

# Radio Tymoteusza Karpowicza

Szum, trzask, szum, znowu trzaski. Pojawia się jakiś niewyraźny głos, by za chwilę rozpląnąć się w fali trzeszczących dźwięków. Głośniejszy stuk i w chwilowej ciszy słychać wyraźniej głos. Inny głos. Inne głosy. Różne języki. Przebijają się, z natarczywością dobijają się do głośników, ale zaledwie osiągną granicy ucha, już są zagłuszane. Dominuje nad nimi jeden, nieco drżący, trochę zachrypnięty głos. Choć należy do starego człowieka, gdzieś na dnie pobrzmiwa w nim figlarny śmiech małego chłopca rozradowanego dowcipem, który właśnie obmyślił. Mędrzec błaznem podszyty. Wszystkich wyprowadził w pole. Z wyraźną nutką tryumfu wyznaje, że wszystko, co dotychczas powiedział, było kłamstwem.

Ten dominujący głos należy do Tymoteusza Karpowicza; te inne – to głosy z radia, którym Karpowicz bawi się pod koniec wywiadu, jaki przeprowadzili z nim w jego domu w Oak Park Mirosław Spychalski i Jarosław Szoda. Z zarejestrowanych wówczas materiałów powstał film dokumentalny i mała książeczka *Mówi Karpowicz*. Jej ostatniego rozdziału zatytułowanego *Połączenie ze światem rzeczywistym*, który dotyczy opisanej powyżej sytuacji, można wysłuchać w postaci nagrania<sup>1</sup>. Warto go wysłuchać, żeby w pełni zrozumieć, o czym mówi Karpowicz. A mówi między innymi tak:

I jeszcze jedno wyznanie: bezustannie podejmuję próby przebijania się do świata, od którego rzekomo uciekam. Do tego, żeby się z tym światem bezustannie łączyć, łączyć jak najszerzej, służy mi na przykład moje radio. Jest dość skomplikowane, ale dzięki temu pozwala mi na – że tak powiem –

---

<sup>1</sup> Tymoteusz Karpowicz, 45, biuroliterackie.pl, 25.04.2007 [dostęp 12.03.2012]. Dostępny w internecie: <[http://biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=100&co=mp3\\_237](http://biuroliterackie.pl/przystan/czytaj.php?site=100&co=mp3_237)>.

hasanie po przestrzeni ludzkiego myślenia, po przestrzeni ludzkiego bytu. Utajone, schowane – prawie nikt nie wie o tym, że ja mam to radio tutaj. To jest miejsce, jedno z tych miejsc, w którym znów buduję połączenie ze światem rzeczywistym. [...] Nie muszą kręcić, szuka się samo. Pracuje jak jakaś istota z pogranicza bytu i niebytu. To jest moje wielkie kłamstwo: że uciekłem. Przepraszam was za nie. Tymczasem kocham tę rzeczywistość i dlatego takie głupie sztuczki wymyślałam. [dziewczyna w radio: *Thank you...*] *Thank you!* One się trudzą jak leśmianowska dziewczyna w *Balladzie bezludnej*, żeby się przebić i coś mi powiedzieć, a elektronika mówi: „nie, zostawcie teraz Karpowicza w spokoju, bo on chce się wyłączyć”. [śmiech] *I'm very sorry*. Przepraszam. To jest cudowne, nie? [...] Nie zdziwie się, że ktoś zaraz powie *forty-four* – czterdzieści i cztery<sup>2</sup>.

Na nagraniu, czego nie ma już w książce, słychać jeszcze dobiegającą z głośnika wciąż zmieniającego pasma radia wyraźne *forty-five*.

Przywołuję to wydarzenie i przytaczam słowa Karpowicza tak obszernie, gdyż mówiąc o radiu, a przez to o obrazie świata i podmiotu, jaki radio pozwala kreować, w doskonały sposób opisują one twórczość Karpowicza, a zwłaszcza jego teatr. Teatr, jak go tu rozumiem – radio-logiczny. Warto przyjrzeć się bliżej temu światu.

Karpowicz nazywa świat, z którym łączy się za pomocą radia, światem rzeczywistym, rzeczywistością samą. Cóż to za świat, z którym można się połączyć, do którego można się odnieść i który do nas się odnosi, o czymś nam donosi? Otóż świat ten, tak jak prezentuje go Karpowicz, nie istnieje poza gestem owej prezentacji i swoistym rodzajem reprezentacji przysługującej temu medium, jakim jest radio. Jest to świat głosu, głosów, dźwięków, szumów tworzących zmienną, płynną wielo-rzeczywistość. Świat języka, mowy, która dociera w strzępach, fragmentach. Zdaje się na coś odpowiadać, o coś pytać, zarysowywać pewną topografię przestrzeni, wprowadzać na scenę jakieś postaci, po to tylko, by za chwilę je wymazać i unieważnić w przekształceniu, w przesunięciu, w zmianie pasma. Nie jest to jakiś określony, stabilny zewnętrzny świat, świat na zewnątrz w stosunku do jakiegoś zamkniętego wnętrza, w którym się pozostaje, ale raczej zewnętrznie *par excellence* w rozumieniu Michela Foucaulta. W eseju zatytułowanym *Mysł zewnątrz* Foucault zestawia dwie sytuacje, dwie postawy określające rozumienie podmiotu:

