



KAROLINA GÓRNIAK*
Uniwersytet Jagielloński

W stronę modernistycznego *opus vitae*. Drogi twórcze Tymoteusza Karpowicza i Ezry Pounda

Streszczenie

Artykuł ma na celu przedstawienie biografii artystycznych dwóch przedstawicieli modernizmu w poezji polskiej i anglo-amerykańskiej – Tymoteusza Karpowicza i Ezry Pounda. Nakreślenie okoliczności, w jakich powstawały ich „dzieła życia” (odpowiednio: *Słoje zadrzewne* i *The Pisan Cantos*), rzuca nowe światło na zależności między polską powojenną poezją awangardową i anglo-amerykańskim nurtem zwanym *high modernism*. Porównując autobiograficzne wymiary obu dzieł, możemy dostrzec kilka ważnych punktów wspólnych. *Słoje zadrzewne* i *The Pisan Cantos* to dzieła rozliczeniowe, podsumowujące dotychczasową twórczość. Są przykładem niezrealizowanego marzenia autorów o stworzeniu modernistycznej Księgi.

Słowa kluczowe

awangarda, high modernism, Tymoteusz Karpowicz, modernizm, polska poezja powojenna, Ezra Pound

* Kontakt z autorką: karo.gorn@gmail.com

Artykuł ma na celu przedstawienie biografii artystycznych dwóch przedstawicieli modernizmu w poezji polskiej i anglo-amerykańskiej – Tymoteusza Karpowicza i Ezry Pounda¹ oraz rzucenie nowego światła na zależności między polską powojenną poezją awangardową i anglo-amerykańskim nurtem zwanym *high modernism*².

Twórczość Tymoteusza Karpowicza to konsekwentna realizacja zamierzeń prowadzących do skomplikowania języka poetyckiego. Karpowicz w swych kolejnych tomach czynił z tego ostatniego przedmiot głębokiego metaliterackiego namysłu. Jego poezja w coraz mniejszym stopniu służyć miała oznajmianiu, stawała się zaś refleksją o sobie samej, a język urastał do rangi jednego z głównych tematów poetyckich rozważań, a zarazem budulca świata przedstawionego. Wycofanie się autora w sferę abstrakcyjnych rozważań dobrze ilustruje cytat:

¹ Artykuł jest zmienioną częścią pracy magisterskiej pod tytułem *Dwudziestowieczna poezja polska w kontekście anglo-amerykańskiego modernizmu. Stoje zadrzewne* Tymoteusza Karpowicza i *The Pisan Cantos* Ezry Pounda. Została napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Jolanty Dudek i obroniona na Wydziale Polonistyki UJ w lipcu 2014 roku. Praca zajęła I miejsce w XIV Konkursie im. Czesława Zgorzelskiego w kategorii literaturoznawstwo. Cała praca – pod tym samym tytułem – zostanie opublikowana w drugiej połowie 2016 roku w Wydawnictwie KUL.

² Kwestia relacji modernizmu i awangardy jest skomplikowana. Choć zagadnienia te są ze sobą ściśle związane, to nie można ich utożsamiać. Wskazuje się, że w krytyce anglo-amerykańskiej rzadziej mówi się o awangardzie, a znacznie częściej używa się określenia „nowoczesny” (*modern*). Nie dziwi zatem, że termin „awangarda” zwykle odnosiło się do zjawisk z kręgu literatur romańskich.

„Awangarda” wydaje się terminem węższym niż „modernizm”. Podobnie jak ten ostatni, okazuje się ona pojęciem złożonym, zważywszy na różnorodne wersje awangardy w literaturach narodowych. Zwykle się utożsamia awangardę z postulatami przedstawicieli jej radykalnych nurtów, takich jak futurizm, dadaizm czy surrealizm, jednak do nurtów awangardowych zalicza się także anglo-amerykański imagizm, który pochodził do tradycji literackiej w nieco inny sposób niż europejskie ruchy awangardowe. Por. Marjorie Perloff, *Epilogue: Modernism Now*. W: *A Companion to Modernist Literature and Culture*, red. Daniel Bradshaw, Kevin J.H. Dettmar, Blackwell Publishing, Oxford 2006, s. 577.

Zauważyć trzeba, że sam modernizm nie jest kierunkiem jednorodnym. Terminu *high modernism* używa się na określenie dojrzałej fazy modernizmu anglo-amerykańskiego, lokując ją pomiędzy dwiema wojnami światowymi. To okres, w którym postulaty modernizmu osiągnęły swoje najdojrzalsze, ale i najbardziej radykalne realizacje (twórczość Thomasa S. Eliota, Ezry Pounda, Wallace’a Stevenc’a). Interesujące stanowisko przedstawia Peter Howarth, pisząc o postmodernizmie jako amerykańskiej wersji awangardy, „spóźnionej” wobec europejskich ruchów awangardowych. Badacz podkreśla nierozzerwalny związek dziedzictwa modernizmu (zwłaszcza jej dojrzałej fazy) z następującymi po nim tendencjami w literaturze. Por. Peter Howarth, *When did modernism end?* W: tegoż, *The Cambridge Introduction to Modernist Poetry*, Cambridge University Press, Cambridge 2012, s. 215.

Mimo różnych definicji obu nurtów, jak i wielu teorii dotyczących ich relacji, można stwierdzić, że modernizm i awangarda wyrastają ze wspólnego doświadczenia przemiany w postrzeganiu świata przez człowieka nowoczesnego, podważenia dotychczasowych fundamentów wiedzy oraz fascynacji rozwojem techniki i nauki. U źródła obu nurtów tkwi niepokój dotyczący statusu kultury we współczesnym świecie. Zob. Stanisław Jaworski, *Awangarda*, WSiP, Warszawa 1992, s. 5–22; Grzegorz Gazda, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 37.

Jeśli gdzieś naprawdę funkcjonuję, to na pewno w przestrzeni „myślanej”, bo właśnie taki jest mój świat. [...] Uważam się za człowieka prawdziwego wyłącznie w tym świecie⁵.

Bartosz Małczyński na określenie późnej twórczości Karpowicza zaproponował termin „polimorfia”⁴. Nawiązał tym samym do określenia „poemat polimorficzny”, które znalazło się w podtytule tomu tego autora pt. *Rozwiązywanie przestrzeni*. „Polimorfia” w tym rozumieniu wskazuje nie tylko na zainteresowanie poety awangardową wizualną stroną tekstu, ale też na zjawisko wielokierunkowego rozrastania się sensów w tekście. Idąc dalej tym tropem, trzy monumentalne książki Karpowicza: *Odwrócone światło*, *Rozwiązywanie przestrzeni* i *Stoje zadrzewne* można by nazwać „trylogią polimorficzną” ze względu na wzajemne związki między tymi tomami. Jednakże owa „trylogia” wydawała się samemu autorowi jedynie nieukończoną próbą, wstępem do większego projektu.

Długoletni trud Karpowicza związany z przygotowaniem ostatniego tomu poezji odsyła nas do genezy wieloczęściowego cyklu poetyckiego *Cantos*, najważniejszego i również nieukończonego dzieła amerykańskiego modernisty Ezry Pounda. *Cantos*, podobnie jak *Stoje zadrzewne*, także powstawały przez długi czas, a autorzy mieli na celu maksymalne udoskonalenie języka poetyckiego. Obu poetom przyświecał zamiar stworzenia uniwersalnej opowieści o współczesnym człowieku i świecie. Oba dzieła projektowane były jako pewna literacka utopia, a w rezultacie okazały się tekstami fragmentarycznymi i niekonkluzywnymi. Ich recepcja zaś jest najlepszym dowodem fiaska komunikacji z czytelnikiem.

