkowskiego*, posł. M. Głowiński, Mikołów 2010.
- Sawicki S., *Norwid – od strony prawników*, „Teksty Drugie” 2001, nr 6.
- Sendyka R., *Od kultury „ja” do kultury „siebie”. O zwrotnych formach w projektach tożsamościowych*, Kraków 2015.
- Siwiec M., *Sytuacja Baudelaire’a – sytuacja Norwida. Paralele nowoczesności*, Kraków 2021.
- Skibski K., *Lingwizm w poezji współczesnej jako kategoria odbiorcza*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Językoznawcza” 2009, nr 15.
- Skrendo A., *Poezja lingwistyczna jako projekt epistemologiczny*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2006, nr 13.
- Skrendo A., *Poezja modernizmu. Interpretacje*, Kraków 2005.
- Skrendo A., *Sygnatura Tadeusza Różewicza. Dwie interpretacje ze wstępem i postscriptum*, w: *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, red. E. Balcerzan, W. Bolecki, Warszawa 2000.
- Skwarczyńska S., *Niedostrzeżony problem podstawowy genologii*, w: *Problemy teorii literatury*, t. 2, red. H. Markiewicz, Wrocław 1976.
- Sławek T., *Między literami. Szkice o poezji konkretnej*, Wrocław 1989.
- Słownik terminów literackich*, red. M. Głowiński et al., Wrocław 1998.
- Sobieraj S., *Laboratorium awangardy. O twórczości literackiej Tytusa Czyżewskiego*, Siedlce 2009.
- Sobolczyk P., *Dyskursywizowanie Białoszewskiego*, t. 1–2, Gdańsk 2013–2014.
- Solski Z. W., *Fiszki Tadeusza Różewicza. Technika kompozycji w dramacie i poezji*, Opole 2011.

- Sontag S., *Przeciw interpretacji*, w: eadem, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, tłum. D. Żukowski, A. Skucińska, M. Pasicka, Kraków 2012.
- Sosnowski A., *Apel poległych. O poezji naiwnej i sentymentalnej*, „Kresy” 1993, nr 16.
- Sosnowski A., *O pojęciu awangardy*, w: *Awangarda jest rewolucyjna albo nie ma jej wcale*, red. J. Orska, A. Sosnowski, Poznań 2019.
- Stankowska A., *Kształt wyobraźni. Z dziejów sporu o „wizję” i „równanie”*, Kraków 1998.
- Steiner G., *Poezja myślenia. Od starożytnych Greków do Celana*, tłum. B. Baran, Warszawa 2016.
- Steiner G., *Zerwany kontrakt*, tłum. O. Kubińska, Warszawa 1994.
- Stoff A., *Ja, autor. O funkcjach sygnatur w literaturze współczesnej*, w: *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*, red. D. Śnieżka, Warszawa 1996.
- Suszek E., *Poeta w laboratorium. O stylizacji i wyobraźni naukowej w liryce współczesnej*, w: *Literatura i obiekt/yw(izm)*, red. B. Gutkowska, A. Nęcka, Katowice 2014.
- Szczęśna E., *Cyfrowa semiopoetyka*, Warszawa 2018.
- Szklowski W., *Sztuka jako chwyt*, tłum. R. Łużny, w: *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 2, cz. 3, red. S. Skwarczyńska, Kraków 1986.
- Szklowski W., *Wskrzieszenie słowa*, tłum. F. Siedlecki, w: *Rosyjska szkoła stylistyki*, red. M. R. Mayenowa, Z. Saloni, Warszawa 1970.
- Śliwiński P., *Paradoksy idiomu. Glosa, „Wielogłos”* 2013, nr 3.
- Śniecikowska B., *Haiku po polsku. Genologia w perspektywie transkulturowej*, Toruń 2016.
- Śniecikowska B., *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939*, Kraków 2005.
- Śniedziwski P., *Mallarmé – Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce*, Poznań 2008.
- Śniedziwski P., *Rzut kości Mallarmégo – od oralnej metafory milczenia do piśmiennej metafory bieli*, „Teksty Drugie” 2010, nr 1–2.
- Świeściak A., *Fikcja awangardy?*, „Teksty Drugie” 2015, nr 6.
- Świeściak A., *Między autonomią a zaangażowaniem*, w: eadem, *Współczynnik sztuki. Polska poezja awangardowa i postawangardowa między autonomią a zaangażowaniem*, Kraków 2019.
- Świrek A., *W kręgu współczesnej poezji lingwistycznej*, Zielona Góra 1985.
- Tabaszewska J., *Nieoryginalna ariergarda. Koncepcja Marjorie Perloff jako próba diagnozy stanu współczesnej poezji*, „Teksty Drugie” 2012, nr 3.
- Tabaszewska J., *Poetyki pamięci. Współczesna poezja wobec tradycji i pamięci*, Warszawa 2016.

- Tekst-tura. Wokół nowych form tekstu literackiego i tekstu jako dzieła sztuki*, red. M. Dawidek-Gryglicka, Kraków 2005.
- Teorie awangardy. Antologia tekstów*, red. I. Boruszkowska, M. Kmieciak, J. Kornhauser, Kraków 2020.
- The Boundaries of Literary Archive*, eds. C. Smith, L. Stead, Abingdon 2013.
- Tkaczyk K., *W poszukiwaniu nowego języka. Rzecz o włoskich futurystach, rosyjskich kubofuturystach i niemieckich dadaistach*, „Studia Germanica Gedanensia” 2008, nr 17.
- Todorov T., *O pochodzeniu gatunków*, tłum. A. Labuda, „Pamiętnik Literacki” 1979, nr 3.
- Tokarz B., *Poetyka Nowej Fali*, Katowice 1990.
- Toporow W. N., *O jedności poety i tekstu*, tłum. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 4.
- Tritt J., *Oka-leczenia (światłem). O „Świetlistym” Andrzeja Falkiewicza, w: Nie przeczytane. Studia o twórczości Andrzeja Falkiewicza*, red. J. Borowiec, T. Mizerkiewicz, Wrocław 2014.
- Ulicka D., *Archiwum i „archiwum”*, „Teksty Drugie” 2017, nr 4.
- Ulicka D., *Przestrzenie teorii*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2017, nr 11.
- Ulicka D., *Zwrot archiwalny (jak „ja” go widzę)*, „Teksty Drugie” 2010, nr 1–2.
- Umerle T., *„Świetliste”: Andrzej Falkiewicz o (nie)widzeniu*, w: *Nie przeczytane. Studia o twórczości Andrzeja Falkiewicza*, red. J. Borowiec, T. Mizerkiewicz, Wrocław 2014.
- Ward G., *Language Poetry and the American Avant-garde* (BAAS Pamphlets in American Studies, Vol. 25), Keele–Staffordshire 1993.
- Waśkiewicz A., *Formy obecności „nieobecnego pokolenia”*. *Grupy literackie młodych 1960–1970*, „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 4.
- Ważyk A., *Dziwna historia awangardy*, Warszawa 1976.
- Wellek R., *Termin i pojęcie symbolizmu w literaturze światowej*, w: idem, *Pojęcia i problemy*, tłum. A. Jaraczewski, Warszawa 1979.
- Whitworth M. H., *The Physical Sciences*, w: *A Companion to Modernist Literature and Culture*, eds. D. Bradshaw, K. J. H. Dettmar, Oxford 2006.
- Winięcka E., *Czytanie jako działanie, dzieło jako zdarzenie. Czy możliwa jest poetyka literatury interaktywnej?*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2017, nr 30.
- Winięcka E., *Inność, którą trzeba chronić. O empatii zbudowanej na dystansie*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2010, nr 17.
- Winięcka E., *Nierozstrzygalność – drugie imię dekonstrukcji?*, „Przestrzenie Teorii” 2003, nr 2, s. 119–127.

- Winięcka E., *O sylleptyczności tekstu literackiego*, „Pamiętnik Literacki” 2004, z. 4.
- Winięcka E., *Poszerzanie pola literackiego. Studia o literackości w internecie*, Kraków 2020.
- Wollaenger M., *Introduction*, w: *The Oxford Handbook of Global Modernisms*, eds. M. Wollaenger, M. Eatough, Oxford 2013.
- Wołk M., *Autointertekstualność i pierwsza osoba*, „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 3.
- Wołk M., *Sygnatury ukryte: Rudnicki, Strykowski, Brandys*, w: *Oblicza Narcyza. Obecność autora w dziele*, red. M. Cieśla-Korytowska, I. Puchalska, M. Siwiec, Kraków 2008.
- Wróbel Ł., „Hylé” i „noesis”, w: idem, „Hylé” i „noesis”. *Trzy międzywojenne koncepcje literatury stosowanej*, Toruń 2013.
- Wyka K., *Modernizm polski*, Kraków 1968.
- Wyka K., *Pochwała niejasności Norwida*, w: idem, *Cyprian Norwid. Studia, artykuły, recenzje*, Kraków 1989.
- Wyka K., *Pokolenia literackie*, Kraków 1977.
- Zamiast manifestu – po raz wtóry*, „Kontrasty” 1969, nr 4.
- Zawadzki A., *Autor. Podmiot literacki*, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006.
- Zeidler-Janiszewska A., *Perspektywy performatywizmu*, „Teksty Drugie” 2007, nr 5.

### Literatura pomocnicza

- Adorno T. W., *Podsumowanie rozważań na temat przemysłu kulturowego*, tłum. K. Krzemień-Ojak, w: idem, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, red. K. Sauerland, Warszawa 1990.
- Ambers Aglow: *An Anthology of Polish Women's Poetry*, comp., transl. and with a critical introd. R. Grol Austin 1996.
- Andrzej Heidrich – *twórca polskich banknotów*, wywiad T. Torańska, red. A. Marnic, Z. Musiał, Warszawa 2011.
- Arendt H., *O rewolucji*, tłum. M. Godyń, Warszawa 2003.
- Barańczak S., *Plakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził*, w: idem, *Wiersze zebrane*, Kraków 2006.
- Barańczak S., *Using and Abusing Norwid. Modern Polish Poetry in Search of a Tradition*, w: *Cyprian Norwid (1821–1883): Poet, Thinker, Craftsman*, eds. B. Mazur, G. Gömöri, London 1988.

- Białoszewski M., *Autoportret odczuwany*, w: idem, *Utwory zebrane*, t. 1: *Obroty rzeczy, Rachunek zachciankowy, Mylne wzruszenia, Było i było*, Warszawa 1987.
- Bieńkowski Z., *Kilka słów o sensie*, „*Twórczość*” 1961, nr 8.
- Błoński J., *Wstęp*, w: R. Barthes, *Mit i znak. Eseje*, tłum. i wstęp J. Błoński, Warszawa 1970.
- Borges J. L., *Alef*, tłum. Z. Chądzyńska, A. Sobol-Jurczykowski, Warszawa 1972.
- Borges J. L., *Biblioteka Babel*, tłum. A. Sobol-Jurczykowski, w: idem, *Fikcje*, Warszawa 1972.
- Borges J. L., *Kula Pascala*, „*Teksty*” 1976, nr 2.
- Brauchitsch B. von, *Mała historia fotografii*, tłum. J. Koźbial, B. Tarnas, Warszawa 2004.
- Brod M., *Tycho de Brahe*, tłum. W. Hulewicz, Poznań 1922.
- Burek T., *Nieczyste formy Różewicza*, „*Twórczość*” 1974, nr 7.
- Cassirer E., *Esej o człowieku. Wprowadzenie do filozofii ludzkiej kultury*, Warszawa 2017.
- Curie Labouisse E., *Madame Curie. A Biography*, transl. V. Sheean, New York 1937.
- Czabanowska-Wróbel A., *Odnalezione mapy. Miłosz – Zagajewski – Różyci*, „*Ruch Literacki*” 2011, nr 3.
- Czabanowska-Wróbel A., *Złotnik i śpiewak – dwie metafory poety*, w: eadem, *Złotnik i śpiewak. Poezja Leopolda Staffa i Bolesława Leśmiana w kręgu modernizmu*, Kraków 2009, s. 13–28.
- Czartoryska U., *O słowach i obrazach*, „*Projekt*” 1983, nr 1.
- Czerniawski A., *Heraklit i poeci; Nota tłumacza*, w: Heraklit, *Zdania*, tłum. i posłowie A. Czerniawski, Gdańsk 2005.
- Dawidek-Gryglicka M., *Historia tekstu wizualnego. Polska po 1967 roku*, Kraków–Wrocław 2012.
- Dróżdź S., *pojęciokształty, poezja konkretna = conceptiforms, concrete poetry 1967–2003*, red. A. Przywara, Warszawa 2014.
- Dróżdź S., *Klepsydra*, oprac. P. Rypson, Warszawa 1990.
- Duda R., *Lwowska szkoła matematyczna*, Wrocław 2014.
- Dziamski G., *Sztuka wysoka i niska*, „*Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu*” 2017, nr 23.
- Eco U., *Szaleństwo katalogowania*, tłum. T. Kwiecień, Poznań 2009.
- Eliot T. S., *The Waste Land; Ziemia jałowa*, tłum. C. Miłosz, w: idem, *Wybór poezji*, wybór K. Boczkowski, W. Rulewicz, wstęp W. Rulewicz, tłum. K. Boczkowski et al., Wrocław 1989.

