

Recenzja pracy doktorskiej mgr Karoliny Górniak-Prasnal

„Otwieranie wszechświata”. Polska powojenna awangarda poetycka:

Tymoteusz Karpowicz i Krystyna Miłobędzka

przygotowanej pod kierunkiem dr. hab. Tomasza Bilczewskiego, prof. UJ

W jednym ze swoich najbardziej znanych tekstów z tomu *Dom, pokarmy* Krystyna Miłobędzka zapytuje: „Skąd siebie zacząć?”. Ponieważ stawką jej wiersza jest „wszystko”, odpowiedź nie może być jednoznaczna, zaś do swego pytania „zdrowa na chorobę łączenia wszystkiego ze wszystkim” poetka powracać będzie stale w tomach kolejnych. Skąd więc zacząć? W tomie *Po krzyku* odnaleźć możemy przynajmniej dwie wskazówki: „od niepoczątku, od niedokońca” oraz od „twojego miejsca na zacznij”. Niech więc dla niniejszej recenzji pracy doktorskiej Karoliny Górniak-Prasnal – dysertacji liczącej sobie bagatela 486 stron i 1828 przypisów – „miejscem na zacznij” stanie się przypis 1459 ze strony 364. W przypisie tym cytuje Autorka zdanie odnalezione w *Bibliotece Babel* Borgesa: „Pewność, że wszystko jest napisane, unicestwia nas lub czyni widmami”.

Zaiste, przystępując dziś do przygotowywania rozprawy poświęconej poezji Krystyny Miłobędzkiej i Tymoteusza Karpowicza, można mieć wrażenie, że wszystko zostało już napisane: w minionej dekadzie tej pierwszej poświęcono wszak pięć monografii jednoautorskich i dwie zbiorowe, temu drugiemu zaś odpowiednio osiem jednoautorskich i jedną zbiorową – a przecież książki te to tylko część obszernej bibliografii przedmiotu, zawierającej m.in. studia porównawcze, opracowanie *Utworów poetyckich* Karpowicza w Bibliotece Narodowej, liczne rozdziały różnego typu monografii, artykuły, recenzje i wywiady. Obszerna jest wreszcie sama twórczość obojga autorów – zwłaszcza Karpowicza, którego sześciotomowe *Dzieła zebrane* nie mogą nie budzić respektu, a przecież ich edycja wciąż jest kontynuowana. Także sprowadzone zza oceanu i wciąż nieopracowane archiwum Karpowicza wydaje się bez mała przepastne, podobnie jak problemowa głębia jego dzieła,

mogąca zniechęcić każdego śmiałka, który próbowałby się w nią zapuścić. Tak przynajmniej zdawał się sądzić sam poeta, który w 1998 roku w liście do męża Miłobędzkiej, Andrzeja Falkiewicza, donosił: „Pisał i dzwonił Andrzej Więckowski. Chce doktoryzować się z Karpowicza. Przecież to szaleństwo! Dobije siebie lekturami z filozofii. Bo co bez niej może zgarnąć ze mnie?”. I choć poeta żywo zaangażował się w przedsięwzięcie doktorat Więckowskiego nie powstał...

Wspominam o tym wszystkim, by już na wstępie recenzji wyrazić duże uznanie dla Karoliny Górniak-Prasnal. Nie przstraszyła się ona poety, nie dała się mu – jak ostrzegął – „dobić” ni wpędzić w „szaleństwo”, a tym bardziej – jak z kolei ostrzegął Borges – nie pozwoliła się „unicestwić” i uniknęła przeistoczenia się w „widmo”, widmo krążące po Gołębiej, widmo wiecznego doktoranta, jakich zapewne błąka się tam niemało. Ba, znajdując autorowi *Trudnego lasu* parę w osobie autorki *Imiesłowów*, śmiało podbiła stawkę. Porzucając tryb metafory, chciałbym powiedzieć od razu, że recenzowana rozprawa – obszerna, solidna, elokwentna, kompetentna – bezdyskusyjnie spełnia wymogi stawiane przed pracami doktorskimi, a przynajmniej z kilku względów wyróżnia się z ich grona. Jednym z nich jest bez wątpienia zwracająca uwagę erudycja Autorki, której szerokie lekturowe horyzonty pozwalają wręcz na rodzaj interpretacyjnej rozrzutności. Za dobry przykład tej ostatniej uznać można sposób potraktowania przytoczonego *dictum* Borgesa – choć stanowi ono doskonały komentarz do omawianych w pracy holistycznych ambicji Karpowicza i zasad organizacji jego amerykańskiej biblioteki, pojawi się ledwo w przypisie i nie zostanie opatrzone innym komentarzem niż zapowiadający je skrót „Por.”, odnoszący się z kolei do poprzedzającej go wzmianki o Bloomowskim *Lęku przed wpływem*. Przywołanie słynnej *Biblioteki Babel* w kontekście biblioteki Karpowicza, który sam opowiadał o niej w odniesieniu do Borgesowskiego *Alefa*, jest nie tylko uprawnione, ale i obiecujące – jako potencjalna kategoria interpretacyjna labiryntowo-matematycznej struktury *Odwróconego światła* i antologijno-bibliotecznych *Słojów zadrzewnych*. Wielu badaczy podążyłoby też spektralnym śladem widma, łącząc podejście Karpowicza do problematyki czasu z inspirującą widmontologią Jacquesa Derridy, być może wchodząc przy tym w rozległą polemikę z podążającymi w podobną stronę odczytaniem Joanny Mueller. Karolina Górniak-Prasnal nie robi żadnej z tych rzeczy, zamykając temat na jednej stronie: interpretacyjna ścieżka została wskazana, Mueller zacytowana, znajomość Borgesa poświadczona, a w dodatku – w sąsiadujących przypisach – wzbogacona interpretacjami Umberta Eco z *Szaleństwa katalogowania* oraz *O bibliotece*. Na więcej nie ma czasu: na następnej stronie

