

JOANNA MICHALCZUK

OSOBNOŚĆ KARPOWICZA ALBO DRAMAT MYŚLI UWIKŁANEJ W ŚWIAT

Teatr osobny

Swoisty teatr – „teatr osobny”¹ – Tymoteusza Karpowicza, w którym próbował on odnaleźć nowy kształt swoich poszukiwań poetyckich, to niemal zapomniane dziś, choć interesujące, zjawisko artystyczne w polskiej XX-wiecznej twórczości scenicznej, istotnie ją wzbogacające – choćby nowym wariantem subiektywnego świata², w którym postaci rozgrywają na scenie swoje świadomości³, układ zdarzeń rodzi się na bazie piętrzących się aforyzmów⁴, dowolnie mnożą się warianty przestrzenno-czasowych konfigu-

Dr JOANNA MICHALCZUK – adiunkt w Katedrze Dramatu i Teatru KUL, adres do korespondencji: e-mail: joanmi@kul.lublin.pl

¹ W znaczeniu, o jakim mówi Anna Krajewska – dramat, w którym przerwana została łączność między podstawowymi wyznacznikami rodzaju i gatunku, a reguły i zasady tworzenia nie rozpoznaje się już przez pryzmat konwencji, ale określa się przez inne punkty odniesienia. Jednym z najważniejszych jest całość dokonań literackich pisarza, jednostkowość jego ustaleń. Zob. A. K r a j e w s k a, *Dramat genologii, czyli o gatunkach współczesnego dramatu*, [w:] *Problemy teorii dramatu i teatru*, t. I, red., wybór i oprac. J. Degler, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego 2003, s. 222. Warto nadmienić, iż w tekście tym (s. 223) A. Krajewska omyłkowo przypisuje określenia Jana Kłossowicza wobec teatru Helmuta Kajzara Tymoteuszowi Karpowiczowi.

² Zob. J. M i c h a l c z u k, *Karpowiczowskie transfiguracje przestrzeni*, [w:] *Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie*, red. V. Sajkiewicz, E. Wąchocka, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2009, s. 80-94.

³ E. B a l c e r z a n, *Karpowicz*, „Wiatraki” 1966, nr 10, s. 3, przedruk: t e n ż e, *Składnia świata Tymoteusza Karpowicza*, [w:] t e n ż e, *Oprócz głosu. Szkice krytyczno-literackie*, Warszawa: PIW, 1971, s. 101-108.

⁴ Zob. t e n ż e, *Mózg człowieka na scenie*, [w:] t e n ż e, *Oprócz głosu...*, s. 109-117; zob. też J. M i c h a l c z u k, *O czym mówi Karpowicz – rozpoznawanie porządku myśli*, „Zeszyty Naukowe KUL” 2005, nr 3, s. 3-23.

racji, a wszystko wydaje się wtłoczone do wnętrza człowieka, istnieje dla niego i przez niego⁵. To odmiana swoista ale też naznaczona wielością inspiracji – o czym pisała już choćby Marta Piwińska⁶ – szczególnie bliska nurtowi polskiej groteski (przede wszystkim S. I. Witkiewiczowi, W. Gombrowiczowi, K. I. Gałczyńskiemu, M. Białoszewskiemu, S. Mrożkowi, T. Różewiczowi), wyraźnie jednocześnie ciężąca ku spuściźnie modernizmu (modernistyczne infiltracje widać choćby w synkretyzmie samej formy dramatycznej czy antropologicznym kryzysie⁷).

Nie tylko w poezji – dezintegrując składnię, ale również w heterogenicznej materii dramaturgicznej – weryfikując tradycyjnie pojętą formę dramatu, Karpowicz dążył do efektu „wieloznaczenia”⁸. Łącząc elementy różnych stylistyk i gatunków dramatycznych, fragmenty prozy poetyckiej, wstawki liryczne, eksperymenty lingwistyczne, prowokując zamierzonymi niekonsekwencjami przy jednoczesnej „tyraniu nadmiaru organizacji”⁹, skutecznie skomplikował potencjalne działania odbiorczo-interpretacyjne. Zamierzył współlistnienie w materii dramatu różnych form teatralnych (np. elementy pantomimy w *Człowieku z absolutnym wędchem*, współczesny wariant *commedii dell’arte* w *Cavernusie*, *Zobaczycie oni się dziś zabijają*) i parateatralnych (elementy happeningu w *Noc jest tylko wygnanym dniem*). Otworzył swój teatr na możliwości innych sztuk wizualnych: telewizji (*Jego mała dziewczynka*), filmu (*Dziwny pasażer*), plastyki; zastąpił – odsyłającą do wizualności – kategorią obrazu tradycyjny podział na akty i sceny, a zarazem podkreślił wartość słowa, warstwy brzmieniowej, muzyczności w tworzonej przez siebie literaturze – nawet w samym tytule i sposobie segmentacji tekstu, jak w wypadku *Dźwiękowego zapisu doliny*, w którym Speaker zapowiada kolejne „amplitu-

⁵ Zob. A. K r a j e w s k a, *Święty Jan od Krzyża i dekonstrukcjonści, czyli Karpowicza „wymazywanie świata”*, [w:] t a ż, *Dramat i teatr absurdu w Polsce*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 1996, s. 183.

⁶ Zob. M. P i w i Ń s k a, *Zaczarowane koło Tymoteusza Karpowicza*, „Dialog” 1969, nr 8, s. 120-125.

⁷ Zob. np. W. K a c z m a r e k, *Dramat modernistyczny wobec kryzysu antropologicznego przełomu XIX i XX w.*, „Roczniki Humanistyczne” 52(2004), z. 1, s. 33-54.

⁸ Choć niekiedy, gubiąc poetycką ekonomię języka, popadał dramaturg w paraliżujące semantyczną opalizację wielosłowie. Działo się tak zwłaszcza wtedy, gdy dawał upust publicystycznej pasji, jak choćby w *Niewidzialnym chłopcu*, przepełnionym nadmiernie rozbudowanymi retorycznymi dyskusjami i monologami, albo gdy, uzewnętrzniając własną pasję poznawczą, przeładowywał wypowiedzi bohaterów – aż do granicy komunikatywności tekstu – terminologią fachową z najróżniejszych dziedzin.

⁹ B a l c e r z a n, *Karpowicz*.

dy” zamiast „aktów”, a potwierdzeniem ich rozpoczęcia jest „gong”. Etykietował też swoje teksty – podobnie jak czynili to wcześniej Witkacy, Białoszewski czy Różewicz – autorskimi określeniami genologicznymi, jak „rzecz sceniczna o ludziach, kapeluszach i parasolach” (*Człowiek z parasolem*), „groteska antropologiczna w 14 obrazach” (*Cavernus*) czy „sztuka karnawałowa w czterech częściach asymetrycznie przyspieszonych” (*Noc jest tylko wygnanym dniem*). W sposób swoisty i czasem bardzo przewrotny nawiązując też do ugruntowanych w tradycji gatunków, jak np. ballada (wariant „podwórzowy” – *Wszędzie są studnie* i „średniowieczny” – *Zielone rękawice*), romans, zapowiadany celowo mylącym podtytułem „dzieje serca w pięciu obrazach” (*Czterech nocnych stróżów*) czy dramat stacyjny w *Dziwnym pasażerze*, czy *Mam piękną kolekcję noży, czyli pogrzeb przyjaciela*.

