

Tymoteusza Karpowicza donkichotowski projekt twórczy

Karolina Górniak-Prasnal*

DOI 10.24425/rl.2022.143008

ruch literacki • R. LXIII • 2022 • Z. 6 (375) PL

PL ISSN 0035-9602

Gdy wchodzimy na obszar intertekstualnych śladów Błędnego Rycerza w literaturze XX wieku, nader często dostrzegamy model lektury ukierunkowany na śledzenie i interpretację donkichotowskich tropów i nawiązań¹. Trwały kulturowy wpływ Rycerza z Manczy, a więc to, co Magdalena Barbaruk trafnie nazwała „długim cieniem Don Kichota”, może jednak przybierać bardzo różną postać². Choć dwudziestowieczne literackie prze-

* Karolina Górniak-Prasnal – dr, Wydział Polonistyki UJ.
ORCID: 0000-0001-5322-2828

- 1 Na gruncie polskim zob. m.in.: *Wieczna krucjata. Szkice o Don Kichocie*, red. W. Charchalis, A. Żychliński, Poznań 2016; P. Sawicki, *Od Norwida do... (I–III). Poczet Don Kichotów polskich*, „Rozprawy Komisji Językowej” 2006–2008; L. Wiśniewska, *Polskie wiersze o Don Kichocie i Sancho Pansie jako zapośredniczone odwołania do mitów Boga i natury*, [w:] *Przeszość we współczesnej narracji kulturowej. Studia i szkice kulturoznawcze*, t. 3, red. P. Biliński, P. Plichta, Kraków 2012, s. 77–100, a także: W. Nowicki, *Awatary szaleństwa. O zjawisku donkichotyizmu w powieści angielskiej XVIII wieku*, Lublin 2008. Pomijam tu bardzo bogatą literaturę na ten temat w innych językach; spośród różnorodnych opracowań w języku angielskim zob. np. *International Don Quixote*, ed. T. D’haen, R. Dhondt, Amsterdam–New York 2009; M. Durán, F.R. Rogg, *Sightings of Cervantes and His Knight in the Twentieth Century*, [w:] *tychże, Fighting Windmills: Encounters with Don Quixote*, New Haven 2006, s. 219–247.
- 2 M. Barbaruk, *Długi cień Don Kichota*, Kraków 2015. Por. I. Krupecka, *Don Kichote w krainie filozofów: o kichotyźmie pokolenia ’98 jako poszukiwaniu nowoczesnej formuły podmiotowości*, Toruń 2012.

tworzenia Cervantesowskiego mitu oraz gra toposami pochodzącymi z tej powieści stanowią skądinąd ciekawy katalog hipertekstów, to o wiele bardziej interesująca wydaje się mi się sama kategoria donkichotyzmu – rozmaicie definiowana i pojawiająca się w różnych kontekstach w historii kultury³. Celem tego artykułu jest próba sprawdzenia, czy i na ile dałoby się przyłożyć kategorię donkichotyzmu do pewnego wątku z historii poezji awangardowej – projektu poetyckiego Tymoteusza Karpowicza.

Sądzę bowiem, że na awangardę – jako na wielkie niespełnione (niespełnialne?) marzenie dwudziestowiecznej sztuki – można by spojrzeć właśnie z perspektywy pojęć i metafor, które koncentrują się w postaci Don Kichota jako micie. Ewa Rewers zwraca uwagę, że bohater Cervantesa funkcjonuje dziś jako metafora epistemologiczna, a kolejne epoki, szczególnie w momentach kryzysów i przesileń, powracają do postawionych przez Cervantesa pytań o granice poznania i o mechanizmy reprezentacji w sztuce, a także o usytuowanie podmiotu w literaturze⁴. Utopijność niektórych awangardo-

3 Aleksandra Okopień-Sławińska definiuje donkiszoterię dość potocznie jako „postawę życiową nacechowaną marzycielstwem, brakiem trzeźwości w osądzaniu ludzi i sytuacji, szlachetnym, ale nierozsądnym zapałem w podejmowaniu nieosiągalnych zadań lub w walce z urojonymi przeciwnikami («walka z wiatrakami»); jest ona „źródłem śmieszności i budzi lekceważenie lub wywołuje szyderstwa niezdolnego do wyższych uczuć otoczenia” (A. Okopień-Sławińska, *Donkiszoteria*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1988, s. 95). Dla Jana Miodka donkiszot to „ogólne i metaforyczne określenie każdego marzyciela, fantasty i szlachetnego idealisty nie liczącego się z rzeczywistością” (J. Miodek, *Słownik ojczyzny polskiej*, oprac. M. Zaśko-Zielińska, T. Piekot, Wrocław 2002, s. 158–159). Doroszewski utożsamia donkiszoterię z „dziwactwem, maniactwem” (*Donkiszoteria*, [w:] *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, Warszawa 1950–1969, <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/donkiszoteria;5421869.html>, dostęp 1.10.2022). *Słownik wileński* notuje zaś, że Donkiszot to „człowiek dziwacznie postępujący, cudak, walczący z urojonymi przeciwnościami” (*Donkiszot, donkiszoteria*, [w:] *Słownik języka polskiego*, red. A. Zdanowicz i in., Wilno 1861, <https://eswil.ijp.pan.pl/index.php>, dostęp 1.10.2022), *Słownik warszawski* z kolei opatruje go czterema określeniami: „cudak, dziwak, awanturnik, szaleniec” (*Donkiszot*, [w:] *Słownik języka polskiego*, red. J. Karłowicz i in., Warszawa 1900, <https://crispa.uw.edu.pl/object/files/416370/display/Default>, dostęp: 1.10.2022). Ten krótki i oczywiście niepełny przegląd pokazuje różne konteksty, w jakich w powszechnej świadomości funkcjonuje ta postać, ale też być może wskazuje, że im bliżej współczesności, tym mniej wyszydzanym czy pogardzanym «Innym» Don Kichot się staje. Magdalena Barbaruk zwraca jednak uwagę, by wyraźnie odróżniać potoczne znaczenie donkichotyzmu od jego kulturoznawczego kontekstu, zob. M. Barbaruk, *Donkichotyzm*, [w:] *też*, dz. cyt., s. 21–35.

