

Marcela Kościańczuk

---

## ODMIANY ŚMIERCI I UMIERANIA W PROZIE IGNACEGO KARPOWICZA

W prozie Ignacego Karpowicza śmierć przestaje być tematem tabu, przeciwnie, jest nieustannie obecna, niekiedy wprost, ale częściej między wierszami, słowami, przecinkami. Śmierć i umieranie, tematyzowane przez autora *Cudu*, są „obecne” w języku. Płynnie wymieniają się rolami, zgodnie z zasadami deklinacji i koniugacji. Odmieniają się przez osoby, ale także przez przypadek i przez przypadki, to przypadek bowiem staje się tu momentem świadomościowym. Przypadek, niepoddający się regule, przypadek tworzący własną, absurdalną, nieuporządkowaną przestrzeń, towarzyszy sztuce umierania. W ten sposób śmierć jest zarazem częścią życia i niezycia, umieranie istnieje w języku, a zarazem nie istnieje, znajduje się w polu granicznym, pomiędzy odmianami, pomiędzy słowami.

Ignacy Karpowicz wskazuje na przewrotną grę, Wittgensteinowską grę językową, w którą można zagrać z umieraniem i śmiercią, ale także z samym życiem, w które wpisana jest egzystencjalna świadomość konieczności końca. To nieustanna gra z rutyną, obecną zarówno w życiu bohaterów (Grzegorza, odczuwającego miałość swoich życiowych poczynań reżysera teatralnego, Olgi ekspedientki w sklepie, której jedyną rozrywką jest jedzenie czekolady przed telewizorem), jak i w regułach gatunkowych, czy językowych (stylistycznych, gramatycznych). Powieść realistyczna, do której odwołuje się Karpowicz (w największym stopniu w powieści *Gesty*) stanowi paralelną strukturę bezpiecznych, stabilnych reguł, które mogą łączyć życie z literaturą. Jedynie nieuwważny czytelnik może dać się zwieść tą przełamywaną nieustannie przez Karpowicza formą.

Język jest tu tylko atrapą bezpieczeństwa, o czym przekonuje się bohater opowiadań *Nowego kwiata cesarza*. Potok angielskich słów, wtrącenia z amerykańskiego i polskie narzecze nie pomagają w komunikacji, na lotnisku. Mnożenie językowych bytów wieści ich pragmatyczną śmierć, stają się one bezużyteczne. Tym, co przynosi porozumienie, jest paradoks, quasi-kolonialne stwierdzenie. Rozpaczliwe odwołanie do wypartej przemocy, wypomnienie etiopskiemu gospodarzowi jego niskiego statutu materialnego przynosi nagle zrozumienie i ożywienie relacji<sup>1</sup>.

Przypadek staje się znakiem nowości, życia, ale i śmierci, staje się znamieniem, tropem wydarzenia. Narodziny relacji wiążą się z symbolicznym zabójstwem, przed którym „cywilizowani” bohaterowie tak się wzbraniają. Dopiero ono jednak pokazuje „realne”, odsłaniając swoistą hipokryzję pozornej komunikacji. Patowa sytuacja zawieszenia statusu podróżnika, uwięzienia go w sferze granicznej, staje się językową walką o władzę nad ludzkim życiem (miejscem pobytu, warunkami egzystencjalnymi, bezpieczeństwem). Jednostkowa sytuacja może być nie tylko nieudolnie tłumaczona na inne języki, jest ona także swoistą soczewką, w której odbijają się realia egzystencjalnej i kulturowej reguły przetrwania – przetrwania, które nie jest życiem ni śmiercią, właściwie jest żmudnym umieraniem.

Życie bohaterów Karpowiczowskich powieści jest przepełnione takim właśnie rutynowym, zgodnym z normami przetrwaniem-umieraniem. Jednak moment zbliżającego się końca jest absurdem. Jak zauważa Grzegorz, bohater *Gestów*, jego chora na raka matka umrze niezgodnie z wszelkimi dyrektywami Unii Europejskiej, „w sytej Unii Europejskiej nie wolno chorować na śmierć, a jeśli nawet – to tylko w ramach jednostkowego protestu przeciwko... (w wy kropkowane miejsce proszę wstawić odpowiednie słowo)”<sup>2</sup>.