O „myślanym” kształcie Karpowiczowego świata fikcji pisze (cytowany) już Balcerzan, gdy zmierza do ujęcia cech indywidualnej poetyki autora, formuła ta – jako swoiste określenie genologiczne – powraca później w głosach innych badaczy. Oczywiście posługiwał się nią również sam autor: „Jeżeli gdzieś naprawdę funkcjonuje, to na pewno w przestrzeni „myślanej”, bo właśnie taki jest mój świat” – stwierdził, wyrażając przeświadczenie, iż jedyna możliwa droga do prawdy o człowieku wiedzie przez przestrzeń mentalną, bowiem zewnętrzne przejawy ludzkiej aktywności nazbyt często pozostają w sprzeczności z myślami, stanowiąc przede wszystkim odpowiedź na konwencję, regulującą sposób zachowania się w określonej sytuacji¹⁰. Decyzja o kreacji świata „myślanego” – świata *in statu nascendi*, niustannego ruchu, rozwoju i zmiany, rządzącego się logiką paradoksu, która uprawomocnia współistnienie przeciwieństw, ma zatem podłoże etyczne. Oznacza dążenie ku prawdzie o istocie ludzkiej, poszukiwanie esencji człowieczeństwa, rozmywającej się podczas „występów” w teatrze życia codziennego¹¹, a zarazem niustanny proces poznawania jednoczesnej wielkości i nicości człowieka

¹⁰ *Świat niemożliwy / Tymoteusz Karpowicz*, rozmowę przeprowadził Stanisław Bereś, oprac. K. Perka, P. Fiodorow, S. Bereś, „Rzeczpospolita” 2005, nr 200, s. A10. W opuszczonym w druku fragmencie stenogramu rozmowy z 2000 roku (stenogram życzliwie udostępniony piszącej te słowa przez prof. S. Beresia) Karpowicz dodawał jeszcze: „Ja chciałem – idąc podobną drogą [do tej, którą w swym rozumowaniu podążał Zenon z Elei – J.M.] – uzgodnić ruch fizyczny z ruchem psychicznym, mentalnym. [...] ruch fizyczny można przeanalizować i zatrzymać, natomiast ruchu psychicznego zatrzymać się nie da, bo jest poza zasięgiem naszej woli. Właśnie to spostrzeżenie naprowadziło mnie na ideę, aby budować dramaturgię poetycką właśnie na rzeczywistości myślanej”.

¹¹ Zob. E. G o f f m a n, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, oprac. i wstęp J. Szacki, tłum. H. Śpiewak, P. Śpiewak, Warszawa: PIW, 1981.

– jak mówił Pascal – trzciny najsłabszej w przyrodzie, ale trzciny myślącej. Na Pascala właśnie powołuje się Karpowicz¹², gdy podkreśla, iż istotę nowatorstwa w tworzeniu nie upatruje bynajmniej w kształcie artystycznym, ale w „nowym, odkrywczym rozumieniu człowieka”, będącego „istotną wylęgarnią nowości, zmienności”¹³. Karpowiczowy świat „myślany” i jego enantiodromię trudno pojmować inaczej niż w ścisłej, dialektycznej zależności z owym otwarciem na dynamiczną koncepcję człowieka, dopuszczającą jednocześnie wszystkich jego potencjalności, zdolności i ograniczeń, skoro ów człowiek – to bohater, ale i kreator owego świata, który może go uwięzić albo otworzyć przed nim perspektywę nieskończoności; świata inspirowanego nie tylko szeroko pojętą tradycją kulturową, ale też deformowanego przez wyraźnie określoną pozaliteracką rzeczywistość.

Dramat myśli uwikłanej w świat

Bohaterowie Karpowiczowego świata to czytelne egzemplifikacje wspólnych, implikowanych przez podstawowe kategorie ludzkiej egzystencji, treści¹⁴. Dla celów typizacji postaci wyzyskuje się tu kategorię płci (np. Ona, On w *Kiedy ktoś zapuka*), wieku (np. Staruszek, Staruszka, Stary w *Kiedy ktoś zapuka*, Dziewczynki i Chłopcy w *Dziwnym pasażerze*), a także określającą charakter międzyludzkich relacji (np. Dziadek, Ojciec, Matka, Syn i Córka w *Niewidzialnym chłopcu*, Żona, Przyjaciel w *Przyjdź jak najprędzej*). Przywoływane profesje służą uobecnieniu różnych aspektów ludzkiej działalności (np. w *Przerwie w podróży*: Architekt, Bokser, Fryzjer, Gospodarz, Suflerka, Tancerka, Windziarz, Zawiadowca; w *Człowieku z absolutnym węchem* Reporter i Milicjant, w *Kiedy ktoś zapuka*: Pianistka, Pracznica, Dzielnicowy, Administrator itp.). Niekiedy nazwa bohatera podkreśla znaczenie elementarnego i powszechnego w Karpowiczowym świecie doświadczenia po-

¹² Powtarzając: „Cóż za monstrum jest tedy człowiek? Cóż za osobliwość, co za potwór, co za chaos, co za zbieg sprzeczności, co za dziw! Sędzia wszechrzeczy – bezrozumny robak ziemny; piastun prawdy – zlepek niepewności i błędu; chluba i zakała wszechświata” – cyt. za: „*Żeby uniknąć szaleństwa*”. Na pytania Wandy Sorgente na temat dramaturgii i teatru odpowiada Tymoteusz Karpowicz, „Archipelag” 1895, nr 12, s. 4.

¹³ Tamże.

¹⁴ Na charakterystyczną dla tej twórczości zasadę nazywania bohaterów, która nadaje im rys anonimowości, zwracali uwagę m.in. A. Falkiewicz (*Świat Tymoteusza Karpowicza*, [wstęp do:] T. K a r p o w i c z, *Dramaty zebrane*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1975, s. XXXV. Z tego zbioru dramatów pochodzą wszystkie cytaty, o ile nie podano inaczej) oraz B. Bąk (*Przez szczegół i analizę*, „Scena” 1977, s. 27) w próbie syntetycznego ujęcia dramaturgii tego autora.

dróży¹⁵ (np. Wędrowny Sprzedawca Makatek w sztuce *Wszędzie są studnie* czy tytułowy „dziwny” Pasażer, albo Milczący Pasażer i Przewoźnik w sztuce *Charon od świtu do świtu*). Anonimowość konstytuowanych figur współtworzą również antroponimy składające się z imienia bądź profesji i inicjału (jak w *Przyjdź jak najprędzej*: Marian S., Lidia M., Doktor W.) czy litery – już nie w znaczeniu inicjału, ale wyłącznie cechy dystynktywnej (jak w *Dźwiękowym zapisie doliny* Profesor A i Profesor B), pełniące funkcję analogiczną z liczebnikami porządkowymi (np. Pan I, II i III w sztuce *Wracamy późno do domu* czy Chłopczy: Pierwszy, Drugi, Trzeci; Dziewczęta: Pierwsza, Druga, Trzecia we wspomnianym *Dźwiękowym zapisie doliny*).

Konstytucja postaci o biografiach jednostkowych i egzemplarycznych zarazem skutkuje odejściem od homogeniczności wewnętrznej struktury postaci i wynikającej z niej możliwości spójnej charakterystyki¹⁶. Pozbawione pewności ontologicznego statusu, będące bohaterami ale i kreatorami własnych historii, dotkliwie odczuwające dezintegrację i kryzys tożsamości, stać się mogą – jak choćby w *Dziwnym pasażerze* czy *Mam piękną kolekcję noży, czyli pogrzeb przyjaciela* ekspresjonistyczną ewokacją dynamicznej koegzystencji przeciwieństw i idei w wyraźnie określonej rzeczywistości¹⁷. Konstytuując modele, Karpowicz wikła je bowiem najczęściej w określoną przestrzeń społeczno-politycznego, historycznego i geograficznego konkreту, która staje się ich absurdalnym brzemieniem¹⁸. Wyraźnie polskim „każdym” jest

¹⁵ „Wszyscy jesteśmy argonautami. Każdy z nas jest Jazonem”. – Mówi dramaturg. – „Motyw podróży jest odwiecznym symbolem życia, archetypem starym jak świat. [...] Żaden człowiek nie przeżył swojego życia na jednym miejscu. Nawet jeśli się zamknął w swoim pokoju [...] podróżował myślami po nieskończonych wewnętrznych krajobrazach. [...] Podróż jest wielkim wspólnym mianownikiem ludzi. [...] Moje podróże są wojnami przeciwko powierzchni, które udają trwałość. [...] próbą odebrania pozorom masek prawdziwości. Są skierowane do wnętrza i mają postać gry możliwości, czasem też okrutnego być może kastrowania fałszywych pewników [...] Chodzi mi o to, by doprowadzić swego bohatera scenicznego do momentu, w którym on nie może już nic więcej od siebie odrzucić, co nie jest jego autentyczną, własną świadomością”. *„Żeby uniknąć szaleństwa”...*, s. 6-7.

