



You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Wirpsza wielokrotnie

Author: Dariusz Pawelec

Citation style: Pawelec Dariusz. (2013). Wirpsza wielokrotnie. Mikołów :
Instytut Mikołowski

© Korzystanie z tego materiału jest możliwe zgodnie z właściwymi przepisami o dozwolonym użytku lub o innych wyjątkach przewidzianych w przepisach prawa, a korzystanie w szerszym zakresie wymaga uzyskania zgody uprawnionego.



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Wirpsza wielokrotnie



Dariusz
Pawelec

Wirpsza wielokrotnie

SPIS TREŚCI:

Od Autora	7
-----------------	---

I *Wirpsza wielokrotnie*

<i>Recepcyjne koncepty i mity</i>	11
<i>Faza socrealistyczna</i>	29
<i>Faza moralistyczna</i>	40
<i>Faza eksperymentu</i>	49
<i>Faza lingwistyczna</i>	62
<i>Faza nieobecności</i>	70
<i>Faza remanentów</i>	84
<i>Faza przywracania obecności</i>	94
<i>Faza (post)lektury</i>	108

II

<i>Traktat polemiczny</i>	119
<i>Komentarze do fotografii The Family of Man</i>	137
<i>Traktat skłamany</i>	150
<i>Faeton</i>	165
<i>Nowy podręcznik wydajnego zażywania narkotyków</i>	186
<i>Sens Fortynbrasa</i>	192
<i>Samobójcom</i>	213
<i>Melancholia I</i>	222
<i>Liturgia</i>	233

III

<i>Polaku, kim jesteś?</i>	249
Bibliografia	258
Nota bibliograficzna	264
Indeks osób	265
Summary	271

OD AUTORA

Podziękowania zechcą przyjąć ode mnie Ci wszyscy, którzy często o tym nawet nie wiedząc, pomagali tej książce w najrozmaitszy sposób na różnych etapach jej powstawania: Edward Balcerzan, Joanna Dembińska-Pawelec, Aneta Drabek, Joanna Grądziel-Wójcik, Anna Kałuża, Marian Kisiel, Maciej Melecki, Maria Okoń, Danuta Opacka-Walasek, Krzysztof Siwczyk, Katarzyna Wszyńska, jak również Ci wszyscy, którzy pomagali tej książce w inny sposób, o czym nawet nie wiedziałem.

I

WIRPSZA WIELOKROTNIĘ

Recepcyjne koncepty i mity

W. T. W. PISARZ-IDOL

Tak w projekcie alternatywnej „całkowicie zmienionej i uatrakcyjnionej historii literatury ojczystej”¹ Stanisława Barańczaka miałyby się nazywać Witold Wirpsza, zgodnie z anagramem onomastycznym utworzonym z liter jego imienia i nazwiska. Kiedy wybitny poeta i krytyk publikował w Londynie swoją „prywatną teorię gatunków”, w której znalazł się i ten żart-onanagram, w Polsce ukazywała się właśnie pierwsza, w normalnym obiegu, po 27 latach książka Wirpsy, którego krytyka witała, także żartem, jako „nowego poetę” a nawet „poetę trzydziestoletniego”. Anagramowy „pisarz-idol” był w ramach alternatywnej historii literatury co najwyżej zapomnianym założycielem „szkoły bez uczniów”, choć do terminowania u niego chętnie przyznawał się sam autor i tego pojęcia i onanagramu – Stanisław Barańczak. Niemniej jednak, w owym czasie, z perspektywy autorów przewodnika-podręcznika *Literatura polska 1976-1998* tacy autorzy jak Witold Wirpsza „do dzisiaj – jak czytaliśmy w roku 1999 – majaczą w jakiejś mgle połowicznego zapomnienia”². Trudno było wówczas nawet przypuszczać, że historycznoliteracki żart Barańczaka wkrótce zacznie na serio opisywać nową rolę autora *Gry znaczeń* w polskim życiu literackim już XXI wieku. Zanim do tego jednak dość nieoczekiwanie doszło, na pisarskich losach Wirpsy i przypadkach jego dzieła zaważyły, w niekorzystnym zbiegu okoliczności, wszystkie bez mała kluczowe uwarunkowania polskiej kultury po roku 1968, w tym: cenzura, emigracja, etos „podziemnego” oporu przeciwko władzy.

Wirpsza, zajmujący jeszcze w latach sześćdziesiątych „miejsce centralne” w „ogólnym dorobku poetyckim”³, sytuowany w kręgu nazwisk repre-

¹ S. Barańczak: *Pegaz zdębiał. Poezja nonsensu a życie codzienne: wprowadzenie w prywatną teorię gatunków*. Londyn 1995, s. 48.

² P. Czaplinski, P. Śliwinski: *Literatura polska 1976-1998. Przewodnik po prozie i poezji*. Kraków 1999, s. 97.

³ R. Matuśewski: *Liryka. Poemat*. W: *Rocznik Literacki 1962*. Warszawa 1964, s. 31.

zentatywnych swojego pokolenia (m.in. razem z Różewiczem, Kamińską, Szymborską, Karpowiczem, Woroszylskim), zniknął właściwie z dnia na dzień z portretu zbiorowego. Kiedy ów retusz zaczął z wolna ustępować, w niejasnym zarysie obrazu artysty doszukiwano się wielu cech niekoniecznie odpowiadających pierwowzorowi, już to odtwarzając niektóre z tych cech z zawodnej zbiorowej pamięci, już to przydając niecierpliwie niepełnemu wciąż wizerunkowi cech zupełnie nowych. Przywoływany przeze mnie wcześniej Stanisław Barańczak, konstruując założenia do monografii Zbigniewa Herberta, dowodził, że jego dzieło „przypomina płótno, na którym pierwotnie namalowany obraz jest już niemal niewidoczny spod warstw werniksu nakładanych przez kolejnych konserwatorów”⁴. Dlatego też, w celu zrozumienia swoistości samej poezji autora *Pana Cogito*, jej autentycznych sensów i przyczyn sukcesu, proponował, aby zacząć „od usunięcia krytycznoliterackiego werniksu, który malowidłu przydaje wprawdzie połysku, za to zaciera ostrość konturów, wyrazistość barw i głębię perspektyw”⁵. Otóż w przypadku Wirpszy trzeba, w moim przekonaniu, zacząć dokładnie na odwrót. „Ostrość konturów” jego przywróconego do świadomości czytelników dzieła objawiła się bowiem nagle, prowokując tyleż „głębię perspektyw”, co i perspektywy złudne. Wypada więc zatrzeć nieco te kontury, przywracając na właściwe miejsce usunięty kiedyś krytycznoliteracki werniks razem z połyskiem, o którego istnieniu mało kto dzisiaj zdaje się pamiętać.

Średniowiecze

Szczerniało niebo zachodnie –
 Na stoku sylwety wzgórza
 Przy blasku gasnących pochodni
 orszak się ciemny wynurza.

Wśród strasznych bezgłośnych krzyków
 Przy krwistym świetle księżycza
 Urasta krzyż Średniowiecza
 Sturęki cień: szubienica.

[„Kuźnia Młodych” 1935, nr 16]

⁴ S. B a r a ń c z a k: *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*. Londyn 1984, s. 5.

⁵ Tamże, s. 5.

Pisarz, znany ze swojej pasji do dekonstruowania i demaskowania mitów literackich i zbiorowych, dotyczących np. naszej narodowej tożsamości, sam padł ofiarą mityzacji. Utwierdza w tym zwłaszcza lektura wielu opracowań na jego temat w okresie przywracania obecności dziełom już po śmierci ich autora. Ale załączki tego mitotwórstwa wpisane są niemal od zarania w komentarze krytyczne poświęcone Wirpszy, w gruncie rzeczy poczynając od samego debiutu siedemnastolatka wierszem *Średniowiecze* (1935), którym tak naraził się jezuitom, co przypominali czytelnikom krytycy w okresie socrealizmu. Recepcja jego dokonań podlegała przemianom, wpraw w rytm zmienności samego dzieła oraz pisarskich i życiowych wyborów autora, później już bez tej bezpośredniej zależności, w reakcji na inne czynniki sterujące świadomością publiczności literackiej. Wirpsza był niewątpliwie poetą podatnym na przemianę – zaznaczanie jej „proteuszowego” charakteru stanie się wręcz jednym z ulubionych skrótów myślowych niektórych krytyków⁶. Pierwsze próby uchwycenia tej pisarskiej zmienności czynione były na gorąco i niemal tuż po debiucie książkowym, który miał być „pożegnaniem z estetyzmem”. Następna, po „okresie estetycznym”, książka poetycka miała z kolei rozpoczynać „okres pełnej dojrzałości ideowej”. Zamknięcie rozrachunków z socrealizmem oznaczało natomiast, jak notowali ówcześni krytycy, „powrót do estetyzmu”. Już wtedy zatem ujawniła się w rozumieniu periodyzacyjnych przemian dorobku Wirpszy figura koła, dobrze widoczna w jednej z pierwszych prób ujęcia całości dokonań z większego dystansu w roku 1971, autorstwa Jana Pieszczachowicza, który rozwój tego pisarstwa widział w przejściu od poezji kultury, intelektualnej, „powikłanej i wizyjnej”, „przez doświadczenia uproszczonej `agitki` na powrót do intelektu i filozoficzności, na wyższym niż poprzednio piętrze wtajemniczenia”⁷. Dwadzieścia lat później Zbigniew Chojnowski zasadnicze okresy twórczości Wirpszy do końca lat sześćdziesiątych dzielił na: debiut i okres estetyczny, okres publicystyczny, okres „uwyraźnionego nurtu moralnego”, okres „drugiego debiutu, który cechuje m.in. psychologizm i biologizm”, „okres pogłębionej postawy humanistycznej”⁸. Niezwykle tylko zmodyfikowała i uzupełniła ten podział Joanna Grądział-Wójcik,

⁶ Ze względu na rozległość materiału dowodowego odsyłam szczegółowo w tej sekwencji mojego opracowania niemal wyłącznie do dokumentów, które nie staną się w dalszej części książki przedmiotem omówienia i źródłem cytowań.

⁷ J. P i e s z c z a c h o w i c z: *Poezja skrajności*. „Odra” 1971, nr 5, s. 27.

⁸ Z. C h o j n o w s k i: *Wizja człowieka, wizja kultury. O poezji Witolda Wirpszy w latach 60-tych*. „Integracje” nr XXVIII, 1992, s. 17-20.

pisząca, że tom *Liturgia* wyznacza „odrębny (i ostatni) rozdział poezji autora *Drugiego oporu*: po publicystycznym okresie deklaracji (i realizacji) socjalistycznych, zainteresowania nauką i potencją słowa poetyckiego, etapie `pogłębionej postawy humanistycznej` i zaangażowania w kwestię wolności i zniewolenia, przyszedł czas na wyciszoną, bardziej osobistą twórczość”⁹. Można pokusić się jeszcze o bardziej metaforyczną periodyzację, rozwijając koncept Grzegorza Jankowicza, puentującego rozważania na temat *Komentarzy do fotografii* stwierdzeniem, że Wirpsza odpowiedział na „świętobliwą dydaktykę” wystawy Steichena „preparując własne piekło”, a „dopiero po załatwieniu tej sprawy mógł z czystym sumieniem ruszyć w stronę poetyckiego czyścica”¹⁰. W tej perspektywie czytana *Liturgia* musiałaby już zatem oznaczać spojrzenie w kierunku nieba.

Zastanawiając się nad typologią recepcji dokonań Witolda Wirpszy, autorka pierwszej poświęconej poecie monografii książkowej wyróżniła cztery obecne w niej tendencje: kronikarską, krytyczno-badawczą, polemiczną oraz autokrytyczną. Do kronikarskiej zaliczyła informacje o nowych tomikach i recenzje „pozbawione ambicji diagnozowania czy wyjaśniania tajemników omawianej twórczości”¹¹. W recepcji krytyczno-badawczej, znaczonej tekstami Błońskiego, Lipskiego, Balcerzana, Barańczaka, pojawiał się „trud rekonstrukcji poetyki oraz interpretacji”¹². W ramach tendencji trzeciej, polemicznej, oprócz napaści o genezie politycznej, związanej z pozostaniem Wirpszy na emigracji i publikacją *Polaku, kim jesteś?*, znajduje się z kolei „spora grupa rzetelnych recenzji polemicznych”, choć, jak zaznacza monografistka, „czasem wręcz wrogo nastawionych”¹³ do twórczości autora *Don Juana*. Głównym tematem książki na temat poezji Wirpszy Joanna Grądziel-Wójcik uczyniła czwartą wskazaną przez siebie tendencję, w obrębie której zobaczyć możemy „fenomen sztuki autoanalizującej się i autokomentującej”¹⁴.

⁹ J. Grądziel – Wójcik: *Przestrzeń porównań. Szkice o polskiej poezji współczesnej*. Poznań 2010, s. 47.

¹⁰ G. Jankowicz: *Wirpsza i poetyka spojrzenia*. W: W. Wirpsza: *Komentarze do fotografii The Family of Man*. Mikołów 2010, s. 58.

¹¹ J. Grądziel – Wójcik: *Poezja jako teoria poezji. Na przykładzie twórczości Witolda Wirpszy*. Poznań 2001, s. 10.

¹² Tamże, s. 10.

¹³ Tamże, s. 10.

¹⁴ Tamże, s. 16.

Zostawiając na boku ten ostatni, dokładnie opisany w poznańskiej monografii aspekt, spojrzeć można na recepcję dzieł Wirpszy z dzisiejszej perspektywy jeszcze inaczej. Wyraźny podział przebiega, jak się wydaje, po prostu pomiędzy zapisami krytycznoliterackimi na ich temat, dominującymi zwłaszcza w okresie publikacji pierwszych książek, a opisem historycznoliterackim, nieporównanie węższym, dochodzącym do głosu w latach dziewięćdziesiątych. W tym zakresie znajdziemy biograficzne hasła słownikowe, usytuowanie nazwiska poety w podręcznikach literatury najnowszej oraz w syntezach dotyczących okresu socrealizmu i nurtu lingwistycznego w poezji, zamieszczanie wierszy w antologiach, odwoływanie się do jego tekstów dla zilustrowania problematyki teoretycznoliterackiej. Na marginesie tych sposobów czytania Wirpszy rozgrywa się, warta odrębnego zbadania, recepcja artystyczna jego utworów, potraktowanych jako ośrodkowe źródło tradycji podejmowanej przez kolejnych twórców. Jej najdobitniejszym i najbardziej efektywnym przejawem jest zapewne poezja Stanisława Barańczaka i nowofalowy lingwizm. Znane są także pojedyncze świadectwa takich inspiracji z wcześniejszego okresu. Bogusław Kierc np. wspomina fascynację lekturą *Don Juana*, który był „włamaniem do ówczesnego paradygmatu poetyckiego”¹⁵, przynoszącym rezultaty i w jego własnych wierszowych pierwocinach, jak choćby żartobliwie wspomniany wtęret o „Klombach Kulistych Wirpszy”. Ten sam poeta i krytyk odkrył w roku 2004 podobną do Wirpszowej „żwawość” w wierszu Andrzeja Sosnowskiego¹⁶. Nazwisko tego z kolei twórcy otwierało będzie odtąd niemal każdą listę frekwencyjną, demonstrującą żywotność poetyckiego przedsięwzięcia autora *Gry znaczeń*. Towarzyszyć mu będą najczęściej, w podobnej roli przywoływani: Tadeusz Pióro, Darek Foks, Miłosz Biedrzycki, Tomasz Majeran, Adam Wiedemann, Maciej Melecki. Dla Aliny Świeciak Wirpsza, wraz z innymi „nie dość obecnymi” lingwistami (Karpowiczem Miłobędzką), trafił w zapotrzebowanie poetów reprezentujących postawy postawangardowe (w tym ruchu neolingwistycznego) na „inne tradycje”. „Reaktywacji” tych poetyk upatruje badaczka m.in. w poszukiwaniu „zaczepienia gdzie indziej niż w oczywistym białoszewsko-nowofalowym kanonie”¹⁷.

¹⁵ B. K i e r c: *Coś między szczelinami*. „Kwartalnik Artystyczny. Kujawy i Pomorze” 2005, nr 4, s. 170.

¹⁶ Szkalowanie murzyńskich wiosłarzy. www.biuroliterackie.pl (2004-05-07).

¹⁷ A. Ś w i e ś c i a k: *Lekcje nieobecności. Szkice o najnowszej poezji polskiej (2001-2010)*. Mikołów 2010, s. 17-18.

Ponownie zatem potwierdzają się słowa Wiktora Woroszyńskiego z roku 1986, że Wirsza był „p o e t ą d l a p o e t ó w”, że „stał się kimś promieniującym, choć nie w sposób widoczny dla wszystkich, na całą literaturę współczesną”. Znow możemy zobaczyć i poczuć „jak bardzo zabawy tego poety weszły w krew i ciało poezji polskiej, jak zostały przejęte, przetrawione, przeinaczone, jak zmieniły funkcję”¹⁸. W ostatnim czasie Piotr Śliwiński wskazał także na rolę Wirpsy jako Mistrza „być może” dla twórców z kręgu warszawskiej poezji lingwistycznej (Maria Cyranowicz, Joanna Mueller, Michał Kasprzak, Paweł Koziół, Jarosław Lipszyc, Marcin Cecko)¹⁹. Odrębnym zjawiskiem są aluzje literackie i parafrazy konkretnych wierszy autora *Komentarzy do fotografii*, jak np. imponująco pomyślany poemat intertekstualny pt. *Spis Fortynbrasa* Jerzego Suchanka²⁰ albo pastiszowe przybliżenia poetyki „pisarza-idola” w wykonaniu Edwarda Balcerzana w utworze *Witold Wirsza: Ghauła*²¹:

W gwarze koszutsko-tybetańskiej
brak do dziś dnia
słowa posiłkowego GHAUŁA.

Tak,
po odprężeniu mrówkojada z ipekakuany
(ipekakuana – krzew z rodziny marzanowatych
tworzący środek wykrztuśny)
można sobie powiedzieć: włosię,
i można powiedzieć: Gustaw,
nie można powiedzieć: ghauła.

Ona też sugeruje wykrztuśność;
doskonałość dwuskrzydłowej wykrztuśności wykszt
krzt krztyna ni krzty rzty ty tfy – nie da rady
(rada w późnej orientalistyce nie jest wyrażeniem
pejoratywnym); Ghaułę
można urodzić zjeść strwonić obstalować
nie można jej jednak
wykrztusić.

¹⁸ W. W o r o s z y ł s k i: *Imiennik*. „Kultura” 1986, nr 1-2, s. 86.

¹⁹ P. Ś l i w i ń s k i: *Horror poeticus*. Wrocław 2012, s. 110.

²⁰ J. S u c h a n e k: *Ku*, Sopot 2009, s. 35.

²¹ E. B a l c e r z a n: *Wiersze niewszystkie*. Mikołów 2009, s. 181.

Przemiany recepcji dokonanych Witolda Wirpszy nie odpowiadają ściśle kolejnym okresom wyodrębnionym w jego twórczości, choć rzecz jasna są z nimi powiązane. Działają w niej jednak siły bezwładu, które sprawiają, że pewne zjawiska komentowane są z opóźnieniem w stosunku do zasadniczej fali podobnych komentarzy, ale zdarza się przecież i tak, że niektóre odczytania antycypują przyszłe kierunki lektury. Rządzą tym układem prawidłowości znane nam np. z następstwa okresów literackich, w obrębie których prądy wstępujące i zstępujące pozostają często równocześnie w polu widzenia wraz z głównym nurtem. W najbardziej uproszczonym oglądzie przemian recepcji dzieł Wirpszy moglibyśmy dojrzeć trzy zasadnicze okresy: od debiutu do roku 1971 (okres naturalnej obecności w bieżącym dyskursie krytycznym), pomiędzy rokiem 1971 a 1989 (okres zerwania ciągłości komentarzy i „unieobecnienie” poety w świadomości literackiej), wreszcie po roku 1989 (okres przywracania obecności i punktowej recepcji poszczególnych dzieł poza diachronią procesu historycznoliterackiego). Im bliżej jednak chcemy być rozumienia dokonanych Wirpszy i tego, co wpływa na ich odbiór, tym gęściej powinniśmy ustawiać czujniki wyłapujące przemienność tendencji w sposobach ich czytania. Stąd moja propozycja, by uwzględnić w odtworzeniu dziejów interesującej nas recepcji osiem kolejnych faz: socrealistyczną, moralistyczną, fazę eksperymentu, lingwistyczną, fazę nieobecności, remanentów, przywracania obecności i (post)lektury.

Już samo zdanie sobie sprawy z możliwości, a poniekąd konieczności, takiego wyróżnienia w czasie różnorodnych form reagowania na utwory autora *Małego gatunku* pozwala, jak sądzę, krytycznie odnieść się do jednego z mitów zrodzonych na marginesach niektórych lektur. **Mit ubogiej recepcji** jest mitem stosunkowo młodym. Pojawił się po śmierci poety i rozwija się w dobrej wierze w najlepsze po dziś dzień. Ożywiają go często znakomici znawcy twórczości Wirpszy, niejako z rozpędu robiąc ukłon w stronę zbiorowej świadomości, czasami na przekór własnym ustaleniom i przytaczanym źródłom, jak np. wielokrotnie cytowana autorka monografii, notująca na jej pierwszych kartach, że „Wirpsza nie należy do autorów rozpieszczanych przez krytyków”, dodająca też, że „tekstów badawczych podejmujących wysiłek pracy koncepcyjnej, która wyjaśniałaby zawiłości dzieł poety jest w gruncie rzeczy niewiele”²². Nawet Stanisław Barańczak, znany przecież

²² J. Grądziel-Wójcik: *Poezja jako teoria poezji...*, s. 7 i 10.

z tego, że jako jeden z pierwszych rozbijał „uporczywie grasujące mity na temat twórczości Wirpsy” (np. dotyczące ludyzmu oraz roli ironii), stwierdził, że wokół niej brak było „wytworzonej przez krytykę interpretacyjnej otoczki”, przyznawał też, że nie natrafił nigdy na obszerniejszy komentarz krytyczny, który dałby mu do ręki „klucz do Wirpsy”²³. O „ubogiej recepcji poezji Witolda Wirpsy” i „nielicznych świadectwach odbioru Wirpszowego świata”²⁴ napisał parę lat później Zbigniew Chojnowski. W innym miejscu ten wnikliwy interpretator opisywanych w niniejszej pracy dokonań wierszowych stwierdził zdecydowanie przesadnie, że odbiór poezji Wirpsy „urywa się w połowie lat sześćdziesiątych”²⁵, albo, odnosząc się do sytuacji nowszej, że „poezji autora *Drugiego oporu* poświęcono nieliczne szkice i wspomnienia”²⁶. Jacek Gutorow dawał do zrozumienia, że dzieło Wirpsy „było wyrazem tego, co choć przez krytyków pomijane milczeniem, wywiera jednak utajony, bo podświadomy, wpływ”²⁷. Podkreślałam, że to głosy niewątpliwych znawców, i rzecz jasna można by z nimi toczyć spór o to, jaki powinien być satysfakcjonujący pułap dokumentów recepcji, tak w wymiarze jakościowym, jak i statystycznym. Zresztą różnice zdań widać gołym okiem już w samych wypowiedziach cytowanych autorów. I tak np. wedle opinii Zbigniewa Chojnowskiego: „sporo recenzji napisano na temat wydanego w roku 1995 traktatu poetyckiego pt. *Nowy podręcznik wydajnego zażywania narkotyków*”²⁸. Jacek Gutorow stwierdza natomiast, że „tom nie wywołał większego krytycznego rezonansu”²⁹. Gorzej się dzieje jednak, kiedy „uboga recepcja”, działając na prawach mitu, zwalnia część podejmujących się trudu komentowania dorobku Wirpsy z obowiązku odrobienia elementarnej lekcji bogatego tak naprawdę stanu badań.

²³ S. B a r a ń c z a k: *Na 60-lecie Witolda Wirpsy*. „Kultura” 1979, nr 1, s. 104.

²⁴ Z. C h o j n o w s k i: *Witold Wirsza – ktoś więcej niż „lingwista”*. „Pogranicza” 2005, nr 4, s. 27.

²⁵ Z. C h o j n o w s k i: „Bawić się niedorzecznościami”. *O twórczości poetyckiej Witolda Wirpsy po roku 1968*. „Odra” 1995, nr 11, s. 55.

²⁶ Z. C h o j n o w s k i: *Ku Tajemnicy. Szkice o poezji po 1956 roku*. Olsztyn 2003, s. 14.

²⁷ J. G u t o r o w: *Urwany ślad. O wierszach Wirpsy, Karpowicza, Różewicza i Sosnowskiego*. Wrocław 2007, s. 13.

²⁸ Z. C h o j n o w s k i: *Ku Tajemnicy...*, s. 14.

²⁹ J. G u t o r o w: *Urwany ślad...*, s. 23.

A możemy zilustrować konieczny rozmiar tej lekcji, w największym skrócie, przypominając tylko, kto na temat Wirpszy zabierał przez ponad 50 lat głos, pomijając nawet aspekt ilościowy i objętościowy tych wypowiedzi, do których zresztą w dalszej części opracowania będziemy powracać. Wielokrotnie i w różnych okresach pisali o jego książkach m.in. Jan Błoński, Ryszard Matuszewski, Jacek Trznadel, Jerzy Kwiatkowski, Jan Józef Lipski. W sposób znaczący głos zabierali ponadto: Julian Rogoziński, Jacek Bocheński, Zbigniew Bienkowski, Marta Wyka, Jan Pieszcachowicz, Ryszard Przybylski, Tymoteusz Karpowicz. Uważnymi komentatorami byli na pewno Edward Balcerzan i Stanisław Barańczak. Plejada krytycznoliterackich tuzów, jak również bogata refleksja ich autorstwa, są doprawdy imponujące. Niewielu poetów mogłoby podówczas z Wirpszą konkurować w tej materii. A przecież w latach dziewięćdziesiątych pojawiły się nowe, istotne nazwiska na badawczej i krytycznoliterackiej liście: Zbigniew Chojnowski i Joanna Grądział-Wójcik. Po roku 2000 dokooptowali z kolei do tego grona: Jacek Gutorow, Anna Kałuża, Grzegorz Jankowicz i inni.

O skali odbioru poezji Witolda Wirpszy może również świadczyć bogata kolekcja sposobów jej definiowania. Już w okresie socrealizmu widziano w niej „poezję o zacięciu intelektualnym”, „poezję myśli”, „problemową”, „intelektualną”, „poezję jako sprawę wyobraźni”, i – rzecz jasna – „polityczno-rezonerską”. W okresie przełomu październikowego miała być „poezją odpowiedzialności i sumienia”. Po roku 1960 natomiast: „poezją mózgową”, „hermetyczną”, „antyestetyczną” i „uczoną”. W latach kolejnych pojawią się takie określenia, jak: „poezja kulturowa”, „filozofująca”, „coraz czystsza poezja intelektualna”, „poezja ludyczna”, „poezja o walorach ludycznych”, „poezja eksperymentu”. Podobnie obfity katalog utworzyły próby nazwania reprezentowanej przez Wirpszę figury poety oraz uchwycenia istoty wpisanej w taką figurę postawy. A zatem „poeta-intelektualista” i „poeta-konceptysta” z jednej strony, a z drugiej, w tej samej fazie socrealistycznej, „poeta wielkiej pasji moralnej”, „poeta polityczny” i, oczywiście, „pisarz partyjny”. W czasach przełomu: „poeta-moralista”, „moralnego porządku”, „moralnej obsesji”. W latach następnych ponownie: „poeta-intelektu”, „poeta uczony”, „poeta doctus”, „eksperymentator”, a nawet „poeta alchemik”. Poza tym: mistyk, racjonalista, „moralista ironiczny” i „nieomal werysta”. A wszystkie te określenia, często prowokujące sprzeczności i napięcia pomiędzy sobą, zgromadzono naprawdę w krótkim czasie. Bo już wkrótce musiały dojść kolejne:

„poeta-pielgrzym”, „emigrant”, „poeta dla poetów”, i na prawach chichotu historii, ponownie, choć nie z własnej woli przecież, „pisarz polityczny”. Pod koniec lat dziewięćdziesiątych był Wirpsza z kolei „poetą zapomnianym”, „zapoznanym” i „na ogół nieznanym”, albo dla odmiany „nowym poetą”, „poetą trzydziestoletnim”, który, pozostając „poetą osobnym”, zyskiwał nagle status „poety przyszłości” i „pierwszego postmodernisty”.

Rangę Witolda Wirpsy w recepcji powojennych dokonani pisarskich wyznaczały nie tylko nazwiska krytyków, częstotliwość odwołań oraz naturalna potrzeba odnoszenia się do jego nowych książek, a czasem nawet tylko pojedynczych wierszy. Podkreślały tę rangę także wprost formułowane oceny pełne superlatyw, płynące spod piór pierwszoligowych krytyków, i to od samego właściwie debiutu, o którym napisano, że to „twórczość pewna i dojrzała”. Utwory publikowane nieco później oceniano w kategoriach „pięknego efektu poetyckiego”, samego twórcę uznając za „jedno z ciekawszych zjawisk poetyckich”. Poemat *Sobie i diabłu*, ogłoszony w przełomowym roku 1956, został nazwany wówczas „najodważniejszym porachunkiem”, „wierszem do przedrukowywania w wypisach”, „jednym z najlepszych wierszy politycznych”. Inny z ówczesnych poematów Wirpsy, *List o sumieniu* z roku 1953, już z dystansu zyskał miano „rewelacji demaskatorskiej”. W latach sześćdziesiątych do standardów właściwie należały w odniesieniu do publikacji autora *Małego gatunku* określenia takie, jak: „jedna z ambitniejszych propozycji”, „osiągnięcie dużej miary”, „wspaniałe utwory”, „znakomita książka”, „nadzwyczaj ciekawe zjawisko”, „zjawisko niezwykle”. Często podkreślano „oryginalność formy artystycznej”, „głębokość namysłu”, „świetne efekty”, „odkrywczość”, „ciekawość”, a nawet fakt, że to zamiar poetycki, który powinno się mierzyć „nie tylko skalą polskich osiągnięć”, twórczość, która „przerasta naszą umysłowość”. Już po śmierci poety nazwano jedno z jego dzieł „arcydziełem poezji polskiej” (*Faeton*), inne natomiast „niezrównanym arcydziełem polskiej poezji religijnej” (*Liturgia*).

Już pobieżne spojrzenie na rozległość ocen i konceptów krytycznych zgłaszanych pod adresem dzieła Wirpsy każe zweryfikować mit „ubogiej recepcji”, jak również dostrzec niebezpieczne działanie innego, trwale wrośniętego w tę recepcję odkształcenia. Mam na myśli, rzecz jasna, **mit niezrozumiałości**. I nie idzie tu nawet o dostrzeżoną, często przecież zasadnie, „ciemność tekstu” („powikłanej łąmigłówki”) czy nawet o, jak wytrych stosowane w miejsce próby wyjaśnienia wiersza, pojęcie hermetyzmu. Nie mam też na

myśli kłopotów, jakie spotykają rzetelnego interpretatora w pogoni za sensem czy oporu stawianego, nierzadko wyjątkowo silnie, najbardziej wytrwałemu czytelnikowi przez tekst Wirpszy. Jest zapewne trochę racji w opinii Mariany Bocian, głoszącej, że poezja autora *Traktatu skłamanego* „stwarza niewiarygodne podstawy pomyłek interpretacyjnych”³⁰. Choć zdarzają się opinie uwydatniające wyjątkową wręcz czytelność przekazu utworów Wirpszy, których np. „paraboliczność – jak oceniał Ryszard Matuszewski – jest bardzo przejrzysta, a mitologizacja bardzo programowo `antypoetycka` da się bez reszty przełożyć na język bezpośrednich sądów moralno-wartościujących”³¹. Praca „mitu niezrozumiałości” polega więc głównie na bezrefleksyjnym uruchamianiu go w reakcji na hasło Wirpsza, i obejmuje ponownie, jak w przypadku mitu poprzedniego, nawet najznamienitszych komentatorów tej twórczości od samego jej początku. I tak np. wielowątkowy, bogaty komentarz do *Faetona*, w recenzji wydawniczej z 1969 roku, Zbigniew Żabicki zakończył stwierdzeniem, że język poetycki Wirpszy to „esperanto, które nie opuściło jeszcze biurka Zamenhofa”. Recenzent apelował także o opatrzenie poematu w druku „stosownym komentarzem”, który „w tonacji serio, a nie ludycznej” ułatwiłby jego przyswojenie. W licznych świadectwach odbioru pojawia się zbliżone przekonanie, że i tak niejasne dzieło autora *Don Juana* np. bez autorskiego komentarza „byłoby najzupełniej niepojęte” albo też, że zawiera jakieś „partie pozasemantyczne”. Na szczęście liczniejsze są dowody prób rozumienia tego dzieła, o czym świadczą np. gruntowne rozpoznania jego poetyki. Trudno zatem zgodzić się bezdyskusyjnie z krytykiem, który twierdzi, że „w nielicznych świadectwach odbioru Wirpszowego świata” spotykał częściej „przejawy niezrozumienia niż próby rozumienia, a nawet jakąś odmowę porozumienia”³².

Próby rozumienia znajdziemy wszakże bez wyjątku we wszystkich fazach odbioru. Już w tej pierwszej, socrealistycznej odkrywano poniekąd fundamenty określające kształt artystyczny poezji Wirpszy w okresach przyszłych. Po raz pierwszy krytycy zwrócili wówczas uwagę na „transpozycje poetyckie muzyki” w jego wierszach („próby wyjaśnienia muzyki środkami literackimi”, „emocjonalnego przekładu dźwięków muzycznych na język poetycki”). W kolejnych okresach pojawią się podobne określenia, jak: „ekwiwalenty

³⁰ M. B o c i a n: *Z upadku do światła*. „Metafora” 1995, nr 18/19, s. 38.

³¹ R. M a t u s z e w s k i: *Liryka. Poemat*. W: *Rocznik Literacki 1962...*, s. 33.

³² Z. C h o j n o w s k i: *Witold Wirpsza – ktoś więcej niż „lingwista”...*, s. 27.

muzycznych środków ekspresji”, „próby umuzycznienia wiersza”, albo nowe, w rodzaju „symbolistyczna muzyczność” czy z najnowszych: „transmutacja” i „próby muzyczności niemożliwej”. Inną, rozpoczętą w socrealizmie, serię rozwojową w dochodzeniu do prawideł dykcji poetyckiej Wirpszy, tworzą spostrzeżenia na temat zawartych w wierszach „komentarzy `na marginesach lektury`”, „transpositions d`art”, „gier intertekstualnych”. Seria kolejna dotyczy odkrywanych w tej poezji „konwencji naukowego opisu”, „stylu naukowego”, „scjentyficznej opisowości”, „scjentyficznego pedantyzmu i precyzji”, „scjentyfistycznego sztafażu”, „scjentyfistyczno-metaforycznego języka” oraz „intelektualnej spekulacji”, „konceptu intelektualnego”, „konceptystycznej metody twórczej”, „konceptualistycznej formy”, wreszcie „poetyki konceptualnej”, której ekwiwalentami stają się „symbolistyczna poetyka” oraz „poetyka szyfru”. W zakresie poetyki tekstu Wirpszy krytycy zastanawiali się ponadto dość często nad jego eseizacją – „eseistyką poetycką”.

We wczesnym okresie twórczości autora *Stoczni* badano jego „dochodzenie do realizmu”, z ulgą witano nawet „zbliżenie do poezji realistycznej”. Co ciekawe, już bez związku z tymi dokonaniem, po śmierci poety, w jednej z not biograficznych znajdziemy w odniesieniu do jego sztuki określenie „realizm metafizyczny”³³. W latach sześćdziesiątych widziano nawet Wirpszę pośród „naszych turpistów”³⁴, jako typowego przedstawiciela ich szokującej przewrotności. W kontekście manifestacji programowych poety odnajdywano w jego wierszach „zwalczanie samej zasady `wzruszania` przez odwołanie się do sarkazmu i ironii”, doszukiwano się triumfu „sarkastycznego sceptycyzmu wobec natury ludzkiej”³⁵. Do największych niewątpliwie zagadnień wirpszologii urosł jednak, postawiony przy okazji lingwizmu, „problem znaku”, w nowszych pracach pojawiający się np. w związku z sugestią „dekonstrukcyjnego języka poetyckiego”. Dla Barańczaka Wirpsza jako lingwista był przedstawicielem „romantyzmu dialektycznego”, wedle propozycji z lat ostatnich miałyby natomiast reprezentować „epistemiczny nurt lingwizmu” (Michałowski). W ujęciu Piotra Śliwińskiego Wirpsza należy do twórców, którzy lingwizm rozumieją „radikalnie i filozoficznie”³⁶. W innej z nowszych prac,

³³ J. T r z n a d e l: *Hańba domowa*. Warszawa 1996, s. 493.

³⁴ R. M a t u s z e w s k i: *Liryka. Poemat*. W: *Rocznik Literacki* 1965. Warszawa 1967, s. 61.

³⁵ Tamże, s. 61-62.

³⁶ P. Ś l i w i ń s k i: *Horror poeticus...*, s. 136.

Agnieszka Kluba, przyjmując na potrzeby podziału poetyk lingwistycznych rozróżnienie „liryzm – eksploracja systemowości”³⁷, Wirpszę sytuuje po tej drugiej stronie wraz z Karpowiczem. Także razem z Karpowiczem miałby w tej koncepcji autor *Przesądów* być zwolennikiem „gestu sceptycznego/antyutopijnego”, przeciwstawionego „gestowi utopijnemu”³⁸ w zakresie konfliktu postaw nominalistycznej i realistycznej. Podobnie wiąże postawy poetyckie Wirpszy i Karpowicza Edward Balcerzan, pisząc o „powojennym uniwersalizmie w poezji”, tj. o programie sztuki eksperymentalnej „nastawionej na świadomość czytelnika uniwersalnego i odzwierciedlającej życie duchowe człowieka w ogóle – w podobnym stopniu, jak czyni to logika, matematyka czy fizyka teoretyczna”³⁹. Wirpsza i Karpowicz, doda Marianna Bocian, „stworzyli dwa potężne poetyckie Amfiteatry”⁴⁰.

Część tropów do rozumienia własnej poezji podsuwał czytelnikom i krytykom sam Witold Wirpsza, uprzedzając niejako mechanizmy mityzujące jej niezrozumiałość. Czynił to najczęściej w szkicach, esejach, także uwagach i przesłaniach *Do czytelnika* zamieszczanych w tomikach wraz z wierszami. Niewyczerpaną kopalnią pomysłów do lektury twórczości Wirpszy pozostaje jego książka *Gra znaczeń*, a o lepsze idą z nią pod tym względem eseje już później napisane i zgromadzone w 2008 roku, łącznie z dawną zawartością, w zbiorze *Gra znaczeń. Przerób*. Tytułowy koncept trafił do recenzji i omówień Wirpszy niezliczoną ilość razy. Podobna, w odniesieniu do poezji autora *Traktatu skłamanego*, okazała się kariera takich pojęć, jak „poetycki ludyzm” czy po Mannowsku pojmowanej ironii. Zawrotny wręcz sukces odniósł w charakterystykach jego wierszy, podsunęty przez samego poetę, epitet „cerebralny”, zastępujący łacińską etymologią polską „mózgowość”. Z zasobów i wypowiedzi Wirpszy wzięły się potwierdzenia związków jego dzieła z „karnawałową grą znaczeniami”, „karnawałowością semantyczną”, „karnawałowe profanacje” czy w nowszych interpretacjach tropy „lektury nomadycznej”, „koczownictwa”, szukanie śladów „nomady” czy intencji *homo vagus*.

³⁷ A. Kluba: *Poetyki lingwistyczne*. „Przestrzenie Teorii” 2005, nr 5, s. 100.

³⁸ Tamże, s. 103.

³⁹ E. Balcerzan: *Tłumaczenie jako „wojna światów”*. W *kręgu translatoologii i komparatystyki*. Poznań 2011, s. 28

⁴⁰ M. Bocian: *Z upadku do światła...*, s. 39.

Jak na twórczość „niezrozumiałą”, zdumiewająco bogate są również próby jej rozumienia w kontekście tradycji literackiej, i to od samego początku na kilku równoległych ścieżkach. A zatem najpierw „pokrętny barok”, pozostawanie „w kręgu refleksji barokowej w jej XX wiecznym wariacie”, „barokowy konceptyzm” czy „neobarokowy zapis”. Z innego punktu widzenia podkreślano raczej „symbolistyczny rodowód” tego dorobku, jego po prostu „symbolizm” czy „symbolistyczną poetykę” i taką też „muzyczność”, a w poecie widziano „jednego z najkonsekwentniejszych symbolistów w naszej współczesnej liryce”. Miejscami pojawiały się skojarzenia jego artystycznych przedsięwzięć z „kubizmem”. Całkiem niedawno jeden z krytyków pomysłowo „wytyczył linię”, „łączącą Kanta, romantyków jenajskich, Mallarmégo, Leśmiana, rosyjskich formalistów, Valéry’ego i Wirpszę”⁴¹. Warto przy tej okazji wspomnieć o wskazywaniu na podobne związki w przeszłości. Często bowiem pojawiał się w takiej perspektywie widzenia tradycji dla Wirpszy np. Leśmian, jak również „linia Norwid – Leśmian”, albo też „romantyczny nurt poezji europejskiej”. Od początku, od roku 1951, wskazywano na usytuowanie poety w kręgu „od Valéry’ego do Miłosza”, albo dla odmiany „w jednym szeregu z Miłoszem, Jastrunem, Szymborską”. Jednym twórczość autora *Faetona* „przypomina poezję Miłosza”, a jego traktaty np. mają „ewidentnie miłoszowskie źródło”, dla innych z kolei to raczej „anty-Miłosz”⁴². Złożone są również próby opisanie interakcji wierszy autora *Sensu Fortynbrasa* z koncepcją poezji Zbigniewa Herberta.

Na tle całej palety odczytań i pełnych sensu możliwości sytuowania dzieł Wirpszy w rozmaitych efektywnych hermeneutycznie kontekstach, powinien zaskakiwać... chyba najmniej zaskakujący z mitów na ich temat, a mianowicie: **mit „sztuki dla sztuki”**. Potrzebę rozbicia go widział już autor *Nieufnych i zadufanych*, zauważając że „w pojęciu krytyki koncepcja Wirpszy byłaby zatem nową wersją `sztuki dla sztuki`”⁴³. Barańczak analizuje nawet wnikliwie możliwości uprawnocnienia takich założeń w odniesieniu do idei programowych poety. W eseju napisanym na 60-lecie Witolda Wirpszy Barańczak przypomina, że nie-

⁴¹ G. J a n k o w i c z: *Znaczenie gry*. „Arkadia. Pismo Katastroficzne” nr 23-24, 2008, s. 117.

⁴² Jak zaznacza jednak recenzent książki Jacka Gutorowa *Urwany ślad* „absolutnie nie można przystać na jednostronne ustawianie w roli adwersarza Wirpszy poezji Miłosza”. Zob. A. G l e ś: *Językowy eksces. O „Urwanym śladzie” Jacka Gutorowa*. „Teksty Drugie” 2007, nr 6, s.84.

⁴³ S. B a r a Ń c z a k: *Nieufni i zadufani. Romantyzm i klasycyzm w młodej poezji lat sześćdziesiątych*. Wrocław 1971, s. 93.

k którzy krytycy widzą w dokonaniach Jubilata „demonstracyjne opowiadanie się za ideą `sztuki dla sztuki`”⁴⁴. I było to przypomnienie trafne, choć wywołanie akurat do polemiki w tym zakresie Jerzego Kwiatkowskiego, przestrzegającego autora *Gry znaczeń*, że „w tej grze można wiele przegrać”, uznać trzeba za podsyćanie mitu. Nie brakowało przecież innych, bardziej jednoznacznych w porównaniu do zrównoważonej i życzliwej diagnozy Kwiatkowskiego, ocen poezji Wirpszy. Zarzuty wobec niej pojawiały się wszakże, podobnie jak pochwały, od chwili debiutu. Najwięcej bodaj z nich sformułowano, co może zaskakiwać, w czasach socrealistycznych, kiedy nie mogły się podobać: „estetyzm”, „realistyczność”, „twórczość manieryczna”; podobnie jak: „prostota rozpraw matematycznych” czy nawet „fałszywa prostota” albo „prostota pozorna”, „suchość”, „precyzja laboratoryjna”, „wykoncepowane obrazy”, „ekskluzywny język”, „wyspekulowana sztuczność”. Nie mogły niektórym krytykom przypaść wówczas do gustu „wiersze ekskluzywnie osobiste”, „antyrealistyczne”, „wykoncepowane”, z ich „formalizmem” i „ekscentryczną formą”, które do tego „traćą zwietrzałym impresjonizmem”. Jak obraza musiało brzmieć dowodzenie, że Wirpsza uprawia „gatunek spekulatywno-intelektualny”. Wczesna mityzacja z lat pięćdziesiątych czyniła z poety „formalistę, estetę i pięknoducha”, co już w 1953 kwitował ironicznie Jan Błoński. Katalog obelg z lat sześćdziesiątych obejmuje z kolei definiowanie dokonań Wirpszy jako „antypoezji”, „nie-poezji” czy „poezji anty-walorów”, w której mamy do czynienia – dla odmiany wobec zarzutów z okresu socrealizmu – z „antystetyzmem”, a poeta jawi się do tego jako „parnasista *à rebours*”. Obcujemy ponadto w jego dziele z „dehumanizacją”, „agresywnym eksperymentem”, „dadaistycznym bełkotem”, „pustą grą semantyczną”, „skrajną ludycznością” czy wręcz „nudą”. W fazie rozpoznawania twórczości Wirpszy jako lingwistycznej, w której poeta postrzegany był np. przez Ryszarda Matuszewskiego jako „klasyk naszych manierystów”, negatywne oceny najczęściej sprowadzają się do posądzeń o „eksperymentatorstwo”, „niezrozumiałość”, „lingwistycyzm”, „nadmierny hermetyzm”. Do tego dojdą określenia takie jak: „zabawa w mowność”, „sztubacki konceptyzm”, „matematyka doznaniowa”, i, rzecz jasna, „sztuka dla sztuki”. „Pogoń za niezwykłością form wyrazu – jak mogliśmy przeczytać w opinii na temat *Traktatu skłamanego* – zdaje się wieść poetę w labirynty, z których coraz trudniej o wyjście”⁴⁵.

⁴⁴ S. B a r a ń c z a k: *Na 60-lecie Witolda Wirpszy...*, s. 105.

⁴⁵ R. M a t u s z e w s k i: *Liryka. Poemat*. W: *Rocznik Literacki 1968*. Warszawa 1970, s. 33.

Część epitetów i charakterystyk pojawia się w szkicach i recenzjach na zasadzie broni obosiecznej, raz naznaczona negatywnie, innym razem wręcz odwrotnie. Zazwyczaj nie mamy kłopotu, aby właściwie odczytać intencje piszącego, ale bywa też, że są one, np. ze względów ideologicznych, jako zawalowane. Sprzecznościowe nastawienie do wierszy autora *Don Juana* zawiera się np. w takich, często stosowanych sformułowaniach, jak: „hermetyzm”, „artystyczny eksperyment”, „intelektualizm”, „konceptyzm”, „manieryzm”, „autotematyzm”, „scjentyzm”, „scjentyfizm”, „naukowość”, „laboratoryjność”, „cerebralność”, „parnasizm”, „antypoetyckość”, „prowokacja artystyczna”, „gra”. Podobnie ambiwalentny charakter, w kontekście działania mitu „sztuki dla sztuki”, mogą mieć w odbiorze uwagi na temat „czystej gry pojęć”, „poezji czystej”, „coraz czystszej poezji intelektualnej” czy też „wznowienia programu sztuki czystej”. Wbrew pozorom złożone intencje przyświecać mogą również takim brutalizującym odbiór wierszy konceptom, jak: „mordercza monotonia składni” (Kałuża), „mordęga bezradności” (Bocian) czy „morderczy wysiłek lektury” (Pawelec). Kiedy Piotr Michałowski żartował a propos tytułu jednego z tomów Wirpszy, że „wyraz `podręcznik` pochodzi nie tylko od lokalizacji `pod ręką`, lecz także od czasownika `podręczyć`”, zastrzegając że owo „dręczenie” to tylko jego asocjacja interpretacyjna czyniona w związku z dostrzeżeniem tego, jak „ciężkim torturom” został poddany język naukowego opisu, jak i wyobraźnia czytającego „ucznia”⁴⁶, nie miał zapewne w głowie opinii na temat „pesymistyczno-dręczycielskiej filozofii poety”⁴⁷, ani zdania Ryszarda Matuszewskiego na temat *Przesądów* („Poeta nas męczy”), ani też uwagi Janiny Preger z roku 1953 o tym, że Wirpsza „pragnąc radykalnie przekuć swój warsztat męczył nieraz i swój wiersz i czytelnika”.

Ostatnim z mitów, który wydaje się rzutować, zwłaszcza na obecny odbiór tekstów autora *Cząstkowej próby o człowieku*, jest **mit lingwistycznej redukcji** jego dzieła. Próbowano się z nim już uporać jakoś w swojej monografii Joanna Grądział-Wójcik, ale dawał on i potem jeszcze o sobie znać tu i ówdzie, zwłaszcza w próbie, poniekąd wzmówienia, że utrwaliło się w recepcji poezji Wirpszy przekonanie, jakoby przypominała ona „produkt z postawangardowego laboratorium językowego” (Chojnowski). Określenie „poezja lingwistyczna”, jak zasadnie skądinąd dowodzi krytyk, „redukuje istotę poe-

⁴⁶ P. Michałowski: *Ponad alchemię słowa*. „Literatura” 1996, nr 5, s. 57.

⁴⁷ R. Matuszewski: *Liryka. Poemat*. W: *Rocznik Literacki 1962...*, s. 45.

zji Witolda Wirpszy⁴⁸. Zdanie to jest prawdziwe, ale nie odnosi się do pełnego rozpoznania stanu refleksji nad przedmiotem naszych badań. Zaryzykuję pogląd, że wątek lingwistyczny czy szerzej „krytyki języka”, choć wybił się na podręcznikową zwłaszcza niepodległość, nie zajmuje w niej bynajmniej największego miejsca. Od świadectw pierwszych lektur począwszy przebija się np. wyraźnie kwestia humanizmu w tej poezji. Dostrzegano już w socrealizmie, że tworzona jest ona „w imię praw humanistycznych”. Później dostrzegano bez trudu, że Wirpsza „analizuje z wielu płaszczyzn to, co odkształca bądź zwyrodnia naturę ludzką”. Jego poezję cechować miał „skrajny” albo „żywiolowy”, i dla odmiany „racjonalny humanizm”, wreszcie „ironia humanistyczno-nauczycielska”. Osobny zresztą wątek rozważań odnosił się do działania „praw ironii i groteski”, do „autoironii” i „demityzacji”, tworzenia „mitów odwróconych”. Widziano w tomach Wirpszy zapisy „buntu”, obsesji prometejskiej, antytotitaryzmu, „pokrewieństwo z egzystencjalizmem”, „racjonalny humanizm”, ponadto „flirt z metafizyką i historią”, „metafizyczne napięcie”, „doświadczalną metafizykę”, „jakości metafizyczne”, a w odniesieniu do tomu *Liturgia* „skok w religijność”, „zapisy przeżyć mistycznych”, „zwrot ku przeżyciu metafizycznemu, religijnemu”. I nawet krytyczny koncept spojrzenia dzisiaj na dzieło Wirpszy w perspektywie jego „psychoanalitycznego zaplecza”, które, jak przedstawia Grzegorz Jankowicz, miało być kiedyś dla polskich czytelników „w zasadzie nieuchwytnie”⁴⁹, nie jest w gruncie rzeczy konceptem całkowicie nowym. „Psychologia głębi” była bowiem w latach sześćdziesiątych rozważanym kontekstem interpretacyjnym dla tekstów autora *Gry znaczeń*. Nie pisano co prawda wprost o „psychoanalizie Lacanowskiej”, ale o pokrewieństwach z „freudowską i postfreudowską psychologią głębi” już tak. Nie sposób wymienić tutaj, rzecz jasna, wszystkich pozalingwistycznych pomysłów do lektury poezji Witolda Wirpszy. Ale i tyle, mam nadzieję, wystarczy, by oddalić obawy przed niebezpieczeństwem lingwistycznej redukcji tego wieloaspektowego dzieła. I argument przeciwko takiemu mitowi, jak sądzę równie ważny, jest taki, że lingwistyczna koncentracja środków wyrazu nigdy nie usuwa z poezji wszystkich jej pozostałych aspektów. Zatem w najbardziej ogólnym oglądzie nie może być mowy o redukowaniu czegokolwiek w samym tylko dostrzeganiu i nazywaniu lingwistycznej dominanty wiersza.

⁴⁸ Z. Chojnowski: *Witold Wirpsza – ktoś więcej niż „lingwista”...*, s. 33.

⁴⁹ G. Jankowicz: *Znaczenie gry...*, s. 116.

Zniknięcie poety z portretu zbiorowego przedstawiającego bohaterów poezji polskiej drugiej połowy XX wieku było przede wszystkim dziełem urzędowego, choć niebywale skutecznego, wykluczenia. Zaważyło ono niewątpliwie na mityzacji zarówno dokonań autora *Faetona*, jak i form jego odbioru. Trudno podjąć wszystkie zerwane wątki recepcji i odtworzyć choćby tylko hipotetycznie relacje, w jakie poezja ta powinna była wejść w czasie, który powinien do niej należeć. Nie można jednakowoż godzić się na kolejne, tym razem krytyczne czy interpretacyjne, zerwanie w stanie świadomości literackiej, a co za tym idzie, fałszywe postrzeganie ostrych, i pozornie tylko pozbawionych tła, konturów dzieła *Wirpszy*. Poetę wyjętego kiedyś z portretu zbiorowego warto zobaczyć dziś, mając ów wcale nie zaginiony portret w pamięci, po to, by tym lepiej przyjrzeć mu się w ramach kolejnych odsłon i przedstawić jego własnego już tylko portretu wielokrotnego.

Faza socrealistyczna

W latach pięćdziesiątych XX wieku dokonania Witolda Wirpszy były obficie i żywo komentowane na łamach prasy literackiej. Kolejne jego publikacje książkowe spotykały się z bardzo wyraźnym odzewem krytyki. Z dzisiejszej perspektywy zaskakiwać może jednak nie tylko aspekt statystyczny socrealistycznej recepcji poezji Wirpszy, ale także obecna w tej recepcji różnorodność stanowisk i ocen, głębokość wielu sądów czy nawet przenikliwość i dalekowzroczność, wykraczająca znacznie poza horyzont ówczesnej teraźniejszości. Rzecz jasna, w obrębie tych odczytań splecana była także często, choć dodajmy, że nie zawsze, danina polityczna, albo w innym wypadku, deklarowana była, w związku z opisywanymi wrażeniami z lektury, programowa przynajmniej wobec doktryny, poprawność recenzenta. W pisarskiej biografii Witolda Wirpszy okres socrealistyczny zapisał się jako najintensywniejszy pod względem ilości i częstotliwości publikowania tomów poezji. W roku 1949 ukazały się aż dwa: debiutancka *Sonata* oraz wydana po niej *Stocznia*. W roku 1951 Czytelnik wydał głośne od chwili druku, zwłaszcza za sprawą dedykowanego Czesławowi Miłoszowi *Traktatu polemicznego, Polemiki i pieśni*. Rok 1952 przyniósł ponownie dwa tomy: *Dziennik Kożedo* i *Pisane w kraju*. Natomiast ogłoszony w roku 1953 zbiór pt. *List do żony* kończy *de facto* omawianą fazę w twórczości Wirpszy.

Katedry Jana Sebastiana Bacha

1.

Stwórca pomieszał języki i narodziła się mowa:
nad nawą schyliły się organy.
Topór zawisnął w przestrzeni.
Świsła dębowa strzała i utkwiła w ołtarzu:
nuta pedałowa.

Pauza –
jak dźwięk rozety, o którą się jaskółka
odbiła. I potem – strumień światła w witrażu,

wiatr wiejący w katedralne żagle
 i morze, w którym ktoś kamienie jak gwiazdy spłukał.
 I w końcu szum dźwięków sklepiających powałę jak deszcz.
 Złoto kapie. Kroki w posadzce. Crescendo.
 Ołtarz – na wprost. W skandowanym zgiefku
 pędzi nawa nad ołtarz – wyżej jeszcze.

– – – – – – – – – –
 Z cegieł obnażonych, tam gdzie odarł się tynk, rytmicznie
 tryska rdzawą pałeczką cienki temat fugi.

2.

Oto temat kamienny: cegła, wapno, wiązanie.
 Kościół narasta wnętrzem. Na zewnątrz
 o mur oparta wierzba zamiata drogi pobożnym.

Fundament na kości słoniowej. Kolumny
 czernieją w rysunku spalone żarem cegły. Gniazda
 wróbli trzepoczą pod dachem jak liście brzozy.

Czerwień przebija nawę cienką włócznią
 aż po grot lampki wiszącej przed ołtarzem. Trzmielce
 zawirowały wokół wieży, trzmielce wydarte
 błękitnej przestrzeni.

Wieczór targnął powietrzem jak harfą,
 Wpadł przez portal, napiął czerwone struny
 z kolumny na kolumnę – ukośnie, grzmiąco
 i zasypał świątynię liśćmi klonu. Szumiało.

3.

Światem rządzą kasztany,
 tak wrosły w ziemię i niebo.
 Stopy nam wchłoną korzenie,
 Włosy nam wchłoną korzenie.

Niepokój zielono się wleje
 w siną aleję kasztanów,
 niebo pokryje się liśćmi
 wzrok nasz przekona kora.

Siła przerazi nas pniami,
rytmem odstępów – droga,
czas – migotaniem wiewiórek:
oto skupienie świata.

Idziemy – a tuż za nami,
niby chór zawieszony
kroczy miedziana muzyka,
kroczą pionowe piszczałki.

Kora twardnieje w mury,
wiatr w kwiatach tężeje w chimery.
Niespodziewanie staje
katedralny erotyk.

[*Sonata*, 1949]⁵⁰

Miał Witold Wirpsza wówczas do krytyki szczęście, albowiem wprowadził go na Parnas jeden z największych, jak się dość szybko okazało, fachowych czytelników poezji, Jan Błoński. W obszernej, łączonej recenzji z *Sonaty* i ze *Stoczni* z roku 1950, w której uznawał krytyk ich autora za poetę reprezentatywnego w aspekcie „wpływu tradycji poetyckiej 20-lecia z jednej, naciśku nowych treści z drugiej strony”⁵¹, odnajdziemy spostrzeżenia, które wyznaczą tendencje do dzisiaj obecne w komentowaniu dokonań Wirpszy, choć kreślone były po lekturze debiutu w szczytowym niemal momencie socrealizmu. Pierwszą z tych tendencji jest chociażby zarzut estetyzmu, który stawia Błoński wobec twórczości Wirpszy do roku 1946, czyli sprzed debiutu książkowego. Tom *Sonata* określa krytyk mianem „pożegnania z estetyzmem”, wyznaczanym głównie przez „transpozycje poetyckie muzyki” i „komentarze `na marginesie lektury`”, arealistyczność wierszy-przekładów z muzyki na poezję, opisy w roli wykładników przeżycia artystycznego doznawanego w relacji „między muzyką a słowem, słowem a obrazem”⁵². W reportażowej *Stoczni* z kolei dostrzegł recenzent: oddanie pola „i n t e l e k t u a l n e m u, rzeczowemu odnotowaniu rzeczywistości”, „wtargnięcie żywiołu logicznego

⁵⁰ W. W i r p s z a: *Sonata*. Warszawa 1949, s.14-16.

⁵¹ J. B ł o Ń s k i: *Dwaj poeci*. „Twórczość” 1950, z. 3, s. 113.

⁵² Tamże, s. 120-121.

do poezji”, „opis w funkcji symbolu” jako „podporę wewnętrzną zgodności wierszy”, przerzucenie „części efektów poetyckich na sam ciąg myślowy”, w którym „operują liryczne chwytły: skrócone dowody, elipsy, ściśle intelektualne, pojęciowe metafory”, wreszcie: eseistykę poetycką⁵³. Poszukiwania genologiczne Wirpsy w *Stoczni* nazywa Błoński „reportażem z bagażem historiozoficznym”, co ma podkreślać utratę reportażowego charakteru omawianych tekstów, brak możliwości zamknięcia ich w formule reportażu poetyckiego. Właściwym dla dzieł Wirpsy kontekstem tradycji wydała się krytykowi linia poetów-intelektualistów „od Valéry’ego do Miłosza”, pielęgnujących „najczulszy instrument wypowiedzi poetyckiej: zdanie”⁵⁴, co podobnie do nich cechować ma twórczość komentowanego debiutanta. Postrzegana w przytaczanej recenzji, na tym bardzo wczesnym etapie, jako pewna i dojrzała, a nawet „odrobinę już manieryczna”⁵⁵.

Przy okazji komentowania kolejnych tomów krytycy wracają do podwójnego zestawu debiutanckiego z roku 1949, podkreślając niemal zawsze przy tej okazji przemianę poetyki Wirpsy. Żartobliwie podsumował ten wątek rozważań Jan Błoński w roku 1953: „opinie recenzentów dotychczasowych tomików Wirpsy streszczają się w paru słowach: poeta był niegdyś formalistą, estetą i pięknoduchem. Przestał nim być, rozwinął się ideologicznie, ale niektóre brzydkie nałogi pozostały”. Dodajmy, że cytowany osąd odnieść należałoby także i do poglądów jego autora na ewolucję Wirpsy. Błoński nie szczędzi poecie, na marginesie lektury tomów *Pisane w kraju* i *Dziennik Kożedo*, przygan, stawiając przy tym, ponownie, diagnozy, które będą powracały w następnych dekadach w odniesieniu do tomów zupełnie nie obciążonych socrealizmem. Nazywa zatem Wirpszę „konceptystą”, dla którego „pisanie wierszy nie jest nigdy spontaniczne”. Pisze, że ten „nie widzi rzeczywistości”: „między światem – światem obrazów – a autorem rozpięty jest jakby ekran, który przepuszcza tylko widoki obarczone jakimś sensem intelektualnym”. Krytyk upomina się o prostotę, która u Wirpsy „stała się prostotą rozpraw matematycznych”, zwraca uwagę na zbyt widoczny, jego zdaniem warsztat oraz na styl, którego „dokładność, suchość, precyzja, przypominają dokładność i precyzję laboratoryjną”. Nazywa manierą „werystycz-

⁵³ Tamże, s. 121-122.

⁵⁴ Tamże, s. 122.

⁵⁵ Tamże, s. 123.

ne jakby, a w rzeczywistości przemyślane kalkowanie języka potocznego⁵⁶. We wszystkich tych zarzutach odnaleźć można jakiś załazek przyszłych dominant recepcji poezji Witolda Wirpszy i skłonności w niej samej rozwijanych, co widać choćby w obecnej w zarzucie ostatnim projekcji i pionierskiej prawdopodobnie próbie zdefiniowania przyszłej poetyki „lingwistycznej”.

Pozostali recenzenci podobnie oceniali charakter wczesnej poezji Wirpszy i kierunek jej przemian. I tak *Sonata* w przekonaniu Jana Śpiewaka np. „zawierała utwory estetyzujące”, „niesprawdzałe próby wyrażenia muzyki środkami literackimi”, które „trafiły zwietrzałym impresjonizmem”, a także „rozbitą frazę poetycką” i „wykopcypowane obrazy” utrudniające czytelność utworów⁵⁷. Wedle Janiny Preger autor *Sonaty* pojmował „poezję jako `sprawę – wyobraźni`, wyrażał swoje „odrębne” wzruszenia „ekskluzywnym językiem”. Tak jak i inni, dostrzegła recenzentka dużą rolę „obrazowania przeżyty muzyki”. Po przemianie, której ukoronowaniem miałby być tom *List do żony*, „Wirpsza jest – jednym z niewielu – poetą o zacięciu intelektualistycznym”, tworzy „poezję problemową” czy wręcz „poezję myśli”. Tworzy „rzeczy wybijające się ponad przeciętność”, jest „jednym z najwyższych i niepowierzchniowych poetów politycznych”. Autorka recenzji bierze w obronę przed Błońskim konceptyzm poety: „to nie sztuczność – tylko właśnie – sztuka, artyzm”⁵⁸. Zbliżone sądy znajdziemy w recenzji *Listu do żony* autorstwa Bogdana Wojdowskiego, który pisze o dochodzeniu Wirpszy do realizmu, po uwolnieniu się od „zawitych palimpsestowych skojarzeń” zawartych w *Sonacie*, zwraca jak poprzednicy uwagę na rolę muzyki w tej poezji: „jedną z dziedzin szczególnie kuszących jego wyobraźnię”⁵⁹. Na biegunowy charakter wczesnych dokonań Wirpszy wskazał także Jacek Trznadel. W jego ujęciu poeta był „w początkowych swoich utworach poszukiwaczem rzadkich wrażeń, ezoterycznych uczuć, nieznanych barw i dźwięków (na przykład *Sonata*). Metafora i obraz były budowane na podstawie dowolnych konstrukcji myślowych, ale silnie wizualnych. Styl odkształcał rzeczywistość słyszana i widziana, czemu służyły dowolne skojarzenia: na przykład przy próbie emocjonalnego przekładu dźwięków muzycznych na język

⁵⁶ J. B ł ó Ń s k i: *Kłopoty „konceptysty”*. *Życie Literackie* 1953, nr 2.

⁵⁷ J. Ś p i e w a k: [rec. *Polemiki i Pieśni*]. „*Twórczość*” 1951, nr 5, s. 150.

⁵⁸ J. P r e g e r: *O pewnej ciekawej drodze poetyckiej*. „*Nowa Kultura*” 1953, nr 12, s. 2.

⁵⁹ B. W o j d o w s k i: *Cztery sprawdziany realizmu*. „*Życie Literackie*” 1953, nr 35, s. 4.

poetycki”⁶⁰. Jednocześnie każe krytyk dostrzec w poezji Wirpszy „drugi nurt wyrażanych treści, choć przygluszony i niejasny. Są to sformułowania refleksyjne odnoszone do spraw dla poety centralnych – porządku świata, miejsca w nim człowieka w imię praw rozumianych najogólniej jako humanistyczne”⁶¹.

Najżywiej komentowanym tomem Wirpszy z tego okresu był niewątpliwie zbiór pt. *Polemiki i pieśni*, w którym co prawda, wedle Trznadla, poeta „zyskał nowy punkt widzenia” pisarza partyjnego i stał się „jakby na nowo debiutantem”, nie bardzo wiedzącym „jak przetworzyć ujrzany w nowym świetle obraz rzeczywistości na materię poetycką”⁶². Tym niemniej, zamieszczony w tym tomie *Traktat polemiczny*, uprzednio wydrukowany w „*Twórczości*” w maju 1949 roku, a więc niemal dokładnie w rok po publikacji *Traktatu moralnego* Czesława Miłosza, wraz z ogłoszoną w momencie publikacji zbioru Wirpszy decyzją przyszłego Noblisty o pozostaniu za granicą, zapewnił *Polemikom i pieśniom* wysoką temperaturę dyskusji i znaczny krytyczny rezonans. Co prawda, pierwszy z recenzentów zbioru, W. Romanowski, na łamach „*Sztandaru Młodych*”, mimo że książeczkę Wirpszy uznał za „ważką pod względem ideowo-artystycznym pozycję poetycką”⁶³, to o polemice z Miłoszem nawet nie wspomniał, ale za to już kolejni krytycy ten aspekt publikacji wręcz uwypuklali. Zapewne nie bez wpływu na taką zmianę i akcentowanie roli *Traktatu polemicznego*, znanego przecież wcześniej z „*Twórczości*”, pozostawał znany już fakt decyzji Miłosza o pozostaniu we Francji, o której poinformował on 15 maja 1951 roku na konferencji prasowej w paryskiej redakcji pisma „*Preuves*”. Stanisław Czernik, recenzujący *Polemiki i pieśni* tuż po tej dacie, pisze o aktualności polemiki Wirpszy „ze względu na osobę przeciwnika”. Czernik zwraca uwagę na to, że „polemika ta żywo przypomina słynną kontrowersję romantyków, w szczególności zaś *Odpowiedź* Słowackiego na *Psalmy* Zygmunta Krasńskiego”, pisze, że „najbardziej rozdrażniła Wirpszę pesymistyczna diagnoza Miłosza”. Chwaląc „pasję polemiczną” autora *Traktatu polemicznego* wyraża nadzieję, że utwór ten „posiada nieprzedawnioną wartość i stanie się jednym z najbardziej charakterystyczniejszych tekstów w literaturze naszego okresu”⁶⁴.

⁶⁰ J. T r z n a d e l: [rec. *List do żony*]. „*Twórczość*” 1954, nr 8, s.189.

⁶¹ Tamże, s.189.

⁶² Tamże, s. 190.

⁶³ W. R o m a n o w s k i: *Słowa na pozycji*. „*Sztandar Młodych*” 1951, nr 59 (9.03.1951), s. 2.

⁶⁴ S. C z e r n i k: *Polemiki i pieśni*. „*Ilustrowany Kurier Polski*” 1951, nr 138 (20.05. 1951), s. 5.

Z dzisiejszej perspektywy i na tle powierzchownych wyobrażeń na temat sytuacji pisarzy i kultury w latach pięćdziesiątych, zadziwiać może głos Kwiryna Poraja, który w paksowskim tygodniku „Dziś i Jutro” zdecydowanie wzięła Miłosza w obronę (choć samo nazwisko poety usunięte przez cenzurę zastępują tu peryfrazy⁶⁵). Zdaniem krytyka „filopolemiczna muza wyraźnie Wirpszy nie dopisała”, a jego traktat „uderza brakiem dowcipu, więcej: płaskością”, „wyraźnie się czepia”, nie dorównując przy tym przeciwnikowi warsztatem poetyckim⁶⁶. Poraj z dziełka Wirpszy wyraźnie kpi, wytykając mu przy tym ukrywane obecnie inspiracje Miłoszowym katastrofizmem, widoczne jeszcze np. w ogłoszonym na łamach prasy (w „Twórczości” w czerwcu 1948 r.) wierszu *Spotkania powojenne*, który to tekst recenzent nie bez złośliwej intencji przytacza. Dodajmy na marginesie, czego ówczesnie recenzenci nie podjęli, że wyraźna, choć trzeba przyznać, że w wygłosie jednak polemiczna, inspiracja konkretnym utworem autora *Traktatu moralnego* zamyka debiutancką *Sonatę* Wirpszy. Tekst *O duchu praw nowych*, nie tylko bowiem zawiera tytułową, oczywistą aluzję do dzieła Monteskiusza, ale i przetwarza niektóre motywy z ogłoszonego rok wcześniej na łamach „Odrodzenia” wiersza Miłosza *O duchu praw*⁶⁷. Nie było też dziełem przypadku, że Wirpsza opublikował w *O duchu praw nowych* właśnie w „Odrodzeniu”⁶⁸, i to jeszcze w tym samym roku, w którym ukazał się tam wiersz Miłosza.

Ryszard Matuszewski uznał *Traktat polemiczny*, czyli „quasi-pastiche z poematu Miłosza” napisany „jeszcze przed zdradą Miłosza”, za „najciekawszą pozycję zbioru”, stwierdzając przy tym, że „poeta dobrze się czuje w tym gatunku poezji – intelektualnej i polityczno-rezonerskiej”, „zawodzi tylko blade i nie trafne zakończenie utworu”⁶⁹. Jan Śpiewak, choć potwierdza słuszność ataku wobec „wrogiego stanowiska pisarza, który pod maską liberała ukrywał swoją reakcyjną postawę”, to już samo wykonanie artystyczne owego ataku ocenia raczej surowo: „Wiersz Wirpszy nie ma giętkości. Wirpsza próbuje wprowadzić

⁶⁵ Szczegółowo zbadała to i omówiła, także w kontekście recepcji *Traktatu polemicznego* M. W o ź n i a k - L a b i e n i e c w pracy *Obecny nieobecny. Krajowa recepcja Czesława Miłosza w krytyce literackiej lat pięćdziesiątych*. Łódź 2012.

⁶⁶ K. P o r a j: „Uprzejmość nie jest moją wadą”. „Dziś i Jutro” 1951, nr 22 (3.06.1951), s. 8.

⁶⁷ „Odrodzenie” 1948, nr 2, s. 3.

⁶⁸ „Odrodzenie” 1948, nr 23, s. 1.

⁶⁹ R. M a t u s z e w s k i: *W poszukiwaniu trudnej prostoty*. „Nowa Kultura” 1951, nr 25, s. 8.

nawiązać do Słowackiego nie mechanicznie, ale dialektycznie, podkreślając przy tym celowo tu i ówdzie swoją zależność od wzoru, ale zabrakło mu pa-sji polemicznej i ostrego, ciętego dowcipu”. Do tego: „w części parafrazującej mimo woli wpada również w pewną zależność od formy atakowanego przez siebie pisarza”⁷⁰ – niecenzuralne nazwisko Miłosza wprost tu nie pada. Trudno tu mówić zresztą o cenzorskiej konsekwencji, bo już w recenzji Mariana Ludzińskiego możemy przeczytać, że „nowy tomik rozpoczyna *Traktat polemiczny*, gdzie poeta zwraca się do Czesława Miłosza, w którego utworach w latach ostatnich (*Traktat moralny*, *Ucieczka*, *Świat – poema naiwne* i *W Warszawie*) odezwały się niepokojąco motywy pesymizmu, chęć odsunięcia się od rzeczywistości i zagubienia się w mrocznej płataninie filozofii idealistycznej”⁷¹. Stały komentator dokonań Wirpszy w owym czasie, Jan Błoński, zauważył, że „tymczasem są w *Polemikach* i *pieśniach* wiersze udane”, a do najlepszych zalicza się „mimo wielu wad *Traktat polemiczny*”, „dziedziną Wirpszy – znajdujemy dalej w recenzji dość konsekwentny przez lata osąd Błońskiego – jest właśnie poezja intelektualna”, „powołany jest do eseistyki poetyckiej, polemiki, medytacji”⁷². Dla Leszka Herdegena tomik *Polemiki i pieśni* „to poezja prawdziwie intelektualna, sięgająca w głąb podejmowanych zagadnień, analizująca je wyłącznie na platformie myślowej”, czego potwierdzeniem ma być *Traktat polemiczny*, „interesująca i politycznie trafna dyskusja z błędną – obecnie okazało się, że wrogą – postawą ideową i artystyczną Czesława Miłosza”⁷³. Andrzej Drajwicz chwali szczególnie „dojrzałość świadomości ideowej poety”, ujawnionej w pełni właśnie w polemice „z poglądami Miłosza, ukazanymi w *Traktacie moralnym* i innych utworach tego okresu a tak charakterystycznymi dla postawy późniejszego renegata i zdrajcy”⁷⁴.

Pozytywne oceny ideowej postawy Wirpszy i jego zaangażowania w sprawy społeczne, co stało się widoczne zwłaszcza od tomu *Stocznia*, czy też nawet prawdziwy przełom, czyniący zeń poetę politycznego w „drugim ambitnym debiucie ideologicznym”⁷⁵, jak nazwał wprost *Polemiki i pieśni*

⁷⁰ J. Ś p i e w a k: [rec. *Polemiki i Pieśni*]..., s. 151.

⁷¹ M. L u d z i ń s k i: *Polemiki i pieśni*. „Kurier Codzienny” 1951, nr 236 (4.09.1951), s. 3.

⁷² J. B ł o ń s k i: *U poetów*. „Życie Literackie” 1951, nr 20 (28.10.1951), s. 6.

⁷³ L. H e r d e g e n: *Poeci dobrzy i różni*. III. „Wieś” 1951, nr 47, s. 4.

⁷⁴ A. D r a w i c z: *Od starego ku nowemu*. „Wieś” 1952, nr 9, s. 4.

⁷⁵ B. W o j d o w s k i: *Cztery sprawdziany realizmu*..., s. 4.

Wojdowski, a co powtórzył też Trznadel, choć już nieco ironicznie, nie oznaczały bynajmniej taryfy ulgowej w wartościowaniu dokonań poety, usiłujących sprostac socrealistycznej tendencji. Do *Stoczni* np., której reportażową autentyczność i „zmysł konstrukcji”⁷⁶ zachwalał Błoński, inny z krytyków, Jan Śpiewak, zgłosi następujące zastrzeżenia: „zamiast wyjść od środowiska, od ukazywania ludzi w czynie, w ruchu, Wirpsza zwęził zagadnienie, stał się jedynie obserwatorem, który z walizeczką w ręku przyjechał na budowę, ażeby zobaczyć piękno nowego krajobrazu i zastanowić się nad niektórymi zagadnieniami ustrojowo-politycznymi, wypowiadając przy tym cały szereg na ogół słusznych uwag”⁷⁷. O tym samym tomie napisze Janina Preger, że „obierając temat produkcyjny nie wyszedł autor poza opisowość i nie znalazł możliwości wypowiedzenia się”⁷⁸. Recenzentka zwraca też uwagę, że dla dobra swojej poezji Wirpsza „powinien zwalczać skłonność do superlatywnych zwrotów retorycznych” oraz „niezamierzonej skoczności” czy „katarynkowości” utworów dążących do prostoty formy⁷⁹. Matuszewski, chwalać *Polemiki i pieśni* za „zbliżenie się do poezji realistycznej” i wyjście poza „barok tomów poprzednich”, gani jednak dominujący u Wirpszy „gatunek spekulatywno-intelektualny” poezji, „wyspekulowaną sztuczność”, która zjawia się w miejsce „zamierzonej prostoty”, stającej się w efekcie „pozorną prostotą”⁸⁰. Błoński dla odmiany, w odniesieniu do niektórych wierszy z tomu *Dziennik Koźedo*, postawił poecie zarzut „fałszywej prostoty”⁸¹. Nie oszczędza Wirpszy i jego prób sprostania wyzwaniom ideowym, Jacek Trznadel, pisząc, że zbyt wiele „w jego utworach zbyt słabo przeżytych, zbyt słabo przetworzonych poetycko ogólnych haseł politycznych i światopoglądowych”⁸². Zarzuca mu „gadulstwo”: „taka inspekcja Heleny, kontrolera technicznego, nie jest warta naprawdę poematu”⁸³. Piszę wprost o złym wrażeniu, jakie czynią w tomie

⁷⁶ J. Błoński: *Dwaj poeci...*, s. 120-121.

⁷⁷ J. Śpiewak: [rec. *Polemiki i Pieśni*]..., s. 150.

⁷⁸ J. Preger: *O pewnej ciekawej drodze...*, s. 2.

⁷⁹ Tamże, s. 2.

⁸⁰ R. Matuszewski: *W poszukiwaniu...*, s. 8.

⁸¹ J. Błoński: *Kłopoty „konceptysty”...*

⁸² J. Trznadel: [rec. *List do żony*], s. 190.

⁸³ Tamże, s. 191.

List do żony „nieprzemyślane, zbyt surowe, pełne zbędnych szczegółów utworu, w których polityka jest zewnętrznym ornamentem lub frazesem”⁸⁴. Co szczególnie interesujące, Trznadel wymienia wśród tych nieudanych utworów 9. III. 1953, tj. tekst, który w tytule nosi datę uroczystości pogrzebowych Stalina, przez innego krytyka tak oto w owym czasie scharakteryzowany: „Data 9 marca 1953 wskazała poecie słowa, których prawda połączona z surową prostotą wyrazu, nie da się z niczym porównać w jego dotychczasowej twórczości. Doniosłość historyczna faktu i pełnia szczerego liryzmu stawia ten wiersz w rzędzie najwybitniejszych osiągnięć poety”⁸⁵.

9. III. 1953

[fragment]

[...]

Poznałem ludzi na nowo. Swą troską bliżsi się stali,
Kiedy przez głośnik uderzył grzechot żałobnych salw.
Patrzył spokojnie z portretu wzrokiem ojcowskim Stalin.
Jakby nam sił dodawał do siły, którą już dał.

Rachunek lat ostatnich znów był przede mną otwarty.
Gdy nowe, większe zadania postawił przed nami czas.
I czułem, że serce mi bije, jak gdybym do Partii
Tu, na tej samej sali, przyjęty był drugi raz.

[*List do żony*, 1953]

Podsumowując wątek socrealistycznej fazy recepcji poezji Witolda Wirpszy, zwrócić należy uwagę na jej zróżnicowanie w zakresie ocen stawianych zwłaszcza wyborom artystycznym pisarza. Krytycy dość zgodnie wyznaczają cezurę oddzielającą od siebie dwa główne okresy. Estetyczny, do którego po części zaliczyć należy jeszcze tom *Sonata* – w tomie tym, pełnym zresztą motywów religijnych (biblijnych aluzji, kościołów, aniołów, odwołań do Boga, itp.), powiedzmy to wyraźnie, trudno się nawet doszukiwać jakiegokolwiek socrealistycznego akcentu, ale Jan Błoński dostrzegał już w nim początki

⁸⁴ Tamże, s. 193.

⁸⁵ B. Wołodowski: *Cztery sprawdziany realizmu...*, s. 4.

„pożegnania z estetyzmem”, przypieczętowanego w tym samym roku w realistycznej, opisowej, sprozaizowanej i zgodnej z duchem epoki *Stoczni*. Po niej dopiero następuje okres pełnej dojrzałości ideowej, potwierdzony „drugim debiutem” w *Polemikach i pieśniach*. Nie brakuje głosów mówiących o Wirszy jako „wybitnej indywidualności twórczej”, niemniej jednak, surowym ocenom podlegają w recenzjach tak „ekskluzywnie osobiste”, „antyrealistyczne”, odkształcające rzeczywistość, „wykoncypowane” wiersze z *Sonaty*, jak i bezwartościowe, „zawiłe opisy techniczne”⁸⁶ z cyklu *Stocznia*, przykład „daremne go trudu poezji technicystyczno-opisowej”⁸⁷. Obydwa tomy z roku 1949 Ryszard Matuszewski uznał za „wyjątkowo silnie obciążone formalizmem wraz z krańcowymi jego dziwactwami”, także ze względu na ich „pokrętny barok” i upodobanie poety do „ekscentrycznej formy”⁸⁸. Z podobnie bezwzględny przyjęciem spotkają się również próby wiersza tendencyjnego, posądzanego o hasłowość, skłonność do frazesu, ogólnikowość, o nadmierne sprozaizowanie albo z kolei o monotonię katarynkowego rytmu „siekanych wierszy”. Najwięcej pochwał zebrał *Traktat polemiczny*, choć i w jego wypadku nie zabrakło głosów dość chłodnych w ocenie jakości artystycznej poematu, czy nawet go wprost w całości ośmieszających (K. Poraj).

W recepcji socrealistycznej, zarówno tej zdecydowanie przychylniej jak i krytycznej wobec dokonania Wirszy, pojawiają się od samego początku, głównie za sprawą recenzji pisanych przez Jana Błońskiego, formuły, które z dystansu jawią się jako projektujące przyszłe spory o kształt tej poezji, zupełnie już wolnej od socrealistycznego obciążenia. Wymienić trzeba tu określenia takie, jak np. poeta-konceptysta, estetyzm, „poezja myśli”, laboratoryjność, manieryczność czy odnotowywany wielokrotnie intelektualizm postawy poetyckiej, eseizowanie wiersza, „żywiol logiczny” – z jednej strony, a z drugiej – nazwanie Wirszy „poetą wielkiej pasji moralnej”⁸⁹, dostrzeżenie w centrum jego wierszowej refleksji człowieka i wartości humanistycznych.

⁸⁶ J. T r z n a d e l: [rec. *List do żony*], s. 189.

⁸⁷ B. W o j d o w s k i: *Cztery sprawdziany realizmu...*, s. 4.

⁸⁸ R. M a t u s z e w s k i: *W poszukiwaniu...*, s. 8.

⁸⁹ J. T r z n a d e l: [rec. *List do żony*], s. 191.

Faza moralistyczna

Jerzy Kwiatkowski swój pierwszy szkic poświęcony dokonaniom Wirpszy, ogłoszony w przełomowym roku 1956, zatytułował znamienne: *Poeta moralny*. W tej recenzji z opublikowanego także w roku 1956 tomu *Z mojego życia*, zbierającego wiersze z kilku lat poprzedzających, nazywa krytyk ich autora „poetą-moralistą”, ustawiając go przy tym w jednym szeregu z Miłoszem, Jastrunem i Szymborską. „Pasja moralna – pisze Kwiatkowski – wnikliwość psychologiczna, siła inwektyw, powaga sądu – poezja odpowiedzialności i sumienia – to stanowi w tej chwili o najcenniejszych wartościach Wirpszy”⁹⁰. W centrum swoich uwag umieszcza krytyk opinię w sprawie przedrukowanego w tomie poematu rozrachunkowego pt. *List o sumieniu*, zauważając przy tym, że „nie jest dziś rewelacją, jeśli idzie o jego demaskatorskie treści – lecz umieszczona pod nim data: `Wrzesień 1953` zmienia poważnie sytuację”. Jak stwierdza dalej recenzent „to typowy przykład wiersza, który staje na pograniczu liryki, wyłamuje się niemal spod jej kryteriów”. Po celnej mikroanalizie tekstu Jerzy Kwiatkowski dowodzi, że „Wirpsza umie spoić różnorakie elementy, wyśrodkować drogę między patosem a rozmową. I choć wiersz nie należy do najbardziej wykrystalizowanych, choć zepsuty jest zakończeniem – przecież poeta odnalazł w nim to, co w poezji znaczy wiele: adekwatność treści i formy”⁹¹. Dodajmy, że po pięćdziesięciu latach historyk literatury zaliczy *List o sumieniu* w poczet „pierwszych nowel i poezji heretyckich”⁹² z roku 1953, ustawiając tekst Wirpszy obok *Wielkiego lamentu papierowej głowy* Andrzejewskiego, *Drewnianych głów* Gałczyńskiego i *W związku z pewnym wydarzeniem* Różewicza.

⁹⁰ J. Kwiatkowski: *Poeta moralny*. „Życie Literackie” 1956, nr 20, s. 5.

⁹¹ Tamże, s. 5.

⁹² T. Drewnowski: *Literatura polska 1944-1989. Próba scalenia. Obiegi – wzorce – style*. Kraków 2004, s. 119.

*List o sumieniu**Wiktorowi Woroszylskiemu*

[fragment]

[...]

Najobrzydliwsi przecie, mniemam,
Są ci, co krzyczą: „Naród! naród! –
A nie są z narodem. Co krzyczą:
„Partia! partia! – a nie są z partią.
Wpełzli w wydrążone sobą szczeliny
Sądząc, że między narodem a partią
Są korytarze niezwykle bezpieczne,
Gdzie żadne już prawo nie działa
Ani prawdy, ni odpowiedzialności.
Usiłują te szczeliny poszerzyć,
Drażąc i wierząc obłymi ciałami,
A przede wszystkim kłamiąc, kłamiąc, kłamiąc,
Używając zawsze słów, jakich trzeba,
I zdań, za które się nie odpowiada.

Mówią, że mur składa się z cegieł,
I mają rację, chociaż kłamią.
Mówią: „Staje nowa Warszawa”,
I mają rację, chociaż kłamią.
Mówią: „Budujemy socjalizm”,
I mają rację, chociaż kłamią.
Bo wszelka prawda, zrodzona z tchórzostwa,
Jest kłamstwem. Kłamstwo rodzi spustoszenie.

To oni zamieniają ból serdeczny
W ból zęba, usuwalny obcęgami,
I osiągają przez to, że n i e k t ó r z y
Myślą: „Racja! najłatwiej obcęgami!”
I patrz – n i e k t ó r y c h wcale nie ubywa.
To oni wmawiają: można wyrazić
Człowieka formułką matematyczną
I obliczyć: trzy razy cztery – będzie
Nienawiść klasowa, dwa razy cztery –
Miłość, zaś dwa razy dwa – bohaterstwo.

I namnożą ci bohaterów, którzy
 Takimi tchórzami będą jak oni,
 Według tegoż wzoru: dwa razy dwa.

To oni dzieje fałszują na swoje
 Podobieństwo i owo podobieństwo
 Papier wysuszony, papkę z trocin,
 Podają do wierzenia. Generalną
 Linię Partii Robotniczej zmieniają
 W linijkę szkolną, w centymetr – na miarę
 Ich wzrostu: od stawu kolanowego
 Po pępek. Ach, uderzyć ich linijką,
 Prętem z mocnego, dębowego drzewa,
 Ale tak, żeby kręgi popękały!

Inaczej bowiem gotowi są mierzyć
 Centymetrem podłości naszą przyszłość.
 [...]

[Z *mojego kraju*, 1956]⁹³

Co ważne i w pobieżnym oglądzie nawet zaskakujące, *List o sumieniu* ukazał się drukiem po raz pierwszy 27 września 1953 roku na łamach „Nowej Kultury” i tak m.in. został skomentowany w niecały rok później przez Jacka Trznadla w „Twórczości”: „Uważam ten utwór za najodważniejszy porachunek z tym, co tak często jeszcze krępuje naszą przyszłość, z zakłamywaniem postaw moralnych i ideowych, politycznych, ukrytą wrogością i niewiarą”⁹⁴. Oprócz zapisanych dowodów recepcji tego tekstu, musiała mocno zaistnieć i ta mówiona, skoro inny z recenzentów, jeszcze w roku 1957, nazwał *List o sumieniu* „głośnym wierszem Wirpszy”, w którym „pokazane zostały palcem `wydrążone szczeliny` i `korytarze niezwykle bezpieczne`, jakie wykopane zostały między partią a narodem”⁹⁵. Arnold Śluccki, podkreślając że Wirpsza wyprzedził *Poemat dla dorosłych* Adama Ważyka, uważał ponadto, że „utwór ten, napisany z pasją, naładowany dużą energią frazy poetyckiej”

⁹³ W. W i r p s z a: *Z mojego kraju*. Warszawa 1956, s. 63-64.

