INVENTIO

Dariusz Pawelec

WIRPSZA
PO SŁOWIE



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
WYDAWNICTWO

Dariusz Pawelec, prof. dr hab. – zatrudniony w Instytucie Polonistyki w Uniwersytecie Śląskim w Katowicach. Jego zainteresowania naukowe obejmują poezję polską XX wieku, zagadnienia sztuki interpretacji, genologii, teorii tropów, poetykę historyczną oraz relacje edytorstwa i krytyki literackiej. Autor m.in. książek: *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty* (1992), *Lingwiści i inni. Przewodnik po interpretacjach wierszy współczesnych* (1994), *Debiuty i powroty. Czytanie w czas przełomu* (1998), *Świat jako Ty. Poezja polska wobec adresata w drugiej połowie XX wieku* (2003), *Od kołysanki do trenów. Z hermeneutyki form poetyckich* (2006); *Wirpsza wielokrotnie* (2013), *„Powinna być nieufnością". Nowofalowy spór o poezję* (2020). Opracował antologie: *Powiedz prawdę. Antologia poezji Pokolenia 68* (1990), *Martwe punkty. Antologia poezji „Na Dziko" (1994–2003)* (2004), *Tropy „Na Dziko". Postantologia* (2019) oraz edycje wielu dzieł Witolda Wirpszy.

WIRPSZA
PO SŁOWIE

Wirpsza

Po słowie

4

INVENTIO

ANTROPOLOGIA TWORZENIA
KRYTYKA GENETYCZNA
INTERPRETACJA

Inventio. Antropologia Tworzenia – Krytyka Genetyczna – Interpretacja to seria wydawnicza, której patronuje Pracownia Badań nad Procesem Twórczym, jednostka naukowa Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. W serii ukazują się książki poświęcone fenomenowi kreatywności, przede wszystkim procesowi twórczemu prowadzącemu do powstania dzieła sztuki. Podstawowymi założeniami metodologicznymi są interdyscyplinarność i polikontekstualność: seria obejmuje publikacje na temat różnych dziedzin pracy twórczej (literatury, sztuk plastycznych, teatru, filmu, muzyki), okresów historycznych oraz teorii i praktyk badawczych (krytyki genetycznej, poetyki, antropologii literatury, filozofii, psychologii, socjologii i ekonomii tworzenia).

Komitet redakcyjny
Mateusz Antoniuk, Adam Dziadek, Magdalena Popiel

Dariusz Pawelec

Wirpsza
Po słowie



Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego • Katowice 2025

Seria
Inventio. Antropologia Tworzenia – Krytyka Genetyczna – Interpretacja 4

Recenzenci
Marzena Woźniak-Łabieniec
Adam Poprawa

Projekt graficzny serii
Paweł Noszkiewicz

Spis treści

7 Rozdział I
Po słowie pisarza...

45 Rozdział II
Wiersze odnalezione

65 Rozdział III
Sonata i inne wiersze do roku 1956

83 Rozdział IV
Don Juan

97 Rozdział V
Apoteoza tańca

111 Rozdział VI
Pomarańcze na drutach

127 Rozdział VII
Sama niewinność

149 Rozdział VIII
Umieralnia i inne utwory dramatyczne

171 Rozdział IX
Listy z oflagu

201 Rozdział X
W kręgu paryskiej „Kultury" (1972–1985)

227 Rozdział XI
Z Giedroyciem o rozkładzie komunizmu

241 Rozdział XII
Wirpsza Barańczaka

249 Rozdział XIII
Pisarz idol

263 Bibliografia

275 Nota

277 Indeks nazwisk

285 Summary

Rozdział I

Po słowie pisarza...

Witold Wirpsza zmarł w szpitalu w Berlinie Zachodnim 16 września 1985 roku. I chociaż przez kilka lat poprzedzających ten dzień uskarżał się regularnie na poważne kłopoty ze zdrowiem i związane z tym niedogodności częstych pobytów w szpitalach, to wiadomość o jego śmierci, nawet dla najbliższych, była mocno niespodziewana. Moment jej otrzymania tak zapamiętał syn poety Leszek Szaruga:

> W 1985 umarł ojciec. Gdy umierał, przysłano mi ze szpitala depeszę. Pognałem z tym, żeby wyrobić paszport, ale gdzie tam, jaki paszport, po co. I żeby było milej, dali paszport żonie – ni z tego, ni z owego: dziesięć lat nie dawali „z ważnych przyczyn społecznych". Teraz mnie usadzili, jej pozwolili na wycieczkę. Pojechała, wróciła, szło na to, że stary się jednak z tego wylewu pozbiera – tak zresztą to i na zdjęciach wyglądało.
>
> I taki wieczór się zrobił, jak co poniedziałek. Przyszedł Ryś Przybylski, Antek Pawlak, postawiliśmy na stole butelkę, a tu telefon. Odebrała Joanna. „Tak", powiedziała, podała mi słuchawkę i od razu do stołu nalewać wódkę. Odbieram, a tu matka: „Ojciec nie żyje". Szok. Gdyby nie te zdjęcia, gdyby nie ta wycieczka Joanny, może by mnie tak nie uderzyło[1].

[1] L. Szaruga, *Podróż mego życia*, Wydawnictwo Forma, Szczecin 2010, s. 195.

O praprzyczynie swoich wieloletnich problemów ze zdrowiem napisał Wirpsza wprost do Zbigniewa Chojnowskiegow w liście datowanym na 30 czerwca 1985 roku, niecałe trzy miesiące przed śmiercią:

> Odpisuję krótko, ponieważ jestem na weekendowej przepustce ze szpitala. 10 dni temu powalił mnie zator płuc, sprawa była poważna, ale już teraz lekarze są ze mnie zadowoleni. Ale tak to jest, że jedno pociąga za sobą drugie. Stwierdzono, że przewlekła przetoka lewego podudzia (skutek wypadku, jaki miałem na jesieni 1979 r.) tak dalece się pogorszyła, że trzeba będzie operować (osteomyelitis, czyli ropne zapalenie okostnej). Za tydzień przenoszą mnie na chirurgię, gdzie pobędę ze cztery tygodnie. Ohyda[2].

Wątki szpitalne i chorobowe, także związane z następstwami wspomnianego wypadku, regularnie pojawiają się w korespondencji Witolda Wirpszy z Jerzym Giedroyciem, naturalnie niejako i często urywkowo tylko wplecione pomiędzy wymianę poglądów czy ustalanie bieżących zadań w ich współpracy na rzecz paryskiej „Kultury". Jak np. w liście z 10 listopada 1982 roku, w którym po całym rozległym akapicie krytyki starania się przez kardynała Glempa o rozmowy z Jaruzelskim (na miesiąc przed ogłoszeniem stanu wojennego) znalazł się zapis: „Niech wszystko cholera weźmie. Z nogi mi cieknie, bo mam przetokę"[3]. A od razu po nim, jak gdyby nigdy nic pojawia się relacja z bieżących aktywności: „Dzisiaj mam wieczór autorski z Więckowskim (wrocławianin, od 1,5 roku w Berlinie) i Skrzyposzkiem w Akademie der Künste"[4]. Giedroyc, kwitując przyjęcie do wiadomości informacji o stanie zdrowia swojego berlińskiego współpracownika, tłumaczy się ze swojej nietypowej zwłoki w tej bardzo intensywnej korespondencji: „Pan ma kłopoty z nogą, a ja z kręgami, jakieś historie na tle artretycznym, które umieściły się w karku i są dosyć bolesne. To tłumaczy moje tak długie milczenie"[5]. Dwa lata później przekaz jest

---

2 *Listy Witolda Wirpszy do Zbigniewa Chojnowskiego*, „Integracje" 1992, nr 28, s. 62.

3 W. Wirpsza, *List do Jerzego Giedroycia z 10 XI 1982*, w: Akademie der Künste, Berlin, Witold Wirpsza Archiv, sygn. 64–68. Cytowane w tym rozdziale listy pisane przez Witolda Wirpszę i Jerzego Giedroycia, o ile nie zaznaczono inaczej, pochodzą z tego źródła. Dalej sygnowane będą nazwiskiem nadawcy oraz informacją o odbiorcy i datą, którą list został opatrzony. Inne listy pochodzące z tego archiwum opisywane będą: AdK, Witold Wirpsza Archiv i sygnaturą. W niniejszej książce listy cytowane są z zachowaniem oryginalnej interpunkcji i ortografii.

4 Tamże.

5 J. Giedroyc, *List do Witolda Wirpszy z 13 I 1983*.

podobny. Pisze Wirpsza: „Czy Pan wie, że na jesień br mija 50 lat[6] od mego debiutu prasowego? Wierzyć się nie chce. Trudno, jestem stary. Jak z ręką? – Z mojej nogi wciąż cieknie”[7]. Giedroyc reaguje od razu: „Co Pan wyrabia ze swoją nogą. Przecież to trwa w nieskończoność. Musi się Pan koniecznie wykurować do jesiennego jubileuszu”[8]. Niestety, jak wiemy, Witold Wirpsza zmarł miesiąc przed zapowiadanym 50-leciem swojego debiutu. Pisał jeszcze o stałych kłopotach w liście z 4 kwietnia 1985 roku: „Z nogi cieknie. W ubiegłym tygodniu pobrano mi jakieś próbki, dzisiaj mam pójść po wyniki. Boję się tylko, że będą chcieli mi skrobać kość (to jest osteomyelitis), co oznacza ponowny pobyt w szpitalu, czego nienawidzę i wrogom życzę”[9]. Ostatni z zachowanych listów do naczelnego „Kultury”, z 29 czerwca 1985 roku, poświęcony jest, dość nietypowo, niemal w całości kwestiom zdrowotnym:

> Jestem na urlopie weekendowym w domu. Komunikat o stanie zdrowia brzmi: Dziesięć dni temu powstał u mnie zator w płucach i zabrano mnie do szpitala. Wyskoczyłem z tego jakoś, ale zimna łapka była niedaleko; a teraz lekarze są nawet zadowoleni. Krótkie, ale gwałtowne to było. Niemniej jednak cdn. Przetoka w nodze rozzuchwaliła się wielce, osteomyelitis jest wielkości pięciu marek, zadomowił się gronkowiec złocisty. Postanowiono, żeby wyrzucić ropę z organizmu w (serce!), zrobić operację w przyszły poniedziałek (za tydzień) i tak jak się znam na tych rzeczach, pobędę w szpitalu jeszcze z miesiąc i to nie wiadomo, z jakim wynikiem, bo staphylococus aureus to bardzo ciężki pasażer. Zastanawiam się nawet, czy nie lepiej by było po prostu nogę uciąć – nie byłoby nogi, ale na pewno nie byłoby i gronkowca. Przecież nogą (lewą na domiar) nie piszę[10].

Zakończenie listu okazało się swoistym memento zapisanym przez Wirpszę w ostatnich być może jego słowach do Giedroycia: „Tak sobie myślę, że gdyby mnie ten zator był powalił, to w nekrologu znalazłaby się formułka: po krótkim, lecz ciężkim cierpieniu. Ot, co”[11]. Jerzy Giedroyc otwiera list z 7 sierpnia 1985 roku zwrotem „Drogi Panie Witoldzie”, ale z jego treści wynika wprost, że ciężar tej

---

6 Chodzi o publikację wiersza *Średniowiecze* w „Kuźni Młodych” (1935, nr 16).
7 W. Wirpsza, *List do Jerzego Giedroycia z 28 I 1985*.
8 J. Giedroyc, *List do Witolda Wirpszy z 5 II 1985*.
9 W. Wirpsza, *List do Jerzego Giedroycia z 4 IV 1985*.
10 W. Wirpsza, *List do Jerzego Giedroycia z 29 VI 1985*.
11 Tamże.

korespondencji wzięła na siebie żona Wirpszy – Maria Kurecka[12]: „Bardzo nas wszystkich martwią Pana kłopoty ze zdrowiem. To rzeczywiście nieprzyzwoicie tak długo chorować. W każdym razie cieszę się, że sądząc z listu Pani, jest już wyraźna poprawa. Licząc się z tą poprawą, chciałbym Pana eksploatować"[13]. I dalej następuje długa lista zadań, z których adresat listu nie mógł się już wywiązać.

W cytowanym już liście do Giedroycia z 10 listopada 1982 roku informował Wirpsza o planie „gromadnego" wyjścia „na cmentarz, na grób Słuckiego"[14] w 10-lecie jego śmierci. Po niecałych trzech latach spoczął w pobliżu wysoko cenionego przez siebie poety[15]. Jak zapisał w autobiograficznej prozie Leszek

[12] Maria Kurecka (1920–1989) urodziła się w Płocku. W latach 1921–1939 mieszkała w Gdańsku (obywatelstwo gdańskie). Ukończyła Liceum Sióstr Niepokalanek w Szymanowie, gdzie zdała maturę w roku 1939, a następnie została przyjęta na filologię polską w Uniwersytecie Warszawskim (studiów już nie mogła rozpocząć, ale podjęła je później w konspiracji). Po wybuchu wojny i powrocie na krótko do Gdańska (z wakacji w Karlsbadzie) przeniosła się z ojcem do Berlina, a po aresztowaniu i zesłaniu ojca do obozu w Dachau (luty 1940) uczyła się w instytucie dla tłumaczy o specjalności niemiecko-angielskiej w Lipsku. Odbyła podróż do Warszawy w styczniu 1940 roku, do której przeniosła się na stałe pod koniec września 1940. Podczas okupacji pracowała wpierw w starostwie warszawskim jako maszynistka, a następnie w Państwowym Monopolu Zapałczanym. Była sanitariuszką w powstaniu warszawskim. W roku 1945 wyszła za mąż za Witolda Wirpszę. Zadebiutowała jako tłumaczka fragmentami *Dżumy* Alberta Camusa w roku 1948. Wspólnie z mężem przetłumaczyła: *Doktora Faustusa* Thomasa Manna (1960), *Śmierć Wergilego* Hermana Brocha (1963), *Homo ludens* Johana Huizingi (1967), a także kilka tomów *Historii sztuki* Michaiła Ałpatowa. Ponadto samodzielnie m.in.: *Jak powstał Doktor Faustus* (1960) i *Opowiadania* T. Manna (1963), *Demiana* (1968) i *Grę szklanych paciorków* Hermana Hessego (1971), i wiele innych znaczących pozycji literatury niemieckojęzycznej. Tłumaczyła na język niemiecki m.in. powieść Witolda Wirpszy *Pomarańcze na drutach* (*Orangen im Stacheldraht*, 1967) oraz wiersze poetów Nowej Fali (antologia *Landkarte schwer gebügelt: neu polnische Poesie 1968 bis heute*, Berlin 1981). Z własnej twórczości ogłosiła m.in.: *Dzieje Jana Sebastiana Bacha* (1952), *Jan Chrystian Andersen* (opowieść biograficzna, 1965), *Diabelne tarapaty* (esej o sztuce przekładu, 1970), *Czarodziej. Rzecz o Tomaszu Mannie* (książka napisana przed 1970 rokiem i zatrzymana przez cenzurę, pierwsze wydanie w roku 1993). W roku 1987 w Oficynie Literackiej ukazał się jedyny zbiór jej poezji pt. *Trzydzieści wierszy*. Jej nieukończona autobiografia, która w dużej mierze jest opowieścią o Wolnym Mieście Gdańsku, ukazała się pośmiertnie w Gdańsku w roku 2000, pt. *Niedokończona gawęda*. Wraz z mężem otrzymała Nagrodę im. Johanna Heinricha Vossa dla tłumaczy literatury niemieckiej przyznawaną przez Niemiecką Akademię Języka i Literatury z Darmstadt (1967). Pośmiertnie opublikowano cykl jej wierszy żałobnych poświęconych mężowi pt. *Jeszcze wiersze* (oprac. i wstępem poprzedził M. Strzeżek. Pewne Wydawnictwo, Kielce 2023).

[13] J. Giedroyc, *List do Witolda Wirpszy z 7 VIII 1985*.

[14] W. Wirpsza, *List do Jerzego Giedroycia z 10 XI 1982*.

[15] Obecnie grób pisarza znajduje się w Warszawie na cmentarzu przy ul. Wałbrzyskiej.

Szaruga: „Pogrzeb. Na Ruhleben. Niedaleko Arnolda Słuckiego”[16]. Wirpsza w eseju napisanym w 10-lecie śmierci przyjaciela, osnutym wokół wyboru wierszy przygotowanego przez Annę Kamieńską, i w którym karci krytyków za niedostrzeganie wysokiej rangi i kunsztu poezji autora *Faktury światła*, dał opis tego miejsca: „Leży na cmentarzu Ruhleben, przywalony wielkim kamieniem polnym, na którym wyryto imię, nazwisko, daty i informację (po polsku): »Poeta polski«”[17]. W poświęconym Wirpszy eseju pożegnalnym impresję z tego cmentarza, spotykającą obydwu już poetów, zawarł Wiktor Woroszylski:

> Kiedy pięć lat temu przyjechałem do Berlina, przyjaciele zaprowadzili mnie na cmentarz Ruhleben (co tłumaczy się: Życie w spoczynku, Spokojne życie), na grób poety-tułacza Arnolda Słuckiego; pomyślałem wtedy, że to miasto nie będzie mi już dalekie, skoro mam w nim, oprócz paru żywych, grób bliskiego człowieka. Jest październik 1985, po długiej przerwie znowu jestem w Berlinie i znajomą drogą jadę do Ruhleben, gdzie mam już dwa bliskie groby, ponieważ przed miesiącem złożono tam drugiego poetę-tułacza, Witolda Wirpszę[18].

I na zakończenie wątku życiowych i artystycznych podobieństw obydwu zmarłych przyjaciół dopisał Woroszylski jeszcze: „czuję, że nie tylko mnie to wielkie, rozdarte miasto objawiło się odtąd inaczej; tymi dwoma grobami berliński cmentarz – w ślad za cmentarzami Paryża, Londynu i paru innych miast Europy – wpisał się w gorzkie dzieje polskiej literatury i polskiego tułactwa, co w tym wypadku znaczy to samo”[19].

W latach poprzedzających spoczynek poety na Ruhleben, śmierć staje się dla niego wyzwaniem coraz bardziej osobistym, co widzimy np. w przytoczonych listach, nawet wtedy, gdy ciężko doświadczony chorobą rozbraja temat ironią. Temat śmierci należy w poezji autora *Małego gatunku*, rzecz jasna od jej samego początku, do jednego z najważniejszych, ale dopiero w ostatnich dwóch latach życia zyskał on tak wyraźnie intymną perspektywę, znajdując dla siebie miejsce jakby obok całej dotychczasowej „gry znaczeń”. W liście do Zbigniewa Chojnowskiego, pisanym w Wielką Sobotę roku 1984, zaproponował Wirpsza refleksję własną, ale dość uniwersalną i ubezpieczoną, trochę „instytucjonalnie”, w świadectwach kultury:

---

16 L. Szaruga, dz.cyt., s. 196.

17 W. Wirpsza, *Przejęzyczenie*, „Kultura” (Paryż) 1982, nr 11. Cyt. według: W. Wirpsza, *Varia. Eseje. Prozy*, wybrał i oprac. D. Pawelec, Instytut Mikołowski, Mikołów 2016, s. 133.

18 W. Woroszylski, *Imiennik*, „Kultura” (Paryż) 1986, nr 1–2, s. 71.

19 Tamże, s. 72.

> Oczywiście: śmierci należy nadać sens, własnej śmierci przede wszystkim, ale nie znaczy to, że można śmierć „oswoić" – różnego rodzaju „oswajania" stały się teraz modne, myślę wszelako, że to głupia moda. Ze śmiercią trzeba żyć, choć to drastyczne i pełne napięć, współżycie, zgoda na nią (bo cóż innego pozostaje, niż zgoda) nie jest idyllą. Et in Arcadia ego – czy przypomina Pan sobie z *Czarodziejskiej góry* rozdział zatytułowany *Śnieg*? – To chyba coś w tym rodzaju i w tym wypadku trzeba zachować godność. Poza tym, mimo wszystko, śmierć nie jest osobą, nie jest naszym bliźnim, tylko naszym losem. A jednak istnieją dwie (czy tylko?) postawy wobec śmierci i osobliwe to, że doszły do głosu w literaturze rosyjskiej: w *Śmierci Iwana Iljicza* Tołstoja i w *Zwyczajnej historii* Czechowa, co jest chyba ripostą na opowiadanie T. Istnieje taka Kantata[20] Bacha *Każdy człowiek umrzeć musi*, surowa i luterańska, i na tym już kończę ten temat[21].

Oczywiście Wirpsza „na tym" tego tematu nie skończył. Rozwinął go wręcz dopiero w kilku ostatnich swoich wierszach, tyle że już poza bezpiecznymi wzorami zaczerpniętymi z głosów cudzych. W wierszu pt. *Trudności*, datowanym na 3 marca 1984 roku, który jest zbudowanym z zaprzeczeń elegijnym *curriculum vitae*, zbiera poeta doświadczenia związane z własnym ocieraniem się o śmierć, z jej stałą bliskością w biografii żołnierza na wojennym froncie i jeńca więzionego w obozach:

> Byłem w ogniu artyleryjskim, ale pociski mnie ominęły
> I nie miałem trudności zobaczyć, jak innych zabito.
> [...]
> Siedziałem lata za drutami kolczastymi,
> Ale one były tylko kolczaste i nie było w nich prądu.

Powraca też do źródła swoich zdrowotnych nieszczęść i zarazem genezy szpitalnej epopei:

> Siedziałem w samochodzie, który przejechał człowieka na śmierć,
> Ale kiedy mnie samochód najechał, połamał mi tylko kości.

---

[20] W istocie to nie kantata, lecz czterogłosowy chorał *Alle Menschen müssen sterben*, BWV 262. Identyczny tytuł noszą też dwie kompozycje organowe: BWV 643 i 1117.

[21] *Listy Witolda Wirpszy do Zbigniewa Chojnowskiego*, dz.cyt., s. 61.

W ostatnich dystychach utworu, w których z niezwykłym spokojem jego podmiot manifestuje zgodę na los, pogodzenie się ze śmiercią, ale wyłącznie w imię godności wyczytywanej z kart *Czarodziejskiej góry*, słyszymy wyznanie o niespotykanej dotąd w wypadku tego poety bezpośredniości:

> O miedzę, o krok, o włos, o głos, który ma być świadectwem
> I oto je daję, nie trudząc się nadto o wyraz i styl.
>
> Pękło mi serce, ale nie pękło ostatecznie i została blizna.
> Może blizna stanowi trudność dla innych, ale nie dla mnie[22].

Bezpośredniość, pojmowana także jako figuratywna przezroczystość, nie wyłączyła tu, rzecz jasna, wbrew skromnościowej topice tej deklaracji, „stylu" właśnie i tym niezwyklejsza na jej tle wydaje się poetycka organizacja tekstu oraz estetyczna siła jego ekspresji. Wiersze *Trudności* i *Porządek* (wydrukowane w „Tygodniku Powszechnym" 29 września 1985 roku, czyli już po śmierci autora, datowane są na październik 1984 roku) Wiktor Woroszylski uznał za „*Liryki lozańskie* Witolda Wirpszy. Albo – żeby przywołać poetę, którego bardziej wielbił niż Mickiewicza – jego *Treny*"[23].

Porządek to wiersz-spowiedź, rozrachunek, a właściwie wyznanie braku gotowości do niego w obliczu przeczuwanej śmierci, zaklinanie losu:

> Jeszcze nie zrobiłem z sobą rozstrzygającego porządku,
> Czyli nie nadaję się jeszcze do tego, aby śmierć mnie sprzątnęła.
>
> Niech nie spadnie mi cegła na głowę, póki nie będę wiedział,
> Jaki to ma być porządek i jak przyjdzie mi go zrobić.
>
> [...]
>
> Mówili mi rodzice, że rodziłem się w domu
> I że ojciec wtedy trzymał moją matkę za rękę.

---

22 W. Wirpsza, *Trudności*, w: tenże, *Utwory ostatnie*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2007, s. 83–84. Pierwodruk: „Kultura" (Paryż) 1985, nr 1–2, s. 78–79. W przedruku wydawca pominął dedykację „Marii i Kazimierzowi Brandysom".

23 W. Woroszylski, dz.cyt., s. 93.

> Modlę się o to, żebym i umierał w domu,
> We własnym łóżku i w obecności bliskich,
>
> I żeby ktoś z nich trzymał mnie za rękę do przedostatniej chwili;
> W ostatniej chwili niech puści rękę, bo wtedy trzeba być samemu.
>
> [...]
>
> Co do mnie, trzeba mi nie tyle spokoju, co czasu,
> Bo wiem, że trzeba zdążyć: lecz nie w zdyszanym wyścigu[24].

Wedle opinii Woroszylskiego *Trudności* i *Porządek* to wiersze „jasne i proste jak nigdy (choć zachowujące właściwą temu poecie intonację), bezpośrednio zakorzenione w jego biografii i zarazem w ogóle w doświadczeniu współczesnego człowieka, Polaka, członka określonego pokolenia, wiersze – wbrew tylekroć z naciskiem powtarzanemu programowi autora – „chwytające za serce"[25]. W tym samym numerze „Tygodnika Powszechnego", w którym ukazał się *Porządek*, znajdziemy także utwór pt. *Śmierć*, który zachwycił i zmusił do uznania za „poruszający" Piotra Kuncewicza w pośmiertnym kreśleniu sylwetki pisarza na łamach, co było niezwykle wyjątkowe, oficjalnej prasy. Publicysta z reżymową licencją, mogący pozwolić sobie na więcej niż inni, mimo cenzuralnych przeszkód, próbował oddać Wirpszy sprawiedliwość zarówno jako poecie, tłumaczowi, jak i nawet, niesłusznie politycznie napadniętemu autorowi utworu *Polaku, kim jesteś?*. Technika poetycka Wirpszy, notował Kuncewicz, „nie zawsze musi prowadzić do łamigłówki: bywa i tak wyraźna, jak w tym, poruszającym wierszu"[26]. Trudno nie przytoczyć tego utworu w całości:

> 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.

[24] W. Wirpsza, *Utwory ostatnie,* dz.cyt., s. 92.
[25] W. Woroszylski, dz.cyt., s. 92.
[26] P. Kuncewicz, *Wirpsza i pozostali*, „Przegląd Tygodniowy" 1986, nr 7, s. 13.

> 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[27].

Tym ostatnim, być może w ogóle, wierszem[28], dopełnił poeta jeden z zasadniczych motywów swojej twórczości[29]. W tomie *Mały gatunek*, zbierającym utwory z lat 1943–1959, w tekście pt. *Vanitas* z 1945 roku, daje wczesny Wirpsza wyraz bezradności słowa wobec śmierci. Poezja jest wobec niej synonimem milczenia, „wieżą milczenia", zostawiającą po sobie co najwyżej „smugę" po krótkotrwałej „iskrze", zrównanej z pustką, „geometryczną marnością": „w linii się śmierć zamyka"[30]. W tym samym tomie zapisuje *Notatki do nekrologu* w poszukiwaniu dowodu własnego życia. W *Rzeczach ostatecznych* człowiek „śmierć nosi we włosach", „ostatni oddech" nigdy nie wraca do ust, a „w chwili śmierci słowa wypadają z rozwartej lufy nieba"[31]. Śmierci nie da się „oswoić" ani umniejszyć, co konsekwentnie potwierdził poeta m.in. w wierszu pt. *Zdrobniale*:

> W polskim języku nie ma
> Zdrobnienia wyrazu: śmierć
> Nie można mówić:
> Śmierciątko, śmiercisia,

---

[27] „Tygodnik Powszechny" 1985, nr 39. Wiersz wszedł do opublikowanego w tym samym roku przez berlińskie wydawnictwo Archipelag tomu pt. *Liturgia*.

[28] Część, prawdopodobnie „ostatnich", wierszy pozostała nieukończona. Więcej na ten temat piszę w rozdziale pt. *Wiersze odnalezione* w niniejszej książce. Według świadectwa Marii Kureckiej ostatnim wierszem poety jest napisany w czerwcu 1985, w języku niemieckim, utwór pt. *Ester*. Żona Wirpszy opublikowała go we własnym przekładzie wraz z komentarzem ujawniającym okoliczności powstania w „Kulturze" (Paryż) 1986, nr 4, s. 34–37.

[29] Zob. na ten temat szkic A. Jagusiak, *„Ze śmiercią we włosach...". Poezja Witolda Wirpszy*, w: *Zamieranie. Interpretacje,* red. G. Olszański, D. Pawelec, Oficyna Wydawnicza WW, Katowice 2007, s. 76–90.

[30] W. Wirpsza, *Mały gatunek Wiersze 1943–1959*, Czytelnik, Warszawa 1960, s. 64.

[31] Tamże, s. 77–78.

> Nawet ksiądz rubacha
> Nie powiedziałby: śmierciaszka[32].

Pretekstem do wariacyjnej „gry znaczeń" wokół obrazów śmierci staje się w wieloczęściowym poemacie *Listy* z *Drugiego oporu* wypadek kolejowy:

> Przypomnij sobie, proszę, przypomnij sobie
> Szybę wagonikową, roztrzęsione w turkocie
> Nasze twarze. To była źle wykonana
> Szyba. Twoje oko było kiedyś podwójnej wielkości,
> Lewe jedynie; prawe wybałuszone pestką
> Wisienki. Moje usta przecięte w połowie
> Pionowo. Wysupływaliśmy się z szyby
> Wzajemnie, w pogwiździe i sapaniu. [...][33]

Opracowanie motywu śmierci przypomina w tym poemacie „dzieło twórcy kubizmu"[34] albo „układ rozkwitania", w którym równoległe serie kombinacji semantycznych uruchomione zostają przez takie wyrazy jak: „kłamstwo", „szpital", „lekarstwa", konfrontowane z leksyką odnoszącą się do kolei: „stacja", „szyny", „lokomotywy".

Najrozleglejsze bodaj w poezji Wirpszy językowe gry z tematem śmierci przyniosły dwa nieogłoszone za życia w książkach[35] poematy *Śmierci wielorakie* i *Zabijanie*. Publikacja w tomach, do których pierwotnie należą, stała się możliwa dzięki współpracy syna poety – Leszka Szarugi, z Instytutem Mikołowskim. Rok 2005 przyniósł przełomowe dla recepcji Wirpszy wydarzenie: niemal równoczesny druk tomów *Cząstkowa próba o człowieku* oraz *Spis ludności*. Pierwszy ze zbiorów zawiera utwory z końca lat sześćdziesiątych i początku siedemdziesiątych, co skłania do postawienia tezy, że mógłby to być, w sprzyjających warunkach (bez zamieszania po publikacji *Polaku, kim jesteś?*), kolejny tom Wirpszy ogłoszony po *Traktacie skłamanym* (1968). Z kolei

---

[32] Tamże, s. 81. A. Jagusiak przywołuje w kontekście zwrotu „ksiądz rubacha" poezje ks. Baki. Zob. A. Jagusiak, dz.cyt., s. 79. Baka w swojej twórczości próbował jednak śmierć jakoś osobliwie oswajać, nazywając ją np. „matulą".

[33] W. Wirpsza, *Drugi opór*, oprac. i posłowiem opatrzył D. Pawelec, Instytut Mikołowski, Mikołów 2020, s. 15.

[34] A. Jagusiak, dz.cyt., s. 78.

[35] *Zabijanie* miało swój pierwodruk prasowy na łamach „Odry" jeszcze za życia autora (1983, nr 3, s. 41–45).

Spis ludności, na co wskazują daty pod tekstami, składa się z wierszy pisanych pomiędzy rokiem 1976 a początkiem roku 1982. *Śmierci wielorakie* stanowią przykład typowego wręcz dla poety w okresie, z którego poemat pochodzi, pościgu za niemożliwym i nieuchwytnym znaczeniem, którego paradoks polega na symulowaniu precyzji stylu naukowego. Od pierwszych fragmentów wywód naśladuje – jak się wydaje – cechy uczonej składni, z jej precyzją, poetyką wyjaśniania, obiektywizacji, definiowania, katalogowania, tworzenia zbiorów i podzbiorów, nadawania terminów:

> 1.
> Łże, kto mówi, że jedna jest śmierć
> Dla wszystkiego, co żyje. Roślinna jest śmierć,
> Zwierzęca i ludzka; to różne rodziny.
> Rodzina śmierci ludzkich jest rozgałęziona:
> Do przydanych przez Boga albo przez naturę
> Dołożył człowiek śmierci własnego wyrobu,
> Wedle własnego uznania, własnej wyobraźni[36].

Pozory unaukowienia zbudowane są w wypadku tego utworu na polu semantycznym czerpiącym z dyskursu biologii czy wręcz zoologii („wielorakie bezkręgowe śmierci ludzkie", „jamochłony zadają śmierć polityczną", „śmierć zadawszy śmierć wydala z siebie skórę", „śmierć jako ważka w błyszczącym ornacie", „śmierć ulega pomnożeniu, jeśli ją przeciąć", „śmierć w postaci dżdżownicy drąży dożylnie pamięć", „śmierci pasożyty" itp.[37]).

Rozległy tekst *Zabijania*, poematu w 39 ponumerowanych cząstkach, wykorzystuje w podobny sposób iluzję języka nauki: wyprowadzania definicji, precyzowania, suchości stylu, katalogowania, wyliczenia problemów w punktach, pozorowania kompletności wywodu, odwołania do słowników i autorytetu erudycji:

> 1.
> Zabijanie człowieka przez człowieka
> Może i powinno być ujmowane
> Statystycznie. Tak staje się
> Częścią spisu ludności.

[36] W. Wirpsza, *Cząstkowa próba o człowieku*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2005, s. 160.
[37] Tamże, s. 160–167.

2.
Zabójstwo; mord; najogólniej
Uśmiercanie; wiedne i bezwiedne;
Z ochoty własnej; na rozkaz;
Z nienawiści; z litości;
Z miłości i pychy, a także
Bogom w ofierze tudzież ideałom.
[...]
13.
Dalej wyliczanka: 2) zastrzelenie
Się; 3) powieszenie się; 4) zatrucie
Się; 5) rzucenie się z; mechanika,
Chemia, fizjologia, grawitacja jako
Odmiana mechaniki; jaka odmiana
Chemii; jaka odmiana fizjologii.
Heidegger: się; jaka odmiana się.
[...]
20.
I znowu, zbyteczna może, wyliczanka:
Wieszanie, kamienowanie (rzecz
Zbiorowa), gilotynowanie (rzecz
Zespołowa), a i wymyślniejsza jeszcze
Technologia: krzesło elektryczne, prymitywniejsza
Zaś: strzał w potylicę. Pięknie[38].

Jak pisze Joanna Grądziel-Wójcik,

> Dalej następuje uściślanie metod – zabijanie w wymiarze prywatnym lub historycznym, indywidualne bądź zbiorowe, w zależności od pozycji ofiary itd. Przejmująca moc oddziaływania tego wiersza wynika z napięcia pomiędzy domagającym się silnej ekspresji tematem a powściągliwym sposobem jego artystycznego przedstawiania: zamiast patosu i krzyku sprzeciwu wobec okrucieństwa i przemocy – opanowane emocje, bezosobowe, zimne podejście statystyka[39].

[38] W. Wirpsza, *Spis ludności*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2005, s. 39–44.
[39] J. Grądziel-Wójcik, *Poezja jako teoria poezji. Na przykładzie twórczości Witolda Wirpszy*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2001, s. 45.

Nowym i zaskakującym elementem w tej sprawdzonej poetyce jest refreniczna (ale modyfikowana w kolejnych odsłonach i rozwijana) strofa apelatywna rozrywająca odhumanizowany tok traktatu:

> Godności własnej
> Nie umiałeś poznać;
> Godności cudzej
> Nie potrafisz uznać[40].

Dla Joanny Grądziel-Wójcik brzmi to „niczym pouczenie Guślarza z części II *Dziadów* Mickiewicza"[41].

Pod tekstem poematu *Zabijanie* znajduje się dopisek ujawniający, co było bezpośrednią życiową inspiracją do jego napisania: „Berlin. Zaczęte w listopadzie 1979 roku, ukończone w kwietniu 1980 roku. Trzy i półmiesięczna przerwa po wypadku samochodowym, kiedy to mnie nie zabito"[42].

Koło się domyka: wracamy do wypadku, który na parę lat zdefiniował problemy zdrowotne poety i stał się też praprzyczyną cierpienia, nieszczęść i pośrednio śmierci, także tej stematyzowanej w refleksji epistolarnej i literaturze tworzonej w ostatnich latach życia. Guślarzowe pouczenia przynoszą ze sobą otwarcie poety na osobisty, intymny ton rozrachunku życiowego prowadzonego w perspektywie ostatecznej, choć zmieszany jeszcze ze stylem-maską na zasadzie kontrapunktu – w pełni już za to decydujący o poetyce jego trzech pożegnalnych „liryków lozańskich". Ostatecznie wypada zgodzić się z tezą, że Wirpsza także z autobiografią prowadził intertekstualną grę, a jego twórczość jest, jak stwierdził Piotr Bogalecki, „wyraźnie dystansująca się od autobiografizmu"[43]. Portret Witolda Wirpszy jako „autora odrzucającego biografię na rzecz eksperymentu"[44] nie wyklucza, rzecz jasna, uzasadnionej „możliwości badania jego spuścizny z perspektywy *life writing studies*"[45].

W przywoływanym już wcześniej szkicu o Słuckim Witold Wirpsza wspomina, że „przyjaciołom udało się umieścić w *Życiu Warszawy* nekrolog, z którego

[40] W. Wirpsza, *Spis ludności,* dz.cyt., s. 40.
[41] J. Grądziel-Wójcik, dz.cyt., s. 45.
[42] W. Wirpsza, *Spis ludności,* dz.cyt., s. 51.
[43] P. Bogalecki, *Nieuporządkowane, nieprzerobione, niespożytkowane. „Dzienniki" Witolda Wirpszy*, „Forum Poetyki" 2023, nr 33–34, s. 48.
[44] Tamże.
[45] Tamże, s. 49.

cenzura skreśliła słowa »zmarł na obczyźnie«"[46]. Na tym tle początek noty po jego śmierci, zamieszczonej w „Tygodniku Powszechnym" 29 września 1985 roku, jawi się jeszcze bardziej uderzająco:

> 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)][47].

Wymuszona przez cenzurę pustka informacyjna symbolicznie odzwierciedla stan obecności dzieła Wirpszy w oficjalnej kulturze w kraju, po tym jak zdecydował się pozostać wraz z żoną za granicą. Oddaje także niemal pełne usunięcie jego nazwiska ze świadomości czytelników spowodowane nie tylko brakiem możliwości publikowania, ale także usunięciem za sprawą zapisów cenzorskich z krytyki literackiej i historii literatury oraz całkowitym wyparciem z recepcji. Nieobecności, od roku 1972, w kraju nie rekompensowała bynajmniej w wypadku autora *Polaku, kim jesteś?* obecność w obiegu emigracyjnym bądź, możliwa dzięki tłumaczeniom, na gruncie niemieckojęzycznym, na którym, dodajmy, zaistniał wyraźniej. Nie rekompensowała oczywiście w stosunku do jego potencjału twórczego. Nadmieniając w liście do Jerzego Giedroycia o zbliżającej się 25 rocznicy własnego debiutu literackiego, Wirpsza pokusił się przy okazji o podsumowanie stanu swoich szuflad: „mój dorobek pisarski od roku 1967 roku jest z małymi wyjątkami nieopublikowany – samych wierszy i poematów około 600 stron maszynopisu"[48]. Pisarz był oczywiście aktywny i obecny regularnie w najważniejszych pismach emigracji („Kultura" w Paryżu, „Wiadomości" w Londynie, berliński „Archipelag") zarówno jako poeta, krytyk i komentator. Jednak większość tego, co napisał, szczególnie w postaci większych form (powieść, dramaty, tomy wierszy) pozostała za jego życia niewydana. I nie zdecydowali o tym wyłącznie cenzorzy. Znamiennych dowodów braku akceptacji dla artystycznego nowatorstwa Wirpszy dostarcza jego korespondencja z Jerzym Giedroyciem. Redaktor, tak chętnie ogłaszający czy wręcz zamawiający u berlińskiego współpracownika eseje, komentarze polityczne czy recenzje, często wprost deklarował niezrozumienie poszczególnych utworów i odnosił

[46] W. Wirpsza, *Varia. Eseje. Prozy,* dz.cyt., s. 133.

[47] B. M., *Zmarł Witold Wirpsza*, „Tygodnik Powszechny" 1985, nr 39.

[48] *List do Jerzego Giedroycia z 10 XII 1973*, w: Archiwum Instytutu Literackiego w Paryżu. Korespondencja z tego archiwum oznaczona jest w nim symbolem KOR RED WIRPSZA W., sygn. 906–908. Dalej cytowana jest z tego źródła.

się niechętnie do pomysłów ich publikowania. Nie trafił mu do przekonania nawet tak kluczowy i determinujący życie rodziny Wirpszów tekst *Polaku, kim jesteś?*. „Pomijając trudności wydawnicze (mam bardzo przeciążony plan) – informował w jednym z listów – to jednak wbrew Pana opinii książka o Polsce dla Polaków nie pokrywa się z ujęciem dla cudzoziemców, nie mówiąc, że od czasu jej napisania wiele rzeczy się zmieniło”[49]. Autor nie zgadzał się z takim sądem i nie przyjmował argumentów na rzecz nowej redakcji, z myślą o rodzimym adresacie, powołując się m.in. na wiadomość od Wiktora Woroszylskiego, który miał mu napisać, że polski maszynopis *Pole, wer bist du?* „jest pilnie czytany i ma wielu zwolenników”[50]. „W jakiś sposób – przekonywał Wirpsza Giedroycia – ten tekst odgrywa jednak w kraju pewną rolę, mimo iż w zasadzie adresatem jego są cudzoziemcy”[51]. Do tego wątku wracał pisarz wielokrotnie, nawet po latach od pierwszej wymiany poglądów. Nie omieszkał np. zacytować w jednym z listów dedykacji w książce otrzymanej od Ryszarda Przybylskiego: „z podziękowaniem za mądry, wspaniały, niezapomniany esej *Polaku, kim jesteś?*, dzieło wielkie”, opatrując ją następującym komentarzem: „To tylko żeby powiedzieć, że istnieje zasadnicza różnica w ocenie tej mojej książki w Kraju i na obczyźnie. Skąd się to bierze?”[52]. Naczelny „Kultury” skwitował rzecz krótko: „Z zażenowaniem przeczytałem komplementy Przybylskiego”[53]. Spotkało się to od razu z kolejną porcją odautorskich dowodów w sprawie:

> Z komplementami Przybylskiego to nie takie proste. *Polaku, kim jesteś?* to książka czytana z wielkim zainteresowaniem w Kraju, nie tylko w „Zapisie”, ale i w krążących odpisach całości. Po publikacji w „Zapisie” zaczynam otrzymywać wiele entuzjastycznych listów [...]. Zwierzchność komunistyczna w Kraju ogłosiła mnie za zdrajcę (artykuł Kąkola w „Prawie i Życiu”), politycy emigracyjni mocno kręcą nosem. Teza, wielokroć powtarzana przez działaczy emigracyjnych, że to książka pisana dla nie-Polaków i że Polacy nic nowego w niej nie znajdą, nie potwierdza się; znajdują. Natomiast ludzie rozumujący w kategoriach politycznych, uznający prymat polityki, zżymają się i nie wiedzą, co z tym fantem robić[54].

[49] J. Giedroyc, *List do Witolda Wirpszy z 11 X 1972*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv, sygn. 60.
[50] *List do Jerzego Giedroycia z 3 VIII 1973*, w: Archiwum Instytutu Literackiego w Paryżu.
[51] Tamże.
[52] *List do Jerzego Giedroycia z 31 VII 1978*, w: Archiwum Instytutu Literackiego w Paryżu.
[53] J. Giedroyc, *List do Witolda Wirpszy z 4 VIII 1978*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv, sygn. 63.
[54] *List do Jerzego Giedroycia z 8 VIII 1978*, w: Archiwum Instytutu Literackiego w Paryżu.

List z Berlina do Paryża z 31 października 1978 kończył się za to triumfalnym powiadomieniem: „Mój *Polak* wychodzi już w NOWA w nakładzie 1500 egzemplarzy"[55].

Przy okazji odmowy druku w „Kulturze" opowiadania pt. *Grzyb* Wirpsza pozwolił sobie, w odpowiedzi do Redaktora, na całkiem trafną diagnozę własnej sytuacji pisarskiej. List odmowny autor noweli dedykowanej Jerzemu Andrzejewskiemu uznał za „o tyle interesujący, że w kilku zdaniach ujawnia uświadomione lub nieuświadomione kryteria oceny utworu literackiego"[56], przejaw osiemnastowiecznej postawy programowej wiernej ideałom „bliskości rzeczywistości", „naturalności", „prawdziwości". „W tym mieści się już pewien program – czytamy w liście – wobec którego zawsze byłem nieufny"[57]. I dalej: „Ciekawe, że moje teorie i moja praktyka pisarska zawsze napotykały opory wśród starszych moich kolegów i także wśród rówieśników; dopiero pokolenie najmłodszych, obecnie dwudziestokilkuletnich, rozumie, o co mi chodzi, co znowu wywołuje sprzeciw starszych"[58]. Podobnej argumentacji użył Wirpsza w swojej obronie już wcześniej, w roku 1972, m.in. po odmowie publikacji *Polaku, kim jesteś?* w Instytucie Literackim:

> Żałuję bardzo, że nie może Pan wydać moich książek. Wiem, że w Polsce są pilnie w maszynopisach czytane – zwłaszcza przez pokolenie młodsze, z którym miałem znacznie bliższy kontakt niż nawet z moimi rówieśnikami, którzy widać się szybciej niż ja zestarzeli. W niektórych kręgach młodzieży jestem na pewno większym autorytetem niż Słonimski czy Andrzejewski, i to nie tylko w kręgach literackich[59].

W przywoływanej wymianie listów z maja 1973 roku do podobnej autorefleksji, w duchu pokoleniowych różnic, sprowokowały Wirpszę decyzje Redaktora dotyczące wybieranych do druku wierszy. Pyta on najpierw bardzo bezpośrednio: „Czy ma Pan zamiar wykorzystać resztę moich wierszy, które leżą u Pana? Zależy mi na tym – lata całe w Polsce mnie nie drukowano, nawet rzeczy cenzuralne pozostały w maszynopisach. Jakoś teczki trzeba z czasem rozładować"[60]. W odpowiedzi Giedroyc pisze o wyborze trzech tekstów,

---

[55] *List do Jerzego Giedroycia z 31 X 1978*, w: Archiwum Instytutu Literackiego w Paryżu.
[56] *List do Jerzego Giedroycia z 27 V 1973*, w: Archiwum Instytutu Literackiego w Paryżu.
[57] Tamże.
[58] Tamże.
[59] *List do Jerzego Giedroycia z 14 X 1972*, w: Archiwum Instytutu Literackiego w Paryżu.
[60] *List do Jerzego Giedroycia z 17 V 1973*, w: Archiwum Instytutu Literackiego w Paryżu.

nie podając ich tytułów: „nie tylko dlatego, że mi się najbardziej podobały, ale i dlatego, że – jak Pan zapewne sam zauważył – dział poetycki jest w »Kulturze« z konieczności objętościowo raczej skromny”[61]. Reakcja poety na ten nie do końca znany mu wybór pełna jest gorzkiej ironii: „I jeżeli Pan pisze, że wybrał Pan do druku wiersze takie, które się Panu podobały, to znowu: są to chyba te wiersze, które uważam za mało ważne”[62]. Podobnie sarkastycznie brzmi puenta listu: „No cóż, wlokę ze sobą dalej mój bagaż »meandrów« i dalej będę miał z tym kłopoty. Tyle tylko, że odpadły kłopoty natury cenzuralnej”[63]. Pesymistycznej wymowy tej wymiany zdań nie uchylił chyba fakt, że trzynaście lat później ostatni prawdopodobnie wiersz autora *Gry znaczeń* ukazał się mimo wszystko w „Kulturze”. Już jednak po śmierci autora i niemal w rok po napisaniu, a do tego przetłumaczony z języka niemieckiego przez jego żonę Marię Kurecką. Utwór pt. *Ester*, poświęcony domniemanej żydowskiej kochance Kazimierza Wielkiego, był przy tym, jak twierdzi żona, jedynym wierszem napisanym przez Wirpszę od razu w języku obcym. Zapis powstał niejako na zamówienie uczestników międzynarodowego festiwalu literackiego znanego pod nazwą Statek Szaleńców[64]. Konkretnie zaś, jak czytamy w nocie pod tekstem sporządzonej przez autora: „w Rolandseck (na dworcu) w czerwcu 1985, przy sekreterze takiej, jaką przed pół wiekiem miałem jako uczeń”[65].