Utopijne zasady dopuszczają możliwość monotonnego chorowania, wpisującego się w linearny tok prawnej retoryki. Śmierć staje się jednak momentem granicznym, także dla języka. Karpowicz wykorzystuje retorykę groteski, wykorzystuje ostrze ironii, mechanizm hiperboli czy hipertekstu. Odmienia język bardziej, niż zakładałyby to jego własne reguły. Wykorzystuje puste miejsca, niepełne możliwości; stwarzając je, może być panem życia i śmierci swoich bohaterów. To jednak złudzenie, o czym czytelnik sam szybko się przekonuje. Zarówno autor, jak i jego bohaterowie nieustannie łudzą się możliwością takiego czy innego zmartwychpowstania (często jeszcze przedśmiertnego<sup>3</sup>).

<sup>1</sup> I. Karpowicz, *Nowy kwiat cesarza*, PIW, Warszawa 2007, s. 13-17.

<sup>2</sup> Tenże, *Gesty*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2011, s. 211.

<sup>3</sup> Może tu chodzić o powstanie ze śmierci za życia; to przypadek Anny z Karpowiczowskiego *Cudu*. Dla bohaterki swoistym rodzajem śmierci jest zwyczajna, pozbawiona nie tylko miłości, ale umiejętności kochania, egzystencja (tenże, *Cud*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2007).

Nawet w najbardziej linearnej konstrukcji, jaką stanowi powieść *Gesty*, okazuje się, że zarówno bohater, jak i autor są zdani na zaskoczenie. Linearność narracyjna nie przełożyła się na przewidywalność fabularną. Śmierć zaskakuje i wtedy, gdy przychodzi i wtedy, gdy tak długo oczekiwana wybiera jednak kogoś innego... Grzegorz, główny bohater powieści deliberujący nad absurdem śmierci matki, zdziwiony życiem swojej pierwszej, szkolnej miłości, którą uśmiercił w swojej wyobraźni<sup>4</sup>, nagle dowiaduje się o własnej poważnej chorobie i zanim zdaje sobie z niej w pełni sprawę, umiera. Ostatnie słowa narratora nie są słowami Grzegorza, ale dziewczyny, która istniała w powieści jedynie jako mityzowana bohaterka, pół człowiek, pół anioł – można by powiedzieć. Ostatnie słowa, zawarte w książce, to także głos autora, nieautora, który podaje nam hipertekstową możliwość dowolnego odczytania jego książki, przedstawiając indeks kluczowych słów. To znów działanie na granicy reguł, gra z formą indeksu, linearności, wreszcie gatunku, do którego Karłowicz odwoływał się wcześniej.

Każda z próz Karłowicza w nieco inny sposób gra z regułami konwencji gatunkowej, śmierć przynosząc zazwyczaj od zupełnie innej strony, niż spodziewałby się czytelnik klasycznej powieści, mitu, czy baśni (ponieważ odmiany tych gatunków możemy odnaleźć w *Gestach*, *Nowym kwiecie cesarza*, czy w *Balladynach i romansach*).

