

Streszczenie pracy

Łukasz Józefowicz

Poetyckie ciała: agon Tymoteusza Karpowicza z Julianem Przybosiem

Praca *Poetyckie ciała: agon Tymoteusza Karpowicza z Julianem Przybosiem* przedstawia łączącą awangardzistów relację uczeń-mistrz w świetle sformułowanej przez Harolda Blooma teorii „lęku przed wpływem”. Przedsięwzięcie to sytuuje się w obszarach historii literatury i antropologii twórczości. W planie historycznoliterackim praca wpisuje się w refleksję nad rolą, jaką poetyccy mistrzowie odgrywają w biografii twórczej Tymoteusza Karpowicza. Za pomocą koncepcji Blooma, w której psychoanaliza quasi-rodzinnych związków między poetami łączy się z wglądem w retoryczne wybiegi języka, pokazuję, iż konstytutywne znaczenie dla kształtowania się artystycznej podmiotowości Karpowicza posiada inicjacyjne spotkanie z poetyckim ojcem w osobie Przybosia i prowadzony przez całe życie ucznia jawny i ukryty agon z dziełem autora *W głąb las*. Na antropologiczny wymiar moich rozważań wskazuje zawarta w tytule figura poetyckiego ciała, istotna dla twórczości obu awangardzistów i jednocześnie stanowiąca termin techniczny Blooma: agon Karpowicza z Przybosiem stanowi szczególnie sugestywną egzemplifikację intuicji krytyka, iż stawką walki z mistrzem jest cielesnie rozumiany kształt twórczości ucznia.

Podkreślając osobowy, a nie wyłącznie intertekstualny charakter wpływu poetyckiego, Bloom powołuje się na znany z psychoanalizy Jacques'a Lacana koncept stadium lustra: efeb nie tylko przejmuje od prekursora tematy i techniki, ale przede wszystkim identyfikuje się z uosabianym przez niego obrazem Poety, obiera Mistrza za wzór tożsamości twórczej, przyobleka się w poetyckie ciało poprzednika. Kwestia lęku przed wpływem wynika z tego, że uczeń czuje się coraz bardziej skrępowany przejętą od mistrza formą, celem agonu jest zaś taka dekonstrukcja artystycznego ciała, w wyniku której w zapożyczonym kształcie efeb zdoła odcisnąć swoje własne rysy. Ujęcie relacji Karpowicza z Przybosiem w kategoriach lustrzanej imitacji i agonicznej przebudowy dzieła-ciała nie jest zewnętrzną metaforą ubarwiająca narrację – propozycja ta znajduje uzasadnienie zarówno w anatomicznej wyobraźni i somatycznej poetyce

obu twórców, jak i w wypełnionej dramatycznymi „przygodami ciała” biografii Tymoteusza Karpowicza.

Debiutujący Karpowicz to efeb dosłownie i w przenośni zdeintegrowany: poeta ma za sobą utratę ręki w wypadku i pogłębiając tę traumę doświadczenie zniszczeń II wojny światowej. Autoportret Przybosia, którego patronat wybiera młody awangardzista, ze szczególną mocą akcentuje zwarty i integralny charakter tak dzieła, jak i samej osoby poety. W ten sposób artystyczne stadium lustra staje się remedium na – pomijaną przez Blooma a kluczową dla źródłowego konceptu Lacana – kondycję ciała pokawałkowanego: tak jak raczkujące niemowlę odczuwa swe członki jako niezborne, dopóki nie zidentyfikuje się z lustrzanym obrazem ciała jako całości, tak początkujący i dosłownie pęknięty Karpowicz utożsamia się ze spójnym wizerunkiem Przybosia.

W świetle traumatycznej biografii autora *Odwróconego światła*, lęk przed wpływem, jaki z czasem zaznacza się w postawie Karpowicza, posiada motywację tyleż artystyczną, co egzystencjalną. Dojrzewający poeta dochodzi do wniosku, iż lustrzany ideał, który w Scenie Pouczenia scalił zdeintegrowaną podmiotowość Karpowicza, staje się pancierzem więżącym ciało po lacanowsku realne: będące źródłem bólu, ale też najgłębszego poczucia jednostkowości. W kolejnych aktach agonu Karpowicz stara się w taki sposób rozbić i przemodelować przejęty od Przybosia wzór poetyckiej formy, by przylegał do pękniętego ciała autora *Odwróconego światła*.

Kreśląc teoretyczne możliwości zaistnienia cielesności, która wykracza poza scalone „ja” ze stadium lustra i jednocześnie nie doznaje psychotycznego regresu do stanu pierwotnego pokawałkowania, odwołuję się do badaczy ontologii (znanego Karpowiczowi z autopsji) ciała protetycznego, którzy wskazują na modalność pośrednią zwaną Trzecim ciałem. W odniesieniu tych rozpoznań do awangardowego i swoiście autobiograficznego projektu Karpowicza pomagają mi Lacanowska koncepcja Dzieła-symptomu.