---

<sup>2</sup> Mirosław Spychalski, Jarosław Szoda, *Mówi Karpowicz*, Biuro Literackie, Wrocław 2005, s. 75–76.

myślenie o myśli i mówienie o mowie. Pierwsza – związana z nurtem zachodniej filozofii wywodzącym się od Kartezjusza – prowadzi do niepodważalnej pewności „ja” i jego istnienia, które łączy z pojęciem centralności i najgłębszej wewnętrzności. Druga – podważając oczywistość „jestem”, destabilizuje podmiot, każe myśleć o innym typie podmiotowości, podmiotowości rozproszonej, wielorakiej, pozabawionej lokalizacji. W przeciwieństwie do podmiotu, który „myśli”, podmiot, który mówi, „jest już nie tyle władcą dyskursu (tym, kto go podtrzymuje, kto w nim twierdzi, osądza i niekiedy przedstawia siebie w stosownej formie gramatycznej), ile raczej własnym nieistnieniem w pustce, z której bez wytchnienia wydobywa się nieograniczony wylew języka”<sup>3</sup>. Takiego nieograniczonego wylewu języka, głosu zewnątrz każe nam doświadczyć Karpowicz, obracając pokrętko swego radia. Jednocześnie, sytuując się w pozycji demiurga władającego magiczną gałką, sugeruje, że uruchomiwszy strumień owego płynnego, migotliwego świata odzywającego się z zewnątrz, w każdej chwili może go przerwać. Wystarczy jeden ruch ręki: „nie, zostawcie teraz Karpowicza w spokoju, bo on chce się wyłączyć”. Co się dzieje z ową rzeczywistością, gdy jej nie słyszać? Jakie jest doświadczenie tego, który słucha, i tego, który w ciszy pozostaje sam w ciemnym pokoju? Podmiot słuchający. Gdzieś w połowie drogi między „myślę” i „mówię”, z jakiejś otchłanniejącej szczeliny między nimi dobywa się „słyszę” – dzielące tamte, a zarazem, w jakiś paradoksalny sposób, unieważniające klasyczne opozycje. „Słyszę”: między najgłębszą wewnętrznością a schizofrenicznym zewnętrzem.

Rzeczywistość, o której mówi Karpowicz, rzeczywistość języka, głosu, mowy, nie milknie nigdy. Karpowicz powiedział kiedyś poetycko, nawiązując do jednego z najważniejszych dla niego filozofów, do Heideggera, że świat się świeci<sup>4</sup>. Zapewne mógłby dodać za nim, że

---

<sup>3</sup> Michel Foucault, *Myśl zewnątrz*, przeł. Bogdan Banasiak, w: tegoż, *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, Warszawa 1999, s. 174.

<sup>4</sup> Karpowicz przywołuje tę formułę Heideggera, opowiadając o swojej fascynacji teorią przestrzeni Banacha: „Przypomina mi się to przepiękne i głębokie powiedzenie Martina Heideggera, który w podstawowym swoim dziele pisze: Welt is nie, sondern weltet – świat nie jest, świat się «świeci» – to znaczy świat się ciągle staje, przestrzeń nie jest niczym innym jak tylko ciągłym stawaniem się, pewną nieustaną akcją. I jeśli cyfra jest odpowiednikiem stawania się, to za-

