

Nawet w małych scenach można rozpoznać zdolnego kome-
dianta.

Carlo Goldoni¹

1 C. GOLDONI: *Teatr kome-
diowy*. Przeł. i oprac. J. DYGUL.
Gdańsk 2011, s. 133 (wypo-
wiedź Orazio skierowana do
aktora odgrywającego rolę
Arlekina).

1.

Od syntezy do synekdochy – wydaje się, że drogę tę przebyć musi każdy adept karpowiczologii. Ponieważ próba objęcia jednym spojrzeniem całości dzieła autora *Odwróconego światła* niejako z definicji, prędzej czy później, skończyć się musi klęską, nie pozostaje karpowiczologom nic innego jak uciec się pod obronę drobiazgowej interpretacji wybranego całości fragmentu. Wiedza o funkcjonowaniu koła hermeneutycznego może wszak dawać nadzieję, że cierpliwe obracanie w palcach pojedynczego odprysku zaowocuje poznawczym wglądem w strukturę całokształtu. Nawet jeśli nadzieja ta bywa złudna, niejednokrotnie skutkuje odczytaniem świetnymi – głęboko zanurzonymi w żywiole intertekstualności, a przy tym pozostającymi blisko tekstu – które nie powstałyby pewnie bez wiary w możliwość dotarcia do wnętrza dzieła na drodze uważnej analizy jego składowych.

Nie zmienia to wszakże faktu, że wybór tego typu postępowania badawczego honorowo rozpatrywać należałoby raczej w kategoriach konieczności, jeśli nie kapitulacji. Zwracający uwagę na „»nie-możliwość« odbioru, pełnego aktu lektury poematów Karpowicza” Jacek Łukasiewicz konstatawał, że „można tylko próbować wchodzić w tę całość tą lub ową furtką, albo zaczynać od jej dekonstrukcji”². Opinia ta patronuje między innymi interpretacyjnemu próbom Bartosza Małczyńskiego, który w jej kontekście pisze o wymogu zgody na „nierozstrzygalność, niezwieńczenie i niekonkluzywność”³, po czym – przechodząc do omawiania Karpowiczowskich „fabuł biblijnych” – konsekwentnie „zawęza przestrzeń swojego komentarza”, by ostatecznie „wziąć pod uwagę tylko trzy wiersze”⁴; gest ten powtarza jeszcze trzykrotnie przy rozważaniu kolejnych „poetyckich polimorfii” Karpowicza (filozoficznych, mitologicznych, literackich). W drugiej części swej monografii zaś stawia sobie Małczyński za cel „omówienie specyfiki jednej poetyckiej triady” z *Rozwiązywania przestrzeni* w przekonaniu, iż „rządzące nią reguły dadzą się uogólnić, a przez to odnieść także i do pozostałych”⁵; w końcu też – żywiąc tę samą nadzieję – omawia typową triadę paralaktyczną z głównej części *Słów zadrzewnych*. Podobną drogą podążają również inni badacze twórczości autora *Poezji nie-*

2 J. ŁUKASIEWICZ: *Symetrie Karpowicza*. W: *Podziemne wniebowstąpienie. Szkice o twórczości Tymoteusza Karpowicza*. Red. B. MAŁCZYŃSKI, K. MIKURDA, J. MUELLER. Wrocław 2006, s. 257.

3 B. MAŁCZYŃSKI: *Rozwiązywanie tekstów. Poetyckie polimorfie Tymoteusza Karpowicza*. Kraków 2010, s. 39.

4 *Ibidem*, s. 53.

5 *Ibidem*, s. 204.

6 Zob. M. KOKOSZKA: *Antologia niemożliwa. Przypadek „Słojów zadrzewnych” Tymoteusza Karpowicza*. Katowice 2011, s. 164.

możliwej, w tym Joanna Mueller i Magdalena Kokoszka, które po rozważaniach ogólnych skupiają wzrok na pojedynczych, zwykle jednak nieprzypadkowych⁶, zestawach wierszy ze *Słojów zadrzewnych*. Przedmiotem „anamorficznego lektury” Mueller są zatem zestawy *Wolne koleiny* oraz *Wyżęta z pochodnej całość*, Kokoszka próbuje zaś wniknąć w istotę „dendrologii poetyckiej” Karpowicza na drodze analizy wierszy tworzących zestaw *Rąbanie drzewa*.

Przedmiotem niniejszej próby będzie jeszcze mniejszy wycinek dzieła autora *Słojów zadrzewnych*. W duchu literackiej mikrologii wybieram bowiem wiersz „mały” i niepozorny, na pierwszy rzut oka stosunkowo prosty, zgoła „niekarpowiczowski”, a w dodatku wolny od więzów polimorfii. Znajduje się on w czwartym tomie *Dzieł zebranych*, w części gromadzącej odnalezione w archiwum poety teksty przygotowywane z myślą o *Rozwiązywaniu przestrzeni*, a jednak nieprzyporządkowane jeszcze do swoich paralaks i kalek logicznych. Można by sądzić, że wybór takiego akurat tekstu uwarunkowany jest pragnieniem uniknięcia splątanych intertekstualnych więzi różnej natury, znacząco komplikujących lekturę triadycznych układów tworzących *Odwrócone światło* i *Słoje zadrzewne*. Każdy jednak, kto miał do czynienia z dojrzałą twórczością Karpowicza, wie doskonale, że i tak daleko jej do ideału komunikacji niezapośredniczonej, pozwalającej fantazjować o ideale semantycznej transparentności. Wybierając taki, a nie inny tekst – który, przynajmniej teoretycznie, daje się zrozumieć bez konieczności wikłania się w grę odniesień – chcę pokazać, że intertekstualne odmęty, w które wprowadza nas Karpowicz, wbrew powszechnemu przekonaniu, nie muszą stanowić przeszkody na drodze do sensu.

[Przekonanie takie artykułuje na przykład E. Winiecka, która sceptycznie odnosząc się do rozpoznania Małczyńskiego, zauważa, że „lektura intertekstualna, badająca zależności międzytekstowe, niewiele mówi o filozoficznym sensie tych zabiegów, choć niewątpliwie odślania rozmiar autorskiej erudycji i miarę jego [Karpowicza – P.B.] oryginalności względem poprzedników”⁷. Dodajmy, że w jej świetnej interpretacji spostrzeżenie to prowadzi do wysunięcia postulatu holistycznego spojrzenia na dzieło Karpowicza jako „na jednorodną całość”, które być może pozwoli dostrzec „jakąś nadrzędną, niewerbalizowaną wprost, lecz wytwarzaną przez pola złożonych międzysłownych i międzytekstowych napięć ideę, myśl, intuicję”⁸].

Zanurzającemu się w tych odmętach i na przemian wypychanemu na powierzchnię czytelnikowi mogą się jawić raczej jako błogostawieństwo. Akurat w przypadku wybranego przeze mnie wiersza ta przewrotna strategia Karpowicza wydaje się wspólna dla planu treści i planu wyrażenia. Tak jak na płaszczyźnie tego pierwszego zdaje się Karpowicz z perspektywy namysłu nad duchowością pozytywnie wartościować pozornie dla niej negatywne procesy sekularyzacji,

7 E. WINIECKA: *Z wnętrza dystansu. Leśmian – Karpowicz – Białośzewski – Miłobędzka*. Poznań 2012, s. 248.

8 Ibidem, s. 257.

tak w planie wyrażenia niejednoznaczne intertekstualne wycieczki – komplikujące lekturę, jeśli nie zaciemniające sens – okazać się mogą, jak będą starał się dowieść, rodzajem „szczęśliwej winy”.

Wiersz, o którym mowa, nosi tytuł *Commedia dell'arte* i ma następującą postać:

coraz odważniej nam się żyje
na skrawku jałowego pola
wieczorem kiedy Bóg przychodzi
aby dojadać puste kłosa
zdejmować buty mu każemy
i posyłamy go po wodę
do spalonego źródła

nam bosym słuchać jest przyjemnie:
niesione prądem lasów
kukułcze echo w dół się toczy
to o kamienie dudnią pięty
pokornie idącego Boga

jak łatwo można wziąć piętaszka
na laso smagłej wyobraźni
i siał błuźnierstwa z kapelusza
jak niegdyś tristan tzara siał
poezję ku zdziwieniu głów
dla aureoli utraconych

sąd ostateczny już za nami
i życie ostateczne czas
wsypał nas do swej klepsydry

wsuwamy więc buciory Boga
i z bufonadą zakładamy
swe nogi na obłoki
by nonszalancko się przesypać
do innych butów lub kaloszy

IV, s. 192⁹

⁹ Cytaty z utworów Tymoteusza Karpowicza oznaczam bezpośrednio w tekście według następującego klucza: III – *Dzieła zebrane*. T. 3: *Słoje zadrzewne*. Wrocław 2013; IV – *Dzieła zebrane*. T. 4: *Wiersze z archiwum i czasopism 1941–2005*. Wrocław 2013; PN – *Poezja niemożliwa. Modele Leśmianowskiej wyobraźni*. Wrocław 1975.

2. Specyficzna aura tytułowej *commedii dell'arte* niewątpliwie odcisnęła ślad w tkance tekstu – nie jest jednak ów ślad, jak to u Karpowicza bywa, na tyle wyraźny i jednoznaczny, by mógł przesądzać o wymowie całości. W istocie nad wierszem unosi się nieznanymi wielu tekstom autora *Odwróconego światła* duch lekkości i niewymu-

szonej prostoty, który kojarzyć się może z tradycją włoskiego teatru improwizowanego. A jednak, wyjąwszy tytuł, czytelne odniesienie do komedii *dell'arte* przynosi dopiero pojawiające się w finalnej strofie słowo „bufonada”, stanowiące owej komedii popularne określenie, a zarazem odsyłające do jednej ze związanych z nią kategorii estetycznych. Być może to o samej włoskiej komedii, a być może tylko o wywodzącej się z niej operze buffa, pisał Friedrich Schlegel w jednym ze swoich *Fragmentów krytycznych*:

Istnieją starożytne i nowoczesne wiersze, które w całości i wszędzie oddychają boską ironią. Żyje w nich prawdziwie transcendentalna bufoneria. We wnętrzu – nastrój, który nad wszystkim góruje i wznosi się nieskończenie ponad wszystko, co uwarunkowane, w tym także ponad własną sztukę, cnotę czy genialność. Na zewnątrz, w wykonaniu – maniera mimiczna zwykłego, dobrego włoskiego *buffo*¹⁰.

10 F. SCHLEGEL: *Fragmenty* [fragment nr 42]. Przeł. C. BARTL. Oprac. M.P. MARKOWSKI. Kraków 2009, s. 14–15.

Jeżeli zdaniem Paula de Mana „wspomniane *buffo* przysporzyło krytykom nie lada kłopotu”, to bynajmniej nie przez dyskusje dotyczące jego teatrologicznej atrybucji, ale z powodu interpretacyjnych przyzwyczajzeń niepozwalających uznać strukturalnych właściwości opisywanej tu „prawdziwie transcendentalnej bufonerii” i ich konsekwencji.

[Przekonywał Paul de Man: „*Buffo* ma tu bardzo specyficzne znaczenie, które w badaniach zostało bardzo przekonująco określone. *Buffo*, do którego odwołuje się Schlegel w przypadku *commedii dell'arte*, jest zerwaniem narracyjnej iluzji, *aparté*, wypowiedzią na stronie do publiczności, przez co pryska iluzja fikcji”¹¹. Innego zdania jest Michał Paweł Markowski łączący *buffo* z osiemnastowieczną formą popularnej opery komicznej i zaznaczający, że w dziewiętnastowiecznej niemieczyźnie słowo to mogło odsyłać do „popularnej niemieckiej farsy teatralnej”, w której *buffo* to „główny śpiewak, wesolek, żartowniś”¹²].

Autor *Ideologii estetycznej* zobaczył w Schleglowskim *buffo* ostateczne oblicze ironii rozumianej w kategoriach „permanentnej parabazy”, jego zdaniem odkrytej i eksploatowanej przez autorów Frühromantik. Poezję lingwistyczną – bądź inaczej: poezję ujawniającą momenty lingwistyczne¹³ – traktować można jako kontynuację zapoczątkowanego wystąpieniem jenajczyków nurtu literatury eksponującego zasadniczą nieufność do języka i wykorzystującego płynące stąd artystyczne możliwości¹⁴. Twórczość Karpowicza lokowano w tym trafnym i dobrze umotywowanym kontekście wielokrotnie. Być może więc „bufonadą” jest sam analizowany wiersz, którego tytuł rozumieć należy nie tyle jako określenie tematu, ile jako metaliteracką autoprezentację? Komedia *dell'arte* byłaby w tym

11 P. DE MAN: *Pojęcie ironii*. W: IDEM: *Ideologia estetyczna*. Przeł. A. PRZYBYŚLAWSKI. Gdańsk 2000, s. 272.

12 F. SCHLEGEL: *Fragmenty...*, s. 14, przypis 50.

13 Zob. J.H. MILLER: *The Linguistic Moment. From Wordsworth to Stevens*. Princeton 1985; zob. też T. CIEŚLAK-SOKOŁOWSKI: *Moment lingwistyczny. O wczesnym piarstwie Ryszarda Krynickiego i Stanisława Barańczaka*. Kraków 2011.

14 Więcej na ten temat pisze w: P. BOGALECKI: *Trudne lasy ironii. Romantyzm i lingwizm*. W: IDEM: „Niedorozumowy”. *Kategoria niezrozumiałości w poezji Krystyny Miłobędzkiej*. Warszawa 2011, s. 217–266.

kontekście nie tyle przedmiotem poetyckiego opisu, ile quasi-atrybucją gatunkową. Skoro historia literatury notuje istnienie wierszy-esejów lub wierszy-przemówień, to dla czego autor *Odwróconego światła* nie mógłby napisać poetyckiej wersji komedii *dell'arte*?