Narrację o szczegółowym przebiegu agonu Karpowicza z Przybosiem przeprowadzam wedle proponowanego przez Blooma porządku sześciu starć rewizyjnych, traktując każde ogniwo jako modyfikację kolejnej (wraz z rozwojem cyklu – coraz bardziej istotnej) części artystycznego ciała.

Wstępne odchylenie (*clinamen*) łączę z buntowniczym gestem poetyckiej dłoni: rozdźwięk między awangardzistami rodzi się wtedy, gdy Karpowicz zaczyna pisać Przybosiovym „piórem z ognia”, podejmując trop surrealistycznych poematów prozą, które prekursor zarzucił jako eksperyment zbyt ryzykowny dla jego wyobraźni. Logika antytetycznego dopełnienia (*tessera*)

znajduje odpowiednik w obecnej w dziele autora *Odwróconego światła* i ważnej dla jego biografii figurze protezy. Karpowiczowski projekt człowieka protetycznego, rozpatrywany przeze mnie jako przewrotna kontynuacja maszynistycznej antropologii wczesnego Przybosia, jawi się jako inkorporacja części poetyckiego ciała prekursora, od której sam mistrz gwałtownie się odciął. Strategia *kenosis*, w której programowe samoponizowanie efebą kładzie się cieniem na wzniosłej postawie prekursora, koresponduje ze szczególnie dobitnie wymierzonym w Przybosia turpizmem autora *Odwróconego światła*. Sprowadzając akt twórczy do wypływu wydobywających się z ciała odrażających substancji, nieuniknionego upadku w nieczystą materię pisma, bolesnego wydalania i rodzenia wierszy, Karpowicz przeciwstawia się ukształtowanemu w kręgu Tadeusza Peipera a szczególnie gorliwie wyznawanemu przez Przybosia modelowi pisania wstydliwego, wedle którego utwór, traktowany jako intelektualny projekt poety-konstruktora, powinien obyć się bez zbędnych materialnych śladów. Najobszerniejsze rozdziały poświęcam Karpowiczowskiej rewizji dwóch fundamentalnych władz poetyckiego ciała Przybosia: widzenia i głosu. Bloomowskie ujęcie *askesis*, którą krytyk porównuje do oczyszczającego samoosłepienia Edypa, wydaje się stworzone dla re-wizji, jakiej autor *Odwróconego światła* poddaje wszechogarniające widzenie Przybosia. Omawiając podjętą przez Karpowicza próbę zniwelowania i przetworzenia (dosłownie rozumianego) mistrzowskiego blasku, korzystam z faktu, iż Przyboś i Bloom posługują się tą samą optyczną metaforą wpływu: figurą powidoku. W wieńczącej agon fazie „powrotu zmarłych” (*apophrades*) uczeń otwiera się na głos mistrza, aby nadać mu wybraną przez siebie tonację. W przypadku Karpowicza i Przybosia proces ten koncentruje się wokół tłumionego przez prekursora a poszukiwanego przez ucznia fizjologicznego aspektu głosu. W finale agonu przepołowione ciało autora *Odwróconego światła* odnajduje analogicznie pęknięty, dogłębnie cielesny głos.

Ukazując fundamentalne znaczenie, jakie dla Karpowicza posiada agon Przybosiem, nie zamierzam (co często przypisuje się Bloomowi) wywodzić całego dzieła ucznia z twórczości jednego jedyne go prekursora. W swoich rozważaniach amerykański krytyk dopuszcza sytuację, w których zmagający się z poprzednikiem efeb znajduje wsparcie w innych członkach swej poetyckiej rodziny (tego rodzaju zabieg nosi w dyskursie Blooma miano *demonizacji*). Zgodnie z tą zasadą twórczymi „demonami”, które sprzyjają Karpowiczowi w jego walce z Przybosiem okażą się autorytatywni poetyccy dziadowie: Tadeusz Peiper i Bolesław Leśmian. W kontrze do Przybosia jako wspólnego poetyckiego ojca autor *Odwróconego światła* zawiąże unię z poetyckim bratem w osobie Witolda Wirpszy – bliskiego Karpowiczowi tak wiekiem, jak

poszukiwaniami artystycznymi. Z kolei w turpistycznym eksplorowaniu pisania jako wycieku fizjologicznych substancji, którym to gestem Karpowicz najsilniej sprzeciwia się ojcowskiemu zakazom Przybosia, poeta skorzysta ze skatologicznych doświadczeń własnego artystycznego syna: Rafała Wojaczka. Rozważania o roli, jaką Peiper, Leśmian, Wirpsza i Wojacek, odgrywają w agonii Karpowicza z Przybosiem, prowadzę w wyraźnie wyodrębnionych podrozdziałach opatrzonej formułą „sprzymierzeńcy”.