Śmierć pisarza ani zniesienie cenzury w Polsce w roku 1990 nie zmieniły losu niewydanych za życia dzieł Wirpszy. Przyczynę tego, doświadczanego przez poetę, „źródła cierpień” zarówno w wymiarze egzystencjalnym, jak i artystycznym określił Wiktor Woroszylski mianem „niekomunikatywności”: zrodzonej „w jego pozornym racjonalizmie”, w którym tkwił „poryw ku absolutowi”, „nieprzeparta konieczność przekraczania granic »normalności«, która czyni »szalonego poetę« niekomunikatywnym dla innych, nie tyle zresztą literacko, co życiowo”[66]. Literacko jednak także, co potwierdziły wszystkie udane i nieudane starania

---

61 J. Giedroyc, *List do Witolda Wirpszy z 23 V 1973*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv, sygn. 60.

62 *List do Jerzego Giedroycia z 27 V 1973*, w: Archiwum Instytutu Literackiego w Paryżu.

63 Tamże.

64 Relację z poprzedniej edycji festiwalu zdał Wirpsza w tekście pt. *Statek szaleńców* ogłoszonym w „Archipelagu” 1984, nr 7, s. 82–82. Swój udział w tym wydarzeniu zapowiadał następująco w liście do Jerzego Giedroycia: „Z początkiem czerwca jadę do Bazylei, tam się zaokrętowuję na statek na Renie i spływam do Rotterdamu, co będzie trwało dni cztery. Z okazji jakiejś rocznicy Erazma Holendrzy, Szwajcarzy, Niemcy i Francuzi robią taką imprezę i organizują statek szaleńców. Wyobrażam sobie, co to będzie za cyrk, zważywszy, że płyniemy przez krainę wina”. W. Wirpsza, *List do Jerzego Giedroycia z 2 V 1984*.

65 W. Wirpsza, *Ester*. „Kultura” 1986, nr 4, s. 37.

66 W. Woroszylski, dz.cyt., s. 71.

pisarza o druk swoich utworów. Pisarza od debiutu właściwie funkcjonującego na tle wytworzonego przez krytykę mitu niezrozumiałości i opatrywanego, nie zawsze wszak w dobrej intencji wynajdywanymi, etykietami: hermetyzmu, eksperymentatorstwa, intelektualizmu, konceptyzmu, manieryzmu, autotematyzmu, scjentyzmu czy „scjentyfizmu", naukowości, laboratoryjności, „cerebralności", parnasizmu, „sztuki dla sztuki" czy wreszcie antypoetyckości[67]. „Milczenie wokół Pana poezji i Karpowicza – pisała do poety, w roku jego śmierci, Marianna Bocian – nie zawsze wynika z niedocenienia bądź nieznajomości, jest to sprawa nie-do-rastania! Braku potencjału umysłowego. [...] Pana poezja jest wieloaspektowa, i te aspekty nie dadzą się wyodrębnić tylko w oparciu o estetykę"[68].

Zdumiewający przypadek wyjątkowości losu artystycznego Witolda Wirpszy polega na tym, że za jego życia nie poznaliśmy nawet połowy z tego, co napisał. A nie mówimy tu o pisarzu dopiero odkrywanym po śmierci, lecz o niezwykle mocno obecnym w świadomości krytyczno- i historycznoliterackiej jeszcze przed decyzją o emigracji. Regularnie publikującym poezje, dramaty, powieści, tłumaczenia, eseje, recenzowane i komentowane przez najważniejszych przedstawicieli polskiej krytyki literackiej. Mówimy o twórcy rozpoznawalnym za granicą, zwłaszcza w Niemczech. O autorze w pewnej mierze kanonicznym, np. jako twórca socrealistyczny (ikoniczny, przysłowiowy wręcz i podręcznikowy jeden z „pryszczatych"), jeden z liderów popaździernikowych rozrachunków, jeden z patronów nowofalowej szkoły lingwistycznej, jako autor bezprecedensowego pod względem artystycznym i myślowym zestawienia w książce *Komentarze do fotografii* własnych wierszy ze zdjęciami z najsłynniejszej światowej wystawy fotograficznej XX wieku *The Family of Man*, w którym okazał się prekursorem ponowoczesnej refleksji o społecznej degeneracji obrazów-symulakrów (tom obecnie odkrywany za Zachodzie[69]), jako autor rozpoznawalnej powszechnie i w oderwaniu nawet od jego nazwiska, wpływowej i programowej koncepcji „gry znaczeń", wreszcie, jako autor wywołującej prawdziwą burzę, także polityczną, książki eseistycznej *Polaku, kim jesteś?*.

Zdumiewać musi również, że podczas całego pobytu na emigracji pisarzowi o takiej pozycji w kraju, znanemu później także ze stron najważniejszych

[67] Piszę o tym więcej w książce *Wirpsza wielokrotnie*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2013.

[68] M. Bocian, *List do Witolda Wirpszy z 19 V 1985*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv, sygn. 175.

[69] Cały tom w przekładzie na język angielski został opublikowany wraz z przedmową autora tłumaczenia jako ostatni rozdział książki na temat fenomenu trwałej obecności tej wystawy w kulturze światowej w wydawnictwie Routledge. Zob. W. Wirpsza, *Commentaries on Photographs: The Family of Man*, transl. B. Paloff, in: *The Family of Man Revisited. Photography in a Global Age*, eds. G. Hurm, A. Reitz, S. Zamir, Routledge, London–New York 2018, s. 235–273.

emigracyjnych czasopism, nie udało się, niemalże do samej śmierci, opublikować ani jednej książki w języku polskim, i to nie tylko poetyckiej. W 1971 roku w Lucernie w Szwajcarii ukazał się w języku niemieckim eseistyczny tom *Pole, wer bist du?*, determinujący – wskutek napaści na autora w kraju, co skutkowało też później odmową przedłużenia paszportu – życiowe wybory Wirpszów. Jak wspomina Wiktor Woroszylski: „kiedy powstał drugi obieg krajowy, ogłosiliśmy w »Zapisie« obszerne fragmenty *Polaku, kim jesteś?* i *Samej niewinności*; był to już rok 1978 – ósmy rok pobytu twórcy na obczyźnie; w tym samym roku NOWA wydała *Polaku, kim jesteś?* w całości; niestety, technika niezależnych drukarni nie stała jeszcze na późniejszym poziomie – nakład rozszedł się bez trudu, ale egzemplarze były słabo czytelne”[70]. Edycja ta uchodzi raczej, i z racji nakładu i niskiej jakości technicznej, za twór fantazmatyczny, dostępny głównie bibliografom. W roku 1986, a więc już po śmierci pisarza, ukazało się jej pierwsze w gruncie rzeczy pełne i czytelne wydanie w języku polskim nakładem berlińskiego „Poglądu”. Dorobek książkowy Wirpszy z tego okresu życia dopełniają dwa tomiki poezji w języku niemieckim: *Drei Berliner Gedichte* (1976) i *Prognosen oder Die Naturgeschichte der Drahen* (1980). „Taki już mój los – pisał Wirpsza w liście do Karola Dedeciusa – że łatwiej mi drukować po niemiecku niż po polsku i w ogóle bardziej mnie tu cenią, niż w ojczyźnie lubej”[71].

Na moment publikacji pierwszej książki w języku polskim czekał poeta zatem od edycji tomu *Traktat skłamany* w roku 1968, czyli przez lat siedemnaście, do wydania, krótko przed śmiercią, w Berlinie Zachodnim zbioru *Liturgia* (1985). Książek złożonych przez Wirpszę w krajowych wydawnictwach przed jego wyjazdem za granicę już nie wydano. Dotyczy to m.in. zbioru *Wykorzenienie*, napisanego podczas pobytu twórcy w Berlinie na stypendium w roku 1967. W zamierzonej przez poetę postaci nie został on nigdy opublikowany. W berlińskim archiwum zachowała się szczęśliwie recenzja wydawnicza książki autorstwa Edwarda Balcerzana, opatrzona datą: 21 lutego 1970 roku. Z tego analitycznie rzetelnego tekstu dowiadujemy się ze szczegółami o układzie, zamyśle i konstrukcji tomu: „140 krótkich odcinków, kolejno numerowanych”, „tekst poematu przeplata się z cyklem osobnych, zamkniętych wierszy”, „tekst główny”, „tekst towarzyszący” itp.[72] Oprócz omówienia cech poetyki

[70] W. Woroszylski, dz.cyt., s. 90.

[71] W. Wirpsza, *List do Karola Dedeciusa z 23 III 1985*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv, sygn. 205.

[72] E. Balcerzan, [recenzja tomu *Wykorzenienie* Witolda Wirpszy], w: AdK, Witold Wirpsza Archiv, AK7 M3, dok. 4.

i partii analitycznych, zidentyfikowania dwóch głównych tematów (miasto, dzieciństwo), nakreślenia analogii poetyckiego eksperymentu Wirpszy z tym, co „w polskiej powieści historycznej robi Teodor Parnicki"[73], zapisuje recenzent pod koniec zdania, które można odczytywać jako swoiste przesłanie mające uspokoić redakcję i cenzora: „Poetyka Wirpszy w y k l u c z a jakąkolwiek a l u z y j n o ś ć do jakichkolwiek faktycznych wydarzeń w rzeczywistości pozaliterackiej. Nie można bowiem doszukiwać się aluzji do tworzywa, które zostało tak gruntownie p r z e t w o r z o n e"[74]. Niestety, recenzencka troska nie pomogła, bo też chyba nie mogła już pomóc w decyzji o druku. Po przełożeniu dzieła na język niemiecki i przekomponowaniu w jeden ciągły tekst poematu, *Wykorzenienie* znalazło się w roku 1976, pt. *Entwurzelung*[75] w tomie *Drei Berliner Gedichte*, a polski oryginał, w tym samym poematowym układzie, trafił do mikołowskich *Utworów ostatnich* (2009). Przełożone z niemieckiego posłowie autora do tomu opublikowane zostało po polsku w londyńskich „Wiadomościach" w roku 1976[76].

Podobny los stał się udziałem jednego z najdłużej pisanych (1938–1968) i najdłużej niewydawanych dzieł Wirpszy, poematu *Faeton*. Już w lutym 1969 roku gotowa była rekomendująca tom do druku w PIW gruntowna recenzja wydawnicza Zbigniewa Żabickiego[77]. Niewydany poemat rozpoczął życie na prawach środowiskowej legendy, krążąc w maszynopisie między krytykami i poetami. Anegdotę o przetrzymywaniu maszynopisu przez Stanisława Barańczaka znamy z korespondencji autora *Faetona* i Edwarda Balcerzana z roku 1969[78]. Autor *Jednym tchem* dawał wyraz swojego uznania dla tego dzieła w liście do jego twórcy z 25 sierpnia 1971 roku: „Ogromnie jestem ciekaw Pańskich nowych utworów, które jakoś się nie ukazują; zwłaszcza *Featon* powinien wreszcie pokazać się i dać po głowie wszystkim tutejszym miernotom poetyckim. Pewien jestem, że będzie to wielkie wydarzenie"[79]. „W Warszawie znany jako

---

73 Zob. tamże.

74 Tamże.

75 W. Wirpsza, *Drei Berliner Gedichte*, LCB-Editionen, Berlin 1976, s. 7–27.

76 W. Wirpsza, *Berlińskie poematy*, „Wiadomości" (Londyn) 1976, nr 48. Przedruk w: W. Wirpsza, *Varia. Eseje. Prozy,* dz.cyt., s. 345–349.

77 Recenzję wewnętrzną cytuję według przedruku w piśmie „Opcje" 1998, nr 4, s. 14–16.

78 *Listy Witolda Wirpszy do Edwarda Balcerzana*, „Arkadia. Pismo Katastroficzne" 2008, nr 23/24, s. 127.

79 S. Barańczak*, List do Witolda Wirpszy z 25 VIII 1971*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv, sygn. 167.

Фаэтончик”[80] – nadawał Wirpszy nowe imię dopisek Ryszarda Przybylskiego na teczce z utworem. Dostępne były fragmenty ogłoszonych na łamach „Poezji”, „Oficyny Poetów” i później jeszcze, w okresie „drugiego obiegu”, w „Pulsie”. „To arcydzieło poezji polskiej – mówił w referacie konferencyjnym w roku 1985 Tymoteusz Karpowicz – należące do szczytowych osiągnięć polskiej poezji XX wieku, nadal pozostaje w rękopisie”[81]. Karpowicz miał być autorem przedmowy do berlińskiego wydania tomu w wydawnictwie Archipelag. Zachowała się jego bogata korespondencja z Wirpszą dotycząca tego planu. O ukończeniu rękopisu wstępu Karpowicz informował w liście z 9 stycznia 1985 roku, dodając: „poemat stał się przerażająco wprost aktualny. [...] Napisałeś rzecz wielką i jestem z Ciebie dumny. [...] Używałem go jako sanny. Dziękuję Ci raz jeszcze za napisanie tego poematu”[82]. Do tego wydania niestety nie doszło. *Faeton* ukazał się drukiem po śmierci autora – w roku 1988, choć w niewielkim i niedoskonałym nakładzie „podziemnym” Wydawnictwa Społecznego KOS. Pozostawał dziełem praktycznie niedostępnym do czasu wydania go w dwóch tomach (2006 i 2007) przez Instytut Mikołowski.

Pierwszą zatem, a zarazem ostatnią książką po polsku, jakiej doczekał się pisarz na emigracji, była *Liturgia*. Jak komentowała żona Wirpszy, Maria Kurecka, w wywiadzie udzielonym krótko po śmierci męża,

> [...] jest to bardzo wielowarstwowe, bardzo skomplikowane dzieło, które trudno może określić jako „dzieło życia”, ale na pewno jest to „dzieło ostatnie”. A także, powiedzmy, „dzieło osobne”. I oczywiście było wielką radością dla nas obojga – i przypuszczam, że nie tylko dla nas – że książka ta zdołała się jeszcze za życia jej twórcy ukazać[83].

Z datą wydania 1985 opublikowany został także zbiór *Apoteoza tańca*, na który złożyły się utwory napisane przez Witolda Wirpszę pomiędzy wiosną 1973 roku a 12 listopada 1975 roku. Jego fragmenty ukazywały się m.in. w języku niemieckim w dwóch wspomnianych już zbiorkach, natomiast całość tomu

---

[80] Podaję według *„Salut Henri! Don Witoldo!”. Witold Wirpsza – Heinrich Kunstmann. Listy 1960–1983*, wstęp, przekład i oprac. D. Cygan, M. Zybura, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2015, s. 131.

[81] T. Karpowicz, *Homo viator w polskiej poezji współczesnej*, w: *Literatura polska na obczyźnie*, T. 5, red. J. Bujnowski, Polskie Towarzystwo Naukowe na Obczyźnie, Londyn 1988, s. 82.

[82] T. Karpowicz, *List do W. Wirpszy z 9 I 1985*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv, sygn. 236.

[83] *Berlin – miejsce do pisania. Rozmowa z Marią Kurecką*. Rozmawiali Ewa Maria Slaska i Grzegorz Ziętkiewicz, „Pogląd” (Berlin) 1986, nr 5–6, s. 35.

pojawiła się w tzw. drugim obiegu nakładem Oficyny Literackiej w Krakowie. Książka ukazała się co prawda z datą 1985, ale do kolportażu trafiła w roku 1986, a zatem już po śmierci jej autora. Z *Noty edytorskiej*, sporządzonej przez Leszka Szarugę do wyboru dzieł Wirpszy pt. *Utwory ostatnie* (Mikołów 2007), wiemy, iż włączony do *Apoteozy tańca* poemat pt. *Prognoza (Prognozy)* był pierwotnie w zamyśle autora częścią planowanego tomu pt. *Smoki*, przygotowywanego dla Wydawnictwa Literackiego w Krakowie i złożonego tam z całą pewnością, co poświadczają zachowane w berlińskim archiwum pisarza potwierdzenia odbioru maszynopisu z 1981 roku. Tom w zamierzonym przez autora kształcie nigdy nie został opublikowany.

W roku 1995 Wydawnictwo a5 zaskoczyło czytelników poezji i krytyków wydaniem tomu *Nowy podręcznik wydajnego zażywania narkotyków*, podkreślając na IV stronie okładki, że książka czekała na wydanie dwadzieścia sześć lat i „jest przy tym pierwszą książką poety, jaka od roku 1970 ukazuje się w Polsce normalnie"[84]. Do notatki tej wkradł się błąd: w istocie lat upłynęło dwadzieścia siedem i to od roku 1968 kiedy opublikowany został *Traktat skłamany*. Informacja wydawcy o czasie oczekiwania na pierwszą „normalnie" wydrukowaną książkę poety kończy się stwierdzeniem: „Inne jeszcze czekają". Ale zapis ten przez wiele jeszcze lat pozostał zagadkową deklaracją bez pokrycia, niewypełnioną tajemnicą. Tom przygotowany przez a5 zyskał co prawda szeroki odzew krytyczny, ale stał się wydarzeniem, w sensie edytorskim oraz recepcyjnym, jednostkowym, efemerycznym, pozostając na kolejną dekadę bez jakiejkolwiek kontynuacji. Publikacja książki wydobytej z archiwum odsłoniła jednak, modelowo wręcz, problem wprowadzania do świadomości czytelniczej dzieł, którym nie udało się zdążyć na swój czas. W modelu tym dochodzi do konfrontacji oczekiwań: przewidywalności i niespodzianki, do rywalizacji historii z teraźniejszością, archiwalnego kurzu z życiem. Z jednej strony przeczytamy np., że książka jest „zabytkiem, który wypełnia pewną lukę w historii polskiej poezji"[85]. Z drugiej strony pojawią się natomiast sądy, że tekst ukazuje się „w atmosferze wyjątkowo sprzyjającej ujawnieniu jego nowej aktualności", „Bo teraz mamy oto nowego poetę" i „wciąż czekamy na jego następne książki"[86].

Oczekiwanie na zapowiadane następne książki Wirpszy oraz na ich nowe odczytania wypełniały jednak tylko bardzo incydentalne publikacje pojedynczych

---

[84] W. Wirpsza, *Nowy podręcznik wydajnego zażywania narkotyków*, Wydawnictwo a5, Poznań 1995.

[85] P. Michałowski, *Ponad alchemią słowa,* „Literatura" 1996, nr 5, s. 57.

[86] A. Wiedemann, *Księżyc nad Alabamą*, „Odra" 1996, nr 9, s. 121.

utworów. I tak np. berlińskie zapiski z lat 1983–1985: *Ostatnio pojawiające się motywy w snach*, *Grzech pierworodny* i *Rozmyślania (luźne)* pojawiły się w numerze 14 „Kresów" w roku 1993, a jeden z tych tekstów (*Grzech pierworodny*) reprezentował już wkrótce, jakby synekdochicznie, cały dorobek Wirpszy w wydanej w roku 1997 antologii poezji polskiej „od średniowiecza do wieku XX" pt. *Od początku*, opracowanej przez Piotra Matywieckiego. Trudno sobie wyobrazić dzisiaj zatrzymanie stanu wiedzy o pisarstwie Wirpszy w tamtym momencie. Zresztą gesty edytorskie zainicjowane w roku 2005 przez Instytut Mikołowski zmieniły nie tylko historycznoliteracką świadomość w odniesieniu do tego jednego poety. Wszak taka zmiana w systemie dokonuje nieuchronnie i jego modyfikacji. Recepcja dzieł nieznanych wcześniej (wprowadzanych do świadomości), ale i tych, z różnych względów zapomnianych (przywracanych świadomości), szczególnie – jak się wydaje – przewartościowała obraz ważnego fragmentu historii poezji polskiej XX wieku. Oprócz skutków historycznoliterackich dała o sobie znać także w krytyce literackiej, zmieniając jej perspektywy odbioru innych współczesnych lektur. Już w roku 1996 w recenzji *Nowego podręcznika zażywania narkotyków* Adam Wiedemann proponował prowokacyjnie, aby zacząć czytać Wirpszę „choćby w kontekście ashberykształtnych 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)"[87]. Ten sam autor w innym miejscu stwierdził już całkiem serio, 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)"[88]. Proroczo na tym tle brzmią słowa Marianny Bocian z listu do poety w roku 1985: „Proszę Pana, ja nie ulegam złudzeniom (choć to w niektórych słuchaczach wywołuje wściekliznę), gdy mówię (nie tylko, bo to jest napisane czarnymi literami na szarym papierze), że XXI wiek w poezji polskiej zaczął się w twórczości T. Karpowicza i W. Wirpszy"[89]. Kiedy Biuro Literackie przeprowadzało wybór „książki Trzydziestolecia 1989–2019", jeden z krytyków, zgłaszając tomik Andrzeja Sosnowskiego,

[87] Tamże, s. 122.

[88] A. Wiedemann, *Witold Wirpsza – poeta trzydziestoletni*, „FA-art" 1998, nr 1–2, s. 5.

[89] M. Bocian, *List do Witolda Wirpszy z 19 V 1985*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv, sygn. 175.

zastrzegał, że „po *Życiu na Korei* nic już nie było takie samo. Mimo Zbigniewa Bieńkowskiego, mimo Witolda Wirpszy, mimo Tymoteusza Karpowicza”[90].

Okazało się nagle, że „trudno sobie wyobrazić” część najnowszych dokonań poetyckich bez ich intertekstualnego zapośredniczenia w dziele Wirpszy, tego „w głębokim sensie anty-Miłosza” wedle celnego określenia Krzysztofa Siwczyka[91]. Wiedemann rozwija długą listę: „zapowiedź metody samplingu struktur wierszowych” w książkach Darka Foksa i Tadeusza Pióry, „koncepcja wiersza jako samopotwierdzającej się językowej struktury” w „ponowoczesnym sonecie” Tomasza Majerana, maniera „poetyckich przypisów” mogących pełnić funkcję „osobnych utworów” w procedurach twórczych Bohdana Zadury i Andrzeja Sosnowskiego, duch „konstruktywnej profanacji” w wierszach Krzysztofa Jaworskiego, „praktyka wzbogacania języka poetyckiego przez konstrukcje i terminy wzięte z języków »fachowych« w tekstach Miłosza Biedrzyckiego”, metoda Wirpszy, „skojarzenia przestrzeni introspekcji z przestrzenią własnego pokoju (i przeciwstawienia jej przestrzeni miasta)”, odnaleziona u podstaw dwóch najwcześniejszych książek Macieja Meleckiego itd.[92]. Piotr Śliwiński napisał o „dyskretnym uroku, jaki na młodszych i całkiem młodych (mam na myśli Andrzeja Sosnowskiego, Tadeusza Piórę, Darka Foksa, Jacka Gutorowa, Marcina Hamkałę, Adama Wiedemanna)”[93], wywierają m.in. Witold Wirpsza i Tymoteusz Karpowicz. „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, poetów”[94]. W innym miejscu sugerował, że „być może Witold Wirpsza „mógłby zostać uznany za Mistrza warszawskich neolingwistów”[95]. Anna

[90] R. Gawin, *Trzydziestolecie bezwojenne pod znakiem zawieszenia broni w niebezpiecznej przystani. Nominacja nr 5 z 13 VIII 2018*, „BiBLioteka. Magazyn Literacki”, https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/debaty/poetycka-ksiazka-trzydziestolecia-nominacja-nr-5/ [dostęp: 14 I 2024].

[91] Zob. K. Siwczyk, *Dzielność Wirpszy*, „Gazeta Wyborcza”, 11 XII 2007, s. 19. Celność tej formuły oddaje nie tylko spór z Miłoszem, jaki prowadził także w swojej poezji Wirpsza bardzo bezpośrednio, pisząc np. *Traktat polemiczny*, ale przede wszystkim zapotrzebowanie nowej generacji poetyckiej na mocny wzorzec artystyczny uwydatniający gest sprzeciwu wobec autorytetu Miłosza.

[92] Zob. A. Wiedemann, *Witold Wirpsza*, dz.cyt., s. 5.

[93] P. Śliwiński, *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*, Znak, Kraków 2002, s. 51.

[94] P. Śliwiński, *Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce*, Prószyński i s-ka, Warszawa 2007, s. 118.

[95] P. Śliwiński, *Horror poeticus. Szkice, notatki,* Biuro Literackie, Wrocław 2012, s. 110–111.

Kałuża postawiła wręcz tezę o patronacie Wirpszy dla „najbardziej żywych i ambitnych ruchów w najnowszej poezji polskiej" m.in. w nurcie „poezji nie-mimetycznej"[96]. Maciej Melecki wskazał, niejako na potwierdzenie, ważność Wirpszy dla decyzji poetyckich Piotra Gajdy[97]. Edycje i reedycje twórczości Wirpszy skutkują zatem przemianami nie tylko w obszarze historii literatury i krytyki, ale także mają swój udział w kształtowaniu się nowoczesnych dykcji poetyckich. Odkrycie „nieobecnego wzorca", po publikacji *Nowego podręcznika zażywania narkotyków*, stało się zapowiedzią jego przyszłej przemiany we wzorzec realnie obecny i żywo oddziałujący, także wraz z kolejnymi książkami udostępnianymi publiczności czytającej od roku 2005.

Wyjaśnienie tego fenomenu zmusza do zobaczenia w nowym świetle funkcji gestów edytorskich i roli archiwum. Funkcji i roli, które ujawniają się poza oczywistą domeną historii, w obrębie której wydobyty na światło dzienne dokument będzie co najwyżej „zabytkiem, który wypełnia pewną lukę" – w historii właśnie. Moment wywołania z ukrycia i przeszłości nieznanego dotąd dokumentu uruchamia konfrontację jego zabytkowego statusu z potencjałem nowości, aktualności. Czy za sprawą edytora historia literatury będzie bogatsza jedynie o kolejną wypełnioną lukę czy też niemy dotąd dokument przemówi dzięki jego staraniom jak żywe dzieło? Stawką w tej grze jest uniknięcie zgubnych skutków farmakonu pisma: czy będzie ono mogło „co najwyżej restaurować pomniki", czy obudzi „autentyczne życie", życie „we własnej osobie"[98]? Pozostaje powtórzyć w tym kontekście pytanie, jakie Paul Ricoeur stawiał wobec dowodu dokumentalnego w historii: „czy jest bardziej trucizną, czy lekiem na konstytutywne słabości świadectwa"[99]. To pytanie nabiera dla nas szczególnego znaczenia wobec gestu „uwolnienia" zarchiwizowanego dokumentu. „Wyniesienie świadectwa" do rangi dowodu traktuje Ricoeur jako „wyraźną oznakę odwrócenia relacji wspomagania, jakie pismo nawiązuje z tą »podpórką pamięci«, tą *hypomneme*, tą pamięcią sztuczną *par excellence*, której mit wyznaczył tylko podrzędne miejsce"[100]. Wydobycie literackiego

[96] A. Kałuża, *Wola odróżnienia. O modernistycznej poezji Jarosława Marka Rymkiewicza, Julii Hartwig, Witolda Wirpszy i Krystyny Miłobędzkiej*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2008, s. 237–238.

[97] M. Melecki, *Żywe mumie*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2023, s. 42.

[98] J. Derrida, *Farmakon*, tłum. K. Matuszewski, w: J. Derrida, *Pismo filozofii,* wybór i przedmowa B. Banasiak, Inter Esse, Kraków 1992, s. 54.

[99] P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. J. Margański, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2012, s. 241.

[100] Tamże, s. 224.

świadectwa z archiwum jest warunkiem odsłonięcia czyjejś żywej obecności i pamięci, przekształcenia pomnikowego bytu w coś prawdziwego i rzeczywistego. Otwiera to szansę na uznanie i docenienie optymistycznej części interpretacji mitu przywoływanego przez Platona, która zasadza się na przekonaniu, że ten, kto posiądzie *techne* pisma,

> sam może zniknąć, lecz *tipoi* pozostaną, że może o nich zapomnieć, lecz one nie porzucą swej służby. Będą go reprezentować, jeśli nawet o nich zapomni, poniosą jego mowę, jeśli nawet on, nieobecny, nie będzie mógł ich ożywić. Nawet jeśli umrze – i tylko *farmakon* posiadać może taką władzę, niewątpliwie władzę nad śmiercią, lecz sprawowaną w tajnym z nią porozumieniu. *Farmakon* i pismo to więc w istocie zawsze kwestia życia i śmierci[101].

Warunkiem wstępnym ożywienia, przywrócenia znakom prawdziwej pamięci, wybudzenia jej z pomnikowego snu, jest rzecz jasna odkrycie i decyzja edytora, od czego zależy dopiero szansa na wywołanie przez dzieło napięcia wokół siebie i stanu ponowienia niepewności co do własnej kondycji, a nawet nietrwałości w konfrontacji z dynamicznym otoczeniem poza archiwalną kryptą, poza stabilnym, „pomnikowym" właśnie z natury uwięzieniem w przestrzeni inwentarza, opisu, sygnatury i kopii. Edycja odnalezionego dokumentu staje się więc przeciwieństwem gestu archiwizowania i momentem przywrócenia, w relacji dzieła ze światem, życiowej ciągłości, naruszonej w akcie zarchiwizowania. Szczególne znaczenie w działaniach edytora, z pozoru przypominających postępowanie historyka, ma przebieg gestu wyodrębniania i składania na nowo, uporządkowania materiału. W zależności od typu i stanu dokumentów, ale także i od rozwoju operacji poznawczej oraz od obranej metody, a dalej, wyłącznie własnej koncepcji i wizji całości po zredagowaniu, możliwy jest biegunowo różny od siebie, ów nowy już poza archiwum, rozkład pisemnych świadectw przekształcanych w książkę. Szczególnym przypadkiem są tu np. listy. W archiwach Witolda Wirpszy (berlińskim i szczecińskim) zachowała się jego niezwykle bogata korespondencja z wieloma osobami. W naturalny sposób tworzą się w takim zasobie większe lub mniejsze podzbiory wyznaczone nazwiskami respondentów lub nazwami instytucji. Gest od-archiwizowania w tym przypadku obarczony jest odpowiedzialnością nie tylko za kształt przyszłej edycji: od prawnej po etyczną. Na końcu wreszcie jest to również

[101] J. Derrida, dz.cyt., s. 49.

odpowiedzialność o charakterze estetycznym i historycznoliterackim, tkwiąca w dokonanych wyborach i ukształtowaniu materiału w nową całość.

Listy, zwłaszcza za sprawą konsekwencji, immanentnie wpisanej w nie autoreferencyjności i autodesygnacji, wiążącej zawarte w nich treści z historią życia, należą, z punktu widzenia historii, do świadectw. Mówiąc za Ricoeurem, „to w znakomitej większości świadkowie mimowolni"[102], a zatem stanowią często, szczególnie pożądany przez badaczy, obiekt niedyskrecji. List jest śladem, który może zyskać, w zależności od postawionych wobec niego pytań, rangę dokumentu potwierdzającego świadectwo. Ale działa to też w drugą stronę: „dokument odsyła z powrotem do śladu, a ślad do zdarzenia"[103]. W geście od-archiwizowania epistolografii najcenniejszym łupem bywa zazwyczaj to ostatnie. Aby „zdarzenie" stało się uchwytne, edytor przez ukształtowanie materiału i przydanie doń kontekstu pozwala listom przemówić na warunkach, które wpierw ustala, ale też i uwzględnia przyjęte normy: prawne, obyczajowe, artystyczne. W przypadku Wirpszy udostępniono dotąd w postaci książkowej dwa większe zbiory korespondencji. Dorota Cygan i Marek Zybura opracowali wymianę listów z lat 1960–1983 między polskim pisarzem i niemieckim historykiem literatury i tłumaczem Heinrichem Kunstmannem. Zbiór pt. *„Salut Henri! Don Witoldo!"* przedstawiają edytorzy przede wszystkim w kategoriach „źródła wiedzy o emigracyjnych latach pisarza"[104] i jego żony. Źródłowość tej książki ma stawiać opór środowiskowej mitologii i legendzie Wirpszy, ma naprawiać także błędy i przeinaczenia oficjalnej leksykografii historycznoliterackiej. List jako źródłowy dokument spełnia w tym zamyśle rolę „mimowolnego świadectwa", pozwala ustalać i korygować fakty, zostaje jakby zmuszony do mówienia o przeszłości. Ale znaczenie zbioru sytuują jego autorzy wyraźnie w kontekście wzbierającej fali zainteresowania twórczością Wirpszy wraz z kolejnymi publikacjami Instytutu Mikołowskiego. Taka perspektywa umożliwia odwrócenie ruchu podążania po tropach pisma: dokument naprowadza czytelnika na ślad, a ten odsyła do pierwotnego zdarzenia (samego pisania i „opisanego"), nabierającego sensu w ożywionej aktualnej lekturze listów oraz całego powiązanego z nimi korpusu dzieł Wirpszy. Można je, jak się okazuje, czytać także i poza sferą odniesień czysto artystycznych, co potwierdza odbiór przedstawiciela młodszej generacji: „Obfitą korespondencję – pisze Damian Romaniak – można również potraktować jako próbę ocalenia

[102] P. Ricoeur, dz.cyt., s. 226.
[103] Tamże, s. 241.
[104] *„Salut Henri! Don Witoldo*!", dz.cyt., s. 6.

człowieczeństwa w bardzo nieciekawych czasach, które uprzedmiotowiały i zniewalały ludzką jednostkę. Takie proste prawdy jak przyjaźń, życzliwość i zdolność do niesienia pomocy drugiemu człowiekowi mają moc ocalającą. Jest to dzieło głęboko humanistyczne, pisane niezwykle żywym, barwnym oraz emocjonalnym językiem"[105].

W opracowanej przeze mnie edycji *Listów z oflagu*, których adresatką w przeważającej większości była Maria Kurecka, rola dokumentu jako „mimowolnego świadka" historii zostaje, także za sprawą kształtu samego opracowania oraz intencji przedstawionych w posłowiu, od razu niejako ustawiona na drugim planie. Cały tzw. aparat został umiejscowiony „po tekście". Przypisy i objaśnienia nie zakłócają ciągłości lektury i domysłów interpretacyjnych wolnych od zawartej w nich sugestii czy faktografii. Możliwość płynnej i ciągłej lektury pozwala zapomnieć o walorze dokumentarnym zebranej korespondencji, wypieranym, z większą lub mniejszą intensywnością, przez uchwytność żywego życiowego wydarzenia. A ponieważ dysponujemy jedynie listami Wirpszy, to w trakcie czytania niezbędne staje się wypełnianie brakujących odpowiedzi. Wkraczamy na teren fikcji nie tylko za sprawą owych domysłów, ale i przez konkretyzację miejsc niedookreślonych wynikłych ze struktury przekazu: interwencje cenzorskie, autocenzura, ścisła konwencja zapisu (układ, objętość) wymuszona specjalną „jeniecką" papeterią. Aktualizacja świata przedstawionego przypomina o wiele bardziej w takim przebiegu lektury kontakt z dziełem sztuki literackiej niż z dokumentem. Fikcjonalizacja historii staje się w tym wypadku wartością ocalającą żywotność całego przekazu i uniwersalizującą jego sens. Rzecz jasna taki układ nie niweczy szansy na postawienie wobec dokumentu pytań zmieniających go w dowód, poszlakę, świadectwo: autobiograficzne i historyczne. Przywraca jednak życie, bo pismo to – jak wiemy – sprawa życia i śmierci, budzi uśpioną w pomniku żywą obecność mowy. Także i wtedy, jeśli pozwolimy, aby czytać całość na nowo ustrukturowaną przez edytora, np. w konwencji gatunkowej powieści w listach, listowego romansu „czułego". Tyle że, właściwą dla konwencji, literacką iluzję autentyzmu listów zastępujemy w tym wypadku literackim modelem lektury, otwierającym czytelnika na głębsze przyswojenie prawdy autentycznego, niekompletnego tekstu. Potwierdzeniem skuteczności tak zaprojektowanego odbioru może być np. esej Macieja Libicha poświęcony jego spotkaniu z *Listami z oflagu*, w którym podkreśla, myśląc o czytelniku, przewagę „kontekstu osobistego" nad historycznoliterackim w umiejscawianiu

[105] D. Romaniak, *Na nieobcej ziemi. O listach Witolda Wirpszy do Heinricha Kunstmanna*, „Elewator" 2018, nr 23, s. 102.

tej książki. „Innymi słowy – pisze on – zależy mi na tym, by listy oraz najwcześniejsze wiersze Wirpszy traktować nie (tylko) jako materiał przydatny do prowadzenia badań naukowych oraz biograficznych, ale by również stanowiły one wartościowe odniesienie dla własnych doświadczeń literackich”[106]. Jak zaznacza autor eseju, „tworzywo, z jakiego korzysta Wirpsza, budując swoje teksty, jest tak samo żywe dziś, jak i siedemdziesiąt lat temu”, a jego „podporządkowana wyobrażeniom” rzeczywistość „pod każdym względem poetycka” bogata, natomiast „czytelnik listów i wierszy Wirpszy musi wykonać jednak pewien gest, by owej rzeczywistości doświadczyć – pozwolić porwać się wersom, dokąd tylko będą chciały go zabrać”[107].

Doświadczenie wprowadzania do obiegu czytelniczego edycji[108] nieznanych dotąd utworów Witolda Wirpszy, ale także i reedycji jego dzieł z różnych racji niedostępnych na rynku, „źle obecnych” lub zapomnianych, pokazuje, w jaki sposób edytorstwo może stać się działaniem z zakresu krytyki literackiej[109]. Wybór tych a nie innych dokumentów, wyodrębnienie ich i złożenie w nowym całościowym układzie jest tyleż efektem zastosowania obiektywizujących procedur przez historyka literatury, co, jednocześnie, aktem interpretacji wynikającym z niemożliwości bycia wobec zastanego materiału kimś neutralnym. Modelowanie, formowanie nowego rozkładu znaków sprawia, że edytor włącza się aktywnie do gry kształtującej układ życia literackiego. Wypada zgodzić się z wybitnym tekstologiem i bibliografem, jakim był niewątpliwie Georg Thomas Tanselle, że „każdy tekst spreparowany przez krytyka tekstu jest produktem krytyki literackiej, odzwierciedlającym konkretną jego preferencję estetyczną i w konsekwencji szczególne rozumienie tego, z czego składa się tekstowa »poprawność«”[110]. Wydawca-krytyk nieuchronnie programuje funkcje swojego przekazu. Postępuje jak krytyk, ponieważ, odwołajmy się do fundamentalnego szkicu Janusza Sławińskiego o funkcjach krytyki literackiej, „wyłącza fakty z ich naturalnego porządku (który jest dla niego nieporządkiem) i wprowadza je w porządek uniwersum postulowanego”,

[106] M. Libich, *Epistolograficzny nośnik poezji. Osiem notatek o „Listach z oflagu” Witolda Wirpszy*, „Elewator” 2018, nr 23, s. 29.

[107] Tamże.

[108] Obszar ten, do okresu przed ogłoszeniem swojej publikacji, uporządkował w artykule Z. Chojnowski, *Edycje i reedycje książek Witolda Wirpszy*, „Sztuka Edycji” 2015, nr 2, s. 55–63.

[109] Więcej piszę na ten temat, bez powiązania z dziełem Wirpszy, w artykule *Edytorstwo jako krytyka literacka*, „Pamiętnik Literacki” 2020, nr 4, s. 5–18.

[110] G.T. Tanselle, *Rationale for textual criticism,* Philadelphia 1989, s. 33–34. Cyt. za: P. Bem, *Nowa bibliologia – nowa krytyka. Paradoksy relacji*, „Teksty Drugie” 2015, nr 3, s. 45.

tym samym „nakłada na aktualną rzeczywistość literacką pewien »mit« literatury”[111]. Każda edycja spełnia ponadto typowe dla krytyki literackiej zadania transmisyjne: przeniesienia dzieła do świadomości czytelniczej. Efektem takich działań staje się przekształcenie istniejącej w danym momencie sytuacji, z rewizją kanonu włącznie. Innym wymiernym efektem może być jedynie poszerzenie kanonu, obejmujące przewartościowanie pozycji danego autora lub tylko konkretnego utworu. Sytuacja taka może mieć miejsce, jak to się dzieje w przypadku Witolda Wirpszy, w ślad za wydaniami obejmującymi dzieła uznawane za zaginione (*Sama niewinność*), zapomniane (*Traktat skłamany*, *Przesądy*, *Wagary*), dotąd jeszcze nieznane (*Cząstkowa próba o człowieku*, *Spis ludności*, *Umieralnia*), trudno dostępne dla publiczności czytającej (*Polaku, kim jesteś?*, *Apoteoza tańca*, *Liturgia*, *Faeton*, *Gra znaczeń*), rozproszone (*Utwory ostatnie*, *Sonata i inne wiersze do roku 1956*, *Varia. Eseje. Prozy*, *Umieralnia i inne utwory dramatyczne*) czy nawet dzieła nieukończone (pierwsza wersja powieści *Pomarańcze na drutach*, dramat *Kuszenie Antoniego*) albo o kształcie ledwie domniemywanym (tomy *Smoki* oraz *Przypomnienie Hioba* włączone do *Utworów ostatnich*, podobnie zresztą jak i tom *Wykorzenienie*). Te ostatnie być może wymagające nowego scalenia po odkryciu w Berlinie nieznanych wierszy z lat osiemdziesiątych XX wieku, ogłoszonych w tomie *Wiersze odnalezione*[112].

Archiwalne kwerendy, odkrywanie i konstruowanie nowych tekstowych całości w edytorskim wysiłku zmieniania aktualnej rzeczywistości literackiej i jej stanu „chwiejnej równowagi”, wypełnianie kolejnych pustych miejsc są, rzecz jasna, pogonią za jakąś całością niemożliwą. Interpretując *Faetona*[113], wskazywałem na to, że demonstruje on, jak utracona całość poprzedza dzieło, które z konieczności pozostanie na zawsze już fragmentaryczne w coraz bardziej rozproszonym i nieskończonym docieraniu do niemożliwej księgi. Pracę poety wypełniającego luki w tekście, który wtórnie stał się fragmentaryczny i rozproszony, także w tekstach innych autorów, porównałem do starań doksografa, zbierającego, rozrzucone przez dziejowe kataklizmy, wyjątki świętych i uczonych pism. W przypadku *Faetona* dotyczy to niepewnej siebie narracji mitologicznej, zachowanej tylko u Owidiusza, obecnej we fragmencie tragedii

[111] J. Sławiński, *Funkcje krytyki literackiej*, w: tenże, *Dzieło, język, tradycja*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 1998, s. 177.

[112] W. Wirpsza, *Wiersze odnalezione*, oprac. i przedmowa D. Pawelec, Instytut Mikołowski, Mikołów 2023. Próbę takiej cząstkowej rekonstrukcji *Przypomnienia Hioba* w świetle berlińskiego odkrycia podjął Piotr Bogalecki w *Mapy błądzenia. Nieznane wiersze i poematy z berlińskiego archiwum Witolda Wirpszy*, „Teksty Drugie” 2023, nr 3, s. 317–346.

[113] D. Pawelec, *Wirpsza wielokrotnie,* dz.cyt., s. 165–185.

Hippolitos Eurypidesa i utraconej zupełnie wraz z zaginioną tragedią *Faeton* tegoż[114]. Efektem pracy poety-doksografa, niezależnie od jego scalających wysiłków, będzie zawsze tekst zdekomponowany, choć odsyłający do hipotetycznej całości. Edytor dzieł Wirpszy nieuchronnie wchodzi w podobną rolę zbieracza wyjątków i kompilatora, ogłaszającego, z każdym kolejnym przedsięwzięciem wydawniczym, ewokację niemożliwej pełni. A jednocześnie wymuszającego, każdą kolejną publikacją, zmianę aktualnej rzeczywistości literackiej konfrontowanej z jakimś „mitem literatury". Edytor-doksograf umożliwia tym samym pojawienie się nowego porządku w literackim uniwersum i nowych prób całości prezentowanego dzieła i twórcy, których przejawem stają się krytyczno-historycznoliterackie rewizje i przewartościowania.

W przypadku dzieł, które zniknęły w „chłodzie zapomnienia", zostały „odsunięte na bok, zesłane do podziemi bibliotek", edytor czerpie z „siły ich oddalenia", z właściwego w ogóle dziełom dystansu, który je wieńczy, uwalniając ukończone dzieło od autora, „dystansu dzieła wobec samego siebie, wobec czytelnika, biegu świata i innych dzieł"[115]. Komunikacyjny charakter dzieła, o czym przypomina Maurice Blanchot, polega na tym, że „dzieło samo jest komunikacją", rozgrywającą się między biegunem pisania a czytania, miarą swojej zdolności i „bezmiarem dzieła zmierzającego ku niemożliwości", stałością formy i przekraczającą ją bezgranicznością, między rozstrzygnięciem początku, a „nierozstrzygalnością, jaką jest bycie rozpoczynania na nowo"[116]. Edytor korzysta z tego statusu dzieła, z faktu, że jego „bycie" zawsze „może zainaugurować jakiś nowy okres", że jest ono „wołaniem o początek", przypominającym, że „nic nie utwierdza się inaczej jak tylko w płodności pierwotnej decyzji"[117]. Wskazany przez Blanchota „dystans" przesądza o ponadczasowości dzieła, o utrwalonej w genezie „możliwości czytania", istocie lektury, w której „zawsze uobecnia się po raz pierwszy"[118]. Edytor, wydobywając dzieło z zapomnienia, z zesłania do archiwum, wystawia jego komunikacyjny potencjał na niebezpieczeństwo nieprzewidzianych odniesień do nowych norm, wzorców estetycznych i systemów wartości, ryzyko sądów wartościujących i krytycznych lektur. To one stają się w końcu sprawdzianem żywotności dzieła, miarą jego ucieczki od swojej genezy i wyjścia z ram czasu, którego ślady przechowuje, testem jego

[114] Zob. Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, Świat Książki, Warszawa 1997, s. 45–46.
[115] M. Blanchot, *Przestrzeń literacka*, tłum. T. Falkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2016, s. 241–242.
[116] Tamże, s. 237.
[117] Tamże, s. 242.
[118] Tamże.

„konieczności". Utwory Wirpszy, przywracane z wygnania, realnego i symbolicznego, przechodzą takie testy w niezwykle udany sposób.

W przypadku ich powrotu do świadomości czytelniczej, najoryginalniejszą i najbardziej okazałą chyba próbą, potwierdzającą zawartą w nich zdolność „rozpoczynania na nowo", stał się „projekt postsekularnej lektury poezji lingwistycznej" realizowany przez Piotra Bogaleckiego[119]. Innymi ważnymi motywami najistotniejszych postlektur dzieła Wirpszy stały się m.in. dekonstrukcja (Jacek Gutorow[120], Wit Pietrzak[121], Aleksandra Reimann[122], Dorota Wojda[123]), relacje z postmodernizmem (Anna Kałuża[124]), poststrukturalizm (Maciej Byliniak[125]), ponowoczesność (Alina Świeściak[126]), intertekstualność (Joanna Grądziel-Wójcik[127]), psychoanaliza (Grzegorz Jankowicz[128], Tomasz Kaliściak[129]), antropologia (Cezary Zalewski[130], Piotr Michałowski[131]), filozo-

[119] Zob. np. P. Bogalecki, *Szczęśliwe winy teolingwizmu. Polska poezja po roku 1968 w perspektywie postsekularnej*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2016. Ten sam autor rozważania o poezji Wirpszy włączył także do opracowania rewidującego neoawangardowe eksperymenty w relacji z konkretyzmem i konceptualizmem. Zob. tenże, *Wiersze-partytury w poezji polskiej neoawangardy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2020.

