

DARIUSZ NOWACKI
UNIWERSYTET ŚLĄSKI W KATOWICACH
ORCID: 0000-0001-8274-8845

MAG ZE SŁUCZANKI. O KUNSZCIE PISARSKIM IGNACEGO KARPOWICZA



Ignacym Karpowiczu – dość powszechnie i raczej zgodnie – widzi się znakomitość naszej prozy. Do pisarza przylgnęły takie określenia, jak wybitny, utalentowany, kompletny, interesujący; często mówi się o nim, że jest jednym z najważniejszych prozaików swojego pokolenia, a może zgoła najważniejszym¹. Warto, jak sądzę, podjąć próbą odsłonięcia treści, jakie kryją się lub mogą się kryć za tymi komplementami. Co właściwie nam się podoba w prozie Karpowicza? Dlaczego sądzimy, że mamy do czynienia z twórcą zjawiskowym lub co najmniej nietuzinkowym? Na czym polegają przewagi tego autora, gdyby jego pisarstwo przyszło zestawić z dokonaniem konkurentów, którzy wespół z nim działają na dzisiejszej scenie literackiej? Wokół tych pytań będę tutaj krążył, odwołując się do dostępnego w tej chwili korpusu książek Karpowicza, czyli do ośmiu pozycji wydawniczych: od debiutanckiego *Niehalo*

¹ Świadomie używam form bezosobowych („widzi się”, „mówi się”). Mógłbym oczywiście podać opinie krytyków znanych z imienia i nazwiska, wesprzeć się stosowną bibliografią, ta zaś jest dość szeroka (zob. hasło poświęcone Ignacemu Karpowiczowi w słowniku *Polscy pisarze i badacze literatury przełomu XX i XXI wieku*, red. A. Szałagan, t. 3, Warszawa 2016). Nie rekonstruując w szczególności recepcji krytycznoliterackiej prozy Karpowicza, wolno chyba powiadomić o jej ogólnej – afirmatywnej, pomyślnej dla pisarza – wymowie; to, że nie szczędzono komplementów (przynajmniej do chwili ogłoszenia *Miłości*, do czego przyjdzie jeszcze nawiązać), jest raczej pewne.

(2006) do *Miłości* (2017), a także do najistotniejszych wątków recepcji krytycznoliterackiej tego dzieła. Przypominając, jak proza Ignacego Karpowicza była komentowana, będę mówił także o własnym czytaniu tej twórczości – nie kryjąc swego entuzjazmu, zwłaszcza w odniesieniu do *Sołki* (2014), w mniejszym zaś stopniu, choć też wyraźnie, w odniesieniu do *Miłości*.

Próby podsumowania znanego w danym momencie dorobku literackiego Karpowicza były podejmowane dość wcześnie. Katarzyna Gutkowska zaryzykowała takie uogólnienie już w roku 2009 (na podstawie czterech znanych podówczas powieści naszego autora)², Wojciech Rusinek kilka lat później³, mając do dyspozycji pięć tytułów powieściowych sygnowanych nazwiskiem Karpowicza. Zaczynam od przywołania dwu tymczasowych i prowizorycznych „protosyntez”, ponieważ w obu znalazły się, co oczywiste, sformułowania wartościujące. Afirmatywny ton, w jakim utrzymane są te wypowiedzi, nie dziwi – raczej nie pisze się szkiców przekrojowych czy artykułów o zakroju nieledwie „monograficznym” na temat twórczości, której się nie ceni. Gutkowska tedy – ujmując rzecz w największym skrócie – widzi w Karpowiczu pisarza odnowiciela, który z jednej strony dowartościował psychologiczne aspekty opowieści o tematyce współczesnej, z drugiej zaś podjął wyrefinowaną grę ze swoimi czytelnikami – z ich oczekiwaniami i przyzwyczajeniami lekturowymi (z grubsza chodzi o potrzebę zaakceptowania tego, co badaczka nazywa Karpowiczowską „złośliwą przyjemnością”). Jej zdaniem, podstawowej wartości wczesnej prozy Karpowicza należy upatrywać w tym, że autor ten – jako jeden z nielicznych, na pewno nielicznych w swoim pokoleniu – zmierza do wypracowania nowego modelu porozumienia z odbiorcą. Z kolei Wojciech Rusinek zaczyna swój przekrojowy szkic od wskazania czterech powodów, dla których twórczość Karpowicza zasługuje, jego zdaniem, na miano wyjątkowej. Sądzę, że warto je wymienić, czyniąc z tego zestawu walorów dobry punkt wyjścia do dalszych rozważań.