W kontekście włoskiego teatru improwizowanego w analizowanym tekście uwagę zwraca również „nonszalanci” gest „zakładania nóg na obłoki”. Można by go odczytać jako aluzję do „akrobatycznego stylu” gry aktorów włoskich, zachowanego – jak pisze Konstanty Miklaszewski – „aż do końca XVII wieku” i „w dużej mierze przyczyniającego się do [ich – P.B.] powodzenia”¹⁵. Inny klasyczny badacz komedii *dell'arte*, Allardyce Nicoll, byłby tu być może skłonny doszukiwać się nawiązania do Arlekina – swojej ulubionej postaci, „celującej w zwinności i akrobatyce”, a charakteryzującej się „pewnego rodzaju wyniosłością”, „pewnością siebie, może bezczelnością”¹⁶. Mniej więcej to samo powiedzieć można w ogóle o postaciach sług (zannich), bez których bezpretensjonalnych żartów i akrobaticznych ewolucji nie sposób wyobrazić sobie komedii *dell'arte*.

[Badacze komedii *dell'arte* są zgodni, że chociaż Arlekin czy Pierrot pojawiają się w niej stosunkowo późno, od początku jej istnienia „w samym [jej – P.B.] centrum znajdują się »cztery maski«, na które tak często powoływali się współcześni, a mianowicie dwaj »vehci«, czyli starsi mężczyźni, i dwaj »zanni«, czyli służący”¹⁷. Podejmowane próby odróżnienia od siebie poszczególnych zannich kwituje Nicoll wymownym zdaniem: „Oczywiście cała ta kwestia staje się beznadziejnie skomplikowana wskutek oszałamiającej gmatwaniny imion i cech przybieranych przez tych służących”¹⁸].

W utworze Karpowicza aluzja do swawolnych arlekinad zannich wydaje się na miejscu o tyle, że odnosi się ona do tematyki religijnej i towarzyszącej jej rzeczywistości bluźnierstwa. Jak bowiem podkreśla Monika Surma-Gawłowska, z uwagi na charakterystyczną „czarną, owłosioną maskę” ze „zgrubieniami przypominającymi rogi” niektórzy badacze „sugerują inferalne korzenie” postaci Zanniego, łącząc ją „ze średniowiecznymi postaciami diabłów, licznie występującymi w dramatach liturgicznych czy miraklach. Z całą pewnością konotacje takie były bliskie Kościołowi, który powinowactwa pomiędzy Belzebubem a Zannim dostrzegał zwłaszcza w diabolicznej, czarnej masce i nieprzyzwoitym geście scenicznym, charakteryzującym postać”¹⁹. Zdaniem Olgi Płaszczewskiej, także w maskach pochodzących z nieco późniejszego okresu – Arlekina i Pulcinelli – nader często zauważano „demoniczne rysy”, a ich „monstrualna brzydota” stanowić miała dowód „spokrewnienia z diabłem”²⁰. Charakterystyka ta nie najgorzej pasuje do bohaterów tekstu Karpowicza: butnych i gnuśnych, „sąd ostateczny” mających już za sobą, bezceremonialnie posyłających Boga „po wodę”, a w końcu, w na poły komediowym geście, „wsuwających” jego „buciory”.

15 K. MIKLASZEWSKI (CONSTANT MIC): *Komedia dell'arte, czyli teatr komedianów włoskich XVI, XVII, XVIII wieku*. Przeł. S. i M. BROWIŃSCY. Wrocław 1961, s. 115–116.

16 A. NICOLL: *W świecie Arlekina. Studium o komedii dell'arte*. Przeł. A. DĘBNICKI. Warszawa 1967, s. 61.

17 Ibidem, s. 41; zob. też s. 59–60.

18 Ibidem, s. 60.

19 M. SURMA-GAWŁOWSKA: *Narodziny teatru zawodowego: komedia „dell'arte”*. W: J. MISZAŁSKA, M. SURMA-GAWŁOWSKA: *Historia teatru i dramatu włoskiego*. T. 1: *Od XIII do XVIII wieku*. Kraków 2008, s. 192. Zob. też np. A. BACZEWSKA: *Europejskie narodziny Arlekina. Korzenie, rozwój i przetrwanie błazna – najśtywniejszej postaci komedii dell'arte*. „Źródła Humanistyki Europejskiej” 2013, nr 1, s. 295.

20 O. PŁASZCZEWSKA: *Błazen i błażństwo w dramacie romantycznym. Studium komparatystyczne*. Kraków 2002, s. 7, 23.

3.

Karpowiczowska *Commedia dell'arte* zaczyna się od czytelnego odniesienia do *Ziemi jałowej* T.S. Eliota („na skrawku jałowego pola”), czemu towarzyszy aluzyjne przywołanie dwóch motywów ewangelicznych: łuskania przez Jezusa kłosów w szabat (Mt 12,1-14) oraz jego mesjańskiej prezentacji jako „źródła wody życia” (Ap 21,6; zob. też J 4,14; J 7,37-44). Jak jednak przystało na ziemię jałową, kłosa okazują się „puste”, źródło zaś – „spalone”. Owe oksymoroniczne określenia wzmacniają tylko sekularyzacyjny wydźwięk całości, którego katastroficzny wymiar podkreślany jest także takimi leksemami, jak „skrawek”, „dojadać” czy „wieczorem”. Oto mieszkańcy wyjałowionej krainy traktują przychodzącego o zmierzchu, jakby spóźnionego Stwórcę z wyraźną wyższością, nakazując mu „zdejmować buty”, następnie zaś wysyłają go po wodę, niczym chłopca na posyłki. Miarowy, oddalający się odgłos wydawany przez bosa „pięty [...] pokornie idącego Boga” określony zostaje jako „przyjemny” dla ludzkiego ucha. Bóg nie pojawi się w tekście już więcej: być może odszedł na dobre, być może wciąż szuka wody, może wreszcie odkrył prawdę o „spalonym źródle” i gorzko zapłakał. Zresztą gdyby tylko obdarzony był klasycznymi teologicznymi atrybutami boskości, z pewnością nie interesowałby się nieurodzajnymi kłosami i nie wyruszałby w drogę do dawno już wyschłego źródła. Tymczasem jednak „Bóg” z wiersza Karpowicza wydaje się swą własną karykaturą: przychodzący poniewczasie, wygłodniały, nędzny, bosa, posłuszny, pokorny, naiwny, oszukany, okradziony z obuwia. Wraz z jego odejściem rozpada się wszakże cała eschatologiczna struktura, dotąd wyznaczająca życiu cel i zapewniająca orientację. „Sąd ostateczny już za nami / i życie ostateczne” – powiedzą ludzie w dalszej części wiersza, z którego dowiemy się także, że w świecie, w którym przyszło im (nam?) żyć, w baudelaire'owskim świecie „aureoli utraconych”²¹, zamiast ziarna Słowa przyjęło się „siać bluźnierstwa”. Zasygnalizowana już w wersie inicjalnym narastająca pycha synów ziemi („coraz odważniej nam się żyje”) znajduje kulminację w finałowym geście „zakładania / [...] nóg na obłoki” – który można by uznać za blasfemiczny, jeśli tylko po śmierci Boga bluźnierstwo miało jeszcze jakikolwiek sens. Jak się bowiem wydaje, znajdujemy się w samym centrum sekularyzacyjnej opowieści Zachodu, w której Bogu i religijnej wizji świata pisane jest przeminąć. Albo też – zupełnie na odwrót (bo i przeciwstawna lektura wydaje się uprawniona): oto dotarliśmy do serca chrześcijańskiej narracji kenotycznej, w której Bóg „ogolił samego siebie, / przyjąwszy postać sługi, / stawszy się podobnym do ludzi. / A w zewnętrznym przejawie uznany za człowieka, / uniżył samego siebie, / stawszy się posłusznym aż do śmierci” (Flp 2,7-8)²².

21 Zob. Ch. BAUDELAIRE: *Zagubiona aureola*. W: IDEM: *Paryski spleen. Poematy proz.* Przeł. J. GUZE. Warszawa 1992, s. 104.

22 Wszystkie odniesienia biblijne za Biblią Tysiąclecia.

23 G. VATTIMO: *Poza interpretacją. Znaczenie hermeneutyki dla filozofii*. Przeł. K. KASIA. Kraków 2001, s. 62–63.

24 G. VATTIMO: *Wiek interpretacji*. W: R. RORTY, G. VATTIMO: *Przyszłość religii*. Red. S. ZABALA. Przeł. S. KRÓLAK. Kraków 2010, s. 62–63.

Co istotne, w optyce postsekularnej obie te perspektywy nie muszą się wcale wykluczać – na przykład wówczas, gdy przyjmujemy punkt widzenia Gianniego Vattimo. Zastanawiając się, czy aby „sama sekularyzacja nie jest właśnie pozytywnie wpisana w przeznaczenie *kenosis*”, i wzywając do „poważnego potraktowania”²³ tego ostatniego, uznawany włoski filozof „ponowoczesny nihilizm (kres metanarracji) za prawdę chrześcijaństwa, co oznacza, że ową prawdą okazuje się rozpad samej (metafizycznej) koncepcji prawdy”²⁴. Zatem nawet jeśli Bóg nie umarł, z pewnością pożegnaliśmy metafizykę, przez wieki zapewniającą chrześcijaństwu filozoficzne zaplecze i hegemoniczną pozycję, światu zaś – względną stabilność i spokój. Również w tekście Karpowicza te ostatnie wydają się odchodzić do przeszłości. Świadczy o tym nie tylko katastroficzne rekwizytorium strofy inicjalnej, lecz także przypomnienie kolonialnej przeszłości Europy, której symbolem stała się powieść Daniela Defoe („jak łatwo można wziąć piętaszka / na lasso smagłej wyobraźni”), a też odwołanie do dadaizmu i powstających dzięki operacjom losowym poematów Tristana Tzary. Jeżeli aluzja do powieści o Robinsonie Crusoe odsyła do imperialistycznych dążeń europejskiego rozumu, to pojawiający się w wierszu „kapełusz” Tzary wydaje się wskazywać na kluczową rolę przypadku. Tej ostatniej zaś nie sposób uznać za krzepiącą w obliczu funeralnego zakończenia tekstu z dominantą barokowego motywu klepsydry, w której „przesypujemy się” niczym piasek lub proch...

To na takim tle – stosunkowo czytelnym, głównie dzięki wykorzystaniu dość typowych motywów i tropów wielkiej narracji europejskiego sekularyzmu – rozpoczyna Karpowicz swą poetycką improwizację. Tytułowe odniesienie do komedii *dell'arte* nie pozostało bez wpływu na zaproponowane przez autora rozwiązanie, do złudzenia przypominające typowe *lazzi* włoskich komediantów – gagi tyleż komiczne, co niewyszukane. Oto potężny wzrostem, acz niekoniecznie intelektem, sługa-osilek ściąga swym lilipucim panom obuwie, a posłany przez nich po wodę gubi swoje monstrialne buciory. Rozochoczone karły próbują włożyć je na swe małe nóżki. Dokazując i śmiejąc się, podnoszą nogi wysoko w górę, bo nie mogą poradzić sobie z tak nietypowym dla nich rozmiarem. Niezależnie od karykaturalnego charakteru zarysowanej w ten sposób fabuły, przyznać trzeba, że w kontekście religijno-teologicznej wymowy całości nie może ona nie intrygować. Obraz Boga zdejmującego ludziom buty kojarzy się z ewangeliczną sceną umywania nóg na początku Ostatniej Wieczerzy (J 13,1–15), a także z innymi nowotestamentalnymi perykopami: na przykład z namaszczeniem stopy Jezusa Marią z Betanii (J 12,1–3), z całującą je w podobnej sytuacji jawnochrześcijanką (Łk 7,36–50), a w końcu z Janem Chrzcicielem obwieszczającym, że idącemu po nim nie jest on „godzien rozwiązać rzemyka u sandałów”

(Łk 3,16). Fragmenty te mają bogatą tradycję interpretacyjną i dają się odczytywać jako odwrócenie przeciwstawnych scen z Biblii hebrajskiej – jak choćby tych, w których Adonai nakazuje Mojżeszowi czy Izajaszowi ściągnięcie obuwia z uwagi na wyjątkowy charakter sytuacji, w których się znaleźli (Wj 3,1-6; Iz 20,1-4). Kolejna strofa przynosi jednak wątek znacznie bardziej frapujący – oto po „pokornie” odchodzącym (wygnanym?) Bogu, którego pięty dudnią jeszcze w oddali o kamienie (dyskretna aluzja do Drogi Krzyżowej), pozostały „bucior”, w zakończeniu wiersza wkładane przez ludzi. Uwypuszcza to polisemię wcześniejszej frazy „zdejmować buty mu każemy”, której zwrotność zostaje w ten sposób zaktualizowana: dotąd wydawało się, że Bóg wykonuje rozkaz i niczym sługa panu – tudzież, by pójść za zupełnie innym skojarzeniem, ślepy Gloucester oszalałemu Learowi – ściąga buty bohaterom tekstu (określają się oni wszak chwilę później jako „bosi”).

[Jeden ze swoich monologów kończy Lear słynnym rozkazem: „Ściągnijcie / Mi buty, żywo. Mocniej, mocniej, tak!”²⁵].

Teraz okazuje się, że również Bóg – na rozkaz człowieka, przemawiającego do Boga tak jak niegdyś on sam do Mojżesza – pozbawił się obuwia. Obraz bosego Stwórcy – dawniej potężnego, a dziś jakże żałosnego, zdetronizowanego Króla Leara, owego „szewca”, który bez butów chodzi – jawi się jako wymowna metafora kenozoy. Właściwe tej ostatniej motywy przyjęcia roli sługi i skrajnego uniżenia Boga, a także bezwzględności wrogo do niego nastawionego stworzenia sąsiadują u Karpowicza z elementem na poły baśniowym. Potężne „bucior Boga” – tak wielkie, że wkładane przez wiele osób naraz (co sugeruje fraza „wsuwamy więc bucior Boga”) – kojarzyć się mogą wszak z *Siedmiomilowymi butami* Jana Brzechwy lub innymi, przemawiającymi do dziecięcej wyobraźni epizodami baśni opowiadających o obuciu olbrzymów czy innych nietypowych postaci, by wspomnieć tu tylko *Kota w butach*. To przemieszanie inności tradycji i intertekstów (Biblia, teologia, arcydzieła literatury europejskiej, tradycja komedii *dell'arte*, baśnie) decyduje o swoistości poetyckiej wypowiedzi Karpowicza.