[120] J. Gutorow, *Urwany ślad. O wierszach Wirpszy, Karpowicza, Różewicza i Sosnowskiego*, Biuro Literackie, Wrocław 2007.

[121] W. Pietrzak, *Śmierć i powrót podmiotu zdekonstruowanego – „Cząstkowa próba o człowieku" Witolda Wirpszy*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 2011, T. 54, z. 2, s. 63–72.

[122] A. Reimann, *Strategie oglądu „samego siebie" we własnej czaszce*, „Twórczość" 2006, nr 8, s. 109–112.

[123] D. Wojda, *Ironia jako dekonstrukcja umierania w „Listach" Witolda Wirpszy,* „Przestrzenie Teorii" 2021, nr 35, s. 43–82.

[124] A. Kałuża, dz.cyt.

[125] M. Byliniak, *Krytyka obrazu w poezji i eseistyce Witolda Wirpszy*, „Twórczość" 2009, nr 8, s. 65.

[126] A. Świeściak, *Lekcje nieobecności*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2010, s. 59–65.

[127] J. Grądziel-Wójcik, dz.cyt.

[128] G. Jankowicz, *Znaczenie gry*, „Arkadia. Pismo Katastroficzne" 2008, nr 23–24, s. 116–124; tenże, *Wirpsza i poetyka spojrzenia*, w: W. Wirpsza, *Komentarze do fotografii „The Family of Man"*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2010.

[129] T. Kaliściak, *Rodzina ludzka bawi się w zdjęcia, czyli pasożyt na wystawie*, „ArtPapier" 2007, nr 24.

[130] C. Zalewski, *Znaleziska, wystawy, kolekcje. Projekt antropologii estetycznej w utworach Stanisława Czycza, Witolda Wirpszy i Jacka Dehnela*, „Ruch Literacki" 2010, nr 2, s. 216–221.

[131] P. Michałowski, *Witold Wirpsza: między alchemią a akademią*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka" 2006, nr 13 (XXXIII), s. 47–62.

fia (Andrzej Zawadzki[132], Karol Samsel[133], Artur Grabowski[134]), świadomość somatyczna (Alina Jagusiak[135]), interakcje poezji i muzyki (Iwona Puchalska[136], Piotr Bogalecki[137]), problem ekfrazy (Anna Jaworska[138], Dariusz Pawelec[139]), metafizyka (Iwona Smolka[140]), religia (Zbigniew Chojnowski[141], Edyta Sołtys-Lewandowska[142]), mityzacje (Jacek Bocheński[143]) dialog z Herbertem (Dariusz Pawelec[144], Anna Kałuża[145], Joanna Grądziel-Wójcik[146]).

---

132 A. Zawadzki, *Pisanie jako ślad i jako dar. O „Próbach pisma" Witolda Wirpszy*, „Przestrzenie Teorii" 2017, nr 27, s. 173–194.

133 K. Samsel, *„Lecz nawa jest niewzruszona". Witold Wirpsza – próba samookreślenia*, „Elewator" 2018, nr 23, s. 96–100.

134 A. Grabowski, *Co myślą wiersze (polskie drugiej połowy XX wieku)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2021.

135 A. Jagusiak, *Wędrówka po intymnych przestrzeniach człowieczeństwa. Poezja Witolda Wirpszy*, „Arkadia. Pismo Katastroficzne" 2007, nr 21–22, s. 77–85.

136 I. Puchalska, *Muzyka w okolicznościach lirycznych. Zapisy słuchania muzyki w poezji polskiej XX i XXI wieku*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2017.

137 P. Bogalecki, *Wiersze-partytury,* dz.cyt.

138 A. Jaworska, *O „Komentarzach do fotografii The Family of Man"*, „Arkadia. Pismo Katastroficzne" 2008, nr 23–24, s. 84–111.

139 D. Pawelec, *Tropy ekfrazy. Na przykładzie utworu pt. „Melancolia I" Witolda Wirpszy*, w: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, red. W. Bolecki, A. Dziadek, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2010, s. 155–164.

140 I. Smolka, *Jawne i zakryte. Szkice o poezji*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2018, s. 9–23.

141 Z. Chojnowski, *Ku Tajemnicy. Szkice o poezji po 1956 roku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2003; tenże, *Raje i apokalipsy. Studia i szkice o literaturze dwudziestowiecznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2011; tenże, *Szyfry religijne poezji Witolda Wirpszy*, „Przegląd Powszechny" 2006, nr 7–8, s. 167–180.

142 E. Sołtys-Lewandowska, *O „ocalającej nieporządek rzeczy" polskiej poezji metafizycznej i religijnej drugiej połowy XX wieku i początków XXI wieku*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2015, s. 452–463.

143 J. Bocheński, *„Polaku, kim jesteś?" Witold Wirpsza i polskie mity*, „Gazeta Wyborcza", 26–27 VI 2010.

144 D. Pawelec, *Sprawa Fortynbrasa. Herbert – Wirpsza*, w: *Dialog i spór. Zbigniew Herbert a inni poeci i eseiści*, red. J.M. Ruszar, D. Koman, Wydawnictwo Archidiecezji Lubelskiej „Gaudium", Lublin 2006, s. 85–107.

145 A. Kałuża, *Herbert i Wirpsza – poeci ciężkości*, „Arkadia. Pismo Katastroficzne" 2008, nr 23–24, s. 72–83.

146 J. Grądziel-Wójcik, *Witolda Wirpszy kształt chmury*, „Arkadia. Pismo Katastroficzne" 2008, nr 23–24, s. 72–83. Artykuł przedrukowany w książce J. Grądziel-Wójcik, *Przestrzeń porównań. Szkice o polskiej poezji współczesnej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010, s. 101–113.

Edytorskie interwencje w literacką synchronię prowokują, obok nowych lektur krytycznych i przesuwania akcentów na mapie historycznoliterackiej, nieoczekiwane „lektury relacyjne" wynikające z przyswajania sobie Wirpszy przez nowe generacje poetyckie. Ich przedstawiciele poszukują najróżniejszych, często metaforycznych formuł dania wyrazu swojej fascynacji. Jak napisał Krzysztof Siwczyk tuż po ogłoszeniu *Utworów ostatnich*: „Odkryty przez »późnych wnuków«, i tak pozostaje najbardziej nieobliczalnym i zawadiackim poszukiwaczem »nowego« w literaturze"[147]. W opinii Macieja Meleckiego, wygłoszonej na sesji naukowej w roku 2015, o znamiennym podtytule „Dekada Witolda Wirpszy", twórca ten „wprowadza nas w absolutnie odmienne – względem całej polskiej liryki – stany poetyckiej wibracji"[148]. Tomasz Cieślak-Sokołowski „odnowienie zainteresowania" tą twórczością umieścił z kolei w kręgu zidentyfikowanego przez siebie „ruchu lektur dywersyjnych"[149]. Anna Kałuża nazywa powrót Wirpszy spektakularnym, a spóźnione edycje jego dzieł są dla niej czymś w rodzaju „poetyckiego zmartwychwstania"[150]. „Jest ciągle młody"[151] – zaznacza Siwczyk. A Jacek Gutorow dwadzieścia lat po śmierci poety pisze, że „Wirpsza to wciąż poeta przyszłości"[152]. Co ciekawe, po mikołowskiej publikacji dwóch tomów w roku 2005 część odbiorców była błędnie przekonana, że ma do czynienia z ujawnieniem dzieł ostatnich, z dokonaniami późnymi, domagającymi się interpretacji w perspektywie senilnej. Widoczny w tych głosach rozziew pomiędzy minionym i przyszłym, starością i młodością, śmiercią i życiem, a nawet drugim życiem, jest immanentnie jednak wpisany w charakter edycji tego działa. Nie ma on w literaturze polskiej precedensu, chyba żeby uznać za stosowną, odległą, także i w czasie, analogię z odkrywaniem Norwida. O wyjątkowości zjawiska świadczą takie jego cechy jak: rozmiar i różnorodność prezentowanych dokonań, biorąca się z tego wydawnicza seryjność, rozległa i wielogłosowa recepcja, długi okres trwania zjawiska, jego ważność, potwierdzona zarówno przez krytykę literacką i badania,

147 K. Siwczyk, *Ulotne obiekty ataku*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2010, s. 147.

148 Sesja pt. *Powrót w zamęcie – dekada Witolda Wirpszy* odbyła się w dniach 19–20 XI 2015 roku w Instytucie Mikołowskim. Cyt. według druku z programem sesji, który zawiera fragment wystąpienia Macieja Meleckiego [w posiadaniu autora].

149 T. Cieślak-Sokołowski, *Moment lingwistyczny. O wczesnym pisarstwie Ryszarda Krynickiego i Stanisława Barańczaka*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2011, s. 320–321.

150 A. Kałuża, *Wola odróżnienia*, dz.cyt., s. 50–51.

151 K. Siwczyk, *Ulotne obiekty ataku*, dz.cyt., s. 147.

152 J. Gutorow, *Wielki Wirpsza*, „Tygodnik Powszechny" 2005, nr 44, s. 10.

jak i obserwowana w postaci wpływu na innych twórców, także na polach nie tylko ściśle literackich[153].

Fenomen pośmiertnych edycji Wirpszy odbiega od podobnych praktyk, które mają w dziejach życia literackiego swoje wyraźnie zdefiniowane miejsce i obejmują zazwyczaj publikacje komplementarne wobec głównego korpusu dzieł danego twórcy, do tego nieproporcjonalnie od niego mniejsze, a częstokroć też, choć są naturalnie wyjątki, o mniejszej od niego wadze. Ogląd tego typu reakcji, w dłuższym lub krótszym terminie, na śmierć pisarza, pozwala sądzić, że udostępnione zostaną czytelnikom w pierwszej kolejności teksty nieprzeznaczone do ogłoszenia przez samego autora: juwenilia, listy, dzienniki, pamiętniki, wreszcie: dzieła niedokończone czy warianty utworów, które nie uzyskały stempla osobistej autoryzacji. Z reguły są to zatem dokumenty o intymnym charakterze, poszerzające głównie kontekst biograficzny, gromadzące „coraz więcej treści wokół rdzenia tożsamości autorskiej"[154]. Tradycję tego typu ujawnień wyznaczają XIX-wieczne opracowania „prywatnych tomów pamięci", określanych mianem *literary remains*. Stały się one popularnym zjawiskiem gatunkowym i wydawniczym, zrodzonym z doświadczenia żałoby, realizującym się najczęściej, pierwotnie, przez księgę przeznaczoną do powielania i całkowicie prywatnego rozpowszechniania wśród przyjaciół i rodziny zmarłego. Jak zaznacza Amanda Gailey, praktyka ta „wydawała się początkowo formą amatorską", a dopiero w miarę upływu stulecia rozszerzyła swój zakres na profesjonalnych autorów[155]. Spełniała swoje funkcje głównie przez analogię z realnym grobowcem, maską czy fotografią pośmiertną, z *death portraiture*[156]. A zatem, utożsamiane z ciałem i dziedzictwem ducha zmarłego, jego „literackie szczątki" traktowano, najpierw w przypadku pisarzy amatorów, jako „przystępny sposób upamiętniania i reifikowania dorobku"[157].

---

153 Żeby wymienić np. projekt *Jazzformance Wirpsza*, zrealizowany w roku 2015 i wykonywany na różnych scenach w Polsce, w kolejnych odsłonach. Projekt słowno-muzyczny z udziałem aktora Starego Teatru Radosława Krzyżowskiego oraz muzyków jazzowych – Piotra Orzechowskiego „Pianohooligana" i braci Oleś (Bartłomieja i Marcina), w którym artyści prezentowali poematy Wirpszy oraz inspirowane nimi kompozycje muzyczne. Zrealizowane zostały m.in. koncerty: *Wirpsza. Spójność świata*, *Wirpsza. Agregaty*, *Wirpsza, Cząstkowa próba o człowieku*. Koncertom towarzyszyły, inspirowane poezją Wirpszy wizualizacje – projekcje video Dawida Kozłowskiego.

154 A. Gailey, *Proofs of Genius: Collected Editions from the American Revolution to the Digital Age,* University of Michigan Press, Ann Arbor 2015, s. 5.

155 Zob. tamże, s. 35.

156 Tamże, s. 33–34.

157 Tamże, s. 35.

Znaczenie takich „pozostałości" zaczęło ewoluować wraz z obrastaniem w nie pośmiertnych wydań zbiorowych dorobku autorów uznanych lub wręcz sławnych. Uzupełnianie tych zbiorów o „szczątki" było podporządkowane, jak pisze Gailey, jednej kluczowej funkcji, miały: „pomóc oświetlić i uhonorować geniusza w centrum kolekcji"[158]. Ale i w tym wypadku mamy dwie możliwości zaistnienia i odczytania tego typu edycji. Pierwsza spełnia się w wymiarze ostatecznym, pomnikowym – nagrody pośmiertnej, także swoistej nagrody pocieszenia, zwłaszcza jeżeli odbiór zdominuje teza o niedocenieniu autora za życia. „Słodko-gorzki charakter takiej nagrody pośmiertnej"[159] może jednak, jak to miało np. miejsce w przypadku edycji dzieł Emily Dickinson, wymknąć się projektowanej i narzucającej się figurze reifikacji. Sukces publikacji stał się zaskoczeniem, a to z kolei uruchomiło seryjność przedsięwzięć wydawniczych prowadzącą do powstania kolekcji. Geniusz w istocie znalazł się w jej centrum, ale geniusz jak najbardziej żywy, wybudzony z pomnikowego snu. Jak dowodzi amerykańska znawczyni tematu, analizująca także złożone dzieje edycji spuścizny poetki z Amherst: „niczym maska pośmiertna czy memento mori, które upamiętniają postać zmarłych, literackie pozostałości zdają się chwytać ulotnego geniusza w chwili między śmiercią a zapomnieniem"[160].

„Poetyckie zmartwychwstanie" Witolda Wirpszy i jego drugie życie jako „poety młodego", „poety przyszłości", którego geniusz nie stał się wraz z publikacją odnalezionych „resztek" tożsamy z maską pośmiertną, a te z kolei jedynie materiałem dla biografów i bibliografów, wzięło się chyba w głównej mierze ze statusu owych „pozostałości". Sekwencja zdarzeń od edycji, przez jej sukces, zaskoczenie publiczności, oczekiwanie seryjności, doprowadzające do powstania kolekcji i postawienia wyrwanego z zapomnienia geniusza w jej centrum, została uruchomiona wydaniami książek, za których kształt w pełni odpowiada sam autor. Do tego nie mówimy w tym wypadku bynajmniej o dziełach ostatnich, a o utworach z całego niemal okresu życia, jak pisany od 1938 *Faeton*, tomy poezji złożone w ostateczną całość w drugiej połowie lat sześćdziesiątych, poezje, dramaty i powieści z połowy lat siedemdziesiątych, w których w istocie słychać głos ciągle „młodego poety". Jak doskonale wiemy z edytorskiej teorii i praktyki, ważność autorskiego aktu woli względem tekstu kończy się wraz ze śmiercią autora[161]. Szczęśliwie tam, gdzie było

[158] Tamże, s. 5.

[159] Tamże, s. 53.

[160] Tamże, s. 37.

[161] S. Scheibe, *On the Editorial Problem of the Text*, in: *Contemporary German Editorial Theory*, eds. H.W. Gabler, G. Bornstein, G. Borland Pierce, University of Michigan Press, Ann Arbor 1995, s. 193–207.

to możliwe, a tak było w przypadku kilku tytułów, udało się uszanować wolę autora i ogłosić, bez ingerencji w ich kształt, historycznie ostateczne wersje książek o potwierdzonej autoryzacji: w oparciu o manuskrypty[162] przygotowane przez Wirpszę do druku i złożone u wydawców, których finalny status poświadczają nawet w pewnych przypadkach zachowane recenzje wydawnicze. To mogło przesądzić o sile i świeżości tej interwencji w porządek życia literackiego, na swój sposób korzystnie wypaczającej jego obraz. Wpisane w tradycję gatunku oczekiwania związane z kolekcją typu *posthumus* i mimowolne nawet a wymuszone okolicznościami, związane z tym zaprogramowanie odbioru dzieła, które powinno być czytane jako jakieś „po", zderzyły się z żywą dykcją poety „we własnej osobie". Efekt niespodzianki, jaki wniósł do poezji w XXI wieku Wirpsza „poeta trzydziestoletni", nie mógł jednak zastąpić normalnych procesów komunikacji literackiej. W jej przebiegu wszakże dzieło wprowadzane do obiegu za życia autora wchodzi w dialog z krytyką, nawiązuje relację, której następstwem stają się nieuchronne przekształcenia w obrębie autorskiego projektu w jego kolejnych odsłonach. Powstaje tym samym możliwość wpływu samego autora na kształt przyszłej krytyki. Tom pośmiertny jest na tym tle przykładem komunikacji jednokierunkowej – informacja zwrotna pozostaje już bez wpływu na resztę pisarstwa. Wywołuje systemowe skutki w nieswoim czasie i w ograniczonym, przez wyłączenie autora z dialogu, zakresie. W wielu przypadkach, jak pisze o tym problemie Amanda Gailey, tom pośmiertny pozostawia czytelnikom wyłącznie „interpretację dzieła jako enigmatycznego odzwierciedlenia życia i umysłu autora"[163], odczytywania go jako dowodu w sprawie wartości jego życia i talentu.

Na tym tle dalsze działania edytorskie, niemogące już polegać na pisarskiej autoryzacji, wchodzą trochę zastępczo w ów dialog, z punktu widzenia autora niemożliwy. Odpowiadają krytyce w jego imieniu i z wykorzystaniem jego słowa. Edytor-wydawca zajmuje pozycję obrotową. Odpowiada rynkowi czytelniczemu i krytyce niejako w imieniu samego autora, a z drugiej strony działa jak krytyk literacki, kwestionując swoim gestem edytorskim kanon lub tylko wzbogacając go o innowację. Wprowadzając wybrane, odnalezione przez siebie, dzieło literackie w jakieś warunki realnego życia, momentu historycznego, odnosi je zawsze do aktualnych okoliczności społecznych, konstruując tym samym w swojej edycji metawypowiedź, spełniającą zadania

[162] Przy założeniu oczywiście, że: „The term *manuscript* always includes *typescript* in what follows". Zob. tamże, s. 208.

[163] A. Gailey, dz.cyt., s. 52.

krytycznoliterackie z dominującą funkcją operacyjną. Edytor korzysta ze swojego prawa do określenia, co jeszcze możemy przeczytać. Sięgając do archiwum, daje czytelnikowi prawo lektury danego tekstu, sugerując tym samym, że jest on jej wart. Wybór, decyzje związane z wyodrębnianiem, ustalaniem tekstu, nowego rozkładu domniemanej całości, komentarz zawarty w edycji modelują ponadto określony sposób pojmowania upowszechnianego dzieła. W poszukiwaniu kolejnych argumentów i dla podtrzymania dialogu, edytor-doksograf decyduje się na od-archiwizowanie przekazów, które intencjonalnie nie były, lub prawdopodobnie nie były, przez samego autora przeznaczone do publikacji. Ujawnia zatem dające się złożyć w dzieło „pozostałości", decyduje o unieśmiertelnieniu manuskryptów odrzuconych przez wydawców bądź o niepewnej autorskiej autoryzacji, nawet prac w toku, pozwala także przemówić świadectwom mimowolnym, intymnym, w tym np. korespondencji. Czyni tak nie tylko w przekonaniu, że edycje te mają znaczenie dla należnej pozycji autora i pożądanego przezeń, przez nich (autora i edytora), obrazu literatury, ale też w przekonaniu, że podtrzymują one czyjąś żywą obecność i pamięć, niosą mowę nieobecnego, skoro pismo, zacytujmy raz jeszcze Derridę, to „w istocie zawsze kwestia życia i śmierci".

Rozdział II

Wiersze odnalezione

Fenomen dzieła Witolda Wirpszy, nieporównywalny z przypadkiem żadnego innego polskiego twórcy literatury XX wieku, polega na tym, że znajduje się ono w nieustannym ruchu. Po publikacji w języku niemieckim książki *Polaku, kim jesteś?* (1971) i decyzji o pozostaniu w Berlinie Zachodnim po odmowie przedłużenia ważności paszportu, pisarz skazany został przez cenzurę definitywnie nie tylko na utratę wysokiej pozycji na scenie życia literackiego, lecz także na całkowite wręcz zapomnienie, trwające ponad trzy dekady. Do roku 1972, w którym stało się jasne, że Wirpsza do kraju nie wróci, można było jeszcze pisać o nim w prasie literackiej, zdążyły ukazać się ostatnie książki, na które zawarł umowy (*Traktat skłamany* w 1968 roku i powieść *Wagary* w roku 1970). Już jednak wcześniej, po tym jak w proteście przeciwko wkroczeniu wojsk Układu Warszawskiego do Czechosłowacji (20/21 sierpnia 1968) odesłał legitymację partyjną, zablokowano praktycznie wydawcom możliwość zawierania nowych umów i wprowadzania do obiegu jego kolejnych dzieł[1]. Ofiarą tego zakazu padł m.in. tomik pt. *Nowy podręcznik wydajnego zażywania narkotyków*, napisany między lipcem a grudniem 1969 roku. Jak wiemy dzisiaj, również większość jego prac z okresu emigracyjnego, pomimo podejmowanych prób, nie ukazała się drukiem za życia pisarza. Utwory publikowane

[1] Szczegółowo rekonstruuje te okoliczności Zbigniew Chojnowski w szkicu: *Edycje i reedycje książek Witolda Wirpszy*, „Sztuka Edycji" 2015, nr 2, s. 56.

w czasopismach i wydawnictwach polonijnych nie uzyskiwały mocnego rezonansu. Słaba była obecność jego dokonań w krajowym, niecenzurowanym „drugim obiegu". Z punktu widzenia ówczesnych oczekiwań redaktorów i czytelników eksperymentalne dzieło Wirpszy, pozbawione bezpośredniego przekazu politycznego, pozostawało niezrozumiałe i nazbyt hermetyczne. Upadku pisarza z krajowego firmamentu, zorganizowanego przez komunistyczną machinę propagandową w aurze donosów na jego rzekomą antypolskość, nie zrekompensowało mozolne przebijanie się do świadomości uczestników niecenzurowanego życia kulturalnego. Zachowana w archiwach korespondencja przynosi zapis licznych nieskutecznych zabiegów twórcy o wydanie swoich nowych utworów: dramatów, powieści, wierszy. W kraju zablokowano ukazanie się gotowych i złożonych do druku książek poetyckich, na emigracji z kolei, jak sam gorzko zauważał na pół roku przed śmiercią w liście do Karola Dedeciusa, łatwiej było mu publikować po niemiecku niż po polsku[2].

Trudno było wówczas przypuszczać, że pisarz doczeka się powrotu sławy i rozgłosu, a nawet powrotu na pozycję jednego z liderów poetyckiego parnasu, z książkami należącymi znowu, jak to było w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, do jednych z najczęściej komentowanych krytycznie. Trudno było tym bardziej przypuszczać, że zapewnią ten powrót dokonania tak konsekwentnie niedopuszczane do druku za jego życia, nie tylko wszakże ze względu na ich niecenzuralność. Niezwykła pośmiertna przygoda Wirpszy trwała dwie dekady. Nie był to jednak powrót ducha z zaświatów, a prawdziwe poetyckie życie po życiu. Pod starym nazwiskiem objawił się nowy pisarz z licznymi nowymi książkami wydobywanymi z archiwów. Pisarz, dodajmy, ponownie wpływowy. Pod koniec lat sześćdziesiątych inspirował nowofalowy lingwizm, z poetyką Stanisława Barańczaka na czele. Na początku XXI wieku krytycy odnaleźli w jego orbicie dokonania m.in. Andrzeja Sosnowskiego, Tadeusza Pióry, Darka Foksa, Tomasza Majerana, Krzysztofa Jaworskiego, Miłosza Biedrzyckiego, Adama Wiedemanna, Jacka Gutorowa, Macieja Meleckiego, Krzysztofa Siwczyka czy warszawskich neolingwistów. „Nowe" dzieło doczekało się także nowoczesnych lektur krytycznych oraz interpretacji w rozmaitym duchu, np.: postsekularyzmu, postmodernizmu, dekonstrukcji, poststrukturalizmu, intertekstualności, psychoanalizy, filozofii, antropologii, krytyki somatycznej, korespondencji sztuk, „lektur relacyjnych" i innych. Wszystko to oczywiście nie wydarzyło się od razu i miało swoją rollercoasterową dynamikę.

[2] W. Wirpsza, *List do Karola Dedeciusa z 23 III 1985*, w: Akademie der Künste (dalej: AdK), Berlin, Witold Wirpsza Archiv, sygn. 205.

Po opublikowaniu w roku 1995 przez Wydawnictwo a5 tomu *Nowy podręcznik wydajnego zażywania narkotyków*, dwadzieścia sześć lat po jego powstaniu, ukazało się w prasie literackiej bardzo wiele recenzji i komentarzy. Dominował w nich jednak ton rozrachunkowy oraz konfrontacja z modelem lektury wypracowanym dla Wirpszy w historii literatury, a sam tom chętnie widziany był w postaci „zabytku" wypełniającego lukę w wiedzy o polskiej poezji. Proroctwo Adama Wiedemanna z roku 1996, o tym, że „mamy oto nowego poetę [i – D.P.] wciąż czekamy na jego następne książki"[3], spełniło się dopiero dziewięć lat później wraz z edycją przez Instytut Mikołowski w roku 2005 tomów *Cząstkowa próba o człowieku* (wiersze z lat 1967–1972, pierwotnie planowany, odautorski tytuł *Granice wytrzymałości*) oraz *Spis ludności* (wiersze z lat 1967–1983). Zapoczątkowało to serię reedycji dzieł już ogłoszonych wcześniej oraz ujawnianie kolejnych „nowych" książek pisarza. W ślad za nimi ruszyła swoista lawina świeżych odczytań, historycznoliterackich rewizji, wsączania się Wirpszowej dykcji w aktualną tkankę polskiego wiersza. Wyznacznikiem tego dzieła stała się jego niekompletność, wpisana immanentnie w namysł nad nim fragmentaryczność, zagadkowość, czyhające na interpretatora zaskoczenie tym, co jeszcze nieznane. W pierwszej kolejności udostępnione zostały czytelnikom książki przygotowane do druku jeszcze przez samego autora, następnie przyszło się edytorom mierzyć z koniecznościami rekonstrukcji twórczych zamysłów. Pod tytułem *Utwory ostatnie* opublikowano w roku 2009 fragmenty dwóch, a w istocie trzech nieznanych wcześniej tomów poetyckich. Część pt. *Smoki*, zawiera bowiem poemat *Wykorzenienie*, który, zanim zyskał formę poematową, miał postać osobnej książki, a o jej kształcie dowiadujemy się z zachowanej w berlińskiej Akademie der Künste, rekomendującej całość do druku, recenzji wydawniczej autorstwa Edwarda Balcerzana, opatrzonej datą 21 lutego 1970 roku. *Smoki* próbował Wirpsza wydać w okresie „karnawału" Solidarności, kiedy na krótko zniknęły cenzorskie bariery, w krakowskim Wydawnictwie Literackim. Z tych planów nic nie wszyło, ale zamierzony do książki fragment pt. *Prognoza (prognozy), czyli historia naturalna smoków* włączył poeta później do tomu *Apoteoza tańca* (1985). Zbiór pt. *Przypomnienie Hioba* (wiersze z lat 1982–1985), który stałby się zapewne jego ostatnią książką poetycką, pozostał nieukończony, o czym świadczą np. odnalezione niedawno w Berlinie utwory, prawdopodobnie przewidziane jako jego składowe, a nieobecne w wydaniu mikołowskich *Wierszy ostatnich*. Należy do nich zwłaszcza rozległy poemat pt. *Wielka mapa*. Dat powstania, jak i przeznaczenia innych rękopisów

[3] A. Wiedemann, *Księżyc nad Alabamą*, „Odra" 1996, nr 9, s. 121.

przechowywanych w berlińskim archiwum (*Przedarcie się do radości*, *Ut pictura poesis*, *Obszar odniesienia*) nie sposób ustalić[4]. Część tekstów (*Ropa naftowa*, *Zagadnienie sobowtórów*, *Pomiędzy*) pozostała nieukończona i tylko w takiej postaci, z autorskimi skreśleniami i poprawkami, mogła zostać udostępniona czytelnikom[5]. Podobnie jak wiersz pt. *Elegia barokowa: pożegnanie z rękodziełem*, określonym przez twórcę już w pierwszym wersie jako wiersz „ostatni":

> Już pora, mój wierszu, będziesz ostatni!
> Dziewczynom powiedz: kochałem tylko dziewczyny.
> I ustawicznie obwieszczaj, że cierpiałem wiele.
>
> I obwieszczaj:
> W śnieżną noc, nad pałacem, jako zegar magnacki
> Wybiłem ostatni raz jeszcze północ, ukazałem czasy i zatrzymałem,
> I nie istnieje zegarmistrz, ~~coby ze mnie~~
>
> (WO, 127)

Jak celnie komentuje ten urwany zapis Piotr Bogalecki:

> Przywołanie znanego z barokowej chronopoetyki porównania siebie do wiekowego czasomierza oraz uzależnienie obiektywnego trwania czasu od jego wydolności to nader przejmujące „zatrzymanie" twórczości – i egzystencji. Wielki Nauczyciel „zniknął", cudowny zegarmistrz zda się „nie istnieć", „gruzy" pozostały nieuprzątnięte, w cierpieniu zaś do radości nie sposób „przedrzeć się" przez żadną bramę, nawet tę „piekielną"... Tylko archiwum obwieszcza przyszłość[6].

Ciekawym znaleziskiem jest tekst bez tytułu (inc. *Kiedy w Berlinie...*), odnaleziony w Archiwum Twórczym Witolda Wirpszy i Marii Kureckiej,

---

[4] Niezwykle precyzyjne próby zrekonstruowania okoliczności powstania tych utworów, włącznie z argumentami na rzecz przypisania *Wielkiej mapy* do *Przypomnienia Hioba*, jak też ich wnikliwe interpretacje zawiera szkic Piotra Bogaleckiego pt. *Mapy błądzenia. Nieznane wiersze i poematy z berlińskiego archiwum Witolda Wirpszy* („Teksty Drugie" 2023, nr 3, s. 317–346). Do tekstów tych docieraliśmy w berlińskim archiwum niezależnie, choć w podobnym czasie. Dziękuję Piotrowi za opinię wydawniczą edycji tych utworów oraz za bieżące konsultacje wokół wątpliwości związanych z analizą i oceną znaleziska.

[5] Zob. W. Wirpsza, *Wiersze odnalezione*, oprac. i przedmowa D. Pawelec, Instytut Mikołowski, Mikołów 2023. Dalej wiersze cytowane są za tym wydaniem, lokalizuję je, podając numer strony w nawiasie po skrócie WO.

[6] P. Bogalecki, dz.cyt., s. 345–346.

zdeponowanym w zbiorach Książnicy Pomorskiej im. Stanisława Staszica w Szczecinie. Zapisany został na pojedynczej kartce w kratkę. Wszystko wskazuje na to, że powstał około roku 1981, czyli w berlińskim okresie życia. W utworze przywołany zostaje bowiem opus 30 Antona Weberna, *Wariacje na orkiestrę*, nad którym to dziełem kompozytor pracował w latach 1940–1941. Poeta określa go mianem „rewolucyjnego", dodając: „przed czterdziestu laty". Stąd, jak się wydaje, można wnioskować w miarę pewnie o roku powstania wiersza. Zawiera on wspomnienie z udziału w dość niezwykłym wydarzeniu w roku 1967, w jakie przemienił się koncert orkiestry symfonicznej BBC pod dyrekcją Pierre'a Bouleza:

Kiedy w Berlinie zbiegła na estradę gromadka
Uczciwie niedomytych, aby rzucić
Ulotki i krzyknąć: uwolnić diabła,

Pierre Boulez dyrygował orkiestrą symfoniczną BBC:
Opus 30 Weberna i dźwięki były ostro
Rozwieszone w powietrzu jak deszcz geometrii.

To było w 1967 i grano Weberna raczej demonstracyjnie:
Przeciwko gustom rosyjskich i niemieckich
Komunistów. Ale ten deszcz geometryczny

Nie raził komunistów. Opętańcy przerwali
Grę, uważają siebie za komunistów i darli się,
Aby uwolnić z więzienia diabła. To nic

Demonicznego. Webernowi zabraniali hitlerowcy
Takiego wyostrzonego opadu, ubił go po
Wyzwoleniu żołnierz amerykański, nie

Wiadomo po co. Demonstracja polityczna zewnętrzna

Przerwana została przez wewnętrzną. Boulez
Powiedział najpierw, że chciałby dyrygować
Przed publicznością Czerwonych Gwardzistów.
Potem zaś: to jakby szybkobiegaczowi

Podcięto nogi: dwadzieścia metrów przed metą. Opad
Ustał, dokonany przewrót w muzyce nie został
Wykonany. Uczciwie niedomyci szaleńcy

Gwardyjscy i czerwoni nie dopuścili do
Tego, aby wykonano wyostrzony rewolucyjny
(Przed czterdziestu laty) opad przeciwko gustom

Urzędowych rewolucjonistów, ale chcieli
Tylko wolności dla diabła. Kto przeciwko
Komu i po co zabił Weberna Amerykanin,

Tego nikt nie dojdzie. Nikt nie dojdzie.
Nie dojdzie. Dojdzie, kto uwolni diabła,
Po niemiecku: Teufel, takie nazwisko.

Opad geometrycznego deszczu jednak
Trwa nadal w zapisie nutowym.
Kogo porazi ten deszcz? Jaką geometrię.
Dojść łatwo. Baw się dziatwo.

(WO, 111–112)

W zachowanych *Kartkach z dziennika* Wirpszy z okresu jego rocznego stypendium, scalonych pod roboczym tytułem *Ein Pole in Westberlin*, pod datą 1967, „P a ź d z i e r n i k", znajdziemy wyjaśnienie anegdoty, wokół której rozgrywa się wierszowa akcja:

Z moim przyjacielem, polskim malarzem, mieszkającym we Francji idziemy na koncert do filharmonii. Boulez dyryguje Weberna. Koło nas siada [...] człowiek, który w pewnym momencie [...] w samym środku wykonywania jakiegoś utworu [...] udaje ból brzucha, przeprasza nas i zbiega po schodach amfiteatru ku estradzie. Tupanina. Okazuje się, że nie on jeden biegnie na dół; koncert zostaje przerwany, młodzi ludzie wołają, aby wypuścić aresztowanych studentów, z bocznych drzwi wypadają tajniacy, zaczyna się szamotanina na estradzie, jakaś wiolonczela zostaje złamana. Boulez znika, tajniacy wyciągają młodych ludzi przez te same boczne drzwi, którymi wbiegli, ktoś przynosi nową wiolonczelę, zjawia się znowu Boulez i zaczyna dyrygować ten sam utwór od początku. Idzie mu gorzej.

> Młodym ludziom chodziło o bardzo prostą rzecz: koncert był transmitowany life, a więc [...] tę awanturę radio rozniosło na całe Niemcy. Mój przyjaciel i ja byliśmy oburzeni, wydawało nam się to barbarzyństwem. Inaczej zareagował Boulez: w wywiadzie, ogłoszonym kilka dni później, powiedział wprawdzie, że czuł się jak sprinter, któremu na finiszu ktoś rzucił kij pod nogi, ale powiedział również, że czuje do tych młodych ludzi sympatię i że szkoda, że przedtem się z nim nie umówili i wspólnie tej demonstracji nie zaaranżowali[7].

Po kilkunastu latach od tego dziennikowego zapisu Wirpsza, niewątpliwy fan Weberna[8], o czym świadczy chociażby jego wiersz *Cisza* z tomu *Drugi opór* (1960), inspirowany zamieszczonym w nim jako motto zdaniem kompozytora „Moja muzyka zmierza do całkowitej ciszy", zdaje się podtrzymywać swój dystans do formy protestu „gromadki niedomytych". Oburzenie ma jednak charakter nie tylko estetyczny, ale także ideowy. Autor wyposaża wiersz w precyzyjną faktografię, parafrazuje nawet słowa dyrygenta z przytaczanego w dzienniku wywiadu, wzbogacając jednak sferę anegdoty o bieżący kontekst polityczny oraz tło historyczne, z przywołaniem okoliczności tragicznej śmierci Weberna, postrzelonego, prawdopodobnie przypadkowo, przez amerykańskiego kucharza wojskowego w dniu 15 września 1945 roku. Napięcie poetyckie zostaje uruchomione dzięki przewijającej się przez cały tekst figurze diabła. Rozrzucający ulotki krzyczą „uwolnić diabła". „Opętańcy", uważający się za komunistów, „darli się, aby uwolnić z więzienia diabła", „chcieli tylko wolności dla diabła". Demoniczny podtekst figuratywnej konfrontacji współczesności z historią obraca Wirpsza w końcu w żart, pisząc o diable po niemiecku: „Teufel, takie nazwisko". Niepokojący symbol okazuje się zatem ostatecznie częścią anegdoty. Manifestanci z roku 1967 domagali się uwolnienia z więzienia jednego z ówczesnych liderów radykalnej zachodnioniemieckiej lewicy, którym był Fritz Teufel. Skandowali m.in. „Wypędzić diabła z Moabitu", czyli słynnego berlińskiego więzienia, opodal którego zresztą, przy ulicy Alt Moabit, zamieszkali na emigracji Wirpszowie.

---

7 Cytat według *„Salut Henri! Don Witoldo!". Witold Wirpsza – Heinrich Kunstmann. Listy 1960–1983*, wstęp, przekład i oprac. D. Cygan, M. Zybura, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2015, s. 314.

8 Nazwisko tego kompozytora wymienił Wirpsza w gronie twórców kanonu muzyki XX wieku w jednym szeregu z artystami takimi jak: Igor Strawiński, Béla Bartók, Arnold Schönberg, Alban Berg, Anton Webern, Sergiusz Prokofiew, Olivier Messiaen, Benjamin Britten, Karol Szymanowski, Witold Lutosławski czy John Caige. Zob. *List do Jerzego Giedroycia z 12 X 1973*, w: Archiwum Instytutu Literackiego w Paryżu. Korespondencja z tego archiwum oznaczona jest w nim symbolem KOR RED WIRPSZA W., sygn. 906–908.

Wśród najpóźniej odkrytych i udostępnionych czytelnikom utworów autora *Faetona* zwracają uwagę zwłaszcza juwenilia z dwóch okresów: przedwojennego oraz oflagowego. Wszystkie znajdują się w archiwum szczecińskim. W teczce gromadzącej najstarsze dokonania poety znajduje się aż osiem zeszytów, tzw. szkolnych (format A5), różnej objętości (także ponad stustronicowe bruliony), zarówno w linie, jak i w kratkę. Zapisane zostały atramentem, w różnych kolorach (zielonym, czarnym, grafitowym, fioletowym), o różnym obecnie stopniu czytelności wskutek płowienia. Pod niektórymi tylko tekstami pojawia się data powstania. Trzy zeszyty bez wątpienia pochodzą z okresu osadzenia Wirpszy w oflagu Gross Born w latach 1942–1945. Nie sposób było podać do druku całości tego rozległego zasobu. Nie miałoby to też chyba uzasadnienia ani z punktu widzenia oczekiwań współczesnego czytelnika, ani ze względu na brak w większości z tych młodzieńczych utworów potencjału, zdolnego uruchomić nowe energie krytyczne. Z należytym zainteresowaniem trzeba jednak potraktować teksty, zyskujące w dojrzałej twórczości Wirpszy swoje nowe wersje lub kontynuacje, a także takie, które sam uważał niegdyś za ważne, wzmiankując np. ich tytuły w korespondencji oraz pozostające w jakiejś istotnej relacji w stosunku do późniejszej twórczości: stanowiące zapowiedź poetyki, tematów wiodących, dowód wczesnej fascynacji pewnymi wątkami, utwory ukazujące ewolucję odwołań do tradycji i dokumentujące przemiany wyobraźni lirycznej. Na publikację części z tych tekstów autor zapewne świadomie się nie decydował, z kolei ogłoszenie wielu z nich, po wojnie, w nowych warunkach ustrojowych i przy ówczesnych deklaracjach światopoglądowych Wirpszy, było już zwyczajnie nie do pomyślenia, jako manifestacja niezgodna z obowiązującym ideologicznym *decorum*.

Biografia pisarza – osadzenie w oflagu po udziale w kampanii wrześniowej, powrót na wojnę już jako żołnierza I Armii Wojska Polskiego w 1945 roku, powojenne zaangażowanie po stronie nowej władzy i socrealizmu, wymuszone okolicznościami pozostanie na emigracji w roku 1972, przedwczesna śmierć – decydowały, na każdym z tych etapów inaczej, o zawsze niekompletnym obrazie jego dzieła. Nie mogły kształtować tego obrazu w czasie rzeczywistym utwory zaginione, spóźnione na swój moment i schowane na zawsze do szuflady, zatrzymane przez cenzurę, odrzucone przez wydawców, zapomniane, nieskończone w porę przez autora. O niekompletności tego dzieła decydował także przypadek, np. z „drugoobiegowego" wydania *Faetona* w Wydawnictwie Społecznym KOS w roku 1988 zniknęła jedna strona, a ponieważ stało się ono podstawą edycji mikołowskiej w 2007 roku, to o tej „zaginionej" partii utworu

zaświadcza w niej jedynie wielokropek w nawiasie kwadratowym[9]. Zaskakujący, mimo wszelkich przeszkód wydawniczych, okazał się rozmiar dokonań, dzięki którym Wirpsza zaistniał jako pisarz XXI wieku. Zaskakująca okazała się ich estetyka oraz ranga. Dynamiczne wyjście poety z archiwum, z każdym nowym tytułem, kształtowało lekturę jego dokonań jako nieskończonej Księgi, wciąż otwartego *work in progress*, wymuszając przy tym czytelniczo-krytyczny ruch wokół dzieła. Co znamienne, warto uświadomić sobie, że ideę niekompletności swojego dorobku głosił sam Wirpsza jeszcze w okresie, w którym był u szczytu popularności. Od początku budował wokół niektórych swoich utworów mit genezy, odsyłając odbiorcę do tajemniczych przed-tekstów. Przypomnijmy np. zamykający tom *Don Juan* (1960) tekst pt. *Do czytelnika – przesłanie*, zaczynający się w następujący sposób:

> Pierwszy szkic albo lepiej: pierwsza wersja *Don Juana* powstała jesienią 1942 roku w oflagu Gross-Born; tekst poemaciku ocalał pośród rozlicznych tarapatów dzięki zapobiegliwości Leona Kruczkowskiego, który przekazał go mojej rodzinie w Krakowie. Owej pierwotnej wersji nigdy nie opublikowałem; przyczyny tego były przeróżne, nie na ostatnim miejscu wymieniłbym uczucie niedosytu powstające, ilekroć wertowałem rękopis. Wskutek tego może, temat nie dawał mi spokoju i po czternastu latach, w r. 1956, zacząłem przemyśliwać nad nową redakcją utworu, którą ukończyłem ostatecznie w trzy lata później[10].

Poeta nadmienia dalej: „zasadnicze rysy pierwotnej koncepcji pozostały, jak przypuszczam, bez zmian"[11]. Po partii autokomentarza, wskazującego na splot mitów Fausta i Don Juana jako wyjściowej osnowy dzieła, pisze: „Takie więc były zasadnicze założenia pierwotnej, oflagowej wersji utworu i, jak powiedziałem, w istocie swojej nie uległy zmianie również i w wersji nowej"[12]. Od razu jednak dodaje kontrapunktycznie: „Ale: oprócz tych zasadniczych założeń wszystko inne uległo zmianie"[13]. Po czym niezwykle surowo, a przy tym bardzo celnie, analizuje pierwociny poematu:

---

9 W. Wirpsza, *Faeton II*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2007, s. 37. Zaznaczenie kwituje brakującą stronę 98 z wydania warszawskiego. Dodajmy, że na s. 97 edycji drugoobiegowej ostatni wers „Wywołania w niej zwady. Strategiczną przesłanką" nie kończy się żadnym znakiem interpunkcyjnym, w wydaniu zaś mikołowskim, s. 36, dodano na koniec kropkę.

10 W. Wirpsza, *Don Juan*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1960, s. 55.

11 Tamże.

12 Tamże, s. 57.

13 Tamże.

> *Don Juan* oflagowy był w gruncie rzeczy wiązką impresyjnych wierszy lirycznych, z samej swej natury mało zdyscyplinowanych intelektualnie i opartych na tradycyjnym i, rzecz wstydliwa, anachronicznie pojmowanym surowcu artystycznym; na pięknostkowym krajobrazie, sytuacjach sentymentalnych, na staroświecko emocjonalnym komentarzu, sublimujących popędy w dziedzinę uczuciowości z pominięciem sfery, powiedziałbym: cerebralnej. Z takiego potraktowania tematu musiała w sposób konieczny wyniknąć nie klęska tragiczna lirycznego bohatera, lecz porażka autora: zamierzone zniszczenie postaci zamieniło się w mgliste rozpłynięcie materii poetyckiej, artystyczna stanowczość w mdłe pięknosłowie. Należało więc szukać innych rozwiązań [...]. W wersji oflagowej utworu te środki wyrazu (nie chodzi o to, że tradycjonalne; regularne metrum oraz rymy a-b-a-b długo jeszcze będą użyteczne) przylegały jakoś do owej niedostatecznej wiedzy o przedmiocie, odwoływały się do bierności, nie zaś do aktywności psychicznej odbiorcy; brak im było agresywności, dramatyczności, wewnętrznej dynamiki, i to nawet w dziedzinie emocjonalnej. O ile przeto zasadnicze rysy oflagowej koncepcji „dramaturgicznej" poematu ostały się przez te lat kilkanaście, o tyle środki wyrazu musiały ulec całkowitej – nie tyle zmianie, co – wymianie[14].

Możliwość zapoznania się dzisiaj z wydobytym z oflagowego brulionu poematem, noszącym podtytuł *Poemat symfoniczny*, potwierdza diagnozę twórcy w zakresie oceny estetycznej utworu z roku 1942. Konfrontacja obydwu wersji stawia jednak pod znakiem zapytania sugestie identyczności wyjściowych założeń oraz nakreślone paralele. W istocie, poza tytułem, nie mają one ze sobą nic wspólnego, bo przecież nawet, otwierający tom z roku 1960 wiersz pt. *Klomby kuliste*, napisany w oflagu, nie był w tamtej redakcji częścią poematu. Utwór, w jednym z dwóch wariantów zachowanych w rękopisie, zawiera dedykację dla Władysława Bagińskiego, jeńca Gross Born, prawnika, po wojnie członka PPS i później PZPR. W druku, po włączeniu do tomu *Don Juan*, dedykacja została usunięta. Wirpsza wydaje się z premedytacją otaczać swoje dzieło mitem początków. Podobnie czynił w przypadku *Faetona*, tomu niewydanego za życia autora, a złożonego do druku w PIW, z pozytywną rekomendacją wydawniczą Zbigniewa Żabickiego z lutego 1969[15]. Monumentalny i monstrualny zarazem poemat, wyraz utopijnego marzenia o niemożliwej Księdze, wymykający się gatunkowym taksonomiom, miał należeć, wedle poety,

[14] Tamże, s. 57 i 59.