⁹⁴ J. T r z n a d e l: [rec. *List do żony*], s. 191.

⁹⁵ A. Ś l u c k i: *Poeta moralnego porządku*. „Twórczość” 1957, nr 2, s. 140.

należy „do najlepszych wierszy politycznych minionego okresu”⁹⁶. W recenzji zbioru *Z mojego życia* powtarzającej po części rozpoznania Kwiatkowskiego i podobnie zatytułowanej (*Poeta moralnego porządku*), Słucki zapisał, że Wirpsza „to poeta porządku moralnego i moralnej obsesji”, którego przed doktrynerstwem „ratuje liryzm i żywiołowy humanizm”⁹⁷.

Uzupełnijmy od razu ówczesny dokumenty odczytań o znacznie późniejsze dopowiedzenia głównych bohaterów w sprawie *Listu o sumieniu*, oświetlające z dystansu, inaczej niż to było możliwe w bieżącym komentarzu krytycznym, nieczytelne dla współczesnych czytelników konteksty. Najpierw zatem przytoczmy punkt widzenia autora zawarty w liście do Zbigniewa Chojnowskiego z 1 lutego 1984 roku: „W r. 1953 we wrześniu wydrukowałem w „Nowej Kulturze” wiersz pt. *List o sumieniu*, zadedykowany Woroszyłskiemu. Uważam go za ważny nie tyle ze względu na walory poetyckie, ale ze względów `życiowo-etycznych` – uznałem `przemianę ideologiczną`, o której pisał Błoński za błąd. Wiersz ukazał się 2 lata przed poematem Ważyka (to nawiasem). Woroszyłski odpowiedział mi poematem *Rozmowy 1955*, wydrukowanym w roku 1956 w „Po prostu”, gdzie ukazał się także zaraz potem (? – nie jestem pewny) mój poemat *Sobie i diabłu*, napisany zresztą w roku 1954. Wszystkie te trzy utwory stanowią pewien `pakiet`, ważny w moim życiorysie, wiążący się z tym, co nazywa Pan powrotem do okresu estetyzmu, a także z moim budzącym się wtedy ostro uwrażliwieniem na kłamstwo. Trwa ono do dziś dnia. Powrót do okresu estetyzmu oznacza odwrót od poetyki, uwikłanej tak czy inaczej w zakłamanie. Trzeba było zaczynać od nowa (...)”⁹⁸.

Adresat poetyckiego listu, Wiktor Woroszyłski, już po śmierci Wirpszy, tak tłumaczył okoliczności powstania dedykowanego mu utworu: „Po niezbyt długim czasie zaczęła się druga nasza przygoda pokoleniowa – `zdrada ideałów`, odejście od komunizmu. Witold z satysfakcją wspominał później, że jako jeden z pierwszych ogłosił utwór, sygnalizujący owo przetarcie oczu, dedykowany mnie i drukowany w *Nowej Kulturze*. Dedykacja oznaczała, że wiersz zawiera echo naszych rozmów (...). Rozmowy były pełne goryczy i niepokoju, ja wniosłem do nich rozczarowanie pierwszym krajem socjalizmu (byłem świeżo po sezonie w Moskwie), Witek – wrażliwość na coraz

⁹⁶ Tamże, s. 140.

⁹⁷ Tamże, s. 139.

⁹⁸ Zob. „Integracje” 1992, nr XXVIII, s. 61.

widoczniejsze zakłamanie i płaskość zorganizowanego życia literackiego w Polsce (...). Zwątpienie rosło, ale chyba jeszcze cofaliśmy się przed oskarżeniem systemu; i nie oskarża go *List o sumieniu*, cały gniewny impet kierując przeciwko jakimś `im` (...). W naszych rozmowach `oni` nie byli anonimami; nazywali się Berman, Putrament, Janina Broniewska, Hoffman, Ważyk; w wierszu doczekali się uogólnienia i to było jego siłą; ale uogólnienie zatrzymało się przed progiem nadal wyznawanej (uporczywie czy rozpaczliwie?) komunistycznej utopii i `generalnej linii partii Robotniczej` – i to było jego słabością; podobna słabość jeszcze prze parę lat będzie widoczna w coraz bardziej demaskatorskiej i praktycznie burzycielskiej w stosunku do panującego ładu lirycy społecznej już nie tylko Witolda Wirpszy i nie tylko naszego pokolenia (...) Kulminacją tej narastającej fali poetyckiego sprzeciwu stał się *Poemat dla dorosłych* (1955) Adama Ważyka, który właśnie przestawał być jednym z `nich` (...). Mało kto zauważył, że – przypadkiem czy nie – w istotnych fragmentach *Poematu dla dorosłych* słychać intonacje wcześniejszego o dwa lata *Listu o sumieniu*⁹⁹.

W cytowanym wcześniej liście Witold Wirpsza ustawia w jednym szeregu z *Listem o sumieniu*, inny wiersz, „mój poemat *Sobie i diabłu*, napisany zresztą w roku 1954”. Na jego druk w 11 numerze „Po prostu” w roku 1956 (pod tekstem umieszczona została data jego powstawania: *Wrzesień 1954 – kwiecień 1955*) zareagował, specjalnie tej publikacji poświęconym szkicem, Jerzy Kwiatkowski, rozpoczynając ambiwalentną ocenę wiersza ogólnym stwierdzeniem, że „przekleństwem polskiej literatury są jej szyfry”¹⁰⁰, dopowiadając od razu, że chodzi mu o „szyfry” wprowadzane do literatury dla celów pozaartystycznych. Mówiąc z dzisiejszej perspektywy wprost, miał krytyk na myśli wymuszoną przez działanie cenzury tzw. „mowę ezopową”, jak rzecz później już określano. Tym niemniej, Kwiatkowski określa wiersz *Sobie i diabłu* mianem jednego z ciekawszych ostatnio zjawisk poetyckich: „Szatańskie metamorfozy, wirpszowska kostropata melodia – to wszystko w dziwny sposób urzeka. Podśluchano tu m e c h a n i z m tamtych czasów i oddano go mechaniczną metaforą i mechanicznym rytmem”, „Uchwycono tu tragizm literatury tamtych lat: cenzorską twarz pisarza – we wstrząsającej poincie poematu. Zniknęły widma, został tylko głos i mechanizm. W pisa-

⁹⁹ W. W o r o s z y l s k i: *Imiennik...*, s. 80-82.

¹⁰⁰ J. K w i a t k o w s k i: *Szyfry*. „Życie Literackie” 1956, nr 26, s. 4.

rze dokonał się przełom (...). Woła więc: podajcie lustro! I oto twarz.¹⁰¹. Tyle pozytywów, gdyż, jak dalej zauważał krytyk: „A jednak ten wiersz, któremu niedużo brak, żeby go przedrukowywać w wypisach, jest jednym ogromnym zakalcem”, „Diabeł jest nie tylko bogactwem tego poematu. Jest także jego nędzą. Nie każdy znajduje klarowne szyfry i symbole. Dziś wiele z tych diabelskich spraw widzimy jasno i możemy o nich mówić”¹⁰². W podobnym tonie, wynikającym z szybko zmieniającej się wówczas odwilżowej perspektywy, komentował tom *Z mojego życia* Arnold Słucki: „nieetatowy cenzor wewnętrzny nieraz jeszcze bruździ w twórczości poety, miesza mu szyki, wtrąca się nawet do najczulszego miłosnego wyznania”. Ale dodawał przy tym, biorąc jakoś poetę w obronę: „Nie trzeba nikomu tłumaczyć, że natrętny cenzor wewnętrzny, który doskwierał nam wszystkim, był zwykłą emanacją realnego, materialnego cenzora”¹⁰³.

Sobie i diabłu

[fragment]

[...]

Znajomość – znajomością. Ale kiedy przyszedł
Skromny jak student i usiadł w fotelu
I spytał, czy nie przeszkadza, bo widzi, że piszę –
Poczułem litość, i lęk, że go onieśmiele;

Był bowiem blady, szczupły niezmiernie
Jak cień z profilu, gdy lampę postawić niżej
Ubranie miał jasne, uszyte przez tanią spółdzielnię,
Włosy kasztanowate, w nich zaś biedne pasemka ryże.

Do tego oczął za szklami białe landrynki,
Trochę wilgotne, lepiące się nieco,
Belfersko-zmęczone, i rączki-sprężynki
Z ruchliwymi paluszkami i skórką kobiecą.

¹⁰¹ Tamże, s. 5.

¹⁰² Tamże, s. 5.

¹⁰³ A. S ł u c k i: *Poeta moralnego porządku...*, s. 139.

Usiadł więc. Podciągnął zmięte spodnie.
 Namyślał się czy spytać. Spytał wreszcie: – Można?
 I dalej, siedząc, jak drewno, któremu niewygodnie:
 – Pan, widzę pisze. Chciałbym określić – pisanie, rzecz ostrożna.

S c r i p t a m a n e n t. – Przerwał, by okulary przetrzeć.
 – S c r i p t a, jeśli kunsztowne, mogą budzić podziw.
 Uwielbiam kunszta. Kunszt z prawdą idzie o lepsze:
 Jak zawsze nieszkodliwy – prawda może szkodzić.

Tu trochę jakby swoją postać zmienił,
 Ową lampę przy cieniu ktoś wyżej postawił,
 Ktoś kto lubi zabawę pogrubiania cieni
 I przyprawia nieśmiałym szumny ogon pawi.

– Prawda przejść musi przez mądrą cenzurę,
 Partyjną – nie partyjną, ściślej: ludzi znających,
 Mających w prawd segregacji wewnętrzną kulturę,
 Wiedzących, że w złym guście jest przedmiot gorący

I że nie każda prawda bywa dla każdego,
 Zwłaszcza, jeżeli jak bitwa roznamiętą.
 Wielbię kunszt, panie kolego, właśnie dlatego –
 Jak bieliznę w koronkach, która ciało usekretnia,

Przemilcza je troszeczkę. – Nagle dostrzegł w mym ręku
 Ołówek i papier. Schudł znowu. Cichy lament
 Błysnął za szklami. Szepnął, stęknął, jęknął:
 – Nie pisać tego – błagam. S c r i p t a m a n e n t.

[...]

To jest poezja! Bezpieczna, zabezpieczona
 Jak motory wojska warczące na mustrze;
 Teraz ona we mnie! We mnie, we mnie ona!
 Chłodna i dokładna, jak twarz odbita w lustrze.

Podajcie lustro! Kto poda? Ludzie? – dobrze.
 Zostawcie mnie teraz samego ze szkłem.
 Nasycić się sobą! Pobadać siebie. A może
 Odgadnąć sprawy przyszłe, wyprostować przeszłe.

Lecz przede wszystkim – twarz. Twarzy szukam.
A tu marmur pęka, pryska, szarzeje,
Jakby ktoś go kwasem siarczanym splukał
I zmył z niego rysy, kształty i nadzieje;

Zżarty nos i uszy, brwi wcierają się w czoło,
Odmrożone wargi spadają jak szmaty,
Oczy już nawet nie są podobne oczodołom.
Zostaje kamień szary, porowaty,

Zniszczony od środka jakimś strasznym głodem.
Chciałem twarzy? Jest twarz – sama sobą chora.
Moja twarz? Nie wiem. Lecz znam jej urodę:
Śmiertelną, kamienistą. U r o d ę C e n z o r a.
[...]

[„Po prostu” 1956, nr 11]

Pomimo licznych uwag krytycznych, różnej wagi zarzutów i trosk kierowanych pod adresem dokonań Wirpszy „na przełomie” zaznaczmy, że recenzje obfitują wręcz w superlatywy: „najodważniejszy porachunek” (Trznadel o *Liście o sumieniu*), „piękny efekt poetycki” (Kwiatkowski na temat „współgrania staroświeckiej formy z szorstkimi uczuciami człowieka patrzącego przed siebie”¹⁰⁴ w tomie *Z mojego życia*), „jedno z ciekawszych zjawisk poetyckich” (Kwiatkowski o *Sobie i diabłu*), jeden „z najlepszych wierszy politycznych” (Słucki nt. *Listu o sumieniu*), „drobiazgi poetyckie” w zbiorze *Z mojego życia* „należą do osiągnięć naszej powojennej liryki”¹⁰⁵ (Słucki). Witold Wirpsza, doceniany jako poeta-moralista, był jednak w tym okresie przede wszystkim zaangażowanym w sprawy społeczne publicystą „Po prostu”, a po zamknięciu pisma, jeszcze przez pewien czas piszącym w „Nowej Kulturze”. Wraz z kilkoma innymi członkami zespołu (m.in. Leszkiem Kołakowskim, Tadeuszem Konwickim, Wiktoorem Woroszylskim) Wirpsza złożył w maju 1958 roku wypowiedzenie z pracy w „Nowej Kulturze”, bezpośrednio po zebraniu redakcji w Komitecie Centralnym PZPR, na którym dokonano partyjnej oceny „błędów i odchyłeń” pisma, i po którym zmieniono redaktora naczelnego.

¹⁰⁴ J. Kwiatkowski: *Poeta moralny...*, s., 4.

¹⁰⁵ A. Słucki: *Poeta moralnego porządku...*, s. 141.

Jak wspomina wspólną decyzję Wiktor Woroszyński: „rychło przyszła świadomość, że nie tylko coś utraciliśmy, ale i zyskaliśmy. Był to jeden z kroków ku wyzwoleniu, za nim miały przyjść następne, ale wewnętrznie j u ż byliśmy prawie wolni”¹⁰⁶. Odejście w burzliwych (także dosłownie) okolicznościach z redakcji „Nowej Kultury” wydaje się mieć znaczenie także dla dalszych artystycznych wyborów pisarza. „Co ta wolność oznaczała dla Witolda Wirpsy jako twórcy?” – zapytał Wiktor Woroszyński we wspomnieniu pośmiertnym, i od razu odpowiedział: „Oznaczała po prostu t w ó r c z o ś ć – obfitą, nieskrępowaną, bujną”, po tym, gdy „gipsowy pancierz socrealizmu z dnia na dzień skruszył się i opadł z pisarza, i ponad jego zdeptanymi szczątkami Witoldowi udało się nawiązać do zamysłów młodości, przerzucić łuk pomiędzy dwiema swobodami, tą młodą (choć w niewoli, ale nie duchowej) i tą dojrzałą. Z perspektywy zamkniętego już życia pisarza widać, że warszawskie dwunastolecie 1958-1970 było jego kulminacją, było czasem wielkiego owocowania”¹⁰⁷.

„Wirsza, który objawił się po Październiku 1956 – jak wspomina po latach Edward Balcerzan – był kimś nowym dla ogółu czytelników, ale nie dla najbliższych mu osób – znających jego (pisane w oflagu, a potem w Szczecinie) utwory, które nie mogły liczyć na druk w Polsce Bierutowskiej. Czytając *Mały gatunek* (1960), można się upewnić, iż poezja po Zjeździe Szczecińskim rozwijała się podwójnie, na powierzchni i w głębi, na pokaz i naprawdę, żyjąc nie tylko sztucznym, ale także naturalnym rytmem – na dnie szuflad. Tomik Wirpsy zawiera utwory z dwudziestolecia 1939-1959, w tym sporo liryków `szufladowych`. Jego próby satyry rozrachunkowej (z cyklu *Wierszyki o czasie wiecznej szczęśliwości*) nie zdobyły rozgłosu, i słusznie: poeta nie miał temperamentu napastliwca, nie udawały mu się `ballady prokuratorskie` (ani antykapitalistyczne, ani antytotalitarne)”¹⁰⁸.

¹⁰⁶ W. W o r o s z y ł s k i: *Imiennik...*, s. 83.

¹⁰⁷ Tamże, s. 83-84.

¹⁰⁸ E. B a l c e r z a n: *Zuchwałstwa samoświadomości*. Lublin 2005, s. 43.

Faza eksperymentu

W latach następujących po rezygnacji z pracy redakcyjno-publicystycznej a do momentu opuszczenia kraju, jak się później zresztą okazało już na zawsze, w ciągu ledwie dekady Witold Wirpsza opublikował aż sześć zbiorów wierszy: *Mały gatunek* (1960), *Don Juan* (1960), *Komentarze do fotografii „The Family of Man”* (1962), *Drugi opór* (1965), *Przesądy* (1966), *Traktat skłamany* (1968); dwie powieści: *Pomarańcze na drutach* (1964), *Wagary* (1970); dwa ogłoszone w „Dialogu” dramaty: *Tantal* i *Kreator* (1962); wybór nowel, zawierający także teksty obydwu dramatów, pt. *Morderca* (1966) oraz zbiór esejów pt. *Gra znaczeń* (1965). Do tego trzeba dodać wiele dokonań translatorskich, w tym przygotowany wspólnie z żoną, Marią Kurecką, przekład *Doktora Faustusa* Tomasza Manna czy *Homo ludens* Johana Huizingi. W tym samym czasie kończył Wirpsza prace nad nie ogłoszonym niestety za życia poematem *Faeton*, a także pisał eseje do wydanej w 1971 roku w Szwajcarii książki *Polaku, kim jesteś?*. Trzeba sobie uświadomić przy tym, że w tomach publikowanych w latach sześćdziesiątych zamieszczał Wirpsza liczne teksty sprzed okresu socrealistycznego, których sporo znajdziemy w *Małym gatunku*, w tym wiersze oflagowe z czasu pobytu w Gross-Born, a wśród nich także niektóre części cyklu *Don Juan*. Pierwsza jego wersja powstała już w roku 1942, jesienią, a tekst ocaleć miał dzięki zapobiegliwości Leona Kruczkowskiego. Na nową redakcję dzieła zdecydował się poeta dopiero w roku 1956. O efektach trzyletniej pracy, polegającej przede wszystkim na wymianie środków wyrazu przy zachowaniu „koncepcji dramaturgicznej poematu”, mówi autor tak: „*Don Juan* oflagowy był w gruncie rzeczy wiązką impresyjnych wierszy lirycznych, z samej swej natury mało zdyscyplinowanych intelektualnie i opartych na tradycyjnym i, rzecz wstydliva, anachronicznie pojmowanym surowcu artystycznym; na pięknostkowym krajobrazie, sytuacjach sentymentalnych, na staroświecko emocjonalnym komentarzu, sublimującym popędy w dziedzinie uczuciowości z pominięciem sfery, powiedziałbym: cerebralnej”¹⁰⁹. Warto zapamiętać zwłaszcza to

¹⁰⁹ W. Wirpsza: *Do czytelnika – przesłanie*. W: tenże: *Don Juan*. Warszawa 1960, s. 57.

ostatnie słowo, albowiem stanie się ono odtąd na długo jednym ze słów-kluczy w rękach interpretatorów Wirpszy, odkąd podjął je bardzo szybko, bodaj jako pierwszy, Julian Rogoziński¹¹⁰.

Wszystkie krajowe publikacje, z dramatami, esejami i prozą włącznie, mogły liczyć na wyraźny, bynajmniej nie zdawkowy, rezonans krytyczny, znaczący znakomitymi nazwiskami autorów omówień, recenzji i większych szkiców. W tekstach poświęconych dramatom czy prozie podkreślano jednak, że Wirpsza jest przede wszystkim poetą, a odczytywanie jego innych spełnień gatunkowych odbywało się z reguły z uwzględnieniem kontekstu dokonań poetyckich. „Nie na darmo Wirpsza jest poetą” – zapisała przy okazji komentowania *Mordercy* Elżbieta Morawiec, zwracając zwłaszcza uwagę na rolę „zintelektualizowanego `ja` autora”¹¹¹. Rafał Marszałek, recenzując *Pomarańcze na drutach* i dostrzegając wagę przekształceń językowych w powieści, podkreślił w puenecie własnych rozważań, że „najbardziej znamienitym sensem eksperymentu uwiecznionego w tytule jest to, że hermetyczną, ale bogatą znaczeniami prozę napisał – poeta”¹¹². Prozatorskie i dramaturgiczne próby Wirpszy, widziane łącznie, dały Zbigniewowi Żabickiemu asumpt do stwierdzenia, że w sferę tych rodzajów przeniósł pisarz nie tyle „metaforyczną zasadę konstrukcji poetyckiej”, ile „wyszlifowaną przez kierunki nowsze, zwłaszcza przez kubizm – metodę przynależną do typu metonimicznego: poetykę operującą `przyległością` zestawień i asocjacji, najczęściej nieoczekiwanych, *zasadę nieciągłości*, jak ją określa Adam Ważyk”¹¹³. Jacek Bocheński, wobec zderzenia tekstu *Kreatora* z konwencją sztuki teatralnej, już na wstępie swojej interpretacji zaproponował, aby postawić przed dziełem Wirpszy „klucz poetycki”: „takie otwarcie zasadniczo zmieni charakter naszego odbioru i typ oczekiwań”¹¹⁴. Twórczość Wirpszy w ogóle uznał przy tym krytyk za „prowokację artystyczną, zburzenie całego systemu tradycyjnych konwencji i zaproszenie do nowej gry”, która to, jak dalej uzupełniał, „wygląda urzekająco”¹¹⁵.

¹¹⁰ J. R o g o z i ń s k i: *Komentarze do Wirpszy*. „Współczesność” 1963, nr 22. Zob. także: tegoż: *Słownik polskich pisarzy współczesnych*. Witold Wirpsza. „Tygodnik Kulturalny” 1965, nr 11.

¹¹¹ E. M o r a w i e c: *Przygody wąpiącego „ja”*. „Współczesność” 1966, nr 24.

¹¹² R. M a r s z a ł e k: *Eksperyment Wirpszy*. „Nowe Książki” 1965, nr 9, s. 403.

¹¹³ Z. Ż a b i c k i: *Pochwała nieporządku*. „Miesięcznik Literacki” 1966, nr 2, s. 124.

¹¹⁴ J. B o c h e ń s k i: *Próba opisu „Kreatora”*. „Dialog” 1962, nr 6, s. 87.

¹¹⁵ Tamże, s. 90.

Pochwał dla rozmaitych osiągnięć pisarza w owej dekadzie raczej nie zabrakło. Barbara Biernacka podkreśliła „głębokość artystycznego namysłu”, z którego wyłoniła się postać poematu o Don Juanie, jak również doceniła jego „oryginalną formę artystyczną”¹¹⁶. Jan Józef Lipski, piszący łącznie o *Don Juanie* oraz *Małym gatunku*, pozytywnie bez wątpienia waloryzował „odwagę i bezczelność”, godną największych twórców mierzących się ze sprawami ostatecznymi w literaturze: „bezczelność a nie chrześcijańska pokora stwarza klimat tej gorzkiej poezji”¹¹⁷. „Śmiałość i oryginalność” poetyckiego zamiaru Wirpsy chciałby recenzent mierzyć „nie tylko skalą polskich osiągnięć – powstała autentyczna, głęboka poezja, w równej mierze poruszająca emocje – i intelekt czytelnika”¹¹⁸. Jacek Trznadel uznał poemat o Don Juanie za „zjawisko dość niezwykle”, docenił przede wszystkim oryginalność organizacji artystycznej i język poetycki, rytmizację, aluzyjność zdań wtrąconych i typ obrazowania „nie przypominające żadnych wzorów”¹¹⁹. O potrzebie rewidowania polskiej „fatalnej tradycji”, ciężącej na tworzeniu i czytaniu poezji, pisał w związku z *Don Juanem* Paweł Beylin, zwracający uwagę na rolę wiedzy i „wysiłku umysłowego”¹²⁰. Anna Pogonowska pisała o „odkrywym ustawianiu zjawisk świata”¹²¹ w *Drugim oporze*. Juliana Rogozińskiego cieszyła nieskończona perspektywa medytacji nad losem ludzkim otwarta w *Komentarzach do fotografii*, z satysfakcją odnotowywał też próbę pisarską zmierzającą do tego, „by lirykę polską wyprowadzić nareszcie ze stanu sielanek”¹²². Jan Józef Lipski, zgłaszając dystans i zastrzeżenia do postawy ideowej autora zaprezentowanej w *Komentarzach do fotografii*, efekt artystyczny eksperymentu nazwał „świetnym”, a całe dzieło określił jako „bogate problemowo i intelektualnie”¹²³. Jerzy Kwiatkowski napisał o *Don Juanie*, że to „osiągnięcie dużej miary i jedna z ambitniejszych propozycji poetyckich, jakie ostatnimi czasy w poezji polskiej wy-

¹¹⁶ B. Biernacka: *Przejażdżka na Pegazie*. „Nowe Książki” 1960, nr 22, s. 1372.

¹¹⁷ J. J. Lipski: *Jeszcze raz na tropie mitu Don Juana – Fausta*. „Twórczość” 1960, nr 11, s. 125-128.

¹¹⁸ Tamże, s. 128.

¹¹⁹ J. Trznadel: *Mit poetycki o micie*. „Nowa Kultura” 1961, nr 12, s. 2.

¹²⁰ P. Beylin: *Don Juan, czyli o czytaniu poezji*. „Przegląd Kulturalny” 1960, nr 48.

¹²¹ A. Pogonowska: *Wiersze... wiersze...* „Nowe Książki” 1966, nr 1, s. 42.

¹²² J. Rogoziński: *Komentarze do Wirpsy...*

¹²³ J. J. Lipski: *Pamiętnik z okresu dojrzewania*. „Twórczość” 1963, nr 6, s. 69.

sunięto”, a podobnie jak Lipski, zgłaszając światopoglądowy dystans do oferty odczytywanej w tym właśnie względzie z *Komentarzy do fotografii*, zaznaczył krytyk, że „nie sposób nie nazwać ich znakomitą książką poetycką”, „nadzwyczaj ciekawym poetyckim zjawiskiem”, „doskonale skonstruowaną strukturą poetycką”, „utworem wynalazczym językowo i współtworzącym propozycję nowej poetyki”, niezwykle „sugestywnym” wreszcie¹²⁴.

W szkicu odczytującym programową propozycję Wirpszy z *Gry znaczeń* ponownie Jerzy Kwiatkowski, ponownie w tonie polemicznej troski, czyni uwagę o autorze omawianej książki, jako o „znakomitym poecie” mającym „szansę znalezienia się w centrum uwagi” środowiska literackiego i czytelników, nazywa Wirpszę „jedynym w swoim rodzaju poetą, jedynym w swoim rodzaju eseistą”, pisarzem, który „ośmiela się tworzyć własny, szokujący, do niczego nie podobny program literacki i estetyczny”, a samą *Grę znaczeń*, podkreślając „bogactwo tej książki”, uznał krytyk za „ważne wydarzenie we współczesnym życiu literackim”¹²⁵. Mniej wyrozumiały był dla *Gry znaczeń* Zbigniew Bieńkowski, który uznał, że Wirpsza „nagina” w gruncie rzeczy i „wynaturza”, zwalczając funkcję wzruszenia w sztuce, myśl Peipera, nie przyznając się do niej, i „domaga się od poezji, żeby była niepoezją”¹²⁶. Natomiast Paweł Beylin, uznając propozycję Wirpszy za „eseistykę na serio i dużej klasy”, w reakcji na poglądy w niej wyłożone, a dotyczące wzruszenia w odbiorze sztuki, zasugerował konieczność wzięcia w obronę przed tymi poglądami „bardzo subtelnego i nie pozbawionego wrażliwości lirycznej poetę, a mianowicie Witolda Wirpszę”¹²⁷.

Krytycy w latach sześćdziesiątych zgodnie natomiast odkrywali korespondencje poezji Wirpszy z muzyką, tak przez pamięć o wiodących w jego twórczości *transpositions d`art* z lat 1945-1948, jak np. Alicja Lisiecka¹²⁸, czy też, jak Jacek Trznadel, przywołując debiutancką *Sonatę* jako dowód oczywistego „uwrażliwienia na formy muzyczne”¹²⁹ jej autora. Trznadel zwraca uwagę szczególnie na symbolistyczny rodowód zastosowanej przez poetę w *Don Juanie* teo-

¹²⁴ J. Kwiatkowski: *Poezja infernalna*. „Życie Literackie” 1963, nr 16, s. 9.

¹²⁵ J. Kwiatkowski: *W tej grze można wiele przegrać*. „Życie Literackie” 1966, nr 33, s. 6.

¹²⁶ Z. Bieńkowski: *Jedna myśl Peipera*. „Kultura” 1965, nr 47. Przedruk w: t e n z e: *Ćwierć wieku intymności. Szkice o poezji i niepoezji*. Warszawa 1993, s. 43-46.

¹²⁷ P. Beylin: *Dziennik lektury*. „Polityka” 1966, nr 6.

¹²⁸ A. Lisiecka: *Wirpsza, czyli granice eksperymentu*. „Życie Literackie” 1962, nr 36, s. 3.

¹²⁹ J. Trznadel: *Mit poetycki o micie...*, s. 2.

rii „o językowych ekwiwalentach niektórych muzycznych środków ekspresji”¹³⁰; na symbolistyczną muzyczność, przywracającą poezji „walor mowy – zaklęcia, mowy – formuły magicznej” czy ekstazy, i uzupełniającą mit Don Juana o wymiar irracjonalności i metafizyki, aczkolwiek, co rzadkie, jak podkreślił krytyk, „nie poprzez mętniactwo, lecz poprzez racjonalny rygor myślowy”¹³¹. Dla odmiany Barbara Biernacka, recenzując *Don Juana*, uznała np. „analogie do muzyki polifonicznej” za „próbę artystycznie jałową”¹³². Rogoziński, już po lekturze *Don Juana* i *Komentarzy do fotografii* dostrzegł za to, jak „rodzi się jedyna w swoim rodzaju harmonia fizjologii z muzyką”¹³³. O tym samym tomie powie Jan Józef Lipski, że „najciekawsze i najoryginalniejsze” jest w nim to, że „narrator podporządkowany został pewnym rygorom, które kształtują się na wzór rygorów muzycznych”¹³⁴. Doda także, że „dobre wyniki dały próby umuzycznienia wiersza”, w tych tekstach, „gdzie technika kontrapunktyczna jest zastosowana jakby w miniaturze”¹³⁵. Jerzy Kwiatkowski napisał w przypadku *Komentarzy* o „założeniach cyklu świetnie muzycznie skomponowanego”. Wskazał także w innym miejscu, analizując *Grę znaczeń*, na szerszy kontekst kulturowy estetycznej postawy autora tej książki: „W przeciwieństwie do najczęstszego w Polsce – stwierdza krytyk – modelu, by tak rzec zabawnie: francusko-plastycznego, Wirpsza wprowadza model niemiecko-muzyczny. Zwłaszcza owa muzyczność zasługuje tu na podkreślenie (...). Ujrzana poprzez pryzmat muzyki, literatura staje się bardziej abstrakcyjna, intelektualna i ludyczna. Jest to spojrzenie odświeżające, spojrzenie które może wnieść wiele nowego”¹³⁶. Choć może także, jak przestrzega Kwiatkowski, „zaprowadzić na manowce”¹³⁷.

O tym, czy wypływający w konsekwencji z omówionego modelu „niemiecko-muzycznego” intelektualizm zawiódł Wirpszę na przepowiadane jako przez krytyka manowce, dyskutowano już w latach sześćdziesiątych.

¹³⁰ Tamże, s. 2.

¹³¹ Tamże, s. 2.

¹³² B. Biernacka: *Przejażdżka na Pegazie...*, s. 1372.

¹³³ J. Rogoziński: *Komentarze do Wirpsy...*

¹³⁴ J. J. Lipski: *Pamiętnik...*, s. 69.

¹³⁵ Tamże, s. 69.

¹³⁶ J. Kwiatkowski: *W tej grze...*, s. 6.

¹³⁷ Tamże, s. 6.

Niejednokrotnie trudno nawet rozsądzić, czy tego typu charakterystyka oznaczała komplementowanie dokonań poety, czy raczej występowała w roli etykiety ostrzegawczej dla czytelnika. Wątpliwości, że osąd jest jak najbardziej pozytywny nie mamy, kiedy Jacek Bocheński nazywa Wirpszę „poetą-intelektu”¹³⁸, albo gdy Jacek Trznadel pisze w przypadku *Don Juana* o „próbie języka intelektualnego”, albo też, gdy szukając adekwatnego określenia gatunkowego nazywa utwór „traktatem intelektualnym”¹³⁹. Także, kiedy Julian Rogoziński docenia „jednolitość intelektualną” wiążącą utwory dawniejsze i nowe, czy kiedy dostrzega „filtr intelektualny” nakładany na „wrodzony poecie sensualizm”¹⁴⁰. Barbara Biernacka założenie, by w *Don Juanie* „przemawiać nie do sfery emocjonalnej, ale wyłącznie do intelektu czytelnika” uznaje nawet za ciekawe, choć na temat samej realizacji tego założenia chciałaby już z autorem dyskutować¹⁴¹. Ambiwalentne uczucia towarzyszą także Alicji Lisieckiej, która podczas lektury *Don Juana* pisze o Wirpszy, że to „poeta doctus”, „poeta uczony”, który „układa łamigłówniki poezji mózgowej”. Stawia jednak wprost poematowi zarzut przekroczenia granic eksperymentu, brak funkcjonalności, zadaje wręcz pytanie o możliwość wytropienia w dziele sensu i przeciwstawia go w tym względzie zbiorom *Mały gatunek* i *Komentarzom do fotografii*. Jeden z poematów nazywa „laboratoryjnym”, doceniając przy tym „wagę nurtu doświadczalnego”, tym niemniej „konceptualistyczne, wyspekulowane, tasiemcowe poematy” z *Don Juana*, dokonujące „eksperymentu w typie *Ogrodów Delille*’a”, wydały jej się „całkowitym nieporozumieniem”¹⁴². Zupełnie inaczej ocenia ów „poemat intelektualny” Paweł Beylin, wdzięczny poecie za przypomnienie, że istnieje „poezja angażująca wyobraźnię poprzez rozum”. „Nie znam – pisał autor *Kroniki filozoficznej* w „Przeglądzie Kulturalnym” – drugiego utworu poetyckiego w powojennej poezji polskiej tak przesyconego psychoanalizą, wykraczającą zresztą poza tradycyjny freudyzm, nie znam utworu tak nabrzmiałego problematyką intelektualną, która mogłaby nużyć, gdyby nie frapowała zarówno znaczeniem, jak i ujęciem”¹⁴³.

¹³⁸ J. Bocheński: *Próba opisu...*, s. 87.

¹³⁹ J. Trznadel: *Mit poetycki o mnie...*, s. 2.

¹⁴⁰ J. Rogoziński: *Komentarze do Wirpszy...*

¹⁴¹ B. Biernacka: *Przejażdżka na Pegazie...*, s. 1372.

¹⁴² A. Lisiecka: *Wirpsza, czyli granice eksperymentu...*, s. 3.

¹⁴³ P. Beylin: *Don Juan...*

Także inni krytycy zdecydowanie neutralnie, albo wręcz pozytywnie, rozwijają poglądy o „naukowym rygorze i naukowej ostrożności” np. języka *Komentarzy* (Kwiatkowski¹⁴⁴), o nieprzypadkowej roli terminów naukowych w „uczonej poezji” Wirpsy i „nawrocie” za jego sprawą liryki do scjentyzmu (Rogoziński¹⁴⁵). Kwiatkowski rzeczowo demonstruje funkcjonalność „konwencji naukowego opisu” w *Komentarzach do fotografii*, zaznaczając przy tym, że „scjentyfizm i cerebralność należą do aktualnego programu poetyckiego Wirpsy”¹⁴⁶. Z podobnych chyba przesłanek, jak przytaczane skojarzenia wierszy z naukowością, wywiedzione zostały jednak również, raczej krytyczne opinie na temat „hermetycznej twórczości Wirpsy” w ogóle (Lisiecka¹⁴⁷), „zagadkowego i zawilego, hermetycznego” *Don Juana* (Lipski¹⁴⁸) oraz wtórująca tym odczytaniom poezji opinia Kwiatkowskiego¹⁴⁹ na temat hermetyzmu *Gry znaczeń*. Intelktualizm, uczoność i hermetyzm stają się w omówieniach krytycznych tej fazy recepcji dzieł Wirpsy najczęstszymi wyznacznikami różnie waloryzowanego eksperymentu, jako konsekwentnie dostrzeganej zasady tworzenia. Lisiecka pisze wręcz o „agresywnym eksperymencie” *Don Juana* i pyta już w tytule recenzji o „granice eksperymentu”¹⁵⁰. *Eksperyment Wirpsy* to z kolei tytuł szkicu Rafała Marszałka¹⁵¹. „W pewnym sensie eksperymentem”¹⁵² są np. w ujęciu Lipskiego *Komentarze do fotografii*. Eksperymentowaniem wiążącym intelektualizm z hermetyzmem jest niewątpliwie, dostrzeżone już przez Błońskiego w roku 1950, eseizowanie poezji: „wiersze Witolda Wirpsy – jak pisze Anna Pogonowska – to na ogół eseje skonstruowane na zasadzie eksplodującego konceptu intelektualnego”¹⁵³. Tyle że w przekonaniu Jerzego

¹⁴⁴ J. Kwiatkowski: *Poezja infernalna...*, s. 9.

¹⁴⁵ J. Rogoziński: *Komentarze do Wirpsy...*

¹⁴⁶ J. Kwiatkowski: *Poezja infernalna...*, s. 9.

¹⁴⁷ A. Lisiecka: *Wirpsza, czyli granice eksperymentu...*, s. 8.

¹⁴⁸ J. J. Lipski: *Jeszcze raz na tropie...*, s. 126.

¹⁴⁹ J. Kwiatkowski: *W tej grze...*, s. 6.

¹⁵⁰ A. Lisiecka: *Wirpsza, czyli granice eksperymentu...*, s. 3 i 8.

¹⁵¹ R. Marszałek: *Eksperyment Wirpsy...*, s. 402.

¹⁵² J. J. Lipski: *Pamiętnik...*, s. 69.

¹⁵³ A. Pogonowska: *Wiersze... wiersze...*, s. 42.

Kwiatkowskiego np. : „niekiedy zbyt wiele jest w tym eseście z poety, tak jak w jego tomach wierszy – za dużo w poecie z eseisty”¹⁵⁴.

Twórczość Wirpsy w omawianym okresie bywa także często charakteryzowana, co może wydać się zaskakujące czy nawet niekonsekwentne na tle dotąd zebranych sądów, w perspektywie antyestetyzmu. Rogoziński pisał o autorze *Małego gatunku* jako „parnasiście à rebours”¹⁵⁵, ujawniającym się w erudycyjnych odwołaniach do wielu dyscyplin wiedzy. Kwiatkowski za „sygnał antyestetyzmu” uznał „funkcjonalny wielorako” choć „formalnie zaniedbany język” opisów fotografii, pisząc przy tym o „prozaizacji, poezji anty-walorów, anty-poezji” w pierwszym skojarzeniu cyklu¹⁵⁶. „Antyestetyzm i naturalistyczna metafora” pojawiają się według Alicji Lisieckiej w *Komentarzach do fotografii*, „na prawach kontrastu ze światem `pięknej natury`”, „na prawach ironii i groteski”¹⁵⁷. Najwnikliwiej bodaj objaśnił potrzebę zastosowania takich kategorii do tekstów Wirpsy Jan Józef Lipski w łączonej recenzji *Małego gatunku* i *Don Juana*, pisząc: „Poezja ta jest antyestetyczna, neguje estetyzm. Nie przez przekorę jednak dla tradycyjnego podziału rzeczy na `piękne` i `brzydkie`, choć jest tu i coś z tego, lecz raczej przez konsekwencję heroicznego wyboru między łagodnością i zgrzytem, między szczęściem i cierpieniem. To, co `ładne`, estetyczne, harmonijne – budzi tu nie aprobatę, lecz bunt, płynący z pożądania cierpienia, konfliktu”¹⁵⁸.

Mały gatunek

Rozmnożył się ten mały gatunek,
 Niespokojny, drepczący, dmuchający w trąbki
 Staccato, staccato, ciągnący maleńkie kontrabasy
 Po dudniącym betonie, jazgoczący nieustannie,
 Nie mogąc się porozumieć w swoich stu językach.
 Ten mały gatunek pomniejszający świat.
 Zasmucony mały gatunek.

¹⁵⁴ J. Kwiatkowski: *W tej grze...*, s. 6.

¹⁵⁵ J. Rogoziński: *Komentarze do Wirpsy...*

¹⁵⁶ J. Kwiatkowski: *Poezja infernalna...*, s. 9.

¹⁵⁷ A. Lisiecka: *Wirpsza, czyli granice eksperymentu...*, s. 8.

¹⁵⁸ J. J. Lipski: *Jeszcze raz na tropie...*, s. 128.

Włazi wszędzie. Z powagą oblepia rusztowania
I nosi cegły. Z namaszczeniem chodzi po kołach lokomotyw
I smaruje mazią osie. Siedzi na towarach,
Kiedy huczą wielkimi transportami,
I wysysa kostki cukru. Niepokoi się przy radarze.
Zagląda w lufy czołgów i ujrawszy błyszczący czubek granatu
Woła: a kuku! A kuku, granacie, a kuku, bombo H!
Nerwowy mały gatunek.

Mnoży się ten mały gatunek – konwulsyjnie. Dzieci rodzą
jeszcze mniejsze dzieci.
Wnuki rodzą wnusie. I potem na liście mówią: listeczki, podajże
mi na listeczku;
Na gwiazdę mówią: gwiazdeczka, o gwiazdeczko, coś błyszczała;
Na wszechświat mówią: glu-glu-glu.
Modlą się – Bozia, Aniele Stróżu mój, Jezusik. Otwierają usta
W maleńkim strachu pieluszkowym. Umierają włącząc pod łożka.
Ale mnożą się. Prowadzą czynne życie.
Pracowity mały gatunek.

Mały gatunek. Cofam się przed nim. Staję się w jego obliczu
coraz mniejszy.
Mniejszy od niego. Padam na kolana. Wlokę się po ziemi,
oszołomiony.
Jakiegoż ja jestem gatunku? Gdzie duma moja? Gdzie blask?
Jakiegoż jestem gatunku? Mały gatunek. Wielkie przerażenie.
Mały gatunek. Serce. Ukojenie.

[*Mały gatunek*, 1960]

Jan Józef Lipski pokusił się także o wskazanie, pośród innych prób najbardziej rozlegle zakreślonego, pola tradycji literackiej i kontekstów kulturowych dla utworów Wirpsy. Krytyk odnalazł argumenty prowadzące w stronę szczęścia, jak je nazwał, „pokrewieństw”. Pierwsze z nich to Dostojewski: „pokonywanie zła i brzydoty, w których się uczestniczy, obnoszenie się z nimi – i wątpienie o zbawieniu”¹⁵⁹. Pokrewieństwo drugie prowadzi do Fausta, „sa-

¹⁵⁹ Tamże, s. 126.

mounicestwiającej się gry świadomości i woli”, uchwycionej w *Don Juanie*, który ma być dla Wirpszy tylko wariantem motywu faustycznego¹⁶⁰. Trzecim pokrewieństwem tej poezji miałyby być „freudowska i postfreudowska psychologia głębi, lecz wzbogacona o koncepcję `pamięci biologicznej`”¹⁶¹. Czwartym – pokrewieństwo z egzystencjalizmem, „wynikające głównie z fascynacji Nicością, z Trwogi”¹⁶². Piąte – prowadzi w stronę romantycznego nurtu poezji europejskiej, „wybierającego heroicznie gorycz i cierpienie, pogardzającego spokojem i ciszą”¹⁶³. Szóste wreszcie – to Heine, „samotność człowieka w nurcie historii”, „zjadliwy, gorzki sarkazm, autoironia”¹⁶⁴. Już po lekturze bogatszej o *Komentarze do fotografii* Alicja Lisiecka uzupełnia tą listę pokrewieństw o Leśmiana oraz francuskich absurdystów (zwłaszcza Tardieu), nazywa też Wirpszę „polskim Gottfriedem Bennem”¹⁶⁵. Analiza *Don Juana*, a szczególnie obecnej w nim refleksji nad „dualizmem biologii i świadomości, instynktu i wiedzy humanistycznej, czynnika metafizycznego i racjonalnego”, skłoniła Jacka Trznadła do zakreślenia swojego kręgu odniesień, obejmującego: Freuda i psychologię po Freudzie, Frazera, Malinowskiego, Bergsona, Maeterlincka i Leśmiana, czyli tradycje myślowe obejmujące „przeciwieństwo świadomego i *mare tenebrarum* instynktu”¹⁶⁶. *Komentarze do fotografii* zdaniem Artura Międzyrzeckiego powstały „w kręgu refleksji barokowej – w jej dwudziestowiecznym wariacie, który nie utożsamia się z tak zwanym neoklasycyzmem”. Autor tego poglądu uruchamia także inny wielki kontekst, nazywając poemat Wirpszy „falą werwetów, za którymi czuje się biblię Szekspirowską”: „jesteśmy w dramatycznym teatrze pojęć, teatr ten jest świecki i ironiczny”¹⁶⁷.

Jak widać chociażby z tych ustaleń dotyczących kontekstów literackich, filozoficznych czy antropologicznych, dokonania Wirpszy określane mianem eksperymentu, budziły zainteresowania oraz interpretację zdecy-

¹⁶⁰ Tamże, s. 127.

¹⁶¹ Tamże, s. 127.

¹⁶² Tamże, s. 127.

¹⁶³ Tamże, s. 128.

¹⁶⁴ Tamże, s. 128.

¹⁶⁵ A. L i s i e c k a: *Wirpsza, czyli granice eksperymentu...*, s. 3 i 8.

¹⁶⁶ J. T r z n a d e l: *Mit poetycki o micie...*, s. 2.

¹⁶⁷ A. M i ę d z y r z e c k i: *Poezja dzisiaj*. Warszawa 1964, s. 203.

dowanie wykraczające poza jakiś formalny tego eksperymentu wymiar, prowadzące daleko poza uproszczone rozumienie programowej „gry znaczeń”. I tak np. łączna lektura zbioru esejów oraz *Drugiego oporu* pozwoliła Arnoldowi Śluckiemu postawić tezę, o „tragicznej zdradzie muzyki” w tej poezji: „Miejsce Schönberga-Leverkühna zajmą z kolei w intelektualnym i artystycznym eksperymencie Wirpszy idee Nielsa Bohra i Wernera Heisenberga”, „jak przedtem muzyka, i fortepian Leverkühna, tak skrzynka Heisenberga pośredniczyć zaczyna w nowym Wirpszowym flircie z metafizyką i historią”¹⁶⁸. Artur Międzyrzeczki określił *Komentarze do fotografii* mianem „symfonicznego moralitetu”, pozytywnie jak się wydaje waloryzując to, co dla innych recenzentów stanowiło podstawę krytyki wyrażanej przy pomocy podobnych niekiedy słów. I tak np., gdy pisze, że „antypoetyczność *Komentarzy* jest agresywna i brawurowa”, czujemy w tym pochwałę, zwłaszcza jeśli taka ocena pozwala mu uznać utwór za „poezję dzisiejszą”, „z fragmentami tak reprezentatywnymi jak *Praca czy Ręce-bezradność*”¹⁶⁹. Złożoność dzieła Wirpszy, zarówno ta wewnętrzna pojedynczych wierszy czy poematów, jak i ta różnicująca poszczególne tomy pomiędzy sobą, była dla ówczesnych krytyków czytelna. Dlatego też w ich odczytaniach pojawiają się rozmaite napięcia i pozorne sprzeczności, dlatego też jedne utwory i rozwiązania artystyczne krytycy chwala, a z innymi wchodzą w spór czy wręcz napiętnowują. Wszelako z poszanowaniem opisywanej złożoności. „Taki bowiem jest właśnie Wirpsza: trochę współczesny alchemik mieszający w eksperymentalnym tyglu najróżniejsze i często najdziwaczniejsze elementy stylów i poetyk. Trochę racjonalista z intelektualnej szkoły *Kuźnicy*, trochę mistyk odkrywający pokłady natchnień historiozoficznych w akcie płciowym modliszki – twórca brutalnej, biologistycznej *Leichen und Darm-Poesie*, poezji `zwłok i jelit` – trochę zabłąkany w groźnym Leśnym Parku duży Piotruś Pan, rozfantazjowane, łagodne dziecko”¹⁷⁰.

Nawet cytowana w tym dobrotliwym passusie, a najbardziej surowa podówczas dla autora *Don Juana*, jak mogłoby się wydawać choćby na podstawie oceny samego zbioru, Alicja Lisiecka przytomnie zauważa, że „Wirpsza

¹⁶⁸ A. Ś l u c k i: *Od „Sonaty” do „Drugiego oporu”*. „Twórczość” 1966, nr 1.118-119.

¹⁶⁹ A. M i ę d z y r z e c k i: *Poezja dzisiaj...*, s. 203-204.

¹⁷⁰ A. L i s i e c k a: *Wirpsza, czyli granice eksperymentu...*, s. 3.

wbrew swoim ascetycznym założeniom intelektualisty nie uprawia wyłącznie suchej `poezji uczonej`, czystej gry pojęć”, a zachowuje, np. w lirykach *Małego gatunku* „rozsądną i zbawienną równowagę między emocjonalną i intelektualną warstwą wiersza”. Pożyteczna dla poety, w przekonaniu recenzentki, okazała się nawet „szkoła pryszczatych” z ich „kultem realiów, pasją do polityki i poezji światopoglądowej”¹⁷¹. Za najciekawsze w jego wierszach uznała Lisiecka zanurzone we własnym bogatym doświadczeniu twórcy (jezuicka nagonka po debiucie prasowym jeszcze przed wojną, wojenny obóz, działalność powojenna w Szczecinie w roli animatora kolonii artystów i pisarzy) „przelamywanie się zasobów nagromadzonej wiedzy, świetnej literackiej erudycji z praktyką codziennych spraw ludzkich”¹⁷².

Cywilizacja

Gdy miasto robi się szare, dachówki blaszane,
O świecie, kiedy na ziemię kładzie się łapa dnia,
Kobiety zrywają się nagle, szukając miejsca, by rodzić,
I jęczą ciężko, chwytają puste powietrze palcami.

Jest zwyczaj, że o tej porze, w pustkę tego powietrza
Prowadzi się skazańców i śmierć się w ich ciała wprowadza,
I oni także palcami chwytają raz po raz, nie wiedząc,
Co chwycić należy w tej próżni; nawet się próżnia wymyka.

Potem zmęczone ręce kobiet opadają na pościel,
Ręce skazańców opadają bezwładnie wzdłuż ciała,
Ziemię ciężka łapa dnia przygniata płaskim blaskiem.
Lekarze idą się zdrzemnąć, plutony wracają do koszar.

[*Mały gatunek*, 1960]

Motywy konsekwentnie obecnym od samego początku w recepcji poezji Wirpszy, podobnie jak intelektualizm czy konceptyzm, jest jej wymiar moralistyczny. Nazywany był „poetą wielkiej pasji moralnej” w okresie soc-

¹⁷¹ Tamże, s. 8..

¹⁷² Tamże, s. 8.

realizmu i „poetą moralnym” oraz „poetą moralnego porządku” podczas przełomu październikowego. Etyczny horyzont dzieła Wirpisy dostrzegany jest także wyraźnie w szczytowej fazie prowadzonego przezeń eksperymentu, a nawet trochę wbrew niemu samemu oraz jego teorii, co zdawał się sugerować Ryszard Matuszewski, kiedy notował, już po przeprowadzeniu wywodu polemicznego: „w wierszach jego kipi pasja, nie potrafi on nigdy ukryć wzruszeń i namiętności, które nim powodują, są źródłem pozornie suchych i zobiektywizowanych analiz psychologicznych, uzupełniających wiele jego wierszy. Na szczęście. Dzięki temu jest on poetą żywym, a jego `gra znaczeń` nie jest tylko częścią zabawą w słowa”¹⁷³. Matuszewski odkrywał przy tym, że „chwyt ironii rządzi całym układem wyobraźni poety”, ale „moralista ironiczny nie przestaje być moralistą”¹⁷⁴, nawet kiedy pisze budzący sprzeciw krytyka „poemat na wskroś `moralistyczny` *à rebours*”¹⁷⁵, jak nazwany został przezeń cykl *Komentarzy do fotografii*.

¹⁷³ R. Matuszewski: *Moralista ironiczny*. „Życie Literackie” 1966, nr 10, s. 10.

¹⁷⁴ Tamże, s. 10.

¹⁷⁵ R. Matuszewski: *Liryka. Poemat*. W: *Rocznik Literacki 1962*. Warszawa 1964, s. 45.

Faza lingwistyczna

W roku 1964 Janusz Sławiński ogłosił w „Odrze” (nr 10) *Próbę porządkowania doświadczeń*, określając w niej jeden z najważniejszych nurtów poezji powojennej mianem „lingwistycznej”. Termin wzbudził wiele kontrowersji i sprzeciwów, także samych poetów, ale obowiązuje do dzisiaj i ma bez wątpienia duży walor historycznoliterackiej rozpoznawalności, choć do dzisiaj bywa kwestionowana jego fortunność. Sławiński wskazał wówczas na Bieńkowskiego, Białoszewskiego i Karpowicza jako najbardziej reprezentatywnych przedstawicieli nurtu. Wirpszy na tej liście nie było, choć jak pamiętamy, już w 1953 Jan Błoński zauważał m.in. w jego wierszach „werystyczne jakby, a w rzeczywistości przemyślane kalkowanie języka potocznego”. W niecały rok po ogłoszeniu przez Sławińskiego wyznaczników poezji lingwistycznej, Edward Balcerzan opublikował recenzję z tomu Wirpszy *Drugi opór* (1965), w której odwołując się także do utworów z *Komentarzy do fotografii* oraz do eseistyki *Gry znaczeń* (co stanie się odtąd właściwie krytyczną normą w opisywaniu tej poezji), wyraził pogląd, który mógłby wybrzmieć niemal jak parafraza dawnego sądu Jana Błońskiego: „Wirpsza jest w każdym w y j s c i u swej `gry` nieomal werystą”¹⁷⁶. Obydwaj krytycy podobnie nazwali zakorzenie omawianego dzieła poetyckiego w rzeczywistości, podkreślając w tym zakorzeniu rolę szczególnego użycia języka.

A r s p o e t i c a

Wisławie Szymborskiej

Obraz jest pozorem. Ułamek obrazu jest mniej
Zwodniczy. Napięcie przemyka
Między pozorami. Upozorować
Obrazy. Upozorować w sobie
Unaocznienie. Doprowadzić słowo

¹⁷⁶ E. B a l c e r z a n: *Rzeczywistość zaatakowana*. W: t e n ż e: *Oprócz głosu*. Warszawa 1971, s. 122. Pierwodruk: „Nurt” 1965, nr 8.

Do ślepoty. Słowo
 Niech nie przemyka pośród
 Pozorów (obrazów). Napięcie niech inaczej
 Staje się nieuchwytnie.

[*Drugi opór*, 1965]

Edward Balcerzan zobaczył to, co najistotniejsze w akcie tworzenia autora *Drugiego oporu* w „wyrwaniu znaku z przypisanej mu w języku siatki znaczeń, kreacji nowych znaków”¹⁷⁷. Nie nazwał co prawda jeszcze Wirpszy „lingwistą”, ale *de facto* zdefiniował istotę jego gestu poetyckiego w tym właśnie duchu. Nie poprzestał przy tym na teoretycznym określeniu zasad „gry znaczeń”, mającej polegać na odrywaniu znaków od rzeczywistości i nakładaniu ich na siebie, zderzaniu i organizowaniu nowych; ale precyzyjnie rozpiisał, demonstrując na przykładach z wierszy, katalog reguł tej nowej gry, które rychło zaczną być rozpoznawane jako chwytów pozwalające zidentyfikować poetykę lingwistyczną. Wskazał m.in. na „grę instrumentacyjną”, „grę odległych spięć znaczeniowych”, „symetrię znaczeniową”, „wyciemnienie związków syntaktycznych wiersza, spotęgowaną eliptyczność”¹⁷⁸. Balcerzan chciał uprzedzić także nieporozumienia i uproszczenia związane z pojmowaniem poezji jako zabawy. Poezja, jak dowodził, nie może być tylko zabawą, albowiem „to samo słowo `gra` i niesie informację”, w zdaniu poetyckim pojawia się wiedza, która jest możliwa tylko w poezji, co krytyk proponuje nazwać „poznaniem lirycznym”. Autor wychodzi od interpretacji świata do zabawy, ale „jego p o d m i o t – poprzez grę – do rzeczywistości, do jej zaatakowania dochodzi”. Zatem „jego gra jest, w konsekwencji, grą o wartości poznawczej”¹⁷⁹. Mimo tych uwag poezja lingwistyczna, nie tylko w ludycznym wariacie Wirpszy, w latach następnych narażona będzie stale na prymitywizację rozumienia jej relacji z rzeczywistością, degradowanie pojęcia „gry” (gierki słowne, igraszki) czy zabawy (słowami).

¹⁷⁷ Tamże, s. 120.

¹⁷⁸ Tamże, s. 123-124.

¹⁷⁹ Tamże, s. 125. W podobnym duchu komentował Balcerzan esej *Gra znaczeń* w powiązaniu z wierszami z *Komentarzy do fotografii i Drugiego oporu*: „słowo wchodzi w układy instrumentacyjne, obrazowe, stylistyczne i – jednocześnie – mówi nam coś o świecie, to znaczy: w nowy sposób nasze widzenie świata porządkuje. A to jest już akt poznawczy”. Zob. E. B a l c e r z a n: *Gra znaczeń, gra postaw*. „Odra” 1966, nr 4, s.29.

Mgła

Wówczas nadeszła. Mgła w głazach,
 Głowy tężały; głowa nadeszła: trwałe
 Omgławienie, któż rozstrzyga
 O wnętrzu; głowy w zwarcicach nagłych. Głosy
 O głosach,

 kto rozstrzyga o zwieraniu się, kto
 Spina. W pogwałceniu dzieciństwo. Kto jest
 Dziełem dzieciństwa: otwarciem. W dojrzałość
 Spada mgła. Głęboko mogiła. Dzieciństwa
 Nie rozstrzygniesz. Nie wystrzyżesz
 Głosów w jodłę, w jedlisko. W siedlisko.
 Uciemnienia ciągłość stateczności. W stałość.

głuchych głosów nie wyłamie
 w nagłości nikt mgła łgma
 Głma łgma młga
 gałm

[*Drugi opór*, 1965]

W roku 1966 ukazał się tom *Przesady*, a w reakcji na jego zawartość bardzo widoczne było zwrócenie uwagi przez krytyków na dominantę językowo-konstrukcyjną. Nowy język opisu wymuszały zapewne w jakiejś mierze ewolucje warsztatu poetyckiego samego Wirpszy, podobnie nie bez znaczenia w tym względzie była powszechna już świadomość jego programowej *Gry znaczeń*, ale równie ważne okazało się też wkroczenie na krytycznoliteracką scenę nowego pokolenia fachowych odbiorców poezji, wyposażonych do tego w nowe lektury np. Huzingi czy Bachtina. Dla Stanisława Barańczaka, po przeczytaniu „na gorąco” fragmencie książki Bachtina, światem poetyckim *Przesądów* („Pisane w karnawale 1965”) w oczywisty już sposób „rządzi karnawałowa zasada dialektyki, ambiwalencji, *coincidentiae oppositorum*, współlistnienia sprzeczności”¹⁸⁰. Przede wszystkim jednak, początkujący krytyk zwraca uwagę na ujawnianie się owych sprzeczności w języku. Zwraca uwagę na specyfikę Wirpszowej paronomazji (podkreślającej niepodobień-

¹⁸⁰ S. B a r a ń c z a k: „*Pisane w karnawale*”. „Nurt” 1967, nr 6, s. 43.

stwo, albo wręcz całkowitą przeciwstawność znaczeń), na „wszechwładne panowanie przerzutni”, na rolę oksymoronu, jako „naczelnej figury stylistycznej”, na działanie głównej zasady konstrukcyjnej, którą jest paradoks jako „wyraz konceptystycznej metody twórczej”¹⁸¹. *Konstruuje, więc jestem* to tytuł innej recenzji z *Przesądów* autorstwa Lecha Sokoła, który zaakcentował rolę, jaką w poezji Wirpszy odgrywa problem znaku. Przypisy do wierszy nazwał „jednolitym utworem drugiego stopnia”¹⁸². Zwrócił też uwagę na trudności z rozumieniem tekstu, pojawiające się w ślad za operacjami w sferze języka: „w kojarzeniu i rozbijaniu słów”, które sprowokowały recenzenta do powtórzenia etykiet stosowanych w wirpszologii od samego jej początku, takich jak: manieryzm i hermetyzm¹⁸³. Jan Witan uznał *Przesady* za potwierdzenie, że ich autor „w swym eksperymentatorstwie jest heroicznie konsekwentny, nawet za cenę niezrozumiałstwa”¹⁸⁴. Witan docenił ironię i autoironię jako konstytuującą w wierszach „arabeskową grę znaczeń”, w tym grę poety z samym sobą, która polegać miałyby „na autoironicznym kompromitowaniu własnych *matactw* i *szalbierstw*, czyli manier, czego znakomitym przykładem jest wiersz *Błoto*”¹⁸⁵. Dla Ryszarda Matuszewskiego *Przesady* przynoszą „zabawę w m o w n o ś ć”, która jest obsesją i manierą, są przykładem „świadomej zabawy w notowanie skojarzeń ubocznych”, układają się w „`gotowalnię` nieskoordynowanych skojarzeń”, „nieokiełznane wielosłowie”¹⁸⁶.

Marta Wyka zabrała głos na temat Wirpszy – jak u Przybosia – „zamaichów na wszystko”, które równają się „próbie obalenia wszystkich barier, jakie dotychczas przed poezją stawiano, a więc barier poznawczych, ograniczeń tematycznych; połowiczności w zastosowaniu filozoficznej refleksji”. Podkreśliła „wyrachowanie stylistyczne”, przeradzające się w pokusę wciągnięcia się w grę, która „okazuje się demonstracją zręczności i kunsztu – ale nie zawsze czymś więcej”¹⁸⁷. Bardzo złożoną ocenę tomu *Przesady* przedstawił stały

¹⁸¹ Tamże, s. 43.

¹⁸² L. S o k ó ł: *Konstruuje, więc jestem*. „Poezja” 1967, nr 8, s. 88.

¹⁸³ Tamże, s. 88.

¹⁸⁴ J. W i t a n: *Wśród poetów*. „Nowe Książki” 1967, nr 8, s.462.

¹⁸⁵ Tamże, s. 463.

¹⁸⁶ R. M a t u s z e w s k i: *Liryka. Poemat*. W: *Rocznik Literacki 1966*. Warszawa 1968, s. 37-39.

¹⁸⁷ M. W y k a: *Poeta – filozof*. „Życie Literackie” 1967, nr 34, s. 10.

komentator Wirpszy Jan Józef Lipski. Nadmienmy tylko, że docenione przez Witana *Błoto* uznał za pretensjonalne przez swój „sztubacki konceptyzm”¹⁸⁸. Dostrzegając obecność wierszy-paraboli filozoficznych, postawił tezę o autotematyzmie tomu: „jest to poezja o poezji”, a zastosowane środki techniczne są służebne wobec celu podstawowego: „autoanalizy wypowiedzi poetyckiej, jako aktu poznawczego”¹⁸⁹. Lipski wskazał na dominujący w wierszach chwyt umieszczania słowa w ramach podobnych do układu słownikowego jego definicji i nazwał go „leksykonizacją”, w innym miejscu po prostu „chwytym słownikowym”, który „ukazuje słowo jako coś, czego znaczenie nie jest dane, czego znaczenie ma być przedmiotem dochodzenia, rekonstrukcji”¹⁹⁰. Krytyk wpisał Wirpszę w ten nurt refleksji we współczesnej kulturze, który „cechuje się wzmoczoną refleksją na narzędziem, z pewnym nawet upośledzeniem uwagi dla efektów pracy narzędzia”. Co ciekawe, Lipski porównał autora *Przesądów* w tym aspekcie do Bieńkowskiego i Białoszewskiego, ustawiając go raczej bliżej wariantu Białoszewskiego. A to ze względu na obserwowane w jego wierszach „mówienie podmiotu lirycznego o sobie, jako doznającym, przeżywającym zjawiska językowe (zresztą w sytuacji próby określenia świata)”¹⁹¹. Kilka uwag poświęcił recenzent także aktywizowaniu „autonomicznych mechanizmów językowych”, takich jak: „automatyzm słowotwórczy”, „asocjacje brzmieniowe”, „chropawy *collage*”, „kontrapunkt współbrzmiających wtrąceń nawiasowych”. Efektem użycia tych chwytów Jan Józef Lipski „przeważnie” nie był zbudowany, choć za utwór znakomity uznał np. *Balet*, na parentezie wszakże oparty.

Balet

Porządek bizantyjskich krucyfiksów;
 Chrystusów uduchowionych (kosmos – kosmos), od-
 Mięśnionych, elastyczno-kostnie wygiętych
 Na trzech punktach gwoźdżenia (ziemia –
 Morze); sfotografować te wizerunki i
 Uruchomić zwięzłą błonę w smudze świetlnej (morze –
 Ziemia); w układ porządku tanecznego,

¹⁸⁸ J. J. L i p s k i: *Autotematyzm, ekspresja i koncept*. „Twórczość” 1967, nr 12, s.114.

¹⁸⁹ Tamże, s. 113.

¹⁹⁰ Tamże, s. 113.

¹⁹¹ Tamże, s. 113.

W migotanie od krzyża do krzyża pośród giętkości
 Szyi (kosmos – ziemia), przemienności
 Kolan (ziemia – powietrze), nerwicowej
 Smukłości brzucha i łuku żebrowego
 (Powietrze – ziemia), pośród rozpięcia (powietrze –
 Powietrze) rąk (ziemia – ziemia), pośród bizantyjskiej
 Defilady spojrzeń, złowróznej miłości promieni
 Źrenicowych
 (ziemia – niebo).

[Przesady, 1966]

W roku 1971, w głośnym manifestie poezji nowofalowej pt. *Nieufni i zadufani*, Stanisław Barańczak ogłosił skład „szkoły bez uczniów”, włączając Witolda Wirpszę w poczet jej czterech założycieli, uznanych jednocześnie za głównych reprezentantów poezji lingwistycznej: „Poeci – `lingwiści` (aby nie było wątpliwości: mam na myśli twórców takich jak Wirpsza, Białoszewski, Karpowicz, Balcerzan)”¹⁹². W ujęciu Barańczaka poezja lingwistyczna to „nurt w e w n ą t r z `poezji słowa`, prąd którego cechą szczególną jest n i e u f n o ś ć w o b e c j ę z y k a i to wobec języka pojmanego jako s y s t e m oraz jako pewna w i z j a ś w i a t a”¹⁹³, a źródłem tak pojętej krytyki języka i sposobu myślenia o świecie w poezji lingwistów jest przeświadczenie, że: „język każdej wypowiedzi – hasła, przysłowia, modlitwy, sloganu, ulicznej ballady, hymnu, artykułu, potocznej rozmowy, poematu – kryje w sobie potencjał fałszu”¹⁹⁴. Fragment książki poświęcony Wirpszy zawiera kilka znanych już pomysłów interpretacyjnych: „zdania przynależne, jak gdyby nie do utworu poetyckiego, lecz do eseju”, „odwołania do stylu naukowego”, „poszukiwanie adresata” (za Balcerzanem), „opozycyjne napięcie – gra sprzecznościami i napięciami”, symbolizm („Wirpsza jest w przekonaniu krytyka „jednym z najkonsekwentniejszych symbolistów w naszej współczesnej lirycy”), pokrewieństwo z muzyką („oparte na podobieństwach strukturalnych”)¹⁹⁵. To, jak Wirpsza wyzyskuje rozmaite „ambitendencje”

¹⁹² S. B a r a ń c z a k: *Nieufni i zadufani...*, s. 46.

¹⁹³ Tamże, s. 46. Przykładem „poezji słowa” ufnej wobec języka była dla Barańczaka twórczość Przybosa i Bieńkowskiego.

¹⁹⁴ Tamże, s. 47.

¹⁹⁵ Tamże, s. 90.

i tworzy nowe układy znaczeń grając napięciami, demonstruje Barańczak m.in. na przykładzie wiersza *Balet*: w którym „splątane zostają ze sobą dwie odległe siatki znaków: skojarzenia wiążące się z `bizantyjskimi krucyfikсами` i z lotami transkontynentalnych i kosmicznych rakiet; jedynym właściwie łącznikiem są tu zwroty w rodzaju `ziemia-morze` czy `ziemia-powietrze`, wywodzące się z wojskowo-rakietowej terminologii, ale swoim `kosmicznym` charakterem wiążące się również z polem znaczeniowym religii”¹⁹⁶.

Lingwistyczne „mnożenie sprzecznych napięć” ma w interpretacji Barańczaka służyć w poezji Wirpszy okazywaniu „daleko posuniętej podejrzliwości poznawczej”¹⁹⁷, pasji demaskatorskiej, co na poziomie poetyki przekłada się na ‘rozbijanie’ – obojętne, czy motywowane prawami języka, czy nie – jednostek językowych na wielość opozycyjnych układów”, skłonność do paronomazji, przerzutni i paradoksu, „działania oksymoroniczne”. Jednak w centrum odkrywanej strategii poetyckiej Wirpszy umieścił krytyk ironię, która jednak, co wymagało wówczas podkreślenia wobec licznych nieporozumień co do zakresu pojęcia, „z błazeńskim przymrużaniem oka nie ma nic wspólnego”¹⁹⁸. Ironia, definiowana przez Barańczaka w ślad za Tomaszem Mannem i eseistyką samego Wirpszy, ma tu odgrywać raczej rolę jak najbardziej poważną: „syntetyzowania sprzeczności”.

W roku publikacji *Nieufnych i zadufanych*, w swoistym dopowiedzeniu tego manifestu, Ryszard Krynicki, pytając *Czy istnieje już poezja lingwistyczna?*, także odwołał się m.in. do twórczości Witolda Wirpszy, wzmacniając pogląd, że dla poezji lingwistycznej język jest „rzeczywistością zdegradowaną, zmistyfikowaną i zniewoloną”, natomiast linia podziału w uświadomieniu sobie tego zagrożenia przebiega „między twórczością poetów lingwistów powiedzmy do roku 1965 a ich twórczością po roku 1965”¹⁹⁹. We wrześniowym numerze „Poezji” w roku 1972, w którym ukazał się obszerny zapis dyskusji o awangardzie, sprawa miejsca poezji lingwistycznej na mapie tradycji i współczesności stała się jednym z głównych wątków dociekań dyskutantów. Z jednej strony atakował „lingwistycyzm” Zbigniew Bieńkowski, widząc

¹⁹⁶ Tamże, s. 89.

¹⁹⁷ Tamże, s. 91.

¹⁹⁸ Tamże, s. 95.

¹⁹⁹ R. K r y n i c k i: *Czy istnieje już poezja lingwistyczna?* „Poezja” 1971, nr 12, s.48-49.

w postawie Karpowicza i Wirpsy, uparcie po swojemu, i wbrew tłumaczeniom Balcerzana chociażby, „rezygnację ze wszystkiego co nie jest czystym znakiem i dążenie do maksymalnej cerebralności, do matematyki doznaniowej”²⁰⁰. Z innych pozycji, Edward Balcerzan, wskazujący na wielopokoleniowość orientacji lingwistycznej, zwracał uwagę, że „polscy poeci lingwiści nie chcą być lingwistami”, „bronią się przed tą nazwą”. Badacz powołał się nawet na rozmowę z głównymi zainteresowanymi: „Witold Wirpsza uważa – mówił Balcerzan – iż nazwa jest myląca, ostatecznie poezja to sztuka słowa, przeto wszelka poezja dobra musiałaby nosić nazwę poezji lingwistycznej”²⁰¹. Odnosząc się do zasugerowanej przez Bieńkowskiego fascynacji poetów-lingwistów cybernetyką, teorią informacji, „dramatami społeczności skomputeryzowanej”, Balcerzan, upominając się o szacunek dla „ambicji poznawczych” lingwizmu, nie uznał kierunku poszukiwań wskazanego przez Bieńkowskiego za najważniejszy, nadmieniając przy tym jednak, że „może w twórczości Witolda Wirpsy niepokoję cybernetyczne odegrały ważną rolę”²⁰².

²⁰⁰ *Dyskusja o awangardzie*. „Poezja” 1972, nr 9, s. 9.

²⁰¹ Tamże, s. 29.

²⁰² Tamże, s. 55.

Faza nieobecności

We wrześniu roku 1972, kiedy ukazała się w „Poezji” dyskusja o awangardzie, nazwisko Wirpsy naznaczone było piętnem jego decyzji o emigracji oraz propagandowym atakiem na niemieckojęzyczną edycję w Lucernie eseistycznej książki *Pole, wer bist du? (Polaku, kim jesteś?, 1971)*, z którego to ataku, jak wspomina Woroszyński, „nie wynikało, że publicysta zapoznał się z książką, wynikało natomiast niezbiecie, że Wirpsza jest złym Polakiem, może w ogóle nie Polakiem, no i niemieckim pacholkiem, ma się rozumieć”²⁰³. Po medialnej rozprawie z tą publikacją²⁰⁴, przygotowywaną z myślą o czytelniku zagranicznym, nazwisko poety znika na długie lata z oficjalnych wydawnictw. Nie tylko w roli zakazanego autora, ale i tego, którego nie można nawet wymienić, i o którego dziele tym bardziej niczego napisać już nie wolno. Wirpsza został przez cenzurę skazany na nieistnienie. „Z mojej książki *Ironia i harmonia* – wspomina Stanisław Barańczak – wykreślono skrupulatnie wszelkie wzmianki o Wirpszy”²⁰⁵. A książka ta, przypomnijmy, ukazała się w roku 1973.

Jeszcze w roku 1971, kiedy Wirpsza przebywał już poza krajem, zdążyły ukazać się, oprócz rozdziału o nim w *Nieufnnych i zadufanych*, recenzja Barańczaka z powieści *Wagary*²⁰⁶ czy rozważania Tadeusza Nyczka osnute wokół *Gry znaczeń* na temat kategorii wzruszenia w dziele sztuki²⁰⁷. Swoistym podzwonym dla obecności autora *Polaku, kim jesteś?* w polskim życiu literackim stał się, zapewne zupełnie nieoczekiwanie dla jego autora Jana Pieszczachowicza, pierwszy poświęcony poecie duży szkic o ambicjach niemal monograficznych,

²⁰³ W. W o r o s z y ł s k i: *Imiennik...*, s. 89.

²⁰⁴ K. K o n w e r s k i: *A kim Ty jesteś...* „Prawo i życie” 1972, nr 13; A. K a z b e r u k: *Herr Wirpsza odslania twarz*. „Barwy” 1972, nr 7; H. W a n d o w s k i: *Liebe Herr Witold*. „Fakty i Myśli” 1972, nr 18; J. S ł o n k o w s k i: *Paszkwil obsesjonisty*. „Tygodnik Kulturalny” 1972, nr 33.

²⁰⁵ S. B a r a ń c z a k: *Na 60-lecie Witolda Wirpsy*. „Kultura” 1979, nr 1, s. 103.

²⁰⁶ S. B a r a ń c z a k: *Oczy Lizawie Prokofiewny*. „Odra” 1971, nr 6, s.35-36.

²⁰⁷ T. N y c z e k: *Śladem wzruszenia*. „Poezja” 1971, nr 3, s. 22-24.

próbujący określić miejsce Wirpszy na mapie poezji współczesnej i porządkujący całość dorobku, także w świetle dokumentów dotychczasowej recepcji. Artykuł pt. *Poezja skrajności* stanowi swoistą klamrę spajającą okres ciągłości w czytaniu i komentowaniu dzieł Wirpszy w Polsce. Pieszczechowicz przywołuje nawet i cytuje, inicjujący owo czytanie „na serio” i projektujący jego przyszłe kształty, szkic Jana Błońskiego dotyczący podwójnego socrealistycznego debiutu książkowego autora *Sonaty i Stoczni*. „Przepowiednie Błońskiego – pisze Pieszczechowicz – sprawdziły się co do joty”²⁰⁸.

Autor *Poezji skrajności* konsekwentnie, choć chyba bez świadomości pożegnalnego charakteru swojego przedsięwzięcia, omówił rozwój pisarstwa Wirpszy, poczynawszy od przedwojennego debiutu wierszem *Średniowiecze* w „Kuźni Młodych” w roku 1935, zaznaczając, że „wiersz był odważny i spowodował nagonkę na ucznia przedmaturalnej klasy”²⁰⁹. Pieszczechowicz podkreślił także swego rodzaju artystyczną gotowość poety do wejścia w okres powojenny, bogaty bagaż doświadczeń życiowych, ale i twórczych: „Dlatego jego pisarstwo – czytamy – ulegając obowiązującym wzorcom, a potem je porzucając – zatoczyło obszerną spiralę, by od swego pierwotnego kierunku: poezji kultury, intelektualnej, powikłanej i wizyjnej, przejść przez doświadczenia uproszczonej ‘agitki’ na powrót do intelektu i filozoficzności, na wyższym niż poprzednio piętrze wtajemniczenia”²¹⁰. Wiele miejsce poświęca krytyk debiutanckiej *Sonacie*, formułując tezy, które mogą dzisiaj zaskakiwać, także dlatego, że nie mogły być już później podjęte, choćby polemicznie: „Wiersze w niej zawarte – pisze zatem – należą, jak się wydaje, do najbardziej interesujących, jakie powstały u nas w okresie okupacji. Stanowią dokument próby samookreślenia się przedstawiciela pokolenia, które w pierwszej młodości przeżyło klęskę, zawałenia się ładu i wiary w szlachetność człowieka i wielkość jego kultury. Rzecz charakterystyczna: w przeciwieństwie np. do Borowskiego czy Różewicza Wirpsza nie neguje totalnie owej kultury. Zbrodnie stawiają ją w świetle dwuznacznym – ale w świadomości poety nie deprecjonuje to jej znaczenia. Z gruzów stara się wydobyć oczywiste i niezmiennie wartości właśnie w sferze sztuki, w momencie, w którym historia i idee ukazały swą bezradność”²¹¹. Dobrze ilustruje

²⁰⁸ J. Pieszczechowicz: *Poezja skrajności...*, s. 27.

²⁰⁹ Tamże, s. 26.

²¹⁰ Tamże, s. 27.

²¹¹ Tamże, s. 27.

to stanowisko, rozstrzygając na swój sposób pozytywnie późniejszy, słynny dylemat muzykologa skądinąd, Adorno, fragment tytułowej *Sonaty*: „Temat muzyczny urzeka mnie,/ jakby w ciągu ostatnich dwudziestu lat/ nikogo w Europie nie zamordowano.”²¹²

Kulturowych odniesień, jak zauważył Pieszczachowicz, nie zabrakło i w na wpół publicystycznej *Stoczni*, która wolna jest jeszcze od uproszczonego obrazowania, natomiast nasycona została „interesującą symbolistyczną poetyką”: „W sumie *Stocznia* to bardzo interesujący przykład na próbę pogodzenia wymogów lansowanego sposobu ujmowania rzeczywistości z poezją kulturową i filozofującą”²¹³. Pieszczachowicz wspomina także o *Traktacie polemicznym*, zaznaczając, że nie ze wszystkim w diagnozie Wirpszy można się zgodzić. Od tego momentu coraz bardziej widoczny staje się w jego twórczości „kurs na publicystykę”: „bohaterami są prości ludzie, przodownicy pracy, bohaterowie ruchu komunistycznego”, w wierszach „pobrzmiwa szlachetna pasja, zaangażowanie, chęć włączenia się przy pomocy poetyckiego słowa w nową rzeczywistość”²¹⁴. Przy okazji poematu *Dziennik Kożedo*, który był pomyślany jako drastyczny dokument wojny koreańskiej, krytyk zwraca uwagę, że „już w tym czasie budzi się u pisarza niepokój – czy naprawdę wszystko jest takie proste i powinno się kończyć na oczywistych odpowiedziach na elementarne pytania?”²¹⁵. Pieszczachowicz przypomina także rolę, jaką odegrał *List o sumieniu* („rewelacji demaskatorskiej tamtych czasów”²¹⁶) i reakcję na ten tekst Jerzego Kwiatkowskiego.

Don Juana uznał autor *Poezji skrajności* za powrót do poetyki sprzed roku 1950, choć wzbogaconej o nowe lektury, w tym wpływ niemieckiej poezji ekspresjonistycznej. Wirpsza prezentuje się przy tym jako *poeta doctus*. Tłumaczenie języka naukowego na poetycki, utwory noszące „znamiona scjentyfistycznej opisowości”, uznał krytyk raczej za nieudane. Docenił jednak zdecydowanie „niespokojną wynalazczość poety, nie liczącą się z regułami poetyk”, „odkrywającego nowe możliwości”²¹⁷. Autor szkicu,

²¹² W. W i r p s z a: *Sonata*. Warszawa 1949, s. 31.

²¹³ J. P i e s z c z a c h o w i c z: *Poezja skrajności...*, s. 28.

²¹⁴ Tamże, s. 29.

²¹⁵ Tamże, s. 29.

²¹⁶ Tamże, s. 29.

²¹⁷ Tamże, s. 30.

posiłkując się także odniesieniami do *Gry znaczeń*, pisał o wprowadzeniu w tej poezji w miejsce uczuć: „chłodu, dystansu, intelektualizmu, scjentyzmu, `gry znaczeń` oraz ironii”²¹⁸. *Komentarze do fotografii* postrzegane są jako demonstracyjne zerwanie z „sentymentalnym humanizmem”. Objawiać ma się w nich „z całą ostrością” już wcześniej obecna „predylekcja do biologiczno-somatycznego ujmowania człowieka”²¹⁹. Jak *leitomotiv*, obecny u różnych krytyków, powraca i w tym opisie, odniesiony do dokonania Wirpszy, epitet „cerebralny”. Za interesujące uznaje Pieszczachowicz w omawianym dorobku „próby groteski czy makabreski, ironicznej refleksji egzystencjalno-intelektualnej”²²⁰. *Drugi opór* i *Przesady* przynoszą w opinii krytyka stabilizację i krystalizację Wirpszowej koncepcji poezji. Jak zarzut powinniśmy chyba odczytywać sądy o „nadmiarze konceptualistycznej formy”, o wierszach przypominających „kunsztowne i bardzo powikłane łamigłówki, krzyżówki nieomal”, znamionach „poetyckiego ludyzmu”, zmierzającego w stronę „sztuki zabawowej”, zmuszającej odbiorcę do koncentracji „wyłącznie na rozszyfrowywaniu” utworów²²¹. Tym niemniej Pieszczachowicz pragnie dzieło poetyckie Wirpszy docenić, m.in. za ekscentryczny „niepokój poszukiwania”, wpływający wszakże „z autentycznej potrzeby nowości”²²². W podsumowaniu przeczytamy o oksymoronicznej wizji świata w poezji Wirpszy, rozpoznając przy tym akcenty zbieżne z rozpoznaniem Barańczaka: „Jest to świat zdeintegrowany, w którym za każdym razem trzeba wszystko określać nieufnie od początku, a ową nieufność manifestować przy pomocy ironii `iskrzeń` znaczeniowych. W ten sposób rzeczywistość jest prezentowana wielostronnie, z niezliczonej ilości punktów widzenia, z których żaden nie jest i nie powinien być ostateczny. `Prawdziwość` czy `nieprawdziwość` nie odgrywają większej roli; prawdziwe jest wszystko, co płynne, co w ruchu, co wreszcie można określić jako wieczne `nienasycenie` treści i formy”²²³. Prawdą bowiem są w tej poezji „sprzeczności”.

²¹⁸ Tamże, s. 30.

²¹⁹ Tamże, s. 31.

²²⁰ Tamże, s. 31.

²²¹ Tamże, s. 31.

²²² Tamże, s. 32.

²²³ Tamże, s. 32.

Przeglądowy, całościowy, choć nie uwzględniający prozy („to temat na odrębne studium”²²⁴) szkic Pieszczechowicza zamykał *de facto* na lata oficjalną krajową recepcję oraz w ogóle obecność twórczości Witolda Wirpszy. Nazwisko pisarza przez niemal cztery dekady stałe i wyraźnie obecnego w aktualnym dyskursie literackim, a wcześniej także publicystycznym, w wielu zresztą rozmaitych rolach, znika z tego dyskursu bez śladu. I choć przytrafiło się to w latach siedemdziesiątych i innym twórcom, na których nałożone zostały zapisy cenzorskie, przypadek Wirpszy wydaje się szczególnie dotkliwy, bo skutkujący niemal totalną eliminacją ze świadomości czytelniczej. Po pierwsze, cenzura, w każdej postaci (mam na myśli także autocenzurę np.) okazała się wobec niego bezwzględna, a po drugie, instytucjom niezależnym, wydawnictwom emigracyjnym oraz nie cenzurowanym krajowym, nie udało się, jak to miało miejsce w przypadku innych pisarzy, utrzymać Wirpszy skutecznie w obiegu krytycznym i czytelniczym. Publikował, co prawda, w owym czasie pojedyncze wiersze, polemiki oraz szkice na łamach paryskiej „Kultury”, zabrakło jednak szansy dla nowych książek poetyckich a przez to i realnego krytycznego zainteresowania. Zapewne zaważyła na tym najmocniej, paradoksalnie, twórcza niezależność artysty, którego szuflady pełne były czekających na wydanie dzieł, ale ich charakter rozmiął się z doraźnymi oczekiwaniami zarówno opozycyjnego podziemia wydawniczego w kraju, jak i środowiska emigracyjnego.

Oczekiwanie te zaprojektował bardzo bezpośrednio, w nieco życzeniowym spojrzeniu na pisarską przyszłość autora *Przesądów*, nie kto inny jak Stanisław Barańczak, w jubileuszowym szkicu w paryskiej „Kulturze” *Na 60-lecie Witolda Wirpszy*. Na podstawie wydanego w końcu po polsku (choć wobec jakości powielaczowej edycji to określenie trochę na wyrost) przez Niezależną Oficynę Wydawniczą egzemplarza *Polaku, kim jesteś?* (1978) oraz fragmentu powieści *Sama niewinność* wydrukowanego w tym samym roku w drugoobiegowym „Zapisie”, ogłosił Barańczak narodziny Wirpszy-pisarza politycznego. I w tej właśnie nowej roli (choć na swój sposób wszakże i starej á rebours) zapowiada krytyk, jak się później okazało mocno na wyrost, „odzyskanie Wirpszy dla krajowego odbiorcy”. Poeta socrealistyczny, następnie eksperymentator, „pomawiany coraz częściej o uprawianie `sztuki dla sztuki` i nadmierny hermetyzm”, wreszcie emigrant skazany na nieistnienie

²²⁴ Tamże, s. 32.

w kraju, rozpoczynać ma w przekonaniu Barańczaka, „w ostatniej formie piarskiej działalności”: „obecność autentyczniejszą niż kiedykolwiek dotąd, bo nie opierając się na famie głośnego (choć mało czytanego) eksperymentatora ani autora sławnej (lecz nie dostępnej w kraju) książki politycznej – polegając natomiast na rzeczywistym spotkaniu z czytelnikami ponad barierą granic i komór celnych”²²⁵. Takiej wizji podporządkował również Barańczak charakterystykę wcześniejszych dokonań autora *Komentarzy do fotografii*, odczytywanych jako „lekarstwo na fałsz” patrona pokolenia marcowego, w których to dokonaniach „zwracają uwagę ostre, ironiczne wypadki, przeciw wszelkim formom zadufanego utopizmu, przeciw kłamliwemu lakierowaniu pęknięć na powierzchni ludzkiej rzeczywistości”²²⁶. „Można bez obawy błędu powiedzieć – kontynuuje Barańczak – że twórczość Wirpszy, zanim jeszcze zwróci się ku tematyce politycznej (w ujęciu metaforycznym jak w powieści *Wagary* lub też dosłownym), jest już od podstaw antytotallitarna: przez to, że usiłuje wypracować taki model sztuki słowa, którego totalitaryzm nie będzie nigdy w stanie zagarnąć i użyć do swoich celów”²²⁷.

Odzyskanie pisarza dla czytelników na warunkach podyktowanych przez Stanisława Barańczaka nie mogło się udać, chyba przede wszystkim dlatego, że diagnoza przemiany Wirpszy w pisarza politycznego, wyprowadzona głównie na podstawie przedruku dawnych tekstów w nowych okolicznościach, nie była trafna. O tym, jak w istocie wyglądał w pisarskim życiu Wirpszy czas przepowiadany mu tak optymistycznie z okazji sześćdziesiątych urodzin, przypomniał już po śmierci twórcy Wiktor Woroszyłski: „Okres berliński miał trwać tyle samo co warszawski – bez mała piętnaście lat (...). Jeżeli poprzestać na tym, co rzuca się w oczy, trzeba powiedzieć, że przez cały ten czas Witold nie wydał na emigracji ani jednej książki w języku polskim (ściślej: dopiero w ostatnim roku życia wydał w berlińskiej Bibliotece Archipelagu poemat *Liturgia*). Nie wydawał też, siłą rzeczy, w oficjalnych (...) wydawnictwach krajowych. W tece miał *Faetona* i *Polaku, kim jesteś?*, *Samą niewinność* i tom wierszy 1970-1974 pt. *Granica wytrzymałości*, a później nawarstwały się przecież następne tomy poezji i esejów. W wywiadzie wyjaśniał dobroduszenie: Tutaj na emigracji nie ma dostatecznie dużo zasobnych finansowo wydawnictw polskich, które mogły-

²²⁵ S. B a r a ń c z a k: *Na 60-lecie Witolda Wirpszy...*, s. 103.