4.

Czy wykreowany przez Karpowicza motyw bosego Boga – tyleż zastanawiający, co groteskowy – może mieć głębszy związek z komedią *dell'arte*? Mogłoby się wydawać, że nie jest to trop obiecujący: żaden wszak z występujących w niej typów komicznych nie jest szewcem, dla żadnego też określony typ obuwia nie stanowi charakterystycznego rekwizytu, w końcu żaden nie jest butów pozbawiony. Bogata ikonografia poświęcona włoskiej komedii improwizowanej przynosi obrazy aktorów obutych, lecz ich obuwie nie przykuwa uwagi grafików i malarzy; ten akurat element kostiumu traktowany

jest przez nich, jak się wydaje, w pełni konwencjonalnie. Spośród niewielu wyjątków wyróżnia się popularna, znana z kilku wersji manierystyczna grafika Jacques'a Callota *Dwaj Pantaloni* (*Les deux Pantalons*) z 1616 roku.

[Sam motyw dwóch Pantalonów, dość rzadki w początkach komedii *dell'arte*, po pewnym czasie zyskał popularność: taki sam tytuł (*I due Pantaloni*) nosi na przykład znacznie późniejsza sztuka Carla Goldoniego z 1753 roku, znana też jako *I mercatanti*].

Tytułowe postacie – których starość oddana została w zadziwiająco werystycznym stylu – boso wykonują swój na poły przerażający, na poły groteskowy taniec, który z uwagi na ich wiek i brzydotę aż pragnęłoby się określić mianem *danse macabre*. Osobliwe płąsy szkaradnych starców kontrastują z drugim planem kompozycji, prezentującym świat elegancko odzianych przedstawicieli ówczesnej arystokracji; sądzić by można, że Callot odsyła w ten sposób do uświęconej opozycji natury (cykl narodzin, starzenia się i umierania) i kultury (trwałość ludzkich wytworów). W istocie jednak opozycja ta zostaje przez niego przynajmniej podana w wątpliwość – coś to bowiem za natura, skoro reprezentują ją postaci najgłębiej bodaj w ówczesnej kulturze skonwencjonalizowane, a mianowicie teatralne maski Pantalonów?

[Zdaniem Nicolla, Pantalon to „najbardziej stała i w pewnym sensie najważniejsza ze wszystkich postaci” komedii *dell'arte*²⁶].

26 A. NICOLL: *W świecie Arlekina...*, s. 45.

I na odwrót – coś jest takiego w kulturze, że to właśnie sztuczność i maniera, znajdujące swoistą kumulację w wynalazku maski, dają wgląd w prawdę o przemijaniu? W lekcji Callota przechodząca powoli do historii konwencja komedii *dell'arte* odslania surowość czy wręcz pierwotność, które stanęły niegdyś u jej jarmarcznych, średniowiecznych początków. Znajdujemy się bowiem na antypodach eleganckiej komedii francuskiej, która przejęła najpopularniejsze maski, aby przeistoczyć je (jak w przypadku Pierrota czy Arlekina) w postaci co prawda rozpoznawalne i lubiane, ale ponad miarę wysubtelnione i w istocie nieautentyczne. *Dwaj Pantaloni* ukazują nagą prawdę o bosej komedii – jej prawdę wyznacza kilka zawsze tych samych punktów programu, między którymi czeka nas improwizacja zwana życiem.

W wierszu Karpowicza skonstruowana na podobnej zasadzie rama wyobrażeniowa komedii *dell'arte* przetransponowana została z warstwy doświadczeń czysto egzystencjalnych (jak u Callota) na poziom eschatologiczno-soteriologiczny. Budzącym uczucie litości i pogardy starcem nie jest tu już Pantalon, ale Bóg, którego niedołęstwo bezlitośnie wykorzystują rozpasani synowie ziemi. Pokorne odejście upokorzonego Boga i zawłaszczenie elementów jego ubioru przez oprawców (czytelna aluzja do rozdzielenia szat Jezusa przed ukrzyżowaniem) wydają się zbyt głęboko wpisane w niezmienny

od prawie dwóch tysiącleci scenariusz, by kogokolwiek zadziwić. Wywołanie tego ostatniego odczucia nie jest też, jak można sądzić, nadrzędnym celem Karpowicza, w którego *Commedii dell'arte* pragnienie podkreślenia elementu powtórzenia i odsłonięcia zrębów teologicznej konieczności wydaje się mimo wszystko brać górę nad dążnością do blasfemicznej prowokacji, a nawet lingwistycznego uniezwyklenia. Na przykład Pantalón mógłby się wydawać poecie-lingwiście postacią interesującą choćby z tego powodu, że imię to dało nazwę charakterystycznemu rodzajowi ubioru. I chociaż pantalony zakrywały nogi, nigdy zaś stopy – i już z tego powodu wydają się do wiersza Karpowicza nieźle pasować – w tym akurat tekście nie idzie on tym tropem i rezygnuje z kalamburu. Bufonada bufonadą, ale nawet komediowość *dell'arte* nie usprawiedliwiłaby Boga paradującego w pantalonach.

[W zamieszczonym w *Rozwiązywaniu przestrzeni* znanym wierszu *Poradnik zabijania bólu* napisze za to Karpowicz: „przy podwiniętej spódnicy pożogi / przy spuszczonej pantalonach dymu / ból się patroszy także tak jak karpia” (III, s. 318). Pominąwszy jednak metaforę „delikatna / szminka śmierci”, w wierszu tym (a także w towarzyszących mu *funkcjach geometrycznych* i w *wymiarze pokątnym*) nie występują inne elementy, które łączyć by można z komedią *dell'arte*].

5.

Z historycznoliterackiego punktu widzenia uznać trzeba wszakże, że i bez pantalonów *Commedia dell'arte* sytuuje się na antypodach dominującego w utrwalonych postaciach liryki religijnej „stylu przyświadczenia”²⁷. Do teologiczno-eschatologicznej tematyki wiersza wydaje się nie pasować już sam „obuwniczny” lejtmotyw, decydujący o ironicznej czy wręcz groteskowej wymowie tekstu, niepozwalającej jednoznacznie przyporządkować go także do innych wyodrębnionych przez Wojciecha Gutowskiego stylów interpretacji tradycji religijnej w literaturze: polemiki, alternatywności czy zerwania (choć najbliższej mu pewnie do tego ostatniego). Karpowicz wydaje się tego w pełni świadomy, a swoje teksty dotyczące problematyki teologiczno-religijnej, poczynawszy od tomu *W imię znaczenia*, konsekwentnie lokuje w bliżej nieokreślonej, różnojęzycznej przestrzeni rozciągającej się między biegunami afirmacji i negacji. Jeżeli, jak pisze w omawianym wierszu, zbyt łatwo dziś wziąć Boga (nie bez odniesienia do Wielkiego Piątku zestawianego wszak z „piętaszkiem”) „na lasso smagłej wyobraźni”, to w swojej poezji Karpowicz stara się jakby całą rzecz utrudnić, pisać na przekór obowiązującym stylom, wbrew utrwalonym dykcjom. Paradoksalnie, Bogu zwrócona zostaje w ten sposób wolność; zdejmując z jego szyi pętlę banału, ale i po prostu pisząc o nim (dodajmy, że konsekwentnie wielką literą, zrezygnowawszy z niej w zapisie innych nazw

27 Zob. W. GUTOWSKI: *Literatura wobec sacrum. Wątpliwości i propozycje*. W: IDEM: *Wśród szyfrów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku*. Toruń 1994, s. 5-23.

własnych, jak „piętaszek” czy „tristan tzara”), nie pozwala mu Karpowicz przepaść w klepsydrze czasu.

W istocie całą *Commedię dell'arte* odczytywać można jako modelowy wręcz przykład nieustannej oscylacji między biegunami bluźnierstwa i zawierzenia. Pomijając już szereg nasuwających się frazeologizmów („głupi jak but”, „psu na buty”, „wchodzić z butami”, „słoma z butów wyłazi” etc.), jak i sugerowany, tyleż niedokładny, co niewybredny, rym semantyczny Bóg – but, lekturze opowieści o „wsuwaniu buciorów Boga” towarzyszyć musi pytanie o potencjalnie profanacyjny wymiar całości.

[Słuszne jest spostrzeżenie Balcerzana, że u Karpowicza „wiersz rozwija się tak, by konstrukcja frazeologiczna, zniszczona w jednym odcinku, »odżyła« w innym”, co skutkuje specyficznym „montażem” poetyckim, nasuwającym skojarzenia ze „stylistyką »palimpsestu«”²⁸].

Z pewnością bowiem *Commedia dell'arte* nie jest wierszem religijnym; trudno byłoby też uznać ją za przykład poezji metafizycznej czy epifanijnej. Skoro w strofie „sąd ostateczny już za nami / i życie ostateczne czas / wyspał nas do swej klepsydry” nadrzędną funkcję agensa pełni „czas”, to za najważniejszy temat wiersza Karpowicza należałoby konsekwentnie uznać historyczny proces zeświecczenia. Utwór ten jest raczej efektem namysłu nad przebiegiem owego procesu, jego wynikiem i następstwami niż zapisem jednostkowego doświadczenia duchowego. Sprawia to, że w odmienny sposób funkcjonują w *Commedii* – dobrze w tradycji utrwalone – zabiegi właściwe liryce religijnej, takie jak aluzje do Biblii czy odwołania teologiczne, a także elementy strukturalne, jak konstrukcja podmiotu czy sytuacji lirycznej (zamiast modlitwy wznoszonej do Boga przez wspólnotę wierzących otrzymujemy nieoczywistą opowieść ludzkości o zaniku znaczenia religii). Nade wszystko jednak poprzez wymienione zabiegi wzbogaca autor *Słojów zadrzewnych* semantykę tekstu, czego dobrym przykładem jest umiejętne wyzyskanie polisemii przywołanego w tekście *implicite* frazeologizmu „wejść w czyjeś buty”. Oznacza on wszak zarówno ‘zastąpić, próbować wykonywać czyjąś pracę’, a zatem tyle co ‘naśladować’, jak i – to już znaczenie odmienne – ‘wczuwać się’. Nadrzędnej pod względem znaczeniowym substytucji towarzyszy tu zatem empatia, którą można uznać za podstawę podjętej decyzji o naśladowaniu.

[Jak wiemy skądinąd, w znaczeniu teologicznym kategoria naśladowania nie była Karpowiczowi obca; w odpowiedzi na pytanie Artura Grabowskiego o ewangeliczną ramę *Odwróconego światła* poeta przywoływał dzieło Tomasza z Kempis²⁹].

Pod warunkiem utrzymania tej ambiwalencji uznać można, że fraza „weszliśmy w buty Boga” to nie tylko najlepsze streszczenie

28 E. BALCERZAN: *Składnia świata Tymoteusza Karpowicza*. W: IDEM: *Oprócz głosu. Szkice krytycznoliterackie*. Warszawa 1971, s. 107.

29 Zob. A. GRABOWSKI: *Poeta osobisty*. W: J. ROSZAK: *W cztery strony naraz*. Wrocław 2010, s. 152; zob. też B. MAŁCZYŃSKI: *Wstęp*. W: T. KARPOWICZ: *Utworki poetyckie (wybór)*. Wstęp i oprac. B. MAŁCZYŃSKI. Wrocław 2014, s. LXV-LXXVII.

opowieści Karpowicza i nie tylko jedna z najbardziej lapidarnych definicji sekularyzacji – lecz być może także formuła postsekularna.

6.

Kiedy czytam najważniejszy chyba fragment analizowanego tekstu – „wsuwamy więc buciory Boga / i z bufonadą zakładamy / swe nogi na obłoki” – mam przed oczyma słynny sufitowy fresk Giandomenico Tiepola z 1793 roku eksponowany dziś w weneckim Ca' Rezzonico. Przedstawione na nim cztery beztrudnie zabawiające się postacie noszą jeszcze inną maskę komedii *dell'arte* – Pulcinelli czy też, jak pod wpływami francuskimi przyjęło się mówić w języku polskim, Poliszynela. W istocie uwagę zwraca przede wszystkim jeden z mężczyzn zawieszony wysoko ponad naszymi głowami w charakterystycznej pozie – próbuje on utrzymać równowagę na prowizorycznej huśtawce utworzonej przez przeciągniętą pomiędzy wysokimi drzewami linę (do historii sztuki fresk Tiepola wszedł pod nazwą *L'altalena dei Pulcinella* – *Huśtawka Pulcinelli*). Jego towarzysze sekundują tym wyczynom: czy to aktywnie – jak dziarsko rozhuśtujący go Poliszynel z prawej strony kompozycji, czy to nieco bardziej „towarzysko” – jak postaci z lewej strony zainteresowane raczej zawartością mosiężnych dzbanów. Udany efekt malarskiej iluzji – mistrzowsko osiągniętej tu przez Tiepola – sprawia, że spoglądającemu w górę obserwatorowi wydaje się, iż istotnie Pulcinella „zakłada / swe nogi na obłoki”. Te ostatnie – zajmujące większość rozpościerającego się nad naszymi głowami błękitnego nieboskłonu – przedstawione zostały w ten sposób, że Poliszynel dotyka ich wyłącznie końcówkami swoich butów, przez co sprawia przedziwne wrażenie stąpania po chmurze. Staje się to możliwe, gdyż – jak zauważył Jean Starobinski – w malarstwie tym „powietrzne perspektywy nie mieszczą się już w wielkiej tradycji barokowej, gdzie niebo otwierało się na apoteozę wieczności. U Tiepola zenitu nie zamieszkuje boska chwała. Wieczność znikła. Pozostały poszarpane chmury”³⁰.