Przenikanie się opowiadania i baśni tworzy kanwę narracji i spaja opowiadania z tomu *Nowy kwiat cesarza*. Ostatnie z nich, które stanowi zarazem wstęp do drugiej części książki (zatytułowanej *Pszczoły*) odnosi się do przetworzonej reinterpretacji baśniowego, ale też historycznego, wątku transmisji władzy. O ile we wspomnianej ironicznie w *Gestach* Unii Europejskiej śmierć jest skandalem, o tyle w tradycji (która u Karłowicza zdaje się nabierać znamion po części uniwersalnych, a po części hybrydycznych) znajduje swoje poczesne miejsce. Regułą jest tu długie umieranie władcy i głośne okrzyki: „umarł król”, „niech żyje król”, po szybkim wyborze następcy. Opowiadanie zaczyna się właśnie tak, opisem długiego, przedłużającego się konania, zakończonego westchnieniem, wskazującym dziedzicznego następcę. Władca szepnął w ostatniej minucie: „niech moim następcą będzie krew z mojej krwi”<sup>5</sup>. Słowa te jednak pozostały bez odzewu, poddani wciąż wybierali nowych władców, którzy nie tyle ginęli, niczym w tradycyjnym schemacie baśniowym, ale rezygnowali z tronu, żądleni przez pszczoły. Słodczy staje się gorzka, niczym w opowieści o królu Midasie. Groteskowa trawestacja motywu baśni wciąż się odwołuje do w równym stopniu przetransponowanych elementów baśniowej konwencji. To Uerkit, wyśmiana staruszka, uznana za

<sup>4</sup> Była poważnie i nieuleczalnie chora, więc jej śmierć była oczekiwana. Dla Grzegorza jedna śmierć szkolnej miłości pozwalała zachować wizję jej utopijnej doskonałości.

<sup>5</sup> I. Karłowicz, *Nowy kwiat cesarza*, dz. cyt., s. 175.

mądrą, choć głupia i lękliwa (z punktu widzenia narracji, którą jednak także należy czytać z odpowiednią dozą dystansu), chcąc pozbyć się lęku, bardzo naiwnie i bezpośrednio, wskazuje na pszczoły, które odnajdą władcę.

Jedność mądrości i głupoty stapia się w pewien sposób z hybrydycznym krajobrazem obecnym w poprzednim, sąsiadującym opowiadaniem, gdzie sztuka i narkotyki, świat afrykańsko-europejski w jednej hybrydycznej masie ciała podróżnika splata się i próbuje oszukać śmiertelność.

Językowa materia towarzyszy przygodom ciała bohatera, który w czasie mistycznego wlotu „wznosi się na wyżyny” strywalizowanych rozważań, niejako wyśmiewając ucieczkowe pragnienia odnalezienia antidotum na śmierć. Użycie afrykańskiego zioła Karpowicz miesza ze wspomnieniem o europejskich dragach czy nawet narkotycznym reżimem zdrowego życia („Ciało coraz słabiej trzyma się ziemi, olewa grawitację, olewa powszechną biedę, szcza na AIDS, szcza na ordynację wyborczą, sra na witaminizowane jogurty Danone (...) co za ulga. Moi etiopscy przyjaciele unoszą się razem ze mną, obok mnie, powyżej, poniżej”<sup>6</sup>).

Mnożone sprzeczności pokazują granice, ale nie upewniają o jej dokładnej lokalizacji. Dają jedynie sygnały. Prześmiewczy, a zarazem okrutny ton ma zapewne wywołać huśtawkę emocjonalną odbiorcy, podobną do tej, z jaką ten sam odbiorca spotyka się, próbując rozważyć tajemnicę śmierci. Odległe metafory, krótkie, ucięte frazy, pozorny bezsens narkotycznego bełkotu przypomina hybrydyczny taniec, przypomina *danse macabre*, włączającą elementy z wielu różnych poziomów i rejestrów, dając im wszystkim poczucie swoistej równości lęku i przeznaczenia. Podobną hybrydyczność można odnaleźć odwołując się do szerszego planu, całego zbioru opowiadań Karpowicza, który łączy prozę z poezją, żargon z mitem, czy baśniową narracją. Czytelnik niekiedy potyka się o wielość skojarzeń samego autora, który w dodatku zmusza go do odnajdywania kolejnych, niewspółmiernych analogii we własnej egzystencji.