²²⁶ Tamże, s. 104-105.

²²⁷ Tamże, s. 106.

by wydawać rzeczy ryzykowne, a moje utwory są ryzykowne (...)”²²⁸. Oprócz spóźnionych i mocno niedoskonałych technicznie – słabo czytelnych przez to przedruków, które zainspirowały Barańczaka do ogłoszenia narodzin pisarza politycznego, w kraju, i to w roku śmierci Wirpszy „drugoobiegowa” Oficyna Literacka ogłosiła jeszcze tylko *Apoteozę tańca*, choć dodajmy, że do kolportażu zbiór ten trafił dopiero w roku następnym²²⁹.

Wierny czytelnik Wirpszy, Stanisław Barańczak, włączył kilka jego tekstów do wyboru pt. *Poeta pamięta. Antologia poezji świadectwa i sprzeciwu 1944-1984*, który ukazał się w roku 1984 nakładem londyńskiego Pulsu. Były to, rzecz jasna, wiersze o zacięciu politycznym: cztery fragmenty z cyklu *Wierszyków o czasie wiecznej szczęśliwości z Małego gatunku*, dwa wiersze ogłoszone wcześniej w paryskiej „Kulturze” (*Dawne, bardzo dawne i Przypomnienie Hioba*), po jednym z „Zapisu” (*Przypis*) i „Kontakt” (obszerny poemat *Mury*) oraz jeden z krajowej i legalnej „Więzi” z „karnawałowego” roku 1981 (*Prawo azylu*). Ten sam Barańczak z „ogromnym zaskoczeniem” przywitał berlińską edycję tomu *Liturgia* z roku 1985. „Zaskoczenie jest kompletne i nie pozabawione podstaw”, tak kwitował „kolejną proteuszową przemianę” pisarza, stwierdzając przy tym, że: „*Liturgia* to poemat w ścisłym sensie tego słowa religijny, poetyckie wyznanie wiary i poszukiwanie Boga, określanego zresztą – przy całej indywidualnej swoistości wyobraźni Wirpszy (...) za pomocą tradycyjnych kategorii symboliki chrześcijańskiej”²³⁰. Do tej pory, konstatuje Barańczak, „poematy Wirpszy swoją siłą napędową czerpały z ironiczno-destrukcyjnego stosunku wobec tego czy innego mitu, tutaj postawą dominującą jest pokora w zetknięciu z niepoznawalną i niewyraźną, a jednak oczywistą transcendencją”²³¹. Metodę poetycką zastosowaną w *Liturgii* definiuje krytyk jako „konflikt między rozchwianiem i niepewnością nazywania a jego skrajnym, scjentyficznym wręcz pedantyzmem i precyzją”²³², widocznymi zwłaszcza w organizacji tekstu. Barańczak podejmuje także polemikę z Klemensem Porzęckim (pseudonim Ryszarda Przybylskiego), autorem „błyskotliwego

²²⁸ W. W o r o s z y ł s k i: *Imiennik...*, s. 90.

²²⁹ Zob. J. G a j e w s k i: *Poza zasięgiem cenzury. Materiały do bibliografii druków zwartych wydanych poza zasięgiem cenzury. 1982-1986*. Kraków 1988, s.180.

²³⁰ S. B a r a ń c z a k: *Śledztwo w sprawie Boga*. „Kultura” 1985, nr 7-8, s. 183.

²³¹ Tamże, s. 184.

²³² Tamże, s. 185.

i głębokiego wprowadzenia do tomu” w zakresie możliwości interpretowania poematu jako jednoznacznej krytyki „przyzwyczajęń pysznego rozumu”. Wyznanie wiary zawarte w książce trzeba bowiem widzieć w kategoriach podporządkowania prawom wypowiedzi artystycznej, i z tego właśnie wynika poetycka siła *Liturgii*: „wszystko to, co nadaje poematowi jego niepowtarzalny charakter – symetria konstrukcji, scjentyficzna precyzja wyobraźni, obecność logiczno-argumentacyjnej retoryki, element ironicznego autodystansu – to nie tylko `przyzwyczajenia pysznego rozumu`, ale rzetelne wysiłki zmagające się z niepoznawalną transcendencją intelektu”²³³.

Ryszard Przybylski (vel Klemens Porzęcki) nazwał dzieło Wirpisy „bezcennym głosem w czasach chaosu i głupoty”, „poematem o poszukiwaniu niedocieczonej Transcendencji”, „wspaniałym dziełem o poszukiwaniu Boga, którego pyszny rozum usiłował przekształcić w mit religijny, fantazmat literacki, lub w hipotezę naukową po to li tylko, aby ostatecznie stwierdzić, że ów wymysł nie jest godny człowieka”²³⁴. „Jeśli przyjmiemy – pisze autor przedmowy – że *Liturgia* to wielkie *credo* Witolda Wirpisy, trzy końcowe sonety, trzy niezrównane arcydzieła polskiej poezji religijnej, stanowią po prostu uzasadnienie paradoksalnej wiary poety”²³⁵. Na *Liturgię* zwrócił także uwagę, krótko po jej publikacji, Tymoteusz Karpowicz podczas wystąpienia na londyńskiej sesji *Literatura polska na obczyźnie* we wrześniu 1985 roku. Idąc tropem toposu *homo viator*, Karpowicz zaliczył Wirpszę do grona poetów-pielgrzymów, których postawę określa „sakralny żar i metafizyczne napięcie”, „do tych, którzy za patronów obierają sobie rycerzy okrągłego stołu poszukujących świętego Graala”²³⁶. W tej perspektywie widziana *Liturgia* jest „w całości zamachem na niedookreśloność. Ona to powoduje, że pielgrzym pozostawiony sam z niejasnością swych praw egzystencji pragnie improwizować swój byt, grając go, skraćć oddech gwiazdom, poobcinać skrzydła czasowi, stać się samą wiecznością. Nie zważa na ostrzegawcze kamienie spadające z gór. Zmieniają się one w lawinę, która oszczędzi pielgrzyma a zniszczy zie-

²³³ Tamże, s. 187.

²³⁴ K. P o r z ę c k i (R. Przybylski): *Błogosławione niebezpieczeństwo*. W: W. W i r p s z a: *Liturgia*. Berlin 1985, s. 5.

²³⁵ Tamże, s. 9.

²³⁶ T. K a r p o w i c z: *Homo viator w polskiej poezji współczesnej*. W: *Literatura polska na obczyźnie*. T. V. Red. J. B u j n o w s k i. Londyn 1988, s. 93.

mię. Teraz dowiadujemy się, że zamiarem pielgrzymy było wywołanie katastrofy kosmicznej, jako próby wieczności Boga. Lawiny jednak podporządkowały się Newtonowi, nie spadkobiercy tendencji Lucyferycznych: spadły w dół, nie w górę... W całości, ta niezwykła, chciałoby się powiedzieć, machiavelliczna filozofia, przeniesiona do ontologii, jest przewrotną, dramatyczną próbą odpowiedzi na podstawowe pytanie pielgrzymy Wirpszy: 'Czy da się oswoić straszny czas poszukiwania?'²³⁷.

Z tezami Przybylskiego (Porzęckiego) polemizowała bardzo zdecydowanie, w eseju napisanym w roku 1986, choć nie od razu niestety wydrukowanym, Marianna Bocian. *Liturgia* jest dla niej bowiem zapisem drogi „do zerknięcia się umysłowego (inaczej nie napisałby o tym słowa) z Tajemnicą”²³⁸. Jak zaznacza autorka cytowanego eseju: „o człowieka chodziło temu poecie do ostatniego wersu”, „tę poezję zamyka CZŁOWIEK stojący przed wszystkimi promieniami od Alfę do Omegi – przed Nieskończonością”²³⁹, „to z otchłani Istoty Ludzkiej (a nie zaświatów) wylania się pragnienie nawiązania więzi z Bogiem”. Wirpsza, zdaniem Marianny Bocian, „dobrze unaocznili wyrażanie się umysłu, akumulację mocy zła w monstrum, symulujące po zewnętrznej stronie, że jest `nadprzyrodzone`”²⁴⁰.

W roku śmierci poety nakładem Państwowego Wydawnictwa Naukowe ukazał się drugi tom (hasła od N do Ź) przewodnika *Literatura polska*, tj. przygotowywanej od roku 1969 pierwszej tego typu encyklopedii, zawierającej ponad 5000 haseł opracowanych przez trzystu autorów. Jak możemy przeczytać w redakcyjnej *Przedmowie* „lista haseł osobowych i utworów pisarzy współczesnych konsultowana była wielokrotnie, dyskutowana także przez recenzentów, obecnie liczy ponad 600 nazwisk, które reprezentują wszystkie najważniejsze nurty ideowo-artystyczne od roku 1918 po koniec lat siedemdziesiątych”²⁴¹. Brak w tym opracowaniu hasła poświęconego jednemu z najbardziej do niedawna rozpoznawalnych poetów polskich jest najbardziej dobitnym, bo naukowym, usankcjonowaniem jego nieobecności. Trudno chyba o ten, jakże jaskrawy, brak posądzać już wówczas cenzurę. Na-

²³⁷ Tamże, s. 99.

²³⁸ M. B o c i a n: *Z upadku do światła...*, s. 34.

²³⁹ Tamże, s. 35 i 38.

²⁴⁰ Tamże, s. 35.

²⁴¹ *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*. T 1. Warszawa 1984, s. IX.

zwisko Witolda Wirpszy pojawiło się bowiem w czterech hasłach przewodnika: przy okazji niemiecko-polskich związków literackich jako tłumacza *Doktora Faustusa*, w hasło *Orient* jako autora przekładów z chińskiego, w hasło dotyczącym Szczecina jako literata działającego „przejściowo” w tym mieście, i jeszcze w hasło poświęconym tygodnikowi „Wiatr od Morza”, którego był współpracownikiem. Może tylko zdumiewać, że tego encyklopedycznego stanu rzeczy nie zmieniają także wydane w roku 1986 *Uzupełnienia do wydania I*, przynoszące 135 nowych haseł biograficznych pisarzy współczesnych.

Tymczasem w roku ukazania się owego symbolicznie „unieobecniającego” poetę, w dodatku z naukowym autorytetem, drugiego tomu *Literatury polskiej*, roku znaczonego także jego realną odtąd nieobecnością pośród żywych, nakładem WSP w Zielonej Górze w nakładzie 1000 egzemplarzy ukazała się praca doktorska Anny Świrek pt. *W kręgu współczesnej poezji lingwistycznej*, do której bohaterów, jak gdyby wbrew opisanym wcześniej działaniom, należy Witold Wirpsza, cytowany przez autorkę i poddawany próbom interpretacyjnym w zupełnie naturalnym i oczywistym przeciwieństwie i dla niej i dla czytelników tej książki kontekście. Praca ta, co prawda, do wiedzy o poezji Wirpszy nie wniosła niczego nowego (umieszcza jego dokonania w ramach „modelu o charakterze filozofująco-światopoglądowym” poezji lingwistycznej, natomiast „grę znaczeń” dostrzeżoną w wierszach autorka chce odczytywać jako „praktyczny wykładnik jego krytycznoliterackiej tezy o ludyczności wszelkiej sztuki”, gra ta „staje się w konsekwencji grą o... wartości poznawcze”²⁴²), ale jednak zmanifestowała, że o Wirpszy mówić można, przynosząc przy tym pierwsze dotyczące go pozycjonowanie już z dystansu, w randze rozpoznania historycznoliterackiego. W roku następnym możliwość oficjalnego naukowego pisania na temat poezji autora *Don Juana* potwierdził inny badacz, Henryk Pustkowski, umieszczając w swojej książce *Przestrzenie poezji* podrozdział pt. *Witolda Wirpszy komentarz „strukturalizujący”*, zawierający przede wszystkim analizę utworu *Błoto*²⁴³.

W roku 1986 ukazały się ponadto dwie większe wypowiedzi podsumowujące życie i twórczość autora *Polaku, kim jesteś?*, z których jedna zupełnie nieoczekiwanie, jakby w absolutnej niepamięci o ćwierćwieczu wyparcia nazwiska pisarza ze świadomości zbiorowej, zagościła na łamach cenzurowanej

²⁴² A. Ś w i r e k: *W kręgu współczesnej poezji lingwistycznej*. Zielona Góra 1985, s. 75, 101-104.

²⁴³ H. P u s t k o w s k i: *Przestrzenie poezji*. Łódź 1986, s. 33-35.

prasy krajowej, druga natomiast, już raczej zgodnie z przewidywaniem, znalazła dla siebie miejsce w paryskiej „Kulturze” – w postaci przyjacielskiego wspomnienia pośmiertnego autorstwa Wiktora Woroszyłskiego. W pierwszym z tych tekstów, pod znamienym tytułem *Wirpsza i pozostali*, Piotr Kuncewicz w swojej *Agonii i nadziei*, odcinkowej historii literatury polskiej w latach 1918-1980, wpisywał Wirpszę przede wszystkim w kontekst socrealistyczny, ustawiając w szkicu obok sylwetek Mandaliana czy Litwiniuka. Na szczęście do odnotowania wyłącznie dokonań z tamtego okresu Kuncewicz się nie ograniczył. Debiutancką *Sonatę* nazwał „klasycyzującą”, *Stocznnię* określił mianem „poematu produkcyjnego”. Za przełomowy uznał *Mały gatunek* („Ten średni Wirpsza jest może najbardziej czytelny. Nie tylko estetyka, ale i historiozofia, koncept, ale jeszcze nie przerastający możliwości czytelnika”²⁴⁴). Autor *Agonii i nadziei*, pisząc o poetyce konceptualnej, „łączącej makabrę z erotyką”, „stosującej zasady muzycznego kontrapunktu, automatycznej”, „technice wariacyjnej, wariantowej”²⁴⁵, pokusił się także o całościową charakterystykę programu Wirpszy, wyprowadzając jej założenia z ważnego dla poety zdania Audena (*Poetry is a play but it is a holy play*) oraz wskazując na fundament w postaci ludyzmu Huizingi. Przy okazji omawiania *Gry znaczeń* wspomniał, a można podejrzewać że chodzi tu o jakąś anegdotę środowiskową, iż na określenie esejów Wirpszy „ukuto nową nazwę gatunkową: `wirpszej`”. Kuncewicz podkreślił, że „nade wszystko Wirpsza jest tłumaczem wielkiej miary”. Odniósł się także, choć bardzo zachowawczo, do „gromów”, jakie na pisarza ściągnęła publikacja *Polaku, kim jesteś?*: „Bóg jeden wie, czy słuszne. Ja w każdym razie nie wiem, gdyż znam tylko fragmenty (...), ale niczego obraźliwego dla Polski w nich nie zauważyłem”. W podsumowaniu szkicu-sylwetki czytamy, że „Twórczość Wirpszy należy do najtrudniejszych książek polskich: nie są bowiem ani tylko mózgowy, ani tylko intuicyjne. Odających im sprawiedliwość poważnych analiz dotąd jeszcze nie mamy”²⁴⁶.

Wspomnieniowy *Imiennik* Wiktora Woroszyłskiego przynosił spojrzenie mniej migawkowe i pozbawione naturalnie układania się z autocenzurą i wymaganiami polityki kulturalnej. Przyjaciel Wirpszy przywołał w nim wiele wątków biograficznych, w tym wspólnych, widzianych z bardzo oso-

²⁴⁴ P. K u n c e w i c z: *Wirpsza i pozostali*. „Przegląd Tygodniowy” 1986, nr 7.

²⁴⁵ Tamże.

²⁴⁶ Tamże.

bistej perspektywy, nie unikając przy tym kwestii socrealistycznego zaangażowania. Zresztą najlepiej opowiedział o tym sam Wirpsza w rozmowie z Jackiem Trznadłem (*Wygonienie diabła Belzebubem, czyli artysta izolowany w stalinowskim getcie*) zamieszczonej w *Hańbie domowej*, która nb. również w roku 1986 miała swoje pierwsze „drugoobiegowe” wydanie. Ale Woroszyński w *Imienniku* dał też ciekawe charakterystyki twórczości autora *Gry znaczeń*, w tym chyba jako jeden z pierwszych pokazał jej historycznoliterackie znaczenie. Na marginesie lektur poetyckich notował co następuje: „czuję i dostrzegam wyraźnie, jak bardzo zabawy tego poety weszły w krew i ciało poezji polskiej, jak zostały przejęte, przetrawione, przeinaczone, jak zmieniły funkcję, utraciły pierwotną bezinteresowność, zyskały niekiedy ewidentną ważkość społeczną, pchnęły do przodu myślenie poetyckie, język poetycki, uskrzydliły `poezję świadectwa i sprzeciwu` (jak ją nazwał Barańczak), a za jej pośrednictwem wyszły poza poezję, weszły w `samo życie`, w przedsierpniowy i posierpniowy ruch umysłowy. Mówię nie tylko o `pokoleniu 1968`, które nieraz już głośno przyznawało się do terminowania u Wirpszy – również własne pokolenie nie pozostało obojętne na jego poetycką obecność (...). Był tedy Wirpsza p o e t ą d l a p o e t ó w – i w stwierdzeniu tym nie ma nic uwłaczającego”²⁴⁷. Na zakończenie eseju wspomnieniowego skomentował Wiktor Woroszyński dwa ostatnie ze znanych wówczas wierszy „poety dla poetów”: *Trudności* i *Porządek*, datowane na rok 1984. Drugi z nich został wydrukowany w „Tygodniku Powszechnym” 29 września 1985 roku, czyli już po śmierci Witolda Wirpszy w zachodniobерlińskim szpitalu 16 września 1985 roku. „Te wiersze – czytamy u Woroszyńskiego – to *Liryki lozańskie* Witolda Wirpszy. Albo – żeby przywołać poetę, którego bardziej wielbił niż Mickiewicza – jego *Treny*”²⁴⁸. W tym samym numerze „Tygodnika Powszechnego”, w którym ukazał się *Porządek*, znajdziemy także utwór pt. *Śmierć*, który zachwyił nawet cytowanego wcześniej sceptycznego „encyklopedystę” z reżymową licencją, notującego jednak, że technika poetycka Wirpszy „nie zawsze musi prowadzić do łamigłówki: bywa i tak wyraźna, jak w tym, poruszającym wierszu”²⁴⁹.

²⁴⁷ W. Woroszyński: *Imiennik...*, s. 86.

²⁴⁸ Tamże, s. 93.

²⁴⁹ P. Kunczewicz: *Wirpsza i pozostali...*

Śmierć

Z prochu powstaniesz i w proch się obrócisz. Z morza powstałeś
 I w morze się obrócisz. Z powietrza powstałeś i w powietrze
 Się obrócisz. Z ognia powstałeś i w ogień się obrócisz.
 Ale ani proch cię nie pochłonie, ani morze, ani powietrze,
 Ani ogień. Ani żywy nie przynależysz do żywiołów, ani umarły,
 Choć tam twój cielesny początek i cielesny koniec, pewność zaś
 Śmierci cielesnej jest natury indukcyjnej.
 Na jakiś sposób
 Śmierć to obrządek, podobny narodzinom, lecz tylko
 Podobny; obrządek urzeczywistniany lub nie. Ziemia i woda,
 Powietrze i ogień pulsują i nie są Tchnieniem. Umierając,
 Wydajesz ostatnie twoje niskie tchnienie, aby stało się
 Tchnieniem Wysokim i aby ono było sądzone. Wtedy rodzaj śmierci
 Jest obojętny; nie należy do wizji ani do zachwycenia,
 Ani do Prawa. Zachwycenie jest straszne: anioł w cichym locie.

[„Tygodnik Powszechny” 1985, nr 39]

Pierwsze syntetyczne opracowanie najważniejszych zagadnień związanych z obecnością Wirpsy na mapie powojennych zjawisk poetyckich przyniosła książka Edwarda Balcerzana z roku 1988 pt. *Poezja polska w latach 1939-1965. Cz. 2. Ideologie artystyczne*. Autor *Don Juana* i *Komentarzy do fotografii* jest w tym opracowaniu przede wszystkim przedstawicielem poezji lingwistycznej²⁵⁰, choć pozwala także zilustrować badaczowi „horyzont estetyczny” słowa poetyckiego w relacji tegoż do muzyki – „transmutacji tak rygorystycznej, że... staje się ona, by tak rzec, `propozycją do odrzucenia`, „próbą muzyczności niemożliwej”²⁵¹. Edward Balcerzan miał tu na myśli *Don Juana*, którego zamysł tak tłumaczył sam jego autor w *Przesłaniu* do czytelnika: „zawsze, ilekroć słuchałem muzyki polifonicznej, albo patrzyłem na jej zapis nutowy, konstrukcja utworu układała mi się w diagram, w obraz graficzny, w precyzyjnie narysowany wykres nałożonych na siebie kilku funkcjach. Owo rzutowanie rozciągłości w czasie na graficzną równoczesność

²⁵⁰ E. B a l c e r z a n: *Poezja polska w latach 1939-1965. Cz. 2. Ideologie artystyczne*. Warszawa 1988, s. 82 i 92-96.

²⁵¹ Tamże, s. 201-202.

było bardzo kuszące, choć naturalnie literacko nie do wykonania; niemniej postanowiłem dokonać w *Don Juanie* tego rodzaju próby²⁵².

W roku 1988 kilka utworów Witolda Wirpszy pojawiło się w głośno komentowanej wówczas i przyjętej w aurze skandalu, oficjalnie opublikowanej czyli cenzurowanej, antologii poezji *Od Staffa do Wojaczka*, której autorami byli Bohdan Drozdowski i Bohdan Urbankowski. Skandaliczność tego wyboru polegać miała na przypomnieniu wielu twórcom, znanym także z działalności opozycyjnej, ich socrealistycznych epizodów. Antologię dowodzili w *Słowie wstępnym*, że „okres poprzedzający Zjazd Szczeciński ZLP był dla naszej poezji jednym z najbardziej owocnych, kto wie czy nie najciekawszym od czasów Romantyzmu”, natomiast „symbolicznym przykładem tego, co miało nastąpić po wspomnianym zjeździe, była metempsychiczna przygoda Witolda Wirpszy, który – jak gdyby popełniwszy poetyckie samobójstwo, porzucił dawny styl i... zmartwychwstał jako autor *Ballady prokuratorskiej*”²⁵³. W swoim zestawie umieścili, oprócz wymienionej *Ballady* (z tomu *Pisane w kraju*, 1952) fragmenty *Katedry Jana Sebastiana Bacha* z *Sonaty* oraz *Traktatu polemicznego*, a także wiersze: *My, pokolenie* (*Mały gatunek*, 1960), *Spożytkować pisarstwo* (*Przesady*, 1966), *Śmierć i Porządek*, drukowane uprzednio na łamach „Tygodnika Powszechnego” w roku 1985.

Rodzaj obecności Witolda Wirpszy w obiegu oficjalnym w okresie jego emigracji ilustruje symbolicznie początek noty pośmiertnej, zamieszczonej w „Tygodniku Powszechnym” 29 września 1985 roku:

16 września w Berlinie Zachodnim zmarł Witold Wirpsza – poeta, prozaik, eseista, tłumacz i dramaturg. [– – –] [Ustawa z dn. 31 VII 81 r., O kontroli publikacji i widowisk, art. 2, pkt. 1 i 6 (Dz. U. nr 20, poz. 99, zm.: 1983 Dz. U. nr 44, poz. 204)]²⁵⁴.

²⁵² W. Wirpsza: *Don Juan...*, s. 60-61.

²⁵³ *Od Staffa do Wojaczka. Poezja polska 1939–1985. Antologia*. Wyb. B. Drozdowski, B. Urbankowski. Łódź 1988, s. 17.

²⁵⁴ B. M.: *Zmarł Witold Wirpsza*. „Tygodnik Powszechny” 1985, nr 39.

Faza remanentów

Faza remanentów w zasobach literatury polskiej zaczęła się na dobre w roku 1989 i objęła także twórczość Witolda Wirpszy. Przejawiała się ona niestety w odniesieniu do tego pisarza w działaniach chaotycznych oraz incydentalnych. Tu i ówdzie jego nazwisko zaczęło być wzmiankowane, szczególnie w różnych próbach opisania dorobku emigrantów w opracowaniach publikowanych już w „pierwszym obiegu”, takich np. jak *Panorama literatury na obczyźnie* (Kraków 1990) Krzysztofa Dybciaka. Wrócił Wirpsza w owym czasie do słowników. Wpierw, głównie za sprawą przedsięwzięć nastawionych na likwidowanie „białych plam” w literackiej świadomości, wypełniających luki w obrazie polskiego życia literackiego „na obczyźnie”. Hasło poświęcone autorowi *Liturgii* znajdziemy w kolejnych edycjach *Leksykonu polskiej literatury emigracyjnej* Jana Zielińskiego z lat 1989 i 1990. Pojawia się także, choć w bardzo skromnej postaci, ograniczonej do twórczości na obczyźnie i przekładów na języki obce, w *Małym słowniku pisarzy polskich na obczyźnie 1939-1980*²⁵⁵ przygotowanym przez zespół krakowskiego Instytutu Badań Polonijnych w roku 1992. Zieliński w swoim *Leksykonie*, oprócz faktografii, przedstawił skrótową próbę pełnej charakterystyki dokonań Wirpszy, widząc w nim „poetę klasycyzującego” w pierwszym okresie, podporządkowanego wymogom socrealizmu w latach 50-tych, później natomiast tworzącego „coraz czystszy poezję intelektualną, czerpiącą z wzorów barokowego konceptyzmu, z inspiracji muzycznej, z mistyki”²⁵⁶. Za zwińczenie obecności Wirpszy w ówczesnych kompendiach wiedzy o literaturze uznać możemy nadrobienie wstydlivego przemilczenia z lat 80-tych przez PWN. W „przewodniku encyklopedycznym” poświęconym *Literaturze polskiej XX wieku* z roku 2000 znajdziemy bowiem

²⁵⁵ *Mały słownik pisarzy polskich na obczyźnie 1939-1980*. Red. B. K l i m a s z e w s k i. Warszawa 1992, s. 345.

²⁵⁶ J. Z i e l i ń s k i: *Leksykon polskiej literatury emigracyjnej*. Lublin 1990, s. 135.

standardowych rozmiarów hasło opracowane przez Grzegorza Wołowca²⁵⁷, choć, zauważmy, nie wolne od kilku omyłek (w datach i tytułach np.) oraz pominięć (w tym ważnego aspektu nowofalowego odczytania poezji Wirpsy w duchu lingwistycznym), także w części bibliograficznej (dziwić może odesłanie wyłącznie do wspomnienia Woroszylskiego z „Kultury”).

W latach 90-tych świadomość dokonania Wirpsy zaczyna się sporadycznie ujawniać w opracowaniach o charakterze historycznoliterackim. Wpierw przy okazji porządkowania, już poza ideologicznymi ograniczeniami, wiedzy na temat socrealizmu. Nie dziwi zatem, że utwory autora *Stoczni* ilustrują np. tezy książki Teresy Wilkoniowej *Polska poezja socrealistyczna w latach 1949-1955* wydanej w roku 1992. Badaczka wymienia Wirpszę pośród poetów, którzy zareagowali wierszem na wieść o śmierci Stalina²⁵⁸, cytuje jego wiersze-„prasówki” jako przykłady „swoistej antypoezji” imitującej gatunki dziennikarskie: „Wirpsza próbował różnych stylów m.in. majakowszczyzny, nerudyzmu, form wiersza Różewicza, klasycznego stylu traktatu (pod wpływem Czesława Miłosza), naśladownictwa Brechta itp. Jeśli idzie o cytowane wiersze [autorka przytacza tu *Na spadek funta* i *Koszt łodzi podwodnej*] poszedł po prostu śladem innych poetów (‘pryszczatych’), którzy wprowadzali mowę dziennikarską, tworząc – mimowolnie – parodię tego stylu”²⁵⁹. Teresa Wilkoń dała także próbę wolnej od uprzedzeń i uproszczeń, oddającej jakoś sprawiedliwość ówczesnym wysiłkom Wirpsy, interpretacji poematu *Piecowy Jaszczyszyn*, jako nawiązania do fabuły powieści produkcyjnej. Dowiadujemy się z niej zatem, że autor „eliminuje niektóre motywy produkcyjniaków, np. awarii nie spowodowali wrogowie klasowi, wyniknęła ona z niezajomości urzędów technicznych pieca, ośmieszającej pozytywnego bohatera. Wirpsza stara się wyraźnie odejść od skompromitowanych schematów prozy, urealnić postać, skupić się na motywie pracy, pracy ciężkiej, niebezpiecznej, wymagającej niebywałego hartu fizycznego i psychicznego”²⁶⁰. Na przykładzie zanurzonego w socrealizmie *Traktatu polemicznego*, Stanisław Balbus w swoim fundamentalnym opracowaniu typologii intertekstualnych z roku

²⁵⁷ *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*. T 2. Red. A. Hutnikiewicz, A. L a m. Warszawa 2000, s. 298-299.

²⁵⁸ T. W i l k o Ń: *Polska poezja socrealistyczna w latach 1949-1955*. Gliwice 1992, s. 65.

²⁵⁹ Tamże, s. 113.

²⁶⁰ Tamże, s. 121-122.

1996 pt. *Między stylami*, zademonstrował z kolei mechanizm działania „naśladownictwa polemicznego (polemicznego pastiszu)”²⁶¹.

Na początku lat 90-tych podjęto kilka prób przedstawienia, także z myślą o dydaktyce na różnych jej poziomach, odkłamaney i niezubożonej wizji dziejów literatury polskiej po roku 1939. Pośród tych przedsięwzięć wymienić trzeba np. wypisy z lektur przygotowane przez Bożenę Chrząstowską pt. *Literatura współczesna „źle obecna” w szkole* (1990), w których to nie znalazło się jeszcze miejsce dla utworów Wirpszy, a także pionierskie opracowanie Mariana Kisiela pt. *Czego nie ma w podręcznikach języka polskiego* (1992), gdzie nazwisko Wirpszy pojawia się parokrotnie, dokumentując raczej przypadki życia literackiego (decyzja o emigracji) niżli samej literatury. Wyraźnie natomiast usytuowany został poeta w całościowym obrazie czasów PRL-u w książce Leszka Szarugi pt. *Walka o godność* z roku 1993, spełniającej do dzisiaj rolę przydatnego podręcznika akademickiego. Wirpsza pojawia się w niej w kilku istotnych odsłonach, m.in. w kontekście polemiki z *Traktatem moralnym* Miłosza, jako reprezentant socrealistycznego schematyzmu (z fragmentem *Kosztu łodzi podwodnej*), wreszcie jako jeden z uczestników ważnej wtedy dyskusji o Conradzie²⁶². W odtworzeniu „aury emocjonalnej” przemian okołopaździernikowych pomóc ma przytoczenie głośno komentowanego wówczas wiersza *Sobie i diabłu*, natomiast dla zilustrowania charakterystycznego dla tych przemian „zwrotu estetycznego” przydatny staje się fragment artykułu zatytułowanego *Konformizm* z „Po prostu” z roku 1956, w którym Wirpsza wskazywał na nonkonformizm artysty jako na „najgłębszą podstawę jego etyki”²⁶³. Z podręcznika Szarugi dowiemy się także o obecności Wirpszy w „ruchu rewizjonistycznym”, stanowiącym nieudaną próbę odnowienia doktryny i „emancypacji kultury”, podjętą przez część pisarzy partyjnych, która zakończyła się cofnięciem swobód oraz procesami i falą emigracji, szczególnie widoczną już po marcu 1968 roku²⁶⁴. Rzecz jasna w perspektywie dziejów poezji nazwisko Wirpszy dokumentuje rozwój nurtu lingwistycznego, który ukazany jest przez Szarugę w nieco rozleglejszym

²⁶¹ S. B a l b u s: *Między stylami*. Kraków 1996, s. 278-279.

²⁶² L. S z a r u g a: *Walka o godność. Poezja polska w latach 1939–1988*. Wrocław 1993, s. 35, 59, 65, 75-76, 95.

²⁶³ Tamże, s. 81 i 85.

²⁶⁴ Tamże, s. 144 i 210.

kontekście „tradycji linii poetyckiej Norwid – Leśmian, a więc linii poezji intelektualnej – metody przeciwstawienia się procesowi dewaluacji słowa”²⁶⁵. Koncepcja artystyczna samego Wirpsy zdefiniowana została jako „odwołująca się w swym programie estetycznym do wzorów muzycznych”, wydobywająca wieloznaczność obrazu – słowa poetyckiego przez ujawnianie paradoksu, w ramach którego sprzeczności łączy „ironia pośrednicząca między odmiennymi jego interpretacjami”, a wieloznaczność znaku (symbolu) wiąże się tu z nakazem „odczytywania uwikłania świadomości w atakujące ją mity, oczyszczania ją z wszelkich – w tym także ideologicznych – skrępowań”²⁶⁶. Autor książki wskazał także na rolę Wirpsy dla formułującego się po roku 1968 programu Nowej Fali, widząc ją przede wszystkim w podjęciu przez młodych poetów charakterystycznej, bo poddanej „ustawicznej samokontroli” krytyki języka, w podobnym „stawianiu w stan podejrzenia funkcjonujących w kulturze wzorców”, w przejściu modelu ironii, powiązaniu konstrukcji estetycznych z wymiarem etycznym²⁶⁷.

W „książce dla nauczycieli, studentów i uczniów” Edwarda Balcerzana z roku 1998 Wirpsza zajmuje należne mu miejsce w porządku zbliżonym jakoś do tego, jaki zaproponował wcześniej Szaruga. Cytat z *Don Juana* (na temat słynnej definicji punktu odnalezioną w pracach Leonarda) pojawia się w wyborze mott poprzedzających opracowanie zasadnicze, natomiast w zamykającym podręcznik aneksie znalazły się dwa wiersze *Cisza* oraz *Vanitas* z *Małego gatunku*. Odrębny rozdział o tytule *Gra znaczeń* charakteryzuje tu sylwetkę poety-lingwisty²⁶⁸. Ponadto znajdziemy, rzecz jasna, informację na temat roli Wirpsy w kręgu „pryszczatych” z jego socrealistyczną retoryką, na temat jego roli w latach 60-tych w kontekście tworzenia się nowego systemu wyobraźni poetyckiej, na temat miejsca obok innych znakomitych tłumaczy, nawet krótkie porównanie *Polaku, kim jesteś?* do *Zniewolonego umysłu*. Ciekawym tropem interpretacyjnym oraz historycznoliterackim, podsuwanym przez Edwarda Balcerzana, jest warte na pewno poważnego podjęcia spojrzenie na poezję Wirpsy w kontekście „zwrotu w stronę spraw ciała”²⁶⁹. W roku 1998 Witold

²⁶⁵ Tamże, s. 106.

²⁶⁶ Tamże, s. 169.

²⁶⁷ Tamże, s. 229-230.

²⁶⁸ E. B a l c e r z a n: *Poezja polska w latach 1939–1968*. Warszawa 1998, s. 206-210.

²⁶⁹ Tamże, s. 178.

Wirpsza zaistniał także jako bohater pozytywny książki Wojciecha Ligęzy o miastach poetów emigracyjnych, przede wszystkim jako odnowiciel „retoryki antyurbanistycznej” i „wnikliwy analityk zniaczonej duchowości człowieka miejskiego” w *Liturgii*, nazwanej przez badacza „świątecznym osiągnięciem artystycznym”, „przykładem poezji religijnej i zarazem poezji traktatowej”²⁷⁰.

W roku 1992, na łamach czasopisma „Integracje”, ujawnił się po raz pierwszy jeden z najwierniejszych, jak się wkrótce miało okazać, czytelników i komentatorów Wirpsy, Zbigniew Chojnowski. Mogliśmy się dzięki niemu zapoznać m.in. z czterema niezwykle interesującymi listami Witolda Wirpsy z roku 1984²⁷¹. W tym samym numerze opublikowane zostały także trzy wiersze z lat 80-tych (*W jednej chwili, Bezdroża, Odchodzącemu*) oraz niewiele od nich starszy tekst zatytułowany *Samobójcom*. Zbigniew Chojnowski przedstawił obok wierszy szkic wprowadzający do dzieła Wirpsy pt. *Wizja człowieka, wizja kultury*, odnotowujący kolejne zasadnicze okresy twórczości (estetyczny, publicystyczny, „wyrażnionego nurtu moralnego”, „drugiego debiutu, który cechuje m.in. psychologizm i biologizm”, „okres pogłębionej postawy humanistycznej”), ale skoncentrowany na tomach z lat 60-tych. Pozawierszowymi kontekstami, do których odsyła krytyk, są tu spodziewane skądinąd: Huizingowska zabawa (poezja ludyczna), neokantowski projekt kultury oraz krytyka kultury w wydaniu Cassirera. Zasadnicze akcenty w odczytywaniu wierszy zostały postawione przez Chojnowskiego na wskazaniu takich dominant jak: dojście do granic poezji wyznaczonych przez ludzkie możliwości poznania, demaskowanie i poetyka szyfru, autotematyzm, parodiowanie stylu naukowego, „czujność moralna”, „ironia humanisty-nauczyciela”. Wirpsza jest postrzegany tutaj jako „niezrównany i wyjątkowy” w aspekcie wykorzystywania poezji do tworzenia kultury (zderzania jej elementów w imię nowych jakości poznawczych), przełamywania schematów strukturalnych uwarunkowanych tradycją²⁷².

Dopełnieniem tak zarysowanego obrazu poezji Wirpsy stał się kolejny szkic Zbigniewa Chojnowskiego, ogłoszony w roku 1995 w „Odrze”, na temat twórczości „na ogół nieznanego” poety po roku 1968. Krytyk oparł się

²⁷⁰ W. L i g ę z a: *Jerozolima i Babilon. Miasta poetów emigracyjnych*. Kraków 1998, s. 138-140.

²⁷¹ *Listy Witolda Wirpsy do Zbigniewa Chojnowskiego*. „Integracje” nr XXVIII, 1992, s. 61-62.

²⁷² Z. C h o j n o w s k i: *Wizja człowieka, wizja kultury...*, s. 17-20.

na lekturze *Apoteozy tańca i Liturgii* oraz niepublikowanych jeszcze wówczas wierszy z archiwum pisarza. W przekrojowym omówieniu odnajdziemy znane już z lat 60-tych formuły interpretacyjne: poezja eksperymentu, gra wyobraźni w ramach konceptu, poezja o walorach ludycznych. Uwypuklone zostają także tropy w odczytaniach Wirpszy obecne, ale dotychczas tak nie wyeksploatowane: poezja jako „gra komentarzy do historii, do dzieł sztuki, autobiografii”, „demontaż historii”. Omawiając późne wiersze, pisze Chojnowski o „odchodzeniu od niepomierności ludycznej” na rzecz mówienia wprost „o podstawowym złu współczesnego świata, którym jest pycha” oraz o „języku niezwykle uduchowionej etyki” w *Liturgii*. Najciekawiej wypada tu chyba jednak, choć z konieczności bardzo skrótowo obudowana, teza dotycząca potraktowania dokonań Wirpszy w kategoriach „niedostrzeżonego ogniwa postmodernistycznego w poezji polskiej”²⁷³.

Kiedy Zbigniew Chojnowski opublikował swój drugi „wirszologiczny” szkic, na rynku wydawniczym, ze stemplem pierwszej od 27 lat normalnie wydawanej książki poety, pojawił się *Nowy podręcznik wydajnego zażywania narkotyków*. Mimo szerokiego odzewu krytycznego, tom przygotowany przez wydawnictwo „a5” stał się wydarzeniem jednostkowym, efemerycznym, pozostając na kolejne długie lata bez żadnych dalszych ciągów, tak edytorskich jak i recepcyjnych. W reakcji na jego publikację krytyka zareagowała po części odkurzeniem zapomnianego z konieczności języka opisu tej poezji, co zważywszy na archiwalny wymiar edycji, trzeba właściwie uznać jako za zasadne. Do żelaznych punktów programu krytycznego, oprócz koniecznego uświadomienia czytelnikowi przyczyn ćwierćwiecza nieobecności pisarza w krajowym życiu literackim, należało zwłaszcza podkreślanie kłopotów z odbiorem samego dzieła: już to mającego „wprowadzać czytelnika w stan specyficznej poznawczej niestabilności”²⁷⁴ (Wiedemann), w którym „granica pomysłowości i wyobraźności wciąż się przesuwa, niekiedy poza dostępne rewiry”²⁷⁵ (Chojnowski); już to mającego stawiać czytelnikowi „nawykłemu do obcowania z oswojonymi związkami znaczeniowymi, wyjątkowy, niepo-

²⁷³ Z. Chojnowski: „Bawić się niedorzecznościami”... , s. 55-59.

²⁷⁴ A. Wiedemann: *Księżyc nad Alabamą*. „Odra” 1996, nr 9, s. 121.

²⁷⁵ Z. Chojnowski: *Podręcznik odtruwania języka i ludzkich wnętrz*. „Nowy Nurt” 1996, nr 6, s. 10.

równywalny opór²⁷⁶ (Czerwiakowska), tytułowy „podręcznik” natomiast niesie skojarzenia z czasownikiem „podręczyć”, albowiem „ciężkim torturom imigracji został tu poddany zarówno język naukowego opisu, jak i wyobrażenia czytającego ucznia²⁷⁷ (Michałowski), a „poetycki generator znaczeń” ma tu oferować aktywnym czytelnikom „przyjemność morderczego wysiłku lektury²⁷⁸ (Pawelec). Jak motywy przewodnie z uprzedniego dyskursu wirszologicznego brzmią także określenia sugerujące np.: że język poematu i jego estetyka podporządkowane są precyzji wykładu i myśli (Wiedemann), „wariacyjność brzmień” oddziałuje jak struktury muzyczne, w które uwikłane są sensy poetycko-filozoficzne i egzystencjalne (Chojnowski), że „obłądana naukowa dokładność napotyka opór tego co niewyraźalne” (Michałowski), czy też sugerujące „trop autotematyzmu”, obecność „scjencystycznego sztafazu”, „intelektualnej spekulacji”, obcowanie z „poezją niemal hermetyczną” (Czerwiakowska), tudzież że mamy do czynienia z „lingwistyczną wersją parnasizmu”, „poezją czystą” (Pawelec).

W recenzjach *Nowego podręcznika*, nieśmiało i w postaci ledwie sygnałnej, pojawiły się w spojrzeniu na dzieło Wirpszy inspiracje dochodzącymi wówczas do głosu nowymi metodologiami literaturoznawczymi, np. w sugestiach dotyczących dezintegracji wizji słownych, które uwidaczniają się „w próbach odtwarzania momentu `odklejania się` znaczeń od słów, znaczonego od znaczącego” (Chojnowski) czy w rozpoznawaniu w tomie „procesu dekonstrukcji” (Pawelec). Zbigniew Chojnowski dojrzał w *Nowy podręczniku* „znamiona książki przejściowej”, w której lingwizm przenika się z jakościami metafizycznymi. Zasadniczy problem, jaki ujawnił się jednak w recepcji poezji Wirpszy przywracanej po latach do obiegu czytelniczego i krytycznego, można przedstawić wręcz modelowo przez zestawienie dwóch różnych sposobów zobaczenia roli *Nowego podręcznika zażywania narkotyków*. I tak dla Piotra Michałowskiego ta książka jest „zabytkiem, który wypełnia pewną lukę w historii polskiej poezji”, choć, jak jednak zaznacza krytyk, „nie trzeba jej czytać wyłącznie jako brakujące ogniwo przebrzmiałych już doświadczeń

²⁷⁶ E. C z e r w i a k o w s k a: *Powrót „rymopisa czasu nie-swego”*. „Kultura” (Paryż) 1996, nr 9, s. 158.

²⁷⁷ P. M i c h a ł o w s k i: *Ponad alchemią słowa...*, s. 57.

²⁷⁸ D. P a w e l e c: *Równanie wizji*. „Nowe Książki” 1996, nr 5, s. 10.

lingwistów²⁷⁹. Z kolei Adam Wiedemann, choć powątpiewał co do możliwości jakiegos znaczącego wpływu na współczesnych tego fenomenu wydawniczego, zwrócił uwagę na fakt, że tekst Wirpszy ukazuje się „w atmosferze wyjątkowo sprzyjającej ujawnieniu jego nowej aktualności”. Z jednej strony, owa „nowa aktualność” to inna, wobec czasu pisania *Nowego podręcznika*, bardziej oswojona świadomość wszelkiej narkotyczności w kulturze współczesnej, ale z drugiej strony Wiedemann otwarł jeszcze ciekawszą perspektywę aktualności, pisząc: „Bo teraz mamy oto nowego poetę” i „wciąż czekamy na jego następne książki²⁸⁰. Tyle że zarówno na zapowiadane następne książki Wirpszy jak i na zupełnie nowe ich odczytania przyszło nam jeszcze czekać całą dekadę od przytoczonej konstatacji. Pojedyncze utwory pojawiały się natomiast incydentalnie tu ówdzie, jak np. berlińskie zapisy z lat 1983–1985: *Ostatnio pojawiające się motywy w snach*, *Grzech pierworodny* i *Rozmyślenia (luźne)* w nr 14 „Kresów” w roku 1993. Nb. jeden z tych tekstów (*Grzech pierworodny*) reprezentował cały dorobek Wirpszy w wydanej w roku 1997 antologii poezji polskiej „od średniowiecza do wieku XX” pt. *Od początku*, opracowanej przez Piotra Matywieckiego.

Jednym z najdłużej nie wydawanych dzieł Wirpszy, a obecnych mimo to w świadomości krytycznej na prawach legendy, był poemat *Faeton*, dostępny tylko we fragmentach ogłoszonych na łamach „Poezji”, „Oficyny Poetów” i później, w czasach „drugiego obiegu”, jeszcze w „Pulsie”. Razem z *Liturgią* zaliczony przez Tymoteusza Karpowicza do „poematów polimorficznych”, w którym autor „osiąga szczyty tradycji poematów heroikomicznych”. „To arcydzieło poezji polskiej – mówił Karpowicz w roku 1985 – należące do szczytowych osiągnięć polskiej poezji XX wieku, nadal pozostaje w rękopisie²⁸¹. „Dzieło gigantyczne – dopowiada już na łamach legalnej prasy Piotr Kuncewicz – nie wydane ani w kraju, ani na emigracji, nie z jakichkolwiek racji politycznych (bo nie ma w nim żadnych), lecz z powodu ogromu i absolutnej ciemności²⁸². Kiedy wreszcie *Faeton* ukazał się drukiem w roku 1988, choć w mocno ograniczonym i niedoskonałym nakładzie „podziemnym” Wydaw-

²⁷⁹ P. Michałowski: *Ponad alchemią słowa...*, s. 57.

²⁸⁰ A. Wiedemann: *Księżyc nad Alabamą...*, s. 121-122.

²⁸¹ T. Karpowicz: *Homo viator...*, s. 82.

²⁸² P. Kuncewicz: *Wirpsza i pozostali...*

nictwa Społecznego KOS, przywitała go w symbolicznym roku 1989 zupełnie „naziemna” recenzja Jana Marxa. Był to właściwie paszkwil, zwrócony swoim ostrzem tak przeciwko Wirpszy, raz jako „komuś z opozycyjnej koterii literackiej”, dwa, jako autorowi „dzieła poronionego”, „mętnego”, „mystyfikacji i błagi poetyckiej”, „tworu jałowego i anemicznego pod względem myślowym”; ale także przeciwko „procederowi komplementowania wszystkiego, co się ukazuje w nieoficjalnym obiegu” w ramach równouprawnienia obiegu i „demaskowania wartości pozornych”²⁸³. Wypada tylko zgodzić się z recenzentką *Nowego podręcznika zażywania narkotyków* w paryskiej „Kulturze”, że „los *Faetona*, wydane go przez podziemną oficynę, w niewielkim nakładzie, a więc już praktycznie niedostępnego, odzwierciedla w pewnym sensie dzisiejszy stan recepcji twórczości Witolda Wirpszy”²⁸⁴.

Na szczęście w sukurs dziełu pospieszyła dość niezwykła remanentowa publikacja. W roku 1998, w kwartalniku „Opcje”, w numerze przygotowanym z myślą o osiemdziesiątej rocznicy urodzin Witolda Wirpszy, oprócz fragmentu *Faetona* oraz szkicu Joanny Grądział (*Gra pozorów. O poezji Witolda Wirpszy*), zapowiadającego zresztą w osobie autorki kolejne znaczące nazwisko w wirpszologii²⁸⁵, wydrukowano recenzję wewnętrzną pióra Zbigniewa Żabickiego, rekomendującego *Faetona* do druku już w lutym 1969 roku. Recenzja pisana jako wydawnicza, do dzisiaj właściwie pełni rolę zastępczej, choć bardzo fachowej, krytyki towarzyszącej spóźnionej publikacji poematu. Jej autor dowodzi, że *Faeton* „wśród wielu swoich funkcji – spełnia również i funkcję *sui generis* wykładu normatywnej estetyki poety”²⁸⁶, zarówno w wymiarze konstrukcyjnym jak i *explicite*. Pozostając poematem autotematycznym, do autotematyzmu jednak *Faeton* się nie ogranicza. „Na najwyższym piętrze refleksji epistemologicznej – pisze Żabicki – bo wzbogaconym o teorię znaku – powracamy do starej, romantycznej jeszcze antynomii `poety` i `świata`, i ona to właśnie wydaje mi się zasadniczym problemem poematu

²⁸³ J. M a r x: *Hodowla człowieczeństwa przez masturbację hodowców*. „Kultura” (Warszawa) 1989, nr 17, s. 15.

²⁸⁴ E. C z e r w i a k o w s k a: *Powrót „rymopisa czasu nie-swego”...*, s. 157.

²⁸⁵ Już rok wcześniej autorka ta ogłosiła szkic pt. „Co w zapisie?”. *Autorefleksje poetyckie Witolda Wirpszy*. W: *Śladami człowieka książkowego. Studia o literaturze polskiej XX wieku*. Red. T. M i z e r k i e w i c z. Poznań 1997, s. 49-68.

²⁸⁶ Z. Ż a b i c k i: *O Faetonie*. „Opcje” nr 4, 1998, s. 14.

Wirpszy²⁸⁷. Jak dodaje recenzent: „Poemat Wirpszy zawiera w ogóle wiele urywków znakomitych; do nich przede wszystkim zaliczyłbym – wyraźnie wyodrębniające się z całości – partie niezwykle szlachetnej w swym wyrażeniu retoryki o charakterze moralistycznym, przypominające jakby poezję Miłosza; takim urywkiem jest na przykład wiersz *Prawnicy*, bodaj najlepszy w całym poemacie²⁸⁸. Ponadto dostrzega Żabicki obsesyjną i przejmującą wizję kostnienia, jako jeden z *leitmotivów* całego poematu, różnorodność zastosowanych w nim form lirycznych, systemów i miar wierszowych, bogactwo chwytów, asocjacyjną symbolikę, „szczodre posługiwanie się konstrukcją refrenową”, wreszcie zwraca uwagę na „autobiograficzną spowiedź poety” w zamykającej cały projekt *Próbie samookreślenia*²⁸⁹.

²⁸⁷ Tamże, s. 15.

²⁸⁸ Tamże, s. 16.

²⁸⁹ Tamże, s. 16.

Faza przywracania obecności

W zakończeniu recenzji *Nowego podręcznika zażywania narkotyków* jeszcze w roku 1996 Adam Wiedemann, witając nieco prowokacyjnie w osobie Wirpszy „nowego poetę” i zapowiadając oczekiwanie na jego nowe książki, proponował, raczej prześmiewczo, aby „zacząć go czytać choćby w kontekście ashberykszałtnych dociekań poetyckich Bohdana Zadury i Andrzeja Sosnowskiego (a przecież mógł nań wpłynąć także M.K.E. Baczewski, C.K. Kęder lub – co najbardziej prawdopodobne – m.l. Biedrzycki)”²⁹⁰. Ten sam autor w dwa lata później wyciągnął ze swojego żartu już całkiem poważne konsekwencje, stwierdzając w artykule *Witold Wirpsza – poeta trzydziestoletni*, że jeśli „zacząć Wirpszę czytać – okaże się, że znaczną część problemów poetyckich, z jakimi się staramy uporać dziś, widząc w nich znaki rozpoznawcze poezji lat dziewięćdziesiątych, autor *Faetona* brał na warsztat już w szóstej i siódmej dekadzie naszego stulecia, i świetnie sobie z nimi radził (czyniąc to, rzecz jasna stanowczo zbyt wcześnie, aby ktokolwiek mógł się zorientować, w czym rzecz)”²⁹¹.

Intertekstualne gry autora *Małego gatunku* przeczytał Wiedemann jako „zapowiedź metody samplingu struktur wierszowych, bez których trudno by sobie wyobrazić najnowsze książki Darka Foksa i Tadeusza Pióry”, w „pionowoczesnym sonecie” Tomasza Majerana dojrzał natomiast „interesujące rozwinięcie Wirpszowskiej koncepcji wiersza jako samopotwierdzającej się językowej struktury, obywatelającej się bez jakichkolwiek pozaliterackich uzasadnień”, w manierze „poetyckich przypisów” mogących pełnić funkcję „osobnych utworów” zobaczyć można z kolei „procedurę chętnie stosowaną przez Bohdana Zadurę i Andrzeja Sosnowskiego (którego łączy z Wirpszą także idea muzyczności)”, „ewidentnie Wirpszowski jest duch `konstruktywnej profanacji`, przenikający całą twórczość Krzysztofa Jaworskiego, tudzież praktyka wzbó-

²⁹⁰ A. W i e d e m a n n: *Księżyc nad Alabamą...*, s. 122.

²⁹¹ A. W i e d e m a n n: *Witold Wirpsza – poeta trzydziestoletni*. „FA – art.” 1998, nr 1-2, s. 5.

gacania języka poetyckiego przez konstrukcje i terminy wzięte z języków `fachowych`, będąca znakiem rozpoznawczym tekstów Miłosza Biedrzyckiego”, metoda Wirpsy, „skojarzenia przestrzeni introspekcji z przestrzenią własnego pokoju (i przeciwstawienia jej przestrzeni miasta)”, ma zdaniem krytyka stać u podstaw dwóch pierwszych książek Macieja Meleckiego, podobnie cały „nowy śląski hermetyzm” trzeba potraktować jako „nikły odbłask frazeologiczno-metafizycznych szaleństw autora *Drugiego oporu*”, jeden z utworów Wirpsy (*Wewnątrz z Faetona*) możemy natomiast czytać w roli komentarza do wiersza Bartłomieja Majzla (*martwy białystok*)²⁹².

Potraktowanie twórczości Wirpsy w kategoriach „nieobecnego wzorca” wraz ze stopniowym przywracaniem do świadomości uczestników życia literackiego, choć dopiero w XXI wieku, wiedzy o tym, że „ktoś taki w poezji polskiej istniał i że to jego istnienie jakimś prawem kaduka coraz wyraźniej wychodzi na wierzch”²⁹³, wyzwoliło całkiem efektowną i efektywną przy okazji, przemianę wzorca nieobecnego w realnie obecny i żywo oddziałujący. W roku 2002 Piotr Śliwiński pisał jeszcze o „dyskretnym uroku, jaki na młodszych i całkiem młodych (mam na myśli Andrzeja Sosnowskiego, Tadeusza Piórę, Darka Foksa, Jacka Gutorowa, Marcina Hamkałę, Adama Wiedemanna)”²⁹⁴, wywierają m.in. Witold Wirpsza i Tymoteusz Karpowicz, a w podjęciu „niedokończonych wątków awangardy, eksperymentu”²⁹⁵, w tym tradycji Przybosia, Wirpsy, Karpowicza, Miłobędzkiej, upatrywał krytyk jedną z szans wyjścia z impasu w jakim znalazła się polska poezja końca XX wieku. „Wydane w latach dziewięćdziesiątych książki tych poetów – pisał Śliwiński – stanowią nie w pełni uświadomione i nie podjęte wyzwania estetyczne dla młodszych twórców”²⁹⁶. Kilka lat później ten sam krytyk pisał już bardzo zdecydowanie o tym, że „nieprzypadkowo bodaj największymi autorytetami okazali się Tadeusz Różewicz, Tymoteusz Karpowicz, Witold Wirpsza, heroiczni sceptycy (...)”²⁹⁷, a także o tym, że „potrzeba wzorów wielkości, które nie byłyby wzorami wzniosłości, zwróciła uwagę na Witolda

²⁹² Tamże, s. 5.

²⁹³ Tamże, s. 7.

²⁹⁴ P. Śliwiński: *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*. Kraków 2002, s. 51.

²⁹⁵ Tamże, s. 14.

²⁹⁶ Tamże, s. 14.

²⁹⁷ P. Śliwiński: *Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce*. Warszawa 2007, s. 84.

Wirpszę i Tymoteusza Karpowicza²⁹⁸. „Radykalizm formalny i filozoficzny ich dzieł – kontynuował Śliwiński – a zarazem wyraźne pozostawanie na boku tradycji tyrtejskich, sprawiły, iż między innymi to oni stali się przedmiotem studiów i odwołań młodszych, urodzonych najczęściej w latach siedemdziesiątych, poetów²⁹⁹. W tym samym czasie tezę o patronacie Wirpszy dla „najbardziej żywych i ambitnych ruchów w najnowszej poezji polskiej³⁰⁰, m.in. w nurcie „poezji nie-mimetycznej”, potwierdziła Anna Kałuża. Badaczka łączy z dokonaniem Wirpszy poetów zainteresowanych „przede wszystkim wbudowanymi w sam wiersz mechanizmami ironicznego autokwestionowania znaczenia”, tych, którzy „najmocniej podkreślają celową sztuczność wierszy uzyskaną poprzez narzucanie im różnorodnych rygorów³⁰¹. Wymienia przy tym autorów znanych już z poprzednio cytowanych list: Andrzeja Sosnowskiego, Tadeusza Pióro, Tomasza Majerana, Adama Wiedemanna, Krzysztofa Siwczyka, Adama Zdrodowskiego i Macieja Meleckiego.

Pomiędzy żartobliwą uwagą Wiedemanna z roku 1996 na temat oczekiwania związanych z „nowym poetą” a późniejszymi o kilka lat, a nawet o dekadę, konstatacjami serio dokumentującymi dostrzegalną rolę Wirpszy jako młodopoetyckiego autorytetu, rozegrała się kluczowa z tego punktu widzenia kampania przywracania jego obecności. O jej powodzeniu zdecydowały dwa niezależne od siebie działania. Najpierw więc wytrwała praca niektórych badaczy i popularyzatorów, której najważniejszym przejawem stała się pierwsza monograficzna książka na temat Wirpszy autorstwa Joanny Grądział-Wójcik opublikowana w roku 2001. Następnie zaś, podwójna edycja w roku 2005 nieznanymi dotąd tomów *Spis ludności* oraz *Cząstkowa próba o człowieku*, wydanych nakładem Instytutu Mikołowskiego. W okresie następnych dwóch lat wywołały one bardzo żywe reakcje krytyczne, które trafiały do tego na dobrze przygotowany już i oczyszczony dla takiej formy

²⁹⁸ Tamże, s. 118.

²⁹⁹ Tamże, s. 118. Krytyk konsekwentnie powtarza podobne konstatacje już z większego dystansu, sugerując np. że „być może Witold Wirpsza” mógłby zostać uznany za Mistrza warszawskich neolingwistów czy też pisząc wprost, że współczesna poezja „przyznaje się do wpływu Karpowicza, Wirpszy, z trudem Różewicza”. Zob. P. Śliwiński: *Horror poeticus...*, s. 110-111.

³⁰⁰ A. Kałuża: *Wola odróżnienia. O modernistycznej poezji Jarosława Marka Rymkiewicza, Julii Hartwig, Witolda Wirpszy i Krystyny Miłobędzkiej*. Kraków 2008, s. 237.

³⁰¹ Tamże, s. 238.

receptji grunt, właśnie dzięki artykułom naukowym i książce poznańskiej badaczki. Opublikowaną w roku 2001 w Wydawnictwie Naukowym UAM w Poznaniu rozprawę pt. *Poezja jako teoria poezji. Na przykładzie twórczości Witolda Wirpisy* poprzedziło ogłoszenie w latach 1997-2000 aż ośmiu poświęconych poecie szkiców jej autorki w pracach zbiorowych oraz czasopismach, m.in. w „Arkuszu”, „Opcjach”, „Pamiętniku Literackim” i „Kresach”. Pomimo to, jak zauważała jeszcze ostrożnie Joanna Grądział-Wójcik w samej książce, Wirpsza „pozostaje jednak nadal w cieniu, nieco zapomniany i chyba niedoceniony”³⁰². Wobec słabej dostępności materiałów źródłowych czy nawet niepewności datowania części dorobku, dostępnego tylko w rodzinnym archiwum w maszynopisach, autorka nie podjęła się chyba zasadnie próby opracowania klasycznej monografii. Zaproponowała za to rzetelne przybliżenie ważnego wątku omawianej twórczości: autorefleksji, która przerzadza się w zapisaną w wierszach teorię poezji. Dzisiaj to właśnie od tych ustaleń należy rozpoczynać ogląd stanu „wirszologicznych” badań.

Joanna Grądział-Wójcik wyszła z założenia, że to „autokomentująca się poezja oraz samoświadomość jej twórcy stanowią dominantę pisarskiej aktywności Wirpisy, a zrekonstruowanie jego indywidualnej koncepcji literatury jest warunkiem koniecznym dalszych interpretacji czy syntez tej twórczości”³⁰³. Podążyła następnie śladem wypowiedzi Wirpisy na temat *ars poetica* zawartych w jego wystąpieniach krytycznych i eseistyczne, ale próbę rekonstrukcji autorskiego systemu oparła również na ustaleniu poglądów obecnych w sposób implikowany oraz dyskursywny w samej poezji, śledząc „interferencje poetyki i autorefleksji”³⁰⁴. Rozprawa przybrała kształt metaliterackiej mozaiki, której poszczególne, drobne często części składowe, pozwalają zobaczyć wyraźny obraz całości. Analizie poddane zostały różne sposoby wykorzystania przez poetę „gatunków autorefleksyjnych”, czego mniej oczywistym dopełnieniem stała się „autorefleksyjna lektura otwarcie nieautorefleksyjnych tekstów”³⁰⁵. Autorka w osobnym rozdziale zwróciła ponadto uwagę na rolę „praktyki oraz języka przekładu” dla „autorskiej refleksji

³⁰² J. Grądział-Wójcik: *Poezja jako teoria poezji...*, s. 8.

³⁰³ Tamże, s. 19.

³⁰⁴ Tamże, s. 19.

³⁰⁵ Tamże, s. 78.

nad procesem twórczym³⁰⁶. Joanna Grądziel-Wójcik, wykorzystując współczesne metodologie badań nad intertekstualnością, poświęciła wiele miejsca opracowaniu specyfiki tego, co dostrzegł jako ważną cechę poezji Wirpszy Jan Błoński już w roku 1950, a co nazwał on wówczas „komentarzami `na marginesie lektury`”. Otrzymujemy zatem w rozprawie pogłębiony katalog „gier intertekstualnych”, uwzględniający miejsce w poetyckiej strategii nawiązań do tradycji „apokryficznych falsyfikatów” czy polemik literackich.

Badaczka, polemizując konsekwentnie z uproszczonymi odczytaniem dzieł Wirpszy w perspektywie „skrajnej ludyczności”, „dadaistycznego bełkotu” czy „pustej gry semantycznej” a nawet „dehumanizacji”, zwraca subtelnie uwagę na podstawowy paradoks tej poezji: „jej pozorowana, sztuczna rzeczywistość wydaje się w lekturze jak najbardziej realna, materialna, sensualna. Naukowość nie oznacza eliminacji liryczności, powściągliwość emocjonalna i abstrakcyjność języka nie zaprzeczają zmysłowości i dotykalności świata przedstawionego w wierszach. To, mimo wyczyszczonych z emocji i z konkretów obrazów, poezja nastawiona na życie i tętniąca życiem³⁰⁷. Ważne uwagi padają także przy okazji rozważań na temat możliwości potraktowania dokonań Wirpszy „z jednej strony jako punktu dojścia awangardyzmu, z drugiej zaś punktu wyjścia dla poststrukturalizmu³⁰⁸. Są to spostrzeżenia niezwykle istotne, zwłaszcza na tle rodzącej się tu i ówdzie, i na pozór zasadnej, pokusy uznania poety za „pierwszego polskiego poetyckiego postmodernistę³⁰⁹. Grądziel-Wójcik nie kwestionuje obecności „postmodernistycznych pokrewieństw” w poezji autora *Apoteozy tańca*, ale uznanie samego twórcy za postmodernistę zdecydowanie wyklucza, albowiem to twórczość, która „choć na pierwszy rzut oka przesiąknięta jest dekonstrukcjonizmem, w istocie swojej wierna pozostaje założeniom strukturalnej semiotyki³¹⁰. U Wirpszy bowiem „tekst pozostaje jednak intencyjnie spójną, sfunkcjonalizowaną całością, która znaczy, która kryje w sobie sens³¹¹.

³⁰⁶ Tamże, s. 96.

³⁰⁷ Tamże, s. 185.

³⁰⁸ Tamże, s. 200.

³⁰⁹ A. W i e d e m a n n: *Witold Wirpsza – poeta trzydziestoletni...*, s. 7.

³¹⁰ J. G r ą d z i e l - W ó j c i k: *Poezja jako teoria poezji...*, s. 200.

³¹¹ Tamże, s. 200.

Autorka, uznając że poeta „testuje możliwości awangardyzmu, zapowiadając zarazem gry postmodernistyczne”³¹², stoi na stanowisku niepodważalności „autonomiczności i integralności” jego dzieła, tęsknoty za całością, „za komunikowalnością doświadczeń”³¹³. „Wielość odczytań – pisze Grądziel-Wójcik – dana jest w samym tekście, w nim zaszyfrowana i odkrywana w trakcie interpretacji, zaś polisemia języka – mimo swej intensywności – kontrolowana przez autora”³¹⁴. Książkę poświęconą przede wszystkim rozpoznaniu świadomości realizowanej przez Wirpszę koncepcji twórczej i wydobyciu jej reguł, zamyka uznanie tego etapu badań za „punkt wyjścia poza teorię poezji – ku doświadczeniu rzeczywistości i egzystencji”, w takich m.in. obszarach tematycznych jak: „ścieranie się dobra i zła, relacje między katem i ofiarą, współistnienie miłości i śmierci oraz wolności i zniewolenia, nieuchronne uwikłanie w politykę, problem przemocy i okrucieństwa”³¹⁵.

Autorka książki *Poezja jako teoria poezji*, już po jej publikacji przedstawiła kolejne interpretacje tekstów Witolda Wirpszy, w tym m.in. *Liturgii*. Znaczący tajników języka poetyckiego autora *Traktatu skłamanego* nie kryła zaskoczenia nie tylko tematem tomu, ale i nieoczekiwaną konfrontacją dykcji niesprzyjającej „mistycznym uniesieniom” czy „intymności modlitwy” z „eksplozją duchowości, przecuciem Transcendencji”³¹⁶. Nadrzędnym problemem poematu stała się zatem w jej przekonaniu „kwestia wyrażalności, znalezienia adekwatnego języka dla duchowych przeżyć”³¹⁷. Joanna Grądziel-Wójcik zwraca uwagę na rolę „uwidocznionej warstwy autorefleksyjnej” w poetyckim dziele konfrontacji języka z niewyraźnym, na kwestię wykreowania niewyraźności przez autotematyzm, wreszcie, ostatecznie, na „gest bezradności” wyrażający się w częściowej tylko zmianie dykcji, która pozostając w rygorze naukowego uporządkowania, wyjaśniania i pre-

³¹² Tamże, s. 201.

³¹³ Tamże, s. 200.

³¹⁴ Tamże, s. 200.

³¹⁵ Tamże, s. 201.

³¹⁶ J. Grądziel-Wójcik: *Mowa modlitwy. O „wierszach osobnych” Witolda Wirpszy*. W: *Język religijny dawniej i dziś II*. Red. S. Mikołajczak, ks. T. Węclawski. Poznań 2005. Cytuję wg przedruku w: J. Grądziel-Wójcik: *Przestrzeń porównań...*, s. 48.

³¹⁷ Tamże, s. 49.

cyzowania języka „poddaje się niewyraźności”³¹⁸. Tym niemniej *Liturgia* „w kontekście poezji Wirpszy zaskakuje tematem i tłumioną bezpośredniością, stanowi ostateczną modyfikację absolutyzującego słowa programu poetyckiego, zastępującego słowo – mową znaków, język – modlitwą”³¹⁹. *Liturgia* zaskakuje także na tle poezji religijnej, szczególnie „scjentystyczno-metaforycznym językiem” i „skoncentrowaniem podmiotu na sobie, a nie przedmiocie poszukiwań”, stąd propozycja nazwania jej „poematem `osobnym`”³²⁰. *Liturgię* spróbował również osadzić w genologicznych ramach Zbigniew Chojnowski poświęcając jej, razem z *Faetonem*, jeden z rozdziałów książki z roku 2003 pt. *Ku Tajemnicy*. Przeprowadzone przez autora cenne rozpoznanie historycznoliterackie uświadamia, że „w polskiej literaturze XX wieku rzadkość stanowi dzieło, które byłoby czymś w rodzaju poematu liturgicznego”³²¹. Analiza tekstu prowadzi do zbudowania opisowej definicji gatunkowej, niepodobnego do innych dzieła Wirpszy, określonego mianem „poematu medytacyjnego, inspirowanego liturgią mszalną”, wypełnionego „zapisami (prawdopodobnie) przeżyć mistycznych”, „liturgią prywatną”, a raczej jej „neobarokowym zapisem”³²². Chojnowski pisze wręcz o „skoku w religijność”³²³ Witolda Wirpszy.

Nieco mniej miejsca poświęca autor cytowanej książki *Faetonowi*, podkreślając głównie jego „proteuszowy charakter”³²⁴, który miałby się przejawiać w odrywaniu się języka od funkcji referencyjnej. Niektóre partie tekstu, który „wzbogaca polską tradycję poematów dygresyjnych”³²⁵, nazywa on „pozasemantycznymi”, widząc w nich „swoistą partyturę”³²⁶. Zbigniew Chojnowski przedstawił także w roku 2005 krótki przekrojowy szkic, upominający się o powrót poety do krytycznej świadomości, i z tą świadomości-

³¹⁸ Tamże, s. 49-52.

³¹⁹ Tamże, s. 55.

³²⁰ Tamże, s. 55.

³²¹ Z. Chojnowski: *Przeciw kłamstwu, ku prawdzie. O „Faetonie” oraz „Liturgii” Witolda Wirpszy*. W: tenże: *Ku Tajemnicy...*, s. 107-108.

³²² Tamże, s. 99-116.

³²³ Tamże, s. 101.

³²⁴ Tamże, s. 93-95.

³²⁵ Tamże, s. 96.

³²⁶ Tamże, s. 95.

cią w jej dotychczasowej postaci jakoś się rozprawiający, choć szkoda, że apelując o powrót do „przerwanego dialogu z tą poezją” zupełnie pominął ustalenia i dialogowanie z dziełem Wirpszy pierwszej jego monografistki. Główna teza artykułu, którego autor próbuje na różne sposoby zdefiniować istotę Wirpszowego wiersza („wiersz-szyfrogram”, „chropowaty, dysonansowy, zaczepny, po wielekroć niejednoznaczny”, „konstrukcja z elementów, które są wynikiem analizy jakiegoś zagadnienia”³²⁷), zmierza do uzasadnienia potrzeby przekroczenia ograniczeń lingwistycznego etykietowania, redukującego istotę poezji Wirpszy. Wypada się z tym zgodzić, przypominając wszakże, że stanowisko takie było już wcześniej troską innych krytyków, a szczególnie mocno wybrzmiało i zostało udokumentowane w rozprawie Joanny Grądział-Wójcik.

Kulminacja krytycznego zainteresowania poezją Wirpszy przypadła na lata 2005 – 2007 i została sprowokowana bez wątplenia wydawniczym wysiłkiem Instytutu Mikołowskiego, który kolejno edytował wówczas archiwalne zaległości (*Cząstkowa próba o człowieku* i *Spis ludności*) oraz wznawiał pozycje niedostępne dotąd w normalnym obiegu (*Liturgia*, *Faeton*, *Utwory ostatnie*). Odpowiedzią na te publikacje było kilkanaście szkiców i recenzji. Bez związku jeszcze z mikołowskim edycjami, ale w tym samym, co pierwsze dwa spośród tu wymienionych tomy wierszy, roku 2005, Edward Balcerzan ogłosił wspomnienie o swojej znajomości z Wirpszą zatytułowane *Brodacz*. Pisał w nim m.in.: „Jego żywioł to poezja przygody poznawczej”³²⁸. I zdanie to dobrze odda, niemal tuż po jego wydrukowaniu, ducha poszukiwań krytycznych obecnego zwłaszcza w fali komentarzy dotyczących *Cząstkowej próby o człowieku*. Serię odczytań-reakcji na dwa nieznanne dotąd zbiory wierszy rozpoczął Jacek Gutorow, w którym Wirpsza, jako „poeta przyszłości” zyskał kolejnego stałego i bardzo uważnego komentatora. Swoistym manifestem tej nowej fascynacji stał się wirszologiczny dekalog opolskiego badacza, który, jak przystało na wybrany przezeń wzorzec gatunkowy, od razu niemal usytuował się w recepcyjnym kanonie (*Dziesięć przykazań dla przyszłego czytelnika książek Witolda Wirpszy*). Oprócz tego tekstu, Jacek Gutorow przedstawił także w roku 2005 recenzję łączącą omówienie *Cząstkowej próby o człowieku* i *Spisu ludności*, co czynili zresztą wówczas i pozostali krytycy.

³²⁷ Z. Chojnowski: *Witold Wirpsza – ktoś więcej niż „lingwista”...*, s. 27-33.

³²⁸ E. Balcerzan: *Zuchwałstwa samoświadomości...*, s. 43.

W tych „podwójnych” recenzjach powróciły oczywiście nieuchronnie dawne poręczne licznym, często z zaznaczonym mniej lub bardziej dyskretnie dystansem do nich piszącego, ale mimo wszystko osławiające przecież jakoś „staro-nowe” zjawisko poetyckie. A zatem przede wszystkim: „osławiony hermetyzm”³²⁹ (Gutorow), „język hermetyczny”³³⁰ (Reimann), „wirus ironiczny”³³¹ (Sobolewska), „eksperyment literacki”³³² (Reimann), „autotematyzm”³³³ (Reimann), „proweniencje muzyczne”³³⁴ (Reimann, Kierc), zrygoryzowana bra-wura³³⁵ (Kierc), „pozór język naukowego”³³⁶ (Świeściak, Michałowski). Sięganiu po te klisze towarzyszy na szczęście świadomość, że „teraz trzeba spojrzeć na Wirpszę jako poetę osobnego, nie dającego się wpasować w żadne mozaiki czy formuły krytycznoliterackie”³³⁷. Zauważmy też, że inaczej niż jeszcze w recenzjach *Nowego podręcznika wydajnego zażywania narkotyków*, czyli zdecydowanie śmieiej, dały o sobie znać w spojrzeniu na nowe tomy Wirpszy inspiracje post-strukturalne, co określa, rzecz jasna, nie tyle nowe w samej poezji, ile raczej dokonaną w międzyczasie zmianę paradygmatu w naukach humanistycznych, a co za tym idzie, także ewolucję kontekstu krytycznej lektury, zależnej, mówiąc za Stanleyem Fishem, od działania „wspólnoty interpretacyjnej”. I tak oto zmieniający się system rozumienia i „sposób postrzegania” wyłonił na swój sposób nowy obraz tekstów Wirpszy. Elementy dyskursu post-strukturalnego na ich temat odnajdziemy w takich m.in. określeniach i zwrotach jak: „dekonstruktywny język poetycki”³³⁸ (Gutorow), „śmierć poddana dekonstrukcji”³³⁹,

³²⁹ J. G u t o r o w: *Wielki Wirpsza*. „Tygodnik Powszechny” 2005, nr 44, s. 10.

³³⁰ A. R e i m a n n: *Strategie oglądu „samego siebie” we własnej czaszce*. „Twórczość” 2006, nr 8, s. 109.

³³¹ J. S o b o l e w s k a: *Gra w Wirpszę*. „Nowe Książki” 2006, nr 2, s. 67.

³³² A. R e i m a n n: *Strategie oglądu...*, s. 109.

³³³ Tamże, s. 110.

³³⁴ Tamże, s. 111; B. K i e r c: *Coś między szczelinami...*, s. 170.

³³⁵ Tamże, s. 172.

³³⁶ A. Ś w i e ś c i a k: *Cząstkowa próba na temat „Cząstkowej próby o człowieku”*. „FA – art.” 2006, nr 1-2, s. 57; P. M i c h a ł o w s k i: *Witold Wirpsza: między alchemią a akademią*. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” XIII (XXXIII). Poznań 2006, s. 51.

³³⁷ J. G u t o r o w: *Wielki Wirpsza...*, s. 11.

³³⁸ Tamże, s. 10.

³³⁹ A. R e i m a n n: *Strategie oglądu...*, s. 111.

„Derridiańskie przekonanie”³⁴⁰ (Reimann), „poeta bliski ponowoczesnym teoriom języka i literatury”³⁴¹ (Świeściak), „świat tekstowy bliski dekonstrukcyjnej wizji Derridy i palimpsestowi Gerarda Genette`a – nawarstwien wypowiedzi `niczych`, bez referencji, hierarchii i bez centrum”³⁴² (Michałowski).

Powrócił także w recenzjach *Cząstkowej próby o człowieku* i *Spisu ludności* motyw Wirpszy w roli „nieobecnego wzorca” dla nowych poetów. Raz ostrożnie, tylko jako program przypomnienia poety, którego „dzieło może przekształcić myślenie o poezji i samą poezję dzisiaj budowaną”³⁴³ (Kierc); innym razem jako głębokie już przekonanie, że „przecież to jego język stał się obowiązującą dykcją młodej poezji polskiej”, „to jego kolizje i katastrofy semantyczne, jego rytm i struktura wiersza przysłużyły się ponowoczesnym wieszczom z Andrzejem Sosnowskim na czele”³⁴⁴ (Świeściak); albo jedynie jako przypuszczenie formułowane z punktu widzenia czytelnika: „Gdyby obie książki (...) ukazały się w swoim czasie, byłibyśmy zapewne lepiej przygotowani do lektury takich poetów jak Andrzej Sosnowski czy John Ashbery”³⁴⁵ (Gutorow). Niemal wszyscy recenzenci odnotowują także, wpisany wprost w same wiersze, wątek „prywatnej gramatyki”. Co ciekawe, wątek lingwistyczny bynajmniej nie jest już dominujący. O tym, że „mamy do czynienia z poezją `słowiarza” przypomina Alina Świeściak, proponująca uznanie za „testamentową” próbę „rekonstrukcji własnego systemu myślowego, wyłożenia podstaw własnej filozofii języka”³⁴⁶ w *Cząstkowej próbie o człowieku*.

Najpełniej odniósł się do tego zagadnienia Piotr Michałowski, który podjął się nawet próby opracowania nowej typologii dla zjawisk poezji lingwistycznej, w ramach której Wirpsza reprezentować miałby „epistemiczny nurt lingwizmu”, zakładający „naruszenie granicy autonomii poezji jako `drugiego języka` i przekroczenie jej w stronę języka `pierwszego` – w odmianie naukowej”³⁴⁷. W takiej interpretacji, zainspirowanej lekturą *Cząstkowej pró-*

³⁴⁰ Tamże, s. 110.

³⁴¹ A. Świeściak: *Cząstkowa próba...*, s. 58.

³⁴² P. Michałowski: *Witold Wirpsza...*, s. 54.

³⁴³ B. Kierc: *Coś między szczelinami...*, s. 169.

³⁴⁴ A. Świeściak: *Cząstkowa próba...*, s. 56.

³⁴⁵ J. Gutorow: *Wielki Wirpsza...*, s. 11.

³⁴⁶ A. Świeściak: *Cząstkowa próba...*, s. 57.

³⁴⁷ P. Michałowski: *Witold Wirpsza...*, s. 57.

by o człowieku, dochodzi wręcz do usunięcia na dalszy plan, skojarzonego z Wirpszą niemal na stałe, aspektu ludycznego poezji, którego miejsce zajmuje w niej, zdaniem badacza, wolna od parodii oraz ograniczająca ironię potrzeba „ukazania dramatu epistemicznego”³⁴⁸. Michałowski, w odrębnie przedstawionej interpretacji wiersza *Purpurowy zbiór legend*, dostrzega także zmienną w jego przekonaniu dla Wirpszy „figurę epistemicznego impasu”, która powstaje, kiedy „podmiot, próbując oswoić jakieś pojęcie abstrakcyjne za pomocą porównania, nie tylko nie uzyskuje satysfakcjonującej odpowiedzi, ale sprawia, że problem gubi się w labiryncie języka i obrazu”³⁴⁹. Wydaje się, że w odniesieniu do innych poematów niż *Cząstkowa próba o człowieku*, można by także uogólnić i zastosować w procesie ich analizy, odkrytą przez badacza prawidłowość „alchemiczną”, polegającą na „kryształizacji trzech poziomów formy”, gdzie: „najwyższy stopień zorganizowania tekstu to kunsztowna tercyna”, „niższy poziom” to „wiersz wolny biały, niekiedy składniowy”, wreszcie „poziom najniższy stanowią *Uwagi* prozą, zawierające zastrzeżenia i wątpliwości do poematowego wywodu, kierowane niejako z zewnątrz, z perspektywy pozapoetyckiej”³⁵⁰. Tym trzem „stanom skupienia słowa” odpowiadają „trzy nadbudowane na siebie modalności wypowiedzi” – może „triada: pewność – próba – zwątpienie?”³⁵¹.

W roku 2006 aż trzy szkice poświęcone poezji autora *Spisu ludności* zaprezentował jeden z jego najwierniejszych komentatorów – Zbigniew Chojnowski. *Szyfry religijne poezji Witolda Wirpszy* dotyczą obecności „zagadnień duchowo-religijnych” w utworach ułożonych w latach 1969-1985, a zwłaszcza w wydanych w roku 2005 dwu tomach „mikołowskich”. Autor, rozpoznając wiersze z tych zbiorów już ze świadomością napisanej po nich *Liturgii* widzi w nich „zwrot ku przeżyciu metafizycznemu, religijnemu”, przede wszystkim jednak tropi „zjawisko szyfru religijnego” wpisane go w utwór poetycki. „Utwory-szyfry” mają objawiać bezradność poety wobec podjętego wyzwania, co ma go na linii tradycji „odżegnywać” od układu Mickiewicz-Miłosz a łączyć, dodajmy że w ślad za autokomentarzami autora, z Kochanowskim.

³⁴⁸ Tamże, s. 58-59.

³⁴⁹ P. M i c h a ł o w s k i: *Historiozofia pod prysznicem*. „Polonistyka” 2006, nr 10, s. 38.

³⁵⁰ P. M i c h a ł o w s k i: *Witold Wirpsza...*, s. 60.

³⁵¹ Tamże, s. 61.

Krytyk podkreśla w tej relacji szczególnie wspólnotę „proteuszowej natury” obydwu poetów. „Religijność i religijna problematyka – jak pisze Chojnowski – nie wykluczają pierwiastków ludycznych”, stąd obserwowana w omawianych wierszach „karnawałowa gra znaczeniami”, „karnawałowość semantyczna” czy „wariactwo językowo-wyobraźniowe”³⁵². Ten sam badacz ogłosił także interpretację wiersza *Nie ma raju* z tomu *Spis ludności*, czytanego, wspólnie z wierszami *Spis ludności* oraz *Inskryptorzy*, jako element tryptyku odnoszącego się do toposów biblijnych, rozważanych poetycko i historiozoficznie poza „wyznawczym i propagandowym wymiarem liryki religijnej”³⁵³. Dzięki Zbigniewowi Chojnowskiemu otrzymaliśmy także pierwszą próbę przybliżenia krytycznego wydanej w roku śmierci poety w „drugim obiegu” *Apoteozy tańca*. Na książkę złożyły się wiersze napisane głównie w Berlinie między wiosną 1973 roku a 12 listopada 1975, zatem mamy tu do czynienia – co podkreśla krytyk – z pierwszym zbiorem Wirpsy napisanym poza krajem, „ze świadomością wykluczenia dokonanego przez władze PRL”. „Gloryfikacja sztuki tanecznej” sprzega się tu z ironią w rytm eseistycznej narracji. Tom reprezentuje w ujęciu Chojnowskiego „poezję kulturowo-fantastyczną”, noszącą znamiona satyryczności. *Apoteozy tańca* została nazwana „poematem wielowymiarowym, intensywnie transtekstualnym, wieloznacznym”, w którym „maszyna językowa, artystyczna, erudycyjna służy przede wszystkim ćwiczeniu się w wolności”³⁵⁴.

Powrót po latach do normalnego obiegu wydawniczego *Faetona* w latach 2006-2007 (w edycji dwutomowej) oraz *Liturgii* (2006) nie spotkał się z nadzwyczaj licznymi reakcjami krytyki, jakby wyczerpanej świeżym jeszcze entuzjazmem podwójnego komentowania powrotu starego – nowego poety jako autora *Cząstkowej próby o człowieku* i *Spisu ludności*. Być może jakąś rolę odegrała w tym też bariera poznawcza stawiana przez samo „ciemne”

³⁵² Z. Chojnowski: *Szyfry religijne poezji Witolda Wirpsy*. „Przegląd Powszechny” 2006, nr 7-8, s. 167-180. Przedruk pod tytułem „Z poczucia niedocieczoności” – *poezja Witolda Wirpsy wobec religii*. W: Z. Chojnowski: *Raje i apokalipsy. Studia i szkice o literaturze dwudziestowiecznej*. Olsztyn 2011, s. 171-186.

³⁵³ Z. Chojnowski: *Walka z utopiami, czyli próba przedstawienia „niereczywistości”*. „Pogranicza” 2006, nr 2, s. 62-68. Przedruk pod tytułem *Walka z utopiami, czyli próba przedstawienia „raju” w poezji Witolda Wirpsy*. W: Z. Chojnowski: *Raje i apokalipsy...*, s. 187-195.

³⁵⁴ Z. Chojnowski: „*Apoteozy tańca*” Witolda Wirpsy, czyli *ćwiczenie się w wolności*. „Odra” 2006, nr 7-8, s. 71-77.

dzieło Wirpszy, szukające zdecydowanie nieprzypadkowego czytelnika. Okażał się nim z całą pewnością Jacek Gutorow, demonstrując to w rozległym i wielowątkowym spojrzeniu na *Faetona* na łamach „FA – artu”. Spróbował on m.in. wyjaśnić ideę fragmentaryczności poematu, który „w dużej mierze opowiada o własnej formie”, „a może nawet o niemożności powstania dzieła”, odwołując się do Poundowskiej zasady *periplum* – poematu-w-toku³⁵⁵. Zakwestionował przy tym sens „lektury mitopoetyckiej”, co wynikać ma m.in. z faktu, że „Wirpsza usiłuje ukazać iluzoryczność mitopoetyckiego spojrzenia na świat”³⁵⁶. Gutorow zbudował też błyskotliwą analogię ruchu poetyckich znaczeń do jazdy *Faetona* w świetlistym powozie lub słońca „zataczającego fałszywe kręgi”: „nie można wyjść poza metaforę”, „ale można krążyć po jej obwodzie”³⁵⁷. Kluczowe dla rozumienia poematu wydaje się również zwrócenie uwagi na rolę czasu. Dzieło Wirpszy łączy bowiem trzy perspektywy czasowe: „czas pisania i pisma (czas księgi, czas czytelnika, czas lektury); następnie czas obecny w mitach, kołowy czas toposów i symboli; wreszcie czas wyimaginowany, rozpadający się na boczne odnogi – możliwe rozwinięcia, potencjalne światy”³⁵⁸.

Bardziej pobieżne odnotowanie mikołowski edycji pojawiło się w prasie w roku 2007. Janusz Drzewucki w „Rzeczpospolitej” zwracał uwagę na „misterną i precyzyjną konstrukcję” *Faetona*, jako przykład z jednej strony poezji lingwistycznej, z drugiej – hermetycznej, witając dzieło Witolda Wirpszy jako „jedno z zagubionych, lecz szczęśliwie odnalezionych ogniw nowoczesnej poezji polskiej”³⁵⁹. Maciej Byliniak na łamach „Tygodnika Powszechnego” podkreślał „sztukmistrzostwo” i „monumentalny” kształt dzieła: „*Faeton* to tekst monsturalny, dzieło onieśmielające i budzące zachwyt swoim rozmachem, wielopoziomowością, pomysłowością”³⁶⁰. W tej samej recenzji krytyk odniósł się także do wznowienia *Liturgii*, pisząc że „sztukmistrzostwo zostało w niej podporządkowane duchowemu poszukiwaniu”, natomiast „intymność

³⁵⁵ J. G u t o r o w: *Wokół „Faetona”*. Notatki. „FA – art.” 2006, nr 3. Cytuję wg przedruku w: J. G u t o r o w: *Urwany ślad...*, s. 34-39.

³⁵⁶ Tamże, s. 37-39.

³⁵⁷ Tamże, s. 39.

³⁵⁸ Tamże, s. 45-46.

³⁵⁹ J. D r z e w u c k i: *Każde słowo jest zrozumiałe*. „Rzeczpospolita” 2007, nr 53 (3 marca), s. A18.

³⁶⁰ M. B y l i n i a k: *Półtora poematu*. „Tygodnik Powszechny” 2007, nr 12, s. 5.