zasygnalizować trzeba wszak możliwość interpretacji autora *Trudnego lasu* w kontekście „stylu somatycznego” Richarda Shustermana i w świetle *Projektu krytyki somatycznej* Adama Dziadka, na stronach zaś poprzednich rozważyć należało podobieństwo Karpowicza do Norwida. Od bogactwa kontekstów i tempa ich ujawniania może się tu zakreślić w głowie – a jeśli po lekturze zasadniczej części rozprawy komuś byłoby mało, Autorka służy jeszcze kończącym ją podrozdziałem *Ku dalszym perspektywom interpretacyjnym*, w którym zaprezentowane zostały projekty przynajmniej kilku przyszłych książek o Karpowiczu i Miłobędzkiej. W tej perspektywie praca Górniak-Prasnal przywołuje na myśl inny koncept Borgesa – to *Ogród o rozwidlających się ścieżkach*, w którym odnaleźć można załączki wielu potencjalnych interpretacji; gdyby je zaktualizować, utworzyć musiałyby rozległą literaturoznawczą sylwę. Powody, dla których w swojej pracy doktorskiej Autorka woli nie zbaczać z drogi zbyt daleko, wydają się zatem zrozumiałe. Świetnie jednak, że zmierzając do celu, dostrzega boczne ścieżki i odnotowuje ich istnienie w licznych przypisach.

W recenzowanej rozprawie nie sposób nie docenić również bibliograficznej skrupulatności Karoliny Górniak-Prasnal. Podkreślałem mnogość poświęconych obojgu poetom opracowań; czas powiedzieć, że w taki czy inny sposób odniosła się Autorka do niemal wszystkich. Imponująca jest pod tym kątem zwłaszcza pierwsza część rozprawy, nosząca tytuł *Powojenna awangarda poetycka. Karpowicz i Miłobędzka – projekty równoległe*, w której obok opracowań dotyczących obojga poetów oraz ich „inspiracji literackich i pozaliterackich” (jak tytułuje Autorka podrozdział 2.3), kompetentnie i rzetelnie omówiła ona najważniejsze dyskusje na temat „niestabilnych pojęć: modernizmu, awangardy i neoawangardy” (podrozdział 1.3), podjęła cenną, jeśli nie wzorcową, próbę przeniesienia „propozycji krytyki anglosaskiej w kontekst polskiej awangardy powojennej” (2.1), a wreszcie omówiła dyskusje na temat pojęcia awangardy „w polskiej krytyce lat 60. i 70.” (2.2). Choć można dziwić się niektórym decyzjom Autorki, zastanawiać się nad pojedynczymi użytymi przez nią sformułowaniami, czy dopytywać o zasadę selekcji i hierarchizacji omawianych materiałów (bywa, że niedługim krytycznoliterackim impresjom poświęca się tu więcej miejsca niż monografiom), nie sposób nie docenić rozległości jej spojrzenia. Pierwszą część rozprawy uznać można wręcz za kompendium wymienionych zagadnień, jakie polecić można by każdemu, kto pragnąłby je zgłębić. Jeśli zaś chodzi o dokonywane przy tym metodologiczne i terminologiczne wybory, stwierdzić trzeba, że Autorce przyświecają ideały rzetelności i, by tak rzec, bezkolizyjności. W tytule i w najważniejszych częściach swojej rozprawy używa ona – jak sama, na s. 45, przyznaje –