- Eliot T. S., *Tradycja i talent indywidualny*, tłum. H. Pręczkowska, w: idem, *Szkice literackie*, red. W. Chwalewik, tłum. H. Pręczkowska, M. Żurowski, W. Chwalewik, Warszawa 1963.
- Fajfer Z., *Liberatura, czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009*, red. K. Bazarnik, Kraków 2010.
- Falkiewicz A., *Być może. Być – w stu trzydziestu czterech odsłonach*, Gdańsk 2002.
- Falkiewicz A., *Cztery szkice*, Wrocław 2014.
- Falkiewicz A., *Fragmenty o polskiej literaturze*, Warszawa 1982.
- Falkiewicz A., *Istnienie i metafora*, Wrocław 1996.
- Falkiewicz A., *Ledwie mrok*, Wrocław 1998.
- Falkiewicz A., *Polski kosmos. 10 esejów przy Gombrowiczu*, Warszawa 1996.
- Falkiewicz A., *Światliste*, Wrocław 2011.
- Falkiewicz A., *Ta chwila*, Wrocław 2014.
- Falkiewicz A., *Takim ściegiem*, Wrocław 1991.
- Falkiewicz A., *Teatr, społeczeństwo*, Wrocław 1980.
- Felberg-Sendecka K., *Wyobraźnia anachroniczna: bezczas i bezkres wizjenera*, w: *Nauka chodzenia. Teksty programowe późnej awangardy*, t. 2, red. W. Browarny, P. Mackiewicz, J. Orska, Kraków 2019.
- Filipowicz A., *Sztuka mięsa. Somatyczne oblicza poezji*, Gdańsk 2013.
- Foucault M., *Sobąpisanie*, tłum. M. P. Markowski, w: idem, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, oprac. T. Komendant, Warszawa 1999.
- Gadamer H.-G., *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. B. Baran, Warszawa 2013.
- Gada! Zabić? *Pa(n)tologia neolingwizmu*, red. M. Cyranowicz, P. Koziół, Warszawa 2005.
- Gide A., *Dziennik, wybór*, tłum. i objaśn. J. Guze, Warszawa 1992.
- Ginsberg A., *Williams w świecie przedmiotów*, tłum. K. Dąbrowska, „Literatura na Świecie” 2009, nr 1–2.
- Głowiński M., *Białoszewskiego gatunki codzienne*, w: idem, *Narracje literackie i nieliterackie*, Kraków 1997.
- Głowiński M., *Ciemne alegorie Norwida*, „Pamiętnik Literacki” 1984, nr 3.
- Goczał E., *Wyjścia. Awangardyzacja jako asumpt do kanonizacji (kazus Różewicza-poety)*, „Er(r)go. Teoria–Literatura–Kultura” 2017, nr 2.
- Grądział-Wójcik J., „*Gry gatunkowe*” na przykładzie poezji Witolda Wirpisy, w: *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2000.
- Gribbin J., *Skąd się wziął kot Schrödingera: geniusz z Wiednia i kwantowa rewolucja*, tłum. S. Szymański, Warszawa 2014.
- Guillen M., *Five Equations that Changed the World: The Power and Poetry of Mathematics*, New York 1995.

- Gutorow J., *Dlaczego poezja Nowej Fali jest poezją nowoczesną?*, w: idem, *Niepodległość głosu. Szkice o poezji polskiej po 1968 roku*, Kraków 2003.
- Gutorow J., *O poezji niezrozumiałej*, „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 35.
- Hawking S., *Teoria wszystkiego. Powstanie i losy wszechświata*, tłum. P. Amsterdamski, Poznań 2003.
- Heidegger M., *Budować, mieszkać, myśleć*, w: idem, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, tłum. K. Michalski et al., Warszawa 1977.
- Heidegger M., *Cóż po poecie?*, tłum. K. Wolicki, w: idem, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, Warszawa 1977.
- Heidegger M., *Hölderlin i istota poezji*, w: *Teoria badań literackich za granicą*, t. 2, cz. 2, wybór i wstęp S. Skwarczyńska, Kraków 1981.
- Heidegger M., *O istocie podstawy*, tłum. J. Margański, w: *Od Husserla do Levinasa. Wybór tekstów z ontologii fenomenologicznej*, red. W. Stróżewski, Kraków 1987.
- Heidegger M., *Vom Wesen des Grundes*, w: idem, *Wegmarken*, Hrsg. F.-W. von Hermann, Frankfurt am Main 2004.
- Heidegger M., *Wiersz*, w: *Sztuka interpretacji w ostatnim półwieczu*, tłum. S. Lisiecka, w: *Sztuka interpretacji w ostatnim półwieczu*, t. 3, wybór i oprac. H. Markiewicz, współudział T. Walas, Kraków 2011.
- Heraklit, *Zdania*, tłum. i posłowie A. Czerniawski, Gdańsk 2005.
- Herbert Z., *Hermes, pies i gwiazda*, w: idem, *Wiersze wybrane*, Kraków 2011.
- Herbert Z., Miłosz C., *Korespondencja*, red. B. Toruńczyk, Warszawa 2006.
- Historia astronomii*, red. M. Hoskin, tłum. J. Włodarczyk, Warszawa 2007.
- Hoły-Łuczaj M., *Heideggerowski Zwrot: jedność bycia i nieantropocentryczna filozofia człowieka*, „Acta Universitas Lodziensis. Folia Philosophica” 2013, nr 26.
- Huizinga J., „*Homo ludens*”. *Zabawa jako źródło kultury*, tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1985.
- Internetowa encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/>.
- Irzykowski K., *Niezrozumialcy*, w: idem, *Czyn i słowo*, Kraków 1980.
- Jakimowicz E., Miranowicz A., *Stefan Banach. Niezwykłe życie i genialna matematyka*, Kraków 2009.
- Janowski P., *Kenoza. W teologii katolickiej. W teologii protestanckiej*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 8, red. F. Gryglewicz, R. Łukaszyk, Z. Sułowski, Lublin 2000.
- Januszkiewicz M., *Martin Heidegger i fenomenologiczno-hermeneutyczne pojęcie dyskursu*, „Porównania” 2017, nr 2.
- Katalog rękopisów akcesyjnych*, <http://bazy.oss.wroc.pl/rkp/pub/szukaj.php> (dostęp: 29.04.2022).



- Kil A., Małczyński J., Wolska D., *Ku laboratorium humanistycznemu*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1.
- Klee P., *O sztuce nowoczesnej*, w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, red. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1969.
- Kmieciak M., *Oblicza miejsca. Topiczne i atopiczne wyobrażenia przestrzeni w poezji Juliana Przybosa*, Kraków 2013.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 2001.
- Kopczyński K., *Próba interpretacji wiersza „Ciemność”*, „Studia Norwidiana” 1987–88, nr 5–6.
- Koschany R., *Przypadek i „filozoficzne samobójstwo” – Stéphane Mallarmé*, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2006, nr 1.
- Król Z., *Powrót do świata. Dzieje uwagi w filozofii i literaturze XX wieku*, Warszawa 2013.
- Kruczonych A., *Nowe drogi słowa [almanach]*, „Troje” 1914.
- Kwiatkowska A., *Przyboś a Kochanowski*, „Podteksty” 2007, nr 3, <http://podteksty.amu.edu.pl/podteksty/?action=dynamic&nr=10&dzial=5&id=237> (dostęp: 29.04.2022).
- Kwiatkowski J., *Wstęp*, w: M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Wybór poezji*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998.
- Latoś H., *Anaglif*, w: idem, *100 słów o fotografii*, Warszawa 1976.
- Latour B., *Dajcie mi laboratorium a poruszę świat*, tłum. K. Abriszewski, Ł. Afeltowicz, „Teksty Drugie” 2009, nr 1–2.
- Lekowska D., *Sploty: ziemia i poezja, czyli o przyrodzie w twórczości młodych poetek. Honek – Kulbacka – Buliżańska*, w: *Formy (nie)obecności. Szkice o współczesnej poezji kobiet*, red. J. Grądział-Wójcik, A. Kwiatkowska, E. Sołtyś-Lewandowska, Kraków 2018.
- Leksykon złotych myśli*, wybór K. Nowak, Warszawa 1998.
- Lektion der Stille. Neue polnische Lyrik*, Hrsg. K. Dedecius, München 1959.
- Lessing G. E., *Laokoon, czyli O granicach malarstwa i poezji*, tłum. H. Zymon-Dębicki, oprac. M. Mencfel, Kraków 2012.
- Leśmian B., *Rok nieistnienia; Topielec; Trzy róże; Zwiewność*, w: idem, *Poezje wybrane*, red. J. Trznadel, Wrocław 1991.
- Leśmian B., *Z rozmyślań o poezji*, w: idem, *Szkice literackie*, Warszawa 1959.
- Lubecki M., *Kwestia języka w filozofii Martina Heideggera*, „Argument” 2013, nr 2.
- MacLeish A., *Ars Poetica*, w: idem, *Collected Poems 1917–1952*, Boston 1985.
- Maliszewski K., *By poistnieć... Notatki na marginesie wiersza Leśmiana*, „Pracownia” 2003 nr 32.
- Mallarmé S., *Krzyś wiersza*, w: idem, *Wybór poezji*, tłum. E. D. Żółkiewska, Warszawa 1980.



- Mallarmé S., *Rzut kośćmi nigdy nie znieśie przypadku*, tłum. T. Różycki, Kraków 2005.
- Mann T., *Czarodziejska góra*, tłum. J. Kramsztyk, Warszawa 2008.
- Marciniak H., *Tadeusza Różewicza architektonika doświadczenia*, „Wielogłos” 2007, nr 2.
- Matuszewska M., „*Druga strona słów*” – archiwum literackie Krystyny Miłobędzkiej i Andrzeja Falkiewicza w Ossolineum, 20.06.2013, <https://gazetawroclawska.pl/druga-strona-slow-archiwum-literackie-krystyny-milobedzkiej-i-andrzeja-falkiewicza-w-ossolineum/ar/925455> (dostęp: 13.11.2019).
- Milton J., *Paradise Lost*, ed. M. Y. Hughes, New York 1962.
- Milton J., *Raj utracony*, tłum. M. Słomczyński, Kraków 1974.
- Miłosz C., *Przeciw poezji niezrozumiałej; Postscriptum*, „Teksty Drugie” 1990, nr 5.
- Miłosz C., *Ojciec objaśnia; W mojej ojczyźnie*, w: idem, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2018.
- Mrówka K., *Heraklit. Fragmenty. Nowy przekład i komentarz*, Warszawa 2004.
- Mueller J., *Somnambóle fantomowe*, Kraków 2003.
- Musil R., *Człowiek matematyczny*, w: idem, *Człowiek matematyczny i inne eseje*, tłum. J. S. Buras, Warszawa 1995.
- Müller H., *Strażnik bierze swój grzebień. O odchodzeniu i odcięciu*, tłum. A. Kożuch, Kraków 2010.
- Nawarecki A., *Paraferalia. O rzeczach i marzeniach*, Katowice 2014.
- Norwid C., *Ciemność; Vade-mecum; Za wstęp (ogólniki)*, w: idem, *Vade-mecum*, oprac. J. Fert, Wrocław 1990.
- Norwid C., *Fortepian Szopena*, w: idem, *Pisma wszystkie*, t. 2, red. J. W. Gomulicki, Warszawa 1972.
- Norwid C., *Jasność i ciemność*, w: idem, *Pisma wszystkie*, t. 6, red. J. W. Gomulicki, Warszawa 1971.
- Norwid C., *List do Bronisława Zaleskiego z 1867 roku*, w: idem, *Pisma wybrane*, t. 5: *Listy*, red. J. W. Gomulicki, Warszawa 1968.
- Norwid C., *Rzecz o wolności słowa*, w: idem, *Pisma wszystkie*, t. 3, red. J. W. Gomulicki, Warszawa 1971.
- Obraz i wir. Antologia anglo-amerykańskiego imagizmu*, tłum. i oprac. L. Engelking, A. Szuba, Warszawa 2016.
- Olga Tokarczuk powołuje fundację we Wrocławiu. Siedzibą willa Karpowiczów*, <https://www.wroclaw.pl/olga-tokarczuk-fundacja-wroclaw> (dostęp: 20.02.2022).
- Paralaksa*, w: *Fizyka. Słownik encyklopedyczny*, red. R. Cach, Wrocław 1999.

- Pawlikowska-Jasnorzewska M., *Seans szyb; Profil Białej Damy*, w: eadem, *Wybór poezji*, oprac. i wstęp J. Kwiatkowski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998.
- Peiper T., *Nowe usta; Poeci bez idei poetyckiej; Rozbijanie tworzydeł*, w: idem, *Tędy. Nowe usta*, red. T. Podoska, Kraków 1972.
- Peiper T., *Wyjazd niedzielny*, w: idem, *Pisma wybrane*, red. S. Jaworski, Wrocław 1979.
- Perloff M., *The Dance of the Intellect. Studies in the Poetry of the Pound Tradition*, Evanston 1996.
- Pękała T., *Awangarda i ariergarda: filozofia sztuki nowoczesnej*, Lublin 2000.
- Perloff M., „Nadać kształt”: *Williams i wizualizacja poezji*, tłum. M. Wiśniewski, „Literatura na Świecie” 2009, nr 1–2.
- Podsiadło J., *Daj mi tam, gdzie mogę dobiec*, „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 24.
- Poetyka i matematyka*, red. M. R. Mayenowa, Warszawa 1965.
- Poulet G., *Metamorfozy koła*, tłum. D. Eska, w: idem, *Metamorfozy czasu. Szkice krytyczne*, wybór J. Błoński, M. Głowiński, przedmowa J. Błoński, Warszawa 1977.
- Pound E., *Duch romański*, tłum. L. Engelking, Warszawa 1999.
- Pound E., *Make It New. Essays*, London 1934.
- Pound E., *Sztuka maszyny i inne pisma*, wybór, wstęp i oprac. M. L. Ardizzone, tłum. E. Mikina, Warszawa 2003.
- Pound E., *The Spirit of Romance: An Attempt to Define Somewhat the Charm of the Pre-Renaissance Literature of Latin Europe*, Dent 1910.
- Przymuszała B., *Szukanie dotyku. Problematyka ciała w polskiej poezji współczesnej*, Kraków 2006.
- Przyboś J., *Granice poezji*, w: idem, *Linia i gwar*, t. 2, Kraków 1959.
- Przyboś J., *Mój Leśmian*, w: *Poeci żywiolu. Sergiusz Jesienin i Bolesław Leśmian*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1926, nr 7.
- Przyboś J., *Noc powrotna; Nowa róża*, w: idem, *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*, wstęp i oprac. E. Balcerzan, A. Legeżyńska, Wrocław 1989.
- Przyboś J., *O metaforze, „Twórczość”* 1959, nr 3.
- Przyboś J., *Próba całości*, Warszawa 1961.
- Przyboś J., *Więcej o manifest*, w: idem, *Więcej o manifest*, Warszawa 1962.
- Przyboś J., *Zapiski bez daty*, Warszawa 1970.
- Rabizo-Birek M., *Metamorfozy róży. Krzysztofa Kamila Baczyńskiego przypowieść o historii*, „Literaturoznawstwo” 2010, nr 1.
- Read H., *Histoire de la peinture moderne*, trad. Y. Rivière, Paris 1960.
- Reale G., *Myśl starożytna*, tłum. E. I. Zieliński, Lublin 2003.