`prywatnego obrzędu` religijnego jest kontrowana autoironią³⁶¹. I wreszcie Krzysztof Siwczyk w „Gazecie Wyborczej” zachęcał równocześnie do lektury *Faetona* („bodaj najbardziej enigmatycznego i wpływowego polskiego poematu”, „wielkiej medytacji nad epistemologicznymi możliwościami języka”) oraz *Utworów ostatnich*, pisanych w latach 1982–1985, w których Wirpsza jawi się poecie-krytykowi jako „nomada na wielkiej, semantycznej pustyni”, ale przede wszystkim jako „w głębokim sensie anty-Miłosz”, zwłaszcza w zestawieniu z *Wierszami ostatnimi* tegoż. „I nie chodzi tu o przeciwstawianie dwóch literackich zapisów odchodzenia – jak podkreśla recenzent – ale o prymarne różnice światopoglądowe”. W przekonaniu Siwczyka bowiem „Wirpsza pozostawia nas z pustymi rękami w obliczu zagłady jednostkowego istnienia”, „nic nas nie tłumaczy, poza garścią wierszy, na które się zdobyliśmy, a i one ujawniają swoją wątpliwą moc ocalania³⁶²”.

³⁶¹ Tamże, s. 5.

³⁶² K. Siwczyk: *Dzielność Wirpszy*. „Gazeta Wyborcza” 2007, nr 289 (11 grudnia), s. 19.

Faza (post)lektury

Powrót Wirpszy, „pomimo nieobecności – napisała Anna Kałuża – okazał się spektakularny”, a spóźnione edycje jego dzieł stały się wręcz czymś w rodzaju „poetyckiego zmartwychwstania”³⁶³. W „nocy o autorze” zamykającej książkę *Urwany ślad* (2007) Jacek Gutorow nadmienił o trwającym od kilku lat „renesansie czytelniczego a zwłaszcza krytycznego zainteresowania poezją Wirpszy”³⁶⁴. Tomasz Cieślak-Sokołowski „odnowienie zainteresowania” tą twórczością umieścił z kolei w kręgu zidentyfikowanego przez siebie „ruchu lektur dywersyjnych”³⁶⁵. Ów renesans oraz ruch zaowocowały z jednej strony ponownym usytuowaniem Wirpszy na mapie poezji polskiej XX wieku, po długim okresie, o którym można było powiedzieć, że „jego poezja nie została w pełni rozpoznana, a jej miejsce w historii dwudziestowiecznej literatury polskiej nie jest właściwie żadnym miejscem”³⁶⁶, z drugiej strony – „lekturami relacyjnymi” wywołanymi odkrywaniem Wirpszy dla siebie przez nowe generacje poetyckie. Wraz z publikacją *Wierszy ostatnich* zakończył się prawdopodobnie proces nadrabiania opóźnionego historycznoliterackiego pościgu za Wirpszą. Zakończył się też etap ujawniania jego nieznanych dokonań, potrzeby przypominania w każdym tekście krytycznym o powikłaniach biograficzno-bibliograficznych decydujących o losie poety, tłumaczenia, z kim mamy do czynienia w roli autora omawianej książki czy wiersza. Nowa fala recepcji dokonań Witolda Wirpszy wolna jest już od tych konieczności, choć w dalszym ciągu pozostaje w wyraźnej zależności od działalności wydawniczej Instytutu Mikołowskiego, tyle że mamy w omawianym okresie do czynienia z reedycjami dorobku, tak poetyckiego (*Komentarze do fotografii The Family of Man*, 2010; *Przesady*, 2011), jak i eseistycz-

³⁶³ A. Kałuża: *Wola odróżnienia...*, s. 50-51.

³⁶⁴ J. Gutorow: *Urwany ślad...*, s. 223.

³⁶⁵ T. Cieślak-Sokołowski: *Moment lingwistyczny. O wczesnym piarstwie Ryszarda Krynickiego i Stanisława Barańczaka*. Kraków 2011, s. 320-321.

³⁶⁶ J. Gutorow: *Dziesięć przykazań dla przyszłego czytelnika książek Witolda Wirpszy*. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” XII (XXXII). Poznań 2005, s.87.

nego (*Gra znaczeń. Przerób*, 2008; *Polaku, kim jesteś?*, 2009). Powrót do tekstów raz już zaabsorbowanych w świadomości literackiej zwalnia nowe interpretacje w jakiejś mierze od obowiązku rekonstruowania sytuacji historycznoliterackiej w jakiej dane dzieło funkcjonowało, ale przede wszystkim nie wywołuje konieczności (jak to było w przypadku tomów dotąd niepublikowanych) określania zmiany, jaką teksty takie spowodowały lub mogłyby spowodować w zastanym układzie tradycji literackiej jako czynnik innowacji.

Wydaje się, że już w eseju z roku 2005 pt. *Dziesięć przykazań dla przyszłego czytelnika książek* Witolda Wirpszy Jacek Gutorow antycypował i zaprojektował poniekąd taki nowy sposób lektury dzieł Wirpszy, pozostającej poza potrzebą wpasowywania kolejno wydobywanych z niebytu tomów w układ historycznoliteracki. Jej istotę zdefiniował krytyk następująco: „Lektura próbna, alogiczna, dorywcza, nie poparta legendą, raczej śladowa niż ukierunkowana, raczej przechodnia niż nie; zdecydowanie odśrodkowa, zdekoncentrowana i rozproszona”, „lektura dygresyjna, wtrącona, cząstkowa”³⁶⁷. Potrzebę takiego czytania wyprowadził Gutorow z fundamentów, na których zbudowana jest sama poezja Wirpszy, a której patronują: Huzinga wraz z imperatywem, aby „rozerwać ideologię idealnego znaczenia, odkryć momenty zerwania”; i Bachtin, z karnawałowym ekscysem, „złamaniem monopolu myślenia, otwarciem myślenia na wszelkie przypadkowe przypadłości”³⁶⁸. „Impuls archaiczny” („imperatyw badania językowego archiwum”, „archeologia języka”) współgra w tej poezji z „impulsem anarchicznym” („pragnienie roztrząsania i rozbijania”, „kraina ekscesu”)³⁶⁹. Gutorow ustawia również autora *Przesądów*, obok Karpowicza i późnego Wata, w roli tego, który „dał poezji polskiej głębokie rozumienie projektu i strategii znanych pod nieco nieszczęśliwym hasłem `surrealizm`”, pojmovany w odniesieniu do Wirpszy w perspektywie „radikalizacji napięcia pomiędzy znakami a ruchem ich dyseminacji”³⁷⁰. Autor *Urwanego śladu* skłonny jest widzieć w dziele Wirpszy zacieranie różnic pomiędzy momentem tworzenia i momentem lektury, autorem i odbiorcą, co prowadzi do możliwości Barthesowskiego spojżenia na wiersze Wirpszy jako „teksty do pisania, nie czytania”, zasugerowania, i to jak pisze Gutorow, „w sposób dość, myślę, oczywisty”, że Wirpsza „zakłada i przyjmuje możliwość, że dzieło samo w sobie nie istnieje, że powstaje ono

³⁶⁷ J. G u t o r o w: *Dziesięć przykazań...*, s. 88.

³⁶⁸ Tamże, s. 89.

³⁶⁹ Tamże, s. 92.

³⁷⁰ Tamże, s. 94.

w trakcie – a właściwie na traktach – lektury³⁷¹. Ta radykalna teza klóci się, jak pamiętamy, z poglądem Joanny Grądział-Wójcik o wbudowanej w koncepcję twórczą Wirpsy zasadzie niepodważalności „autonomiczności i integralności” jego dzieła. Tym nie mniej, dekonstrukcyjny model lektury dokonań autora *Gry znaczeń* uprawomocnia się i staje się odtąd w wirszologii liczącym się faktem³⁷².

Anna Kałuża zaproponowała, aby widzieć w Wirpsy swoistego łącznika modernistycznej wersji lingwizmu z poezją postmodernistyczną, w której podkreśliła zwłaszcza aspekt „rozstania z tradycyjnie metafizycznym rozumieniem pisania”³⁷³. Twórczość Wirpsy, w przekonaniu badaczki, stanowi bowiem wyjątek na tle całej właściwie „poezji lingwistycznej pisanej w ramach koncepcji metafizycznej”, tj. takiej, która „nie zaprzeczyła metafizycznemu rozumieniu znaku”³⁷⁴. „Poezja Wirpsy – czytamy w książce Anny Kałuży – pozostając w ramach literackiego modernizmu, krytykuje jego wersję wysoką i pomnikową za ambicje całościowych, umoralniających narracji”³⁷⁵. Tym niemniej, „jest to twórczość spod znaku krytyki zastanego języka poetyckiego, a więc jak najbardziej modernistyczna”³⁷⁶. Jak widzimy, wpisując się subtelnie pomiędzy skrajne propozycje rozumienia koncepcji dzieła poetyckiego Wirpsy, Kałuża zdecydowanie umieszcza na pierwszym planie kontekst poezji lingwistycznej. Wykorzystuje go przede wszystkim do poszukiwania, w sięgającej po dyskurs medyczny, techniczny czy liturgiczny, „maszyny tekstu”, wzmacniającej „efekt nie-osobowych i nie-podmiotowych przekształceń dyskursu”³⁷⁷, podmiotu-maszyny, pojmowanego jako doskonała metafora podmiotu. Koncepcja podmiotu-maszyny zaczyna być realizowana dopiero po przełomowym, według badaczki, dla kształtowania się Wirpsy jako poety, tomie *Don Juan*. W doświadczeniach jego tytułowego bohatera, tropiąc „fantazję o byciu swoim rodzicem”, dostrzega Kałuża załączek, skutkującej na różnych poziomach tekstu w tomach następnym, katastrofy języka podmiotowego i narodziny „głębokiej nieufności do zaimka `ja`”³⁷⁸.

³⁷¹ Tamże, s. 97.

³⁷² Uwagi krytyczne co do efektywności niewątpliwie efektownego modelu lektury zaproponowanego przez J. Gutorowa zgłosił recenzent jego książki. Zob. A. G l e ś: *Językowy eksces...*, s.82-88.

³⁷³ A. K a ł u ż a: *Wola odróżnienia...*, s. 44.

³⁷⁴ Tamże, s. 38.

³⁷⁵ Tamże, s. 47.

³⁷⁶ Tamże, s. 149.

³⁷⁷ Tamże, s. 147.

³⁷⁸ Tamże, s. 169.

W obrębie języka poetyckiego przyniesie to np. rygory w postaci „morderczej monotonii składni i systemowości naukowego słownictwa”. Na poziomie podmiotu – badanie granic jego wytrzymałości (psychicznej, fizycznej, społecznej). W domenie wyobraźni poetyckiej: „temat ciała poddanego praktykom okrucieństwa”, w konfrontacji z ideą „zawsze zagrażającego, mechanicznego świata”³⁷⁹. Budowanej przez autora „fantazji o sobie jako poecie”, koncepcji podmiotu-maszyny, odpowiada zatem, w myśl analiz Anny Kałuży, „mechanika trybów retorycznych” oraz „język przemocy i okrucieństwa” ze swoistym „katalogiem tortur”³⁸⁰. Do problemów związanych z pozycją podmiotu w poezji Wirpsy powrócił Wit Pietrzak, choć trzeba żałować, że bez odniesienia się do ustaleń Anny Kałuży, za to w nadmiarze przywołując różnych teoretycznych patronów własnego wywodu. Czytając *Cząstkową próbę o człowieku* na trakcie dekonstruktywistycznym, Wit Pietrzak rozważa „pozorną” antycypację postulatów poststrukturalizmu w poemacie, kreśląc wizję „podmiotu wrzuconego w dysseminacyjny wir języka”, zmuszonego do porzucenia „wizji o własnej skończoności i osiadłości” na rzecz „przygodnej autokreacji”, „podmiotu zdekonstruowanego”, powracającego w „każdorazowym komponowaniu kolejnych prywatnych gramatyk”³⁸¹.

W latach 2007-2009 rolę istotnego wirszologicznego forum odegrało pismo „Arkadia”. W numerze 25-26 z roku 2009 znajdziemy kilka głosów³⁸² aktualizujących sens pytań zadanych w zbiorze esejów *Polaku, kim jesteś?*. W latach poprzednich głównym tematem była natomiast poezja autora *Don Juana*. W numerze 21-22 z roku 2007 wydrukowano obszerny przekrojowy szkic Aliny Jagusiak, który w pierwszej swojej sekwencji omawia fenomen „biegłego operowania terminologią medyczną” i „anatomiczną” w wierszach Wirpsy. Analiza podmiotowego „spojrzenia okiem anatoma” prowadzona jest w kontekście postawy poznawczej reprezentowanej przez Hansa Castorpa – bohatera *Czarodziejskiej góry* Tomasza Manna. Szkic Aliny Jagusiak, dający opis „świadomo-

³⁷⁹ Tamże, s. 172.

³⁸⁰ Tamże, s. 177-180.

³⁸¹ W. P i e t r z a k: *Śmierć i powrót podmiotu zdekonstruowanego – „Cząstkowa próba o człowieku” Witolda Wirpsy*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, T LIV, z. 2. Łódź 2011, s. 63-72.

³⁸² D. P a w e l e c: *Wirpsza i polskie mity*; T. L u b e l s k i: *Pytania Wirpsy, 40 lat później*; J. S u c h a n e k: *Notatki spóźnionego czytelnika o książce Witolda Wirpsy „Polaku, kim jesteś?”*; M. K. E. B a c z e w s k i: *Witold Wirpsza: eseista rasowy*; Z. J a s k u ł a: *Kilka pytań Wirpsy*. „Arkadia. Pismo Katastroficzne” nr 25-26, 2009, s. 5-25.

ści somatycznej” Wirpszy, odsłaniający mechanizm „precyzyjnej dosadności anatomicznej”³⁸³, jest świetnym przykładem podjęcia po wielu latach tropu interpretacyjnego podsuwanego przez Edwarda Balcerzana, aby spojrzeć na poezję Wirpszy w kontekście „zwrotu w stronę spraw ciała”. W drugiej części artykułu autorka omawia ewolucję stosunku poety do tematyki uczuciowej i do form jej ekspresji: od bezpośredniego opisu doznań miłosnych, zwierzeń a nawet stanów egzaltacji nadawcy wiersza, artykulacji uczuć rodzicielskich, w których widoczna jest funkcja wzruszenia; po operowanie językiem pozornie beznamiętnym, wymuszanie swoistego „przefiltrowania” wzruszenia przez intelekt. I choć, jak zauważa Jagusiak, kwitując przemianę w podejściu do ekspresji uczuć u autora wiersza *Małe wzruszenia*, „nie powróci już w tej poezji model frenetycznego, sentymentalnego wyznania miłosnego”, to jednak „programowy postulat pełnej `antywzruszeniowości` nie znajduje przełożenia na poetyckie dokonania”³⁸⁴. Ta sama autorka przedstawiła jeszcze w innym miejscu przekrojową lekturę tekstów Wirpszy, powiązanych tematem śmierci (szczególnie *Rzeczy ostateczne. Śmierć, Śmierci wielorakie, Zabijanie*), w ramach której silniej ujawnia się w jego poezji związek z egzystencjalizmem, a nawet, „na biegunie etycznym”, styk z twórczością Zbigniewa Herberta w planie ironicznej moralistyki³⁸⁵.

Numer 23-24 „Arkadii” z roku 2008 przyniósł całkiem spory pakiet materiałów związanych z Witoldem Wirpszą, w tym m.in. listy poety do Edwarda Balcerzana z lat 1965-1969, opublikowano również kilka jego fotografii. Ponadto pięć szkiców o charakterze historycznoliterackim, z których trzy bezpośrednio odniosły się do możliwości porównania poetyckich wizji Witolda Wirpszy i Zbigniewa Herberta: porównawcza interpretacja wierszy *Sens Fortynbrasa* i *Tren Fortynbrasa* (Pawelec³⁸⁶), refleksja nad odmiennymi ramami modalnymi tekstów obydwu poetów i dwiema oryginalnymi „składnikami świata”, uruchamiają-

³⁸³ A. Jagusiak: *Wędrówka po intymnych przestrzeniach człowieczeństwa. Poezja Witolda Wirpszy*. „Arkadia. Pismo Katastroficzne” nr 21-22, 2007, s. 77-85.

³⁸⁴ Tamże, s. 86-95.

³⁸⁵ A. Jagusiak: *Ze śmiercią we włosach... Poezja Witolda Wirpszy*. W: *Zamieranie. Interpretacje*. Red. G. Olszański, D. Pawelec. Katowice 2007, s. 76-90.

³⁸⁶ D. Pawelec: *Herbert – Wirpsza. Tekstowe spotkanie poetów i poetyk*. „Arkadia. Pismo Katastroficzne” nr 23-24, 2008, s. 59-71. Obydwu wierszom, czytany także z uwzględnieniem poetyckiego intertekstualnego nawiązania do nich Jerzego Suchanka (*Spis Fortynbrasa*) poświęcił sporych rozmiarów esej, który jak zaznaczył autor „nie rości sobie pretensji do akademickiej precyzji”, M. K. E. Baczewski: *Gwiazda Hamlet*. W: *tegoż: Była sobie książka*. Mikołów 2011, s. 129-158.

cymi odmienne sytuacje lektury (Grądział-Wójcik³⁸⁷), poszukiwanie wspólnoty Wirpsy i Herberta w „ciężkości”, definiowanej w ślad za Calvino, a dostrzeżonej w ciężarze języka i w „wyobrażeniu życia”, w świecie przedstawionym (Kałuża³⁸⁸). Dodajmy, że w szkicu Joanny Grądział-Wójcik, konfrontującym poetyki dwóch głównych bohaterów, ważną rolę odgrywa ten trzeci – Peiper, pojawiający się w roli klasycznego „interpretanta”, pozwalający na tle tradycji awangardowej lepiej dostrzec swoistość propozycji Wirpsy i jego wiersza jako „układu powikłania”, czerpiącego „swoje źródła zwłaszcza z autonomicznej, `urojonej` perspektywy poezji Tadeusza Peipera”³⁸⁹. W tym samym numerze „Arkadii” nowatorskie odczytanie programu poetyckiego Wirpsy przedstawił Grzegorz Jankowicz, wskazując na „psychoanalityczne zaplecze” *Gry znaczeń*, które „w momencie wydania zbioru było dla polskich czytelników w zasadzie nieuchwytnie”³⁹⁰. Autor sytuuje poezję Wirpsy na linii tradycji „łączącej Kanta, romantyków jenajskich, Mallarmégo, Leśmiana, rosyjskich formalistów, Valéry`ego”³⁹¹, proponując jako interpretacyjny kontekst Lacanowską psychoanalizę, i dochodząc do wniosku, że „im bardziej Wirpsza ucieka od Realnego, przekonując siebie i nas, że taka fuga jest możliwa w bezcelowej grze znaczeń, tym bardziej zapada się w trzęsawisko, które otwiera się w samym języku”³⁹².

Wirpszologiczną przestrzeń w „Arkadii” dopełnia Anna Jaworska, w bardzo skrupulatnej dokumentacji i omówieniu wierszy i fotografii z tomu *Komentarze do fotografii The Family of Man*, uwypuklając zwłaszcza „powtarzalność konstrukcyjną komentarzy, która w miarę czytania staje się coraz bardziej wyraźna”³⁹³. W rok po tej publikacji Maciej Byliniak przedstawił

³⁸⁷ J. Grądział-Wójcik: *Witolda Wirpsy kształt chmury*. „Arkadia. Pismo Katastroficzne” nr 23-24, 2008, s. 72-83. Artykuł przedrukowany w książce J. Grądział-Wójcik: *Przestrzeń porównań. Szkice o polskiej poezji współczesnej*. Poznań 2010, s. 101-113. Tam również znajdziemy przedruk dwóch innych wcześniejszych szkiców: *Mowa modlitwy. O „wierszach osobnych” Witolda Wirpsy* (s. 46-55), *Wirpsza dwukrotnie („Co w zapisie” i „Dzień dobry” Witolda Wirpsy)* (s. 151-160).

³⁸⁸ A. Kałuża: *Herbert i Wirpsza – poeci ciężkości*. „Arkadia. Pismo Katastroficzne” nr 23-24, 2008, s. 72-83.

³⁸⁹ J. Grądział-Wójcik: *Witolda Wirpsy kształt chmury...*, s. 73.

³⁹⁰ G. Jankowicz: *Znaczenie gry...*, s. 116.

³⁹¹ Tamże, s. 117.

³⁹² Tamże, s. 124.

³⁹³ A. Jaworska: *O „Komentarzach do fotografii The Family of Man”*. „Arkadia. Pismo Katastroficzne” nr 23-24, 2008, s. 84-111.

niezwykle cenną i rozległą panoramę teoretyczną, pozwalającą uchwycić istotę krytyki obrazu w koncepcji Witolda Wirpszy (definiowanego poprzez „negatywną relację z wynaturzeniem”³⁹⁴), która w jego eseju służy jako przygotowanie do „przykładowej” lektury *Komentarzy do fotografii*. Tom, który dla interpretatora jest „wielopoziomową próbą kompromitacji uroszczeń” wystawy i pretensji do „reprezentatywności i prawdziwości”, uwydatniać ma „relacje, jakie w myśleniu Wirpszy zachodzą pomiędzy grą znaczeń, pojęciem obrazu i zagrożeniami o charakterze ideologicznym”³⁹⁵. *Komentarze* w oryginalnym ujęciu Byliniaka, będąc krytyką obrazu „są przecież zarazem inscenizacją gry znaczeń, realizacją lektury nomadycznej i palimpsestowej i wreszcie – zabawą w „głuchy telefon”³⁹⁶. Praktykę literacką Wirpszy postrzega krytyk jako „pasożytniczą – taką która potrzebuje tekstu-żywiela, na którym będzie mogła zapisać swój palimpsest”³⁹⁷. Maciej Byliniak próbuje też, wskazując na zbieżność w czasie kształtowania się koncepcji Wirpszy i przełomu poststrukturalistycznego na Zachodzie, odnaleźć przesłanki do analogii pomiędzy modelem lektury proponowanym przez autora *Gry znaczeń* z „Bathesowskimi przewartościowaniami”³⁹⁸: od dzieła do tekstu i od autora do czytelnika. Podobnie, znajduje zbieżności Wirpszowej gry znaczeń i lektury nomadycznej z poglądami Derridy oraz pokrewieństwo naszego poety-eseisty z poststrukturalistami w zakresie krytyki mimesis, pojawiającej się w ślad za wspólnymi z nimi inspiracjami twórczością Mallarmégo.

Dopiero w roku następnym po ukazaniu się eseju Macieja Byliniaka Instytut Mikołowski przygotował reedycję słynnego tomu z roku 1962, owej „kompozycji albumowej” i „werbalno-plastycznej”³⁹⁹, która sprowokowała kolejne „ponowoczesne” próby jego lektury. W szkicu *Wirpsza i poetyka spojrzenia*, który ukazał się jako *Posłowie* do wznowienia zbioru w roku 2010, Grzegorz Jankowicz powrócił do tropu Lacanowskiego. Kiedy ironia, groteska czy parodia okazały się narzędziami niewystarczającymi w próbie unik-

³⁹⁴ M. Byliniak: *Krytyka obrazu w poezji i eseistyce Witolda Wirpszy*. „Twórczość” 2009, nr 8, s. 65.

³⁹⁵ Tamże, s. 77.

³⁹⁶ Tamże, s. 80.

³⁹⁷ Tamże, s. 80.

³⁹⁸ Tamże, s. 73.

³⁹⁹ Określenia E. Balcerzana użyte w odniesieniu do tomu. Zob. t e n i e: *Tłumaczenie jako „wojna światów”...*, s. 62.

nięcia odpowiedzi na „ideologiczną interpelację”, jaką stała się wystawa Stei-
chena, trzeba było „wydobyć na światło dzienne wszystkie rysy, pęknięcia,
nieciągłości, zerwania, uskoki i zapadnie obecne na pojedynczych zdjęciach,
a następnie dać im wyraz w dyskursie poetyckim”⁴⁰⁰. Jankowicz demonst-
ruje, jak przez rozmaite zabiegi (interpunkcja, szyk przestawny, dekonstrukcja
pojedynczego słowa) Wirpsza „tworzy w języku coś w rodzaju wirtualnego
spojrzenia, czyli językowego efektu podobnego do Lacanowskiego spojrze-
nia obrazu”⁴⁰¹. Dwie inne interpretacje potraktowały omawiany tom w ka-
tegoriach „projektu antropologicznego”: liryczna prezentacja „symbolizmu”
środka, zdefiniowanego przez Eliade (Zalewski⁴⁰²) oraz zapis doświadczenia
człowieka „wydanego na łup obrazom”, czytany w Baudrillardowskiej per-
spektywie „złudzenia rzeczywistości” (Pawelec⁴⁰³).

Komentarze do fotografii The Family of Man stały się także przedmiotem
analiz w internetowym dwutygodniku kulturalnym „artPAPIER”. Tomasz Ka-
liściak w eseju pt. *Rodzina ludzka bawi się w zdjęcia, czyli pasożyt na wystawie*
uruchomił do zaktualizowania ich odbioru prawdziwą galerię poststruktural-
nych konceptów, uznając przy tym Wirpszę „za jednego z pierwszych myślicieli
proklamującego śmierć fotografii – jako sztuki absolutnie referencyjnej”. Podjął
wątek lektury „pasożytującej” na innym dziele w kontekście psychoanalizy spod
znaku Žižka. „Kontrapunkt na płaszczyźnie polemicznego dyskursu Wirpszy”
powiązał z „Lyotardowską koncepcją językowych kontr-posunięć w grze”, zbu-
dował analogię do teorii Barthesa, Derridy, Lacana, teorii *simulacrum* Jeana
Baudrillarda, którą uznał za pokrewną z teorią „gry znaczeń” opisaną przez
Wirpszę. „Podmiot *Komentarzy do fotografii* – pisze Kaliściak – jest zatem tym,
który, opowiadając się za innym rodzajem logiki (wspomnianą logiką pasożyta
lub też po prostu logiką nieświadomości), dokonuje pracy znaczącej, która pole-
ga na ‘eksplozji’ bądź rozproszeniu sensu fotografii i komentarza”⁴⁰⁴. W innym

⁴⁰⁰ G. J a n k o w i c z: *Wirpsza i poetyka spojrzenia...*, s. 53.

⁴⁰¹ Tamże, s. 58.

⁴⁰² C. Z a l e w s k i: *Znaleziska, wystawy, kolekcje. Projekt antropologii estetycznej w utworach Stanisława Czycza, Witolda Wirpszy i Jacka Dehmela*. „Ruch Literacki” 2010, nr 2, s. 216-221.

⁴⁰³ D. P a w e l e c: *Antropologia fotografii. Witolda Wirpszy „Komentarze do fotografii”*. W: *Interpretować dalej. Najważniejsze polskie książki poetyckie z lat 1945-1989*. Red. A. Ś w i e ś c i a k, A. K a ł u ż a. Kraków 2011, s. 171-182.

⁴⁰⁴ www.artpapier.com

z wydań internetowego dwutygodnika „artPAPIER” Martyna Markowska, komentując mikołowską reedycję zbioru Wirpsy, wzięła w nieco naiwną obronę przed poetą, szczególnie w kontekście poprzedzającej jej wystąpienie interpretacji Kaliściaka, sztukę fotografii i samą ideę Steichena. Z takim sposobem odbioru skonfrontować można np. zapis na jednym z blogów, którego autor przywołuje „demistyfikujące” dokonanie Wirpsy jako element refleksji dotyczącej kłamstwa fotografii w pracach twórcy „wyróżnionego na World Press Photo za reportaż prezentujący żalobną ekspresję Polaków po katastrofie smoleńskiej”⁴⁰⁵.

Wymieniając przypadki internetowych komentarzy do Wirpsy warto zwrócić uwagę na konsekwentne w tej mierze poczynania Jakuba Winiarskiego. W formule mikroeseju śledzi on kolejne edycje tomów wierszy, odnosi się książek krytycznych dotyczących poety (np. *Urwanego śladu* Jacka Gutorowa). Podsuwa także mniej lub bardziej poparte dowodami analitycznymi, ale frapujące niewątpliwie idee interpretacyjne. I tak np. *Cząstkową próbę o człowieku* proponuje „czytać na przemian z Hölderlinem i Heideggerowskimi *Objaśnieniami do poezji Hölderlina*”, *Utwory ostatnie* – w kontekście Bloomowskiego rewizyjnego starcia z duchami zmarłych prekursorów *apophrades*, *Faetona* – wobec hippisowskiego tła konfliktu pokoleń z końca lat sześćdziesiątych, przy okazji *Liturgii* upomina się o kontekst *Traktatu teologicznego* Miłosza, choć niestety wątku tego sam nie rozwija, ale za to pobudza do próby zastąpienia języka opisu poematu zaproponowanego przez Ryszarda Przybylskiego np. językiem Rorty`ego, czyli do sprawdzenia dzieła Wirpsy przy pomocy „bardziej współczesnych, a mniej metafizycznych języków dyskursu (np. liberalno-ironicznych)”⁴⁰⁶. Trudno uchwycić i opisać, rzecz jasna, całą internetową post-lekturę dzieł Wirpsy, podobnie zresztą jak kolejne jej post-warianty (np. perspektywa postsekularna⁴⁰⁷), które zaczynają już chyba wyznaczać kolejną fazę recepcji, otwierając nieskończony horyzont dla przyszłych badaczy.

⁴⁰⁵ <http://dwapsy.blogspot.com/2011/03/witold-wiprsza-komentarze-do-fotografii.html>

⁴⁰⁶ www.literaturajestsexy.pl

⁴⁰⁷ Przykładem może być tu np. odnoszący się do późnej twórczości referat Piotra Bogaleckiego pt. „Zawężenie”. *Nazwa – więzi – miasta w poezji Witolda Wirpsy* wygłoszony podczas konferencji naukowej *Więzi wspólnoty. Literatura – religia – komparatystyka* w Centrum Informacji Naukowej i Bibliotece Akademickiej w Katowicach w dn. 16 listopada 2012 r.

Traktat polemiczny

Pewnie wiele nie ryzykuję stawiając tezę, że *Traktat moralny* należy do grupy najbardziej rozpoznawalnych tekstów Czesława Miłosza, a jego poszczególne fragmenty bywają raczej łatwe do zidentyfikowania jako Miłoszowe „skrzydlate słowa”. To „jeden z najsłynniejszych utworów poetyckich w literaturze polskiej”, który, jak rzecz ujęli autorzy *Bibliografii druków zwartych* Czesława Miłosza, „zawiera mi.n. kultowe słowa”¹: „lawina bieg od tego zmienia/ po jakich toczy się kamieniach”. Wydawany często, także poza tomami, do których bywał włączany, zazwyczaj wraz z *Traktatem poetyckim*. Tylko w roku 1981 odnotowano jego siedem wydań drugoobiegowych, a w pierwszych dniach stanu wojennego do księgarń trafiła, z „karnawałowego” rozpędu, pierwsza już oficjalna edycja obu *Traktatów* w broszurowym wydaniu Czytelnika. Popularność tekstu poświadczyły w latach dziewięćdziesiątych, oprócz innych przedruków, dwa komentowane wydania dla szkół w serii *Lekcja literatury z...* Wydawnictwa Literackiego. Dostępność i sława kanonicznego utworu czynią zeń dobro wspólne oczywiste, znane niemal każdemu choćby we fragmencie. „To z *Traktatu...* – zauważa Andrzej Zawada w popularyzatorskiej książce o Miłoszu – pochodzi wiele znanych, prawie że będących powszechną własnością cytatów w rodzaju:

Epoka nasza czyli zgon,
Ogromna Die Likwidation,[...]

czy ten:

Chyli się Polska w trudne czasy
Przed bóstwem wódki i kielbasy.

Czy –wreszcie – zakończenie:

¹ Czesław Miłosz. *Bibliografia druków zwartych*. Oprac. A. K o s i ń s k a. Współpraca J. B ł a c h i K. K a s p e r e k. Kraków – Warszawa 2009, s. 13.

Idźmy w pokoju, ludzie prości.
Przed nami jest
– „Jądro ciemności”²

Jak wspomina jeden z warszawskich polonistów: „My, inni czytelnicy *Traktatu moralnego* przed pięćdziesięciu laty, przerzucaliśmy się cytatami stamtąd nieustannie, zależnie od okoliczności czy natężenia terroru („Strzeż się wariatów, ci są mili...”). „Lawina bieg od tego zmienia...” tak była upowszechniona, że już wprost nie wypadało jej przytaczać³. Wedle Zdzisława Łapińskiego z kolei: „W środowisku literackim (i nie tylko w nim) wiele osób umiało ten długi utwór na pamięć. Cytaty z niego służyły jak hasła, dzięki nim rozpoznawano sojuszników⁴. Fenomen masowej popularności poszczególnych fragmentów, poświadczany cyrkulacją cytatów budujących wspólnotowe porozumienie, oparty był na domniemanym oczywistym pojmowaniu ich sensów. Ale i w tekstach pisanych, szkicach i opracowaniach „poważnej” Miłoszologii nie było wcale inaczej. *Traktat moralny* dostarczał dobrego materiału na motto, ale był przez historyków literatury przede wszystkim wybiórczo cytowany bądź tylko w stosownym kontekście wymieniany. Najczęściej jako zapowiedź *Zniewolonego umysłu*, w zgodzie zresztą z podpowiedzią samego autora, albo jako przykład poezji politycznej czy też potwierdzenie, że Czesław Miłosz jest „poetą epoki”. Bywały i inne, mniej oczywiste motywacje fragmentarycznych do niego odniesień. I tak np. dwuwers:

[...] w nasze dni zamglone,
S t y l e m zasnute jak kokonem,

– pozwala Włodzimierzowi Boleckiemu charakteryzować poglądy Miłosza dotyczące prozy: „Styl `zamglony`, `rozpoetyzowany`, `zmetaforyzowany` – pisze Bolecki – oto wróg numer jeden Miłoszowskiego ideału prozy. O takim typie stylu wspomina Miłosz niejednokrotnie w dyskursie swoich wierszy, jak i w esejach⁵. I w tym miejscu dochodzi do głosu przywołany już przeze mnie

² A. Z a w a d a: *Miłosz*. Wrocław 1996, s. 116-117.

³ A. B i e r n a c k i: *NIE i – nie*. „Teksty Drugie” 2001, nr 3-4, s. 157.

⁴ Z. Ł a p i ń s k i: *Między polityką a metafizyką. O poezji Czesława Miłosza*. Warszawa 1980, s. 5.

⁵ W. B o l e c k i: *Proza Miłosza*. W: *Poznawanie Miłosza 2. Część druga 1980-1998*. Red. A. F i u t. Kraków 2001, s. 34-35.

wcześniej cytat z *Traktatu moralnego*. Ks. Jerzy Szymik znajduje w *Traktacie* potwierdzenie pisarskiej świadomości bycia zdeterminowanym przez m.in. „ciśnienie intelektualnych mód, wpływy spotykanych lub `czytanych` osób”, czemu poeta, zdaniem ks. Szymika, daje „niejeden raz świadectwo, jak choćby w znanej, lapidarno-ironicznej formule z *Traktatu moralnego*:

Bo nikt z konwencji (czy formacji)
Na którejś nie wysiądzie stacji.”⁶

Sądzę, że nawet bez dalszego mnożenia przykładów i pokrewnych świadectw odbioru, wyłania się obraz wieloletnich, swoiście hermeneutycznych kłopotów z tekstem Miłosza. Dokumentuje je, z właściwą sobie rzetelnością, Henryk Markiewicz w głosie sprzed kilku lat: „Tak się niedawno złożyło – pisze wspomniany badacz – że miałem wziąć udział w pewnej dyskusji o *Traktacie moralnym*. Nie ufając własnym umiejętnościom interpretacyjnym w tym zakresie, szukałem wsparcia w ogromnej już literaturze o Miłoszu. Przekartkowałem kilkanaście książek, ale w jednej tylko (...) znalazłem rozbudowaną interpretację tego poematu. W innych – skądinąd wybitnych – pracach poświęcono mu tylko drobne wzmianki lub w ogóle pominięto go milczeniem”⁷. Utwór Czesława Miłosza wszedł zatem w powszechny obieg cytowania, zanim w ogóle został odczytany. Ba, został nawet na różne sposoby zrozumiany, zanim został jakkolwiek objaśniony. Spotkało go przyswojenie albo wręcz oswojenie (czyli zniesienie pojmovania przez i na dystans) bez uprzedniego dokładnego przeczytania.

Omawiana przygoda interpretacyjna zaczęła się rozwijać we wskazanym przeze mnie kierunku poczynszy od pierwszej lektury i pierwszego czytelnika. Przedyskutowany i uzgodniony z Krońskim tekst przesłał autor Kazimierzowi Wyce w grudniu 1947 roku. Gdyby zawierzyć ówczesnemu odczytaniu *Traktatu* przez Wykę, los Miłoszowego dzieła byłby przesądzony: cenzorska ingerencja oraz kłopoty dla autora i dla pisma, które chciało rzecz publikować. Przewidując to wszystko, wybitny krytyk doceniał przede wszystkim odwagę Miłosza w sposobie budowania bardzo bezpośredniego przekazu, czyli, jak to ujął Kazimierz Wyka: „po ludzku, po prostu, jasno i z ryzykiem

⁶ Ks. J. S z y m i k: *Problem teologicznego wymiaru dzieła Czesława Miłosza*. Katowice 1996, s. 64.

⁷ H. M a r k i e w i c z: *Czego nie rozumiem w „Traktacie moralnym”?* „Teksty Drugie” 2006, nr 5, s. 205.

mówiąc o swojej postawie wobec świata, a nie kryjąc się w gąszczu obrazów i ornamentów”⁸. Na tle takiego rozpoznania fakt, że kwietniowy numer „Twórczości” z roku 1948, z *Traktatem moralnym* w środku, wrócił z cenzury bez żadnej ingerencji, musiał zdumiewać. Jak podsumowuje losy publikacji i zaskoczenie redaktora i autora tym faktem Andrzej Zawada: „Zdziwienie jest uzasadnione – ideologizacja kultury przybiera na intensywności, a *Traktat moralny* ostentacyjnie i dosadnie, bez metaforycznych ogródek, opisuje ten proces”⁹. „Było rzeczą nie do wiary – pisał Zdzisław Łapiński – że tego rodzaju dzieło mogło się ukazać w groźnym roku 48. Kiedy czytelnik trafił, powiedzmy, na słowa o grabarzu, który `grzebie systemy, wiary, szkoły` i `ubija nad tym ziemię gładko/ Piórem, naganem czy łopatką` –to nie mógł mieć cienia wątpliwości w czyich rękach spoczywa ów nagan”¹⁰. Jednym słowem cenzorzy zawiedli, co może oczywiście skłaniać do poszukiwania jakiegoś ukrytego politycznego mechanizmu ich działania, ale powinno raczej zmusić nas do przemyślenia przytoczonych sposobów rozumienia tekstu Miłosza, tj. „bez cienia wątpliwości”, widzenia w nim ostentacji „bez metaforycznych ogródek”, czy mówienia „po ludzku, po prostu, jasno”, „nie kryjąc się w gąszczu obrazów i ornamentów”. Literatura bowiem, warto przypomnieć pogląd Paula De Mana „jest skazana (choć może to jej przywilej) na to, że zawsze będzie rygorystycznym, a w konsekwencji najbardziej niegodnym zaufania językiem, dzięki któremu człowiek nazywa i przekształca sam siebie”¹¹.

Tymczasem jednak, przy okazji odbioru tekstu Miłosza, bierze górę zaufanie do języka i wiara w możliwości krytycznego opisu. Tomasz Burek np. umieszcza *Traktat moralny* na tym etapie twórczej biografii Miłosza, na którym, jak pisze „Zaczyna się `mowa prosta`. Mowa logicznego argumentu, moralistycznego osądu (...), politycznej dysputy i polemiki: dyskursywna mowa `agory`, nie `wnętrza`”¹². Zdaniem Ryszarda Nycza metoda

⁸ C. Miłosz: *Zaraz po wojnie. Korespondencja z pisarzami. 1945-1950*. Kraków 1998, s. 116. We wcześniejszym liście z 11 grudnia 1947 r. Wyka utożsamiał *Traktat moralny* z „mową bezpośrednią”, „rygorem prozy, która przez to jest dobra, że ozdób nie posiada, nie znosi”. Zob. tamże, s. 114.

⁹ A. Zawada: *Miłosz...*, s. 116.

¹⁰ Z. Łapiński: *Między polityką a metafizyką...*, s. 5.

¹¹ P. De Man: *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*. Tłum. A. Przybylska. Kraków 2004, s. 32.

¹² T. Burek: *Autobiografia jako rozpamiętywanie losu. Nie tylko o „Rodzinnej Europie”*. W: *Poznawanie Miłosza 2...*, s. 18.

Traktatu moralnego polegać miałyby i na tym, że „wprowadzone zespoły konkretnych obrazów funkcjonowały tam jako exempla podporządkowane głównej linii argumentacji, zmierzającej bezwzględnie do wyraźnej, prostej konkluzji, o charakterze ogólnego twierdzenia światopoglądowego, sentencji moralnej (...)”¹³. Dla Jacka Łukasiewicza *Traktat moralny*, inaczej niż ...poetycki ma „jasną dyskursywnie wyrażalną tezę”¹⁴. Wcześniej już, Jerzy Kwiatkowski włączył *Traktat moralny* do grupy utworów potwierdzających jego pogląd o „Miłoszowskiej rehabilitacji dyskursu”, której wyznacznikami miały być: „po pierwsze, współudział `ściśle logicznego rozumowania`, dyskursu właśnie, w tworzeniu poezji: po drugie, sprawa `szczeroci`, bezpośredniości, identyfikowania bądź oddzielania podmiotu lirycznego od autora”¹⁵. Tezę o precyzji stanowiska Miłosza wzmocnił Kwiatkowski poglądem, że w *Traktacie moralnym*, podobnie jak w *Zniewolonym umyśle*, Miłosz wręcz „zanalizował ciemne lata zniewolonych umysłów”. Miłosz jako autor obydwu *Traktatów*, jest więc w przekonaniu krytyka, badaczem i analitykiem epoki¹⁶.

Sam autor wzmacnia w autokomentarzach powszechny pogląd o czytelności *Traktatu moralnego*. W rozmowie z Renatą Górczyńską mówi np.: „Zresztą chyba wszystko jest jasno powiedziane. Na przykład tu piszę o UB oczywiście: Gdzie diabli, na piekielnych łożach,/ Wsadzają w potępieńców widły./ Więc widok swojski, choć obrzydły./ Umieją się maskować zresztą./ Więc z pewnym przybliżeniem bierz to. A ten fragment jest o Gomułce: Unikaj tych, co w swoim gronie/ Pograwszy w polityczne konie,/ Gdy na kominku ogień trzaska,/ Wołają: lud, a szepczą: miazga”¹⁷. Autorska wykładnia przytoczonych fragmentów dzieła jest rzeczywiście bardzo prosta, tylko czy ono samo na pewno takim „oczywistym” w tych fragmentach pozostaje? Czasami zresztą i samego autora zawodzi samooczytanie zapisanych w *Traktacie* „oczywistości”, szczególnie kiedy porównamy autokomentarze z różnych lat.

¹³ R. N y c z: *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*. Wrocław 1984, s. 51.

¹⁴ J. Ł u k a s i e w i c z: *Oko poematu*. Wrocław 1991, s. 176.

¹⁵ J. K w i a t k o w s k i: *Miejsce Miłosza w poezji polskiej*. W: tegoż: *Magia poezji*. Kraków 1995, s. 23.

¹⁶ Tamże, s. 16.

¹⁷ R. G o r c z y Ń s k a (E. Czarnecka): *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*. Kraków 1992, s. 75.

Najbardziej zmienna jest tu chyba sprawa słynnej „lawiny”. Źródło obrazu poetyckiego znajduje się w liście Jerzego Putramenta do Czesława Miłosza z 24 czerwca 1946 roku: „Żebyś wiedział – pisze Putrament – jak wiele można zrobić, jeśli się nie macha ręką, ale włączy się w środek lawiny. Nie jest ona wcale taka bardzo bezwładna, ma swoje ośrodki nerwowe, trzeba tylko umieć je znaleźć. Gdzie jak gdzie, ale właśnie u nas ma się więcej do rzeźbienia, niż można sobie wyobrazić”¹⁸. Komentując swoją znajomość z Putramentem, poeta wprost przyznawał się do identyfikacji z przywołanym poglądem: „w niejednym się z nim zgadzałem. To na przykład, co mówił o wpływanii na bieg lawiny (tzn. o jednostkowej woli w obrębie konieczności historycznej), odpowiadało moim własnym przekonaniom, skoro o tym samym wspomina mój *Traktat moralny*, nie bez odwołania się do listu Putramenta”¹⁹. Pozytywny i konstruktywny sens obrazu „lawiny” potwierdzałyby też zdania z listu Miłosza do Krońskich z roku 1947: „Względy taktyczne – pisał Miłosz – mogą przyczynić się do utrzymania bardzo ciekawych rzeczy, a my musimy przyczynić się do tworzenia jak największej ilości ciekawych rzeczy, stale przebywać na granicy możliwości, badając maksymalną rozciągliwość. To jest wpływanie na bieg lawiny”²⁰. Ale już w rozmowie przeprowadzonej z Miłoszem w roku 1996 na użytek edukacyjnej edycji *Traktatów*, ich autor używa innego języka komentarza, w którym interesujący nas obraz poetycki zdaje się już być waloryzowany zdecydowanie ujemnie. Ma być on bowiem rozumiany jako „wyrażenie filozofii kolaborantów, którzy wstępowali do Partii, mówiąc, że chcą ją zmienić od wewnątrz”²¹. Do dwóch odczytań autora można dodać sprzeczne z nimi świadectwa odbioru omawianego fragmentu przywołane przez interlokutorów Miłosza, którzy mówią z kolei tak: „uważano, że jest to swoiste motto dla społecznego przeciwstawiania się władzy”

¹⁸ C. Miłosz: *Zaraz po wojnie...*, s. 359.

¹⁹ Tamże, s. 349.

²⁰ Tamże, s. 279. W takim też duchu czytał *Traktat moralny* A. Michnik, widząc w jego słowach „przekonanie, że dla komunizmu nie ma obecnie żadnej alternatywy” i opowiedzenie się „za podjęciem skomplikowanej gry i współpracy z barbarzyńcami”. Zob. t e n ż e: *Polskie pytania*. Paryż 1987, s. 93.

²¹ *Pokochać sprzeczność. Z Czesławem Miłoszem rozmawiają Aleksander Fiut i Andrzej Franaszek*. W: C. Miłosz: *Traktat moralny. Traktat poetycki. Lekcja literatury z Czesławem Miłoszem, Aleksandrem Fiutem i Andrzejem Franaszkiem*. Kraków 1996, s. 15.

„posłanie moralne dla opozycji”²². Bliska takiej interpretacji jest też Bożena Chrzęstowska, która we fragmencie z „lawiną” odczytuje przewyżczenie takiej „wizji historii, w której człowiek pozbawiony jest możliwości dokonywania etycznych wyborów”, „postulat wolności i walki”²³. Zresztą w samym tekście *Traktatu moralnego*, jak zasadnie zauważa Henryk Markiewicz, „czytelnik nie otrzymuje żadnych sygnałów, które by wskazywały na dystans Poety wobec takiej postawy. Wręcz przeciwnie – słowa `Do tego też potrzebne męstwo`, `Zbyt wieleśmy widzieli zbrodni, Byśmy się dobra wyrzec mogli` odczytywać można tylko jako jej afirmację”²⁴.

Przykłady skrajnie różnych odczytań Młoszowej „mowy prostej” można mnożyć. Ale poprzestańmy na znamiennej ilustracji sposobu pojmowania tylko jednej z metafor. I tak Henryk Markiewicz, pytając o znaczenie szeregu poetyckich obrazów z *Traktatu*, sugeruje wręcz, że „niektóre z tych zagadkowych formuł wynikły tylko z konieczności znalezienia rymu”²⁵. Pyta więc bezradny badacz np. „Jak rozumieć metaforę `likwor stuleci`?”. Ale, jak się okazuje, można udzielić i całkiem pewnej siebie odpowiedzi na to pytanie, a robi to Andrzej Franaszek, pisząc tak, jakby cytował zgoła jakiś podręcznik lub encyklopedię: „`Likwor stuleci` to społeczne podglebie, kulturowa forma, która zasadniczo wpływa na przebieg historycznych procesów. Czy inaczej: to moralność uznawana w danym społeczeństwie za oczywistą (...)”²⁶. I komu tu wierzyć? Rzekoma prostota i oczywistość *Traktatu moralnego* prowadzą nieuchronnie do czytelniczych aberracji odbioru, a przygoda ta nie ominęła, jak się zdaje, samego autora. Tyle że autor był raczej świadom tego, że w okresie pisania *Traktatu moralnego* pozostawał, także „poprzez dyskusje z Krońskim”, w stanie „pewnego rodzaju rozdwojenia”²⁷. Dlatego trzeba zgodzić się z Aleksandrem Fiutem, który zauważa np., że „na pytanie, na czym

²² Tamże, s. 15. Interpretację taką podzielił niedawno Prezydent Bronisław Komorowski przywołując fragment z *Traktatu moralnego* podczas wręczania Orderów Orła Białego z okazji Święta Niepodległości w dniu 10 listopada 2011 r. Zwrócił się do odznaczonych m.in. słowami: „To wy, to my wszyscy byliśmy tymi kamieniami, które w mniejszym lub większym stopniu zadecydowały o tym, w jaką stronę i jak szybko, i z jakimi osiągnięciami potoczyła się ta polska lawina wolności”

²³ B. Ch r z ę s t o w s k a: *Poezja Czesława Miłosza*. Warszawa 1993, s. 62-63.

²⁴ H. M a r k i e w i c z: *Czego nie rozumiem w „Traktacie moralnym”...*, s. 208.

²⁵ Tamże, s. 211.

²⁶ A. F r a n a s z e k: *Miłosz. Biografia*. Kraków 2011, s. 439.

²⁷ Tamże, s. 15.

można ugruntować postawę moralnego heroizmu, skoro historia toczy się z siłą i bezwładem kamiennej lawiny, zaś Europa wyłania się z odmetów wojennego potopu, w *Traktacie moralnym*, padają różne odpowiedzi²⁸. Czesław Miłosz zresztą podkreślał rolę wewnątrztekstowych napięć w *Traktacie*, radząc, by nie „absolutyzować jakichś fragmentów tekstu, co sprawi że te różne współgrające ze sobą postawy zbyt szybko zastygną”²⁹. Ale zdaniem Henryka Markiewicza postawy te nawet „nie tyle współgrają ze sobą, co nawzajem się negują i unieważniają”³⁰.

Gra napięć i sprzeczności zaczyna się zresztą w dziele Miłosza już wraz z tytułem i obejmuje poziom gatunku literackiego. Renata Gorczyńska na pytanie „czy tytuł należy rozumieć wprost czy ironicznie” otrzymuje od Miłosza odpowiedź wymijającą: „Nie wiem, tak mi się napisało”³¹. Tytuł wpłynął rzecz jasna zasadniczo na meandry recepcji tekstu, czytanego w hermeneutycznej przestrzeni traktatu. Wzmocnił taki kontekst sam Miłosz, publikując w „*Twórczości*”, w miesiąc po samym *Traktacie moralnym*, esej *Wprowadzenie w Amerykanów*, w którym wymienia *List noworoczny* Audena, nazywając go śmiałą próbą mówienia wprost, „wielkim traktatem filozoficznym pisany wierszem”³². Wobec braku polskiej tradycji gatunku, jak podaje słownik: „Wczesne traktaty Miłosza uważane są za modelowe przykłady poezji traktatowej, charakteryzującej się niemal całkowitym wyciszeniem tonacji liryczno-obrazowej na rzecz poetyki dyskursu publicznego zaangażowanego w sprawy ważne dla społeczności (*Traktat moralny*)”³³. Automodel poezji traktatowej Miłosza definiował także Marek Zaleski na przykładzie głównie *Traktatu poetyckiego*, widząc w ramach wspomnianego automodelu, m.in. „funkcje pragmatyczne i poznawcze wypowiedzi, wyraźnie nakierowujące uwagę nadawcy i odbiorcy tych tekstów na świat denotatów, sferę historycznej rzeczywistości”, co miało sprawiać, że poezja „nabiera znamion traktatowości”³⁴, a traktat staje się „utworem podatnym na

²⁸ A. F i u t: *W objęciach Tygrysa*. „Teksty Drugie” 2001, nr 3/4, s. 168.

²⁹ *Pokozać sprzeczność...*, s. 15.

³⁰ H. M a r k i e w i c z: *Czego nie rozumiem w „Traktacie moralnym”...*, s. 211.

³¹ R. G o r c z y Ń s k a (E. Czarnecka): *Podróżny świata...*, s. 75.

³² C. M i ł o s z: *Wprowadzenie w Amerykanów*. „*Twórczość*” 1948, nr 5, s. 19.

³³ *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red. G. G a z d a, S. T y n i e c k a-M a k o w s k a. Kraków 2006, s. 767.

³⁴ M. Z a l e s k i: *O poezji „traktatowej”*. „Pamiętnik literacki” 1977, z. 3, s. 168.

typ lektury, jaki praktykujemy w stosunku do tekstów nieliterackich³⁵. Z tak pojmowaną traktatowością zrosło się pojęcie dyskursywności, wskazujące kierunek lektury poszukującej „wyraźnej i prostej konkluzji”, zastosowania praktycznego czy funkcji dydaktycznej³⁶. Tymczasem, jak trzeźwo zauważył Jerzy Kwiatkowski, traktat Miłosza nie tyle jest jakimś „traktatem poetyckim, ile poematem eseistycznym”³⁷, a linia tradycji prowadzi w takim wypadku także do Norwida, który w poezji polskiej taki gatunek stworzył. Co dla nas ważne, „ten model poezji”, sprzęgnięty z żywotnością tendencji oświeceniowych, o czym przypomina Arent Van Nieuwerkerken, „zawdzięczał swą atrakcyjność możliwości oznaczania (*explicite*) ironicznego dystansu między objaśniającym coraz bardziej skomplikowany świat autorem a publicznością”³⁸. Rolę ironii w *Traktacie moralnym* podkreślał już Kwiatkowski, określając m.in. podmiot poematu mianem „ironicznego preceptora”³⁹. Stanisław Balbus wskazywał natomiast na ironiczny sens zastosowanej przez Miłosza stylizacji wersyfikacyjnej, która daje w efekcie „rozdźwięk między techniką ekspresji a treścią współczesnej refleksji etycznej; rozdźwięk artystyczny, stanowiący niejako na wół parodystyczne wyolbrzymienie analogicznych sprzeczności w życiu duchowym społeczeństwa”⁴⁰. Z kolei Łukasz Tischner, w jedynej dotąd obszernej egzegezie *Traktatu moralnego*, „sygnał Miłoszowej ironii” dostrzega w „ostentacyjnym anachronizmie” klasycznej konwencji „pouczającej mowy”⁴¹. Ironia *Traktatu moralnego* jest, jak widać, wielopoziomowa. Jak się to ma do czytelniczych i krytycznych przeświadczeń o oczywistości i prostocie słów Miłosza? Zwłaszcza jeśli pamiętamy, że ironia należy do dziedzin mówienia ryzykownego, albowiem, żeby zaistnieć, musi być jako ironia zidentyfikowana, a dekodowanie komunikatu ironicznego

³⁵ Tamże, s. 180.

³⁶ Z. Ł a p i n s k i: *Jak współżyć z socrealizmem. Szkice nie na temat*. Londyn 1988, s. 84. Autor używa m.in. wobec *Traktatu moralnego* terminu „poezja dydaktyczna”, rozumianego wg przywołanego w szkicu rozróżnienia Ronald Crane’a.

³⁷ J. K w i a t k o w s k i: *Miejsce Miłosza w poezji polskiej...*, s. 22.

³⁸ A. v a n N i e u k e r k e n: *O „niewczesności” Norwida, dwóch modernizmach i Miłoszu*. W: *Poznanie Miłosza 2. Część pierwsza 1980-1998*. Red. A. F i u t. Kraków 2001, s. 389.

³⁹ J. K w i a t k o w s k i: *Miejsce Miłosza w poezji polskiej...*, s. 24.

⁴⁰ S. B a l b u s: „Pierwszy ruch jest śpiewanie”. (O wierszu Miłosza – rozpoznanie wstępne). W: *Poznanie Miłosza. Studia i szkice o twórczości poety*. Red. J. K w i a t k o w s k i. Kraków 1985, s. 487.

⁴¹ Ł. T i s c h n e r: *Sekrety manichejskich trucizn. Miłosz wobec zła*. Kraków 2001, s. 120.

jest prawie zawsze niepewne i kłopotliwe z punktu widzenia odbiorcy. A jeśli mamy w przypadku *Traktatu moralnego* do czynienia z przekazem ironicznym to i sprawa jego szczerości zostaje zawieszona – ironia bowiem konwersacyjną regułą szczerości zwyczajnie łamie. Jeżeli nałożymy na to jeszcze wpisany w tekst program sprzecznościowy poety, który np. dla Henryka Markiewicza jest nie do pogodzenia z utworem „tak bardzo wychylonym ku myśleniu dyskursywnemu jak *Traktat moralny*”, to nie pozostaje nam nic innego niż uznanie poematu Miłosza za „tekst dosłownie nieczytelny”, albowiem „prowadzi do szeregu stwierdzeń które radykalnie się wykluczają”⁴². Do tego, czytając go – pisze Tischner – dość łatwo się zgubić w gąszczu dygresji, aluzji i drobiazgowych polemik⁴³. „Tekst *Traktatu* jest tak gęsty, operuje tyloma skrótami – zwracał się do Miłosza Aleksander Fiut – że Pański komentarz – zwłaszcza dla młodszych czytelników – może okazać się nieoceniony”⁴⁴.

Być może w tej nieczytelności, tak mocno kontrastującej z huraoptymistycznym odbiorem i prostodusznym rozumieniem „kultowych słów” poematu, tkwi przyczyna jego niepowodzenia. Wpierw objawiająca się w obojętnym milczeniu elit i braku reakcji choćby ze strony cenzora, później natomiast dająca o sobie znać w powtarzaniu wyjętych z kontekstu cytatów, podszytym wiarą w oczywistość ich przesłania. *Traktat moralny* przeszedł zatem przez swój czas niemal niezauważony, jeśli nie liczyć, pisanej „na marginesie traktatu”, recenzji Ostromęckiego w tygodniku „Dziś i Jutro”⁴⁵ i, także „na marginesie” formułowanego, osądu Stefana Kisielewskiego w „Tygodniku Powszechnym”⁴⁶, który poddawał w wątpliwość „rezultat poetycki” Miłoszowego zamiaru. Cisza wokół *Traktatu* zaskoczyła chyba najbardziej jego pierwszego czytelnika i promotora, Kazimierza Wykę, który tak pisał w liście do Jarosława Iwaszkiewicza z 29 maja 1948 roku: „To, że *Traktat moralny* Czesława nie wywołał żadnego ataku na autora i drukującego 'To' redaktora, jest dla mnie czymś niepojętym”⁴⁷. Wywołany przez redaktora „*Twórczości*” do

⁴² Wedle definicji P. D e M a n a: *Alegorie czytania...*, s. 292.

⁴³ Ł. T i s c h n e r: *Sekrety manichejskich trucizn...*, s. 116.

⁴⁴ *Pokochać sprzeczność...*, s. 16.

⁴⁵ B. O s t r o m ę c k i: *Na marginesie pewnego traktatu moralnego*. „Dziś Jutro” 1948, nr 50.

⁴⁶ S. K i s i e l e w s k i: *Idea i wizja. Na marginesie polskiej prozy powojennej*. „Tygodnik Powszechny” 1948, nr 24.

⁴⁷ K. W y k a: *Z listów do Jarosława Iwaszkiewicza*. „*Twórczość*” 1976, nr 1.

tablicy Iwaszkiewicz poświęcił utworowi Miłosza garść felietonowych refleksji w „Nowinach Literackich”⁴⁸, z których zresztą od razu tłumaczył się w liście (z 28 lipca 1948 roku) samemu Miłoszowi: „a zresztą ja także jakieś głupstwa powypisywałem w jednym z najbliższych listów do Felicji, zobaczysz, ale po prostu chodziło mi o zwrócenie uwagi na Twój *Traktat moralny*, który przemilczano tak, jakby zupełnie nie został napisany ani wydrukowany, a jest to rzecz, która powinna naszych zoilów zrewoltować. Jakoś nie zrewoltowała”⁴⁹.

Na tle wszystkich przytoczonych świadectw recepcji albo dowodów dokumentowania jej braku najbardziej oryginalnym przykładem poważnego zainteresowania się poematem Miłosza jest niewątpliwie *Traktat polemiczny* Witolda Wirpszy. Opublikowany wprawdzie w „Twórczości” w maju 1949 roku, niemal dokładnie w rok po ogłoszeniu *Traktatu* Miłosza, znalazł się następnie w zbiorze Wirpszy pt. *Polemiki i pieśni* w roku 1951, a także w *Poematy i wiersze wybranych* tegoż z roku 1956. Trzy wymienione edycje, wraz z kilkoma recenzjami prasowymi z tomu Wirpszy, stanowiły swoisty wehikuł dla nieobecnego tekstu Miłosza i spełniły rolę zastępczej recepcji *Traktatu moralnego*⁵⁰. A jednak po latach gest Wirpszy oceniany jest bardzo surowo. Andrzej Biernacki, wspominając czytanie utworów Miłosza na Uniwersytecie Warszawskim w roku 1954, pisze następująco:

„O Witoldzie Wirpszy wolałbym w ogóle nie mówić; przykry obowiązek nie pozwala go pominąć. Wyka lojalnie mu w „Twórczości” wydrukował jego odzew na utwór Miłosza – rzecz niespotykane płaską. Mowa tu głównie o walce klas i jest obłudne udawanie, że dyskutant nie rozumie aluzji do Conradowskiego *Jądra ciemności*, czym zaś miałyby się stać bliżej nie zdefiniowane „jądro miłości” – nie wiadomo. Sam Wirpsza, nie dostrzegając autokompromitacji, przedrukował, co był wypychcił w swoim tomie *Polemiki i pieśni*.”⁵¹

Andrzej Franaszek nikłą recepcję *Traktatu moralnego* w prasie krajowej podsumował słowami: „I to nieledwie wszystko, jeśli nie liczyć dość nieporadnego głosu w poetyckiej polemice Witolda Wirpszy, który rozczulająco wyznał: Nie wierzę w grach rzucane kości/ lecz w dostrzegalne – jądro miłości”⁵².

⁴⁸ „Nowiny Literackie” 1948, nr 33.

⁴⁹ C. M i ł o s z: *Zaraz po wojnie...*, s. 188.

⁵⁰ Omawia to bardzo dokładnie M. W o Ź n i a k-Ł a b i e n i e c w pracy *Obecny nieobecny. Krajowa recepcja Czesława Miłosza w krytyce literackiej lat pięćdziesiątych*. Łódź 2012.

⁵¹ A. B i e r n a c k i: *NIE i – nie...*, s. 157.

⁵² A. F r a n a s z e k: *Miłosz. Biografia...*, s. 441.

Joanna Grądziel-Wójcik nazwała *Traktat polemiczny* „świadectwem ideologicznego określenia się autora, które przybrało formę polemicznego komentarza do cudzego tekstu”, włączając przy tym *Traktat* do dokonań Wirpszy spod znaku: „ostentacyjnych wyznań wiary, czarno-białych rozstrzygnięć, emblematycznej jednoznaczności”⁵³. „Warsztatowo – jak to ujął Wiktor Woroszyłski – widać tu wymieszanie prostych chwytów agitacyjnej poezji ze wspólnych zasobów, ze szczególnym może udziałem wzorca brechtowskiego”⁵⁴. Na pewno nie bez znaczenia dla socrealistycznego wystroju tekstu Wirpszy pozostaje fakt napisania go zaledwie w miesiąc po szczecińskim zjeździe literatów. Inkrustowany jest więc zauważalnie w motywy znamienne dla podstawowych wówczas tematów⁵⁵: odbudowa kraju („Czym byłeś poetą? Bo nie tych,/ co odbudowali Nowy Świat/ i kolonie pracownicze na Żoliborzu”⁵⁶); wróg klasowy („byli – i wciąż jeszcze istnieją – tacy/ co uzbrojeni w dawniej już zrabowany pieniądz/ rzucają go, niby granat, pod parowozy rewolucji;/ określamy ich po prostu:/ wróg klasowy.”); produkcja („i pracują wolni i współczujący,/ choć może i im nie łatwo czasami wykonać plan pięcioletni”); walka o pokój („Dlatego błogosławiony jest każdy pistolet,/ włożony do robotniczej kieszeni”, „Wyczujesz tętno krwi/ Chińczyka, który już kilkanaście lat walczy/ o swoją wolność, o pokój dla swojej ojczyzny”, „Warszawa powstaje, niby grzmiący huk artylerii (...) / artylerii pokoju.”). Co jednak ciekawe, brakuje w *Traktacie polemicznym* jakichkolwiek odniesień do socrealistycznych archimatemów⁵⁷: do braterstwa polsko-radzieckiego, roli partii oraz do zideologizowanego pojęcia ojczyzny i narodu. Ale i tak oczywiście w pozjazdowym *Traktacie* Wirpszy socrealistyczne motywy lśnią szczególnie jaskrawo. Tyle że i pisany wcześniej, w „międzyepoce” tekst Miłosza, w przekonaniu np. Edwarda Balcerzana, nie jest od nich wolny: „Również w *Traktacie moralnym* – pisze Balcerzan – który uchodzi za desperacki akt odwagi Miłosza, znajdujemy akcenty znane z pism

⁵³ J. Grądziel-Wójcik: *Poezja jako teoria poezji. Na przykładzie twórczości Witolda Wirpszy*. Poznań 2001, s. 120.

⁵⁴ W. Woroszyłski: *Imiennik*. „Kultura” 1986, nr 1, s. 77.

⁵⁵ Wg zestawienia opracowanego np. przez T. Wilkoń: *Polska poezja socrealistyczna w latach 1949-1955*. Gliwice 1992, s. 48

⁵⁶ Wszystkie cytaty z *Traktatu polemicznego* wg edycji Czytelnika. Zob. W. Wirpsza: *Polemiki i pieśni*. Warszawa 1951, s. 5-15. Różnice w tekście pomiędzy edycjami omawia M. Wóznia: *Łabieniec: Obecny nieobecny...*

⁵⁷ Wedle określenia T. Wilkoń, s. 38-47.

propagandowych⁵⁸. Badacz wskazuje tu m.in. na Miłoszowy atak na egzystencjalizm. „Bliski socrealizmowi – wedle Balcerzana – jest tu nie tylko kierunek ataku, ale i retoryka. Rozstrzygnięcie poważnych sporów filozoficznych poprzez trywialny żart – to częsta praktyka agitatorów (ze szkoły Lenina).⁵⁹ Z socrealizmem łączyć ma również Miłosza skłonność do pisarstwa dydaktycznego. *Traktat Wirpszy* nie we wszystkim więc musi być wobec tekstu Miłosza polemiczny. Atak na Sartre`a np. Wirpsza raczej podejmuje i rozwija, czyniąc to przy pomocy wiernego cytatu struktury dzieła Miłosza, tj. z wykorzystaniem do tego celu przypisu.

„Rzecz niespotykanie płaska”, „autokompromitacja”, „nieporadny głos” – tym ocenom utworu Wirpszy można przeciwstawić wczesny osąd Jana Błońskiego, który *Traktat polemiczny* zaliczył do wierszy udanych i „mimo wielu wad”, najlepszych w recenzowanym przez siebie tomie⁶⁰, choć sam zawarty w nim atak ocenił przy innej okazji jako „niesłuszny, albo raczej nietrafny”, a za najwartościowsze partie tekstu uznał krytyk te, które są „po prostu pastiszami na wpół ironicznego *Traktatu moralnego*”⁶¹. Musi też zastanawiać, dlaczego autor zdecydował się na przedruk *Traktatu polemicznego* w roku 1956, czyli już po okresie, który we własnej biografii określa mianem „wydobywania się z mazi i kleistości, w latach 1953-1955”⁶². Czy zawiodło go wycucie granic własnej „politycznej grafomanii”, czy jednak zasadnie uznał, że utwór nie należy wyłącznie do zaprzęsłej sfery „gadania emblematami” i ujawnia, mimo wszystko, jakieś artystycznie owocne napięcie między strukturą a tworzywem?

Do swojego *Traktatu* Witold Wirpsza, oprócz dedykacji „Czesławowi Miłoszowi”, dołączył uwagę metatekstualną na temat „próby poetyckiej polemiki z następującymi utworami Czesława Miłosza”: *Traktat moralny, Ucieczka, Świat (poema naiwne), W Warszawie*. Jednoznaczne odczytywanie sensu tych polemicznych odniesień nie jest jednak łatwe w sytuacji, w której intertekstualna układanka ma charakter wielopoziomowy. Bo przecież w *Traktacie moralnym* również i Miłosz uruchamia odesłanie do *Świata*:

⁵⁸ E. B a l c e r z a n: *Poezja polska w latach 1939-1968*. Warszawa 1998, s. 131.

⁵⁹ Tamże, s. 131.

⁶⁰ J. B ł o Ń s k i: *U poetów*. „Życie Literackie” 1951, nr 20, s. 6.

⁶¹ J. B ł o Ń s k i: *Dwaj poeci*. „Twórczość” 1950, nr 3, s. 122.

⁶² W. W i r p s z a: *Dzieje rymopisa czasu swego*. W: tenże: *Gra znaczeń. Przerób*. Mikołów 2008, s. 261.

Oto twój świat na ostrzu miecza:
 Zrywa się wiatr, na trawie wznieca
 Uschniętych liści małe wiry,
 Gołębie się nad daszek wzbily.
 Zaszczekał pies, przebiegło dziecko,
 Ktoś komuś daje znak chusteczką.

Ale w tym ponowieniu obrazu można dostrzec znaczącą zmianę: „bez-konfliktowa, idylliczna prywatność – zauważa Markiewicz – która w poemacie Miłosza *Świat* umieszczona była w cudzysłowie naiwności – tu potraktowana jest bez dystansu”⁶³. Trudno więc wyrokować np. czy Wirpsza faktycznie nie jest świadom tego, że w *Świecie* chodziło o „baśń urealnią”, czy raczej atakuje tylko owo zgubienie przez Miłosza dystansu i cudzysłowu w *Traktacie moralnym*, kiedy pisze, stapiając w jedno widzenie motywy z *Traktatu*, *Przypowieści o maku*, *Przy piwonkach* i *Słońca*:

Żart na stronę –
 twój świat gołębi, psów łagodnych,
 ziarenek maku bez przygody,
 kropielek rosy, liści, wiatru,
 małów, które chronią od przypadku,
 bo po malarsku zestawione,
 ten cały świat błogosławiony
 już przez platońskie gdzieś idee,
 naprawdę wcale nie istnieje.
 Nie ma wiejących chust w wieczności,
 jest tylko świat rzeczywistości.

Wirpsza, pisząc *Traktat polemiczny* mierzył niewątpliwie wysoko podejmując tradycję „naśladownictwa polemicznego”⁶⁴ o bardzo konkretnym przeciwieństwie:

Lecz dość zabawy. Rzecz poważna.
 Choć mowa moja niezbyt zgrabna,
 chociaż nie błysnę erudycją,
 krzyknę, że – nie tak, mój szlachcicu!

⁶³ H. M a r k i e w i c z: *Czego nie rozumiem w „Traktacie moralnym”...*, s. 210-211.

⁶⁴ W ramach takiej strategii intertekstualnej sytuuje utwór Wirpszy oraz spór Słowackiego z Krasieńskim w *Odpowiedzi na Psalm przyszłości* S. B a l b u s: *Między stylami*. Kraków 1996, s. 277-279.

Na czytelną aluzję do Słowackiego *Odpowiedzi na Psalmy przyszłości* wskazywali już pierwsi recenzenci tomu *Polemiki i pieśni*⁶⁵. Obecność dzieła Słowackiego w poemacie Wirpszy nie ogranicza się bynajmniej do możliwości rozpatrywania znaczeń powstających tylko na styku z początkowym dwuwersem z *Odpowiedzi*: „Podług ciebie, mój szlachcicu,/ Cnotą naszą – znieść niewolę?”⁶⁶. Ale pomijając inne konsekwencje romantycznego tropu, zwróćmy uwagę wyłącznie na jego jedną funkcję: wysokie pozycjonowanie się autora w roli wieszczka. Wzmocnione niewątpliwie hołdowniczym otwarciem poematu dedykowanego Czesławowi Miłoszowi:

Na wstępie niechaj czoło schylę
 przed piórem, co ma lot motyli,
 przed słowem celnym, wierszem rzadkim,
 w miarę chropawym, w miarę gładkim,
 przed celnym gramatycznym rymem.
 (Cokolwiek bowiem dziś myślimy
 o rymie takim – w rękach mistrza
 jest jak armatni twardy wystrzał).
 I na twą cześć, wbrew miarom własnym,
 dystych o dystych niech zatrzasnę.

Można doszukiwać się oczywiście w tych słowach tekstu ofiarowanego pastiszowej złośliwości, która czyniłaby cały gest Wirpszy fałszywym. Zdaniem Stanisława Balbusa mamy tu jednak do czynienia z „dialogiem poglądów, ale nie języków”, „rzecz została tutaj nazwana zupełnie wprost: jako twórca formy („języka”) problemowego traktatu Miłosz jest dla młodego wówczas poety mistrzem”⁶⁷. Podobnie ujął to, niemal „na gorąco” po publikacji *Traktatu polemicznego*, Jan Błoński, piszący co prawda o potknięciu Wirpszy, ale „mało istotnym, wskazującym natomiast na wyraźną parantelę pewnego typu poezji Miłosza z twórczością Wirpszy – parantelę z poetą, z którym się Wirpsza kłóci, ale którego językiem mówić potrafi”⁶⁸. Taką re-

⁶⁵ Zob. S. C z e r n i k: *Polemiki i pieśni*. „Ilustrowany Kurier Polski” 1951, nr 138. Szczegółowo wątek nawiązania romantycznego w *Traktacie* Wirpszy omawia M. W o ź n i a k - Ł a b i e n i e c: *Obecny nieobecny...*

⁶⁶ J. S ł o w a c k i: *Odpowiedź na Psalmy przyszłości Spirydionowi Prawdzickiemu*. W: t e n ż e: *Dzieła*. T 1. Wrocław 1949, s. 252.

⁶⁷ S. B a l b u s: *Między stylami...*, s. 279.

⁶⁸ J. B ł o Ń s k i: *Dwaj poeci...*, s. 122.

lację poświadczają zresztą inne ówczesne niepoetyckie wypowiedzi autora *Traktatu polemicznego*⁶⁹, jak również jego pierwsze próby poetyckie, w tym np. wspomniany mu przez recenzenta, w związku z wyborem w *Traktacie* takiego a nie innego adresu polemicznego, wiersz pt. *Spotkania powojenne*⁷⁰, albo np. nie dostrzegana dotąd przez krytyków polemika z Miłoszem z Monteskiuszem w tle w utworze *O duchu praw nowych*. Dialog poglądów obejmuje natomiast kilka głównych wątków, z których najbardziej rozpoznawalne, co nie znaczy, czytelne, są powiązane ze sobą kwestie moralistyki conradowskiej i katastrofizmu⁷¹. Nie są one także całkiem czytelne w sprzecznościowym poemacie Miłosza⁷², toteż jak sądzę, trudno wprost zarzucać Wirwszy w jego wypowiedzi poetyckiej niezrozumienie akurat tych aspektów *Traktatu moralnego*.

Za to z rozumienia innych jego aspektów wywiązał się on dla odmiany lepiej niż późniejsi fachowi komentatorzy dzieła Miłosza. Ślad takiego rozumienia zawarty został już w samym tytule. *Traktat polemiczny* Wirwszy, podobnie jak tekst Miłosza, przywołuje bowiem w tytule nazwę gatunkową traktatu wyłącznie w celu otwarcia pożądanej przestrzeni hermeneutycz-

⁶⁹ Przytoczyć można też jedną z późniejszych już wypowiedzi Wirwszy na temat jego stosunku do poezji Miłosza, potwierdzającą taką obserwację: „Fascynował mnie Miłosz od młodości, ale nie jak ktoś bliski, lecz jako ktoś – jako jaki ktoś? Obcy, to niewłaściwe słowo; dziwny, to niewłaściwe słowo; niepojęty, to niewłaściwe słowo, bo pojęty właśnie; daleki, słowo niewłaściwe, ponieważ zbliżenie z jego poezją przychodziło mi zazwyczaj fortunnie. Powiedziałbym: przybył na moją wyspę (a w moim odczuciu moja wyspa to ląd stały, choć wiem, że to wyspa tylko) czarownik z innej wyspy i po swojemu zaczął zamawiać i odmawiać ku mojemu największemu osłupieniu – że tak można; a jak to mianowicie też można? Muzyka wpada mi do ucha, choć gama odmienna; może to to właśnie: inna gama, czyli inne pochody harmoniczne”. Zob. W. Wirwsza: *A jednak: zwada pokoleńniowa*. W: *Puls 1977-1980. Antologia tekstów publikowanych na łamach niezależnego kwartalnika literackiego Puls*. Red. Z. Jaskuła, E. Sułkowska-Bierezin, T. Filipczak. Łódź 2007, s. 191.

⁷⁰ Na bezpośredni związek tego wiersza z krytykowanymi przez jego autora dokonaniem Miłosza zwrócił uwagę K. Poraj: „*Uprzejmość nie jest moją wadą*”. „Dziś i Jutro” 1951, nr 22, s. 8. Wyraźniej, niż w ostatecznej redakcji publikacji, wskazanie tych nawiązań wybrzmiało w ocenzonego oryginalnie, który przytacza z dokumentów GUKPPiW M. Woźniak-Łabieniec: *Obecny nieobecny...*

⁷¹ Wiele miejsca poświęca zreferowaniu tych kwestii M. Woźniak-Łabieniec: *Obecny nieobecny...*

⁷² Znamiennym świadectwem ujawniania się takich sprzeczności może być przywołanie przez A. Michnika dwu fragmentów *Traktatu moralnego* w roli przeciwstawnych sobie argumentów ilustrujących wymaginowany przezeń spór bohaterów jednego z partyzanckich opowiadań J. J. Szczepańskiego. Z jednej strony więc: „Musisz ją przyjąć jako taktkę” – z drugiej: „Nie jesteś jednak tak bezwolny...”. Zob. tenże: *Z dziejów honoru w Polsce*. Warszawa 1991, s. 126.

nej i związanego z nią efektu lektury. W gruncie rzeczy, jego pięcioczęściowa kompozycja odpowiada ściślej pięciu kolejnym częściom retorycznej mowy⁷³. Ale kluczowy w tytule utworu Wirpszy jest oczywiście epitet „polemiczny”, który w zestawieniu ze słowem „traktat” dość jednoznacznie umieszcza dzieło w orbicie sporów... teologicznych. Bo też traktaty polemiczne od wczesnego średniowiecza takowym służyły (wymieńmy tylko kilku najsłynniejszych ich autorów: Porfiriusza, Augustyna, Fausta Socyna, Piotra Wacheniusa). W późniejszym eseju o *Stalinowskiej przygodzie literatury polskiej* Witold Wirpsza pisał już wprost o „duchowym” aspekcie komunizmu: „Doktryna ta, mimo swej świeżości, miała wiele cech skostniałej liturgii czy rytuału jakiejś religii o charakterze dobitnie dogmatycznym, której dogmaty wszakże były niepochwytne i niejasne, a być może były nawet i miały być tajemnicą dla wierzących”⁷⁴. Na tym tle, nawet przed uświadomieniem sobie opisanej szerzej w *Zniewolonym umyśle* psychomachii rozgrywanej na ołtarzach Nowej Wiary, wers „Tymczasem każdy w i a r y pragnie” z *Traktatu moralnego* nie powinien sprawiać kłopotów z rozumieniem. Przeniesienie sporu ideologicznego o marksistowski rząd dusz na płaszczyznę para-teologiczną, dla Wirpszy, co podkreślił w tytule własnego traktatu, było jak najbardziej czytelne. Ale „dosłowna nieczytelność” tekstu Miłosza dała o sobie znać i w tym jego miejscu. Oto w ujęciu Jarosława Marka Rymkiewicza *Traktat moralny* „wyśmiewa tych, którzy pragną wiary, bo tacy, którzy pragną wiary, są groźni”, „to wszystko – pisze Rymkiewicz – jest niby ironicznie, a niby serio powiedziane, ale jakby tego nie brać, ironicznie czy serio, to zgodzić się na to nie można, bo to jest rozpoznanie nihilistyczne”⁷⁵. Przywołajmy jeszcze autokomentarz Czesława Miłosza: „Tymczasem każdy wiary pragnie” – zaczyna się satyra. „Krzyczą: jest tak, bo prorok twierdzi” – bo Marks twierdzi”⁷⁶.

Jak widać na tle wielu komentarzy, dopowiedzeń i użyc *Traktatu moralnego*, poetycka polemika Wirpszy, choć osadzona w socrealistycznym pejza-

⁷³ 1. Prooemium, 2. Narratio, 3. Probatio, argumentatio, confirmatio, 4. Refutatio, 5. Conclusio.

⁷⁴ W. W i r p s z a: *Polaku, kim jesteś?* Mikołów 2009, s. 166.

⁷⁵ J. M. R y m k i e w i c z: *Klasycyzm, ale jaki? Bo był też sowiecki*. „Życie” 1997, 7 lipca. Z autorem szkicu polemizował A. Franaszek: „Użycie słów wiara i prorok nie jest równoznaczne z pisanie o chrześcijaństwie”. Zob. t e n ż e: *Krytyk zaslepiony*. „Tygodnik Powszechny” 1997, nr 36.

⁷⁶ *Pokochać sprzeczność...*, s. 17.

zu, respektuje poetycki właśnie wymiar Miłoszowego dzieła⁷⁷. Z tego punktu widzenia zajmowanie się *Traktatem polemicznym* może okazać się działaniem przekraczającym archeologię sporów literackich. Interpretacja poematu przedstawiona wierszem demonstruje w postaci skondensowanej zagadkowość tekstu Miłosza i pozwala przez to zrozumieć późniejsze przypadki krytyczne. W próbie dopowiadania niejasnych znaczeń natrafia bowiem Wirpsza, podobnie zresztą jak Ci czytelnicy, którzy dali się uwieść dyskursywnej iluzji *Traktatu moralnego*, na barierę wyznaczaną przez fundamentalną iluzję właściwego znaczenia. Miłoszowy „tekst dosłownie nieczytelny” powstaje bowiem w miejscu, w którym sugerowana przezeń dyskursywność ustępuje pola rozpasanej figuralności.

Wiele lat po napisaniu *Traktatu polemicznego* Witold Wirpsza jako recenzent *Ogrodu nauk* przedstawił swoją strategię czytania książki Czesława Miłosza, w której ujawnił mechanizm postępowania przezeń z tekstem, zastosowany już niewątpliwie wcześniej także wobec *Traktatu moralnego*:

„Więc będę niesprawiedliwy wobec Miłosza. Będę udawał, że nie wiem, o co mu chodzi, choćbym wiedział, albo się domyślał. Będę mu przypisywał pomyslenia, których chyba nie pomyślał lub nawet nie mógł pomyśleć, albo i nie chciał. Będę wrywał, co niegodne, wiem o tym, zdania z kontekstu i wykladał je z największą dla mnie, nie dla niego korzyścią. Jestem pewny, że Miłosz to wytrzyma, bo od tego jest, żeby wiele wytrzymywał; i tak może z mojej niesprawiedliwości coś dobrego wyniknie”⁷⁸.

⁷⁷ Jak charakteryzował utwór Wirpszy jeszcze w 1971 roku Jan Pieszczachowicz: „Generalnie rzecz biorąc, autor trafnie dostrzegął ponadczasowo-katastroficzny charakter poezji Miłosza, ale niepokój budzi zbyt uproszczona krytyka kapitalizmu, w zbyt łatwych rymach podana, a także tendencja do czarno-białych przeciwstawięń osiągnięć socjalizmu – „jądru ciemności” Zachodu”. Zob. J. P i e s z c z a c h o w i c z: *Poezja skrajności*. „Odra” 1971, nr 5, s. 29.

⁷⁸ W. W i r p s z a: *A jednak: zwada pokoleniowa...*, s. 191.

Komentarze do fotografii The Family of Man

Opublikowany w roku 1962 skromny, dwuarkuszowy tomik Witolda Wirpszy pt. *Komentarze do fotografii The Family of Man*¹ pozostaje w moim przekonaniu jednym z największych wydarzeń poetyckich w Polsce w drugiej połowie XX wieku. Cykl 18 utworów, z których 13 opublikowano w towarzystwie fotografii, należy przy tym do dokonań najsłabiej rozpoznanych i bodaj najbardziej niedocenionych przez krytykę. Oryginalność tego przedsięwzięcia polegała z jednej strony na wyprzedzeniu o całą długość swojej epoki w sferze rozwiązań artystycznych, z drugiej strony na niemożliwej wówczas do dostrzeżenia zdumiewającej wręcz zbieżności filozoficznej, semiotycznej, społecznej, antropologicznej refleksji Wirpszy z powstającymi równolegle oraz o wiele lat później pracami zachodnich teoretyków sztuki, filozofów kultury, socjologów, myślicieli. Bezkompromisowe nowatorstwo w obydwu wskazanych aspektach, artystycznym i myślowym, skazywało tomik na porażkę odbiorczą w bardzo długiej perspektywie, pomijając nawet oczywisty wpływ cenzury i polityki wydawniczej na recepcję dzieła Wirpszy w ogóle. Zmieniennym dowodem takiej z kolei nieobecności był np. brak hasła osobowego autora *Komentarzy* w PWN-owskim, dwutomowym przewodniku encyklopedycznym *Literatura polska* z 1985 roku, *nota bene* opublikowanym w roku śmierci poety. Przyczyny czytelniczego niepowodzenia dokonań Wirpszy jako „poety dla poetów” trafnie rozpoznawał we wspomnieniu pośmiertnym na łamach paryskiej „Kultury” Wiktor Woroszyński: „zbyt wysoko latał, zbyt zuchwale igrał z myślą i mową poetycką. Zbyt mało troszczył się o przeciętną lub nawet ponadprzeciętną możliwość odbioru tak niekonwencjonalnego modelu tekstu literackiego, jak konstruowany przez niego”².

¹ W i r p s z a: *Komentarze do fotografii The Family of Man*. Kraków 1962. Wszystkie cytaty wg tego wydania.

² W o r o s z y ł s k i: *Imiennik*. „Kultura” 1986, nr 1-2, s. 85.

Nie byłoby oczywiście tomu *Komentarze do fotografii The Family of Man*, gdyby nie najsłynniejsza być może w XX wieku wystawa fotograficzna przywoływana w jego tytule, *opus magnum* wieńczące karierę swojego kuratora, pioniera nowoczesnej fotografii Edwarda Steichena. Najprościej opisując tę wystawę liczyby: 503 zdjęcia wybrane z prawie 2 milionów, 273 fotografów z 68 krajów. Do tego dodajmy, że od otwarcia wystawy w roku 1955 przez osiem lat zobaczyło ją ponad 9 milionów widzów w 38 krajach świata, w tym w Polsce. Imponujące! Zdjęcia pogrupowane zostały tematycznie na 37 działów, takich m.in. jak narodziny, dzieciństwo, miłość, zabawa, choroba, samotność, śmierć, sprawiedliwość. Temat wiązał ze sobą w ramach działu różne społeczeństwa, rasy, typy fizyczne i generacje, ale wszystko zestawione i wymieszane ze sobą w myśl przekonania, że „człowiek rodzi się, pracuje, śmieje się i umiera wszędzie w ten sam sposób”³. W opinii Susan Sontag: „Podobnie jak Whitman wzywał czytelników swoich wierszy, by się utożsamiali z nim i z Ameryką, Steichen otworzył wystawę, by umożliwić każdemu z widzów utożsamienie się z wieloma przedstawionymi na zdjęciu ludźmi – i potencjalnie – z tematem każdego zdjęcia: obywatelami światowej fotografii”⁴.

W Polsce wystawa pokazana pod koniec roku 1959 była wydarzeniem „głośnym” i została oceniona dość powszechnie jako „znakomita”⁵. Tom Wirpsy w roku 1962 przywoływał i zakłócał zarazem świeże jeszcze wspomnienie. Budował dysonans poznawczy, prowokujący niektórych krytyków do oskarżania autora o kwestionowanie wartości humanistycznych, „sarkastyczny sceptycyzm wobec natury ludzkiej”⁶. W tej „antypoezji” z obliczem „wściekłego, obsesyjnego buntu”, Ryszard Matuszewski widział „przewrotne i diaboliczne przeciwstawienie się pierwiastkowi humanistycznemu”⁷. Na samym związku, ścisłej zależności, wierszy i fotografii, czy też doświadczaniu fotografii przez podmiot tekstowy, recenzenci się jednak nie koncen-

³ R. B a r t h e s: *Wielka ludzka rodzina*. W: t e n ż e: *Mitologie*. Tłum. A. D z i a d e k. Warszawa 2000, s. 217.

⁴ S. S o n t a g: *O fotografii*. Tłum. S. M a g a l a. Warszawa 1986, s. 34.

⁵ Głosy z polskiej prasy fachowej na jej temat przytacza A. J a w o r s k a: *O „Komentarzach do fotografii The Family of Man” Witolda Wirpsy*. „Arkadia. Pismo katastroficzne” nr 23/24, 2008, s. 84-111.