„dość ostrożnego i nieostrego określania *awangarda powojenna*”, gdyż wydaje się jej ono „bardziej adekwatne” niż pojęcia neoawangardy, postawangardy, ariergardy czy ponowoczesności – w istocie stanowiące, jak mogłaby powiedzieć Mieke Bal, rodzaj „miniatury teorii”. Doceniając „ostrożność” Autorki, ciekaw byłbym, czy dostrzegałaby ona ewentualne pożytki z włączenia Karpowicza i Miłobędzkiej w szerszy i wykraczający poza pole literatury koncept neoawangardy. Rozumiem (i wobec ogromu opracowania, korzystnie oceniam) zawężenie rozprawy do tekstów poetyckich obojga autorów, czy jednak rozpatrywani również jako autorzy sztuk dla teatru i słuchowisk nie wydaliby się nam oni w większym stopniu neoawangardowi? Do zadania pytania tego skłania mnie fragment ze s. 48, w którym Autorka rozstrzyga: „Rezygnuję tutaj ze stosowania określenia »neoawangarda« właśnie ze względu na przekonanie o istotnym wpływie przedwojennych awangard na twórczość Karpowicza i Miłobędzkiej, co wydaje mi się nie przystawać do proponowanego przez Orską i Browarnego modelu powojennej awangardy – zorientowanej na odnowienie środków wyrazu w stosunku do poprzedników (nie zaś twórczą kontynuację)”. Nie wydaje mi się, by pomiędzy omawianymi zadaniami „odnowienia środków wyrazu” i „twórczej kontynuacji” istniała różnica jakościowa; nie sądzę też, by „odnowienie środków wyrazu” i „twórczą kontynuację” mieli przeciwstawiać sobie proponujący mówić o „późnej awangardzie” Browarny i Orska; trudno mi wreszcie wyobrazić sobie teorię neoawangardy, która w tak prosty, jak się tu sugeruje, sposób abstrahowałaby od dorobku awangard historycznych. Ich znacznie bardziej złożoną dialektykę dobrze opisuje pozycja omawiana przez Autorkę kilka stron wcześniej – *Powrót Realnego* Hala Fostera. Nawiasem mówiąc, cytowana przez nią na s. 46 definicja neoawangardy literackiej jako „elementu długofalowego, interdyscyplinarnego i wielowątkowego powrotu do przedwojennych koncepcji awangardowych” nie pochodzi – jak błędnie odnotowuje przypis – z tekstu Browarnego i nie znajduje się na s. 24 książki *Nauka chodzenia*, lecz zaproponowana została się na jej s. 10 w szkicu Orskiej, która formułuje ją właśnie w ścisłym odniesieniu do rozważań Fostera. Jeden z rozdziałów jego książki nosi znaczący tytuł *Kto się boi neoawangardy?*; nawet jeśli nikt się tu neoawangardy nie boi, zacytowany fragment ze s. 48 domagałby się co najmniej wyjaśnienia. Nawiasem mówiąc, jednym z podstawowych terminów, jakim w swoich analizach posługuje się Foster, jest pojęcie paralaksy – to samo, które buduje koncept Karpowiczowskich *Słojów zadrzewnych*, co otwiera zasługującą, jak sądzę, na uwagę możliwość Fosterowskiej analizy tych ostatnich.

Wysoko oceniając przeglądowy aspekt pierwszej, wprowadzającej części pracy, nie zapominam o jego zadaniu zasadniczym, jakie stanowi zdefiniowanie problemu i celu badawczego. Poznajemy je już w pierwszym zdaniu, w którym czytamy: „Celem niniejszego studium jest zaproponowanie nowego sposobu lektury poezji Tymoteusza Karpowicza i Krystyny Miłobędzkiej, który polega na podjęciu lektury relacyjnej, tj. takiej, w której te dwa niezwykle oryginalne powojenne projekty poezji awangardowej będą się nawzajem oświetlać i stanowić dla siebie kontekst” (s. 4). „Kluczowym motywem” w tak projektowanej, porównawczej lekturze miałyby być, jak kontynuuje Autorka na s. 7, „gest otwarcia, który pojawia się zresztą w twórczości i wypowiedziach programowych obojga autorów w wielu różnych postaciach”. Choć nie są to pomysły zupełnie nowe, wydały mi się bez mała wyborne i muszę uczciwie przyznać, że przedzierając się przez omawianą dotąd przeglądową część pierwszą, tak kompetentną i obszerną, nie mogłem doczekać się ich realizacji – zwłaszcza, że już w niej, na stronach 95-103, omówiony zostały fundamentalny dla tak określonego zadania badawczego esej Karpowicza *Metafora otwarta. O poezji Krystyny Miłobędzkiej* i towarzysząca jego powstawaniu korespondencja z poetką. Sam omówienie to widziałbym raczej w centralnej części pracy niż w podrozdziale *Z inspiracji literackich i pozaliterackich Karpowicza i Miłobędzkiej*, stanowiącego fragment rozdziału *Wprowadzenie do lektury relacyjnej*. Jeśli tak wyborny materiał jest dla Autorki „wprowadzeniem” – myślałem – to co może czekać mnie w głównej, trzystustronicowej części pracy? Jak się okazało, czekała mnie lektura rozważań, by powiedzieć za Karpowiczem, „polimorficznych”, wielokierunkowych i mocno zróżnicowanych zarówno, co do tematu, jak i metody, jakości oraz charakteru zapowiedzianej na wstępie „lektury relacyjnej”. W toku recenzji każdy z czterech rozdziałów tej części omówię odrębnie, w tym miejscu szkicując jedynie ogólny profil Górniak-Prasnal jako literaturoznawczynie. Dowiedziałem się oto, że stosunkowo niechętnie wchodzi ona z tak skrupulatnie omówionymi w części wstępnej opracowaniami w otwarte spory; zamiast agonu wybiera opis, tryb zaś krytyczny aktywuje z rzadka, wyraźnie preferując opisowy. Zamiast przeprowadzać wnikliwe interpretacje pojedynczych tekstów, woli, zgodnie z przyjętym przez siebie tytułem, otwierać ich znaczeniowe wszechświaty. Charakteryzuje ją ostrożność, wynikająca z obawy przed nadinterpretacją, co *explicite* wyartykułuje w zakończeniu, pisząc: „Właściwie każdy ruch interpretacji, który podejmuje badacz, niesie za sobą ryzyko takich lub innych nadużyć, w wyniku których znika nam z pola widzenia sam tekst” (s. 462). Niemal w każdym rozdziale czuje się za to w obowiązku – nawet za cenę powtórzenia – dokładnie omówić istniejący stan badań i od niego rozpocząć. Za figurę jej pracy skłonny byłbym uznać