Tak więc po pierwsze, katowicki krytyk wydobywa fakt, iż autor *Cudu* (2007) „publikował kolejne dzieła z częstotliwością rzadko spotykaną w obiegu wysokoartystycznym”⁴. Przypomina, że w ciągu zaledwie pięciu lat

2 K. Gutkowska, *Złośliwa przyjemność (narratora). O prozie Ignacego Karpowicza, w: Inna literatura? Dwudziestolecie 1989–2009*, red. Z. Andres, J. Pasternski, Rzeszów 2010.

3 W. Rusinek, *Horror metaphysicus. O twórczości Ignacego Karpowicza*, w: *Skład osobowy. Szkice o prozaikach współczesnych*, red. A. Nęcka, D. Nowacki, J. Pasternska, cz. 1, Katowice 2014.

4 Tamże, s. 129.

(2006–2010) ukazało się aż pięć książek sygnowanych nazwiskiem Karpowicza, w tym dwie w 2007 roku. Po drugie, mając przed sobą pięć tytułów powieściowych, twierdzi, że „proza Karpowicza może sprawiać wrażenie niespójnej, podejmującej synchronicznie zbyt wiele oddalonych od siebie kwestii”⁵. Owa wielokształtna różnorodność – podkreślmy za Rusinkiem – jest jednak żłudna, co właśnie przesądza o drugim wymiarze wyjątkowości. Po trzecie:

(...) jest to pisarstwo zwrócone ku językowi: Karpowicz uprawia wielokierunkowe gry stylistyczne i narracyjne, posługuje się rozpoznawalną ironiczną dykcją, otwartą na wszelkie możliwe pola odniesień, aluzji, cytatów i *quasi*-cytatów (odnoszących się zarówno do popkultury i jej najbardziej aktualnych wytworów, jak i do tradycyjnej topiki kulturowej)⁶.

Wreszcie po czwarte – powiada Rusinek – mimo tak silnie zaznaczającego się w prozie tego autora żywiołu językowego książki te mierzą się z ciałkiem poważnie traktowaną problematyką metafizyczną, zakorzenioną w tradycyjnych pojęciach (takich jak Bóg, cud, rzeczywistość), które są krytycznie reinterpretowane oraz prowokacyjnie nicowane. Ta ostatnia kwestia jest dla przywołanego tu „protomonografisty” szczególnie ważna – interpretuje on pięć wczesnych opowieści Karpowicza właśnie w kontekstach metafizycznych, wyznaczając tym samym jedną z ciekawszych ścieżek dostępu do tej prozy. Godzi się co nieco dopowiedzieć, jakoś skomentować i uzupełnić te cztery wyjściowe przesłanki.

Rzeczywiście, wczesna ofensywa pisarska Karpowicza, a więc to wszystko, co się zdarzyło do roku 2010, musiała robić spore wrażenie; w tymże roku, przypomnijmy, ukazały się obszerne *Balladyny i romanse*, za które Karpowicz został uhonorowany Paszportem „Polityki”, najważniejszą u nas nagrodą dla początkujących twórców (otrzymać ten laur to jak odebrać „zaświadczenie”, że przeszło się z ligi juniorskiej do seniorskiej ekstraklasy). Pięć książek ogłoszonych w ciągu pięciu lat to nie tylko wyraz pracowitości i determinacji ciągle jeszcze młodego autora. Istotniejsze wydaje się to, że Karpowicz bardzo szybko – jeśli wolno tak powiedzieć – przeszedł na zawodowstwo, bez reszty oddał się literaturze, poszerzając i doskonaląc swój warsztat

⁵ Tamże, s. 130.