⁶ R. M a t u s z e w s k i: *Moralista ironiczny*. „Życie Literackie” 1961, nr 10, s. 10.

⁷ R. M a t u s z e w s k i: *Liryka. Poemat*. W: *Rocznik Literacki 1962*. Warszawa 1964, s. 44.

trowali. O dziwo, więcej uwagi poświęcono nawet innej korespondencji sztuk dostrzeganej w tomie, czyli „rygorom muzycznym” w jego układzie, wysoko oceniając np. „próby umuzycznienia wiersza”, zastosowanie „techniki kontrapunktycznej”⁸ czy podkreślając, że mamy do czynienia z „cyklem świetnie muzycznie skomponowanym”⁹.

Ocena znawców miała charakter ambiwalentny. Jerzy Kwiatkowski na tle poprzednich tomów uznał co prawda *Komentarze do fotografii* za „mniej ambitne, mniej skomplikowane poetycko”, ale jak też zaznaczył „nie sposób nie nazwać ich znakomitą książką poetycką”¹⁰. Dostrzeżenie „doskonale skonstruowanej struktury poetyckiej”, sugestywności i wynalazczości językowej szło jednak w parze z niepokojem dotyczącym filozofii poety i „nieczystych źródeł” jego postawy („pesymistyczno-dręczycielskie”¹¹). Jan Józef Lipski doceniając z kolei „efekt artystyczny eksperymentu” i pisząc, że „poemat mógłby się stać łupem seminarium polonistycznego”, zaznacza bardzo wyraźnie swój dystans do postawy podmiotu twórczego. Nazywa tom „poematem obsesyjnym”, którego „kręgosłupem” jest „obsesja kłamstwa i pozorów, „wielka inwektywa przeciw pedagogom”¹². Rozpoznania te można by uznać za niezwykle celne, gdyby nie kontekst, do jakiego odnosili je recenzenci tomu. A był to oczywisty i najbliższy kontekst rozliczeń z niedawną przeszłością. Kwiatkowski odnalazł w *Komentarzach do fotografii* „głębokie resentymenty” z lat przynależności Wirpszy do „pryszczatych”. Lipski sprowadza postawę podmiotu do infantylnego konfliktu ucznia i nauczyciela, co „obsesję kłamstwa i prawdy” czynić ma według krytyka „młodzieńczą w tonie”: „Wirpsza sam zapędma się do szkoły profesora Pimki, siada na ławce – i wybrzydza na pedagogów”¹³. Rzecz jasna, źródeł takiej postawy należy poszukać w niedawnej historii i „mitologii pokolenia” w twórczości „pryszczatych”, rzekomo tylko według Lipskiego oszukanych przez „starszych”, a w gruncie rzeczy, co ma być widoczne na przykładzie Wirpszy, chodzi o stosowanie dość typowej

⁸ J. J. Lipski: *Pamiętnik z okresu dojrzewania*. „Twórczość” 1963, nr 6, s. 69.

⁹ J. Kwiatkowski: *Poezja infernalna*. „Życie Literackie” 1963, nr 16, s. 9.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Tamże.

¹² J. J. Lipski: *Pamiętnik...*, s. 68-69.

¹³ Tamże, s. 68.

„taktyki samoobronnej” wynikającej wprost z „kompleksu winy”. Zupełnie paradoksalnie amerykańska ekspozycja miałaby wywoływać w wierszach nią inspirowanych jak najbardziej krajowe duchy. Pozostaje pytanie, czy nie były to jednak duchy nawiedzające przede wszystkim krytyków.

Lektura *Komentarzy do fotografii* zorientowana na rozrachunki ze stalinowsko-socrealistyczną przeszłością gubi, jak się wydaje, zdecydowanie bardziej uniwersalne przesłanie tomu, a co najważniejsze, gubi to, co najistotniejsze dla całego zamysłu twórczego, czyli ścisłą relację wierszy z fotografią. Z punktu widzenia współczesnego czytelnika, ślad rozrachunkowy pozostanie ledwie widoczny i w gruncie rzeczy mało ciekawy czy istotny. Podnoszony natomiast przez Lipskiego problem „obsesji kłamstwa i pozorów, nadającej ton całemu poematowi” wyznacza do dzisiaj aktualny fundament projektu Wirpszy. Wszelako pod warunkiem, że nie będziemy go sytuować pod znakiem „jądra ciemności”, jak chciał Kwiatkowski, ani tym bardziej wycofywać się wraz z „infantylnym podmiotem” do „szkółki profesora Pimki”, co proponował Lipski. Zresztą już kilka lat po tych pierwszych reakcjach pojawiły się dowody bardziej uniwersalnej recepcji tomu, zwracające uwagę na implikowane w nim poglądy na temat sztuki, pozostające w ścisłej korespondencji z ich stematyzowaną wersją przedstawioną w eseistyce Wirpszy, a zwłaszcza w *Grze znaczeń*. Edward Balcerzan, oceniając każdy wyjściowy moment podejmowanej przez poetę gry jako werystyczny („dokładny przekład z języka obrazów na język słów; rzetelność przekładu”), postrzegał następującą dalej w tej grze „kompromitację danej fotografii jako kłamstwa o rzeczywistości i jednocześnie o sztuce”¹⁴. Stanisław Barańczak uznał *Komentarze do fotografii* za soczewkę, skupiającą podstawowe cechy poetyki Wirpszy, dojrzał w tomie konkretyzację uogólnień czynionych przezeń świadomie „na wyrost” w eseistyce, a działanie w tym krótkim cyklu utworów „demaskatorskiego ostrza” miałyby się według krytyka kierować „nie tyle oczywiście przeciw autorom komentowanych fotografii, ile przeciw wszelkim formom sentymentalnego okłamywania człowieka”¹⁵. „Ostrze komentarza – pisała z kolei w trzy dekady po przytoczonych głosach krytyków Joanna Grądziel-Wójcik – zwrócone jest

¹⁴ E. B a l c e r z a n: *Rzeczywistość zaatakowana*. W: t e n ż e: *Oprócz głosu. Szkice krytycznoliterackie*. Warszawa 1971, s. 122.

¹⁵ S. B a r a ń c z a k: *Witold Wirpsza albo Ironia*. W: t e n ż e: *Nieufni i zadufani*. Wrocław 1971, s. 92.

bowiem nie tyle przeciw samej rzeczywistości, ile godzi w pośredniczącą rolę dzieła sztuki o niepewnej uczciwości: z drugiej strony wiersze te stanowią bowiem atak na powierzchowną, akceptującą interpretację, jaka wiąże się z danym medium, a wynika ze schematyczności obrazu i skostniałego w stereotyp myślenia¹⁶.

Uchwycenie wyjątkowości zamierzenia Wirpsy nie jest możliwe bez rozstrzygnięcia roli zamieszczonych w tomie fotografii. Nie mogą być one bowiem potraktowane w kategoriach pretekstu, inspiracji czy ornamentu¹⁷. Rozpatrywanie poetyckich komentarzy w oderwaniu od zintegrowanych z nimi zdjęć z *The Family of Man* musi prowadzić do nieporozumień, obniżając przy tym atrakcyjność i rangę artystycznej propozycji Witolda Wirpsy¹⁸.

Kłamstwo i pozór w *Komentarzach do fotografii* są bowiem nieodłącznie zrośnięte z problemem doświadczania świata za pośrednictwem obrazów. Nie rozrachunki interesują Wirpszę, ale perspektywa antropologiczna, w ramach której „człowiek jawi się nie jako `pan i władca` swoich obrazów, ale (...) jako `miejsce obrazów`, które okupują jego ciało: jest wydany na łup obrazom, które sam wytworzył, nawet wtedy, gdy stale ponawia próby zapamiętania nad nimi¹⁹. Wyprzedza także poeta bliższe nam w czasie dyskusje wokół „kryzysu reprezentacji” i współczesną polemikę przeciw obrazom wyrastającą ze „zwątpienia w odniesienie”. Wypada się zgodzić z Joanną Grądział-Wójcik, że „Wirpsza celowo przekracza swe komentatorskie uprawnienia, by pokazać, co można zrobić z pozornie oczywistym obrazem²⁰”.

¹⁶ J. Grądział-Wójcik: *Poezja jako teoria poezji. Na przykładzie twórczości Witolda Wirpsy*. Poznań 2001, s. 56.

¹⁷ J. Grądział-Wójcik przedstawia ciekawą propozycję interpretacyjną osadzenia pomysłu Wirpsy w tradycji emblematu: „*Komentarze do fotografii* powtarzają trójczłonową budowę emblematów, łącząc dzieło plastyczne (nowoczesna fotografia zamiast staroświeckiej ryciny) z tekstem literackim: mamy więc zdjęcie – *icon*, krótki informujący podpis – *lemma*, oraz wiersz – komentarz. W tytułach występują abstrakty: pragnienie, prawo, bezradność, wysychanie, muzyka, głód, żalność, praca. Nie zostaje jednak zachowana przyległość trzech kompozycyjnych elementów – słowo zamiast wzmocniać wymowę obrazu zdaje się jej zaprzeczać”. Zob. J. Grądział-Wójcik: *Poezja jako teoria poezji...*, s. 54.

¹⁸ Próbę porównawczego omówienia kolejnych wierszy z tomu i inspirujących je fotografii z katalogu wystawy znajdziemy w przywołanym już szkicu Anny Jaworskiej.

¹⁹ H. Beltin g: *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*. Tłum. M. B r y l. Kraków 2007, s. 13.

²⁰ J. Grądział-Wójcik: *Poezja jako teoria poezji...*, s. 58.

Zgodnie z intencją Edwarda Steichena, wystawa *The Family of Man* miała być „rzekomo ostatnim słowem obiektywnej fotografii”. „Jej credo – jak przypomina Hans Belting – stanowił ideał wiernego prawdziemu reportażu obrazowego, manifestującego ufność w globalną solidarność ‘ludzkości’”, fotografowie „podtrzymywali złudzenie, że można odzwierciedlić świat w fotografiach”, „spojrzenie jakie kierowano na ludzi na całym świecie, miało uwiarygodnić prawdę fotografii”²¹. Tradycyjne pytanie widza o „prawdę obrazu” stoi u podstaw doświadczenia antropologicznego, z którego w tomie Wirpszy zdaje sprawozdanie każda z trzynastu par tekstowo-obrazowych. Tematyzuje to doświadczenie najbardziej wprost para pierwsza, składająca się z fotografii, która „przedstawią ptaki nad wodą i cienie ptaków na wodzie oraz słońce zamglone nad chmurami”²² oraz tekstu pt. *Ptaki i cienie*:

Jeśli ciało ptaka nosi w sobie rytm, to on nic o tym nie wie; tak przynajmniej
 Mówimy. Gromada latających ptaków także nic nie wie
 O rytmie swego układu: że grupami, trzy, cztery, znowu trzy, a potem
 Dwa (połówka czterech). Zresztą, jeśli spojrzeć na tę gromadę
 Z innej strony, nic z tego nie wyjdzie, podobnie jak
 Z cieniami na wodzie, układającymi się w rytmiczny
 Kontrapunkt. Nadto: należy stwierdzić wywoływanie tanich
 Nastrojowych skojarzeń: człowiek – ptak.
 Ptaki machają skrzydłami, nic więcej. Fotograf tedy
 Zastosował podstęp, manewrował swymi szkiełkami (pod słońce),
 Aż póki nie dokonał fałszerstwa: póki nie pokazał rytmu,
 Którego natura (ptaki) nie stworzyła. Spryciarz, sfalszował
 Prawdę przyrodniczą (posługując się prawami optyki, czyli przyrody)
 I wmawia nam, że ta natura jest piękna przez rytm. To jest
 Szalberstwo, nic więcej, takie szalberstwo, które
 Zaspokaja nasze potrzeby estetyczne, najwyższe wynaturzenie,
 Zakłamanie liryczne, zmysł
 Piękna cudowności zachwyty rozkoszowania
 Się się się się. Spryciarz, cwaniak, alfons, falsyfiktor szkiełkowy.

Wirpsza nie tylko zestawia ze sobą rozbieżne doświadczenia fotografa i patrzącego na fotografię („jeśli spojrzeć na tę gromadę z innej strony, nic

²¹ H. B e l t i n g: *Antropologia obrazu...*, s. 272-273.

²² Opis fotografii zamieszczony w tomie oprócz towarzyszącego jej wiersza.

z tego nie wyjdzie”), ale idąc jeszcze dalej, ironicznie uwypukla samo pęknięcie w „kongruencji obrazu i spojrzenia”. Prawda obrazu musi zostać bezwzględnie uznana za iluzję. Poetycki komentarz dowieść ma, że „świat – mówiąc już słowami antropologa obrazu – nie posiada obrazów sam z siebie, które jedynie należałoby mu niejako wyrwać. Obrazy powstają w spojrzeniu, które poszukuje nowego i osobistego wglądu. Są obrazami tego, kto patrzy na świat”²³. Co nie usuwa z nich jednak, dodałby zapewne Wirpsza, skazy „szalierstwa” i „wynaturzenia”, ponieważ obrazy reprezentują tylko medium („szkiełko”) wsunięte między patrzącego i świat, nie zaś sam obraz świata. Poeta obala dokumentarne, niefikcyjne uzurpacje obrazu fotograficznego w miejscu manifestowania się ideałów obiektywizmu spojrzenia reportażowego. Komentowanie fotografii staje się ostatecznie demaskacją braku odniesienia: fotograf pokazuje wszakże „rytm, którego natura nie stworzyła”.

Witold Wirpsza w esejach z *Gry znaczeń* (1965) dał się poznać jako przeciwnik sentymentalnego („czułościowego”) odbioru dzieła sztuki, który w efekcie rodzi sentymentalną krytykę artystyczną oraz „czułościowe teorie sztuki”. Te bowiem, jak pisał, „są rzecznikami powielanych stereotypów wzruszeniowych, nadając im cnotliwość dydaktyczną”²⁴. I właśnie oddalanie się od wiedzy o świecie w kierunku wzruszenia, zaobserwowane na fotografiach z *The Family of Man*, dało poecie asumpt do ich krytycznego przetworzenia. W tekstach poetyckich komentarzy czytamy o „wywoływaniu tanich nastrojowych skojarzeń” przez fotografa, o „aktorstwie” i „komedianctwie” dla potrzeb zdjęcia, „niskim stopniu udawania szczęśliwości”, „upozowaniu”. W tekście zamieszczonym obok fotografii przedstawiającej „spracowane ręce staruszki na biednej sukni” znajdziemy ironiczne westchnienie: „Ach, bezradności sentymentalna ty moja!”. I nawet jeśli triumfuje tu, mówiąc słowami krytyka z lat sześćdziesiątych, „sarkastyczny sceptycyzm”, to bynajmniej nie „wobec natury ludzkiej” skierowany, jak chciał tenże.

Pierwszy i najważniejszy gest sprzeciwu poety dotyczył sposobu posłużenia się fotografią, która, jak to niemal dwie dekady później zauważyła Susan Sontag, „nie jest w stanie stać się wiedzą etyczną albo polityczną”. Według Sontag, u której autor „komentarzy” znalazłby bez wątpienia zrozumienie: „Wiedza osiągnięta przez nieruchome fotografie zawsze będzie w jakimś sen-

²³ H. B e l t i n g: *Antropologia obrazu...*, s. 274.

²⁴ W. W i r p s z a: *Gra znaczeń. Przerób.* Mikołów 2008, s. 180.

sie sentymentalna – albo cyniczna lub – humanistyczna. Będzie to wiedza uzyskana po rekordowo niskiej cenie – pozory wiedzy, pozory mądrości²⁵. W przypadku *The Family of Man* przekładało się to, jak pisze Sontag, na „krzepiące ciepło towarzyszące oglądaniu dzieł”²⁶. I to „ciepło” właśnie poeta poddawał próbie wytrzymałości w swoich komentarzach, nie ulegając temu, by bawił go „sentymentalny humanizm” epoki. Stąd już bardzo blisko było do nieporozumień i zarzutów antyhumanizmu. Drugi gest sprzeciwu poety polegał zatem na odrzuceniu emanującego z wystawy pocieszenia, jako „nieumożliwiającego historycznie trafne zrozumienie rzeczywistości”²⁷. Wirpsza nie przyjmuje, rzecz jasna, w tomie wmawianej mu postawy antyhumanistycznej, a jedynie odsłania obrazowe oszustwo wyrastające z przekonania, że Natura miałaby być u podstaw Historii, rozprawia się z „mitem kondycji ludzkiej” odsyłającym do „sedna uniwersalnej natury ludzkiej”. To czego nie odczytali z tomu *Komentarze do fotografii* polscy krytycy zapisał na marginesach wystawy Steichena, parę lat przed Wirpszą, choć równie bezlitośnie, Roland Barthes: „Wszystko – treść i fotogenika zdjęć, wypowiedź, która je uzasadnia – zmierza do usunięcia determinującego ciężenia Historii: zatrzymujemy się na powierzchni jakiejś tożsamości zażenowani sentymentalizmem przenikania do owej ostatecznej sfery ludzkich zachowań, tam, gdzie historyczna alienacja wprowadza swoje `różnice`, które nazwiemy po prostu `niesprawiedliwościami`”²⁸. Co ciekawe, autorzy obydwu przywoływanych reakcji na *The Family of Man* używają w celu wyrażenia swojej negatywnej oceny podobnej terminologii. Wirpsza pisze w cytowanym już utworze *Ptaki i cienie* o „zakłamaniu lirycznym”, Barthes, analizując krytycznie sposób prezentacji faktów naturalnych stwierdza, że „nasze wystawy” nie powinny nam mówić np. o „wiecznej liryce narodzin”, odrzuca też „gwarancje liryki”, które „uwieczniają ludzkie gesty tylko po to, aby tym łatwiej je unieważnić”²⁹. O faktach natury pisze Barthes w *Mitologiach* następująco: „jeśli zedrze się z nich Historię, to nie da się o nich już nic więcej powiedzieć, komentowanie ich staje się czystą tautologią; klęska fotografii, jak mi się wydaje, jest tutaj ob-

²⁵ S. S o n t a g: *O fotografii...*, s. 27.

²⁶ Tamże, s. 34.

²⁷ Tamże, s. 35.

²⁸ R. B a r t h e s: *Wielka ludzka rodzina...*, s. 218.

²⁹ Tamże, s. 220.

nażona: *mówiąc wciąż* o śmierci lub narodzinach, nie uczymy się dosłownie niczego³⁰. Witold Wirpsza obnaża taką właśnie „klęskę fotografii”, parodiując w swoich komentarzach jej komentatorską tautologię wskazywaną przez Barthesa. Jak np. w utworze pt. *Pragnienie*, powiązany fotografią „przedstawiającą Murzyna, pijącego wodę z kranu”³¹:

Rozwarte usta; na przedzie w górnej szczęce brak dwóch zębów (obie Jedyńki); woda z kurka rozpryskuje się o
Dolną wargę; strumień się rozszczepia: część pryska na zewnątrz, część
Rozchlapuje się po jamie ustnej (podniebienie, język, krtań). Szeroki
Grymas oczu; [...]

Podobnie tautologiczny opis odnajdziemy obok fotografii przedstawiającej „prawnika w todze”:

Większość bruzd na twarzy; symetrycznie; układa się
W odwróconą literę V; od oczu, od nosa, od ust. Ręce również;
[symetrycznie; w literę
V, nieodwróconą (na otwartych tomach kodeksów, tj. na
Bardzo szeroko rozwartych literach V.) Adwokat? Prokurator?
Sędzia? Toga: prawnik. Zatroškany (zmęczony?) aktor. [...]

Obiektywistyczne uzurpacje fotografii podważa oczywiście posądzenie o aktorstwo i rozwinięcie tropu odkrywającego przed czytelnikiem upozowanie całego przedstawienia („komedianctwo [...] zapisane jest drobnymi czarnymi punkcikami/ W poziomych zmarszczkach czoła”). Taką samą funkcję – deziluzji – zdaje się także pełnić tytuł tekstu sąsiadującego z fotografią *Prawo*, odsyłający przecież w tym wypadku nie do rzeczywistości, ale raczej do klisz kulturowych, wyobrażeń alegorycznych rodem z dawnych *Ikonologii* np. w wydaniu Cesarego Ripy, w których przedstawienie Prawa wiązało się właśnie m.in. z otwartą księgą, na której opiera się lewa ręka³². Nie „prawda obrazu” jest tu zatem ważna, ale jego sugestywność. „Skoro wszystko staje się nazbyt oczywiste, by było jeszcze prawdziwe – pisze o „dyktaturze obrazów” Jean Baudrillard – istnieje szansa na pojawienie się złudzeń”³³. Znacznie póź-

³⁰ Tamże, s.218-219.

³¹ Opis fotografii zamieszczony w tomie oprócz towarzyszącego jej wiersza.

³² Zob. C. Ripa: *Ikonologia*. Tłum. I. Kania. Kraków 2008, s. 343.

³³ J. Baudrillard: *Zbrodnia doskonała*. Tłum. S. Królak. Warszawa 2008, s. 153.

niejsza od dokonań Wirpszy myśl francuskiego socjologa, także teoretyka fotografii, wyciąga do dzieła polskiego poety pomocną dłoń. Pozwala odnaleźć właściwy i nadal aktualny kontekst lektury.

Dla Baudrillarda pod koniec XX wieku było już oczywistością, że „fotograficzny obiektyw paradoksalnie objawia nieobiektywność świata”, i że „technika obiektywu wynosi nas poza podobieństwo, w sam środek złudzenia rzeczywistości”³⁴. Stąd też próby nasycenia fotografii „odniesieniami i znaczeniami wszelkiego rodzaju” uznawał on wprost za „prostytycję obrazu”. „Na festiwalach fotoreportaży i w galeriach – mówił w rozmowie z Philipem Petit – zdjęcia ociekają świadectwem, estetyczną czy demagogiczną czułościowością, stereotypami podobieństwa”³⁵. Po zobaczeniu *The Family of Man* Roland Barthes ironizował: „i tak oto Bóg ponownie wprowadza się na naszą Wystawę”³⁶. Baudrillard wiele lat później odkrywał podobną motywację zachodniej „władzy przedstawienia”: „niech znakowi przysługuje moc odsyłania do głębi sensu, niech znak da się wymienić na sens i niech coś służy za rękojmię tej wymiany – Bóg oczywiście”³⁷. Reprezentacji przeciwstawił symulację, która „wychodzi od utopijności zasady ekwiwalencji, wypływa z radykalnej negacji znaku jako wartości”³⁸. Kolejne stadia obrazu polegają zatem na „przejściu od znaków, które coś skrywają, do znaków, które skrywają, że nic nie istnieje”. O ile pierwsze odsyłają do „teologii prawdy i tajemnicy”, drugie rozpoczynają epokę symulakrów i symulacji. W pierwszym stadium obraz „stanowi odzwierciedlenie głębokiej rzeczywistości” (*właściwy pozór* – „przedstawienie należy do porządku sakramentu”). W stadium ostatnim obraz „pozostaje bez związku z jakąkolwiek rzeczywistością: jest czystym symulakrem samego siebie”³⁹.

To, co opisuje francuski filozof kultury, odkrył poetycko na początku lat sześćdziesiątych Witold Wirpsza w *Komentarzach do fotografii*. Zresztą nie tylko poetycko. W *Grze znaczeń* opublikowanej w trzy lata po omawianym tomiku możemy przeczytać przecież o „społecznej degeneracji obrazu”, która

³⁴ J. B a u d r i l l a r d: *Przed końcem. Rozmawia Ph. Petit*. Tłum. R. L i s. Warszawa 2001, s. 119.

³⁵ Tamże, s. 122.

³⁶ R. B a r t h e s: *Wielka ludzka rodzina...*, s. 217.

³⁷ J. B a u d r i l l a r d: *Symulakry i symulacja*. Tłum. S. K r ó l a k. Warszawa 2005, s. 11.

³⁸ Tamże, s. 11.

³⁹ Tamże, s. 11-12.

polega na przejściu od magii do sugestywności, czyli na przejściu od obrazu, który „był w istocie wizerunkiem sprzężonym ze swoim rzeczywistym modelem więzami tak czy owak duchowymi” do sytuacji, w jakiej „charakter naśladowczy wizerunku staje się zasadą i sprawą naczelną, tworzenie zaś złudzeń celem nadrzędnym samej czynności obrazowania”⁴⁰. O tym przejściu właśnie, mówiąc językiem Baudrillarda od „porządku sakramentu” do symulacji, albo za Wirpszą – od funkcji magicznej wizerunku do jego „społecznej degeneracji”, opowiadają w istocie tekstowo-obrazowe zestawienia w *Komentarzach*. Jak czytamy w *Grze znaczeń*: „początkiem degeneracji są owe właśnie złudzenia: wówczas kiedy obraz tworzony zostaje z zamysłem naśladowczym, ale i jeszcze: z zamysłem sentymentalnym, tzn. z serwitutem wzbudzania wzruszeń”⁴¹. Świetnie widać to np. w tekście pt. *Ręce. Bezradność* zamieszczonym obok fotografii, która „przedstawia staruszkę, 1/3 postaci, od pól piersi do kolan; na biednej sukni spracowane ręce”⁴²:

Całkowita bezradność. Nawykowo, po oglądzie,
 Wzbudzają (ręce) szacunek: że praca, że tyle lat (70? 80?),
 Że artretyczne zgrubienia (małe dochody, wilgotne
 Mieszkanie), żyły, popatrzcie, nabrzmiał, skóra, popatrzcie
 (Tego, przepraszam, nie widać, przepraszam, domyśleć
 Się należy), mimo wszystko: popatrzcie, spękana; że, dalej,
 Przed śmiercią. Tedy, nawykowo: ttaaakk (właśnie). Jednak w rzeczywistości
 Całkowita bezradność, tzn. bezradność okrucieństwa, ponieważ:
 1) „Popatrzcie, powiada, na babskie zmęczenie moje; ach, pracowałam,
 Powiada, i popatrzcie, powiada, taki los mój, biedy się, powiada,
 Dopracowałam, lata stare.” Oczywiście, ta babska bezradność
 Jest powodem bezradności okrucieństwa.
 2) Natomiast: „A cóż to pani, pytam, robiła? Jaki
 Wysięk? Może trupy o północy, pytam (balladowo), na cmentarzu,
 Tylko że współnik, co? zabrał wszystko, i bieda? A może
 Dzień po dniu, pytam, troskliwość, kiedy mąż, rzezimieszek,
 Syn rzezimieszek? Może i tak, pytam tylko: ferma, dojenie krów,
 Dzieci, wnuki, pytam, uczciwość, obowiązkowość, także tylko
 Starość i bieda, nic, pytam?” – Więc także bezradność.

⁴⁰ W. Wirpsza: *Gra znaczeń...*, s. 178-179.

⁴¹ Tamże, s. 179.

⁴² Opis fotografii zamieszczony w tomie oprócz towarzyszącego jej wiersza.

Twarz poza obrazkiem. Jaka twarz? Zmęczenie
 Rzetelne? Zmęczenie chytne? Złość złośliwa? Ach, bez-
 Radności sentymentalna ty moja! wobec starych rąk na 1/3
 Lichego ubrania: przerażenie? czułość?

Takowi ludzie, jak kobiety jednostronni (politycy, księża,
 Debile itp.), w celach, mówi się: pragmatycznych, powiedzą: dziatki,
 Dziatki, klękajcie przed tym obrazkiem świętym (sami na
 Ambonie).
 Będziemy uciekać. Bezzadność. Ręce
 Wielkiego Dusiciela.

Poeta dekonstruuje próbę przywrócenia obrazowi miejsca w „porządku sakramentu”. Funkcja magiczna („obrazek święty”) pozostaje tylko wzmianką, niemożliwą próbą odesłania do wzruszenia, „istniejącego naprawdę u innego źródła, albo i nie istniejącego w ogóle u żadnego źródła”⁴³. Tekst kwestionuje istnienie modelu opisywanego przedstawienia w świecie rzeczywistym, daje wyrażnie do zrozumienia, że poza samym obrazem niczego w istocie nie ma, odsłania symulację, interesowną „sugestywność”. Brak oparcia przedstawienia obrazowego w rzeczywistości ujawniany jest w tekstach *Komentarzy do fotografii* przez prowokowanie napięcia pomiędzy komentarzem jako czystą tautologią a wymaginowanym spojrzeniem na to czego „nie widać”, czego nie ma na fotografii („Twarz poza obrazkiem”). Znak jest dla Wirpszy „prowokatorem napięcia” i w myśl tej zasady uruchomione zostają w tekście swobodne łańcuchy znaczących. Dla Baudrillarda, jak pamiętamy, „funkcją znaku staje się niweczenie rzeczywistości, a zarazem skrywanie owego zniweczenia”⁴⁴. Według Wirpszy znak „stanowi pozór: gra sobą coś, niczego sobą nie zastępuje”⁴⁵. Poeta wpięrow ujawnia takie działanie znaku na przykładzie oglądanych fotografii, później demonstracyjnie wykorzystuje je we własnej twórczości. Prawdziwą manifestacją „gry znaczeń” są w omawianym tomie trzy *studia kontrapunkcyjne*, stanowiące rodzaj kolażu tekstów odsyłających do różnych fotografii. Jeśli, jak chciał Barthes, do fotografii ściśle przylega „przedmiot odniesienia”⁴⁶,

⁴³ W. Wirpsza: *Gra znaczeń...*, s. 179.

⁴⁴ J. Baudrillard: *Zbrodnia doskonała...*, s. 14.

⁴⁵ W. Wirpsza: *Gra znaczeń...*, s. 195.

⁴⁶ R. Barthes: *Światło obrazu*. Tłum. J. Trznel. Warszawa 1996, s. 13.

co sprawia oglądającemu kłopoty w skupieniu się na niej samej, to trzy *studia* Wirpszy uznać trzeba za próbę „rozprawienia się” z przedmiotem, popisowym spektaklem zerwania przyległości.

Komentarze do fotografii The Family of Man pozostają do dziś jednym z najbardziej niezwykłych przedsięwzięć poetyckich. Zarówno jako pełna emocji relacja z doświadczenia antropologicznego, doświadczenia człowieka „wydanego na łup obrazom”, jak i jako przenikliwa praktyka semiotyczna, odsłaniająca okoliczności „społecznej degeneracji obrazu”. Autor tomu okazał się przy tym jednym z pionierów przesilenia, które rozpoczęło wciąż żywą jeszcze dla współczesnego czytelnika, ponowoczesną refleksję o sztuce i społeczeństwie.

Traktat skłamany

Traktat skłamany albo jak głosi podtytuł *Próba zamyslenia niezobowiązującego* jest niewątpliwie, zgodnie z obserwacją Edwarda Balcerzana „utworem pod wieloma względami niezwykłym”¹. Ogłoszony po raz pierwszy drukiem w roku 1968 może być czytany, jak chce tego poznański badacz, jako „dokument graniczny, rozpięty między dwiema poetykami: nowoczesną i ponowoczesną”². W ujęciu Stanisława Barańczaka to przykład „dzieła otwartego”, w którym szczególną rolę „tworzenia” przypisuje się czytelnikowi, albowiem „numeracja kolejnych części oferuje czytelnikowi do wyboru dwa różne porządki, w jakich można odczytać całość”³. Nie jest to jednak lektura łatwa i przyjemna, co oczywiście w przypadku Wirpszy nie dziwi, ale nawet na tle pozostałych jego dokonań wyróżnia się szczególnie hermetycznym kodem. Naturalną pokusą dla interpretatora wydaje się być wobec tego tekstu potrzeba uprawiania swoistej hermeneutyki negatywnej i ujawnienie tego wszystkiego, co w nim pozostaje niezrozumiałe. Choć trzeba przyznać, że autor zadbał tu o sytuację odbioru i bezpieczne utrzymanie czytelnika wewnątrz własnego zaprojektowanego w dziele świata. Pod tekstem znalazła się bowiem wskazówka intertekstualna jawnie odsyłająca do „źródła parafrazy”, jak określił Witold Wirpsza filozoficzny poemat *Peri Fyseos* czyli *O naturze Empedoklesa*. Taką ostentację w ujawnianiu źródła i brak wiary w czytelnika, że sam zdoła je odnaleźć, uznać trzeba za zasadną. Po pierwsze dlatego, że teksty przedsokratejskie nie są mocno rozpowszechnione (poeta korzystał zresztą z edycji niemieckiej⁴), po drugie – ze względu na to, że prawo parafrazy, polegające na swobodzie w wykorzystaniu oryginału, zastosował Wirpsza w pełni. Dodajmy do tego, że samo dzieło Em-

¹ Z komentarza na IV stronie okładki *Traktatu skłamanego* w edycji Instytutu Mikołowskiego z 2010 r.

² Tamże.

³ S. B a r a ń c z a k: *Na 60-lecie Witolda Wirpszy*. „Kultura” 1979, nr 1, s. 107.

⁴ H. D i e l s: *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Berlin 1922.

pedoklesa zachowało się jedynie we fragmentach przepisanych przez innych filozofów, co, w powiązaniu z poetyckim stylem wywodu, dodatkowo decyduje o jego niejasności, która wywoływała już spory u starożytnych.

Prawem parafrazy jest swoboda, ale i zachowanie podobieństwa do pierwowzoru. W najbardziej zewnętrznym oglądzie obu tekstów trudno doszukać się zbieżności. *O naturze* napisane zostało heksametrem, polski poeta wybrał regularny jedenastozgłoskowiec, który w przekonaniu Edwarda Balcerzana stanowi „echo traktatów Miłosza, z którymi Wirpsza polemizował także wcześniej”⁵. Wybór rozmiaru poetyckiego stanowiłby zatem także, w relacji do tej bliskiej tradycji, jedno z uzasadnień dla użytej nazwy genologicznej „traktatu” w odniesieniu do zaprezentowanego przez Wirpszę poematu. Trudno też mówić o podobieństwie kompozycji otwartej obydwu tekstów. Fragmentaryczność zapisu presokratyka jest bowiem dziełem przypadku, natomiast sugestia szczątkowości i wymieszania (następstwo kolejnych fragmentów niezgodne z numeracją np.) poszczególnych partii utworu Wirpszy to rzecz jasna efekt działania świadomego gestu artystycznego. Uważna lektura porównawcza pozwala jednak wyłuskać wyraźnie naśladowcze miejsca w *Traktacie skłamanym*. Przeczytajmy jego początek wraz z początkowymi fragmentami *O naturze*:

11. Płonne podmioty pozornych porządków,
W których się grąży tyle człowieczeństwa
I ścierwo dziejów się jawi, są mdlawe.
Lenistwo myśli: zgodność albo sprzeczność,
Albo wzajemne obu przenikanie;
Bóg, co się sroży lub nagle wybacza,
Szczapy rozdarcia, wszczepione w człowieka,
Albo przeciwnie: ruleta absurdu
Z prawdą i kłamstwem równo wymieszanym.
To wszystko puste; to pełne popiołu,
Jak piecyk, w którym spalono dokładnie
Człowieka żywcem albo otrutego⁶.

Empedokles 342. Drobne są siły rozsiane w ciele, a wiele wpada nędz przytępiających myśli. Ludzie w swym trwaniu widzą tylko drobną miarę życia, a później, chwilowi, odlatują jak dym,

⁵ E. Balcerzan: *dz. cyt.*

⁶ Wszystkie cytaty z poematu wg edycji W. Wirpsza: *Traktat skłamaný*. Mikołów 2010.

przekonani jedynie o jednym, które każdy napotkał, gdy niesie ich w każdą stronę. Kto więc się chlubi, że znalazł wszystko? Nie tak są te rzeczy widzialne ani słyszalne dla ludzi, ani pojmowane rozumem. Ty jednak, skoro zboczyłeś do tego miejsca, dowiesz się. Dalej nie wzniesie się śmiertelny rozum⁷.

Nietrudno dostrzec w tekście Wirpsy podobnie opisane motywy: „lenistwa myśli” (odpowiedź na „nędze przytępiające myśl” u Empedoklesa) i przemijania zawartego w obrazie popiołu oraz spalania (co odpowiada u filozofa konstatacji chwilowości ludzkiego trwania i wizji „odlatywania jak dym”). Heraklitemskie inspiracje Empedoklesa Witold Wirsza zdaje się tu podejmować także w mniej bezpośredni sposób. W koncepcji człowieka jako „podmiotu pozornych porządków”, w obrazie wszczepionych węń „szczap rozdarcia”, „zgodności albo sprzeczności” czy wymieszania prawdy i kłamstwa, owocujących ostateczną pustką, pobrzmiewa Heraklitemska krytyka poznania zmysłowego oraz refleksja etyczna. Wirsza wprowadza jednak dodatkowo na scenę działającą historię, która oprócz człowieczeństwa każe dostrzec w ludziach „ścierwo dziejów”. Filozoficzna i poetycka wizja przemijania jako „odlatywania jak dym” konkretyzuje się z kolei u niego w postaci aluzji do epoki pieców masowej zagłady i śmierci zadawanej podstępnie.

Empedokles poprzedza swoje dzieło apostrofą do Pauzanasza, syna Anchitesa, o którym co prawda nic bliżej nie wiadomo, ale wprowadzona w ten sposób figura adresata wyznaczyła retoryczną spójność przekazu. Podobnie też Wirsza, w wybranych sekwencjach poematu wyraźnie przywołuje słuchacza, ucznia – adepta, któremu wyznacza zadania na miarę apostołską („Cokolwiek powiem, powtórz następnemu”), ale i składa paradoksalne obietnice wtajemniczenia:

Nie bój się jądów, poznasz wszystkie jady,
Sposobne przegnać chorobę i starość: [...]

Podobnie, choć bardziej jednoznacznie obiecywał swojemu słuchaczowi Empedokles: „Poznasz lekarstwa na choroby i obronę przed starością” (fragment 285), przyrzekając dalej całą serię magicznych wręcz zdolności.

⁷ Fragmenty *O naturze* podają wg przekładu J. Langa. Zob. G. S. Kirk, J. E. Raven, M. Schofield: *Filozofia przedsokratejska. Studium krytyczne z wybranymi tekstami*. Warszawa – Poznań 1999, s. 283-311.

Co jednak ważne dla pełnego obrazu *Traktatu skłamanego*, autor wprowadza na przestrzeni poematu liczne własne, oryginalne motywy, pojawiające się najczęściej po to, by osadzić opowieść w dwudziestowiecznym kontekście. Wypełniają one nawet większą liczbę wersów i objętościowo zdecydowanie przeważają nad tak wyraźnymi, jak przywołane dotąd, momentami parafrazy. Domagają się one bez wątpienia odrębnych kluczy interpretacyjnych i objaśniających je kontekstów. Ale są w tekście i takie miejsca, których nie sposób wyjaśnić bez odniesienia do Empedoklesa. Do najważniejszych należy bez wątpienia motyw korzeni, obecny np. we fragmencie 23:

Przez pień wchłonięci, rozmiążdzeni w słojach
Wśród rąk i piersi spływamy w korzenie
I już jesteśmy mrowiem w całym drzewie,
W powietrznej glebie, w żelaznym powietrzu.
W krętych korzeniach wszystko jest osobno:
Myśl się rozszczepia w samotność słownictwa,
Osobno światy, osobno istnieją,
Osobno wdechy, osobno wydechy,
Od oddychania wydzielone płuca;
Korzenie wstydu są porozdzierane;
Skurcz serca w jednym, rozkurcz w drugim kłączu.
W jednym są myśli, a w drugim istnienie,
Osobno miłość, osobno osoba,
Osobno oko, osobno płaczliwość,
Łzy się nie łączą z okiem wśród korzeni,
Osobno życie i śmierć też osobno,
Bezwstyd żywota i rozwiążłość śmierci.
Rozkorzenieni skaczemy po liściach,
Po węzłach czasu i supłach przestrzeni,
Porozdziawiali pośród łąk i piersi,
W nieporadności muskani toporem.
W smużeniu spalin świszcze strażnik ruchu:
On to wymyślił, on schodzi pod glebę
I jego nie ma. Ruch także osobno,
Ruch odsupłany od pomiarów ruchu,
Cieniste ruchy dziejowych toporów.
Dziecinny strażnik leży u korzeni
I ssie korzenie, piersi Almathei,

Bezręki strażnik, nieporadna czeluść.
 On to wymyślił: porządek rozpaczy,
 Lubieżne drzewo, smutek ogrodnictwa.

Rzecz jasna Empedoklesowe „korzenie rzeczy”, inaczej niż jak widzimy to już w pobieżnym oglądzie tekstu Wirpszy, nazywały podstawowe pierwiastki, z których składają się wszystkie inne rzeczy. Filozof wprowadził je pod postaciami bóstw, którym odpowiadały: woda, ogień, powietrze i ziemia. Przywołać trzeba kluczowy fragment *O naturze* opisujący proces powstawania jednego z wielu, a następnie wielu z jednego:

348. Dwojaką rzecz opowiem: niegdyś wzrosły [korzenie], by z wielu być tylko jednym, później znów się rozpadły, by być wieloma z jednego. Podwójna jest geneza śmiertelnych [rzeczy] i podwójna śmierć; jedną bowiem rodzi i niszczy zejście się wszystkich rzeczy, a druga jest żywiona i odlatuje [tj. ginie], gdy one się znów rozpadają. A te rzeczy nigdy nie przestają stale się zmieniać, raz gromadząc się w jedno dzięki Miłości, raz roznoszone w różne strony przez nienawiść Waśni. I tak o ile nauczyły się rosnąć w jedno z wielu, a znów gdy jedno się rozpada, powstaje wiele, o tyle powstają i nie mają niezmiennego życia, o ile nigdy nie przestają stale się zmieniać, o tyle zawsze są w cyklu.

Niezmienność podstawowych pierwiastków nie stoi w tej filozofii w sprzeczności ze zmiennością rzeczy, które powstają i giną wskutek nieustannie powtarzającego się procesu łączenia się i rozłączania, powstawania jedności z wielości, i wielości z jedności. Ale też w ujęciu Empedoklesa z faktu, że mieszanie się elementów tworzy śmiertelne związki nie wynika, by istniało absolutne powstawanie i ostateczny rozpad w nicłość⁸. Nie może powstać coś, co przedtem nie istniało, jak też „jest niemożliwe i niesłychane, by coś istniejącego miało całkiem zginąć” (fragment 353). Zasada ta odnosi się także do cyklu życia człowieka i zwierząt, co możemy wyczytać z kolejnego fragmentu *O naturze*, przetworzonego i rozbudowanego poetycko w cytowanej uprzednio sekwencji 23 *Traktatu skłamanego*:

351. Kiedy [korzenie] mieszają się na kształt człowieka i zjawiają w powietrzu, albo jako ród dzikich zwierząt, roślin czy pta-

⁸ Zob. komentarz G. S. Kirk, J. E. Raven, M. Schofield: *Filozofia przedsokratejska...*, s. 289.

ków, wówczas mówią, że to powstaje. A gdy [korzenie] się rozdzielają, mówią o nieszczęsnym losie. Nie nazywają ich należycie, ale sam godzę się z tym zwyczajem.

W poetyckiej wizji Wirpszy możemy dostrzec próbę wiernego oddania sposobu pojmowania przez Empedoklesa pojęć „narodzin” i „śmierci”. Autor wykorzystuje do tego celu opis, w którym dominuje anaforycznie i wielokrotnie powtarzane słowo „osobno” oraz nadreprezentacja przymiotników i rzeczowników z przedrostkiem roz- (rozmiążdżeni, rozszczępia, porozdzierane, rozkurch, rozwiążłość, rozkorzeni, porozdziawiali, rozpacz), który wnosi sugestię dzielenia na części, rozdrabniania. Sugestywnie ilustruje to myśl filozofa, zgodnie z którą „Żadna ze śmiertelnych rzeczy nie ma narodzin ani końca w nieszczęsnej śmierci. Jest tylko mieszanie i rozdział zmieszanych, a ludzie zwą je narodzinami” (fragment 350). Wizja poety jest jednak napełniona dramatyzmem nieobecnym w pracy filozofa. Przemienność narodzin i śmierci w kosmicznym cyklu nie jest tu wolna od dziejowej grozy (miążdżenie, rozdzieranie, topory) oraz od ludzkich uczuć („skurch serca”) i emocji, układających się w „porządek rozpaczy”.

Inna, widoczna gołym okiem różnica polega także na tym, że Wirpsza udosłownił „korzenie wszechrzeczy” Empedoklesa i zastąpił ich pierwotną naturę żywiołów oraz chemiczną (pierwiastkową) obrazem botanicznym, wzmacniając konsekwentnie tak umotywowany obraz o całe pole semantyczne, w którym obok korzeni znajdujemy pień, słoje drzewne, liście, kłącza, drzewo, ogrodnictwo, glebę. Rzecz jasna, poeta wykonał tu podwójny ruch tropologiczny. Wpierw zredukował figuratywny sens pojęcia presokratyka do jego obrazu podstawowego, a następnie uruchomił nieuchronny proces metaforyzacji. Uruchomiona w tym procesie wyobraźnia organiczna Wirpszy nie służy jednak polemice z koncepcją filozoficzną, a tylko nadaje jej inną oprawę. Korzeń, po spełnieniu swojej roli w fazie rozdziału, przemiany jednego w wiele („jesteśmy mrowiem w całym drzewie”), śmierci („spływamy w korzenie”, „rozmiążdżeni w słojach”), zostaje przez Wirpszę ukazany już w fazie narodzin, przez symboliczne zrównanie z karmicielką małego Zeusa, jako symbol macierzyństwa: „I ssie korzenie, piersi Almathei”. Organicystyczne0 z ducha udosłownienie i zarazem powtórna metaforyzacja korzenia pozwalają Wirpszy w istocie wyrazić Empedoklesowe przejście wielości w jedność, która poczyna się przecież w botanicznie pojmowanym korzeniu z przyswajania elementów ziemi, powietrza, światła i wody.

We fragmencie 44 Wirpsza osiągnął najwyższy bodaj w całym poemacie stopień wierności wobec dzieła presokratejskiego filozofa. Kiedy pisze:

Dostrzegasz ziemię swą materią ziemną,
Wodę swą wodą i boskie powietrze
Powietrzem swoim, i własnym swym ogniem
Ogień wszechświata unieczestwiający; [...]

– to już nawet nie tyle parafrazuje, ile przepisuje i cytuje (pamiętajmy, że tłumacząc z niemieckiego) odpowiedni fragment *O naturze*:

393. Ziemią widzimy ziemię, wodę wodą, eterem boski eter,
ogniem zgubny ogień, Miłością Miłość, a Waśnią występłą Waśń.

Dla Empedoklesa, co powtarza Wirpsza, „myślenie istnieje przez podobne”, a „każdą rzecz poznajemy dzięki każdej” (fragment 392). Z filozoficznego wyliczenia odtworzonego przez poetę mogłoby dosłownie wynikać, że to pierwiastki postrzegają, a krew jest myślą (fragment 392 i 394). W perspektywie osobowej sprowadza się owa teoria do tego, że „możemy myśleć dzięki temu, że mamy substancję, w której wszystkie pierwiastki są zmieszane w równych proporcjach”⁹. Kluczowe dla Empedoklejskiego obrazu świata, oprócz czterech żywiołów, są dwie siły sprawcze wymienione we fragmencie 393: Miłość i Waśń. W tych samych, co w dziele filozofa, rolach występują one w *Traktacie skłamanym*:

Wszystkie żywioły, ziemia i niebios,
Morze i słońce są sprzężeniem cząstek
W miłej przyjaźni. Lecz w śmiertelnym świecie
Cząstki żywiołów powstały rozdzielnie,
Wzajem dalekie są tedy żywioły;
Bo rozszczepiona jest ruń Afrodyty.
Co wzajem wrogie w gotowej postaci,
W pełnym zmieszaniu jest sobie odległe
I niezwykajne wzajemnych połączeń
Wedle nakazu żałośliwej waśni,
Której zawdzięcza swoje pochodzenie;
Bo rozszczepiona jest ruń Afrodyty.[...]

⁹ Tamże, s. 295.

Wirpsza daje tu mocno skrócony wykład cyklu dziejowego w ujęciu Empedoklesa. Cztery jego fazy wyznaczane są w myśl zasady przemiennej władzy Miłości i Waśni. W pierwszym okresie, w stanie pierwotnym, nie działa jeszcze żadna siła a żywioły nie zmieszane znajdują się na swoim miejscu w doskonałym ładzie. Po tym stadium następuje okres działania Waśni, w wyniku którego dochodzi do całkowitego rozmieszania żywiołów i chaosu. Wreszcie, w okresie panowania Miłości, jednoczącej „korzenie”, przywrócony zostaje pierwotny stan harmonii¹⁰. A „kiedy cztery korzenie całkowicie i wszędzie zjednoczy Miłość, powstaje Kula, którą Empedokles opiewa jak boga”¹¹. Siły w ujęciu filozofa „biegnąc przez siebie, stają się różnymi rzeczami, w różnym czasie, a jednak zawsze i ciągle są takie same” (fragment 349). Miłość, jak przypomina autor *O naturze*, ludzie nazywają Radością i Afrodytą. Być może za sprawą obecnej w przywołanym fragmencie wizji jakiegoś momentu splotu sił w ich różnokierunkowym biegu („biegnąc przez siebie”), obydwie Empedoklejskie momenty „dopełniania się czasu” poeta zilustrował działaniami Afrodyty właśnie, która raz „gwoździami miłości połączy wszystko w eonach i sferach”, a raz „gwoździami nicości przekłuje wszystko w niebiosach i stepach”. Dla Zygmunta Freuda „obydwie podstawowe zasady Empedoklesa są z nazwy i funkcji tym samym, co nasze dwa prapopędy, *eros* i *destrukcja*, z których jeden stara się skupiać to, co jest mu dostępne, w coraz większe jedności, drugi zaś usiłuje rozbić te połączenia i niszczy to, co dzięki nim powstało”¹². Biologicznie „podbudowana” zasada „niezgody”, Empedoklejska Waśń, została przez Freuda sprowadzona do popędu śmierci, „dążenia tego, co żyje, aby wrócić do stanu nieobecności życia”¹³. Popędowy charakter tej siły znajduje też swoje liczne odzwierciedlenia w poemacie Wirpszy, jak np. w zapisie 43:

Podlegasz ciemni swą materią ciemną,
Wolą jej woli i wolę rozetrzesz
Potrzebą woli, i złamiesz wygodnie
Gody wszechświata ogniem sepleniącym:
Bo wysączona jest toń Afrodyty.
Moszcze i skony: to rżenia wątek

¹⁰ Zob. W. T a t a r k i e w i c z: *Historia filozofii. T. 1.* Warszawa 1978, s. 42.

¹¹ Zob. G. S. K i r k, J. E. R a v e n, M. S c h o f i e l d: *Filozofia przedsokratejska...*, s. 294.

¹² S. F r e u d: *Poza zasadą przyjemności.* Tłum. J. P r o k o p i u k. Warszawa 2005, s. 165-166.

¹³ Tamże, s. 166.

W sile wyrazu: rzecz śmiertelnej sieci.
 Wątki żywiołów rozlały. Śmiertelne
 W kraju kalekim są tedy żywioły;
 Bo wysączona jest toń Afrodyty.

W jednej z kolejnych partii poematu (zapis 44) Wirpsza bardzo wiernie powtarza odnaleziony u Empedoklesa opis ewolucji. Poeta wprowadza czytelnika w tajniki zoogonii, która dla filozofa jest szczególną dziedziną Miłości:

Najpierw wyrosły nieprzebrane głowy
 Bez szyi, ręce błąkały się wokół
 Bez ramion, oczy snuły się samotnie
 Bez czół. I wszystko szukało bezładnie
 I wzajemności, i ładu złączenia:[...]

Pierwovzór tego obrazu odnajdziemy w odpowiednim fragmencie *O naturze*:

376. Wystrzeliły liczne głowy bez karków, błąkały się same
 ramiona pozbawione barków i wędrowały oczy potrzebujące czół.

To opis pierwszego pokolenia zwierząt i roślin, kiedy te „nie były kompletne, lecz podzielone, złożone z nie zrośniętych członków” (fragment 375). W drugiej fazie ewolucji doszło do połączenia członków, choć jeszcze nie zadowalającego – „to istoty jak z majaków” (fragment 375). Na tym etapie „zdominowanym przez monstrialne stworzenia, ocalały istoty, które przypadkowo były tak zbudowane, że mogły przetrwać (chodzi prawdopodobnie o stworzenia mogące się rozmnażać)”¹⁴:

379. Zrodziło się wiele stworzeń z twarzami i pierściami po
 obu stronach, potomstwo wołu z ludzkimi twarzami, a inni powsta-
 wali jako ludzkie potomstwo z wolą głową, istoty zmieszane
 po części z mężczyzn, po części z żeńskiej natury, z przydanymi
 członkami, ciemnymi jak cień.

Możemy zauważyć, że poetyckie wydanie tego drugiego etapu ewolucji niemal w ogóle nie odbiega od przytoczonego Empedoklesowego oryginału, który Wirpsza nieznacznie tylko parafrazuje i rozpisuje na wersy:

¹⁴ G. S. Kirk, J. E. Raven, M. Schofield: *Filozofia przedsokratejska...*, s. 302.

Potem powstały niezliczone twory
 Z podwójnym licem i podwójną piersią,
 Górą pół męża, dołem pół buhaja,
 Albo na odwrót; albo pół kobiety
 Wrośniętej w męża, w gorzkiej przemienności
 Góry i dołu, z ocienionym sromem;[...]

Natomiast opis kolejnych faz ewolucji w ujęciu Wirpszy jest już swobodną wariacją na motywach z Empedoklesa, z zachowaniem jednak istotnej dla tego filozofa pierwotnej i ciemnej roli popędu. Trzecie pokolenie jego zoogonii to „stworzenia o pełnej naturze”, prawdopodobnie dlatego, że „są kompletnymi stworzeniami (nie tylko fragmentami), a przy tym organicznymi całościami (nie przypadkowym zbiorem kończyn), choć są przedstawione jako larwalne stadium w porównaniu z istotami czwartego pokolenia (...). Twory te bez wątpienia ukształtowała przede wszystkim Miłość, choć wyłoniły się z ziemi za sprawą ognia, jeszcze nie podlegającego władzy mieszania”¹⁵. Dotyczy tego etapu następujący fragment *O naturze*:

381. Chodź teraz i słuchaj, jak nocne pędy mężów i żalonych kobiet wyniósł w górę oddzielony ogień, nie jest to bowiem błędna ani nieumiejętna opowieść. Najpierw z ziemi wyskoczyły kształty o pełnej naturze, mające miarę wody i ciepła. Ogień wypchnął je w górę, pragnąc dotrzeć do podobnego sobie. One nie pokazywały jeszcze miłego kształtu członków ani głosu, właściwych ludziom.

W zapisie Wirpszy wygląda to natomiast tak:

Teraz i męskie i żeńskie nasienie
 Wlewa się w czyste łono; i jeżeli
 Łono jest chłodne, rodzi się dziewczyna,
 Z ciepłego łona wywodzą się chłopcy;[...]

W relacji do pierwowzoru dwa ostatnie etapy zoogonii ujęte zostały eliptycznie i trudno je w samym wierszu rozdzielić. Można doszukiwać się oczywiście jakiejś ekwiwalencji pomiędzy Empedoklejską „miarą wody i ciepła” a „łonem chłodnym” i „ciepłym” u Wirpszy.

¹⁵ Tamże, s. 303.

Pomijając inne pomniejsze choć też wyraźne odniesienia, na tym kończy się zbieżność obydwu tekstów, kończą się ramy sygnalizowanej przez autora *Traktatu skłamanego* parafrazy. Pozostaje niepomiernie większa część poematu i rozliczne jego fragmenty, które ani bezpośrednio, ani nawet pośrednio nie nawiązują, same z siebie, z dziełem Empedoklesa żadnej relacji, pozostając nawet miejscami poza oddziaływaniem aury „mrocznej mistyki”, jak nauki greckiego myśliciela z Agrygentu określił Zygmunt Freud¹⁶. Myślę tu szczególnie o rozmaitych „motywach powrotnych”, na które wskazywał już Edward Balcerzan: motyw budowania miasta, motyw sekretnych poczynań „karłów” i „kretów”, motyw podobieństwa między „stworzeniem” a „strwożeniem”, liczne motywy okrucieństwa, egzekucji, rzezi¹⁷. Powstaje pytanie o funkcję tych i innych motywów w tekście, który prezentowany jest przez autora jako parafraza dzieła filozoficznego. Czy na ich obecności polegać ma tytułowe „skłamanie”, albo „zamyślenie niezobowiązujące” utworu Wirpszy względem pierwowzoru, skoro, jak widzieliśmy, miejsca wspólne obydwu tekstów wykazują daleko idącą zbieżność? Kluczowym zadaniem wydaje się zatem potrzeba odkrycia strategii intertekstualnej, zgodnie z którą kształtowany był *Traktat skłamany*.

Wśród rozmaitych możliwych odpowiedzi pojawić się musi pokusa potraktowania twórczych poczynań Wirpszy w kategoriach agonu poetyckiego. Poeta w sensie dosłownym „poprawia” i dopełnia Empedoklesa, co zwolennicy teorii Blooma musieliby uznać za rewizjonizm w czystej postaci¹⁸. Trudno jednak na poważnie dopatrywać się w takim działaniu dążeń do uzyskania władzy nad prekursorem. Wiersz Wirpszy jest nie w przenośni przecież, ale całkiem świadomie i z rozmysłem „zawsze błędnym przykładem wiersza prekursora”¹⁹. W eseju *Sztuka czytania w XX stuleciu* autor *Traktatu*, pisząc o „fragmentarycznym znanym” poemacie Empedoklesa, powie prowokacyjnie aż nadto wprost: „ale mamy przecież tyle wyobraźni, aby luki wypełnić”²⁰. Relację Wirpszy

¹⁶ S. Freud: *Poza zasadą przyjemności...*, s. 165.

¹⁷ E. Balcerzan: *dz. cyt.*

¹⁸ Zob. H. Bloom: *Na mapie błędzenia*. Tłum. W. Kallaga. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Oprac. H. Markiewicz. T. IV. Cz. 2. Kraków 1992, s. 264.

¹⁹ H. Bloom: *Lęk przed wpływem*. Tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster. Kraków 2002, s. 113.

²⁰ W. Wirpsza: *Graz znaczeń. Przerób*. Mikołów 2008, s.231.

wobec Empedoklesa dałoby się zatem po Bloomowsku przeczytać wyłącznie w perspektywie „pozytywnych” zabiegów rewizyjnych, restytuujących i scalających, takich jak *tessera* (dopełnienie) i *apophrades* (powrót zmarłych poetów). Przywołanie Blooma przy okazji parafrazy tekstu Empedoklesa całkiem od rzeczy może jednak i nie jest, skoro amerykański teoretyk w swoich pismach dość często przypomina postać autora *O naturze* i po swojemu docenia jego siłę, pisząc np., że „Empedokles był chyba ostatnim poetą, który wierzył w dosłowne znaczenie swoich przepowiedni, a więc w to, że dzięki mistrzowskiemu opanowaniu sztuki wieszczania uczynił siebie bogiem”²¹. Do tego, według Blooma, Empedokles powraca w dziele Freuda jako jego prekursor – „silny zmarły”, zgodnie z zasadami rewizyjnego zwarcia *apophrades*²².

Poszukując istoty gestu artystycznego Witolda Wirpszy ciągle w obrębie tego samego źródła inspiracji, równie atrakcyjna wydaje się bardzo bliska Bloomowi kabała luriańska. Oczywiście ponownie dociekamy tu idei dopełnienia, jak we wspomnianym już stadium *tessera*, które przywodzi greckie uzupełnianie mozaiki o brakujący element, ale dla Blooma jest raczej „znakiem rozpoznawczym”, oznacza „fragment rozbitego naczynia, który razem z innymi fragmentami mógł na powrót utworzyć całość”²³. W luriańskiej historii odpowiada temu momentowi trzecia faza (Tikkun), czyli scalanie (restytucja) rozbitych naczyń po fazie katastrofy (Szewirat ha-kelim)²⁴. Dzieło Wirpszy moglibyśmy zatem potraktować jako estetyczny ekwiwalent tak motywowanego dążenia do naprawy i ponownej integracji rozbitej w trakcie dziejów formy. Takiemu myśleniu sprzyjają, rzecz jasna, dramatyczne losy tekstu Empedoklesa, który jako całość nie przetrwał, a to, czym z niego dysponujemy, zostało zebrane z rozproszonych cytatów i ocalającej obecności w pracach innych pisarzy. Wirpsza ponawia więc jakoś podobny akt restytucji. Rozumując dalej po Bloomowsku, należałoby czytać *Traktat skłamany* jako synekdochę, która jest „tropem przywrócenia czy reprezentacji” i „powiększa część do całości”²⁵. Pozwala ona odtworzyć całość, choćby iluzoryczną²⁶.

²¹ H. Bloom: *Lęk przed wpływem...*, s. 103.

²² H. Bloom: *Na mapie błędzenia...*, s. 271.

²³ H. Bloom: *Lęk przed wpływem...*, s. 58.

²⁴ Bloom odwołuje się do Lurii m.in. w eseju *Na mapie błędzenia...*, s. 268.

²⁵ H. Bloom: *Na mapie błędzenia...*, s. 277.

²⁶ Zob. tamże, s. 282.

Nie unieważniając tych motywacji, trzeba jednak zająć się konsekwencjami wpływającymi z faktu, że w przypadku *Traktatu skłamanego* mamy do czynienia z „jawnym naśladownictwem”²⁷. Autor bowiem tuż pod swoim tekstem narzucił kierunek interpretacji, określając go mianem parafrazy. Wskazał także bezpośrednio ślad prowadzący do Empedoklesa, „jakby nie dowierzając wnikliwości i pieczołowitości czytelnika”²⁸, co jest właśnie typowe dla jawnego naśladownictwa. Na pierwszym planie zmanifestowana została zatem zarówno przynależność utworu, jak i przynależność „zaprojektowanego przezeń wirtualnego czytelnika do określonego wspólnego kręgu kultury”²⁹. Mogliśmy też już zauważyć w trakcie lektury, że *Traktat skłamany* jest raczej twórczą kontynuacją dzieła poprzednika, a zasadniczą rolą parafrazy jest jego adaptacyjne rozwinięcie³⁰. Należy zgodzić się z pierwszą monografistką Witolda Wirpszy, że jego intertekstualne zabiegi „wymykają się jednoznacznym klasyfikacjom i nie układają się w przejrzyste kategorie”, a tradycja jest przez poetę traktowana „z dużą dozą autorskiej samowoli”, co przekłada się m.in. na „odrywanie postaci, fragmentów lub całych dzieł od ich pierwotnych, macierzystych kontekstów”³¹. Joanna Grądział-Wójcik dostrzega w obrębie dorobku Wirpszy grupę wierszy nazwanych „falszyfikatami”. Modyfikacja dawnego tematu prowadzi bowiem do powstania tekstów „podrobionych”, „falszujących swe pierwowzory”. „Co więcej – pisze badaczka – te poetyckie falszyfikaty nie roszczą sobie praw do bycia oryginałami, a wręcz przeciwnie – ujawniają swą nieautentyczność i niewiarygodność, nie starają się przekonać odbiorcy do swej prawdziwości”³². Najwyrazistszym sygnałem takiej postawy twórczej w omawianym przez nas przypadku jest wszakże sam tytuł.

Traktat Wirpszy jest „skłamany” już w punkcie wyjścia, jak każda tego typu „kulturowa transpozycja tematyczna”, czyli „opracowanie jakiegoś `obcego` (dawnego, `nieaktualnego`) tematu w myśl zasad `języka` aktualnej tradycji

²⁷ Odwołuję się tu do terminologii zaproponowanej przez S. B a l b u s a: *Między stylami*. Kraków 1996, s. 159.

²⁸ Tamże, s. 159.

²⁹ Tamże, s. 159.

³⁰ Tamże, s. 201.

³¹ J. G r ą d z i ą ł - W ó j c i k: *Poezja jako teoria poezji. Na przykładzie twórczości Witolda Wirpszy*. Poznań 2001, s. 97.

³² Tamże, s. 98.

literackiej, języka autora po prostu³³. Jak zauważa Stanisław Balbus: „tekstualna wersja `obcego` tematu stanowiąca efekt transpozycji jest zawsze w jakimś stopniu `niewierna`, `skłamana`, `niespójna wewnętrznie`”³⁴. Powstaje pytanie jaka, jest funkcja owego nieuchronnego „skłamaniania” w utworze Wirpszy?

Według Balbusa skutki transpozycji kulturowej, czyli takiej, z jaką mamy do czynienia w *Traktacie skłamanym*, „są zwykle dwuwektorowe: tyleż nadają aktualny sens tematowi przeszczepionemu z innej kultury (systemu), ile znajdują w nim interpretacyjny archetyp dla najnowszych składników przestrzeni intertekstualnej”³⁵. Jednym słowem, archetypem i alegoreza współdziałają, przenikają się i szukają stanu jakiejś chwiejnej równowagi. Zapewne i tak jest właśnie w *Traktacie skłamanym*, choć zaryzykowałbym tezę, że na pierwszym planie jest w nim nie tyle potrzeba reinterpretacji znaków odnalezionych w przeszłości kulturowej i nadanie im aktualnych sensów, ile raczej interpretacja znaków aktualnych, w poemacie zresztą przeważających, w ewokowanym kontekście przeszłości. Byłby zatem tekst Wirpszy przykładem „egzegezy archetypicznej”, która „szuka w przeszłości znaczeniowych prototypów, pokrewieństw, precedensów, uzasadnień”³⁶. W *Traktacie skłamanym* widzimy jak współczesne znaki – motywy dwudziestowiecznej historii: masowej zagłady (spalanie ludzi w piecach, „iskra nuklearna”), broni (czołgi, rakiety, eksplozje, miotacze płomieni, odstrzelania) cywilizacji (miasto, „woń benzyny”, „płaz lotniczy”), Kafkowskiej z ducha albo jakiejś totalitarnej po prostu biurokracji (postaci pełnomocnika i sekretarza), spisków (karły, krety, podziemne dzieło) – zostają włączone w świat odległych kulturowo znaków przywołanych z dzieła Empedoklesa. Dzieła, potraktowanego poniekąd przez Wirpszę jako częściowy i „obcy” budulec, ale także system, który dokonuje „restrukturalizacji elementów (znaków) współczesnych w pryzmacie niejako ich archaicznych prototypów, czyli jak gdyby odkrywa najgłębsze, zakorzenione w przeszłości, warstwy ich sensów i równocześnie wydobywa je na plan pierwszy”³⁷.

³³ S. B a l b u s: *Między stylami...*, s. 343.

³⁴ Tamże, s. 350.

³⁵ Tamże, s. 353.

³⁶ Tamże, s. 153.

³⁷ Tamże, s. 152-153.

Mechanizm intertekstualny zastosowany przez Wirpszę nie pozwala na przyswajanie jego utworu bez konfrontacji z dziełem Empedoklesa. W ramach bowiem przyjętej przez poetę strategii „kulturowej transpozycji tematycznej”, każdy element wzięty od filozofa jako częściowy budulec własnego poematu, „pełniąc nadane mu nowe funkcje znaczeniowe, występuje równocześnie jako synekdocha swego systemu właściwego i przez to samo o nim przypomina, uobecnia go w aktualnej przestrzeni intertekstualnej, a wraz z nim i własne ukonstytuowane tam sensy”³⁸. Koło się zatem zamyka. Intertekstualna zasada „synekdochalnej reprezentacji” przywraca Bloomowski sens „tropu przywrócenia”. Wszelka obecność dzieła prekursora przypomina proces restytucji, ewokuje całość rozbitego w dziejowej katastrofie przekazu Empedoklesa, staje się tożsama z reprezentacją, choć ma to miejsce na mapie przekrzywień i błędzenia.

³⁸ Tamże, s. 344.

Faeton

Słowo „księga” jest prawdopodobnie ostatnim słowem w bogatym dorobku poetyckim Witolda Wirpsy. Na końcu ogłoszonych dopiero w roku 2007 *Utworów ostatnich* znalazł się zapisany w maju 1985 roku, a więc w roku śmierci poety, utwór pt. *Rozmyślenia (luźne)*, zwieńczony wersem brzmiącym z jednej strony jak suchy, logiczny wniosek, z gatunku: co było do udowodnienia, z drugiej jednak strony – pełnym wątpienia i rozczarowania:

[...]

Więc nawet Homer nie napisał świętych ksiąg.¹

Wątpienie splata się tu oczywiście z marzeniem o Księdze, nieosiągalnej dla wszystkich uprawiających bliźniacze i nierozłączne *techné* i *poesis*. W tekście *Rozmyślań*, które w istocie są małym traktatem poetyckim odtwarzającym eliptycznie dzieje poezji, „ani *poesis*, ani *techné*” nie pozwalają ostatecznie pokonać granicy absolutnego świętego spełnienia, równoważnej z granicą wzniosłości, której prawdziwą erupcję symbolizować może np. „płonący wóz Eliasza w porażającym pyłe iskrzenia”. Działalność poetycka natomiast dotknięta jest symboliczną i powracającą przez wieki, w ujęciu Wirpsy, ślepotą Homera:

Oślepiśmy tedy znowu i czyżbyśmy byli,

Jako tłum poetów tego wieku, tłumem Homerów, [...]

Z tej perspektywy oglądane, ostatniego wiersza i słowa, złożone dzieło Wirpsy ujawnia mistyczną wręcz motywację podążania w stronę jakiejś utopijnej całości, nie dającej się już zamknąć w żadnej poetyce. Prawzorem, do którego odsyła tak pojmowana symbolika świętej Księgi, jest tu oczywiście wyjątkowy status Biblii i objawienia boskiego. Na takim tle postrzegana bowiem poetyka „wypracowuje się albo o b o k *sacrum* i mitu początku, albo p r z e c i w niezba-

¹ W. W i r p s z a: *Utwory ostatnie*. Mikołów 2007, s. 104.

danej transcendencji Jedyne go i przeciw przywilejowi natchnionego pisma”². Ale równie wyjątkowy status posiadały wszakże i poematy homeryckie, podobnie jak Biblia górujące nad gatunkami oraz poetyką, skoro „uważano, że zawierają w sobie, przynajmniej wirtualnie, wszystkie znane gatunki”³. Zresztą poematy te uznawano za „rodzaj wszechświata zrodzonego w fantazji poety”, a jak przypomina za Platonem Sarbiewski w *De perfecta poesi*, uznawano, że „w epopei Homera mieści się wszelka wiedza o sprawach boskich i ludzkich”, pełnia wiadomości (*encyclopaediam*)⁴. Do tego, w ramach przywołanej tradycji ślepoty Homera mogła okazać się nie tyle kalectwem, ile przewagą. Wydobył ją skrzętnie renesansowy mit utraconej wiedzy, konstytuujący z kolei „mit o poecie, który w i e, i wie wszystko lepiej niż specjaliści z ich empiryczną i relatywną wiedzą, natomiast wiedza poety (niewidomego) jest intuicyjna i absolutna”⁵. „Homer siedzi w nas głębiej, niż Horacy ze swym złudzeniem”⁶, zapisał Wirpsza w *Rozmyślaniach* w imieniu wszystkich poetów, uznając za ekwiwalentną wobec złudzenia zasadę *ut pictura poesis*. Mitowi poety, który nie musi widzieć, żeby wiedzieć, służyło zatem „stałe odwoływanie się do Hezjoda i Homera”⁷ oraz, o czym przypomina Michel Beaujour, „włączenie przez Juliusa Cezara Scaligera wersyfikatorów zwanych ‘presokratykami’ do grona poetów”⁸. W rozdziale wstępnym *Poetyki* Scaliger, klasyfikując poetów na różne grupy, wymienia np. Empedoklesa wśród poetów filozoficznych⁹.

Zgodnie z tą linią tradycji poeta utożsamiony zostaje z filozofem, choć, rzecz jasna, chodzi o filozofowanie, które „wykracza poza dyskursywność, logikę sylogistyczną i jasność wypowiedzi”¹⁰. Odzyskiwanie utraconej wiedzy, która jest w tym wypadku „przeciwieństwem wiedzy empirycznej”, zależeć ma od

² M. B e a u j o u r: *Genus uniuersum: gatunek literacki renesansu*. Tłum. M. D r a m i ń s k a - J o c z o w a. „Pamiętnik Literacki” 1989, z. 2, s. 336.

³ Tamże, s. 336.

⁴ M. K. S a r b i e w s k i: *O poezji doskonałej czyli Wergiliusz i Homer (De perfecta poesi, sive Vergilius et Homerus)*. Tłum. M. P l e z i a. Wrocław 1954, s. 28-29.

⁵ M. B e a u j o u r: *Genus uniuersum...*, s. 343

⁶ W. W i r p s z a: *Utwory ostatnie...*, s. 103.

⁷ M. B e a u j o u r: *Genus uniuersum...*, s. 334

⁸ Tamże, s. 334.

⁹ Zob. *Select Translations from Scaliger's Poetics*. Ed. F. M. P a d e l f o r d. New York 1905, s. 16.

¹⁰ M. B e a u j o u r: *Genus uniuersum...*, s. 343.

środków pamięci dostępnych poecie w postaci „podwójnej anamnezy”: „anamnezy kulturowej zmierzającej do odzyskania wiedzy starożytnej zapisanej w tekstach i pomnikach” oraz „anamnezy indywidualnej wzorowanej na mistyce neopłatońskiej”¹¹. Ambicją twórcy podejmującego trop objawienia, a zarazem „roszczeniem poezji”, jak rzecz nazywa Beaujour, staje się *genus uniuersum*: całość kultury, encyklopedia wiedzy¹². Inaczej mówiąc: gatunek powszechny, „transcendentny i absolutny”, „księga ekstra/supergatunkowa [*live extra supergénérique*]”, w odniesieniu do której tłumaczyć można także współczesne „p r ó b y ustanowienia jakiegos gatunku nie-gatunku, gatunku poza systemem, przy którym wszystkie pozostałe gatunki byłyby postrzegane jako uniwersalny żurnalizm [*universel journalisme*]”¹³. Efektem tych prób stają się „teksty hieroglificzne”, nie podlegające poetyce gatunków. Są to, w przekonaniu Beaujoura, albo „teksty obce sztuce”, lub też z kolei „przejawiające obsesyjną dbałość o sztukę pisania, tak wielką że staje się ona namiętnością i sakramentem”¹⁴. Takie dążenie do potwierdzenia wyjątkowego statusu poety, jakby na przekór rzeczywistości, doprowadziło „poezję do manifestowania ambicji coraz bardziej nieumiarkowanych, coraz bardziej paradoksalnych”¹⁵, czego kresem stała się prawdopodobnie idea Księgi Mallarmégo: bezosobowego i absolutnego docierania do *genus uniuersum*, które okazało się gestem w stronę nicości, „samym żądaniem pozbawionym substancji”¹⁶.

Witold Wirpsza, zapisujący, niejako równocześnie na podsumowanie własnych dokonań i dziejów poezji, że „nawet Homer nie napisał świętych ksiąg”, zaznacza wyraźnie granicę pomiędzy sztuką poetycką a „pismem boskim” czy wiedzą mityczną, ustanawiając tę granicę już w odległym i legendarnym na poły czasie. Nawet wówczas poeta, którego postać „Grecy uczynili ślepym”¹⁷, nie mógł zostać medium objawienia. Zapoznając się z obfitym i złożonym dorobkiem Wirpszy trudno jednak uwolnić się od potrzeby odnalezienia spajają-

¹¹ Tamże, s. 342.

¹² Tamże, s. 342.

¹³ Tamże, s. 337.

¹⁴ Tamże, s. 338.

¹⁵ Tamże, s. 344.

¹⁶ Tamże, s. 344.

¹⁷ W i r p s z a: *Utwory ostatnie...*, s. 102.

cej ów dorobek idei poza poetyką albo przynajmniej, jakby rzecz ujął Beaujour, poza „poetyką profanów”¹⁸. Dotyczy ta potrzeba tak rozpoznania odnoszącego się do całości rozproszonych pomiędzy tomami dokonań poety, jak i odczytań poszczególnych zwartych „większych całości”, pomieszczonych w zbiorach takich, jak np. *Liturgia*, *Traktat sklamany* czy też *Faeton*. Zamiar, o który poetę podejrzewamy, nawet jeżeli ostatecznie znajduje swoje ujście w postaci sonetu lub arcyprecyzyjnej konstrukcji poematu – „większej całości”, zostawia bowiem w tym wszystkim, czego poetyka satysfakcjonująco nie opisze, ślad prowadzący do marzenia o Księdze, która oczywiście „odmawia rubrykom gatunkowym władzy wyznaczania jej miejsca i określania formy”¹⁹. Jej praformę i motywację wiązać możemy bądź ze sferą *sacrum* i próbą wysłowienia transcendencji, bądź z mitem poety-filozofa i *magus*, zainspirowanego uczonym i erudytą, co wiąże się z próbą przywrócenia w mowie poetyckiej presokratejskiej „intuicyjnej semiologii”. Zresztą dla Wirszy obydwie te źródła były bardzo ważne, czemu dawał wyraz wprost, uznając np. *Kazanie na Górze* za „tekst niesłyszany, może najważniejszy w całej naszej cywilizacji”²⁰ oraz przejawiając stałą fascynację Empedoklesem, którego filozoficzny poemat *O naturze* rekonstruował poetycko w *Traktacie sklamanym*, i któremu poświęcił zasadniczą część wiersza dedykowanego *Samobójcom*.

W kontekście tak określonych źródeł postawy poetyckiej musi powstać jeszcze pytanie: czym różni się docieranie do Księgi w wydaniu Wirszy od najbardziej rozpoznawalnego XX wiecznego modelu takiego postępowania, jaki wypracował Czesław Miłosz? Splot najdalszych wątków tradycji prowadzi bowiem w wypadku obydwu twórców do tego samego prawzoru bycia poetą i do tej samej praformy wszelkiej literackości. Jak już zauważył Marian Stala, „obraz poety, wyłaniający się ostatecznie z rozważań Miłosza – jeszcze bardziej z jego poezji – to obraz poety-presokratycznego mędrca”²¹,

¹⁸ M. B e a u j o u r: *Genus uniuersum...*, s. 336.

¹⁹ Tamże, s. 336.

²⁰ Zob. *Listy Witolda Wirszy do Zbigniewa Chojnowskiego*. „Integracje” XXVIII, 1992, s. 61.

²¹ M. S t a l a: *Trzy nieskończoności. O poezji Adama Mickiewicza, Bolesława Leśmiana i Czesława Miłosza*. Kraków 2001, s. 140. Więcej na temat Miłoszowego modelu Księgi piszę w szkicu pt. *Genus uniuersum. Problem genologicznego statusu dzieła Czesława Miłosza*. „Ruch Literacki” 2006, nr 1. Przedruk w: D. P a w e l e c: *Od kołysanki do trenów. Z hermeneutyki form poetyckich*. Katowice 2006.

natomiast idea Księgi jest u Miłosza „motywowana religijnie”²². Podobnie widzi to Aleksander Fiut, pisząc, że Miłosz, który „ufilozoficzna poezję”, ale i „upoetycznia” filozofię, wraca „do samych początków filozofii, która stanowiła niegdyś jedno z poezją”²³. Tłumaczenia Biblii były natomiast dla Miłosza „powrotem do źródeł mowy prawdziwej, wspartej metafizyczną sankcją”. Księga z mozołem przez poetę „odcyfrowywana” miałaby być w tej perspektywie: „Tekstem, który tylko wtajemniczonym zdradza sposób jego odczytania. Prefiguracją świata, który – jak pergamin – Bóg zwinie przy końcu ludzkich dziejów”²⁴.

Różnice wobec modelu Miłosza, w odczytywaniu projektu artystycznego Wirszy jako jednego z wariantów realizowania się w twórczości idei książki, ujawniają się jednak zdecydowanie na poziomie konstrukcji tekstu oraz w spojrzeniu na dokonania obydwu poetów przez filtr znacznie im bliższej w czasie, a może i nawet kluczowej tradycji literackiej. Filtrem tym jest, oczywiście, koncepcja „dzieła w toku” stworzona przez Mallarmégo i Valéry’ego, w powiązaniu z którą rozpatrywać należy różne modele pisania fragmentarycznego, szczególnie w odniesieniu do „totalności zamierzeń fragmentarystów”, albowiem, jak celnie zaznacza Ryszard Nycz, fragment „jest marzeniem Księgi”²⁵. Pamiętać przy tym należy, że antycypacją funkcjonalnej fragmentaryczności dwudziestowiecznego dzieła literackiego opartego na zasadzie *book-yet-to-come* i na odrzuceniu wzorców kompozycji retorycznej jako uporządkowanego układu części, było jedno z wcieleń renesansowego *genus uniuersum*, zauważalne, w wyłaniających się z kryzysu retoryki właśnie, tekstach „gatunkowo nie do sklasyfikowania”, takich jak „dydaktyczne zbiory Erazma, Vivesa i Budégo”, widoczne w „dialektyce i metodzie Ramusa, w *Próbach* Montaigne’a i w epistemologii retorycznej Bacona, a później w *tabula rasa* i syntezie Kartezjusza”²⁶.

Zasadne, w odniesieniu do Czesława Miłosza, wydaje się przekonanie Mariana Stali, że mit Księgi „nie jest (a na pewno: nie jest tylko) sposobem

²² Tamże, s. 136.

²³ A. F i u t: *Moment wieczny. Poezja Czesława Miłosza*. Kraków 2011, s. 368-369.

²⁴ Tamże, s. 374-375.

²⁵ R. N y c z: *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*. Wrocław 1984, s. 22-23.

²⁶ M. B e a u j o u r: *Genus uniuersum...*, s. 347-348.

konstruowania dzieła ani artystycznym projektem²⁷. Tym niemniej, analizując teksty Miłosza, możemy obserwować, jak „sylwiczna zasada konstrukcji krystalizuje się pod wpływem zadań, jakie przedstawia sobą idea książki²⁸. Stąd bierze się, sięgające jakoś wzoru „stematyzowanego nieporządku²⁹ *Prób Montaigne`a*, „rozszerzanie pojemności” dzieła genologicznie niezdefiniowanego, osiągame w prezentacji tego, co Ryszard Nycz określił mianem „zapasu” dla dalszej działalności pisarskiej, „brulionowości” (w sensie niewykończenia), „improwizacji”, „rozmaitości”, „inwentarza danych do słownika rzeczy ostatecznych³⁰. Miłoszowe „odcyfrowywanie” Księgi ma przy tym charakter zdecydowanie antymodernistyczny, a do najważniejszych przejawów tej intencji należą m.in. postulat komunikatywności, przejrzystości, zrozumiałości dzieła, zakwestionowanie jednego „z najważniejszych dogmatów modernistycznej poetyki o organicznej/strukturalnej budowie utworu”, niezgoda na „przypadek i arbitralność” w procesie przekształcania materii poetyckiej, wytwarzanie „efektu jednolitości znaczenia i koherentnej formy” przez „zasadniczo niestabilny zbiór heterogenicznych elementów”, współtworzących dzieło, ale zachowujących własne powiązania z innymi „kontekstami i systemami, które znaczenie ich określały³¹”.

Dla Witolda Wirpszy, Księga, którą potraktujemy odtąd jako poręczną metaforę genologiczną, inaczej niż dla odwołującego się do tych samych archaicznych korzeni wszelkiego pisania Czesława Miłosza, jest przede wszystkim projektem artystycznym. Modernistyczne z gruntu dzieło Wirpszy, realizujące niewątpliwie jeden z postawangardowych wariantów lingwizmu, musi być postrzegane także na tle postulatów restauracji kategorii dzieła i powrotu do statusu autonomii sztuki. Poetyka awangardowa pojawia się tu zatem jako medium dla jednego z fundujących wszakże i ją samą wątków tradycji, czyli dla symbolizmu wedle modelu francuskiego, ukształtowanego na linii Mallarmé – Valéry. W przypadku Wirpszy uzupełniającą motywacją dla tego odniesienia jest na pewno koncepcja

²⁷ M. S t a l a: *Trzy nieskończoności...*, s. 136.

²⁸ R. N y c z: *Sylwy współczesne...*, s. 64.

²⁹ M. B e a u j o u r: *Genus uniwersum...*, s. 347.

³⁰ R. N y c z: *Sylwy współczesne...*, s. 64.

³¹ R. N y c z: „Nostalgia za nieosiągalnym”. *O późnych poematach Czesława Miłosza*. W: *Poznanie Miłosza 2. Cz. 1. 1980-1998*. Red. A. F i u t. Kraków 2000, s. 298-307.

autonomicznej sfery doświadczenia estetycznego, „bezcelowej celowości”, zaczerpnięta z Kanta i zmanifestowana w eseju *Gra znaczeń*³².

Artystyczny projekt genologiczny Witolda Wirpsy i jego utopijne podążanie w stronę całości nieuchwytny dla poetyki, bo „jest zawsze coś utopijnego w rozważaniach o gatunku absolutnym: *genus uniwersum*, poezji orfickiej, książce przyszłości”³³, najpełniej i najdoskonalej chyba ziścił się w długo pisanym, rozległym, złożonym i granicznym dla autora tekście *Faetona*³⁴, który na pewno wymyka się próbie zamknięcia go w gatunkowym pojęciu poematu. *Faeton* pozbawiony jest w druku autorskiej kwalifikacji genologicznej i jako dzieło domaga się znamienych pseudotaksonomicznych peryfraz, które znajdziemy np. we wspomnieniu jego twórcy: „Ukończyłem rzecz w r. 1968, ale pisałem z przerwami lat 30, od roku 1938, urosł wąż morski o objętości 300 stron maszynopisu”³⁵. Z samego tekstu utworu możemy wyłuskać szereg autotematycznych określeń, które mogłyby uzupełnić listę peryfraz przybliżających charakter dzieła, i które jednocześnie doskonale oddają możliwość jakiegokolwiek jego kategoryzacji: „natrętnie niewyobrażalna gra wyobraźni z odrobiną prawdy w środku” (I, 47), „młyniec powtórzeń” (I, 50), „perystaltyka słowna” (I, 76), „wieniec przypadków i łańcuszek przyczyn” (II, 11), „pętłe bazgraniny” (II, 28).

Tekst Wirpsy domaga się odpowiedzi na pytanie, czym on jest jako całość. Już pierwszy fachowy komentator *Faetona*, Zbigniew Żabicki, w recenzji wydawniczej w lutym 1969 roku, dawał na to pytanie znamienne i celną odpowiedź, pisząc że „konstrukcja całości” jest „metaforą faustycznego wysiłku twórcy”³⁶. W ujęciach późniejszych podziw dla tej całości miesza się

³² W. W i r p s z a: *Gra znaczeń. Przerób*. Mikołów 2008, s. 179. Subtelna relację pomiędzy autonomią, suwerennością sztuki a jej zaangażowaniem w rzeczywistość w poezji Wirpsy, w kontekście jego autokomentarzy oraz odniesień do myśli Kanta omawia wnikliwie J. G r a d z i e l - W ó j c i k: *Poezja jako teoria poezji. Na przykładzie twórczości Witolda Wirpsy*. Poznań 2001, s. 11-15.

³³ M. B e a u j o u r: *Genus uniwersum...*, s. 347.

³⁴ Korzystam z wydania Instytutu Mikołowskiego, które składa się z dwu tomów *Faeton* (Mikołów 2006) i *Faeton II* (Mikołów 2007). Cytaty oznaczam zatem dalej w tekście podając tylko tom i numer strony.

³⁵ Zob. *Listy Witolda Wirpsy do Zbigniewa Chojnowskiego...*, s. 61.

³⁶ Pozytywna opinia krytyka niestety nie pomogła wówczas w publikacji dzieła Wirpsy. Recenzję wewnętrzną cytuję wg przedruku w piśmie „Opcje” nr 4, 1998.

z niepewnością jej postrzegania i oporem jaki nieuchronnie stawia odbiorcy. *Faeton*, pisze Maciej Byliniak: „to tekst monstrualny, dzieło onieśmielające i budzące zachwyt swoim rozmachem, wielopoziomowością, pomysłowością w opracowywaniu motywów mitologicznych i biblijnych, różnorodnością podejmowanych tematów i wykorzystanych środków”³⁷. Podobnie dla Jacka Gutorowa tekst Wirpszy „zrazu wydaje się nie do ogarnięcia”, „ilość informacji, bogactwo odniesień, mnożące się obrazy i metafory – wszystko to początkowo onieśmiela czytelnika”, natomiast „sugerowany przez Wirpszę program lektury przypomina ideę *periplum*, a więc nawiązujący do starożytnej metody sporządzania map projekt poematu-w-toku”³⁸. Joanna Grądziel-Wójcik określa *Faetona* mianem „zawikłanego poematu”, to jej zdaniem „zagnatwana i trudna w percepcji rzecz o niemożności poznania i utrwalenia doświadczanego świata”³⁹. Na bezinteresowność zaproponowanej w poemacie gry wyobraźni zwraca uwagę Zbigniew Chojnowski, wedle którego „*Faeton* pełni funkcję terapeutyczną wobec świadomości zafałszowanej, takiej, która wybiega poza właściwy tor czasu i przestrzeni – jak mityczny *Faeton* w słonecznym rydwanie”⁴⁰. Zdaniem tego badacza: „język kompozycja dzieła zdają się przedstawiać nieprzewidywalność”⁴¹.

Pytanie o „konstrukcję całości” *Faetona* podszyte musi być niepewnością co do charakteru relacji jego poszczególnych części do całości właśnie. Czy ze skończoną organiczną całością mamy tu w ogóle do czynienia? Jacek Gutorow postrzega tekst Wirpszy jako „fragmentaryczny, rozbity na kawałki, które co prawda składają się w większe całości i motywy, przechowują jednak własną fragmentaryczność niczym cenny skarb”⁴². Mielibyśmy zatem przed sobą, w myśl tych uwag, w pełni awangardową wersję dzieła nieorganicznego, które rezygnuje z „koniecznej zgodności pomiędzy sensem poszczególnych części a sensem całości” i przedstawia części „wymamcypowane” z całości, a nawet

³⁷ M. B y l i n i a k: *Półtora poematu*. „Tygodnik Powszechny”, 25 marca 2007.