Niedługo po publikacji *Odwróconego światła* (1972) Karpowicz wyjechał do USA. Nastąpiło wówczas osłabienie kontaktów z polskim środowiskiem literackim i stopniowa izolacja poety, który kreował się odtąd na spadkobiercę Norwida, poetę-wygnança, niezrozumianego i tworzącego w samotności. W tym czasie rozwijały się jego zainteresowania – m.in. filozofią, naukami przyrodniczymi, matematyką. Poeta poszerzał swoje kulturowe i naukowe zaplecze, co widać najwyraźniej w praktyce gromadzenia „fiszek”. Przerodziła się ona w projekt prywatnej biblioteki, mającej pomieścić jak największą część dorobku ludzkiej myśli⁵.

³ *Świat niemożliwy. Z Tymoteuszem Karpowiczem rozmawia Stanisław Bereś*, „Plus Minus” [dod. do] „Rzeczpospolita” 2005, nr 33, 34, s. 11.

⁴ Zob. Bartosz Małczyński, *Rozwiązywanie tekstów: poetyckie polimorfie Tymoteusza Karpowicza*, Universitas, Kraków 2010, s. 267–269.

⁵ Projekt kolekcjonowania cytatów początkowo był spowodowany koniecznością uporządkowania materiałów dla studentów. Przekształcił się on jednak w rozbudowany system, który funkcjonował jako zbiór treści kulturowych i służył jako pomoc przy tworzeniu *Stojów zadrzewnych*. Karpowicz stosował w swej kolekcji fiszek oryginalny kod kolorów – każdy z nich wskazywał na przyporządkowanie materiału do danej dziedziny wiedzy. Grupy fiszek zostały skatalogowane w większe całości. Karpowicz nie tylko gromadził je, ale też nieustannie konfrontował ze sobą. Nieco podobną strategię stosował również w swojej poezji, która

Mówi się o Karpowiczu jako o jednym z największych erudytów wśród polskich poetów drugiej połowy XX wieku, przywołuje się także określenie *poeta doctus*. W kontekście twórczości autora *Trudnego lasu* krytycy przypominają figurę poety zamkniętego w wieży z kości słoniowej⁶. Poezję autora *Słów zadrzewnych*, erudycyjną i pełną intertekstualnych nawiązań do innych dzieł, niekiedy interpretuje się w kategoriach postmodernistycznego recydingu czy kolażu⁷. Skłania do tego forma jego monumentalnych cyklów poetyckich. Jednak wydaje się, iż chęć ogarnięcia całości ludzkiej wiedzy w granicach wyznaczonych życiem jednego człowieka nie służy zabawie elementami kulturowego *residuum*, ale jest próbą odnowienia języka poetyckiego, a być może również wyrazem „lęku przed powtórzeniem”⁸.

Trzy książki poetyckie z dojrzałego okresu twórczości Karpowicza stanowią próby realizacji maksymalistycznego projektu, który trudno ująć w ramy jakiejś jednej interpretacyjnej formuły. Mimo to droga twórcza polskiego poety wydaje się niezwykle spójna. Nie widać w niej radykalnych odwrótów – raz przyjęte założenia raczej rozwijały się w określonym kierunku. Dowodem na to jest na przykład bardzo słabo znany poemat *Historia białopienego źródła*, który powstał w latach sześćdziesiątych i z dzisiejszej perspektywy może być

w dużej mierze opiera się na zmianach optyki, przesunięciach i rekonfiguracjach. Zob. Mirosław Spychalski, Jarosław Szoda, *Mówi Karpowicz*, Biuro Literackie, Wrocław 2005, s. 46–51. Joanna Mueller wskazuje, że fiszki miały być dla Karpowicza sposobem na dotarcie do pierwotnej istoty słowa: „[...] gromadził cudze zdania po to, by uniknąć wszelkiej wtórności i żeby dotrzeć – w jedynie własnym akcie tworzenia – do upragnionego Ur-Sprache: naprawdę pierwotnego, niewypowiedzianego nigdy wcześniej, Adamowego słowa” (Joanna Mueller, „Timszel”. *Dla Tymoteusza Karpowicza*. W: *Podziemne wniebowstąpienie. Szkice o twórczości Tymoteusza Karpowicza*, red. Bartosz Małczyński, Kuba Mikurda, Joanna Mueller, Biuro Literackie, Wrocław 2006, s. 15).

⁶ Zob. Joanna Roszak, *Tymoteusz Karpowicz (1921–2005): poezja podwyższonego ryzyka*, „Polonistyka” 2005, nr 10, s. 620. Jak pisze Jacek Gutorow, „[...] w okresie tym [amerykańskim – przyp. K.G.] Karpowicz konsekwentnie dążył do zamknięcia swojego dzieła, nadania mu formy możliwie jak najbardziej nieuchronnej. Wyobrażam sobie, że były to lata krystalizacji i destylacji, niekoniecznie zresztą poetyckiej (bo pewnie i egzystencjalnej). «Ten, kto mieszka w wysokiej wieży, bardziej i w dalej sięgających wibracjach odczuwa drżenie świata». Jak świadczą przykłady największych poetów, stwierdzenie to wcale nie jest paradoksalne: pobyt w wysokiej wieży może przynieść odnalezienie «formuły otwartego życia», może też pozwolić na odnalezienie się w rzeczywistości, tutaj i teraz” (Jacek Gutorow, *Przed mową i po słowie: wokół Karpowicza; Przez chwilę, w zawieszonym śpiewie. Karpowicz i „Ostatni wers”*. W: *tegoż, Urwany ślad: o wierszach Wirpyszy, Karpowicza, Różewicza i Sosnowskiego*, Biuro Literackie, Wrocław 2007, s. 63). Figura poety zamkniętego w wieży odsyła też do okresu twórczości Williama B. Yeatsa, kiedy powstał tom *Wieża (The Tower)*.

⁷ Zob. Joanna Mueller, *Wejścia do Xięgi T. Karpowicza*, „Twórczość” 2004, nr 10, s. 86–121.

⁸ „Jakże myślę się ci, którzy – źle zrozumiałwszy naukę fizzek – uznali Karpowicza za wcielenie Derridiańskiego bricoleura, ideał odtwórcy-wynalazcy, wielkiego kombinatora!” (Joanna Mueller, „Timszel”. W: *Podziemne wniebowstąpienie...*, s. 16).

uznany za antycypację eksperymentów formalnych, rozwijanych przez poetę dopiero od lat siedemdziesiątych⁹.

Przejdźmy do omówienia ostatniego tomu poety, znajdującego się w centrum mojego zainteresowania. *Słoje zadrzewne* to szczególnie rodzaj antologii, książka, która powstała jak gdyby „zamiast” dzieła życia¹⁰. Autor *Odwróconego światła* z właściwą sobie przekorą powołał do życia nieobecny do tej pory w literaturze polskiej model antologii, która powtarza wcześniejsze teksty, a jednocześnie tworzy je na nowo poprzez umieszczenie ich w nowym kontekście i strukturze. Zabieg, którego dokonuje Karpowicz na własnej twórczości, nazwać można autointertekstualnym¹¹. Stanowi on o swoistości Karpowiczowskiej „antologii niemożliwej”, jak nazywa ją Magdalena Kokoszka¹². Podtytuł „teksty wybrane” jest do pewnego stopnia mylący, gdyż Karpowicz prezentuje czytelnikom zbiór poetycki powstały z zestawienia tekstów nowych z uprzednio istniejącymi.