- Reichenbach H., *Elementy logiki formalnej (fragmenty)*, w: *Logika i język. Studia z semiotyki logicznej*, wybór, tłum. i wstęp J. Pelc, Warszawa 1967.
- Rilke R. M., *Listy do młodego poety*, tłum. J. Nowotniak, Warszawa 2010.
- Różewicz T., *Lament*, w: idem, *Niepokój. Wybór wierszy z lat 1944–1984*, Warszawa 1995.
- Różewicz T., *Notatki o Norwidzie*, „Pomosty” 2001–2002, t. 6–7.
- Rosenblum N., *Pierwszy sprzęt fotograficzny*, w: eadem, *Historia fotografii światowej*, tłum. I. Batur, Bielsko-Biała 2005.
- Różewicz T., *Poezja nie zawsze...*, w: idem, *Poezja*, t. 3, Wrocław 2006.
- Różewicz T., *Posłowie*, w: idem, *Niepokój*, Warszawa 2000.
- Różycki T., *Dwanaście stacji. Poemat*, Kraków 2004.
- Rygielska M., *Przyboś czyta Norwida*, Katowice 2012.
- Rypson P., *Nie gęsi. Polskie projektowanie graficzne 1949–1949*, Kraków 2011.
- Rzońca W., O „ciemności” Norwida, „Przegląd Humanistyczny” 1992, nr 3.
- Rzońca W., *Premodernizm Norwida – na tle symbolizmu literackiego drugiej połowy XIX wieku*, Warszawa 2013.
- Sandauer A., *Julian Przyboś*, „Nowa róża”, w: *Czytamy wiersze*, red. J. Maciejewski, Warszawa 1973.
- Sandauer A., *Poezja rupieci*, w: S. Burkot, *Miron Białoszewski*, Warszawa 1992.
- Sandauer A., *Samobójstwo Mitrydatesa. Eseje*, Warszawa 1968.
- Schlegel F., *O niezrozumiałości*, tłum. J. Ekier, w: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, oprac. T. Namowicz, Wrocław 2000.
- Schulz B., *Mityzacja rzeczywistości*, w: idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1998.
- Słownik języka polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl/> (dostęp: 25.02.2019); na podstawie *Słownika 100 tysięcy potrzebnych słów*, red. J. Bralczyk, Warszawa 2005.
- Sobota D. R., *Źródła i inspiracje Heideggerowskiego pytania o bycie*, t. 1: *Neokantyzm i fenomenologia*, Bydgoszcz 2012.
- Sokal A., Bricmont J., *Modne bzdury. O nadużywaniu pojęć z zakresu nauk ścisłych przez postmodernistycznych intelektualistów*, tłum. P. Amsterdamski, Warszawa 2004.
- Soszyński J., *Głosa biblijna jako problem badawczy*, „Studia Źródłoznawcze” 2017, t. 55.
- Spojna niespojność. O teatrze, krytyku i pisarzu oraz metaforze jako narzędziu stwórczym z Andrzejem Falkiewiczem rozmawia Jarosław Borowiec*, „Tygodnik Powszechny” 2005, nr 4, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/spojna-niespojnosc-126573> (dostęp: 7.06.2020).

- Staff L., *Ars poetica*, w: idem, *Wybór poezji*, wybór i wstęp M. Jastrun, Wrocław-Warszawa-Kraków 1985.
- Stala M., *Oddech obłoków*, „Tygodnik Powszechny” 1997, nr 48.
- Stephan H., *Wprowadzenie*, w: *Życie w przekładzie*, red. H. Stephan, Kraków 2001.
- Stern A., Wat A., *Prymitywiści do narodów świata i do Polski*, w: *Antologia polskiego futuryzmu i nowej sztuki*, wstęp Z. Jarosiński, oprac. H. Zaworska, Wrocław 1978.
- Stewart I., *Czy Bóg gra w kości? Nowa matematyka chaosu*, tłum. M. Tempczyk, W. Komar, Warszawa 2001.
- Strzeмиński W., *Druk funkcjonalny*, w: idem, *Pisma*, oprac. i wstęp Z. Baranowicz, Wrocław 1975.
- Szynkiewicz M., *Teorie ostateczne w naukach przyrodniczych. Studium metodologiczne*, Poznań 2009.
- Tańczuk R., *Kolekcjonowanie jako doświadczenie haptyczne. Refleksje teoretyczne*, „Zbiór Wiadomości do Antropologii Muzealnej” 2015, nr 2.
- Thoreau H. D., *Walden, czyli życie w lesie*, tłum. i oprac. H. Cieplińska, Poznań 1999.
- Three Slavic Poets. Joseph Brodsky, Tymoteusz Karpowicz, Djordje Nikolić*, ed. J. Rezek, Chicago 1975.
- Tomala S., „Nowa róża”, w: *Juliana Przyboscia najmniej słów. Analizy i interpretacje*, red. S. Makowski, Warszawa 1991.
- Trznadel J., *Wstęp*, w: B. Leśmian, *Szkice literackie*, Warszawa 1959.
- Waszkiewicz J., *Korzenie greckiej geometrii. Studium socjokulturowych warunkowań genezy matematyki*, Wrocław 1998.
- Wat A., *Dziennik bez samogłosek*, red. K. Pietrych, Warszawa 2001.
- Weyl H., *Symetria*, tłum. S. Kulczycki, Warszawa 1960.
- Wittgenstein L., *Dociekania filozoficzne*, tłum. i oprac. B. Wolniewicz, Warszawa 2005.
- Wittgenstein L., *Tractatus logico-philosophicus*, tłum. B. Wolniewicz, Warszawa 1970.
- Wolniewicz B., *O traktacie*, w: L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, tłum. B. Wolniewicz, Warszawa 1970.
- Woźniak C., *Myślenie poezji*, w: idem, *Martina Heideggera myślenie sztuki*, Kraków 2014.
- Wróbel S., *Galaktyki, biblioteki, popioły. Kartografia literatury monstrialnej*, Kraków 2001.
- Zagajewski A., *Jechać do Lwowa i inne wiersze*, Londyn 1985.

## Nota bibliograficzna

Niektóre rozdziały książki lub ich fragmenty w swych pierwotnych wariantach ukazały się w czasopismach lub monografiach wieloautorskich.

- Górniak-Prasnal K., *Archiwa „in statu nascendi”*. Tymoteusz Karpowicz i Krystyna Miłobędzka – wstęp do badań nad procesem twórczym, „Wielogłos” 2021, nr 4, s. 37–59.
- Górniak-Prasnal K., *Eksperyment wizualny jako strategia nawiązywania relacji z odbiorcą w tekście awangardowym. Poezja Tymoteusza Karpowicza i Krystyny Miłobędzkiej*, w: *Materialność i sensualność tekstu*, red. J. Bedyniak, Warszawa 2018, s. 203–218.
- Górniak-Prasnal K., *Incomprehensibility as an Artistic Strategy in the Poetry of Tymoteusz Karpowicz and Krystyna Miłobędzka*, w: *Understanding Misunderstanding*, Vol. 2: *Artistic Practices*, eds. T. Brzostowska-Tereszkiewicz, M. Rembowska-Pluciennik, B. Śniecikowska, Warszawa 2019, s. 181–206.
- Górniak K., *Oryginalność pomyślana na nowo. Koncepcja ariergardy Marjorie Perloff*, w: *Literatura – Kultura – Lektura. Dzisiejsze spojrzenie na teorie i praktyki badań literackich i kulturowych*, red. M. Błaszowska, M. Kuster, I. Pisarek, Kraków 2015, s. 15–30.
- Górniak-Prasnal K., *Rzeczy, które się do nas zbliżają. „Anaglify” Krystyny Miłobędzkiej*, „Wielogłos” 2017, nr 2, s. 53–67.
- Górniak-Prasnal K., *„Spróbuj zbudować dom ze słów”. Figura domu w poezji Krystyny Miłobędzkiej*, w: *Literackie wizerunki przestrzeni domowych*, red. M. Błaszowska et al., Kraków 2017, s. 7–19.



SUMMARY

**“Opening the Universe”:  
Polish post-war poetic avant-garde:  
Tymoteusz Karpowicz and Krystyna Miłobędzka**

The aim of the presented monograph is to present the results of an innovative way of reading the poetry by Tymoteusz Karpowicz (1921–2005) and Krystyna Miłobędzka (1932–), which involves relational reading, i.e. one in which those two post-war projects of poetic avant-garde illuminate and provide context to each other. The Author’s thesis is that Karpowicz’s and Miłobędzka’s works reflect a long-standing metaliterary dialogue that has so far received insufficient attention from scholars, which would allow to cast doubt on the notion that their poetry is hermetic. Relational reading makes it possible to observe the commonality of attitudes and convergences in the visions of Karpowicz’s and Miłobędzka’s poetry, to justify proposals for the historical-literary positioning of the two poetries, and to see each of these projects from a broader perspective. This kind of reading aimed at taking a closer look at the inspirations shared by the poets, at the traces of their careful mutual reading of each other’s texts, as well as at the many years of discussion about poetry, about the author’s philosophy of creation and about being a poet. The subject of literary analyses presented in the monograph are selected poetic compositions from various periods of literary activity, as well as texts which have so far not been published and analyzed on a broader scale – typescripts and manuscripts from the archives of Manuscripts Department of the Ossolineum.

The book is an extended analysis of the strategies, techniques and poetic ideas of the two authors, while at the same time providing insight into the history of the biographical links between them and the nature of the relationship that binds the two poetic projects together. It is a wide-ranging study of the postwar poetic avant-garde in Poland – its traditions, assumptions, and practices. Seen in this context, Karpowicz’s and Miłobędzka’s works turn out to be highly original proposals that are to some extent representative of more general trends in postwar literature. The book discusses and characterizes two partly related but significantly different

projects of avant-garde poetry that take place not only in the sphere of the text but also in real life, which is why they are referred to here as linguistic-existential projects. The authenticity of the poetic vision is rooted in the direct experience of the poet, who is aware that the sphere of creation is inseparable from the sphere of being. This, in turn, has a definite influence on the nature of the relationship established with the reader.

Discussions about the scope of historical literary categories used in this monograph give way here to careful analyses of poetic works that are open to extra-textual contexts. Karpowicz's and Miłobędzka's works are consistently described in this study as examples of postwar avant-garde poetry, but important points of reference are concepts such as neo-avant-garde, ariergarde, or modernism. As far as the methodology is concerned, the key factors were those identified by native scholars and Anglo-American critics (Marjorie Perloff, Gerald L. Bruns, Jerome McGann, Joseph Hillis Miller). In view of the vast amount of poetic material by both authors, an arbitrary selection of texts for analysis has been made here – especially those that seem particularly important as manifestations of poetic concepts have been read. The interpretation of the poetic works, aimed at the confrontation of two related creative visions, is accompanied by a reflection on the programmatic statements and texts in the nature of a personal document, which provide auxiliary research material, completing the broadly outlined image of both projects. Because of the focus on poetic works and the adoption of a relational model of reading, an interpretation of Karpowicz's and Miłobędzka's dramatic works has been omitted that would deserve a separate dissertation, perhaps also from a relational perspective. In fact, the poetic works of both avant-gardists demand an impossible reading, one that encompasses entire books of poetry and stages of creativity but is at the same time micrological and multifaceted with respect to a single text. The strategy of alternating perspectives (more or less open or closed, holistic or minimalist) may prove to be one way out of this paradox.

The analyses and interpretations of literary texts presented in this dissertation are presented against the backdrop of the concept of "impossible poetry" described by Tymoteusz Karpowicz, whose postulates seem to be close to those of Krystyna Miłobędzka as well. This is a kind of poetry that seeks new forms of expression, affirms movement and change, and tests the possibilities of language. It can be defined as transgressive poetry because its goal is to attempt to transcend the conventions of expression and the limits of expressivity accepted by a given interpretive community. The poetry of the impossible, as presented by Karpowicz and Miłobędzka, is grounded in a particular tradition of Polish premodern and modern



poetry, which is supported by such authors as Cyprian Norwid, Bolesław Leśmian, and Julian Przyboś. This is the practice of writing understood as an epistemological experiment and adventure, and at stake is the invention of a language that attempts to reconcile the cognitive and existential aporias faced by the poet of the postmodern era. The poetry of both postwar avant-gardists rejects static and unambiguousness, choosing instead to move irregularly between the realm of the microscopic view of reality and the macroscopic, holistic perspective. Attempts not so much to reconcile, but to poetically observe the coexistence and cooperation of these two areas are among the more important issues in the work of both authors. From this perspective, a single lyric can be seen as part of a larger literary project, that is, a corpus of poetic and non-poetic texts which form a constellation of sometimes self-intertextually related works.

The main motif in the reading of Karpowicz's and Miłobędzka's poetry is the title gesture of opening, which appears in the works and statements of both authors. Opening and openness are important motifs in Karpowicz's and Miłobędzka's poetry, and various gestures of opening can be observed, especially when the poet or poetess decides to expand the field of possibilities for lyrical expression – to make experimental shifts in the poetics of the text, its visual and material layer, and to expand poetic language into areas that poetic tradition has not necessarily found interesting. On the other hand, the attitude of openness on the part of the recipient means readiness for communicative misunderstanding, but also for a new reading experience.