³⁸ J. G u t o r o w: *Urwany ślad. O wierszach Wirpszy, Karpowicza, Różewicza i Sosnowskiego*. Wrocław 2007, s. 34-35.

³⁹ J. G r a d z i e l - W ó j c i k: *Poezja jako teoria poezji...*, s. 106-108.

⁴⁰ Z. C h o j n o w s k i: *Przeciw kłamstwu, ku prawdzie. O „Faetonie” oraz „Liturgii” Witolda Wirpszy*. W: t e n z e: *Ku Tajemnicy. Szkice o poezji po 1956 roku*. Olsztyn 2003, s. 94.

⁴¹ Tamże, s. 94.

⁴² J. G u t o r o w: *Urwany ślad...*, s. 34.

„pozbawione konieczności”⁴³. Konsekwencją takiej budowy stałoby się, rzecz jasna, zniweczenie jedności sensu. Potwierdzeniem takiej samoświadomości mógłby być nawet zapis z *Faetona*: „Cóż jest jednolitość/ Tekstu w hazardowym infantylizmie.” (I, 67), w którym kwestionowanie jednolitej całości dzieła wydaje się wyrastać z fundamentalnej, nieuniknionej przypadkowości i niedojrzałości słownej, domyślnie poetyckiej, zabawy. Tyle że gra fragmentów w *Faetonie* nie zwalnia z pytania o kompozycję. Wirpsza jest aż nadto świadomy „komedii uporządkowania”, o której pisał Valéry, a która zmierza do „osłabienia faktu rzeczywistej autonomii elementów konstytuujących”⁴⁴. Stąd zapewne w przypadku *Faetona* bierze się np. nadmierna wręcz dbałość o widoczny dla czytelnika schemat porządkujący – plan tekstu. Spis treści, na pierwszy rzut oka, przypomina logiczny podział pracy naukowej na rozdziały, podrozdziały i punkty. Odzwierciedla to wkomponowaną w linearny przebieg tekstu, chętnie stosowaną w opracowaniach naukowych, strukturę drzewa, w ramach której poszczególne problemy badawcze zyskują kolejne oznaczone odrębnie rozwinięcia, te zaś z kolei dzielą się dalej na precyzyjnie wydzielone „odgałęzienia”. Spis treści oraz wewnętrzny układ *Faetona* sugeruje wykorzystanie czytelnego i dość powszechnego w opracowaniach naukowych systemu numeracji opartego na rozplanowaniu rozdziałów i podrozdziałów, wyrażonym kolejno w cyfrach rzymskich, arabskich i następstwie liter alfabetu. Trudno o dobitniejszą sugestię spójności tekstu.

W istocie to tylko skojarzenie z wzorem, którego tekst zresztą wiernie nie realizuje, a narzucające się tak samo, jak jednemu z krytyków, równie uprawnione skojarzenie z polifonicznym i wariacyjnym wzorem kompozycji muzycznej, wedle którego w *Faetonie* „nieustannie przeplatają się i wchodzą w interakcje przynajmniej trzy `głosy`, oraz `praca tematyczna`, którą możemy obserwować w wielu fragmentach poematu”⁴⁵. Obok otwierających i zamykających dzieło, w charakterze prologu i epilogu, tekstów *Okoliczności* i *Próby samookreślenia*, rozwijają się w nim trzy zasadnicze współzależne teksty główne, w kolejności pojawiania się są to: *Piwnica bogów* (a – l), *Rozmowy* (1 – 16), *Zaploty pamięci* (I – XII). Ten ostatni wewnętrzny cykl podzielony jest na części numerowane

⁴³ P. B ü r g e r: *Teoria awangardy*. Tłum. J. K i t a - H u b e r. Kraków 2006, s. 103.

⁴⁴ J.-L. G a l a y: *Problemy dzieła fragmentarycznego: Valéry*. Tłum. A. L a b u d a. „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 4, s. 377.

⁴⁵ M. B y l i n i a k: *Półtora poematu...*

cyframi arabskimi i objęty jest zasadą ich kontynuacji w ciągu od 1 do 126. Wymienione wcześniej, przeplatające się sekwencje, poprzedzielane są dodatkowo trzydziestoma niezależnie z tytułowymi, obszernymi często fragmentami, z których część podlega dalszemu podziałowi, w przypadku np. tekstu pt. *Agregaty* na 145 ponumerowanych, nierównych sobie rozmiarem części. W przekonaniu Joanny Grądział-Wójcik „tekst mimo precyzyjnej, przemyślanej kompozycji, celowo sprawia wrażenie niespójności i chaosu myśli”⁴⁶.

Powstaje zatem zasadne pytanie o to, czy rozplanowywanie, z jakim mamy do czynienia w utworze Wirpszy jest „stwarzaniem pozorów porządku dzięki sztuce łączenia”, czy też „osiąganiem łączy przez narzucanie porządku”⁴⁷? Zewnętrzne przejawy iluzyjnej ciągłości, nawet tak wyrafinowane, jak w *Faetonie*, nie mogą też zostać potraktowane jako tożsame ze spełnianiem się „projektu scalającego”. Jak przypomina Galay komentujący dokonania Valéry`ego: „efekty bloku, ciągłości, logiczności w konstrukcji są tylko złudzeniem. W rzeczywistości są to zawsze fragmenty kolażu”⁴⁸. Antyretoryczna z ducha świadomość fragmentu powinna zatem prowadzić pisarza do zarzucenia „automatyzmów dyskursywnych, składających się na cement spajający szczeliny”⁴⁹. Wirpsza w prologu do *Faetona* ujmie to niemal identycznie, mimo poetyckiej oprawy:

[...] Spójność świata nie
wynika z niczego; nie wynika w ogóle, a raczej
Jest wymysłem. Z czego wysnuwa się gąszcz,
Z czego karta win, z czego bomby? Obraz powstaje
Dlatego, że ulegamy złudzeniom mozaiki, gdzie
Każdy kamień jest osobno, klej natomiast lepi je
Pozornie: byle rozpuszczalnik go zniszczy,
Ale nie tknie kamieni i kamienie
Przemieszają się w ruchu i grzechocie: [...] (I, 7)

Poezja, także wywołująca „złudzenia mozaiki”, nie może dać więc wglądu w żaden ukryty porządek świata. Wirpsza zdaje się podzielać pogląd Mallarmégo o tym, że „wiersz jest procesem nie w świecie rzeczy, lecz

⁴⁶ J. Grądział-Wójcik: *Poezja jako teoria poezji...*, s. 108.

⁴⁷ J.-L. Galay: *Problemy dzieła fragmentarycznego...*, s. 377.

⁴⁸ Tamże, s. 388.

⁴⁹ Tamże, s. 388.

w świecie języka⁵⁰. „Prócz słów nic się tu nie dzieje; dzieją się słowa” (I, 81), przeczytamy w *Faetonie*. W potencjalnie nieskończonym ruchu mieszania się słów – „kamieni” twórczość poetycka odsyła więc tylko do nieskończonego dzieła. Jako że „żadne ze zdań, którymi opisuje się świat, nie jest skończone” (I, 7). Horyzont to bardzo podobny do wizji „dzieła z istoty swej nieskończonego”, jaką miał Mallarmé uznający, że „wszystkie powstałe już i mogące powstać dzieła” są „jedynie fragmentami, próbami lub ćwiczeniami przygotowawczymi”⁵¹. Świadome swojej fragmentaryczności dzieło odsyła zatem zawsze do nieosiągalnej, utopijnej całości. Także w wypadku Wirpszy przez awangardowy model dzieła nieorganicznego, przejawiający się zwłaszcza w relacji części do całości, prześwieca idea nieobjętego absolutnego dzieła. Ale dla Wirpszy, status fragmentu, który zawsze dopomina się całości i ją przywołuje, określa zawsze, względem tej całości niemożliwej do spełnienia się w zapisie, zasada błędu albo nawet skłamania. Moment narodzin owego błędu definiuje poetycko epilog do *Faetona*:

[...] Następuje gwałtowne pomieszenie
 Składników, klucze zaś nieodmiennie są
 Nieobecne i trzeba bez kluczy/ jak nuty na
 Nienakreślonej pięciolinii/ składać tekst: każdy
 Ma sposobność odmiennego rozumienia zapisu.
 W jakimś miejscu /miejscu kogo czego?/ pozostaje
 Zasadniczy błąd, którego się już nie da określić. (II, 113)

Zarówno klucze jak i praforma zostały bezpowrotnie utracone, co stwarza piszącemu, wyposażonemu w „świadomość niewiedzy” i gospodarującemu „materiałem językowym”, „ryzyko i szansę” (II, 113-114). *Faeton* buduje modelowy wzorzec wykorzystywania tej szansy i podjęcia ryzyka w pogoni za niemożliwym. Możemy się do tego modelu zbliżyć analizując stosunek dzieła Wirpszy do mitu. Wszak przywołane w tytule imię bohatera odsyła do opowieści o nieuprawnionej wędrowce słonecznym rydwanem po sklepieniu niebieskim i upadku, rażonego piorunem przez Zeusa, syna Heliosa. Tyle że w utworze Wirpszy ten mitologiczny wątek solarny, jak zauważa celnie jeden z krytyków, „strzępi się i rozsnuwa, nie mówiąc o harcach, które

⁵⁰ H. F r i e d r i c h: *Struktura nowoczesnej liryki*. Tłum. E. F e l i k s i a k. Warszawa 1978, s. 142.

⁵¹ P. V a l é r y: *Estetyka słowa*. Tłum. D. E s k a, A. F r y b e s o w a. Warszawa 1971, s. 196.

wyczynia osnowa⁵². Przeważa wobec tego opinia, że „mitologiczny kontekst poematu jest kontekstem umownym i niezobowiązującym”⁵³. Można się z tą opinią zgodzić tylko w ograniczonym zakresie, czyli przyznając, że poeta nie chce reaktywować narracji mitologicznej dla niej samej, i pod warunkiem, że w słowach „umowny” i „niezobowiązujący” dojrzymy nie tyle wytyczne dla interpretacji, ile podstawy samego gestu artystycznego. Ale kluczowa dla hermeneutycznej próby uchwycenia jakiejś istoty utworu Wirpszy jest analiza miejsca mitu w całej jego przestrzeni. Ważne jest także zrozumienie sposobu wykorzystywania mitu w całym dorobku autora *Faetona*. Wypada się zgodzić z uwagą Jacka Gutorowa, że „w odróżnieniu (na przykład) od Herberta czy Miłosza, doszukujących się w mitach alegorii współczesnej kondycji ludzkiej, Wirpsza ukazuje skomplikowany, wielofazowy i wielowymiarowy proces kwestionowania i dekompozycji samego mitu”⁵⁴.

Innymi słowy, Wirpsza, inaczej niż Herbert, nie modernizuje przeszłości po to, aby dawny temat uczynić znakiem aktualnych treści, nie dokonuje reinterpretacji znaków przeszłości. Zamiast alegorezy proponuje archetypę⁵⁵ mitu, która skupiona jest na interpretacji znaków aktualnych, choć w kontekście przeszłości, w której poszukuje prototypów i precedensów. Co dla nas ważne, ten mechanizm relacji wobec mitu wydaje się mieć zastosowanie także w odniesieniu do gatunkowego, regresywnego marzenia o świętej Księdze, która jawi się jako archaiczny prototyp, w pryzmacie którego obecne dzieło (system semiotyczny) dokonuje „restrukturalizacji elementów (znaków) współczesnych”⁵⁶. W sposobie owego regresywnie wychylonego tropienia sensów znaków aktualnych tkwi, jak się wydaje, spoiwo fragmentarycznego dzieła Wirpszy. Kluczowy jest tu charakter relacji, jaka zachodzi pomiędzy fragmentem a genezą dzieła. Z charakteru tworzenia wynika, że nieciągłość pracy poprzedza pełnię i ciągłość dzieła. Jak zauważa na marginesie myśli Paula Valéry'ego Jean-Louis Galay: „Każdy tekst w rzeczywistym procesie swojego tworzenia istniał pierwotnie

⁵² M. B y l i n i a k: *Półtora poematu...*

⁵³ J. G u t o r o w: *Urwany ślad...*, s. 34.

⁵⁴ Zapis na IV stronie okładki mikołowskiej edycji *Faetona II* (2007).

⁵⁵ Zob. na temat relacji pomiędzy tymi pojęciami S. B a l b u s: *Między stylami*. Kraków 1996, s. 152-153.

⁵⁶ Tamże, s. 152-153.

jako fragment i stał się tym, czym jest przez przewyższenie nieciągłości fragmentarycznej⁵⁷. Innymi słowy, teoria fragmentu, jako warunku całości, jest niezbędna do wyjaśnienia genezy literackiej.

Wirpsza natomiast zaprasza czytelnika do odwrócenia logiki takiego następstwa wypadków. To utracona całość poprzedza dzieło, które z konieczności pozostanie na zawsze już fragmentaryczne w coraz bardziej rozproszonym i nieskończonym docieraniu do niemożliwej księgi. Praca poety przypominać ma, w ramach tego przemieszczenia, wypełnianie luk w tekście, który wtórnie stał się fragmentaryczny i rozproszony częstokroć w tekstach innych autorów, jak chociażby poemat *O naturze Empedoklesa*, odtwarzany w myśl tej zasady w *Traktacie skłamanym*. Poeta wchodzi w rolę, a może lepiej powiedzieć, że udaje rolę doksografa, zbierającego, rozrzucone przez dziejowe kataklizmy, wyjątki świętych i uczonych pism. Dotyczy to także niepewnej siebie narracji mitologicznej, w przypadku Faetona zachowanej tylko u Owidiusza, obecnej we fragmencie tragedii *Hippolitos* Eurypidesa i utraconej zupełnie wraz zaginioną tragedią *Faeton* tegoż⁵⁸. Efektem pracy poety-doksografa, niezależnie od jego kompozycyjnych i scalających wysiłków, jest zawsze z konieczności tekst zdekomponowany, choć odsyłający do hipotetycznej całości. Dzieło poetyckie staje się wedle tego modelu ewokacją niemożliwej pełni. Ewokacją, która im bardziej chce być zorganizowana i metodyczna, tym bardziej, paradoksalnie, staje się bezkształtną i chaotyczną. A w przypadku Wirpszy, nazywającego rzecz po imieniu, także nieuchronnie skłamaną i fałszywą. Widać to dobrze w *Faetonie* choćby w „skłamanych” parafrazach Owidiuszowych *Przemian*. Pisanie jest bowiem „szalbierstwem”, dotkniętym źródłową skazą: „I tą szczeliną zakłamania tryska źródło pieśniarstwa” (I, 20). Stąd też takie antymickiewiczowskie wyznanie: „I nieopisanie bezradny,/ Zdradzam i opisuję, nieskładnym skłamaniami” (I, 9). Wirpsza, podejmujący, a może symulujący tylko, ruch w stronę „sakralizującej utopii”, przeciwstawnie do Miłósza, falsyfikuje anamnezę poetycką, pozwalającą na odzyskanie wiedzy mitycznej, która jest jednością⁵⁹. Poeta w jego wizji może utożsamiać się z monologiem samego Faetona, którego wyrysowany na niebie tor przejazdu został przedstawiony przecież jako ekwiwalent pisma:

⁵⁷ J.-L. G a l a y: *Problemy dzieła fragmentarycznego...*, s. 387.

⁵⁸ Zob. Z. K u b i a k: *Mitologia Greków i Rzymian*. Warszawa 1977, s. 45-46.

⁵⁹ Zob. M. B e a u j o u r: *Genus uniuersum...*, s. 343.

Strzelista /moja/ /falsyfikatorska/ lekko-
 Myślność jest pustym i ruchomym miejscem
 Pośród wewnętrznie ostałych pętli
 Umocowanej bazgraniny: nadzieją
 Słabego słońca wobec przemocy: łomotu.
 [...] (II, 27)

„Falsyfikatorska przewina” (II, 30) Faetona, który w dziecięcej zabawie udaje boga Słońca, owo „kłusownictwo niebiańskie” (II, 30), opisuje zarazem symbolicznie poetę jako falsyfikatora boskiego pisma – antymodel platońskiego „tłumacza bogów w zachwyceniu”. Bezinteresowna zabawa i myślenie o poezji w kategoriach twórczego kłamstwa, nieuchronnie prowadzić musi nas znowu do linii zainicjowanej przez Mallarmégo, mówiącego o „kuglarstwach” sztuki⁶⁰, od którego odżegnują się Miłosz i Herbert⁶¹, ale od którego myślenia o dorobku Wirpszy uwolnić nie sposób. Rzecz jasna pod warunkiem, że zostawimy z boku ocenę tej relacji w perspektywie hasel takich jak „sztuka dla sztuki”, „odwrócenie od świata” czy „zaprzeczenie materii istniejącej”. Wirpsza ma bowiem za sobą nie tylko świadomość kryzysu sztuki, która eliminując wszystko co jej samej obce stała się swoim wyłącznym przedmiotem w estetyzmie, ale także kompromitację awangardowej idei włączenia sztuki do praktyki życiowej w socrealizmie. Sztuka bezwzględnie pozostaje dla niego „częścią życia”, a nawet życiem, w czym nie może jej jednak nijak przeszkodzić zachowywanie, swojego odrębnego od innych przejawów życia, statusu, jaki wyznacza Kantowska „swobodna gra władz poznawczych”⁶². Estetyka nie musi przecież automatycznie oznaczać zniesienia etyki. Możemy zatem całkiem zasadnie, jak to czynił np. pierwszy recenzent *Faetona*, doszukiwać się w nim „partii niezwykle szlachetnej w swym wyrazie retoryki o charakterze moralistycznym”⁶³ czy wypowiedania prawd wiecznych, co nie zmieni w niczym faktu, że język poetycki autora można będzie uznać za „esperanto, które nie opuściło jeszcze biurka Zamenhofs”⁶⁴. To dzieło funda-

⁶⁰ Zob. H. F r i e d r i c h: *Struktura nowoczesnej liryki...*, s. 149 i 162.

⁶¹ Zob. Z. H e r b e r t, C. M i ł o s z: *Korespondencja*. Warszawa 2006, s. 26-27.

⁶² Odsyłam do esejów na ten temat pomieszczonych w zbiorze *Gra znaczeń...*

⁶³ Z. Ż a b i c k i: *O Faetonie*. „Opcje” nr 4, 1998, s. 16.

⁶⁴ Tamże, s. 16.

mentalnie niejasne, wymagające w lekturze wysiłku, a Wirpsza prawdopodobnie pozostanie długo jeszcze wzorem pisarza trudnego, które to pojęcie stworzył wszakże nie kto inny, jak Mallarmé⁶⁵.

Poeta, jak pamiętamy z epilogu do *Faetona*, składa tekst bez kluczy. Czytelnik podąża natomiast śladem pozostawionych przez twórcę bądź domniemyanych tylko kluczy do całości, w którą nie przestaje wierzyć. O taką kluczową funkcję podejrzewać możemy konstrukcję tekstu *Okoliczności*, który stanowi prolog do utworu. Zasadniczy tekst poprzedzielany jest, w pewnym nieregularnym rytmie, rymowanymi czterowersami, które, złożone razem, mogą stanowić odrębny wiersz kreślący tajemniczą figurę bliżej nieokreślonej tancerki. Trudno powiedzieć, że wiersz przynosi obraz tancerki, albowiem wobec niemożności dokonania jej opisu, ewokuje tylko znak tancerki w serii pytań:

z czego jest zrobiona tancerka
z metalu papieru listowia
odziana czy naga tancerka
jakiego jest zdrowia
[...]

W przekonaniu Jacka Gutorowa postać tancerki i motyw tańca stanowią wyraźne nawiązanie do prac Nietzschego, a pełniąc funkcję „refrenu i osnowy tekstu”, dostarczają „ważnego klucza do jego lektury: chaos świata można zaakceptować i wyrazem takiej akceptacji jest taniec”⁶⁶. Przekładać się to ma następnie na ekspresję, bliskiej Wirpszy, koncepcji *homo ludens* już w formie całego dzieła – „tanecznym rytmie przeplatających się fragmentów i gry znaczeń”⁶⁷. Refreniczne czterowersy w istocie nie mogą zostać zlekceważone w próbie odnalezienia tropów artystycznej motywacji *Faetona*. Pomijam tu zewnętrzny aspekt przeplatania i naprzemienności pojawiania się różnych sekwencji utworu, które jednemu z krytyków przywiodły na myśl czynność zaplatania warkocza⁶⁸. Wywoływanie tancerki wydaje się być przede wszystkim demonstracją zmagania poety ze znakiem. Z jednej strony wierszowa tancerka reprezentuje absolut jakiejś praformy, z drugiej – w próbie opisu pozostaje ledwie znakiem,

⁶⁵ P. Valéry: *Estetyka słowa...*, s. 175.

⁶⁶ J. Gutorow: *Urwany ślad...*, s. 41.

⁶⁷ Tamże, s. 41.

⁶⁸ Adam Wiedemann w zapisie na IV stronie okładki *Faetona* (2006).

który „stanowi pozór: gra sobą coś, niczego sobą nie zastępuje”⁶⁹. Jest „prowokatorem napięcia”⁷⁰ nie pozwalającego na zestalenie się sensu, a działanie tego napięcia najlepiej ilustruje w czterowersach przymus wyliczeń:

[...]
 co tancerce przygrywa
 bęben waltornia podłoga
 sufit rondel pokrywa
 własny jej tupot i noga
 [...]

Trudno pominąć w komentarzu autotematyczny aspekt strof wplecionych w prolog do *Faetona*. Trudno też nie przywołać, pomocnego chyba w znalezieniu formuły tej autotematyczności, utożsamienia Poezji i tańca, zaprezentowanej przez Stefana Mallarmé w szkicu pt. *Ballets*. Porywa go w nim tancerka, która „tańczy niczym rozebrana”, a jej „ulotna obecność” sprawia, że wydaje się być ona „wezwana w powietrze”⁷¹. Niepochwytność i niepewne przeznaczenie jej figury znamienne jest także dla tekstu Wirpszy:

[...]
 i na czym tańczy
 na piasku na skale bagnie
 czym się ten taniec skończy
 zakrzepnie czy się nagnie
 [...]

Wydaje się, że dla Wirpszy, tak jak dla Mallarmégo „tancerka *nie jest kobietą, która tańczy*, dla tych zestawionych ze sobą razem motywów, ale metaforą, streszczającą jeden z podstawowych aspektów naszej formy (...), i że *nie tańczy*, a sugeruje, przez fenomen skrótów i rozmachów, piśmem cielesnym (...) wiersz pozbawiony całego aparatu skryby”⁷². Mallarmé wierzył w „absolutne spojrzenie” i w czystość idei przekazywanych przez Tancerkę „poprzez

⁶⁹ W. W i r p s z a: *Gra znaczeń. Przerób...*, s. 195.

⁷⁰ Tamże, s. 195.

⁷¹ S. M a l l a r m é: *Pages*. Bruxelles 1891, s. 113. Wszystkie cytaty z tego szkicu podaję w tłumaczeniu Hanny Pawelec.

⁷² Tamże, s. 115.

ostatnią nienaruszoną zasłonę, która zawsze zostaje⁷³. Wirpsza manifestuje raczej działanie samej zasłony, z za której wylania się bardzo migotliwa figura tancerki. Choć zakładam, że z otwartą puentą przemyśleń francuskiego poety jego „między-wiersz” daje się uzgodnić. Tancerka bowiem, jak chce Mallarmé, „zapisuje w milczeniu Twoją wizję, na kształt Znak, jakim jest tancerka”⁷⁴. Wirpsza dopisuje niezależnie, jedynie możliwy dla niego, ciąg dalszy:

[...]
srebro skał piachu bagna
ogień u łydek jej zamarł
pociecha żadna
niech tańczy sama

Od tego miejsca rozpoczyna się właściwa część *Faetona*, „bezcelowo celowy” i bezkresny taniec znaków, które niczego sobą nie mogą zastąpić. W tańcu tym i wirowaniu sensów zwraca uwagę szczególna rola powiązań międzysłownych, w jakie z niezwykłą częstotliwością wchodzi słowo kość i pochodne od niego wyrazy. Sposób, w jaki ujawnia się nadreprezentacja generowanego w ten sposób pola semantycznego względem innych, wskazuje na to, że mamy do czynienia raczej ze świadomie użytym i pracującym w tekście słowem-kluczem, niż z metaforą obsesyjną. Najpierw, zapewne za sprawą zabiegów instrumentacyjnych, takich jak np. zastosowanych w zwrocie „chrzęszczący kruszec szkieletów” (II, 25), oddziałuje na czytelnika cała „akustyka kostna” (II, 64), angażująca „akustyczne drzazgi układu kostnego” (II, 77). Wszechobecna „substancja kostna” (II, 8) objawia się wielokrotnie „gruchotem kostnym” (I, 27), „chrobotem” (I, 82), „trzaskiem” (I, 24), „chrzęstem” (I, 80). Do wyobraźni apelują kolejne nieoczekiwane złączenia metaforyczne: „kość macierzyńska” (I, 87), „kostna metalurgia” (II, 25), „kości namiętności oszalałej” (II, 48), „kostne werble zaniku” (II, 65), „pasma kostnej mgły” (II, 78), „szelmstwo kości” (II, 78), „chmara kostnej szarańczy” (II, 6), nawet „język łagodny kości łamie” (I, 57). W tej akustyczno-wizualnej scenerii pewna grupa połączeń wyrazowych zwraca jednak uwagę szczególnie konsekwentnym związaniem kości i pamięci. „Narząd pamięci” jest bowiem wprost nazwany „narzędem kostnym” (I, 93). Wypieranie pamięci „jest

⁷³ Tamże, s. 121.

⁷⁴ Tamże, s. 121.

wyłamywaniem, z trzaskiem i drzazgami” (I, 93). „Przeszczepienia pamięci” dokonują się poprzez „wyłamywanie drzazg kostnych” ((, 93). „Układ kostny” (I, 94) zostaje utożsamiony z pamięcią, która poddaje się przenoszeniu, jakie znamy z dzisiejszych komputerowych urządzeń „pamięci masowej”. U Wirpszy odpowiada im „kostny zasobnik pamięci” (II, 31).

Powraca w tym utożsamieniu zapewne symboliczny przekaz biblijny o dolinie wyschłych kości, zapisany w Księdze Ezechiela, który każe w kości widzieć niezniszczalną cząstkę człowieka, oczekującą na ożywienie pod wpływem ożywczego tchnienia. Bardziej współczesne skojarzenia prowadzą na pewno do możliwości odzyskiwania zapisanego w kościach kodu genetycznego. Ale równoległe rozwija się w tekście inne pole semantyczne, w którym kość przywołuje grę. I tak np. czas, który „jest chłopcem grającym w kości” (I, 76), przypomina przewrotnie o Bogu Einsteina, który miał w kości nie grać. Podmiot jednej z sekwencji *Faetona* pyta: „kto rzuca kością czasu”, „kto rzuca kością władzy” (I, 75). Bohaterowi należy jest „chłód władzy grającej w kości” (I, 73). W zabiegach kontaminacyjnych obydwa pola semantyczne kości jako pamięci oraz kości jako gry zaczynają się jednak na siebie nakładać, a słowo kość zaczyna znaczyć na prawach homonimu, jak np. w zwrocie: „kość władzy podpira równowagę zenitalna rzutu pionowego” (I, 79). Rzut występuje tu zresztą także jako homonim, pamiętający o swoim sensie technicznym i matematycznym. W zwrocie „rzucone ciało i kości” (II, 96) gra wyraźnie wkracza na teren *somy*, obejmując swoim zasięgiem także zapisaną w „materii kostnej” (II, 7) pamięć. Bierze we władanie całą sferę podmiotową:

CZAS JEST CHŁOPCEM WŁADCZĄ
GRĄ JA JESTEM W KOŚCI.
[...] (I, 79)

Zakłócony przebieg porządku składniowego i przerzutnia budują tu oczywiście co najmniej dwa plany znaczeniowe. W jednym z nich utwierdza się władztwo czasu grającego w kości oraz sprowadzenie całej sfery Ja, tożsamej z pamięcią, do własnej niezniszczalnej kości, „zasobnika pamięci”. Ale czytelny jest i drugi plan, na którym to: „ja jestem grą w kości”. Co oznacza także grę z czasem i pamięcią. Kość, tożsama z podmiotem i pamięcią, tożsama jest także z grą w ramach tego układu. A co jest stawką tej gry? W pierwszym wersie pierwszej części sekwencji pt. *Zaploty pamięci* czytamy zapowiedź zapisaną jak najbardziej wprost: „Pierwsze słowo poematu: pa-

mięć” (I, 23). W ostatnim wersie dwunastej części pada równie jasna puenta: „Ostatnie słowo poematu: pamięć” (II, 79). Powraca zatem odwieczny problem zmierzania do księgi „pod egidą pamięci albo anamnezy”⁷⁵, które zapewniają poecie, w jego nieumiarkowanym marzeniu albo uzurpacji związać wiedzę i tajemnicę, odzyskać całość mitycznej wiedzy. Czytamy w *Faetonie*:

[...]
 Pamięć moja może być uruchomiona,
 Jeśli przebiegać będą przeze
 Mnie pamięci cudze, przeszczepiane
 We mnie w sposób niedocieczony
 I przez kogoś (coś) niezbadanego.
 [...] (I, 45)

Do tego miejsca wyznanie podmiotu pobrzmiwa jeszcze, nie dająca się oddzielić od drogi ku *genus uniwersum*, „retoryką sekretu i niejasności”⁷⁶. Pozostaje zbieżne z przekonaniem Czesława Miłosza o tym, że „poeta dziedzczy wiedzę trwalszą niż jedno życie”, a „poezja wchłania i przekształca wszystko, co stworzyła wyobraźnia różnych ludów i różnych epok”⁷⁷. Dla Miłosza zapisującego to, co dyktuje dajmonion, bycie poetą-medium nierozzerwalnie wiąże się, jak wiemy, z darem i przekleństwem podlegania mocom „nieznanym nikomu”⁷⁸. Ale w koncepcji Wirpisy ta wspólna poetom geneza znajduje dla siebie zupełnie inny ciąg dalszy:

[...]
 Cudza pamięć we mnie nie
 Odtworzy ani zdania kiedyś zapisanego,
 Ani przemiany tego zdania. Dokona
 Się we mnie sprzeniewierzenie mnie
 Samego, sprzeniewierzenie sprytnych
 Chwyków i wszystkich tego następstw.
 [...] (I, 45)

⁷⁵ M. B e a u j o u r: *Genus uniwersum...*, s. 343.

⁷⁶ Tamże, s. 343.

⁷⁷ C. M i ł o s z: *Zaczynając od moich ulic*. Warszawa 1987, s. 346-347.

⁷⁸ Więcej na ten temat: J. D e m b i ń s k a-P a w e l e c: *Rytmiczne szept dajmoniona. O mediu-micznej funkcji poezji Czesława Miłosza.* „Postscriptum Polonistyczne” 2011, nr 1 (7), s. 119-138.

Źródło pamięci symbolizowane w kości prowadzi do poetyckiego tworzenia i jest z nim w *Faetonie* utożsamiane, podobnie jak jego mityczny i dziecięcy podmiot-bohater staje się tożsamy z poetą:

[...]

Ale encyklopedia i opowieść

To teraz kość wszczepionej mi

I wessanej przeze mnie pamięci obcej

I odmiennej pamięci.[...] (II, 5-6)

Kość przez pamięć wiedzie do poematu, którego spełnienie jawi się jako rzut kośćmi. Poemat jest zatem rezultatem gry poety z własną i cudzą pamięcią. Dla Mallarmégo, w ujęciu którego, jak pamiętamy, „rzut kośćmi nigdy nie zniweczy (nie zniesie) przypadku” (*jamais n'abolira le hasard*)⁷⁹, Księga do której zmierza świat miałyby być „czystą ekspresją języka zawierająca w sobie inne księgi”, miałyby być przy tym tożsama z Nicością, jako „fundamentalnym warunkiem poezji czyste”⁸⁰. Dla Wirpszy tworzenie oznacza podjęcie gry także z Nicością. Pyta np. w *Faetonie*, „jaka jest pojemność zasobu pustki” (II, 69), pyta retorycznie o to, „kto zna słowo niestosowne” zdolne zamienić Itakę w „słup pyłu słownego” (I, 85), kreśli wizję nagłego zamykania się powłoki ziemi, czemu towarzyszy zanik „kostnej” pamięci i zarazem „rumor rozsypującej się w literniczy proch kolumny” (II, 65), litery mogą wszak być „kostnym wypełnieniem” albo „kostną pustką” (II, 63). Sztuka jest jednak dla Wirpszy „manifestacją życia”⁸¹, częścią własnej biografii artysty, nie może być zatem czysta, nawet jeśli dzieło sztuki powstaje z gry. Otwarte pozostaje, pytanie ile w tej grze przypadku i czy nieskończonym dziełem, które nie może mieć granic, tak jak mowa, która jest „wiekuistą protezą” (II, 87), rządzi relacja nieoznaczoności czy też raczej przekonanie wyłożone przez Poppera w *Logice odkrycia naukowego*, że choć co prawda „nie potrafimy przewidzieć wyniku jednostkowego rzutu kostką”, to jednak nie znaczy, że „upadaniem kostki rządzi traf czy kieruje nim przypadek”⁸². W marzeniu o niemożliwej

⁷⁹ W przekładzie T. Różyckiego: *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku*. Kraków 2005.

⁸⁰ M. P. M a r k o w s k i: *Nicość i czcionka. Wprowadzenie do lektury „Rzutu kośćmi” Stéphane Mallarmé*. W: S. M a l l a r m é: *Rzut kośćmi...*, s. 14

⁸¹ W. W i r p s z a: *Gra znaczeń. Przerób...*, s. 113.

⁸² K. P o p p e r: *Logika odkrycia naukowego*. Tłum. U. N i k l a s. Warszawa 1977, s. 166.

Księżde wpisane musiałyby być chyba to drugie założenie, implikujące rzut kośćmi, który kiedyś zniesie przypadek, a które zdaje się dochodzić do głosu w ostatnich, niezwykle syntetycznych, słowach *Faetona*:

[...] Kości staram się rozrzucić, żeby wyglądały
Jak szkielet w nieudolnie odkopanym starym grobie.
Odkopało go dziecko w niewiedzy i pustocie, a teraz
Oślepiająca rozpacz wykojonego ze swego toru
Słońca zjeżdża nieopatrznie w dół, żeby wyjaskrawić
Grób, kości i dziecko, żeby dziecko nauczyło się
Wreszcie rozstrzygającego rzutu kośćmi. Żeby.

Nowy podręcznik wydajnego zażywania narkotyków

Pracę nad cyklem *Nowy podręcznik wydajnego zażywania narkotyków* Witold Wirpsza zakończył w grudniu 1969 roku. Cykl nie stał się jednak kolejnym tomem wierszy cenionego wówczas poety, po tym, jak oskarżonego o zdradę wskutek niemieckojęzycznej publikacji *Polaku, kim jesteś?*, umieszczono go na liście cenzorskiej. W postaci książki zmaterializował się omawiany cykl dopiero w roku 1995, stając się przy tym pierwszą oficjalną krajową publikacją poezji Wirpszy od roku 1968, czyli od ogłoszenia *Traktatu skłamanego*. Trudno przewidzieć, jak potoczyłyby się losy odbioru *Nowego podręcznika* w czasach, na jakie był przygotowywany przez poetę, usytuowanego krytycznie, jak wiemy, w kręgu tzw. lingwistów zaraz na początku lat siedemdziesiątych, m.in. przez Stanisława Barańczaka.

Spóźniony tom Wirpszy adresowany był i jest nadal do czytelników, którzy nie traktują poezji jako rezerwaru łatwych wzruszeń. To twórczość arcytrudna, rodzaj wyzwania rzuconego samej poezji, badanie jej granic i wytrzymałości konwencji. To eksperyment rozgrywany w trójkącie: świat wewnętrzny – świat zewnętrzny – język. Choć pozory i atrakcyjny, bo z jednej z strony zakazany, z pogranicza tabu i poprawności, a z drugiej – jakże medialny temat, mogą zwodzić. Cykl przedstawia serię doświadczeń prowadzących do osiągnięcia „stanów narkotycznych” rozmaicie rozumianych i osiągniętych, np. przez specyficzne skupienie uwagi, poddanie się działaniu temperatur, słuchanie muzyki – organizowanie dźwięków, „spożywanie języka wewnętrznego”. Mowa jest w nim jednak również o zażywaniu związków chemicznych – preparatów i są to zapisy dające się zweryfikować, chociażby intertekstualnie, przez analogię do spostrzeżeń innych autorów. I tak np. poetyckie relacje dotyczące doznania czasu w wyniku „manipulacji związku chemicznego” wykazują zbieżność z fachowymi opisami doznań psychodelicznych bądź – bardziej literacko kojarząc – np. ze wspomnienia-

mi Jeana Cocteau. Z tezą, że środki psychodeliczne stymulują aktywność poznawczą, koresponduje np. u Wirpsy informacja następująca:

Kiedy manipulacja związku chemicznego minie,
Ockniesz się w wielkiej umysłowej świeżości.¹

Poetyckie dzieło Witolda Wirpsy w polskiej literaturze wydaje się mieć odległy odpowiednik jedynie w *Narkotykach* Witkacego. Podobnie skojarzył te dwa teksty Piotr Michałowski, zastrzegając przy tym, że „o ile poradnik Witkacego koncentruje się na repertuarze rzeczywistych środków halucynogennych, poemat Wirpsy omawia głównie działanie substancji spoza kanonicznego zestawu narkomana”, natomiast „w miarę narastania lektury pojęcie `narkotyku` przesuwają się ku metaforze, choć konsekwentna i surowo przestrzegana `metoda` wykładu nigdy nie pozwala zapomnieć o sensie dosłownym”². „Narkotykiem – dopowiada Zbigniew Chojnowski – może być tu wszystko, co wytwarza fałszywe poczucie podmiotowości i porządku”³. Najcelniej ujmuję chyba rzecz Anna Kałuża, pisząc, że narkotyki w tekście Wirpsy pełnią rolę kryptonimu⁴. W odróżnieniu od tradycyjnych relacji pomiędzy „zażywającym” a narkotykiem, znanych np. z Baudelaire’a czy Witkacego (poddanie się wpływom narkotyku przez Ja, bycie zdany na łaskę i niełaskę narkotyku), w *Nowym podręczniku* poeta akcentuje „możliwość przewyciężenia wpływu narkotyku na podmiot”, „instruuje, jak kontrolować wrażenia i reakcje”, eksponuje „dyspozycję Ja do przeciwstawienia się `preparowaniu`”⁵.

Dlatego też, z odwoływania się do tak szokujących doświadczeń, nie wynika wcale, czego można by oczekiwać w opowieści na temat stanów odurzenia, twórczość szalona czy wizjonerska, nie rodzi się w ich wyniku bynajmniej żaden komiksowy nadrealizm. Całość narkotycznej relacji podmiotu ze światem zewnętrznym odbywa się pod osłoną kontrolą aparatu poetyckie-

¹ Wszystkie cytaty z wierszy wg edycji W. W i r p s z a: *Nowy podręcznik wydajnego zażywania narkotyków*. Poznań 1995.

² P. M i c h a ł o w s k i: *Ponad alchemią słowa*. „Literatura” 1996, nr 5, 57.

³ Z. C h o j n o w s k i: *Podręcznik odtruwania języka i ludzkich wnętrz*. „Nowy Nurt” 1996, nr 6, s. 11.

⁴ A. K a ł u ż a: *Wola odróżnienia. O modernistycznej poezji Jarosława Marka Rymkiewicza, Julii Hartwig, Witolda Wirpsy i Krystyny Miłobędzkiej*. Kraków 2008, s. 184.

⁵ Tamże, s. 182-183.

go Wirpszy. Wymykające się normie i normalności doświadczenie, jakby na przekór, opisywane jest charakterystycznym dla tego poety dyskursem eseistycznym, stylem udającym naukowość. Jak zauważa inny z krytyków, kojarzących *Nowy podręcznik z Narkotykami* Witkacego, „Wirpsza `stany spreparowane` za pomocą narkotyków poddaje raczej analizie pojęciowej”⁶. Zasadą poetyki całego cyklu jest rama instruktażowa oraz ton komentarza, ton artykułowanej z przekonaniem tezy, narzucanej adresatowi formuły myślowej, jak np. w *Mechanice ciał stałych*:

Trzeba ograniczyć się do najbliższego otoczenia.
 Nie warto dzielić ciał na organiczne i nieorganiczne.
 Zdatny jest podział na to,
 Co w najbliższym otoczeniu przynależy do własnej osoby
 I na to, co w najbliższym otoczeniu do własnej osoby nie przynależy.

Ale to za ledwie punkt wyjścia do właściwej gry, która oczywiście jest „grą znaczeń”, budowaną z równań, w sensie dosłownym, słów i zwrotów stanowiących tworzywo wiersza. Algebraicznie wręcz umotywowane zabiegi na językowej materii – serie powtórzeń i odwróceń, sprawiają wrażenie, że mamy tu w sumie, mimo wyraźnego i zakotwiczonego w rzeczywistości tematu, do czynienia z jakąś „lingwistyczną” wersją parnasizmu. Paradoks całościowego przekazu polega na tym, że domniemanej podręcznikowej jasności wywodu, sugerowanej stylizacją wykładową oraz tokiem instruktażowym, towarzyszy nieprzejrzystość i niezrozumiałość. Może się na pozór wydawać, że Wirpsza proponuje wręcz miejscami „poezję czystą”. W tym wszystkim zdaje się on osiągać biegun przeciwny do poezji i „czystego języka” Herberta, drwiącego z „myśli czystej”. Tyle że odmienność języka poetyckiego nie musi oznaczać tu bynajmniej odmienności ambicji artystycznych czyli, w tym akurat wypadku, próby opisania niewyraźnego.

Ważną rolę w konstrukcji całego cyklu odgrywa figura adresata lirycznego. W tomie dominują zdecydowanie formy drugoosobowe czasowników. Podmiot - preceptor ma tu wyraźne ambicje dydaktyczne, daje sobie prawo bycia nauczycielem i przewodnikiem po sferze wyjątkowych doświadczeń. Relacja pomiędzy podmiotem i adresatem przypomina tu nieco model wytworzony w retorycznej warstwie *Dziecięcia Europy* Czesława Miłosza, choć

⁶ Z. Chojnowski: *Podręcznik odtruwania...*, s. 10.

utwór Wirpszy staje zarazem na jego antypodach, bo zastępuje absolut Historii absolutem pozahistorycznego, doświadczającego Ja, jako że:

Narkotyczne pulsowanie albo narkotyczna katastrofa
Zdarza się tylko w świecie dla mnie; innego nie ma.

Poemat dydaktyczny Wirpszy przynosi lekcję, obietnicę i pokusę osiągnięcia mistycznego wręcz spełnienia („stanu spreparowanego”) także trochę na podobieństwo *Studium przedmiotu* Zbigniewa Herberta, choć nie ogranicza się, jak tamten tekst, do doświadczenia artystycznego. Podręcznikowe rady i wskazówki, zestaw duchowych ćwiczeń, pozwalają uważnemu słuchaczowi przechodzić kolejne etapy doznawania stanów narkotycznych, kształtują modelową osobę adepta – „zażywającego” skupionego na sobie samym, własnym ciele i własnej osobliwej mocy:

Pamiętaj, że to obojętne, jakiego preparatu zażywasz.
Każdy preparat ma jednakie działanie,
Ponieważ działanie preparatu zależne jest
Raczej od ciebie, niż od preparatu.

Warto zwrócić także uwagę na konstrukcję samego tomu, na którą składa się trzynaście części, dalej wewnętrznie jeszcze podzielonych. Zasadą organizującą wydaje mi się tu coś, co muzykolog nazwałby „pracą tematyczną”. Zbigniew Chojnowski podsuwa skojarzenia z fugą, nazywając omawiane dzieło „przemysłną konstrukcją wariacyjną”, czymś „w rodzaju poematu rozszczeplającego, wzorowanego na jakimś gatunku muzycznym (np. fudze)”⁷. Każdy temat cyklu – jak w utworze muzycznym – uzyskuje serię przetworzeń, wciągnięty zostaje w nowe układy, co buduje polifonię przekazu. Mało tego, każdą z części zamyka sonet, przeciwstawiający się formalnie pozostałym fragmentom poetyckim. O ile partie zapisane wierszem wolnym testują graniczne doświadczenia „zażywającego” na równi z ograniczeniami sensowności komunikatu poetyckiego, o tyle w mowie wiązanej, zgodnie z jakimś wierszowym metrum, Wirpsza jest przede wszystkim poetą „horyzontu etycznego”, bardzo bliskim Herbertowi tropicielem i obrońcą wartości. Partie sonetowe od pozostałych wyróżniają się także obecnością ironii, jako narzędzia docierania do prawdy. Tematem wewnętrznego, względem cało-

⁷ Z. C h o j n o w s k i: *Podręcznik odtruwania...*, s. 10.

ści dzieła, cyklu sonetowego, jest „powiew historii” – Duch Dziejów, waloryzowany ujemnie, nie spełniający się w roli narkotyku: „Jako narkotyk: nic tam do wdychania”. W sensie artystycznym sonety wydają się po części pastiszem neoklasycyzmu lat sześćdziesiątych, formą podpatrzoną i używaną nadmiernie w czasie właściwym dla powstawania *Nowego podręcznika*. Na tle zasadniczych części poematu, w jaki układa się cały tom, sonety brzmią jak „słowo cudze”, graficznie wyróżnione pismem pochyłym, jakby na znak formalnej opozycji:

*On nie bywa szpadą ani różą wiatrów.
W krzakach na pustyni nie roznieci pożogi.
Nie dmuchają w nim lepsze ani gorsze bogi,
Najwyżej kilku niedomytych czartów,*

*Dechem wzburzających brud i pył z podłogi.
Wirowanie śmieci, to nie wartość;
Obroty brudu i wątroby marskość,
W obrotach marskości nastrój błogi,*

*To nie jest cenność ani żadne dobro.
Ni zaślepienia w nim, ni osłepienia.
Ciągnie się przez czasy jak zbrukany obłok*

*I tylko w nim się odcień szarzyzny przemienia:
Wiatr historii dmucha nie w sedno, lecz obok
Sumienia.*

Zdaniem Piotra Michałowskiego, który określił *Nowy podręcznik* mianem poematu historiozoficzno-epistemologicznego, obecne w nim sonety „kontrastują kunsztem stylistycznym (przewyższającym próby Grochowiaka) ze sprozaizowaną formą wierszy-instrukcji technicznych i wierszy-rozpraw czy traktatów: filozoficzno-biologiczno-kosmologiczno-teologicznych, utrzymanych w tonie naukowego dyskursu”⁸. Paradoksalnie jednak, jak zauważa badacz, to w sonecie, „formie najlepiej wykrystalizowanej i najbardziej wyrafinowanej, dochodzą do głosu motywy agnostyczne: chaosu, podważającego wykładane wcześniej, na pozór całkiem racjonalne, reguły gry czyli proce-

⁸ P. M i c h a ł o w s k i: *Z nowszych dziejów sonetu. W: tenże: Głosy, formy, światy. Warianty poezji nowoczesnej*. Kraków 2008, s. 120.

dury poznawcze”⁹. Sonety, które Michałowski nazywa puentami, „zawężlają poprzedzające je analizy w zagęszczone paradoksy albo proponują w ich miejsce prawa tak nieprzejrzyste, że bliskie formule magicznej”¹⁰. Prowadzi to, przez karykaturę nieczytelności naukowego wywodu, do obnażenia pseudopoznania jako hochsztaplerstwa. Kluczowe w tej interpretacji roli sonetów w poemacie wydaje się uchwycenie napięcia „między biegunami stylistycznymi wypowiedzi, jakimi są niezobowiązująca amorfia i zobowiązująca forma” w postaci sonetu właśnie, który uczestniczyć ma „jako postać języka zarówno w degradacji idei poznania, jak w awansie Tajemnicy”¹¹.

Pisano już o poezji Wirpszy, że dokonuje się w niej proces godzenia sprzeczności, tymczasem w lekturze *Nowego podręcznika* możemy obserwować raczej proces ciągłej dekonstrukcji i wzajemnego wykluczania się pojęć, jak wtedy, kiedy czytamy np.:

Tu, w tej pogodzie, wnikającej w trzewia
I wyłuskującej trzewia, aż ludzie
Rozpływają się oblepieni od zewnątrz wnętrzościami,
Odprawia się bezprawie i bezustanna gra,
Odprawia się prawo i bezustanna gra:
Odprawia się symetria prawa i bezprawia;
Przestrzeni i bezprzestrzenności;
Czasu i beczasowości;
Zewnętrzności wewnętrznych i wnętrzości zewnętrznych;
Układów liczbowych i układów bezliczebnych;
Ładu i bezładu; bogów i płomieni.

Poetycki generator znaczeń Witolda Wirpszy, o wymogach w polskiej poezji porównywalnych chyba tylko z maszyną Tymoteusza Karpowicza, oferuje dzisiejszym aktywnym czytelnikom, w tomie zapisanym w roku 1969, nieskończoną przyjemność morderczego wysiłku lektury.

⁹ Tamże, s. 120.

¹⁰ Tamże, s. 120.

¹¹ Tamże, s. 120-121.

Sens Fortynbrasa

Poetyckie światy Zbigniewa Herberta i Witolda Wirszczy, nawet dla mniej dociekliwych odbiorców poezji, pozostają względem siebie na antypodach. Odległości tej, w oczach czytelników, nie muszą nawet ustanawiać, jak zawsze upraszczające niepowtarzalność artystycznych dokonań, syntetyczne formuły czy krytycznoliterackie etykiety. Wystarczy „pierwszy rzut oka”, próbka „naiwnej” lektury, niech będą to np. wiersze na temat anioła:

[...]

Anioł w komeżce pierwszego śniegu jest zaprawdę Aniołem Zagłady
podnosi trąbę do ust przywołuje pożar
na nic nasze zaklęcia modlitwy talizmany różańce

Oto zbliża się chwila ostateczna
podniesienie
ofiara
chwila która rozdzieli

i wstąpimy osobno w roztopione niebo¹

[...]

Anioł jako urządzenie liturgiczne wiedzie ku śmierci,
Pojętej jako chwalba i jako JUŻ NIE,
A także jako JUŻ TAK.
Śmierć nie jest wynikiem liturgii,
Ale liturgia jest swoim wiekiustym JUŻ
Szafarzem NIE i szafarzem TAK,
I szafarzem znaku równania i zrównania.
Anioł jest tu potrzebny jako urządzenie informacyjne,
Jako kanał powiadomień i alembik przerobu powiadomień:

¹ Z. H e r b e r t: *Widokówka od Adama Zagajewskiego*. W: t e n ż e: *Rovigo*. Wrocław 1992, s. 29.

Wielorodne języki stają się poprzez to urządzenie
 JUŻ NIE językami i JUŻ NIE przeciwieństwami w języku.
 [...]²

Trudno pomylić się co do autorstwa obydwu cytowanych wierszy. Bardziej zaawansowane ćwiczenie w dostrzeganiu różnic między nimi wymagałoby subtelnego przejścia tropem „nieporozumień” i „antynomii”, wytyczonym dla oglądu poezji Herberta przez Stanisława Barańczaka³, wprost do przestrzeni „podniecających sprzeczności”⁴, ujawniających się w recepcji dokonań Wirpsy. Pamiętając o wynikających z przywołanej konfrontacji zastrzeżeniach, mających na celu ograniczenie zbyt daleko idącej jednoznaczności odczytań, zbudujmy, mimo wszystko, katalog podstawowych rozbieżności dla interesujących nas poetek. Daje się on wywieść z przywołanych „wierszy z aniołami”, które możemy też opisywać i porównywać, czerpiąc z sądów odnalezionych w książce badacza równie wnikliwie analizującego artystyczne wybory obydwu poetów.

Edward Balcerzan w różnych miejscach drugiej części *Poezji polskiej w latach 1939-1965* charakteryzuje twórczość Wirpsy i Herberta⁵, ustanawiając przy tym przejrzysty i wygodny język dla dalszego opisywania obu twórczości. I tak, „słowiarstwu” Wirpsy przeciwstawimy „pół-prywatny klasycyzm” Herberta, analogicznie, wyborowi przez Wirpszę „oferty dwujęzyczności” w usytuowaniu się poezji wobec języka przeciwstawimy Herbertowy wybór „oferty funkcjonalności”. Wybór pierwszego z poetów to parodia, ale i „rehabilitacja słowa nowoczesnej nauki”, wybór drugiego to dyskurs wyznaczany i umożliwiany przez „gramatykę kultury”. W konsekwencji tekst Wirpsy zdradza „naukowy stosunek do świata”, jest „pozbawiony emocji”

² W. W i r p s z a: *Liturgia*. W: t e n z e: *Nowy podręcznik wydajnego zażywania narkotyków*. Poznań 1995, s. 48-49.

³ S. B a r a ń c a k: *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*. Londyn 1984. Przywołuję oczywiście tytuły dwóch pierwszych rozdziałów książki.

⁴ J. G r a d z i e l- W ó j c i k: *Poezja jako teoria poezji. Na przykładzie twórczości Witolda Wirpsy*. Poznań 2001. Przywołuję tytuł pierwszego rozdziału tej książki, pełniącego funkcję analogiczną do *Nieporozumień* Barańczaka piszącego o Herbercie.

⁵ E. B a l c e r z a n: *Poezja polska w latach 1939-1965. Cz. II. Ideologie artystyczne*. Warszawa 1988. Określenia dotyczące poezji Wirpsy przede wszystkim ze stron 61, 92-96; charakterystyka Herberta: s. 220-254. O poezji W. Wirpsy zob. także istotne uwagi w różnych miejscach książki L. S z a r u g i: *Walka o godność. Poezja polska w latach 1939-1988*. Wrocław 1992.

i zajmuje „postawę skrajnie asentymentalną” – tekst Herberta reprezentuje poezję „utrzymującą więź ze wzruszeniami”. U Wirpszy jest więcej „równania”, u Herberta więcej „wizji”. Z jednej strony mamy: „język na temat języka, szeregi wyrazów ustawione naprzeciw szeregów wyrazów”, z drugiej: „grę w prostotę” i „kunszt nieprostej prostoty”. Wirpsza „odmawia poezji szans poznawczych, pojmując ją wyłącznie jako grę”, dla Herberta poezja „wyłania się z chaosu”, jest „wysepką sensu w oceanie entropii”. „Gra znaczeń” staje w opozycji do „semantycznej przeźroczystości”. Dla Wirpszy „sztuka zaczyna się wtedy, gdy twórca o d r y w a znaki od rzeczywistości, nakłada je na siebie, organizuje nowe (nie mające już celu poznawczego) kombinacje”. Herbert, jak pamiętamy, deklarował przywiązanie do „słowa jako okna otwartego na rzeczywistość” i do używania znaku tak, by „sam znak nie zatrzymywał na sobie uwagi”, a cała uwaga mogła być „skierowana na przedmiot oznaczony”⁶.

Możliwość spotkania omówionych „ideologii artystycznych” z założenia widzieć trzeba w przestrzeni polemicznej: zderzenia, konfrontacji, sporu. Bezpośrednim zapisem takiego właśnie spotkania wydaje się być wiersz Wiktora Wirpszy pt. *Sens Fortynbrasa*:

W latach sześćdziesiątych dwudziestego wieku
 Pojawiła się moda na Fortynbrasa,
 Postać mało znaczącą w akcji dramatu,
 Tajemniczą i przez to
 Dającą powód do nadziei i obaw.

Być może jest coś w samym imieniu;
 Dopuszczalny jest wywód: un bras fort
 Oraz od: un bras fortun. Jedno
 Drugiemu nie przeczy: ramię mocne i
 Ramię szczęśliwe. Mowa tylko
 O ramieniu; moc jest dowiedziona, szczęśliwość
 (W rozumieniu, że powszechna)
 Nie da się udowodnić.

Przed powrotem Fortynbrasa lud Danii
 Obierał sobie
 Ziemiaki na obiad, łowił ryby,

⁶ Przywołuję w tym miejscu wystąpienie Z. Herberta na Kłodzkiej Wiośnie Poetyckiej w 1971 roku. Zob. Z. H e r b e r t: *Poeta wobec współczesności*. W: t e n z e: *Poezje*. Warszawa 1998, s. 8.

Naprawiał sieci i płacił podatki.
Pobliski Bornholm
Był po dawnemu siedliskiem kaprów
W służbie kupców hanzeatyckich,
Gdańszczan, powiedzmy, co nie znaczy, że lud
Danii zajmował się
Losem polskiego królestwa.

Nawiasem mówiąc, królestwo to
Nie okazało się wiekuiste.

Kiedy na Elsynorze panował rozgardiasz
Spowodowany rozumem księcia
I bezrozumem wydarzeń,
Do ludu Danii docierały chyba o tym
Głuche wieści; ponieważ wieści
Były głuche, w opowieściach stawały się
Barwne i zapewne zabawne.
Z dała od Elsynoru lud Danii
Pozwalał sobie na praktyki wielkiego błazna
I ku własnej uciecze
Wystawiał królewski rozgardiasz na pośmiewisko.
Tym dawał świadectwo, że duch
Panuje nad ciałem, a to już cząstka wolności.

Jeśli po powrocie Fortynbrasa
Fortynbras szczęśliwym i mocnym ramieniem
(I tylko ramieniem) zniweczy królewski rozgardiasz
I utwierdzi na Elsynorze
Bezpieczeństwo przed rozgardiaszem,
To nie będzie już sposobności po temu,
Aby czyjś rozum stał się
Z bezrozumem wydarzeń i aby stąd rodziły się
Głuche wieści. Bez głuchych wieści
Nuda będzie przenikliwa
I rozpanoszy się jak poczwara bezzębna.

Lud Danii będzie co prawda nadal
Obierał ziemniaki na obiad,
Łowił ryby, naprawiał sieci
I nawet porządniej płacił podatki.

Nie będzie to miało wpływu na procedery
 Kaprów bornholmskich
 I kupców hanzeatyckich, ani
 Na losy polskiego królestwa.
 Ale odpadnie jedna ze sposobności
 Do wielkiego błaznowania, zmniejszy się uciecha
 I przewaga ducha nad ciałem,
 I częśćka wolności będzie uszczuplona.

Bezzębna poczwara na Elsynorze
 Stanie się za przyczyną mocnego i szczęśliwego
 Ramienia (i tylko ramienia) Fortynbrasa
 Jadowita. Ten jad
 Nie będzie jadem zębów jadowych,
 Ponieważ poczwara jest bezzębna. Elsynor,
 Bezpieczny przed rozgardiaszem,
 Przybierze na grozie i niedostępności,
 I będą się zeń sączyły zielenie i żółcie
 W ziemniaki, obiady, ryby i sieci.

Ale po co mówić o Fortynbrasie i nudzie.
 Królestwo Danii nie jest wiekuiste.
 Lud Danii nie jest wiekuisty.
 Dania jako obszar geograficzny też nie jest
 Wiekuista. Fortynbras nie ma sensu.⁷

Trudno po tej lekturze nie zgodzić się z przekonaniem, że „wiersze nie powstają w odpowiedzi na teraźniejszość (...), ale w odpowiedzi na inne wiersze”⁸. W odniesieniu do *Sensu Fortynbrasa* potwierdziła to jedyna jak dotąd monografistka Wirszy, pisząc, że „wiersz jest więc nie tyle kontynuacją Szekspirowskiego *Hamleta* co wychylonym w teraźniejszość `dalszym ciągiem` *Trenu*”, określając go przy okazji mianem „kulturowej transpozycji tematycznej” i uwydatniając jego apokryficzność⁹. Proste przeniesienie tej samej intertekstualnej

⁷ W. W i r p s z a: *Sens Fortynbrasa*. W: t e n ż e: *Częstkowa próba o człowieku i inne wiersze*. Mikołów 2005, s. 30-32. Utwór wcześniej nie publikowany, nie licząc fragmentów, zamieszczonych na podstawie maszynopisu w książce J. Grądział-Wójcik.

⁸ H. B l o o m: *Lek przed wpływem. Teoria poezji*. Tłum. A. B i e l i k-R o b s o n, M. S z u s t e r. Kraków 2002, s. 139-140.

⁹ J. G r ą d z i e l - W ó j c i k: *Poezja jako teoria poezji...*, s. 99-104.

aparatury, przy pomocy której Stanisław Balbus¹⁰ analizuje *Tren Fortynbrasa* na utwór Wirpsy, choć daje się częściowo uzasadnić, nie może jednak zostać uznane za satysfakcjonujące. Powielenie sytuacji obydwu wierszy w interpretacji gubi bowiem swoistość relacji wytwarzającej się pomiędzy nimi. Jeśli Herbert jako pierwszy dopisał ciąg dalszy dramatu i „zmodernizował” dawny temat, to Wirpsy nie pozostało już przecież nic do zmodernizowania. Jego wiersz rozpoczyna się w momencie, w którym wiadomo, że Elsynor znaczy „teraz” i „wszędzie”. Jego apokryficzność i transpozycja tematyczna muszą być przeto, przez swoje podwójne odniesienie, wzięte w cudzysłów lub w nawias. A to oznacza, że tekst Wirpsy czytać trzeba raczej, trzymając się kategoryzacji Balbusa, albo jako „pastisz polemiczny”, w ramach którego dochodzi do „dialogu poglądów, ale nie dialogu języków”¹¹, albo jako „reminiscencję stylistyczną”.

Od naśladowczego brzmienia tytułu począwszy wiersz Wirpsy zdaje się zmierzać do ustanowienia „wspólnego języka” z poezją Herberta, rezygnując nawet z najbardziej jaskrawych przejawów własnego „lingwistycznego” stylu. Trudno byłoby opisywać *Sens Fortynbrasa* przy pomocy narzędzi wypracowanych dla rozbioru poezji „eksperymentu językowego”. W miejscu spodziewanego piętrzenia wieloznaczności spotykamy bowiem mocno sprozaizowany wywód, ukierunkowany raczej na „semantyczną przezroczystość” znaku. „Gra znaczeń” nawiązuje flirt z „grą w prostotę”. Jednym z jego przejawów jest np. posługiwanie się istotnymi dla konstrukcji wierszy Zbigniewa Herberta tzw. zwrotami, opozycjami i słówkami „węzłowymi”¹²: „Być może”, „ale”, „i nawet”, „jeśli”, „przed powrotem” – „po powrocie”. Wirpsza podpatruje także szczególną predylekcję Herberta do otwierania wersów przez spółnik „i”, często w roli powtórzenia anaforycznego. To, rzecz jasna, jeden z elementów stylizacji biblijnej, która dodatkowo pozwala oddać w naśladowaniu typowe dla autora *Trenu* spotkania wzniosłości z potocznością. Językowa, wyglądowna i przedmiotowa pospolitość świata kulturowego mitu w wersji Wirpsy przypomina o rządzących poezją Herberta konfrontacjach: historycznej (przeszłości a współczesności) oraz poznawczej (mitu a empirii)¹³.

¹⁰ S. B a l b u s: *Między stylami*. Kraków 1996, s. 358-361.

¹¹ Tamże, s. 277-279. Jednym z przykładów tej relacji omówionym przez Balbusa jest *Traktat polemiczny* Wirpsy, czytany jako reakcja na *Traktat moralny* Miłosa.

¹² Zob. na ten temat E. B a l c e r z a n: *Poezja polska...*, s. 252.

¹³ Zob. S. B a r a ń c z a k: *Uciekinier z Utopii...*, s. 38-46.

Naśladowcza dykcja *Sensu Fortynbrasa* wyraźnie wskazuje na *Tren Fortynbrasa* jako na swój hipotekst, tak jak wiersz Herberta wskazywał na ostatnią scenę *Hamleta*. Co jednak ważne, musimy pamiętać, że już Fortynbras Herberta „mówi p o z a Szekspirowskim utworem, poza jego gatunkiem, stylem, poza sceną i poza kurtyną tamtej kultury, która go jako postać literacką zrodziła i obdarzyła kulturowym sensem”¹⁴. Można zaryzykować tezę, że utwór Wirpszy, jako „tekst drugiego stopnia”, o tamtym „kulturowym sensie” już nie chce nawet pamiętać. Wypada zgodzić się tu z objaśniającym także omawianą sytuację ogólnym spostrzeżeniem, że: „Wirpszy tak naprawdę nie interesuje ani artystyczna przeszłość dla niej samej, ani reinterpretacja jej dzieł – poeta potrzebuje cudzej inspiracji po to, by dzięki jej utrwalonej literacko sile perswazji skuteczniej i dobitniej wypowiedzieć własny sąd na temat współczesności i prywatnej koncepcji poezji”¹⁵. *Hamlet* jako dramat Szekspira i nawet sama postać Hamleta zostają zatem, w myśl cytowanej zasady, znacząco zapomniani. Jeśli czytamy więc w puencie wiersza, że „Fortynbras nie ma sensu”, to źródeł takiego sposobu rozumienia postaci dramatu próżno poszukiwać w nim samym. Zresztą Szekspirowski tekst o Fortynbrasie też w gruncie rzeczy niewiele wie. Zasadne staje się więc pytanie: jaki Fortynbras „nie ma sensu”? Pozornie tylko oczywista, wobec prowadzonych tu obserwacji, jest odpowiedź wskazująca na Fortynbrasa z wiersza Zbigniewa Herberta. Wystarczy przecież prześledzić meandry, a nierzadko i „manowce” jego interpretacji¹⁶, by zobaczyć wielość związanych z nim sensów.

Stephen Greenblatt, w zdaniu otwierającym swoje *Shakespearean Negotiations*, zauważył, że „dzieła sztuki, jakkolwiek mocno naznaczone twórczą inteligencją i prywatnymi obsesjami jednostek, są wytworami zbiorowej

¹⁴ S. B a l b u s: *Między stylami...*, s. 358.

¹⁵ J. G r a d z i e l - W ó j c i k: *Poezja jako teoria poezji...*, s. 97.

¹⁶ Szczegółowo zdaje z nich obfitą i polemiczną relację J. M. R u s z a r: *Stróż brata swego. Zasada odpowiedzialności w liryce Zbigniewa Herberta*. Lublin 2004, s. 81-173. Krytyczny przegląd odczytań wiersza wraz z własną interpretacją przedstawił także R. S i o m a: *Jeszcze raz o Trenie Fortynbrasa Zbigniewa Herberta*. W: *Opis wiersza. Analizy i interpretacje liryki polskiej*. Red. R. S i o m a. Toruń 2002, s. 175-189. W tej ostatniej propozycji zwraca uwagę, z jednej strony, analiza „zrywania” w wierszu Herberta „fabularnych związków z dziełem Williama Szekspira” oraz, ze strony drugiej, wskazanie w obrębie tych związków nowego, interesującego tropu intertekstualnego, oświetlającego oryginalność figury stworzonej przez Herberta. Przywołując monolog Króla Klaudiusza Sioma zauważa, że „charakterologicznie Herbertowskiemu Fortynbrasowi jest o wiele bliższy Klaudiusz niż norweski książę z dramatu”.

negocjacji i wymiany”¹⁷. Ta „nowohistorycystyczna” inspiracja wydaje się w naszym wypadku szczególnie godna podjęcia. Przypomnijmy zatem, przynajmniej skrótowo, kulturowe pole „negocjacji i wymiany”, na tle którego wprawdzie się zrodził, i które później sam z kolei aktywnie współtworzył, Fortynbras Zbigniewa Herberta. Wiersz Witolda Wirpszy określa przybliżone ramy czasowe dla szczytu kariery tego bohatera w inicjalnym sprawozdaniu:

W latach sześćdziesiątych dwudziestego wieku
 Pojawiła się moda na Fortynbrasa,
 [...]

Trzymając się na razie wyłącznie faktów z zakresu życia literackiego, dostrzec można zbieżność tego datowania z opublikowaniem *Trenu Fortynbrasa* w ramach tomu *Studium przedmiotu* w roku 1961. W tym samym roku ukazały się również, wzbudzając żywy oddźwięk *Szkice o Szekspirze* Jana Kotta, wznowione po uzupełnieniach jako *Szekspir współczesny* w roku 1965. Co ciekawe, w dyskusji wokół pomieszczonych w tych książkach szkiców podkreślano, że „nie są tylko studiami o dziele Szekspira, lecz i studiami o współczesności”, „są świadomą próbą zarysowania problematyki współczesnej w odniesieniu do literatury”¹⁸. Podobny sąd można odnieść również do dramatu Stanisława Grochowiaka *Król IV* (1963), w którym podstarzały już Fortynbras odgrywa główną rolę. Przegląd faktów z lat sześćdziesiątych zakończyć trzeba ogłoszoną po raz pierwszy w roku 1967, kanoniczną po dziś dzień, interpretacją *Trenu Fortynbrasa*, przedstawioną przez Janusza Sławińskiego¹⁹. Czy to wystarczające powody, by mówić o „modzie na Fortynbrasa”? Wobec przywołanego kontekstu brzmi to raczej jak hiperbola, której uzasadnieniem może być jedynie chęć uznania przez autora tych słów wyjątkowe-

¹⁷ S. Greenblatt: *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Berkeley and Los Angeles 1988, s. VII. Podaję w tłumaczeniu własnym.

¹⁸ Zob. na ten temat M. Fik: *Kultura polska po Jałcie. Kronika lat 1944-1981*. Londyn 1989, s. 338. Autorka odnotowuje głosy: P. Beylina, J. Iwazkiewicza, A. Międzyrzeckiego, S. Treugutta, R. Matuszewskiego. O fenomenie Hamleta w kulturze polskiej w relacji do zjawisk natury teatralnej, literackiej i społeczno-politycznej, ciekawie pisze Agnieszka Matkowska, stawiając tezę, że tak pojmowana „referencyjność *Hamleta* jako klucza historii (czy też polityki) polskiej i środkowoeuropejskiej zakończyła się wraz z wejściem na drogę demokracji”. Zob. A. Matkowska: „Koniec referencyjności „Hamleta”? „Porównania” nr 2, 2005, 79-92.

¹⁹ W książce *Czytamy utwory współczesne*. Warszawa 1967 (współautorki: T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska).

go znaczenia i rangi propozycji Herberta. Kto jak kto jednak, ale Wirpsza – członek redakcji tygodnika „Po prostu” musiał poznać *Tren Fortynbrasa* z publikacji w numerze 12-tym tego pisma w roku 1957. Zresztą mogący mieć jakieś znaczenie dla sprawy szkic Kotta *Hamlet Wyspiańskiego* także ukazał się jeszcze w latach pięćdziesiątych na łamach „Dialogu” (1959). Podobnie jak szereg recenzji z „modnych” podówczas wystawień *Hamleta*, żeby wspomnieć o premierze w krakowskim Starym Teatrze (wrzesień 1956 r.), w Teatrze Polskim we Wrocławiu (marzec 1958 r.), w Teatrze Powszechnym w Warszawie (styczeń 1959 r.), czy w Bałtyckim Teatrze Dramatycznym w Koszalinie (czerwiec 1960 r.). Większość tych spektakli łączy ze sobą oparcie się na przekładzie Romana Brandstaettera. Wspomnijmy też o interesującej książeczce Witolda Chwalewika z roku 1956 pt. *Polska w Hamlecie*, przynoszącej wszak interpretację szerszego problemu dzieła Szekspira, a mianowicie „sposobu aktualizowania epoki i ducha czasu w konkretnym obrazie”²⁰. Można by wręcz powiedzieć, parafrazując Wirpszę, że „w latach pięćdziesiątych dwudziestego wieku pojawiła się moda na Hamleta”. Zbigniew Herbert wyprzedzał ją już w roku 1952, pisząc studium pt. *Hamlet na granicy milczenia*²¹.

We wspomnianym studium o samym Fortynbrasie nie ma ani słowa. Hamlet jest za to jego jednoznacznie pozytywnym, silnym bohaterem, naznaczonym wielkością człowiekiem czynu. Inspirowany filmowym *Hamletem* Laurence’a Oliviera, docenia poeta „prawdę o Hamlecie niehamletyzującym”²², idącą pod prąd m.in. odczytaniom Goethego, w których książę duński jest „synonimem słabości, chorobliwej niezdolności do czynu i wahań”. Podobnie, w powstającej równolegle, wspomnianej wcześniej rozprawie Chwalewika, interpretacja dzieła Szekspira widząca w nim „prekursora romantycznych dramatów słabości woli i rozstroju nerwów” zostaje odrzucona, ponieważ „nie opiera się ściśle na danych tekstu i zbyt dużo buduje na fantazyjnym `psychologizowaniu`”²³. Co dane tekstu mówią natomiast o Fortynbrasie: „Szekspir nie pozwala mu doraźnie dostąpić godności królewskiej ze zrozumiałych znowu względów: akcentem finalnym ma być uwy-

²⁰ W. Chwalewik: *Polska w Hamlecie*. Wrocław 1956, s. 6.

²¹ Ogłoszone drukiem pośmiertnie w: Z. Herbert. H. Elzenberg. *Korespondencja*. Warszawa 2002, s. 125-136.

²² Tamże, s. 134.

²³ W. Chwalewik: *Polska w Hamlecie...*, s. 20-21.

datnienie wielkości Hamleta, nie Fortynbrasa²⁴. Jeżeli zatem Witold Wirpsza określa tego drugiego w trzecim wersie swojego utworu „postacią mało znaczącą w akcji dramatu”, to z jednej strony, oczywiście powtarza tylko ugruntowane już na ten temat przekonania: „Cała trudność – pisał Kott – polega na tym, że Fortynbras w samym tekście dramatu jest zaledwie zarysowany²⁵, „Fortynbras – to już Sławiński – jest w dziele Szekspira postacią epizodyczną, znajduje się w dalekim tle wydarzeń tragedii²⁶. Z drugiej strony jednak przypomnienie tych oczywistości struktury dramatycznej staje się biegunem antytezy. Podkreślenie znikomości roli Fortynbrasa pozwala poecie odsunąć poza horyzont tekstu przestrzeń Szekspirowską i jednoznacznie osadzić rozpatrywaną figurę znaczeniową w teraźniejszości²⁷. Prowadzi to Wirpszę do pierwszego, mieszczącego się w Herbertowskim stylu, „węzła konfliktu”: „Być może jest coś w samym imieniu”. „Moda na Fortynbrasa”, jakim ukazał go Herbert a nie Szekspir, przestaje być, jak się wydaje, w utworze Wirpszy modą wyłącznie literacką²⁸.

²⁴ Tamże, s. 79.

²⁵ J. K o t t: *Hamlet Wypiańskiego*. W: t e n ż e: *Szkice o Szekspirze*. Warszawa 1961, s. 64.

²⁶ J. S ł a w i ń s k i: *Tren Fortynbrasa*. W: *Genologia polska. Wybór tekstów*. Oprac. E. M i o d o ń s k a - B r o o k e s , A. K u l a w i k, M. T a t a r a. Warszawa 1983, s. 509.

²⁷ Ale jako „figurę znaczeniową” właśnie, której całą powagę i głębię buduje tradycja literacka i historia. W odniesieniu do interesujących nas postaci Szekspira istotę procesu, o którym piszę świetnie ilustruje wiersz Leszka Szarugi (trzeba tu dodać: syna Witolda Wirpszy) pt. *Czuwanie*, dedykowany *Panu Zbigniewowi Herbertowi*, którego fragmenty przytoczę: „Fortynbras i Hamlet jednak się spotkali/ W białej przestrzeni trenu, na ubitej ziemi (...)/ I chyba to właśnie wtedy zatrzymał się czas, Ocean słów zatopił nas w bursztynie nocy./ (...) Śpi Hamlet, śpi Fortynbras, pustoszeje ziemia, Dysk bazaltu rzucony w zapadły kąt wszechświata./ (...) Księżęta i królowie przeszli do legendy,/ Umierają zwierzęta, zdycha ranny łoś, Poeta jeszcze czuwa na brzegu nicości./ Mówi wszystkim głosami i nie ma wyboru./ Lepi z piasku historii gadające głowy.”. Zob. L. S z a r u g a: *Po wszystkim*. Kraków 1991, s. 9.

²⁸ W dyskusji nad niniejszym referatem podczas konferencji w Oborach (17 marca 2006 r.) prof. S. Balbus zwrócił uwagę na nieuchwytną dziś źródłowo wyraźną obecność wiersza Z. Herberta w analizach politycznych i sporach toczonych w środowisku intelektualnym w latach sześćdziesiątych, z przenikaniem wręcz poszczególnych fraz wierszowych wyrwanych z kontekstu do codziennych, potocznych konwersacji. Przypomniana w ten sposób, a nie dająca się przecież zarchiwizować, rola *Trenu Fortynbrasa*, jako „cząstki tekstu świadomości”, wskazuje na siłę herbertowskiej kreacji postaci dramatu Szekspira, uściśla genezę wywodu Wirpszy i pozytywnie weryfikuje jego tezę o „modzie na Fortynbrasa”, jaka zapanowała w latach sześćdziesiątych – tezę, w ramach której utwór Herberta przeczytany został jako zapowiedź powrotu „naprawiaczy świata”, Fortynbrasów.

No tak, ale jaki naprawdę był Fortynbras Herberta? Najwięcej mówi o nim sam wiersz. Choć nie dla wszystkich jego komentatorów było to oczywiste, to dziś nie do utrzymania są opinie głoszące, że: „Racja jest po obu stronach i nie ma jej po żadnej”²⁹, i że autor „nie opowiada się za żadną z tych postaw”³⁰. Uznajmy już, wyposażeni w nowe dowody (*Hamlet na granicy milczenia*) i pozostając poza wszelkimi „okolicznościami taktycznymi”, za absolutnie bezsporne, że ironia udramatyzowana, jak i w innych przypadkach Herbertowskiej liryki roli, służy w *Trenie* autokompromitacji mówiącego bohatera, a wraz z nim reprezentowanego przezeń systemu wartości³¹. W tym wypadku najważniejszym hipotekstem pozwalającym zmierzyć skalę ironii jest naturalnie oryginał Szekspira. I tak, zamiast męznego żołnierza, który swoją postawą natchnął Hamleta do bezkompromisowej realizacji własnego planu („O, od tej chwili myśli moje będą/ Krwawe lub wzgardę na zawsze zdobędą!”) i został przezeń w dodatku wskazany jako następca tronu („Na Fortinbrasa: mój głos konający”³²), w wierszu Herberta spotykamy fasadowego tyrańca i biurokratę. W dodatku niemiłosiernego gadułę: główną zasadą jego monologu jest „powtarzanie elementów jednorodnych semantycznie”³³. Słowa wracają jako echo już na prawach autoparodii, tworząc swoiste „łańcuchy tautologii”: „Teraz kiedy zostaliśmy sami” – „i teraz kiedy”, „jak mężczyzna z mężczyzną”, „Pogrzeb mieć będziesz żołnierski chociaż nie byłeś żołnierzem”, „Ręce leżą osobno Szpada leży osobno Osobno głowa”, „werbel werbel”, „Teraz masz spokój” – „i masz spokój”, „martwa mrówka” – „mrowisko”, „nie umiałeś żadnej ludzkiej rzeczy nawet oddychać nie umiałeś”,

²⁹ J. T r z n a d e l: *Kamienowanie mądrości*. [1972]. W: t e n ż e: *Plomień obdarzony rozumem*. Warszawa 1978, s. 140.

³⁰ J. S ł a w i ń s k i: *Tren Fortynbrasa...*, s. 521-522.

³¹ Pamiętając oczywiście o uwadze S. Barańczaka, zapisanej na marginesie *Trenu Fortynbrasa*, że „mechanizmy ironicznej zdrady na samym sobie są subtelne”. Zob. t e n ż e: *Uciekinier z Utopii...*, s.102.

³² Cyt. wg edycji dwujęzycznej: W. S h a k e s p e a r e: *The Tragedy of Hamlet Prince of Denmark. Tragiczna historia Hamleta księcia Danii*. Tłum. M. S ł o m c z y ń s k i. Kraków 1999, s. 221 i 311. [Oh, from this time forth,/ My thoughts be bloody, or be nothing worth!; But I do prophesy the election lights/ On Fortinbras; he has my dying voice;]

³³ Zob. J. Ł o t m a n: *Powtarzalność i znaczenie*. W: t e n ż e: *Struktura tekstu artystycznego*. Tłum. A. T a n a l s k a. Warszawa 1984, 183-197. Na znaczenie „gadatliwości” skonfrontowanej z „lakonicznością” jako „sygnału sympatii autora wewnętrznego, czytelnego dla miłośników i znawców poezji Herberta” zwracał uwagę J. M. R u s z a r: *Stróż brata swego...*, s. 140.

„system więzień” – „Dania jest więzieniem”, „Ani nam witać się ani żegnać”, „a ta woda te słowa cóż mogą cóż mogą”. Zmierzający, drogą okrężną, przez Polskę po sprawiedliwie należną mu władzę „Kruchy, wąty książę”³⁴ pojawia się w tekście Zbigniewa Herberta jako swoja, mocno zniekształcona karykatura. Do niej to właśnie odwołuje się Witold Wirpsza pytając o „sens Fortynbrasa”, ale jej bynajmniej tym pytaniem nie kwestionuje. Dlatego od razu odsuńmy na bok pierwszą z nasuwających się interpretacji jego utworu, jaką można by zawrzeć w ukonkretnieniu puenty, tj.: „Fortynbras Herberta nie ma sensu”.

Gra nie toczy się bowiem o subtelność recepcji Szekspira. W jej ramach wszakże racje Hamleta i Fortynbrasa są uznawane raczej za zbieżne (stoją jednakowo naprzeciw deprawacji władzy), a działanie pierwszego tylko oczyszcza drogę pojawieniu się drugiego z nich³⁵. Ale Wirpsza, wbrew sensom dramatu, nie atakuje wykreowanego w *Trenie* obrazu pretendenta do duńskiej korony, a wręcz przeciwnie, utwierdza go i wzmacnia z każdym kolejnym wersem, a nawet jeszcze bardziej zożydza. W jednej z najbardziej zdecydowanych ocen Herbertowskiego wcielenia Fortynbrasa, Jan Błoński grzmiał: „zdradza go jednak cyniczna pogarda (...) i bezsilny gniew na trupa”, „żadne interpretacje nie przesłonią w Fortynbrasie zwykłego świntucha”. Te nieludzkie cechy nie szekspirowskiego już przecież bohatera budzą, zdaniem krytyka, „zwyczajny gniew” i „zwyczajne obrzydzenie”³⁶. W wydaniu Wirpszy nieludzkie cechy charakteru zyskują w alegorycznym przedstawieniu ucieleśnionej „nudy” dosłownie nieludzką postać, rodem z jakiegoś odległego bestiariusz („bezzębna poczwara”). Próba dyskusji o jakiegokolwiek równorzędności racji tak portretowanych *dramatis personae* z ludzką przynajmniej perspektywą, jest niemożliwa. Marzycielskie złudzenia i romansowanie z bezkształtną bestią to zaś już tylko rzecz dla bajkowej Pięknej³⁷.

³⁴ W. S h a k e s p e a r e: *The Tragedy of Hamlet Prince of Denmark...*, s. 221. [a delicate and tender prince]

³⁵ Odwołuję się tu do uznawanej za jedną z najwybitniejszych w swoim czasie interpretacji dramatu Szekspira pt. *Hamlet, Prince of Denmark: The Analogy of Action*, przedstawionej w książce *The Idea of a Theater* w roku 1949 przez F. Fergussona. Cyt. dalej wg wydania polskiego: F. F e r g u s s o n: „Hamlet, król wic duński”. *Analogia działania*. Tłum. J. S t r z e t e l s k i. W: *Sztuka interpretacji. T 1*. Red. H. M a r k i e w i c z. Wrocław 1971.

³⁶ J. B ł o Ń s k i: *Tradycja, ironia i głębsze znaczenie*. [1970] W: *Poznanie Herberta*. Red. A. F r a n a s z e k. Kraków 1998, s. 72.

³⁷ Odsyłam tu rzecz jasna do różnych, często zaskakujących kierunków interpretacji wiersza Herberta.

Wirpsza podejmuje i dopowiada opowieść Herberta poruszając się w ramach zadziwiająco czytelnej, także z punktu widzenia podmiotu autorskiego, konwencji przedstawienia „postaci mało znaczącej w akcji dramatu”. Sprawdza nawet onomastyczną motywację tej trudnej do wytłumaczenia wyrazistości, z jaką sam postrzega to, co „zaledwie zarysowane”, a zatem: „un bras fort”, „un bras fortun” – „ramię mocne i ramię szczęśliwe”³⁸. „Przez cały wiek XIX – jak pisze Kott – teatry niemal z reguły pomijały sprawę Fortynbrasa”, „cała nowoczesna szekspirologia” natomiast w jego wątku „widzi klucz do zrozumienia *Hamleta*”³⁹. Potwierdzeniem tych słów może być chociażby poświęcony dramatowi Szekspira rozdział opublikowanej w roku 1949 książki *The Idea of a Theater* Francisa Fergussona. Fortynbras, jego zdaniem, jest narzędziem, stąd jego rola w „konstrukcji całości sztuki, mimo, że tak oszczędnie rozwinięta, jest zatem bardzo ważna”⁴⁰. Nas oczywiście, bardziej od zrozumienia tragedii, interesuje oderwana od niej kariera postaci literackiej. Odtwarzając jej przebieg trzeba przypomnieć, że Fortynbrasa nie zlekcewały te polskie teatry, które inscenizowały sztukę Szekspira po roku 1956 z wykorzystaniem przekładu Brandstaettera. Jaki wizerunek otrzymała w nich postać „z dalekiego tła wydarzeń”? Sięgnijmy po notes recenzenta. W przedstawieniu warszawskim „Fortynbrasem jest chłopak młody, krzepki i promienny”:

Byli na tej scenie ludzie. Walczyli, spiskowali, zabijali się nawzajem. (...) Mówili wstrząsające rzeczy o życiu, śmierci i losie ludzkim. Zastawiali wzajemnie na siebie zasadzki i w te zasadzki wpadali. Bronili swojej władzy albo przeciwko tej władzy się burzyli. Wszyskim im o coś szło. Nawet ich zbrodnie miały jakiś wymiar. Potem przychodzi chłopak krzepki i młody. I z czarującym uśmiechem mówi: Uprzątnijcie trupy. Teraz ja będę waszym królem⁴¹.

³⁸ Podobnie rozszyfrował W i r p s z a bohaterów *Doktora Faustusa*. Zob. t e n ż e: *Gra znaczać*. Warszawa 1965, s. 36. Przypomnijmy także interpretację Wyki: „Nie trzeba szczególnych zdolności językowych, by odgadnąć, że imię tego bohatera jest znaczące: Silnoreki, Mocno-ramienny”. Zob. K. W y k a: *Tren Fortynbrasa*. [1972]. W: t e n ż e: *Rzecz wyobraźni*. Kraków 1997, s. 610. „Fortynbras czyli Kriepkaja Ruka”, to już J. T r z n a d e l. Zob. t e n ż e: *Polski Hamlet. Kłopoty z działaniem*. Warszawa 1989, s. 187

³⁹ J. K o t t: *Hamlet Wyspiańskiego...*, s. 65 i 278.

⁴⁰ F. F e r g u s s o n: „*Hamlet, królewicz duński*”..., s. 42.

⁴¹ J. K o t t: *Hamlet Wyspiańskiego...*, s. 294.

Omawiając oglądanego w Warszawie w roku 1960 *Hamleta* z koszalińskiego Teatru Dramatycznego, Jan Kott zapisał: „Z Brechta wzięty został Fortynbras, pomyślany i pokazany jako cyniczny kondotier”⁴². Spektakle te, z wyjątkiem *Hamleta* w krakowskim Starym Teatrze, miały swoje premiery już po pierwszej publikacji *Trenu*. Brechtowski wymiar Fortynbrasa wydaje się jednak być wspólny. *Małe organon dla teatru*, pisane przez Bertolda Brechta w czasie wojny, ukazało się po polsku na łamach „Pamiętnika Teatralnego” w roku 1955. Motywem przewodnim zarysowanej tam koncepcji odczytania „starej sztuki” i jej bohaterów było „zwątpienie o rozumie”, szczególnie aktualizacja „krwawych i ponurych czasów” towarzyszących poszukiwaniom interpretacyjnym Brechta⁴³. W postaci niemal nie zmienionej wątek ten powraca w wierszu Wirpsy:

[...]
 Kiedy na Elsynorze panował rozgardiasz
 Spowodowany rozumem księcia
 I bezrozumem wydarzeń,
 [...]