świat gada. Gadanina świata wzmocniana przez owo medium „z po- granicza bytu i niebytu” jest formą przejawiania się bycia. Karpowicz włącza radio, „by słyszącego doprowadzić do udziału w otwartym byciu ku temu, co w mowie omawiane”<sup>5</sup>. Do udziału właśnie, a nie zrozumienia, do zapytywania raczej, a nie poczucia pewności sensu. Zapytywanie to kontynuowane jest w samotności, po wyłączeniu odbiornika. Karpowicz kłamie nawet wtedy, gdy mówi, że kłamie – własnie wtedy kłamie najbardziej, bo bawi się tym kłamstwem. Kłamie, gdy jednym gestem włączenia radia chce unieważnić całą wcześniejszą opowieść o samotności człowieka w świecie i o własnej samotni, o potrójnych Okopach Świętej Trójcy, jak ją nazywa. Kolejne wały owych okopów tworzących Karpowiczowski kosmos to opleciony winoroślą płot i ogród – malinowy, leśmianowski chruśniak; następne jest okno jego pracowni, latem niemal szczelnie zakryte bluszczowymi liśćmi, które łączy, a zarazem oddziela przyrodniczą bujność od rządzącego się niepojętą logiką ładu niezwyklej biblioteki wypełnionej tysiącem książek, teczek, wycinków, kolorowych fiszek – wał ludzkiej myśli; trzecim jest sam Karpowicz, jego psychika. Karpowicz siedzący przy biurku, wyizolowany, oddzielony dwoma poprzednimi murami. Jest to dla niego borgesowski Alef – „najlepsze na świecie, najbardziej sprzyjające miejsce dla jakiejś jednostki, gdzie może ona zrealizować wszystkie swoje możliwości”<sup>6</sup>. Ale Karpowicz zaraz dodaje: „Oczywiście, ja nie znam wszystkich moich możliwości, dlatego pewnie szukam pomocy tego miejsca, że coś aleatorycznie wyrzuci”<sup>7</sup>. Innym razem mówi, że tego trzeciego wału „nie można już przedstawić za pomocą fizycznego, optycznego obrazu. Tam toczą się główne walki, a straty, ofiary są najwyższe”<sup>8</sup>.

---

chodzi tu jakaś absolutna wspólnota z tym, co Banach zaproponował jako rozumienie przestrzeni, i zapisem Heideggera. Jest to dla mnie jak dotąd najgłębsze ujęcie tej problematyki i wskazanie na moment, który powinni osiągnąć wszyscy twórcy pragnący powiedzieć coś po raz pierwszy: moment, w którym świat jawi się jako działanie się”, cyt. za: Mirosław Spychalski, Jarosław Szoda, *Mówi Karpowicz*, dz. cyt., s. 56.

<sup>5</sup> Martin Heidegger, *Bycie i czas*, przeł. Bogdan Baran, Warszawa 2004, s. 215.

<sup>6</sup> Mirosław Spychalski, Jarosław Szoda, *Mówi Karpowicz*, dz. cyt., s. 29.

<sup>7</sup> Tamże.

<sup>8</sup> Tamże, s. 39.

Ten trzeci wał, psychika, jest bliski owej rzeczywistości, o której mówi Karpowicz w pierwszej przytoczonej wypowiedzi – rzeczywistości języka, mowy. Można by tu przywołać słynną formułę Lacana o językowej naturze nieświadomości. Nieświadomość jest jak język. Dlatego Karpowicz mówi, że ów trzeci wał trudno przedstawić obrazowo. Widzimy jednak, że – jakby mimochodem – przecież go przedstawia. Wyjawia, że pod jego biurkiem-Alefem ukryte jest radio. Radio zaczyna gadać. Łączy się z zewnątrz. To jeden z synonimów nieświadomości: to, co najbardziej ukryte, jest jednocześnie najbardziej zewnętrzne, to, co „pod” i „w”, jest zarazem „poza”. Jeśli dochodzi do głosu, destabilizuje jedność podmiotu kierującego się jasnymi opozycjami. Radio daje temu głos. Radio – aleatoryczna maszyna psychiczna.

Analogiczną do Karpowiczowskiego radia maszyną jest telefon – tak jak rozumie go Avital Ronell w książce *The Telephone Book: Technology, Schizophrenia, Electric Speech*<sup>9</sup>. Telefon jest wynalazkiem technologicznym, ale gdy Ronell stawia problem technologiczności, pyta o to, co „myśli” w technologii i co jest technologicznego w myśleniu. Interesuje ją „odsłanianie obecności technologii w dyskursie, jako dyskursu lub jako milczenia ukrytego wewnątrz dyskursu. [...] Telefon zaznacza miejsce nieobecności. Kojarzony z nieciągłością, alarmem, milczeniem, pobudza zasadnicze pytania o siebie i innego, o stałość umiejscowienia, system przekazu i przeznaczenie mowy”<sup>10</sup>. Szczególnie dużo miejsca poświęca Ronell śledzeniu metafory telefonu w dyskursie psychoanalitycznym i filozoficznym, a także w literaturze. Niczym zmyślny operator w jakiejś ogromnej centrali telefonicznej, dokonuje zaskakujących często połączeń między poszczególnymi autorami: Derridą, Freudem, Heideggerem, Laingiem, Traklem, Kafką, Joyce’em, Deleuze’em, by wymienić kilku tylko, a z tych połączeń splata się wielogłosowego dyskursu XX wieku. Jest to dyskurs schizofreniczny. Jego doskonałym detektorem i realizatorem jest telefon. Telefoniczność, telefonowanie jest modusem istnienia podzielonego „ja”, które próbuje skomunikować się z samym sobą, z innym w sobie, z Innym.

---

<sup>9</sup> Zob. Avital Ronell, *The Telephone Book: Technology, Schizophrenia, Electric Speech*, Lincoln 1989.

<sup>10</sup> Tamże, druga strona obwoluty.