⁶ Tamże.

pisarski. Jego projekty literackie stają się tedy coraz bardziej ambitne i, co oczywiste, wymagają większego nakładu pracy, a co za tym idzie – utrzymanie dotychczasowego tempa publikacji wydaje się po prostu niemożliwe. Po trzech latach pojawiają się więc efektowne *ości* (2013) – powieść szeroko komentowana, w pewnych kręgach nieledwie kultowa⁷. Po roku od tej premiery dostajemy zjawiskową *Sońkę*, najlepszą, nie tylko moim zdaniem, powieść w dotychczasowym dorobku Karpowicza, utwór, który – jak się wtedy wydaje – przesądził o spektakularnym awansie artystycznym: nasz autor zaczyna być postrzegany jako wybitny pisarz współczesny, literacka znakomitość, i to w kategoriach bezwzględnych, czyli poza układem pokoleniowym czy myśleniem generacyjnym. Sypią się entuzjastyczne recenzje i omówienia⁸, większość obserwatorów sceny literackiej jest podówczas przekonana, że *Sońka*, za sprawą Nagrody Nike, zostanie podniesiona do godności książki roku, no i wtedy wybucha skandal obyczajowy mający za bohaterów Kingę Dunin i naszego pisarza. Pojawiła się destrukcyjna nieufność, będąca najbardziej brzemiennej konsekwencją tamtego zdarzenia; w sposób niezwykle brutalny odślonięto oczywistą skądinąd prawdę, że poza talentem warto mieć układy czy znajomości⁹.

Jak większość obserwatorów i komentatorów życia literackiego najchętniej spuściłbym zasłonę milczenia na tamto poruszenie, sęk w tym, że o gorszącym zdarzeniu z września 2014 roku nie sposób zapomnieć. Owa nieufność

⁷ Mam na uwadze środowisko skupione wokół „Krytyki Politycznej”. Warto przypomnieć, że w latach 2013-2014 pisarz intensywnie je wspierał, stając się m.in. stałym felietonistą sieciowego „Dziennika Opinii” wydawanego przez „KP”. W nieco szerszym ujęciu: *ości* zostały najcieplej przyjęte przez opiniodawców o nastawieniach lewicowo-liberalnych; spodobała się warstwa ideowa tej powieści, wątki krytyczne i treści perswazyjne (postulatywne) w niej zawarte. Zob. bodaj najbardziej charakterystyczny głos w sprawie *ości* przedstawianych jako dzieło „postępowe”: P. Czapliński, *Dobra nowina Karpowicza*, „Gazeta Wyborcza” 11.06.2013 r.

⁸ Co ciekawe, sformułowane nawet przez tych, którzy zazwyczaj – „z urzędu” czy z zasady – kontestują twórczość „postępowców”. Przykładem recenzja Andrzeja Horubały opublikowana w tygodniku „Do Rzeczy” (2014, nr 22), w której *Sońka* została nazwana powieścią „urzekającą i niebezpiecznie uwodzącą” (s. 137), a konkluzję tę poprzedziły komplementy w rodzaju „Karpowicz umie intrygująco opowiadać, ma kapitalne poczucie humoru, sprawnie wplata w powieść dygresje, prowadząc inteligentną grę z czytelnikiem” (s. 133). A. Horubała, *Perwersyjne propozycje*, w: tegoż: *Byliśmy tacy zakochani... Teksty z lat 2014–2015*, Warszawa 2018.

⁹ Nie dostrzegam potrzeby rozwijania opowieści o tym skandalu – jego genezie, przebiegu, dynamice czy innych – poza wspomnianą – konsekwencjach, jakie wywołał. Sprawa jest powszechnie znana i dość dobrze udokumentowana (liczne enuncjacje prasowe, notatki i komentarze zdeponowane w sieci).