Karpowicz jest uczniem, który świetnie odrobił lekcję dekonstrukcji, ale zarazem ją przekroczył. Parabaza w paradoksalny sposób staje się w jego powieściach nie tym, co rozdziera czy rozdziela, przez destrukcję. Ta stylistyczna i formalna niezgodność ma swój rytm, dzięki któremu i cały utwór, czy nawet cała twórczość odwołuje się do jakiejś nie do końca spójnej harmonii powtarzających się lejtmotywów (jednym z nich jest wspomniany jogurt, in-

---

<sup>6</sup> Tamże, s. 174. Jogurty jako synonim zdrowego stylu życia, który jest faktycznie jedynie surogatem życia i kostiumem stagnacji, pojawia się także w *Cudzie*. Anna, jedna z głównych bohaterek, w pustej lodówce przechowuje jedynie probiotyczne jogurty, które każdego dnia metodycznie wylewa do zlewu. Natomiast paradoksalnie lodówka niezującego Mikołaja jest wypełniona i staje się źródłem pokarmu dla Anny. W obu fragmentach pozornie prozdrowotne produkty nie służą życiu, ale raczej są odzwierciedleniem bierności typowej dla śmierci.

nym znaczące nieporozumienie, przedawniony, ale wciąż kontynuowany rytuał, odwołania do chrześcijańskiej eschatologii, czy prawna instrukcja). Każdy z tych elementów pochodzi nie tylko z innego rejestru, ale także z zupełnie innej dziedziny życia, każdy z nich w pewien sposób odwołuje się jednak do miłości (za którą się raczej tęskni, niż przeżywa) lub śmierci (przed którą się ucieka).

W powieściach Karłowicza miłość zdaje się drugim biegunem śmierci; miłość ta jednak, jak życie, wciąż się zmienia, nie dając się zamknąć w obrębie jednoznacznej kategoryzacji. Centrum zatem zarazem istnieje i nie istnieje. Miłość i śmierć jako dwa najistotniejsze egzystencjały pojawiają się nieustannie, ale zarazem nieustannie się wymykają, zarówno bohaterom (w toku fabuły), jak i samemu językowi opowieści. W języku natomiast spotykają się skrajne doświadczenia i wartości. Janek z *Balladyn i romansów* jawi się jako patetycznie opisany anioł. Gdy w czytelniku obudzi się już bunt przeciw kiczowi melodramatyczno-dewocyjnego opisu, język się zmienia, wtrącając odbiorcę w otchłanie żargonu ulicy. Janek z anioła staje się naiwniakiem, niedorostkiem, gówniarzem. Ta jego podwójna tożsamość nieustannie się zmienia i zamienia. Ciągłe fluktuacje wyprowadzają z równowagi zarówno świat bohaterów, jak i czytelnika, który jest zdany na bezradność w wydawaniu sądów na temat tej hybrydycznej rzeczywistości. Bohaterowie pojawiają się i znikają, rozdarci zarówno na planie psychologicznym, jak i narracyjnym, między sferą mityczną a infantylną trawestacją sacrum.

W *Balladynach i romansach* śmierć naturalną poprzedza metaforyczna, która wiąże się z ujawnieniem dotychczas skrywanej dziecinnej bierności, bezradności, i psychicznej, i cielesnej. Bohaterowie jeden po drugim upadają (realnie), przechodzą w stan regresu, infantylnizują się. Ich miejsce zaczynają natomiast zajmować postaci mityczne, a nawet antypostaci. Tytuły podrozdziałów odwołują się do imion bohaterów, których punkt widzenia staje się centralny dla kilku następnych stronic. Czytelnik podąża tymi nieliniowymi śladami, by natrafić także na opisowe podrozdziały zatytułowane: *dusza* lub *prawda*; później na scenę tej udratyzowanej powieści wkraczają także zainspirowani mitologią grecką bohaterowie: Hermes, Afrodyta, czy Apollo. Bohaterowie odchodzą nie tylko od własnych zmysłów, ale także zrywają po części swą więź z powieścią, usuwają się, by puste miejsce pozostało domeną archetypiczno-egzystencjalnych rozważań, które na kolejnym poziomie ujawniają miałość (nawet boskiego) życia i bezradność wobec społecznych reguł.