I radio, i telefon pojawiają się w dramatach Karpowicza: zarówno dosłownie, jako przedmioty, jak i w sensie metaforycznym, zaprezentowanym powyżej – jako swoiste maszyny psychiczne, maszyny nieświadomości. Obok nich występują inne urządzenia mechaniczne, które spełniają podobną funkcję: dzwoniące wciąż natarczywie budziki, które nie wiadomo dlaczego dzwonią i po co budzą (*Noc jest tylko wygnanym dniem*<sup>11</sup>); zepsuta szafa grająca, która za każdym razem odtwarza nie ten utwór, którego się oczekiwało (*Czterech nocnych stróżów*); megafon na stacji kolejowej, przez który słychać nagłący komunikat: „Przyjdź jak najprędzej”, ale nie wiadomo, kto jest jego nadawcą, oraz abstrakcyjna rzeźba z wbudowanym mechanizmem grającym (*Przyjdź jak najprędzej*); taśma magnetofonowa z nagraniem dźwiękiem bijącego serca (*Czterech nocnych stróżów*). Poza tym mamy pobrzękujące wciąż piszczałki, trąbki, gwizdki komiwojażera, szczególnie ten jeden gwizdek, który nie chce przestać gwizdać, gdy ustała już gadanina tego dziwnego świato-krańcy (*Mam piękną kolekcję noży, czyli pogrzeb przyjaciela*). Ciągłe zmieniający się głos zza drzwi: ni kobiecy, ni męski, ni młody, ni stary, ni ciepły, ni chłodny, a raczej i taki, i taki, raz taki, raz inny (*Jego mała dziewczynka*). Powracające wciąż jak refren piosenki, wyliczniki, kołysanki (*Wszędzie są studnie, Dziwny pasażer, Charon od świtu do świtu, Przerwa w podróży*). Wreszcie niesamowite urządzenie szalonych naukowców: SDP – Sonarny Detektor Prawdy, za pomocą którego starają się oni zbadać i określić świat, a który sam jest niczym wewnątrz mikrofonu czy radia. W odautorskich didaskaliach czytamy: „Organiczna, syntetyczna jedność: teren: laboratorium-mieszkanie. [...] Sieć przewodów wychodząca z głębi sceny, na proscenium i dalej oplatająca, jak wielkich rozmiarów pajęczyna część widowni (lub cała). [...] Schody i pomosty wyprowadzające na sieć przewodów. Proscenijna część pomieszczenia tworzy strukturę przedmiotowo-roślinną”<sup>12</sup>. Jest to Laboratorium Psychoakustyczne

---

<sup>11</sup> Dramaty Karpowicza, jeśli nie podano inaczej, pochodzą z tomu: Tymoteusz Karpowicz, *Dramaty zebrane*, Wrocław 1975.

<sup>12</sup> Tymoteusz Karpowicz, *Dźwiękowy zapis doliny*, maszynopis powielony, Biblioteka Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, s. 1.

(*Dźwiękowy zapis doliny*). Całą tę wyliczankę doskonale podsumowuje powtarzający się hymn profesorów z tego dramatu:

Vivat biały szum  
szum, biały szum  
przeżywający boom  
w przepołowionym  
uchu świata  
i vivat nasza  
chuda  
ze swoim perskim  
okiem amplituda  
co przypomina  
podpis bata  
albo wiązanek kłów –  
Vivat biały szum,  
szum biały szum  
przeżywający boom  
dający ciszy  
mata –  
zza cienia słów<sup>13</sup>.

Mechanizmy Karpowicza, mechanizmy pojawiające się w jego tekstach i jego teksty jako mechanizmy, to nie tylko maszyny aleatoryczne. To zarazem maszyny powtarzające. Karpowicz-poeta, Karpowicz-twórca słuchowisk radiowych, Karpowicz-dramatopisarz, wreszcie Karpowicz-filozof zderza wciąż przypadek z powtórzeniem, aleatoryczność z symetrycznością. Radio, to niezwykle radio Karpowicza będące idealną metaforą teatru wpisanego w jego dramaty, zyskuje w tym teatrze jeszcze jedną właściwość: staje się gramofonem. Logika tego radio-gramofonu jest fascynująca. Pozwala mówić w sposób zaskakujący o podmiotowości, pamięci, śmierci, o samym powtórzeniu i przypadku. Każde słyszeć głosu i odgłosy, pogłosy i echa, wciąż zmieniające się i wciąż powracające.

Karpowicz pisał wiele tekstów specjalnie dla radia. Ale jego teatr to nie tylko czy nie po prostu teatr radiowy. Logika radia, radio-gramofonu rządzi wszystkimi jego tekstami dla teatru. Każde w inny sposób myśleć o słuchowisku. O słuchowisku jako teatrze i teatrze jako słuchowisku.

---

<sup>13</sup> Tamże, s. 15.