The first part, devoted to theoretical issues, serves to define the assumptions of the dissertation and to present the methodology and theoretical background. The first chapter presents the state of research on Karpowicz's and Miłobędzka's work, as well as considerations by scholars of contemporary poetry from the circles of modernism, the avant-garde and the neo-avant-garde that are relevant to the dissertation's objectives. The second chapter aims at presenting the key contexts (historical-literary, philosophical, cultural) and prepares the Reader for the reading of poetic texts by means of essays, letters and conversations between the two writers.

The second, main part of the dissertation contains analyses and interpretations of selected poetic works by Karpowicz and Miłobędzka. Each of the subsections deals with a particular aspect of these authors' work, and the subsections have been grouped into broader thematic blocks. In this way, the two poetic languages and both concepts of poetry, when read in combination, enter into dialogue with each other and expose their originality. The aim of this part is to indicate the reading effects of various programmatic procedures of rendering poetic language unclassifiable

and hermetic. The third chapter discusses the issues of representation, the possibilities and limitations of evoking the world through poetry and the utopian idea of creating a holistic language capable of expressing the whole of human experience. The fourth chapter shows the various strategies of expression related to the material, visual, and performative dimensions of the poetry of the postwar avant-garde – it discusses the authorial genres of Karpowicz and Miłobędzka, the poet's creative role as a book designer or “researcher” in a linguistic laboratory, as well as the typographic layer of their poetry books. In the fifth chapter the issue of autcreative and autobiographical strategies is addressed, which makes it possible to speak of the creation of a sylleptic subject in both projects – a changeable, aporetic subject, functioning at the intersection of the textual layer and existential concrete. It also discusses the problems of the poetics of reception concerning the scope of reading activity and the effects of reading experiments undertaken by the poet. The third part serves as a summary of the most important problems, presents conclusions resulting from the analyses conducted and indicates further possible interpretative perspectives for the poetry of Karpowicz and Miłobędzka.

The metaphor of opening has been strongly emphasized throughout the dissertation, not only linking the chapters devoted to the interpretation of texts, but also patronizing the adopted research method. The Author's intention was to show that two poetic idioms, usually considered as hermetic, have a chance to open themselves to the reader by exposing their common ground, biographical connections and textual dialogue conducted by both authors. Karpowicz's and Miłobędzka's avant-garde poetry projects, which should be interpreted taking into account archival materials, are projects open to the future, and adopting a relational perspective may bring many interpretative benefits that are difficult to obtain when reading only the work by one of these figures.

## Indeks osób

### A

Abriszewski Krzysztof 252  
Adorno Theodor 373  
Afeltowicz Łukasz 252  
Agamben Giorgio 38  
Aleksiun Jan Jaromir 294–295, 298  
Alighieri Dante 362, 377  
Amsterdamski Piotr 120, 122  
Andzelm Waldemar 297  
Antoniuk Mateusz 252, 334, 435  
Apollinaire Guillaume 356  
Ardizzone Maria Luisa 42  
Arendt Hannah 61  
Artaud Antonin 107  
Arystarcha 127  
Arystoteles 43  
Ashbery John 429

### B

Bachtin Michaił 268  
Balbus Stanisław 150  
Balcerzan Edward 49, 78, 82, 88–  
–90, 93–94, 97–99, 115, 139,  
150, 157, 160, 206–207, 220–  
–222, 225–227, 253, 256, 293,  
305, 323, 327, 331, 346–347,  
370–372, 374–375, 390–391,  
406–307  
Banach Stefan 125–126  
Baniecka Elżbieta 32  
Baran Bogdan 132, 372  
Baran Marcin 365, 380

Baranowicz Zofia 300  
Barańczak Stanisław 18, 23, 47, 79,  
85, 88, 90–91, 94, 134, 144,  
148, 169, 366, 395, 406, 411,  
423–424  
Baron-Milian Marta 86  
Bartczak Kacper 30  
Barthes Roland 32, 193–194, 359, 376  
Bartos Ewa 164  
Bashō Matsuo 165, 408  
Batorowicz-Wołowiec Katarzyna 350  
Baturó Inez 240  
Baudelaire Charles 41, 423  
Baudrillard Jean 176  
Bauman Zygmunt 46, 60–61, 176, 253  
Bedyniak Jarosław 288  
Beethoven Ludvig van 235  
Bem Paweł 252  
Benjamin Walter 22, 41, 57  
Berdyszak Jan 297  
Bereś Stanisław 120, 165, 336  
Bergson Henri 41, 133, 136, 139, 185  
Berkeley George 180–181, 356  
Bernstein Charles 57–58, 69  
Berry Ralph M. 135  
Białacka Edyta 296, 298  
Białoszewski Miron 19–20, 22–23,  
38, 80–81, 87–88, 90, 92, 98–  
–99, 101, 108, 130, 143–145,  
149, 153, 159, 161, 187, 191,  
222, 322, 360, 383, 411–412,  
423, 425–426

- Biasi Pierre-Marc de 252  
 Bienert Ryszard 298  
 Bienczyk Marek 16, 411  
 Bienkowski Zbigniew 15, 88, 90–  
   –91, 138, 141, 150, 168, 194,  
   256, 262, 423–424  
 Bilczewski Tomasz 253, 435  
 Bloom Harold 46  
 Błaszowska Marta 367  
 Błażewicz Olgierd 245  
 Błoński Jan 72, 98–100, 136, 148,  
   193, 422  
 Boczkowski Krzysztof 186  
 Bogalecki Piotr 19, 23–24, 77–79,  
   82, 114, 169, 204, 233, 255,  
   257, 264, 309, 348, 352, 366,  
   371, 395, 401, 411, 420, 423,  
   432, 435  
 Bolecki Włodzimierz 32–39, 41–  
   –42, 47, 222, 289, 331, 347  
 Bolter Jay David 420  
 Bonawentura, święty 72  
 Borges Jorge Luis 72, 161, 266, 352,  
   362–363  
 Bornstein George 268–269, 288  
 Borowiec Jarosław 19, 24, 85, 103,  
   129, 138, 178, 236, 263, 274,  
   299, 422, 427, 430, 435  
 Borowski Mateusz 47, 159  
 Boruszkowska Iwona 35  
 Brach-Czaina Jolanta 172  
 Bradshaw David 42  
 Brahe Tycho de 398–399  
 Brandys Kazimierz 221  
 Brauchitsch Boris von 240  
 Braun Kazimierz 147, 262  
 Bricmont Jean 120  
 Brod Max 398  
 Browarny Wojciech 35, 45, 48, 51,  
   53, 161, 338, 366, 423  
 Brown Robert Carlton 69  
 Bruns Gerard 57, 64–68, 72–73, 76,  
   87, 254, 433  
 Brzeziński Jan 349, 362  
 Brzostowska-Tereszkiewicz Tamara  
   368  
 Buczkowski Leopold 143  
 Bukowiec Paweł 29, 222, 435  
 Buliżańska Martyna 426  
 Buras Jacek Stanisław 124  
 Burek Tomasz 222  
 Bursa Andrzej 80  
 Burska Lidia 47, 82  
 Burszta Artur 293, 296  
 Burzyńska Anna 26, 300, 377  
 Bürger Peter 47–48
- C**
- Cach Ryszard 232  
 Całek Anita 104  
 Carnap Rudolf 127  
 Carroll Lewis 143  
 Cazalis Henri 258  
 Celan Paul 20, 132, 175, 429–430  
 Cendrowska Grażyna 250  
 Chlebnikow Wielimir 199, 202  
 Chądzyńska Zofia 363  
 Chmielowski Janusz 341  
 Chwalewik Witold 367  
 Ciepłńska Halina 208  
 Cieślak-Sokołowski Tomasz 28, 30–  
   –31, 47, 60, 62, 75, 88, 90, 97,  
   222, 423–425  
 Conrad Joseph 422  
 Crane Stephen 69  
 Cudak Romuald 220  
 Cuddon John Anthony 387  
 Cummings e.e. 49, 430  
 Curie Eve 130

Cybulski Łukasz 68, 252, 268, 290,  
334–335  
Cyranowicz Maria 90, 424  
Czabanowska-Wróbel Anna 267,  
338, 435  
Czarniecki Stefan 117  
Czartoryska Urszula 49, 301–302  
Czechowicz Józef 38  
Czekanowicz Anna 375  
Czermińska Małgorzata 32, 284, 360  
Czerniawski Adam 131–132  
Czerwiński Marcin 229, 376  
Czwordon Paulina 237  
Czyżak Aleksandra 330  
Czyżewski Tytus 253, 414

**D**

Dalasiński Tomasz 323  
Daniuś Sara 42  
Dante zob. Alighieri Dante  
Dauksza Agnieszka 253, 325  
Davidson Donald 176  
Dawidek-Gryglicka Małgorzata  
300, 311, 420  
Dąbrowski Mieczysław 431  
Delaperrière Maria 36, 49, 92, 144,  
347  
Derrida Jacques 74, 282, 285–286,  
322, 352, 377  
Dettmar Kevin J. H. 42  
Dickinson Emily 20, 69, 143, 430  
Domańska Ewa 415  
Dorman Jan 27, 101, 383  
Drewnowski Tadeusz 45, 52, 77, 87,  
98–99  
Drózdź Stanisław 52, 92, 312, 314  
Drzewucki Janusz 237, 297  
Duda Roman 126  
Dybczak Krzysztof 246  
Dybel Paweł 225

Dyczek Ernest 92, 94  
Dziadek Adam 36, 289, 353  
Dziamski Grzegorz 52

**E**

Eatough Matt 30  
Eco Umberto 112, 132, 173–174,  
352, 407  
Einstein Albert 42, 119, 122–123, 127  
Eklezjastes 209  
Elin Mila 86  
Eliot Thomas Stearns 34, 42, 44, 46,  
58, 60, 186, 279, 320, 367, 373  
Engelking Leszek 131  
Engle Paul 147  
Eska Donata 72  
Eyck Jan van 333  
Eysteinnsson Ástráður 48–49

**F**

Fajfer Zenon 311, 315  
Falkiewicz Andrzej 14, 24, 27–28,  
39, 83–84, 101–107, 118–120,  
123–125, 127, 158, 165, 174,  
178, 182, 256–257, 259, 264,  
269, 271–272, 280, 292–293,  
305, 326–327, 347–348, 352,  
359, 375, 395, 407, 415, 419,  
422, 425, 431–432  
Falkiewicz Wojciech (Wojtek) 360  
Faryno Jerzy 268  
Fazan Jarosław 355  
Feliksiak Elżbieta 37  
Fert Józef 161  
Fibonacci 290  
Fiedorczyk Julia 426  
Finlay Ian Hamilton 309  
Fiut Aleksander 46  
Flaubert Gustave 66  
Foks Darek 424

- Foster Hal 47–48, 51, 158–159  
 Foucault Michel 32, 104, 277, 321, 334  
 Frajlich Anna 147  
 Freud Sigmund 41, 196, 282  
 Friedrich Hugo 37, 369
- G**
- Gadamer Hans Georg 372  
 Gajda Stanisław 138  
 Gałczyński Konstanty Ildefons 365  
 Gałuszka Jadwiga 112, 174  
 Gautier Théophile 41, 422  
 Gawliński Stanisław 62  
 Gazda Grzegorz 49, 58, 199  
 Genette Gérard 58–59, 221, 304  
 Get-Stankiewicz Eugeniusz 293  
 Giza-Stępień Joanna 192, 330–331  
 Glatzel Ilona 138  
 Gleń Adrian 131, 135, 137, 423  
 Glissant Édouard 14  
 Głowiński Michał 29, 72, 110, 136, 139, 152, 190, 196–197, 221–222, 370, 372–373, 423  
 Goczał Ewa 62  
 Godlewski Grzegorz 60  
 Godyń Mieczysław 61  
 Goldsmith Kenneth 58  
 Górniak Karolina 20, 122, 126, 180, 230, 429, 432  
 Górniak-Prasnal Karolina 215, 245, 288, 367–368, 430  
 Gödel Kurt 42  
 Gömöri György 148  
 Góngora y Argote Luis de 132  
 Grabczyńska Magdalena 430  
 Grabowski Artur 29, 140, 222, 351  
 Graham Jorie 429  
 Grądziel Joanna 258, 266, 307  
 Grądziel-Wójcik Joanna 28–29, 46, 86, 134, 222, 237, 273, 312, 323, 355, 360, 364, 366, 422, 423  
 Gribbin John 128  
 Grochowiak Stanisław 28, 80, 148  
 Grol Regina 428  
 Gryglewicz Feliks 178  
 Guillen Michael 119  
 Gumbrecht Hans Ulrich 29  
 Gutkowska Barbara 222  
 Gutorow Jacek 21–22, 24, 46, 78, 86–87, 130, 163, 179, 192, 228, 233, 237, 240, 266, 277, 308–309, 329, 343, 369, 371, 377, 380–382, 385, 406–408, 424, 426, 429
- H**
- Hallam Elizabeth 60  
 Harasymowicz Jerzy 80  
 Hartwig Julia 46  
 Hawking Stephen 122  
 Hebbel Fryderyk 370  
 Hefajstos 228  
 Heidegger Martin 66–67, 108, 110–111, 113, 125–126, 132, 134–137, 139, 142–143, 179–180, 233, 361, 364, 409, 433  
 Heidrich Andrzej 290, 293  
 Heine Heinrich 422  
 Heisenberg Werner 42  
 Hejinian Lyn 58  
 Heraklit 131–134, 136, 138–139, 142–143, 259, 378  
 Herbert Zbigniew 20, 45, 80, 146, 426–427  
 Hermes 65, 72  
 Hermann Friedrich-Wilhelm von 126  
 Hetman Grzegorz 87, 382