enumerację – w której nie dostrzegałbym jednak motywacji melancholijnej, lecz próbę odpowiedzialnej odpowiedzi na ogrom wszystkiego, co napisane.

Ogromowi temu przypatruje się Karolina Górniak-Prasnal w rozdziale *Nieosiągnięta całość. Poeta wobec świata widzialnego*. Rozpoczynający się refleksją na temat Przybosiowej metafory „nieskończonych zamachów na Wszystkość”, trafnie wprowadza on w fundamentalny zarówno dla Karpowicza, jak i dla Miłobędzkiej problem (nie)wystarczalności poezji, jakiej przypisuje się maksymalistyczne zadanie uchwycenia świata w jego kompletności i zmienności. Problem ten – sprowadzany często do paradoksalnej formuły wyrażania niewyraźnego – rozpatrywać można wielorako. Poruszając kolejno zagadnienia lingwistycznego holizmu, awangardowych modeli reprezentacji oraz mitu poety jako człowieka pierwotnego, podąża Autorka drogami wytyczonymi w opracowaniach wcześniejszych. Rozważania te ocenić trzeba jako rzetelne i zajmujące (na uwagę zasługuje zwłaszcza trafny dobór cytatów z pism Karpowicza i Miłobędzkiej), a recenzenckie wątpliwości dotyczą tu wyłącznie szczegółów i możliwych niedomówień. Ciekaw byłbym na przykład, z uwagi na jakie teksty literaturę OuLiPo postrzega Autorka jako realizację idei „powrotu do mitycznej zgodności słowa i rzeczy” (s. 133). Chętnie dowiedziałbym się też, czy w istocie – jak można zrozumieć z rozważań na s. 145 – byłaby ona skłonna klasyfikować poezję Karpowicza jako realizację apofatycznego modelu reprezentacji z typologii Michała Pawła Markowskiego, a jeśli tak, to dlaczego.

O ile w omawianym rozdziale szacunek budzi podjęcie trudu niełatwej, naprzemiennej lektury tekstów Karpowicza i Miłobędzkiej, o tyle w pierwszych częściach rozdziału *Kultura i natura jako dwie sfery poetyckiej interwencji* od idei lektury relacyjnej z niewiadomych powodów Autorka odchodzi. Podrozdział 4.1 poświęcona ona turpizmowi i antyestetyzmowi Karpowicza, a w rozdziale 4.2 pochyla się nad zagadnieniem istnienia przedmiotów w *Anaglifach* Miłobędzkiej. Otrzymujemy solidne, stojące na wysokim poziomie analizy. Czy jednak nadrzędna dla kompozycji pracy idea „lektury relacyjnej” nie nakazywałaby w tym pierwszym wypadku – być może nieco przewrotnie, ale na pewno „otwierająco” – zapytać o możliwy antyestetyzm Miłobędzkiej (być może część zapisów z tomu *Wykaz treści* wpisywałaby się w jakiś sposób w tę klasyfikację, skoro otwiera go poetka takimi metaliterackimi frazami, jak „Brzydota pięknej składni, klajster” czy „Mowa pęknięta szklanka”)? W wypadku zaś drugim warto byłoby chyba zwrócić uwagę na podobieństwa *Anaglifów* do poświęconym przedmiotom tekstom Karpowicza z opublikowanego w tym samym 1960 roku tomu *Znaki równania* ze słynnym *Snem ołówka* oraz z prozami poetyckimi