## Wokół głosu

Interpretacja wybranych utworów i wątków twórczości dramaturgicznej Tymoteusza Karpowicza, budowana wokół zagadnień wiążących się, w moim przekonaniu, z poszukiwaną przeze mnie radio-logicznością jego teatru, skupia się na problematyce związanej z szeroko rozumianą kategorią głosu. Kolejne rozdziały mają charakter interpretacji wybranych utworów, która staje się punktem wyjścia dla szerszej refleksji na temat głosowości. Teksty: *Noc jest tylko wygnanym dniem*, *Przyjdź jak najprędzej*, *Jego mała dziewczynka* oraz *Dźwiękowy zapis doliny* pozwalają na ukazanie złożoności tej problematyki u Karpowicza, a także na wskazanie wielu aspektów rozważań na temat głosu podejmowanych przez filozofię, psychoanalizę, antropologię, które idealnie łączą się z ujęciem Karpowiczowskim lub wchodzą z nim w dialog. Głównym przedmiotem badania i namysłu jest zatem twórczość dramaturgiczna Karpowicza, a dokładniej te właśnie wybrane utwory, które potraktowane jako teksty o głosie, stają się przyczynkiem do tezy, że logika rządząca teatrem, którego kształt i model jest w tę twórczość wpisany, jest logiką radiową. Tak wyznaczone pole badawcze i zakres rozważań pozwala na pominięcie rozstrzygnięć dotyczących przynależności gatunkowej poszczególnych utworów. Kwestia głosu jawi się jako ważna i istotna dla interpretacji niezależnie od tego, czy dany utwór był pisany pierwotnie jako słuchowisko czy jako utwór sceniczny. Radio-logiczność twórczości dramaturgicznej Karpowicza i jego rozumienia teatru wynika z podejmowanej przez niego problematyki i sposobu jej ujęcia, z centralnego miejsca, jakie niejednokrotnie stanowi dla niej głos, a nie – a przynajmniej nie tylko – z cech gatunkowych, stanowiących o dużym potencjale akustycznym tych utworów, który sprawia, że nadają się one do realizacji radiowej. Skupienie uwagi na tekstach i głosie jako problemie w dużej mierze teoretycznym wiąże się także z pominięciem recepcji scenicznej dzieła Karpowicza i szczegółowej interpretacji istniejących realizacji słuchowiskowych<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Wykaz zrealizowanych słuchowisk i wybranych inscenizacji znajduje się na końcu pracy. Warto tutaj zauważyć, że Karpowicz – dziś niemal zapomniany jako dramatopisarz i właściwie nieobecny w polskim teatrze – mimo że swego



Kolejne interpretacje każdorazowo wychodzą od elementu, który stawia opór, wybija z poczucia oczywistości, każe stawiać pytania, skupia na sobie uwagę, a jednocześnie odsyła poza siebie, do innych

---

czasu wystawiany, nigdy właściwie nie zyskał dużej popularności jako twórca teatralny. Stąd powtarzające się w niektórych rozmowach i wypowiedziach na temat tej twórczości, uznawanej za równie ważną i wyjątkową jak jego twórczość poetycka, pytania o taki stan rzeczy. „Dlaczego nie można teraz znaleźć reżysera, który z «serdecznym uporem» przywracałby Karpowicza teatrowi?” – pyta Joanna Roszak Edwarda Balcerzana, który nieco bezradnie odpowiada: „Dramat przeżywa dramat – w skali globalnej. Sztuki Karpowicza czekają na lepsze czasy” (Joanna Roszak, *W cztery strony na raz. Portrety Karpowicza*, Wrocław 2010, s. 13, 14). Pytanie o teatr Karpowicza, o jego wagę, zadaje też Jarosław Borowiec Andrzejowi Falkiewiczowi i Krystynie Miłobędzkiej. Falkiewicz odpowiada: „To istotna część jego twórczości. Było w tym jego myślenie i jego przekora. [...] On w swoim teatrze jak gdyby szuka utrudnień dla teatru, dla aktorów. Jest to niestety taktyka zła, jeśli idzie o częstotliwość jego wystawień”. A Miłobędzka dodaje: „Ja w czytaniu jego tekstów miałam więcej niż z ich oglądania na scenie. Może jeszcze nie znalazł swojego reżysera. Może kiedyś się taki znajdzie?” (Jarosław Borowiec, *Szare światło. Rozmowy z Krystyną Miłobędzką i Andrzejem Falkiewiczem*, Wrocław 2009, s. 133, 134). Pojawiają się stwierdzenia, że jest to rodzaj teatru niemożliwego. Ważnych informacji dostarcza rozmowa przeprowadzona przez Joannę Roszak z Kazimierzem Braunem, zamieszczona w wymienionym tomie jej rozmów o Karpowiczu. Braun, który w latach 1975–1984 kierował Teatrem Współczesnym we Wrocławiu, podejmował próby przywrócenia Karpowicza teatrowi polskiemu po długiej jego nieobecności, jednak recepcja zrealizowanych przez niego dwóch przedstawień była słaba. Wiąże on to z faktem emigracji Karpowicza, który stał się powoli wielkim nieobecnym. Braun przypomina też, że w latach sześćdziesiątych Karpowicz miał jednak „swojego” reżysera. We wrocławskim Teatrze Współczesnym pięć jego sztuk (ostatnią w 1972 roku) wystawił Andrzej Witkowski. Jednak był to jeden z nielicznych wyjątków. Powtarza się pytanie o sceniczność tych dramatów, na co Braun odpowiada: „Są to dramaty sceniczne. [...] Myślę, że zwłaszcza obecnie, gdy posługujemy się w teatrze coraz częściej i swobodniej środkami elektronicznymi, przed insecenizacjami sztuk Karpowicza otwierają się nowe możliwości” (*Isć jeszcze dalej. Rozmowa z Kazimierzem Braunem*, w: Joanna Roszak, *W cztery strony na raz...*, dz. cyt., s. 27). Myślę, że warto wyjść poza pytania o sceniczność dramatów Karpowicza, o to, czy są one dramatami czy słuchowiskami, i założyć, że wykraczają one poza te rozróżnienia, że są być może czymś pośrednim, innym, że są utworami radio-logicznymi, co każe szukać innych, nowych sposobów ich realizacji. Na przykład takich, które wykorzystują możliwości technologiczne i urządzenia elektroniczne pozwalające wprowadzić w przestrzeń teatru wieloprzestrzenia Karpowiczowskich światów wypełnionych głosami.