[15] Recenzja opublikowana została w piśmie „Opcje" 1998, nr 4, s. 14–16.

do najdłużej pisanych przez niego dzieł. Krytycy najczęściej opatrują go epitetem „legendarny". W liście Wirpszy do Zbigniewa Chojnowskiego z 1 lutego 1984 roku czytamy: „Ukończyłem rzecz w r. 1968, ale pisałem z przerwami lat 30, od roku 1938, urósł wąż morski o objętości 300 stron maszynopisu"[16]. Podobnej treści informacja znalazła się w notatce odautorskiej, poprzedzającej pośmiertne, niskonakładowe i niewolne od usterek (brak strony, druk offsetowy z maszynopisu) wydanie *Faetona* w niezależnej oficynie KOS: „Zacząłem to w październiku 1938 roku, skończyłem w październiku 1968 roku. Warszawa – Gdynia – Oflag II D (Grossborn) – Warszawa – Inowrocław – Św. Katarzyna – Warszawa – Berlin – Zakopane – Warszawa"[17]. W jednym z ocalałych zeszytów, w jakich najchętniej zapisywał swoje wiersze młody poeta, znajdziemy, owszem, wspomnianego *Faetona* jeszcze sprzed wojny, tyle że oprócz nawiązania do tytułowego motywu mitologicznego trudno doszukać się w tamtej wersji powiązań z ostateczną redakcją dzieła z końca lat sześćdziesiątych. Podobne uwagi odnoszą się także do obszernych fragmentów oflagowego *Faetona*, stanowiącego trzecią, choć mocno niezależną, część innego dzieła pt. *Elżbieta tańczy*. Metoda twórcza polegała zatem na pisaniu zupełnie nowych tekstów osnutych wokół pierwotnej koncepcji. Poeta nie korzystał w pisaniu kolejnych wariantów dzieł z porzuconej materii, nie przepracowywał, nie skracał i nie rozwijał przez lata jakiejś wyjściowej struktury językowej. Finalne postaci utworów, np. *Don Juana,* jak i *Faetona*, nie są zatem ich nowymi redakcjami, lecz całkowicie różnymi tekstami na wielu poziomach. Autor poszukuje dla swoich dawnych tematów nowych środków wyrazu, estetyki, rozwiązań formalnych, inwariantów gatunkowych, skrajnie wręcz odmiennej lirycznej składni i semantyki. Metodę taką stosował także w swoich próbach prozatorskich, co ujawniło np. odkrycie obszernych fragmentów pierwszego zapisu powieści *Pomarańcze na drutach*[18].

O powstawaniu niektórych utworów podczas pobytu w oflagu Gross Born Wirpsza informował na bieżąco w listach przyszłą żonę – Marię Kurecką. I tak np. 29 maja 1943 roku pisał o *Don Juanie*, który „kocha się w Matce Boskiej"[19]. W tym samym liście donosił o ukończeniu innych dzieł, w tym cyklu *Kobiety biblijne* i poematu *Jan z Kolna*. Ten ostatni opublikowany został

[16] Zob. *Listy Witolda Wirpszy do Zbigniewa Chojnowskiego*, „Integracje" 1992, nr 28, s. 61.

[17] W. Wirpsza, *Faeton*, Wydawnictwo Społeczne KOS, Warszawa 1988, s. 3.

[18] Zob. obydwie wersje tekstu w edycji: W. Wirpsza, *Pomarańcze na drutach*, oprac. i przedmowa D. Pawelec, Instytut Mikołowski, Mikołów 2021.

[19] W. Wirpsza, *Listy z oflagu*, oprac., posłowiem i przypisami opatrzył D. Pawelec, Zaułek Wydawniczy „Pomyłka", Szczecin 2015, s. 47.

we fragmentach po wojnie w piśmie „Raz na Tydzień" (1947, nr 36). Obecnie możemy zapoznać się z tym utworem w całości. W zeszycie z jego rękopisem znajduje się tuż pod nim niemal czterokrotnie dłuższa kontynuacja pt. *Rozważania o Janie z Kolna*. Ważnym dziełem jest wzmiankowany cykl o kobietach biblijnych, którego głównymi bohaterkami są: Ewa, córki Lota, Jael i Dalila. Ujawnia on splecione ze sobą dwie niezwykle silne ówczesne fascynacje poety: kobiecością oraz motywami biblijnymi. W realiach powojennych epatowanie, zwłaszcza tymi ostatnimi, przez twórcę, który zaangażował się w propagowanie nowego ustroju, nie byłoby oczywiście rozsądne. Kiedy Wirpsza znalazł się na emigracji, język poematu okazał się już z kolei zdecydowanie przestarzały. Aby myśleć o jego druku, musiałby zapewne, jak to czynił w innych przypadkach, napisać rzecz od nowa. Cykl był zatem w rękopisie aż do publikacji *Wierszy odnalezionych* w roku 2023.

Nie pozostawia jednak, w moim przekonaniu, czytelnika obojętnym, szczególnie po latach zmagań o uznanie praw kobiet, dyskusji wokół kobiecej tożsamości, doświadczeń, wzorców osobowych, roli płci i prób kwestionowania dyskursu patriarchalnego. Poetycka wizja wydobyta z zapomnianego brulionu młodego twórcy, osadzonego przez lata w obozie jenieckim, w rzeczywistości zupełnie pozbawiona pierwiastka żeńskiego, wydaje się wręcz tym ciekawsza, jeśli uświadomimy sobie, że powstała osiem dekad temu, bez świadomości zdarzeń, wysiłków intelektualnych i procesów społecznych kształtujących dzisiejsze rozumienie sytuacji kobiet. Intrygująca staje się, dzięki poematowi Wirpszy, lekturowa konfrontacja współczesnych okoliczności społecznych i ruchów feministycznych w kulturze z Księgą uznawaną przez wielu za akt założycielski męskiej dominacji, ustanawiającą model kobiety obarczonej pierwotną winą, skazaną na los bycia poddaną, służebnicą. Policzono, że „na kartach Pisma Świętego pojawia się ponad 800 kobiet, z czego 205 zostało wymienionych z imienia"[20]. Trzeba do tego uwzględnić fakt, że „nie zawsze odgrywały główną rolę, często były postaciami drugoplanowymi [a nieuchronnie – D.P.] przedstawiane były z perspektywy męskiej, gdyż teksty biblijne były pisane przez mężczyzn. Istotne jest, że Stary Testament powstawał w ciągu około tysiąca lat, dlatego nie można mówić o jednym wizerunku kobiety i jednakowo oceniać ich postępowania"[21].

Na tym tle dzieło Wirpszy jawi się dość niezwykle. Znaczący jest już sam wybór bohaterek. O ile przywołanie na początku Ewy wydaje się gestem oczywistym, włącznie z ekspresyjnie przedstawionym w finale jej bólem rodzenia, o tyle

[20] K. Stołpiec, ks. M. Basiuk, *Kobieta w tradycji biblijnej*, „No Limits" 2023, nr 1 (7), s. 10–13.

[21] Tamże, s. 13.

już mniej oczywisty jest sposób portretowania kobiety, wydobywający przede wszystkim jej urodę („krągłe ramiona – prawzór wszelkim marmurom", „oczy płonące, gwiazdom na niebie wydarte"; WO, 65) i zmysłową erotykę („piersi gorące", „ramiona tęsknią do nieuchwytnych spotkań", „głaszczesz wargi dziewczyny", „Rozchylasz szkarłatną różę"; WO, 66–67). Poeta sugestywnie splata grzech z rozkoszą, wężowa pokusa i poznanie mają tu wymiar cielesny („Zawisł kulą owoc zakazany, / Krągłością swojego poznania ustom ludzkim ponętny"; WO, 66). Aluzja do Księgi Rodzaju (4,1), w której „Adam poznał Ewę, swoją żonę", wydaje się tu wyposażać owo eufemistyczne „poznanie" z biblijnych tłumaczeń w źródłowy podtekst seksualny. Podobnie zmysłowy charakter ma opowieść o córkach Lota, kobietach nieposłusznych wszelkim normom i zasadom moralnym. Wirpsza nie akcentuje jednak wydobywanego zazwyczaj ducha niemoralności ich uczynku. Wydobywa raczej świadome działania sióstr, zdeterminowane uprzednim doświadczeniem zagłady Sodomy („Sodomę pamiętam, jak krew"; WO, 69) i utraty matki, ich głęboką, pod powierzchnią grzechu, motywację posiadania potomków nawet pod groźbą karanego śmiercią czynu kazirodztwa („Oto się pocznie mściciel"; WO, 72). Poeta sugestywnie opowiada o zmowie sióstr niepogodzonych ze swoją stratą, czerpiąc przy tym, jak się domyślamy, z bogatej ikonografii tego motywu. Determinacja i porozumienie biblijnych bohaterek przypomina np. pełną podobnej ekspresji scenę z barokowego płótna *Lot i jego córki* Johanna Carla Lotha, zwanego Carlotto[22]. Emocje córek rozgrywają się na nim w spojrzeniach wymienianych za plecami pozostającego na pierwszym planie ojca, trzymającego naczynie z winem i coraz bardziej poddanego jego działaniu. W przedstawieniu Wirpszy Lot stał się jedynie narzędziem wykorzystanym przez jego córki do wzięcia odwetu na Bogu, który „jest tylko gniewem" i „burzą stworzenia" (WO, 69) („Nie ojcu tej nocy – lecz Bogu damy pić"; WO 70). W istocie to Jego tak naprawdę, a nie ojca pragną one w tej wizji uwieść („Ojca w otchłań gwiazdy biorą, / A w ramionach spocznie Bóg"; WO, 71).

Kusicielką świadomą swoich zamiarów jest także dla Wirpszy Jael, postać stawiana w jednym szeregu z Salome i Judytą, innymi kobietami, przez które mężczyźni tracili głowy, dosłownie. Poeta wprowadza do swojej wizji nieobecny w Biblii motyw uwodzenia dowódcy wojskowego Sysery („Król Sysor" w zapisie Wirpszy), poprzedzający jego sen i przebicie przez Jaelę głowy wodza palikiem od namiotu i młotkiem: „Nikt mi z ust nie scałował cienistej i lepkiej słodyczy. / Suknię moją rozepnij, abym przy tobie odkryta / Stanęła, jak namiot

[22] Obraz w zbiorach Muzeum Brukenthala w rumuńskim Sybinie.

otwarty", „Z ciebie wyrosły me uda, więc biodra ich są twoje" (WO, 76–77). W tym fragmencie poematu przywołana zostaje w powracającej refrenicznie, uwznioślającej inwokacji, inna silna kobieta: Debora. To ona bowiem, jako sędzia i prorokini Izraelitów, decydując się wyruszyć na pole walki, doprowadziła do klęski wojsk Sysery oraz jego tragicznej w skutkach ucieczki i schronienia w namiocie Jaeli. W *Pieśni Debory* z *Księgi Sędziów* głoszona jest apoteoza Jaeli. Cykl o biblijnych kobietach zamyka historia Dalili, uwodzącej Samsona i pozbawiającej go podczas snu włosów – gwaranta jego nadludzkiej mocy. Wirpsza w swoim apokryfie zmienia zakończenie tej opowieści, poszukując do niej, w miejsce gotowej wykładni moralnej, raczej klucza symbolicznego, pozostawiając dalsze losy bohaterów w sferze niedopowiedzeń. Nie pojawiają się Filistyni wykłuwający Samsonowi oczy, ale ten, tuż po czynie Dalili: „poczuł oczy przepastne pod własnym czołem złożone" (WO, 81). Przesłanie ma tu być pozytywne, skoro mocarz pozostał jednak mocarzem i… „Ujrzał świat odrodzony" (WO, 81). Natomiast „oczy zostawił nam na niebie / To są gwiazdy" (WO, 82). Wirpsza zgodnie z deklaracją z początkowych partii poematu składa biblijnym kobietom hołd, który staje się wyrazem afirmacji kobiecości w ogóle: „Wszystko, co we mnie płonie, położę kobietom pod nogi. / Droga zmysłów jest barwna – nie trzeba mi innej drogi" (WO, 63). Wyrazem fascynacji „sprzecznościowo" postrzeganą, złożoną naturą kobiecości, ekspresją marzenia o niej, a w końcu i potrzebą jej sakralizacji, jest także fragment utworu *Don Juan. Poemat symfoniczny* zatytułowany *Kobiety*, rozpoczynający się od słów:

> O w piersiach wyuzdane, a w oczach cierpiące,
> Kobiety dostojne, płynące jeziorem.
> We włosach waszych szumią, jako ogrody wiszące,
> Zapachy rozesłane ponad kopułą wieczoru.
>
> Sznur sukni mi oddacie w zamian za moje usta,
> Wasze skronie się miękko ku moim rękom nachylą.
> Smutek nas będzie bronić. Tak broni jedwabna chusta
> Upadłych z wichrów czerwonych na mchy podleśne motyli.
> (WO, 56)

Fragment ten zamyka ekspresja krańcowego pragnienia: „Trzeba mi oczu kobiecych, jak codziennego śpiewu, / Trzeba mi warg kobiecych na umierającej twarzy" (WO, 58). Po nim zaś następuje część zatytułowana *Ave Maria*,

w której dopatrzeć się możemy uzasadnienia tezy z cytowanego już listu do Marii Kureckiej, że powstał poemat o *Don Juanie*, który „kocha się w Matce Boskiej".

Wczesne poezje autora *Faetona* są zarówno zapowiedzią wątków i rozwiązań artystycznych kontynuowanych w twórczości dojrzałej, jak i zbiorem prób, form i estetyk zarzuconych. Wydają się prawdziwym autorskim antywzorcem, który sam tak trafnie zdiagnozował, komentując oflagowego *Don Juana*. Lektura juweniliów w pełni unaocznia to wszystko, z czym dojrzały poeta zupełnie zerwał i co miał na myśli, gdy pisał w „przesłaniu" *Do czytelnika* tamtego tomu o „impresyjnych wierszach lirycznych", „mało zdyscyplinowanych intelektualnie", o tradycyjnym i anachronicznie pojmowanym surowcu artystycznym, „pięknostkowym krajobrazie", „sytuacjach sentymentalnych" czy staroświeckiej emocjonalności. Poeta dość wcześnie nabrał dystansu do swoich pierwocin twórczych. W zapiskach dziennikowych z roku 1950, pod datą 13 czerwca możemy przeczytać m.in.: „Przeglądałem dzisiaj dawne swoje wiersze – z obozu. Młodopolszczyzna, zła gospodarka wyobraźnią – która była jednak podówczas żywsza niż teraz. Fragmenty (np. w bajce o młynie) – niezłe. Trzeba by było kiedyś usiąść na parę tygodni i wycisnąć z tego, co się da"[23].

Do zarzuconych po wojnie motywów należą również nawiązania religijne, przepełniające twórczość młodzieńczą, w której Wirpsza jawi się wręcz jako poeta obsesji religijnej[24]. Jak wiemy, powróci do niej dopiero w napisanej pod koniec życia *Liturgii*. Konsekwentnie jednak, przez cały okres pisarstwa, uprawiał powiązaną z tematyką biblijną sztukę apokryfu. W tekstach pisanych w oflagu zajdziemy wiele zalążków dykcji stanowiącej znak rozpoznawczy jednego z liderów polskiej „szkoły lingwistycznej". Należy do nich na pewno typ wyobraźni poetyckiej, rodzącej się z zaskakujących i absolutnie nieoczekiwanych zestawień słów. Może to dawać miejscami efekty o charakterze surrealnym, bywa też podszyte ekspresjonizmem. Do wyznaczników tej poezji należy autotematyzm, którego przedwojenną próbę daje, zapewne nieukończony, utwór pt. *Poezja* (dostępny wraz z wariantami niektórych fragmentów, obrazujących pracę nad formą poetycką, poszukiwanie precyzji), z zabawnym polemicznym adresem do starszego o dwa lata poety, Jerzego Pietrkiewicza, znanego

[23] *Dziennik 13 VI 1950–8 IX 1951*. Rękopis w zbiorach Książnicy Pomorskiej im. S. Staszica w Szczecinie, sygn. 1823/I.

[24] Wczesna twórczość Wirpszy wyznacza tym samym nowy kontekst dla interpretacji jego dzieła w perspektywie postsekularnej, co zaproponował Piotr Bogalecki. Zob. tenże: *Szczęśliwe winy teolingwizmu. Polska poezja po roku 1968 w perspektywie postsekularnej*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2016.

później z twórczości emigracyjnej, a debiutującego przed wojną, jak i Wirpsza, w „Kuźni Młodych": „Wiersze o miłości, Jerzy Pietrkiewiczu, / Należy pisać prościej" (WO, 44).

We wczesnych dokonaniach autora *Faetona* obserwujemy predylekcję do rozbudowanej formy poematowej, której pozostał wierny w okresach następnych. Nie uwolnił się także po wojnie od tonów i wizji katastroficznych. Rozwijał na różne sposoby zainteresowanie mitem Faustowskim, także jako tłumacz, wraz z żoną, *Doktora Faustusa* Tomasza Manna. Lekturę *Fausta* zalecał Marii Kureckiej w jednym z listów z oflagu, a liczne ślady lektury własnej dzieła Goethego odnajdziemy w ówczesnej twórczości Wirpszy, w tym m.in. w poemacie pt. *Studium Mefistofelesa*. Także sygnalizowana w młodości tendencja do aluzji i struktur muzycznych stała się w okresie późniejszym jednym z filarów jego dzieła. Podobnie kontynuował przejawiane we wczesnych utworach zainteresowanie korespondencją sztuk. Znakomitym przykładem i zapowiedzią późniejszych realizacji w tym zakresie jest powstały w oflagu cykl pt. *Podróż z nieznajomą kochanką, której nigdy nie odbyłem*. Zawiera on serię ekfraz, m.in. do dzieł Michała Anioła czy Sebastiana del Piomba. Szczególną uwagę zwraca wiersz poświęcony obrazowi Łukasza Cranacha Starszego *Wenus*, także w kontekście wyjątkowego znaczenia, jakie wiąże się z jednym z wątków epistolarnych rozwijanych przez jego autora:

> Na twe wczorajsze zdziwienie
> Dałaś ptaszęcą odpowiedź;
> Twe długie i skośne oczy
> Łagodzisz wzruszeniem powiek.
>
> Twoje zdobnictwo jest skromne:
> Haft ciemne włosy kryje.
> Medalion opada na piersi,
> Koronka otacza szyję.
>
> Wierzę, że nie dla rozpusty
> Postać swoją obnażasz;
> W maleńkiej bezradności
> Nie ma najmniejszej skazy.
>
> Na tło dla swojej bieli
> Wybrałaś czarny aksamit.

Lecz – lecz gdyś jest piękna dla świata,
To cóż pozostanie dla mnie?

Odgadłem już: tajemnicą
Twoją jest zwiewne wahanie;
Wczorajszy półobrót twarzy
Zmieniłaś w niknący taniec.
(WO, 88)

O fascynacji tym dziełem pisał poeta w liście do Marii Kureckiej w dniu 4 marca 1943 roku: „Teraz kocham się w *Wenus* Cranacha. Ma brzydkie, skośne oczy, nieco spiczasty podbródek, stoi na wspaniałym, głęboko i melodyjnie czarnym tle i ma w rękach powiewny, ledwo znaczący powietrze skrawek gazy. To jest cudo”[25]. Do motywu *Wenus* Cranacha powracał Wirpsza jeszcze w pięciu listach, starając się żartobliwie wywoływać zazdrość i prowokować reakcje respondentki. Uwiedziony malarskim wizerunkiem wykorzystywał go do uwodzenia przyszłej żony. W liście tu cytowanym wyznawał ponadto: „Drugą moją miłością jest Sybilla delficka Michała Anioła, a to ze względu na oczy, usta i zdziwiony wyraz twarzy”[26]. I jej także poświęcił poeta jeden z fragmentów *Podróży z nieznajomą kochanką*, wydobywając w lirycznym opisie, portrecie imaginacyjnym, tak jak i w liście, zdziwienie alotropowej[27] adresatki możliwej: „Twe usta się dziwią, bo znają smak / Miłości i słoną przyszłość” (WO, 87).

Pośród utworów Wirpszy, ocalałych w postaci rękopisu, odnajdujemy szczęśliwie jego przedwojenny debiut prasowy z „Kuźni Młodych” (1935, nr 16)[28]. Jest ostatnim utworem w najstarszym zeszycie pisarza, 16-kartkowym, szkolnym, w kratkę, opatrzonym przez autora, w miejscu przeznaczonym na wpisanie nazwy przedmiotu, nazwiska, klasy i roku nauki, tytułem *Wiersze II*. Zeszyt zawiera siedem wierszy zapisanych zielonym atramentem (tym samym co tytuł na jego okładce), wyłącznie na stronach nieparzystych (pozostałe pozostawiono

[25] W. Wirpsza, *Listy z oflagu*, dz.cyt., s. 37.

[26] Tamże.

[27] W sensie, jaki stanowi o fenomenie tego rodzaju przełamywania statycznej ekfrazy w literaturze, co w efekcie prowadzi do przemiany figury osobowej w przejściu od aktu percepcji do aktu komunikacji. Piszę o tym zjawisku więcej w rozdziale *Alotropy* w książce pt. *Świat jako Ty. Poezja polska wobec adresata w drugiej połowie XX wieku* (Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2003, s. 65–70).

[28] Przedruk w wydaniu: W. Wirpsza, *Sonata i inne wiersze do roku 1956,* wybór, oprac. i przedmowa D. Pawelec, Instytut Mikołowski, Mikołów 2014, s. 27.

puste). Pierwszy z nich, być może pierwszy w ogóle z lirycznych zapisów Wirpszy zachowanych do dzisiaj, nosi tytuł *Wierszyk jesienny*:

> Ziemia pachnie tęsknotą
> Za słońcem zza mgieł wilgoci
> Drzewa pytają się smutkiem
> Czy znowu wiosna powróci
>
> Drzewa pytają się smutkiem
> Oślizgłych deszczem kamieni
> Czy znowu słońce wschodem
> Wiosenne niebo zrumieni[29].

Tekst daje próbkę młodzieńczej poetyki przyszłego orędownika postawy antywzruszeniowej w literaturze i krytyki antysentymentalnej. W podobnej formie i nastroju utrzymane są pozostałe wiersze z zeszytu: *Bajka*, *Kuźnia*, *Piosenka*, *Bajeczka*, *O dwóch księżycach*. Na ich tle debiutanckie *Średniowiecze* prezentuje się zdecydowanie najdojrzalej, nie tylko w sferze decyzji językowych, obrazowaniu, ale także w umiejętnym budowaniu aury tajemnicy i mrocznego przesłania.

Co ciekawe, porównanie zapisu brulionowego z jego wersją drukowaną pozwala ujawnić pewne różnice. I tak np. „blask zgaszonych pochodni" z manuskryptu zastąpiono w druku „blaskiem gasnących pochodni", wers o brzmieniu „Jakiś się orszak wynurza" przybrał postać zmodyfikowaną „orszak się ciemny wynurza", słowo „średniowiecze" w metaforze „krzyż średniowiecza" zyskało w czasopiśmie wielką literę na początku, natomiast myślnik w wersie „Sturęki cień – szubienica" został wyparty przez dwukropek. Trudno orzec, czy korekty te miały charakter autorski, czy też zawdzięczamy je ręce redaktora kwalifikującego próbę młodego poety do druku. A mógł nim być prawdopodobnie ks. Jan Twardowski, który odpowiadał w redakcji za wstępną ocenę i przyjmowanie tekstów. Zmiany te nie należą oczywiście do zasadniczych, można je uznać jednak za korzystnie wpływające na precyzję przekazu. Ale zapewne i bez nich utwór wywołałby taką samą burzę i podobne kłopoty dla gimnazjalisty, będącego tuż przed maturą. O skutkach swojego głośnego debiutu napisał Wirpsza, w jego czterdziestolecie, w liście do Karola Dedeciusa:

[29] Tekst dotąd niepublikowany. Archiwum Książnicy Pomorskiej im. Stanisława Staszica w Szczecinie, sygn. inw. akc. 1436.

> Co do samego wiersza w „Kuźni Młodych", to miał on reperkusje aż w Sejmie – poseł na Sejm, ks. prałat Lubelski (autor podręcznika etyki katolickiej dla gimnazjów) wygłosił interpelację do ministerstwa WRiOP (pamiętasz, było takie ministerstwo) o demoralizacji młodzieży gimnazjalnej; była tego strona w gazecie – ale jedyne nazwisko, które padło, było moje. No i potem w szkole trzęsienie ziemi, z którego wyratował mnie mój dyrektor, matematyk, dr Józef Niemiec. Zrobił to dlatego, że skończył był gimnazjum u Jezuitów w Chyrowie i był ostrym antyklerykiem[30].

Dodajmy, że wspomniane w liście Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego finansowało to ważne wówczas dla początkujących literatów „Czasopismo Młodzieży Szkolnej", zamknięte zresztą pół roku po feralnym, być może i dla samego pisma, debiutu przyszłego autora *Liturgii*.

Fenomen ustawicznego odnawiania się „dzieła w ruchu" i jego recepcji, wpisany w dokonania Witolda Wirpszy, okazuje się obejmować nawet utwór debiutancki. Poeta, znany ze swoich demaskatorskich zmagań wobec wszelkich przejawów szkodliwego mitotwórstwa, sam także, począwszy od debiutu, padał ofiarą mityzacji, a przy tym potrafił budować mit własnej twórczości, przede wszystkim mit jej genezy.

---

[30] W. Wirpsza, *List do Karola Dedeciusa z 26 IX 1985*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv, sygn. 205.

Rozdział III

Sonata i inne wiersze do roku 1956

Twórczość poetycka i biografia Witolda Wirpszy do roku 1956 w powszechnym odbiorze postrzegane są niemal wyłącznie w kontekście socrealizmu i grupy „pryszczatych". I choć uwikłanie w propagandowe powinności oraz podjęcie strategii agitatora bez wątpienia decyduje o obrazie wielu tekstów Wirpszy z omawianego okresu, to jednak jako całość jego twórczość nie pozwala się zamknąć wyłącznie w jednej formule. W tym krótkim czasie poezja autora *Sonaty* podlegała kilku wewnętrznym przemianom, zmieniała się także w reakcji na istotne zdarzenia zewnętrzne: zjazd szczeciński, emigracja Miłosza, śmierć Stalina, wydarzenia czerwcowe i październikowe w roku 1956 i wreszcie likwidacja „Po prostu" w roku 1957. Złożony i niejednorodny był także odbiór krytyczny wczesnych dokonań Wirpszy. Głosy aprobaty i dezaprobaty niekoniecznie rozkładały się w nim w zależności od oceny zgodności dzieła z doktryną. W roku 1949 ukazał się debiutancki tom *Sonata*, w którym znalazły się utwory pisane jeszcze przed zadekretowaniem zasad realizmu socjalistycznego, a ogłaszane w prasie w latach 1945–1948. Trudno włączyć je, patrząc nawet z bardzo wysoka, z historycznoliterackiego lotu ptaka, do zjawisk literackich powiązanych z pojęciem socrealizmu. Podobnie jak wydaną w tym samym roku *Stocznię*, choć w wypadku tego akurat tomu lektura pobieżna i nieczuła na niuanse procesów historycznoliterackich może dyktować

i tak uwarunkowany odbiór, akcentujący „produkcyjny" aspekt reportażowej próby poetyckiej. W rolę agitatora, tak naprawdę, wejdzie jednak Wirpsza nieco później. Spółdzielnia „Książka i Wiedza" opublikowała *Sonatę* w lipcu 1949 roku. Jak wspomina sam autor, prawdopodobnie tylko dzięki poparciu Juliana Przybosia, choć i tak „tomik wyszedł mocno obcięty, przy czym kryteria cięć szły w kierunku usuwania utworów bardziej »formalistycznych«"[1]. Trudno byłoby obecnie odtworzyć pierwotny autorski układ *Sonaty*, tym bardziej że prawdopodobnie nie chodziło wyłącznie o możliwe do zbadania interwencje cenzury, ale ingerencje wydawnictwa. Poeta wskazuje Macieja Żurowskiego jako „redaktora tej imprezy" (serii poetyckich tomików debiutantów), który „w miarę upływu czasu zaczął coraz bardziej wybrzydzać"[2].

W roku 1951 Czytelnik wydał głośne już od chwili druku, zwłaszcza za sprawą dedykowanego Czesławowi Miłoszowi *Traktatu polemicznego*, *Polemiki i pieśni*. Rok 1952 przyniósł aż dwa tomy odpowiadające w typowy dla socrealizmu sposób na społeczne i polityczne potrzeby epoki: *Dziennik Kożedo* i *Pisane w kraju*. Podobnie jednoznaczną wizję świata przedstawia ogłoszony w roku 1953 zbiór pt. *List do żony*. Pogłos podporządkowania się systemowym oraz ideologicznym mechanizmom znajdziemy także w dwóch zbiorach Wirpszy, wydanych w roku 1956. Chodzi o *Z mojego życia* oraz *Poematy i wiersze wybrane*. Ta ostatnia pozycja prezentuje przegląd tekstów z wszystkich tomów poprzednich (*Sonata*, *Stocznia*, *Polemiki i pieśni*, *Pisane w kraju*, *Dziennik Kożedo*, *List do żony*, *Z mojego życia*). Obydwie publikacje z roku 1956 są zapisem ewolucji poetyckiej Wirpszy w pierwszej fazie po debiucie książkowym, choć nie dają pełnego jej obrazu. Przypominają one co prawda we wznowieniu, po pewnych retuszach edytorskich, takie kamienie milowe tej twórczości jak *Traktat polemiczny* (1948) czy *List o sumieniu* (1953), ale pozostawiają poza sobą inne istotne dokonania z tego okresu, jak np. poemat *Sobie i diabłu* (1956), nie gromadzą wielu innych wierszy i poematów znanych wyłącznie z jednokrotnej często publikacji prasowej.

O swoim zaangażowaniu w socrealizm Wirpsza pisał tak:

> Uznałem prymat polityki – i to polityki szczególnego rodzaju, o szczególnej teorii i bardzo szczególnych regułach gry – nad wszystkimi innymi przejawami życia; urzeczywistnieniu celów politycznych komunizmu takiego, jakim

[1] W. Wirpsza, *Dzieje rymopisa czasu swego*, w: tenże, *Gra znaczeń. Przerób*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2008, s. 254. Pierwodruk: „Kultura" (Paryż) 1981, nr 7–8, s. 162–173.

[2] W. Wirpsza, *Dzieje rymopisa czasu swego*, w: tenże, *Gra znaczeń,* dz.cyt.

> był w edycji stalinowskiej, należało podporządkować wobec tego również i twórczość artystyczną. Ówże prymat polityki – czyli prymat nie wartości, lecz pożądanych sytuacji – spłaszczał wszystko to, co samo z siebie wartością by być mogło. Jeśli przyjmę za słuszny pogląd, że moja twórczość poetycka wywodzi się z tradycji symbolizmu, to mogę sobie powiedzieć, że uznanie prymatu polityki uniemożliwiało mi stopniowo coraz bardziej „produkcję" symboli, cokolwiek przez symbol będziemy rozumieć[3].

Uznanie przez siebie „prymatu polityki" tłumaczył Wirpsza „fascynacją ckliwością" jako naturalną ludzką potrzebą, traktowaną „na poważnie", co zaowocowało swoistą „ckliwą, czyli polityczną" grafomanią: „zacząłem gwałtownie wytracać energię moralną na równi pochyłej symbol – retoryka – deklaracja – ckliwa grafomania"[4]. Znamienne jest, dla uchwycenia wyraźniejszego obrazu i zrozumienia sytuacji poety w tamtym czasie, jak zapamiętał spotkanie z nim, aspirujący do Koła Młodych ZLP, początkujący w roli literata, Edward Balcerzan: „Zaskoczenie: ani słowa o podżegaczach wojennych, strajkujących dokerach francuskich, generale Walterze itp. Żadnej ideologii. Okazuje się, że dla Wirpszy, autora *Ballady prokuratorskiej*, zaliczanego do grona »pryszczatych«, agitacyjność to (przymusowy) ornament, broda z waty, a nie istota poezji. W 1954 roku takie odkrycie robiło wrażenie"[5].

Na potrzeby niniejszego omówienia porzucam ten najbardziej oczywisty dla lat 1949–1956 wątek socrealistyczny. Pozostaje on ważny dla historyków literatury, ale – z perspektywy współczesnego czytelnika – wydaje się – już „martwy" jak niejeden zapomniany język. Nie jest w stanie wnieść do dzisiejszych doświadczeń prawdziwie żywych i aktualizujących się emocji: egzystencjalnych, etycznych, estetycznych. Rzecz jasna w wielu wierszach ogłoszonych przed rokiem 1956, nawet tych wartych pamiętania, będzie ów zapomniany język się odzywał, zakłócał perspektywy uniwersalne, upominał się z całą mocą o historyczne repetycje. Na tym tle jednak, tym lepiej, jak sądzę, wybrzmią napięcia wpisane we wczesną twórczość Wirpszy, i tym wyraźniej uda się zobaczyć to, co nie skończyło się w niej wraz ze swoją epoką.

Dowodem takiego rozminięcia się książkowego debiutu Wirpszy z wyzwaniami czasu może być kłopot pierwszego recenzenta *Sonaty* – Jana Błońskiego,

---

[3] Tamże, s. 258–259.

[4] Tamże, s. 259–260.

[5] E. Balcerzan, *Brodacz*, w: tenże, *Zuchwalstwa samoświadomości*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2005, s. 40.

który zamierzając omówić „dążenie młodych poetów do poezji socjalistycznej", musiał przyznać, że pierwszy okres twórczości Wirpszy, „estetyczny", „wypada zupełnie poza temat tej pracy"[6]. Za „materiał wierszy" krytyk, podkreślający ich „arealistyczność", uznaje przede wszystkim „transpozycje poetyckie muzyki" i „komentarze na marginesie lektury". „Wirpsza – notuje Błoński – porusza się najchętniej na terenie dotkniętym już »pałeczką czarodzieja« – artysty, pędzlem malarza, piórem poety czy kompozytora"[7]. Ryszard Matuszewski w roku 1951, z perspektywy lektury *Polemik i pieśni*, uznawał pierwsze dwa tomy Wirpszy, żywiącego upodobania dla „ekscentrycznej formy", za „silnie obciążone formalizmem wraz z krańcowymi jego dziwactwami"[8]. W tym samym roku Jan Śpiewak wypominał z kolei *Sonacie* „utwory estetyzujące", „niesprawdzalne próby wyrażenia muzyki środkami literackimi", które miałyby „trącić zwietrzałym impresjonizmem", „rozbitą frazę poetycką i wykoncypowane obrazy", utrudniające „czytelność tych utworów". Wskazywał krytyk, także jako przyganę, stylistyczne nawiązania „do rozmaitych wzorów poetyckich tzw. awangardowych"[9]. Co ciekawe, Jan Błoński zauważał niedopasowanie Wirpszy do wyzwań nowych czasów, nawet z perspektywy dwóch ewidentnie socrealistycznych tomów z roku 1952, które miały już demonstrować „wyrobienie polityczne" poety. Krytyk nazywał to „kłopotami konceptysty", którego teksty „mogły nieuważnemu czytelnikowi przypominać zewnętrznie teksty nawet nadrealistyczne"[10]. Ewolucję Wirpszy w kierunku bycia pisarzem partyjnym doceniła natomiast Janina Preger, ostro ganiąc przy tym charakter pierwszych zbiorów, których autor jawił się jako „poeta antyrealistyczny", reprezentujący „pogląd katastroficzny", pojmujący w *Sonacie* poezję jako „sprawę – wyobraźni", wyrażający „odrębność swoich wzruszeń ekskluzywnym językiem dalekich i niesprawdzalnych skojarzeń". „Poeta-rozbitek na świeżym rumowisku powojennym oddawał się kontemplacji", przekształcał przy tym „świat obiektywny" do niepoznania, zbyt dużą wagę przykładał do „obrazowania przeżyć muzyki albo snu"[11]. Bogdan Wojdowski, w roku 1953, linię rozwoju twórczego Wirpszy ku nowej rzeczywistości, widział w uwolnieniu się „od zawiłych palimpsestów skojarzeniowych, w jakie uwikłana była *Sonata*" i w porzuceniu „daremnego trudu poezji technicystyczno-opisowej (*Stocznia*)", co było równoznaczne

[6] Zob. J. Błoński, *Dwaj poeci*, „Twórczość" 1950, z. 3, s. 119.
[7] Zob. tamże, s. 120.
[8] R. Matuszewski, *W poszukiwaniu trudnej prostoty*, „Nowa Kultura" 1951, nr 25, s. 8.
[9] Zob. J. Śpiewak, [rec. *Polemiki i pieśni*], „Twórczość" 1951, nr 5, s. 150.
[10] Zob. J. Błoński, *Kłopoty „konceptysty"*, „Życie Literackie" 1953, nr 2, s. 5.
[11] Zob. J. Preger, *O pewnej ciekawej drodze poetyckiej*, „Nowa Kultura" 1953, nr 12, s. 2.

z „porzuceniem definitywnie rumowiska dekadenckiej poezji mieszczańskiej, w którym dotychczas koczował”[12]. Według Jacka Trznadla w *Sonacie* Wirpsza był „poszukiwaczem rzadkich wrażeń, ezoterycznych uczuć, nieznanych barw i dźwięków”, metafory i obraz budował „na podstawie dowolnych konstrukcji myślowych”, „silnie wizualnych”, jego „styl odkształcał rzeczywistość słyszaną i widzianą, czemu służyły dowolne skojarzenia: na przykład przy próbie emocjonalnego przekładu dźwięków muzycznych na język poetycki”[13].

Wszystkie te uwagi ówczesnej krytyki, a zwłaszcza przygany, zawierają, w moim przekonaniu, z dzisiejszej perspektywy, pochwałę wczesnego Wirpszy *à rebours*. Jak zauważa, także już dzisiaj, Edward Balcerzan, w *Sonacie* został zainicjowany „dramat poezji i poety”:

> Mamy tu do czynienia z sytuacją graniczną, naładowaną osobliwym dramatyzmem. W niektórych – znakomitych! – lirykach z *Sonaty* nie ma bodaj przeczucia socrealizmu (*Muzyka*, *Erotyki, Medytacje*, *Poemat tłumaczony z obcego języka*). W innych takie przeczucie się pojawia, a wraz z nim zachowania obronne. Odnajdujemy tu wspomnianą „szarą strefę”, w której będzie się wkrótce chroniło wielu pisarzy: tradycję wielkiej architektury, wielkiej muzyki (Bach, Mozart). Rozpoznajemy wznowienia awangardowej – z heroicznego okresu Miasta, Masy, Maszyny – poetyki zbliżonej do literatury produkcyjnej, a przecież mocno się od niej różniącej (*Robotnik wspinający się na dźwig portow*y). Są także zarysy polemik z przeciwnikami ustroju, polemik bynajmniej nie publicystycznych, nie agitacyjnych, lecz operujących kategoriami z dziejów filozofii (*O duchu praw nowych*)[14].

„Dramat poezji i poety” rozgrywał się także już po debiutanckiej publikacji na wielu literackich i niewyłącznie literackich polach oraz frontach. Jednym z ważniejszych partnerów poetyckiego dialogu, choć trzeba przyznać, że bez reakcji zwrotnej, uczynił Wirpsza Czesława Miłosza. *Sonatę* zamyka tekst *O duchu praw nowych*, który nie tylko zawiera tytułową, oczywistą aluzję do dzieła Monteskiusza, ale i przetwarza niektóre motywy z ogłoszonego rok wcześniej na łamach „Odrodzenia” wiersza Miłosza *O duchu praw*[15]. Nie było też dziełem przypadku, że Wirpsza opublikował wpierw *O duchu praw*

---

12 Zob. B. Wojdowski, *Cztery sprawdziany realizmu*, „Życie Literackie” 1953, nr 35, s. 4.

13 J. Trznadel, [rec. *List do żony*], „Twórczość” 1954, nr 8, s. 189.

14 E. Balcerzan, [tekst z IV strony okładki], w: W. Wirpsza, *Sonata i inne wiersze do roku 1956*, wybór, oprac. i przedmowa D. Pawelec, Instytut Mikołowski, Mikołów 2014.

15 Zob. C. Miłosz, *O duchu praw*, „Odrodzenie” 1948, nr 2, s. 3.

nowych właśnie w „Odrodzeniu”[16], i to jeszcze w tym samym roku, w którym ukazał się tam wiersz Miłosza. W tym samym niemal czasie pojawia się *Traktat polemiczny*, wydrukowany w „Twórczości” w maju 1949 roku, a więc niemal dokładnie w rok po publikacji *Traktatu moralnego* Czesława Miłosza. Powtórzony w tomie *Polemiki i pieśni*, wraz z ogłoszoną w momencie publikacji zbioru Wirpszy decyzją przyszłego noblisty o pozostaniu za granicą, wpłynął na wysoką temperaturę dyskusji i znaczny krytyczny rezonans całego zbioru. Podkreślano zwłaszcza, że „polemika ta żywo przypomina słynną kontrowersję romantyków, w szczególności zaś *Odpowiedź* Słowackiego na *Psalmy* Zygmunta Krasińskiego”[17]. „Nawiązanie do tak znakomitego wzoru – jak pisze Jan Śpiewak – uchroniło *Traktat polemiczny* przed klęską, ale równocześnie skrępowało temat, nie pozwalając na należyte jego rozwinięcie”. Albowiem wiersz Wirpszy, w ocenie krytyka, „nie ma giętkości”, „próbuje wprawdzie nawiązać do Słowackiego nie mechanicznie, ale dialektycznie, podkreślając przy tym celowo tu i ówdzie swoją zależność od wzoru, ale zabrakło mu pasji polemicznej i ostrego ciętego dowcipu”, „ponadto w części parafrazującej mimo woli wpada również w pewną zależność od formy atakowanego przez siebie pisarza”[18]. Błoński uznał wręcz poemat Wirpszy za nietrafny: „nie wyszło, bo najlepsze partie były po prostu pastiszami na wpół ironicznego *Traktatu moralnego*”. Potknięcie to wskazywać ma, w ujęciu Błońskiego, „na wyraźną parantelę pewnego typu poezji Miłosza z twórczością Wirpszy – parantelę z poetą, z którym się Wirpsza kłóci, ale którego językiem mówić potrafi”[19]. To ostatnie stało się nawet w roku 1951 powodem ostrych przytyków ze strony Kwiryna Poraja, który w paksowskim tygodniku „Dziś i Jutro” zarzucił Wirpszy, że „wyraźnie się czepia”, a jednocześnie sam ukrywa obecnie inspiracje Miłoszowym katastrofizmem, widoczne jeszcze np. w ogłoszonym na łamach prasy (w „Twórczości” w czerwcu 1948 roku) wierszu *Spotkania powojenne*[20].

Traktat polemiczny w jego pierwszej postaci z „Twórczości” (1949, nr 5) różnił się od edycji w tomie *Polemiki i pieśni* (1951) wieloma szczegółami, aczkolwiek

[16] Zob. W. Wirpsza, *O duchu praw nowych*, „Odrodzenie” 1948, nr 23, s. 1.

[17] S. Czernik, *Polemiki i pieśni*, „Ilustrowany Kurier Polski” 20 V 1951, s. 5.

[18] Zob. J. Śpiewak, [rec. *Polemiki i pieśni*], dz.cyt.

[19] J. Błoński, *Dwaj poeci*, dz.cyt., s. 122.

[20] K. Poraj, *„Uprzejmość nie jest moją wadą”*, „Dziś i Jutro” 1951, nr 22, s. 8. Trzeba zaznaczyć, że pod tym samym tytułem *Ze „spotkań powojennych”* (ostateczny tytuł tekstu wskazanego przez krytyka) opublikował poeta dwa różne wiersze. Pierwszy – na łamach „Pokolenia” w roku 1947 (nr 1); po raz drugi Wirpsza zatytułował tak wiersz noszący pierwotnie tytuł *Spotkania powojenne* („Twórczość” 1948, nr 6), a zamieścił go po korekcie tytułu w tomie *Poematy i wiersze wybrane* (1956), pozbawiając uprzednio całej pierwszej części.

o kilku różnicach, należących w moim przekonaniu do istotniejszych, warto jednak wspomnieć. I tak, wersja książkowa, także w wydaniu z *Poematów i wierszy wybranych*, została pozbawiona w całości następującego fragmentu:

> Cóż zrobi tańcząc, odaliska,
> choć krok ćwiczeniem doskonały?
> Czyliż wytańczy swoim ciałem,
> Swą piersią, rysowaną stromo,
> Choć jedną cegłę mego domu?
> Wytańczy – mówmy to otwarcie –
> u swego pana lepsze żarcie[21].

– w miejscu tych wersów pojawiły się partie nieobecne jeszcze w pierwodruku:

> Ty zaś oceniać chcesz zjawiska,
> które dziś rzeźbią kształty świata
> metodą świetnych adwokatów,
> którzy, za barwne ciągnąc nici,
> w heroldów bawią się tradycji,
> nie chcąc zaś być jej wiernym echem,
> sceptycyzm dziejów zwą uśmiechem[22].

W kolejnym fragmencie poematu zwrot „czytać z uśmiechem przebaczenia" zyskał na kartach *Polemik i pieśni* postać: „czytać w fotelu liberała". W części oznaczonej rzymską dwójką wers: „w roku twej *Ucieczki*", został wpierw rozwinięty w *Polemikach i pieśniach* i uczytelniony: „w roku powstania twego wiersza *Ucieczka*", aby następnie, w *Poematach i wierszach wybranych*, ulec redukcji, niemalże do pierwotnej postaci: „W roku twojej *Ucieczki*". Dodajmy, że dopiero w tym ostatnim wydaniu słowo „ucieczka" mogło odnosić się wprost do decyzji Miłosza o pozostaniu za granicą. W wersji pierwszej aluzja, poprzez przywołanie tytułu wiersza Miłosza, odnosiła się raczej do opuszczenia przez Warszawy w czasie powstania w 1944 roku[23]. W obydwu edycjach książkowych pojawiły się też dwa inne fragmenty dopisane do tego, co ukazało się

[21] W. Wirpsza, *Traktat polemiczny*, „Twórczość" 1949, nr 5, s. 10.

[22] W. Wirpsza, *Polemiki i pieśni*, Czytelnik Warszawa 1951, s. 5–6.

[23] Pisze o tym szczegółowo M. Woźniak-Łabieniec, *Obecny nieobecny. Krajowa recepcja Czesława Miłosza w krytyce literackiej lat pięćdziesiątych. W świetle dokumentów cenzury*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2012, s. 67–68.

w „Twórczości". W pierwszym z nich zwracają zwłaszcza uwagę pojęcia nieobecne jeszcze w pierwodruku, a podkreślające klasowy charakter poematu: „rewolucja" i „wróg klasowy". Drugi – to przypis dotyczący Sartre'a. Co ciekawe, prawdopodobnie wskutek ingerencji cenzury, w edycji *Traktatu polemicznego* w roku 1956 znika dedykacja: *Czesławowi Miłoszowi*, oraz końcowy komentarz wskazujący wprost polemiczny adres przez przywołanie tytułów wierszy Miłosza. Jak pisze Marzena Woźniak-Łabieniec: „Wprawdzie na fali odwilży, od jesieni 1955 roku zaczęło pojawiać się nazwisko Miłosza, jednak na skutek nieprecyzyjnych często instrukcji cenzorzy nie byli konsekwentni – zostawiali bądź usuwali je w zależności od okoliczności"[24].