4 Zob. E. Rewers, *Powrót Don Kichota, czyli o antropomorfizacji sztuki postmodernistycznej i jej konsekwencjach*, [w:] *Przestrzenie kultury – dyskursy teorii*, red. A. Gwóźdź, A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 2008, s. 85.

wych projektów, przypominające walkę z wiatrakami⁵ zmagania z językową materią, marzenie o maksymalnej przyległości świata słów i świata rzeczy, poznawcza zachłanność, a także transgresywne próby przełamywania ograniczeń poznania, percepcji i wyobraźni, często podejmowane mimo świadomości ich nieuchronnego fiaska, to te aspekty eksperymentującej poezji, które w jakiś sposób przywołują cechy postawy zwanej donkichotyzmem. Warunkiem jest jednak rzecz jasna przeniesienie tego pojęcia na obszar namysłu nad procesem twórczym, mechanizmami autokreacji i metapoetyckim wymiarem nowoczesnej poezji.

Moje rozumienie donkichotyzmu będzie bliskie temu, które prezentuje Magdalena Barbaruk – jako sposobu działania w świecie i w kulturze, który opiera się na poczuciu nieadekwatności, niewspółmierności rzeczywistości i wyobrażeń, realnych doświadczeń oraz opowieści o nich⁶. Jak dodaje Zofia Grzesiak, tak pojmowany „potomek” Don Kichota żyje w obu światach naraz: realnym i wyobrażonym, doświadczalnym i fikcyjnym, a co więcej – podejmuje różne tekstowe i egzystencjalne praktyki mające na celu wprowadzenie zmiany w świecie, urealnienie marzenia, uruchomienie performatywnej siły tkwiącej w literaturze⁷. Warto dodać, że stawką tak pojętego donkichotyzmu byłaby też dyspozycja do autokreowania własnego losu i świadomego budowania własnej tożsamości za sprawą literatury. W tym punkcie figura Don Kichota spotykałaby się może z figurą syllepsis, która stała się w badaniach literackich użytecznym narzędziem pokazującym ambiwalentność tkwiącą w określonym typie konstrukcji podmiotu literackiego⁸. Dla mnie jednak ważniejszym aspektem donkichotyzmu będzie zjawisko bibliomanii, którą autorka *Długiego cienia Don Kichota* ujmuje nie tylko jako nadmiar lektur skutkujący tym, że świat fikcji bierzemy za rzeczywistość, ale przede wszystkim jako działanie, w którym dzięki inter-

5 Katarzyna Mroczkowska-Brand zauważa, że to właśnie „walka z wiatrakami” jest wyrażeniem, które przez swe rozpowszechnienie straciło pierwotny sens i jest upraszczająco traktowane w sposób pejoratywny jako beznadziejne, godne politowania działanie skazane na klęskę, tymczasem mniej pamięta się o jego filozoficznym znaczeniu zakwestionowania możliwości percepcji świata i samego siebie przez jednostkę. Zob. K. Mroczkowska-Brand, *Don Kichote – konstrukcja i dekonstrukcja*, [w:] *Arcydzieła literatury hiszpańskiej. Dziesięć wykładów*, red. M. Potok, Poznań 2016, s. 101–102.

6 Zob. M. Barbaruk, *Donkichotyzm*, [w:] *też*, dz. cyt., s. 26–71.

7 Zob. Z. Grzesiak, *Nadmiar lektury i „oaza zła pośród pustyni nudy”. Don Kichot, Roberto Bolaño, smutek tricksterów*, [w:] *Wieczna krucjata...*, s. 260.

8 Zob. R. Nycz, *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, „Teksty Drugie” 1994, nr 2, s. 7–27; E. Winiecka, *O sylleptyczności tekstu literackiego*, „Pamiętnik Literacki” 2004, z. 4, s. 137–157. Por. M. Foucault, *Sobąpisanie*, przeł. M.P. Markowski, [w:] *tegoż, Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, oprac. T. Komendant, Warszawa 1999, s. 303–317.

akcji z literaturą jednostka stwarza samą siebie i dokonuje sprawczej ingerencji w świat, choć paradoksalnie wymaga to przyjęcia postawy eskapistycznej⁹.

Tak rozumiany ontologiczny i epistemologiczny wymiar bibliomanii postaram się pokazać na przykładzie postaci oraz twórczości Tymoteusza Karpowicza, który da się potraktować jako pewne nieoczywiste echo donkichotyzmu w literaturze powojennej. Będzie to jednocześnie próba upomnienia się o osobę autora w badaniach nad twórczością Karpowicza, gdyż, jak zauważa Elżbieta Winiecka, „w komentarzach do tej poezji wiele mówi się o jej tekstowym świecie, mało zaś o lirycznym «ja», które za nim stoi”¹⁰. Brak wyraźnych odwołań w poezji Karpowicza do postaci rycerza z La Manchy jest zastanawiający – mówimy tu o autorze, dla którego intertekstualne echa są ważnym tworzywem tekstu, a aluzje do świata literatury i kultury, fikcyjnych i realnych postaci oraz wydarzeń są jednym z głównych narzędzi twórczych¹¹. Poeta nigdzie też nie mówi o sobie jako o błędnym rycerzu z Manczy. Sądzę jednak, że warto pokusić się o hipotezę dotyczącą paralelności między Karpowiczowskim modelem życia twórczego a pewnymi aspektami donkichotyzmu. W dalszej części artykułu postaram się pokazać, w jakim zakresie niektóre z cech projektu twórczego Karpowicza – konstruowanie prywatnej biblioteki, maksymalistyczne ambicje twórcze czy programowa izolacja od czytelników przewrotnie połączona z chęcią pozostawania w „uścisku z terażniejszością” – mogłyby świadczyć o tej zbieżności.

Za istotne zapośredniczenie między rycerzem z La Manchy a poetą tworzącym w Oak Park staną się pewne wątki z twórczości Jorge Luisa Borgesa, uważnie czytanej i komentowanej przez polskiego poetę. W jednym z wywiadów Karpowicz mówi: „Ja jestem bardziej tworem książek niż tej rzeczywistości; jestem taki borgesowiec”¹². W innym miejscu wyznaje: „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”¹³. Ważnym elementem tak pomyślanej strategii

9 Zob. M. Barbaruk, *Bibliomania – przygoda lektury*, [w:] *te j e*, dz. cyt., s. 157–234.

10 E. Winiecka, „Kocham tę rzeczywistość”, czyli *lingwistyczne wyjścia z tekstu (na przykładzie poezji Tymoteusza Karpowicza i Mirona Białoszewskiego)*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2006, nr 13, s. 72.