elementów, innych utworów, innych języków, a przede wszystkim do zagadnień krążących wokół głosu. Porzucone pod łóżkiem pestki wiśni: „Dlaczego pestki znalazły się na podłodze? Bo ktoś miał pragnienie na coś. Jeszcze nie wiemy na co. I być może nigdy się tego nie dowiemy [...]. Zaczęło się od tego, że były zęby, gardło i pragnienie człowieka”<sup>15</sup>; budzik, wciąż dzwoniące budziki, sygnaturki kościelne przypominające dźwiękiem budziki; dobiegający ciągle z oddali głos śpiewający *Ave Maria*; śpiew: „zaskoczył mnie ten śpiew. Natychmiast opuścił swoje źródło, zatarł ślady pochodzenia, rozpanoszył się we wszystkich miejscach naraz, wydostawał z tysiąca tajemniczych krtani”<sup>16</sup>; „Proszę mówić «a» / A...a... / Wyraźniej, silniej, duszko złota. / A...a... / [...] Zapomnienie nie jest abstrakcją. [...] Może zagnieżdżyć się w jamie ustnej. Pełno w niej języka, śliny, śluzu, głosu – co za cudowny schowek w takiej śliskiej rupieciarni. [...] Proszę mówić «a», ciągle mówić «a»”<sup>17</sup>. „A”. To tylko kilka punktów wybranych z jednego utworu. Każdy z tych punktów to właściwie *punctum*, by posłużyć się rozpowszechnionym przez Rolanda Barthes’a terminem. Tu akustyczne częściej niż wizualne. Więc może raczej japońska szpilka przyozdobiona maleńką grzechotką przywoływana przez tego samego autora w eseju o Brechcie?<sup>18</sup>.

Wciągając w otwartą przez owo *punctum* interpretację echa i pogłosy z innych utworów Karpowicza; nasłuchiwać głosów, które szepczą w tym, co daje Karpowicz do słyszenia, żeby odszukiwać ich źródła w mowie filozofii, psychoanalizy, literatury; śledzić, jak owe głosy – tam odnajdywane – nakładają się na siebie, zwielokrotniają, nadbudowują jeden na drugim i przebijają przez siebie, tworząc polifoniczny chór; wydobywać z tego chóru poszczególne głosy, poszczególne języki, które – często dziwaczne i niepokojące same w sobie – zmuszają do tego, by się przez nie przebijać, przedzierać, by usłyszeć to, co nie poddaje się w nich łatwemu słuchaniu;

---

<sup>15</sup> Tymoteusz Karpowicz, *Noc jest tylko wygnanym dniem*, w: tegoż, *Dramaty zebrane*, dz. cyt., s. 730.

<sup>16</sup> Tamże, s. 725.

<sup>17</sup> Tamże, s. 710–711.