Poezja Karpowicza sprawia wrażenie krańcowo zdepersonalizowanej, dalekiej od liryki wyznania. Jednak właśnie tom *Słoje zadrzewne* okazuje się silnie zakorzeniony w osobistym przeżyciu poety. Można powiedzieć, że jest to próba stworzenia uniwersalnej opowieści o ludzkim doświadczeniu. Została ona ujęta w ramy zapośredniczonego kulturowo motywu wędrówki, a konkretnie – w znaną z Ewangelii historię życia Chrystusa (rozdziały: II. *Zwinstowanie* – X. *Zmartwychwstanie*). Model ten został już zastosowany w *Odwróconym świetle*, zmianie uległa tylko zawartość „ewangelicznych” rozdziałów. Można zastanawiać się nad stopniem utożsamienia bohatera tomu z jego autorem. Droga życiowa, którą ukazuje Karpowicz, przedstawiona jest z perspektywy konkretnego człowieka, uzależnionego od określonego miejsca, czasu, własnej tożsamości i wyobraźni.

Palimpsestowe powiązanie życia i twórczości symbolizuje kolaż biograficzno-poetycki, umieszczony na tylnej okładce *Słojów zadrzewnych*¹³. Poeta nakłada na siebie dwa teksty:

⁹ Zob. Zbigniew Bienkowski, *Koszty własne poezji Karpowicza*, „Brulion” 1992, nr 19A, s. 158.

¹⁰ Zwięzłe omówienie struktury tematycznej zarówno poszczególnych rozdziałów tomu, jak i całości. W: Magdalena Kokoszka, *Antologia niemożliwa. Przypadek „Słojów zadrzewnych” Tymoteusza Karpowicza*, Agencja Artystyczna „Para” Zenon Dyrszka, Katowice 2011, s. 235.

¹¹ Por. Gérard Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. Aleksander Milecki. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. Henryk Markiewicz, t. 4, cz. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992, s. 317–366. Magdalena Kokoszka zwraca uwagę na współistnienie w *Słojach zadrzewnych* intertekstualności (rozumianej w ślad za Genettem jako cytaty i aluzje literackie i kulturowe) oraz auto-intertekstualności, wynikającej z formy tego tomu, którego autor zestawia teksty wcześniejsze z nowymi. Zob. Magdalena Kokoszka, *Antologia niemożliwa...*, s. 42–43.

¹² Zob. Magdalena Kokoszka, *Antologia niemożliwa...*, s. 42–43.

¹³ Analizy tego nietuzinkowego tekstu dokonuje Magdalena Kokoszka w cytowanym studium, opierając się na wcześniejszych ustaleniach Edwarda Balcerzana. Zob. tamże, s. 71.

jeden z najbardziej osobistych wierszy, pt. *non omnis moriar*, oraz krótki biogram, zawierający najważniejsze wydarzenia z życia. W efekcie czytamy jak gdyby palimpsest, w którym wersy utworu lirycznego przeplatają się z linijkami biogramu. Suchy ton informacyjnego tekstu zderza się z poruszającym lirycznym testamentem.

Słoje zadrzewne – poprzez przetworzenie wcześniejszego dorobku i nierozzerwalny związek bycia i tworzenia – zyskują charakter tomu autobiograficznego, a jednocześnie są opowieścią o wędrowce Każdego. Naznaczona jest ona piętnem przemijania, dotkliwego braku i niedoskonałości, czego symbolem może być podobizna autora na okładce¹⁴. Grafika ta przypomina negatyw zdjęcia i niejako zastępuje właściwy wizerunek poety. Z tym specyficznym portretem dość dobrze koresponduje jeden z *oryginałów*, który brzmi: „zastana nieobecność przyjsia”¹⁵. Zarówno tekst, jak i obraz są znakiem (nie)obecności, tj. oczekiwanego, lecz wciąż odwołanego pojawienia się, czy też owego „przyjsia”. Odnosić się ono może zarówno do samego autora (jako zakończenie długich lat izolacji i milczenia), ale również do wyczekiwanego przez wiernych czytelników wydania ostatniej książki poety, Karpowiczowskiego *opus vitae*.

Niezwykle interesujący wydaje się problem symetrii i niedoskonałego odbicia w całej „trylogii” Karpowicza. W tomie z 1999 roku wraz z tekstami z dwóch poprzednich książek poety pojawiają się wszystkie trzy rodzaje poetyckich triad: pierwsza (najstarsza, bo pochodząca z *Odwróconego światła*), złożona z *oryginału*, *kopii artystycznej* i *kalki logicznej*, druga, na którą składają się: wiersz *alfa*, jego *funkcje trygonometryczne* (pseudocytaty) i *wymiar pokątny* (z *Rozwiązywania przestrzeni*) oraz zestawienie złożone z wiersza sprzed lat, jego tytułu-odbicia oraz wiersza zwanego *paralaksą*¹⁶.

Stworzone przez Karpowicza *quasi-gatunki* pozostają zjawiskiem osobnym w literaturze polskiej. Dyskutowany na każdej stronie jego tomu problem podobieństwa i różnicy może być interpretowany poprzez odwołanie do biografii poety. Karpowicz na skutek wypadku stracił we wczesnym dzieciństwie lewą dłoń. Fakt ten przypomina się niekiedy w kontekście fascynacji poety symetrią i matematycznym porządkiem, której źródeł można by upatrywać w doświadczeniu kalectwa¹⁷. Zauważmy, że elementy triad w *Słojach zadrzewnych* nie odpowiadają sobie w sposób idealny – mamy przecież wciąż do czynienia ze zniekształconym odbiciem, niedoskonałym powieleniem połączonym z przetworzeniem, tekstami „niedokończonymi” i fragmentarycznymi (kalekami?).

¹⁴ Zob. tamże, s. 64–71.

¹⁵ Tymoteusz Karpowicz, *Słoje zadrzewne*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1999, s. 185.

¹⁶ Por. Bartosz Małczyński, *Rozwiązywanie tekstów...*, s. 228.

¹⁷ Zob. Jacek Łukasiewicz, *Symetrie Karpowicza*. W: tegoż, *Ruchome cele*, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2003, s. 180–188.

Warto przyrzeć się mniej lub bardziej widocznym śladom biografii poety, jakie przeświatają przez warstwę „nieprzezroczystego” języka. Odnalezienie tych śladów utrudnia fakt, że wciąż nie znamy wielu szczegółów z życia poety, a jego dokumenty i prywatne zapiski w większości nie zostały ujawnione¹⁸. Trop interpretacji przez odniesienie do śladów własnej, indywidualnej biografii oraz ówczesnego kontekstu politycznego omawia w inspirujący sposób Andrzej Falkiewicz:

Zdezorientowanemu czytelnikowi chciałbym tylko zwrócić uwagę na rysy znajome. [...] To wszystko w tekstach, co na pewno nie jest tylko kulturą, a co wynika z indywidualnej biografii [...].

I dalej, w konkluzji tekstu:

Bo nie można siebie – własnego szczepu, kraju, gatunku, do którego się należy – wziąć w nawias: „nie da się otworzyć wszechświata szerzej niż ludzkich ramion” (*otwieranie*) [...]¹⁹.

Jednak dla powstania tomu *Słoje zadrzewne* najważniejsze wydaje się to, co działo się w ostatnim okresie życia poety. Píše o tym Jan Stolarczyk:

Dziesięcioletnia praca nad *Słojami zadrzewnymi* to czas zmagania się z chorobą żony i własną, pozerającą siły, zniechęconą belferką, a także zmudnego, długotrwałego przygotowywania międzynarodowej konferencji poświęconej Julianowi Przybosiowi (kwiecień 1992)²⁰.