Zacytowany na początku poprzedniego akapitu fragment wiersza Karpowicza można by przeczytać jako opis zapadającego w pamięć sufitowego owalu Tiepola. Uznanie tej części *Commedii dell'arte* za ekfrazę byłoby jednak nadużyciem, znacznie bardziej kusząca wydaje się natomiast – odwołująca się do teorii Michela Riffaterre'a – możliwość potraktowania fresku Tiepola jako interpretanta wiersza Karpowicza. W modelowym przykładzie intertekstualnej analizy tekstu literackiego z wykorzystaniem interpretanta – lekturze jednej z *Pieśni Maldorora* Lautréamonta jako intertekstu płótna *Boska Sprawiedliwość i Zemsta ścigające Zbrodnię* Pierre'a-Paula Prud'hona, w czym pośredniczy interpretant w postaci *Ust ciemności* Victora Hugo – podkreślał wszak francuski badacz, iż interesująca go rela-

30 J. STAROBINSKI: 1789.
Emblematy rozumu. Przeł.
M. OCHAB. Warszawa 1997,
s. 14.

31 M. RIFFATERRE: *Semiotyka intertekstualna: interpretant*. Przeł. K. i J. FALICY. „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1, s. 300. W bieżącym akapicie wszystkie cytaty z tej pozycji lokalizuję w tekście głównym.

32 Zob. A. DZIADEK: *Interpretant – zarys zagadnienia*. W: *Znajomym gościńcem. Prace ofiarowane Profesorowi Ireneuszowi Opackiemu*. Red. T. SŁAWEK, A. NAWARECKI, D. PAWELEC. Katowice 1993, s. 217.

33 J. КОТТ: „*Król Lear*”, czyli *Końcówka*. W: IDEM: *Pisma wybrane*. Wybór T. NYCZEK. T. 2: *Teatr czytany*. Warszawa 1991, s. 83. Dopowie badacz: „w *Królu Learze* wielkie sceny tragiczne pokazane są przez błazenadę” (ibidem).

34 Ibidem, s. 93.

cja nie wymaga „udowadniania kontaktu między autorem a jego poprzednikami” (w pewnym momencie wyznawał wręcz: „z pewnością nie należy do mnie wykazywanie, że malarz zainspirował pisarza”³¹). Chociaż Riffaterre sytuuje się po stronie „subiektywnego sposobu” (s. 298), w jaki postrzega się tekst, wskazuje na analizę strukturalną jako na gwarant „obligatoryjnego charakteru intertekstualności” (s. 300). Ponadto jego zdaniem „krytyka akademicka” nader często popełnia błąd, „zatrzymując się” na percepcji „jedynie aluzji, cytatu, źródła” (s. 304) – przechodząc od intertekstu do tekstu z pominięciem „modelu pośredniego” (s. 302) – podczas gdy „właściwa” lektura powinna przebiegać „pośrednio, od intertekstu do tekstu w uzależnieniu od interpretantu” (s. 307). O ile zatem dzięki eksplicytnym i implicytnym sygnałom (motywy „bufonady” i akrobatyki, charakterystyczny typ komizmu, a nade wszystko tytuł – „znak podwójny”, czyli klasyczny „interpretant leksematyczny”³²) czymś oczywistym staje się odniesienie wiersza Karpowicza do tradycji włoskiej komedii improwizowanej (pojmowanej całościowo, jako jeden „tekst”), o tyle przeprowadzenie lektury „w uzależnieniu” od fresku Tiepola pozwala odkryć element pośredniczący (motyw zarzucania nogi na chmurę), a tym samym odślonić charakter ich powiązania i wzbogacić semantykę tekstu. „Konstanty formalne i semantyczne”, które decydują o powiązaniu tekstu i intertekstu, podobnie jak w pokazowej analizie Riffaterre’a, dają się tutaj „streścić w jednym zdaniu macierzowym” (s. 301). Byłoby nim przekonanie, iż w sztuce tylko ironiczna bufonada – w teatrze najdoskonalej reprezentowana przez komedię *dell’arte*, w poezji zaś przez samoswiadomy, szeroko rozumiany lingwizm – pozwala oddać prawdę o ludzkiej kondycji. Rzecz jasna, zdanie to można rozwijać, doprecyzowując, o jakiego typu użycie ironii przede wszystkim chodzi. Można je też jednak uprościć, odkrywając w nim istnienie toposu „tylko błazen mówi prawdę”.

7.

O obu przypadkach sporo powiedzieć mógłby nam słynny esej Jana Kotta poświęcony *Królowi Learowi*. Tragedia Szekspira została nazwana w tym tekście „nową Księgą Hioba”, która – niczym w *Końcówce Becketta* – „pokazana została w *buffo*, w cyrkowej pantomimie”, ponieważ stanowi „klasyczną błazenadę” i tylko dzięki temu jawi się jako autentyczna³³. Jeśli wzięlibyśmy pod uwagę dalsze rozważania Kotta (a do tego – na innym już poziomie – wysokie prawdopodobieństwo, że jego esej znany był Karpowiczowi), moglibyśmy uznać je za jeszcze jeden interpretant *Commedii dell’arte*. Autor *Aloesu* wyraźnie zwraca się bowiem ku problematyce teologicznej, podkreślając, że i u Szekspira, i u Becketta „Księga Hioba odegrana zostanie przez błazna”³⁴. Inaczej niż w przednowoczesnym, reli-

gijnym z ducha, „teatrze kapłańskim”, „bogowie nie mieszają się” tu w sprawy ludzi – „milczą” i swoją upartą nieobecnością stawiają całą eschatologię na ostrzu noża: „Kłęski, cierpienia, okrucieństwa mają sens wtedy, kiedy bogowie są okrutni. Jeszcze wtedy. Jest to ostatnia teologiczna szansa usprawiedliwienia cierpień [...]. Byle tylko bogowie byli. Wtedy jeszcze wszystko da się ocalić”³⁵. W obliczu ich milczenia niezależność zyskuje tylko ten, kto „zrozumiał, że świat jest błazenadą”, kto przechodzi na „pozycje błazeńskie”³⁶, rozumiane jednak niebanalnie: w kategoriach specyficznej filozofii (Kott powołuje się tu na Kołakowskiego i jego opozycję kapłana i błazna)³⁷ oraz swoistego użycia języka. W tym kontekście Karpowiczowska *Commedia dell'arte* może się jawić jako dzieło błazeńskie – zwłaszcza gdy czyta się następujący fragment eseju Kotta:

Język Błazna jest inny. Pełno w nim trawestacji biblijnych i odwróconych średniowiecznych paraboli. Są w nim wspaniałe barokowe nadrealizmy, nagłe skoki wyobraźni, zagęszczenia i skrót, brutalności, wulgaryzmy i skatologiczne porównania. [...] Błazen posługuje się absurdalnym dowcipem, dialektyką i paradoksem. Język Błazna jest językiem współczesnej groteski. Tej, która absurd oczywistości i absurd istnienia absolutu unaocznia przez wielkie i powszechne *reductio ad absurdum*³⁸.

Jeśli jednak postać Błazna i kontekst błazeńskiej Księgi Hioba mogłyby wystarczać, to po co Karpowiczowi komedia *dell'arte*? Czyżby okazała się ona dla niego nadmiarowym balastem, nie zaś – jak chciałaby Margot Berthold – „zaczynem ożywczego fermentu”, wykazującym „niezawodne działanie pobudzające”?³⁹ I czy istotnie ostateczną prawdą jego wierszy jest przekonanie o „desakralizacji” oraz „rozpadzie i rozkładzie świata”⁴⁰? Skoro Leszek Kołakowski definiuje „filozofię błaznów” jako tę, „która w każdej epoce demaskuje jako wątpliwe to, co uchodzi za najbardziej niewzruszone, ujawnia sprzeczności tego, co wydaje się naoczne i bezsporne, wystawia na pośmiewisko oczywistości zdrowego rozsądku i dopatruje się racji w absurdach”⁴¹ – to czy od współczesnego błazna nie oczekivalibyśmy nieco mniej oczywistej konstatacji? Być może w świecie, w którym wszyscy pragniemy stać się błaznami, największym błazeństwem byłoby schronić twarz pod maską powagi? Mistrza Mowy Polskiej? Ostatniego modernisty? „Arcynowoczesnego” poety, mogącego wywoływać dziś – jak pisze Jakub Momro – jedynie „znużenie, wynikające z obcowania z anachronicznie awangardową, wytartą do cna poetyką walki o niezależność własnego idiomu”⁴²?

35 Ibidem, s. 93–94.

36 Ibidem, s. 99–100.

37 Zob. L. KOŁAKOWSKI: *Kapłan i błazen. Rozważania o teologicznym dziedzictwie współczesnego myślenia*. „Twórczość” 1959, nr 10, s. 65–85.

38 J. KOTT: „Król Lear”..., s. 103.

39 M. BERTHOLD: *Historia teatru*. Przeł. D. ŻMIJ-ZIELIŃSKA. Warszawa 1980, s. 365.

40 J. KOTT: „Król Lear”..., s. 101, 97.

41 L. KOŁAKOWSKI: *Kapłan i błazen...*, s. 83.

42 J. MOMRO: *Karpowicz: zarys encyklopedyczny*. „Przystanek Literacki” 2011, nr 3, s. 8.

8.

Jeżeli tylko zgodzimy się co do tego, że Karpowicz ani na moment nie przestał błaznować, to zarówno niechęć do rozmiarów jego projektu, jak i towarzyszące jej zarzuty (skądinąd coraz częściej wysuwane pod adresem autora *Odwróconego światła*) będą miały szansę ustąpić przed nowym zainteresowaniem, jeśli nie prawdziwą fascynacją. Za dowód tej ostatniej uznać można artykuł Marcina Czerwińskiego próbującego „otworzyć księgę Karpowiczowską dla gawiedzi i dla niewinnego śmiechu”⁴³. Zdaniem wrocławskiego badacza, „to właśnie śmiech, we wszystkich swych odmianach, od niewinnej rozrywki intelektualnej przez odmianę ironiczną i szyderczą aż po bezrefleksyjny rechot, mógłby być osobnym kluczem do czytania Karpowicza, pozwalającym znieść bariery lekturowe”⁴⁴. Badacz konsekwentnie interpretuje zatem tę twórczość jako „sztukę [...] układania rebusów i zagadek”, a pojedyncze wiersze – jako „żarty poetyckie”, pełniące nade wszystko „funkcje ludyczne”⁴⁵. Czytając Karpowicza w ten sposób, zauważa Czerwiński, że „nawet w najbardziej hermetycznych miejscach twórczości poety znajdziemy żart i humor”⁴⁶. W odczytaniu tym nie chodzi bynajmniej o dyskredytację autora *Słójów zadrzewnych* jako „twórcy potężnego projektu poetyckiego o podstawach filozoficznych”, ale o wykazanie, że „wpisuje się [on – P.B.] równoległe w tradycję znacznie lżejszej poetyki, otwartej na śmiech i jemu służącej. Tą poetyką jest literatura skarnawalizowana”⁴⁷. Kiedy wczytamy się w teksty klasyków karpowiczologii, zauważymy, że rozpoznanie Czerwińskiego nie jest bynajmniej odosobnione, a komiczny potencjał zabiegów autora *Słójów zadrzewnych* odnotowywano wielokrotnie, choć mniej jednoznacznie. Edward Balcerzan wskazywał na obecną we wczesnej twórczości Karpowicza (sprzed 1960 roku) wyrazistą, dobrze usytuowaną w tradycji, „»kuglarską« tendencję stylistyczną”, która nie zanika, ale włączana jest w dojrzałą, lingwistyczną i polifoniczną, poetykę⁴⁸. Z kolei Jacek Trznadel zauważał, że wiersze z *Odwróconego światła* funkcjonują „trochę na zasadzie gry dziecinnej i surrealistycznej, w której znamy naprawdę tylko ostatnią część zdania i respektując zasady składni i semantyki, próbujemy odgadnąć pierwszą. Kto z kogo wyrasta? Drabina akrobatów”⁴⁹. Nie dziwi zatem, że Zbigniew Bieńkowski, po „prześlizgnięciu się” przez „kilkaset stron” opublikowanego w 1972 roku tomu, posądzał jego „autora o kawalarstwo”⁵⁰. W końcu Erazm Kuźma próbował „dostrzec w Karpowicza *Odwroconym światle* postmodernistyczną grę, Przygodę, usłyszeć śmiech Zaratustry”, a znamienity dla tej książki „kod logiczno-filozoficzny [...] widzieć jako element ludyczny”⁵¹. Niezależnie od tego, że każdy z wymienionych badaczy pisał o nieco innych jakościach artystycznych i że każdy z nich opatrywał swoje rozpoznania roz-

43 M. CZERWIŃSKI: *Poza sieciami – w nurcie lektury. Urzeczenie czytelnika ułamkami Karpowiczowskich sensów*. W: *Urzeczenie. Lcje literatury i wyobraźni*. Red. M. JOCHEMCZYK, M. PIOTROWIAK. Katowice 2013, s. 280.

44 Ibidem, s. 282.

45 Ibidem, s. 279–280.

46 Ibidem, s. 279.

47 Ibidem, s. 281.

48 E. BALCERZAN: *Składnia świata...*, s. 103.

49 J. TRZNADEL: *Metafizyczna silva rerum*. W: *Podziemne wniebowstąpienie...*, s. 132–133.

50 Z. BIEŃKOWSKI: *Arcydzieło upor*. W: IDEM: *Ćwierć wieku intymności. Szkice o poezji i niepoezji*. Warszawa 1993, s. 152–153.

51 E. KUŹMA: *Kto mówi w „Odwroconym światle” Tymoteusza Karpowicza?* W: *Podziemne wniebowstąpienie...*, s. 155–156.

maitymi zastrzeżeniami, wydają się one zastanawiająco zbieżne i intrygujące – przynajmniej na tyle, że autor wstępu do *Utworów poetyckich* w serii Biblioteka Narodowa skonstatować mógł, że Karpowiczowi „z pewnością nie było obce filozoficzne błazeństwo oraz metafizyczny kabaret spod znaku Witkacego”⁵². Można jednakowoż dowodzić, że pokrewieństwa tego długo nie traktowano w karpowiczologii dostatecznie poważnie – ze szkodą i dla niej, i dla semantycznego potencjału wierszy autora *Snu ołówka*.

9.