¹⁶ Zob. W. B a l u c h, M. S u g i e r a, J. Z a j ą c, *Dyskurs, postać i pleć w dramacie*, Kraków: Księgarnia Akademicka, 2002, s. 175-325.

¹⁷ Zob. np. M i c h a l c z u k, *O czym mówi Karpowicz...*

¹⁸ Istotnym źródłem deformacji ludzkiego istnienia staje się tu politycznie, społecznie i historycznie umotywowany lęk, który pojawia się jako ambiwalentna siła życia – zarazem unicestwiająca (odbierająca – jak w przypadku „dziwnego” Pasażera – „połowę radości oddychania, czucia zapachu ziemi, słyszenia głosów, szumu wiatru, smaku wody i chleba”, s. 158) – i napędowa („Czuję, że muszę się bać – mówi Pasażer, któremu – w reakcji obronnej lęk nadzwyczajnie wyostrzył słuch – [...] wtedy normalnie się pocę, wtedy jestem normalny, myślę

Kowalski, tytułowy „człowiek z absolutnym węchem” – bohater, którego nazwisko znaczy poprzez swoją typowość i pospolitość. O tyle osobliwy, co redundantny „absolutny węch” Kowalskiego, a także geneza tej niezwykle rozwiniętej władzy jednego zmysłu („Kiedy byłem głodny, mój węch potęgował się”, s. 535), tracą wymiar jednostkowy i szczególny, odsyłając ku absurdom PRL-owskiej rzeczywistości i doświadczeniom skazanego na nią społeczeństwa. Jednocześnie poprzez antroponim, przypominający z imienia i inicjału bohatera Kafki, Józefa K., Karpowicz prowokuje niejako kontaminację absurdalności polskiej rzeczywistości i deformacji świata Kafkowskiego. Anomalie świata, w którym znaleźli się bohaterowie, przejawiają się niekiedy w nadzwyczajnym podobieństwie postaci: interlokutorzy Marii Reglickiej z *Wracamy późno do domu* są podobni do siebie „nawet rysami twarzy”, bowiem – jak mówi Pan III – „Wspólna idea upodabnia ludzi tak, jak wspólny klimat kształtuje rasę” (s. 24). W warunkach narzuconej ideologii bohaterowie zaczynają funkcjonować jako element mechanizmu społecznego, w pełnieniu określonej roli nie wykraczając poza schematyczność zachowań, co pokazał już zresztą w swojej wczesnej dramaturgii sytuacji zamkniętych Sławomir Mrożek. Najczęściej jednak bohaterowie Karpowicza – jak Józef Kowalski – dotknięci są jakąś aberracją¹⁹ – bardziej psychicznym niż fizycznym brakiem (np. lewej strony ciała) lub nadmiarem (np. nadmierne rozwiniętym, „prawie milion razy czulszym” niż u „przeciętnego człowieka” (s. 534), zmysłem węchu, kosztem eliminacji władzy pozostałych zmysłów,

szybko i jasno, jak się bronić”, s. 158). Lęk odczuwają już bohaterowie wczesnych sztuk – jak choćby Maria Reglicka (która boi się utraty prywatnego systemu funkcjonującego na wzór wielkiej społecznej i politycznej mistyfikacji) czy Wędrowny Sprzedawca Makatek (tu również polityczny podtekst lęku, od którego pragnie się uwolnić Wędrowiec, wypuszczony na wolność przez milicjanta, dzięki umiejętności „podrabiania gęby”). W *Kiedy ktoś zapuka* – mieszkańcy domu czynszowego doskonale zdają sobie sprawę, że w czasach, w których przyszło im żyć, ludzie nie pukają do drzwi „tak sobie...”. „Nikt tu przez dziesięć lat nie pukał. Wchodzili bez pukania” (s. 379) – pamięta Staruszek, toteż nieuzasadnione pojawienie się Pukającego sprawia, że bohater, mający na sumieniu nieupilnowanie kozy, zaczyna przewidywać najgorsze: „Tacy są bezwzględni. Jeśli sami nas nie zrują – to zrobią to cudzymi rękami” (s. 379), boi się utraty mieszkania i emerytury, a nawet aresztowania. Paraliżujący bohaterów strach skutkuje wzajemną nieufnością, zniekształca obraz rzeczywistości, uniemożliwiając obiektywną ocenę rzekomej bądź rzeczywistej winy.

¹⁹ Karpowicz uwrażliwia na to, iż we współczesnym świecie, naznaczonym doświadczeniem totalitaryzmów, „Granice między tym, co normalne w zachowaniu człowieka, a co nienormalne, są bardzo niewyraźne”. „*Żeby uniknąć szaleństwa*”..., s. 5.

świadomości i podświadomości), co ich z kolei – przekornie, poprzez wspólnotę niepełności bytu – upodabnia do siebie²⁰.

Obsesyjna niemal wrażliwość na wszelkie odczucia zmysłowe i konkretność istnienia w twórczości lirycznej Karpowicza widoczna jest również w dramaturgii wyraźnie eksponującej somatyczne podłoże egzystencji, fizjologiczny aspekt istnienia, pierwotną więź ze światem przyrody²¹. Somatyczność istnienia bohaterów jest tym dotkliwsza, że staje się źródłem ograniczeń i ułomności, niejednokrotnie – w zestawieniu z wykonywanym zawodem – paradoksalnych²², jak w wypadku niemal zupełnie ślepego kuratora ze sztuki *Wszędzie są studnie* czy Pianistki z dramatu *Kiedy ktoś zapuka* – artystki, która jednakowo nienawidzi swoich „dużych i czerwonych” rąk i tworzonej przez siebie muzyki („Wolałabym myć okna i mieć ładne ręce, żeby ktoś mógł powiedzieć: jakie pani ma ładne ręce, a nie: jak pani ładnie gra!”, s. 400). Przypadłości uniemożliwiają postaciom właściwe wypełnianie przypisanych im funkcji – Fryzjerowi z *Przerwy w podróży* drżą ręce, a Tancerka ma reumatyzm. Burmistrz z *Czterech nocnych stróżów* cierpi na kłopotliwą i niebezpieczną u przedstawiciela władzy wadę głosu: mimowolnie krzyczy właśnie wtedy, gdy chce coś powiedzieć „intymnie”, z kolei Architekt (z poznańskiej edycji *Przerwy w podróży*²³) rysuje lewą ręką „lewe” rysun-

²⁰ Por. F a l k i e w i c z, dz. cyt., s. VII.

²¹ W tej szczególnej wrażliwości twórcy dostrzec można ślady indywidualnej biografii. Jak pisze Jerzy Bogdan Kos (*Mosty*, „Pomosty” 8(2003), s. 67): „Dzieciństwo miał znojne i pracowite. Podobnie jak i całe życie. Edukację szkolną w wiejskiej szkole powszechnej zaczął wcześniej, ale równie wcześniej ją zakończył. Obowiązkiem, który ciążył na podrostkach zdolnych do utrzymania kossy i prowadzenia pługą było wspomaganie rodziny – solidarne, pospołu z innymi. Wyżywić wszystkich i przyodziać – to była sprawa ważniejsza od innych”. O doświadczeniach tych i ich wpływie na późniejsze życie wspominał zresztą sam Karpowicz – zob. *Świat niemożliwy...*, „Rzeczpospolita” 2005, nr 194, s. A10; zob. też: A. F a l k i e w i c z, „Dlaczego uparłeś się mówić ze mną tak niejasno?”, [posłowie do:] *Słoje zadrzewne – teksty wybrane*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1999, s. 341-342. W życiu prywatnym – jak opowiadał piszącej te słowa wieloletni przyjaciel dramaturga, Jan Stolarczyk (31 III 2005 roku, w domu Karpowicza, przy ul. Krzyckiej 29) – szczególna miłość do przyrody znajdowała wyraz w uprawianym z prawdziwą pasją ogrodzie (najpierw we Wrocławiu, potem w Chicago), w którym pielegnował wiele egzotycznych roślin (sadzonych sprowadzając z Holandii), fascynacja konkretem znajdowała ujście w niezwykle starannie, wręcz pedantycznie (jakby na przekór ograniczeniom własnej somatyczności) wykonywanych pracach domowych (np. samodzielnie robionych meblach) i przydomowych (koszeniu trawy czy pielęgnacji roślin). Zob. też K. B r a u n, *Karpowicz w dębowym lesie*, „Odra” 2005, nr 10, s. 35-37; M. S p y - c h a l s k i, J. S z o d a, *Mówi Karpowicz*, Wrocław: Biuro Literackie, 2005.