Początek lat dziewięćdziesiątych to czas, gdy poetycka wizja Karpowicza nabierała konkretnych kształtów, a jednocześnie jego język poetycki coraz bardziej zbliżał się do granicy komunikatywności. *Rozwiązywanie przestrzeni* (1989) otworzyło jego projekt na dotąd

¹⁸ Zob. Tymoteusz Karpowicz, *Dwie rozmowy: Oak Park/Puszczykowo/Oak Park. Wybór listów: Karpowicz Tymoteusz, Andrzej Falkiewicz, Krystyna Miłobędzka*, Biuro Literackie, Wrocław 2011; Heinrich Kunstmann, *T. Karpowicz, Listy 1959–1993*, red. Marek Zybura, Centrum Studiów Niemieckich i Europejskich im. Willy'ego Brandta, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław 2011.

¹⁹ Andrzej Falkiewicz, „Dlaczego uparteś się mówić ze mną tak niejasno?”. W: Tymoteusz Karpowicz, *Słoje zadrzewne*, s. 341–342. Por. „Chociaż co wrażliwsi czytelnicy tych wierszy rozpoznają z łatwością, za nowatorstwem środków wyrazów ukryte, najprostsze wzruszenia: dom dzieciństwa, Ziemię Wileńską, życie rodzinne [...]” (Andrzej Falkiewicz, *Metafora metafor*, „Teksty Drugie” 1991, nr 3, s. 86).

²⁰ Jerzy Stolarczyk, *Nota edytorska*. W: Tymoteusz Karpowicz, *Dzieła zebrane*, t. 3: *Słoje zadrzewne*, Biuro Literackie, Wrocław 2013, s. 357.

nieeksplorowane obszary i ośmieliło poetę do kontynuowania eksperymentów. Jednak okoliczności zewnętrzne nie pozwoliły na realizację tych zamiarów. Długotrwała i ciężka choroba żony, starość i problemy zdrowotne samego poety, a także trudności finansowe i wyczerpana praca, pomimo stopniowej utraty sił fizycznych, sprawiły, że Karpowicz nieustannie odwlekał pracę nad „dziełem życia”. W przypadku tego poetyckiego maksymalisty konieczność skupienia się na sprawach rzeczywistego, a nie językowego świata musiała budzić frustrację. W ostatnich latach życia Karpowicz jeszcze bardziej odsunął się od środowiska literackiego i przyjaciół. Kujawinski widzi oddalenie się poety w głąb siebie jako dowód na wzajemną zależność życia i poezji:

Gdy zaniechał regularnego ćwiczenia poetyckich umiejętności, jego ludzka tożsamość musiała zniknąć²¹.

Kiedy porusza się aspekt autotematyczny poezji Karpowicza, najczęściej przywołuje się wiersz z wczesnego tomu, *Kamienna muzyka*, pt. *Zmyślony człowiek*. Chciałabym jednak pominąć ten dość znany i często komentowany utwór, skłaniając się ku rzadziej przywoływanym tekstom, w których odnaleźć można bezpośrednie ślady biografii poety. Przejdźmy do wybranych fragmentów *Słojów zadrzewnych*, w których w sposób szczególnie wyrazisty ujawnia się autobiograficzny wymiar tej książki:

wilk mego dzieciństwa przy którego
ślepiach widzę prześwietlone wszystkie
lasy świata
żołdak zlizujący krew z bagnetu
tak straszliwie jasną pod brzozą
przyglądający się łapczywie
wilkowi

są przerażającymi dwoma knotami
mojej pierwszej lampy co rodziła
okrakiem nad śniegami wilna
zamrożone kawałki
światła
a nad nimi pękał po dwóch stronach

²¹ Frank Kujawinski, *Noc nadchodzi. Dnieje*, „Przestrzenie Teorii” 2007, nr 8, s. 314.

blasku niezrozumiały krzyk zza góry
zamarzniętych płuc – uciekaj
bo to cię wyjaśni²²

w ostatnim wywiadzie na ziemi podał rok urodzenia: tysiąc
dziewięćset dwadzieścia jeden

ale w niebie/piekle/czyśćcu to wszystko zmienił i do księgi
wieczystej wpisał: zero zero zero zero: nagle lekko stało się
bez liczb²³

Tymoteusz Karpowicz urodził się 15 grudnia 1921 roku we wsi Zielona niedaleko Wilna. Możemy zaryzykować stwierdzenie, że fakty te – tj. rok urodzenia, pora roku, a nawet miejsce („śniegi Wilna”) – są bezpośrednio przywołane w dwóch zacytowanych utworach. Nie wiele wiemy o wczesnym okresie życia autora *Trudnego lasu*. Sam autor podkreślał jednak niezwykle wagę doświadczeń z dzieciństwa spędzonego na litewskiej wsi. To właśnie one miały w znaczącym stopniu ukształtować osobowość Karpowicza. Jednym z niewielu źródeł na ten temat jest wywiad, którego poeta udzielił Stanisławowi Beresiewi²⁴.

Trauma wojenna, która dotknęła rodzinę Karpowiczów, pozostała w poecie na zawsze i przejawiała się w niechęci do wszystkiego, co wiązało się z nowym porządkiem przychodzącym ze Wschodu²⁵. Przerażenie, niepewność jutra, bieda, ale również leśny krajobraz stron rodzinnych, a nawet powojenna repatriacja („uciekaj”) – to wszystko znajduje swój wyraz w wierszu *Niezrozumiały krzyk*. Zakończenie wiersza jest dość specyficzne – jak zasugerowałam, owo „uciekaj” oraz tytułowy krzyk odnosić się mogą do powojennego chaosu i doświadczenia repatriacji, ale mogą również oznaczać zwrot do siebie samego o charakterze autotematycznym. Oznaczałyby wówczas chęć ucieczki od wspomnień, gest „zakrycia” ich przesłoną abstrakcyjnego i hermetycznego języka w celu opóźnienia momentu „bycia wyjaśnionym”.

²² Tymoteusz Karpowicz, *Niezrozumiały krzyk*. W: tegoż, *Słoję zadrzewne*, s. 262. Por. wiersz-kopię artystyczną pt. *Wilcza kantata* (tenże, *Słoję zadrzewne*, s. 108).

²³ Tymoteusz Karpowicz, *Bez liczb*. W: tamże, s. 69. Por. z jednym z pseudocytatów, wypowiedianym przez Pitagorasa (II): „podsumowując życie nie wolno używać liczb” (tamże, s. 269).

²⁴ Zob. *Świat niemożliwy...*, s. 10–11.

²⁵ Pod koniec życia znalazła ona wyraz w poemacie będącym gestem solidarności z Czeczenami (*Za waszą wolność i naszą*), który stanowi jeden z rozdziałów *Słojów zadrzewnych*.

Wydaje się, iż moment urodzenia (przynależność do roczników dwudziestych) oraz nieuniknione uwikłanie własnej biografii w burzliwe wydarzenia XX wieku miały wyraźny wpływ na Karpowicza jako poetę. W drugim z wybranych wierszy „wymazanie” daty urodzenia pozwala uwolnić się z ciasnych granic historycznej i egzystencjalnej konkretności, poszerza perspektywę, pozwala na holistyczne spojrzenie – zwłaszcza, że dzieje się to, jak można się domyślać, w jakiejś rzeczywistości transcendentnej. Osiągnięcie owej holistycznej perspektywy było jednym z głównych celów Karpowicza – autora dążącego do poezji jednoznacznej i uniwersalnej. Jedno z najważniejszych napięć w tej poezji wynikało z konieczności udźwignięcia ciężaru własnej osobności i konkretności, a to skutecznie podważało ambicje uniwersalizacji poetyckiego słowa.