zgrupowanymi w cyklu *Na odwrót*. Do lektury relacyjnej wraca Górniak-Prasnal w podrozdziale 4.3, poświęconym *Motywow roślinnym w poezji Karpowicza i Miłobędzkiej*, jednak spodziewana relacyjność realizowana jest w nim dość umownie: najpierw omówione zostały trzy leśne wiersze tego pierwszego, a następnie kilka roślinnych *Anaglifów*, który to cykl – co uznać można za kompozycyjne niedopatrzenie – omawiany jest tu tak, jakby pisała o nim Autorka po raz pierwszy, choć przecież dokładnie omówiła go w rozdziale poprzednim. Nawiasem mówiąc, tym razem *Anaglify* przedstawione zostaną jako „wydany w roku 1960 tom” (s. 223), co stanowi oczywistą usterkę; w roku tym opublikowała poetka jedynie pojedyncze teksty w „Ziemi Kaliskiej”, „Nowej Kulturze” i „Współczesności”. Omawiany podrozdział kończą dwa akapity, w których podejmuje się wreszcie próbę bezpośredniego porównania funkcjonowania motywów roślinnych u obojga poetów – siłą rzeczy dość już ogólnikowego... Innego typu zastrzeżenie wysunąć można pod adresem kolejnego podrozdziału, noszącego tytuł *Figura róży u poetów powojennej awangardy* i stanowiącego analizę porównawczą *Nowej róży* Przybosia, *Duetu na róże* Karpowicza oraz *Wiersza róža* Miłobędzkiej, a raczej – i w tym problem – jej połowy. Konkretystyczny koncept poetki polega bowiem na zapisaniu wiersza na sąsiadujących ze sobą stronach w układzie *verso* – *recto* w taki sposób, by uzyskać efekt odbicia imitowanej przez niego róży (jak czytamy „owiniętej w celofan”) na sąsiedniej stronie. Kalka owa (na stronie *verso*) istnieje w odbiciu lustrzanym, a od pozornie uprzywilejowanej, wydrukowanej czarną czcionką róży ze strony *recto* różni się także czerwonym kolorem; w efekcie właściwy, barwny *Wiersz róža* zobaczyć można dopiero przykładając do książki lusterko. Podejmując przewrotną grę z awangardowymi (re)prezentacjami róży i Peiperowskim układem rozkwitania, poetka wskazuje w ten sposób na fundamentalne dla neoawangardy problemy różnicującego powtórzenia oraz złożonej relacji kopii (kalki) i oryginału. W odczytaniu Górniak-Prasnal, skupiającej wzrok wyłącznie na jednej z dwóch „róż”, konceptowi temu nie oddano sprawiedliwości.

Rozdział *Strategie wyrażenia. Materialny i performatywny wymiar poezji* rozpoczyna Autorka od omówienia genologicznej inwencji Karpowicza i Miłobędzkiej. O ile część poświęconą temu pierwszemu uznać można za jedną z najlepszych części doktoratu, kompetentną i utrzymującą łączność z awangardową dialektyką różnicy i powtórzenia, o tyle do części o autorce *Imiesłowów* zgłosiłbym dwa zastrzeżenia. Czy istotnie, mówiąc o swoich tekstach, „chętnie” – a nawet, jak przeczytamy nieco dalej, „najczęściej” – posługuje się” Miłobędzka słowem „zapiski” (s. 254, 256)? Wygłaszając taką tezę, odsyła Górniak-Prasnal

do jej tekstu rozpoczynającego się od słów „Te zapisy” (nie zaś „zapiski”); także w przywołanym tekście Kuczyńskiej-Koschany nie przeczytamy o „zapiskach”, a badaczka proponuje mówić, za poetką, „o zapisach poetyckich” (nawiasem mówiąc, na idiomatyczne to określenie przynajmniej kilkakrotnie zwracano już uwagę). Pozornie różnica między „zapisami” a „zapiskami” jest niewielka, a jednak, gdy na s. 256 powiąże Autorka rzekome określenie poetki z cechami „ulotności, incydentalności, nieistotności, niegotowości i poboczności”, a także z „ulotnymi karteczkami”, błąd nabiera na znaczeniu. „Zapis” wywołuje wszak skojarzenie inne – na przykład z rejestrowaniem czegoś, rejestrowanie się gdzieś, a nawet z zapisaniem czegoś w testamencie bądź z cenzurą. Uwaga ta wydaje mi się istotna także z tego powodu, że rzekomo autorskim określeniem „zapisek poetycki” posługuje się Górniak-Prasnal na przestrzeni całej pracy, np. na s. 319 czy 418. Druga wątpliwość dotyczy wyodrębnienia „gry słownej” jako swoistej dla Miłobędzkiej „formy gatunkowej”, obok anaglifów czy wszyszkowierszy, przy czym grami słownymi miałyby być „dwie eksperymentalne książki poetyckie” *Przesuwanka* i *Dwanaście wierszy w kolorze*. Na s. 266 tak rozumianą „grę” włącza się do zbioru „autorskich form gatunkowych Miłobędzkiej”. O ile bez wątpienia można powiedzieć tak w wypadku anaglifów i wszyszkowierszy (poetka tytułuje w ten sposób swoje tomy), o tyle o „grach słownych” mówi ona konsekwentnie i tylko w odniesieniu do swych sztuk teatralnych, co zresztą Autorka odnotowuje. Decyzję o nazwaniu w ten sposób *Dwunastu wierszy w kolorze* i *Przesuwanki* postrzeżałbym więc jako niefortunną. Z pewnego punktu widzenia wszystkie teksty Miłobędzkiej uznać można wszak za gry słowne, akcentując zaś genologiczną inwencję poetki, należałoby raczej dostrzec gatunkowy potencjał w określeniach „wiersz w kolorze” i „przesuwanka”.