„Dramat poezji i poety" miał, rzecz jasna, w owym czasie nie tylko literackich partnerów. 27 września 1953 roku na łamach „Nowej Kultury" Wirpsza opublikował *List o sumieniu*, który 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"[25]. 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"[26]. Arnold Słucki, podkreślając, że Wirpsza wyprzedził *Poemat dla dorosłych* Adama Ważyka, uważał ponadto, iż „utwór ten, napisany z pasją, naładowany dużą energią frazy poetyckiej" należy „do najlepszych wierszy politycznych minionego okresu"[27]. Jerzy Kwiatkowski swój pierwszy szkic poświęcony dokonaniom Wirpszy, ogłoszony w przełomowym roku 1956, zatytułował symptomatycznie: *Poeta moralny*. W tej recenzji z opublikowanego także w roku 1956 tomu *Z mojego życia*, zbierającego wiersze z kilku lat poprzedzających, nazwał 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"[28]. W centrum swoich uwag umieścił krytyk opinię właśnie w sprawie przedrukowanego w tomie poematu rozrachunkowego, zauważając

[24] Tamże, s. 71.
[25] J. Trznadel, dz.cyt., s. 191.
[26] A. Słucki, *Poeta moralnego porządku*, „Twórczość" 1957, nr 2, s. 140.
[27] Tamże.
[28] J. Kwiatkowski, *Poeta moralny*, „Życie Literackie" 1956, nr 20, s. 5.

przy tym, że „nie jest dziś rewelacją, jeśli idzie o jego demaskatorskie treści – lecz umieszczona pod nim data: »Wrzesień 1953« zmienia poważnie sytuację". Jak stwierdził dalej: „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, wypośrodkować 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"[29]. Dodajmy, że i po pięćdziesięciu latach historyk literatury zaliczy *List o sumieniu* w poczet „pierwszych nowel i poezji heretyckich"[30] z roku 1953, ustawiając tekst Wirpszy obok *Wielkiego lamentu papierowej głowy* Andrzejewskiego, *Drewnianych głów* Gałczyńskiego i *W związku z pewnym wydarzeniem* Różewicza. *Listem o sumieniu* rozpoczął Wirpsza, jak sam to nazywa, proces

> [...] wydobywania się z mazi i kleistości, w latach 1953–1955 [...] I, jak zwykle w takich wypadkach bywa – czytamy w *Dziejach rymopisa czasu swego* – dałem się ponieść wściekłości, co wprawdzie nie zwróciło mi niegdysiejszej „władzy nad symbolem", ale pozwoliło mi na wzięcie rozbratu z emblematem; podniosłem się do pierwszego szczebla mego schodzenia w dół, do retoryki; ale nie była to już, jak wpierw, retoryka patetyczna – była zaprawiona satyrą, groteską, ironią[31].

Warto jeszcze uzupełnić przytoczone 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 Woroszylskiemu. 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 dwa lata przed poematem Ważyka (to nawiasem). Woroszylski odpowiedział mi poematem

[29] Zob. tamże, s. 5.

[30] T. Drewnowski, *Literatura polska 1944–1989. Próba scalenia. Obiegi – wzorce – style*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2004, s. 119.

[31] Zob. W. Wirpsza, *Dzieje rymopisa czasu swego,* w: tenże, *Gra znaczeń,* dz.cyt., s. 261.

> *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 [...][32].

Adresat poetyckiego listu Wiktor Woroszylski, 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* [...]. 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 przez parę lat będzie widoczna w coraz bardziej demaskatorskiej i praktycznie burzycielskiej w stosunku do panującego ładu liryce 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*[33].

W szczecińskim archiwum zachował się w rękopisie niedrukowany dotąd tekst, a może ledwie fragment większej w zamiarach całości, będący prawdopodobnie pierwszym podejściem poety do jego pionierskiego rozrachunku z socrealizmem. Nosi tytuł *Rozmowa o literaturze* i rozpoczyna się od apostrofy do Wiktora – zapewne Woroszylskiego, jak możemy wnioskować z podobnego

[32] Zob. *Listy Witolda Wirpszy do Zbigniewa Chojnowskiego*, „Integracje" 1992, nr 28, s. 61.
[33] W. Woroszylski, *Imiennik*, „Kultura" (Paryż) 1986, nr 1–2, s. 80–82.

w tonie przywoływania tego samego imienia w *Liście o sumieniu* oraz z adresu dedykacyjnego, poprzedzającego ten utwór. Zgodnie ze swoim tytułem *Rozmowa…* utrzymana jest w dialogowej retoryce. Pierwszy zapis inicjalnego wersu, w brzmieniu „Niełatwo, mój Wiktorze, mówić", został przekreślony. Dalsza część manuskryptu, na pojedynczej białej karcie, wolna jest już od poprawek. Warto przytoczyć ten tekst w całości jako prawdopodobny dokument genezy późniejszego, ważnego poematu, przed-tekst i „pierwszy ślad" na tropie do jego rozumienia, jak ująłby rzecz Pierre-Marc de Biasi[34]:

1.
Niełatwo, drogi mój Wiktorze,
O prawdzie pisma prawdę orzec
W kraju, gdzie tyle się ambicji
Skłębiło w złotych Watermanach,
Gdzie tyle poplątanych nici
Cienkich, lecz mocnych, rzecz pisania
Spętało, opętało; mniemam,
Że tu potrzebna jest higiena,
I wyobraźni i sumienia,
I myśli, żeby były czyste,
I słów, by były oczywiste,
Wolne od pochlebstw wobec klasy,
Co Luisem nie chce być czternastym.

2.
Skąd się pochlebstwo bierze? Z kłamstwa,
Tudzież z pokrewnych mu poślizgów,
Lub z kokieterii i umizgów,
Co są na pograniczu chamstwa,
I często okrzyk: hej, z narodem! –
To chęć za własnym samochodem.
Lecz żeby kłamać, naprzód trzeba
Siebie okłamać; ot, problemat[35].

[34] P.M. de Biasi, *Genetyka tekstów*, tłum. F. Kwiatek, M. Prussak, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2015, s. 202.

[35] Tekst dotąd niepublikowany. Archiwum Książnicy Pomorskiej im. Stanisława Staszica w Szczecinie, sygn. inw. akc 1095.

W cytowanej wcześniej korespondencji ze Zbigniewem Chojnowskim Witold Wirpsza ustawił w jednym szeregu z *Listem o sumieniu* inny, i nieprzedrukowany już później wiersz, poemat *Sobie i diabłu*, pisany od 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"[36], dopowiadając od razu, że chodzi mu o „szyfry" wprowadzane do literatury w celach pozaartystycznych. Mówiąc z dzisiejszej perspektywy wprost, miał krytyk na myśli wymuszoną przez działanie cenzury tzw. mowę ezopową, jak rzecz później już określano. Nie przeszkodziło to i tak Kwiatkowskiemu, aby określić wiersz *Sobie i diabłu* mianem jednego z ciekawszych ostatnio zjawisk poetyckich:

> Szatańskie metamorfozy, wirpszowska kostropata melodia – to wszystko w dziwny sposób urzeka. Podsłuchano 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 pisarzu dokonał się przełom [...]. Woła więc: podajcie lustro! I oto twarz[37].

Tyle pozytywów musiało wystarczyć, 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"[38]. 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"[39]. 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"[40]. Dzięki dokumentom zachowanym w archiwum Witolda

[36] Zob. J. Kwiatkowski, *Szyfry*, „Życie Literackie" 1956, nr 26, s. 4.
[37] Tamże, s. 5.
[38] Tamże.
[39] A. Słucki, dz.cyt., s. 139.
[40] Tamże.

Wirpszy w Szczecinie wiemy, jak wiele wprost niecenzuralnych wprawek miał poeta wówczas w szufladzie, często satyrycznych, i zapewne nie próbował ich nawet wydawać. Niektóre z zapisków pisane są wyraźnie na prywatny, być może towarzyski, użytek, jak np. cykl pt. *Przyśpiewki noworoczne*, rozpoczynający się od słów: „Nie sprzedam ja tych piosenek, / Nie sprzedam ich”[41]. Znamienną manifestacją twórczej wolności, tudzież świadomości ograniczeń niedającej się ujawnić w słowie drukowanym, jest zwłaszcza trzeci fragment tej swoistej „szopki”:

> Cenzorom z wewnątrz tudzież z zewnątrz,
> By śmiercią zmarli bardzo rzewną;
> A jaką?
> Ot, taką:
> Przyjdzie Wielki Zabębniacz Uszu –
> Ten ich ogłuszy.
> Przyjdzie Wielki Zakraplacz Oczu –
> I ślepotą omroczy,
> Przyjdzie Wielki Chłodny Myśliciel –
> Wsadzi im mrozu do rzyci,
> Przyjdzie Wielki Alleluja –
> Ten ich zabuja, zabuja,
> Przyjdzie Wielki Straszyciel –
> I ten wydręczy z nich życie[42].

Podobnie jednoznaczna w wymowie jest część czwarta:

> A kiedyż będzie niezła, niezła,
> Ta nasza poezja, poezja?
> A wtedy, kiedy zasralce, zasralce,
> Nie będą jej patrzeć na palce, na palce.
> A wtedy, gdy wierszy nie będzie czytać
> Polityczny sodomita,
> A wtedy, gdy zgłosek nie będzie ważyć, ważyć
> Na aptekarskiej szalce…
> Bijmy aptekarzy![43]

[41] Archiwum Książnicy Pomorskiej im. Stanisława Staszica w Szczecinie, sygn. inw. akc. 1095.
[42] Tamże.
[43] Tamże.

W szczecińskim archiwum zachowała się opracowana przez autora karta tytułowa, być może projektowanego tomiku, z wpisanym na maszynie własnym imieniem i nazwiskiem oraz odręcznym uzupełnieniem tytułu: *Satyry*. Część swoich satyr z tego okresu, tych bardziej cenzuralnych, włączył poeta do tomu *Mały gatunek* (1960) jako cykl pt. *Wierszyki o czasie wiecznej szczęśliwości*. Te „próby satyry rozrachunkowej", jak komentował po latach Edward Balcerzan, „nie zdobyły rozgłosu, i słusznie: poeta nie miał temperamentu napastliwca, nie udawały mu się »ballady prokuratorskie« (ani antykapitalistyczne, ani antytotalitarne)"[44]. Być może jednak na „aptekarskiej szalce" wypadała ta ocena nieco inaczej niż w oczach krytyka, bo prawdopodobnie to jacyś bohaterowie negatywni z „napastliwych" *Przyśpiewek* wpływali na decyzje o losie wierszy, które nie trafiły do druku. Utwór pt. *Dedykacja* np. pozostał na zawsze w maszynopisie. Wirpsza zamierzał go opublikować, o czym zaświadcza roboczy spis tytułów tomu *Z mojego życia* (1956). Tekst – jak sugeruje skreślenie na karcie manuskryptu – miał nosić tytuł: *Don Quichote*. Obok przekreślenia znajdziemy ostatecznie przyjęte brzmienie tytułu. Końcowa strofa zawiera jeszcze kilka autorskich skreśleń i uzupełnień. Przytaczam ten wiersz w całości:

> Lata, które burzy służą i naporom,
> Poświęciłem, przez liści gnijących zdumiony zapachy,
> Budowom złym, nieprzydatnym, skrzywionym budowom
> I pozostawały młyny, mielące płone piachy.
>
> Deszczułka do deszczułki budowałem skrzydła,
> Wrażliwe na wiatry, dym niosące znikąd,
> I stawały wiatraki, jak złe malowidła,
> Młyny ciszy niedobrej, czasów zetlałych tykot.
>
> Szła historia. Czas naporu i burzy
> Drugi raz w sercu się moim powtórzył
> I jak don Quichot, przewrotny wobec swego wzoru,
> Burzyłem wiatraki, którem wznosił wczoraj.
>
> I teraz, kiedym lat dojrzałych dożył,
> Niech się burza we mnie trzeci raz otworzy,

[44] E. Balcerzan, dz.cyt., s. 43.

> Bym prawdy chwytał pioruny bijące,
> I oddał światu grzmoty, tęczę, słońce[45].

Estetyczno-socrealistyczno-moralistyczną fazę w biografii i dorobku Witolda Wirpszy przed rokiem 1956 zamyka symbolicznie ogłoszenie poematu *Sobie i diabłu*. Symbolicznie, jako że w tomach publikowanych w latach sześćdziesiątych zamieszczał Wirpsza liczne teksty sprzed okresu socrealistycznego. Sporo znajdziemy ich w *Małym gatunku*, w tym wiersze oflagowe z czasu pobytu w Gross-Born, także niektóre części cyklu *Don Juan*, którego pierwsza wersja powstała już w roku 1942. Z wierszy ogłoszonych drukiem w prasie przed rokiem 1956 włączył Wirpsza do tomu w roku 1960: *Poetom snu*, *Dwie sceny z „Fausta"*, *Krawędź*, *Zdrobniale*, [inc. *Otwórz słuch jak kielichy kwiatów...*]). Tekst pt. *Poetom snu* w wydaniu książkowym został skrócony o ostatni fragment z pierwodruku[46]. Utwór zatytułowany pierwotnie *Biały wiersz* w *Małym gatunku* umieścił Wirpsza bez tytułu, dokonując kilku zmian, z których najistotniejsza to zastąpienie w incipicie oraz w zakończeniu słowa „Pozdrowieni" słowem „Błogosławieni". Inną jeszcze puentą omawianej fazy twórczości Wirpszy jest cykl *Według Heinego*, ogłoszony w całości w zbiorze *Poematy i wiersze wybrane* w roku 1956, który sam poeta nazwał „cyklem sarkastycznych wierszyków, wymierzonych przeciwko sobie samemu"[47], napisanych w nawiązaniu do Heinego, ale w ramach „wydobywania się z mazi i kleistości" socrealizmu.

Zaryzykuję tezę, że znaczną część krytycznych komentarzy do pierwszych tomów Wirpszy można by dzisiaj śmiało powtórzyć, odwracając przy tym jedynie znak wartości. Bo w istocie celności trudno im odmówić, tyle że ówczesny zarzut współcześnie brzmi jak zachęta do lektury nieuwikłanej już w socrealistyczny kontekst. Przypomnijmy zatem najczęściej piętnowane wady i cechy tej poezji, niepozwalające uzgodnić jej ze swoją epoką: arealistyczność, transpozycje poetyckie muzyki, komentarze na marginesie lektury, ekscentryczna forma, silne obciążenie formalizmem „wraz z krańcowymi jego dziwactwami", utwory estetyzujące, niesprawdzalne próby wyrażenia muzyki środkami literackimi, rozbita fraza poetycka i wykoncypowane obrazy, nawiązania do wzorów awangardowych, skojarzenia z nadrealizmem, pogląd katastroficzny,

---

45 Archiwum Książnicy Pomorskiej im. Stanisława Staszica w Szczecinie, sygn. inw. akc. 1094.

46 „Twórczość" 1946, nr 12. W tej wersji brzmi ona: „Poeci snów – wam moje zdziwienie, / jak wielka przepaść, w którą wlewa się ogrom płynnego żelaza, / rozwartym ujściem chińskich rzek: dźwiękiem gongu". W wydaniu książkowym zostało: „Poetom snu mój podziw, / Jak wielka przepaść, w którą wlewa się ogrom płynnego żelaza".

47 W. Wirpsza, *Dzieje rymopisa czasu swego*, w: tenże, *Gra znaczeń,* dz.cyt., s. 261.

pojmowanie poezji jako „sprawy wyobraźni", wyrażanie „odrębności swoich wzruszeń ekskluzywnym językiem dalekich i niesprawdzalnych skojarzeń", obrazowanie przeżyć muzyki albo snu, poszukiwanie „rzadkich wrażeń, ezoterycznych uczuć, nieznanych barw i dźwięków", odkształcanie rzeczywistości. Dodajmy jeszcze do tego niespotykany w późniejszej poezji autora *Gry znaczeń* prymat „żywiołu lirycznego", którego najwyrazistszą emanacją są liczne przed rokiem 1956 „drobiazgi poetyckie", „małe wzruszenia" przybierające formę lirycznej miniatury.

Wszystkie te zarzuty są prawdziwe, a z dzisiejszej perspektywy mogą stanowić klucz do zupełnie świeżej lektury wczesnych utworów Wirpszy. Zacznijmy od „sprawy wyobraźni". Na własną metapoetycką konstatację w *Sonacie* o tym, że „w dwudziestym wielu wyobraźnia cofnęła się przerażona"[48], odpowiadał Wirpsza prawdziwym jej wyzwoleniem i to na długo przed rozkwitem popaździernikowego dopiero sporu o wizję i równanie. Szczególne miejsce ma u niego np. technika deformacji przestrzeni, którą niemal stematyzował w wierszu *Deformacje*, spotykając w poszukiwaniu kluczy poznania poetyckiego spojrzenie dziecka, wizję senną i wyobraźnię muzyczną. Zwróćmy też uwagę, jak ważną rolę odgrywają wówczas w tej twórczości barwy i dźwięki: „cisza barw" i „cisza dźwięku", które zestawiał w wierszu o incipicie *Otwórz słuch...* z roku 1945. Operowanie kolorem nierzadko ma wymiar synestezyjny (np. „jeśli posłyszysz zieleń ciszy"). Widziane w wymiarze psychokrytycznym może z kolei ujawniać wczesne obsesje i lęki (np. zanikająca później predylekcja do koloru brunatnego). Pasja muzyczna i powiązane z nią interferencje dźwięków, rytmów i formy poetyckiej realizują się u Wirpszy od początku na wielu poziomach wiersza: od brzmienia słów i ich ekwiwalencji, harmonii, do rozwiązań o charakterze strukturalnym, kompozycyjnym, podążania tropem muzycznej konstrukcji świata, czego niezrównanym przykładem pozostaje wiersz *Katedry Jana Sebastiana Bacha*. Ten muzykologiczny dopisek do katedr Przybosia pokazuje także, jak przekonująco uprawia Wirpsza w debiucie sztukę przekładu na wiersz tego, co pozasłowne, jak ujawnia poetycką wrażliwość także na detal architektoniczny, rzeźbę, płótno malarskie. Jednocześnie, na cztery dekady przed *Liturgią* i spoglądając już w oko socrealistycznego smoka, aktywnie uruchamia poeta sferę *sacrum*. I tak np. w *Wersetach morskich* z 1946 roku refrenicznie sprawdza wytrzymałość semantyczną jednego z pierwszych wersetów Starego Testamentu: „A Duch Boży unosił się nad wodami"[49]. Pisze wiersze wypełnione katedrami,

[48] W. Wirpsza, *Sonata i inne wiersze do roku 1956*, dz.cyt., s. 83.

[49] Zob. W. Wirpsza, *Wersety morskie*, „Twórczość" 1946, nr 5.

ołtarzami, aniołami, tablicami Mojżeszowymi. Świetnie demonstruje splot obszarów sztuki i *sacrum* wiersz zatytułowany *Chrystus rozdzielający mleko*, który jest ekfrazą drewnianej rzeźby. Z kolei spotkanie fascynacji muzycznej i plastycznej demonstruje, niezwykle mocno co prawda uwikłany w dyskurs socrealistyczny, *Portret Szopena*, tekst inspirowany rzeźbionymi wizerunkami kompozytora (m.in. autorstwa Xawerego Dunikowskiego):

> Trzeba mieć tyle miłości,
> co w sercu drga samouka,
> który ze starej gazety
> skopiował portret Szopena.
> Ciężki, jak posąg z cementu,
> o rękach napuchłych i krótkich,
> nie zagrałby taki Szopen
> nawet i taktu mazurka[50].

To utwór-ciekawostka, rozległy i jednoznacznie przy tym deklaratywny poemat, ogłoszony w roku 1949 z okazji Czwartego Międzynarodowego Konkursu im. F. Chopina, podpisany wspólnie przez Witolda Wirpszę i Tadeusza Różewicza, dwóch poetów spod znaku „poetyckiej moralistyki". W tym samym, 1949 roku w tytułowym wierszu debiutanckiej *Sonaty* Wirpsza dał jednak wyraz zdecydowanie różnych od autora *Niepokoju* poglądów na rolę poety i poezji po wojnie, szczególnie jeśli rozpatrywać je, jak to czyni się wobec dzieła Różewicza, w odniesieniu do późniejszego słynnego dylematu Adorna:

> [...] Temat muzyczny urzeka mnie,
> jakby w ciągu ostatnich dwudziestu lat
> nikogo w Europie nie zamordowano[51].

Na „antypoetycki" wybór Różewicza odpowiedzią Wirpszy, podtrzymującego wiarę w sztukę i niezmienne wartości, nawet w obliczu zagłady i nihilizmu, było przyjęcie strategii arcypoety. Co prawda, jak zauważa Wiktor Woroszylski, komentując *Sonatę*: „ten piękny poemat mówi o nieczystym sumieniu inteligenta, estety, artysty, któremu anachroniczne i niemoralne wydaje się – w obliczu powszechnego uciemiężenia, wojny i holocaustu – własne upodobanie

[50] W. Wirpsza, *Portret Szopena*, „Echo Tygodnia" 1949, nr 27.
[51] W. Wirpsza, *Sonata i inne wiersze do roku 1956,* dz.cyt., s. 82.

do dawnej sztuki, do harmonii niedającej się wprost przełożyć na język zmagań i cierpień ludzkich"[52]. Ale mimo wszystko poeta, choć trudno mu „uszczelnić w sobie wiek dwudziesty", ostatecznie daje sobie prawo do świadomości, która pozwala „codziennie słuchać muzyki Mozarta"[53]. Sztuka pozostała dla niego, obok poezji i etyki, jednym z ramion trójkąta wyznaczającego przestrzeń sensu. Dlatego pewnie podejmuje się tak ryzykownych artystycznie prób, w pewnym sensie prowadzących do porażki, jak np. oddanie głosu ożywionemu cieniowi człowieka, czy raczej śladowi świetlnemu po nim, utrwalonemu w kilka milisekund na moście w Hiroszimie w chwili wybuchu bomby atomowej, w poruszającym i empatycznym poemacie pt. *Cieniom*.

Zmieniały się wpisane w ówczesne wiersze Wirpszy definicje poezji. W tużpowojennym utworze *Krawędź* z roku 1946, którego kontekst wyznaczały w jego innych tekstach z tego czasu takie słowa jak: kule, wystrzały, okopy, pociski, rana i przerażenie, poezja to było „ukłucie śmierci, krawędź czasu i nicości"[54]. Kiedy Wirpsza, „poeta programowy", „kodyfikator myśli i uczuć", zyskał w okolicach roku 1956 już na dobre miano „poety porządku moralnego i moralnej obsesji"[55], to w poemacie *Sobie i diabłu* poezja miała być już w jego wizji tylko „chłodna i dokładna, jak twarz odbita w lustrze"[56]. Trzeba podkreślić, że akcenty socrealistyczne nie przekreślają w wielu utworach ogłoszonych do roku 1956 innych perspektyw, nie stają się totalizującą oraz banalizującą dominantą i albo ledwie się przebijają przez estetyzujący pancerz wczesnego Wirpszy, albo wchodzą w interakcje np. z akcentami historycznymi, humanistycznymi („lirycznym żywiołowym humanizmem"[57]) czy autobiograficznymi. Nade wszystko – nie przekreślają lektury inspirującej i aktualizującej sensy wybranych utworów, intrygującej i poruszającej nadal emocje oraz intelekt odbiorcy. Jak zanotował we wspomnieniu Edward Balcerzan: „Wirpsza, który objawił się po Październiku 1956, 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"[58].

---

[52] W. Woroszylski, dz.cyt., s. 78.
[53] W. Wirpsza, *Sonata i inne wiersze do roku 1956*, dz.cyt., s. 84.
[54] Tamże, s. 39.
[55] A. Słucki, dz.cyt., s. 139.
[56] W. Wirpsza, *Sonata i inne wiersze do roku 1956*, dz.cyt., s. 136.
[57] A. Słucki, dz.cyt., s. 139.
[58] E. Balcerzan, dz.cyt., s. 43.

Rozdział IV

Don Juan

Pierwsze wydanie *Don Juana* ukazało się nakładem Państwowego Instytutu Wydawniczego w Warszawie we wrześniu w roku 1960. W tym samym roku, w czerwcu, Czytelnik opublikował inny tom Witolda Wirpszy pt. *Mały gatunek*. Z jego podtytułu dowiadujemy się, że zawiera wiersze z lat 1943–1959. Są w nim zatem utwory napisane podczas osadzenia w oflagu w Gross Born, także teksty jeszcze z fazy przedsocrealistycznej, opatrzone często datami powstania, znane po części z prasy literackiej („Odrodzenie", „Twórczość") z lat 1946–1948, cykl parafraz *Według Heinego* z lat 1954–1955, a nawet satyryczny zestaw *Wierszyków o czasie wiecznej szczęśliwości* pisanych w okresie 1954–1957, domykający rozrachunki polityczne otwarte przez poetę *Listem o sumieniu* we wrześniu 1953 roku, a zwieńczone poematem *Sobie i diabłu*, ogłoszonym na łamach „Po prostu" w roku 1956. *Mały gatunek* zawiera także sporo tzw. twórczości „szufladowej", która w czasach Stalina i Bieruta na światło dzienne wyjść nie mogła. Tom jest zatem poetyckim remanentem, podsumowaniem kilkunastu lat dokonań, począwszy od tych najwcześniejszych, które układają się niejako w linię równoległą do oficjalnie ogłaszanych przez pisarza książek w dobie socrealizmu. Na tle tych utworów, napisanych zazwyczaj w duchu ironicznej moralistyki, dość przejrzystym językiem, wyróżnia się, otwierający wybór, tekst pt. *Wierszopisarstwo*, opatrzony datą powstania: 1959. Można domniemywać, że to najnowszy wiersz w tym zestawieniu, także i z konfrontacji jego poetyki z charakterem całej reszty. To oczywiście, co widać już w tytule, metaliteracki

manifest, stematyzowane zderzenie dwóch stylów pisania i oczekiwań od literatury, która miałaby zaspokoić symboliczne pragnienie, być ratunkiem dla „suchości", która „trawi przełyk". Z jednej strony kusi w nim artystę „wilgoć" i woda rwąca szerokim, „głębokim nurtem": „kryształowa", „przeźroczysta", „romantyczna", „z pięknobrzmieniem" i „pięknosłowiem". Wiersz kończy się jednak deklaracją poszukiwania „zgrzytu, zabezpieczenia jazgotu, cierpkości, goryczy"[1]. Tym walorom chce twórca dać „posadę w niełaskawej poetyckości" i „pośród okrutnego egoizmu". Z perspektywy późniejszych dokonań widać, rzecz jasna, bardzo wyraźnie, jak Witold Wirpsza ten manifest wypełnił. *Mały gatunek* podsumowuje i zamyka zarazem całą „epokę" w życiu czterdziestoletniego poety i jednocześnie, tekstem *Wierszopisarstwa*, sygnalizuje epokę nową, nakreśla wizję poezji, z jaką nazwisko Wirpszy będzie już odtąd kojarzone.

Jej pierwszym przejawem stał się, chyba dość nieoczekiwanie, tom *Don Juan*, opublikowany zaledwie kilka miesięcy po *Małym gatunku*. Co ciekawe, w przesłaniu *Do czytelnika*, zamieszczonym na końcu książki, poeta odnotowuje, że pierwsza wersja utworu powstała już w roku 1942, jesienią, czyli podczas pobytu w oflagu, a tekst ocaleć miał dzięki zapobiegliwości Leona Kruczkowskiego, który przejął od Wirpszy część jego dokumentów, kiedy ten, po wyzwoleniu oflagu, dołączył od razu do armii i wyruszył na Berlin. Na nową redakcję dzieła zdecydował się poeta dopiero w roku 1956. We wspomnianym „przesłaniu" możemy przeczytać, że w tej nowej redakcji, „oprócz zasadniczych założeń wszystko inne uległo zmianie", albowiem:

> *Don Juan* oflagowy był w gruncie rzeczy wiązką impresyjnych wierszy lirycznych, z samej swej natury mało zdyscyplinowanych intelektualnie i opartych na tradycyjnym i, rzecz wstydliwa, anachronicznie pojmowanym surowcu artystycznym; na pięknostkowym krajobrazie, sytuacjach sentymentalnych, na staroświecko emocjonalnym komentarzu, sublimującym popędy w dziedzinie uczuciowości z pominięciem sfery, powiedziałbym: cerebralnej[2].

Trudno dziś odgadnąć, co tak naprawdę uznawał poeta, przygotowując edycję nowej wersji, za owe „zasadnicze rysy pierwotnej koncepcji". Wiemy tylko tyle, ile wyczytamy z dostępnej już wersji pierwotnej oraz z tego, co sam

---

[1] W. Wirpsza, *Mały gatunek. Wiersze 1943–1959*, Warszawa 1960, s. 5.

[2] Zob. W. Wirpsza, *Do czytelnika – przesłanie*, w: tenże, *Don Juan*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1960, s. 57. W reedycji: W. Wirpsza, *Don Juan*, oprac. i przedmową opatrzył D. Pawelec, Instytut Mikołowski, Mikołów 2022, s. 47.

podsunął nam w sugestywnym autokomentarzu, w myśl którego wychodzić miałaby ta koncepcja od dostrzeżenia zbieżnych elementów w historiach Fausta i Don Juana: „stale towarzyszący wszelkiemu działaniu niedosyt, prowokujący niejako niezmiernie długi łańcuch działań następnych, oraz, co nie bez powiązania, samotność bohatera pośród owych działań, niemożność uzyskania zasadniczego kontaktu czy to ze społecznością (Faust), czy to z partnerem miłosnym (Faust, Don Juan)"[3]. Do tego dochodzi lęk przed spełnieniem, „katastrofa", „przeczucie klęski" w obliczu szczęścia.

Oflagowy Don Juan, jak portretuje go Wirpsza w jednym z listów do Marii Kureckiej (z 29 maja 1943 roku), miał się kochać w Matce Boskiej[4]. W archiwum pisarza pomieszczonym w Książnicy Pomorskiej w Szczecinie zachowały się zeszyty z rękopiśmiennymi zapisami dwóch tekstów pt. *Don Juan*. Pierwszy z nich, z podtytułem *Poemat symfoniczny*, jest w istocie wieloczęściową, dłuższą kompozycją. Żartobliwe stwierdzenie z listu odnosić mogłoby się w tym wypadku do części pt. *Ave Maria*. Inny z manuskryptów, o tytule *Don Juan*, zawiera trzy czterowersowe strofy korespondujące z poematem, wykorzystujące podobne zwroty. Znając autorską podpowiedź, możemy doszukiwać się tu Matki Boskiej w roli adresatki lirycznej:

> Widzę Ciebie w oddali: stoisz na białym balkonie
> I niebo nad tobą martwe jak trumna na sznurach wisi,
> Jesteś matką. Mój Boże! Dziecko trzymasz w ramionach,
> Które na próżno dziś szuka twojej zeszklonej piersi[5].

Lektura tomu z roku 1960, nie tylko przez to, że wolna jest od takiego wątku, nie pozostawia wątpliwości, iż mamy w gruncie rzeczy do czynienia z zupełnie na nowo napisanym dziełem. Wyjątkiem jest włączony do zbioru, otwierający go utwór pt. *Klomby kuliste*, zachowany w rękopisie w jednym z oflagowych zeszytów. Nie był on jednak pierwotnie częścią poematu, a na potrzeby druku został nieznacznie przeredagowany. Prawdziwą nowością *Don*

---

[3] W. Wirpsza, *Do czytelnika – przesłanie*, w: tenże, *Don Juan*, Państwowy Instytut Wydawniczy, dz.cyt., s. 55–56. W wydaniu mikołowskim: W. Wirpsza, *Don Juan*, oprac., dz.cyt., s. 46.

[4] W. Wirpsza, *Listy z oflagu*, oprac, posłowiem i przypisami opatrzył D. Pawelec, Zaułek Wydawniczy „Pomyłka", Szczecin 2015, s. 47.

[5] Teksty obydwu wariantów oflagowego *Don Juana* podałem do druku w zbiorze pt. *Wiersze odnalezione* (Instytut Mikołowski, Mikołów 2023). Zob. rozdział o tym tytule w niniejszej książce.

Juana Anno Domini 1960 jest jego estetyka, w takim nowoczesnym wydaniu dotąd u Wirpszy nieobecna, szokująca zresztą współczesnych mu odbiorców, także na tle całej zastanej wówczas poezji. Niektóre partie tomu rozwijają technikę poetycką, która zyska wkrótce miano poezji lingwistycznej. Edward Balcerzan interpretuje tak np. tekst pt. *Pościg. Dialogi. Obecność*, w którym urzeczywistnia się według niego zasada „mówienia nieustannie interpretującego same możliwości mówienia"[6]. Joanna Grądziel-Wójcik uzupełnia, że ten fragment *Don Juana* „nie tylko odpowiada założeniom poezji lingwistycznej (w wydaniu Wirpszy), ale je – w zamaskowany sposób – formułuje: »myśli o sobie samym«", a wiersz mówi, zdaniem badaczki, nie tylko i nie tyle o rzeczywistej gonitwie, „co o nieustającej pogoni języka za myślą, stając się wielokrotnie komentującym się tekstem"[7]. To od *Don Juana* właśnie rozpoczyna się kariera Wirpszy eksperymentatora. Recepcja tego tomu inicjuje recepcję jego dzieł w perspektywie hermetyzmu i niezrozumialstwa, otwiera serię krytycznych etykiet, układających swoisty mit poety trudnego, „poety dla poetów", laboratoryjnego, opowiadającego się wręcz za „sztuką dla sztuki", scjentyzmem czy antypoezją[8]. Dodajmy, że etykiety te, w intencji ich autorów, nie zawsze miały walor negatywny, a pojawiają się często w tej samej postaci zarówno w pochwałach, jak i w atakach na poetę. Do języka opisu jego dzieł wkracza np. zgodnie z tą zasadą, słowo „cerebralny" (mózgowy), które sam wszak podsunął w autokomentarzu do *Don Juana*. Przytoczmy kilka pierwszych reakcji krytyków na to dzieło.

Już w roku jego publikacji ukazał się komentarz Pawła Beylina umieszczony w „Przeglądzie Kulturalnym" w dziale *Kronika filozoficzna*! Krytyk, dowartościowując wysiłek twórczy Wirpszy, uprzedza niejako późniejsze zarzuty, z jakimi tomik się spotka. Zaznacza, że nie zna w powojennej poezji polskiej drugiego utworu „tak nabrzmiałego problematyką intelektualną, która mogłaby nużyć, gdyby nie frapowała zarówno znaczeniem, jak i ujęciem". Beylin pisze wprost, że „nie jest to poezja łatwa", ponieważ „Wirpsza wystąpił z poematem intelektualnym, pełnym refleksji filozoficznych", co przysparzać ma trudności

---

[6] Zapisana przez Janusza Sławińskiego w eseju wyodrębniającym m.in. nurt poezji lingwistycznej (*Próba porządkowania doświadczeń*, „Odra" 1964, nr 10). Zob. E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939–1965*, cz. 2: *Ideologie artystyczne*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1988, s. 94.

[7] J. Grądziel-Wójcik, *Poezja jako teoria poezji. Na przykładzie twórczości Witolda Wirpszy*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2001, s. 83.

[8] Więcej piszę o tym wątku recepcji poezji Wirpszy w książce *Wirpsza wielokrotnie* (Instytut Mikołowski, Mikołów 2013).

szczególnie na gruncie polskim, gdzie „nie lubi się" poezji problemowej, „zmuszającej do wysiłku umysłowego". Wirpsza tymczasem, zdaniem krytyka, przypomina nam wszystkim o „najstarszej i największej formie twórczości poetyckiej, której związki z filozofią były oczywiste, począwszy od poematów presokratyków poprzez *Fausta* Goethego – do dnia dzisiejszego". *Don Juan* mieści się w tradycji poezji „angażującej wyobraźnię poprzez rozum"[9]. Jan Józef Lipski, pisząc o *Don Juanie*, 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"[10]. „Śmiałość i oryginalność" poetyckiego zamiaru Wirpszy chciałby recenzent mierzyć „nie tylko skalą polskich osiągnięć – powstała autentyczna, głęboka poezja, w równej mierze poruszająca emocje – i intelekt czytelnika"[11]. Podkreśla jednak, że utwór jest zagadkowy, zawiły i hermetyczny, a „poezja ta jest antyestetyczna, neguje estetyzm"[12].

Jacek Trznadel uznał poemat o Don Juanie za „zjawisko dość niezwykłe" na tle całej naszej poezji, dla której, jak zaznaczył, „myślenie nigdy nie było mocną stroną". W „traktacie intelektualnym, filozoficzno-poetyckim" docenił przede wszystkim oryginalność organizacji artystycznej i język poetycki, rytmizację, aluzyjność zdań wtrąconych i typ obrazowania „nieprzypominające żadnych wzorów", „racjonalny rygor myślenia". „Ciemność tekstu" łączy krytyk z symbolicznością, „próbą języka intelektualnego", a nawet z ekspresjonizmem[13]. Alicja Lisiecka, znużona lekturą tomu, uznająca konceptualistyczne, „wyspekulowane" poematy za „całkowite nieporozumienie", nazwała autora *Don Juana* „alchemikiem mieszającym w eksperymentalnym tyglu". Wirpsza to dla niej „polski Gottfried Benn", układający „łamigłówki poezji mózgowej", „poeta doctus", albowiem „każda strofka, każdy passus *Don Juana* wymaga, niemal jak u Eliota i współczesnych Amerykanów, długiego ogona komentarzowej erudycji", a ponadto, oprócz „interwencji słownika wyrazów obcych" i orientacji w prądach filozoficznych i w nauce, wymaga „dużej wprawy literackiej czytającego, niezbędnej aby mógł on nadążyć za gonitwą skojarzeń historycznych i kulturowych"[14]. Dla odmiany Jerzy Kwiatkowski napisał o *Don Juanie*,

[9] Zob. P. Beylin, *Don Juan*, czyli o czytaniu poezji, „Przegląd Kulturalny" 1960, nr 48, s. 9.
[10] J.J. Lipski, *Jeszcze raz na tropie mitu Don Juana – Fausta*, „Twórczość" 1960, nr 11, s. 125–128.
[11] Tamże, s. 128.
[12] Tamże.
[13] Zob. J. Trznadel, *Mit poetycki o micie*, „Nowa Kultura" 1961, nr 12, s. 2.
[14] Zob. A. Lisiecka, *Wirpsza, czyli granice eksperymentu*, „Życie Literackie" 1962, nr 36, s. 3.

że to „osiągnięcie dużej miary i jedna z ambitniejszych propozycji poetyckich, jakie ostatnimi czasy w poezji polskiej wysunięto”[15].

Julian Rogoziński nazywa Wirpszę „parnasistą à rebours”, doceniając erudycję, której efektem nie jest „uczoność dekoracyjna”, a terminy naukowe nie służą za ozdobniki. Fragmenty *Don Juana* kojarzy z surrealizmem Tzary, dostrzegając jednak różnicę w „pracy filtra intelektualnego”, mającego „sublimować, obiektywizować i na koniec generalizować wrażenia, w których dominuje początkowo wrodzony poecie sensualizm”[16]. Dla Arnolda Słuckiego *Don Juan* to „swoista parafraza ironii romantycznej, parafraza uwspółcześniająca”, natomiast autor poematu „mocuje się jeszcze z siedzącym w nim głęboko romantykiem i z ową romantyczną ironią kokieteryjną, z której całkowicie się zresztą wyzwoli znacznie później”[17]. Według Jana Pieszczachowicza Wirpszy „nie bardzo udaje się” w *Don Juanie* „tłumaczenie” języka naukowego na poetycki. Zarzuca autorowi „scjentyfistyczną” opisowość. Docenia jednak „wynalazczość poety”, nieliczenie się z regułami poetyk, „marzenie o stworzeniu poezji odpowiadającej, w różnych aspektach, treścią i formą, XX wiekowi” i, w związku z tym, wprowadzanie w miejsce uczucia: „chłodu, dystansu, intelektualizmu, scjentyzmu, »gry znaczeń« oraz ironii”[18].

Recenzenckie interpretacje nie wychodzą poza przywołanie wykładni podsuniętych przez Wirpszę w zamykającym zbiór „przesłaniu” *Do czytelnika*. Odsyłają zatem generalnie do splotu mitów Fausta i Don Juana, „Faustycznej” koncepcji kultury, psychoanalizy, dokonywania „inwersji w Goethowskiej konstrukcji mitu Faustowskiego”, którą sam autor tłumaczy następująco: „u Goethego sfera mistyczna, *das ewig Weibliche*, staje się ratunkiem dla bohatera; sądziłem, że w wypadku don Juana sublimacja erotyki w mistykę stać się powinna przyczyną katastrofy właśnie i jednocześnie jej pogłębieniem”[19]. Trop psychoanalityczny jasno wynika ze wskazanych przez Wirpszę intertekstów: Freud, esej zawarty w zbiorze Rogera Caillois *Le mythe et l'homme* z roku 1938 pt. *La mante religieuse* oraz szkic pt. *Du principe de sécurité* Fernanda Lechata[20],

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

[16] J. Rogoziński, *Komentarze do Wirpszy*, „Współczesność” 1963, nr 22, s. 6.

[17] A. Słucki, *Od „Sonaty” do „Drugiego oporu”*, „Twórczość” 1966, nr 1, s. 118–119.

[18] Zob. J. Pieszczachowicz, *Poezja skrajności*, „Odra” 1971, nr 5, s. 30.

[19] W. Wirpsza, *Do czytelnika – przesłanie*, w: tenże, *Don Juan*, Państwowy Instytut Wydawniczy, dz.cyt., s. 56. W wydaniu mikołowskim: W. Wirpsza, *Don Juan*, oprac., dz. cyt., s. 47.

[20] W wieńczącym całość autorskim autokomentarzu pt. *Do czytelnika – przesłanie* Witold Wirpsza podał niepoprawnie dwa francuskie tytuły esejów, wskazywanych jako główne źródła inspiracji filozoficznych i psychoanalitycznych. Tytuł eseju Rogera Caillois w edycji tomiku w PIW pojawia się w zapisie *La menthe réligieuse*, tymczasem jego

w którym autor miał odnaleźć streszczenie zanotowanej po raz pierwszy w drugiej połowie XIX wieku przez duńskiego badacza Holma legendy eskimoskiej o Nukarpiartetaku[21]. Nadmieńmy, że w istocie, w obszernej rozprawie Lechata[22] nie ma o tym żadnej wzmianki, natomiast o grenlandzkiej wyprawie Gustava Frederika Holma pisze, w cytowanym przez Wirpszę eseju, Roger Caillois, streszczając przy tym całą baśń z odesłaniem do francuskojęzycznego źródła (*Nukarpiartetak*, „Commerce" 1925, z. 5). Kanwą przepracowywanych mitów miałyby być oczywiście *Faust* Goethego, pierwowzór *Don Juana* autorstwa Tirso de Moliny (*Uwodziciel z Sewilli* i *Kamienny Gość*), wariant Josego Zorilli z 1844 roku pt. *Don Juan Tenorio* oraz *Don Giovanni* Mozarta, czyli w tym także libretto Lorenza Da Ponte. Wirpsza uwydatnia w „przesłaniu" zwłaszcza tę ostatnią inspirację, „gdzie tragizm zakończenia przygotowany jest z niezwykle precyzyjną konsekwencją od samego początku": „Ten Mozartowski motyw stałej towarzyszącej grozy i lęku zaczął mnie niezwykle pociągać i on to właśnie zaważył na koncepcji mojego utworu"[23].

Czytelnik tomu Wirpszy na próżno jednak będzie doszukiwał się na jego stronach jakiejkolwiek czytelnej aluzji do wymienionych dzieł, czy też jakiegokolwiek innego oczywistego nawiązania do jednego z najbardziej rozpoznawalnych nowożytnych mitów literackich. A w literaturze polskiej mamy tego przykłady dość spektakularne, których Wirpsza akurat był świadomy, jak np. scena VIII z *Dziadów części III* Adama Mickiewicza. *Don Juan* pojawia się w niej wyraźnie na poziomie struktury tekstu, konstrukcji, organizacji sceny, aranżacji akcji i wreszcie aluzji muzycznej (melodia menueta). W konsekwencji dopiero tych zaczerpnięć pojawiają się w dziele wieszcza aluzje na poziomie

poprawny oryginalny zapis to *La mante religieuse*. Także tytuł opracowania Fernanda Lechata, podany przez Wirpszę w brzmieniu *Le principe de securité*, jest nieco inny: *Du principe de sécurité*. Fernanda Lechat zaprezentował poeta jako „przedstawiciela najnowszej francuskiej szkoły psychoanalitycznej". W istocie uczony ten był Belgiem, znanym jako promotor psychoanalizy na terenie tego kraju: był m.in. współzałożycielem Association des Psychanalystes de Belgique (Stowarzyszenie Belgijskich Psychoanalityków) oraz czasopisma „Bulletin de l'Association des psychanalystes de Belgique". Stosowne korekty naniosłem w drugim wydaniu tomu wraz z objaśnieniem ich w *Nocie edytorskiej*. Por. W. Wirpsza, *Don Juan*, oprac., dz.cyt., s. 50.

[21] W oryginalnym zapisie Wirpszy – i w tytule poematu, i w przesłaniu *Do czytelnika* – imię bohatera sagi zapisywane jest konsekwentnie jako Nuharpiartekak, tymczasem w innych źródłach obcych, w tym u Caillois w eseju o modliszce, pojawia się zapis Nukarpiartekak.

[22] Zob. F. Lechat, *Du principe de sécurité*, „Revue Francaise de Psychoanalyse" 1955, vol. 19, no 1–2, s. 11–101.

[23] W. Wirpsza, *Do czytelnika – przesłanie*, w: tenże, *Don Juan*, Państwowy Instytut Wydawniczy, dz.cyt., s. 56. W wydaniu mikołowskim: W. Wirpsza, *Don Juan*, oprac., dz.cyt., s. 46.

symbolicznym czy wręcz filozoficznym (myśl prowidencjalistyczna: świat kierowany przez opatrzność)[24]. W poszukiwaniach formalnych Wirpszy taki model wykorzystywania mitu literackiego się oczywiście nie mieści. Poeta szuka dla swojej ekspresji języka, który wiązałby precyzję naukową z kodem artystycznym. Znajduje niedościgły tego wzorzec, jak deklaruje w „przesłaniu" *Do czytelnika*, w pracach matematycznych Leonarda wraz z jego definicją punktu: „Punkt nie posiada centrum i jest ograniczony przez nicość". Pisze Wirpsza:

> Oto, powiedziałem sobie znakomity przykład połączenia ścisłości naukowej z takim sposobem formułowania, który j e s t p o e z j ą. Tutaj więc należało pobierać nauki; nie moją rzeczą jest oczywiście wyrokować, ile z tej nauki skorzystałem. Ale bądź co bądź, droga do owego *iunctim* została znaleziona[25].

Zastanawiać może na tle tej deklaracji trop intertekstualny, którego Wirpsza nie wskazał, a który w czasie kończenia przezeń prac nad *Don Juanem* mógłby być najświeższy. W roku 1953 jednocześnie w dwu teatrach, w Berlinie i w Zurychu, miała miejsce premiera sztuki Maxa Frischa pt. *Don Juan albo miłość do geometrii*. Trudno wyrokować, na ile pewne jest, że polski poeta poznał tę komedię. Polskie inscenizacje pojawiły się dopiero w latach sześćdziesiątych[26]. Ale musimy pamiętać, że Wirpsza żywo interesował się wtedy dramaturgią, sam tworzył sztuki dramatyczne, recenzował na bieżąco w prasie nowości ze scen krajowych, był zaangażowanym tłumaczem dla teatrów (Bertolta Brechta, Hermanna Brocha), a jego fundamentalna rozprawa teoretyczna pt. *Gra znaczeń* (1965), o czym się zazwyczaj zapomina, jest w istocie złożona głównie z rozpraw teatrologicznych. W latach pięćdziesiątych bywał w Berlinie albo w charakterze członka oficjalnych delegacji, albo w roli korespondenta tygodnika „Po prostu". Sam przyznaje, że robił wypady do Berlina Zachodniego (paszport upoważniał go do poruszania się we wszystkich sektorach), a do pokoju hotelowego wracał zawsze „z całymi pakami gazet", z których robił wycinki[27].