Higgins Dick 300  
 Hoffman Daniel 42  
 Hoffmann Krzysztof 45, 273, 330,  
 395–396, 413  
 Hoły-Luczaj Magdalena 135  
 Homer 196  
 Honek Urszula 426  
 Hopkins Gerard Manley 429  
 Hoskin Michael 232  
 Howarth Peter 373  
 Howe Susan 57–58, 69  
 Hölderlin Friedrich 132, 135, 137,  
 179  
 Huizinga Johan 207, 246  
 Hulewicz Witold 398  
 Hurnikowa Elżbieta 138  
 Husserl Edmund 126  
 Huyssen Andreas 38–39, 61

**I**

Ingarden Roman 311, 387  
 Ingold Tim 60  
 Irzykowski Karol 324, 370  
 Iser Wolfgang 114, 370

**J**

Jakimowicz Emilia 126  
 Jakobson Roman 250  
 Jameson Frederic 47  
 Jan od Krzyża, święty 179, 283  
 Janowski Paweł 178, 395  
 Januskiewicz Michał 110  
 Jarema Maria 86  
 Jarniewicz Jerzy 314  
 Jarosiński Zbigniew 289  
 Jarzębski Jerzy 46, 200, 246  
 Jarzyna Anita 244, 315, 354, 358–  
 359, 382  
 Jastrun Mieczysław 148, 215  
 Jauss Hans Robert 372

Jawłowska Aldona 47  
 Jaworski Marcin 277, 432  
 Jaworski Stanisław 42, 88, 334  
 Jeremiasz 304–307  
 Jesienin Sergiusz 152  
 Jezus Chrystus 147, 303  
 Jochemczyk Mariusz 229  
 Jokiel Irena 138  
 Joyce James 43, 159, 328, 429

**K**

Kaczorowska Monika 423  
 Kaiser Krzysztof 340  
 Kalin Arkadiusz 221–222  
 Kaliszewski Wojciech 304, 408  
 Kałuża Anna 46, 86–87, 128, 152,  
 207, 225, 242, 296, 309, 329–  
 331, 348, 358  
 Kamińska Anna 249  
 Kant Immanuel 38, 50, 123  
 Kantor Tadeusz 18, 141  
 Karasek Krzysztof 292  
 Karpowicz Maria (Maryla) 327  
 Kenner Hugh 46  
 Kielkowski Lucjan 92, 94  
 Kierc Bogusław 78, 83, 93–94, 375,  
 406, 428  
 Kil Aleksandra 252  
 Kita-Huber Jadwiga 47  
 Kłosiński Michał 164  
 Kmiecik Michalina 33, 35, 38, 49–  
 50, 159, 250  
 Kobro Katarzyna 86  
 Koschany Rafał 130, 135  
 Kokoszka Magdalena 18, 133, 136,  
 138, 141–142, 162, 189, 195,  
 202–203, 221, 224, 228, 230,  
 233, 254, 289, 292, 293, 326–  
 327, 331, 361–363, 390, 429  
 Komar Włodzimierz 123

- Komendant Tadeusz 32, 277  
 Kopec Zbigniew 81  
 Kornhauser Jakub 35, 38, 45, 413, 423  
 Kornhauser Julian 423–424  
 Koźbiał Jan 240  
 Kożuch Artur 247  
 Kos Jerzy Bogdan 279  
 Kot Karolina 193  
 Kot Małgorzata 270–271, 279  
 Kozaczewski Jakub 423  
 Kozioł Paweł 424  
 Kozioł Urszula 19, 80, 423  
 Klee Paul 108, 405, 431  
 Kluba Agnieszka 22–23, 90, 198, 237, 376–377  
 Kluszczyński Ryszard Waldemar 49, 97  
 Krajewska Anna 175  
 Kramsztyk Józef 121  
 Krasoń Katarzyna 18, 20, 81, 138, 150  
 Krauss Rosalind Epstein 59, 191  
 Kremer Aleksandra 92–93, 270, 289–290, 309, 312–315  
 Krenz Joanna 309  
 Król Zofia 426  
 Kruczonych Aleksiej 199, 202  
 Krynicki Ryszard 47, 90–91, 349, 411, 423–424  
 Krzyżagórski Klemens 349  
 Krzeczkowski Henryk 26  
 Kubińska Olga 131  
 Kuczyńska-Koschany Katarzyna 135, 236, 360, 429  
 Kujawinski Frank 63, 85, 131, 136–137, 139, 147, 194–195, 201, 204, 224, 232–233, 329, 338–339, 350, 353, 375, 406–407, 428–429  
 Kula Agata 165, 172  
 Kula-Przyboś Danuta 290–291  
 Kulczycki Stefan 121  
 Kunda Bogusław Sławomir 94  
 Kunstmann Heinrich 79, 108, 353  
 Kunz Tomasz 220, 269, 324, 372, 423  
 Kurecka Maria 207  
 Kurpisz Mieczysław 139  
 Kuziak Michał 423  
 Kuźma Erazm 150–151, 347, 376  
 Kwiatek Filip 252  
 Kwiatkowska Agnieszka 86, 422
- L**
- Labuda Alberta 220  
 Lalewicz Janusz 372  
 Lam Andrzej 98  
 Larek Michał 327  
 Latawiec Bogusława 28, 133, 140, 160  
 Latoś Henryk 187, 240  
 Latour Bruno 252–253  
 Legeżyńska Anna 80–82, 115, 134, 151–153, 157, 173–174, 284, 330–331, 365–366, 407–408, 412, 426  
 Lekowska Daria 426  
 Lessing Gotthold Ephraim 315–316  
 Leśmian Bolesław 6, 13, 15–16, 18, 20, 22–23, 34, 38, 55, 80, 83, 86, 96, 101, 108–109, 115, 118, 134–144, 149, 152, 161, 178, 184–185, 190, 195–196, 200–203, 206, 226, 267, 277, 320, 360, 362–363, 375, 383, 391, 406, 410–413, 425, 429  
 Levinas Emmanuel 126  
 Ligęza Wojciech 171, 245, 430  
 Linneusz Karol 128  
 Lipski Jan Józef 138



- Lipszyc Jarosław 90, 424  
Lisiecka Sława 135, 409  
Loebl Bogdan 279  
Lubecki Marcin 135  
Lubelska Magdalena 32  
Ludwiński Jerzy 141  
Lyotard Jean-François 16, 50–51,  
54, 411
- Ł**
- Łapiński Zdzisław 152  
Łebkowska Anna 32  
Łotman Jurij 158, 396  
Łoziński Jerzy 131  
Łukasiewicz Jacek 84, 127, 141,  
160–161, 227, 263, 328, 355,  
376  
Łukaszyk Romuald 178  
Łużny Ryszard 70, 198
- M**
- McCaffery Steve 58  
McGann Jerome 57, 64, 68–73, 76,  
268, 289–290, 334, 397, 419–  
420  
Mackiewicz Paweł 35, 40, 161, 265,  
327, 338, 349, 363  
Mahler Gustav 235, 430  
Majerski Paweł 103, 225, 292, 435  
Majewski Tomasz 38, 47, 61  
Malczewski Marcin 128–129, 131,  
297, 329, 333, 348–349, 395,  
408, 425, 430  
Maliszewski Aleksander 336  
Maliszewski Karol 85, 192, 205,  
237, 410, 425  
Mallarmé Stéphane 34, 41, 43, 67,  
72, 130, 132, 149, 159, 161,  
258, 260, 287–288, 269, 308,  
369, 422, 429  
Małczyński Bartosz 15, 18–19, 120,  
124, 127, 131, 133, 136, 138–  
139, 147, 180, 220, 223–224,  
229–230, 232, 234–235, 270–  
271, 275, 289, 291–292, 328,  
335–336, 352, 369, 395, 421,  
430–432, 436  
Małczyński Jacek 252  
Man Paul de 231  
Mann Tomasz 121  
Marciniak Hanna 267  
Marcinkiewicz Paweł 76  
Marecki Piotr 420  
Margański Janusz 126  
Markiewicz Henryk 58, 135, 221,  
311, 409  
Markowski Marcin 299  
Markowski Michał Paweł 13, 26,  
32, 37, 39–41, 65, 98, 138, 175,  
277, 324, 377, 410, 431  
Marnic Antonina 290  
Martuszevska Anna 246  
Maruszczyk Andrij 297  
Marx William 60  
Maryl Maciej 420  
Matisse Henri 180–181  
Matuszevska Małgorzata 280  
Matuszewski Ryszard 89  
Mayenowa Maria Renata 42, 97, 198  
Mazur Bolesław 148  
Mazur Elżbieta 423  
Michalczuk Joanna 28  
Michalski Krzysztof 132, 180, 361,  
409  
Michałowski Piotr 220–221  
Mickiewicz Adam 211, 260  
Migasiński Jacek 54  
Mikina Ewa 42  
Mikołaj z Kuzy 72  
Mikołajczak Małgorzata 423

- Mikulski Tadeusz 275  
 Mikurda Jakub 18, 232  
 Milecki Aleksander 58, 221  
 Miller Joseph Hillis 57, 73–76, 234, 346  
 Milton John 69  
 Miłosz Czesław 45–46, 98–100, 118, 146, 153, 159, 186, 209, 312, 338, 371, 426–427  
 Miranowicz Adam 126  
 Miró Joan 108, 431  
 Misiak Iwona 423  
 Mistrz Eckhart 72  
 Mitrydates 43, 266, 323  
 Mizerkiewicz Tomasz 24, 253  
 Momot Leszek A. 92  
 Morawski Stefan 52  
 Morris William 64, 69, 71  
 Możejko Edward 36  
 Mrówka Kazimierz 131  
 Mueller Joanna 142, 147, 201–202, 233, 323, 352, 356–357, 377, 422, 424, 426  
 Müller Herta 247  
 Musiał Zofia 290  
 Musil Robert 124
- N**
- Nalewajk Żaneta 61  
 Namowicz Tadeusz 411  
 Nasiłowska Anna 99, 431  
 Nawarecki Aleksander 31  
 Nawrocka Ewa 32  
 Nęcka Agnieszka 222  
 Nietzsche Friedrich 41, 95  
 Nieukerken Arent van 422  
 Niewiadomski Andrzej 371  
 Niżyńska Joanna 423  
 Norwid Cyprian 6, 16, 18, 33, 54–55, 69, 71, 79–80, 86, 96, 99, 118, 138, 140, 146–150, 161, 175, 210, 229, 258, 267, 275, 328, 347, 351, 369, 379, 411, 413–414, 422–423, 431
- Nowacka Beata 195  
 Nowak Krzysztof 180  
 Nowicka McLees Bożena 279, 351, 357  
 Nycz Ryszard 29, 32, 34, 36–38, 41, 48, 120, 138, 144, 175, 191, 220, 252–253, 320–321, 325, 370  
 Nyczek Tadeusz 173, 237, 366
- O**
- Obrębowska-Piasecka Ewa 204  
 Okopień Krzysztof 319  
 Okopień-Sławińska Aleksandra 249, 346  
 Olszański Grzegorz 340  
 Opacki Ireneusz 222  
 Orliński Marcin 128, 134  
 Orska Joanna 35–36, 40, 44–48, 51–53, 86, 102, 106–107, 109, 111, 114–115, 137, 153, 161, 247, 273, 309, 371, 382–383, 415, 420, 422–424, 426, 431  
 Ostaszewska Danuta 220  
 Ostrowska Joanna 134  
 Owidiusz 134
- P**
- Paluch Łukasz 299  
 Parkes Adam 46  
 Pascal Blaise 72  
 Pawelec Dariusz 46, 96, 168, 340, 372, 423  
 Pawlikowska-Jasnorzewska Maria 365  
 Paźniewski Włodzimierz 89

- Peiper Tadeusz 22, 38, 88, 150, 172,  
225–226, 289, 355, 370, 410  
Pelc Jerzy 317  
Perloff Marjorie 28, 30, 37, 43–44,  
46, 48, 57–63, 75–76, 313  
Pessoa Fernando 426  
Pękala Teresa 60  
Picasso Pablo 314  
Piaget Jean 22, 108  
Pilch Jerzy 254, 429  
Pindar 132  
Piotrowiak Miłosz 229  
Pióro Tadeusz 46, 424  
Pitagoras 125, 127, 336  
Planck Max 42  
Plath Sylvia 20, 430  
Pluta Jerzy 92, 121  
Płaza Maciej 47  
Podoska Teresa 289, 410  
Podsiadło Jacek 371  
Popiel Magdalena 324, 326  
Poprawa Adam 86, 164, 237, 241–  
–242, 315  
Poucel Jean-Jacques 59  
Poulet Georges 72  
Pound Ezra 20, 22, 34, 42–43, 46,  
130–131, 159, 180, 279, 313, 429  
Próchniak Paweł 423  
Prussak Jan 68, 290, 419  
Prussak Maria 252  
Przyboś Julian 6, 16, 18, 20, 22, 34,  
38, 55, 80, 84, 86, 88, 98–100,  
108, 111, 114–115, 118, 121,  
133, 136–137, 139, 150–153,  
157, 160, 170, 197–198, 200,  
203, 250, 252, 263, 290–291,  
316, 320, 345, 406, 414  
Przymuszała Beata 343  
Przywara Andrzej 314  
Pustkowski Henryk 355
- R**  
Rajewska Ewa 423  
Rakoczy Marta 60  
Read Herbert 180  
Regiewicz Adam 122, 230  
Reichenbach Hans 317  
Rembowska-Pluciennik Magdalena  
368  
Rezek John 428  
Ricoeur Paul 68, 249–250  
Riffaterre Michel 322  
Rilke Rainer Maria 20, 118, 201, 429  
Rimbaud Jean Arthur 41, 256  
Rivière Yves 180  
Romański Przemysław 83–84, 161  
Rosenblum Naomi 240  
Rosiek Stanisław 375  
Roszak Joanna 17–19, 82, 84, 102,  
123, 133, 141, 147, 150–151,  
162, 175, 233–234, 258–259,  
308–309, 315, 335–336, 347,  
349, 354–355, 378, 391, 406,  
411, 422, 424, 429–432  
Różewicz Tadeusz 24, 38, 46, 52,  
62, 80, 87, 98–99, 145–146,  
179, 191, 199, 222, 245, 267,  
276, 298, 306, 324, 331, 359,  
412, 414, 423, 427  
Różycki Tomasz 287, 338  
Rulewicz Wanda 186  
Rybak Magdalena 263  
Rymkiewicz Jarosław Marek 28, 46  
Rypson Piotr 289, 300–301, 312,  
315–316  
Rzońca Wiesław 369, 422
- S**  
Sadowski Witold 290  
Saloni Zofia 97, 198  
Samsel Karol 422