powróciła bowiem z całą siłą w dniach premiery *Miłości*. Otóż zasugerowano lub oznajmiono wprost, że po trzech latach od owego skandalu mieliśmy do czynienia z recydywą: w opublikowanym 21 listopada 2017 roku czasopiśmie „Książki. Magazyn do Czytania” zapowiadana na 23 listopada powieść *Miłość* Ignacego Karpowicza okrzyknięta została jedną z 10 książek roku; w brzydkim domyśle: w następstwie tej oto okoliczności, że jeden z redaktorów wspomnianego magazynu jest partnerem życiowym pisarza, a sam Karpowicz nieprzerwanie współpracuje z dodatkiem do „Gazety Wyborczej” (wiadomo: uhonorowali swojego). Rzecz nie byłaby godna uwagi, gdyby nie to, że niemal każda niechętna bądź naznaczona ambiwalencją recenzja *Miłości* zaczynała się od stematyzowania tej sprawy¹⁰; twierdząc, że recepcja krytycznoliteracka ostatniej, jak dotąd, powieści Karpowicza została – by tak rzec – negatywnie sprofilowana właśnie przez przypomniany tu kontekst. Więcej – dostrzegam wyraźny motyw odwetu, kiepsko maskowaną niechęć; po prostu sądzę, że *Miłość* została przyjęta niesprawiedliwie.

Cały czas jestem – zdaję sobie sprawę, że za długo – przy pierwszym punkcie z zestawu Rusinka, zachwyconego wczesną ofensywą pisarską Karpowicza i jej znakomitymi – w sensie artystycznym – rezultatami. W 2013 roku nasz „protomonografista” nie mógł oczywiście wiedzieć, że po niespełna dwu latach zostanie odsłonięty inny wymiar katalogowanej przez niego wyjątkowości; że, mówiąc w największym skrócie, do szeregu „wyjątkowo utalentowany”, „wyjątkowo pracowity”, „wyjątkowo płodny” (pięć książek za pięć lat!) zostanie dopisane rozpoznanie: „wyjątkowo ustosunkowany”.

Co do drugiego punktu to niewiele mam do dodania. W istocie, wielokształtność i wielostylowość prozy Ignacego Karpowicza jest pozorna – Rusinek pokazał, jak *Gesty*, kameralna opowieść o relacji dorosłego, pogrążonego w depresji syna z umierającą matką, łączą się z wcześniejszym *Cudem*, a te, z uwzględnieniem debiutanckiej powieści, z *Nowym kwiatem cesarza*,

¹⁰ Zob. M. Bełza, *Nie ufaj opowiadającemu, ufaj opowieści*, „Mały Format” 2017, nr 12, <http://malyformat.com/2017/12/ufaj-opowiadajacemu-ufaj-opowiesci> [dostęp: 10.10.2019]; K. Felberg-Sendecka, *Prawie powieść o homofobii*, „Kultura Liberalna” 2017, nr 50, <http://kulturaliberalna.pl/2017/12/05/karolina-felberg-sendecka-recenzja-milosc-ignacy-karpowicz> [dostęp: 10.10.2019]; A. Zajac, *Pismo, ciało, afekt. O „Miłości” Ignacego Karpowicza*, „Kontakt” nr 214 [2017], <http://magazynkontakt.pl/pismo-cialo-afekt-o-milosci-ignacego-karpowicza> [dostęp: 10.10.2019]; Ł. Żurek, *Powieść jako nieudana próba bycia serio oraz jako symptom bardzo smutnych rzeczy*, „Mały Format” 2018, nr 1, <http://malyformat.com/2018/01/powieśc-jako-nieudana-proba-bycia-serio-oraz-jako-symptom-smutnych-rzeczy> [dostęp: 10.10.2019].

quasi-reportażem z podróży do Etiopii. Chyba nie trzeba dowodzić, że pozycja artystyczna danego pisarza wynika także z oporu interpretacyjnego, jakie stawia jego dzieło, tym oporem może być mierzona; choć lepszym słowem byłoby tu wyzwanie. Pod tym względem proza Karpowicza nie zawodzi – każdy, kto chce odnieść się do tej całości (na razie ośmioelementowej), musi poszukać wspólnego mianownika, wyrazistej formuły, która poświadczy ideowo-artystyczną jedność czy spójność tego dzieła.