Późna twórczość Karpowicza to świadectwo nieodłącznego związku życia z twórczością, ich wzajemnej zależności i nieuniknionego oddziaływania – co jest widoczne nawet w przypadku poezji, która ma ambicje osiągnąć maksimum językowego eksperymentu i stać się pieśnią wyłącznie o sobie samej. Osobiste doświadczenia poety wyraźnie wpłynęły na kształt *Słojów zadrzewnych*, a kontekst ewangelicznej historii, który wydaje się obligatoryjny przy lekturze pierwszych czternastu rozdziałów *Słojów zadrzewnych* (których liczba odpowiada liczbie stacji Drogi Krzyżowej) nabiera specyficznego wymiaru, gdy dowiemy się, jak trudne były ostatnie lata życia poety: naznaczone cierpieniem i samotnością, a w sferze artystycznej – poczuciem klęski.

*

Ezra Pound również był poetą pełnym uporu i konsekwencji w działaniu. Z zapałem awangardzisty dążył do osiągnięcia wyznaczonych sobie celów – szczególnie w młodości²⁶. Twórczość autora *Cantos* – choć tak bogata, złożona i niejednorodna – opiera się jednak na kilku wyrazistych założeniach, mimo że ich realizacja okazywała się niezwykle różnorodna. Pound nieustannie pracował nad poszerzeniem swej wiedzy na temat literatury, szukając mistrzów w poezji starożytnej Grecji i średniowiecznej Prowansji. Fascynował się Chinami z czasów Konfucjusza – szczególnie interesowała go kultura tego okresu, ale też sposób organizacji życia społecznego. Śmiało wkraczał na obszar obce poezji – wypowiadał się w kwestiach związanych z filozofią czy sztukami plastycznymi (w szczególności rzeźbą), ale również

²⁶ O Poundzie jako świadomym sobie artyście wiele mówią jego słowa: „I knew at fifteen pretty much what I wanted to do. I believed that the ‘impulse’ is with the gods; that technique is a man’s own responsibility. I resolved that at thirty that I would know more about poetry than any man living” (cytat za: Noel Stock, *The Life of Ezra Pound*, Penguin, Harmondsworth 1974, s. 75).

ekonomią i polityką²⁷. Równocześnie rozwijała się jego krytyka lichwy i antysemityzm, co zaowocowało poparciem dla Mussoliniego, a później tragicznymi konsekwencjami podczas II wojny światowej²⁸.

Cantos to dzieło wieńczące twórczość Pounda, ogromny poemat epicki, rozwijany przez wiele lat i w różnych okolicznościach życiowych. Przedmiotem mojego zainteresowania będą tutaj *Pieśni Pizańskie* (*The Pisan Cantos*). Sam autor chciał widzieć *Pieśni* jako zapis wędrówki podmiotu przez piekło, czyściec i niebo²⁹, a motyw wędrówki Odysa jest jednym z głównych i najczęściej powracających toposów w całym cyklu. Widzimy tutaj chęć dorównania takim dziełom jak *Odyseja* czy *Boska komedia*, czy może raczej próbę stworzenia nowoczesnego eposu. Interpretując *Pieśni Pizańskie* jako hipertekst dzieła Dantego, moglibyśmy stwierdzić, że ta część cyklu Pounda odpowiada *Czyścowi*. Jest to w jakimś sensie zbieżne z ich wymiarem konfesyjnym, kontemplacyjnym i ekspiacyjnym, co zostanie rozwinięte w dalszej części artykułu.

Jako modernista *par excellence* Pound stworzył dzieło intertekstualne – inkrustowane niezliczoną ilością cytatów i aluzji do innych tekstów. Jedną z naczelnych cech *Pieśni* jest ich autointerkstualność, o której mówiłam również w kontekście *Słojów zadrzewnych* Karłowicza. Pound nieustannie powtarza samego siebie, choć rzecz jasna robi to w inny sposób niż polski poeta. Autor *Cantos* korzysta z repertuaru motywów, postaci, symboli i fragmentów innych tekstów, które pojawiły się już w jego pierwszych tomach, aż po poemat *Hugh Selwyn Mauberley*.

Dla całego cyklu *Pieśni* niezwykle ważną rolę odgrywa kontekst biograficzny. Bez wiedzy o przyjaźniach, kontaktach, lekturach i fascynacjach Pounda trudno wysnuwać wnioski o sensie zarówno poszczególnych części, jak i całości. W pieśniach pojawiają się najbliższe poecie osoby: dziadek Thaddeus Pound (którego legendarne perypetie przy budowie kolei są powracającym motywem, m.in. w *Canto XXI*, *Canto XXIX* i *Canto LXXXVIII*). W *The Pisan Cantos* szczególnie często pojawia się towarzyszka życia poety, Olga Rudge, oraz żona, Dorothy Pound. To rzadki przypadek w poetyckiej awangardzie (a także w ogóle w literaturze XX

²⁷ Zob. „Paris Review” Interview: Ezra Pound. W: Daniel Hall, *Remembering poets. Reminiscences and opinions*. Dylan Thomas, Robert Frost, T.S. Eliot, Ezra Pound, Harper & Row, New York 1978, s. 217.

²⁸ Zob. Burton Hatlen, *Racism and Anti-Semitism*. W: *The Ezra Pound Encyclopedia*, eds. Demetres P. Tryphonopoulos, Stephen J. Adams, Greenwood Press, Westport–London 2005, s. 251–254, Roxana Preda, *Economics*. W: tamże, s. 87–89; taż, *Economics: Usury*. W: tamże, s. 89–90. Marjorie Perloff uzupełnia tę kwestię o kontekst innych twórców z kręgu modernizmu, których poglądy wzbudzały kontrowersje, m.in. Gertrudy Stein i Bertranda Russella. Zob. Marjorie Perloff, *Epilogue: Modernism Now*. W: *A Companion to Modernism...*, s. 572.

²⁹ Maria Niemojowska, *Słowo wstępne*. W: Ezra Pound, *Poezje*, przeł. Jerzy Niemojowski, Wydawnictwo Wojciech Pogonowski, Warszawa 1993, s. 154–155.

wieku), której przedstawiciele skłaniali się raczej ku postulatowi oddzielania dzieła od biografii twórcy. W przypadku Pounda sytuacja wygląda inaczej, o czym świadczy opracowanie Carrolla F. Terrella, który wskazał i wyjaśnił właściwie wszystkie konteksty zewnętrzne konieczne do lektury *Cantos*³⁰.

Kontekst biograficzny i okoliczności powstania stają się szczególnie istotne w przypadku *The Pisan Cantos*. Miejszem powstania tej części *Pieśni* był karny obóz armii amerykańskiej zlokalizowany pod Pizą (Disciplinary Training Centre). Poeta przebywał tam od 24 maja do 16 listopada 1945 roku. Powodem było oskarżenie o zdradę – uznano, że Pound jako obywatel amerykański działał na korzyść wroga, manifestując podczas audycji prowadzonych we włoskim radiu swoje antysemityczne poglądy i osłabiając w ten sposób morale żołnierzy. Po przewiezieniu poety do USA poddano go badaniom psychiatrycznym i uznano za nieopracowalnego, co właściwie uchroniło go przed poniesieniem kary za zdradę ojczyzny. Kolejne trzynaście lat spędził w szpitalu psychiatrycznym³¹.

Tworzenie *The Pisan Cantos* przebiegało zatem w dość specyficznych warunkach³². Przebywanie pod gołym niebem w zamkniętej klatce doprowadziło do pogorszenia stanu zdrowia więźnia, dlatego zdecydowano o przeniesieniu go do namiotu. Można powiedzieć, że stan psychiczny autora znajduje odzwierciedlenie w formalnym kształcie pieśni, które są pełne nieciągłości, elips, przemilczeń i niejasnych, urywanych wątków. *The Pisan Cantos* mogą być uznane za dzieło szaleńca, ale też za niezwykle zapis strumienia cytatów, myśli i odczuć, wiązanych ze sobą na zasadzie wolnych skojarzeń, za pomocą metody ideogramicznej i elipsy. Gorączkowa praca nad tym tekstem odbywała się w izolacji, co nadaje mu pewien kontemplacyjny, ascetyczny wydźwięk.