---

[24] W nowszej recepcji tego wątku szczegółowo analizuje rzecz I. Puchalska, *„Majsterkowanie" Mozartem. „Dziadów część III" a „Don Giovanni"*, „Wielogłos" 2007, nr 1, s. 69–80.

[25] W. Wirpsza, *Do czytelnika – przesłanie*, w: tenże, *Don Juan*, Państwowy Instytut Wydawniczy, dz.cyt., s. 60. W wydaniu mikołowskim: W. Wirpsza, *Don Juan*, oprac., dz.cyt., s. 49.

[26] Szczegóły podaje M. Ganczar, *W poszukiwaniu tożsamości – o dramatopisarstwie Maxa Frischa*, tłum. R. Turczyn, w: M. Frisch, *Dramaty zebrane*, T. 1, red. i wstęp M. Ganczar, Agencja Dramatu i Teatru ADiT, Warszawa 2017, s. 25–27.

[27] Dowiadujemy się o tym z dziennika pisarza pt. *Ein Pole in Westberlin* przedrukowanego w książce *„Salut Henri! Don Witoldo!". Witold Wirpsza – Heinrich Kunstmann. Listy*

Tak czy inaczej warto nadmienić, że Don Juan Frischa wypowiada sądy, które musiały odpowiadać poszukiwanej przez Wirpszę zgodności nauki i poezji, i to na tym samym polu, z którego pochodzi definicja Leonarda. Na przykład: „co to jest koło, najczystsza postać geometrycznego miejsca"[28]. Albo: „Wiesz, co to trójkąt? Nieodwołalny jak los: jest tylko jedna figura z trzech części, którą masz, i nadzieja, pozór nieskończonych możliwości"[29]. A także: „Cóż może być bardziej odświętnego niż dwie linie na piasku, proste równoległe? Spójrz w najdalszy horyzont i okaże się, że nie ma w nim nic z nieskończoności"[30]. Komedia Maxa Frischa podąża jednak, przy tym odchyleniu od wzorca i „czytaniu rozumem" przez głównego bohatera dwóch linii na piasku, za znaną powszechnie kanwą fabularną.

Przypomnijmy tylko pokrótce to, co wspólne dla większości realizacji literackich tej fabuły. Bohater opowieści to uwodziciel i kłamca, odmawiający podporządkowania się prawom i konwenansom, nieliczący się ze śmiercią. Zabija w pojedynku ojca jednej z uwiedzionych kobiet (komandora), a następnie zaprasza na wieczerzę jego posąg. Ten przychodzi i porywa Don Juana, dumnie odrzucającego wezwanie do żalu i pokuty, w czeluście piekieł. W utworze Wirpszy jedynym sygnałem intertekstualnym, prowadzącym do tej wielokrotnie przetwarzanej literacko legendy andaluzyjskiej, jest tytuł zbioru. I rzecz jasna, co nietypowe dla tego poety, ważną rolę odgrywa tu końcowy komentarz, bez którego, wypada się chyba zgodzić z Piotrem Kuncewiczem, dzieło „byłoby najzupełniej niepojęte"[31]. A na pewno niepojęte w warstwie najważniejszej dla niego relacji intertekstualnej. Rama tekstu – tytuł i komentarz autorski wymuszają poszukiwanie w nim struktury mitycznej ukrytej w innych niż właściwa dla niego fabułach. Wszystkie one traktują o miłości i są podszyte erotyką: inicjacyjna opowieść o Janinie, opis obyczajów seksualnych modliszki, grenlandzka legenda o Nuharpiartetaku. W tej „fabularnej" warstwie jest rzecz jasna poemat Wirpszy, podobnie jak mit, opowieścią o „wszechogarniającym

1960–1983, wstęp, przekład i oprac. D. Cygan, M. Zybura, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2015, s. 218.

[28] M. Frisch, *Don Juan albo miłość do geometrii*, w: tenże, *Dramaty zebrane*, T. 2, red. i wstęp M. Ganczar, posłowie M. Wąsik, Agencja Dramatu i Teatru ADiT, Warszawa 2017, s. 41.

[29] Tamże.

[30] Tamże.

[31] P. Kuncewicz, *Wirpsza i pozostali*, „Przegląd Tygodniowy" 1986, nr 7, s. 13.

pożądaniu", którego bohater, „sięgając tego, co niemożliwe", próbuje zarazem zachować swoją „pożądliwą wolność", co staje się jego słabością[32].

Kolejne nawroty do doświadczenia inicjacyjnego („za złotą sosną mała pierś w zielonej sukni", „nade mną usta i drobna pierś w ścisłym trykocie", „znowu usta i wilgotność", „zabiegi miłosne napinają skórę"[33]) kończą się rozbiciem miłosnej iluzji scalenia, jedni, zawartej w pragnieniu: „uczynimy z nas dwojga jeden świat". Destrukcję tej utopijnej wizji przynosi analiza gramatyczna: „skóra nasza jest w liczbie pojedynczej, osobno", podobnie: głowy, ręce, mózgi, serca, usta, „ciała rozpalone osobno, w liczbie pojedynczej"[34]. Rozbicie liczby mnogiej, rozsypanie się „naszej gramatyki" przynosi obraz „miłości w gramatycznej klęsce". Skrajnym obrazem marzenia o miłosnym zjednoczeniu jest poetycka wariacja na temat modliszki pożerającej samca w trakcie kopulacji. Wirpsza przetwarza tu informacje o „kochance morderczyni" wyczytane w eseju Caillois[35]. Wybiera jeden z wielu wymienionych przezeń gatunków, *Mantis rubrocoxata* – modliszkę czerwonobiodrą, i szczegółowo przeprowadza nas przez ten swoisty dramat rozkoszy: rozkoszy płciowej i rozkoszy jedzenia jednocześnie. Caillois, przypisując owadowi „obiektywnie liryczny charakter", rysuje zbieżności ze świadomością człowieka w odwołaniu do psychoanalizy: analogia aktu (modliszka) i wyobrażenia (człowiek), rodząca lęk przed miłością, akt płciowy pojmowany jako „w pewnym stopniu utrata nieśmiertelności, ukryty czynnik śmierci – jej dialektyczny początek"[36]. W tym przełomowym dla siebie eseju, uczestniczącym w socjologicznych debatach na temat ofiary, Caillois, porównując relacje ofiarne między ludźmi z relacjami reprodukcyjnymi owadów, podkreśla, że „uśmiercanie w akcie seksualnym nie jest rozumiane jako zespolenie przeciwieństw, ale jako pierwszy dystans w stosunku do samego siebie, który, poprzez rozwój, wytwarza wszelkie formy kultury"[37]. Jak dostrzegł Frédéric Keck, a co może rzucić dodatkowe światło na źródła inspiracji oraz

[32] Zob. M. Blanchot, *Orfeusz, Don Juan, Tristan*, tłum. W. Błońska, „Literatura na Świecie" 1996, nr 10, s. 51–52.

[33] Zob. W. Wirpsza, *Don Juan*, Państwowy Instytut Wydawniczy, dz.cyt., s. 12 i 37. W wydaniu mikołowskim: W. Wirpsza, *Don Juan*, oprac., dz.cyt., s. 20 i 35.

[34] Zob. W. Wirpsza, *Don Juan*, Państwowy Instytut Wydawniczy, dz.cyt., s. 28. W wydaniu mikołowskim: W. Wirpsza, *Don Juan*, oprac., dz.cyt., s. 30.

[35] R. Caillois, *Modliszka*, w: tenże, *Odpowiedzialność i styl. Eseje o formach wyobraźni*, tłum. K. Dolatowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2019, s. 104–142. Tytuł oryginału *La mante religieuse*.

[36] R. Caillois, dz.cyt. s. 137–138.

[37] F. Keck, *Le sacrifice des insectes. Caillois entre Lévi-Strauss et Bataille*, „Littérature" 2013, no 2 (170), s. 28.

formy wyobraźni Wirpszy, „ta bliskość przeciwieństw – reprodukcji i zabijania – to jedna z form cudowności, która fascynuje surrealistów”[38].

Problemem wskazywanym przez autora *Modliszki* jest zrozumienie sensu poświęcania partnera w trakcie aktu seksualnego. Czy wyjaśnieniem jest tylko zapewnienie funkcji odżywczych, czy prymat czystego instynktu rozkoszy? A może powinniśmy dostrzec jakiś gest przejścia, od instynktu, w tej prymitywnej formie natury, do fikcji, „funkcji fabulacyjnej”, jako odpowiednika tegoż u człowieka (w paraleli tej mieści się także zdolność antropomorficznie postrzeganej modliszki do odwracania wzroku, symulowania śmierci, przybierania rozmodlonej pozy itp.). W tej samej perspektywie interpretacyjnej umieszcza Caillois baśń eskimoską, którą przytacza dla powiązania przekazu zawartego w folklorze i mitach z obyczajami modliszek. Kluczowa jest w tej opowieści wizja pochłonięcia kochanka przez pochwę. W przetworzeniu Wirpszy istotną rolę symboliczną, obrazującą pożądanie i lęk, odgrywają elementy zimowego pejzażu: biel, mróz, bloki lodu, utożsamienie „kobiecości” i „szczeliny lodowej”: „lodowa pustynia wchłania mnie, wsysa wegetatywnie”. O ile godowe zwyczaje modliszek przedstawił autor *Don Juana*, w ślad za esejem Caillois, niezwykle wiernie, o tyle już temat grenlandzki w swojej poetyckiej, nasyconej symbolicznie parafrazie wręcz unieczytelnił artystycznie. Dokładnie podał jedynie zakończenie eposu w końcowym streszczeniu. Zasadne będzie zatem, na użytek lektury tego fragmentu tomu, przytoczenie najistotniejszych elementów eposu na podstawie źródła podanego w *Modliszce*.

Stary kawaler odbywa w nim podróż, która kończy się zwabieniem go do igloo z siedzącą w nim dziewczyną.

> Widząc ją tak piękną – referuje Caillois – poczuł wielkie ciepło i osłabł z miłości. […] Za każdym razem, gdy przychodził do siebie po utracie przytomności, przysuwał się trochę do pięknej dziewczyny. Gdy inni pokładli się spać, Nukarpiartekak zobaczył, że dziewczyna przygotowuje posłanie dla niego i dla siebie. Widząc to, zemdlał […]. Położyli się obok siebie, a dziewczyna była tak piękna, iż myślał, że umrze. Nukarpiartekak pocałował ją i zemdlał. Najpierw jakby zanurzył się w niej do kolan, później do rąk, później do pach. Zanurzyło się prawe ramię. Później zanurzył się do brody. Wreszcie krzyknął i zniknął w dziewczynie cały. […] Kiedy rano zapalono kaganki, Nukarpiartekaka nie było, a jego kajak stał na brzegu. Piękna dziewczyna wyszła z igloo, by oddać wodę (mocz), i kiedy to czyniła, wyszedł z niej szkielet Nukarpiartekaka[39].

[38] Tamże, s. 27.

[39] R. Caillois, dz.cyt., s. 125–126.

Jeśli jakieś tropy wiodą w tomie Wirpszy do *Don Juana*, jakiego znamy z mitu, to są one głęboko ukryte za dyskursem poetyckim, którego ambicją jest wpisanie struktury mitycznej w sferę symboliczną. W jej obrębie poemat wprowadza czytelnika w tę „przepaść niemożliwości", chłód i pustkę. Także i w nim, jak w interpretacji Maurice'a Blanchota, „w głębi mitu pozostaje zawsze tajemnica kamiennego posągu, który jest nie tylko śmiercią, jest czymś zimniejszym i bardziej bezimiennym niż chrześcijańska śmierć – jest samą zewnętrznością, bezosobowością wszelkiej więzi"[40]. Poeta, zgodnie z duchem swojej „pastiszotwórczej" epoki, falsyfikuje jednak oryginał, doprowadzając do skrajnej postaci „zasadę apokryfu"[41]. „Fałszerstwo", mrugnięcie oka artysty-falsyfikatora, widzimy tu wszak z daleka. Prowokuje lekturę relacyjną wyłącznie na poziomie paratekstu (tytuł, końcowy komentarz), oczyszczając tekst zasadniczy z jakichkolwiek punktowych choćby „śladów", aluzji, dostępnych w wymiarze jakiejś figury lokalnej, szczegółu[42]. Oryginał zostaje zatem palimpsestowo zatarty, schowany pod nową koncepcją dzieła, pod jego „bezczelną" interpretacją.

Jedną z możliwych z kolei, i to bynajmniej nie bezczelnych, interpretacji dzieła Wirpszy mogłyby być uwagi Andrzeja Sosnowskiego z wykładu pt. *Wiersz i seks*, choć – zaznaczmy – nigdzie w nim nazwisko tego poety nie pada. Na pytania: „Jak działa Don Juan?", „Co on w ogóle wyprawia z językiem, jak on traktuje słowo, siebie samego, Pana Boga oraz innych ludzi?"[43] uzyskujemy odpowiedź, w której podkreśla się, że „rozdźwięk między Don Giovannim a resztą świata polega na tym, że bohater na co dzień posługuje się ciałem jak tancerz, a słowami jak poeta"[44]. W konsekwencji, co nie bez znaczenia, jak się wydaje, dla uchwycenia zamysłu Wirpszy, Don Juan jest

> podwójnie zdrożny i wykolejony, i stąd stały konflikt z rzeczywistością, w istocie z samą zasadą rzeczywistości, która z trzeźwą rezerwą udostępnia płochym słowom i tańcom jedynie wyodrębnione miejsca i chwile. I tę coraz bardziej

[40] M. Blanchot, dz.cyt., s. 53.

[41] R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 1993, s. 183. Zob. także J. Dembińska-Pawelec, *Apokryf*, w: *Ilustrowany słownik terminów literackich. Historia, anegdota, etymologi*a, red. Z. Kadłubek, B. Mytych-Forajter, A. Nawarecki, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2018, s. 65–70.

[42] G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. T. Stróżyński, A. Milecki, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2014, s. 9.

[43] A. Sosnowski, *Wiersz i seks*, w: tenże, *Stare śpiewki (sześć godzin lekcyjnych o poezji)*, Biuro Literackie, Wrocław 2013, s. 27.

[44] Tamże.

> surową, coraz groźniejszą, coraz bardziej mściwą i zawziętą rzeczywistość bohater przez cały czas ma na karku, czuje jej oddech na plecach, powinien natychmiast uciekać, ale w sumie tego nie robi, ponieważ poza tą rzeczywistością nie miałby już nic do roboty. Podobnie poeta. Jest tu życiodajna, dialektyczna, erotyczna, w końcu śmiercionośna sprzeczność. Cóż on zatem robi, jak działa – w języku? On łudzi, zwodzi, obiecuje. Zwodzi i łudzi, p o n i e w a ż obiecuje[45].

Czy to nie przypadkiem „bezczelny", na miarę Don Juana, gest Wirpszy, świadomego aż nadto, że i

> wiersz też może obiecać niemal wszystko, absolutnie na nic się nie oglądając. Gruszki na wierzbie albo złote góry. Nie tylko może, wiersz zawsze obiecuje, kiedy tylko zamajaczy na stronie i da się rozpoznać jako wiersz. Obiecuje oczywiście p o e z y ę, czymkolwiek ona jest; może w ten sposób obiecywać wzruszenie czy tak zwaną przyjemność estetyczną, estetyczne przeżycie. Ale jakby tego było mało, on obiecuje znaczenie, rzeczywiste znaczenie, jak gdyby nigdy nic; zwyczajowo obiecuje jakiś komunikat, sens, odkrycie, poznanie, naukę, porozumienie, rozmowę czy bliską więź z czytelnikiem, ba, może obiecać uniwersalne przesłanie – i to nawet w trybie „serio", nawet w trybie „na stałe". Tak zwane doniosłe przesłanie. Lecz tak obiecując, zawsze też trochę czaruje, ponieważ koniecznie musi być sobą, czyli właśnie wierszem. A jeśli obiecując, czaruje, to nie można mu tak z miejsca uwierzyć, chyba że chcemy dać się uwieść. A to też jest termin, który należy do sfery erotyki. Uwieść widza, uwieść czytelnika – to przecież jest dziennikarski frazes. Jeśli wiersz choćby w najmniejszym stopniu uwodzi, to już przede wszystkim urzekająco działa. A nie umie nie uwodzić, nie umie nie obiecywać, choćby nawet bardzo starał się być nieprzyjazny, nieprzystępny, szorstki, obcesowy, mrukliwy[46].

Poemat Witolda Wirpszy, odziany w jaskrawe szaty Don Juana, w świetle takiej interpretacji jawiłby się więc w istocie jako traktat metapoetycki.

[45] Tamże, s. 27–28.
[46] Tamże, s. 28–29.

Rozdział V

Apoteoza tańca

Na tom *Apoteoza tańca* składają się utwory napisane pomiędzy wiosną 1973 roku (tytułowy cykl *Apoteoza tańca*[1]) a 12 listopada 1975 roku, którą to datą, z dopiskiem: „na własne imieniny", opatrzył autor zamykający zbiór tekst pt. *I runęło*. Większość wierszy powstała w Berlinie, w miejscu stałego zamieszkania Wirpszy po roku 1971 i po podjęciu decyzji o pozostaniu za granicą. Została ona wymuszona okolicznościami zewnętrznymi, tj. odmową przedłużenia paszportu przez polskie władze w roku 1972, po publikacji w języku niemieckim książki *Polaku, kim jesteś?* Pod jednym z utworów jako miejsce jego powstania podaje autor Paryż, z dopiskiem: „10 września 1974 r." (*Ręka Boża*). Zaledwie kilka tekstów w środkowej części zbioru nie zawiera informacji o dacie i miejscu powstania. Tym samym mamy prawdopodobnie do czynienia z pierwszym w dorobku tego twórcy tomem poezji w całości zapisanym i skomponowanym już na emigracji. Ukazał się on jednak nakładem Oficyny Literackiej w Krakowie, poza cenzurą w tzw. drugim obiegu, dopiero w roku śmierci poety (1985), a do kolportażu trafił w roku 1986[2], a zatem już po ukazaniu się drukiem ostatniego ukończonego dzieła Wirpszy, jakim była

[1] Pierwodruk w londyńskich „Wiadomościach" (1975, nr 17, s. 1).

[2] Zob. J. Gajewski, *Poza zasięgiem cenzury. Materiały do bibliografii druków zwartych wydanych poza zasięgiem cenzury. 1982–1986. Archiwum „Solidarności",* T. 19, Oficyna Literacka, Kraków 1988, s. 180.

wydana w roku 1985 w Berlinie *Liturgia* (poprzedzona adnotacją: „Rozpoczęte w Berlinie, dn. 26 grudnia 1981 r. Ukończone 31 grudnia 1982 r.").

Z dat umieszczonych pod wierszami możemy wnosić, że już po ukończeniu *Apoteozy tańca*, bo między rokiem 1976 a 1982, powstały wiersze do niewydanego za życia pisarza tomu *Spis ludności* (pierwsza edycja: Mikołów 2005). Utwory, które złożyły się na mikołowską edycję zbioru pt. *Cząstkowa próba o człowieku* (2005), nieopatrzone datami, pochodzą – przynajmniej w części – jeszcze z okresu krajowego, choć powstawały także podczas ówczesnych pobytów Wirpszy poza granicami. Ustalono ich wersje na podstawie maszynopisów od roku 1965. Z podobnego okresu pochodzą pomieszczone w *Utworach ostatnich* (Mikołów 2007) niektóre fragmenty projektowanego przez poetę tomu *Smoki (wydłużone utwory poetyckie)*: *Praca* („Warszawa, w 1965 roku") i *Wykorzenienie* („Berlin, w 1967 roku"). W *Nocie edytorskiej* do *Utworów ostatnich* Leszek Szaruga podaje, że jego ojciec przygotowywał *Smoki* dla Wydawnictwa Literackiego[3], i że tom ten zawierał także tekst *Nowego podręcznika wydajnego zażywania narkotyków*. Ukazał się on oddzielnie dopiero w roku 1995 nakładem Wydawnictwa a5 w Poznaniu. Pod ostatnim utworem *Nowego podręcznika wydajnego zażywania narkotyków* znajdujemy informację, że dzieło powstawało w Zakopanem i Warszawie w okresie od lipca do grudnia 1969 roku. Do *Smoków* wejść miał także napisany już w Berlinie poemat *Prognoza (Prognozy)*, przedrukowany w mikołowskich *Utworach ostatnich*, włączony ostatecznie przez autora do *Apoteozy tańca* zredagowanej dla Oficyny Literackiej. Cykl powinien nosić podtytuł, zgubiony w tej drugoobiegowej edycji (*...czyli historia naturalna smoków*), który obecny jest w berlińskim niemieckojęzycznym wydaniu (1980). Na okładce zbioru widnieje tytuł *Prognosen*, natomiast na stronie tytułowej (także w stopce redakcyjnej) pojawia się pełne brzmienie wraz z podtytułem: *Prognosen oder Die Naturgeschichte der Drachen* (publikacja sygnowana przez Literarisches Colloquium Berlin, 500 numerowanych i podpisanych egzemplarzy, wydana w ramach Berliner Künstlerprogram DAAD).

[3] „Nie wiem, czy ojciec wysłał tom *Smoki* do Krakowa, zapewne tak. Nie ulega wątpliwości wszakże, że wówczas, w połowie lat 70., publikacja ta byłaby niemożliwa zarówno ze względu na »niecenzuralność« nazwiska autora, ale także, jak podejrzewam, ze względu na »trudność« i »niezrozumiałość« dwóch pierwszych tekstów". Wirpsza tom złożył, co potwierdza zachowana w berlińskim archiwum Akademie Künste (teczka AK7/M2) korespondencja do pisarza z Wydawnictwa Literackiego. W piśmie z Krakowa, datowanym na 22 kwietnia 1981 roku (znak SKR 2923/8/), czytamy: „Potwierdzam odbiór nadesłanego nam w 1 egz. maszynopisu c.d. tomu poetyckiego pt. *Smoki*". Podobnej treści potwierdzenie zawiera także pismo z 11 maja 1981 roku (znak 3298/9/).

W edycji berlińskiej brak natomiast części zatytułowanej *Przypisy*, być może dopisanej nieco później.

Po *Apoteozie tańca*, *Spisie ludności* i *Liturgii* napisał jeszcze Wirpsza, w latach 1982–1985, wiersze do nieukończonego tomu *Przypomnienie Hioba* włączonego przez wydawcę w roku 2007 do *Utworów ostatnich*. Dwa, datowane na rok 1984, wiersze z *Przypomnienia Hioba*, *Trudności* i *Porządek*, Wiktor Woroszylski uznał, jak pamiętamy, za *„Liryki lozańskie"* Witolda Wirpszy albo wręcz „jego *Treny*"[4]. Drugi z nich został wydrukowany w „Tygodniku Powszechnym" 29 września 1985 roku, czyli już po śmierci Witolda Wirpszy w zachodnioberlińskim szpitalu w dniu 16 września 1985 roku. W tym samym numerze „Tygodnika Powszechnego", w którym ukazał się *Porządek*, opublikowano także utwór pt. *Śmierć*, pochodzący z *Liturgii*.

Na tle utworów bezpośrednio poprzedzających *Apoteozę tańca*, zanurzonych jeszcze w krajowym kontekście oraz w kontekście berlińskich „wierszy ostatnich", uznać trzeba tom z roku 1985 za najbardziej chyba niezwykłą manifestację artystycznego programu Wirpszy, wyłożonego wcześniej tak bezpośrednio w jego eseistyce, a przede wszystkim na kartach *Gry znaczeń* (1965). W *Posłowiu* do berlińskiego, niemieckojęzycznego wydania tomu *Drei Berliner Gedichte* (1976) autor zaznacza, że dwa zamieszczone w nim poematy (*Wykorzenienie*, *Berlin jako znak i przestawienie*) oraz cykl *Apoteoza tańca* napisane zostały w Berlinie Zachodnim i wiążą się ściśle z jego osobistymi przeżyciami związanymi z tym miastem, otwierają przy okazji jedną ze ścieżek lektury i interpretacji interesującego nas cyklu:

> *Apoteozę tańca* napisałem z początkiem r. 1973. Ten cykl ma także związek z Berlinem, choć całkiem inny, aniżeli *Wykorzenienie*. Kilka miesięcy przedtem zostałem zmuszony przez oficjalne, półoficjalne i inne jeszcze instytucje polskie do rezygnacji z powrotu do kraju. Wiele już napisano o losie emigranckim, przeważnie, w smaku słodko-kwaśnego sosu; czytając takie wynurzenia odczuwam, mimo sosu, smak mdły. Rzadko mówi się o tym, że nie bacząc na „za" lub „przeciw", emigracja (albo zdecydowanie się na nią) oznaczać może również i ulgę, tak jak śmierć znienawidzonej kochanki, której życie doprowadza własne życie do krańca wytrzymałości. Na krańcu wytrzymałości była między innymi narzucona urzędowo *per fas et nefas* powaga, rodząca bez ustanku coraz to nowe tabu, tak jak według prawa Parkinsona urzędy rodzą urzędy. Tak więc: po decyzji o pozostaniu w Berlinie doznałem bądź co bądź niejakiej ulgi; chciałem sobie pofolgować

[4] W. Woroszylski, *Imiennik*, „Kultura" (Paryż) 1986, nr 1–2, s. 93.

> przez niepoważne potraktowanie rzeczy poważnych. Beethoven, Dante, Platon, Stalin, Katarzyna II, Szekspir, policja i kaci – wszystko to są w Warszawie poważne i obłożone tabu tematy, i dlatego postanowiłem uśmiać się z nich w Berlinie[5].

Ślady tego „folgowania" napotkamy także w ukończonej w połowie roku 1974, czyli w czasie równoległych prac nad *Apoteozą tańca*, powieści pt. *Sama niewinność*. W jednym z dialogów pary głównych bohaterów pojawia się swoista autoaluzja do cyklu, kiedy wzmianka o tym, że minęło pięć lat od śmierci Stalina, zostaje opatrzona niezrozumiałym, poza kontekstem twórczości Wirpszy, komentarzem, że „pewien poeta" nazwie go „zapewne po kilkunastu latach czułostkowym lirykiem (grasującym po południowej Anglii)"[6]. Tych samych, w części, bohaterów (Stalina, Szekspira, Katarzynę II) i to samo zawieszenie logiki na rzecz sfery ludycznej, spotkamy także w niepublikowanym za życia autora, a ukończonym w roku 1976, dramacie *Umieralnia*. Do tej sztuki można także z powodzeniem odnieść komentarze, jakimi Julian Kornhauser opatrzył *Apoteozę tańca*: „Genialne jednostki wybrane przez poetę do *wunderteamu* ludzkości obnażają swoją małość w szaleńczym, ogłupiającym tańcu śmierci"; „Z jednej strony zabawa i teatr, ferdydurkizm podniesiony na wyższe piętro abstrakcji, a z drugiej – koszmarny obraz ludzkości, rozjątrzonej niekończącymi się oskarżeniami"; „Na gruzach archaicznego świata, na ruinach romantyzmu, odkryć i wojen zbudować można według Wirpszy tylko studio teatralne, spotworniały amfiteatr naszej cywilizacji, skąd rozlegnie się pusty śmiech, aktorzy zagrają historyczne role"[7]. Wszystkie trzy przywołane tytuły łączy i to, że zostały odrzucone przez Instytut Literacki w Paryżu, co ich autor tłumaczył sobie, a przy tym zwłaszcza Jerzemu Giedroyciowi, wspólnym w nich potraktowaniem całej klasy politycznej: „z całkowitą Pańską dezaprobatą spotkały się te moje teksty, w których gnoiłem polityka jako polityka, za to tylko, że uprawia taki zawód"[8]. *Nota bene* w podobnym duchu przedstawiał Wirpsza Redaktorowi

---

5 W. Wirpsza, *Berlińskie poematy*, w: tenże, *Varia. Eseje. Prozy*, wybrał i oprac. D. Pawelec, Instytut Mikołowski, Mikołów 2016, s. 346. Pierwodruk W. Wirpsza, *Nachwort*, w: tenże, *Drei Berliner Gedichte*, LCB-Editionen, Berlin 1976, s. 50.

6 W. Wirpsza, *Sama niewinność. Powieść*, oprac., do druku podał i posłowiem opatrzył D. Pawelec, Instytut Mikołowski, Mikołów 2017, s. 92.

7 J. Kornhauser, *Widowisko*, w: tenże, *Krytyka zebrana,* red. A. Gleń, J. Kornhauser, T. 1, Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji, Poznań 2018, s. 277. Przedruk według: J. Kornhauser, *Międzyepoka. Szkice o poezji i krytyce*, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1995.

8 *List do Jerzego Giedroycia z 8 XII 1976*, w: Archiwum Instytutu Literackiego w Paryżu. Korespondencja z tego archiwum oznaczona jest w nim symbolem KOR RED WIRPSZA W., sygn. 906–908.

interpretację parabolicznego fragmentu z *Polaku, kim jesteś?* pt. *Przypowieść o stu sprawiedliwych*. W przekonaniu autora miała być ona wymierzona „nie tylko w uroki ustroju PRL, lecz w urodę działalności politycznej w ogóle, jeśli ośrodkiem takiej działalności jest grupa polityków zawodowych [albowiem – D.P.] każdy zawodowy polityk jest *in nuce* totalitarny, Bozia wmontowała weń nieprzepartą skłonność do totalizmu; dlatego to zadaniem człowieka oświeconego jest postponować polityka co wlezie i przeszkadzać mu ile się da”[9].

Sięgając po *Apoteozę tańca* i biorąc udział jako czytelnicy w tej „grze znaczeń”, uczestnicząc w tym, jak chce Kornhauser, „widowisku”[10], przemieszczamy się, także w ślad za przywołanym wcześniej autokomentarzem, pomiędzy jej dwoma estetycznymi filarami. Są nimi: podporządkowanie Kantowskiej zasadzie rozumienia sztuki jako „swobodnej gry władz poznawczych” i „bezcelowej celowości” oraz uznanie ludycznej, uzależnionej od zabawy, koncepcji kultury wziętej od Huizingi. Nigdzie indziej, w postaci niestematyzowanej, Wirpsza nie wyraził tak dobitnie związku poezji i zabawy, przekonania, że poezja „rodzi się w zabawie i jako zabawa”[11], nawet jeśli bywa ona czasem uświęcona lub zdradza takie aspiracje, aczkolwiek ze świadomością wyłożoną w swoim ostatnim wierszu, że „nawet Homer nie napisał świętych ksiąg”[12]. Efekt ten uzyskał poeta przede wszystkim dzięki odwołaniu się do figury tańca, „zabawy w najpełniejszym tego słowa znaczeniu”, tej, jak chce Huzinga, „najczystszej i najdoskonalszej formie ludycznej”[13], czyniąc taniec nie tylko słowem kluczem, nadrzędnym tematem, ale także zasadą konstrukcyjną, wielopoziomową dominantą, organizującą cały zbiór. Działającą zgodnie z zasadą, że „wprawiamy ciało w taki ruch, który zasadniczo niczemu nie służy, oprócz samego tego ruchu, i który też zasadniczo, w naszym kręgu kulturowym, nie powinien być czymś nieprzyjemnym czy złowrogim dla nas i dla innych ludzi”[14].

Tytuł tomu możemy oczywiście potraktować jako aluzję do słynnego stwierdzenia Richarda Wagnera, który mianem „apoteozy tańca” określił *VII Symfonię A-dur* Ludwiga van Beethovena. Na tym tle nie może zaskakiwać,

---

9 *List do Jerzego Giedroycia z 16 II 1972*, w: Archiwum Instytutu Literackiego w Paryżu.

10 J. Kornhauser, *Widowisko*, dz.cyt., s. 277.

11 J. Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza, Czytelnik, Warszawa 1985, s. 175.

12 W. Wirpsza, *Rozmyślania (luźne)*, w: tenże, *Utwory ostatnie*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2007, s. 104.

13 J. Huizinga, dz.cyt., s. 234.

14 A. Sosnowski, *Wiersz i taniec*, w: tenże, *Stare śpiewki (sześć godzin lekcyjnych o poezji)*, Biuro Literackie, Wrocław 2013.

że pierwszy wiersz cyklu poświęcony jest losom, co prawda alternatywnym, ale jednak, kompozytora wspomnianego dzieła. Wagner podkreślał oczywiście gloryfikację tańca w dziele, wpisaną weń za sprawą powtarzających się figur rytmicznych. Ale w tytule tomu Wirpszy wybrzmiewa też, oprócz tego aluzyjnie wprowadzonego sensu i tropu lektury, nieco prowokacyjnie postawiony, sprzeciw wobec europejskiej tradycji negatywnej waloryzacji tańca, która rozpoczęła się wraz z jego sekularyzacją i odrywaniem się od aspektu religijnego. Stąd też, jak zauważa autorka monografii o uniwersaliach kulturowych w tańcu, „europejskiej spuściźnie intelektualnej właściwy jest obraz tańca jako zjawiska zwalczanego lub co najmniej kontrowersyjnego"[15]. Początkiem tego procesu i w konsekwencji negatywnych ocen tańca jako wychodzącego poza sferę sakralną stał się rozpad *chorei* – „organicznej jedności trzech: rytmicznego ruchu i gestu, granej bądź wybijanej miarowo melodii i śpiewanego słowa, [która – D.P.] narodziła się ze zbiorowego przeżycia świętości"[16]. Wraz z usamodzielnianiem się składników chorei, jej rozpadu na osobne sztuki: gestu, muzyki i słowa (dramat satyrowy, dytyramb, tragedię i komedię), swoistej degradacji uległa pozycja wykonawców. Uczestników obrzędu, obywateli reprezentujących innych członków społeczności wobec sił nadprzyrodzonych, zastąpili bowiem specjaliści. „W epoce hellenistycznej – pisze Edward Zwolski – zawodowi rapsodowie, muzycy, aktorzy, chórzyści i ich trenerzy, zrzeszeni w cechy dionizyjskie, opanowują całkowicie teatry, uważając służbę Muzom nie za formę kontaktu z bóstwem i zaszczytną funkcję państwową, lecz za źródło dochodów i kosmopolitycznej sławy"[17]. Sztuka, jak dokumentuje Zwolski, „wchodząc między człowieka a bóstwo, przysłoniła religijny aspekt obrzędu"[18]. *Choreia* traci

[15] J. Kowalska, *Taniec drzewa życia. Uniwersalia kulturowe w tańcu*, Instytut Historii Kultury Materialnej PAN, Warszawa 1991, s. 18. Także współcześnie taniec jest karany, np. w Iranie. Po aresztowaniu nastolatki, która umieszczała w sieci filmiki z wykonywanymi przez siebie tańcami, ruszyła nawet akcja pod hasłem: „Taniec nie jest zbrodnią", solidaryzująca się z dziewczyną. Polegała m.in. na wrzucaniu do sieci nagrań z tańcami wykonywanymi przez inne osoby. Także z Iranu znany jest przypadek aresztowania przedstawiciela władz miasta po tym, jak w internecie opublikowano nagranie ludzi tańczących w centrum handlowym. Zob. M. Urzędowska, *Nie zabronicie nam tańczyć – mówią Iranki*, „Gazeta Wyborcza", 10VII 2018. W roku 2014 powstał w Wielkiej Brytanii film fabularny pt. *Desert Dancer,* w reżyserii Richarda Raymonda (w Polsce pt. *Taniec pustyni*), opowiadający, opartą na faktach, historię młodych Irańczyków tworzących „podziemny" klub taneczny i decydujących się wystąpić z nielegalnym przedstawieniem przed wtajemniczoną publicznością na pustyni.

[16] E. Zwolski, *Choreia. Muza i bóstwo w religii greckiej*, Wydawnictwo PAX, Warszawa 1978, s. 5.

[17] Tamże, s. 223–224.

[18] Tamże, s. 224.

zatem wraz z odejściem od religii dotychczasową wartość i znaczenie. Sekularyzacja tańca, co pokazuje Jolanta Kowalska, stała się faktem w II w n.e. Z tego okresu pochodzi *Dialog o tańcu* Lukiana z Samosate, w którym oddany został „zarówno charakter sporów o taniec, jak i uwypuklone najważniejsze punkty sporne”[19]. Co charakterystyczne, wedle badaczki, „w tekście, który tworzony był w intencji odparcia, a nawet ośmieszenia zarzutów zgłaszanych pod adresem tańca i jego wielbicieli, znalazł odbicie zespół pojęć i schematyzm myślenia, które tak bardzo zaciążyły na historii jego badań”[20].

Gest semantyczny Wirpszy zawarty w tytule zbioru staje się możliwy do zrozumienia dopiero na tym historycznym tle pozycji tańca w kulturze europejskiej, z jego miejscem: „pomiędzy występkiem a tolerowaną granicą poprawności, w potępieniu tańca przez moralistów różnych epok, a wreszcie w wątpliwości, czy równie błahe i kontrowersyjne zjawisko może stać się przedmiotem wartościowych badań”[21]. W przypadku poety odwołanie do tańca wpisuje się w te kulturowe zaszłości, co zadeklarował wprost, mówiąc o swojej motywacji, jaką była wzmiankowana już chęć pofolgowania sobie przez niepoważne potraktowanie rzeczy poważnych. Lektura *Apoteozy tańca* musi zatem przebiegać ze świadomością tego kontekstu, w którym taniec jest traktowany jako „zjawisko, którego wartość można było podać w wątpliwość”[22]. A o utracie jego znaczenia zdecydowało, rzecz jasna, zatarcie związków ze sferą sakralną, skutkujące „potępieniem”. „Taniec – pisze jego monografistka – pozostał wprawdzie składnikiem ludzkiej egzystencji, funkcjonował jednak jako swojego rodzaju atawizm, ślad potrzeb, znak z systemów zdezaktualizowanych – tych, które nie mieściły się w wyidealizowanym obrazie człowieka, zwłaszcza zaś człowieka cywilizowanego”[23]. Stał się zatem taniec „formą pozbawioną symbolicznej treści”, która „przestała być semantycznie jasna, stała się treścią jedyną”[24].

Dla zamiaru Wirpszy, oprócz odwrócenia znaków wartości przypisanych tańcowi w tradycji europejskiej, ważny jest także aspekt jego znakowości. Perspektywa antropologiczna zbiega się zatem w jego poezji z perspektywą semiotyczną. Taniec jest bowiem potraktowany przez poetę, jak i przez współczesne szkoły badawcze, jako „system komunikacji” i nade wszystko „zjawisko znakowe”, „konfiguracja elementów znaczących”. Poeta konstruuje znaczenia słowne,

[19] J. Kowalska, dz.cyt., s. 23.
[20] Tamże.
[21] Tamże, s. 22.
[22] Tamże, s. 20.
[23] Tamże, s. 21.
[24] Tamże, s. 20.

przywołując rozmaite ruchowe i pozaruchowe „morfemy tańca" (ruch oraz określające go determinanty czasoprzestrzenne, wykonawca, sytuacja, kostium, rekwizyty, słowo, rytm), wikłając ich układy w kulturowe konteksty. Najważniejszym nośnikiem znaczeń w tańcu jest oczywiście ciało, podstawowe „narzędzie tancerza", co wyznacza somatyczną z kolei perspektywę w poetyckiej grze znaczeń Wirpszy. Poeta wyciąga tu rozmaite konsekwencje z faktu, że „tancerz może doświadczać swego ciała jako narzędzia, partnera interakcji, materiału, który może ulegać zmianom, być modyfikowany zgodnie z potrzebami jednostki czy grupy"[25]. Podobnie czyni tancerz czy aktor – „użycza swego ciała danej konwencji"[26]. Wirpsza jednak, traktując taniec jako dominantę organizującą los swoich bohaterów, testuje i poniekąd unieważnia zasadę, że tancerz „w sytuacjach wyobrażonych" powinien „oderwać swoje rzeczywiste ciało od sytuacji życiowej poza występem, każąc mu wykonywać czynności wyobrażone"[27]. Mechanizmy kontrolne, mające np. zabezpieczać rozdzielenie funkcji seksualnej od wyrażania seksualnych emocji w tańcu czy generalnie mające w nim umożliwiać wyłącznie odgrywanie uczuć, w choreo-poetyckich wariacjach Wirpszy ulegają zawieszeniu. „Sytuacje wyobrażone" i sytuacje życiowe tańczących postaci z poematu splatają się. Wraz z tym nałożeniem się „scen" znika także w lirycznej akcji, kluczowa dla tańca zsekularyzowanego, iluzja „wyodrębnionej rzeczywistości"[28], oddzielonej od rzeczywistości pozatanecznej. Znika więc tak pożądane w tańcu oddzielenie „tu i teraz" od „subiektywności tańczącego"[29]. Role, stroje, rekwizyty i rytuały, w tym „rytuał przemienienia" osobowości w tańcu i przed widownią, wkomponowuje bowiem poeta w życie swoich bohaterów. Przywraca zatem poniekąd pierwotność obrzędu, w ramach której np. uczestnika tańca popełniającego błędy może spotkać realna kara, w niektórych kulturach z karą śmierci włącznie[30]. Widzimy to chociażby w groteskowym oczywiście wydaniu, w finałowym dla cyklu *Kankanie*, gdzie Platon, „mylący trochę rytm", „obrywa" za to „pałami po karku"[31].

Tom Wirpszy wpisuje się w bogaty zbiór dzieł literackich rozmaicie mierzących się z tak ważnym dla kultury zjawiskiem.

---

[25] D. Byczkowska, *Ciało w tańcu. Analiza socjologiczna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2012, s. 51.

[26] Tamże.

[27] Tamże, s. 73.

[28] Tamże, s. 220–221.

[29] Tamże, s. 219.

[30] Zob. J. Kowalska, dz.cyt., s. 34.

[31] Zob. W. Wirpsza, *Kankan*, w: tenże, *Apoteoza tańca*, oprac. i wstępem opatrzył D. Pawelec, Instytut Mikołowski, Mikołów 2018, s. 32.

> Taniec – jak piszą redaktorki pracy zbiorowej poświęconej obecności tańca w literaturze polskiej XIX i XX wieku – próbowano już od dawna poddać werbalizacji, przeistoczyć w słowo, przekształcić na językowe tworzywo artystyczne. Jako temat oraz motyw literacki, jako środek stylistyczny, a nawet jako zrytmizowana struktura składniowa stał się bohaterem oraz elementem literatury[32].

Pośród rozmaitych form literackich relacji z tańcem cykl *Apoteoza tańca* zdaje się przede wszystkim zaznaczać swoją oryginalną obecność w tym nurcie pisarskich działań, w którym motyw tańca służy rozprawianiu się z historią i z mitami.

Zbiór Wirpszy, opublikowany w niewielkim nakładzie i w bardzo trudnym dla niezależnego kolportażu czasie, ocalony w kilku bibliotekach, pozostawał praktycznie do dzisiaj niedostępny dla czytelników. Nie mógł też liczyć w momencie publikacji na normalną recepcję. Obecność dzieł autora *Gry znaczeń* w świadomości krytycznej *de facto* urywa się w roku 1972 po wymuszonej na nim decyzji o pozostaniu za granicą. Symbolicznie wieńczy ją niejako propagandowa medialna rozprawa z *Polaku, kim jesteś?*[33] Nazwisko poety przez długie lata nie pojawia się w oficjalnych wydawnictwach. Nie tylko w roli zakazanego autora. Nie można go bowiem nawet wymienić w innych publikacjach. „Z mojej książki *Ironia i harmonia* – wspomina Stanisław Barańczak – wykreślono skrupulatnie wszelkie wzmianki o Wirpszy"[34]. A książka ta, przypomnijmy, ukazała się w roku 1973. Ostatnimi śladami krajowej recepcji Wirpszy pozostają: rozdział o nim w *Nieufnych i zadufanych*, recenzja Barańczaka z powieści *Wagary*[35] i rozważania Tadeusza Nyczka wokół *Gry znaczeń*, podejmujące temat kategorii wzruszenia w dziele sztuki[36]. Swoistym podzwonnym dla obecności autora *Polaku, kim jesteś?* w polskim życiu literackim stał się pierwszy w gruncie rzeczy poświęcony mu szkic o ambicjach niemal monograficznych, próbujący określić miejsce Wirpszy na mapie poezji współczesnej i porządkujący całość

---

32 S. Karpowicz-Słowikowska, E. Mikiciuk, *Słowo od redakcji*, w: *Taniec w literaturze polskiej XIX i XX wieku*, red. S. Karpowicz-Słowikowska, E. Mikiciuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2012, s. 9.

33 K. Konwerski, *A kim Ty jesteś…*, „Prawo i Życie" 1972, nr 13, s. 7–8; A. Kazberuk, *Herr Wirpsza odsłania twarz*, „Barwy" 1972, nr 7, s. 12; H. Wandowski, *„Lieber Herr Witold"*, „Fakty i Myśli" 1972, nr 18, s. 2; J. Słonkowski, *Paszkwil obsesjonisty*, „Tygodnik Kulturalny" 1972, nr 33, s. 3.

34 S. Barańczak, *Na 60-lecie Witolda Wirpszy*, „Kultura" (Paryż) 1979, nr 1–2, s. 103.

35 S. Barańczak, *Oczy Lizawiety Prokofiewny*, „Odra" 1971, nr 6, s. 35–36.

36 T. Nyczek, *Śladem wzruszenia*, „Poezja" 1971, nr 3, s. 22–24.

dorobku, także w świetle dokumentów dotychczasowej recepcji. Był to artykuł Jana Pieszczachowicza pt. *Poezja skrajności*[37].

Nazwisko Wirpszy, stale i wyraźnie obecnego w ówczesnym dyskursie literackim, a wcześniej także publicystycznym, i to w wielu rozmaitych rolach pisarskich, zniknęło z tego dyskursu bez śladu. Cenzura okazała się wobec niego bezwzględna. Do tego, z zupełnie innych przyczyn, w instytucjach niezależnych, wydawnictwach emigracyjnych, krajowym „drugim obiegu", także nie udało się utrzymać Wirpszy skutecznie w obiegu krytycznym i czytelniczym. Publikował w owym czasie tylko pojedyncze wiersze, polemiki oraz szkice na łamach paryskiej „Kultury". Zabrakło jednak szansy dla nowych książek poetyckich, a przez to i realnego krytycznego zainteresowania. Zaważyła na tym najmocniej, paradoksalnie, twórcza niezależność artysty, którego szuflady pełne były czekających na wydanie dzieł, ale ich charakter rozmijał się z doraźnymi oczekiwaniami zarówno opozycyjnego podziemia wydawniczego w kraju, jak i środowiska emigracyjnego. Na przeszkodzie stanęły, jak się wydaje, legendarne już „trudność" i „niezrozumiałość" owego projektu twórczego. Obszerniejszy szkic, z okazji jubileuszu, poświęcił Wirpszy Stanisław Barańczak na łamach paryskiej „Kultury": *Na 60-lecie Witolda Wirpszy*. Czytając *Polaku, kim jesteś?* oraz fragmenty powieści *Sama niewinność* wydrukowane w drugoobiegowym „Zapisie" (1978), ogłosił Barańczak narodziny Wirpszy-pisarza politycznego[38]. Jak już dzisiaj wiemy, odzyskanie pisarza dla czytelników na warunkach podyktowanych przez Stanisława Barańczaka nie mogło się udać przede wszystkim dlatego, że diagnoza przemiany Wirpszy w pisarza politycznego nie była trafna.

Warto w tym miejscu przytoczyć fragment innego przekrojowego tekstu z paryskiej „Kultury", pośmiertnego wspomnienia autorstwa Wiktora Woroszylskiego, w którym podsumował on m.in. „okres berliński" w twórczości zmarłego przyjaciela:

> „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

[37] J. Pieszczachowicz, *Poezja skrajności,* „Odra" 1971, nr 5, s. 27.

[38] S. Barańczak, *Na 60-lecie Witolda Wirpszy*, dz.cyt., s. 103.