Na temat trzeciego wymiaru wyjątkowości prozy Karpowicza, czyli – jak to ujął Rusinek – pisarstwa zwróconego ku językowi, chcę powiedzieć więcej, a zatem przedstawiam kolejność, idąc do punktu czwartego – sprawy całościowej interpretacji. Rzecz jasna, owa całościowość czy jednolitość interpretacji jest zależna od liczby poddanych analizie dzieł. Ośmioelementowy zbiór to, wbrew pozorom, całkiem spora kolekcja i chyba tylko jednej i zarazem najważniejszej monografistce twórczości Karpowicza, Katarzynie Sawickiej-Mierzyńskiej, udało się z owej całości skorzystać, acz na temat *ości*, z oczywistych powodów nie powiedziała zbyt wiele¹¹. Do interpretacji tej badaczki za chwilę nawiążę, tymczasem chciałbym przypomnieć, że inni komentatorzy dzieła Karpowicza korzystali z tego zasobu wedle własnych potrzeb. Na przykład Hanna Gosk¹², która zajęła się bohaterami trzech powieści naszego autora w kontekście problematyki postzależnościowej czy Marek Kochanowski¹³ – również skoncentrowany na trzech powieściach Karpowicza, analizowanych tak pod kątem poetologicznym (kształt narracji, kreacje bohaterów), jak i kulturologicznym (tu przede wszystkim notacje dotyczące wątków popokulturowych).

Podane tu trzy przykłady całościowych interpretacji wskazują na podatność prozy Karpowicza na rozmaite odczytania, co przecież jednoznacznie poświadcza klasę tego pisarstwa. Bodaj wszystkie możliwe perspektywy interpretacyjne odsłoniła Katarzyna Sawicka-Mierzyńska w przywołanej przed chwilą monografii, także te jedynie zasygnalizowane, lecz dotąd nie-

¹¹ K. Sawicka-Mierzyńska, *Poruszyć miejsce. Obraz Białegostoku w twórczości Sokrata Janowicza i Ignacego Karpowicza*, Białystok 2018. Owe „oczywiste powody” są, rzecz jasna, takie, że fabuła czy – szerzej – problematyka *ości* nie zahacza o sprawy białostockie (podlaskie).

¹² H. Gosk, *Środkowoeuropejczyk w krainie „niehalości”. Studium przypadku bohaterów prozy Ignacego Karpowicza*, w: teje: *Wychodzenie z „cienia imperium”. Wątki postzależnościowe w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Kraków 2015.

¹³ M. Kochanowski, *W poszukiwaniu autentyczności. Powieści Ignacego Karpowicza*, w: *Pogranicze, Kresy, Wschód a idee Europy*, red. A. Janicka, G. Kowalski, Ł. Zabielski, Białystok 2013.

podjęte (jak na przykład perspektywa przedstawiania niektórych utworów Karpowicza jako opowieści postsekularnych¹⁴). Nawiasem mówiąc, tych zaproszeń do odnowienia lektury jest ogrom, choćby możliwość – jak w pewnym momencie notuje białostocka badaczka – czytania prozy Karpowicza jako fantazmatu jego własnej biografii i tożsamości, z różnych powodów i na różne sposoby pseudonimowanej, dokonana przy użyciu narzędzi psychoanalitycznych czy instrumentarium *gender studies*¹⁵. Sama zresztą nie tylko odsoniła podlaską specyfikę interesującej nas prozy, ale przede wszystkim pokazała, jak szeroko i wszechstronnie można ją czytać i komentować. Jeśli do tego dorzucimy uwagi formułowane w rozproszonych recenzjach – np. przedstawiające Karpowicza jako pisarza nieledwie religijnego, ale też, niejako w przeciwstawnym ujęciu, jako niezrównanego postmodernistycznego ironistę, albo jeszcze z innej strony jako autora nad wyraz empatycznego, obdarzonego niezwykłą intuicją psychologiczną, która sprawia, że można w nim widzieć „mistrza relacji międzyludzkich”¹⁶ – tak więc jeśli dorzucimy te uwagi, dojdziemy do oczywistego wniosku, że Karpowicz to twórca naprawdę wyjątkowy; jakże inaczej nazwać artystę, którego dzieło wręcz zachęca do tak zróżnicowanych lektur i pozwala na uruchomienia tak licznych konceptów interpretacyjnych.