Kawa i herbata, chipsy i herbatniki stają się lejtmotywami doczesnej pustki. Absurdalny brak kawy i żelazek (zatajany przez media mainstreamowe, a ujawniony przez katolicki tygodnik<sup>7</sup>) przytłacza Bartka, którego rozrywką

<sup>7</sup> I. Karłowicz, *Balladyny i romanse*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2010, s. 160.

jest wyśmiewanie świętości. Przeczytany w drodze artykuł z „Tygodnika Powszechnego” staje się pretekstem do dość przypadkowego pomysłu zwolnienia się z pracy wykładowcy statystyki, który obwieszcza to studentom na zajęciach. Paradoksy spiętrzają się i w życiu ludzi, i bogów, którzy nie rozumieją się wzajemnie, pustym śmiechem próbują zatem zatrzeć pustkę i wymyślić jakiś sposób przetrwania. Trudno powiedzieć, czy moralizatorskie mowy, wkładane w usta ludzi czy kategorii (dusza, prawda) mogą być odczytywane bezpośrednio. Wydają się raczej wskazywać na ironię.

Mojry radzą Appolinowi herbatę i herbatniki jako lekarstwo na ziemskie przeżycie. Panie życia i śmierci przybierają rolę prostych przekupek, zarazem jednak pozostają mitologicznymi mojrami. Olga decyduje się wbrew temu, jak zwykła siebie postrzegać, być z Jankiem<sup>8</sup> na dobre i na złe, aż ten jej nie opuści. Ta bardzo ambiwalentna formuła kobieta przechodzi przemianę, a zarazem nie przechodzi jej wcale. Realizuje wzorzec jednocześnie go przekraczając. Nie wiadomo czy „bardziej realne” jest przekroczenie, czy powtórzenie.

O miłości mówią wszyscy, ale nigdy w pełni poważnie. Bogowie zdają się myśleć, że właśnie śmierć gwarantuje autentyczność życia, stąd pomysł znużonej Ateny, by zstąpić na ziemię. Faktycznie jednak autentyczność miłości opiera się wyobrażeniu. Teoretycznie świadomość jej ulotności i grozy śmierci ma być gwarantem urzeczywistnienia uczucia. Po chwili jednak ta „prawda miłości” zmienia się w karnawałową grę. Wesele i pogrzeb mają równy status, stając się „impresą miasta miast”<sup>9</sup>. Ta karnawałowa polifoniczność jest obecna także na planie konstrukcji powieści. Wiele drobnych podrozdziałów, które opowiadają splatające się wkrótce losy bohaterów i bohaterów, które z kolei coraz szybciej się przeplatają zmieniają, kończą i znów zaczynają, sprawia, że czytelnik odczuwa zawroty głowy. Konstrukcja utworu przypomina karnawałową karuzelę, z której niekiedy wypadają poszczególni bohaterowie. Sam narrator występuje a to w liczbie pojedynczej, a to w mnogiej, niejako spoufalając się z czytelnikiem, który zaczyna brać część odpowiedzialności za losy bohaterów.

Ironia i przewrotność przekraczają, w prozie Karpowicza, granice tropu literackiego, zgodnie z sugestią Paula de Mana, twierdzącego, że ironia nie daje się zaklasyfikować do żadnej kategorii, nie da się jej określić raz na zawsze, ani wskazać na choćby tylko literacką jej granicę<sup>10</sup>. Narracja Karpowicza jest hybrydyczna, otwarta, fragmentaryczna. Czytelnik gra z postaciami i samym autorem w rodzaj gry, do pewnego stopnia zaprojektowanej przez autora. Analizując Schległowską konceptualizację ironii, de Man wskazuje

<sup>8</sup> Janek jest młodszy od Olgi o kilkadziesiąt lat.

<sup>9</sup> Tamże, s. 255.