Powróćmy do fresku Tiepola i zastanówmy się, w jaki sposób (potraktowany jako interpretant) ujawniałby on semantyczny naddatek wiersza Karpowicza. Zacznijmy od tego, że już samo zastąpienie Arlekina maską Pulcinelli – owego „niekwestionowanego gwiazdora komedii *dell'arte*”⁵³, o którym jako o „pierwszym błaznie”⁵⁴ pisze Kott w ostatniej części swojego eseju – to przejście od postaci „intryganta” do „głuptasa”⁵⁵, od obdarzonego niecodziennymi przymiotami indywiduum do „manekina bez charakteru”, który od początku wykazywał „tendencję do podwajania, potrąjania i mnożenia przez cztery jego osoby”⁵⁶. Świetnie ukazują to właśnie dojrzałe i późne dzieła Giandomenica Tiepola, na których aż roi się od Poliszynelów, sukcesywnie wypierających inne maski, a w końcu wszelkie inne postaci – jak na omawianym i innych freskach z weneckiej Komnaty Pulcinelli, a przede wszystkim w zdumiewająco obszernym cyklu rysunków *Divertimento per li Regazzi*⁵⁷. Zwielokrotnienie to najlepiej opisuje chyba Starobinski: „Pulcinella mnoży się i pleni, wszędzie go pełno. To już nie pojedyncza postać, tylko jakaś pasożytnicza horda”⁵⁸. Przede wszystkim z uwagi na tę cechę Poliszynela Nicoll nie pozostawia na nim suchej nitki: „Różnica między Arlekinem i Pulcinellą jest bardzo podobna do tej, jaka zachodzi między dziełem sztuki wykonanym ręką mistrza a całymi dziesiątkami glinianych statuetek bez życia, mechanicznie wyprodukowanych z jednej formy i pomalowanych na różne kolory stosownie do indywidualnego gustu”⁵⁹. Nie oznacza to bynajmniej, jak podkreślają inni badacze komedii *dell'arte*, że Poliszynel pojawiał się w niej wyłącznie w roli pozbawionego charakteru towarzysza Arlekina, Pierrota czy innych zannich, ani też tego, że z uwagi na swoją aparycję (garb, złowieszcza maska, charakterystyczne nakrycie głowy) wzbudzać mógł jedynie śmiech lub litość. Już na malunkach Tiepola budzi Pulcinella nieokreślony niepokój, a spektrum odgrywanych przez niego ról i wywoływanych emocji od początku było szerokie. Takim też pozostało, czego najlepszym dowodem wydaje się pochodzący z 1920 roku balet *Pulcinella* Igora Strawińskiego, oparty na siedemnastowiecznej komedii neapolitańskiej *Czterej Pulcinelle*⁶⁰. Beztronski i pewny siebie Poliszynel – szczęśli-

52 B. MAŁCZYŃSKI: *Wstęp...*, s. LIX.

53 A. BACZEWSKA: *Europejskie narodziny...*, s. 293.

54 J. KOTT: „*Król Lear*”..., s. 97.

55 A. NICOLL: *W świecie Arlekina...*, s. 59.

56 *Ibidem*, s. 73.

57 Zob. np. S. BOSTOCK: *The Pictorial Wit of Domenico Tiepolo*. [Praca doktorska]. University of Warwick 2009. <http://wrap.warwick.ac.uk/3144> [dostęp: 2.02.2015].

58 J. STAROBINSKI: 1789. *Emblematy...*, s. 15.

59 A. NICOLL: *W świecie Arlekina...*, s. 73.

60 Zob. I. TURSKA: *Przewodnik baletowy*. Kraków 1989, s. 287-290.

wie zakochany i cieszący się zadziwiającym powodzeniem u kobiet – wdaje się w nim w bójkę z zazdrośnikami, na skutek której (jak nam się wydaje) umiera, następnie zaś jego udziałem staje się cudowne „zmarłychwstanie”. Burleskowy charakter tego ostatniego (Pulcinella przechytrzył wszystkich, udając zmarłego, a następnie wcielił w życie przewrotną intrygę) umiejętnie uwznioślony został przez Strawińskiego poprzez wykorzystanie barokowych kompozycji Pergolesiego; w połączeniu z właściwą komedii *dell'arte* lekkością i dużą zmiennością akcji dało to intrygującą całość, którą uznaje się dziś za początek neoklasycystycznego etapu w twórczości kompozytora. Wydaje się, że to przede wszystkim obecność Pulcinelli – niczym u Tiepola charakterystycznie zwielokrotnionego (zazdrośni o jego miłosne sukcesy mężczyźni przebijają się za niego) – odpowiada za niejednorodny, łączący w sobie buffo i tajemniczość, nastrój dzieła, udzielający się także, jak można wnioskować z zachowanych anegdot, wspólnie pracującym nad spektaklem Strawińskiemu i Picasowi.

[W wyprodukowanym dla CBC filmie *Stravinsky* z 1965 roku przytoczona jest anegdota o aresztowaniu Strawińskiego i Picassa „za to, »że postanowili ulżyć sobie w pobliżu opery w Neapolu«, w czasie gdy współpracowali nad *Pulcinellą*; mowa też o tym, jak zatrzymano ich na granicy włoskiej, ponieważ policja uznała, że naszkicowany przez Picassa portret kompozytora to tajny plan ataku”⁶¹].

Warto dopowiedzieć, że także wcześniejszy, bardziej znany balet Strawińskiego – burleskowy *Pietruszka* z 1911 roku – zainspirowany został postacią Pulcinelli (*Pietruszka* uważany jest za jej rosyjski odpowiednik). Tym razem jednak jego groteskowy bohater wywołuje inne emocje – sympatię i litość, które okazujemy duszy „niešťczęśliwej, krzywdzonej, upokarzanej i pogardzanej, zdolnej do miłości i cierpienia”⁶².

W obu baletach – jak i w wielu innych dziełach, w których pierwsze skrzypce gra Pulcinella – dominantą staje się pewne specyficzne (egzystencjalne i duchowe) nienasycenie, przyprawione smutkiem i melancholią, o którym piszą także historycy sztuki badający przedstawiające tę postać freski Tiepola. Malarzowi udało się zająć wobec ilustrowanych przez siebie perypetii Pulcinelli postawę „pełną dystansu i ironii [...], pozbawioną jednak intencji moralizatorskich i krytycznych”, dzięki której jego bohater jawi się nam jako „komiczny pajac smutnej komedii ludzkiego życia”⁶³. Istotnym kontekstem owej melancholii jest polityczno-kulturowy upadek Wenecji; nie przypadkiem przepełnione specyficzną, senną atmosferą freski Tiepola zainspirowane komedią *dell'arte* nazwie Rzepińska „jedną z najbardziej urzekających i oryginalnych wizji malarstwa gasnącej Wenecji”⁶⁴. Z kolei Ewa Bienkowska uzna „jego upiorne i bezduszne Pulcinelle” za „legalnych spadkobierców wielkich figur,

61 Ch.M. JOSEPH: *Strawiński. Geniusz muzyki i mistrz wizerunku*. Przeł. A. LASKOWSKI. Warszawa 2012, s. 274.

62 I. TURSKA: *Przewodnik baletowy...*, s. 258.

63 C.L. IACOMELLI: *Wielka historia sztuki*. T. 6: *Rokoko i klasycyzm*. Przeł. T. ŁOZIŃSKA. Warszawa 2011, s. 396.

64 M. RZEPIŃSKA: *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*. T. 2. Warszawa 1989, s. 389.

65 E. BIEŃKOWSKA: *Co mówią kamienie Wenecji*. Gdańsk 2000, s. 233.

które ciągle patrzą na nas z obrazów Akademii, z obrazów ołtarzowych”, a w związku tym za „ostatnie znane wcielenia Wenecjanina: odindywidualizowane i żałośnie śmieszne”⁶⁵. To dla miłośniczki „kamieni Wenecji” nie tyle przypadek czy efekt długowieczności ich twórcy, ile ironia losu i wciąż aktualne *memento*:

Wenecki finał nie przypomina dramatycznego finału operowego z *tutti* śpiewaków i orkiestry. Zamyka go pokątnie błazen z okropną naroślą nosa, który chce nam wmówić, że zabawa trwa. Wenecja nie umiera, od tej chwili żyje innym życiem, którego mimo wszystkich zmian możemy być dzisiaj świadkami. [...] Na szlakach uczęszczanych przez korowody przebierańców zostają papiery, puszki, serpentyny, zgniecione maski, a nieszczęsny nos Pulcinelli wała się wśród śmieci. To często jedyny kontakt, jaki przyjezdni utrzymują z wenecką przeszłością. Jak gdyby Giandomenico [Tiepolo – P.B.] w napadzie złego humoru czy w przystępie jasnowiedzenia, które jest zawsze aktem pesymizmu, wykrakał Miastu czyhający je los. Pulcinella, z małżonką i pulcinellowymi dziećmi, w końcu niewinny w swojej niewiedzy i braku kompleksów, jest może historycznym odwetem na Mieście zbyt dumnym i arystokratycznym, które nawet ze swoim ludem rozmawiało wyszukany językiem malarstwa i architektury⁶⁶.

66 Ibidem, s. 234.

Odwołując się do poświęconego Wenecji eseju Giorgia Agambena, uznać można tak obecnego we współczesnej kulturze Pulcinellę za rodzaj widma, które „dowodzi swoim słabym głosem, że [...] wszystkie miasta i języki Europy żyją już jako duchy”, a właściwą drogę odnaleźć może wśród nich „ten tylko, kto potrafi się z duchami oswoić i zyskać ich zaufanie, odczytać i zapamiętać ubogie słowa”⁶⁷. Zwielokrotniony Pulcinella spoglądający na nas z „niemal monochromatycznych”⁶⁸ fresków Tiepola – zdaniem Rzepińskiej, istotnie mających „w sobie coś z atmosfery sennego widziadła”⁶⁹ – nade wszystko uświadamiałyby nam zatem naszą własną widmowość i nieuchronność rozpadu. Zauważył to również Starobinski, sytuujący „koszmarną i burleskową wizję Giandomenico”⁷⁰ w kontekście topiki i atmosfery rewolucyjnej. Oglądaną w ten sposób wszechobecność Pulcinelli „można uznać za symbol pomieszania, które burzy wszelkie hierarchie i wszelkie tradycyjne podziały: jest on aktywnym narzędziem radosnego powrotu do chaosu”⁷¹. Znacznie bardziej dojmujące niż polityczne wydają się jednak egzystencjalne następstwa tego czarnego karnawału: oto w interpretacji Starobinskiego „zaborcza rasa Pulcinellów, dla której życie sprowadza się do żałosnych figli, wypędza z Wenecji resztę rodzaju ludzkiego”, uświa-

67 G. AGAMBEN: *O zaletach i niedogodnościach życia wśród widm*. W: IDEM: *Nagość*. Przeł. K. ŻABOKLIKI. Warszawa 2010, s. 52.

68 M. RZEPIŃSKA: *Historia koloru...*, s. 388.

69 M. RZEPIŃSKA: *Siedem wieków malarstwa europejskiego*. Wrocław 1979, s. 333.

70 J. STAROBINSKI: *1789. Emblematy...*, s. 15.

71 Ibidem, s. 16.

73 Podkreśli Kołakowski, że „błazen musi być na zewnątrz dobrego towarzystwa, oglądać je z boku, aby wykryć nie-oczywistość jego oczywistości i nie-ostateczność jego ostateczności”. L. KOŁAKOWSKI: *Kapłan i błazen...*, s. 82.

74 A. NICOLL: *W świecie Arlekina...*, s. 171.

75 Zdaniem Kotta, Arlekin „nie jest ani pajacem, ani marionetką. To on pociąga za sznurek wszystkie postaci komedii. Uruchamia mechanizm tego świata”.

J. КОТТ: *Powrót Arlekina*. W: IDEM: *Pisma wybrane*. Wybór T. NYCZEK. T. 3: *Fotel recen-*

zenta. Warszawa 1991, s. 289.
76 A. NICOLL: *W świecie Arlekina...*, s. 72.

damiając nam, że „nowego świata nie będzie”, a wszystkie pomysły na jego powstanie nie mogą nie mieć odtąd charakteru widmowego, podszytego ironią i „śmiechem rozpaczy”, „zarażonego [...] nierzezywistością i kpiną”⁷².

Czy jednak równocześnie nie wskazywałby Pulcinella owej właściwej, w swej najgłębszej istocie mesjańskiej, drogi, o której czytamy w eseju Agambena? Postać ta to przecież nie Szekspirowski Fool – z dystansu komentujący upadek swego pana i świata całego, a kiedy trzeba opuszczający scenę dramatu⁷³ – ale wrzucony w świat uczestnik przekraczających go zdarzeń: tyleż pechowy i nieszczęsny, co, jak pisze Bieńkowska, „niewinny”, na własnej skórze sprawdzający efekty swej pośpiesznej improwizacji, do której brakuje mu i zdolności, i szczęścia. Jeżeli Arlekina charakteryzuje inspirujący „komiczny patos”⁷⁴, pozwalający postaci z wdziękiem kształtować przebieg zdarzeń według własnego uznania⁷⁵, to Pulcinellę – stwierdza Nicoll – raczej „pewien rodzaj głupekowego dowcipu lub dowcipnej głupoty”, w których „szlachetniejsze uczucia i sprawy duchowe były mieszane z błotem”⁷⁶. Przeciwnostawne jakości, które u Arlekina łączą się z sobą – niczym na jego charakterystycznym kostiumie – w miły dla oka, harmonijny wzór, u Poliszynela wybuchają tu i ówdzie, tworzą niekoniecznie pożądane, nieprzewidywalne (a jednak bez wyjątku podległe władzy powtórzenia) konfiguracje tego, co wzniosłe, i tego, co obsceniczne, tragiczne i komiczne, przerażające i śmieszne, sakralne i świeckie. Jeżeli śmierć – to na niby. Jeżeli magia – to w pełni kontrolowana. Jeżeli zmartwychwstanie – to arcyłudzkie i tylko takie. Oto Pulcinella!