- Sandauer Artur 43, 266, 323  
 Sarna Paweł 423  
 Sartre Jean Paul 372  
 Sawicki Ryszard 133, 161–162, 216, 362  
 Schlegel Friedrich 19, 411  
 Schrödinger Erwin 128  
 Schulz Bruno 13, 43, 143, 200, 410  
 Schusterman Richard 353  
 Seklucjan Jan 388  
 Sendeckie Marcin 96, 144, 381, 411, 424  
 Sendyka Roma 319  
 Shallcross Bożena 334  
 Sheean Vincent 130  
 Siedlecki Franciszek 97, 198  
 Sienkiewicz Barbara 45, 151, 157, 413  
 Siewior Kinga 38  
 Silliman Ron 69  
 Siwczyk Krzysztof 83–84  
 Siwec Magdalena 423, 435  
 Siwor Dorota 62  
 Skibski Krzysztof 89–90, 95, 372  
 Skłodowska-Curie Maria 129  
 Skrendo Andrzej 13, 36–37, 94–95, 98, 160, 231, 266–267, 331, 425  
 Skurtys Jakub 422, 426–428  
 Skutnik Tadeusz 328, 375  
 Skwara Marta 208  
 Skwarczyńska Stefania 70, 135, 198, 221  
 Sławek Tadeusz 314  
 Sławiński Janusz 78, 87–88, 98, 136, 153, 373  
 Słowacki Juliusz 149  
 Smaga Agnieszka 283, 432  
 Smith Carrie 252  
 Smulski Janusz 138  
 Sobesto Joanna 269  
 Sobieraj Sławomir 253  
 Sobol-Jurczykowski Andrzej 266, 363  
 Sobolczyk Piotr 78, 99, 237, 423  
 Sobolewska Anna 138  
 Sobolewska Justyna 342  
 Sobota Daniel Roland 135  
 Sokal Alan 120  
 Solski Zbigniew Władysław 276  
 Sołtys-Lewandowska Edyta 86, 272, 422  
 Sommer Piotr 424  
 Sontag Susan 72  
 Sosnowski Andrzej 18, 44, 46, 96, 179, 380, 424–425, 427  
 Soszyński Jacek 276  
 Spivak Gayatri Chakravorty 74  
 Spychalski Mirosław 83, 99, 117, 144, 276, 336, 427  
 Srokowski Stanisław 94  
 Stabryła Stanisław 133, 432  
 Stachura Luiza 24, 254  
 Staff Leopold 215, 267  
 Stala Marian 78, 99, 328, 406, 424–425  
 Stankowska Agata 98, 145  
 Stead Lisa 252  
 Stein Gertrude 49, 69  
 Steiner George 131–132  
 Stendhal (właśc. Marie-Henri Beyle) 234  
 Stephan Halina 63, 195, 350  
 Stern Anatol 289, 414  
 Sterna-Wachowiak Sergiusz 132, 188, 216–217  
 Stevens Wallace 42, 46, 73, 234  
 Stewart Ian 123  
 Stokłosa Aleksandra 427  
 Stolarczyk Jan 19, 83–84, 147, 225, 229, 231–232, 235, 256, 262,

270, 279, 281, 302, 338, 345,  
349, 351, 354, 432–433, 436  
Stróżewski Władysław 126  
Strzemiński Władysław 153, 300–  
–301, 303

Styczeń Jerzy 92, 94

Sugiera Małgorzata 47, 159, 191

Sułkowska-Bierezin Ewa 429

Sułowski Zygmunt 178

Suszek Ewelina 19, 134, 164, 175,  
222–223, 256, 272, 283, 374,  
396, 430, 432

Suwiński Bartosz 18–19, 86–87,  
131, 133–134, 137, 206, 237,  
262, 294, 298, 395, 408, 432

Szałasta-Rogowska Bożena 103, 195

Szaruga Leszek 215, 237, 277, 358,  
432

Szczęсна Ewa 420

Szkłowski Wiktor 70, 97, 198–199,  
205, 370–371

Szkudlarek Ewa 349, 354, 362

Szoda Jarosław 144, 276

Szopa Katarzyna 86

Szostak Violetta 204

Szpara Ireneusz 230

Szuba Monika 59

Szumna Małgorzata 38

Szymanowski Adam 352

Szymański Sebastian 128

Szyborska Wisława 45, 80, 171,  
422, 427

Szynkiewicz Mariusz 122

## Ś

Śliwiński Piotr 17, 19, 21, 129, 426

Śniecikowska Beata 241, 289, 301–  
–303, 368

Śniedziwski Piotr 148–149, 258,  
288, 369, 422

Świerż Mieczysław 341

Świeściak Alina 40, 225

Świrek Anna 90–91, 199, 305, 339

## T

Tabako Tomasz 63, 85, 136–137,  
139, 146–147, 194–195, 201,  
224, 232–233, 279, 338–339,  
350, 353, 375

Tabaszewska Justyna 59, 356–357

Tanalska Anna 158

Tańczuk Renata 287

Tarnas Barbara 240

Tempczyk Michał 123

Themerson Stefan 301–302

Thoreau Henry David 208

Tkaczyk Krzysztof 190–191

Todorov Tzvetan 220

Tokarczuk Olga 421

Tokarz Bożena 92–93

Tomasz z Akwinu, święty 72

Toporow Władimir N. 268, 334

Torańska Teresa 290

Tour George de la 278

Trznadel Jacek 115, 124, 162, 184,  
224, 235, 316, 355, 376, 431

Tuwim Julian 365

## U

Ulicka Danuta 97, 285–286

Umerle Tomasz 107

## V

Vattimo Gianni 430

Vico Giambattista 196, 201–202, 206

Vinci Leonardo da 228

Vogel Debora 86

## X

Xenakis Iannis 430

**W**

Walas Teresa 135, 409  
 Waligóra Agnieszka 323, 422  
 Walińska Hanna 91  
 Ward Geoff 57, 76  
 Warmiński Andrzej 231  
 Wasilewska Anna 38  
 Waszkiewicz Jan 119  
 Waśkiewicz Andrzej Krzysztof 62,  
     82, 93–94, 150, 268  
 Wat Aleksander 32, 289, 414  
 Ważyk Adam 52, 130, 325  
 Wellek René 316  
 Werbanowska Marta 76  
 Weyl Hermann 121  
 Whitman Walt 426  
 Wiedemann Adam 323, 424  
 Więckowski Andrzej 376, 426  
 Williams William Carlos 34, 426,  
     430  
 Wing Betsy 14  
 Winiecka Elżbieta 23, 82, 119–120,  
     129–130, 142, 144, 150–152,  
     161, 204, 206, 257, 263, 322–  
     –323, 325, 327–329, 358, 360,  
     367, 372, 395, 408–409, 411–  
     –412, 420, 431, 435  
 Wirpsza Witold 22–23, 46, 52, 90–  
     –92, 99, 179, 207, 222, 374,  
     412, 423, 427  
 Wiśniewska Lidia 230  
 Witczak Krzysztof 133  
 Witkacy zob. Witkiewicz Stanisław  
     Ignacy  
 Witkiewicz Stanisław Ignacy  
     (Witkacy) 13, 98, 410  
 Whitworth Michael H. 42, 253  
 Wittgenstein Ludwig 24, 74, 108,  
     127, 228, 233, 246  
 Włoch Władysław 18, 432

Włodarczyk Jarosław 232  
 Wojacek Rafał 79, 93  
 Wojda Dorota 48  
 Wojtyła Konrad 157  
 Wolicki Krzysztof 132, 180, 409  
 Wollaenger Mark 30  
 Wolniak Henryk 94  
 Wolniewicz Bogusław 24, 246  
 Wolska Dorota 252  
 Wołk Marcin 221  
 Woźniak Cezary 110  
 Wójcik-Leese Elżbieta 85, 428  
 Wróbel Elżbieta 138  
 Wróbel Łukasz 205, 310, 320, 369,  
     409  
 Wróbel Szymon 377  
 Wyka Kazimierz 36, 80, 82

**Y**

Yeats William Butler 70

**Z**

Zagajewski Adam 45, 146, 338, 424  
 Zalewski Cezary 249, 401  
 Zasępa Aleksandra 19, 134, 137,  
     164, 206, 343, 365, 381, 432  
 Zawada Andrzej 92, 163, 254, 425  
 Zawadzki Andrzej 32, 319, 321,  
     346–347, 435  
 Zaworska Helena 289  
 Zeidler-Janiszewska Anna 52  
 Zenon z Elei 127  
 Ziemia Kwiryna 14  
 Zymon-Dębicki Henryk 316

**Ż**

Żurek Łukasz 243  
 Żurowski Maciej 267  
 Żygowska Joanna 28, 246  
 Żywiołek Artur 122, 230

## **PROGRAM**

### **MONOGRAFIE FUNDACJI NA RZECZ NAUKI POLSKIEJ**

W 1994 roku Fundacja na rzecz Nauki Polskiej zainauguowała publikację serii „Monografie FNP”, obejmującej swoim zakresem nauki humanistyczne i społeczne.

W serii są wydawane niepublikowane wcześniej prace polskich naukowców, wyłaniane w drodze konkursu.

Nadsyłane na konkurs prace powinny charakteryzować się:

- \* wysokim poziomem naukowym,
- \* odkrywczością założeń i wagą wyników,
- \* oryginalnością ujęcia,
- \* integralnością tematyki i formy,
- \* interesującym przedstawieniem tematu, dostępnym dla szerszego grona czytelników.

Fundacja zapewnia Laureatom pokrycie kosztów wydania książki w serii „Monografie FNP” oraz honorarium.

Konkurs odbywa się w trybie ciągłym.

Wniosek wypełniany jest w bazie <https://wnioski.fnp.org/>, tam też należy załączyć wersję elektroniczną tekstu.

Od 2011 roku wydawcą serii Monografie FNP jest Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Oprócz wersji papierowych książki będą dostępne również w formie e-book. Ponadto tytuły wydane w poprzednich latach będą zamieszczane na stronie internetowej <http://monografie.fnp.org.pl/> w formule Open Access

Dodatkowe informacje znajdują Państwo na stronach

[www.fnp.org.pl](http://www.fnp.org.pl)  
[www.fnp.org.pl/monografie](http://www.fnp.org.pl/monografie)  
<http://monografie.fnp.org.pl/>







**DOTYCHCZAS W SERII  
MONOGRAFIE FNP  
UKAZAŁY SIĘ NASTĘPUJĄCE TYTUŁY**

**1995**

- Jerzy Michalski**, *Sarmacki republikanizm w oczach Francuza.  
Mabły i konfederaci barscy*
- Magdalena Micińska**, *Między Królem Duchem a mieszczaninem.  
Obraz bohatera narodowego w piśmiennictwie polskim przełomu  
XIX i XX wieku (1890–1914)*
- Dariusz Słapek**, *Gladiatorzy i polityka.  
Igrzyska w okresie późnej Republiki Rzymskiej*
- Maciej Sojn**, *Filozofia Stanisława Ignacego Witkiewicza*
- Wojciech Wrzosek**, *Historia – Kultura – Metafora.  
Powstanie nieklasycznej historiografii*

**1996**

- Jerzy Bobryk**, *Akty świadomości i procesy poznawcze*
- Teresa Kostkiewiczowa**, *Oda w poezji polskiej. Dzieje gatunku*
- Józef Maciuszek**, *Obraz człowieka w dziele Kępińskiego*
- Janusz Ruszkowski**, *Adam Mickiewicz i ostatnia krucjata.  
Studium romantycznego millenaryzmu*
- Teresa Rysiewska**, *Struktura rodowa w społecznościach  
pradziejowych*
- Katarzyna Stemplewska-Żakowicz**, *Osobiste doświadczenie  
a przekaz społeczny. O dwóch czynnikach rozwoju poznawczego*
- Andrzej Szahaj**, *Ironia i miłość. Neopragmatyzm Richarda  
Rorty'ego w kontekście sporu o postmodernizm*



1997

**Zbigniew Bokszański**, *Stereotypy a kultura*

**Andrzej Dziubiński**, *Na szlakach Orientu. Handel między Polską a Imperium Osmańskim w XVI–XVIII wieku*

**Jan Hartman**, *Heurystyka filozoficzna*

**Jacek Leociak**, *Tekst wobec Zagłady*  
(*O relacjach z getta warszawskiego*)

**Sławomir Mazurek**, *Wątki katastroficzne w myśli rosyjskiej i polskiej 1917–1950*

**Jacek Migasiński**, *W stronę metafizyki. Nowe tendencje metafizyczne w filozofii francuskiej połowy XX wieku*

**Tomasz Mikocki**, *Zgodna, pobożna, płodna, skromna, piękna...  
Propaganda cnót żeńskich w sztuce rzymskiej*

**Ryszard Nycz**, *Język modernizmu.*  
*Prolegomena historycznoliterackie*

**Łucja Okulicz-Kozaryn**, *Dzieje Prusów*

**Józef Piórczyński**, *Mistrz Eckhart. Mistyka jako filozofia*

**Lucylla Pszczołowska**, *Wiersz polski. Zarys historyczny*

**Joanna Tokarska-Bakir**, *Wyzwolenie przez zmysły.*  
*Tybetańskie koncepcje soteriologiczne*

**Szymon Wróbel**, *Odkrycie nieświadomości. Czy destrukcja kartezyjańskiego pojęcia podmiotu poznającego?*

1998

**Jacek Banaszekiewicz**, *Polskie dzieje bajeczne*  
*Mistrza Wincentego Kadłubka*

**Jan Doktor**, *Śladami Mesjasza-Apostaty*

**Alina Motycka**, *Nauka a nieświadomość.*  
*Filozofia nauki wobec kontekstu tworzenia*



**Cezary Wodziński**, *Światłocienie zła*  
**Ryszard Zajączkowski**, „*Głos prawdy i sumienie*”.  
*Kościół w pismach Cypriana Norwida*  
**Piotr Żbikowski**, „...*bólem śmiertelnym ściśnione mam serce...*”  
*Rozpacz oświeconych u źródeł przełomu w poezji polskiej*  
*w latach 1793–1805*