²² Por. P i w i Ń s k a, *Zaczarowane koło...*, s. 122.

²³ T. K a r p o w i c z, *Przerwa w podróży*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1967 (wcześniejsza wersja dramatu).

ki, przy czym nie tyle idzie tu o przewagę czynnościową jednej części ciała nad drugą, ile o znaczenie potoczne – „lewy”, czyli „podejrzany”, „nieuczciwy”, „bezprawny”. Swoiste przewrażliwienie czy wręcz idiosynkrazja Architekta na wszystko, co „lewe”, uruchamia zaś wyraźnie polityczne asocjacje. Te dochodzą też do głosu w historii „dziwnego” Pasażera, tracącego lewą część ciała w momencie konfrontacji z politycznym przeciwnikiem, podejmującego podobną, jak Sędzia w *Mam piękną kolekcję noży*, wieloetapową, umowną podróż, rozpiętą pomiędzy skrajnymi wariantami jednego losu, skupiającego- jak w soczewce – dramatyczne dzieje „przepełnionego” narodu.

Z jednej strony instynkt życia może się w sposób szczególny uaktywnić w sytuacji odcięcia od cywilizacyjnych zobowiązań i ograniczeń, a zarazem w ponownym odkrywaniu więzi z naturą, w której odnajdują bohaterowie źródło wolności dla siebie – jak przejmujący funkcję stróża nocnego w oberży Wiceburmistrz z *Czterech nocnych stróżów*: „Panowie, po co mamy się nawzajem pilnować – pilnujmy lepiej warzyw. Niech żyje stan stróża nocnego! Wiwat! Zapomniałem już, jak rosa wygląda. Tymczasem, patrzcie – mam mokre włosy od rosy, mokre ręce od rosy. [...]” (s. 510). I jak pasażerowie z *Przerwy w podróży*, którym w uświadomieniu wagi prawd podstawowych pomaga Staruszka: „Zobaczcie [...] czy jest rosa na trawie. Posłuchajcie, czy pies szczeka. I nie wytężajcie swego oddechu. Za chwilę wam z pomocą przyjdzie nowy oddech [...]” (s. 302). Z drugiej strony – ewokuje go doświadczenie permanentnego braku w sytuacji powszechnej reglamentacji podstawowych dóbr, prowadzące zarazem do – znanej już choćby z groteskowego świata Alfreda Jarry – hiperbolizacji fizjologicznego aspektu istnienia. Marta Piwińska pisze, iż „kaleką paradoksalność, braki lub też zgoła niepotrzebny nadmiar swoich bohaterów [...] Karpowicz podkreśla jak gdyby po leśmianowsku”²⁴. Stając po stronie groteskowości, nieregularności istnienia, ale też obdarzając swoich bohaterów dynamiczną, silną energią witalną, bergsonowskim pędem życia, podobnie jak Leśmian opowiada się po stronie natury i życia jako podstawowej i najwyższej wartości²⁵, gdzie indziej jednak – bo najczęściej w akcentach aktualnych i planie społeczno-politycznym – szukając usprawiedliwienia i sankcji dla zdeformowanego kształtu swoich bohaterów²⁶. I tak np. Dziadek z *Niewidzialnego chłopca*²⁷, który nie może po-

²⁴ P i w i ń s k a, dz. cyt.

²⁵ Por. C. R o w i ń s k i, *Człowiek Leśmiana*, [w:] *Człowiek i świat w poezji Leśmiana. Studium filozoficznych koncepcji poety*, Warszawa: PWN, 1982, s. 46-47.

²⁶ Oczywiście tropów interpretacyjnych może być wiele. Waloryzując wyraźnie ludzkie

godzić się z procesem obumierania ciała, marzy o wymianie zużytych organów na nowe, by móc jeszcze wiele zobaczyć, usłyszeć, dotknąć, „zwęszyć”, posmakować. Jego nienasycenie spotęgowane jest odkryciem nieznanych wcześniej możliwości zaspokojenia elementarnych potrzeb egzystencjalnych, pojawiających się dzięki politycznemu konformizmowi syna²⁸:

Mój synalek ma głowę. On wie, co to znaczy socjalizm. [...] Nie pamiętam, aby kiedykolwiek można było tu dostać tyle jedzenia i picia, tyle usłyszeć, tyle powąchać, tyle posmakować, tyle dotknąć. Tyle ukraść. [...] z głębi wersalki wypadają puszki konserw [...] Dla moich pięciu szalejących zmysłów królestwo dzisiejszego dnia jest królestwem wprost idealnym²⁹.

Częściej jednak pragnienia bohaterów pozostają niezaspokojone, co więcej funkcje wegetatywne zyskują wartość sakralną. Dla mistrza w mlaskaniu – Stróża nocnego z *Czterech nocnych stróżów*, dla którego największą karę oznacza spełnienie przekleństwa: „Obyście całe życie musieli mlaskać, a nie jeść!” (s. 498) – jedzenie, poza którym „nawet siebie nie widzi”, to sens życia. Żyjąc z zachwalania jedzenia mlaskaniem, a nigdy nie mogąc się najeść do syta, śni o „świętym bigosie”, „świętej rzepie pieczonej”, „świętej, błogosławionej kiełbasie” – kawałek tej ostatniej nosi nawet przy sobie „jak relikwię” (s. 491). W tej perspektywie – treść żołądkowa staje się zasadniczą treścią życia, zsubstancjalizowaną, zdegradowaną duchowością – jedyną, na jaką stać człowieka doświadczającego permanentnego braku, zdaje się mówić Karpowicz, a fizjologia – najistotniejszym elementem konstytucji zdegradowanej istoty ludzkiej. Skoro – jak w *Czterech nocnych stróżach* – świat jest „do jedzenia” i „do wypicia”, wspólnota „braci po bigosie i braci po piwie” odmawiać może „zdrowaśkę” do płyty kuchennej (s. 490). A Hodowca Ka-

kalectwo i brzydotę („miarą ludzkiego piękna jest stopień dostrzegania urody w tym, co powszechnie uznaje się za brzydkie” – „*Żeby uniknąć szaleństwa*”..., s. 4) w jakiejś mierze zbliża się chociażby do Gombrowicza (w uprzywilejowaniu form niedoskonałych) i do Grochowiaka (w utożsamieniu wyboru estetycznego z etycznym: „Wolę brzydotę / jest bliżej krwiobiegu / słów gdy przeświećlać / Je i udrećzać”).

²⁷ T. K a r p o w i c z, *Niewidzialny chłopiec*, Biblioteka Stowarzyszenia Autorów ZAIKS, maszynopis, sygn. 3274.

²⁸ *Niewidzialny chłopiec* z 1968 roku jest wyraźną reakcją pisarza na wydarzenia marcowe. Sztuka ma charakter demaskatorski i oskarżycielski, miejscami warsztat dramaturga ulega pasji żywo zaangażowanego w sprawy aktualne publicyisty – ze szkodą dla konstrukcji i nośności ideowej dramatu.

²⁹ K a r p o w i c z, *Niewidzialny chłopiec*, s. 47-48.

pusty z *Charona od świtu do świtu*, niczym Różewiczowska Stara Kobieta³⁰, wygłaszać pochwałę brzucha: „Stworzenie boskie – je. [...] Wszystko z brzucha pochodzi. Miłość rodzi się w brzuchu. Nienawiść – w brzuchu. Filozofia – w brzuchu. Pustym – pusta. W pełnym – pełna. Z brzucha jest prawo. Z brzucha jest bezprawie. W brzuchu jest wojna i w brzuchu jest pokój. W brzuchu jest piekło i w brzuchu jest niebo” (s. 636). Różewicz przeciwstawia instynkt życia płodnego i żarłocznego w jego groteskowej wybujałości, ambiwalencji i wewnętrznej sprzeczności, martwemu, skompromitowanemu światu kultury, który sprzeniewierzył się życiu, przedkładając nad nie inne wartości. Pochwałą brzucha i brzemiennej Starej kobiety mierzy w piękne kłamstwa kultury³¹. Karpowicz, intensyfikując sensualny aspekt istnienia bohaterów osadzonych w PRL-owskim konkretnym, oskarża ideologię, która degraduje istotę ludzką, zmuszając ją do walki o podstawę egzystencji³².