Pieśni Pizańskie zaludniają najróżniejsze postaci z realnego życia, które nasuwa Poundowi pamięć. Poeta zestawia je z bohaterami mitologicznymi i literackimi. Nie są to postaci nowe ani przypadkowe – jak wiele elementów świata poezji Pounda pojawiają się one od pierwszych

³⁰ Carroll F. Terrell, *A Companion to the Cantos of Ezra Pound*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 1993.

³¹ Więcej informacji na temat tego okresu życia poety w: Eustace Mullins, *This difficult individual, Ezra Pound*, Fleet Publishing Corporation, New York 1961, s. 264–280.

³² „The Disciplinary Training Centre near Pisa was designed to break the will of the US Army’s toughest criminals. There, one of ten 6x6 ft in outdoor cages which served as the death cells had been reinforced especially for Pound [...]. Pound was not allowed out and no one was to talk to him. [...] To keep himself functioning Pound shadow-boxed and talked incessantly to his guards who were not permitted to reply. But dust, drenching rain, harsh light [...], cold and deprivation, not to mention the collapse of his political dream of twenty years and the loss of all contact with family and friends, wore him down. [...] Like that other great classic of Modernism, *The Waste Land*, *The Pisan Cantos* was written out of the heart of breakdown and despair” (Christian K. Stead, *Pound – Out of the Ruins*. W: tegoż, *Pound, Yeats, Eliot and the Modernist Movement*, Rutgers University Press, London 1989, s. 287).

do ostatnich pieśni, ukazując się w coraz to nowych kontekstach. Obecni są również ludzie (najczęściej współwięźniowie i strażnicy), z którymi poeta miał bezpośredni, choć drastycznie ograniczony kontakt. Jednak o spójności tej części cyklu decyduje w dużej mierze to, że stanowi ona monolog samego Pounda. Jego głos – wśród wielu innych – znajduje się w centrum tego niezwykłego świata poetyckiego, którego granice są daleko poza bramami obozu.

Materiałem wypowiedzi staje się osobiste doświadczenie, mimo iż poeta nie sprzeciwiał się modernistycznej poetyce depersonalizacji. Prywatne życie i doświadczenie pojawiają się tutaj na tle całego szeregu innych problemów i motywów, których zakres ogranicza tylko wyobraźnia autora i jego kulturowe zaplecze, a to – jak zakładał Pound – jest wspólne nam wszystkim. Christian Stead nazywa ten zabieg aktem czynienia tego, co osobiste nieosobistym³³. Forrest Read pisze natomiast:

This is not to say that the *Pisan Cantos* succeed only because they are personal. Rather Pound uses himself as a metaphor just as Dante did, and the very simplicity of that structure gives the poem life³⁴.

Warto pamiętać, iż większość cytatów i aluzji, pod których ciężarem uginają się *The Pisan Cantos*, były przywoływane z pamięci. Należą do nich m.in. dzieła Homera, Wergiliusza i Dantego. Jedyne książki, które udało się Poundowi przechować w więzieniu, to Biblia, Czteroksiąg Konfucjański, antologia współczesnej poezji angielskiej i amerykańskiej pt. *The Pocket Book of Verse* oraz kilka przypadkowych gazet i czasopism, m.in. „Time”³⁵. Zdziwiał zatem wyjątkowa pamięć poety, jakkolwiek wiele obcojęzycznych tytułów i nazw zostało zapisanych błędnie³⁶.

W interesujących mnie *Pieśniach Pizańskich* przewija się jeszcze jeden element biografii autora. Autor przywołuje wspomnienia z wędrówki, jaką przebył po kapitulacji Włoch w 1943 roku, kierując się w stronę jeziora Garda. Pozostali tam ostatni przedstawiciele faszystowskiego rządu. Na mapie jego wędrówki był również Tyrol, gdzie spotkał się z córką Mary³⁷. Podczas pisania *Pieśni Pizańskich* Pound odbywał już jednak tylko wewnętrzne wędrówki.

³³ Tamże, s. 319.

³⁴ Forest Read, *The Pattern of the Pisan Cantos*. W: *Critics on Ezra Pound*, red. Epifanio San Juan, University of Miami Press, Coral Gables 1972, s. 51. Tym, co wyróżnia Pounda spośród innych modernistów, jest oryginalna koncepcja obrazu (*image*): „Where Yeats and Eliot had looked for an ‘objective correlative’, an image upon which to impress their partial feelings, Pound insisted that the observed detail must stand by itself, an image in the concreteness of its own meaning” (Hayden Carruth, *Vision and Style*. W: tamże, s. 100–101).

³⁵ Zob. Carroll F. Terrell, *A Companion...*, s. 361.

³⁶ Zob. James Laughlin, *Wstęp do Pieśni*, przeł. Artur Zapałowski, „Literatura na Świecie” 1995, nr 1/2, s. 29–30.

³⁷ Zob. Carroll F. Terrell, *A Companion...*, s. 409, 227.

Omawiana część cyklu to zapis duchowej podróży poprzez własną przeszłość i doświadczenia, przyjaźnie i znajomości, jak również droga ku przepracowaniu własnych błędów.

Klatka, w której przebywał Pound, była traktowana przez badaczy jako symbol Europy pogrążonej w wojennym chaosie³⁸. W tym sensie w doświadczeniu jednego człowieka skupiać się mogą problemy zbiorowości. Jednocześnie wraz z chęcią mówienia o sprawach dziejących się tu i teraz język poetycki Pounda zyskuje na hermetyczności i dąży ku coraz poważniejszym eksperymentom. Posługiwanie się niezliczoną ilością nawiązań i kontekstów oraz stosowanie elipsy czyni z wiersza rodzaj szyfru, który domaga się odcodowania. Skomplikowana składnia, posługiwanie się elipsą i fragmentaryczność tekstu utrudniają czytelnikowi uzyskanie spójnego obrazu przedstawionego w nim świata – często nie znajdziemy odpowiedzi na pytanie, co jest podmiotem w zdaniu lub do którego rzeczownika odnosi się orzeczenie³⁹.

Przywołajmy zatem kilka fragmentów *Pieśni Pizańskich*, w których ujawniają się różne aspekty rzeczywistości obozowej, bezpośrednio doświadczanej przez podmiot wiersza, który w tym wypadku bez większych wątpliwości może być utożsamiony z autorem:

Prowling night-puss leave my hard squares alone
 they are in no case cat food
 if you had any sense
 you wd/ come here at meal time
 when meat is superabundant
 you can neither eat manuscript nor Confucius
 nor even the hebrew scriptures
 get out of that bacon box⁴⁰.

Jak w większości *Pieśni Pizańskich*, tak i w tym fragmencie pieśni LXXX dyskurs pełen aluzji literackich oraz tok wspomnień przerwany zostaje przez opis tego, co dzieje się tu

³⁸ Zob. Forest Read, *The Pattern of the Pisan Cantos*. W: *Critics on Ezra Pound*, s. 49–52.

³⁹ Zob. Peter Howarth, *Ezra Pound*. W: tegoż, *The Cambridge Introduction...*, s. 52.

⁴⁰ Ezra Pound, *Canto LXXX*. W: tegoż, *The Cantos*, Faber & Faber, London 1990, s. 531–532.