Najwyższy czas przejść do tego, co w mojej optyce jawi się jako najważniejsze, czyli do trzeciego wymiaru wyjątkowości (w katalogu Wojciecha Rusinka) – pisarstwa zwróconego ku językowi. Według mnie to kwestia fundamentalna, ale bynajmniej niejednoznaczna. Z jednej strony nieodmiennie zachwyca mnie kunszt pisarski Karpowicza (w odniesieniu do jego dwu ostatnich utworów to bodaj coś więcej niż zachwyt), podziwiam kontury stylistyczne tej prozy, całą tę istic Karpowiczowską innowacyjność czy językową wynalazczość, ale z drugiej strony – jeśli wolno tak powiedzieć – mam kłopot z nadmiarem, a raczej miałem, gdyż myślę tu o powieściach poprzedzających *ości* (wraz z pojawieniem się *Sońki* – dopowiem – ów kłopot po prostu zniknął). Powiemy oczywiście, że autor *Cudu* wypracował własny, niepodrabialny idiom: lingwizujący, ironiczny i autokrytyczny, oparty na daleko posuniętej nieufności wobec języka. W tym akurat aspekcie jego proza nad wyraz

¹⁴ Zob. K. Sawicka-Mierzyńska, *Poruszyć miejsce*, dz. cyt., s. 323-324.

¹⁵ Zob. tamże, s. 184-185.

¹⁶ P. Czapliński, *Ironia i absolut*, „Dwutygodnik” nr 228 [2018], <http://www.dwutygodnik.com/artukul/7591-ironia-i-absolut.html> [dostęp: 15.10.2018].

pomyślnie ewoluuje: od sztubackich żartów słownych w *Niehalo*¹⁷ do świadomości zmanifestowanej w *ościach*, tej mianowicie, że dyskurs realistyczny bynajmniej nie zawiesza pytań o formę i językowe zapośredniczenie. Wielokrotnie przywoływane w komentarzach krytycznych zdanie otwierające utwór z roku 2013 („Autobus wolno stał w korku i niepoprawnym związku frazeologicznym”¹⁸) można by podnieść do rangi manifestu.

Jakkolwiek dziwnie to zabrzmia, Ignacy Karpowicz to jeden z nielicznych pisarzy współczesnych, który wie, że tworzy literaturę i potrafi tę samowiedzę oddać w tekście. Przyszło mu wszak funkcjonować w dobie supremacji stylu przezroczystego, dominacji – jak powiada Jacek Dukaj – „wrażliwości postpiśmiennej”¹⁹. Nie trzeba chyba dowodzić, że powszechna skłonność do traktowania języka literackiego jako neutralnego, „przezroczystego” medium jest wspólnym nastawieniem zarówno piszących, jak i czytających. Odbiorcy prozy beletrystycznej – jasne, że nie wszyscy, ale większość na pewno – konsumują fabuły, koncentrują swoją uwagę na perypetiach bohaterów, wchodzi w światy przedstawione i tak dalej, natomiast stylistyczny kontur opowieści czy – szerzej – forma podawcza raczej ich nie zajmuje. Więcej i groźniej: wszelkie możliwe zabiegi językowe wykraczające poza „styl zerowy” odbierane są jako swoiste usterki warsztatu – zakłócenia, udziwnienia, „wirusy”, „paprochy”, „szumy” (określenia można by mnożyć). Prosta składnia oparta na zdaniu pojedynczym, uboga leksyka i płaska, gazetowa frazeologia, i to nie w literaturze popularnej, lecz w prozie uchodzącej obecnie za wysokoartystyczną, nikogo – prawie nikogo – dziś nie gorszą, nie wpędzają w lekturę konfuzję, a przecież powinny. Chcę być dobrze zrozumiany – nie twierdzę, że jakość wystawienia Karpowicza ujawnia się dopiero wtedy, kiedy zostanie zestawiona z innymi – niejako równoległymi – praktykami pisarskimi, wśród

¹⁷ W wielu miejscach nie tylko sztubackich, ale i niekoniecznie świeżych niczym żart o – nomen omen – nieświeżej bieliźnie: „Agnieszka kładzie się na plecach, oczy ma zamknięte, nogi złączone, nawet nie zdejmie majtek z napisem MONDAY, choć jest piątek, co nie jest zachęcające samo w sobie. Pocięszam się, że nie zna angielskiego” – I. Karpowicz, *Niehalo*, Wołowiec 2006, s. 53.

¹⁸ I. Karpowicz, *ości*, Kraków 2013, s. 7.