Hiperbolizacja władzy zmysłów nie tylko deformuje istotę i istnienie, ale też prowadzi do przejęcia całkowitej nad nim kontroli. W *Czterech nocnych stróżach* dotyk Inspektora, „wyłapującego ludzkie ręce”, wprowadzającego w życie filozofię, zgodnie z którą „wszystko trzeba załatwiać rękami, ale cudzymi” (s. 499), paraliżuje wolę ofiary, czyniąc z niej marionetkę. Trochę jak w Mrożkowym *Strip-teasie* sytuację ograniczenia wolności bohaterów podkreśla obecność anonimowych, wyłaniających się zza kotary rąk, należących prawdopodobnie do niewidocznego „opętanego manią ciszy, porządku, ładu rzeczy”, Oberżysty. Wywąchujący z zapachu potu ludzkie myśli genialny nos Kowalskiego staje się dla Reportera czymś „samoistnym w stosunku do człowieka”, przedmiotem nabożnej czci i zarazem obsesyjnego pragnienia, możliwego do zrealizowania jedynie poprzez dojście do „stanu zerowego”, całkowitą transformację w „jamę węchu” (s. 565-566). Obecność kilkakrotnie spotykanej przez Kowalskiego i Reportera w różnych mieszkaniach groteskowej postaci-kukły, Kobiety z makutą, ulegającej permanentnej hiperbolizacji

³⁰ „Jest to rzecz wspaniała, ogromna. Cała kraina. [...] cała ludzkość to brzuch/ pulsujący ciepły [...]” – cyt. za: T. R ó ż e w i c z, *Stara kobieta wysiaduje*, [w:] t e n ż e, *Teatr*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1988, t. II, s. 14-15.

³¹ Por. M. P i w i ń s k a, *Różewicza awangarda i tradycja*, [w:] t a ż, *Legenda romantyczna i szydery*, Warszawa: PIW, 1973, s. 393-400.

³² „[...] podeptanie praw człowieka nie wyraża się tylko poprzez uwięzienie obywatela, lecz także przez zepchnięcie go przez ideologię do poziomu wegetatywnego we wszystkich obszarach jego egzystencji: materialnej i duchowej. Stanie w kolejce po ochłap mięsa poniżej człowieka w tym samym stopniu, co zakaz druku wolnościowych wierszy”. T. K a r p o - w i c z, *Kongres Kultury Polskiej na Obczyźnie 14-20 września 1985*, „Rocznik Polskiego Towarzystwa Naukowego na Obczyźnie”, [Londyn] 28(1984/85), s. 103.

i „beckettowskim” ograniczeniom³³ (w obrazie trzecim ciemnymi okularami podkreśla utratę wzroku, w czwartym zaś – odpowiadając za pośrednictwem magnetofonu – pozbawienie głosu), ale też wciąż tej samej, gotującej obiad, postaci-funkcji gospodyni, z nieodłącznym, ogromniejącym jak ona, atrybutem stanowi tylko potwierdzenie dezintegrujących postać procesów reifikacji, automatyzacji oraz uniformizacji w rzeczywistości służącej jedynie do wywachiwania, właściwie – węszenia. W *Dźwiękowym zapisie doliny* esencją istnienia staje się słuch, inwigilujący wszelkie przejawy życia, sygnalizujący zamysły spisków i rewolt. Eksperymenty Profesora A i Profesora B, zmierzające do uczynienia z narządu słuchu bezbłędnego detektora najbardziej odległych i najślabiej słyszalnych przejawów życia, okazują się równie groźne, jak te, będące udziałem Kowalskiego i Reportera. Wynaleziony przez nich Sonarny Detektor Prawdy ma być – podobnie jak odkrycie tajemnicy absolutnego węchu – drogą do przejścia całkowitej kontroli nad istotami ludzkimi. W rzeczywistości zagubionej tożsamości i postępującej dezintegracji nawet oddechy odstają od właściciela, tracąc rys indywidualny i własny, stając się tresowanymi, zmuszanymi do posłuszeństwa tragarzami, którzy „ś w i e t - n i e w s z y s t k o z n o s z ą. I wynoszą” [podkr. – J.M.] – jak w *Zakupie z dostawą na miejsce. W dwóch ratach*³⁴. Mogą jednak wymknąć się spod kontroli, jak wówczas, gdy flirt Pani Domu i Dostawcy wkracza w decydującą fazę, a Oddechy zmianami głośności i tempa „szybszego i wyższego” oraz „wolniejszego i niższego” same narzucają swoją niepożądaną

³³ Jak wiadomo, Beckett, rezygnując z tradycyjnego rozumienia akcji, rozwijającej się na skutek decyzji i działań postaci, proponując teatr sytuacji, a nie unaoczniionych zdarzeń, wraz z ograniczeniem władz zmysłowych bohaterów, np. pozbawieniem ich głosu (Lucky), widzenia (Pozzo), poruszania się (Hamm, Winnie) poddaje analizie sytuację, w której bohaterowie się znajdują. Zob. np. L. D o r a k, *Konstrukcja postaci w „Krokach” Samuela Becketta*, [w:] *Interpretacje dramatu. Dyskurs, postać, gender*, red. W. Baluch, M. Radkiewicz, A. Skolasińska, J. Zajac, Kraków: Księgarnia Akademicka, 2002, s. 212.

³⁴ W spisie postaci *Zakupu z dostawą na miejsce* pojawiają się: Pani Domu, Pan Domu, Dostawca, Dostawczyni, Oddechy. Dostawczyni nie występuje później w sztuce. W zestawieniu z podtytułem, zapowiadającym dwie raty „zakupu” i jedynym międzytytułem *Rata pierwsza*, ale także zakończeniem sztuki, ta niekonsekwencja wydaje się sugerować jednoczesność i identyczność fantazji męża (Pana Domu) i żony (Pani Domu), czyli nałożenie się na siebie obu rat, z których tylko jedna – rata zakupu z dostawą od Pana Domu dla Pani Domu przełożyła się na warstwę anegdotyczną. Warto w tym kontekście przywołać słuszne uwagi K. Ruty-Rutkowskiej, gdy rozwijając myśl A. Ubersfeld, przypisuje wszystkim niedialogowym partiom tekstu, zwykle traktowanym jako podrzędne, pozostającym poza tekstem dramatu, status bezpośrednich wypowiedzi podmiotu tekstowego. Zob. K. R u t a - R u t k o w s k a, *Dyskurs w „Akcje przerywanym” Tadeusza Różewicza*, [w:] *Interpretacje dramatu...*, s. 13.

i niepokojącą obecność: „Zamknąć usta! Nie oddychać!” – krzyczy Dostawca. „Rabusie uczuć! Cudzych! Przechwytywacze!” (s. 623-624).