11 Mówię tu o korpusie tekstów znanych i udostępnionych, wiele utworów znamy tylko w wersji archiwalnej, często w postaci szkiców, należałoby więc zapewne zbadać obszerny i czekający na uporządkowanie materiał archiwalny zgromadzony w Dziale Rękopisów Ossolineum we Wrocławiu.

12 M. Spychalski, J. Szoda, *Mówi Karpowicz*, Wrocław 2005.

13 *Świat niemożliwy. Z Tymoteuszem Karpowiczem rozmawia Stanisław Bereś*, „Rzeczpospolita” 2005, nr 33–34, s. 11.

twórczej był projekt prywatnej biblioteki, za którym stał rzekomo pomysł zgromadzenia możliwie największej ilości wiedzy z różnych dziedzin. Karpowicz, zaczynając od kolekcjonowania cytatów, z czasem stworzył rozbudowany system treści kulturowych, docelowo stanowiący zaplecze twórczości poetyckiej¹⁴. Prócz książek znaczącą częścią biblioteki Karpowicza był korpus luźnych fiszek, czyli notatek i wypisów z dzieł innych autorów zapisanych na różnokolorowych kartach niewielkich rozmiarów. Wydaje się, że oparta na fiszkach biblioteka to miejsce, którym rządzi fragment i programowy chaos, jednak dla autora miały stanowić usystematyzowany mikrokosmos – co więcej, rozszerzający się i pochłaniający samego autora:

Oczywiście to, co panowie tutaj widzą, jest jakąś jedną setną wnętrza tego mojego *home made computer*. Cała piwnica jest pełna, inne pokoje pełne. Kiedy fiszki w koszułkach 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.¹⁵

Oczywiście ten porządek tu i ówdzie rozpada się, mnóstwo zapisków ma luźny charakter, a z biegiem czasu dziedziny i podgrupy mnożyły się. Choć z fiszek Karpowicz niewątpliwie korzystał jako poeta, dramaturg, wykładowca, badacz czy krytyk literacki, to, jak sam przyznawał, były one tworzone wyłącznie na własny użytek: „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”¹⁶.

Warto zapytać, co było motywacją do tworzenia owej biblioteki przypominającej tę, o której pisał Jorge Louis Borges¹⁷. Chęć ocalenia własnego głosu w chórze poprzedników, próba niemożliwej do osiągnięcia oryginalności, czy może dążenie do ulokowania własnej twórczości w polifonicznej rzeczywistości kulturowej drugiej połowy XX wieku? Praktyka fiszkowania

¹⁴ Andrzej Falkiewicz stwierdził, iż 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” (*W cieniu czarnoksiężnika. Spotkanie z Tymoteuszem Karpowiczem*, [w:] *Szare światło. Rozmowy z Krystyną Miłobędzką i Andrzejem Falkiewiczem*, red. J. Borowiec, Wrocław 2009, s. 130).

¹⁵ M. Spychalski, J. Szoda, dz. cyt., s. 53.

¹⁶ *Karpowicz*, film dokumentalny, scen. i real. Mirosław Spychalski, Jarosław Szoda, Polska 1994.

¹⁷ 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*, tłum. A. Sobol-Jurczykowski, [w:] tegoż, *Fikcje*, tłum. A. Sobol-Jurczykowski i in., Warszawa 1972, s. 67–68).

wpisuje się rzecz jasna w wielowiekową tradycję tworzenia głos, jednak dla Karpowicza są one także narzędziem rejestrowania procesu twórczego i rezerwuarem pomysłów, przez co stanowią integralny element jego projektu literackiego¹⁸. Można zaryzykować stwierdzenie, że tak jak nie byłoby Don Kichota bez mnóstwa przeczytanych przez niego ksiąg rycerskich, tak trudno wyobrazić sobie dziś interpretowanie twórczości Karpowicza bez uwzględnienia jej intertekstualnego zaplecza, mającego na dodatek konkretne ulokowanie w przestrzeni¹⁹. Proces twórczy rozgrywał się bowiem w konkretnej przestrzeni amerykańskiego domu poety w Oak Park wraz z przylegającym do niego ogrodem, będącego sojusznikiem poety w emigracji wewnętrznej. Dziś jednak badania nad tą częścią jego twórczości komplikuje fakt, że po śmierci poety i po przeniesieniu dokumentów ze Stanów Zjednoczonych do Wrocławia trudno odtworzyć pierwotny, ustanowiony przez niego porządek biblioteki, stąd jej status pozostaje dziś w pewien sposób widmowy²⁰.

Interesującą paralelę między biblioteką Cervantesa i biblioteką Borgesa zaproponował Umberto Eco, który wskazywał, iż o ile w *Don Kichocie* mamy bibliotekę, z której wychodzi się na świat, aby zweryfikować treść ksiąg w prawdziwym życiu, o tyle *Biblioteki Babel* z zasady się nie opuszcza, gdyż to w niej mieści się cały świat²¹. Czytany przez Eco Borges może przywołać na myśl Karpowicza-bibliomana: to „konserwator, deliryczny archiwista kultury”, a Biblioteka stanowi dla niego „depozyt kultury wielu tysięcy [...], ale nie poprzestał na jej zgłębianiu: jego gra polegała na tym, że zestawiał ze sobą rozmaite sześcioboki, wkładał strony jednej książki pomiędzy kartki innej”²². U Karpowicza owa gra obejmowała nie tylko kolekcjonowane i katalogowane fiszki, lecz także jego własne teksty, które w późnej

18 Co więcej, na fiskach przewija się wiele motywów, fraz czy postaci, które funkcjonują w opublikowanych tekstach poetyckich.