W momentach, w których anatomiczne figury Karpowicza i Przybosia łączą się opisywanymi przez Blooma chwytami jedynie na poziomie abstrakcyjnej mechaniki, nie znajdując ścisłych ekwiwalentów obrazowych, pomysły krytyka dopełniam wprost odwołującymi się do cielesności konceptami filozofów i teoretyków, z którymi autor *Lęku przed wpływem* ma więcej wspólnego, niż sam byłby gotów przyznać. Odpowiedniej metaforyki dla odchylenia (*clinamen*), w ramach którego Karpowicz sięga po „pióro z ognia”, obierając porzucony przez mistrza kierunek twórczych poszukiwań, dostarcza zaczerpnięta od Gilles'a Deleuze'a figura leworęczności. Przekład charakterystyki wstępnego zabiegu rewizyjnego na język francuskiego filozofa umożliwia fakt, iż Deleuze posługuje się tym samym Lukrecjańskim pojęciem *clinamen*, z którego korzysta Bloom. Cielesny charakter związku antytetycznego dopełnienia (*tessera*) i protezy, widoczny w Karpowiczowskim stosunku do maszynizmu Przybosia, w planie teoretycznym uwypukli zestawienie pomysłów Blooma i Derridy, który jako protezę przedstawia bliski *tesserze* mechanizm suplementacji. Zaskakująco ogłędnie opisany przez Blooma akt pisarskiego samoponizowania (*kenosis*) odzyska wypieraną przez krytyka materialność za sprawą sytuującego się w obrębie *male studies* dyskursu Calvina Thomasa, który dyskutując z autorem *Lęku przed wpływem*, ujmuje akt twórczy przez pryzmat niepokojących mężczyznę i potencjalnie transgresywnych procesów fizjologicznych: niekontrolowanego wytrysku nasienia, brukającego abstrakcyjny podmiot wydalania i feminizującego pisarza rodzenia. Rozważania, w których *genderowa* perspektywa Thomasa pozwala przedstawić dziedzictwo Awangardy Krakowskiej na tle przemian męskiej tożsamości twórczej, wpisują się w dyskusję nad ciałem i płcią awangardy. Fakt, iż w przypadku spojrzenia i głosu, ważnych zarówno dla pary Karpowicz-Przyboś, jak i dla Harolda Blooma, zestrojenie języka poetów z metaforami krytyka może dokonać się bez pośrednictwa innych teoretyków, nie oznacza, iż rezygnuję z wprowadzania kontekstów, które są w stanie wzbogacić opis agonu głównych bohaterów pracy. W rozdziale o spojrzeniu tłem zmagania dwóch zdeklarowanych poetów oka będzie metaforyka widzenia i ślepoty, która organizuje spór, jaki sam Bloom wie ze swoim akademickim mentorem: Paulem de Manem.

Kanwą finałowego rozdziału o fizjologicznym wymiarze głosu czynię pomysły Lacana (głos jako materialny obiekt a) i Rolanda Barthes'a (ziarno, względnie ziarnistość głosu).

Przedstawiając „cykl życiowy” Karpowicza, w ramach którego poeta naśladowczo składa swą pokawałkowaną tożsamość, aby w toku agonu rozbić zapożyczone „ja” i złożyć je w nową, sobie właściwą całość, podejmuję próbę psychobiografii autora *Odwróconego światła*. Pokazując, iż na drodze przebudowy przejętego od Przybosia ciała poetyckiego Karpowicz twórczo anektuje wątki dzieła mistrza, które ten ostatni uznał za niemożliwe do kontynuacji (eksperymentalne *Pióro z ognia*), z perspektywy czasu nie zasługujące na akceptację (maszynizm wczesnych tomów), objęte artystyczno-fizjologicznym tabu (pisanie jako wypływ substancji, cielesny charakter głosu), dołączam do tych badaczy autora *Narzędzia ze światła*, którzy poszukują zapoznanych („ciemnych”), a przez to tym bardziej interesujących aspektów jego twórczości. Dzięki uwzględnieniu roli, jaką w „romansie rodzinnym” Tymoteusza Karpowicza odgrywają Peiper, Leśmian, Wirpsza i Wojaczek, praca urasta do rangi monografii poetyckich związków autora *Odwróconego światła*, przedstawionych przez pryzmat kategorii cielesności i sfunkcjonalizowanych pod kątem centralnego, formacyjnego agonu z Julianem Przybosiem.