<sup>10</sup> P. De Man, *Pojęcie ironii*, przeł. A. Sosnowski, „Literatura na Świecie” 1999, nr 10-11, s. 7-39.

na kategorię buffo, którą odnosi do poststrukturalistycznej parabazy, będącej narracyjną granicą, wyjściem z roli narratora czy podmiotu lirycznego. Zarysowanie tej ramy staje się gestem ironicznym, a jednocześnie wskazującym na rzeczywistość. Rzeczywistość ta ma nadal charakter tekstowy (nadal występuje w tekście), ale właściwie ukazuje także jego granice. Karłowicz posługuje się tym mechanizmem często, w *Balladynach i romansach*, ale także w *Cudzie*. Śladami takiego granicznego gestu są zmieniające się obszary przestrzennego i czasowego dystansu wobec opisywanych bohaterów. Tempo tych zmian sprawia, że czytelnik mimowolnie wychodzi ze swojej stereotypowej roli „wierzącego” w fabularną narrację. Narrator sprzymierzający się z czytelnikiem, poprzez określenie się zaimkiem zbiorowym w pierwszej osobie liczby mnogiej wydaje się najbardziej okrutny, godzący ostrzem ironii w bohaterów. Narracja w tej formie traktuje bohaterów najbardziej przedmiotowo, podsumowując ich losy z wysokiej, abstrakcyjnej pozycji, która mogłaby przypominać rolę narratora wszechwiedzącego, faktycznie jednak ta literacka konstrukcja stanowi raczej grę z wszechwiedzą.

Przechodząc ku środkowi Olgi, z dalekich przedmieść psychologii, natkniemy się na zapowiedź katastrofy. Olga przeczuwała, że to skończy się katastrofą. (...) Przechodząc ku środkowi Olgi dostrzeżemy również niezwykle przebudzenie jej ciała (...) Przechodząc do rdzenia Olgi (...) zastaniemy dwa pewniki: szczęście, że zdarzyła się może nieco spóźniona okazja do szczęścia i strach. Straszliwy strach. Pleonazm<sup>11</sup>.

Na początku zacytowanego fragmentu można wskazać na płynne przejście pomiędzy narracją wyrażoną imiesłowem, między narratorem-koalicjantem czytelnika oraz narracją trzeciosobową. Paralelna struktura staje się także formalnym elementem, nawiązującym zarazem do formy bezosobowej instrukcji, litanii, ale także powtarzających się ruchów „zakazanego” (przez tradycję) stosunku seksualnego. Ta formalna ambiwalencja wiąże się też z ambiwalencją fabularną, niepewnego statusu przeżywanego doświadczenia erotycznego czy egzystencjalnego.

Narracja nie przynosi odpowiedzi, wszechwiedza nie ujawnia się w moralitetowym rozjaśnieniu statusu relacji młodzieńca z kobietą w wieku przedemerytalnym. Narracja ta jest jednak zimna, przedmiotowa, skupiona na ciele, które jest niczym bryła czy szkielet zwierzęcia. Narrator-obszernik, opisuje niczym biolog lub przedsoborowy spowiednik, wykwalifikowany w skrupulatnym opisie grzechów. Czy religia jest tu dalekim przedmieściem psychologii? Biorąc pod uwagę częstotliwość wspominków o świętych, instytucjach, obrzędach i kampanijnych ich przetwarzaniu, wydaje się, że tak. Nawet mitologiczne postaci porównują się z Jezusem i Maryją, odwołują się do opowieści biblijnych. Instytucje kreują dyskursy, społeczne czy religijne narracje, utrzy-

<sup>11</sup> I. Karłowicz, *Balladyny i romanse*, dz. cyt., s. 326-327.

mywane mocą tradycji. Bohaterowie nie są prawowiernymi katolikami, ale reguły kościoła są elementem ich zinterioryzowanego dziedzictwa. Pojawiają się zatem mimochodem w powieściowej narracji. Narrator bywa kaznodzieją, który obwieszcza nadejście katastrofy, katastrofy niepewnej, tak jak i niepewne jest szczęście. Ta przedmiotowa narracja kontrastuje z dynamizmem, który zakradł się (niemal dosłownie) w życie powieściowej Olgi.