19 Sądzę, iż ciekawym punktem odniesienia dla Karpowiczowskiego projektu biblioteki oraz omawianego w dalszej części domu i ogrodu – miejsc zawieszonych w sylleptycznej przestrzeni między tekstem a realnym doświadczeniem – byłaby propozycja szerszego włączenia w badania nad autobiograficznością literatury przestrzennego i geopoetyckiego aspektu twórczości; zob. E. Rybicka, *Auto/bio/geo/grafie*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2013, nr 4, s. 7–23. Karpowiczowskie przestrzenie można też ująć w perspektywie pojęcia miejsca autobiograficznego; por. M. Czermińska, *Miejsce autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 183–200.

20 Więcej na temat problemów związanych z Archiwum Tymoteusza Karpowicza zob.: K. Górniak-Prasnał, *Archiwa «in statu nascendi». Tymoteusz Karpowicz i Krystyna Miłobędzka – wstęp do badań nad procesem twórczym*, „Wielogłos” 2021, nr 4, s. 37–59.

21 U. Eco, *Pomiędzy La Manchą a Biblioteką Babel*, [w:] tegoż, *O literaturze*, tłum. J. Ugniewska, A. Wasilewska, Warszawa 2003, s. 101.

22 Tamże, s. 107, 110–111.

twórczości zostają przekształcane i włączane w nowy kontekst na zasadzie różnicującego powtórzenia²³.

Z tej perspektywy Karpowicz jawić się może jako poeta zabarykadowany w bibliotece, mieszkający w świecie fikcji, konstruktów myślowych, abstrakcji i uwolnionej wyobraźni. Wyraźnie formułował on swój program w metapoetyckich wypowiedziach i świadomie mityzował proces twórczy. Pisanie nie tylko stało się częścią życia, lecz zaczęło owym życiem rządzić, a co więcej, jego późna twórczość problematyzuje zagadnienie literatury jako egzystencjalnego doświadczenia. Ten stale podejmowany trud kreowania samego siebie i otaczającego świata ma charakter wyraźnie epistemiczny – służy poznaniu samego siebie. W ten sposób tworzy się też jednak problematyczna dla samego twórcy przestrzeń paradoksu, którą Winiecka trafnie charakteryzuje tak: „Z jednej bowiem strony słowa zmierzają w kierunku pojęciowej abstrakcji, odrealniają się, z drugiej jednak – realności przywraca im zmysłowy i fizjologiczny konkret, osadzający pojęcia w samym centrum ludzkiego lub antropomorficznego świata”²⁴.

W interpretacjach późnej poezji Karpowicza powraca kontekst twórczości Mallarmégo i koncepcji Księgi, zaprzatającej umysły niektórych modernistów, ale i wcześniej romantyków²⁵. Elżbieta Winiecka pisze o tym, że *Słoje zadrzewne* – ostatni tom poety – miały być próbą stworzenia mitycznej Księgi, a więc radykalnie maksymalistycznej wypowiedzi o ludzkim byciu w świecie, „[t]emu zamysłowi towarzyszy jednak świadomość, że jest to niemożliwe, skazani jesteśmy wyłącznie na niedoskonałe kopie i kalki, które będą mnożyć zniekształcenia nieobecnego oryginału”²⁶. Również Jacek Gutorow twierdzi, że bliskie Karpowiczowi byłoby Mallarméańskie „marzenie o Księdze Świata, która zawarłaby w sobie wszystko, nawet momenty niewypowiedziane, nieuświadomiane, nieme i ślepe [...], momenty transgresji, pęknięcia, rozbicia [...]”²⁷. Na tym tle Karpowiczowska polifoniczna biblioteka to warsztat pracy poety, który taką Księgę pragnie stworzyć, lecz jednocześnie stanowi ona (świadomą) parodię samej siebie, sugestywny performans, pokazujący, że ani nieogarnione przestrzenie Biblioteki Babel Borgesa, ani Księga Mallarmégo jako ostateczny punkt literatury nie są możliwe do zrealizowania. W przewrotny sposób ów fiszkowy performans

23 Zob. np. M. Kokoszka, *Antologia niemożliwa. Przypadek „Słojów zadrzewnych” Tymoteusza Karpowicza*, Katowice 2011.

24 E. Winiecka, „Kocham tę rzeczywistość”..., s. 74.

25 Zob. M. Siwiec, *Romantyczne marzenie o Księdze*, [w:] «Loci (non) communes». *Prace ofiarowane profesor Marii Korytowskiej*, red. M. Siwiec, O. Płaszczewska, Kraków 2017, s. 175–187.

26 E. Winiecka, „Kocham tę rzeczywistość”..., s. 80.

27 J. Gutorow, *Przed mową i po słowie: wokół Karpowicza*, [w:] tegoż, *Urwany ślad. O wierszach Wirpszy, Karpowicza, Różewicza i Sosnowskiego*, Wrocław 2007, s. 59.

uwidacznia nam, dzisiejszym czytelnikom Karpowicza, że obie te strategie, należące do obszaru literackiej fantastyki, nie są również konieczne, aby tworzyć poezję afektywnie angażującą czytelnika i – co wydaje się jeszcze jednym dowodem na ironiczny potencjał literatury – wbrew swemu twórcy silnie zanurzoną w rzeczywistości.

Karpowicz kreuje się bowiem na poetę niezrozumianego, który „okopuje się” w świecie wewnętrznym i toczy nierówną walkę z językiem – walkę z góry skazaną na porażkę. Jednym z elementów tworzenia własnego mitu było dla poety kreowanie się na potomka Norwida²⁸. Pracę poetycką konsekwentnie utożsamiał Karpowicz z nadludzkiem, heroicznym wręcz trudem, bez którego twórcza satysfakcja wydawała mu się niemożliwa. Jak twierdzi Edward Balcerzan:

Karpowicza można było podejrzewać o podkłamywanie własnego życia, a osobiście 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.²⁹

Taka postawa przypominać może zjawisko ucieczki ze świata, *fugis mundi*, o którym pisała Barbaruk jako o „donkichotowskim zatopieniu się w lekturze” (tutaj również, dodajmy, w obsesyjnym tworzeniu, udoskonalaniu i niszczeniu tekstów), stanowiącym jedno ze znamion nowoczesności³⁰. Z tej perspektywy utopiiny projekt Karpowicza – który Andrzej Skrendo określił jako „najbardziej radykalny projekt poetyckiej epistemologii” – jawi się jako pewien punkt krytyczny polskiej literatury nowoczesnej³¹. Rady-

28 Zdaniem Jana Stolarczyka Karpowicz „od dawna szył sobie los Norwida” (J. Stolarczyk, *Piękny umysł*, [w:] J. Roszak, *W cztery strony naraz. Portrety Karpowicza*, Wrocław 2010, s. 127). Chodzi tu nie tylko o zamierzony eskapizm względem środowiska literackiego i czytelników, lecz także o schyłek życia – ostatnie lata, po śmierci żony, schorowany poeta spędził samotnie. Por. cytat z listu Karpowicza do żony, który przywołał w jednym z tekstów Stolarczyk: „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).