⁴² Tamże, s. 321. Ten model interpretacji Fortynbrasa określił wyraźnie charakter poszukiwań inscenizacyjnych w drugiej połowie XX wieku. Sięgnijmy do zapisków „szekspirologa” z lat 1988-1990: „Duch i Fortynbras wydają się coraz natrętniej znakami historii. (...) Historii, która była i może znowu nadejść. Parę lat po Duchu w Dubrowniku w pasiaku obozowym widziałem *Hamleta* w National Theatre w Londynie z Duchem w długim aż do ziemi płaszczu wojskowym przesytytym kulami, chyba jeszcze z demobilu po pierwszej wojnie. A jeszcze na innym *Hamlecie*, także angielskim – forpocztę Fortynbrasa w opaskach ze swastyką. (...) Szwedzki *Hamlet*, z którym Bergman przyjechał (...) do Nowego Jorku, kończy się w świetle reflektorów i trzasku aparatów telewizyjnych. Żołnierze Fortynbrasa układają trupy jedne na drugich i je liczą. Metodycznie. Jak na pobojuwisku. O *Hamlecie* wszyscy zapomnieli. (...) W *Hamlecie*, jakiego zamyślił Swinarski, wojska miały się gromadzić na placu Szczepańskim jeszcze przed spektaklem. I potem w zakończeniu miały wchodzić nie tylko na scenę, ale i na widownię ze wszystkich stron i ze wszystkich drzwi, przez okna wychodzące na plac i z balkonów dół na sznurach na głowy widzów. „Reszta jest milczeniem”. Ale nie jest końcem milczenie *Hamleta*: końcem są ogłuszające werble Fortynbrasa”. Zob. J. K o t t: *Reżyserzy i Duch*. W: t e n i z e: *Szeks-pir współczesny 2. Płeć Rozalindy i inne szkice*. Kraków 1999, s. 254-255.

⁴³ B. r e c h t: *Małe organon dla teatru*. Tłum. A. S o w i Ń s k i. „Pamiętnik Teatralny” 1955, z. 1 (13), s. 59-60. W pisanej niemal równoległe pracy Fergussona postać Fortynbrasa jest z kolei, wręcz przeciwnie, znakiem „nowej nadziei na nowe, oczyszczone państwo”, dla której drogę toruje „atak *Hamleta*”. „Ostatecznym rezultatem – pisze Fergusson – jest śmierć i „zmarłychwstanie” w osobie Fortynbrasa, który teraz, gdy runęła władza Klaudiusza, może pojawić się przynosząc nową wiarę i nadzieję”. Zob. F. F e r g u s s o n: „*Hamlet, król wic duński*”... , s. 17, 21, 28.

Słyszemy tu wyraźnie komentarz Brechta do sytuacji Hamleta: „Wobec nierozumnej rzeczywistości jego rozum jest niepraktyczny”⁴⁴. Zastąpienie w wierszu „nierozumnej rzeczywistości” „bezrozumem wydarzeń” i rozgardiaszem może być już efektem kolejnej aktualizacji kontekstu, echem „godnych ubolewania wydarzeń na Uniwersytecie Warszawskim i ulicach stolicy”, „wydarzeń, które nas głęboko poruszyły”, żeby poprzestać na dwóch „klasykach” marcowej propagandy (Gierek, Kociołek)⁴⁵. Trudno dziś precyzyjnie ustalić datę powstania utworu Witolda Wirpszy, ale wiele wskazuje na to, że mogły to być lata 1968-1971⁴⁶. „Wydarzenia marcowe”, jako spektakl rozgrywający się w pałacach władzy, można zatem postrzegać jako jedną z odmitologizowanych wersji „królewskiego rozgardiaszu”.

Zbigniew Herbert opublikował po raz pierwszy swój wiersz w „Po prostu” w roku 1957, krótko przed likwidacją pisma, którą zresztą uznano powszechnie za znak „końca ery październikowych złudzeń”⁴⁷. Zapowiedział w nim nadejście Fortynbrasa lat sześćdziesiątych, i to wcale nie w wydaniu literackim, Fortynbrasa – „cynicznego kondotiera”, który normalizuje chaos świata i nadaje historii sens obmyślając „lepszy system więzień”. Realnej „modzie na Fortynbrasa” w latach sześćdziesiątych możemy przyjrzeć się bliżej oczami historyka. W dyskursie o dokumentarnych ambicjach odnajdziemy jednak wiele konstatacji współbrzmiących z prawdą literatury. Lata sześćdziesiąte zatem to: „prymitywne uwielbienie metod twardej ręki”, „wrogość do inteligencji”, „ofensywa twar dogłowych”, „biurokratów i zamordystów”, nasilenie cenzury i kampanii antyinteligentckiej, „pustosłowie” przemówień, utożsamienie zewnętrznego bezpieczeństwa z „potrzebą narzucenia krajowi twardego kursu wewnętrznego”, rozbudowanie aparatu przemocy. W opisie różnych sfer życia społecznego i kulturalnego omawianej dekady najczęściej powtarza się

⁴⁴ Tamże, s. 60.

⁴⁵ Zob. J. K a r p i ń s k i: *Mowa do ludu. Szkice o języku polityki*. Londyn 1984, s. 7.

⁴⁶ W roku 1968 ukazał się ostatni przed wyjazdem z Polski tom W. Wirpszy *Traktat skłamanym*. Nieliczne datowane wiersze składające się na opublikowany dopiero dwadzieścia lat po śmierci poety tom *Cząstkowa próba o człowieku*, z którego pochodzi *Sens Fortynbrasa*, obejmują okres od stycznia 1969 do lutego 1971 roku. Pewności nie ma, ale wiele wskazuje na to, że mniej więcej w tym właśnie czasie został napisany także interesujący nas wiersz. Za pomoc w próbie ustalenia daty jego powstania pragnę podziękować Leszkowi Szarudze.

⁴⁷ A. A l b e r t: *Najnowsza historia Polski. 1918-1980. Cz. IV. 1956-1980*. Londyn 1989, s. 751.

słowo: „zamarzanie”. A to wszystko, dodajmy, głównie za sprawą, *nomen omen* tzw. „partyzantów”⁴⁸, tych którzy na pewno wołają „bezpieczeństwo przed rozgardiaszem”.

Jeśli czytamy u Wirpszy, że „Fortynbras nie ma sensu”, to wcale nie równa się to chęci zniesienia czy rozmycia jego kulturowych znaczeń, obalenia sensu wtórnie zmitologizowanego znaku. Operacja odbierania sensu dotyczy znaczonej rzeczywistości. Nie jest zatem operacją semiotyczną a raczej aksjologiczną, choć umocowaną w potocznej frazeologii. Ale tym samym, oceniając swoją współczesność, zabiera poeta głos na temat dyskusji wokół wiersza Herberta. Zauważmy, że wszystko, co w całym świecie poetyckim Wirpszy ma sens (wartość), zajmuje w jego tekście miejsce po stronie Hamleta. Wraz z powrotem Fortynbrasa znikają z Elsynoru: barwa, zabawa, uciecha, „wielkie błaznowanie”, „przewaga ducha nad ciałem”, „częstka wolności” nie uszczuplona⁴⁹. Wybór postawy, choć określony tylko aktem negacji, wskazaniem na to, co nie ma sensu, jest u Wirpszy zdecydowany. Prowokuje dodatkowo do sygnalnego przynajmniej zakreślenia dwóch otwieranych przez ten wybór i ściśle ze sobą powiązanych kontekstów.

Do pierwszego z nich, jeśli trzymać się śladu słynnych szekspirowskich inscenizacji, możemy zmierzać inspirowani dodatkowo wizerunkiem Hamleta 1956 z krakowskiego Starego Teatru, Hamleta, który był „urodzonym konspiratorem”⁵⁰. W tak wyznaczanej, nie tylko ze sceny, perspektywie *Sens Fortynbrasa* przynosi ocenę najnowszych dziejów „polskiego Hamleta”, w tym zwłaszcza oddanie przez Wirpszę racji i sprawiedliwości „pokoleniu historycznych Hamletów” ze swojego pokolenia, pozbawionych ostatecznie

⁴⁸ Tamże, s. 804-830. Przypomnijmy, że mianem „partyzantów” określano nieformalną grupę w obrębie komunistycznego aparatu władzy. Jej trzon stanowili dawni partyzanci z Armii Ludowej skupieni wokół Mieczysława Moczara (od 1956 wiceministra i szefa Biura Śledczego MSW, od 1964 roku ministra spraw wewnętrznych i prezesa ZBOWiD, organizacji kombatanckiej skupiającej m.in. milicjantów i funkcjonariuszy UB zwalczających AK i zbrojne podziemie). Ideologia „partyzantów” opierała się na antysemityzmie i fasadowym nacjonalizmie.

⁴⁹ Na temat znaczenia tych właśnie kategorii dla W. Wirpszy, a także ich związku z koncepcjami tłumaczonego przez poetę J. Huizingi zob. m.in.: J. G r ą d z i e l - W ó j c i k: dz. cyt.; Z. C h o j n o w s k i: *Wizja człowieka, wizja kultury. O poezji Witolda Wirpszy w latach 60-tych*. „Integracje” 1992, nr XXVIII, s.17-20.

⁵⁰ J. K o t t: *Reżyserzy i Duch...*, s. 255.

tej racji, a często nawet życia, pod koniec lat czterdziestych⁵¹. W perspektywie ich tragicznego losu musimy przecież oceniać wybory życiowe milczącego bohatera *Trenu Fortynbrasa*, ich też racje dały o sobie znać wcześniej w uroczystym ślubowaniu, którym Zbigniew Herbert zakończył swoje niepublikowane studium o Hamlecie („ślubujemy Ci, książę, że kiedy przyjdzie czas próby, wybierzemy cięższy rapier i cięższą śmierć”⁵²). Jeśli zresztą uświadomimy sobie, że w liście do Henryka Elzenberga nazwał poeta ten tekstowy dowód wierności wobec postawy „niehamletyzującego Hamleta” swoim „testamentem”⁵³, to tym jaśniej zobaczymy pozycję, która musi być mu bliższa w ogłoszonym wkrótce potem *Trenie* (w pełni zachowującym zresztą w tym kontekście prawo do swojej nazwy gatunkowej). Pozycję, której sens przyznaje także po latach Witold Wirpsza.

Kontekstem drugim, dla rozumienia gestów społeczno-moralnych wpisanych w jego z kolei utwór, jest, wynikający w naturalny sposób z pierwszego, wątek „hańby domowej”. Wirpsza, jako jeden z „historycznych Fortynbrasów”, dokonywałby w takim ujęciu poetyckiego rozrachunku z własną biografią, a omawiany przez nas wiersz mógłby być czytany jako kontynuacja *Listu o sumieniu* z 1953 roku⁵⁴, w którym pisał on m.in.:

[...]

Bo wszelka prawda, zrodzona z tchórzostwa,
Jest kłamstwem. Kłamstwo rodzi spustoszenie.

[...]

[...] Myśli swoje,
Uczucia, wyobraźnię nauczyli

⁵¹ Pisze J. T r z n a d e l: „Myślę, że gdzieś około roku 1947 należy umieścić śmierć pokolenia historycznych Hamletów, a ci co przeżyli, przebijają się w ubiór zwykłych dni. To rok sfalszowanych, a więc przegranych wyborów, procesów, w których pada tyle wyroków śmierci. To rok krakowskiego procesu WiN-u, w którym pada osiem wyroków śmierci”. Zob. t e n ż e: *Polski Hamlet...*, s. 297. Trznadel czyta po latach *Tren Fortynbrasa* jako swoisty komentarz do *Popiołu i diamentu*, uzupełnienie powieści Andrzejewskiego: „jej fałszywego świadectwa o pokoleniu akowskim, o polskim Hamlecie zmieniającym swoją misję sprawiedliwości na służbę kondotiera z fałszywym pojęciem honoru”. Zob. tamże, s. 249.

⁵² Z. Herbert. H. Elzenberg. *Korespondencja...*, s. 136.

⁵³ Tamże, s. 59. List z 15 września 1953 roku.

⁵⁴ Zob. *Wygonienie diabła Belzebubem, czyli artysta izolowany w stalinowskim getcie. Rozmowa z Witoldem Wirpszą*. W: J. T r z n a d e l: *Hańba domowa*. Warszawa 1996, s. 188-203.

Czołgania się; pełzają w tej szczelinie,
 Którą brzuchami wydrążyli w próżni.
 Każdego katechizmu nauczą się
 Na pamięć! Odebrać im katechizmy! –
 Wtedy dopiero rozplaszczą się w nicłość.
 [...] ⁵⁵

Na tym rozrachunkowym tle „jad” wierszowej „poczwyry”, wsparty „ramieniem (i tylko ramieniem) Fortynbrasa”, przypominać musi o motywie „ukąszenia heglowskiego” ⁵⁶.

W przypadku każdego z zaproponowanych odczytań *Sensu Fortynbrasa* uwidacznia się potwierdzenie, dopowiedzenie, wsparcie, choć z odmienną pozycji, czytelnego dla uczestników ówczesnego życia społecznego oraz literackiego, przesłania wiersza Zbigniewa Herberta. Rzecz jasna, zatrzymanie się w miejscu osiągnięcia przez poetów tej politycznej zgody nie mówi całej prawdy o charakterze tekstu Wirpszy. Wszystkie zlokalizowane w nim uzgodnienia z tezami *Trenu Fortynbrasa* każą jednak odrzucić koncepcję lektury w kategoriach „pastiszu polemicznego”, zakładającego wyrażanie przeciwstawnych stanowisk w obrębie wspólnego języka. Strategia Wirpszy jest bardziej złożona. Z jednej strony wyraźnie wskazuje na swój wzorzec, m.in. nadając funkcję indeksalną tytułowi oraz wprowadzając cudzy punkt widzenia „inkrustowany” związaną z nim, czytelną zasadą stylistyczną (dykcja Herberta). Z drugiej strony: „wchłaniając i eksponując równocześnie elementy wzorca, przenosi ów wzorzec na swój teren i każe czytać go niejako pod auspicjami własnej poetyki” ⁵⁷, z poetyką komentarza, traktatowym wykładem i dyskursywnością oraz predylekcją do parentezy na czele. Inaczej rzecz ujmując: Wirpsza „mówi po swojemu”, ale Herbert „jest tu słyszalny w każdej niemal frazie” ⁵⁸. Ta zasada reminiscencji stylistycznej służy co prawda akceptacji „cudzego widzenia”, ale nieuchronnie

⁵⁵ W. W i r p s z a: *List o sumieniu*. W: t e n Ź e: *Z mojego życia*. Warszawa 1956, s. 62-67.

⁵⁶ „Bardzo to moim zdaniem zręczne określenie” powiedział Wirpsza w *Hańbie domowej*. Motyw ten wraca także w pytaniu Trznadla: „Czyli ukąszenie marksistowsko-heglowskie, jad działał”. Tamże, s. 189 i 196.

⁵⁷ Tak m.in. widzi działanie omawianej strategii intertekstualnej S. B a l b u s: *Między stylami...*, 284.

⁵⁸ Parafrazuję zdanie Balbusa na temat *Rzeki* Miłosza odniesionej do stylu Mickiewicza. Zob. t e n Ź e: *Między stylami...*, s. 283-284.

prować musi też do reinterpretacji, a mówiąc językiem dosadniejszym, do „sądu nad poetyką”, której „układem centralnym” jest „widzenie” odtworzone przez autora sięgającego po wzorzec⁵⁹. Konstrukcja nawiasowa, jeden z głównych chwytów w poetyce Wirpszy, w *Sensie Fortynbrasa* określa mechanizm postępowania intertekstualnego, który za Balbusem można by określić mianem „historycznoliterackiej konstrukcji parentetycznej”⁶⁰. W „historycznoliteracki nawias” mianowicie wzięty zostaje tekst Herberta z nakreśloną w nim oceną postaw społeczno-moralnych, a wokół tej suwerennej i akceptowanej konstrukcji rozwija się, inspirowana nią, oryginalna już „gra znaczeń”.

Jej głównym założeniem jest naturalnie ironia, której zasady opisał Wirpsza w swojej eseistyce, podkreślając aktualność schematu artystycznego, który „zaczernąwszy swoje istotne motywy i elementy z kultury wieków minionych, z arcybogatej tradycji, przekształca jej artystyczne s e r i o w dwuznaczną i wieloznaczną i r o n i ę, będącą nie tylko ironią sztuki, lecz również ironią procesu poznawczego”⁶¹. Znow jesteśmy blisko poetyki Herberta, ale i jednocześnie w miejscu jej przekroczenia, reinterpretacji. Trzeba się bowiem zgodzić z autorem *Ironicznego konceptyzmu*, że na dnie ironii, z jaką Zbigniew Herbert pokazuje starcia swoich bohaterów „czyha jednak zawsze patos”: „Ironia ta nie bierze się ani z demoniczności `wnucząt Aurory`, ani z tragicznej sytuacji nowych Don Kiszotów, lecz z niewidzialnej siły, która nimi kieruje. Ta siła zaś przypomina u Herberta dosyć dokładnie starożytną Mojrę”⁶² („Tak czy owak musiałeś zginąć Hamlecie”). Innymi słowy można by w przypadku poezji Herberta mówić o „dialektyzowanej wzniosłości”⁶³. Nic z tego nie przedostaje się już

⁵⁹ Z. Ł a p i ń s k i: „Świat cały, jakże zamknąć go w żrenicy” (*O kategoriach percepcyjnych w poezji Juliana Przybosia*). W: *Studia z teorii i historii poezji*. Red. M. G ł o w i ń s k i. Wrocław 1970, s. 332. Wskazaną tu przez Łapińskiego funkcję gier intertekstualnych przytacza, pisząc o reminiscencji stylistycznej, S. B a l b u s: *Między stylami...*, s. 306.

⁶⁰ Tamże, s. 308.

⁶¹ W. W i r p s z a: *Gra znaczeń. Szkice literackie*. Warszawa 1965, s. 78.

⁶² A. V a n N i e u k e r k e n: *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna w kontekście anglosaskiego modernizmu*. Kraków 1998, s. 209.

⁶³ P. D e M a n: *Hegel o wzniosłości*. W: t e n ż e: *Ideologia estetyczna*. Tłum. A. P r z y b y s ł a w s k i. Gdańsk 2000, s. 172.

do utworu Wirpszy. Radykalna ironia zaprowadza w całej jego przestrzeni panowanie „przeciw-wzniosłości”: dziejowy sens Fortynbrasa sprowadza się do panowania, ogołoconej z jakichkolwiek innych uzasadnień, siły (udowodnionej nie tylko w procesie lingwistycznej dezintegracji imienia), oraz do nie dającej się już nijak inaczej udowodnić, iluzyjnej „powszechnej szczęśliwości”.

Tekstowe spotkanie Wirpszy z Herbertem, przy całym zróżnicowaniu ich ideologii artystycznych, dokonało się przede wszystkim w „horyzoncie etycznym”⁶⁴ artyzmu poetyckiego. W obrębie tak zakreślonego pola motywacji znika przesłona „formalnie” umocowanych strategii lektury, która tak jaskrawie dała o sobie znać w otwierającym mój wywód, antytetycznym zestawieniu dwóch wierszy o aniołach. Odczytywanie *Sensu Fortynbrasa* prowokuje do wskazania innego zestawienia, otwierającego nową perspektywę dostrzegania zbieżnych, choć nie tożsamyh i niezależnych, horyzontów poezji Witolda Wirpszy i Zbigniewa Herberta. Przywołajmy także na koniec dwa fragmenty wierszy. Najpierw raz jeszcze Wirpsza i *Sens Fortynbrasa*:

[...]

Nuda będzie przenikliwa

I rozpanoszy się jak poczwara bezzębna.

[...]

Bezzębna poczwara na Elsynorze

Stanie się za przyczyną mocnego i szczęśliwego

Ramienia (i tylko ramienia) Fortynbrasa

Jadowita. Ten jad

Nie będzie jadem zębów jadowych,

Ponieważ poczwara jest bezzębna. Elsynor,

Bezpieczny przed rozgardiaszem,

Przybierze na grozie i niedostępności,

I będą się zeń sączyły zieleń i żółcie

[...]

⁶⁴ Określenie E. B a l c e r z a n a: *Poezja polska...*, s. 255.

W roku 1974 w „Twórczości” ukazały się, zapowiedziane na okładce pisma, „nowe wiersze Zbigniewa Herberta”, a wśród nich i ten⁶⁵:

[...]
potwór Pana Cogito
nie ma właściwie wymiarów

jest jak rozległy niż
wiszący nad krajem

nie można go dotknąć
ani piórem
ani włócznią

gdyby nie duszny ciężar
i śmierć którą zsyła
można by sądzić
że jest abstrakcją
z rodzaju informel

ale on jest
jest na pewno

jak czad
wchodzi we wszystkie okna
zatrzuwa studnie
pokrywa pleśnią chleb
[...]

⁶⁵ Z. H e r b e r t: *Potwór Pana Cogito*. „Twórczość” 1974, nr 7, s.13-14. W wersji podanej w późniejszym tomiku zmieniony jak następuje: „[...]potwór Pana Cogito/ pozbawiony jest wymiarów// trudno go opisać/ wymyka się definicjom// jest jak ogromna depresja/ rozciągnięta nad krajem//[...] gdyby nie duszny ciężar/ i śmierć którą zsyła/ można by sądzić/ że jest majakiem/ chorobą wyobraźni// jak czad wypełnia szczerlnie/ domy świątynie bazary// zatrzuwa studnie/ niszczy budowlę umysłu/ pokrywa pleśnią chleb [...]”. Zob. t e n ż e: *Raport z obłąkanego miasta*. Wrocław 1992, s. 55-56. Wydanie pierwsze w roku 1983.

Samobójcom

Poetyka intertekstualna Witolda Wirpszy, jak to już zresztą dawno temu zauważono, „wymyka się jednoznacznym klasyfikacjom” i „nie układa w przejrzyste kategorie”¹. Poetycka „gra znaczeń”, prowadzona przez autora *Faetona*, instrumentalizuje tradycję literacką i podporządkowuje wszelkie odwołania do niej zupełnie nowym semantycznym konfiguracjom, w jakie włączone zostają znaki kulturowej i literackiej przeszłości. Jak celnie rzecz ujęła Joanna Grądział-Wójcik: „Wirpszy tak na prawdę nie interesuje ani artystyczna przeszłość dla niej samej, ani reinterpretacja jej dzieł – poeta potrzebuje cudzej inspiracji po to, by dzięki jej utrwalonej literacko sile perswazyj skuteczniej i dobitniej wypowiedzieć własny sąd na temat współczesności i prywatnej koncepcji poezji”². Zobaczmy, jak zasada ta realizuje się w bardzo znamienym pod tym względem wierszu pt. *Samobójcom*³:

Empedokles, powiadają, rzucił się
W krater Etny, a przedtem zapisał, co
W okaleczałym zdaniu czytamy, myśl
O samotnej, śleپookiej nocy.

Ale także

Napisał, że morze jest potem ziemi.
I także: Byłem już chłopcem, dziewczyną,
Rośliną, ptakiem i oniemiałą,
Szukającą wodnych topieli rybą. Można
Również przeczytać zdanie, że oto
Dotarliśmy do tej dobrze przemyślanej
Jamy. A cóż to znaczy: my? My to kto?

¹ J. Grądział-Wójcik: *Poezja jako teoria poezji. Na przykładzie twórczości Witolda Wirpszy*. Poznań 2001, s. 97.

² Tamże, s. 97.

³ W. Wirpsza: *Spis ludności*. Mikołów 2005, s. 29-30.

My wszyscy, czy my wybrani? I któż
 Jamę dobrze przemyślał? Czy jama to
 Krater Etny? Czy ślepooka noc?

Noc

Jest ślepa; nie: noc jest ślepa; jej
 Oczy są ślepe. Czy jama to śmierć, czy
 Śmierć to noc, czy noc to wnętrzości
 Etny?

Albo rozbłyśkane jezioro
 W Europie Środkowej, gdzie
 Chłopiec, bo ciągle chłopiec i
 Dziewczyna, bo ciągle dziewczyna, i
 Konno, i pistolet epoki wojen
 Napoleońskich, i z chłopca strzeliło
 Powłóczyście zdanie: Teraz, o wieczności,
 Należę do ciebie bez reszty. Czy wieczność
 To jama, którą chłopiec zawczasu
 Pomyślał i przemyślał?

A nieodmiennie to

Poeci: zostanie po nas złom, drwiący
 Śmiech. Czy śmiech jest kraterem
 Etny? Czy też Sekwana, gdzie Żyd się
 Utopił, napisawszy przedtem: zacieśnienie,
 Czyli stretto przed samym finałem
 Fugi, czyli gonitwy (ucieczki)?

Tak: dziwnie to nam zostało w kulturze.
 Cytat: abyś zachował to w twojej
 Niemej piersi. A oto jama: bezsłowny
 Krater sycylijskiego wulkanu liczy
 Ludzi, a doliczyć się ich nie da.

Grudzień 1978

Cytaty z Empedoklesa, Kleista, Borowskiego i Celana

Możemy tu obserwować, tak jak w wypadku wielu innych tekstów Wirpsy, jak poeta „inkrustuje wiersz cytatami, czy właściwie kryptocytatami, których źródła odkrywa *post scriptum*”, a następnie „tworzy z nich niczym z półfabry-

katów nowe teksty, podporządkowując rygorystycznie cudze słowa własnej intencji⁴. Pozostaje pytanie, jaka jest ta intencja w przypadku omawianego wiersza? Oczywiście, najpierw narzuca się w odbiorze, spajający cztery przywołane w nim biografie, motyw samobójstwa. Ten szeroki kontekst znaczeniowy, wyznaczony także tytułową dedykacją, zostaje jednak zawężony do szczególnych biografii poetów, których nazwiska zostały wymienione w *post scriptum*. Ponadczasowy splot samobójstwa z losem poety podkreślony został także w samym wierszu, w stwierdzeniu: „A nieodmiennie to poeci”. O ile miejsce w szeregu poetów-samobójców Kleista, Celana i Borowskiego jest oczywiste, choć w przypadku tego ostatniego twórcy jego samobójcza śmierć długo pozostawała tajemnicą państwową i poinformowano o niej publicznie dopiero po śmierci Stalina, to już usytuowanie w tym gronie Empedoklesa wcale oczywiste być nie musi. Ma on bowiem, po pierwsze, od dawna swoje miejsce przede wszystkim w historii filozofii, choć faktem jest, że przez starożytnych i swoich współczesnych uznawany był raczej za poetę. Nie mógł pogodzić się z tym np. Arystoteles, pisząc w *Poetyce*: „A przecież Homera i Empedoklesa nie łączy nic poza formą wiersza i dlatego słuszniej byłoby nazwać pierwszego poetą, a drugiego raczej filozofem przyrody niż poetą”⁵. Ale pomimo tych uwag, wiele lat później, dla Horacego np., Empedokles był po prostu „sycylijskim poetą”⁶. Wirpsza, inaczej niż Arystoteles, uznając nadrzędny charakter roli poety wobec innych ról życiowych autora *Oczyszczeń*, przywołuje tym samym orfickie jeszcze z ducha pojmowanie poezji jako tożsamej z mądrością i postrzeganie poety jako mędrca. Niepewny status presokratyjskiego filozofa jako poety idzie także w parze z niepewnym przekazem na temat jego śmierci: „Empedokles, powiadają, rzucił się w krater Etny”, czytamy w omawianym wierszu. Podobnie w *Liście do Pizonów* Horacego:

[...] Chcąc być jak bóg nieśmiertelny,
Empedokles wyziębły do Etny gorącej
skoczył. Niech prawo umrzeć poetom pozwala:
kto wbrew woli ocala, godzi w samobójcę.
[...]⁷

⁴ J. G r a d z i e l - W ó j c i k: *Poezja jako teoria poezji...*, s. 113.

⁵ A r y s t o t e l e s: *Poetyka*. Tłum. H. P o d b i e l s k i. Wrocław 1983, s. 5-6.

⁶ H o r a c y: *List do Pizonów*. W: *Dzieła wszystkie*. Tłum. A. L a m. Pułtusk – Warszawa 2010, s. 244.

⁷ Tamże, s. 244.

Według przekazu Hippobotosa Empedokles „powstał od uczy, wszedł na Etnę i gdy znalazł się na szczycie, skoczył do zięjącego ogniem krateru i zniknął w czeluści. Czynnem tym chciał sprawić, aby rozeszła się i utrwaliła wieść, że stał się bogiem”⁸. Diogenes Laertios podaje też jednak i inne koleje życia poety-filozofa, wedle których np. dożyć miał on sędziwego wieku na Peloponezie. Wirpsza, wskazując na Empedoklesa jako na poetę-samobójcę, sięgając do legendy, czyni z niego znak – archetypowy symbol splotu fatum samobójczej śmierci i powołania poetyckiego. Gest semantyczny Wirpszy przypomina odległą, choć analogiczną w pewnym sensie, wizję Hölderlina przedstawioną w dramacie *Śmierć Empedoklesa*, w którym poecie-bohaterowi przypisane zostało przeświadczenie, że „Musi zawczasu odejść ten, przez którego przemawiał duch”. Śmierć, na której progu Empedokles Hölderlina, „pieśniarz Natury”, odczuwa zdumienie: „Jakbym dopiero miał zacząć żyć...”, i pyta: „czy od śmierci zapłonie mi życie na koniec?”, ma być dla niego „czasem oczyszczenia”, ratunkowym odejściem w „nową młodość”⁹.

W odniesieniu do tego, wytworzonego tekstowo znaku poety-samobójcy, powracającego do nowego życia w pamięci i odradzającego się w micie, przebiegać musi już dalej odczytywanie obecności w wierszu pozostałych trzech tragicznych sylwetek. W ich wypadku bowiem legenda nie przesłania tak bardzo wymowy biograficznych faktów. Nawet jeśli fakty te trudno oddzielić od kreacji, literatury i legendarnej aury, jak to dzieje się chociażby w przypadku zapowiedzianego w listach, a następnie drobiazgowo przygotowanego i teatralnie wręcz odegranego samobójstwa Heinricha von Kleista i Adolfiny Henrietty Vogel. Wirpsza opowiada ich historię trochę na wzór romantycznej ballady, uwydatniając tajemniczość tego, co się wydarzyło („rozbłyskane jezioro”) oraz poddając swoich bohaterów procesowi typizacji („bo ciągle chłopiec”, „bo ciągle dziewczyna”). Możemy usłyszeć w tym nawet pogłos balladowej opowieści o chłopcu i dziewczynie z Mickiewiczowskiej *Świtezii*. Ale zanim 21 listopada 1811 roku nad jeziorem Wannsee niedaleko Berlina służąca pensjonatu u Stimminga usłyszała dwa wystrzały oznaczające samobójczą śmierć gości, którzy chwilę wcześniej w dobrych nastrojach kazali

⁸ Diogenes Laertios: *Żywoty i poglądy słynnych filozofów*. Tłum. I. Krońska. Warszawa 1984, s. 502.

⁹ Cytuję wg F. Hölderlin: *Wiersze*. Tłum. B. Antochiewicz. Wrocław 1982, s. 121-132.

sobie podać kawę na zielonej polanie¹⁰, von Kleist przez dziesięć lat wysyłał sygnały zapowiadające to zdarzenie. Pierwsza depresyjna myśl pojawiła się w ślad za „zaznajomieniem się” z filozofią Kanta w liście do ówczesnej narzeczonej Wilhelminy z marca 1801 roku: „straciłem mój jedyny najwyższy mój cel, teraz innego nie mam...”¹¹. W kilku listach z listopada 1811 roku do Marii von Kleist mowa jest już o konkretnym planie: „jeśli by to było w mojej mocy, zapewniam Cię, odrzuciłbym to postanowienie zakończenia życia, jakim już powziąłem. Ale przysięgam Ci, nie mogę, zupełnie nie mogę dłużej żyć; moja dusza jest tak zraniona, że nawet rzecz niemal mogę, światło dnia sprawia mi ból swoim blaskiem”¹². Ostatni z listów poeta zakończył dopiskiem „rankiem w dniu mojej śmierci”¹³.

Odsyłacze do biografii kolejnych dwóch poetów są w utworze Wirpszy coraz bardziej eliptyczne. Zwrot „Sekwana, gdzie Żyd się utopił” bardzo sucho i konkretnie komunikuje o tym, co spotkało Paula Celana w Paryżu w nocy z 19 na 20 kwietnia 1970 r. Na śmierć Tadeusza Borowskiego już tylko pośrednio wskazuje fragment jednego z jego najbardziej rozpoznawalnych wierszy. Ale i ten życiorys uznawał Wirpsza za symboliczny, co wiemy akurat wprost z refleksji, jaką poświęcił on samobójczej śmierci autora *Pożegnania z Marią* na kartach eseju *Polaku, kim jesteś?*: „Na nim właśnie skrupiło się tak wiele i tego, co z wojny i tego, co po wojnie, po części jawnie, po części w sposób kryty, po części w zagadkowy, że stał się dla średniego dziś w Polsce pokolenia pisarskiego i symbolem, i przestrogą, i owym biblijnym ościeniem, który zarazem i każe wierzyć przeciw sobie, i wierzanie czyni daremnym”¹⁴. Cytat z wiersza Borowskiego jest u Wirpszy wyraźny, choć widzimy jak przy tym rozrywa on i enigmatyzuje oryginalny tekst: „zostanie po nas złom ~~żelazny i głuchy~~, drwiący śmiech ~~pokoleń~~”. Moglibyśmy powiedzieć, parafrazując słowa autora z pierwszej części wiersza *Samobójcom*, a odnoszące się do pozostałości po dorobku Empedoklesa, że to cytat okaleczony.

¹⁰ Na podstawie zeznania właściciela zajazdu, w którym zatrzymali się von Kleist i H. Vogel. Zob. H. von Kleist: *Listy*. Tłum. W. Markowska. Warszawa 1983, s. 519-523.

¹¹ Tamże, s. 203.

¹² Tamże, s. 507-508.

¹³ Tamże, s. 516.

¹⁴ W. Wirpsza: *Polaku, kim jesteś?* Mikołów 2009, s. 174.

I to chyba rola cytatu, a nie sposób powiązania tragicznych i na swój sposób legendarnych biografii, decyduje o tym, co najbardziej własne w przekazie Wirwszy. Na znaczenie cytatów zwraca uwagę *post scriptum* do tekstu, tematyzuje jego obecność zapis w ostatnim fragmencie wiersza:

[...]

Tak: dziwnie to nam zostało w kulturze.

Cytat: abyś zachował to w twojej

Niemiej piersi. [...]

Przede wszystkim jednak konstrukcja całego utworu oparta jest na sztuce cytowania, która rozwija tu pełnię swoich możliwości, od przytoczenia właściwego przez parafrazę, po kryptocytat, deformację i cytacje pozorne. Zwrot o tym, że Empedokles „zapisał co w okaleczonym zdaniu czytamy”, zdaje się zapowiadać, że nastąpi przytoczenie z pism presokratyka, które zachowały się „okaleczone”, jedynie w znikomym fragmencie, w dziełach innych filozofów. Następuje seria stosunkowo łatwych do zidentyfikowania cytacji: „O samotnej, ślepeekiej nocy”, „że morze jest potem ziemi”, „Byłem już chłopcem, dziewczyną, rośliną, ptakiem i oniemiałą, szukającą wodnych topieli rybą”, „oto dotarliśmy do tej dobrze przemyślanej jamy”. Nawet jeśli uwzględnimy fakt, że Wirwsza znał teksty Empedoklesa z niemieckiej edycji Dielsa *Die Fragmente der Vorsokratiker*¹⁵, to i tak bez trudu uchwycimy głębość parafrazy na tle dostępnych polskich przekładów. Sformułowanie „morze, pot ziemi”¹⁶ z poematu *O naturze* jest niemal identyczne z tym, jakie śmieszyło Arystotelesa. Podobnie tożsame z domniemanym oryginałem *Oczyszczeń* jest zdanie, w którym mowa jest o kolejnych wcieleniach poety-filozofa. Najbliższe jest ono przekładowi tego fragmentu w wykonaniu Witolda Olszewskiego w *Żywotach i poglądach słynnych filozofów* Diogenesa Laertiosa, gdzie brzmi następująco: „Byłem już kiedyś chłopcem i dziewczyną, i rośliną, i ptakiem, i niemą rybą rzucającą się w wodzie”¹⁷. W wypadku pozostałych dwóch cy-

¹⁵ Informacja podana przez poetę pod tekstem *Traktatu skłamanego*. Autor podaje, że korzystał z wydania H. Dielsa: *Die Fragmente der Vorsokratiker*. Berlin 1922

¹⁶ Fragmenty z Empedoklesa cyt. wg G. S. Kirk, J. E. Raven, M. Schofield: *Filozofia przedsokratejska. Studium krytyczne z wybranymi tekstami*. Tłum. J. Lan g. Warszawa – Poznań 1999, s. 299.

¹⁷ Diogenes Laertios: *Żywoty...*, s. 505.

tatów przekształcenia idą znacznie głębiej. W *Oczyszczeniach* nie chodziło bowiem o dotarcie do „przemysłanej jamy”, ale o przybycie do „sklepionej groty”¹⁸, w innym przekładzie przeczytamy np.: „przybyliśmy do przykrytej dachem jaskini”¹⁹. Z kolei zapis „O samotnej, ślepookiej nocy” jest jeszcze dalej idącą modyfikacją – poetyckim, na prawach własnej licencji wykonanym, skrótem porównania homeryckiego z poematu *O naturze*:

Jak gdy ktos, zbierając się do drogi burzliwą nocą, przygotowując lampę, blask rozpalonego ognia, szykuje lniane latarnie na każdą pogodę, które rozpraszają powiewy dmących wiatrów, przepuszczając jednak na zewnątrz delikatniejsze światło i świecąc przez próg niezniszczalnymi promieniami – tak wtedy [Afrodyta] wydała na świat okrągłą źrenicę, prastary ogień zamknięty błonkami i delikatnymi płótnami, a te powstrzymywały z dala głębię opływających wód, lecz ogień przepuszczaly na zewnątrz, bo był delikatniejszy²⁰ (podkreślenia moje).

Rzecz jasna te dwie najdalej idące parafrazy odgrywają kluczową rolę w wytwarzaniu przez tekst Wirszy własnego sensu, niezależnego już od kierunków interpretowania dzieł Empedoklesa. Zgodnie ze specyfiką kolażu literackiego, z udziałem przekształconych przytoczeń, dokonuje się w dalszej części wiersza ich daleko idąca dekontekstualizacja, a następnie resemantyzacja²¹. W przestrzeni całego tekstu elementy wyprowadzone z Empedoklesa nadają spójność kolażowej kompozycji wiążąc fragmenty różnych struktur. Najpierw wciągają one do „gry znaczeń” zmyślenie ostatnich – niemożliwych do wypowiedzenia za życia, słów Heinricha von Kleista: „Teraz, o wieczności, należę do ciebie bez reszty”, które w istocie są parafrazą monologu bohatera jego najbardziej znanego dramatu, Księcia Homburgu, przekonanego że właśnie rozstaje się z życiem: „Nieśmiertelności, nareszcie mam ciebie”²². Da-

¹⁸ G. S. Kirk, J. E. Raven, M. Schofield: *Filozofia przedsokratejska...*, s. 314.

¹⁹ Tłumaczenie Krystyny Stepnickiej wg W. Lengauer, K. Stebnicka: *Empedokles i jego „Katharmoi”*. *Poeci filozofowie*. „Ars Regia” nr 6, 1994.

²⁰ G. S. Kirk, J. E. Raven, M. Schofield: *Filozofia przedsokratejska...*, s. 306.

²¹ Zob. R. Nyrcz: *O kolażu tekstowym. Zarys dziejów pojęcia*. W: tenże: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa 1993, s. 196.

²² H. Kleist: *Książę Homburgu*. Tłum. J. Sztaudyngera. W: tenże: *Dzieła wybrane*. Warszawa 1960, 407.

lej, korzystając ze zdeformowanej frazy Borowskiego, uzyskują odpowiedź na pytanie o zbiorowość, która dotarła do „jamy”: „A cóż to znaczy: my?”. W intertekstualnej sugestii Wirpszy wiersz Borowskiego ma odpowiadać: poeci. Krater Etny, w której miał zginąć Empedokles, został z kolei wywołany jako ekwiwalent Sekwany, w której wodach rozstał się z życiem Paul Celan, „napisawszy przedtem: zacieśnienie, czyli stretto przed samym finałem fugi, czyli gonitwy (ucieczki)?”. Pseudonimujące na swój sposób imię własne poety określenie Żyd możemy odczytywać nie tylko dosłownie, ale także jako cytat z jego prozy pt. *Rozmowa w górach*. Wierszowe „przedtem” obejmuje tu natomiast raczej wczesny okres twórczości Celana, choć odsyła do najbardziej znanych jego tekstów, do których niewątpliwie należy *Fuga śmierci*, a także pozostający z nią, zdaniem wielu krytyków, w bezpośredniej relacji poemat *Stretto*, mający rozpisywać na nowo *Fugę śmierci* w coraz bardziej rozpaczliwym języku, „lament nad lamenty”²³, jak określili ten rozległy tekst Emanuel Lévinas. Wirpsza przetłumaczył cały utwór w roku 1966, a oryginalny tytuł *Engführung* (tytuł *Stretto* upowszechniły tłumaczenia francuskie) zastąpił polskim *Ucieśnienie*²⁴. Ale w wierszu *Samobójcom* znajdziemy jeszcze inny wariant tłumaczenia tego tytułu, jako „zacieśnienie czyli stretto”, bliższy użytemu w roku 1978 w przekładzie Krzysztofa Karaska słowu ścieśnienie²⁵.

Zarówno realny krater Etny Empedoklesa jak i Celanowska Sekwana, utożsamione ze sobą jako miejsca samobójstw poetów, włączone zostają w wierszu w porządek symboliczny, zbudowany z szeregu pojęć w ramach utworu ekwiwalentnych, takich jak: „jama”, „ślepoooka noc”, „śmierć”. W procesie poetyckiego opracowywania wymienności tych pojęć widać znakomicie ich kolażowe uwolnienie od sensów macierzystych. „Przemyślana jama”, która wypiera „przykrytą dachem jaskinię” z oryginału *Oczyszczeń*, udaje w gruncie rzeczy swoje greckie pochodzenie i najdosłowniej odwraca źródłowe znaczenie. W jaskini – jamie bowiem podmiot-daimon Empedoklesa „miał dowiedzieć się o swym ziemskim przeznaczeniu i ze świata śmierci przejść do świata ludzi i żyjących w świetle dziennym”²⁶, czekały zaś tam na

²³ E. L é v i n a s: *Imiona własne*. Tłum. J. M a r g a ń s k i. Warszawa 2000, s. 53.

²⁴ Zob. P. C e l a n: *Utwory wybrane*. Oprac. R. K r y n i c k i. Kraków 1998, s. 109-119.

²⁵ Zob. tamże, s. 344.

²⁶ W. L e n g a u e r, K. S t e b n i c k a: *Empedokles i jego „Katharmoi”...*

niego spersonifikowane elementy (siły) ziemskiej egzystencji. Jama poetów w utworze Wirpisy prowadzi ich natomiast w stronę śmierci²⁷. Oznacza przede wszystkim kres poetyckiego mówienia, realnie unicestwiający „bezsłowny krater”, naprzeciwko którego postawiona kultura pozwala tylko na to, aby wyposażać „niemą pierś” w cytaty.

²⁷ Wizję biblioteki jako „promenady samobójców” prezentuje wraz z obfitym katalogiem przykładów Mirosława Michalska-Suchanek w książce *Fenomen samobójstwa. Długa historia krótko opisana* (Mikołów 2011). Autorka wskazuje przykład Empedoklesa, jako „jednego z pierwszych poetów, który odebrali sobie życie”, opisując ponadto pokrótce przypadki Borowskiego i Kleista. Wedle Michalskiej-Suchanek: „utwór poetycki dociera do sedna gestu definitywnego, ujmuje jego emocjonalną kwintesencję” (s. 112). Autorka omawia ponadto rozważania na temat samobójstwa obecne w filozofii od czasów starożytnych, relacjonuje najważniejsze ustalenia dyskursu dziewiętnastowiecznego na temat samobójstwa, kreśli jego socjologiczną wizję, prezentuje ujęcie egzystencjalne i kontekst filozofii chrześcijańskiej.

Melancholia I

Pojęcia tropu i ekfrazy ustawione obok siebie wytwarzają relację pełną napięcia. W swoim pierwotnym, retorycznym sensie trop i ekfrazy wydają się bowiem być obliczone na osiągnięcie odmiennych celów. Inaczej, różnokierunkowo wręcz przebiegać ma wraz z ich użyciem droga od znaku do przedmiotu odniesienia. Ekfrazy retorycznie identyfikowana z opisem (*descriptio*), w sensie literalnym z „pokazywaniem czegoś szczegółowo”, na płaszczyźnie stylistycznej budować powinna zgodną i harmonijną więź pomiędzy opisywanym przedmiotem a samym opisem¹. Inaczej mówiąc, ekfrazy nastawiona jest na przedmioty już istniejące poza językiem, a jej zadaniem jest ich unaocznienie, sprawienie by przedmioty te stały się widzialne dla słuchaczy/czytelników. „Trop retoryczny zaś – jak zauważa np. Ryszard Nycz – albo obdarza sensem coś, co nie istnieje (lub tego sensu jest pozbawione), albo przekształca znaczenie czegoś już istniejącego i znaczącego”². W miejsce ustanawianej w ekfrazie zgody, zgodnego zastąpienia, pojęcie tropu zakłada „konieczny rozróż między znakiem a sensem”³. Ekfrazy chce zająć miejsce przedmiotu, trop się od niego odwraca jako „zwrot” mowy, ponieważ „wszystkie struktury retoryczne, czy nazwiemy je metaforą, metonimią, chiasmem, metalepsis, hypallagiem (...) – wylicza Paul De Man – oparte są na substytucyjnych odwróceniach, i wydaje się nieprawdopodobne, by jeszcze jedno takie odwrócenie ponad te, które już miały miejsce,

¹ W zakresie sposobów definiowania ekfrazy i dziejów pojęcia wystarczające wydaje się odesłać w tym miejscu do książki A. D z i a d k a: *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*. Katowice 2004.

² R. N y c z: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2001, s. 11.

³ R. N y c z: *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*. „Teksty Drugie” 1994, nr 2.

wystarczyło do przywrócenia rzeczom ich właściwego porządku⁴. Do nieuchronnego spotkania tropów i ekfrazy dochodzi w procesie „tropologicznej reprezentacji”, czyli zaraz po tym, jak wpisany w tekst ślad realnego staje się „tropem figuralnej (retorycznej) reprezentacji”⁵.

W celu przesłędzenia tropów ekfrazy zasadne będzie przekroczenie ich retorycznego i stylistycznego poziomu rozumienia. W ślad za sprawdzonymi próbami⁶ trop może być wszakże wykorzystany w charakterze „heurystycznego modelu”, w którym zawiera się określony typ myślenia bądź poznawania rzeczywistości⁷. Uznajemy w takim postępowaniu, że „trop nie jest pochodną, marginalną czy aberracyjną formą języka, lecz językowym paradygmatem *par excellence*”⁸. Jak pisał Hayden White: „dyskurs zawsze zdaje się umykać naszym danym ku s t r u k t u r o m ś w i a d o m o ś c i, za pomocą których staramy się je uchwycić”⁹. Wynika z tego założenia konieczność potraktowania tropów „jako lingwistycznych ekspresji samych rodzajów świadomości”¹⁰. Warto więc sprawdzić, czy w odniesieniu do ekfrazy obowiązuje „wzorzec tropologiczny organizujący narrację”, ustalony przez autora *Tropiki dyskursu* na podstawie analizy m.in. prac Hegla, Nietzschego i Piageta.

Proponuję w tym celu lekturę obszernego utworu Witolda Wirpisy pt. *Melancholia I*¹¹. Wybór tekstu, sugerującego związek z ryciną Dürera, może wydawać się obiecujący poznawczo z dwu co najmniej powodów. Po pierwsze, w odniesieniu do pracy Dürera dysponujemy rozległą i niezwykle gruntowną literaturą krytyczną, co już w roku 1926 pozwoliło jednemu z komentatorów zauważyć, że „Literatura o *Melancholia* jest większa niż o jakimkolwiek innym

⁴ P. D e M a n: *Retoryka tropów (Nietzsche)*. W: t e n ż e: *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*. Tłum. A. P r z y b y s ł a w s k i. Kraków 2004, s. 138.

⁵ R. N y c z: *Literatura jako trop rzeczywistości...*, s. 12-13.

⁶ Mam na myśli przede wszystkim tropologiczną typologię nowoczesnych koncepcji podmiotowości w literaturze polskiej autorstwa R. Nycza. Zob. t e n ż e: *Tropy „ja”...*

⁷ Zagadnienia te omawia szczegółowo A. S t a n k o w s k a: *Poezji nie pisze się bezkarnie. Z teorii i historii tropu poetyckiego*. Poznań 2007.

⁸ P. D e M a n: *Retoryka tropów...*, s. 129.

⁹ H. W h i t e: *Tropologia, dyskurs i rodzaje ludzkiej świadomości*. Tłum. A. M a r c i n i a k. W: t e n ż e: *Poetyka pisarstwa historycznego*. Kraków 2000, s. 171.

¹⁰ Tamże, s. 204.

¹¹ W. W i r p s z a: *Melancholia I*. W: t e n ż e: *Utwory ostatnie*. Mikołów 2007, s. 80-82.

miedziorycie Dürera, a stwierdzenie to prawdopodobnie pozostałoby prawdziwe nawet wtedy, jeśli jego dwa ostatnie słowa zostały opuszczone¹². Drugą interesującą przesłanką są domniemane nawiązania tekstowe w samej grafice: „*Melancholia I* Dürera – zauważa np. Hans Holländer – to dzieło z pewnością bardzo literackie, a zarazem analogiczne do literatury”¹³. Wśród źródeł inspiracji najczęściej wymienia się neoplatońskie traktaty: Marsilio Ficino *De Vita Triplici* i *De Occulta Philosophia* Korneliusza Agrippy z Nettesheim¹⁴. O tym, że dzieło Dürera oparte jest na tekście, przekonany jest także Patrick Doorly, tyle że odrzucając związki z neoplatonikami, w miejsce ich idei chce on widzieć związek miedziorytu z samym Platonem, a ściśle z jego *Hippiaszem Większym*, przekonując że tematem Dürera nie jest melancholia a piękno¹⁵. Cały wzmiankowany korpus tekstów filozoficznych oraz dwudziestowieczne rozprawy z zakresu historii sztuki tworzą gęstą, intertekstualną sieć, w jakiej znaleźć musi się każdy utwór literacki, mierzący się z ryciną datowaną na 1514 rok.

Blisko dziewięćdziesięciowersowy poemat Wirpszy zdaje się ściśle realizować założenia ekfrazy. Jego tytuł odsyła bezpośrednio do konkretnego i znanego dzieła sztuki. W podtytule utworu, w nawiasie, znajduje się nazwisko autora dzieła i nazwa techniki graficznej, z użyciem której przywoływane dzieło zostało wykonane: (*Miedzioryt Albrechta Dürera...*). Elementy opisu słynnego miedziorytu umieszczone wewnątrz tekstu pozwalają „bez żadnych wątpliwości powiązać tekst z konkretnym dziełem”¹⁶, co widzimy chociażby w wersach dotyczących opisu postaci z grafiki:

[...]siedzą: większy na płycie kamiennej, mniejszy
 Na kamieniu młyńskim, postawionym na sztorc.
 Nie są uchwycone w ruchu, stężale są same z siebie.
 Nad większym wisi na murze klepsydra, oparta o skrzydło;
 Nad mniejszym, za węglem, waga dwuszałowa.

¹² Zdanie Campbella Dodgsona, które jako motto swojego szkicu przytacza P. Doorly: *Durer's Melencolia I: Plato's Abandoned Search for the Beautiful*. „The Art. Bulletin”, June 1, 2004.

¹³ H. Holländer: *Literatura – malarstwo – grafika. Interakcje, funkcje i konkurencja*. Tłum. K. Lukas. W: *Ut pictura poesis*. Red. M. Skwara i S. Wysłouch. Gdańsk 2006, s. 215.

¹⁴ Zob. E. Panofsky: *Trzy ryciny Albrechta Dürera: Rycerz, Śmierć i Diabeł, Św. Hieronim w pracowni, Melencolia I*. Tłum. P. Ratajka. W: *tenże: Studia z historii sztuki*. Warszawa 1971.

¹⁵ P. Doorly: *Durer's Melencolia I...*

¹⁶ Zob. wyznaczniki ekfrazy w pracy A. Dzidka: *Obrazy i wiersze...*, s. 54-55.

Starszy jest kobietą w bogatej sukni i z wawrzynem
 Na głowie (poetessa laureata?), młodszy dzieckiem
 O płci zrazu niewiadomej, głowa w kędziorach.
 [...]

Wirpsza, jakby nieświadom ograniczonych możliwości reprezentacji, nie ogranicza się do umownego, skrótowego przywołania przedmiotu referencji, do „zaznaczenia kilku kresek”. Inaczej niż dzieje się to w wierszach „atakujących statyczną *ekphrasis*”, jego poemat nie pozwala wymknąć się z pola opisu żadnemu szczegółowi i konsekwentnie zmierza do wyczerpania dostępnej zmysłowi wzroku całości:

[...]ale, powtarzam, nagromadzenie
 Przedmiotów niebywałe; duża bryła wieloboczna i
 Nieregularna, ile boków, nie wiadomo, bo część bryły
 Zakryta; kula, strug; wąski nóż wyszczerbiony; lineal;
 Łata drewniana; rozpalony piecyk z garnkiem na ogniu;
 Zwierzę owcopodobne, ostrzyżone, śpiące lub zarżnięte;
 Na ścianie obok klepsydry sygnaturka ze sznurem;
 Pod nią niby okno w kratkę o szesnastu polach z cyframi,
 [...]

Tekstowa reprodukcja miedziorytu w wydaniu Wirpszy przypominać ma prozę dyskursywną, która chce pozostać wolna od retorycznych upiększeń. Stylizacja na esej krytyczny, właściwe stylom naukowym wykorzystanie paren-tezy oraz poetyka komentarza, stawianie pytań, odwołania do źródeł, stwarzają wrażenie racjonalnego, naukowego wręcz opanowywania opisywanej materii:

[...]
 Zastanawiam się,
 Czy to wszystko naprawdę jest alegorią, a jeśli, to czego?
 Topi fallaci? Czy o melancholię chodzi? Cesare Ripa
 (1560-1625; Dürer zaś żył jakieś sto lat wcześniej)
 daje Melancolii ciemną księgę do lewej ręki;
 Knebluje ją; na głowie usadza ptaka (passer solitarius);
 Jest jeszcze zasznurowana sakiewka. Cztery są
 Więc rzeczy wyznaczające melancholię: ciemna wiedza,
 Samotność, skąpstwo duchowe, milczenie; chłodny to
 I suchy temperament.
 [...]

Wygląda to tak, jakby poeta, uciekając się do dyskursu pozapoetyckiego, chciał tym samym uciec przed tropem w obiektywizm. „Ucieczka ta jest jednak daremna – jak podpowiada Hayden White – bowiem tropika jest procesem, dzięki któremu każdy dyskurs u s t a n a w i a obiekty, udając przy tym, że je jedynie w sposób realistyczny opisuje i obiektywnie analizuje”¹⁷. Poeta udaje więc podwójnie, jako że sam podpatrzony dyskurs humanistyczny (naukowy) bierze przeciw w cudzysłów swojego dzieła, czyni obiektem zabawy.

Ekfrazą literacką rządzi nie dająca się ominąć prawidłowość każdego mimetycznego tekstu: „pozostawia coś poza opisem przedmiotu, którego dotyczy, lub (...) umieszcza w nim coś, co nie jest niezbędne dla opisu, który n i e k t ó r z y czytelnicy, z mniejszym bądź większym przekonaniem, uznaliby za adekwatny”¹⁸. W wypadku *Melancholia I* opis jest równocześnie próbą rozumienia, zwłaszcza jeśli przyjąć, że miedzioryt ten „mimo licznych uczonych interpretacji – wciąż kryje w sobie niejedną zagadkę”¹⁹. Poeta, najwierniej nawet podążający za przestrzenią takiego dzieła sztuki, dokonuje w istocie przekształcania nieznanego w znane, który to proces ma naturę tropologiczną²⁰. W utworze Wirpszy subtelna gra z adekwatnością opisu rozpoczyna się od pierwszych wersów:

Nagromadzenie przedmiotów niebywałe. Słońce
 Nie wiadomo czy wschodzi, czy zachodzi pod tęczą
 I wielce jest promieniste; między dwoma
 Szerokimi promieniami zawieszony i między
 Wodą a niebem daleki diabeł trzyma tabliczkę
 Z napisem MELANCOLIA I.
 [...]

Dla Erwina Panofskiego i Fritza Saxla, jak i dla wielu innych obserwatorów miedziorytu, było jasne, że to, co poeta nazwał Słońcem jest „jedną z tych `komet Saturna`, o których mówi się, że zagrażają światu *dominium melancholiae*”²¹, a pustkowie nadmorskie jest, w rzeczy samej, „rozsświetlone

¹⁷ H. W h i t e: *Tropologia...*, s. 172.

¹⁸ Tamże, s. 174.

¹⁹ H. H o l l ä n d e r: *Literatura – malarstwo – grafika...*, s. 216.

²⁰ Zob. H. W h i t e: *Tropologia...*, s. 179.

²¹ E. P a n o f s k y, F. S a x l: „*Melancholia I*” *Durera*. Tłum. A. P a j e k. „Pismo Literacko-Artystyczne” 1987, nr 6, s. 107.

w oddali” właśnie „złowróbnym błyskiem komety w księżycowej tęczy”²². Inskrypcja zaś, trzymana w poemacie przez „dalekiego diabła”, nakreślona została w istocie „na skrzydłach skrzeczącego nietoperza”²³, jednego z symboli melancholii oraz nocnej pracy. Wpisane w tekstową wersję sztychu przez Wirpszę „Zwierzę owcopodobne, ostrzyżone, śpiące lub zarżnięte” jest raczej „wychudłym drżącym chartem”²⁴, albo po prostu „śpiącym psem”²⁵. Pod „sygnaturką ze sznurem” oko przewodnika dostrzega „niby okno w kratkę o szesnastu polach z cyframi”, co zostaje uzupełnione komentarzem w następnym wersie: „Ale nie jest to kwadrat magiczny”. Tymczasem, co najmniej od badań Giehlowa wiadomo, że kwadrat numeru cztery umieszczony został na miedziorycie „nie tylko jako oznaka arytmetycznej siły geniuszu melancholii, lecz przede wszystkim jako `magiczny kwadrat` w dosłownym sensie tego wyobrażenia”²⁶, także jako jeden z astrologicznych talizmanów, które „miały przeciwdziałać wpływow Saturna”²⁷. Podobne „pozostawianie czegoś poza opisem przedmiotu, którego dotyczy” i „umieszczanie w nim czegoś, co nie jest niezbędne dla opisu”, albo zgoła nie istnieje w ogóle, obserwujemy w kolejnych wersach:

[...] Anioł większy, onaż
 przypuszczalnie Melancholia I, trzyma w prawej wąskie berło, a może
 Jeszcze jeden sztylet za ostrze, aby krzyżowały się nieznacznie
 Z pierwszym.
 [...]

„Wąskie berło „ lub „sztylet” to oczywiście cyrkiel w ręce Melancholii, który „wraz z kulą i przyborami do pisania oznaczają czystą geometrię”²⁸. Pozostałe, jak pisze poeta „przedmioty z którymi nie wiadomo co zrobić”, albo „niezborne przedmioty w nadmiarze”, związane są ze sztuką budowlaną i ciesielstwem, mogą też oznaczać „geometrię w służbie rzemiosła i budownictwa” – umieszczone w wydaniach traktatów encyklopedycznych z począt-

²² E. P a n o f s k y: *Trzy ryciny...*, s. 276.

²³ Tamże, s. 276.

²⁴ Tamże, s. 276.

²⁵ E. P a n o f s k y, F. S a x l: „*Melancholia I*”..., s. 106.

²⁶ Tamże, s. 108.

²⁷ E. P a n o f s k y: *Trzy ryciny...*, s. 287.

²⁸ E. P a n o f s k y, F. S a x l: „*Melancholia I*” ... , s. 109.

ku XVI wieku drzeworyt pt. *Typus Geometriae* ukazywał „niemal wszystkie narzędzia znane nam z *Melancholia I*”²⁹. Wirpsza, podobnie jak zresztą wielu innych artystów, nazywa postaci z ryciny aniołami. Panofsky mówi raczej o „formie uskrzydłonego geniusza”³⁰, „postaci kobiecej”, która przedstawiona jako „istota wyższa (posiada bowiem nie tylko skrzydła, lecz także rozum i wyobraźnię)”³¹, może być wzorowaną na ówczesnych motywach ikonograficznych personifikacją sztuki. „Anioł drugi, dziecinny” z poematu to dla krytyka sztuki zwyczajnie „gryzmołące putto”³². Oczywiście nazwanie postaci z ryciny aniołami jest jakoś uprawomocnione kulturowymi konwencjami: *putto* bywa w sztuce utożsamiane z „aniołkiem”, natomiast „wszystko, co człowiek postrzega i odczuwa jako przesłanie z wyższych światów, jest aniołem”³³. Ale już np. „wawrzyn na głowie” kobiety-anioła z utworu Wirpszy to, w sensie ścisłym i zgodnie z wnikliwymi studiami miedziorytu, nie tyle wawrzyn, ile „antidotum na melancholię” – wieniec zrobiony z liści roślin, które mają „wodną naturę” (jaskier wodny i rukiew wodna³⁴).

Wirpsza oczywiście falsyfikuje czynność opisywania ryciny. Udaje w swojej poezji jeden z dyskursów humanistycznych. Produkując grę znaczeń, udaje także sam proces rozumienia tego, co przemieszcza ze sfery obrazu w sferę języka, proces przekształcania nieznanego w znane. Ale w tej intelektualnej operacji i prowokacji zarazem dyskurs poetycki modelowo wręcz ujawnia działanie „archetypowego wzorca tropologicznego pojmowania obszarów doświadczenia, domagającego się zrozumienia”³⁵. Dzieło sztuki jako pole doświadczenia zostaje przyswojone (przekształcone) z wykorzystaniem podstawowych „modalności figuracji”, czyli tzw. „tropów podstawowych”: metafory, metonimii, synekdochy i ironii.

Sekwencję tropów ekfrazy, które wyznaczają kierunek przebiegu narracji o obrazie, otwierają metafora i metonimia. Odpowiada to oczywiście

²⁹ E. P a n o f s k y: *Trzy ryciny...*, s. 281.

³⁰ E. P a n o f s k y, F. S a x l: „*Melancholia I*...”, s. 104.

³¹ E. P a n o f s k y: *Trzy ryciny...*, s. 280-281.

³² Tamże, s. 280.

³³ M-A. O u a k n i n: *Tajemnice Kabały*. Warszawa 2006, s. 71.

³⁴ E. P a n o f s k y: *Trzy ryciny...*, s. 283.

³⁵ H. W h i t e: *Tropologia...*, s. 179.

ich miejscu we „wzorcu tropologicznym” („archetypie dyskursu”). W specyficznym kontekście przedstawienia obrazu pozycję metafory i metonimii wzmacnia dodatkowo założenie, że „układ znaczący obrazu może być opisywany zgodnie z porządkiem tych dwóch operacji językowych”³⁶. Zgodnie z ich właśnie porządkiem „w obrazie istnieją dwa różne aspekty strukturywania, dwa różne tryby znaczenia”³⁷. Można przyjąć zatem, że sama struktura obrazu wymusza użycie takich a nie innych tropów figuracji.

W utworze Wirpszy, tak jak na dowolnym obrazie, porządek metaforyczny i metonimiczny nakładają się na siebie. Miedzioryt Dürera postrzegany jest jako zagadka, której pierwotna charakterystyka, rozwiązanie zagadki, musi mieć charakter metaforyczny. Jeśli przyjąć, że w organizacji znaczeń obrazu „porządek metaforyczny obejmuje swoim zakresem znaki niereprezentacyjne (niewyraźne kształty, przedmioty wyobrazeniowe, trudne do zdefiniowania) i symbolizację (czyli znaki reprezentacyjne lub przedmioty reprezentowane, które są rozpoznawalne pojedynczo, a zgrupowane, połączone tworzą coś zagadkowego”³⁸, to porządkowi temu w poemacie Wirpszy odpowiadają dwa gesty. Z jednej strony jest to ujawnienie owej nieprzekładalności metaforycznych znaczeń – zagadki obrazu: „Słońce nie wiadomo czy wschodzi, czy zachodzi”, „niebываłe nagromadzenie przedmiotów, z którymi nie wiadomo co zrobić”, „nagromadzenie przedmiotów przedstawionych jest nieczytelne”. Z drugiej strony, w językowym procesie opanowywania doświadczanej rzeczywistości poeta rozwiązuje na swój sposób to, co trudne do zdefiniowania metaforyczną substytucją – wydaje się znosić dysonans poznawczy wiedziony zasadą podobieństwa, stąd obecne w opisie „słońce”, „diabeł”, „anioły”, „berło”, itp. W istocie przypomina to zidentyfikowany w fabularyzacjach, naiwny (metaforyczny) model percepcji rzeczywistości.

Pięciokrotnie, niczym refren, powraca w różnych kontekstach fraza o „niebываłym nagromadzeniu przedmiotów”. Daje ona w połączeniu z przytoczonym w wierszu brzmieniem inskrypcji trzymanej przez „dalekiego diabła” (MELANCOLIA I) świadectwo temu, co obce, nieznanne i niezrozumiałe. Równocześnie jednak, zgodnie z porządkiem metonimii, która na znaku

³⁶ A. D z i a d e k: *Obrazy i wiersze...*, s. 17. Autor referuje w tym miejscu teorię G. Rosolato.

³⁷ Tamże, s. 17.

³⁸ Tamże, s. 18.

wizualnym „tworzy łańcuch znaczący na podstawie śladów, rytmów, przedmiotów reprezentowanych i znaków reprezentujących”³⁹, w utworze Wirpszy trwa proces analitycznego rozpraszania elementów nieznanego i „obcego” nagromadzenia przedmiotów, wiązanych w przyległe szeregi. Podobnie rzecz się ma także z rytmicznie powracającymi opisami postaci z ryciny:

[...]dwa anioły
 O twarzach spuchłych i pełnych wyrazu: większy, kobiecy, patrzy tępo
 Przed siebie, drugi, dziecinny, patrzy tępo w dół; jedno oczy
 Widać, drugie przysłaniają niedomknięte powieki. [...]

W tym miejscu musimy przejść do drugiej pary tropów ekfrazy (synekdochy i ironii), albowiem w poemacie rozpoczyna się, zwiastujący finał narracji, etap łączenia wyodrębnionych elementów doświadczenia dzieła, czyli próba „synekdochicznego przedstawienia relacji między jego powierzchniowymi atrybutami a przypuszczalną istotą”⁴⁰:

[...] Być może
 Oczy te są kontrapunktem do marynarskich punktualnych twarzy,
 Do skroplonych postaci na przystani? Może są odpowiednikiem
 Oczu-kropek diabła z tablicą o napisie MELANCOLIA I ?
 A może te dwa anioły to matka z dzieckiem? Na wzór
 Izis z Horusem, a więc anioł mniejszy to chłopak? A z kim
 Poetessa go spłodziła? Z tym, co u góry? Z trzymającym
 Tabliczkę? W takim razie
 rzecz jest rozszyfrowana:
 dziecko anielskie, syn diabła, jest ową MELANCOLIA I.
 Niezborne przedmioty w nadmiarze mają zwozić myśl
 [...]

Poeta nie zadowala się jednak rozpoznaniem integracji elementów, z której zdaje sprawę w cytowanym fragmencie tekstu. To, co wyglądało jak końcowy etap analizy, zostaje nieoczekiwanie uzupełnione o refleksję, która stawia pod znakiem zapytania sensowność całego prowadzonego dotąd w utworze wysiłku deskrypcji :

³⁹ Tamże, s. 17-18.

⁴⁰ H. White: *Tropologia...*, s. 179.

[...]

A więc teraz, wśród burzy i zawieruchy, kiedy błyskawice
 Gaszą w impecie promieniste słońce, diabeł opuszcza
 Napis, napis zasłania miedzioryt i wszelkie możliwe
 Szpony chwytają nas za gardło: szatan wyszedł z ram,
 Jest samoistny i ryczy otwartą paszczą. Co ryczy?
 Innym szyfrem, ale to inna sprawa.

Obserwujemy w tekście moment ironicznego zerwania narracji. Wszystko to, co zostało dotąd powiedziane, zostaje wzięte w nawias, może nawet unieważnione. Wyjście w opisie poza ramy obrazu można na zasadzie analogii uznać za rodzaj parabazy: załamania, rozerwania dyskursu, które narusza możliwe oczekiwania. Moment ironiczny ujawnia się w swoistym zniweczeniu własnego dzieła, w akcie jego „radikalnej negacji”⁴¹. Trop ironii zamykający sekwencję wysiłków poznawczych świadomości, uznać można w omawianym przypadku za trop dominujący, którego działanie towarzyszyło od początku opracowywaniu tekstowego obrazu doświadczanego dzieła sztuki. Okazuje się, że umieszczona w podtytule kwalifikacja paragatunkowa („próba szyfru”) powinna być pojmowana dosłownie, mimo że tekst sprawiać chciał wrażenie „próby odszyfrowywania” miedziorytu Dürera. Wirpsza bierze w nawias swoją deskrypcję sztychu, rozwijając wokół niej oryginalną „grę znaczeń”, w której główną rolę odgrywa naturalnie ironia. Jej zasady, obowiązujące także w odniesieniu do *Melancholia I*, Wirpsza opisał zresztą w swojej eseistyce, charakteryzując schemat artystyczny, który „zaczepnąwszy swoje istotne motywy i elementy z kultury wieków minionych, z arcybogatej tradycji, przekształca jej artystyczne s e r i o w dwuznaczną i wieloznaczną i r o n i ę, będącą nie tylko ironią sztuki, lecz również ironią procesu poznawczego”⁴². Ironia staje się tutaj oczywiście podstawowym „tropem Ja”, budowanego na „rozziwie” między tym, co mówi się wprost a w istocie daje do zrozumienia, sygnalizującego niepewność każdej reprezentacji i „nieadekwatność wyrazu”⁴³. Próba wiernego naśladowania słowem innego dzieła sztuki wskazuje przy tym na nie pozwalającą się powtórzyć przestrzeń podmiotową. Wysiłki autora ekfrazy – jawnie

⁴¹ P. D e M a n: *Pojęcie ironii*. Tłum. A. P r z y b y s ł a w s k i. W: t e n ż e: *Ideologia estetyczna*. Gdańsk 2000, s. 279.

⁴² W. W i r p s z a: *Gra znaczeń. Szkice literackie*. Warszawa 1965, s. 78.

⁴³ Zob. R. N y c z: *Tropy „ja”...*, s. 20-21.

przecież naśladowującego, przypominają twórcę falsyfikatu lub pastiszystę, który, chcąc nie chcąc, daje tylko dowód w ł a s n e g o sposobu pojmowania naśladowanego dzieła, świadectwo z góry wpisanego w swoje zamierzenie „złudzenia optycznego”⁴⁴. Wirpsza w *Melancholia I* świadomie i niejako z ironiczną premedytacją ujawnia odbiorcy swój profil fałszerza.

Opis i rozumienie obrazu kończy się zasłonięciem pola doświadczenia: „diabeł opuszcza /Napis, napis zasłania miedzioryt”. Wracamy do punktu wyjścia, do inskrypcji, która przesłania całą resztę elementów, pozostając zagadką. Zakrycie sensu, ilustrowane dosłownie opuszczeniem napisu zasłaniającego miedzioryt, odbywa się jednak przede wszystkim za sprawą tropów. Z ich statusu jako „błędu” (metaforycznego zastąpienia jako aberracji⁴⁵) Wirpsza wyciągnął najdalej idące konsekwencje, czyniąc przecież rozmysłny błąd zasadą opisu dzieła Dürera. Zademonstrował przy tym niejako ogólną zasadę i (nie) możliwości w przekładaniu elementu obrazowego na to, co językowe⁴⁶.

⁴⁴ Zob. R. N y c z: *Parodia i pastisz*. W: t e n ż e: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa 1993, s. 180-182.

⁴⁵ P. D e M a n: *Retoryka tropów (Nietzsche)*..., s. 134-139.

⁴⁶ Zresztą, nie oznacza to bynajmniej, że nie dokonał za pośrednictwem zaproponowanego porządku słów, jakiegoś oswojenia tego dzieła. Zgodnie z teorią tropologiczną „w pewnym sensie nie istnieją całkowicie błędne metafory”, a tropy „dzięki tworzeniu takich ‘błędów’, uzyskują efekt rozjaśnienia, o ile nie samej rzeczywistości, to relacji pomiędzy słowami a rzeczami”. Zob. H. W h i t e: *Tropologia*..., s. 206.

Liturgia

Liturgia, napisana, jak dowiadujemy się z informacji poprzedzającej tekst poematu, pomiędzy 26 grudnia 1981 roku a 31 grudnia 1982 roku, opublikowana została w Berlinie w roku śmierci poety. Wiemy dzisiaj świetnie, że po jej napisaniu powstało jeszcze szereg innych utworów, szczęśliwie ogłoszonych już drukiem. Ale w roku 1985 i tuż po nim tom zdawał się zaskakująco wieńczyć dokonania autora *Gry znaczeń*. Zaskakująco, dodajmy, na tle dotychczasowego obrazu tej twórczości. „Zaskoczenie jest kompletne i nie pozbawione podstaw”, stwierdzał Stanisław Barańczak, odnotowujący kolejną „proteuszową przemianę” pisarza, która jednak miałyby mieć „charakter bardziej nawet niż dotąd zasadniczy”, jako że „do tej pory poematy Wirpszy swoją siłą napędową czerpały z ironiczno-destrukcyjnego stosunku wobec tego czy innego mitu”, natomiast w *Liturgii* „postawą dominującą jest pokora w zetknięciu z niepoznawalną i niewyraźną, a jednak oczywistą transcendencją”¹. Zaskoczenie byłoby zapewne o wiele mniejsze, gdyby późne dzieło Wirpszy zobaczyć od razu na tle senilnej konwencji rozrachunkowej, która obejmuje wszakże zwrot ku transcendencji. Jak na przykładzie poezji ostatniej dekady XX wieku pokażała Anna Legeżyńska „problem utraty i poszukiwania Boga staje się jednym z najważniejszych toposów nowej elegijności”². Zresztą, piszący o „zaskoczeniu kompletnym” Stanisław Barańczak, w swojej interpretacji *Liturgii*, uruchamiając nieuchronnie działające w takich wypadkach klisze historycznoliterackie i wzorce biograficzne, takiemu właśnie, mało zaskakującemu w gruncie rzeczy modelowi odbioru chyba się poddał. Choć, co prawda, w motywacji swojego odczytania poematu Barańczak nie wskazuje na klucz rozrachunku elegijnego, ale na podobnie przecież działającą przesłonę innej, węższej konwencji, o wyraźnym społeczno-politycznym rodowodzie w dziejach literatury po roku

¹ S. B a r a ń c z a k: *Śledztwo w sprawie Boga*. „Kultura” 1985, nr 7-8, s. 183-184.

² A. L e g e ż y ń s k a: *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*. Poznań 1999, s. 20.

1945, kiedy pisze np. o wzorcu, który „można by w dużym uproszczeniu określić jako stopniowe przejście poety od fascynacji Duchem Dziejów do ukorzenia się przed Duchem Świętym”³. Drogi Wirpszy krytyk nie uznaje jednak za jeden z przykładów „dość powszechnego ostatnio” zwrotu ku tematyce religijnej, obejmującego „zdecydowaną konwersję i powrót na łono Kościoła”, nie widzi jej również w obrębie innego typowego zjawiska: dochodzenia do wizji religijnej i dialogu z Bogiem na bazie „obsesji moralistycznej”⁴.

Barańczak, pomimo osadzenia domniemanej przemiany poety w bliskim kontekście życia literackiego lat osiemdziesiątych, świadomy jest „wyjątkowego”, jak zaznacza, „w kanonie dzisiejszej poezji religijnej” charakteru omawianego dzieła, które, w jego przekonaniu: „rezygnując w zasadzie z etyczno-egzystencjalnego ujęcia (...) kładzie nacisk na metafizyczną i epistemologiczną problematykę wiary”⁵. Tym niemniej, krytyk nie ma wątpliwości, że *Liturgia*, której daleko do bycia „abstrakcyjnym traktatem teologicznym czy filozoficznym”, jest „poematem w ścisłym sensie tego słowa r e l i g i j n y m, poetyckim wyznaniem wiary i poszukiwaniem Boga, określanego zresztą (...) za pomocą tradycyjnych kategorii symboliki chrześcijańskiej”⁶. Recenzja Barańczaka zyskuje na dramaturgii i otwiera mniej jednoznaczne perspektywy lektury tekstu Wirpszy, kiedy jej autor formułuje polemikę z Ryszardem Przybylskim, autorem wprowadzenia do tomu (pod pseudonimem Klemens Porzęcki), nie przystając na odczytywanie poematu jako „jednoznacznej krytyki `przyzwyczajaję pysznego rozumu`”⁷. Sprawa, jak zasadnie zauważa krytyk, nie jest aż tak prosta, albowiem „gdy spojrzeć na utwór jako na wyznanie wiary wprawdzie, ale wyznanie podporządkowane prawom wypowiedzi artystycznej, okazuje się, że poetycka siła *Liturgii* bierze się z dynamiki `dochodzenia` do wiary, dochodzenia, w którym równie ważny jest osiągnięty w końcu punkt docelowy jak przebyta przedtem droga i przezwyciężone przeszkody”, „tym, co stanowi o oryginalności poezji religijnej Wirpszy, jest nie tyle sama ekspresja wiary osiągniętej, ile pokazanie, jak się ją osiąga”⁸.

³ S. B a r a ń c z a k: *Śledztwo w sprawie Boga...*, s. 184.

⁴ Tamże, s. 184.

⁵ Tamże, s. 184.

⁶ Tamże, s. 183 i 184.

⁷ Tamże, s. 187.

⁸ Tamże, s. 187.

Na tle kontekstu historiozoficznego zarysowanego przez Przybylskiego („epoka pysznego rozumu ma się ku końcowi”⁹), poemat Wirpszy jawi się rzeczywiście jeszcze bardziej jednowymiarowo. Jest mianowicie „wspaniałym dziełem o poszukiwaniu Boga, którego pyszny rozum usiłował przekształcić w mit religijny, fantazmat literacki, lub w hipotezę naukową”¹⁰, „wielkim świętem pojednania współczesnego człowieka z oczywistą, chociaż nieznaną Transcendencją”¹¹. Kiedy Ryszard Przybylski pisze, że „jest to poemat o poszukiwaniu niedocieczonej Transcendencji”, która spadła na poetę „gwałtownie jak ciemna noc spada nagle na śródziemnomorski świat”, „noc tajemnicza, ale oczywista, niepojęta, ale namacalna”¹², to wprowadza, rzecz jasna, mistyczny kontekst odbioru, w ramach którego spotkanie z Bogiem wydarza się w mroku i nieprzeniknionych ciemnościach, także wskutek doznania światła Bożego jako ciemności. Przybylski wprost zresztą nadmienia później o „mistycznym sensie” opanowywania przestrzeni w tomie, nazywa cykl *Trzech sonetów w zakończeniu*: „trzema mistycznymi różami nadziei”¹³. Podobnie jak Barańczak, nie waha się utożsamiać poematu z wyznaniem wiary samego poety, sugerując, że „jeśli przyjmiemy, że *Liturgia* to wielkie *Credo* Witolda Wirpszy, trzy końcowe sonety, trzy niezrównane arcydzieła polskiej poezji religijnej, stanowią po prostu uzasadnienie paradoksalnej wiary poety”¹⁴.

Wyrażnie polemiczny wobec Przybylskiego szkic poświęciła *Liturgii* Marianna Bocian, pisząca w roku 1986, a więc tuż po śmierci Wirpszy, nawet o „ciemnogrodzie” i „herezji” sądów zawartych we wprowadzeniu do tomu. Szczególny sprzeciw w jej artykule wzbudził sposób potraktowania przez Przybylskiego kwestii „dramatu języka”: „odkrycie tego, co Niewyraźalne a Oczywiste, nie obnaża poeta w *Liturgii* jako podstawy do oskarżenia słowa, nie obnaża *winy układania słów w zdania* (...). Nieprawdą jest jakoby Wirpsza głosił, iż *Układanie słów w zdania to krzyżowanie Chrystusa*”¹⁵. Na

⁹ K. P o r z e c k i (R. Przybylski): *Błogosławione niebezpieczeństwo*. W: W. W i r p s z a: *Liturgia*. Berlin 1985, s. 5.

¹⁰ Tamże, s. 5.

¹¹ Tamże, s. 6.

¹² Tamże, s. 5.

¹³ Tamże, s. 9.

¹⁴ Tamże, s. 9.

¹⁵ M. B o c i a n: *Z upadku do światła*. „Metafora” 1995, nr 18/19, s. 33.

sąd Przybylskiego, jakoby w „implozji materii w nicłość” widzieć miał poeta zbawienne „uwolnienie człowieka od bezradności słów”, odpowiada eseistka sądem zdecydowanie odmiennym, bo to właśnie poprzez „ułomne słowa”, jej zdaniem, „niczym szczeliny umysł wkracza w Światło, następuje zetknięcie się z Tajemnicą za życia i w cielesności”¹⁶. Z kolei bardzo podobnie do Stanisława Barańczaka postrzega Marianna Bocian społeczno-biograficzne motywy pisarskich przemian na rozległym tle „kierunkowania się nie tylko Wirpszy ku *sacrum*”¹⁷. Autorka szkicu pyta i od razu sobie odpowiada: „Jaka była droga Wirpszy do zetknięcia się umysłowego (inaczej nie napisałby o tym słowa) z Tajemnicą? Początkiem tej drogi była wiara w religię komunizmu, religię polityczną.”¹⁸ W obrębie tego ujęcia poeta, w przekonaniu Bocian, „ma odwagę traktować o Bojaźni Bożej”, którą zastępował wszczepiany dotąd człowiekowi „strach wobec Systemu”¹⁹.

Jednoznacznie autobiograficzny wymiar *Liturgii* akcentował Wiktor Woroszyński we wspomnieniu o Witoldzie Wirpszy, opublikowanym w roku 1986, pisząc o „zdumiewającym poemacie, w którym przeżycie metafizyczne, religijne (tak nieoczekiwane u sceptyka Wirpszy), ba, mistyczne, ten jak pisze poeta `święty ból`, konstituuje, współ z przeżyciem wielkiego, obcego miasta (współczesnego piekła?), dzieło wielowarstwowe, bogate, pełne napięć; poustawiane zaś w jego obrębie `znaki` nie są tylko, jak chciał niegdyś, elementami `gry` literackiej; bo nie o postaci, w którą `przebrał się, żeby się bawić`, lecz o sobie, Witoldzie Wirpszy, mówi autor umieszczonej na końcu *Modlitwy*”²⁰.

Do tych kilku głosów z okresu publikacji tomu i czasie po śmierci jego autora, dołączył dekadę później Zbigniew Chojnowski. Najpierw, sygnalizując tylko odczytywanie *Liturgii*, „napisanej językiem niezwykle uduchowionej etyki”, w kategoriach świadectwa objawienia swej „głębokiej religijności”²¹ przez Wirpszę. Parę lat później, w większej interpretacji poematu badacz nakreślił podobny do Barańczaka i Bocian mechanizm współdziałania pro-

¹⁶ Tamże, s. 39.

¹⁷ Tamże, s. 35.

¹⁸ Tamże, s. 34.

¹⁹ Tamże, s. 35.

²⁰ W. W o r o s z y ł s k i: *Imiennik*. „Kultura” 1986, nr 1-2, s. 91-92..

²¹ Z. C h o j n o w s k i: „Bawić się niedorzecznościami”. *O twórczości poetyckiej Witolda Wirpszy po roku 1968*. „Odra” 1995, nr 11, s. 59.

cesu historycznego i historycznoliterackiego. „Wojna, stalinizm, socrealizm, przynależność partyjna, imperatyw polityczności, przez lata z powodzeniem zamykały w poetach pole prywatności, hamowały ich twórczą i świętą samotność, tłumiły samodzielne zmagania się z wymykającą się nazywaniu materią istnienia”, natomiast „w ostatniej fazie życia budził się oszukiwany wcześniej głód metafizyki, którego następstwem było poszukiwanie Boga lub – mówiąc mniej deklaratywnie – dążenie do *Sacrum*”, które autor tego poglądu uznaje za „odśrodkową zasadę liryki Witolda Wirpszy powstałej w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych na emigracji”²². *Liturgię*, nazywaną przez siebie „wielkim dziełem polskiej poezji religijnej”, interpretuje Chojnowski jako zapis „przeżycia mistycznego”, „medytacji mistycznych”, poddawania się „stanom mistycznym”, a najogólniej jako „poetycką mistykę” i „skok w religijność”²³. W szkicu podejmującym problematykę „szyfrów religijnych” poezji autora *Liturgii* Zbigniew Chojnowski zasugerował, że „wiarą i religijnością u Wirpszy związała się z wysiłkiem etycznym i duchowym jednostki”²⁴. Badacz odsyła w tym miejscu do świadectw biograficznych, mających potwierdzać obserwowany w tekstach literackich „zwrot ku przeżyciu metafizycznemu, religijnemu”²⁵. Dowiadujemy się, m.in. na podstawie korespondencji krytyka i poety o pobycie tego drugiego w roku 1984 w klasztorze Benedyktynów w Ettal (Bawaria) w celu poddania się „kierownictwu duchowemu”. „W każdym razie jedno dla mnie jest pewne – czytamy w liście Wirpszy do Chojnowskiego – w naszych czasach i w naszym kręgu kulturalnym jedyną postawą, dającą oparcie moralne, jest postawa chrześcijańska – obojętnie, czy jest się człowiekiem wierzącym, czy nie”²⁶. Kontekst biograficzny prowadzonej lektury uzupełnia Zbigniew Chojnowski o informację na temat pogrzebu katolickiego („zgodnie z wolą zmarłego odczytany stosowny fragment Kazania na Górze”²⁷) i polecanych przez poetę lektur mistyków: św. Jan od Krzyża, Eckhart, Boehme, Silesius.

²² Z. Chojnowski: *Ku Tajemnicy. Szkice o poezji po 1956 roku*. Olsztyn 2003, s. 99.

²³ Tamże, s. 100-116.

²⁴ Z. Chojnowski: *Szyfry religijne poezji Witolda Wirpszy*. „Przegląd Powszechny” 2006, nr 7-8, s. 169.

²⁵ Tamże, s. 170.

²⁶ Tamże, s. 169.

²⁷ Tamże, s. 170.

Takie są niewątpliwie okoliczności polityczne, historycznoliterackie i biograficzne, w jakich przyszło się krytykom mierzyć z tekstem *Liturgii*, jawiącej się na ich tle jako „proteuszowa przemiana” sceptyka i dekonstruktora mitów, jego wyznanie wiary i dowód głębokiej religijności. Okoliczności zresztą niejednoznaczne i wystawione także na grę przypadków, jakim okazał się np. druk *Liturgii* w roku śmierci poety. Pobyt i ćwiczenia duchowe w klasztorze, lektury mistyków oraz pogląd, że „postawa chrześcijańska” daje oparcie bez względu na to czy jest się osobą wierzącą czy nie, rozstrzygające o kierunku interpretacji interesującego nas dzieła być chyba nie mogą. Wypada się bowiem zgodzić z Gadamerem, żeby takie relacje „pozostawić mądrości biografów”, albowiem „wiersz nic o tym nie wie – i wie lepiej”, a dla jego zrozumienia „nie powinno się korzystać ze szczególnej wiedzy prywatnej”²⁸.

Na tle przedstawionych spostrzeżeń krytycznych dotyczących *Liturgii* wyróżniają się swoją osobnością uwagi Tymoteusza Karpowicza, przedstawione we wrześniu 1985 roku na polonijnej konferencji w Londynie. Uznaje on poemat za arcydzieło, a jego autora nazywa „harcownikiem najznakomitszym”, który świadomy tego, że od miecza się ginie, używa ironii. W *Liturgii* Karpowicz nie widzi żadnego przełomu, a wręcz przeciwnie czyta ją wspólnie z *Faetonem*, widząc w obydwu „poematy polimorficznych”: „najzacieklejszą, artystycznie i filozoficznie najgłębszą rozprawę z bogami-formami wszystkich maści”²⁹. Kontekstem dla rozumienia obydwu arcydzieł Wirszy nie stają się tu bynajmniej senilne zwroty metafizyczno-religijne byłych komunistów, ale „ataki współczesnych argonautów na współczesne Olimpy”, które są „przede wszystkim atakami na system mitów, który przeistoczył się w raka mitologii”³⁰. *Liturgia* jest dla Karpowicza „zamachem na niedookreśloność”, natomiast droga powzięta w niej przez „pielgrzyma” stanowi „kosmiczną formę rozprawy z pomyłką, może nawet z antycypacją”³¹. Jest drogą „podobną do wniebowstąpienia, choć jest z natury swej jakby lucyferyczna”³². Na drodze reguły, które „Bóg pomy-

²⁸ H. G. G a d a m e r: *Poetica*. Tłum. M. Ł u k a s i e w i c z. Warszawa 2001, s. 77-79.

²⁹ T. K a r p o w i c z: *Homo viator w polskiej poezji współczesnej*. W: *Literatura polska na obczyźnie*. T. V. Red. J. B u j n o w s k i. Londyn 1988, s. 83.

³⁰ Tamże, s. 83.

³¹ Tamże, s. 98.

³² Tamże, s. 98.

ślał, a nie wyłożył w ziemskich znakach”³³, rodzą się z tego „nieokreślenia” wielkie pokusy, nie odsłaniające dostatecznie istoty życia i nie zakrywające wystarczająco zasady istnienia śmierci. Wirpsza w takiej lekturze pozostaje, jak widzimy, w dalszym ciągu poetą, jakiego znamy z poprzednich tekstowych wcieleń. Albowiem także w wypadku *Liturgii*, co zauważa Karpowicz: „U Wirpszy wszystko jest prowokacją: dyskursywność intelektualna na tle powszechnego lirycznego anegdotyzmu, szal oksymoronów, pęd do natychmiastowego paradoksalnego rozumienia sfery dotychczas aksjomatycznej, dogmatycznej myślenia ludzkiego”³⁴.