**1999**

**Łukasz Chimiak**, *Gubernatorzy rosyjscy w Królestwie Polskim*  
*1863–1915. Szkic do portretu zbiorowego*

**Henryk Domański**, *Prestiż*

**Marcin Kula**, *Anatomia rewolucji narodowej*  
*(Boliwia w XX wieku)*

**Wojciech Tomasiak**, „*Inżynieria dusz*”. *Literatura realizmu*  
*socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”*

**Michał Tymowski**, *Państwa Afryki przedkolonialnej*

**Andrzej Wierzbicki**, *Historiografia polska doby romantyzmu*

**Grzegorz Wołowicz**, *Nowocześni w PRL. Przyboś i Sandauer*

**2000**

**Hanna Bojar**, *Mniejszości społeczne w państwie i społeczeństwie*  
*III Rzeczypospolitej Polskiej*

**Bogusława Budrowska**, *Macierzyństwo jako punkt zwrotny*  
*w życiu kobiety*

**Katarzyna Cieślak**, *Między Rzymem, Wittenbergą a Genewą.*  
*Sztuka Gdańska jako miasta podzielonego wyznaniowo*

**Anna Engelking**, *Kłątwa. Rzecz o ludowej magii słowa*

**Agnieszka Fulińska**, *Naśladowanie i twórczość.*  
*Renesansowe teorie imitacji, emulacji i przekładu*



**Grzegorz Grochowski**, *Tekstowe hybrydy*  
**Andrzej Hejmej**, *Muzyczność dzieła literackiego*

**Gerard Labuda**, *Święty Wojciech.*  
*Biskup-męczennik, patron Polski, Czech i Węgier*

**Lech Leciejewicz**, *Nowa postać świata.*  
*Narodziny średniowiecznej cywilizacji europejskiej*

**Paweł Rodak**, *Wizje kultury pokolenia wojennego*

**Wojciech Sady**, *Spór o racjonalność naukową.*  
*Od Poincarégo do Laudana*

**Danuta Sosnowska**, *Seweryn Goszczyński: biografia duchowa*

**Tomasz Stryjek**, *Ukraińska idea narodowa*  
*okresu międzywojennego*

**Przemysław Urbańczyk**, *Władza i polityka*  
*we wczesnym średniowieczu*

**Magdalena Zowczak**, *Biblia ludowa.*  
*Interpretacje wątków biblijnych w kulturze ludowej*

## 2001

**Andrzej Dąbrówka**, *Teatr i sacrum w średniowieczu*

**Iwona Massaka**, *Eurazjatyzm. Z dziejów rosyjskiego misjonizmu*

**Maciej Soin**, *Gramatyka i metafizyka. Problem Wittgensteina*

**Wojciech Szczerba**, *Koncepcja wiecznego powrotu w myśli*  
*wczesnochrześcijańskiej*

## 2002

**Henryk Domański**, *Polska klasa średnia*

**Magdalena Heydel**, *Obecność T.S. Eliota w literaturze polskiej*

**Kazimierz Kondrat**, *Racjonalność i konflikt wierzeń religijnych*



**Teresa Kostkiewiczowa**, *Polski wiek światel. Obszary swoistości*  
**Krzysztof Lewalski**, *Kościół chrześcijański w Królestwie Polskim*  
*wobec Żydów w latach 1855–1915*

**Stanisław Łojek**, *Hegel i Nietzsche wobec problemu polityczności*

**Tomasz Małyшек**, *Romans Freuda i Gradivy. Rozważania*  
*o psychoanalizie*

**Marek Nalepa**, „*Takie życie dziś nasze, gdy Polska ustaje...*”  
*Pisarze stanisławowscy a upadek Rzeczypospolitej*

**Zbigniew Nerczuk**, *Sztuka a prawda.*  
*Problem sztuki w dyskusji między Gorgiaszem a Platonem*

**Ewa Nowak-Juchacz**, *Autonomia jako zasada etyczności.*  
*Kant, Fichte, Hegel*

**Wawrzyniec Rymkiewicz**, *Ktoś i Nikt.*  
*Wprowadzenie do lektury Heideggera*

**Barbara Szmigielska**, *Marzenia senne dzieci*

**2003**

**Wojciech Brojer**, *Diabeł w wyobraźni średniowiecznej.*  
*Trzynastowieczne exempla kaznodziejskie*

**Małgorzata Czarnocka**, *Podmiot poznania a nauka*

**Adam Fitas**, *Głos z labiryntu.*  
*O pismach Karola Ludwika Konińskiego*

**Maciej Gołąb**, *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*

**Jan Krasicki**, *Bóg, człowiek i zło.*  
*Studium filozofii Włodzimierza Sołowjowa*

**Antoni Mączak**, *Nierówna przyjaźń.*  
*Układy klientalne w perspektywie historycznej*

2004

**Jan Doktor**, *Początki chasydyzmu polskiego*

**Przemysław Gut**, *Leibniz. Myśl filozoficzna w XVII wieku*

**Alicja Jarzębska**, *Spór o piękno muzyki.*

*Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku*

**Agnieszka Kluba**, *Autoteliczność – referencyjność – niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918–1939)*

**Katarzyna Kuczyńska-Koschany**, *Rilke poetów polskich*

**Franciszek Longchamps de Bérier**, *Nadużycie prawa w świetle rzymskiego prawa prywatnego*

**Maciej Mycielski**, „*Miasto ma mieszkańców, wieś obywateli*”.

*Kajetana Koźmiana koncepcje wspólnoty politycznej*

**Krzysztof Nawotka**, *Aleksander Wielki*

**Dorota Pietrzyk-Reeves**, *Idea społeczeństwa obywatelskiego.*

*Współczesna debata i jej źródła*

**Jan Pisuliński**, *Nie tylko Petlura. Kwestia ukraińska w polskiej polityce zagranicznej w latach 1918–1923*

**Radosław Sojak**, *Paradoks antropologiczny.*

*Socjologia wiedzy jako perspektywa ogólnej teorii społeczeństwa*

**Tomasz Szlendak**, *Supermarketyzacja.*

*Religia i obyczaje seksualne młodzieży w kulturze konsumpcyjnej*

**Przemysław Urbańczyk**, *Zdobywcy północnego Atlantyku*

2005

**Andrzej Dziubiński**, *Stosunki dyplomatyczne polsko-tureckie w latach 1500–1572 w kontekście międzynarodowym*

**Magdalena Górska**, *Polonia – Respublica – Patria.*

*Personifikacja Polski w sztuce XVI–XVIII wieku*



**Roman Michałowski**, *Zjazd gnieźnieński. Religijne przesłanki powstania arcybiskupstwa gnieźnieńskiego*

**Jerzy Rohoziński**, *Święci, biczownicy i czerwoni chanowie. Przemiany religijności muzułmańskiej w radzieckim i poradzieckim Azerbejdżanie*

**Krzysztof Skwierczyński**, *Recepcja idei gregoriańskich w Polsce do początku XIII wieku*

**2006**

**Nikodem Bończa Tomaszewski**, *Źródła narodowości. Powstanie i rozwój polskiej świadomości w II połowie XIX i na początku XX wieku*

**Sławomir Buryła**, *Opisać Zagładę. Holocaust w twórczości Henryka Grynberga*

**Zbigniew Kloch**, *Odmiany dyskursu. Semiotyka życia publicznego w Polsce po 1989 roku*

**Sebastian Tomasz Kołodziejczyk**, *Granice pojęciowe metafizyki*

**Rafał Koschany**, *Przypadek. Kategoria egzystencjalna i artystyczna w literaturze i filmie*

**Józef Piórczyński**, *Pierwszy egzystencjalista. Filozofia absolutnej skończoności Fryderyka Jacobiego*

**Maciej Płaza**, *O poznaniu w twórczości Stanisława Lema*

**Małgorzata Puchalska-Wasył**, *Nasze wewnętrzne dialogi. O dialogowości jako sposobie funkcjonowania człowieka*

**Justyna Straczuk**, *Cmentarz i stół. Pogranicze prawosławno-katolickie w Polsce i na Białorusi*

**Stanisław Zapaśnik**, *„Walczący islam” w Azji Centralnej. Problem społecznej genezy zjawiska*

2007

**Katarzyna Filutowska**, *System i opowieść. Filozofia narracyjna w myśli F. W. J. Schellinga w latach 1800–1811*

**Jakub Kloc-Konkołowicz**, *Rozum praktyczny w filozofii Kanta i Fichtego. Prymat praktyczności w klasycznej myśli niemieckiej*

**Barbara Krawcowicz**, *William James. Pragmatyzm i religia*

**Paweł Majewski**, *Między zwierzęciem a maszyną. Utopia technologiczna Stanisława Lema*

**Teresa Michałowska**, *Średniowieczna teoria literatury w Polsce. Rekonesans*

**Małgorzata Mikołajczak**, *Pomiędzy końcem i apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*

**Aneta Pieniądz**, *Tradycja i władza. Królestwo Włoch pod panowaniem Karolingów, 774–875*

**Wojciech Tomasiak**, *Ikona nowoczesności. Kolej w literaturze polskiej*

**Piotr Żbikowski**, *W pierwszych latach narodowej niewoli. Schyłek polskiego Oświecenia i zwiastuny romantyzmu*

2008

**Grażyna Jurkowlaniec**, *Epoka nowożytna wobec średniowiecza. Pamiątki przeszłości, cudowne wizerunki, dzieła sztuki*

**Halina Manikowska**, *Jerozolima – Rzym – Compostela. Wielkie pielgrzymowanie u schyłku średniowiecza*

**Maciej Potz**, *Granice wolności religijnej w państwie demokratycznym. Kwestie wolności sumienia i wyznania oraz stosunek państwa do religii w Stanach Zjednoczonych Ameryki w latach 90. XX wieku*

**Beata Śniecikowska**, *„Nuż w uhu”? Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*

**Przemysław Urbańczyk**, *Trudne początki Polski*





2009

**Weronika Chańska**, *Nieszczęsny dar życia.*  
*Filozofia i etyka jakości życia w medycynie współczesnej*

**Jacek Gądecki**, *Za murami.*  
*Krytyczna analiza dyskursu na temat osiedli grodzonych w Polsce*

**Maciej Gorczyński**, *Prace u podstaw.*  
*Polska teoria literatury w latach 1913–1939*

**Krzysztof Jaskułowski**, *Nacjonalizm bez narodów.*  
*Nacjonalizm w koncepcjach anglosaskich nauk społecznych*

**Justyna Kowalska-Leder**, *Doświadczenie Zagłady z perspektywy*  
*dziecka w polskiej literaturze dokumentu osobistego*

**Stanisław Łojek**, *Megalopsychokracja. O cnocie w polityce*  
*i polityce cnoty (Od Homera do Arendt i Straussa)*

**Grzegorz Myśliwski**, *Wrocław w przestrzeni gospodarczej Europy*  
*(XIII–XV wiek). Centrum czy peryferie?*

**Robert Poczobut**, *Między redukcją a emergencją.*  
*Spór o miejsce umysłu w świecie fizycznym*

**Artur Przybysławski**, *Buddyjska filozofia pustki*

**Tadeusz Szubka**, *Filozofia analityczna.*  
*Koncepcje, metody, ograniczenia*

**Tomasz Tiuryn**, *Boecjusz i problem uniwersaliów*

**Marcin Trzęsiok**, *Pieśni drzemią w każdej rzeczy.*  
*Muzyka i estetyka wczesnego romantyzmu niemieckiego*

**Adam Workowski**, *Ontologiczne podstawy posiadania*

**Paweł Żmudzki**, *Władca i wojownicy.*  
*Narracje o wodzach, drużynie i wojnach w najdawniejszej*  
*historiografii Polski i Rusi*

2010

**Piotr Celiński**, *Interfejsy. Cyfrowe technologie w komunikowaniu*



**Anna Dziedzic**, *Antropologia filozoficzna*  
*Edwarda Abramowskiego*

**Piotr Filipkowski**, *Historia mówiona i wojna. Doświadczenie*  
*obozu koncentracyjnego w perspektywie narracji biograficznych*