29 E. Balcerzan, *Opowieści herosa – wieczna awangarda*, [w:] J. Roszak, dz. cyt., s. 15.

30 Por.: „Bezgłośne czytanie, czytanie samotne, aspołeczne, karmiące własny umysł i ducha poza sferą publicznej wymiany, wyłączające ze świata, życia codziennego, jest jedną z mitycznych cezur nowoczesności” (M. Barbaruk, *Bibliomania: między «fugis mundi» a Wielkim Teatrem Świata*, [w:] tejże, dz. cyt., s. 233).

31 Zob. A. Skrendo, *Poezja lingwistyczna jako projekt epistemologiczny. Zerwanie, ustanowienie, zawieszenie*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2006, nr 13, s. 27.

kalne wycofanie się z życia poeta określał jako skrywanie się za „Okopami Świętej Trójcy”:

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 zimie 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. Najgroźniejsze dla mnie samego, bo ja się wywalam na tym polu minowym – to jest auto-pole minowe.³²

W opisie tym widać pewien heroikomiczny, może właśnie donkichotowski rys. „Zielona architektura” stanowiła zatem pierwszy mur odgradzający poetę od świata zewnętrznego, drugi – mur domu, który sprawia, że „świat fizycznych wymiarów” nie dotyka poety bezpośrednio. Trzeci to sfera psychiczna autora, gdzie toczy się najważniejsza walka – o wypowiedzenie samego siebie. Możemy tu mówić chyba o jeszcze jednej warstwie odgradzającej Karpowicza od rzeczywistości postrzeganej tu i teraz: jest nią mur kulturowego dziedzictwa, wiedzy i kompetencji erudyty, których znakiem były pokryte książkami i fiskalami ściany domu Karpowicza.

Poeta zwykł także porównywać niektóre części swojego ogrodu do miejsc znanych z literatury: „malinowy chruśniak” Leśmiana, Alef Borgesa, Olimp, wrota do piekieł z poematu Dantego. Widać w tym tendencję do mitologizowania nie tylko własnego losu, ale i przestrzeni, którą projektował na wzór rozpoznawalnych, istotnych dla siebie kulturowych odniesień. Warto zwrócić uwagę na tzw. miejsce aleficzne. W opowiadaniu Borgesa Alef to „jeden z punktów przestrzeni, który zawiera w sobie wszystkie inne”, znajduje się w piwnicy domu szalonego poety, który tworzy ogromny poemat na granicy chaosu. 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. [...] [Borges] 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,

32 M. Spychalski, J. Szoda, dz. cyt., s. 39.

dlatego pewnie szukam pomocy tego miejsca, że coś aleatorycznie wyrzuci. Ono jest najbardziej wyizolowane.³³

Karpowicz 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 innej wypowiedzi poeta interpretuje miejsce aleficzne jako metaforę samorealizację artysty, która dokonuje się w ciągłej zmianie.

W innym miejscu tego bardzo szczerego wywiadu, jaki przeprowadzili z poetą Mirosław Spychalski i Jarosław Szoda, poeta pokazuje, że do swojego twórczego izolacjonizmu podchodzi jednak autoironicznie – okazuje się, iż owa ascetyczna praca ze słowem paradoksalnie ma na celu zbliżenie się do rzeczywistości:

Okłamałem panów, mówiąc o Okopach Świętej Trójcy, o potrójnych wałach, za które się wycofuje: 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 cegokolwiek spragniony jestem konkretnego kontaktu ze światem. Książka jest dla mnie zarazem światem konkretnym, podobnie litera, barwa – to nie są rzeczy umowne.

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.³⁴

Powyższa deklaracja poety dotycząca miłosnego wręcz stosunku do przed chwilą jawnie pogardzanej i odrzucanej rzeczywistości musi się wydać czytelnikowi zaskakująca. Nie tylko podkreśla on tutaj wagę, jaką ma dla niego materialność tekstu i książka jako przedmiot artystyczny (świadczy o tym zresztą historia powstawania *Słojów zadrzewnych*), lecz także przekornie ustanawia siebie piewcą żywej, konkretnej i nieuchwytnej w słowie realności. Błazenada, autokreacja, czy paradoks wprost wynikający z przyjętych założeń na temat świata i literatury? Zapewne wszystko po trochu. Podobne intuicje co do ambiwalentnej relacji Karpowicza z rzeczywistością wyrażał Andrzej 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

³³ Tamże, s. 29.

³⁴ Tamże, s. 75.

wiersze”³⁵. To, o jakiego rodzaju izolacjonizmie będziemy mówić w odniesieniu do Karpowicza, zależy zatem od tego, jak zinterpretujemy w obu cytatach słowo „rzeczywistość” i jaką funkcję przypiszemy ogrodowi, który w samej koncepcji Karpowicza jest dwuznaczny: chroni przed zewnętrżnością, ale łączy z tym, co żywe, biologiczne i fizyczne, izoluje piszącego poetę, ale i wchłania, jak Leśmianowski „demon zieleni”.

Jak owa „miłość do rzeczywistości” ma się do formułowanej przez poetę koncepcji poezji holistycznej? W jego ujęciu holizm to pewien poetycki „zamach na Wszystkość”, tworzenie poezji o maksymalistycznych ambicjach, która podszyta jest jednak pełną gorzkiej ironii świadomością własnej porażki³⁶. Jako poeta świadomy tradycji oczywiście próbuje Karpowicz w ten sposób 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. Chodziłoby tu więc z jednej strony o maksymalizację zdolności języka do wyrażania, z drugiej – o redukcję obszarów niewyraźności. Karpowicz wydaje się zafascynowany obiema możliwościami, jednak w wierszotwórczej praktyce szybko okazywały się one utopijne w obliczu niedoskonałości języka i ograniczeń ludzkiej percepcji³⁷.