„Skradający się kocie zostaw moje ciężkie woluminy
 tu w ogóle nie ma jedzenia dla ciebie
 jeśli masz trochę rozsądku
 możesz tu przyjść w porze posiłku
 kiedy mięsa jest w nadmiarze
 nie wolno ci jeść ani rękopisu ani Konfucjusza
 ani nawet hebrajskich pism
 wynoś się z tego schowka na szynkę” (przeł. K.G.).

i teraz. Sygnałem powrotu do sytuacji widzianej w momencie powstawania utworu jest tu osobiwa wypowiedź skierowana do wałęsającego się po obozie kota, która pełni rolę ironicznego interludium.

W innym fragmencie tej samej pieśni ujawnia się perspektywa, z której podmiot patrzy na otoczenie. Przechadzający się ludzie (być może strażnicy) zasłaniają mu widok wschodzącego słońca:

[Only shadows enter my tent
as men pass between me and the sunset,]⁴¹

W *Canto LXXXII* obraz ptaków siedzących na drutach kolczastych przypomina poecie pięciolinie. Próbuje on stworzyć poetycki zapis ich śpiewu. Oryginalny koncept formalny łączy się tutaj z gorzką refleksją dotyczącą własnego losu:

but a man should live in that further terror, and live
the loneliness of death came upon me
(at 3 P. M., for an instant)

Δακρύων

έντεύφεν

three solemn half notes
their white downy chests black-rimmed
on the middle wire
periplum⁴²

⁴¹ Ezra Pound, *Canto LXXX*. W: tegoż, *The Cantos*, s. 550.

„[Tylko cienie wchodzi do mojego namiotu
kiedy ludzie przechodzą między mną a zmierzchem,]” (przeł. K.G.).

⁴² Ezra Pound, *Canto LXXXII*, s. 562.

„ale człowiek musi dalej żyć w strachu, i żyć
samotność śmierci przyszła do mnie
(o 3 po południu, na moment)

δακρύων

έντεύφεν

trzy uroczyste półnuty
ich białe puszyste piersi czarno obrysowane
na środkowym drucie
periplum” (przeł. K.G.).

„Dziennikowe” zapiski rozbijają kulturowo-filozoficzny dyskurs oraz monolog podmiotu dotyczący kwestii metapoetyckich czy też wspomnień. Dzieje się to również na poziomie formalnym – język, jakiego używa Pound do opisu swych obserwacji, jest oszczędny i mało poetycki. To styl dziennika, notatki prasowej lub pozbawionego refleksji sprawozdania. Fragmenty, w których Pound mówi o sobie samym, wydają się zawierać większy ładunek liryzmu. Przejścia między rozpaczą, bierną obserwacją a fragmentami „epifanicznymi”⁴³ wyznaczają dualistyczne ramy, w których znajduje się podmiot *The Pisan Cantos*. Oscyluje on pomiędzy dwiema sferami rzeczywistości – widzialną i zmitologizowaną.

Pound, piszący w odosobnieniu, pokazuje w *Pieśniach Pizańskich* samego siebie, a tym samym zbliża się do czytelnika. Druga wojna światowa i osobista klęska Pounda sprawiły, że musiał on zmienić ton i wymowę swego dzieła⁴⁴. Część następująca po pieśniach LXII–LXXI miała być apologią Mussoliniego. Poeta widział Włochy rządzone przez faszystów jako spełnienie wizji państwa, w którym panuje społeczny i jednostkowy ład (*order*). *Pieśni Pizańskie* są sceną, na której odbywa się upadek Poundowskiego sposobu myślenia. Pobrzmiwia w nich jednak żal za straconą szansą na trwałe zmiany i – niestety – niezmienna sympatia dla opcji faszystowskiej, szczególnie w otwierającym cykl *Canto LXXIV*. Pieśni pisane w obozie uznać można za palinodię, czyli pozorne odwołanie wcześniej głoszonych poglądów⁴⁵.

Zamiarem Pounda było stworzenie „opowieści plemienia”, rozumianej jako nowoczesny epos. Definiował go autor *Cantos* jako „poemat zawierający historię”⁴⁶. Te dwa niemożliwe do pogodzenia dążenia – szczerłość wobec „widzialnego świata” i pokusa jego eliptycznego opisu – w dużym stopniu zadecydowały o formie największego dzieła poety. Uwarunkowały

⁴³ Mowa tu szczególnie o najbardziej znanym fragmencie *Pieśni Pizańskich*:

What thou lovest well remains,
the rest is dross

What thou lov'st well shall not be reft from thee

What thou lov'st well is thy true heritage (Ezra Pound, *Canto LXXXI*. W: tegoż, *The Cantos*, s. 556).

[„To co najbardziej kochasz – pozostanie,

reszta to śmieci

To co najbardziej kochasz, nie będzie ci wydarte

To co najbardziej kochasz, to twoje prawdziwe dziedzictwo” (Ezra Pound, *Pieśń LXXXI*, przeł. A. Sosnowski. W: tegoż, *Pieśni*, s. 107)].

⁴⁴ Zob. Michel Butor, *Poetycka próba Ezry Pounda*, przeł. Józef Waczków, „Literatura na Świecie” 1985, nr 1, s. 296.

⁴⁵ Zob. Bob Perelman, *Pound and the Language of Genius*. W: tegoż, *The trouble with genius. Reading Pound, Joyce, Stein, and Zukofsky*, University of California Press, Berkeley 1994, s. 34.

⁴⁶ Zob. Leszek Engelking, *Posłowie...* W: Ezra Pound, *Wiersze, poematy i pieśni*, przeł. i red. Leszek Engelking, Biuro Literackie, Wrocław 2012, s. 228. W oryginale: „a poem containing history” (*Selected Letters of Ezra Pound*, red. Douglas D. Paige, New Directions, New York 1971, s. 210).

one również recepcję *Cantos*, które do dziś są uznawane za jeden z najbardziej hermetycznych tekstów poetyckich XX wieku.

*

Niniejszy artykuł miał na celu wydobyć i uwypuklić autobiograficzny aspekt późnych dzieł polskiego i amerykańskiego poety, których twórczość – uznana za hermetyczną, radykalnie awangardową i trudną w odbiorze – nie była do tej pory odczytywana w kategoriach świadectwa własnych doświadczeń. Ten wymiar pisarstwa Karpowicza i Pounda z pewnością zasługuje na dalsze, bardziej rozbudowane analizy, oparte w głównej mierze na rzetelnej, porównawczej lekturze tekstów i ich zespołów (w przypadku Karpowicza – rozdziałów tomu, w przypadku Pounda – części cyklu), na co w niniejszym artykule nie ma, niestety, miejsca. Ma on być natomiast inspiracją do podjęcia dalszych badań w tym zakresie, a także miejscem na wskazanie możliwych szlaków interpretacyjnych oraz zasygnalizowanie najważniejszych w tym kontekście pytań i wątpliwości.

Patrząc na autobiograficzny wymiar obu tekstów, możemy dostrzec kilka ważnych punktów wspólnych. *Słoję zadrzewne* i *The Pisan Cantos* są dziełami o charakterze testimonialnym, rozliczeniowym. Stanowią przykład niezrealizowanego marzenia o stworzeniu Księgi – dzieła holistycznego, totalnego. Obaj artyści mieli jednak świadomość, że ich późna twórczość to jedynie substytut takiego *opus vitae*, do stworzenia którego przez całe lata dążyli, stawiając sobie cele o wiele większe niż te, które da się osiągnąć za pomocą języka.