Warto przypomnieć, że przed berlińską *Liturgią* Wirpsza napisał inny tak samo zatytułowany tekst, stanowiący jeden z fragmentów poematu *Nowy podręcznik wydajnego zażywania narkotyków*, który ćwierć wieku czekał na wydanie, zrealizowane dopiero w roku 1995. Nie był zatem prawdopodobnie znany komentatorom tomu z roku 1985. „Liturgia” była w *Nowym podręczniku* jednym z kryptonimów narkotyku, którym, jak wskazywał Zbigniew Chojnowski, „może być tu wszystko, co wytwarza fałszywe poczucie podmiotowości i porządku”³⁵. Definicja tytułowego pojęcia została w następujący sposób wypracowana w pierwszym fragmencie tamtego tekstu:

Anioł jako urządzenie mówi wielorodnymi językami.
 Miesza języki ze sobą i przeciwstawia je sobie.
 A także każdy język z osobna
 Przeciwstawia samemu sobie:
 Jako narząd osoby pojedynczej, nieporadnej raczej,
 I jako narząd gromadny, gromki,
 W swej gromkości i gromadności zróżnicowany,
 Ale nie na tyle, aby się rozpadł.
 Przeciwstawienie narządów, pojedynczego i gromadnego,
 Czyni z nich, w obrębie jednego języka,
 W jego nieporadności i parciu ku rozpadowi,
 Nowe urządzenie, anielskie właśnie:

³³ Tamże, s. 98.

³⁴ Tamże, s. 98.

³⁵ Z. Chojnowski: *Podręcznik odtruwania języka i ludzkich wnętrz*. „Nowy Nurt” 1996, nr 6, s. 11.

Urządzenie chwalby w rzeczy i responsie,
 Czyli we wzajemnym podjudzaniu się do chwalby,
 Pięciu się po ogromniejących szczeblach chwalby;
 I to jest liturgia, Służba Boża,
 Dokonująca się za pośrednictwem urzędnika anielskiego,
 Za pośrednictwem Anioła, będącego urzędzeniem liturgii.
 [...] ³⁶

W tomie z roku 1985 „liturgię” zdefiniował poeta natomiast przez odwołanie do sensu łacińskiego *litare* podając, że znaczy to „ofiarowywać skutecznie”. *Lito, litare* oznacza m.in. `składanie ofiary z pomyślną wróżbą`. Wirpsza przywołuje także bardziej oczywisty sens liturgii, jako „obrzędu gromadnego, zasadzającego się z reguły na dialogu modlitewnym duchownego z gminą”³⁷. Słownikowa „liturgia” oznacza porządek nabożeństw, całokształt zrytualizowanych czynności sakralnych, publiczną formę kultu. We *Wstępie* do tomu Wirpsza wiąże te wszystkie sensy pisząc, że w jego książce chodzi o „obrządek prywatny”, „liturgię prywatną”, „obrządek i dialog wewnętrzny”, natomiast „tekst ma być ofiarą”, choć „skuteczność ofiary pozostaje niestety sprawą otwartą i dla nadawcy i dla odbiorcy”³⁸. Proces otwarcia się na wiarę religijną ma tu przypominać „śledztwo i ściganie”. Możemy najogólniej powiedzieć, że poemat traktuje o niepewności poszukiwania i dochodzenia do wiary, jest zapisem stadium „poprzedzającego jeszcze nie osiągniętą pewność”³⁹. Wbrew wielu opiniom krytyków, nie znajdziemy w nim jednak bezpośredniego wyznania wiary. „Coś to ma wspólne z liturgią, co mnie zajmuje”⁴⁰ – przeczytamy w utworze Wirpszy. Podmiot *Liturgii*, jak dowiadujemy się z jej tekstu pobocznego, „*Mówi* Kyrie, *ale nie potrafi powiedzieć* Pater meus”⁴¹, do końca, nawet w wersach *Modlitwy* pozostanie „wciąż niepewny swego”⁴².

W „liturgii” postrzeganej poprzednio jako jeden ze stanów narkotycznych, wiodącej „ku Nieustannej Krawędzi”, zagrożenie związane było z pod-

³⁶ W. W i r p s z a: *Nowy podręcznik wydajnego zażywania narkotyków*. Poznań 1995, s. 48.

³⁷ W. W i r p s z a: *Liturgia*. Mikołów 2006, s. 17.

³⁸ Tamże, s. 17.

³⁹ Tamże, s. 17.

⁴⁰ Tamże, s. 73.

⁴¹ Tamże, s. 75.

⁴² Tamże, s. 89.

daniem się językowi, z uległością wobec tego, „co jeszcze tkwi w języku, choć w języku jest niewyrażalne”. Liturgii jako narkotyku można było bowiem „zażywać w pojedynczym języku” albo „w wielorodnych językach”⁴³. Tekst *Liturgii z Nowego podręcznika* ostrzegał właśnie przed przyjmowaniem takiego gotowego, narkotycznie i śmiertelnie wręcz obezwładniającego języka. W późniejszym poemacie sytuacja uległa odwróceniu, które można by porównać do przejścia podmiotu z obrony do ataku. Ale niezmiennie w centrum problematyki pozostał język. Jedno z przedstawionych w *Liturgii* ćwiczeń mentalnych polega np. na „odwróceniu porządków naturalnych” i wyobrażeniu sobie, że „słowo pisane było przed myślą, przed słowem zaś litery”. Pojawia się wizja wyjścia liter „z książek na regałach i z kartek rękopisów”, które następnie „jak nieruchomy deszcz zawisną w powietrzu pomieszczenia”. Od tego momentu wszystko staje się już możliwe. Przechadzka po pokoju, równoznaczna z uderzeniem w litery „na oślepie”, rozpoczyna wyobrażony proces odtwarzania pierwotnych aktów kreacji, którymi rządzi przypadek:

Podczas przechadzki po pokoju można na oślepie uderzyć w litery
I chaotyczny układ zmieni się w inny chaos. Podmucha
Przechadzki nadaje wszelkiemu chaosowi wewnętrzną
I jemu tylko właściwą równowagę chwijną [...]

W rzadkich „chwilach nieruchomości”, jak określa je podmiot ćwiczenia, litery pozwalają się łączyć ze sobą, wybierać w ich nadmiarze, rysować „z liter litery”, czego finalnym rezultatem, wyważeniem liter w symbole, staje się ułożenie apokaliptycznego symbolu Boga: „Alfa i Omega – Być może.”. Podstawą pojmowania idei boskości jest zatem w wizji Wirpsy bez wątpienia porządek Logosu. W przedstawionej w poemacie koncepcji modelu kombinatorycznego, opartego na „usamodzielnionych” literach, myśl rozumna i zasady moralne „powstają z zamieszania” – w napięciu pomiędzy chaosem, „równowagą chwijną” i „chwilami nieruchomości”. Jak czytamy w *Liturgii* „sens wynika ze zderzeń”, choć jest to możliwe jednak niezwykle rzadko, albowiem „znowu z chaosu powstanie chaos”⁴⁴. Prezentacja uwikłania tego, co epistemologiczne a nawet etyczne, od elementu przypadkowości („uderzenia w litery na oślepie”), która może rodzić skojarzenia z „rzutem kośćmi” Mal-

⁴³ W. Wirpsza: *Nowy podręcznik...*, s. 49.

⁴⁴ W. Wirpsza: *Liturgia...*, s. 71-72.

larmégo, przywodzi także na myśl *Wyznanie wiary wikarego sabaudzkiego z Emila Rousseau*. Rzecz jasna, stanowiąc w dużej mierze zaprzeczenie przedstawionej tam relacji pomiędzy rozumem i prostą przypadkowością, odniesionej do dzieła Stworzenia. „Możecie mi mówić, ile zechcecie – czytamy w *Wyznaniu wiary* – o wszelkiego rodzaju ślepych trafach i ich kombinacjach – co z tego, że uda się wam zmusić mnie do milczenia, jeżeli nie uda się wam mnie przekonać. (...) jeśli powiecie mi np. że *Eneida* mogłaby powstać z rzucanych na chybił trafił czcionek, nie zadam sobie trudu, aby obalać podobne przypuszczenia! Nie liczę się z ilością możliwych rzutów, powiecie? Z ilością rzutów! Lecz iluz trzeba rzutów, by móc serio myśleć o prawdopodobieństwie takiego trafu! Co do mnie, założyłbym się, nieskończoność do jednego, że podobny rzut na pewno się nie trafi!”⁴⁵.

Wypada zgodzić się z Joanną Grądział-Wójcik, że „kluczem do odczytania *Liturgii* jest słowo, a ściślej mówiąc poszukiwanie języka, który poradziły sobie z nowym zadaniem”, że nadrzędnym problemem staje się w niej zatem „kwestia wyrażalności”⁴⁶. A mówiąc już językiem samego poematu, rozpatruje się w nim efekty „zderzenia słowa z nieznanym”⁴⁷, co do których nie ma pewności czy pozostają „niewiadomą”. Matematyczne symbole i pojęcia, nawet takie jak „niewiadoma”, mają dać oparcie i pewność językowi prowadzonych poszukiwań. Zostaje on nasycony takimi słowami jak: „geometria”, „arytmetyka”, „rachunek”, „liczby naturalne”, „liczby porządkowe”, „działania”, „operacje”, „ciąg liczb”, „proporcje”, „punkt”, „linia”, „przestrzeń”, „zero”, „nieskończoność”, „diagram”, „prosta”, „oś odciętych”. „Matematyk” jawi się jako autorytet, którego narzędzia ostatecznie jednak zawodzą, albowiem:

Grzechu nie można mnożyć ani dzielić;
 Odejmować grzechu od grzechu się nie da;
 Dodawać grzech do grzechu się nie da;
 Granic wytyczyć się nie da, limes nie istnieje,
 Na nic teoria mnogości, choć grzechy są mnogie.
 [...] ⁴⁸

⁴⁵ J. J. R o u s s e a u: *Emil czyli o wychowaniu*. Tłum. E. Z i e l i Ń s k i. Wrocław 1955, s. 101.

⁴⁶ Z komentarza na IV stronie okładki *Liturgii* w edycji Instytutu Mikołowskiego z 2006 r.

⁴⁷ W. W i r p s z a: *Liturgia...*, s. 21.

⁴⁸ Tamże, s. 23.

Drugą, oprócz matematycznej, dominantą języka poematu są spójniki i partykuły wprowadzające, wspólnie z pytaniami, niepewność sądów, osłabiające ich kategoryczność, takie jak „jeśli”, „jeżeli”, „albo”, „chyba”, „być może”, „może”, np.: „i mam samego siebie albo nie”, „może cząstka tego załocaczę we mnie”, „to jest chyba modlitwa”, „Alfa i Omega? – Być może”. Podobną rolę odgrywają spójniki konstruuujące zdania zaprzeczne: „Ale prawda jest Jasna./ -: Prawda jest jasna i ciemna. -: Ani jasna,/ Ani ciemna.”; „to, co nazywamy niebem, a co nie jest/Ani na górze, ani na dole, ani tam i gdzie indziej”. Zdecydowanie najczęściej mamy jednak do czynienia z formułowaniami zastrzeżeń bądź ograniczeń co do przedstawianego poglądu, z wykorzystaniem spójnika „jeśli”: „Targa sumienie ładem, jeśli ład i sumienie są”, „A co, jeśli coś jest ani w przestrzeni, ani w czasie, ani w czym innym”, „A jeśli litery się usamodzielnia?”, „Daj się rozeznać, jeżeliś jest, któryś jest”.

Joanna Grądział-Wójcik dostrzegła w *Liturgii* „gest bezradności”, autorefleksję, w której dochodzi do przyznania się do „kłęski poetyckiej”⁴⁹. Niewątpliwie dwie przedstawione dominanty dyskursu Wirpszy, nieadekwatność intensywnie sprawdzanego kodu matematycznego oraz gramatyczne osłabianie pewności sądów, taką tezę mogłyby potwierdzać. Próba „prywatnej liturgii” nie prowadzi bowiem do ustanowienia czy założenia nowego języka – poeta nie staje się „logotetą” na miarę Loyoli i jego *Ćwiczeń*, choć dzieło poetyckie, jak i podręcznik mistyczny, pozostaje „księgą pytania, nie odpowiedzi”⁵⁰. Podobny jest także punkt wyjścia obydwu wysiłków, czyli, mówiąc za Barthesem, „sytuacja głębokiego braku słowa”⁵¹ i wspólny cel w postaci szukania języka. Podobne są warunki, w jakich spełniać ma się praca tej „logo-techniki”, zakreślone „polem wykluczenia”. W *Ćwiczeniach*: „odosobnienie w miejscu zamkniętym, samotnym i zwłaszcza nieznanym, oświetlenie (przystosowane do podmiotu medytacji), usytuowanie pokoju, w którym ma przebywać ćwiczący, postawy (na kolanach, pochylona, stojąca, siedząca, twarzą ku niebu), spojrzenie, które musi być skromne, i przede wszystkim, oczywiście, organizacja czasu”⁵². W *Liturgii* Wirpszy „pole wykluczenia” wygląda następująco:

⁴⁹ J. Grądział-Wójcik: *dz. cyt.*

⁵⁰ Zob. R. Barthes: *Sade, Fourier, Loyola*. Tłum. R. Lis. Warszawa 1996, s. 80.

⁵¹ Tamże, s. 51.

⁵² Tamże, s. 55.

Po wygaszeniu lamp i zaciągnięciu zasłon, kiedy mimo to
 Rozproszone światło (oczy przywykają do ciemności) pozwala
 Rozeznac kontury, zamykam oczy i w czterech ścianach zostaje
 Tylko pojemnik czaszki, gdzie kontury już są nierozzerwalne,
 Więc ex tenebris clamo:

[...]

Czy siedziałem? czy stałem? czy leżałem? czy klęczałem?

A jeżeli to wszystko razem, chociaż niemożliwe? ale

W pomyśleniu możliwe i w wysłowieniu. [...] ⁵³

Podobnie kształtują się nawet założenia procesów artykulacji w obydwu tekstach. Wirpsza wykazuje znamienne dla *Ćwiczeń* skłonność do dzielenia wszystkiego na działy i poddziały, do numerowania, a poszukiwanie teofanii staje się niewątpliwie semiofanią: „język jest jego ostatecznym horyzontem, a artykulacja – operacją, której, nie może nigdy porzucić na rzecz stanów nieróżnicowanych – niewypowiadalnych”⁵⁴. Tym niemniej, jak już zauważyliśmy, w perspektywie podmiotu szukającego w *Liturgii* ustanowienie nowego języka okazuje się niemożliwe: „znaki są mało czytelne i mylnie czytelne i przerażają”⁵⁵. Czy jednak bezradność podmiotu *Liturgii* można utożsamiać z „klęską poetycką” Wirpszy? Na taki sąd trudno przystać. Oznaczałoby to zapomnienie o kilku możliwych poziomach rozumienia dzieła literackiego. Przypomina się w tym miejscu sąd wypowiedziany przez Paula de Mana w związku z nazbyt monologicznymi w jego przekonaniu odczytaniem przywołanego już wcześniej *Wyznania wiary z Emila Rousseau*: „oczywiste jest – zaznacza De Man – iż żaden z fragmentów *Wyznania* tak często cytowanych na potwierdzenie deistycznych przekonań Rousseau nie jest wypowiedziany przez niego samego, lecz przez fikcyjną postać, której `głos` niekoniecznie musi współbrzmieć z głosem autora”⁵⁶. Niepewność i bezradność języka pościgu za Bogiem, dyskursu para-teologicznego, jest wszakże nieuchronną teatralizacją języka epistemologicznego, podporządkowanego w przestrzeni utworu strukturom figuralnym.

⁵³ W. W i r p s z a: *Liturgia...*, s. 76.

⁵⁴ R. B a r t h e s: *Sade, Fourier, Loyola...*, s. 59-60.

⁵⁵ W. W i r p s z a: *Liturgia...*, s. 72.

⁵⁶ P. D e M a n: *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*. Tłum. A. P r z y b y s ł a w s k i. Kraków 2004, s. 269.

W *Liturgii* wchodzi sobie w drogę aż trzy instancje nadawcze. *Wstęp* i *Usprawiedliwienia* w dwóch tzw. *przerywnikach* wydają się być głosem autora komentującego swoje dzieło. Jednocześnie teksty te sugerują tożsamość autora z podmiotem sekwencji poetyckich, budują iluzję doświadczenia autobiograficznego. Kto w takim razie mówi w dodatkowych uwagach na temat „autora”, rozbijających jednolitość *Opisu miasta* i *Opisu pokoju*, a wypowiedzianych dla odmiany w trzeciej osobie? Ba, niepewność własnego głosu obejmuje nawet świadomość pierwszoosobowego podmiotu literackiego, który pyta: „A kto we mnie gada, gdy we mnie rozgrywa się ta rozmowa, kto jest ten pierwszy i ten drugi”. Możemy chyba ponownie odnieść do *Liturgii* uwagę De Mana na temat recepcji Rousseau: „Ponieważ kwestia koncentruje się na możliwości zrozumienia lub niezrozumienia głosów, które mówią o innych głosach, znaczeń, które odczytują lub przepisują inne znaczenia, odczytanie *Wyznania wiary* nie powinno mieć tak monologicznego charakteru, jak działo się to dotychczas”⁵⁷. Wirpsza odwraca poniekąd chwyt Rousseau zastosowany w chwili, kiedy narrator *Emila*, zapowiadając *Wyznanie wiary wikarego sabaudzkiego*, stwierdza: „Zmęczyłem się już używając tak wciąż trzeciej osoby”⁵⁸. Wirpszę męczy w końcu pierwsza osoba i zapisuje niejako „pomiędzy wierszami” serię rozbudowanych uwag w osobie trzeciej, takich jak np.: „Wygląda na to, że autor wdaje się w spekulacje”, „Autor brnie dalej w grzech”, „Zobaczymy, czy będzie próbował wywieść nieczystość z pychy, podobnie jak przedtem leniwość”, „Niepewności, w których gmatwa się teraz autor, stają się możliwie dla czytelnika nieznośne”, „W tych obrazach i dialogach autorowi wszystko się poplątało”, „Zobaczymy niebawem, że autor znane już wątki pogmatwał”, „posługuje się niejasnymi aluzjami”.

Takie głębokie naruszenie nastroju dzieła przez formę buffo, „zniweczenie ciągu narracyjnego”⁵⁹ jest, rzecz jasna, klasyczną parabazą, która wprowadza do dzieła wymiar ironiczny. Autor nie kryje zresztą swojego zamysłu w *Usprawiedliwieniu pierwszego przerywnika*, kiedy autoironicznie notuje: „trochę usiłuję dać ironii, nie w znaczeniu klasycznym odwrotności sensu, także nie w znaczeniu pośrednictwa, jak u Schopenhauera (...); zastanawiam

⁵⁷ Tamże, s. 269.

⁵⁸ J. J. Rousseau: *Emil...*, s. 84.

⁵⁹ P. De Man: *Pojęcie ironii*. W: tenże: *Ideologia estetyczna*. Tłum. A. Przybylska i. Gdańsk 2000, s. 272-273.

się, czy to nie jest ironia magiczna⁶⁰. Destrukcyjna moc parabazy, która niszczy między innymi iluzję tożsamości głosów mówiących w tekście Wirpszy, pozwala jednocześnie na odzyskanie, uratowanie samego dzieła, które pozostaje nadrzędnym celem. Dodajmy, że – jak zawsze u Wirpszy – chodzi o dzieło absolutne, o zmierzanie w stronę „nieskończonego absolutu”. *Liturgia* nie tyle jest zatem przejawem „klęski poetyckiej”, ile raczej zapisem poetyckiej rewelacji, także możliwie dosłownie pojętej jako zapis objawienia. Warunkiem niezbędnym takiej jej lektury jest podążanie tropem ironii, odczytywanej nie tylko w duchu „radykalnej negacji”, ale na zasadzie dialektyki, w ramach której ironia „poprzez zniweczenie dzieła sztuki odsłania absolut, ku któremu zmierza dzieło”⁶¹.

⁶⁰ W. Wirpsza: *Liturgia...*, s. 34.

⁶¹ P. De Man: *Pojęcie ironii...*, s. 279.

Polaku, kim jesteś ?

„Jak się miewasz, Polaku w Polsce?” zapytał Witold Wirpsza w roku 1971, w książce napisanej na zamówienie szwajcarskiego wydawcy i opublikowanej po raz pierwszy w języku niemieckim. *Pole, wer bist du?* czyli *Polaku, kim jesteś?*, bo taki był tytuł przywoływanej książki, weszło od razu na listę książek zakazanych, a przez to nieobecnych na długie lata w świadomości polskiego czytelnika. Mimo późniejszej, pośmiertnej już edycji polskojęzycznej w berlińskim wydawnictwie „Pogląd” (1985) oraz wcześniejszej drugoobiegowej publikacji w „Nowej” (1978), zresztą niskonakładowej i mało czytelnej z powodów technicznych, dzieło Wirpszy istniało raczej jako twór fantazmatyczny, legendarny i owiany tajemnicą, było skazane na wieczny status nieprze czytanej lektury obowiązkowej. Choć przyniosło też skutki całkiem realne, a dla autora wręcz dotkliwe. Tuż po ukazaniu się niemieckojęzycznej wersji w Lucernie, przywitał książkę atak krajowej prasy, podważający zwłaszcza polskość jej autora. „A kim pan jest, Herr Wirpsza?” pytali np. dziennikarze „Prawa i Życia”. Jak przyznał późnej Witold Wirpsza, te napastliwe artykuły wpłynęły w pewnym stopniu na decyzję o pozostaniu wraz z rodziną za granicą. Zaważyło to w konsekwencji na nieobecności Wirpszy przez wiele lat w literaturze polskiej. Znamiennym dowodem takiej nieobecności jest np. brak hasła osobowego autora *Polaku kim jesteś?* w PWN-owskim, dwutomowym przewodniku encyklopedycznym *Literatura polska* z 1985 roku, *nota bene* przewodniku opublikowanym w roku śmierci tego poety, tłumacza i eseisty. Takie urzędowe unieobecnienie autora, zakaz wstępu do encyklopedii, było oczywiście naturalną konsekwencją wcześniejszego skazania na niebyt jego dzieła, aż do teraz zresztą „źle obecnego” w świadomości czytelników, krytyków oraz, co równie ważne, kolejnych generacji poetyckich. Dlatego trudno zgodzić się z opinią jednego z krytyków, wygłoszoną w połowie lat 90. nazywającego *Polaku kim jesteś?* książką „dziwaczną i nikomu niepotrzebną”¹ i kwestionującego przy tym szanse na inne ułożenie się losów

¹ A. W i e d e m a n n: *Księżyc nad Alabamą*. „Odra” 1996, nr 9, s. 121.

poezji polskiej, gdyby do tej publikacji, a co za tym idzie do emigracji Wirpszy i wyrwy w jego obecności na naszej literackiej scenie, nie doszło.

Książka została zresztą napisana z myślą o czytelniku cudzoziemskim, co potwierdzają nie tylko jej pierwsze, obcojęzyczne wydania, ale także autorska przedmowa, wyjaśniająca cel podjętej próby. Ale autor *Polaku, kim jesteś?*, pisząc na zamówienie obcego wydawcy projektuje, w moim przekonaniu, tylko rzekomo uniwersalnego odbiorcę, wymuszającego i uzasadniającego spojrzenie z dystansu. W gruncie rzeczy tworzy przesłanie skierowane przede wszystkim do rodaków. Korzysta przy tym z zasłony. Nakłuwanie bolesnych miejsc znieczula przy pomocy pozorowania neutralnej sytuacji komunikacyjnej. W trakcie prowadzonego wywodu zasłona jednak co i rusz znika, ujawniając właściwego adresata, obecnego już od pierwszego zdania: „Jak się miewasz, Polaku w Polsce?”. Pytanie to zadawał Wirpsza jako obywatel kraju komunistycznego, poddając najnowszą wtedy historię gruntownej analizie, i wyjaśniając aktualne wówczas polityczne zawiłości. Trudno jednak sprowadzić dziś jego książkę wyłącznie do roli świadka historii czy do zapisu dawno minionej, intelektualnej przygody. Mamy bowiem przed sobą zamierzenie, które okazuje się po czterdziestu latach zdumiewająco świeże i powinno nadal liczyć na zaangażowaną lekturę i żywe reakcje. Wypada zgodzić się zatem w pełni z Jackiem Bocheńskim, że *Polaku, kim jesteś?* jest „książką ważniejszą dla świadomości Polaków niż cudzoziemców”², jak również i z tym, że z dzisiejszej perspektywy postrzegane, podane w niej „informacje elementarne”, nie są już dziś oczywistością nie tylko dla cudzoziemca, lecz także dla przeciętnego Polaka.

Wirpsza, posługując się poetyką fragmentu, rozważa sens wybranych wydarzeń historycznych (wojen i powstań), rolę jednostek (Piłsudskiego, Gomułki), konsekwencje wyborów literackich (wallenrodyzm, socrealizm, samobójstwo Tadeusza Borowskiego), życiorysy i rodowody inteligencji, kreśląc tym samym, jakoś równoległe wobec zamiaru Bohdana Cywińskiego, inne *Rodowody niepokornych*. Dopisuje także swoisty aneks do *Zniewolonego umysłu* Czesława Miłosza, ukazując modelowe życiorysy czy sylwetki osób uwikłanych w relacje z władzą stalinowską. Z fragmentów tych układa się jednak niezwykła całość myślowa, przenikliwa synteza dziejów i mentalności

² J. B o c h e ń s k i: *Polaku, kim jesteś? Witold Wirpsza i polskie mity*. „Gazeta Wyborcza” 2010, nr 147 (26-27 czerwca), s. 28.

opartej na paradoksach, które określają przebieg naszej „gry w ojczyznę” – nazwanej przez autora *banco Polonia*: „jest to gra i hazard poniekąd potrójny, gdzie stawką jest Polska, i gdzie Polska bierze udział w grze, i gdzie Polska jest zarazem liczmanem, którym się gra” [218]. Pyta zatem Wirpsza:

Jak rozgrywasz, Polaku, tę twoją grę w ojczyznę, w państwo, w naród, w ziemię rodzinną, w tradycję i w historię; w przeszłość i teraźniejszość, i w przyszłość; w wiarę, wiedzę i przesady; w rzeczywistość i w marzenie; w ideał i w konkret? [23]³.

Próbująca udzielać odpowiedzi na te właśnie pytania książka *Polaku, kim jesteś?*, to na wskroś nowoczesna, wieloaspektowa analiza kulturowa fenomenu polskości, odsłaniająca bez emocji genezę i szkodliwe skutki narodowych mitów. U jej podstaw tkwi z kolei teza, postawiona na gruncie filozofii języka, w myśl której charakter polskiej wspólnoty został zdeterminowany przez sposób rozwoju literackiego języka narodowego. Ukształtował się on, według Wirpszy, inaczej niż inne języki europejskie, bo w jednym niemal błysku „wielkiego wybuchu” talentu Jana Kochanowskiego, który:

Dyscyplinę języka łacińskiego, jego cały tok wyobrażeń i rozumowania przeniósł całkiem świadomie do toku literackiego języka polskiego i poprzez ów tok stworzył nie tylko obowiązujący po dziś dzień język literacki, lecz ukształtował także ogólnonarodowy język i ogólnonarodową wyobraźnię. Stało się to niezamierzenie zapewne, ale i nieodwołalnie; nadto stało się arbitralne, zo stało niejako narzucone [21].

W efekcie, to co w innych językach rodziło się w długotrwałym procesie naturalnie budującym „ufność, że słowo odnosi się do rzeczy lub wydarzeń, które pragnie pochwyć” [19], przybrało u nas kształt dyspozycji zgoła odmiennej:

Podstawą więc tego języka, wyobraźni i świadomości jest przeto nie naturalna i ufna relacja: „słowo – rzecz”, ale o wiele mniej naturalna i wywołująca zasadniczą nieufność relacja: „tekst – tekst”, w samym zaś tekście sprawą największej wagi okazuje się relacja: „słowo – słowo” [21].

³ Wszystkie cytaty wg edycji W. W i r p s z a: *Polaku kim jesteś?* Mikołów 2009. W nawiasach kwadratowych podaję numer strony, z której pochodzi cytat.

Polacy zatem, zdaniem Wirpszy, stali się w wieku szesnastym „nominalistami”, przyjmując oczywiście nieco umowne rozumienie tego pojęcia średniowiecznej filozofii. Chodzi o skrót myślowy, pozwalający zbliżyć się do zrozumienia zarówno świadomości Polaków, jak i pewnych aspektów naszej historii, z rozpoznaniem, że „nazwa rzeczy ma dla Polaków większą wagę, aniżeli rzecz sama” [21]. Znalazło to nawet swoje odzwierciedlenie w nie-równoważonym rozwoju form literackich. Jak zauważa Wirpsza: „W Polsce zawsze prawowało się z sensem (lub z sensami) świata, nigdy natomiast z jego obliczem; polska proza bywała zawsze i jest po dziś dzień – tak czy inaczej – jedynie odgałęzieniem sztuki poetyckiej [208]”. W naszej nominalistycznej wspólnocie: „Słowo ma przewagę nad światem, i trawestując znane powiedzenie Hegla, można by powiedzieć, że – w rozumieniu Polaka – jeśli świat nie zgadza się ze słowem, tym gorzej dla świata [21]”.

Dla lepszej ilustracji tej przypadłości, której nie tylko Wirpsza był przecież świadom, warto przywołać fragment *Z wierszy o państwie* Tuwima, w którym czytamy jak „wielki to mózół i tortura”:

Być państwem, które ma w obiegu,
Niczym walutę, echa słów
Z tamtego, dalekiego brzegu
Proroczych mgieł i mglistych snów.

Wirpsza analizuje owe „echa słów” niczym Roland Barthes w pisanych dekadę wcześniej *Mitologiach*. Pokazuje, jak działa mit, który jest słowem wybranym przez historię. Przykładem może być „geografia poezji romantycznej”: „Wielka polska poezja romantyczna opisuje krajobrazy, których w Polsce nie ma, ale które ze względu na wagę literatury romantycznej w wychowaniu narodowym powszechnie odczuwane są jako kwintesencja polskości [15-16]”. Albo, wyobraźmy sobie, pisze Wirpsza, że „francuski epos narodowy zaczyna się od inwokacji: „*Hiszpanio, ojczyzno moja...*”. Gdyby dzieci francuskie musiały się tej inwokacji po szkołach uczyć na pamięć, przypuszczalnie powstałoby zamieszanie i na lekcjach, i w młodych głowach. W Polsce natomiast corocznie miliony dzieci uczą się na pamięć inwokacji do poematu, uznanego zarówno przez oficjalną historię literatury, jak i przez najszerszy ogół społeczeństwa za epos narodowy, i więcej nawet – za narodową świętość. Inwokacja ta brzmi: *Litwo, ojczyzno mija...* I nie powstaje zamieszanie ani na lekcjach, ani w głowach [15]”. Innym przykładem mogą być

dzieje kultu Matki Boskiej, jako „Królowej Korony Polskiej”, który pozwolił nawet w czasach republiki ludowej trwać Koronie Polskiej, choć wyłącznie „pod postacią nazwy”, a z jej Królowej uczynił „w sferze językowej świadomości, pseudonim świadomości politycznej” [25]. Republikanizm polski także przejawia się w języku osobliwie, albowiem suwerenność „oznacza dla Polaków majestat, coś królewskiego”, stąd zwrot „najjaśniejsza Rzeczpospolita Polska”: „Najjaśniejsza republika? – pyta Wirpsza - Republika, która przecież już *ex definitione* jest czymś plebejskim? Tak jednak właśnie jest, a stąd połączenie republikanizmu ze szlachectwem, a nawet więcej, gdyż tylko republikanizm może ugruntować prawdziwe szlachectwo, i dopiero tak pojmowana republika pozwala suwerenowi osiągać majestat [86]”. Przejawia się to także w codziennej praktyce komunikacyjnej, np. w zastąpieniu w Polsce słowa „republika” słowem „Rzeczpospolita”, albo w formie zwracania się poszczególnych osób do siebie:

Polak, jeśli nie jest z kimś po imieniu, nie zwraca się do niego używając jakiegoś zaimka, np. jak Niemcy per „Sie” (trzecia osoba liczby mnogiej) lub jak Francuzi per „vous” (druga osoba liczby mnogiej), ani jak Rosjanie per „wy” (druga osoba liczby mnogiej), tylko per „pani” lub „pan”. Potem posługuje się czasownikiem w trzeciej osobie liczby pojedynczej. Tak mówi robotnik do profesora uniwersytetu i profesor uniwersytetu do robotnika. W 1920 roku podczas wojny polsko-sowieckiej propaganda komunistyczna głosiła, iż jest to wojna rewolucyjnego ludu przeciw polskim panom, tylko propagandyści ówczesni nie wiedzieli, że tymi „panami” był cały naród polski, również klasa robotnicza. I właśnie panowie wówczas zwyciężyli [83].

Wypada się zatem zgodzić z autorem *Polaku, kim jesteś*, że nie same nieszczęścia przynosił narodowi nominalizm [21]. W innym jednak miejscu Wirpsza, niczym piszący w dekadę po nim rozprawę *Symulakry i symulacja* Jean Baudrillard, demonstrowa, jak rzeczywistość bywała przekształcana w ważniejszy od niej obraz językowy, jak to, co rzeczywiste, ustępowało miejsca temu, co tylko wyobrażone. Za kwintesencję tak wskazywanej symulacji uznać można chociażby odbudowę Stolicy „według obrazu sprzed półtora z górą stulecia”. „Nie sięgnięto – pisze Wirpsza - po projekty żywych architektów, lecz powołano do współpracy osiemnastowiecznego włoskiego

malarza architektury – Canaletta. Ponieważ zaś Canaletto malował na zamówienie ostatniego króla Polski Warszawę taką, jaką wówczas była i w jej ówczesnych granicach, więc od tej osiemnastowiecznej Warszawy, przedstawionej precyzyjnie przez Bernarda Bellotta, rozpoczęto roboty (...). A „pierwszym aktem urbanistycznym odbudowującej się Warszawy było ustawienie na Placu Zamkowym najpiękniejszego stołecznego pomnika – kolumny Zygmunta, siedemnastowiecznej smukłości, wzniesionej na cześć nie najszcześliwiej panującego polskiego króla ze szwedzkiego rodu Wazów; bez tej smukłości nie chciano sobie miasta na nowo wyobrażać, może i dlatego również, że istnieje wiersz Słowackiego, zaczynający się od dystychu:

...Jest u nas kolumna w Warszawie,
Na której usiadają podróżne żurawie.

Nikt nigdy nie widział, żeby żurawie siadały na tej kolumnie, w śródmieściu w ogóle ptaki te nigdy się nie pokazują; wiersz wszelako i jego słowa ważniejsze są od płaskich przyziemności” [142-143].

Świadomość wszelako, że to tylko ptaki z wierszy miał już inny poeta, wywołujący ducha Słowackiego Jan Lechoń, kiedy pisał:

...I z naszych wątpień nam ołtarz postawi,
Przez klucz strzeżonych swych – z wierszy – żurawi...

Autor *Ducha na seansie* pojawia się tu nie przypadkiem i nie tylko w związku z wierszowymi żurawiami. Sam przecież wiele lat przed Wirpszą pisał o „sile fatalnej poezji rządzącej duszami polskimi”, która „stworzyła jedyną bodaj w literaturze świata mitologię, zrodzoną z samej poezji”. Wirpsza w swojej książce w inny oczywiście sposób i w innych warunkach poddaje analizie ten sam w istocie, mówiąc słowami szkicu Ireneusza Opackiego, „dramat narodowej wyobraźni”, o jakim traktuje *Karmazynowy poemat*, który demonstruje jak mity, „dotychczas ocalające, stały się zagrożeniem: przejmowane przez obce siły, wygrywane przez nie. Zaczęły wieść do zatury”⁴. „Co prawda – pisze też Wirpsza - nie należy porzucać mitów bezinteresownych i pięknych, taki zbytek bowiem czasami uszlachetnia; ale, jak to powszechnie w życiu większych zbiorowości bywa, uparte trwanie miewają również i takie mity, co krępują,

⁴ I. O p a c k i: *Dramat narodowej wyobraźni. Wokół „Karmazynowego poematu” Jana Lechonia*. W: t e n ż e: *Król Duch, Herostrates i codzienność*. Katowice 1997, s. 72.

zniewalają i wreszcie zmuszają do uznania za konieczność tego, co w istocie nie jest żadną koniecznością w przyrodniczym, powiedzmy, albo i filozoficznym rozumieniu tego słowa, lecz jedynie zwykłą przemocą [221].

Zidentyfikowane przez autora *Polaku, kim jesteś* obszary mitycznych przemieszczeń nie zniknęły wraz z upadkiem komunizmu. Nadal szkodliwie oddziałują na „samopoczucie narodu we własnym ze sobą współzyciu, we współzyciu z innymi oraz we współzyciu z własną świadomością historyczną” [223]. Katalog „niebezpiecznych przesunięć akcentów”, po czterdziestu latach obejmuje ten sam zakres przedmiotowy. Mieści się w nim np. przejście od mówienia o swojej „odrębności” do uznania, choćby w podtekście, własnej „wyjątkowości”. Podobne przemieszczenie każe zmieniać postrzeganie „zadania” do wykonania „w obrębie jakiegoś zespołu, czy formacji kulturalnej” w „posłannictwo”. Wskazywanie na przeciwności, złe położenie geograficzne, trudne losy dziejowe, wywołuje zazwyczaj „upiory, spiski niesprawiedliwych przeciwko jednemu jedynemu sprawiedliwemu”. Mityzacja sfery religijnej prowadzi z kolei do „demonstrowania marzeń politycznych”. „Mit odwiecznych wrogów”, czyli „sprzężony uraz antyniemiecki i antyrosyjski” spełniają natomiast „funkcję zasłony dymnej, zaciemniającej własne błędy i przewinienia” [223]. Zresztą, odpowiedź na pytanie: „kogo współczesny Polak uważa za Niemca?” też nie jest oczywista: „W sensie ściśle politycznym – pisze Wirpsza – Polak uważa za Niemca każdego, kto jako Niemiec pertraktuje z Rosjanami” [101]. Wymienione przez Wirpszę mechanizmy nadal niestety pozwalają w komunikowaniu społecznym „stosować argumentację magiczną zamiast racjonalnej” [224].

Zaprezentowane w *Polaku, kim jesteś?*: rozległa wiedza historyczna, przenikliwość obserwacji społecznej i subtelności portretów psychologicznych, erudycja literacka, sztuka anegdoty, ironia i dowcip, błyskotliwość języka i przejrzystość stylu, dają gwarancję prawdziwej przygody lekturowej. Po wspomnianych już prawie czterdziestu latach, jakie dzielą nas od czasów powstawania tego dzieła i w zupełnie nowej sytuacji społeczno-politycznej, zdumiewająca jest także aktualność zawartej w niej propozycji intelektualnej. Książka Wirpszy domaga się przeczytania, refleksji i dyskusji także dzisiaj, kiedy zadawane przez niego pytanie „Jak się miewasz, Polaku, w Polsce?” dotyczy określania przez Polaka swojego miejsca i samopoczucia w integrującej się Europie. Bo niby jaki np. obraz Polaka odbija się w europejskim zwierciadle? Skoro część prawdy, jak zauważa Wirpsza, jest i w tym:

[...] że Polacy są otwarci na nowinki i tolerancyjni, jak i w tym, że cechuje ich pewien konserwatyzm oraz niecierpliwość wobec ludzi, nie mających zrozumienia dla ich temperamentu; mówi się, nie bez podstaw, że są kapryśni i niestali, a także, i nie bez słuszności, że potrafią być wierni ideałom czy wyobrażeniom; słyszy się o pracowitości i o lenistwie, istnieje legenda o szlachetnym i wielkodusznym Polaku i o Polaku nieufnym, o trzeźwym realiście i o oderwanym od faktów marzycielu. Pisarze polityczni różnych czasów to zachwalali urządzenia polskie jako wzór demokracji, to ganili je jako niebezpieczny dla innych przykład anarchii [232].

W porównaniu z momentem, w którym Witold Wirpsza spisywał swoją diagnozę kondycji współczesnego podówczas Polaka, konteksty polityczne i ekonomiczne tych rozważań uległy oczywiście całkowitemu, nieprzewidzianemu także przez autora *Polaku, kim jesteś?* przeobrażeniu. Tym bardziej musi niepokoić, że wyobrażenie o tym, jak się dzisiaj miewa Polak w Polsce, pozostaje w tak wielkiej mierze od tamtych kontekstów uzależnione.

Autor *Polaku, kim jesteś?* prowadzi oczywiście, jak to już sygnalizowaliśmy, swoją grę: pisząc na zamówienie obcego wydawcy, projektuje rzekomo uniwersalnego odbiorcę, wymuszającego spojrzenie z dystansu. W gruncie rzeczy jest to jednak, przypomnijmy raz jeszcze, przesłanie skierowane przede wszystkim do rodaków, nakłuwanie bolesnych miejsc zza zasłony pozornie – mimo wszystko – neutralnej sytuacji komunikacyjnej, w czym powtarza jakos Wirpsza, pośrednio i chcąc nie chcąc, opisywaną przez samego siebie ucieczkę literatury polskiej w parabolę, kiedy przychodzi do krytykowania własnego narodu. Także i na tym zabiegu polega niezwykłość autorskiego zamierzenia, skazanego w gruncie rzeczy w momencie publikacji niemal wyłącznie na owego uniwersalnego odbiorcę. Ale dodajmy, że chodzi o zamierzenie, które okazuje się po czterdziestu latach zdumiewająco świeże i może liczyć wciąż na zaangażowaną lekturę i żywe reakcje. Przygotuj *Polaku, kim jesteś?* ma szansę, aby potoczyć się odwrotnie do przygody *Zniewolonego umysłu* Miłosza, dzieła, z którym zresztą należy książkę Wirpszy porównywać. Nie tylko ze względu na cztery wersy z wiersza Miłosza *Do Jonathana Swifta*, które, jak już odnotował Edward Balcerzan „miały się stać przesłaniem książki późniejszego emigranta, Witolda Wirpszy”, traktującego esej *Polaku, kim jesteś?* „podobnie jak Miłosz swój *Zniewolony umysł*”,

tj. z nadzieją, „by jego krytyka komunizmu nie została odczytana jako wyraz nienawiści”⁵. Oprócz paraboliczności, choć pełniącej inne funkcje, obydwa teksty łączy próba opowiedzenia „stalinowskiej przygody literatury polskiej”, tyle że wspólni bohaterowie tej opowieści noszą u Wirpsy własne nazwiska.

Podobny jest punkt wyjścia obydwu pisarzy: i Wirpsza, i Miłosz deklaruje chęć zainteresowania czytelnika zachodniego, „z nadzieją – jak powiada Miłosz o *Zniewolonym umyśle* – że coś temu czytelnikowi z szerokiego świata można wytłumaczyć”⁶. Ale książka Miłosza budzi od razu emocje Polaków w kraju i na emigracji. Zostaje nawet bez wiedzy autora wykorzystana w legendarnym już, propagandowym zrzucie balonowym jej miniaturowych kopii, wykonanych na biblijnym papierze, nad Polską. Tekst Miłosza wchodzi później do kanonu polskich opozycyjnych lektur i to na pierwszym miejscu. Okazało się zatem, że *Zniewolony umysł* w momencie swojego powstania i przez cały czas trwania państwa komunistycznego, trafiał przede wszystkim do intelektu i emocji polskiego odbiorcy. Dzisiaj pozostaje jednak w Polsce zapisem historii, który emocji, zwłaszcza w młodym pokoleniu, już nie wywołuje. Z entuzjazmem za to jest nadal komentowany przez przedstawicieli narodów zmagających się z różnymi dyktaturami w innych częściach świata⁷. Z kolei tekst Wirpsy zupełnie odwrotnie, po latach, ma wreszcie szansę, aby miejsce przypisanego mu w momencie publikacji odbiorcy uniwersalnego zajął w końcu długo oczekiwany odbiorca polski.

⁵ E. B a l c e r z a n: *Poezja polska w latach 1939-1968*. Warszawa 1998, s. 129-130.

⁶ R. G o r c z y ń s k a: *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*. Kraków 1992, s. 76.

⁷ Najnowsze potwierdzenia takich właśnie reakcji: chłodnych ze strony polskich młodych czytelników i gorących ze strony przedstawicieli innych narodów, przyniosły debaty wokół *Zniewolonego umysłu* prowadzone podczas krakowskiego Festiwalu Literatury im. Czesława Miłosza w październiku 2009 r.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA – PUBLIKACJE WITOLDA WIRPSZY

Poezje

- Sonata*. Warszawa 1949.
Stocznia. Warszawa 1949.
Polemiki i pieśni. Warszawa 1951.
Dziennik Kożedo. Warszawa 1952.
Pisane w kraju. Warszawa 1952.
List do żony. Warszawa 1953.
Poematy i wiersze wybrane. Warszawa 1956.
Z mojego kraju. Warszawa 1956.
Mały gatunek. Warszawa 1960.
Don Juan. Warszawa 1960.
Komentarze do fotografii The Family of Man. Kraków 1962; Mikołów 2010.
Drugi opór. Warszawa 1965.
Przesądy. Warszawa 1966; Mikołów 2011.
Traktat skłamany. Kraków 1968.
Liturgia. Berlin Zachodni 1985; Mikołów 2006.
Apoteoza tańca. Kraków 1985.
Faeton. Warszawa 1988; Mikołów 2006 i 2007.
Nowy podręcznik wydajnego zażywania narkotyków. Poznań 1995.
Częstkowa próba o człowieku. Mikołów 2005.
Spis ludności. Mikołów 2005.
Utwory ostatnie. Mikołów 2007.

Eseje

- Gra znaczeń. Szkice literackie*. Warszawa 1965.
Gra znaczeń. Przerób. Mikołów 2008.
Polaku, kim jesteś?. Warszawa 1978; Berlin Zachodni 1985; Mikołów 2009.

BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA – OPRAWOWANIA TWÓRCZOŚCI WITOLDA WIRPSZY

- B. M.: *Zmarł Witold Wirpsza*. „Tygodnik Powszechny” 1985, nr 39.
B a c z e w s k i M. K. E.: *Gwiazda Hamlet*. W: t e g o ż: *Była sobie książka*. Mikołów 2011.
B a c z e w s k i M. K. E.: *Witold Wirpsza: eseista rasowy*. „Arkadia. Pismo Katastroficzne” nr 25-26, 2009.
B a l b u s S.: *Między stylami*. Kraków 1996.
B a l c e r z a n E.: *Gra znaczeń, gra postaw*. „Odra” 1966, nr 4.

- Balcerzan E.: *Oprócz głosu*. Warszawa 1971.
- Balcerzan E.: *Poezja polska w latach 1939-1965*. Cz. 2. *Ideologie artystyczne*. Warszawa 1988.
- Balcerzan E.: *Poezja polska w latach 1939-1968*. Warszawa 1998.
- Balcerzan E.: *Rzeczywistość zaatakowana*. „Nurt” 1965, nr 8.
- Balcerzan E.: *Thumaczenie jako „wojna światów”*. W *kręgu translatologii i komparatystyki*. Poznań 2011.
- Balcerzan E.: *Wiersze nieszyskie*. Mikołów 2009.
- Balcerzan E.: *Zuchwalstwa samoświadomości*. Lublin 2005.
- Barańczak S.: *Na 60-lecie Witolda Wirpsy*. „Kultura” (Paryż) 1979, nr 1.
- Barańczak S.: *Nieufni i zadufani. Romantyzm i klasycyzm w młodej poezji lat sześćdziesiątych*. Wrocław 1971.
- Barańczak S.: *Oczy Lizawiey Prokofiewny*. „Odra” 1971, nr 6.
- Barańczak S.: *Pegaz zdębiał. Poezja nonsensu a życie codzienne: wprowadzenie w prywatną teorię gatunków*. Londyn 1995.
- Barańczak S.: *„Pisane w karnawale”*. „Nurt” 1967, nr 6.
- Barańczak S.: *Śledztwo w sprawie Boga*. „Kultura” 1985, nr 7-8.
- Barańczak S.: *Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta*. Londyn 1984.
- Beylin P.: *Don Juan, czyli o czytaniu poezji*. „Przegląd Kulturalny” 1960, nr 48.
- Beylin P.: *Dziennik lektury*. „Polityka” 1966, nr 6.
- Bieńkowski Z.: *Ćwierć wieku intymności. Szkice o poezji i niepoezji*. Warszawa 1993.
- Bieńkowski Z.: *Jedna myśl Peipera*. „Kultura” 1965, nr 47.
- Biernacka B.: *Przejażdżka na Pegazie*. „Nowe Książki” 1960, nr 22.
- Błoński J.: *Dwaj poeci*. „Twórczość” 1950, z. 3.
- Błoński J.: *Kłopoty „konceptysty”*. *Życie Literackie* 1953, nr 2.
- Błoński J.: *U poetów*. „Życie Literackie” 1951, nr 20 (28.10.1951).
- Bocheński J.: *Polaku, kim jesteś? Witold Wirpsza i polskie mity*. „Gazeta Wyborcza” 2010, nr 147 (26-27 czerwca).
- Bocheński J.: *Próba opisu „Kreatora”*. „Dialog” 1962, nr 6.
- Bocian M.: *Z upadku do światła*. „Metafora” 1995, nr 18/19.
- Byliniak M.: *Krytyka obrazu w poezji i eseistyce Witolda Wirpsy*. „Twórczość” 2009, nr 8.
- Byliniak M.: *Półtora poematu*. „Tygodnik Powszechny” 2007, nr 12.
- Chojnowski Z.: *„Apoteoza tańca” Witolda Wirpsy, czyli ćwiczenie się w wolności*. „Odra” 2006, nr 7-8.
- Chojnowski Z.: *„Bawić się niedorzecznościami”. O twórczości poetyckiej Witolda Wirpsy po roku 1968*. „Odra” 1995, nr 11.
- Chojnowski Z.: *Ku Tajemnicy. Szkice o poezji po 1956 roku*. Olsztyn 2003.
- Chojnowski Z.: *Podręcznik odtruwania języka i ludzkich wnętrz*. „Nowy Nurt” 1996.
- Chojnowski Z.: *Raje i apokalipsy. Studia i szkice o literaturze dwudziestowiecznej*. Olsztyn 2011.
- Chojnowski Z.: *Szyfry religijne poezji Witolda Wirpsy*. „Przegląd Powszechny” 2006, nr 7-8.

- Chojnowski Z.: *Walka z utopiami, czyli próba przedstawienia „nierzeczywistości”*. „Pogranicza” 2006, nr 2.
- Chojnowski Z.: *Witold Wirpsza – ktoś więcej niż „lingwista”*. „Pogranicza” 2005, nr 4.
- Chojnowski Z.: *Wizja człowieka, wizja kultury. O poezji Witolda Wirpsy w latach 60-tych*. „Integracje” nr XXVIII, 1992.
- Cieślak-Sokółowski T.: *Moment lingwistyczny. O wczesnym piśarstwie Ryszarda Krynickiego i Stanisława Barańczaka*. Kraków 2011.
- Czapliński P., Śliwiński P.: *Literatura polska 1976-1998. Przewodnik po prozie i poezji*. Kraków 1999, s. 97.
- Czerwik S.: *Polemiki i pieśni*. „Ilustrowany Kurier Polski” 1951, nr 138 (20.05. 1951).
- Czerwiakowska E.: *Powrót „rymopisa czasu nie-swego”*. „Kultura” (Paryż) 1996, nr 9.
- Drażewicz A.: *Od starego ku nowemu*. „Wies” 1952, nr 9.
- Drewnowski T.: *Literatura polska 1944-1989. Próba scalenia. Obiegi – wzorce – style*. Kraków 2004.
- Drewnowski J.: *Każde słowo jest zrozumiałe*. „Rzeczpospolita” 2007, nr 53 (3 marca). *Dyskusja o awangardzie*. [E. Balcerzan, Z. Bienkowski, B. Drozdowski, K. Frejdllich, K. Gąsiorowski, A. Gronczewski, A. Konkowski, A. Lam, W. P. Szymański „Poezja” 1972, nr 9.
- Gajewski J.: *Poza zasięgiem cenzury. Materiały do bibliografii druków zwartych wydanych poza zasięgiem cenzury. 1982-1986*. Kraków 1988.
- Gleń A.: *Językowy eksces. O „Urwanym śladzie” Jacka Gutorowa*. „Teksty Drugie” 2007, nr 6.
- Grądział-Wójcik J.: *„Co w zapisie?”*. *Autorefleksje poetyckie Witolda Wirpsy. W: Śladami człowieka książkowego. Studia o literaturze polskiej XX wieku*. Red. T. Mierzewicz. Poznań 1997.
- Grądział-Wójcik J.: *Mowa modlitwy. O „wierszach osobnych” Witolda Wirpsy. W: Język religijny dawniej i dziś II*. Red. S. Mikolajczak, ks. T. Węclawski. Poznań 2005.
- Grądział-Wójcik J.: *Poezja jako teoria poezji. Na przykładzie twórczości Witolda Wirpsy*. Poznań 2001.
- Grądział-Wójcik J.: *Przestrzeń porównań. Szkice o polskiej poezji współczesnej*. Poznań 2010.
- Grądział-Wójcik J.: *Witolda Wirpsy kształt chmury*. „Arkadia. Pismo Katastroficzne” nr 23-24, 2008.
- Gutorow J.: *Dziesięć przykazań dla przyszłego czytelnika książek Witolda Wirpsy*. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” XII (XXXII). Poznań 2005.
- Gutorow J.: *Urwany ślad. O wierszach Wirpsy, Karpowicza, Różewicza i Sosnowskiego*. Wrocław 2007.
- Gutorow J.: *Wielki Wirpsza*. „Tygodnik Powszechny” 2005, nr 44.
- Gutorow J.: *Wokół „Faetona”*. Notatki. „FA – art” 2006, nr 3.
- Herdegen L.: *Poeci dobrzy i różni*. III. „Wies” 1951, nr 47.
- Jagusiak A.: *Wędrownka po intymnych przestrzeniach człowieczeństwa. Poezja Witolda Wirpsy*. „Arkadia. Pismo Katastroficzne” nr 21-22, 2007.
- Jagusiak A.: *Ze śmiercią w włosach... Poezja Witolda Wirpsy. W: Zamieranie. Interpretacje*. Red. G. Olszański, D. Pawelec. Katowice 2007.

- Jankowicz G.: *Wirpsza i poetyka spojrzenia*. W: W. Wirpsza: *Komentarze do fotografii The Family of Man*. Mikołów 2010.
- Jankowicz G.: *Znaczenie gry*. „Arkadia. Pismo Katastroficzne” nr 23-24, 2008.
- Jaskuła Z.: *Kilka pytań Wirpsy*. „Arkadia. Pismo Katastroficzne” nr 25-26, 2009.
- Jaworska A.: O „Komentarzach do fotografii *The Family of Man*”. „Arkadia. Pismo Katastroficzne” nr 23-24, 2008.
- Kaliściak T.: *Rodzina ludzka bawi się w zdjęcia, czyli pasożyt na wystawie*. W: www.artpapier.com
- Kałūza A.: *Herbert i Wirpsza – poeci ciężkości*. „Arkadia. Pismo Katastroficzne” nr 23-24, 2008.
- Kałūza A.: *Wola odróżnienia. O modernistycznej poezji Jarosława Marka Rymkiewicza, Julii Hartwig, Witolda Wirpsy i Krystyny Miłobędzkiej*. Kraków 2008.
- Karpowicz T.: *Homo viator w polskiej poezji współczesnej*. W: *Literatura polska na obczyźnie*. T V. Red. J. Bujnowski. Londyn 1988.
- Kazberuk A.: *Herr Wirpsza odsłania twarz*. „Barwy” 1972, nr 7.
- Kierc B.: *Coś między szczelinami*. „Kwartalnik Artystyczny. Kujawy i Pomorze” 2005, nr 4.
- Kierc B.: *Szkalowanie murzyńskich wioślarzy*. www.biuroliterackie.pl (2004-05-07).
- Kłuba A.: *Poetyki lingwistyczne*. „Przestrzenie Teorii” 2005, nr 5.
- Konwerski K.: *A kim Ty jesteś...* „Prawo i życie” 1972, nr 13.
- Krynicki R.: *Czy istnieje już poezja lingwistyczna?* „Poezja” 1971, nr 12.
- Kunczewicz P.: *Wirpsza i pozostali*. „Przegląd Tygodniowy” 1986, nr 7.
- Kwiatkowski J.: *Poeta moralny*. „Życie Literackie” 1956, nr 20.
- Kwiatkowski J.: *Poezja infernalna*. „Życie Literackie” 1963, nr 16.
- Kwiatkowski J.: *Szyfry*. „Życie Literackie” 1956, nr 26.
- Kwiatkowski J.: *W tej grze można wiele przegrać*. „Życie Literackie” 1966, nr 33.
- Lięza W.: *Jerozolima i Babilon. Miasta poetów emigracyjnych*. Kraków 1998.
- Lipski J. J.: *Autotematyzm, ekspresja i koncept*. „Twórczość” 1967, nr 12.
- Lipski J. J.: *Jeszcze raz na tropie mitu Don Juana – Fausta*. „Twórczość” 1960, nr 11.
- Lipski J. J.: *Pamiętnik z okresu dojrzewania*. „Twórczość” 1963, nr 6.
- Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*. T 1. Warszawa 1984.
- Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*. T 2. Warszawa 1985.
- Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*. T 2. Red. A. Hutnikiewicz, A. Lam. Warszawa 2000.
- Lisiecka A.: *Wirpsza, czyli granice eksperymentu*. „Życie Literackie” 1962, nr 36.
- Listy Witolda Wirpsy do Zbigniewa Chojnowskiego*. „Integracje” nr XXVIII, 1992.
- Lubelski L.: *Pytania Wirpsy, 40 lat później*. „Arkadia. Pismo Katastroficzne” nr 25-26, 2009.
- Mały słownik pisarzy polskich na obczyźnie 1939-1980*. Red. B. Klimaszewski. Warszawa 1992.
- Marszałek R.: *Eksperyment Wirpsy*. „Nowe Książki” 1965, nr 9.
- Marx J.: *Hodowla człowieczeństwa przez masturbację hodowców*. „Kultura” (Warszawa) 1989, nr 17.

- Matuszewski R.: *Liryka. Poemat*. W: *Rocznik Literacki* 1962. Warszawa 1964.
- Matuszewski R.: *Liryka. Poemat*. W: *Rocznik Literacki* 1965. Warszawa 1967.
- Matuszewski R.: *Liryka. Poemat*. W: *Rocznik Literacki* 1966. Warszawa 1968.
- Matuszewski R.: *Liryka. Poemat*. W: *Rocznik Literacki* 1968. Warszawa 1970.
- Matuszewski R.: *Moralista ironiczny*. „*Życie Literackie*” 1966, nr 10.
- Matuszewski R.: *W poszukiwaniu trudnej prostoty*. „*Nowa Kultura*” 1951, nr 25.
- Ludziński M.: *Polemiki i pieśni*. „*Kurier Codzienny*” 1951, nr 236 (4.09.1951).
- Michałowski P.: *Historiozofia pod prysznicem*. „*Polonistyka*” 2006, nr 10.
- Michałowski P.: *Ponad alchemią słowa*. „*Literatura*” 1996, nr 5.
- Michałowski P.: *Witold Wirpsza: między alchemią a akademią*. „*Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka*” XIII (XXXIII). Poznań 2006.
- Międzyrzecki A.: *Poezja dzisiaj*. Warszawa 1964, s. 203.
- Morawiec E.: *Przygody wąpiącego „ja”*. „*Współczesność*” 1966, nr 24.
- Nyczek T.: *Śladem wzruszenia*. „*Poezja*” 1971, nr 3.
- Od Staffa do Wojaczka. Poezja polska 1939-1985. Antologia*. Wyb. B. Drozdowski, B. Urbankowski. Łódź 1988.
- Pawelec D.: *Antropologia fotografii. Witolda Wirpszy „Komentarze do fotografii”*. W: *Interpretować dalej. Najważniejsze polskie książki poetyckie z lat 1945-1989*. Red. A. Świeściak, A. Kałuża. Kraków 2011.
- Pawelec D.: *Herbert – Wirpsza. Tekstowe spotkanie poetów i poetyk*. „*Arkadia. Pismo Katastroficzne*” nr 23-24, 2008.
- Pawelec D.: *Intertekstualna mozaika w wierszu Witolda Wirpszy pt. „Samobójcom”*. „*Biblioteka Postscriptum Polonistycznego. Interpretacje*” 2012, nr 1.
- Pawelec D.: *„Jak się miewasz, Polaku, w Polsce?”*. Aktualność pytania Witolda Wirpszy. „*Świat i Słowo*” nr 2 (17), 2011.
- Pawelec D.: *Równanie wizji*. „*Nowe Książki*” 1996, nr 5.
- Pawelec D.: *Sprawa Fortynbrasa. Herbert – Wirpsza*. W: *Dialog i spór. Zbigniew Herbert a inni poeci i eseści*. Red. J. M. Ruszar, D. Komarn. Lublin 2006.
- Pawelec D.: *Traktatowo i polemicznie – Witold Wirpsza wobec Czesława Miłosza*. „*Ruch Literacki*” 2012, nr 3.
- Pawelec D.: *Tropy ekfrazy. Na przykładzie utworu pt. „Melancholia I” Witolda Wirpszy*. W: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*. Red. W. Bolecki, A. Dziadek. Warszawa 2010.
- Pawelec D.: *Wirpsza i polskie mity*. „*Arkadia. Pismo Katastroficzne*” nr 25-26, 2009.
- Pieszczechowicz J.: *Poezja skrajności*. „*Odra*” 1971, nr 5.
- Pietrzak W.: *Śmierć i powrót podmiotu zdekonstruowanego – „Cząstkowa próba o człowieku” Witolda Wirpszy*. „*Zagadnienia Rodzajów Literackich*”, T LIV, z. 2. Łódź 2011.
- Pogonowska A.: *Wiersze... wiersze...*. „*Nowe Książki*” 1966, nr 1, s. 42.
- Poraj K.: *„Uprzejmość nie jest moją wadą”*. „*Dziś i Jutro*” 1951, nr 22 (3.06.1951).
- Poręcki K. (R. Przybyłski): *Błogosławione niebezpieczeństwo*. W: *Witold Wirpsza: Liturgia*. Berlin 1985.
- Preger J.: *O pewnej ciekawej drodze poetyckiej*. „*Nowa Kultura*” 1953, nr 12.
- Pustkowski H.: *Przestrzenie poezji*. Łódź 1986.
- Reimann A.: *Strategie oglądu „samego siebie” we własnej czaszce*. „*Twórczość*” 2006, nr 8.

- Rogozński J.: *Komentarze do Wirpsy*. „Współczesność” 1963, nr 22.
- Rogozński J.: *Słownik polskich pisarzy współczesnych. Witold Wirpsza*. „Tygodnik Kulturalny” 1965, nr 11.
- Romanowski W.: *Słowa na pozycji*. „Sztandar Młodych” 1951, nr 59 (9.03.1951).
- Siwczyk K.: *Dzielność Wirpsy*. „Gazeta Wyborcza” 2007, nr 289 (11 grudnia).
- Słonkowski J.: *Paszkwil obsesjonisty*. „Tygodnik Kulturalny” 1972, nr 33.
- Słucki A.: *Od „Sonaty” do „Drugiego oporu”*. „Twórczość” 1966, nr 1.
- Słucki A.: *Poeta moralnego porządku*. „Twórczość” 1957, nr 2.
- Sobolewska J.: *Gra w Wirpszę*. „Nowe Książki” 2006, nr 2.
- Sokół L.: *Konstruuje, więc jestem*. „Poezja” 1967, nr 8.
- Suchanek J.: *Notatki spóźnionego czytelnika o książce Witolda Wirpsy „Polaku, kim jesteś?”*. „Arkadia. Pismo Katastroficzne” nr 25-26, 2009.
- Szaruga L.: *Walka o godność. Poezja polska w latach 1939-1988*. Wrocław 1993.
- Śliwiński P.: *Horror poeticus*. Wrocław 2012.
- Śliwiński P.: *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*. Kraków 2002.
- Śliwiński P.: *Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce*. Warszawa 2007.
- Śpiewak J.: [rec. *Polemiki i Pieśni*]. „Twórczość” 1951, nr 5.
- Świeściak A.: *Cząstkowa próba na temat „Cząstkowej próby o człowieku”*. „FA – art.” 2006, nr 1-2.
- Świeściak A.: *Lekcje nieobecności. Szkice o najnowszej poezji polskiej (2001-2010)*. Mikołów 2010.
- Świrek A.: *W kręgu współczesnej poezji lingwistycznej*. Zielona Góra 1985.
- Trznadel J.: [rec. *List do żony*]. „Twórczość” 1954, nr 8.
- Trznadel J.: *Hańba domowa*. Warszawa 1996.
- Trznadel J.: *Mit poetycki o micie*. „Nowa Kultura” 1961, nr 12, s. 2.
- Wandowski W.: *Liebe Herr Witold*. „Fakty i Myśli” 1972, nr 18.
- Wiedemann A.: *Księżyc nad Alabamą*. „Odra” 1996, nr 9.
- Wiedemann A.: *Witold Wirpsza – poeta trzydziestoletni*. „FA – art.” 1998, nr 1-2.
- Wilkoń T.: *Polska poezja socrealistyczna w latach 1949-1955*. Gliwice 1992.
- Winiarski J.: *Wirpsza*. W: www.literaturajestsexy.pl
- Witan J.: *Wśród poetów*. „Nowe Książki” 1967, nr 8.
- Wojdowski B.: *Cztery sprawdziany realizmu*. „Życie Literackie” 1953, nr 35.
- Woroszyński W.: *Imiennik*. „Kultura” (Paryż) 1986, nr 1-2.
- Woźniak – Łabieniec M.: *Obecny nieobecny. Krajowa recepcja Czesława Miłosa w krytyce literackiej lat pięćdziesiątych*. Łódź 2012.
- Wyka M.: *Poeta – filozof*. „Życie Literackie” 1967, nr 34.
- Zalewski C.: *Znaleziska, wystawy, kolekcje. Projekt antropologii estetycznej w utworach Stanisława Czyczka, Witolda Wirpsy i Jacka Dehnela*. „Ruch Literacki” 2010, nr 2.
- Zieliński J.: *Leksykon polskiej literatury emigracyjnej*. Lublin 1990.
- Żabicki Z.: *O Faetonie*. „Opcje” nr 4, 1998.
- Żabicki Z.: *Pochwała nieporządku*. „Miesięcznik Literacki” 1966, nr 2.

NOTA BIBLIOGRAFICZNA

Niektóre z rozdziałów niniejszej książki były wcześniej publikowane pod innymi tytułami. Wszystkie zostały jednak przejrane i w różnym stopniu zmodyfikowane. Poniżej podaję informację o pierwodrukach:

Traktat polemiczny jako: *Traktatowo i polemicznie – Witold Wirpsza wobec Czesława Miłosza*. „Ruch Literacki” 2012, nr 3.

Komentarze do fotografii The Family of Man jako: *Antropologia fotografii. Witolda Wirpsy „Komentarze do fotografii”*. W: *Interpretować dalej. Najważniejsze polskie książki poetyckie z lat 1945-1989*. Red. A. Ś w i e ś c i a k, A. K a ł u ż a. Kraków 2011.

Nowy podręcznik wydajnego zażywania narkotyków jako *Równanie wizji*. „Nowe Książki” 1996, nr 5.

Sens Fortynbrasa jako: *Sprawa Fortynbrasa. Herbert – Wirpsza*. W: *Dialog i spór. Zbigniew Herbert a inni poeci i eseści*. Red. J. M. R u s z a r, D. K o m a n. Lublin 2006; oraz: *Herbert – Wirpsza. Tekstowe spotkanie poetów i poetyk*. „Arkadia. Pismo Katastroficzne” nr 23-24, 2008.

Samobójcom jako: *Intertekstualna mozaika w wierszu Witolda Wirpsy pt. „Samobójcom”*. „Biblioteka Postscriptum Polonistycznego. Interpretacje” 2012, nr 1.

Melancholia I jako: *Tropy ekfrazy. Na przykładzie utworu pt. „Melancholia I” Witolda Wirpsy*. W: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*. Red. W. Bolecki, A. Dziadek. Warszawa 2010.

Polaku, kim jesteś? jako: *Wirpsza i polskie mity*. „Arkadia. Pismo Katastroficzne” nr 25-26, 2009; oraz: *„Jak się miewasz, Polaku, w Polsce?”*. *Aktualność pytania Witolda Wirpsy*. „Świat i Słowo” nr 2 (17), 2011.

INDEKS OSOB

A

Adorno Theodor W. 71
Albert Andrzej 206
Anchites 152
Andrzejewski Jerzy 40, 208
Antochiewicz Bernard 216
Arystoteles 215, 218
Ashbery John 94, 103
Auden Wystan H. 80, 126
Augustyn, św. 135

B

Bach Jan Sebastian 29, 83
Bachtin Michał 64, 109
Bacon Francis 169
Baczewski Marek K. E. 94, 111, 112
Balbus Stanisław 85, 127, 132, 133, 162, 163, 176, 197, 198, 209, 210
Balcerzan Edward 7, 14, 16, 19, 23, 48, 62, 63, 67, 69, 82, 87, 101, 112, 114, 130, 131, 140, 150, 151, 170, 193, 197, 211, 256, 257
Barańczak Stanisław 11, 12, 14, 15, 17, 18, 19, 22, 24, 64, 67, 68, 70, 73, 74, 75, 76, 81, 140, 150, 186, 193, 197, 202, 233, 234, 235, 236
Barthes Roland 109, 113, 115, 138, 144, 145, 146, 148, 243, 252
Baudelaire Charles 187
Baudrillard Jean 115, 145, 146, 147, 148, 253
Beaujour Michel 166, 167, 168, 169, 170, 171, 177, 183
Belting Hans 141, 142, 143
Benn Gotfried 58
Bergman Ingmar 205
Bergson Henri 58
Berman Jakub 44
Beylin Paweł 51, 52, 54, 199
Białoszewski Miron 15, 62, 66, 67
Biedrzycki Miłosz 15, 94, 95
Bielik_Robson Agata 160, 196

Bieńkowski Zbigniew 19, 52, 62, 66, 67, 68, 69
Biernacka Barbara 51, 53, 54
Biernacki Andrzej 129
Bierut Bolesław 48
Bloom Harold 116, 160, 161, 164, 196
Błach Jacek 119
Błoński Jan 14, 19, 25, 31, 32, 33, 36, 37, 38, 39, 43, 55, 62, 71, 98, 131, 133, 203
Bocheński Jacek 19, 50, 54, 250
Bocian Marianna 21, 23, 26, 78, 235, 236
Boehme Jacob 236
Bogalecki Piotr 116
Bohr Niels 59
Bolecki Włodzimierz 120
Borowski Tadeusz 71, 214, 215, 217, 220, 221, 250
Brandstaetter Roman 200, 204
Brecht Bertold 85, 130, 205, 206
Broniewska Janina 44
Bryl M. 141
Budé Heinz 169
Bujnowski Józef 77, 238
Burek Tomasz 122
Bürger Peter 173
Byliniak Maciej 106, 113, 114, 172, 173, 176

C

Calvino Italo 113
Canaletto (właśc. Bernardo Bellotto) 254
Cassirer Ernst 88
Cecko Marcin 16
Celan Paul 214, 215, 217, 220
Chojnowski Zbigniew 13, 18, 19, 21, 26, 27, 43, 88, 89, 90, 100, 101, 104, 105, 168, 171, 172, 187, 188, 189, 207, 236, 235, 239
Chrząstowska Bożena 86, 125
Chwalewik Witold 200
Cieślak-Sokołowski Tomasz 108
Cocteau Jean 187
Conrad Joseph 86, 129, 134, 184

- Crane Ronald 127
 Cyranowicz Maria 16
 Cywiński Bohdan 250
 Czapliński Przemysław 11
Czarnecka E 123, 126
 Czernik Stanisław 34, 133
 Czerwiakowska Ewa 90, 92
 Czycz Stanisław 115
- D**
 De Man Paul 122, 128, 210, 222, 223, 231, 232, 244, 245, 246
 Dehnel Jacek 115
 Delille Jacques 54
 Dembińska-Pawelec Joanna 7, 183
 Derrida Jacques 103, 113, 114, 115
 Descartes René (zob. Kartezjusz)
 Diels Hermann 150, 218
 Diogenes Laertios 216, 218
 Dodgson Campbell 224
 Doorly Patrick 224
 Dostojewski Fiodor 57
 Drabek Aneta 7
 Dramińska-Joczowa Maria 166
 Drawicz Andrzej 36
 Drewnowski Tadeusz 40
 Drozdowski Bohdan 83
 Drzewucki Janusz 106
 Dürer Albrecht 223, 224, 225, 226, 229, 231, 232
 Dybciak Krzysztof 84
 Dziadek Adam 138, 222, 224, 229
- E**
 Eckhart Johannes 237
 Einstein Albert 182
 Eliade Mircea 115
 Elzenberg Henryk 200, 208
 Empedokles 150, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 166, 168, 177, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221
 Erazm z Rotterdamu 169
 Eska Donata 175
 Eurypides 177
- F**
 Faust Socyn 135
 Feliksiak Elżbieta 175
 Fergusson Francis 203, 204, 205
 Ficino Marsilio 224
 Fik Marta 199
Filipczak T. 134
 Fish Stanley 102
 Fiut Aleksander 124, 125, 126, 127, 128, 169, 170
 Foks Darek 15, 94, 95
 Franaszek Andrzej 124, 125, 129, 135, 203
 Frazer James George 58
 Freud Zygmunt 27, 58, 157, 160, 161
 Friedrich Hugo 175, 178
 Frybesowa Aleksandra 175
- G**
 Gadamer Hans Georg 238
 Gajewski Józef 76
 Galay Jean-Louis 173, 174, 176, 177
 Galczyński Konstanty Ildefons 40
 Gazda Grzegorz 126
 Genette Gerard 113
 Giehlow Karl 103, 226
 Gierek Edward 206
 Gleń Adrian 24, 110
 Głowiński Michał 210
 Goethe Johann Wolfgang von 200
 Gomułka Wiesław 123, 250
 Gorczyńska Renata 123, 126, 257
 Grądział-Wójcik Joanna 7, 13, 14, 17, 19, 26, 92, 96, 97, 98, 99, 101, 110, 113, 130, 140, 141, 162, 171, 172, 174, 193, 196, 198, 207, 213, 215, 242, 243
 Greenblatt Stephen 198, 199
 Grochowiak Stanisław 190, 199
 Gutorow Jacek 18, 19, 24, 95, 101, 102, 103, 106, 108, 109, 110, 116, 172, 176, 179
- H**
 Hamkało Marcin 95
 Hartwig Julia 96, 187
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 209, 210, 223, 252

- Heidegger Martin 116
Heine Heinrich 58
Heisenberg Werner 59
Heraklit 152
Herbert Zbigniew 12, 24, 112, 113, 176, 178, 188, 189, 192, 193, 194, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212
Herdegen Leszek 36
Hezjod 166
Hippobotos 216
Hoffman Paweł 44
Holländer Hans 224, 226
Homer 165, 166, 167, 215
Horacy 166, 215
Hölderlin Friedrich 116, 216
Huizinga Johan 49, 64, 80, 88, 109, 207
Hutnikiewicz Artur 85
- I**
Iwaszkiewicz Jarosław 128, 199
- J**
Jagusiak Alina 111, 112
Jan od Krzyża, św. 236
Jankowicz Grzegorz 14, 19, 24, 27, 113, 114, 115
Jaskuła Zdzisław 111, 134
Jastrun Mieczysław 24, 40
Jaworska Anna 113, 138, 141
Jaworski Krzysztof 94
- K**
Kafka Franz 163
Kalaga Wojciech 30
Kaliściak Tomasz 115, 116
Kałuża Anna 7, 19, 26, 96, 108, 110, 111, 113, 115, 187
Kant Immanuel 24, 88, 113, 171, 178, 217
Karasek Krzysztof 220
Karpiński Jakub 206
Karpowicz Tymoteusz 12, 15, 18, 19, 23, 62, 67, 69, 77, 91, 95, 96, 109, 172, 191, 238, 239
Kartezjusz 169
Kasperek Kamil 119
Kasprzak Michał 16
Kęder Cezary Konrad 94
Kierc Bogusław 15, 102, 103
Kirk Geoffrey Stephen 152, 154, 157, 158, 218, 219
Kisiel Marian 7, 86
Kisielewski Stefan 128
Kita-Huber Jadwiga 173
Kleist Heinrich von 214, 215, 216, 217, 219, 221
Kleist Maria von 217
Kluba Agnieszka 22, 23
Kochanowski Jan 104, 251
Kociołek Stanisław 206
Kołakowski Leszek 47
Komorowski Bronisław 125
Konwicky Tadeusz 47
Konwerski Karol 70
Korneliusz Agrippa z Nettesheim 224
Kosińska Agnieszka 119
Kostkiewiczowa Teresa 199
Kott Jan 199, 200, 201, 204, 205, 207
Kozioł Paweł 16
Krański Zygmunt 34, 132, 133
Krońska Irena 124, 216
Kroński Tadeusz 121, 124, 125, 124
Królak Sławomir 146
Kruczkowski Leon 49
Krynicky Ryszard 68, 220
Kubiak Zygmunt 177
Kulawik Adam 201
Kuncewicz Piotr 80, 81, 91
Kurecka Maria 49
Kwiatkowski Jerzy 19, 25, 40, 43, 44, 47, 51, 52, 53, 55, 56, 72, 123, 127, 139, 140
- L**
Lacan Jacques 27, 113, 114, 115
Lam Andrzej 215
Lang Jacek 152, 218
Lechoń Jan 254
Legeżyńska Anna 233
Lengauer Włodzimierz 220
Lenin Włodzimierz Iljicz 131

- Leśmian Bolesław 24, 58, 87, 113, 168
 Lèvinas Emmanuel 220
 Leverkühn Adrian 59
 Ligęza Wojciech 88
 Lipski Jan Józef 14, 19, 51, 53, 55, 56, 57, 66, 139, 140
 Lipszyc Jarosław 16
 Lis Renata 146
 Lisiecka Alicja 52, 54, 55, 56, 58, 59, 60
 Litwiniuk Jerzy 80
 Loyola Ignacy 243
 Lubelski Tadeusz 111
 Ludziński Marian 36
 Lukas Katarzyna 224
Luria I. A. 161
 Lyotard Jean-Francois 115
- Ł**
- Łapiński Zdzisław 120, 122, 127, 210
 Łotman Jurij 202
 Łukasiewicz Jacek 123
 Łukasiewicz Małgorzata 238
- M**
- Machiavelli Niccolò 78
 Maeterlinck Maurice 58
 Magala Sławomir 138
 Majeran Tomasz 15, 94, 96
 Majzel Bartłomiej 95
 Malinowski Bronisław 58
 Mallarmé Stéphane 24, 113, 114, 167, 169, 170, 174, 175, 178, 179, 180, 181, 184, 242
 Mandalian Andrzej 80
 Mann Tomasz 49, 68, 111
 Marciniak Agnieszka 223
 Margański Janusz 220
 Markiewicz Henryk 121, 125, 126, 128, 132, 160, 203
 Markowska Martyna 116
 Markowska Wanda 217
 Markowski Michał Paweł 184
 Marks Karol 135
 Marszałek Rafał 50, 55
 Marx Jan 92
 Matkowska Agnieszka 199
- Matuszewski Ryszard 11, 19, 21, 25, 35, 37, 39, 61, 65, 138, 199
 Matywiecki Piotr 91
 Melecki Maciej 7, 15, 95, 96
 Michalska-Suchanek Mirosława 221
 Michałowski Piotr 22, 26, 90, 102, 103, 104, 187, 190, 191
 Michnik Adam 124, 134
 Mickiewicz Adam 81, 104, 168, 177, 209, 216
 Międzyrzecki Artur 58, 59, 199
 Mikołajczak Stanisław 99
 Miłobędzka Krystyna 15, 95, 96, 187
 Miłosz Czesław 24, 29, 32, 34, 35, 36, 40, 85, 86, 93, 104, 107, 116, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 151, 168, 169, 170, 176, 177, 178, 183, 188, 197, 209, 250, 256, 257
 Miodońska-Brookes Ewa 201
 Mizerkiewicz Tomasz 92
 Moczar Mieczysław 207
 Montaigne Michel de 35, 169, 170
 Monteskiusz Karol Ludwik 134
 Morawiec Elżbieta 50
 Mueller Joanna 16
- N**
- Newton Isaac, sir 78
 Nieukerken Arent van 127, 210
 Nietzsche Fryderyk 122, 179, 223, 232, 244
 Niklas Urszula 184
 Norwid Cyprian Kamil 24, 87, 127
 Nycz Ryszard 122, 123, 169, 170, 219, 222, 223, 231, 232
 Nyczek Tadeusz 70
- O**
- Okopień-Sławińska Aleksandra 199
 Okoń Maria 7
 Olivier Laurence 200
 Olszański Grzegorz 112
 Olszewski Witold 218
 Opacka-Walasek Danuta 7
 Opacki Ireneusz 254

- Ouaknin Marc-Alain 228
Ostromęcki Bogdan 128
Owidiusz 177
- P**
Padelford Frederick Morgan 166
Pajek Anna 226
Panofsky Erwin 224, 226, 227, 228, 229
Pauzaniusz 152
Pawelec Dariusz 26, 90, 11, 112, 115, 168
Pawelec Hanna 180
Peiper Tadeusz 52, 113
Petit Philippe 146
Piaget Jean 223
Pieszczachowicz Jan 13, 19, 70, 71, 72, 73, 74, 136
Pietrzak Wit 111
Piłsudski Józef 250
Pióro Tadeusz 15, 94, 95, 96
Platon 166, 178, 224
Plezia Marian 166
Podbielski Henryk 215
Pogonowska Anna 51, 55
Popper Karl 184
Poraj Kwiryn 35, 39, 134
Porfirusz 135
Porzęcki Klemens zob. Przybylski Ryszard
Pound Ezra 106
Prawdzicki Spirydion, patrz Krasieński Zygmunt
Preger Janina 26, 33, 37
Prokopiuk Jerzy 157
Proust Marcel 122, 223, 244
Przyboś Julian 65, 95, 210
Przybylski Ryszard 19, 76, 77, 78, 116, 234, 235
Przybysławski Artur 122, 210, 223, 231, 244, 245
Pustkowski Henryk 79
Putrament Jerzy 44, 124
- R**
Ramus Petrus (Pierre de la Ramée) 169
Ratkowska Paulina 224
Raven John Earle 152, 154, 157, 158, 218, 219
Reimann Aleksandra 102, 103
Rilke Rainer Maria 122, 223, 244
Ripa Cesare 145m 225
Rogoziński Julian 19, 50, 51, 54, 55, 56
Romanowski Wincenty 34
Rorty Richard 116
Rosolato Guy 229
Rousseau Jean-Jacques 122, 223, 242, 244, 245
Różewicz Tadeusz 12, 18, 40, 71, 85, 95, 96, 172
Różycki Tomasz 184
Ruszar Józef Maria 198, 202
Rymkiewicz Jarosław Marek 96, 135, 187
- S**
Sarbiewski Mikołaj Kazimierz 166
Sartre Jean Paul 131
Saxl Fritz 226, 227, 228
Scaliger Julius Caesar 166
Schofield Malcolm 152, 154, 157, 158, 218, 219
Schopenhauer Arthur 245
Schönberg Arnold 59
Silesius Angelus 236
Sioma Radosław 198
Siwczyk Krzysztof 7, 96, 107
Skwara Marek 224
Sławiński Janusz 62, 199, 201, 202
Słomczyński Maciej 202
Słowacki Juliusz 34, 36, 132, 133, 254
Słucki Arnold 42, 43, 45, 47, 59
Sobolewska Justyna 102
Sokół Lech 65
Sokrates 150, 155, 156, 166, 168, 218
Sontag Susan 138, 143, 144
Sosnowski Andrzej 15, 18, 94, 95, 96, 103, 172
Sowiński A. 205
Staff Leopold 83
Stala Marian 168, 169
Stalin Józef 38, 135, 140, 215
Stankowska Agata 223

- Stebnicka Krystyna 219, 220
Steichen Edward 14, 115, 116, 138, 142, 144
Strzetelski Jerzy 203
Suchanek Jerzy 16, 111, 112
Sulkowska-Bierezin Ewa 134
Szaruga Leszek 86, 87, 193, 201, 206
Szczepański Jan Józef 134
Szekspir William 58, 196, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205
Sztudynger Jan 219
Szuster Marcin 160, 196
Szymborska Wisława 12, 24, 40, 62
Szymik Jerzy 120
- Ś
- Śliwiński Piotr 11, 16, 22, 95, 96
Śpiewak Jan 33, 35, 36, 37
Świeściak Alina 15, 102, 103, 115
Świrek Anna 79
- T
- Tanalska Anna 202
Tardieu Jean 58
Tatara Marian 201
Tatarkiewicz Władysław 152
Tischner Łukasz 127, 128
Treugutt Stefan 199
Trznadel Jacek 19, 22, 33, 34, 37, 38, 39, 42, 47, 51, 52, 54, 58, 81, 202, 204, 208, 209
Tuwim Julian 252
Tyniecka-Makowska Słowinia 126
- U
- Urbankowski Bohdan 83
- V
- Valéry Paul 24, 32, 113, 169, 170, 173, 174, 175, 176, 179
Vinci Leonardo da 87
Vives Jan Ludwik 169
Vogel Adolfinia Henrietta 216, 227
- W
- Wachenius Piotr 135
Wat Aleksander 109
- Wążyk Adam 42, 43, 44, 50
Wergiliusz 166
Węclawski Tomasz, ks. 99
White Hayden 223, 225, 226, 228, 230, 232
Whitman Walt 138
Wiedemann Adam 15, 89, 91, 94, 95, 96, 98, 179, 249
Wilkoniowa Teresa 85, 130
Winiarski Jakub 116
Witan Jan 65, 66
Witkacy Stanisław Ignacy 187, 188
Wojaczek Rafał 83
Wojdowski Bogdan 33, 36, 37, 38, 39
Wołowiec Grzegorz 85
Woroszyński Wiktor 12, 16, 41, 43, 44, 47, 48, 70, 75, 80, 81, 85, 130, 137, 236
Woźniak-Łabieniec Marzena 35, 129, 130, 133, 134
Wyka Kazimierz 121, 122, 204
Wyka Marta 19, 65, 128, 129
Wysłouch Seweryna 224
Wyspiański Stanisław 200, 201, 204
Wyszyńska Katarzyna 7
- Z
- Zadura Bohdan 94
Zagajewski Adam 192
Zaleski Marek 126
Zalewski Cezary 115
Zamenhof Ludwik 21, 178
Zawada Andrzej 119, 120, 122
Zdrodowski Adam 96
Zieliński Eugeniusz 84
Zieliński Jan 242
- Ż
- Żabicki Zbigniew 21, 50, 92, 93, 171, 178
Žižek Slavoj 115

SUMMARY

Wirpsza repeatedly

The book undertakes an attempt of interpretation and reinterpretation of poetry by Witold Wirpsza – one of the most outstanding poets of the XX th C. The assumption of the interpretation is complementing of former critical settlements by new, important issues describing Wirpsza`s output and the proposal of their new hierarchy. The book is composed of three main parts. In the first part of the paper entitled *Wirpsza repeatedly* author present the common schema of perception of this poetry. The second part of the book includes interpretations of the poetic works by Witold Wirpsza: *Traktat polemiczny (Polemical Treatise)*, *Komentarze do fotografii The Family of Man (Commentaries on Photos The Family of Man)*, *Traktat sklamany (Lied Treatise)*, *Faeton (Faeton)*, *Nowy podręcznik wydajnego zażywania narkotyków (The New Handbook efficient use of drugs)*, *Sens Fortynbrasa (The Sense of Fortinbras)*, *Samobójcom (To the Suicides)*, *Melancholia I (Melancholy I)*, *Liturgia (Liturgy)*. The last part of the book refers to Witold Wirpsza`s essay *Polaku, kim jesteś? (Pole, Who Are You?)* which is a multidimensional cultural analysis of the phenomenon of Polishness, showing the origins and results of national myths. Forty years after the book`s publication the question posed in the title continues to provoke discussions, despite different political and economic conditions.

INSTYTUT

Dariusz Pawelec:

Wirpsza wielokrotnie

Recenzenci:

Joanna Grądział-Wójcik, Marian Kisiel

Copyright:

© by Dariusz Pawelec & Instytut Mikołowski

Redakcja:

Jerzy Suchanek

Fotografia autora na okładce:

Joanna Dembińska-Pawelec

Projekt okładki i stron tytułowych:

Agnieszka Sitko

Wydanie I, 2013 r.

Biblioteka Arkadii – Pisma katastroficznego
tom 94

Wydawca:

Instytut Mikołowski

ul. Jana Pawła II 8/5

43-190 Mikołów

tel./fax: 32 738 07 55

www.instytutmokolowski.pl

ISBN 978-83-60949-98-6



Zrealizowano

ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Skład:

WiS Opcjon

Druk:

Zakład Poligraficzny Waldemara Wilińskiego

ul. Chopina 6, 44-100 Gliwice

www.drukww.pl