Jak pisał w liście: „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 obrożami)”³⁸. A więc poeta

35 A. Falkiewicz, [Ta rozmowa mi dużo wyjaśniła...], [w:] M. Spychalski, J. Szoda, dz. cyt. s. 83. Falkiewicz czytał projekt Karpowicza jako samowystarczalny, samozwrotny system, zorientowany raczej na nieograniczoną semiozę niż mimetyczną ewokację rzeczywistości.

36 Zob. J. Przyboś, *Więcej o manifest*, Warszawa 1962, s. 67.

37 Por.: „Wszystkie trudności, które czytelnik będzie miał ze mną do końca mego istnienia jako „słowiarka” [...] 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” (wypowiedź Karpowicza [w:] M. Spychalski, J. Szoda, dz. cyt., 67–68).

38 B. Łatawiec, *Julian Przyboś, Tymoteusz Karpowicz i...*, „Topos” 2012, nr 5, s. 84. Por.: „[J]ego 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,

trzyma swoją twórczość na uwięzi, szarpie się z nią, toczy beznadziejną walkę ze słowem, której stawką jest niemożliwa doskonałość. Autor *Odwróconego światła* mocno przekształcał swoje teksty, istniały one w różnych wersjach, a często żadna z nich nie zbliżyła się do wyimaginowanej wersji „przedostatecznej”, jak określał wersję nadającą się do publikacji (a zatem doskonałej wersji ostatecznej nie da się stworzyć). Wyłania się z tego obraz perfekcjonisty, który gra językiem o wysoką stawkę: o dotarcie do prawdy o sobie samym, dojście do ostatecznego punktu ludzkiego poznania. Tę grę podejmuje się wciąż od nowa, na przekór świadomości porażki, co wzmaga poczucie porażki, melancholię i często kieruje poetę w stronę chaotycznego wielosłownia.

Jako poeta epoki ponowoczesnej niewielu rzeczy obawia się tak mocno jak wtórności, bycia epigonem „wielkich poprzedników”, chciałby pozostać poetą radykalnie awangardowym w źródłowym tego słowa znaczeniu. Zjawisko to najlepiej chyba ilustruje cytat, w którym Karpowicz mówi o tym, co można nazwać pewną osobistą obsesją oryginalności:

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.³⁹

Czy nie jest więc tak, że ta projektowana w iście donkichotowskim stylu prywatna biblioteka miała być odpowiedzią na to, co można by tu nazwać „lękiem przed powtórzeniem”? Karpowicz, nie mogąc pogodzić się ze swoją jednostkowością, chce, by w jego poezji słychać było polifonię głosów, która paradoksalnie pozwoliłaby samemu autorowi wybrzmieć w sposób spójny. Wydaje się to ostatecznie trudno osiągalne, a u kresu tej drogi poeta pozostaje sam. Tego rodzaju deklarowaną obawę przed wtórnością zapewne trudno bez zastrzeżeń odnieść do donkichotyizmu, biorąc pod uwagę złożoną tekstową grę z kategorią podwójności, sobowtóra i powtórzenia w dziele Cervantesa. Jednak warto podkreślić w tym miejscu, że stosunek Karpowicza do (nie)powtarzalności w literaturze trzeba uznać za dość przewrotny, skoro obok wyraźnej kreacji na radykalnego nowatora autor *Rozwiązywania przestrzeni* obficie używa cudzych głosów, sięgając do literatury i historycznego konkrety, i czyni je ważną materią swojej poezji⁴⁰.

Symetrie Karpowicza, [w:] *Podziemne wniebowstąpienie. Szkice o twórczości Tymoteusza Karpowicza*, red. J. Roszak, K. Mikurda, B. Małczyński, Wrocław 2006, s. 267).

³⁹ Tamże.

⁴⁰ Zob. B. Małczyński, *Rozwiązywanie tekstów. Poetyckie polimorfie Tymoteusza Karpowicza*, Kraków 2010.

Za inny wymiar dążenia do całościowości można by uznać skrupulatną szkatułkową kompozycję dojrzałych tekstów Karpowicza (tomy *Odwrócone światło* i *Słaje zadrzewne* oraz niedokończony poemat *Rozwiązywanie przesłrzeni*), która programowo ogranicza autonomię poszczególnych wierszy. Plan całości wydaje się jednak skutecznie ukrywać przed czytelnikiem, gdyż poeta piętrzy lekturowe trudności, a skrupulatna analiza części nie daje jednoznacznych odpowiedzi co do wymowy całości. Poeta marzył o stworzeniu tekstu, który potencjalnie byłby pewnym samowystarczalnym systemem. Fakt, iż poeta podkreślał konieczność radykalnej izolacji od innych w procesie twórczym, a także wyłączenia odbiorcy w ogóle z całego procesu nadawczo-odbiorczego w świetle wyżej cytowanych słów o pragnieniu kontaktu z rzeczywistością musi się wydać nieco paradoksalny:

Odbiorca jako partner nie istnieje we mnie w ogóle. To okrutne i obrażające czytelników, ale tak naprawdę jest. [...] Kiedy przez lata pracuję nad jakimś tekstem, to zmagam się przede wszystkim sam ze sobą [...]. 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 zaserwuję. To niemożliwe – żeby wynieść moje wewnętrzne lustro na zewnątrz i wstawić do czyjejś osobowości. [...] 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.⁴¹

Okazuje się więc, że ostatecznie pisanie ma tu wymiar przede wszystkim autoterapeutyczny, a nie, jak deklarował Karpowicz w innych miejscach – holistyczny, maksymalistyczny. Można powiedzieć, że Karpowicz, bardzo wsobnie podchodzący do własnej twórczości i deklarujący, że pisze jedynie na własny użytek i ze względu na siebie, byłby w tym zakresie nieco podobny do postaci Don Kichota, którego fascynował i pochłaniał żywioł literatury, ale który również pragnął sprawdzić, jakie epistemiczne konsekwencje przynosi owo zanurzenie w świecie tekstu. Jednakowoż nie ma on u swego boku nawet owego racjonalizatorskiego głosu Sanczo Pansy, który skłaniałby do podawania w wątpliwość własnych złudzeń. Być może w takim razie poeta przypominałby ową zbudowaną na figurze Don Kichota postać, o której pisał Umberto Eco: „Prawdziwym bohaterem Biblioteki Babel nie jest sama Biblioteka, lecz jej Czytelnik, nowy Don Kichot, ruchliwy amator przygód, niestrudzenie pomysłowy alchemik kombinacji, zdolny zapanować nad wiatrakami, którym każe obracać się w nieskończoność”⁴².