Tajemnicą Poliszynela jest, że tak rozumianymi Poliszynelami jesteśmy my wszyscy. Karpowicz okazuje się na tyle taktowny, że prawdy tej nie przekazuje *explicitē*. Rozpościerając pod nami gęstą sieć intertekstualnych odniesień i organizując poetycką arlekinadę, pozwala nam doświadczyć dreszczyku akrobacji. Rozhuśtując sens na cienkiej linii ironii, daje nam zobaczyć – na ten krótki moment, kiedy znajdujemy się tak wysoko, że stopę postawić możemy na chmurze – że nie ma innej prawdy niż ta, której uczymy się tu, na ziemi, obserwując kolejne sceny naszej ludzkiej komedii. Uczy wreszcie – jeżeli tylko chcemy się dowiedzieć czegoś więcej – że jest ona tak samo nie-boska, jak i boska, a lingwistyczne obroty słów dają do niej o tyle dobry dostęp, że pozwalają wprawić w ruch pozor- nie niezmiennie, uświęcone opozycje.

[Z lektury książki Moniki Sznajderman *Błazen. Maski i metafory* wyłania się obraz błazna-Pulcinelli, zdolnego zdekonstruować nawet najbardziej rdzenne opozycje religijnej konstytucji świata: śmierci i życia, a także – co znacznie bardziej obrazoburcze – stworzenia i Zbawiciela. Czytamy tam: „Na jednym z rysunków w *Divertimento* Giovanniego Tiepola śmierć ma błazeńską maskę

77 M. SZNAJDERMAN: *Błazen. Maski i metafory*. Warszawa 2014, s. 119; cyt. wewnątrz: J. KOTT: *Ionesco albo śmierć w ciąży*. W: IDEM: *Kamienny potok. Eseje*. Londyn 1986, s. 70.

78 M. SZNAJDERMAN: *Błazen. Maski i metafory...*, s. 92.

79 J.J. LIPSKI: *Ku intelektualistycznemu symbolizmowi*. W: *Podziemne wniebowstąpienie...*, s. 90.

80 E. WINIECKA: *Z wnętrza dystansu...*, s. 244.

81 B. LEŚMIAN: *Szewczyk*. W: IDEM: *Poezje*. Wybór B. ZADURA. Lublin 1989, s. 126.

Pulcinelli; i dlatego »Pulcinella umiera, ale nigdy na zawsze«, napisał Jan Kott: jak zabijany na arenie i zawsze zmartwychwstający cyrkowy kłown, błazeński Zbawiciel...⁷⁷. Zdaniem badaczki, utożsamienie Chrystusa i błazna wzięło się przede wszystkim z „symbolicznej bliskości kłownady i męczeństwa”, która sprawiła, że w pewnych motywach ewangelicznych opisów Pasji dostrzeżono szybko „błazeński, karnawałowy aspekt ukrzyżowania żydowskiego króla”⁷⁸].

Koniec końców, czyż, należycie rozhuśtanym, nie udaje się czasem sięgnąć chmur?

10.

Interpretanta *Commedii dell'arte* można poszukiwać też zupełnie gdzie indziej – w bezkresnym dziele Bolesława Leśmiana. Silny wpływ autora *Dziejby leśnej* na Karpowicza – „najbardziej leśmianowskiego spośród wszystkich polskich poetów piszących po Leśmianie”⁷⁹ – podkreślano już wielokrotnie, zwracając uwagę, że zwłaszcza w późnych tomach lingwisty, „powstających równoległe do rozprawy *Poezja niemożliwa*, wyraźnie znać obecność Leśmianowskiej wyobraźni i jego poglądów na naturę słowa”⁸⁰. Być może zatem, zamiast poszukiwać butów i buciorów w odległych tradycjach, powinniśmy przypomnieć sobie słynnego *Szewczyka*. Prawdopodobnie to właśnie ten wiersz jako pierwszy przychodzi do głowy, kiedy rozważa się problem ewentualnego wpływu Leśmiana na zwracające w *Commedii dell'arte* uwagę połączenie tematyki teologicznej i „obuwnicznej”, rozgrywane w kontekście nienachalnie eksponowanego, a jednak wyraźnego nihilizmu. Oto podejmujący „błogosławiony trud”,

Obłądny szewczyk – kuternoga
Szyje, wpatrzony w zmór odmetry,
Buty na miarę stopy Boga,
Co mu na imię – Nieobjęty!⁸¹

Towarzyszająca pracy *Szewczyka* modlitwa jawi się jako tyleż naiwna czy nawet infantylna („Abyś nie chadzał w niebie boso / I stóp nie ranił o błękity!”), co głęboko przejmująca, jeśli tylko uświadomić sobie płynące z kolejnych wersów teologiczne następstwa: „Powiedzą kiedyś w chmur powodzi, / Że tam, gdzie na świat szewc przychodzi, / Bóg przyobuty bywa godnie!”. Jeżeli tylko niepozorny człowieczek „przyobuć” może Boga, a ostatecznym arbitrem w tej sprawie mają być niezidentyfikowani bliżej „oni”, to przedstawiona przez Leśmiana wizja nie może być bynajmniej ortodoksyjna. Dostatecznie wieloznaczna z tego punktu widzenia jest również kluczowa dla wiersza formuła: „W życiu nic nie ma, oprócz życia /

Więc żyjemy aż po kres mogiły”, której polisemia pozwala zarówno na negację eschatologii (życie kończy się śmiercią, której metonimią jest mogiła), jak i na jej utrzymanie („kres mogiły” byłby tu metaforą oznaczającą koniec śmierci, przezwycięzenie umierania). Sam Karpowicz – który problematyce Leśmianowskiego „Boga” poświęcił być może najlepsze strony swojej monografii *Poezja niemożliwa* (zob. PN, zwłaszcza s. 61–77) – zaproponował odczytanie *Szewczyka* jako metaliterackiego namysłu nad artystycznymi możliwościami poezji (czy także swojej własnej?), w której Bogu pozostała jedynie rola „partnera do myślenia” (PN, s. 66). Przytaczając ostatnią strofę *Szewczyka* (znamienne, że będzie to jedyny cytat w tekście głównym rozdziału *Demiurg w potrzasku*), pisał:

Szewczyk nie próbuje rozgrywać z bogiem spraw swojej dratwy, nie szyje mu trupięgów, tylko solidne wielkie buty („uszyć komuś buty”!). Jest zapewne poetą, buty – poezją, szycie – nazywaniem. W trzeciej, końcowej fazie swojego bóstwa bóg jest już tylko klientem. [...] Walka na najwyższym szczeblu dobiega końca – szydło wystarczy do rozstrzygnięcia sporu. Nawet nie jego cios, tylko zwykły roboczy ruch. PN, s. 66

Uwagę zwraca opatrzona wykrzyknikiem parenteza, w której przywołuje Karpowicz frazeologizm „szyć komuś buty”, oznaczający tyle co ‘intrygować przeciw komuś’. Konsekwentnie *Szewczyka* odczyta jako zapis antagonizmu poety i Boga, z którego ten drugi („uzależniony od wyobraźni ludzkiej i od jej pragnień, a nie na odwrót”, PN, s. 61) musi wrócić na tarczy. Mając w pamięci artystyczną i ideową bliskość Leśmiana i Karpowicza, można by stwierdzić, że w *Commedii dell’arte* próbował Karpowicz przedstawić sytuację analogiczną.

[Czyni tak na przykład Katarzyna Krasoń, stwierdzając, że „Karpowicz – podobnie jak Leśmian – zakwestionował istnienie chrześcijańskiego Boga. Wykreowany przez poetę »bóg« nie ma wpływu na bieg przyrody, która rządzi się własnymi prawami”⁸²].

Wrażenie to wzmacnia lektura innego „szewskiego” wiersza autora *Łąki*, do którego aluzyjnie odsyła Karpowicz w zacytowanym fragmencie swojej monografii i który wydaje się mieć z *Commedią* znacznie więcej wspólnego niż *Szewczyk*. W *Trupięgach* – utworze zainspirowanym ludowym zwyczajem obuwania zmarłych na ich ostatnią drogę w prowizoryczne, tanie „buty z łyka, tak zwane trupięgi” – przekuwa Leśmian ludzką „nędzę” w niemy, aczkolwiek wyraziście, nieomal teatralnie zmanifestowany wyrzut:

[...] W trupięgach pobiegnę do Boga!
I będę się chępliwie przechadzał w zaświecie,

82 K. KRASOŃ: „Fałszywa ontologia” Leśmiana w wierszach Karpowicza. W: *Podziemne wniebowstąpienie...*, s. 313.

Właśnie tam i z powrotem po obłoków grzbiecie,
 I raz jeszcze – i nieraz – do trzeciego razu,
 Nie szcędząc oczom Boga moich stóp pokazu!
 A jeśli Bóg, cudaczną urażony pychą,
 Wzgardzi mną, jak nicością, obutą zbyt lichu,
 Ja – gniewny, nim się duch mój z prochem utożsam,
 Będę tupał na Niego tymi trupięgami!⁸³

83 B. LEŚMIAN: *Trupięgi*. W:
 IDEM: *Poezje...*, s. 230–231.

Szereg elementów struktury niezwyklego tekstu kieruje myśl ku Karpowiczowskiej *Commedii dell'arte*. Pomijając już przewodni dla obu tekstów motyw wstępowania w zaświaty w butach, któremu towarzyszy zaznaczenie nietypowości tych ostatnich (liche „trupięgi”, monstrialne „bucior”, „kalosze”), mamy tu bardziej jeszcze niż u Karpowicza akrobatyczny „pokaz” stąpania „po obłoków grzbiecie”, „cudaczną pychę”, która u autora *Słójów zadrzewnych* przeistoczy się w „bufonadę” i „nonszalancję”, wreszcie zaś – waniatywny motyw prochu, towarzyszący symbolicznie śmierci (u Karpowicza są to „klepsydra” i „sąd ostateczny”, u Leśmiana – „proso” sypane przez spersonifikowaną śmierć, *nota bene* mogące dać początek obecnym w *Commedii* motywom siewnym). W dodatku z wcześniejszych fragmentów wiersza Leśmiana dowiadujemy się, że poeta – niczym Bóg Karpowicza – padł ofiarą złodziei („Gdy mnie w noc okradziono, drwię z ziemskiej mitregi”), a najważniejszymi kontekstami całości wydają się szeroko rozumiany kryzys (rodzina nabywa trupięgi, „grosz trwoniąc ostatni”) i refleksja metaliteracka (zaczyna Leśmian drugą strofę od wersu: „Ja – poeta, co z nędzy chciałem się wymigać”)⁸⁴. Jeśli tylko przypomni się obecność podobnej tematyki u Karpowicza („jałowe pole”, „sianie poezji”), odczytać będzie można jego utwór jako niemalże prometejski, wymierzony w Opatrzność akt sprzeciwu – artykułowany przy znacznym udziale skompilowanych i umiejętnie przetworzonych wątków leśmianowskich.

84 Ibidem, s. 231.

A jednak *Commedia dell'arte* nie opowiada wyłącznie historii antagonizmu Boga i człowieka. Owszem, wiersz Karpowicza przypomina *Trupięgi* – tyle tylko że włożone na opak, à rebours. Ramą tekstu Leśmiana jest w gruncie rzeczy tradycyjna, metafizyczno-teologiczna wizja świata, ufundowana na przekonaniu o pełnej transcendencji Boga, po śmierci mogącego „gardzić” stworzeniem bądź je wynagradzać. I chociaż Leśmianowski bohater uosabia jednostkowy bunt przeciwko takiemu porządkowi, zaiste na niewiele zdać się może jego groteskowe tupanie (nieprzypadkowo wszak wybiera autor *Napoju cienistego* taką właśnie, kojarzoną z bezradnością, formę protestu). Inaczej rzecz się ma w *Commedii*, której ideowym podłożem jest raczej „rama immanentna”⁸⁵, właściwa światu zeświecczonemu, w którym aby rozumieć rzeczywistość,

85 Zob. Ch. TAYLOR: *A Secular Age*. Cambridge, Mass. 2007, s. 539–593.

nie trzeba się odnosić do porządku transcendentnego. Religijno-teologiczne wyjaśnienie rzeczywistości zostało tu przewyciężone („sąd ostateczny już za nami / i życie ostateczne”), a główną troską ludzi stała się konieczność odnalezienia sensu po śmierci Boga. Ten zaś nie bez przyczyny przedstawiony został zupełnie inaczej niż w nawiązującej do tradycji wizji Leśmiana: głodny, bezsilny i wystrychnięty przez ludzi na dudka odchodzi, poszukując „spalonego źródła” i dając się okraść z obuwia, co wskazywać może na niedostosowanie do nowych warunków. Odwrócenie jest wyraźne: to już nie nędzni ludzie muszą się troszczyć o buty, ale ich stwórca, pod obojętnym okiem człowieka zmagający się teraz z tymi samymi przeciwnościami. Jeżeli *Trupięgi* zgłaszają protest wobec religijnej wizji świata, to *Commedia dell'arte* jest próbą opowiedzenia o poszukiwaniu ducha w obliczu atrofii religii.

W przekonaniu, że Karpowicz rozpoczyna swą poetycką improwizację od porzucenia dobrze wszystkim znanego teologicznego scenariusza, do którego w *Trupięgach* odwołuje się Leśmian, upewnia uważniejsza lektura tekstu *Commedii*. Oczywisty jest negatywny, władczy stosunek bohaterów tego wiersza do pomiatanego przez nich Boga, ale czy i on – pozostawiając im „buciory”, w których niechybnie przypadną – nie podrzucił im aby kukułczego jaja? W samym tekście mogłaby sugerować to nie tylko podskórna obecność frazeologizmu „uszyć komuś buty”, lecz także zastanawiający, niepoddany dotąd przez nas głębszej egzegezie fragment „niesione prądem lasów / kukułcze echo w dół się toczy / to o kamienie dudnią pięty / pokornie idącego Boga”. Czyż tej zręcznej kontaminacji „kukułczego jaja” z frazeologizmem „odbijać się szerokim echem” nie należałoby odczytywać w odniesieniu do zdarzenia Śmierci Boga? Czy to aby nie Jezus (Bóg-człowiek) jest kukułczym jajem podrzuconym nam przez Boga? Odkarmiliśmy go wszak i potraktowaliśmy (aż do bólu, aż do śmierci) jak swojego, a fakt ten (wcielenie, kenoza) okazał się dla nas i dla praw rządzących naszym myśleniem wysoce kłopotliwy – co obrazowo przedstawia dalszy ciąg wiersza Karpowicza.