Następujący dalej podrozdział *Poeta faber w laboratorium języka* uznać byłbym skłonny za najważniejszy i najlepszy w całej rozprawie. Świetnie osadzony w teoretycznym i historycznym namyśle nad warsztatem twórczym awangardowego artysty, wnosi on w badania nad spuścizną Karpowicza i poezją Miłobędzkiej istotne *novum* – Autorka sięga w nim do nieomawianych wcześniej materiałów archiwalnych, umiejętnie je analizuje i wyciąga trafne wnioski, nie unikając przy tym namysłu nad pojęciem archiwum i korzystając ze zdobyczy omawianego m.in. na podstawie artykułu Danuty Ulickiej zwrotu archiwalnego. Docenić należy również podrozdział poświęcony typografii i kompozycji strony – zagadnienie to wszak fundamentalne zarówno dla ostatnich książek Karpowicza, jak i dla kilku tomów Miłobędzkiej; zachęciłbym tu tylko Autorkę do pochylenia się nad pominiętym przez nią zbiorem *Siała baba mak*. Otwiera ją wszak frapujące sformułowanie, że autorem

„inscenizacji książki” jest Jan Berdyszak, zaś pod jej koniec zamieściła poetka kilka swych tekstów konkretystycznych, w tym *Wiersz drzewo* z 1991 roku.

Ostatni rozdział głównej części rozprawy nosi tytuł *Podmiot w projektach powojennej awangardy. Otwarcie na Innego*. Rozpoczyna go długi, rzetelny przegląd istniejących stanowisk, dotyczących złożonej problematyki podmiotowości tekstu literackiego jako takiego, do tego zaś kolejno poezji Karpowicza i Miłobędzkiej. Następujące później analizy koncentrują się na tych wierszach obojga poetów, w których wyraźniej niż w innych pojawiają się odniesienia biograficzne. Za trafną i odważną decyzję uznać należy poddanie analizie skrzyżowanej z wierszem notatki biograficznej, decyzją poetki umieszczonej na 4. stronie okładki *Słojów zadrzewnych*. Dziwić może tu z kolei brak wyraźniejszych odniesień do kalectwa pozbawionego ręki poetki (nie wspomina się o nim np. przy analizie utworu, w którym pojawia się „palacz o drewnianej ręce”); poświęcone temu rozważania napotkamy jednak w innym miejscu doktoratu. Tymczasem Autorka powraca do Miłobędzkiej, by przeprowadzić najbardziej chyba wnikliwą w swej rozprawie analizę – wiersza rozpoczynającego się od słów *w jego śmiechu twoja twarz*, nawiązującego do śmiertelnego wypadku ojca, spadającego w tatrzańską przepaść na oczach siedemnastoletniej wówczas poetki. O wadze fragmentu tego decydują archiwalne odkrycia Górniak-Prasnal, dzięki którym może odwołać się ona do – wyjątkowo w tym wypadku licznych – dokumentów składających się na *dossier* dzieła. W kolejnym podrozdziale kompetentnie i nieredukcjonistycznie omawia ona autokreacyjne strategie obojga poetów, podrozdział zaś następny – chyba najmniej samodzielny – poświęca zagadnieniu ich „ciemności” i „niezrozumiałości”. Pomijając wstępne odwołania do Norwida, niemal w całości wypełnia go przegląd wypowiedzi samych pisarzy oraz wybranych krytyków i badaczy; jak dowiemy się pod jego koniec, dla „mikroanaliz wybranych liryków” przeznaczono miejsce w podrozdziale ostatnim. Ten zaś budzi odczucia ambiwalentne. O ile nie można mieć zastrzeżeń do stojących na wysokim poziomie analiz wybranych wierszy Karpowicza, o tyle – zwłaszcza w kontekście tematów niewyraźności i niezrozumiałości – jako arbitralną i niefortunną uznać należy decyzję o wykrojeniu jako rzekomo „kluczowych” dwóch fragmentów z długiego, gęstego zapisu o incipicie *To co się chce samo*, aby chwilę później orzec, że u Miłobędzkiej „nie ma (...) mowy o takim zagęszczeniu i skomplikowaniu sfery metafor jak u Karpowicza. Jednak dla krytycznych czytelników epoki ponowoczesnej dość naturalną reakcją będzie poszukiwanie ukrytych znaczeń nawet w obrazach, które pragną być jedynie tym, czym w istocie są” (s. 425). Sądy te nie wydają mi się trafne. Gdyby Autorka zacytowała omawiany