<sup>18</sup> Zob. Roland Barthes, *Brecht i dyskurs: przyczynek do badań nad dyskursywnością*, przeł. Krzysztof Kłosiński, w: tegoż, *Lektury*, Warszawa 2001, s. 168–169.

wydobywać te głosy i języki, szukać ich, badać je, by zderzając je na nowo, zderzając z tym, co mówi Karpowicz, o czym mówi i jak mówi, włączyć jego głos – fascynujący głos – w dwudziestowieczny śpiew o języku, mowie, słuchaniu, nieświadomości i jej synonimach, o pragnieniu, powtórzeniu, śmierci. O głosie. O źródle. O podziale- niu źródła. O innym i Innym. Twórczość Karpowicza jest jego oryginalną, złożoną, poetycką propozycją myślenia o tych problemach. Myślenia, a nie znajdowania gotowych odpowiedzi. Myślenia, które skłania do ponownego ich przemyślenia, do przemyślenia tego, co u innych na ten temat brzeczy. Myślenia, które jak w soczewce skupia dwudziestowieczne zmagania z metafizyką i transcendencją, z których dopiero wyłaniają się poszczególne wymienione przeze mnie przed chwilą problemy. Ponowne przemyślenie tych zagadnień, przemyślenie za Karpowiczem i tymi, którzy włączają się w tę samą opowieść, a których głosy on swą twórczością wyostrza, wydaje się godne ryzyka i trudu.

Wybrany problem, motyw, wątek, czasem pojawiający się marginalnie w danym utworze lub nie do końca jawny w jego warstwie zewnętrznej, ma być tu punktem wyjścia ustawiającym perspektywę interpretacyjną. Podstawowym materiałem są cztery wymienione utwory, jednak ich interpretacja osadzona jest w szerszej lekturze twórczości dramaturgicznej Karpowicza, obejmującej czternaście sztuk pomieszczonych w tomie *Dramaty zebrane*, wydanym w roku 1975 przez Ossolineum, oraz (jako że ten tom wbrew nazwie nie zawiera wszystkich tekstów teatralnych Karpowicza) dramaty dotąd niewydane, istniejące w maszynopisach (trzy znajdują się w Bibliotece Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie: *Dźwiękowy zapis doliny*, *Niewidzialny chłopiec*, *Zobaczycie oni się dziś zabiją*). Konteksty interpretacyjne pochodzą głównie z obszaru filozofii i psychoanalizy traktowanej, w zgodzie z przewartościowaniem dokonany na gruncie współczesnej myśli francuskiej, jako jeden z najistotniejszych dwudziestowiecznych nurtów filozoficznych. Kieruję się tutaj rozpoznaniem Andrzeja Falkiewicza, który we wprowadzeniu do dramatów Karpowicza, wskazując problemy, jakie stawia ta twórczość swym odbiorcom i badaczom, wymienia również pytanie dla filozofa: kim jest człowiek współczesny? Zresztą i inne pytania mogą tu mieć charakter filozoficzny: jaka składnia świata kryje się za składnią języka Karpowicza? W jaki sposób

istnieje u Karpowicza scena? W jaki sposób istnieją bohaterowie?<sup>19</sup> Poszukiwanie własnych odpowiedzi na te i inne pytania, sytuujące je na gruncie problemów związanych z językiem, mówieniem, słuchaniem, powtórzeniem, głosem, głosem innego i Innego, pamięcią i śmiercią wreszcie, które w twórczości Karpowicza ściśle się splatają, tkając sieć szeroko tu rozumianej logiki radiowej, jest zarazem próbą refleksji – na marginesie – nad tym, w jaki sposób Karpowiczowska „fantastyczna antropologia czystych bytów pojęciowych”, jak nazywa ją Edward Balcerzan<sup>20</sup>, i jego wizja świata, są w szerszym znaczeniu antropologią i filozofią kultury.

Jednym z głównych przewodników podejmowanych tu rozważań jest Martin Heidegger – z kilku powodów. Po pierwsze, sam Karpowicz wymienia go jako jednego z najważniejszych dla siebie filozofów, a *Bycie i czas* niejednokrotnie powraca w jego wypowiedziach<sup>21</sup>. Po drugie, myśl tego filozofa przenika do wielu dzieł Karpowicza, choć nigdy nie wprost, raczej jako inspiracja, którą poddaje się twórczemu przetworzeniu, parafraza, ślad lektury niż jako gotowe rozwiązania. Po trzecie, rozważania Heideggera dotyczące języka obecne już w *Byciu i czasie* (tam ściśle związane z rozumieniem bycia jestestwa), a rozwijane w jego późnych pismach pomieszczonych w zbiorze pod tytułem *W drodze do języka* (rozumienie języka na gruncie poezji), należą do najciekawszych rozpoznań dotyczących mowy, głosu, słyszenia i słuchania, milczenia, ciekawszych tym bardziej, że pisząc o języku, Heidegger widzi konieczność przekroczenia zastanego języka: stąd u niego taka liczba neologizmów,

---

<sup>19</sup> Zob. Andrzej Falkiewicz, *Świat Tymoteusza Karpowicza*, w: Tymoteusz Karpowicz, *Dramaty zebrane*, dz. cyt.