¹⁹ J. Dukaj, *Po piśmie*, Kraków 2019, s. 255. Warto przytoczyć kilka zdań z rozważań Dukaja na temat dominującego dziś stylu: „Kiedy zaczynałem swoją przygodę z literaturą, język pisarza rozpoznawało się po rozbudowanym słownictwie, elastyczności i złożoności składni, po zindywidualizowanej frazie i wysokiej świadomości językowej. Dzisiaj język profesjonalisty pisma można poznać po prostocie konstrukcji zdań, umiejętności wystawiania się za pomocą tylko tych zwrotów, które »zrozumieją wszyscy«, tudzież po wyzbyciu się lokalizmów, wszelkich stylizacji i nawyków narracji utrudniających przekład, zwłaszcza przekład na angielski” [Tamże].

których zresztą nie brakuje praktyk stylistycznie okazałych, by w tym miejscu wskazać na prozę takich twórców, jak Maciej Płaza czy Dorota Masłowska. Chcę raczej uwypuklić ten oto walor, że autor *Gestów* podejmuje wyzwanie idące od strony języka. W początkach kariery pisarskiej czynił to z niejaką przesadą, może nazbyt ostentacyjnie, na szczęście – jak już zasygnalizowałem – otrząsnął się z owego nadmiaru. O ile wcześniej – rzecz jasna, najwyraźniej w książce debiutanckiej – nie mógł sobie odmówić zaczeplania słów nieledwie w każdym akapicie (niezliczone paranomazje, kalambury, gry semantyczne), o tyle później – począwszy od *Balladyn i romansów* – posiłkował się środkami bardziej zaawansowanymi, takimi jak aluzja, parafraza, trawestacja, różnego rodzaju paralelizmy strukturalno-gatunkowe. Coś, co moglibyśmy nazwać metapoziomem jego opowieści także się komplikuje i staje się niesłychanie wyrafinowane. Mnogie wtrącenia i interteksty, wewnątrztekstowe komentarze i suplementy – w *Nowym kwiecie cesarza i pszczołach* podane w takiej obfitości i zagęszczeniu, że doprawdy łatwo się pogubić – od pewnego momentu nie są już pisarzowi potrzebne. Mówiąc w największym uproszczeniu, gry językowe i zabawy formalne ustąpiły miejsca refleksji metaliterackiej z najwyższej półki. Zaiste Ignacy Karłowicz to jeden z nielicznych polskich pisarzy współczesnych, który całkiem serio zastanawia się nad zasadniczymi problemami epistemologii powieściowej, pyta o złudzenie bezpośredniości literackiego przedstawienia, o możliwości i ograniczenia transferu wzruszeń, o etyczny wymiar tego typu operacji.

Łatwo zgadnąć, że nawiązuję w tym miejscu do, jak ją kiedyś nazwałem, wielkiej małej powieści²⁰, do *Sońki*, utworu – w moim przekonaniu – o skomplikowanych regułach układania melodramatu w naszych czasach. Chodzi mi o najważniejszy – w mojej lekturze – problem przedyskutowany w tej zachwycającej powieści: co sprawia, że wzruszenie, jakiemu ulegamy poznając historię tytułowej bohaterki, nie jest zagrożone? Co uchyla deziluzję i prowadzi nas na powrót ku iluzji? Czy też, mówiąc i patetycznie, i kiczowato zarazem: jak to się dzieje, że to, iż znamy metody wyciskania łez wcale tych łez nie osusza? Żeby w ogóle zbliżyć się do dylematów tego rodzaju – powtórzę, według mnie najciekawszych w *Słońcu* – trzeba nie lada kunsztu, takiego poziomu świadomości pisarskiej, który dostępny jest tylko najwybitniejszym twórcom.