przez siebie tekst poetki w całości, znalazłaby tam m.in. fragment: „Wróc mnie w mało, w blisko, w jeszcze rano. Unieś do swoich wysokooczu wszystkooczu, tam tyle do wzięcia do przeżycia”. Czym pragną być obrazy te, jeśli nie metaforami? Do podobnego zabiegu ucieknie się badaczka w skądinąd niezwykle perswazyjnym i pięknie napisanym zakończeniu podrozdziału – i zasadniczej części dysertacji – w którym wydobędzie, jak sama powiada, „aforystyczny fragment z dłuższego zapisku o incipicie *** [*Umarła rodząc się*]” (434). Fragment ten brzmi: „Dziecko – ta rozpiętość ramion”, a przez Górniak-Prasnal zinterpretowany zostanie on jako „podarowanie siebie drugiemu człowiekowi, pozbawione uprzedzeń i lęku zaufanie” (s. 434). Wszystko prawda, tyle, że długi i złożony zapis [*Umarła rodząc się*] opowiada również o śmierci, a w jego puencie przeczytamy: „Nie umie, widzi że nie umie, patrzy i nie widzi tego co gdyby umiała też by patrzyła nie widząc i płakała. Oplakuje, to jej najlepszy głos”. Choć zatem zasadnicze wnioski badaczki, łączącej charakterystyczne dla Karpowicza komplikacje formalne z aktywnością spiętrzonych metafor, dla Miłobędzkiej zaś raczej z elipsą i redukcją, oceniam jako trafne, zaobserwowane tu wrywkowe podejście do charakterystycznych dla poetki długich i gęstych zapisów z tomów *Dom, pokarmy* i *Wykaz treści* prowadzić musi na interpretacyjne manowce. To przecież te właśnie teksty ukształtowały odrzucany przez Górniak-Prasnal skoncentrowany wokół zagadnienia niezrozumiałości „schemat recepcji”, zaś zasadniczą rolę w jego ukształtowaniu nie odegrały interpretacje „krytycznych czytelników epoki ponowoczesnej”, a strukturalistyczne analizy Stanisława Barańczaka – do których warto byłoby odwołać się tu szerzej niżli w jednym tylko przypisie. Zamiast tego orzeka Autorka, że „krytycy poezji Miłobędzkiej nie dają (...) odpowiedzi na pytanie, gdzie przekonanie o niezrozumiałości jej poezji mogło wziąć swój początek, skoro nie znajdziemy jego potwierdzenia w tekstach” (s. 408). Mam nadzieję, że Autorka mimo wszystko dostrzeże związek pomiędzy stroną formalną tekstów Miłobędzkiej publikowanych w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych a poświadczonym w tekstach krytyków i literaturoznawców stylem ich odbioru. Z drugiej zaś strony – czy do myślenia nie daje też tak niewielka ilość prac poświęconych Miłobędzkiej w tym okresie i jej trwająca przez wiele lat nieobecność w potocznej świadomości czytelniczej?

Zadawszy te pytania i zbliżając się do końca recenzji, zauważyłbym jeszcze, że Górniak-Prasnal analizuje teksty wybranych przez siebie poetów na ogół synchronicznie, pozostawiając na drugim planie rozważania nad przemianą ich poetyk. Zwraca to uwagę szczególnie w wypadku Miłobędzkiej, której twórczość podlega przecież wyraźnym,