> nawarstwiały się przecież następne tomy poezji i esejów. W wywiadzie wyjaśniał dobrodusznie: Tutaj na emigracji nie ma dostatecznie dużo zasobnych finansowo wydawnictw polskich, które mogłyby wydawać rzeczy ryzykowne, a moje utwory są ryzykowne [...][39].

Powrót Wirpszy do świadomości czytelników i krytyków nastąpił dopiero w roku 1995 wraz z publikacją przez Wydawnictwo a5 tomu *Nowy podręcznik wydajnego zażywania narkotyków*. W tym samym roku, jednak jeszcze bez związku z tą inicjatywą, na łamach „Odry" Zbigniew Chojnowski opublikował szkic pt. *„Bawić się niedorzecznościami". O twórczości poetyckiej Witolda Wirpszy po roku 1968*. Próbę ponownego wprowadzenia dokonań Wirpszy do krajowego dyskursu krytycznego oparł Chojnowski na lekturze *Apoteozy tańca*, *Liturgii* i, dostępnych wówczas tylko w maszynopisie, *Spisu ludności* oraz *Przypomnieniu Hioba*. „Książka poetycka *Apoteoza tańca* – pisał Chojnowski – wspiera się na obrazie tanecznego wiru, w trakcie którego przekraczane są przestrzeń i czas – następuje odrealnienie oraz zachwyt"[40]. Poeta, w przekonaniu krytyka, w ten sposób „powiadamia o duchowym zaangażowaniu się w kreację, polegającą na zestawianiu i mnożeniu przeciwstawności, rywalizacji znaczeń; jest to metoda odkrywania *wewnętrznych obszarów zakłamania* oraz przychwytywania udawanej prawdy (zob. *Taniec oczadziałych*)"[41]. Chojnowski, na przykładzie wiersza *Cywilizacja pasjansów*, sugeruje, że poeta „zmierza do diagnozy cywilizacji", natomiast metaforyczny tytuł tego wiersza „nazywa rzeczywistość totalitarną, w której zanikła hierarchia, umiejętność rozróżniania dobra i zła"[42]. Wirpsza, czytamy dalej, „uprawia coś w rodzaju demontażu historii, drobiazgowo komentuje ją oraz poddaje analizie [a w tym – D.P.] analizowaniu i komentowaniu historia jawi się jako sfera ludyczna, w której zabawa znosi powagę, zawiesza logikę"[43].

Do czytania *Apoteozy tańca* Chojnowski powrócił po 20 latach, poświęcając jej odrębne studium. Akcentuje w nim szczególnie sprzęgnięcie, już w tytule, sztuki tanecznej z ironią:

---

39 W. Woroszylski, dz.cyt., s. 90.

40 Z. Chojnowski, *„Bawić się niedorzecznościami". O twórczości poetyckiej Witolda Wirpszy po roku 1968*, „Odra" 1995, nr 11, s. 57.

41 Tamże.

42 Tamże.

43 Tamże, s. 57–58.

> Za pomocą ironii i wprawienia w fantastyczny taneczny wir faktów, miejsc geograficznych, postaci historycznych, czasów, Wirpsza rozbraja zło, ale go nie unieważnia. Poeta nie obłaskawia demonizmu dziejów, lecz w sobie właściwy sposób artystycznie go analizuje. Ludyczne ujęcie mrocznych i kluczowych w etyce tematów, jak „zbrodnie", „niesprawiedliwość", „upodlenie", „zadawanie bólu" itp. jest metodą może nie tyle na pełne opanowanie Demona, ile na zbudowanie wobec niego dystansu i przeanalizowanie jego fenomenu[44].

Wedle krytyka tom „reprezentuje poezję kulturowo-fantastyczną", przy czym w wierszach „fakty kulturowe uwolnione są z ram czasoprzestrzennych, w jakich kiedyś realnie zaistniały"[45]. Przemieszczenie ich w miejsca i okresy na prawach już tylko wyobraźni nazwał Chojnowski „tanecznym sposobem inwersji czasowej"[46]. Podkreślił również, że „sztuczność, »wymyślność«, fantastyczność narracji w *Apoteozie tańca* definiuje wolność wyobraźni"[47]. Poezja Wirpszy „przez swą otwartość na niespodziankę kreuje światy, które mogłyby być, mogłyby zaistnieć wbrew przyzwyczajeniom, stereotypom, oczekiwaniom, rutynie"[48]. Krytyk w tanecznym „przemieszczeniu czasów, przestrzeni, osób"[49] odnajduje przede wszystkim nastawienie satyryczne. Podąża następnie tym tropem, komentując szczegółowo kolejne cząstki, „opowiastki" tytułowego poematu. W *Stalinie na rozdrożu* dopatruje się „zaszyfrowanych reminiscencji socrealistycznych i autobiograficznych o znaczeniu poetologicznym"[50] („poezja czułostkowa", „ckliwa grafomania polityczna"), nawiązujących do polemiki Wirpszy z Herlingiem-Grudzińskim w *Dziejach rymopisa czasu swego* w kwestii rozliczenia się pisarzy ze stalinizmem. „Tańcowi sentymentalisty-tyrana" ma się przeciwstawiać taniec mistyczny z historii *Rycerze u wniebowzięcia*, która zostaje zdefiniowana jako „parodia-nieparodia ballady i tekstu hagiograficznego"[51]. Z kolei w *Platonie u klawiatury* widzi krytyk „po wirpszowsku zaszyfrowaną polemikę z filozofią Platona [...] poetycko-artystyczną niezgodę na istniejącą w platonizmie »skłonność do rozwiązań absolutnych w duchu etyki

---

44 Z. Chojnowski, *„Apoteoza tańca" Witolda Wirpszy, czyli ćwiczenie się w wolności*, „Odra" 2006, nr 7–8, s. 72–73.

45 Tamże, s. 73.

46 Tamże.

47 Tamże.

48 Tamże.

49 Tamże.

50 Tamże, s. 74.

51 Tamże.

intelektualistycznej«"[52]. Ujawnia przy tym aluzję do dzieł Kochanowskiego, która wiąże się ze wskazaną w tekście Drukarnią Łazarzową i datą śmierci autora *Trenów* (1584), co pozwala jako jeden z intertekstów „opowiastki" potraktować satyryczną Platońską *Brodę* Kochanowskiego, czytaną wraz z poematem *Antybroda* samego Wirpszy. Przy okazji omówienia fragmentu *Dante w terminie* odtwarza Chojnowski skrupulatnie fakty spożytkowane przez wyobraźnię poety: średniowieczne więzienie zlokalizowane w podziemiach bieckiego ratusza z umieszczoną nad nim salą tortur, w której „słynni na całą okolicę kaci bieccy, zwani »mistrzami świętej sprawiedliwości«, za pomocą wymyślnych i okrutnych tortur zmuszali skazańców i osoby podejrzane o uprawianie czarów do składania zeznań"[53]; legendarną etymologię nazwy miasta Biecz, mającą wywodzić się od plemienia Biesów zamieszkujących Beskidy[54]. Transtekstualność Wirpszy prowadzić ma czytelnika tego fragmentu w stronę *Boskiej komedii*. Z kolei intertekstem dla finałowego *Kankana* („tej diabelskiej tragifarsy"), interpretowanego jako „przetworzona (skondensowna) historia tyranii", miałaby być operetka Jakuba Offenbacha *Orfeusz w piekle* jako upowszechniająca ongiś ów taniec. „Demoniczność i infernalność w poemacie – jak pisze Chojnowski – osiągają apogeum w obrazie kankana, który jest »tańcem« ofiar"[55].

Apoteoza tańca pozostaje dla mnie jednak przede wszystkim, mimo ogromu ujawnionych przez krytyka aluzji i kontekstów oraz podania możliwych kierunków interpretacji, testowaniem formy ludycznej, jej granic wytrzymałości. Z wykorzystaniem do tego celu, co zauważył Julian Kornhasuer, „poetyki widowiska"[56]. Jest dla mnie, i to już wbrew opinii Kornhausera, nieuznającego miejsca *Apoteozy tańca* w dorobku Wirpszy za kluczowe[57], tomem dla recepcji tego poety być może fundamentalnym, odwracającym kierunki recepcji, uwalniającym przekonująco poetę od posądzeń o prymat estetyzmu, formalizm, parnasizm, hermetyzm, manieryzm, scjentyzm itd. Na pytanie „dlaczego człowiek podporządkowuje słowo pewnym miarom, kadencjom i rytmom?"[58], Huizinga odpowiada, że czyni tak bynajmniej nie „z racji piękna", ale „ponieważ musi bawić się społecznie"[59]. Wirpsza, wraz z żoną Marią Kurecką, przełożył

[52] Tamże, s. 75.
[53] Tamże.
[54] Tamże, s. 76.
[55] Tamże.
[56] J. Kornhauser: *Widowisko*, dz.cyt., s. 278.
[57] Tamże, s. 277.
[58] J. Huizinga, dz.cyt., s. 203.
[59] Tamże.

słynną rozprawę Johana Huizingi *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury* (pierwsze wydanie polskie w roku 1967) i echo tej pracy wybrzmiewa z wielką mocą w berlińskim poemacie. Poeta, tworząc poemat, jakby czytał raz jeszcze współtłumaczony przez siebie esej Huizingi na temat relacji zabawy i poezji, tyle że zamiast poszukiwania analogii pomiędzy obcymi językami na potrzeby translacji, przekłada oryginał ma oryginalną ekspresję artystyczną. Świadomą zwłaszcza tego, że nie dotyczy jej pytanie o granice wytrzymałości, albowiem – jak notował Huizinga – „momentem poetyckim jest wdzięk, pomysł, aluzja, gra słów albo także igraszka słowno-dźwiękowa, w której sens może się całkowicie zatracić”[60]. Dla autora *Homo ludens* było bowiem całkowicie jasne, że „liryka jest najbardziej oddalona od logiki, najbliżej zaś spokrewniona z tańcem i muzycznością”, a poeta w tych właśnie formach staje się „najbliższy najwyższej mądrości, ale też i bezsensu”[61]. I o tym musimy przede wszystkim pamiętać, czytając *Apoteozę tańca*, czytając teksty Wirpszy w ogóle...

[60] Tamże, s. 176.
[61] Tamże, s. 203–204.

Rozdział VI

Pomarańcze na drutach

W listopadzie 1964 roku, kiedy ukończono druk powieści *Pomarańcze na drutach*, Witold Wirpsza znany był głównie jako poeta. Każdy tom jego wierszy, począwszy od debiutanckiej *Sonaty* z 1949 roku, mógł liczyć na najszerszy oddźwięk w prasie kulturalnej. Dość powiedzieć, że pierwszym recenzentem tego debiutu był, na łamach „Twórczości", rozpoczynający swą przygodę krytycznoliteracką Jan Błoński[1]. Na liście wnikliwych komentatorów kolejnych zbiorów znaleźli się później m.in. Jerzy Kwiatkowski, Jan Józef Lipski, Paweł Beylin, Jacek Trznadel, Ryszard Matuszewski, Zbigniew Żabicki, Julian Rogoziński, Alicja Lisiecka, Stanisław Barańczak. W roku 1964 Wirpsza był także rozpoznawalnym eseistą, krytykiem teatralnym i początkującym dramaturgiem (autorem dwóch sztuk opublikowanych w „Dialogu"), cenionym tłumaczem (m.in. *Doktora Faustusa*, wspólnie z żoną Marią Kurecką), redaktorem i publicystą rozwiązanego przez władze „Po prostu" i „Nowej Kultury", z której odszedł w geście protestu przeciwko ingerencjom rządzącej krajem partii w zarządzanie pismem w 1958 roku, *nota bene* wspólnie z Leszkiem Kołakowskim, Wiktorem Woroszylskim i Tadeuszem Konwickim. Z dzisiejszej perspektywy powieść *Pomarańcze na drutach* można by uznać za jego prozatorski debiut, choć w roku 1964 całkiem świeża musiała być jeszcze pamięć o socrealistycznych początkach tej twórczości, w tym o powieści pt. *Na granicy*

[1] J. Błoński, *Dwaj poeci*, „Twórczość" 1950, nr 3, s. 113–123.

(1954) i zbiorze opowiadań *Stary tramwaj* (1955). Pierwszy z tych tytułów poświęcony jest robotnicom wywiezionym do pracy przymusowej w Niemczech i polonizacji Szczecina, drugi – przetwarza na potrzeby fikcji autobiograficzne doświadczenia m.in. ze stalagu, z wyraźną koncesją na rzecz obowiązującej wówczas tendencji.

Odbiór nowej powieści Wirpszy dokonał się jednak bez przywoływania jego socrealistycznych prób prozatorskich, a jego naturalnym kontekstem była nowoczesna, uznana przez krytyków za eksperymentalną, twórczość poetycka, szczególnie ze zbiorów ogłoszonych na początku lat sześćdziesiątych: *Mały gatunek* (1960), *Don Juan* (1960), *Komentarze do fotografii „The Family of Man"* (1962). Gdyby podsumowywać sądy dominujące w recepcji tych tomów, niezależnie od tego czy opinie należały do przychylnych, czy raczej krytycznych, to znajdziemy w nich najczęściej takie kategorie jak intelektualizm, uczoność i hermetyzm, mające stanowić o przekraczaniu przez poetę granic zrozumiałości i eksperymentu. Leszek Szaruga, syn pisarza, zapytany o to jak ten reagował na recepcję własnych dokonań, odpowiadał: „jeśli chodzi o powieści ojca, tutaj owszem, mógł myśleć, że będzie miał jakiegoś typowego czytelnika, tyle że *Pomarańcze na drutach* są jednak za trudne dla zwykłego odbiorcy"[2]. Dokładnie taką samą ocenę znajdziemy w pierwszych dwóch recenzjach powieści z roku 1965. Rafał Marszałek uznał, że to „chyba najdziwniejsza proza, jaka ukazała się u nas ostatnio [...]. Powieść, która nie ma akcji w potocznym tego słowa rozumieniu i która napisana została w formie nadzwyczaj trudnej – chciałoby się rzec: opornej wobec tworzywa – zasługuje na nazwę eksperymentalnej"[3]. Edward Balcerzan, nazywając *Pomarańcze na drutach* „wydarzeniem literackim klasy europejskiej", uznał ją za „powieść w każdym calu nowatorską", „wynalazek", który „będzie sprawiał kłopoty czytelnikom", bo nie pomogą im „żadne wzory literackie"[4].

Skąd brały się te kłopoty z rozumieniem? „Niepowodzenia Wirpszy na tym polu" upatrywał Rafał Marszałek w „nadmiernej komplikacji formalnej, polegającej przede wszystkim na wyjątkowej drobiazgowości opisu i wymyślności składni", co przejawia się m.in. w postaci „ekscentrycznie spisywanych dialogów", „długich powikłanych okresów" i „synonimicznych powtórzeń"[5]. Od analizy składni rozpoczyna swoją recenzję Balcerzan, ilustrując

[2] *„Istnieje porządek nieodgadniony"*. O Witoldzie Wirpszy z Leszkiem Szarugą rozmawia Karol Samsel, „Elewator" 2018, nr 23, s. 45.

[3] R. Marszałek, *Eksperyment Wirpszy*, „Nowe Książki" 1965, nr 9, s. 402.

[4] E. Balcerzan, *Człowiek Witolda Wirpszy*, „Nurt" 1965, nr 2, s. 48–49.

[5] Zob. R. Marszałek, dz.cyt., s. 403.

fragmentami dzieła rozmaite jej „osobliwości", jak: „nienaturalna dokładność opisu, ścisłość beznamiętna, rejestracja słów i gestów bez względu na ich ważność", „wrażliwość na pauzę w żywej mowie"[6]. Z celowości tych zabiegów artystycznych wyprowadził Balcerzan wniosek o sprawdzaniu przez narratora Wirpszy poznawczej wartości mitu cybernetycznego, narratora, który udaje automat. W związku z tym „to wszystko, co odbiorca mógłby uznać za dziwactwo stylistyczne, jest naprawdę dramatyczną walką maszyny z językiem"[7]. Analiza składniowego klucza mającego służyć rozumieniu powieści prowadzi recenzenta do odkrycia bardzo precyzyjnie skatalogowanych przezeń paraleli z poezją: dialogi ucięte „wbrew przyjętym zasadom składni" postrzega krytyk jako rozwiązanie analogiczne do zasad organizacji wiersza wolnego, w innych partiach narracji znajduje „prawa sylabotonizmu" albo „odcinki heksametru"[8]. W opinii Rafała Marszałka język w powieści Wirpszy „pełni rolę samoistną jako przedmiot groteskowych przekształceń" i to właśnie przekształcenia językowe, kosztem innych elementów całego układu, są dla autora „czymś szczególnie ważnym i atrakcyjnym"[9]. Od takiej tezy blisko już do wniosku, że „ostatecznie najbardziej znamiennym sensem eksperymentu uwiecznionego w tytule jest to, że hermetyczną, ale bogatą znaczeniami prozę *Pomarańczy na drutach* napisał – poeta"[10]. Arnold Słucki podkreślił bliskie sąsiedztwo w procesie wydawniczym tomu Wirpszy pt. *Drugi opór* (1965), zawierającego wiersze z lat 1960–1964, z „powieścią eksperymentalną", jak określa *Pomarańcze na drutach,* uznając ją za „rzecz nie obojętną, gdy chodzi o formowanie się poetyki autora *Drugiego oporu* [...]. Związek tej prozy – pisze Słucki – z dojrzałym kształtem poetyckim wierszy Wirpszy wymaga oddzielnego studium"[11]. Zwrócił przy tym uwagę zwłaszcza na operacje syntaktyczne w powieści, na jej „żywioł rytmiczny", na zaczynający się w niej „proces kruszenia tradycyjnie pojmowanego obrazu poetyckiego, zabieg dezintegracyjny, dla którego poeta znaleźć chce później wytłumaczenie we współczesnej teorii kwantów"[12]. „Autor *Pomarańcz na drutach* – to już opinia Tadeusza Nyczka – robi ostatnio poezję – jak prozę, i prozę – jak poezję"[13].

---

6 Zob. E. Balcerzan, dz.cyt., s. 48.
7 Tamże.
8 Tamże.
9 R. Marszałek, dz.cyt., s. 403.
10 Tamże.
11 A. Słucki, *Od „Sonaty" do „Drugiego oporu"*, „Twórczość" 1966, nr 1, s. 118.
12 Tamże.
13 T. Nyczek, *Śladem wzruszenia*, „Poezja" 1971, nr 3, s. 24.

Wczesny odbiór *Pomarańczy na drutach* zdominowany został zatem przez pytanie o formę utworu, na co odpowiedzią stało się odesłanie czytelników recenzji do formy poetyckiej jako wyznacznika wartości i gwaranta sensu całego prozatorskiego przedsięwzięcia Wirpszy. Balcerzana zaprowadziło to do uznania narracji za podporządkowaną zasadom gry cybernetycznej, która kończy się fiaskiem: „maszyna" precyzyjnie opisała świat, ale na opisie tylko mogła poprzestać. Sposób potraktowania fabuły, ograniczonej możliwościami narratora-automatu, nie może dać odpowiedzi na pytania filozoficzne, które „leżą poza kompetencjami cybernetyki"[14]. Marszałek demonstruje, jak proza poety, z językiem jako dominantą, operuje nadrzędną dla utworu kategorią groteski na dwóch poziomach: językowym i świata przedstawionego. Wirpsza, sytuując fabułę w jenieckim obozie, czyni głównym przedmiotem groteskowej kompozycji egzystencjalną kategorię wolności, układając udaną „mozaikę" problemów: „w jej obrębie mieszczą się wątki egzystencjalne pospołu z kompleksami inteligenckimi, problem polskości ujęty w tak różnych kontekstach, jak dziedzictwo tradycji i psychologia działania"[15]. Tyle że język potraktowany jako samoistny przedmiot groteski, niepodporządkowany funkcji kompozycyjnej, udziwnia powieść, czyniąc ją nadmiernie skomplikowaną w odbiorze, i zmusza niejako do sposobu odczytywania całości w sposób właściwy poezji. Artur Strumiłowski postawę twórczą Wirpszy określa jako „komplikacjonizm" – pisze on bowiem: „powieść wariacyjną, w której całą swą wielką inwencję wyczerpuje w zabiegach stylistyczno-techniczno-kompozycyjnych, właśnie mających na celu zbliżenie utworu literackiego do formy dzieła muzycznego – i nie pozostaje mu dość czasu, aby zadbać jeszcze o fabułę"[16].

Także w komentarzach zanotowanych z większego dystansu czasowego niż bezpośrednio po wydaniu utworu, pojawiają się bardzo podobne spostrzeżenia. Piotr Kuncewicz, uznając *Pomarańcze na drutach* za powieść napisaną „techniką kontrapunktowo-wariacyjną", zauważa, że „o tej prozie stanowią przeróżne pomysły formalne", natomiast „wszystko tonie w dygresjach i akcja zajmuje właściwie skrawek książki"[17]. Maciej Byliniak traktuje *Pomarańcze na drutach* jako najbardziej widoczny u Wirpszy przejaw „antyrealizmu": „gdzie część dialogów to »dialogi pozorne«, w których jedna wypowiedź została podzielona przez autora na części arbitralnie (z punktu widzenia realizmu przedstawienia,

[14] E. Balcerzan, dz.cyt., s. 49.
[15] R. Marszałek, dz.cyt., s. 403.
[16] A. Strumiłowski, *Nowości prozy*, „Życie Literackie" 1965, nr 44, s. 11.
[17] Zob. P. Kuncewicz, *Wirpsza i pozostali*, „Przegląd Tygodniowy", 1986, nr 7, s. 13.

ale nie z punktu widzenia kompozycji formalnej) przydzielone poszczególnym rozmówcom"[18]. W przekonaniu Zbigniewa Chojnowskiego w powieści „chodzi o samo rozprawianie, analizę, artystyczny dyskurs, napinanie, mnożenie, precyzowanie i dewastację znaczeń, zwielokrotnianie wątpliwości, wariacyjne ujęcie tematu, »żeglowanie« w języku i narracji"[19].

Co ciekawe, w jednej z najnowszych interpretacji powieści, uznanej przez badacza za doskonałą i prekursorską, wątek przesłony formalnej i językowego odrealnienia w ogóle się nie pojawia. Maciej Libich, w szkicu z roku 2018, dostrzegł natomiast „intrygujące powiązanie, które łączy *Pomarańcze na drutach* z *Nadzorować i karać* autorstwa Michela Foucaulta, [a także z – D.P.] innymi dziełami filozofów poststrukturalistycznych i postmodernistycznych, które starały się opisywać wielopłaszczyznowe relacje społeczeństwa, władzy, kary oraz systemów kontrolnych i penitencjarnych"[20]. Badacz proponuje także odczytywanie powieści z wykorzystaniem teorii czasu Krzysztofa Pomiana, wedle której: „czas należy pojmować jako sieć hierarchicznych instancji kontrolujących życie społeczeństw"[21]. Zarówno przywołana praca Foucaulta, jak i *Porządek czasu* Pomiana są od dzieła Wirpszy późniejsze, stąd teza Libicha o jego prekursorskich aspektach. Wiele lat wcześniej Stanisław Barańczak wpisał powieść we właściwy dla Wirpszy w ogóle porządek demaskowania mitów. W przypadku tej prozy, rozważającej pojęcia wolności, przypadku i konieczności, chodzi o „odwieczne mity egzystencjalne"[22]. Rodzi się pytanie, szczególnie na tle innych przytoczonych dokumentów recepcji, czy takie interpretacyjne sugestie, dokonywane niejako obok, albo ponad językową i „poetycką" tkanką tekstu są w ogóle możliwe i uprawnione? Czy może klucz do rozumienia powieści, „za trudnej" nawet ponad pół wieku po jej wydaniu, ukryty jest jednak, jak chcieli pierwsi recenzenci, w formalnych zabiegach, cybernetycznej grze narratora, udziwnionej technice opisu, nienaturalności i wreszcie – w nastawieniu na sam język czy wręcz w „przedstawieniu języka" właściwemu dla sztuki poetyckiej, szczególnie w jej nurcie lingwistycznym?

---

[18] M. Byliniak, *Krytyka obrazu w poezji i eseistyce Witolda Wirpszy*, „Twórczość" 2009, nr 8, s. 75.

[19] Z. Chojnowski, *Zegar i uwięzienie w powieści Witolda Wirpszy „Pomarańcze na drutach"*, w: *„W rytmie zegara...". Wokół zagadnień chronozoficznych*, red. Z. Chojnowski, B. Kurządkowska, A. Rzymska, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2015, s. 231.

[20] M. Libich, *Epistolograficzny nośnik poezji. Osiem notatek o „Listach z oflagu" Witolda Wirpszy*, „Elewator" 2018, nr 23, s. 27.

[21] Tamże.

[22] S. Barańczak, *Na 60-lecie Witolda Wirpszy*. „Kultura" (Paryż) 1979, nr 1–2, s. 107.

Czytelnik *Pomarańczy na drutach*, nawet ten zorientowany bardzo ogólnie na temat miejsca poetyckich dokonań Wirpszy na mapie najważniejszych tendencji w poezji polskiej drugiej połowy XX wieku, nie mógłby zapewne przystać na próby opanowywania kłopotów ze rozumieniem jego powieści poza tym „lingwistycznym" kontekstem. Najdalej idące wnioski z takiej postawy wyciągnął chyba Edward Balcerzan. Tymczasem, w otwierającym wydanie *Pomarańczy na drutach* słowie *Od Autora* pojawia się intrygujący trop dotyczący jej genezy, ważny także dla sposobu rozumienia samej formy powieściowej. Przytaczam odpowiednie fragmenty tekstu od jego początku:

> Kiedy w latach czterdziestych, niedługo po wyzwoleniu, zabrałem się do napisania utworu prozą, który by w jakiś sposób spożytkował moje doświadczenia obozowe, nie bardzo jeszcze zdawałem sobie sprawę, jaki ostateczny kształt artystyczny ta proza przybierze; jedno tylko uświadomiłem sobie od razu: w utworze tym zawarty być musi element groteski. W ostatecznej fazie pisania ciążenie ku grotesce stało się tendencją dominującą, wręcz założeniem artystycznym.
>
> Kilkadziesiąt stron pierwszej redakcji powstało jesienią 1946 roku; była to jeszcze – formalnie – proza tradycyjna w dziewiętnastowiecznej konwencji. Brakowało mi natomiast dwóch składników zasadniczych: dystansu oraz takich koncepcji filozoficznych, które mogłyby służyć zabawie.
>
> [...]
>
> Ta groteskowa kompromitacja i samokompromitacja wymagała określonej formy. Tradycyjna forma prozy, wywodząca się z werystycznej dziewiętnastowiecznej praktyki, wydawała mi się – po wielokrotnych próbach – niestosowna; skłoniło mnie to do poszukiwania pewnych sposobów zestawiania słów i znaczeń, które by stworzyły artystycznie skuteczną siatkę językową; taką siatkę, która stanowiłaby konsekwentną i systematyczną gmatwaninę krzyżujących się absurdalności oflagowego surowca; absurdalności wysupłanych z autentyku, z jego deformacji i jego wariantów i podniesionych przez ten proceder do rangi zwartego systemu: takiego systemu, który miałby szansę stać się uogólnieniem[23].

Dzięki materiałom z archiwum pisarza zachowanym w Książnicy Pomorskiej w Szczecinie możemy ten pomijany dotąd trop interpretacyjny zweryfikować.

[23] W. Wirpsza, *Pomarańcze na drutach*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1964, s. 5–7.

Zachowało się w sumie 65 kart maszynopisu zawierających polski tekst[24] *Pomarańczy na drutach*, w tym 39 kart owej „pierwszej redakcji" powieści z jesieni 1946 roku. Trudno osądzić, czy są to wszystkie strony z „kilkudziesięciu", o których mowa we wprowadzeniu do wydania z roku 1964. Na pozostałych zachowanych kartach, różniących się od owych 39 rodzajem papieru, a także noszących ślady korzystania z innej maszyny do pisania (wskazują na to liczne cechy, w tym np. znak diakrytyczny nad „n", którego konsekwentnie brak na kartach starszych) znajdują się różne fragmenty tekstu w tej samej postaci, jaką znamy już z edycji PIW. Na ostatniej stronie z fragmentem, który w wydaniu książkowym stanowi część oznaczoną jako „3" (str. 23–33)[25], ołówkiem dopisano datę: „20VI 60". Już w druku data ta znalazła się nie pod tym rozdziałem, a dopiero na końcu powieści w zapisie bardziej rozbudowanym: „Warszawa, listopad 1946–czerwiec 1960". Porównanie obydwu podzbiorów maszynopisu, zarówno w wymiarze materialnym, jak i samego tekstu powieści, każe oddalić sugestię, zawartą w tej odautorskiej notacji, że praca nad tekstem trwała nieprzerwanie kilkanaście lat. Jesienią 1946 roku Wirpsza zamknął, o czym pisze w cytowanym słowie *Od Autora*, pierwszą redakcję dzieła, aby następnie, po latach, napisać je od nowa i niejako od początku, a na pewno całkowicie inaczej. W krótkim „życiorysie artystycznym" dołączonym przez Wirpszę do listu z 12 lutego 1961 roku, którego adresatem był Heinrich Kunstmann, rękopis *Pomarańczy na drutach* umieszczony został przez autora jako dokonanie roku 1960[26]. Miał zatem rację Arnold Słucki, wskazując na konieczność postrzegania nowego, lingwistycznego, eksperymentalnego Wirpszy-poety z tomów ogłaszanych w latach sześćdziesiątych w łączności z formowaniem się tej poetyki w równoległych pracach nad powieścią.

Pisząc list do Kunstmanna, Wirpsza był przekonany, że jego powieść ukaże się drukiem w roku 1961. Autor, korzystając z zainteresowania, jakie w swojej

[24] Dodatkowo zachowało się powiązanych z powieścią 5 kart maszynopisu w języku niemieckim: 3 z tekstem *Od Autora* oraz 2 z opinią wydawniczą, niepodpisaną, ale prawdopodobnie autorstwa Lutza Adlera. Opinia przeznaczona była dla wydawnictwa Hanser. Zob. na ten temat: *„Salut Henri! Don Witoldo!". Witold Wirpsza – Heinrich Kunstmann. Listy 1960–1983*, wstęp, przekład i oprac. D. Cygan, M. Zybura, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2015, s. 72.

[25] W wersji drukowanej powieść, oprócz słów *Od Autora*, składa się z 21 ponumerowanych w ten sposób podrozdziałów. W zapisie z roku 1946, poza *Przedsłowiem*, mamy rozdziały numerowane i tytułowane. Zachowały się: Rozdział I. *Wieczór Trzech Króli*, Rozdział II. *Co się dzieje w baraku oficerskim*, Rozdział III. *Na spacerze*, Rozdział IV. *Wyższa szkoła jazdy*, Rozdział V. *Jak wyrastają pomarańcze*, Rozdział VI. *Kawiarniane intermezzo*.

[26] *„Salut Henri! Don Witoldo!"*, dz.cyt., s. 45.

ocenie dzieła okazał jego respondent, podjął próbę dotarcia do wydawców niemieckich, co zakończyło się zresztą sukcesem[27]. O pomyślnym finale druku w Polsce mógł poinformować dopiero w styczniu 1965 roku. Wcześniej, w liście do Kunstmanna z 28 grudnia 1962, pisał następująco: „Za Pańskie zachody wokół *Pomarańczy na drutach* szczerze Panu dziękuję. Zdaję sobie całkowicie sprawę, uwzględniając właściwości tego tekstu, że znalezienie dla niego wydawcy nie jest wcale rzeczą łatwą. Tutaj w kraju zabiegam już od ponad dwóch lat o publikację (i dzieje się tak bynajmniej nie z powodów politycznych!), ale dopiero teraz widzę światło w tunelu"[28]. Dla zrozumienia nowego kształtu powieści szczególnie istotna jest ta ostatnia informacja, albowiem nie wskazuje ona na bezpośredni udział cenzury w procesie formowania się finalnego tekstu. Potwierdza to porównanie zachowanych kart maszynopisu nowej wersji powieści z gotową książką: nie doszukamy się żadnych różnic. Otwarte pozostaje pytanie o rolę autocenzury. W wersji z roku 1960 nie znajdziemy bowiem tych zapisów z roku 1946, które mogłyby potencjalnie budzić zastrzeżenia co do ich politycznej poprawności, jak np.: konsekwentne używanie słowa „bolszewicy" czy wspomnienie oficerskiego „chrztu bojowego" w roku 1920.

Nie to jednak stanowi o istotnej odmienności obydwu wersji powieści, a sygnalizowana przez autora we wstępie do wydania z roku 1964 sprawa formy. Zachowane, całkowicie inne od tego wstępu, jednostronicowe *Przedsłowie* do wersji pierwotnej także poświęcone jest kwestiom konwencji artystycznej:

> Te kilka słów wstępu piszę dla tych czytelników, którzy razem ze mną spędzili lata niewoli. Być może pewne postaci i pewne sytuacje nasuną im obrazy ludzi,

[27] Nie tylko rozumianym jako zwieńczenie starań o druk książki w przekładzie Marii Kureckiej: *Orangen im Stacheldraht* (Carl Hanser Verlag, Monachium 1967). Nie był to oczywiście sukces w wymiarze komercyjnym, ale nie można wykluczyć, że to m.in. recepcja powieści w Niemczech przyczyniła się do zaproszenia Wirpszy do wygłoszenia uroczystej mowy na otwarcie Międzynarodowych Targów Książki we Frankfurcie 11 października 1967 roku. Zob. omówienia w prasie niemieckiej: P. Urban, *Die Stacheldrahtfrüchte. Ein Roman des Polen Witold Wirpsza*, „Die Zeit", 4 VIII 1967, V. Polcuch, *Freiheit und Zeit. Witold Wirpsza. „Orangen im Stacheldraht"*, „Die Welt der Literatur", 8 VI 1967; G. Werth, *Früchte, die zu hoch hängen*, „Der Tagesspiegel", 5 XI 1967. O okolicznościach pierwszej niemieckiej edycji zob. D. Pietrek, *„Pomarańcze na drutach" – Witold Wirpsza w monachijskim wydawnictwie Carla Hansera,* w: *Filologia trudnego sąsiedztwa. Tom studiów dedykowany Profesorowi Markowi Zyburze w 60-lecie urodzin*, red. K. Ruchniewicz we współpracy z P. Przybyłą, D. Wojtaszynem, Wydawnictwo Quaestio, Wrocław 2017, s. 125–137. Już po śmierci autora doszło do drugiego niemieckiego wydania powieści w Westberliner Oberbaumverlag (Berlin 1987).

[28] *„Salut Henri! Don Witoldo!",* dz.cyt., s. 70.

> których znali, czy sytuacji, jakie przeżyli. W związku z tym mam do nich prośbę: panowie, na Dzeusa – nie identyfikujcie! Tak, jak nikogo nie nazwałem po imieniu, tak samo nie chcę nikogo wskazywać palcem.
>
> *Pomarańcze na drutach* są powieścią o oflagu, ale o oflagu fantastycznym, który w rzeczywistości nigdy nie istniał. Poza tym – powieść ta stara się być nie wiernym obrazem przeżyć czy zaobserwowanych faktów, ale ich karykaturą – i to karykaturą przeciętnego stanu rzeczy, jaki istniał w obozach jeńców na terenie Rzeszy. – Przy konstrukcji osób działających używałem metody, że się tak wyrażę, „syntetycznej". Po prostu brałem z pewnej ilości zapamiętanych osób pewne cechy i, mieszając je ze sobą, otrzymywałem nowe, papierowe twory ludzkie. Mam zresztą wrażenie, że po przeczytaniu całości, każdy będzie gotów mi przyznać, że karykatura ta ani na chwilę nie miała zamiaru stać się paszkwilem.
>
> Jest jeszcze druga strona medalu. Satyra ma swoje wymagania. Jeśli w ogólnym obrazie powieści osąd pewnych grup w obozie wypadnie ujemnie – to nie ma na to rady. Prawem satyryka jest kierować atak w jakąś stronę. Prawem jego jest także – przejaskrawić pewne fakty, i nie mam bynajmniej zamiaru z tych praw zrezygnować [...][29].

Autor zdefiniował swoje dzieło jako: „powieść o oflagu", „fantastyczność", „karykatura", „satyra" i, pośrednio: „typowość" oraz „prawdopodobieństwo" („metoda syntetyczna"). Elementy, które już w nowym wstępie połączy kategoria groteski, mieszają się tu z postawą właściwą realizmowi, co po latach potwierdzi autokomentarz mówiący, że była to „proza tradycyjna w dziewiętnastowiecznej konwencji". Jej charakter najlepiej oddają zdania otwierające wersję z roku 1946: „Polski komendant trzeciego baonu był krótki, gruby i łysy. Wychudł nieco, więc mu się na karku pofałdowała skóra – ale brzuch pozostał okazały, jak za starych dobrych czasów"[30]. W wydaniu z roku 1964 nie znajdziemy, rzecz jasna, tego zdania, podobnie zresztą jak żadnego ze zdań w postaci, jaką odnajdujemy w zapisie pierwszej wersji powieści. Nowe otwarcie dzieła to ciąg przetworzeń inicjalnego obrazu: „Prawe oczko czuwa, lewe oczko śpi": „Lewe oczko czuwa, prawe oczko śpi. Kto śpi, kto czuwa?", „Prawe (lewe) oczko czuwa, lewe (prawe) oczko śpi"[31]. Przy całej jednak stylistycznej

[29] Tekst dostępny w mojej edycji obydwu wariantów powieści. Zob. W. Wirpsza, *Pomarańcze na drutach*, oprac. i przedmowa D. Pawelec, Instytut Mikołowski, Mikołów 2021, s. 133.

[30] Tamże, s. 135.

[31] W. Wirpsza, *Pomarańcze na drutach*, Państwowy Instytut Wydawniczy, dz.cyt., s. 8–9; W. Wirpsza, *Pomarańcze na drutach*, oprac., dz.cyt., s. 27.

odmienności obydwu wariantów tekstu wiąże je jednak ów oflagowy realizm, którego teorię wyłożył Wirpsza w pierwszym pomyśle na „przedsłowie". Świat przedstawiony, zarówno w starej, jaki i nowej postaci dzieła, zbudowany został z tych samych, jednoznacznie identyfikowanych z obozem, elementów: baraki, prycze, druty, apele, strażnicy i naturalnie jeńcy, zwani tu z niemiecka „gefangenami". Obydwie wersje wykorzystują te same motywy (planowania ucieczki, „zapamiętałego" spacerowania, nielegalnej rozbiórki wielkiej latryny, gotowania kartofli, przekupywania niemieckich strażników papierosami z paczek), opisują te same miejsca, choć w skrajnie często innej dyscyplinie języka.

Dla przykładu przywołajmy opis kawiarni obozowej w pierwotnym zapisie:

> Kawiarnia obozowa stanowiła swego rodzaju curiosum. Był to lokal, którego wyglądu nie powstydziłaby się z pewnością żadna kawiarnia warszawska. Duże, wybite w ścianach ceglanego baraku okna, o które toczyła się półroczna przeszło walka z niemiecką komendą obozu, dawały wiele światła i stwarzały wrażenie przepychu – zwłaszcza, gdy się je porównało z ciemnymi, zadymionymi i, siłą rzeczy, umiarkowanie brudnymi izbami, w których spędzała prawie cały swój czas większość mieszkańców obozu. Wlewająca się tędy fala światła uwypuklała piękne rzeźby z papier-mâché, którymi pokryte były ściany i filary, podtrzymujące strop. [...] wnętrze kawiarni utrzymane było w stylu starożytnym, będącym umiejętną kompozycją elementów egipskich i rzymskich wybujałości [...][32].

A oto opis tej samej kawiarni w wydaniu książkowym:

> [...] barak z ceglaną podłogą, ongiś chyba magazyn, stoły, ławy, piecyk z menażkami wrzątku, neska podawana w kubkach, cena pięć papierosów amerykańskich[33].

Porównajmy jeszcze opis sceny, w której uwięzieni oficerowie dyskutują strategie wojenne, pochyleni nad mapą Francji. W wersji pierwszej:

> Wszystkie stoły, jakimi rozporządzała sala, zostały zsunięte i na tym nowym, wielkim stole rozłożono mapę Francji, wykonaną ręcznie i na pierwszy rzut

[32] Tamże, s. 163–164.

[33] W. Wirpsza, *Pomarańcze na drutach*, Państwowy Instytut Wydawniczy, dz.cyt., s. 17; W. Wirpsza, *Pomarańcze na drutach*, oprac., dz.cyt., s. 33.

> oka przypominającą mapę sztabową. Pochylało się nad nią w skupieniu kilka postaci, podczas, gdy pewien niski i przenikliwie chudy podpułkownik trzymał w ręku chorągiewkę na szpilce, pomalowaną w pasy i gwiazdy o barwach Stanów Zjednoczonych. Podobnymi chorągiewkami upstrzona była cała powierzchnia mapy – mieniły się na niej barwy francuskie, angielskie, amerykańskie i niemieckie[34].

I w wersji książkowej:

> Major dyplomowany:
>
> – Według zdania powołanego (szeroki, półokrągły rozmach dłoni nad stołem) do tego; tu jest, proszę panów mapa Francji; do tego zespołu; ona jest, oczywiście, w miarę; zasadnicze zręby planu; w miarę (rozmach pomniejszony) dokładna; zostały opracowane dostatecznie; ale powinna dla ogólnej (kółeczko nad stołem), to jest, z dostateczną precyzją; orientacji (palec w mapę) wystarczyć. Plan jest w gruncie rzeczy; sądzę, że kartograficznych; niezwykle (płaskie, pionowe cięcie powietrza otwartą dłonią) prosty; wątpliwości nie będzie[35].

Z przywołanej sceny „narady sztabowej" prześledźmy jeszcze odpowiadające sobie wypowiedzi tej samej postaci. Najpierw zapis starszy:

> – Czy rozumieją panowie ważność tego decydującego posunięcia? – zapytał z emfazą. – Czy zdajecie sobie sprawę z tego, że taki manewr jest nie tylko czynnikiem, który pozwoli rozstrzygnąć losy wojny na najistotniejszym jej teatrze, bo we Francji, na zachodzie – ale również, i to przede wszystkim, jest odrodzeniem polskiej myśli strategicznej, zasady ataku chorągwi pancernej w najsilniejsze zgrupowanie sił nieprzyjacielskich. Manewr ten, to powtórzenie Kircholmu i Wiednia, to triumf polskiej szkoły wojskowej![36]

W takiej natomiast postaci odnajdziemy to miejsce w powieści wydrukowanej w roku 1964:

---

[34] Tamże, s. 151.

[35] W. Wirpsza, *Pomarańcze na drutach*, Państwowy Instytut Wydawniczy, dz.cyt., s. 40; W. Wirpsza, *Pomarańcze na drutach*, oprac., dz.cyt., s. 50.

[36] Tamże, s. 151.

> – Proponowany przez nas; proszę panów, aby (półkole nad mapą); plan kampanii stanowi wariant; zechcieli spojrzeć na; bitwy pod Kircholmem; główną (płaskie cięcie dłonią) strzałkę. Polska doktryna wojskowa przewiduje[37].

Eliptyczność i próba, parastenograficznego miejscami, odtworzenia żywej mowy, skutkujące ekspresją właściwą ówczesnej nowoczesnej poezji, decydują o trudności odbioru i nieuchronnych kłopotach z rozumieniem powieści w wersji ostatecznie oddanej do druku. Podobnie rzecz się ma z kluczową dla interpretacji całości potrzebą uchwycenia sensu nieoczywistego obrazu zawartego w tytule utworu, który bywa nawet uznawany za surrealistyczny[38]. W końcowej postaci dzieła narrator rozwija ten obraz w części „13":

> [...] a tymczasem cieplarnia to, oranżeria drutami otoczona, i owoce w niej dziwne dojrzewają, w pomarańczarni tej osobliwej, chronionej i strzeżonej (aby tylko nic złego się nie stało, wedle życzenia prześwietnych kontrahentów, którzy wzajem sobie możliwie wielkie krzywdy uczynić pragną), owoce dojrzewają, nastawać na to należy, najniewiarygodniejsze, a jednak rzeczywiste, realne i dotykalne, tak że zdawać by się mogło, że na drutach kolczastych, na kozłach hiszpańskich i zasiekach wyrastają złociste pomarańcze i po to zostały one te druty, kozły i zasieki pobudowane, aby rosły na nich pomarańcze i blask złocisty (co? roniły? rozsiewały? rozprzestrzeniały?)[39].

Odrealniony, na wpół oniryczny, na wpół fantastyczny opis oflagowej przestrzeni prowadzić musi do rozumienia tytułu w kategoriach symbolu. Można domniemywać, że próbuje on oddać sprzeczności jenieckiego losu: niewola, której widomym znakiem jest drut kolczasty *vs* zapewnione w traktatach międzynarodowych bezpieczeństwo „oranżeryjnej egzystencji" osadzonych, prowadzące do iluzji wolności wewnątrz zamkniętej społeczności. W zarchiwizowanym przed-tekście tytułowy motyw występował w postaci bardziej rozbudowanej w rozdziale pt. *Jak wyrastają pomarańcze*. Jego obecność rozpoczyna się od wypowiedzi jednego z szeregowych:

---

[37] W. Wirpsza, *Pomarańcze na drutach*, Państwowy Instytut Wydawniczy, dz.cyt., s. 40; W. Wirpsza, *Pomarańcze na drutach*, oprac., dz.cyt., s. 51.

[38] Z. Chojnowski: *Zegar i uwięzienie w powieści Witolda Wirpszy*, dz.cyt., s. 230.

[39] W. Wirpsza, *Pomarańcze na drutach*, Państwowy Instytut Wydawniczy, dz.cyt., s. 91; W. Wirpsza, *Pomarańcze na drutach*, oprac., dz.cyt., s. 88–89.

> Ale żeby takie pomarańcze kwitły, jak tutaj w głowach naszych panów, to nie może być. Przecież tam się ze szwabami biją, a do tego trzeba mieć głowę na karku. A tutaj? Daj któremu cekaem do ręki, to z przerażenia nie będzie wiedział, co zrobić. Z nimi to już koniec. Przed wojną niewiele byli warci, a te druty to już ich do reszty wykończyły...[40].

Pogląd ten sprowokował dalszą wymianę zdań w baraku szeregowych z udziałem jednego z oficerów, który przypadkiem rzecz usłyszał:

> – Ja tak myślę, że większość oficerów dlatego ma „bzika", bo nie mają nic a nic do roboty. Człowiek, który pracuje, nie ma czasu na takie pomysły, jak kurs dla wojewodów, jaki sobie niektórzy panowie zorganizowali – i myślą przy tym, że naprawdę zostaną wojewodami, po powrocie do kraju!
>
> Zagórski uśmiechnął się:
>
> – O tym kursie wojewodów słyszę od was już nie pierwszy raz. To rzeczywiście może razić człowieka, który się zajmuje czymś trudniejszym. Ale zauważcie: jest w obozie część ludzi, którzy z racji swej przedwojennej sytuacji byli na najlepszej drodze do zrobienia kariery. Wojna to przekreśliła. Co więcej, wiedzą oni, że po wojnie stosunki na świecie zmienią się radykalnie, a przede wszystkim zmienią się u nas, w Polsce. A do tego dochodzą druty – ta „choroba drutów kolczastych". Każdy z nas – a oficerowie w znacznie większym stopniu, właśnie dlatego, że nie pracują – żyje w świecie nierzeczywistym, w świecie marzeń. I w tym świecie marzeń, jak w cieplarni, zakwitają te, jak wy je nazywacie, pomarańcze. Są to ostatnie sny o władzy.
>
> – To znaczyłoby, panie poruczniku – powiedział szewc Kowalski, że te pomarańcze kwitną właściwie na drutach a nie w głowach.
>
> – Tak by z tego wszystkiego wynikało. – Porucznik Zagórski pochylił jeszcze bardziej głowę i uśmiechnął się do siebie[41].