W świecie dramatów Karpowicza, w którym ludzka istota podlega procesowi degradacji, karłowacenia, a ostatecznie też dezintegracji, w funkcji osobliwych *dramatis personae* pojawiają się rozmaite mechanizmy, twory techniki, czy zwykłe rekwizyty³⁵, wzmacniając jeszcze diagnozę antropologicznego kryzysu. Mogą być pełnoprawnymi partnerami postaci ludzkich, towarzyszącymi im na scenie³⁶, ale zdolne są też do zawłaszczenia przestrzeni wyłącznie dla siebie (*Noc jest tylko wygnanym dniem*). Stają się znakiem kryzysu międzyludzkiej komunikacji – jak np. mechaniczny interlokutor Dyrektora w *Jego małej dziewczynce* – sekretarka, uobecniona na scenie w postaci monitora³⁷. Przejmują cechy i postawy właściwe człowiekowi – jak szafa grająca w *Czterech nocnych stróżach*, której nieprzewidywalne działanie rodzi podejrzenie sabotażu. Szafa jest „chora. Jak ludzie. Większość ludzi” – mówi Barmanka (s. 473), myląc tony wysokie z niskimi, kategorie *serio* i *buffo*, samowolnie zmieniając melodie, wyraża swój sprzeciw, wykazując przy tym więcej konsekwencji niż postaci ludzkie (co widać zwłaszcza w kontekście pozornego buntu Barmanki, którego przebieg i rychły koniec trafnie przewiduje Inspektor). Rodzą niepokój, zmuszając do weryfikacji ustalonego porządku rzeczywistości – jak odtwarzana w oberży płyta z nagraniem harmonijnego, podważającego zasadność sztucznie stanowionych hierarchii i międzyludzkich barier, współbrzmienia „muzyki trzech serc”: zwykłego Stróża, Burmistrza i Wiceburmistrza. Stają się też groźnym przeciwnikiem, obnażającym brutalną, niechcianą prawdę – jak rejestrujący dźwięki niepożądane, magnetofon, którym posługują się Profesor A i Profesor B w *Dźwiękowym zapisie doliny*: „Sprawdzałem. Nie było nikogo. – Mówi Profesor B, nie mogąc znaleźć źródła komunikatu utrwalonego na taśmie. – Żadnych bioprądów [...] Nam się chyba coś przesłyszało? puszcza taśmę. Wyraźny głos: „jesteś świnia” [...]”³⁸ (s. 21). Zdarza się, że współuczestniczą

³⁵ Zwrócił na to uwagę już Falkiewicz (*Świat Tymoteusza Karpowicza*, s. VII).

³⁶ Szczególna i wieloaspektowa obecność przedmiotów zbliża twórczość Karpowicza m.in. do tekstów Janusza Krasińskiego, w których przedmiot odgrywa istotną rolę jako partner człowieka, a jego kondycja odzwierciedla kondycję ludzką.

³⁷ Analogiczny znak kryzysu międzyludzkiej komunikacji widzieć można w innej *dramatis personae* – która wprawdzie rzeczą nie jest, ale funkcjonuje jak automatyczny mechanizm – papudze w *Przyjdź jak najprędzej*; ta zaś powtarza słowa domowników tak, jak – zauważa Falkiewicz (tamże) – „niewidzialny” Chłopiec powtarza myśli pozostałych bohaterów.

³⁸ Cyt. za: T. K a r p o w i c z, *Dźwiękowy zapis doliny*, maszynopis, Biblioteka Stowarzyszenia Autorów ZAIKS, sygn. 3273.

w procesie obnażania fałszywej konstytucji człowieka-produktu swojej epoki – w *Człowieku z absolutnym węchem* przy pomocy zwykłej ławki Józef Kowalski, przypomina, zafascynowanemu fenomenem „absolutnego wachu”, Reporterowi „życiowy” sens linii krzywej i wartość prostej. Ćwiczenia z geometrii i fizyczne przesuwanie ławki towarzyszą kolejnym zwizualizowanym na propagandowych plakatach etapom formowania, wzrostu, rozwoju i dojrzałości człowieka żyjącego w czasach narzuconej ideologii – aż do ostatniego, przedstawiającego starego dostojnika państwowego. Tą drogą zdaje się zmierzzać Reporter, który w kolejnych obrazach pojawia się na scenie tak, jakby schodził z namalowanego plakatu.

Uobecniając jakąś tajemnicę z biografii bohatera, przedmiot może się stać jego obsesją, wyznaczającą kształt istnienia. Substancjalnym świadectwem lęku „dziwnego” Pasażera (czy tchórzostwa, o jakie oskarża go niedawny kolega z partyzantki, Piotr-Szary) staje się „zniszczona”, „niewysoka” brama „z cegły polerowanej”, za którą zdołał ukryć lewą stronę ciała przed padającymi „w imię honoru ojczyzny” strzałami Piotra-Szarego. Z ową bramą wiąże się geneza tajemniczej atrofii ukrytej wówczas części ciała, ona też – jak wierzy bohater – może go od niej uwolnić, pod warunkiem, że, pokonując własny strach, nie schowa się za nią po raz drugi. „Najważniejsza rzecz, to ta brama” – mówi Pasażer, gdy wraca po latach do miejsc z przeszłości. Prześladowane Komiwojazerą z *Mam piękną kolekcję noży, czyli pogrzeb przyjaciela* permanentne uczucie „niedokończenia” ma swoje źródło w pierwszym „niedokończeniu” – przerwanej wybuchem wojny dziecięcej grze w noże. Kwestia doprowadzenia do końca tamtej partii, powtórzenie ostatniego rzutu nożem (tzw. „grdykówki”), pozostaje najważniejszą sprawą w życiu bohatera, szansą na pierwsze scalenie „drutowanego” losu. Tajemnica uobecniana przez przedmioty może mieć też zupełnie inny wymiar. Zabawki, których geneza i kształt podyktowane są mrocznymi wydarzeniami z biografii Dyrektora, konstytuują, wykraczający poza doświadczenia jednostki, ale i pokolenia czy nawet doświadczonego przez totalitaryzmy narodu, problem kuglarstwa i moralnej dwuznaczności sztuki³⁹. Dochodząca do głosu świadomość wyrządzonych niegdyś krzywd, popełnionych zrad i zbrodni znajduje swoistą substancjalną ekspresję w kreacji heterogenicznych przedmiotów, mających „ciemny smak, ciemny zapach, jakąś nieprzyjazną powierzchnię”. Rzeczy stają się nośnikami treści psychicznych i ośrodkami pamięci, świadectwem ludzkiej

³⁹ O modernistycznym wątku kuglarstwa sztuki pisze m.in. Piwińska (*Zaczarowane koło...*, s. 123).

kondycji. W *Zakupie z dostawą na miejsce* meble, zawierające w sobie „kawał życia właścicieli”, w których wszystko – jak mówi Dostawca – „jest żywe. Każda szrama krwawi” (s. 614), świadkowie przeżywanego szczęścia bohaterki a potem upadku, dają nadzieję na odrodzenie jej zniszczonego świata, gdy, choć kalekie i zniszczone po wyrzuceniu z okna na dziesiątym piętrze – nie pozwalają się unicestwić:

Nasz budzik? [...] Kuleje, ale idzie. [...] Jakie to szczęście, że na ruinach zawsze można znaleźć jeszcze coś żywego. Choć kalekiego. [...] O, nasz stary gramofon! [...] Kręci się! [...] Zaraz... może jakaś płyta... [...] Jest! to cud. Uszkodzona, ale jest! [...] Może choć jedno łóżko. Może da się złożyć... zbić... [...] Jakoś się trzyma. Spróbuję zanieść..., s. 628).

W trudzie ocalania, które tu oznacza konieczność samotnego wnoszenia ocalonych przedmiotów, przywracania należnego im miejsca, tym samym restytucji pamięci, uczuć, ludzkich relacji i więzi, zawiera się instancja sensu ludzkiego istnienia. Pokonywanie kolejnych pięter klatki schodowej staje się samotną „golgotą”⁴⁰ współczesnej „Marii Magdaleny”, przy wtórze, dobiegających zza drzwi mieszkań, strzępów ewangelicznego opowiadania o Męce Chrystusa i urywanej audycji o zabudowie wnętrza, implikującej społeczno-polityczny podtekst.