⁴¹ Tamże, s. 65.

⁴² U. Eco, dz. cyt., s. 111.

Poetycki świat Karpowicza często wyraźnie łamie powszechnie przyjęte, zdroworozsądkowe zasady, to „świat niemożliwy”, oparty na paradoksie, nierozstrzygalności, niekiedy przeczący prawom fizyki. Karpowicz, choć w założeniach dąży do autonomiczności tekstu i języka, jednocześnie chce mówić o rzeczywistości – z tym że w drugiej połowie dwudziestego wieku samo pojęcie rzeczywistości staje się labilne, a ona sama, m.in. na skutek odkryć naukowych, ponownie niepoznawalna i nieustalona. Poezja Karpowicza to projekt, który wyrasta z niewspółmierności między humanistycznym, artystycznym i duchowym widzeniem świata a jego naukowymi opisami, a także z niemożności stworzenia jakiegokolwiek „teorii wszystkiego”. Karpowicz świadomie wybiera uporczywą walkę o własną wyjątkowość, w utopijny sposób 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”. To jednocześnie praktyka pisania, które staje się poznawczym eksperymentem i przygodą.

Omówione wyżej elementy autokreacyjnego mitu należy zatem widzieć w kontekście sylleptycznie ujmowanej przestrzeni twórczej Karpowicza – tekstowej i fizycznej. Gra w obrębie samego języka spotyka się u tego neoaawangardysty z egzystencjalnym konkretem i staje się specyficznym performansem odgrywanym przez autora zarazem w tekście, jak i w silnie mityzowanej geograficznej przestrzeni. Trzeba zaznaczyć, iż praktyki twórcze Karpowicza zapewne z trudem dają się jednoznacznie ulokować w kontekście donkichotyzmu – ze względu na brak wyraźnych tekstowych odwołań paralelnie losów poety i silnie zmytizowanej figury literackiej pozostać musi możliwością dyskusyjną i nieoczywistą. Jednak analiza wybranych wypowiedzi autotematycznych na tle autokreacyjnych zachowań i strategii pokazuje, że figura Don Kichota mogłaby w jakimś zakresie posłużyć do ujęcia postaci Karpowicza z innej perspektywy – jako poety próbującego wynaleźć własne miejsce między totalizującą siłą języka a niemieszczącym się w granicach literatury żywiołem rzeczywistości. Być może do Karpowiczowskiego projektu można z większym powodzeniem przyłożyć inne mity literackie i toposy (jak *poeta faber* czy alchemik), jednak to właśnie Don Kichot jak żadna inna figura uosabia owo pęknięcie między słowem a rzeczywistością, powagą a kpiną, myślą a materią, złudzeniem a doświadczeniem, które znajdują się, jak sądzę, w centrum twórczości autora *Trudnego lasu*.

Rozważania te chciałabym zamknąć i zilustrować jednym z wierszy Karpowicza, który dobrze pokazuje poznawcze aporie wynikające z zaburzenia proporcji mikro- i makroświata. Tragikomiczny bohater (może sam poeta?) znajduje się tu w stanie paradoksalnego wewnętrznego ogołocenia, poczucia pustki i twórczego imposybilizmu, zatracił zdolność trafnego umiejscawiania samego siebie w świecie: „śpi w kałamarzu”, a cała ziemia mieści się w jego kołpaku i „niby malutka muszka brzęczy”. Być może i ta pozbawiona

konkretniejszych rysów postać nosi w sobie jakieś – nieoczywiste, intuicyjne i trudne do interpretacyjnego uchwycenia – ślady nieustannie wędrującego przez świat rycerza z La Manchy?

bohater

do czysta wytarty z siedmiu kolorów
do dna pozbawiony wzniesień
do jądra iskry ociemniały
do krwinki ograbiony z życia
sny drzewokształtne w nim wycięto
i wypędzono go z obłoków
po czarnym chodzi krajobrazie
śpi w pustym kałamarzu
a konia ma wypasionego
że w żadnym lesie się nie mieści
i kołpak w którym cała ziemia
niby małutka muszka brzęczy.⁴³

⁴³ T. Karpowicz, *bohater*, [w:] tegoż, *Słaje zadrzewne. Teksty wybrane*, Wrocław 1999, s. 174.

Karolina Górniak-Prasnal

Faculty of Polish Studies, Jagiellonian University, Kraków

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0001-5322-2828](https://orcid.org/0000-0001-5322-2828)

The quixotic model of Tymoteusz Karpowicz's poetic project

Summary

The article is a reappraisal of the work of Tymoteusz Karpowicz, one of the landmarks of the Polish poetic Neo-avant-garde, in terms of the quixotic model (principle). This approach brings into focus the following building blocks of Karpowicz's autocreative poetics: the private library project, the idea of the book of books, the concept of holistic interconnectedness and the poet's programmatic detachment (isolationism). In his verse they form sylleptic configurations in which language-games collide with the existential concrete and, in effect, transform the poetry into a performance acted out by the author both in his text and his highly mythicized geographic space. The superposing of his autothematic statements on his autocreative performative actions shows their remarkable congruence, and hence the incontestable applicability of the quixotic model to describe the nature of Karpowicz's creative project. In sum, he was a poet bent on finding his own place between the totalizing power of language and the harsh realities beyond the pale of literature.