20 D. Nowacki, *Karłowicz: dawno, dawno temu*, „Gazeta Wyborcza” 07.09.2015 r.

I już na samo zakończenie chciałbym wrócić do niesprawiedliwej – jak się upieram – recepcji *Miłości*. Wbrew pozorom sprawa ta również wiąże się z wyrafinowaniem artystycznym, kunsztem pisarskim Karpowicza czy też nad-okazałością (świadomie dodaję przedrostek „nad-”) jego późniejszej, datowanej od *Sońki*, prozy. Otóż skomplikowana struktura tego utworu, jego gatunkowa różnorodność, zamierzona heteronomiczność i nieco prowokacyjna niepowieściowość zdezorientowały niektórych opioniodawców²¹; najczęściej formułowana uwaga krytyczna brzmiała: to rzecz nierówna, popękana, jeśli w ogóle wymuszająca uznanie i podziw, to tylko we fragmentach, do czytania i ewentualnie podziwiania tylko punktowo. Oczywiście możliwości są dwie: albo *Miłość* okazała się zbyt wymagającą wypowiedzią literacką, albo nasz pisarz, mówiąc kolokwialnie, przedobrzył. A może obydwa wnioski są prawdziwe, jeden drugiego nie wyklucza? Zwrócę uwagę na raptem dwa parametry, którymi ongiś mierzono kunszt pisarski, jakości/walory odnoszone zresztą do prozy dojrzałego modernizmu, ale później także brane pod uwagę. Pierwszy z nich to sztuka aluzji literackiej – kiedyś umiejętność uznawana za pierwszorzędą, postrzegana jako nieledwie „arystokratyczna”; dziś to, jak Karpowicz dialoguje z Iwaszkiewiczem (jego dziełem, nie biografią!), Proustem, Szekspirem, Czechowem czy librettem do opery Wagnera jest przedstawiane w recenzjach jako znak pretensjonalności bądź zbędna ornamentyka. Drugi walor czy parametr to sztuka stylizacji – i tu oceny są podobne: technika do niedawna „arystokratyczna”, stosowana tylko przez największych literackich majstrów nie jest dziś szczególnie ceniona; zazwyczaj postrzega się ją jako swego rodzaju pisarskie zdobnictwo, zbędną w gruncie rzeczy ornamentykę.

Tak się składa, że do obu tych kunsztów jestem nieodmiennie przywiązany jako czytelnik i komentator spraw literackich. Mam je za dobra rzadkie, a więc także zagrożone. Ich obecność w dojrzałej prozie Ignacego Karpowicza najpewniej przesądziła o tym, że niniejsza wypowiedź ostatecznie przybrała formę laudacji.

²¹ Zob. teksty poświęcone *Miłości* odnotowane w przyp. 8.

MAG ZE SŁUCZANKI. O KUNSZCIE PISARSKIM IGNACEGO KARPOWICZA

Przez krytyków literackich i badaczy nowej literatury pisarstwo Ignacego Karpowicza przyjmowane jest z uznaniem, a niekiedy z entuzjazmem. Autor artykułu usiłuje odsłonić i skatalogować przesłanki, jakie leżą u podstaw dość rozpowszechnionego i raczej zgodnego przekonania, że Karpowicz to znakomitość współczesnej polskiej prozy. Pyta o okoliczności i warunki powodzenia pisarza, o najczęściej formułowane rozpoznania krytyków i badaczy, uwzględniając zarówno najwcześniejsze próby podsumowania znanego w danym momencie dorobku literackiego Karpowicza, jak i późniejsze, mniej lub bardziej prowizoryczne, syntezy. Odnosi się także do kryzysu uznania, który pojawił się wraz z ogłoszeniem przez Karpowicza powieści *Miłość* (2017); wyjawia powody niezadowolenia opiniodawców wypowiadających się negatywnie na temat tej powieści oraz polemizuje z tymi stanowiskami, uznając je za niesprawiedliwe i nietrafne.

MAGICIAN FROM SŁUCZANKA. ON IGNACY KARPOWICZ'S WRITING SKILLS

Ignacy Karpowicz's writings are received with appreciation, and sometimes with enthusiasm by literary critics and researchers of new literature. The author of the article tries to reveal and catalog the premises underlying the fairly widespread and rather unanimous belief that Karpowicz is the eminence of contemporary Polish prose. He asks about the circumstances and conditions of the writer's success, about the most frequently formulated diagnoses of critics and researchers, taking into account both the earliest attempts to summarize Karpowicz's literary output known at the moment, and later, more or less provisional, syntheses. It also refers to the recognition crisis that appeared with Karpowicz's novel *Miłość* (2017); reveals the reasons for the dissatisfaction of opinion-makers who speak negatively about this novel and argues with these positions, considering them unfair and inappropriate.