W ostatniej, czwartej części sztuki *Noc jest tylko wygnanym dniem* swoisty happening podkreśla już nie tyle kryzys komunikacji, ile jej niemożność. Na scenę, potem także na widownię, wkraczają, wśród ogłuszającej „symfonii budzików” i „wybuchów świateł”, przy wtórze Głosów pozbawionych jednakże mocy stanowienia sensu, „wszystkie wdzianka mieszkańców ziemi, wody i powietrza, rajy i czyścica, piekła i jeszcze inne, jeśli dadzą się pomyśleć” (s. 762). Granica między „ludzkim” (w sensie antropologicznym i historyczno-społecznym) a „przedmiotowym” (nadanie rzeczy statusu równego wykonawcy-aktorowi) zostaje definitywnie zniesiona, jedynym ograniczeniem staje się myśl, która konstytuuje świat. Podobnie jak u futurystów, fetyszyzujących

⁴⁰ Inny przykład „golgoty” bez krzyża przynosi *Człowiek z absolutnym węchem* – ale „wzniesienie przypominające wielką dziecięcą piaskownicę” staje się tu groteskową „Kalwarią”, wchodzenie „na górę” dokonuje się na czworakach – postawie odpowiadającej kondycji bohatera, pragnącego za wszelką cenę poznać tajemnicę absolutnego węchu, widząc w niej klucz do władzy. Świat dramatów Karpowicza często markują biblijne nawiązania, prowokując zderzenie biblijnej matrycy i wpisanej w nią przestrzeni metafizycznej z tym, co czysto ludzkie, fizykalne, sensualistyczne, otwierając tym samym zupełnie nowe, nie przystawalne do pierwotnego, rejonu znaczeń.

przedmiot⁴¹, u Karpowicza rzecz (a ściślej kostium) wypiera aktora. Nie inaczej zresztą poczyną sobie z widzem („ubiorom sceny” towarzyszą „ubioiry widowni”). Wyodrębnia się zaś, jak gdyby ze snu bohatera (na co mogłaby wskazywać zwłaszcza część III), który wobec jej zintensyfikowanej, autonomicznej już obecności okazuje się bezradny (część IV). *Noc jest tylko wygnanym dniem* (przynosząca też w części I egzemplifikację daleko idącej „parcelacji” psychofizycznej całości bohatera, który – po pierwsze istnieje jako kilka fantomów, współuczestniczących w poszukiwaniu przedmiotu zapomnienia, a zarazem przyczyny nastawienia budzika na pierwszą w nocy – a po drugie – w związku z owymi poszukiwaniami – zostaje sprowadzony do wyizolowanych systemów i podsystemów odpowiedzialnych za funkcje życiowe), pokazuje radykalne odejście od konstrukcji tradycyjnego bohatera. Karpowicz nie tylko odbiera postaci złożoność i tajemniczość jej istnienia, właściwą istnieniu osoby ludzkiej, umożliwiającą wciąż nowe interpretacje, nie tylko otwiera nieograniczone możliwości ekspansji świata rzeczy, ale jeszcze zupełnie rezygnuje z uobecniania sensów życiowych, koncentrując się przede wszystkim na możliwościach kreacji i eksperymentach formalnych. W rzeczywistości, w której dynamikę mikrokosmosu postaci i wpisanej w istotę teatru relację widzów zastępuje eksperyment jako cel, postać staje się jedynie częścią eksperymentu, znajdującą w nim jedyne uzasadnienie swojego istnienia. Gdy ten się wyczerpuje – pękają sprężyny wzrastającej w poprzednich częściach sztuki, a teraz – niewyobrażalnej – liczby budzików, wyczerpuje się również cały kapitał bytu postaci: „Pękły naraz wszystkie sprężyny. A to wygląda już na sabotaż. Przynajmniej w estetyce. I nie zamierzam zmienić swojego zdania, chociaż byście mnie tu Bóg wie jak ważnymi strojami straszyl” – mówi Prokurator, ostrożnie wycofując się za kurtynę (s. 762).

*

Na łamach „Odry”, periodyku, z którym Tymoteusz Karpowicz przez wiele lat był związany pracą redakcyjną, istotnie przyczyniając się do podniesienia jego rangi w polskim środowisku literackim, Jacek Łukasiewicz tak podsumowywał poetycki dorobek twórcy:

⁴¹ Zob. np. *Od tragicznego bohatera do współczesnego (anty)bohatera i postdramatycznej dramatis persona*, [w:] B a l u c h, S u g i e r a, Z a j ą c, dz. cyt., s. 236-239.

Jego poezja była pisana i miała być czytana jako holistyczna, obejmująca wszystko syntezą. A jednocześnie ta poezja to gigantyczna analiza. Chciał analizować wszystko: myśli, rzeczy, idee i zwłaszcza słowa, wszelkie między nimi związki. Do końca, obiektywnie. [...] Przerażony był związkami, jakie zawiązują się w świecie mimo nas, poza nami, i wciągają, byśmy w nich uczestniczyli, wyobcowując nas tym samym ze społeczeństwa, a może z człowieczeństwa. Podobnie przerażony związkami zawiązującymi się poza człowiekiem w świecie był Gombrowicz w *Kosmosie*. Ale on diagnozę i remedium zawarł w niezbyt wielkim tekście, przerażające opanowywał tam konwencją literacką i konwencją obyczaju. Karpowicz stawiał temu czoła inaczej: jego ogromnych poematów *Odwrócone światło* i *Stoje zadrzewne* nikt nie ogarnie w lekturze. Można uchwycić je fragmentarycznie, ale nie w całości. Sam poeta wskazywał matryce całościujące. Mit chrystologiczny (bo tak traktował Ewangelię), organizm człowieka, i biografię (autobiografię). A więc ciało ludzkie, życie ludzkie, mit obejmujący wszystko. Te matryce są stale jakby za obszerne w stosunku do zanalizowanego materiału. Trzeba więc je dalej wypełniać, by przylegały do rzeczywistości, by to nie były kostiumy zwisające z niej luźno, by pomiędzy nimi a rzeczywistością nie było miejsc pustych. Żył ten poeta jakby utopijną nadzieję, że gdy tego materiału zgromadzi więcej i więcej, gdy odstąpi prawdziwe związki w ich wielości, wtedy mit, życie, ciało się wypełnią. Można więc twórczość Karpowicza odczytywać kluczami niedostatku w ciele, niedostatku w życiu, niedostatku w micie... To oczywiście tylko jedna z możliwości...⁴².

Te słowa potwierdzają osobność autora, do końca nieodczytanego, hermetycznego, który nowatorskim i śmiałym zbiorem *Odwrócone światło*, wykraczającym poza dotychczasową praktykę poetycką (ugruntowującą w latach sześćdziesiątych jego pozycję w czołówce polskich poetów), otwierającym nową fazę jego twórczości, niejako sam sprowokował milczenie wokół własnego dzieła⁴³. Intrygującego człowieka i emigranta „nierozważnego” – jak podkreślił Łukasiewicz⁴⁴, kilkakrotnie porzucającego dorobek życia i zaczynającego wszystko od nowa, wybierającego samotność i izolację, zbuntowanego przeciw „etykietom” i próbom przyporządkowań – bo dążącego do syntetycznego ujęcia zjawisk.

Stworzony przez niego swoisty wariant „teatru osobnego” odsyła do tych samych matryc całościujących, które wskazał w swojej poezji (a każdej można by poświęcić osobne studium). Powołując do istnienia niespełnionych bohaterów, dramaturg stworzył zbiorowy portret współczesnego Everymana,

⁴² J. Ł u k a s i e w i c z, *Lato nie do ogarnięcia*, „Odra” 2005, nr 9, s. 89.

⁴³ Nawet Czesław Miłosz stwierdził: „Nie byłem jedynym jego czytelnikiem, który idąc z nim razem w jego wczesnej fazie, musiał uczciwie przyznać, że następnej jego fazy i tomu *Odwrócone światło* nic a nic nie rozumie. To nierozumienie nie umniejsza szacunku dla odwagi autora, wybierającego izolację raczej niż porozumienie z publicznością, dlatego tylko, że jego wizja inaczej nie dawała się wyrazić”. Cz. M i ł o s z [List Czesława Miłosza], „Kresy” 1992, nr 11, s. 157.