Key words

Polish literature of the 20th century – Neo-avant-garde poetry – quixotism – ‘impossible poetry’ – Tymoteusz Karpowicz (1921–2005)

Słowa kluczowe

awangarda, donkichotyzm, Karpowicz Tymoteusz, neoawangarda, poezja niemożliwa

Bibliografia

- Barbaruk Magdalena, 2015, *Długi cień Don Kichota*, Kraków: Universitas.
- Borges Jorge Luis, 1972, *Biblioteka Babel*, tłum. A. Sobol-Jurczykowski, [w:] tegoż, *Fikcje*, tłum. Andrzej Sobol-Jurczykowski i in., Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Czermińska Małgorzata, 2011, *Miejsce autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie”, nr 5.
- Eco Umberto, 2003, *Pomiędzy La Manchą a Biblioteką Babel*, [w:] tegoż, *O literaturze*, tłum. Joanna Ugniewska, Anna Wasilewska, Warszawa: Muza.
- Foucault Michel, 1999, *Sobqipisanie*, przeł. Michał Paweł Markowski, [w:] tegoż, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, oprac. Tadeusz Komendant, Warszawa: Aletheia.
- Górniak-Prasnal Karolina, 2021, *Archiwa «in statu nascendi»*. Tymoteusz Karpowicz i Krysztyna Miłobędzka – wstęp do badań nad procesem twórczym, „Wielogłos”, nr 4.
- Gutorow Jacek, 2007, *Przed mową i po słowie: wokół Karpowicza*, [w:] tegoż, *Urwany ślad. O wierszach Wirszy, Karpowicza, Różewicza i Sosnowskiego*, Wrocław: Biuro Literackie.
- Karpowicz Tymoteusz, 1999, *bohater*, [w:] tegoż, *Słaje zadrzewne. Teksty wybrane*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- *Karpowicz*, film dokumentalny, scen. i real. Mirosław Spychalski, Jarosław Szoda, Polska 1994.
- Kokoszka Magdalena, 2011, *Antologia niemożliwa. Przypadek «Słajów zadrzewnych» Tymoteusza Karpowicza*, Katowice: Agencja Artystyczna Para Zenon Dyrzka.
- Krupecka Iwona, 2012, *Don Kichote w krainie filozofów: o kichotyźmie pokolenia '98 jako poszukiwaniu nowoczesnej formuły podmiotowości*, Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Latawiec Bogusława, 2012, *Julian Przyboś, Tymoteusz Karpowicz i...*, „Topos”, nr 5.
- Łukasiewicz Jacek, 2006, *Symetrie Karpowicza*, [w:] *Podziemne wniebowstąpienie. Szkice o twórczości Tymoteusza Karpowicza*, red. Joanna Mueller, Kuba Mikurda, Bartosz Małczyński, Wrocław: Biuro Literackie.
- Małczyński Bartosz, *Rozwiązywanie tekstów. Poetyckie polimorfie Tymoteusza Karpowicza*, Kraków 2010.
- Miodek Jan, 2002, *Słownik ojczyzny polszczyzny*, oprac. Monika Zaśko-Zielińska, Tomasz Piekot, Wrocław: Europa.
- Mroczkowska-Brand Katarzyna, 2016, *Don Kichote – konstrukcja i dekonstrukcja*, [w:] *Arcydzieła literatury hiszpańskiej. Dziesięć wykładów*, red. Magda Potok, Poznań.
- Nowicki Wojciech, 2008, *Awatary szaleństwa. O zjawisku donkichotyźmu w powieści angielskiej XVIII wieku*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu im. Marii Curie-Skłodowskiej.
- Nycz Ryszard, 1994, *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, „Teksty Drugie”, nr 2.

- Okopień-Sławińska Aleksandra, 1988, *Donkiszoteria*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław: Ossolineum.
- Przyboś Julian, *Więcej o manifest*, Warszawa 1962.
- Rewers Ewa, 2008, *Powrót Don Kichota, czyli o antropomorfizacji sztuki postmodernistycznej i jej konsekwencjach*, [w:] *Przestrzenie kultury – dyskursy teorii*, red. Andrzej Gwóźdź, Anna Zeidler-Janiszewska, Warszawa: Narodowe Centrum Kultury–Fundacja Kultury.
- Roszak Joanna, 2010, *W cztery strony naraz. Portrety Karpowicza*, Wrocław: Biuro Literackie.
- Rybicka Elżbieta, 2013, *Auto/bio/geo/grafie*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze”, nr 4.
- Sawicki Piotr, 2006–2008, *Od Norwida do... (I–III). Poczet Don Kichotów polskich*, „Rozprawy Komisji Językowej”.
- Siwiec Magdalena, *Romantyczne marzenie o Księdze*, 2017, [w:] *«Loci (non) communes». Prace ofiarowane profesor Marii Korytowskiej*, red. M. Siwiec, O. Płaszczewska, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Skrendo Andrzej, 2006, *Poezja lingwistyczna jako projekt epistemologiczny. Zerwanie, ustanowienie, zawieszenie*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, nr 13.
- Spychalski Mirosław, Szoda Jarosław, 2005, *Mówi Karpowicz*, Wrocław: Biuro Literackie.
- Stolarczyk Jan, 2008, *Przy „Mostach”*, „Pomosty”, nr 13.
- —, 2005, *Świat niemożliwy. Z Tymoteuszem Karpowiczem rozmawia Stanisław Beres*, „Rzeczpospolita” 23005, nr 33–34.
- —, 2009, *W cieniu czarnoksiężnika. Spotkanie z Tymoteuszem Karpowiczem*, [w:] *Szare światło. Rozmowy z Krystyną Miłobędzką i Andrzejem Falkiewiczem*, red. Jarosław Boro-wiec, Wrocław: Biuro Literackie.
- *Wieczna krucjata. Szkice o Don Kichocie*, 2016, red. Wojciech Charchalis, Arkadiusz Żychliński, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Winiecka Elżbieta, 2006, *„Kocham tę rzeczywistość”, czyli lingwistyczne wyjścia z tekstu (na przykładzie poezji Tymoteusza Karpowicza i Mirona Białoszewskiego)*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, nr 13.
- Winiecka Elżbieta, 2004, *O sylleptyczności tekstu literackiego*, „Pamiętnik Literacki” 2004, z. 4.
- Wiśniewska Lidia, 2012, *Polskie wiersze o Don Kichocie i Sancho Pansie jako zapośredniczone odwołania do mitów Boga i natury*, [w:] *Przeszłość we współczesnej narracji kulturowej. Studia i szkice kulturoznawcze*, t. 3, red. Piotr Biliński, Paweł Plichta, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.