Geneza powstania obu tekstów okazuje się kontekstem koniecznym dla bardziej wartościowej interpretacji *Słojów zadrzewnych* i *The Pisan Cantos*. W obu przypadkach okoliczności ich powstania wiążą się z sytuacją odosobnienia, dobrowolną bądź narzuconą izolacją. Poezja ta nabiera przez to wymiaru kontemplacyjnego, a ich twórcy przyjmują postawę naukowca, alchemika (Karpowicz) czy ascety, mistyka (Pound). U autora *Cantos* warto zwrócić uwagę na terapeutyczny wymiar poezji, szczególnie wyraźny właśnie w *Pieśniach Pizańskich*. U Karpowicza jest zupełnie odwrotnie – przygotowanie *Słojów zadrzewnych* było dla poety przede wszystkim ciężką, niemal syzyfową pracą.

Zakładano, że *Słoję zadrzewne* i *The Pisan Cantos* urosną do rangi epepei o współczesnym człowieku. Stąd tak ważną rolę w ich kompozycji i wymowie odgrywają inspiracje największymi dziełami literatury (*Biblia*, *Odyseja*, *Boska komedia*). Otrzymaliśmy jednak utwory, które uderzają swym biograficznym wymiarem, gdyż spod warstwy językowego eksperymentu wyłania się prawda o niedoskonałości człowieka i o jego cierpieniu. To poezja o pragnieniu, a jednocześnie braku możliwości pełnego poznania i opisanego świata.

Bibliografia

- Bieńkowski Zbigniew, *Koszty własne poezji Karpowicza*, „Brulion” 1992, nr 19A.
- Butor Michel, *Poetycka próba Ezry Pounda*, przeł. Józef Waczków, „Literatura na Świecie” 1985, nr 1.
- A Companion to Modernist Literature and Culture*, red. David Bradshaw, Kevin J.H. Dettmar, Blackwell Publishing, Oxford 2006.
- Critics on Ezra Pound*, red. Epifanio San Juan, University of Miami Press, Coral Gables 1972.
- The Ezra Pound Encyclopedia*, red. Demetres P. Tryphonopoulos, Stephen J. Adams, Greenwood Press, Westport–London 2005.
- Falkiewicz Andrzej, *Metafora metafor*, „Teksty Drugie” 1991, nr 3.
- Gazda Grzegorz, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000.
- Genette Gérard, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. Aleksander Milecki. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, red. Henryk Markiewicz, t. 4, cz. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1992.
- Gutorow Jacek, *Urwany ślad: o wierszach Wirpisy, Karpowicza, Różewicza i Sosnowskiego*, Biuro Literackie, Wrocław 2007.
- Hall Daniel, *Remembering poets. Reminiscences and opinions. Dylan Thomas, Robert Frost, T.S. Eliot, Ezra Pound*, Harper & Row, New York 1978.
- Howarth Peter, *The Cambridge Introduction to Modernist Poetry*, Cambridge University Press, Cambridge 2012.
- Jaworski Stanisław, *Awangarda*, WSiP, Warszawa 1992.
- Karpowicz Tymoteusz, *Dwie rozmowy: Oak Park/Puszczykowo/Oak Park. Wybór listów: Karpowicz Tymoteusz, Andrzej Falkiewicz, Krystyna Miłobędzka*, Biuro Literackie, Wrocław 2011.
- Karpowicz Tymoteusz, *Dzieła zebrane*, t. 3: *Słoje zadrzewne*, Biuro Literackie, Wrocław 2013.
- Karpowicz Tymoteusz, *Słoje zadrzewne*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1999.
- Kokoszka Magdalena, *Antologia niemożliwa. Przypadek „Stojów zadrzewnych” Tymoteusza Karpowicza*, Agencja Artystyczna „Para” Zenon Dyrzka, Katowice 2011.
- Kujawinski Frank, *Noc nadchodzi. Dnieje*, „Przestrzenie Teorii” 2007, nr 8.
- Kunstmann Heinrich, Karpowicz Tymoteusz, *Listy 1959–1993*, red. Marek Zybura, Centrum Studiów Niemieckich i Europejskich im. Willy’ego Brandta, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław 2011.
- Laughlin James, *Wstęp do Pieśni*, przeł. Artur Zapałowski, „Literatura na Świecie” 1995, nr 1/2.
- Łukasiewicz Jacek, *Ruchome cele*, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2003.
- Małczyński Bartosz, *Rozwiązywanie tekstów: poetyckie polimorfie Tymoteusza Karpowicza*, Universitas, Kraków 2010.
- Mueller Joanna, *Wejścia do Xiegi T. Karpowicza*. „Twórczość” 2004, nr 10.
- Mullins Eustace, *This difficult individual, Ezra Pound*, Fleet Publishing Corporation, New York 1961.

- Perelman Bob, *The trouble with genius, The trouble with genius. Reading Pound, Joyce, Stein, and Zukofsky*, University of California Press, Berkeley 1994.
- Pietrzak Wit, *Porządek Pounda*. „Literatura na Świecie” 2013, nr 1–2.
- Podziemne wniebowstąpienie. Szkice o twórczości Tymoteusza Karpowicza*, red. Bartosz Małczyński, Kuba Mikurda, Joanna Mueller, Biuro Literackie, Wrocław 2006.
- Pound Ezra *The Cantos*, Faber & Faber, London 1990.
- Pound Ezra, *Pieśni*, przeł. Leszek Engelking, Kuba Kozioł, Andrzej Sosnowski, Andrzej Szuba, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1996.
- Pound Ezra, *Poezje*, przeł. Jerzy Niemojowski, Wydawnictwo Wojciech Pogonowski, Warszawa 1993.
- Pound Ezra, *Wiersze, poematy i pieśni*, przekł. i red. Leszek Engelking, Biuro Literackie, Wrocław 2012.
- Rozzak Joanna, *Tymoteusz Karpowicz (1921–2005): poezja podwyższonego ryzyka*, „Polonistyka” 2005, nr 10.
- Selected Letters of Ezra Pound*, red. Douglas D. Paige, New Directions, New York 1971.
- Spychalski Mirosław, Szoda Jarosław, *Mówi Karpowicz*, Biuro Literackie, Wrocław 2005.
- Stead Christian K., *Pound, Yeats, Eliot and the Modernist Movement*, Rutgers University Press, London 1989.
- Stock Noel, *The Life of Ezra Pound*, Penguin, Harmondsworth 1974.
- Świat niemożliwy. Z Tymoteuszem Karpowiczem rozmawia Stanisław Bereś*, „Plus Minus” [dod. do] „Rzeczpospolita” 2005, nr 33, 34.
- Terrell Carroll F., *A Companion to the Cantos of Ezra Pound*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles–London 1993.

Towards the modernistic lifework. Tymoteusz Karpowicz and Ezra Pound – a parallel

Summary

The article aims to present the biographies of two representatives of literary modernism in Polish- and Anglo-American poetry: Tymoteusz Karpowicz and Ezra Pound. Drafting the circumstances in which their lifeworks rose (ie. *Słoje zadrzewne* and *The Pisan Cantos*) the author points out the possible concurrences of Polish postwar avant-garde poetry and high modernism in Anglo-American poetry. Looking at the autobiographical aspect in the chosen fragments of these two works we can notice few important junctions. *Słoje zadrzewne* and *The Pisan Cantos* carry a stigma of the last will – they are thought to be a recapitulation of the poets’ output. These volumes of poetry are the examples of unrealized dream about the creation of a modernist “Book”. The literary

evolution of two poets is sketched in this text, what inspires to continue the considerations about indirect recurrences between the poetry of Karpowicz and Pound.

Keywords

avant-garde, high modernism, Tymoteusz Karpowicz, modernism, Polish postwar poetry, Ezra Pound

Translated by Karolina Górniak

PROSIMY O CYTOWANIE TEGO ARTYKUŁU JAKO:

Karolina Górniak, *W stronę modernistycznego opus vitae. Drogi twórcze Tymoteusza Karpowicza i Ezry Pounda*, „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media” 2015, nr 2 (5), s. 13–32.