⁴⁴ Zob. Ł u k a s i e w i c z, dz. cyt., s. 89-90.

skazanego na dotkliwą niepełność bytu i schizofreniczność istnienia, zależnego od ograniczeń własnej somatyczności. Nakreślił postać człowieka uwikłanego w sieć zależności, automatyzmów, związanych z byciem w konkretnej sytuacji społecznej, rodzinnej, narodowej, we własną biografię, w której tyle historycznych komplikacji, wciąż żywych dla pokolenia Karpowicza śladów wojny, jak również powojennych ideologicznych i politycznych zawirowań; człowieka o określonym losie, doświadczającego „wszystkich możliwych piekieł na ziemi”, których sam jest twórcą⁴⁵, ale mającego też wciąż otwartą możliwość buntu i działania – szansę na rozwój i pogłębienie samoświadomości⁴⁶. „Domyślać się można – pisał Łukasiewicz⁴⁷ – że ten poeta chciał swoją poezją (bezwzględną) opanować nie tylko ciało, nie tylko swoją uwarunkowaną historycznie biografię, lecz także mit”. Przywoływał wątki i aluzje chrześcijańskie, jednocześnie pytając: jakimi drogami, poza krzyżową, iść, „by zasłużyć na okrzyk, wydany na nasz widok: *Ecce Homo?*”. Uparcie dążąc do niemożliwego, do dorównania tajemnicy swojego istnienia⁴⁸, odsłaniał niejako głęboko tkwiącą w owych poszukiwaniach po-

⁴⁵ „*Żeby uniknąć szaleństwa*”..., s. 5.

⁴⁶ „Nie interesuje mnie, dlaczego ktoś został świętym, tylko dlaczego ktoś upadł. Dlatego też niewiele mogę dodać do wspaniałej maksymy Terencjusza „[...] *Homo sum et nihil humani a me alienum esse puto*”. Trudność jest tylko jedna: jak zorientować się, choćby w przybliżeniu, gdzie zaczyna się, a gdzie kończy człowiek. [...] i jakimi drogami iść, poza drogą krzyżową (*via dolorosa*), by zasłużyć na okrzyk, wydany na nasz widok: *Ecce Homo?*”. Cyt. za: „*Żeby uniknąć szaleństwa*”..., s. 10-11. „[...] jestem pisarzem narodzin [...]. W każdej nowej podróży człowiek inicjuje swoje życie od nowa. Każda podróż jest narodzinami. Gdyby ludzie uświadomili to sobie, poruszając się z miejsca na miejsce, również w sensie psychicznym, mogliby rodzić się tysiąc razy na świecie. Ale i umierać także” – (cyt. tamże, s. 8). W autokomentarzu do *Stojów zadrzewnych* autor dodawał: „Człowiek, chcąc wejść w życie, musi się urodzić. A skoro się urodził, musi odebrać zespół pewnych zadań, jak gdyby pierwsze strony swego losu. Camus cudownie o tym powiedział «[...] człowiekowi nie wystarczy żyć, tylko potrzebne mu jest, żeby miał los». Chodzi więc o kategorię rozwojową tego życia, możliwość wpisania się swoimi pozadrzewnymi słowami w coś poza nami, w kosmos. I taki właśnie rozwój, przechodzenie od niższego do coraz wyższego etapu doświadczenia ludzkiego, jest wpisywaniem się w los, który zarówno u Camusa, jak i u mnie jest formacją nadrzędą, rządzącą naszym życiem. Oznacza to, że jest w nim pewien element determinizmu, nawet finalizmu. [...] [Jeśli człowieczy los to podróż na Golgotę] „to nie jest Golgota Chrystusowa [...], lecz Golgota rozumiana w sensie ogólnym” – cyt. za: „*Świat niemożliwy*”..., „*Rzeczpospolita*” 2005, nr 200, s. A11.

⁴⁷ Dz. cyt.

⁴⁸ „Prawdą najwyższą jest istnienie człowieka. Gdzie poszukiwać wspanialszej logiki, jeśli nie w tym, że człowiek jest. Prawo nigdy nie zostało wykute w kamieniu ani zapisane na papierze. Dekalog płynie w żyłach, lecz człowiek nie umie jeszcze odczytać go w jego rzeczywistości, świadomość ludzka bowiem nie dorównała swojemu istnieniu – jak pisał Więckowski o poezji

trzebę odnalezienia sensu istniejącego wiecznie: „Bóg nie istnieje? Cóż za głupstwa! Istnieje i będzie istniał w tym, co Go potrzebuje. Twórczość Karpowicza jest jednym z bardziej zagęszczonych ośrodków tej potrzeby” – jak napisał niegdyś we wstępie do Karpowiczowego zbioru dramatów Falkiewicz⁴⁹.

BIBLIOGRAFIA

- F a l k i e w i c z A., Świat Tymoteusza Karpowicza, [wstęp do:] T. K a r p o - w i c z, Dramaty zebrane, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1975, s. V-XXXV.
- Interpretacje dramatu. Dyskurs, postać, gender, red. W. Baluch, M. Radkiewicz, A. Skolasińska, J. Zając, Kraków: Księgarnia Akademicka, 2002,
- K r a j e w s k a A., Dramat genologii, czyli o gatunkach współczesnego dramatu, [w:] Problemy teorii dramatu i teatru, red., wybór i oprac. J. Degler, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2003, t. I, s.
- Ł u k a s i e w i c z J., Lato nie do ogarnięcia, „Odra” 2005, nr 9, s. 89-90.
- P i w i Ń s k a M., Zaczarowane koło Tymoteusza Karpowicza, „Dialog” 1969, nr 8, s. 120-125.
- W i ę c k o w s k i A., Antropologia słowa, „Odra” 1995, nr 3, s. 32-37.
- Świat niemożliwy/ Tymoteusz Karpowicz, rozmowę przeprowadził Stanisław Bereś, „Rzeczpospolita” 2005, nr 194, 200, s. A10-A11.
- „Żeby uniknąć szaleństwa”. Na pytania Wandy Sorgente na temat dramaturgii i teatru odpowiada Tymoteusz Karpowicz , „Archipelag” 1895, nr 12, s. 3-19.

Karpowicza, odczytując w *Odwroconym świetle* kryptoopowieść o życiu Chrystusa. „Chrystus jest w tym ujęciu człowiekiem, który dorównał swojemu istnieniu. Osiągnął pełnię relacji słowa i ciała. Swego słowa i swego ciała; ale w momencie pełni nie jest już ważne – czyjego, jest bowiem ten całkowicie uwewnętrzniony człowiek biologicznym alefem, w którym zbiegają się wszystkie linie życia, boskim mutantem, który przez swoje wątłe ciało rodzaj ludzki przeciąga na wyższe piętro istnienia. W nim cała ludzka wiedza, która jest zastraszająco „mądrzejsza” od poszczególnych, konkretnych ludzi, znajduje biologiczne pokrycie, kryterium, sprawdzian – przyjmuje kształt życia”. A. W i ę c k o w s k i, *Antropologia słowa*, „Odra” 1995, nr 3, s. 35-36.

⁴⁹ F a l k i e w i c z, *Świat Tymoteusza Karpowicza*, s. XXXV.

KARPOWICZ'S INDIVIDUALITY OR THE DRAMA
OF THE THOUGHT ENTANGLED IN THE WORLD

S u m m a r y

This paper focuses on Karpowicz – the inventor of a certain kind of subjective theatre, his “mental” theatre in which he sought to find a new form of his poetic quests. The concept of personal theatre refers here to the situation in which there is no correspondence between the basic indicators of kind and genre in the drama, when the rules and principles of writing are no longer recognised through the prism of convention. Rather they are defined by other points of reference, especially the overall literary accomplishment of the writer, the singularity of his conclusions. According to Karpowicz, the essence of innovation does not reside in the formal shape, but in the new and revealing understanding of man, in being open to the whole dynamic complexity of human nature. This paper is therefore also an attempt to show the image of man written in the construction of heroes who function in Karpowicz’s “mental” world. It is the only world that according to Karpowicz bears the chance to come closer to the truth about the essence of humankind. It is the world *in statu nascendi*, the world of constant movement, development and change, the world governed by the logic of paradox. This logic sanctions the existence of oppositions constituted by the heroes or else deformed by them. They become bearers of contents inscribed in the basic categories of human existence. They are exemplifications of the dynamic co-existence of contrary ideas, models stigmatised by their own carnality and history, which still face a chance to discover the essence of humankind that enlivens the incessant movement of thoughts.

Translated by Jan Kłos

Słowa kluczowe: Tymoteusz Karpowicz, dramaturgia Karpowicza, teatr subiektywny.

Key words: Tymoteusz Karpowicz, Karpowicz’s playwriting, subjective theatre.