zauważanym przez badaczy przemianom. Sporo działo się pomiędzy *Anaglifami* a *Dwunastoma wierszami w kolorze*, a przyjęcie perspektywy diachronicznej z pewnością pozwoliłoby lepiej zrealizować nadrzędny cel pracy, jakim jest uwidocznienie relacji łączących jej poezję z twórczością Karpowicza. We wnioskach ze s. 428 zostały one sobie wyraźnie przeciwstawione (Karpowicz – „strategia nadmiaru”, Miłobędzka – „strategia redukcji, ogałacania, minimalizmu”), pytanie jednak, czy właściwiej rozkładając akcepty (odniesienie jakości „redukcji” i „minimalizmu” do twórczości poetki z lat 70. i 80. jest wszak nietrafione), nie można by dostrzec głębszych, tematycznych i strukturalnych podobieństw, manifestujących się w planie wyrażania. Nie chciałbym fantazjować tu o triumfalnym powrocie dziewiętnastowiecznej „wpływoologii”, istnieją jednak teksty Miłobędzkiej, które warto przeanalizować byłoby pod kątem ewentualnych inspiracji, a nawet aluzyjnych odniesień. Dla przykładu, czy pojawiające się znienacka w jej *Procesie konia* wykrzyknienie: „zielone zwierzę!” nie mogłoby odsyłać do opublikowanego równo dekadę wcześniej cyklu *Zwierzęta z lasu zielonego* Karpowicza, zaś wykorzystywana w jej wierszu polisemia słów „kasztan” czy „chrapy” do wiersza *Wyuzdane konie* z jej ulubionego tomu *Trudny las*, który, jak niegdyś wyznała, nieustannie czyta? Wiersz ten kończy się słowami: „(...) staram się/ coś z tych koni/ uchwycić”, zapis zaś Miłobędzkiej rozpoczyna zdanie: „Do mnie nigdy całe zwierzę nie wychodzi z konia”. To oczywiście tylko jedna z podpowiedzi – robocza i niekonkluzywna – podjęcia porównawczej analizy tekstów autorki *Anaglifów* i Karpowicza z okresu, w którym ten ostatni blisko współpracował z mężem debiutującej wówczas poetki w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu. Analiz tego typu nieco mi w recenzowanej dysertacji brakuje – podobnie jak namysłu nad możliwością zaistnienia wpływu poetyki Miłobędzkiej na twórczość Karpowicza. Zachęcałbym Autorkę na przykład do analizy zupełnie niezwykłego przypisu nr 6 do eseju *Metafora otwarta* – przypisu, ciągnącego się przez cztery strony tekstu i stanowiącego coś w rodzaju zainspirowanej poezją Miłobędzkiej, ale już samodzielnej, heideggerowskiej z ducha, artystycznej medytacji nad funkcjonowaniem przyimków w języku. W *Dwóch rozmowach* wspomina poetka, że w redagowanym przez Karpowicza czasopiśmie „2B” pod *Metaforą otwartą*, „na dole, »w kąciku domysłów poetyckich« jest jeszcze jeden tekst poety: *Przymyki i opiekuńcze słowo dom*. Wiersz, który zanotował Karpowicz, pisząc *Metaforę otwartą*”. Analiza tego „wiersza” bez wątpienia wzbogaciłaby „lekturę relacyjną” poezji Karpowicza i Miłobędzkiej. Zakładam tu, oczywiście, że wiersz ów istnieje, choć być może nazywa poetka w ten sposób właśnie wspomniany przypis (co również nie byłoby przecież bez znaczenia). Muszę tu uczciwie

przyznać, że przygotowując recenzję, także z uwagi na pandemiczne ograniczenia, nie miałem dostępu do „2B”; nie mam jednak powodu nie wierzyć poetce.

Po lekturze dysertacji Karoliny Górniak-Prasnal nie mam też powodu nie wierzyć, że rzecz sprawdzi, a „wiersz” niechybnie odnajdzie i kompetentnie omówi. Dała mi się bowiem poznać jako badaczka nad wyraz pracowita i rzetelna, zaś wykonana przez nią praca – ujawniająca znakomite literaturoznawcze kompetencje – budzi mój szacunek i uznanie. Stanowi dowód erudycji i czytania, jakie zawstydzić mogłyby niejednego literaturoznawcę. Jest też, dodajmy, napisana znakomitym językiem, a ilość dostrzeżonych w niej usterek określić można jako znikomą. Są w niej fragmenty doskonałe, bezdyskusyjnie wzbogacające stan badań nad poezją Karpowicza i Miłobędzkiej. Jeśli do pozostałych – nie tylko z recenzenckiego obowiązku – zgłaszałem rozmaite zastrzeżenia, to dlatego, że świetnie postawionym i, co warto podkreślić, bardzo ambitnym problemem badawczym udało się Karolinie Górniak-Prasnal zaprosić mnie do współmyślenia. Mam nadzieję, że uwagi te odbierze ona nie tyle jako zarzuty, co jako wskazówki, podpowiedzi i uzupełnienia, które wykorzystać będzie mogła, jeśli oczywiście zechce, przygotowując swą pracę do druku. Póki co jednak dokonany przez nią odważny „zamach na Wszystkość” – bynajmniej nie widmowy, a stanowiący świetny przykład solidnej literaturoznawczej roboty – ocenić należy bez wątpienia wysoko.

W konkluzji chciałbym zatem jednoznacznie stwierdzić, że dysertacja Karoliny Górniak-Prasnal *„Otwieranie wszechświata”*. *Polska powojenna awangarda poetycka: Tymoteusz Karpowicz i Krystyna Miłobędzka* spełnia wszystkie wymagania stawiane rozprawom doktorskim przez Ustawę. Z pełnym przekonaniem wnoszę o dopuszczenie mgr Górniak-Prasnal do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

dr hab. Piotr Bogalecki, prof. UŚ