Niejednoznaczna, zwielokrotniona narracja, która przekracza mimetyzm, daje szansę na indywidualizację bohaterów, a jednocześnie odbiera im czytelniczą wiarę w ich rzeczywiste istnienie. Konstrukcja narracji przełamuje konwencję, która kazała odbiorcy wierzyć w życie postaci. Mimo to takie przełamanie, paralelna metaopowieść, połączona pewnymi literackimi nićmi z fabularną konstrukcją przynosi nowe możliwości ożywienia literatury, na zupełnie innym planie.

Trudno powiedzieć, kto wypowiada ostatnie, zacytowane wyżej słowa – „Strasliwy strach. Pleonazm”. Który z narratorów twierdzi, że to pleonazm i czy powtarza te słowa za bohaterką, czy to jego (ich?<sup>12</sup>) własna inwencja? Fragment ten jednak po raz kolejny pokazuje zderzenie perspektywy fabularnej i emocjonalnej (na planie fabuły). Słowa te są także kolejnym wyrazem ironicznej gry. Mamy do czynienia z ambiwalencją w samej bohaterce. Olga była szczęśliwa, bądź też znajdowała się „w przedsionku szczęścia” (w perspektywie osobistej), z drugiej strony jednak pojawił się strach (odwołujący się do płaszczyzny społecznej, reguł obyczajowych). Strasliwość strachu nie musi być pleonazmem. Paradoksalnie strasliwość można tu odczytać zupełnie inaczej, jako cechę jedynie pozornie związaną ze strachem, faktycznie jednak go przekraczającą, tropem transgresji typowej dla buffo, *drag show* czy *commedii dell'arte*.

Miłość i śmierć stają się przestrzeniami nie w pełni możliwej gry z regułami, jedynie drobne gesty i krótkie chwile dają wiarę w miłość i życie możliwe (jeśli oczywiście czytelnik zdecyduje się nadać im powagę, wykraczającą ponad ironię, a w świetle rozważań de Mana nie jest to możliwe). Być może jednak spiętrzenie ambiwalencji, ironii, groteski i hybrydyczności staje się znakiem granicznej autentyczności, zarówno życia (i miłości), jak i śmierci, która w powieściach Karpowicza przychodzi nagle, absurdalnie i zaskakująco<sup>13</sup>. Być może powieści Ignacego Karpowicza, nomadyczne narracje autora *Cudu*, stają się rozpaczliwą próbą doprowadzenia do formalnego cudu w literaturze, która próbuje odpowiedzieć na wyzwania związane z próbą uchwycenia, nieustannie przemijającej, płynnej i niedookreślonej tożsamości współ-

<sup>12</sup> Liczbę mnogą uzasadniałoby przyjęcie koncepcji wypowiedzenia tych słów przez narratora zbiorowego.

<sup>13</sup> Ten sposób przedstawiania absurdu śmierci łączy Karpowicza z wieloma klasykami, ale także z planem egzystencjalnym.



czesnego człowieka. Narodziny i śmierć nie są w tej konstrukcji momentami granicznymi (w sensie fabularnym), stanowią natomiast pewnego rodzaju granicę, poza którą nie można wybrać formy tradycyjnej, linearnej narracji. Tok opowieści jest przerywany, hybrydyczny, pęknięty, ale zarazem dąży do samoocalenia, do wskazania na więzi i zależności między poszczególnymi pozacentralnymi elementami. W centrum pozostają dwie nieuchwytnie wartości: miłość i śmierć. Egzystencjalizm po dekonstrukcji.

### **Death and mortality in Ignacy Karłowicz's prose**

#### **S u m m a r y**

This article presents mortality as a topic of Ignacy Karłowicz's texts. Karłowicz multiplies the possible ways of understanding mortality (both at the formal and textual level). The analysis of the theme of mortality in Ignacy Karłowicz's works is connected with reflection on topics such as routine or repeatability. The author is also interested in the status of reality. The main aim of the article is to analyze the ways in which Ignacy Karłowicz uses different categories which are ambivalent and connected with both mortality and life.