**Krzysztof Hubaczek**, *Bóg a zło. Problematyka teodycealna*  
*w filozofii analitycznej*

**Monika Małek**, *Liberalizm etyczny Johna Stuarta Milla.*  
*Współczesne ujęcia u Johna Graya i Petera Singera*

**Ireneusz Piekarski**, *Z ciemności.*  
*O twórczości Juliana Strykowskiego*

**Marek Słoń**, *Miasta podwójne i wielokrotne*  
*w średniowiecznej Europie*

**Jan Wasiewicz**, *Oblicza nicości.*  
*Z dziejów nihilizmu europejskiego w XIX wieku*

**2011**

**Wojciech Bałus**, *Gotyk bez Boga?*  
*W kręgu znaczeń symbolicznych architektury sakralnej XIX wieku*

**Natalia Bloch**, *Urodzeni uchodźcy.*  
*Tożsamość diasporyczna pokolenia młodych Tybetańczyków*  
*w Indiach*

**Mirosława Buchholtz**, *Henry James i sztuka auto/biografii*

**Paweł Gancarczyk**, *Muzyka wobec rewolucji druku.*  
*Przemiany w kulturze muzycznej XVI wieku*

**Bartosz Kuźniarz**, *Goodbye Mr. Postmodernism.*  
*Teorie społeczne myślicieli późnej lewicy*

**Monika Murawska**, *Filozofowanie z zamkniętymi oczami.*  
*Fenomenologia ciała Michela Henry'ego*

**Roman Murawski**, *Filozofia matematyki i logiki*  
*w Polsce międzywojennej*



**Andrzej Wypustek**, *Bogowie, herosi i wybrańcy: studia nad wizerunkiem zmarłych w greckich epigramatach nagrobnych w epoce hellenistycznej i grecko-rzymskiej*

**Radosław Zenderowski**, *Religia a tożsamość narodowa i nacjonalizm w Europie Środkowo-Wschodniej. Między etniczycją religii a sakralizacją etnosu (narodu)*

**Dorota Zygmuntowicz**, *Praktyka polityczna. Od „Państwa” do „Praw” Platona*

**2012**

**Łukasz Afeltowicz**, *Modele, artefakty, kolektywy. Praktyka badawcza w perspektywie współczesnych studiów nad nauką*

**Tamara Brzostowska-Tereszkiewicz**, *Ewolucje teorii. Biologizm w modernistycznym literaturoznawstwie rosyjskim*

**Anna Engelking**, *Kołchoźnicy. Antropologiczne studium tożsamości wsi białoruskiej przełomu XX i XXI wieku*

**Janusz Grybień**, *Wola powszechna w filozofii politycznej*

**Iwona Krupecka**, *Don Kichote w krainie filozofów. O kichotyzmie Pokolenia '98 jako poszukiwaniu nowoczesnej formuły podmiotowości*

**Michał Łuczewski**, *Odwieczny naród. Polak i katolik w Żmijęcej*

**Anna Markowska**, *Dwa przełomy. Sztuka polska po 1955 i 1989 roku*

**Łukasz Niesiołowski-Spanò**, *Dziedzictwo Goliata. Filistyni i Hebrajczycy w czasach biblijnych*

**Magdalena Rembowska-Płuciennik**, *Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*

**Tadeusz Szubka**, *Neopragmatyzm*



**Krzysztof Wójtowicz**, *O pojęciu dowodu w matematyce*  
**Paweł Załęski**, *Neoliberalizm i społeczeństwo obywatelskie*

**2013**

**Edward Balcerzan**, *Literackość.*  
*Modele, gradacje, eksperymenty*

**Kamila Baraniecka-Olszewska**, *Ukrzyżowani.*  
*Współczesne misteria męki Pańskiej w Polsce*

**Agata Dziuban**, *Gry z tożsamością.*  
*Tatuowanie ciała w indywidualizującym się społeczeństwie polskim*

**Filip Lipiński**, *Hopper wirtualny.*  
*Obrazy w pamiętającym spojrzeniu*

**Marcin Moskalewicz**, *Totalitaryzm – Narracja – Tożsamość.*  
*Filozofia historii Hannah Arendt*

**Wojciech Musiał**, *Modernizacja Polski.*  
*Polityki rządowe w latach 1918–2004*

**Przemysław Urbańczyk**, *Mieszko Pierwszy Tajemniczy*

**Grzegorz Pac**, *Kobiety w dynastii Piastów.*  
*Rola społeczna piastowskich żon i córek do połowy XII wieku.*  
*Studium porównawcze*

**Gabriela Świtek**, *Gry sztuki z architekturą.*  
*Nowoczesne powinowactwa i współczesne integracje*

**Łukasz Wróbel**, *„Hylé” i „noesis”.*  
*Trzy międzywojenne koncepcje literatury stosowanej*

**Renata Ziemińska**, *Historia sceptycyzmu.*  
*W poszukiwaniu spójności*

**2014**

**Piotr Feliga**, *Czas i ortodoksja. Hermeneutyka teologii w świetle*  
*„Prawdy i metody” Hansa-Georga Gadamera*



**Marcin Juś**, *Spór o redukcjonizm w medycynie.*  
*Studium filozoficzne i metodologiczne*

**Agnieszka Kluba**, *Poemat prozą w Polsce*

**Paulina Małochleb**, *Przepisywanie historii.*  
*Powstanie styczniowe w powieści polskiej w perspektywie*  
*pamięci kulturowej*

**Magdalena Śniedziewska**, *Siedemnastowieczne malarstwo*  
*holenderskie w literaturze polskiej po 1918 roku*

**Anna Wylegała**, *Przesiedlenia a pamięć.*  
*Studium społecznej (nie)pamięci na przykładzie Polski i Ukrainy*

**2015**

**Paweł Gładziejewski**, *Wyjaśnianie za pomocą*  
*reprezentacji mentalnych. Perspektywa mechanistyczna*

**Piotr Majdanik**, *Tora dla narodów świata.*  
*Prawa noachickie w ujęciu Majmonidesa*

**Paweł Majewski**, *Tekstualizacja doświadczenia.*  
*Studia o piśmiennictwie greckim*

**Jakub Muchowski**, *Polityka pisarstwa historycznego.*  
*Refleksja teoretyczna Haydena White'a*

**Sylwia Urbańska**, *Matka Polka na odległość. Z doświadczeń*  
*migracyjnych robotnic 1989–2010*

**Filip Schmidt**, *Para, mieszkanie, małżeństwo.*  
*Dynamika związków intymnych na tle przemian historycznych*  
*i współczesnych dyskusji o procesach indywidualizacji*

**Andrzej Słowikowski**, *Wiara w egzystencji.*  
*Teoretyczny wymiar chrześcijańskiego ideału w pismach*  
*pseudonimowych Sorena Kierkegaarda*

**Jan Swianiewicz**, *Możliwość makrohistorii.*  
*Braudel, Wallerstein, Deleuze*

**Krzysztof Rzepkowski**, *Złoty kciuk.*  
*Młyn i młynarz w kulturze Zachodu*



2016

**Filip Doroszewski**, *Orgie słów. Terminologia misteriów w parafrazie Ewangelii wg św. Jana Nonnosa z Panopolis*

**Anna Kordasiewicz**, *U/sługi domowe. Przemiany relacji społecznych w płatnej pracy domowej*

**Anna Mach**, *Świadkowie świadectw. Postpamięć Zagłady w polskiej literaturze najnowszej*

**Karol Myśliwiec**, *W cieniu Dżesera. Badania polskich archeologów w Sakkarze*

**Małgorzata Pawłowska**, *Muzyczne narracje o kochankach z Werony*

**Józef Piórczyński**, *Spór o panteizm. Droga Spinozy do filozofii i kultury niemieckiej*

**Wojciech Ryzek**, *Antystrofa dialektyki*

**Ewa Skwara**, *Komedia według Terencjusza*

**Beata Śniecikowska**, *Haiku po polsku. Genologia w perspektywie transkulturowej*

2017

**Karol Kłodziński**, „*Officium a rationibus*”.  
*Studium z dziejów administracji rzymskiej w okresie pryncypatu*

**Jacek Kubera**, *Francuzi, Algierczycy?*  
*Relacje między identyfikacjami Francuzów  
algierskiego pochodzenia*

**Urszula Lisowska**, *Wyobraźnia, sztuka, sprawiedliwość. Marthy Nussbaum koncepcja zdolności jako podstawa egalitarnego liberalizmu*

**Agata Lubowicka**, *W sercu „Ultima Thule”.*  
*Reprezentacje Grenlandii Północnej w relacjach z ekspedycji  
Knuda Rasmussena*



**Agnieszka Rejniak-Majewska**, *Polityka doświadczenia.*  
*Clement Greenberg i tradycja formalistycznej krytyki sztuki*

**Anna Markwart**, *Bogactwo uczuć moralnych.*  
*Jednostka i społeczeństwo we wzajemnych oddziaływaniach*  
*w perspektywie filozofii Adama Smitha*

**Nicole Dołowy-Rybińska**, „Nikt za nas tego nie zrobi...”  
*Praktyki językowe i kulturowe młodych aktywistów*  
*mniejszości językowych Europy*

**Joanna Szewczyk**, *Historiografia i mitologia kobiecości.*  
*Powieściopisarstwo Teodora Parnickiego*

**Michał Tymowski**, *Europejczycy i Afrykanie.*  
*Wzajemne odkrycia i pierwsze kontakty*

**Przemysław Urbańczyk**, *Bolesław Chrobry – lew ryczący*

**Przemysław Wewiór**, *Wstępując w ślady Salomona.*  
*Religia i nauka w myśli Francisca Bacona*

**Tymoteusz Zych**, *W poszukiwaniu pewności prawa. Precedens*  
*a przewidywalność orzeczeń sądowych w tradycji prawa*  
*anglosaskiego*

**2018**

**Radosław Bugowski**, *Miasto w ruchu.*  
*Studium z dziejów przemieszczania na przykładzie społeczeństwa*  
*Torunia 1891–1939*

**Waldemar Bulira**, *Teoria krytyczna szkoły budapeszteńskiej.*  
*Od totalitaryzmu do postmodernizmu*

**Anna Grześkowiak-Krwawicz**, *Dyskurs polityczny*  
*Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Pojęcia i idee*

**Katarzyna Kalinowska-Sinkowska**, *Praktyki flirtu i podrywku.*  
*Studium z mikrosocjologii emocji*



**Marek Węcowski**, *Dylemat więźnia.*  
*Ostracyzm ateński i jego pierwotne cele*

**Przemysław Wiatr**, *W cieniu posthistorii.*  
*Wprowadzenie do filozofii Viléma Flussera*

**2019**

**Michał Kaczmarczyk**, *Aporia wolności. Krytyka teorii społecznej*

**Maciej Kassner**, *Pragmatyzm i radykalny liberalizm.*  
*Studium filozofii politycznej Johna Deweya*

**Michał Mokrzan**, *Klasa, kapitał i coaching w dobie późnego*  
*kapitalizmu. Perswazja neoliberalnego urządzania*

**Maciej Mycielski**, *W „naszym pogrobowym położeniu”.*  
*Kajetan Koźmian po powstaniu listopadowym*

**Kamil Pietrowiak**, *Świat po omacku.*  
*Etnograficzne studium (nie)widerzenia i (nie)sprawności*

**Rafał Rutkowski**, *Norweska kronika Mnicha Teodoryka.*  
*Północna tradycja historyczna wprowadzona w nurt dziejów*  
*powszechnych (koniec XII wieku)*

**Agata Stasiak**, *Współwytwarzanie wiedzy o technologii.*  
*Gaz łupkowy jako wyzwanie dla zbiorowości*

**Magdalena Wnuk**, *Kierunek Zachód, przystanek emigracja.*  
*Adaptacja polskich emigrantów w Austrii, Szwecji*  
*i we Włoszech od lat 80. XX w. do współczesności*

**2020**

**Ewa Brzeska**, *Recepcja twórczości Samuela Becketta w Polsce*

**Aleksandra Grzemska**, *Matki i córki. Relacje rodzinne*  
*i artystyczne w autobiografiach kobiet po 1989 roku*

**Jacek Jarocki**, *Świadomość, wolna wola, jaźń.*  
*Metafizyka Galena Strawsona*





**Sabina Macioszek**, *Opera, ciała, technologie.*

*Strategie współdziałania w XXI wieku*

**Wojciech Sawala**, *Ekstaza, horror, solidarność. Wymiary*

*bezosobowości w prozie Clarice Lispector*

**Katarzyna Setkowicz**, *Romans rycerski*

*a początki zawodu pisarza w Hiszpanii*

**Miłosz Stelmach**, *Przecucie końca.*

*Modernizm, późność i polskie kino*

#### 2021

**Patrycja Bąkowska**, *Formy ekspresji podmiotowości nowoczesnej.*  
*Tożsamość indywidualna i zbiorowa w poezji polskiej schyłku XVIII*  
*i początku XIX wieku*

**Marek Hermann**, *Prawdopodobieństwo w retoryce antycznej*

**Aldona Kobus**, *Autorstwo. Urynkowienie literatury i fantazmat*  
*podmiotu autorskiego*

**Jaśmina Korczak-Siedlecka**, *Przemoc i honor w życiu społecznym*  
*wsi na Mierzei Wiślanej w XVI–XVII wieku*

**Bartłomiej Krzyształ**, *Pamięć, polityczność, władza.*

*Reprezentacje pamięci zbiorowej w Gruzji, Armenii,*  
*Górskim Karabachu i Abchazji*

**Łukasz Moll**, *Nomadyczna Europa. Poststrukturalistyczne granice*  
 *europejskiego uniwersalizmu*

**Damian Winczewski**, *Filozofia społeczna Róży Luksemburg*

**Anna Winkler**, *Konieczność rewolucji?*

*Marksyści francuscy wobec wydarzeń maja i czerwca 1968*

#### 2022



**Agata Błoch**, *Wolni i zniewoleni.*  
*Głosy grup podporządkowanych w historii imperium portugalskiego*

**Kamil Frejlich**, *Pod przysądem horodnictwa wileńskiego.*  
*O jurydyce i jej mieszkańcach w XVII wieku*

## **W PRZYGOTOWANIU**

**Kacper Kutrzeba**, *Kalekująca nowoczesność a literatura.*  
*Dialektyczne przygody u zarania polskiej modernizacji*

**Paweł Rafałowicz**, *Dziedziczenie.*  
*Perspektywa aksjologiczna*

**Zbigniew Semadeni**, *Różne oblicza matematyki.*  
*Matematyka z historycznego, ontogenetycznego i filozoficznego  
punktu widzenia*

**Justyna Tabaszewska**, *Pamięć afektywna.*  
*Dynamika polskiej pamięci po 1989 roku*