[Podejmując trop metapoetycki, zaproponowany przez Karpowicza w jego mikrointerpretacji *Szewczyka*, dopowiedzieć należałoby, że z pewnością nie przez przypadek w strofie następującej bezpośrednio po zacytowanym fragmencie z odchodzącym Bogiem odesłani jesteśmy do literatury (Defoe, Tzara, Baudelaire). Karpowicz wydaje się przywoływać tezę, że oto w odczarowanym świecie ta ostatnia zastępuje nam religię; słynnego dadaistę, którego traktować można jako patrona poezji nowoczesnej, przedstawia wszak jako siewcę, który „siał / poezję ku zdziwieniu głów / dla aureoli utraconych”. Jednak – abstrahując już od tropów dekadencjonalnych, rządzących zwyczajowymi interpretacjami Baudelaire'owskiej aureoli –

fragment ten może mieć przynajmniej dwie wykładnie: sekularyzacyjną (literatura wyparła religię – jak lepszy towar wypiera gorszy) bądź postsekularną (literatura i religia związane zostały w nowoczesności w inny, znacznie mniej zantagonizowany niż wcześniej sposób)].

Czy jednak z tego jaja (czyelnego przecież wielkanocnego symbolu zmartwychwstania) nie wykuła się koniec końców nadzieja na nowe życie? Znaczenia te są z pewnością ledwo zasugerowane, lecz mimo wszystko nie wydają się wyłącznie kwestią przypadku – w przeciwieństwie już chyba (choć kto z czytelników Karpowicza mógłby być tego pewien?) do powiązania obrazu toczącego się jaja z obdarzonym „ptasim wyglądem”⁸⁶ Pulcinellą, którego imię pochodzi wszak od włoskiego *pulcino*, oznaczającego tyle co ‘pisklę’...

Wbrew pozorom również droga od włoskich komediantów do Leśmiana to droga niedaleka. Pierwszym i jednym z nielicznych jego utworów dramatycznych jest wszak „baśń mimiczna w trzech przywidzeniach” *Pierrot i Kolombina*, nie tylko na poziomie tytułu odsyłająca do dobrze znanej pary bohaterów komedii *dell’arte*. Nie bez znaczenia jest też wyraźny wpływ, jaki wywarli na poetę rosyjscy symboliści⁸⁷ – przede wszystkim Aleksander Błok i Andriej Bieły, w których twórczości tropi Izabella Malej stałą obecność „motywu arlekinady”. Pojawia się on już w debiutanckim dramacie *Buda jarmarczna* Błoka, skonstruowanym, zdaniem badaczki, „w oparciu o kategorie estetyczne *commedii dell’arte*”, aby u Biełego manifestować się w rozmaitych próbach „wyzyskania arlekinady w formie metaforycznego obrazu rzeczywistości”⁸⁸. Co istotne, zdaniem Malej w tradycji tej „motywy *commedii dell’arte* przestają pełnić swe pierwotne funkcje ludyczne”, gdyż „światopogląd symbolistów o specyficznej, pesymistyczno-katastroficznej orientacji przekształca śmiech w smutek, a żart w tragizm”⁸⁹. Uznać można, że podobny zamysł (którego celem byłaby, wedle formuły zaproponowanej przez badaczkę, „dość rozpaczliwa i nader ekspresywna próba uzyskania dystansu w sferze egzystencjalnej”⁹⁰) stoi u podstaw twórczości zarówno Leśmiana, jak i jego poetyckiego ucznia, a *Commedia dell’arte* – łącząca odniesienia do Biblii, tradycji renesansowego teatru improwizowanego, figury błazna, a w końcu twórczości autora *Szewczyka* – problematyzuje skuteczność tego typu zabiegów w odniesieniu do tematyki teologiczno-metafizycznej. Otwarta na różnojęzyczność i potraktowana z ironią godną „dobrego włoskiego *buffo*” teologia nie tyle traci tu powagę, ile otrzymuje możliwość nowych artykulacji, które w społeczeństwach o postsekularnym charakterze mogłyby zostać uznane za nad wyraz fortunne translacje treści o naturze religijnej. Czy jeśli przyjmiemy, że takiego „różnojęzycznego” tłumaczenia nauczył się Karpowicz od Leśmiana, by dostosować je do wrażliwości społeczeństw silnie odczuwających skutki postępującego zeświecczenia,

86 W taki przynajmniej sposób charakteryzuje Pulcinellę W. KOPALIŃSKI. Zob. IDEM: *Słownik mitów i tradycji kultury*. Warszawa 1985, s. 948.

87 Zob. np. A. SOBIESKA: *Twórczość Leśmiana w kręgu filozoficznej myśli symbolizmu rosyjskiego*. Kraków 2005; T. BRZOSTOWSKA-TERESZKIEWICZ: *Sofia zaklęta w baśniową carewnę. „Pieśni Wasilisy Priemudroj” Bolesława Leśmiana wobec rosyjskiej poezji symbolistycznej*. „Pamiętnik Literacki” 2003, z. 3.

88 I. MALEJ: *Syndrom budy jarmarcznej, czyli symbolizm rosyjski w kręgu arlekinady (A. Błok i A. Bieły)*. Wrocław 2002, s. 28–29.

89 Ibidem, s. 44.

90 Ibidem, s. 179.

91 Zob. Ł. TISCHNER: *Gombrowicza milczenie o Bogu*. Kraków 2013, s. 265.

92 Zob. M.P. MARKOWSKI: *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*. Kraków 2007, s. 127.

93 Więcej na temat aplikacji postsekularyzmu do badań literackich piszę w: P. BOGALECKI: *Nazwa - więzi - miasto. Poezja Witolda Wirszczy w perspektywie postsekularnej*. „Pamiętnik Literacki” 2014, z. 4, s. 40–66.

to autora *Dziewczyny* będzie można uznać za jednego z prekursorów postsekularyzmu w polskiej literaturze, a być może nawet za naszego pierwszego postsekularystę? Skoro jakiś czas temu Łukasz Tischner ochrzcił tym mianem Witolda Gombrowicza, to czyż i Leśmian nie zasługuje na podobny (pobożny?) żart⁹¹?

[Abstrahując już od zasygnalizowanej w tekście różnicy pomiędzy Karpowiczem a Leśmianem, autor poważniejszego projektu odczytania poezji autora *Dziewczyny* z perspektywy postsekularnej musiałby się zmierzyć przynajmniej z dwiema trudnościami: po pierwsze, usytuowania nawiązujących do tematyki teologiczno-religijnej wierszy Leśmiana w kontekstach właściwych społeczeństwom, w których zachodzą intensywne procesy sekularyzacyjne, po drugie zaś – z koniecznością polemiki z istniejącymi interpretacjami teologiczno-religijnych motywów w poezji Leśmiana (w odniesieniu do panteizmu czy gnozy, ale też – nowoczesnego nihilizmu czy bergsonizmu). Lektura pewnej części poświęconej Leśmianowi literatury przedmiotu – na przykład dotyczących Boga fragmentów książki M.P. Markowskiego, który zauważywszy, że „niebo, które się w jego poezji pojawia tak często, bywa »pustym niebem«, przekornie wlicza Leśmiana w poczet „największych poetów religijnych XX wieku”⁹² – pozwala żywić nadzieję, że postsekularna reinterpretacja twórczości Leśmiana, choć z pewnością niełatwa, nie jest mimo wszystko niemożliwa. Dużą rolę mogłoby odegrać w niej właśnie nieredukcjonistyczne ujęcie Karpowicza, który z jednej strony rozprawia się z rozpowszechnionymi w leśmianologii uproszczonymi odczytaniem (na przykład z tezą Szczerbowskiiego o pragnieniu odczłowieczenia), z drugiej zaś daje przykład antropologicznego podejścia do tematyki teologicznej, mierzącego się także z problemem sekularyzacji (przywołuje wezwanie Whiteheada do „sekularyzacji boskich funkcji”, cytuje książkę J. Collinsa, w której mowa o „konieczności sekularyzacji” – zob. PN, s. 70, 293). Odczytania Karpowicza z wielu względów nie można by jednak nazwać postsekularnym – choćby dlatego, że na etapie przygotowywania doktoratu wydawał się on głuchy na możliwość afirmatywnego przejmowania przez Leśmiana pewnych przetworzonych aspektów chrześcijańskiej teologii i ich konsekwencji. Komentując znany fragment *Wieczoru* („Za miedzami, za ustroniem młyna / Bóg się kończy – trawa się zaczyna”), przytoczy Karpowicz fragment kolędy Karpińskiego („Zatem – »ma granice – nieskończony«”), ale zamiast pochylić się nad – inspirującą Leśmiana – ideą wcielenia, dopowie: „[Bóg – P.B.] jest wymierny, uzależniony od geometrii” (PN, s. 70)⁹³].

11.

Takie buty zatem? Nie do końca. To bowiem nie „buty” okazują się ostatnim słowem wiersza Karpowicza – a przynajmniej nie buty

zwykłe. Ostatnia fraza wiersza – „By nonszalancko się przesytać / do innych butów lub kaloszy” – kończy się leksemem zaskakującym, wyraziście nacechowanym. Autorska decyzja jest frapująca i w ostatnim momencie (arlekinada godna najlepszych komedianów *dell'arte!*) otwiera przed czytelnikami nowe perspektywy interpretacyjne – choćby te uruchamiane przez nasuwające się frazeologizmy. Czy kończąca wiersz zacytowana alternatywa jest pozorna, czy to istotnie inna – a jeśli tak, to jaka – para kaloszy? Skoro chwilę wcześniej była mowa o „sądzie ostatecznym”, to być może „kaloszem” należałoby przezwąć podejmującego niezrozumiałe decyzje sędziego?

Warto chyba też zwrócić uwagę, że interesujący nas niewybredny leksem pojawia się przynajmniej w jeszcze jednym utworze pisany przez Karpowicza w podobnym czasie. Jest nim *Guignol*, zawierający dwuwiersz: „myślisz: za zasięgiem powrotu / stoi więc guignol o rysach kalosza” (III, s. 71). Wiersz ów ma w kompozycji *Słów zadrzewnych* wyjątkowy status; jak zauważa Kokoszka, jest to jedyny tekst pojawiający się w tej starannie skomponowanej poetyckiej antologii dwukrotnie. Z tego powodu badaczka poświęca mu dłuższą analizę, z której dowiadujemy się między innymi, że „bezmyślny wesołek” *Guignol* – będący jedną z głównych postaci francuskiego teatru lalek – został wymyślony po to, „by ostatecznie zastąpić niepopularnego już wtedy Poliszynela”⁹⁴. Ten ostatni bowiem „jako przedstawiciel teatru dworskiego i reprezentant poprzedniej epoki, został symbolicznie zgilotynowany w czasie rewolucyjnych zamieszek pod koniec XVIII wieku”⁹⁵. Chociaż badaczka przyznaje, że „bohater Karpowicza z pozoru niewiele ma wspólnego z postacią, jaką zna tradycja teatru lalek” („przejął głównie jeden, za to zasadniczy, atrybut: szeroki uśmiech na ustach”⁹⁶), to jednak – analizując samego *Guignola*, jak i jego związki z sąsiadującymi z nim tekstami – odkrywa, że protagonistę lyońskiego teatru lalek traktować należy w kategoriach symbolu dojrzałej twórczości autora *Słów zadrzewnych*. Ta zaś – oglądana z „groteskowo-makabrycznej perspektywy”, przywołanej przez rewolucyjne i drastyczne początki teatru *Guignola*⁹⁷ – wydawać się może tragicznym „spektaklem sztuki jako roześmianej twarzy śmierci”⁹⁸. Uśmiech francuskiej pacynki okazuje się zatem „przewrotny”⁹⁹ – lecz nie wyczerpuje przewrotności samego Karpowicza. Takie bowiem, zaiste tanatologiczne, odczytanie dominować może dopóty, dopóki *Guignola* sytuujemy w sąsiedztwie tekstów z jego pierwszej lokalizacji w tomie (w części *Narodzenie jest on paralaksą wiersza Zmyślony człowiek* – zob. III, s. 70–71). Natomiast gdy tylko przyjrzymy się utworom okalającym drugiego, powtórnego *Guignola* (z części *Rozwiązywanie przestrzeni*, gdzie jest on „wymiarem pokątnym” wiersza *Ocalenie Orfeusza* – zob. III, s. 316–317), decydujące znaczenie zyskają te elementy, które wcześ-

94 M. KOKOSZKA: *Antologia niemożliwa...*, s. 222–223.

95 *Ibidem*.

96 *Ibidem*, s. 223.

97 Kokoszka przypomina, że *Grand Guignol* „w przenośni oznacza przeciwieństwo okropności, makabrę”. *Ibidem*, s. 220.

98 *Ibidem*, s. 236. Na możliwość odczytania takiego wskazuje czwarty wers wiersza, mówiący o „rilkeńskich ustach śmierci” i odsyłający do wiersza *Schlussstück*.

99 *Ibidem*, s. 248.

niej wydawały się drugorzędne, jak silnie u Karpowicza powiązane ze zmartwychwstaniem leksemy „blask” i „słońce” z fraz zamykających pierwszą i drugą część utworu.

[Każdy wymiar pokątny zapisywany jest w dwóch kolumnach usytuowanych na sąsiadujących z sobą stronach i wspólnie tworzących „rozkładówkę”, co graficznie dzieli tekst na dwie części. Zatem pierwsza część *Guignola* kończy się wersem „o kolorze dźwięku i fakturze blasku” (III, s. 316), druga zaś – „gumę rozciągnię uśmiech od ucha do słońca” (III, s. 317)].

W słonecznym świetle natomiast śmierć staje się jedynie „przyczynkiem do zmartwychwstania”, oto bowiem, jak pisze badaczka, „śmierci śmiejącej się ustami życia przeciwstawione może być życie śmiejące się ustami śmierci”¹⁰⁰.