<sup>20</sup> Edward Balcerzan, *Kto się boi „Odwróconego światła”*, w: *Podziemne wniebowstąpienie. Szkice o twórczości Tymoteusza Karpowicza*, red. Bartosz Małczyński, Kuba Mikurda, Joanna Mueller, Wrocław 2006, s. 111.

<sup>21</sup> Wspomina o tym na przykład Krystyna Miłobędzka w rozmowie z Joanną Roszak: „[J.R.:] Karpowicz nie lubił Gombrowicza i Gałczyńskiego. A kogo cenił? K.M.: Adorna, Heideggera, Wittgensteina. W listach zdawał nam szczegółowe relacje z kwerend. Zresztą, załatwialiśmy mu książki, sprowadzaliśmy, kupowaliśmy. Gdy Tymek przyjechał do Polski w XXI wieku, miał spotkanie we Wrocławiu, czytał parę tekstów, mówił o swoich lekturach. Ale to spotkanie chyba nie zostało nagrane. Przytomni ludzie powinni takie rzeczy dokumentować. Opowiadał o Heideggerze, o wizycie u grobu Rilkego”. Joanna Roszak, *W cztery strony na raz...*, dz. cyt., s. 85–86.

metafor, zbitek pojęciowych, które są trudne dla czytelników, ale fascynują jako przejaw niezwyklej pracy myśli. Podobny stosunek do języka odnajdujemy w poezji Karpowicza, ale tu interesuje mnie szczególnie praca z pojęciami Heideggerowskimi w zderzeniu z teatralnymi tekstami Karpowicza, dlatego że Karpowicz podejmuje podobne problemy, a poza tym rozpoznania te wnoszą wiele do rozumienia tego, czym może być słuchowisko. Słuchowisko w teatrze radio-logicznym Karpowicza.

Równie ważny dla Karpowicza, jeśli nie ważniejszy, jest Leśmian, któremu poświęcił on swój doktorat<sup>22</sup>. Opisując świat Leśmianowskiej wyobraźni, świat wiecznego przepływu, zmienności, stawania się, świat, który należy pojmować w kategoriach doświadczenia, a nie rozumienia, świat, w którym liczy się uchwycenie jednorazowości w wielokrotności, Karpowicz zarazem wyznacza obszar własnej twórczości, często rządzącej się zasadami podobnymi do rozpoznanych u Leśmiana, choć prowadzącymi do odmiennych rozwiązań. Leśmianowskie echa wielokrotnie powracają zarówno w jego poezji, jak i w dramatach. W dziewczynce za drzwiami, której tylko głos słyhać, rozpoznać można daleką krewną postaci kobiecych zaludniających poezję Leśmiana. Co ważniejsze jednak – rozpoznanie Leśmianowskiego świata streszczające się w Heideggerowskiej formule: świat nie jest, świat się staje, stosuje się doskonale do rozumienia języka Karpowicza.

Niezwykle inspirujące w zderzeniu z lekturą Karpowicza okazują się też elementy teorii Jacques'a Lacana, którego rozważania o innym i Innym, wypracowane na gruncie psychoanalizy, pomagają oświetlić to zagadnienie u Karpowicza. Ważny jest fakt, że myślenie o relacji z innym i Innym łączy się tu z rozumieniem języka i głosu, a zarazem prowadzi do rozważań o kształcie podmiotu, który w doświadczeniu języka i głosu się kształtuje; o rodzaju pragnienia, jaki głos wzbudza, o głosie samym jako przedmiocie pragnienia. U Karpowicza tego typu refleksja powraca wielokrotnie, w takim właśnie ząbieniu różnorodnych zagadnień.

Równie ważne są nawiązania do współczesnych teorii dotyczących radia i radiofonii, które pozwalają przewartościować obowią-

---

<sup>22</sup> Tymoteusz Karpowicz, *Poezja niemożliwa. Modele Leśmianowskiej wyobraźni*, Wrocław 1975.

zujące i najbardziej rozpowszechnione rozumienie słuchowiska jako gatunku literackiego i pokazać, że lektura tekstów Karpowicza jako tekstów o głosie pozwala również na inne rozumienie radia i teatru, który w jego przypadku nie jest po prostu teatrem radiowym czy teatrem wyobraźni, lecz tym, co proponuję nazwać teatrem radio-logicznym. Teatrem, który kwestię głosu i radiowości czyni problemem natury filozoficznej. I każe stawiać pytania o głos jako obiekt pragnienia; o wezwanie, zew, będące aspektem głosu sumienia; o źródło głosu i jego akuzmatyczność; o ciało i ziarno głosu i – z drugiej strony – o jego bezcielesność; o sferę akustyczną doświadczenia i rzeczywistości; wreszcie o relację między głosem i technologią. To tylko niektóre, dominujące wątki i problemy, które w interpretacji uruchomione zostają przez teksty Karpowicza.