„Określny ruch lektury”¹⁰¹ Kokoszki jest dla niniejszej interpretacji *Commedii dell'arte* przynajmniej pod kilkoma względami interesujący. Badaczka czyta *Guignola* niejako dwukrotnie, pokazując, że u Karpowicza usytuowanie wiersza w tomie ma swoje znaczenie i że dzięki niemu aktualizowane są zawarte w utworze intertekstualne odniesienia (inne przy pierwszej lokalizacji utworu, inne przy kolejnej). Lektura zachowanej jako pojedynczy tekst *Commedii dell'arte* musiała być odmienna i realizować próbowała inne cele. Po pierwsze, dawała możliwość prześledzenia procesu komplementarnego, a zatem dynamiki instalowania w tkance wiersza elementów umożliwiających zaistnienie gęstej sieci powiązań, organizujących hermetyczny porządek Karpowiczowskich ksiąg poetyckich. Po drugie, pozwalała zrozumieć, że lektura „osamotnionych”, odnalezionych w archiwum wierszy Karpowicza wcale nie należy do mniej skomplikowanych przedsięwzięć interpretacyjnych, w których bez szkody zrezygnować można z tropienia intertekstualnych odniesień. Te ostatnie obecne są w tekstowej tkance tak głęboko, że nie sposób ich usunąć bez negatywnych konsekwencji dla zrozumienia całości.

[Dodatkową trudność (czy, jeśli wolimy, interpretacyjną możliwość) stwarza fakt tematycznego i motywicznego powiązania odnalezionych wierszy Karpowicza z gotową całością *Słójów zadrzewnych*. By pozostać przy przykładzie *Commedii dell'arte* – oto podstawowy dla niej sem „brak obuwia” wydaje się pełnić istotną funkcję w całym tomie. W trzech pierwszych jego triadach – i to każdorazowo w eksponowanej pozycji wiersza-oryginału – pojawia się bowiem leksem „boso”. W *Muzycznym spacerze wieczoru* występuje fraza „kiedy za żarem głos nas boso / przejdzie od serca aż do krtani” (III, s. 8), w *Jeziorze* – „w zielone ucho świata wstępuje dzień boso / zbliża się ziemia do powierzchni dźwięku” (III, s. 12), w końcu zaś w *Kamiennej muzyce* – „Kamienna muzyka [...] / niech nas stawia boso na chmurze” (III, s. 14). Ten ostatni wers, wprowadzający

100 M. KOKOSZKA: *Antologia niemożliwa...*, s. 249.

101 *Ibidem*, s. 233.

motyw wejścia na chmurę (jak zresztą i cały wiersz, zawierający wielokrotnie powtórzone wezwanie: „Bawmy się”), wydaje się ważnym intertekstem dla *Commedii*].

Oczywiście, można by przeczytać *Commedię* bez upartego podążania za kolejnymi pozostawionymi w tekście tropami (przynajmy, że w artykule niniejszym prezentowanego cokolwiek demonstracyjnie), ale czy w takim przypadku pozostałaby ona jeszcze tym samym tekstem? Wszak jego dominantą wydaje się właśnie nieustannie przez Karpowicza inscenizowana błazeńska zabawa w „złap mnie, jeśli potrafisz”, znajdująca wyraz w ciągłym podsuwaniu nam kolejnych śladów i możliwości lekturowych – i jednocześnie ich zacieraniu, uwieloznaczaniu. Tylko gubiąc się na owych bocznych ścieżkach lektury, usłyszeć można donośny śmiech Karpowicza: z pozoru podobny do niemego uśmiechu śmierci przyklejonego do nieruchomej twarzy Guignola – ale jakże różny od niego, katartyczny i oczyszczający, otwierający i pozwalający, jak wierzę, w nowy sposób spojrzeć na to, co święte i stałe. Jaki jest jego ostateczny cel? Powracając do odczytania Kokoszki, spójrzmy na nie również jako na rodzaj zachęty pozwalającej przyznać, że także *Commedię* wydaje się ożywiać siła mogąca przeistoczyć śmierć w (nowe? powtórzone?) życie. Tyle tylko że w tekście tym jawi się ona nieco inaczej – nie pozwala z modernistycznym patosem (Rilke) obwieszczać wszechwładzy śmierci tudzież triumfu życia. Moim zdaniem to właśnie stały akompaniament oczyszczającego śmiechu, nastroju komedii i buffa daje nadzieję, a z Karpowicza czyni poetę postsekularnych poszukiwań. Napisanie przez niego jednego wiersza o tytule *Commedia dell'arte* było zaś jeszcze jednym żartem, mającym zamaskować fakt, że cała jego twórczość jest komedią – komedią języka. *Commedia della lingua* – taki podtytuł nosi jedna z „gier słownych dla teatru” wiernej uczennicy autora *Odwróconego światła*, Krystyny Miłobędzkiej¹⁰².

Lektura *Guignola* pozwala wprowadzić do panteonu teatralnych „masek” Karpowicza kolejną rolę i uchwycić kierunek kolejnych substytucji (Zanni – Arlekin – Pulcinella – Guignol). Nie koniec jednak na tym. Nie przez przypadek paryska trupa teatralna, która w drugiej połowie XX wieku kontynuowała tradycję teatru *Guignola*, nosiła nazwę *Petit Bouif*, czyli Szewczyk. W większości spektakli tkacz *Guignol* występował bowiem ze swoim gustującym w mocnych trunkach towarzyszem *Gnafronem* – z zawodu szewcem. W kolejnych wersjach ich przygód – zwłaszcza tych spisywanych daleko od ich rodzinnego Lyonu, także w Polsce – różnice pomiędzy nimi zaczęły się zacierać. Stało się tak na przykład w sztuce *Guignol w tarapatach* Leona Moszczyńskiego, w której to *Guignol* jest szewcem, a *Gnafron* – po prostu biedakiem. W programie spektaklu przygotowanego dla łódzkiego Teatru Lalek „*Pinokio*” zamieszczono

102 Zob. K. MIŁOBĘDZKA: *Na wysokiej górze. Commedia della lingua*. W: EADEM: *Siata baba mak. Gry słowne dla teatru*. Wrocław 1995, s. 133–147.

103 L. MOSZCZYŃSKI,
J. WILKOWSKI: *Guignol
w tarapatach* [program]. Reż.
W. JAREMA. Państwowy Teatr
Lalek „Pinokio”. Premiera:
20.02.1959.

104 A. RUBCZAK: *Jan Wil-
kowski*. [http://culture.pl/pl/
tworca/jan-wilkowski](http://culture.pl/pl/tworca/jan-wilkowski) [data
dostępu: 28.02.2015].

105 A. NICOLL: *W świecie Arle-
kina...*, s. 18. Por. K. MIKLA-
SZEWSKI: *Komedia dell'arte...*,
s. 14.

Piosenkę *Guignola*, której pierwsza zwrotka brzmi następująco: „Mój młotek ze mną śpiewa / Stuk, puk, stuk, puk, doremifasol, / Gdy wali w chodak z drzewa, / Gdy śpiewa szewc Guignol”¹⁰³. Natomiast *Guignol w tarapatach* z 1956 roku, wyreżyserowany dla warszawskiej Lalki przez wielce dla polskiego lalkarstwa zasłużonego Jana Wilkowskiego, okazał się ogromnym sukcesem – między innymi przez „wprowadzenie songów przerywających akcję”¹⁰⁴, przywołujących pamięć zarówno o komedii *dell'arte*, jak i o „permanentnej parabazie” Schlegla i de Mana. Młody wówczas i pełen pasji Tymoteusz Karpowicz – redaktor „Nowych Sygnałów”, a następnie „Odry” – poważnie zaczynał myśleć o teatrze i twórczości dramaturgicznej. Nietrudno wyobrazić sobie, że zachował pamięć o ironicznym szewczyku Guignolu, by następnie umieścić go na jednej ze swoich słynnych fiszek – z której, już po podróży za ocean i z cokolwiek zatartą tożsamością, przewędrował on do jego *Commedii dell'arte*.

12.

Czy kogoś jeszcze po Guignolu-Gnafronie uznać można byłoby za sukcesora Pulcinelli i innych zannich z komedii *dell'arte*? Chyba tylko Charliego Chaplina – choć łączenie jego sposobu gry aktorskiej z tą tradycją ma swoich krytyków.

[Na przykład zdaniem Nicolla „nic nie może być bardziej błędnego”; badaczy komedii *dell'arte* „powoływanie się na Charlie Chaplina może [...] sprowadzić na błędną drogę”¹⁰⁵].

Tak czy inaczej, to właśnie Chaplin w najśłynniejszej bodaj obuwniczej scenie w historii kina z namaszczeniem spożywa but – my zaś z pewną konsternacją odkrywamy, że fraza „wsuwamy więc buciory Boga” może oznaczać właśnie to. Karpowiczowską scenę dramatu definiuje wszak, niczym w *Gorączce złota*, „skrawek jałowego pola” z „pustymi kłosami”; Chaplin – wieczne dziecko – blisko spokrewniony jest z dadaistami, a sama fabuła jego filmu daje się interpretować w kontekście kolonialnym (w tym kontekście umotywowanie zyskiwałby nawet wszechobecny w finale wiersza Karpowicza piasek...). Nade wszystko jednak – zgodnie ze strukturalistycznymi wskazówkami Riffaterre’a – wspólna wydaje się struktura *Commedii dell'arte* i słynnego epizodu z filmu Chaplina. O tym pisze Edward Balcerzan:

Komizm tej sceny polega na uruchomieniu fałszywego stosunku między człowiekiem a rzeczą. Jest to fałsz ewidentny, jasny; kłamstwo w stanie czystym. I mimo to „kłamstwo” Chaplina nie podlega ujemnej ocenie etycznej. Przeciwnie. Dla głodujących poszukiwaczy złota but jest ostatnim pokarmem – jedynym sposobem przetrwania. Z tej perspektyw świadomość „fałszywa” okazuje się czymś „lepszym”: rygor

świadomości „autentycznej” byłby równoznaczny samobójstwu¹⁰⁶.

Za nic mając sobie kosmiczny na pozór dystans pomiędzy Leśmianowskim „kęsem istnienia” a Chaplinowskim gryzem kalosza (oraz, na innym już poziomie: pomiędzy metafizycznym językiem *Poezji niemożliwej* a literaturoznawczym dyskursem Balcerzana z lat siedemdziesiątych) – postsekularny namysł odsłania ich wspólne podłoże. Jest nim struktura „szczęśliwej winy” – porażki, która właśnie dlatego, że jest porażką, może się stać zwycięstwem; kłamstwa, które właśnie dlatego, że mija się z prawdą, może do niej doprowadzić; głodu, który właśnie dlatego, że skręca kiszki, może zostać nasycony. W omawianym wierszu, jak i w innych próbach Karpowicza, deskralizacja, bluźnierstwo czy profanacja stają się sposobami wyznawania wiary – i to niejednokrotnie znacznie bardziej przejmującymi i autentycznymi niż te pozostające na usługach metafizyki i dogmatu. Przelamując właściwy tym ostatnim ton uświęconej powagi (rozlegający się to we wspólnotowym wyznawaniu wiary, to przy akompaniamencie kasandrycznych ostrzeżeń przed wrogami religii i Kościoła), poeta skrywa się za maską komedianta – i rozpoczyna swą błazenadę. Ironicznie idiotyczną, ale i śmiertelnie poważną.

13.

Czas zatem na ostatnie *lazzo* naszej *Commedii dell'arte*. Czyż w kontekście całości tego niezwykłego wiersza, obficie korzystającego z chrześcijańskiej topiki eucharystycznej (motywy kłosów i „siania” z jednej strony, wody zaś i źródła z drugiej), „wsuwanie buciórów Boga” nie mogłoby odsyłać do komunii? Czy „na skrawku jałowego pola” da się inaczej zaspokoić przejmujący głód? Czy „buciorowy Boga” są mniej skuteczną metonimią niż chleb przez niego łamany i wino pite z kielicha? I czy lekkość, z jaką „zakładamy / swe nogi na obłoki”, by z pełną „nonszalancją” przesytać się w niebyt, nie jest udaną metaforą łaski i otrzymanego darmo depozytu zbawienia („sąd ostateczny już za nami / i życie ostateczne”)? I w końcu – czy kiedy łaska spływa na nas jak ciepły deszcz, nie potrzebujemy właśnie kaloszy? Posłany po wodę Bóg pokornie odszedł – i dotąd nie wrócił. Po jego odejściu zabawialiśmy się tresowaniem Piętaszka oraz poetyckim „sianiem bluźnierstw z kapelusza” (parodia eucharystii), ale upragniona woda w końcu zostaje nam dostarczona. Nie spodziewany i frapujący „kalosz” z ostatniego wersu ewokuje wszak nie tyle kubek czy nawet wiadro wody, ile prawdziwe oberwanie chmury. Czyżby zatem to do Boga należało ostatnie słowo?

Ależ – z całą pewnością! Jak również do Arlekina, Pierrota, Pantalona, Pulcinelli, Guignola, Gnafrona, Chaplina, Karpowicza. I każdej maski, która jego jest.

Piotr Bogalecki

So That's It?

Tymoteusz Karpowicz's *Commedia della lingua*

Summary: The article constitutes an attempt at an extended analysis of Tymoteusz Karpowicz's posthumously published poem, *Commedia dell'arte*, which concentrates on numerous intertextual references operating within it (for example the references to D. Defoe's and Ch. Baudelaire's texts, to the figure of a fool, G. Tiepol's painting or Bolesław Leśmian's poems). It is the author's firm belief that these references cannot be treated as mere erudite ornaments but should be acknowledged as the strategies revealing the hidden sense of the text. The latter turn out to lead the reader in the direction which shall be today called postsecular: although the text talks about God who has abandoned the world, and as such may be recognized as a story about secularization, I treat it as "inscribed positively in the destiny of *kenosis*" (G. Vattimo). Such a reading may be supported by a mimological correspondence between the strategies hindering a reading on the plane of expression and an affirmation of *kenosis* on the plane of content.

Key words: Tymoteusz Karpowicz, postsecularism, linguistic poetry, Bolesław Leśmian, intertextuality, comedy dell'arte, secularization, theology