W postaci końcowej dzieła wątek klasowy został wyeliminowany – tym samym też trudno do interpretacji tytułowego obrazu włączyć „sny o władzy". Cała reszta sensów, tak jasno wyłożona na etapie przed-tekstu, pozostaje przydatna dla wyjaśnienia tytułu powieści: pomarańcze symbolizują zatem nierzeczywisty świat marzeń zrodzony w cieplarnianych warunkach oflagowego bytowania. Są elementem fantastycznym skonfrontowanym z rzeczywistymi

[40] W. Wirpsza, *Pomarańcze na drutach*, oprac., dz.cyt., s. 159–160.

[41] Tamże, s. 162.

drutami okalającymi obóz, ale, mimo wszystko o podejrzanej proweniencji, jaką da się zdefiniować potocznie w szeregu frazeologizmów nazywających wszelkie oderwanie od rzeczywistości.

Przegląd dokumentów genezy pozwala nam do tej próby zrozumienia powieści, i jej tytułu z wykorzystaniem przed-tekstu, dołożyć jeszcze jeden, być może kluczowy element. Pierwsza wersja utworu z roku 1946 skłania bowiem do postawienia pytania o „początek początku", do próby odnalezienia „realnie istniejącej wskazówki pierwszego śladu", jak nazwałby to Pierre-Marc de Biasi[42]. Wydaje się, że właściwy trop prowadzi do listów pisanych przez Wirpszę z oflagu w Gross Born do przyszłej żony Marii Kureckiej. W Książnicy Pomorskiej w Szczecinie zachowały się oryginały tych listów spisanych odręcznie na specjalnej papeterii dla jeńców. Uwagę czytelnika *Pomarańczy na drutach* powinien przykuć fragment z 20 sierpnia 1943 roku:

> Mam zamiar odprawić dziwne nabożeństwo; posyłam na ul. Okolską kosz pomarańczy, winogron i czekolady (przecież Marylka ma 10 lat) i przez dziurkę od klucza patrzę, co się dzieje. Rezolutna dziewczynka przypuszcza atak, cynfolia chrzęści, tabliczka zostawia brunatny ślad na ustach. Wtedy otwieram drzwi, wchodzę cichutko na palcach, przekręcam kontakt i zasłaniam Marylce oczy. A ona mówi: „puść, bo ucieknę do Pani Szulc-Rembowskiej!" Jestem już grzeczny, zapalam światło i – zabieram się do pomarańczy, która jest duża, pełna i okrągła, jak wielki księżyc. A potem macham magiczną pałeczką, kosz bakalii zamienia się w piękny wazon z czerwonymi kwiatami, a my – patrzymy się na siebie i śmiejemy się głośno, serdecznie i długo[43].

List ten adresowany był na ul. Okolską w Warszawie, gdzie mieszkała podówczas jego adresatka. Nawiązuje jednak do przestrzeni i osób z okresu, kiedy respondenci, jeszcze jako dzieci, spotykali się w Gdyni i Gdańsku. Reminiscencja miesza się tu z marzeniem o nastawieniu prospektywnym, w którym zasadniczą rolę odgrywa potrzeba przemieszczenia się poza miejsce osadzenia, magiczny moment teleportacji i podróży w czasie zarazem. Pomarańcza wydaje się w tym marzeniu tylko jednym z wielu ekwiwalentnych składników. Jej obraz

---

42 P.-M. de Biasi, *Genetyka tekstów*, tłum. F. Kwiatek, M. Prussak, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2015, s. 202.

43 W. Wirpsza, *Listy z oflagu*, oprac., posłowiem i przypisami opatrzył D. Pawelec, Zaułek Wydawniczy „Pomyłka", Szczecin 2015, s. 56–57.

powróci jednak w kolejnym z listów (bez daty, stempel pocztowy z 25 kwietnia 1944 roku) jako dominujący, już na prawach niemal obsesyjnego motywu:

> [...] aż wreszcie Ty, odsłaniając swe zęby, przegryzasz wraz z łupiną czerwoną, dużą pomarańczę – a górną wargę unosisz chyba po to, bym mógł zobaczyć Twoje różowe, delikatne dziąsła. Przypuszczam, że teraz już wiesz, o co mi chodzi. Czujemy, że zbliża się lato i słońce, jak olbrzymi, pomarańczowy zegar wskazywać będzie skwarne południe[44].

Sensualność tej wizji zostaje wzmocniona w jej kolejnej odsłonie w tym samym liście:

> AA jeśli Cię to złości i masz ochotę gryźć lub drapać – uczyń to; nic mnie bardziej ucieszyć nie będzie w stanie. Chętnie zamieniłbym się w tym momencie w pomarańcz, aby uczuć dotyk różowego, świeżego i wilgotnego dziąsła[45].

Pomarańcza w przywołanym zapisie marzenia jest synonimem tego, co tylko wyobrażone i niedostępne, ale jest też bez wątpienia nosicielem jednoznacznie pozytywnej wartości. Erotyka spleciona z egzotyką wyraża tu tęsknotę za wolnością, a pomarańcza symbolizuje przekraczanie ograniczeń rzeczywistej przestrzeni. Jej obraz obecny jest także w poezji Wirpszy, a co dla nas ważne, także w tej powstałej w obozie. W tekście otwierającym poemat *Don Juan*, którego pierwszą wersję tworzył poeta jesienią 1942 roku, pojawia się np. porównanie nieba do oksymoronicznej „śniadej pomarańczy"[46]. Pierwszy list do Marii Kureckiej nosi datę 17 listopada 1942 roku. Taki właśnie jest „mroczny obszar genezy"[47] *Pomarańczy na drutach*. W listach i wierszach spisywanych w obozowym baraku, w przestrzeni otoczonej podwójnym częstokołem kolczastego drutu, objawił się po raz pierwszy ów „zagadkowy obraz" zawierający w sobie „zalążek dzieła"[48]. Z pewnością jego rozumienie ze świadomością tego, „z czego zrobiony jest początek"[49], może być pełniejsze. Wirpsza, pisząc powieść, wyszedł od skondensowanego symbolicznego obrazu, z którego wyłonił się pierwszy pomysł, rozwijany w całkiem już tradycyjnej narracji,

---

44 Tamże, s. 84.
45 Tamże, s. 85.
46 W. Wirpsza, *Don Juan*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1960, s. 6.
47 P.-M. de Biasi, dz.cyt., s. 202.
48 Tamże.
49 Tamże.

co możemy prześledzić w zachowanych fragmentach przed-tekstu. Stworzył utwór przejrzysty w swoich satyrycznych intencjach i w ramach konwencji zrozumiały. Po latach artystyczne wahadło powiodło go z powrotem do poetyckiego punktu wyjścia. Pierwszy zapis narracji uległ cięciom i przetworzeniom, poddanym dodatkowo „technice wariacyjnej", zgodnie z którą poszczególne partie powracają jako swoje inaczej opracowane warianty. Miejsce jasności intencji zgodnej z czytelną konwencją zajęła „nadmierna komplikacja formalna" i „udziwnienia" językowe. Tradycyjna proza ustąpiła w gruncie rzeczy poezji, z której najpierw wzięła swój początek.

Rozdział VII

Sama niewinność

> Czego świadkiem ja jestem i o czym świadczy zapisany papier; mniej nawet niż zapisany papier, bo przebitka jedynie w ciemnych okolicznościach sporządzonego maszynopisu?
>
> Witold Wirpsza, *Sama niewinność*

> Czy poprawiam te teksty, przepisując je teraz, po latach? Ortografię zapewne poprawiam, bezwiednie chyba nawet; ale styl? – sposób wyrażania się? – treść? – Gramatykę też zapewne poprawiam, w miarę poprawiam; ale sens?
>
> Witold Wirpsza, *Sama niewinność*

W jednym z dialogów prowadzonych przez parę głównych bohaterów *Samej niewinności* pojawia się wyznanie, antycypujące poniekąd losy dzieła Witolda Wirpszy i zarazem przygodę niżej podpisanego jej edytora[1]: „Znacznie później wpadł mi w ręce maszynopis, urywek po dziś dzień

[1] W. Wirpsza, *Sama niewinność. Powieść*, oprac., do druku podał i posłowiem opatrzył D. Pawelec, Instytut Mikołowski, Mikołów 2017. Dalej cytaty z powieści przywołuję za tym wydaniem, sygnując je z numerem strony w nawiasie po skrócie SN.

niewydanej powieści i, niech mi pani wierzy, napisanej przez nietuzinkowego pisarza" (SN, 139). Tekst *Samej niewinności*, którego pisanie autor ukończył w pierwszej połowie 1974 roku, pomijając druk kilku fragmentów w czasopismach, pozostawał do roku 2017 w maszynopisie. Dokument zawierający pełen tekst powieści (183 strony maszynopisu z odręcznymi poprawkami, skreśleniami i dopiskami autora na papierze przebitkowym) znajduje się w Bibliotece Muzeum Polskiego w Rapperswilu w Szwajcarii w spuściźnie Alfreda Loepfego (1913–1981), szwajcarskiego slawisty i tłumacza literatury polskiej, autora zachowanego tam także, a nieopublikowanego dotąd przekładu dzieła na język niemiecki. Oprócz maszynopisów z obydwiema wersjami językowymi powieści zachowało się pięć pisanych na maszynie listów Witolda Wirpszy do tłumacza z okresu od 19 kwietnia 1974 roku (pierwszy list) do 19 stycznia 1975 roku. W ostatnim z nich możemy przeczytać, w odręcznie dopisanym *Postscriptum*, co następuje: „Czy przebrnął Pan już przez moje książki? Czy mógłby je Pan odesłać? – są to jedyne moje egzemplarze"[2]. Witold Wirpsza ukończył zatem pisanie powieści w pierwszej połowie roku 1974, o czym można wnioskować z listów do tłumacza. W dniu 19 kwietnia 1974 roku potwierdził odbiór od niego pierwszej partii przekładu, a w liście kolejnym (z 8 maja 1974 roku) poinformował: „Za kilka dni oddaję resztę książki (tekst jest już do str. 161 w wydawnictwie)". Wreszcie, 20 maja 1974 roku, już w pierwszym zdaniu listu oświadczał: „wczoraj posłałem do wydawnictwa ostatnie strony książki i myślę, że kiedy mój list do Pana dojdzie, będzie je już Pan miał na biurku". W tym samym czasie, w liście do innego niemieckiego slawisty i tłumacza Heinricha Kunstmanna (1923–2009), z 8 maja 1974 roku, Wirpsza nadmieniał: „kończę nową powieść, która ma się ukazać u Buchera jesienią"[3]. Podobnie wzmiankował o *Samej niewinności* w dwóch kolejnych listach do tego samego adresata. Można domniemywać, że miał tu pisarz na myśli nie tylko finalizację wersji polskiej (wysłanej 19 maja do wydawcy), ale także wspólną już, korespondencyjną, pracę z Alfredem Loepfem nad wersją niemiecką. Co ciekawe, w liście do Jerzego Giedroycia, datowanym na 25 maja, pisarz ten właśnie dzień podaje

[2] *List Witolda Wirpszy do Alfreda Loepfego z 19 I 1975*, w: Biblioteka Muzeum Polskiego w Rapperswilu. Wszystkie przywołane tu listy do tłumacza *Samej niewinności* znajdują się Bibliotece Muzeum Polskiego w Rapperswilu. Opatrzone są pieczęcią muzeum na każdej karcie i są oznaczone kolejno numerami od 18 do 23. Dalej cytuję, podając datę dzienną, jaką dany list został opatrzony przez Wirpszę.

[3] *„Salut Henri! Don Witoldo!". Witold Wirpsza – Heinrich Kunstmann. Listy 1960–1983*, wstęp, przekł. i oprac. D. Cygan, M. Zybura, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2015, s. 218.

jako finalny dla prac nad *Samą niewinnością*, co być może trzeba uznać wobec innych przytoczonych świadectw za retoryczne wzmocnienie przekazu dla Redaktora „Kultury", pożądanego potencjalnie wydawcy[4].

Powieść powstawała jednak głównie z myślą o rynku niemieckojęzycznym i dla szwajcarskiego wydawcy. Wiemy to m.in. z listu Wirpszy do Jerzego Giedroycia z 14 lutego 1973 roku, dzięki któremu możemy określić precyzyjnie moment rozpoczynania prac pisarskich: „Sam zasiadam obecnie również do powieści (akcja w Polsce po 1945 r.) dla Buchera w Lucernie. Pełne prawa są według umowy u nich – tekst polski najchętniej wydałbym w IL"[5]. Zabiegi w Paryżu, jak wiemy, nie powiodły się, pomimo intensywnej współpracy Wirpszy z „Kulturą". W jednym z listów do Giedroycia autor zachwalał wprost swoje dzieło: „Maszynopis mojej powieści jest już od paru miesięcy w Warszawie (u Wiktora[6]). Bardzo się tam podoba – otrzymałem kilka prywatnych »recenzji«"[7]. Redaktor musiał, jak się wydaje, poważnie nawet rozważać druk książki, skoro zaproponował, w imieniu zespołu, konkretne zmiany w tekście. Wirpsza odniósł się jednak do nich bardzo krytycznie:

> Co do propozycji Panów w sprawie *Samej niewinności*. Przemyślałem to sobie i doszedłem do wniosku, że nie mogę tego przerobić na „monolog bohatera". Po pierwsze, rzecz stałaby się jednowymiarowa, płaska; jedynym wymiarem, który by pozostał, byłby wymiar polityczny i czytelnik odniósłby wrażenie, że uważam politykę za rzecz nadrzędną, a to jest sprzeczne z moim przeświadczeniem. Po drugie, tego się technicznie nie da zrobić: wyleciałyby co najmniej trzy istotne fragmenty, nie mieszczące się w monologu: afera admiralska, donosy kościelnego i scena burdelowa. Po trzecie wreszcie – diabli wezmą cały kontrapunkt temporalny i psychologiczny, czyli to wszystko, co stanowi strukturę tekstu. I wyszedłby z tego jeszcze jeden Staliński[8], na co już absolutnie nie mogę się zgodzić[9].

---

4 Informacja pojawia się w pierwszym zdaniu listu: „Drogi Panie, właśnie (w sobotę) skończyłem powieść pt. *Sama niewinność*. Tekst polski może Pan w każdej chwili otrzymać od wydawnictwa C. J. Bucher". *List do Jerzego Giedroycia z 25 V 1974*, w: Archiwum Instytutu Literackiego w Paryżu. Korespondencja z tego archiwum oznaczona jest w nim symbolem KOR RED WIRPSZA W., sygn. 906–908. Dalej cytowana jest z tego źródła.

5 *List do Jerzego Giedroycia z 14 II 1973*, w: Archiwum Instytutu Literackiego w Paryżu.

6 Chodzi o Wiktora Woroszylskiego.

7 *List do Jerzego Giedroycia z 12 II 1976*, w: Archiwum Instytutu Literackiego w Paryżu.

8 Tomasz Staliński, pseudonim literacki Stefana Kisielewskiego, którym podpisywał powieści wydawane przez Instytut Literacki w Paryżu.

9 *List do Jerzego Giedroycia z 26 X 1974*, w: Archiwum Instytutu Literackiego w Paryżu.

Giedroyc skwitował to krótko: „Żałuję, że nie decyduje się Pan przerobić *Samej niewinności*"[10].

A tak perypetie wydawnicze utworu opisują edytorzy korespondencji pomiędzy Wirpszą a Kunstmannem:

> Zainteresowane pierwotnie jej wydaniem wydawnictwo (wypłaciło Wirpszy w 1972 r. 3000 fr. zaliczki), odstąpiło dwa lata później od publikacji. Xavier Schnieper z redakcji literackiej Buchera pisze do autora 11.07.1974, że „w przedłożonej postaci powieść jest praktycznie niesprzedawalna", ponieważ ma „pod względem formalnym wysoce skomplikowaną strukturę [...], tak że zwykły czytelnik musiałby sobie zadać sporo trudu, aby połapać się w rozmaitych poziomach czasowych jej akcji". Zdaniem Schniepera Wirpsza zbliża się do powieści eksperymentalnej i ryzykuje tym samym „zostanie więźniem zasad formalnych" (list z 22.12.1972 r., AdK), proponuje mu zatem napisanie „nowej wersji" książki w ramach starej zaliczki. Rozważana przez nieskłonnego do przeróbek Wirpszę ewentualność wydania książki w innym wydawnictwie rozbiła się o nierozwiązaną kwestię honorarium dla Alfreda Loepfego, który *Samą niewinność* przełożył na niemiecki. W 1978 r. autor próbował bez rezultatu wydać książkę w serii Die Bibliothek des Schreckens wydawcy „europäische ideen" Andreasa Mytzego, w zeszycie 40 tego czasopisma z owego roku ukazała się nawet jej zapowiedź (Witold Wirpsza, *Die Unschuld selbst*, Eine Selbsteinzeige). Podjęta jeszcze raz w latach 80. próba wydania książki w wydawnictwie Oberbaum Verlag w Berlinie skończyła się niepowodzeniem (list Manfreda Hammera z 3.09.1984., AdK). Polskiemu wydaniu książki w wydawnictwie NOWA stanął na przeszkodzie stan wojenny w 1981 r.[11]

Informację o planowanej edycji w niecenzurowanym wydawnictwie „drugoobiegowym" na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku potwierdził w rozmowie ze mną syn pisarza Leszek Szaruga (właśc. Aleksander Wirpsza). Niewykluczone, że to właśnie do Niezależnej Oficyny Wydawniczej trafił zaginiony oryginał maszynopisu, który stał się podstawą publikacji fragmentu dzieła w piśmie „Zapis"[12].

---

[10] *List do Witolda Wirpszy z 25 XI 1974*, w: Archiwum Instytutu Literackiego w Paryżu.

[11] *„Salut Henri! Don Witoldo!"*, dz.cyt., s. 218.

[12] W numerze 7 (1978) znalazły się fragmenty powieści opatrzone numerami: 1, 2, 10, 12, 13, 14, 15 i 19. Nie są one jednak podane w całości: w każdym z nich brakuje całych akapitów, początkowych lub końcowych, lub opuszczone zostały pojedyncze zdania. Po śmierci Witolda Wirpszy dwukrotnie publikowano inne fragmenty *Samej niewinności*

W trakcie prac nad powieścią Witold Wirpsza przebywał już na wymuszonej przez władze polskie emigracji, do czego przyczyniła się m.in. niemieckojęzyczna edycja napisanego na zamówienie szwajcarskiego wydawcy eseju *Polaku, kim jesteś?* (1971). *Sama niewinność*, pisana także przede wszystkim na zamówienie tej samej oficyny z Lucerny i z myślą o odbiorcach poza Polską, miała powtórzyć sprawdzoną ścieżkę. Tym bardziej, że nazwisko autora było od końca lat sześćdziesiątych na fali wznoszącej w tamtym kręgu językowym, co potwierdziło m.in. na pewno niezwykle prestiżowe zaproszenie do wygłoszenia mowy otwarcia Międzynarodowych Targów Książki we Frankfurcie w roku 1967. Wypada jednak powtórzyć, adekwatną i wobec tego niewydanego, aż do mikołowskiej publikacji, tytułu, opinię Wiktora Woroszylskiego z przedmowy do berlińskiego wznowienia *Polaku, kim jesteś?*, iż zaczął Wirpsza pracę nad powieścią „na zamówienie szwajcarskiego wydawcy, ale również – jestem przekonany – na zamówienie własnej dociekliwości i niepokoju w dość szczególnym okresie”[13], przy czym nie jest to książka, której punktem wyjścia byłyby takie bądź inne wydarzenia polityczne: „jest o nich mowa na równych prawach z wydarzeniami o wiele dawniejszej historii i ze zjawiskami nie tyle historycznymi, co psychologicznymi, literackimi, geograficznymi, antropologicznymi i rozmaitymi innymi”[14].

Z dostępnych źródeł, w postaci korespondencji, wyłaniają się ostatecznie dwie różne przyczyny ostatecznego braku powodzenia wydawniczego. Sam autor przekonany był o swoistej politycznej niepoprawności swojego dzieła. Świadczyć o niej miała antysowieckość utworu skonfrontowana z tendencjami prolewicowymi w Niemczech (dał temu wyraz w liście z 19 stycznia 1975 roku do tłumacza Alfreda Loepfego):

> Pyta Pan, co się dzieje z moją książką? – Przekazałem tekst (niemiecki) memu agentowi, p. Wolfgangowi Thadewaldowi (D-3, Hannover 1, Sonnenweg 20) z tym, żeby się zwrócił w pierwszej kolejności do mego wydawcy niemieckiego C. Hansera w Monachium. Za tydzień przyjeżdża do Berlina naczelny

w berlińskim „Archipelagu”. W numerze 9–10 w roku 1985: podrozdziały 33, 34, 35, 37, 38. W numerze 1–2 z roku 1987: podrozdziały: 27, 28, 29, 30, 31, 32. Pod tą ostatnią publikacją znajduje się adnotacja: „Inny fragment tej powieści drukowaliśmy w *Archipelagu* (nr 24–25, 1985)”, zredagowana nieprecyzyjnie, odsyła bowiem w istocie do numeru 9–10 z roku 1985, a podaje się w niej jedynie numerację ciągłą pisma, tj. nr 24–25.

13 W. Woroszylski, *Wędrówka po polskim ogrodzie*, w: W. Wirpsza, *Polaku, kim jesteś?* Instytut Mikołowski, Mikołów 2009, s. 6.

14 Tamże.

> redaktor działu beletrystyki w tym wydawnictwie, będę miał więc okazję o tym porozmawiać. Osobiście sądzę, że szanse wydania są, tym bardziej że tendencje prolewicowe i prosowieckie w Niemczech wyraźnie słabną – czyli że taką książkę da się dzisiaj już łatwiej sprzedać, aniżeli rok temu. Wydaje mi się zresztą, że jednym z powodów odrzucenia powieści przez wydawnictwo Buchera była, obok sprzedaży wydawnictwa, niechęć dra Schniepera do antysowieckiego nastawienia książki.

Z kolei ówże, cytowany już wcześniej, Xavier Schnieper z redakcji literackiej Buchera wysuwał, jak pamiętamy, argument o „niesprzedawalności" nazbyt skomplikowanego formalnie dzieła. Trudno zresztą odmówić szwajcarskiemu redaktorowi dobrej oceny poziomu artystycznego powieści, pomijając, rzecz jasna, trudne do zweryfikowania prognozy marketingowe. W istocie struktura powieści jest otwarta i podatna na odczytania na wielu poziomach, co zresztą było jak najbardziej świadomym gestem autorskim, dającym się uchwycić pośrednio w lekturze, o czym przekonuje choćby doświadczenie czytelnicze dra Schniepera. Bezpośrednio dowód w tej sprawie stanowić może list Witolda Wirpszy do Alfreda Loepfego z 5 czerwca 1974 roku, w którym czytamy:

> Zamiar mój był taki, żeby wiele spraw pozostawić „otwartymi", niedookreślonymi, zdatnymi do wielorakiej interpretacji przez czytelnika; temu służy m.in. silnie akcentowana anonimowość nie tylko poszczególnych postaci, ale również i całych układów społecznych, psychicznych, itp. [...]. Te wszystkie niejasności są zamierzone. Czy czytał Pan książkę Umberto Eco *Opera aperta*? Moje poglądy są do jego poglądów zbliżone.

Nie trzeba lepszej podpowiedzi, by uznać uniwersalny poziom odbioru *Samej niewinności* za jak najbardziej uzasadniony. Nie trzeba też zapewne podpowiadać kontekstów, w jakich współczesny czytelnik zechce konkretyzować świat powieści i zgadywać, ku jakim „światom możliwym" go ona poprowadzi. Zapewne jej paraboliczny wymiar będzie jednak dotykał, w takich lekturowych wypełnieniach, i rozwijał różnokierunkowo, najistotniejsze problemy dane bezpośrednio w postaci katalogu kluczowych pojęć, pojawiających się na kartach powieści oraz idee zapisane w niej pośrednio, wkomponowane w strukturę dzieła. A jest to dzieło nade wszystko dialogiem, rozgrywa się w kameralnej przestrzeni rozmowy, właściwie wielu rozmów, pary dwojga bohaterów. Nie jest to jednak dialog sokratyczny – Platoński wzorzec podlega raczej odwróceniu, albowiem pytania i odpowiedzi nie zmierzają do uchwycenia i sformułowania

prawdy. Jest wręcz całkiem przeciwnie: rozmówcy mają świadomość towarzyszącego im kłamstwa nie tylko w relacji wzajemnej, ale także jako fundamentu rzeczywistości, będącej ich udziałem. Nie zawsze chodzi o kłamstwo zamierzone. Z jednej strony główny bohater, pięćdziesięciolatek, odtwarza swoją biografię z pamięci i dokumentów, co bywa i w jednym, i w drugim wypadku zawodne. Z drugiej strony – wynajęta do spisywania tych wspomnień stenografistka, studentka socjologii, zdaje sobie sprawę z kierunku, w jakim nieuchronnie prowadzi ją zadanie, którego się podjęła: „Moja praca polegała, w ostatecznym rachunku, na wykreślaniu, przydawaniu, układaniu w pewną ciągłość tego, co było z samej natury swojej nieciągłe, komponowaniu w całość tego, co niecałe, wyobrażaniu sobie tego, co zostało niedopowiedziane, słowem: moja praca polegała na fałszerstwie swoiście zakłamanego surowca" (SN, 195). W tym świecie zresztą okłamywanie osób i urządzeń było warunkiem przetrwania.

W słowniku pojęć *Samej niewinności* kłamstwo należy bez wątpienia do najważniejszych. Pojawia się wprost w niezliczonej ilości wypowiedzi, które brzmią jak sentencje, aforyzmy czy „złote myśli". W powieściowej strukturze dialog staje się natomiast grą: przede wszystkim grą pytań i odpowiedzi, której wynik jest otwarty, ale która przekształca się w swoistą psychogrę. Pozycję społeczną bohaterów określa natomiast „bycie w grze", w której, jak powiada jedna z przywoływanych retrospektywnie postaci: „grają tobą inni, a nadto ty sam, nie wiedząc o tym, zmieniasz w czasie tej gry swoją wartość jako stawka lub żeton" (SN, 196). Gra, ustanawiając relację pomiędzy bohaterami, otwiera też pole dla kolejnego kluczowego pojęcia – jest nim mianowicie strach jako doświadczenie, o którym się tu opowiada, albo które stanowi tło, a często motywację prowadzonych retrospekcji, albowiem gdzieś tam są „oni", którzy i tak wiedzą wszystko, a notatki na pewno będą przejrzane. Strach staje się jednak z czasem, odczuwalnym przez oboje bohaterów, efektem gry prowadzonej przez nich samych. Stenografistka nie ogranicza się do sporządzania notatek, a rozwija w trakcie kolejnych dialogów swoistą anakrezę, w duchu sokratejskim, prowokując odpowiedzi swojego zleceniodawcy. Ten zaś zaczyna mieć – wskutek jej niepokojących zachowań – wątpliwości, kim tak naprawdę jest osoba realizująca zlecenie stenografowania wspomnień. Zaczyna wprost dopytywać ją o to, kim jest i kto nauczył ją takiego a nie innego sposobu zadawania pytań, prowokuje sugestiami dotyczącymi jej rzekomego stopnia oficerskiego i odbytego przeszkolenia w roli śledczego. Stawia nawet w pewnym momencie wprost tezę, że jego rozmówczyni na pewno pracuje dla policji politycznej. Jak pisał Witold Wirpsza w liście do Alfreda Loepfego z dnia 5 czerwca 1974 roku: „staram

się pozostawić czytelnika w niepewności, czy Dorota nie jest tak czy inaczej na usługach UB". Ale strach, wieloaspektowy, narasta i w samej domniemanej wysłanniczce ciemnych służb, za sprawą coraz bardziej z kolei niepokojących ją zachowań partnera dialogu, co ulega nasileniu i rozwiązaniu w finale powieści.

Do kolejnych kluczowych pojęć *Samej niewinności* należą z pewnością anonimowość i bezimienność, o których wspominał autor w cytowanym już liście do tłumacza. Tylko Dorota ma imię. Pozostali, najczęściej określani symbolicznie mianem Drzewieckich, noszą „nazwiska roślinne", zresztą traktowane i przydzielane im wymiennie. Zalicza się do tej grupy także główny bohater: „Może być Kalinowski, może być Malinowski, może być Sosnowski, Bukowski, Lipkowski, Jodłowski" (SN, 39). Jeden z tropów interpretacyjnych tego zabiegu podsuwa Wirpsza ustami bohatera, który pyta Dorotę o powieść brytyjskiego pisarza Gilberta Keitha Chestertona *Człowiek, który był czwartkiem*. Kiedy sięgniemy po kolejną parę pojęć dla *Samej niewinności* kluczowych, jak dojrzałość i niedojrzałość, którą uosabiają „smarkacze", sięgnięcie do intertekstu gombrowiczowskiego wyda się, rzecz jasna, oczywistą koniecznością. Także w warstwie stylistycznej i sposobie kształtowania groteskowego charakteru świata przedstawionego przyjdzie uznać *Samą niewinność* za najbardziej gombrowiczowski właśnie utwór Witolda Wirpszy.

I wreszcie para pojęć być może jednak najważniejsza: wolność i zniewolenie. To ona określa całe w gruncie rzeczy dorosłe życie głównego bohatera, sytuując je po stronie niewoli, z której się nie wychodzi, co wyznaje następująco:

> Jestem przeświadczony, że od kiedy dostałem się do niewoli, czyli od roku 1939, nigdy już z niewoli się nie wydostałem. Wszelka wolność, wewnętrzna i zewnętrzna, fizyczna i duchowa, polityczna i czysto ludzka, i jaka tylko jeszcze być może, skończyła się jesienią przed dwudziestu bez mała laty, kiedy to osiadłem w bezpieczeństwie i pewności, i w bezwładności monotonnego schronienia (SN, 55).

Pojawiająca się w tej wypowiedzi data, nie unieważniając uniwersalności możliwego przesłania, każe przypomnieć jednak o innych poziomach lektury, włączających kontekst biograficzny i historyczny. Możemy spróbować nieco skorygować, wychwycone przez redaktora wydawnictwa Bucher, „usterki" powieściowej struktury, aby, mówiąc jego cytowanymi już wcześniej słowami, pomóc czytelnikowi „połapać się w rozmaitych poziomach czasowych jej akcji".

Na podstawie tekstu powieści możemy ustalić, że rozmowy pary głównych bohaterów toczą się w roku 1958 (mężczyzna ma lat 50 i podaje, że urodził się

w roku 1908). Dorota zaczyna natomiast swoją narrację w roku 1968, o czym możemy wnioskować z pierwszego zdania: „Dziesięć lat temu pracodawca okłamał mnie w dobrej wierze [...]". Kontekst wydarzeń z roku 1968 (Marzec i jego społeczne konsekwencje) nigdzie w powieści już się nie pojawia, ale trudno wykluczyć, że takie usytuowanie w czasie narratora może jakoś oświetlać wstecz interpretację niektórych wątków fabularnych, czy np. dopełniać charakterystykę postaci. Skoncentrujmy się jednak na tych zdarzeniach historycznych, w które wpisana jest biografia bezimiennego autora wspomnień, nazywanego „socjalistycznym milionerem". Witold Wirpsza, jak wiemy, urodził się w roku 1918, zatem opisuje w powieści losy przedstawiciela starszej od siebie generacji. Skupia, niczym w soczewce, na pokoleniu „starszych braci", z którymi dzielił doświadczenie wojny i stalinizmu. W kształtowaniu powieściowej wizji kontekst biograficzny bierze zatem udział, choć perspektywę autobiografii wyznacza tu raczej rola świadka, może z wyjątkiem sposobu przedstawienia motywów oflagowych. Albowiem życiorysy autora i bohatera *Samej niewinności* biegną w ich ramach akurat równolegle, aż do zdarzeń związanych z wyzwoleniem obozu, po których to dopiero na dobre się rozchodzą.

Wspomnienia z oflagu, jenieckiego obozu dla oficerów, stanowią w powieści obszerną i fundamentalną dla jej przesłania część. Bohater relacjonuje, że we wrześniu 1939 roku dostał się do niewoli niemieckiej. Zgodnie z prawidłami bezimienności i anonimowości tej narracji zaznacza, że nie będzie opowiadał o tym, gdzie i jak walczył, i jak ostatecznie trafił do obozu jenieckiego, w którym „osiadł na pięć lat z okładem" (SN, 54). Nigdzie też nie pada jego nazwa, choć podane zostają przybliżone dane: „we wschodniej części ówcześnie niemieckiego Pomorza, niedaleko Piły, kilka kilometrów na wschód od niemieckich umocnień" (SN, 59). Witold Wirpsza, jako podchorąży artylerii, we wrześniu 1939 roku podczas obrony Oksywia trafił do niemieckiej niewoli. Ze stalagu, a później oflagu w Neubrandenburgu został w sierpniu 1942 roku przeniesiony do Oflagu II D Gross Born (obecnie Borne Sulinowo), gdzie spędził prawie całą wojnę. Opisy obozowego życia codziennego, jakie znajdujemy w powieści, korespondują bardzo wyraźnie z analogicznymi opisami z *Listów z oflagu* Witolda Wirpszy, pisanych głównie do przyszłej żony Marii Kureckiej[15]. Artystyczny wyraz nadał pisarz tamtym doświadczeniom w powieści

[15] W. Wirpsza, *Listy z oflagu*, oprac., posłowiem i przypisami opatrzył D. Pawelec, Zaułek Wydawniczy „Pomyłka", Szczecin 2015. Więcej szczegółów dotyczących okoliczności związanych z pobytem pisarza w obozie jenieckim i miejscem tego doświadczenia w jego działach podaję w rozdziale kolejnym niniejszej książki pt. *Listy z oflagu*.

Pomarańcze na drutach (1964). W przedmowie do niej zaznaczył, co staje się ważne także dla odbioru *Samej niewinności*, że „przygoda oflagowa nie jest materią dla wyznawcy, lecz materią prześmiewcy", „materiałem do uprawiania gier i krotochwili"[16]. Stąd też w utworze, którego zamysł artystyczny polegać ma na wykorzystywaniu „absurdalności wysupłanych z autentyku"[17], konieczny staje się element groteski. Obejmuje ona przede wszystkim „egzystencjalne kategorie wolności", demonstrując, jak w społeczeństwie zamkniętym „postawy egzystencjalne zakładające prymat egzystencji nad istotnymi zagadnieniami życia i form bytowych, otrzymały szczególnie żyzną glebę i rozwijały się tak bujnie, że aż monstrualnie"[18].

Oflag w Gross Born przestał istnieć w trakcie bitwy o przełamanie Wału Pomorskiego, prowadzonej w styczniu 1945 roku. Świadomość nadciągającego frontu była w obozie powszechna. Wprowadzono „pogotowie marszowe", a Niemcy ogłosili rozkaz wymarszu i 29 stycznia 1945 rozpoczęli ewakuację obozu. Jednak około tysiąca jeńców, wśród nich Witold Wirpsza oraz pierwowzór jego powieściowego bohatera, pozostało na jego terenie.

Wedle pamiętnika innego z osadzonych, Marka Sadzewicza, po tym jak „wyszedł rozkaz, że izba chorych pojedzie zaraz transportem kolejowym albo... zostanie", obóz podzielił się na dwie orientacje: „wschodnią" i „zachodnią". Wybierano, czy „dać się ogarnąć przez Czerwoną Armię", czy iść na Zachód[19]. Wirpsza znalazł się wśród tych drugich. Według Sadzewicza Niemcy zostawili nieliczną załogę, która szybko w przestrachu uciekła. W kilka dni później, po przypadkowym nocnym spotkaniu obozowego patrolu z plutonem zwiadowczym I Armii, doszło do ostatecznego wyzwolenia obozu – 4 lutego 1945 roku.

Według wspomnień powieściowego bohatera wyglądało to bardzo podobnie jak w cytowanym pamiętniku. Wyraźnie ujawnia się jednak w ich zapisie, przemyślana podczas pisania *Pomarańczy na drutach*, zasada wykorzystywania „absurdalności wysupłanych z autentyku":

> Na przełomie stycznia i lutego, opuszczeni przez niemiecki oddział wartowniczy, znaleźliśmy się z kilku beczkami kapusty kiszonej oraz z kopcem nadgniłej marchwi tudzież takimże kopcem takichże ziemniaków w ziemi niczyjej. [...] Hierarchię zachowaliśmy wojskową, pewien pułkownik przewodził nami

[16] Zob. W. Wirpsza, *Pomarańcze na drutach*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1964, s. 5–6.

[17] Tamże, s. 7.

[18] Tamże, s. 6.

[19] Tamże, s. 245.

> i wysyłał dwa razy dziennie patrole, aby spenetrować sytuację. Patrole przecinały druty kolczaste i wałęsały się po okolicy, aby stwierdzić, że w tej okolicy słychać strzelaninę, ale nie wiadomo, kto strzela i z jakiego kierunku. [...] Patrole wracały do obozu tą samą dziurą w drutach, którą wychodziły. Później nieco okazało się, że to było bardzo zabawne; dziury w drutach robiono z namaszczeniem. W pierwszych dniach lutego, wczesnym rankiem, strzelanina zrobiła się nagle gęstsza, łupnęło parę razy mocniej, jakiś barak, na szczęście pusty, oberwał pociskiem artyleryjskim, ale się nie zapalił, po czym w obozie rozległy się krzyki komendy, tupot i nawoływania: do obozu wtargnęły oddziały polskie, nacierające wraz z Armią Czerwoną od strony Piły. Byliśmy oficjalnie wolni (SN, 60).

Drogi Witolda Wirpszy i jego bohatera w tym momencie się rozeszły. Ten pierwszy bowiem: „awansowany, pomaszeruje z nowym wojskiem, już nie artylerzysta, lecz redaktor frontowych gazet, szlakiem ostatnich szturmów na rozpadające się twierdze Rzeszy”[20]. Drugi, także awansowany, opuścił obóz, nie wychodząc z niewoli. Jego losy opowiedział już Wirpsza szczegółowo w jednym z rozdziałów *Polaku, kim jesteś?*, kreśląc konkretny, bo na faktach oparty, ale i modelowy przecież zarazem *Życiorys groteskowy*. Na kartach *Samej niewinności* pojawia się swoista wariacja na temat tego właśnie życiorysu. Przytoczenie obszernych fragmentów eseistycznego pierwowzoru powinno ułatwić czytelnikowi jego scalenie i czasoprzestrzenne uporządkowanie. Kim zatem jest pięćdziesięciolatek opowiadający studentce socjologii historię swojego życia? Jeśli trzymać się *Życiorysu groteskowego*, to:

> Był to podporucznik rezerwy polskiej armii przedwojennej, nauczyciel wiejski z zawodu, raczej obojętne, z jakich stron Polski, wrażliwy na krzywdę społeczną i ambitny umysłowo. Wstąpił więc mając dwadzieścia kilka lat do nielegalnej Komunistycznej Partii Polski; czy doznał prześladowań, nie wiadomo i zresztą jest to obojętne, skoro we wrześniu 1939 roku i tak dostał się do niewoli niemieckiej i tam przesiedział w obozie oficerskim aż do roku 1945. I nic mu się tam osobliwego nie stało, był jednym z wielu, szczególnym polotem się nie odznaczał, może tylko: niezwyczajną przyzwoitością w sprawach koleżeńskich i ludzkich, co łączyło się z pewną wielkodusznością i łatwowiernością, które to cechy można traktować dodatnio lub ujemnie, jak się komu podoba. [...] W roku tysiąc dziewięćset czterdziestym i czwartym,

[20] W. Woroszylski, *Imiennik*, „Kultura” (Paryż) 1986, nr 1–2, s. 74.

kiedy w okupowanej Polsce zorganizowano na nowo partię komunistyczną, tym razem przezwaną Polską Partią Robotniczą, do obozu doszło kanałami konspiracyjnymi zarządzenie, aby stworzyć komórkę partyjną wśród jeńców. Byłych komunistów była tam garstka, ale w większości byli to ludzie o dość wysokiej randze społecznej, uczeni albo i pisarze, czyli osoby, które można było zawsze podejrzewać o indywidualizm i dewiację; na sekretarza więc onej komórki wyznaczono naszego bohatera, który komórkę zorganizował i na tym chyba koniec, bo cóż taka komórka w warunkach obozowych mogła robić – Była klubem dyskusyjnym, co pośród monotonii obozowej ożywiało nieco bytowanie nawet i niekomunistom.

Aliści nadszedł rok następny, 1945, obóz został wyzwolony przez idącą od wschodu I Armię Wojska Polskiego i bukolika dyskusyjnego klubu, dla naszego bohatera przynajmniej, dobiegła kresu. Ów kres pojawił się w postaci łazika wojskowego z co najmniej majorem prawdopodobnie w środku, major szybko znalazł, kogo szukał, po czym łazik szparko, jako i przyjechał, odjechał na głębokie tyły, majorowi zaś towarzyszył i nasz bohater; następnie major znikł i nasz bohater znalazł się w sztabie, gdzie mu powiedziano coś w tym mniej więcej rodzaju:

– Jesteście potrzebni, towarzyszu, i pojedziecie natychmiast do Warszawy. Aha, i przyczepcie sobie dwie gwiazdki więcej, na razie jest decyzja zaawansowania was do stopnia kapitana, jako podporucznik nie możecie się przecież w Warszawie pokazać. A potem zobaczycie sami. [...] Przydzielono go do wojsk wewnętrznych, świeżo się właśnie organizujących, do sztabu, do sekcji polityczno-wychowawczej, gdzie wypisywał sążniste instrukcje ideologiczne, na dobrą sprawę: chodził do biura i czuł się trochę tak, jak w obozie jenieckim, to znaczy – w klubie dyskusyjnym. [...] i tak przeto awansował do stopnia pułkownika [...][21].

Bohater *Życiorysu groteskowego*, mniej więcej po udanym zamachu UPA na generała Karola Świerczewskiego w Bieszczadach (28 marca 1947 roku), pod pretekstem choroby odszedł z wojsk wewnętrznych do służby cywilnej. Jeśli trzymać się analogii z życiorysem bohatera *Samej niewinności*, to jego z kolei wydostanie się z „wojska-nie-wojska", po wplątaniu się w zdarzenia, które go przeraziły i zapowiadały jak najpoważniejsze dlań kłopoty, musielibyśmy zatem datować na okres po marcu 1947 roku. Okres jego dwuletniej służby wyznaczały takie „kamienie milowe" zaprowadzania nowego ustroju,

[21] W. Wirpsza, *Polaku, kim jesteś?,* dz.cyt., s. 110–113.

jak np. trzy dekrety z 16 listopada 1945 roku zwiększające możliwość działań karnych władz: o przestępstwach szczególnie niebezpiecznych w okresie odbudowy Państwa, o postępowaniu doraźnym i o utworzeniu i zakresie działania Komisji Specjalnej do walki z nadużyciami i szkodnictwem gospodarczym. Przewidywano w nich możliwość stosowania kary śmierci, natomiast wyroki i postanowienia sądu nie podlegały zaskarżeniu. *De facto* dekrety te sankcjonowały sprawowanie władzy z wykorzystaniem terroru. Równocześnie walczono z wrogiem wewnętrznym, prowadząc masowe aresztowania żołnierzy AK i działaczy podziemia politycznego z okresu okupacji. Oficerów skazywano na kary śmierci, a wyroki wykonywano. W styczniu 1946 roku wydano dekret o odpowiedzialności za klęskę wrześniową i faszyzację życia państwowego, który miał uprawomocnić karanie przedwojennych działaczy państwowych, także przewidujący karę śmierci. Podobnie jak czerwcowy dekret o przestępstwach szczególnie niebezpiecznych w okresie odbudowy państwa, już drugi o tej samej nazwie, nazywany małym kodeksem karnym (obowiązywał do 1 stycznia 1970 roku). Drugie półrocze roku 1946 przyniosło nasilenie terroru policyjnego. Przed sądami na śmierć skazano wielu działaczy Organizacji Polskiej i NSZ. Podobnie było w roku 1947, kiedy sądzono i skazywano na śmierć m.in. oficerów AK kierujących organizacją Wolność i Niezawisłość oraz członków i współpracowników Komitetu Porozumiewawczego Organizacji Demokratycznych Polski Podziemnej.

Takie było historyczne tło motywacji życiowych wyborów, które zostały dokonane przez obydwu, utożsamianych tu przeze mnie, bohaterów prozy Wirpszy, obydwu zaangażowanych wszakże zawodowo w utrzymanie tzw. bezpieczeństwa publicznego. Po wymknięciu się, na podstawie zaświadczeń lekarskich, do „służby cywilnej", ich kariera nabrała tempa, co poznajemy w *Samej niewinności* z mozaikowych wynurzeń „socjalistycznego milionera", i co możemy prześledzić skrótowo i bardziej linearnie w *Życiorysie groteskowym*:

> Miał stopień pułkownika i powiedziano mu, że ze względu na zasługi oraz zaufanie, jakim go darzą władze partyjne, pozostaje w dyspozycji owychże władz, które powierzają mu odpowiedzialne stanowisko; i jeszcze mu powiedziano, że stale będzie piastował odpowiedzialne stanowiska, albowiem łączy się to nierozerwalnie z zasługami właśnie i zaufaniem.
>
> O jego łatwowierności i wielkoduszności nic nie wspomniano, widać tego po sobie w pracy sztabowej nie pokazał, nie było tedy wzmianki o tym w jego aktach personalnych. Przypadek natomiast zdarzył, przypadek wywołał wilczura z lasu: odkomenderowano go tam, dokąd zesłano mieszkańców połonin

> bieszczadzkich, nad Bałtyk, do Szczecina bodaj czy Świnoujścia, i uczyniono zeń prezesa wielkiej spółdzielni rybackiej, wyposażając spółdzielnię, czy też i jego samego w dość liczną flotyllę kutrów dalekomorskich. Załoga była zbieraniną, niewiele do tej pory mającą wspólnego z rybołówstwem; niemniej rybołówstwo to miało przynosić zyski.
>
> Z tym było gorzej; ze względu na bezpieczeństwo państwa bowiem władze zwierzchnie wydały zakaz wypływania na pełne morze i polecono, aby kutry dalekomorskie ograniczyły się do połowów w Zalewie Szczecińskim. I domorosłym rybakom, i naszemu bohaterowi, było to mocno nie w smak. Dochodów nie było, a nadto cierpiała ambicja: jak to, mówił sobie nasz bohater, powiedziano mi: zasługi, i powiedziano: zaufanie, a sieci puste. Mam w nosie takich mocodawców i dziać się będzie wedle mego nakazania.
>
> Nakazał więc i flotylla wypłynęła na pełne morze. Czy sieci były pełne, po dziś dzień nie wiadomo, ponieważ kutry zawinęły do portu na przeciwległym, północnym brzegu Morza Bałtyckiego, załoga zaś nigdy już do Szczecina czy Świnoujścia nie powróciła, pozostawszy w Szwecji na zawsze. Kutry, co prawda, wróciły, ale bez ryb. Bohater nasz dowiedział się o tym w biurze spółdzielni, która już nie istniała, lecz której biuro jeszcze wciąż istniało, wraz z paroma urzędnikami i prezesem.
>
> Zapisy w aktach personalnych, zwłaszcza gdy ktoś służył w wojskach wewnętrznych, nieszybko się zmieniają; uwagi o zasługach i zaufaniu kamienieją w małe posążki werbalne. Innymi słowy: ponieważ mamy do czynienia z dobrym towarzyszem (szczęście mu tylko nie dopisało), należy go skierować na inne, równorzędne, kierownicze, odpowiadające pułkownikowstwu stanowisko; na wszelki wypadek do innej miejscowości[22].

Kiedy bohater *Samej niewinności* wyznaje, że nikt z jego rybaków rybakiem nie był, a „wszyscy byli zbieraniną i właściwie nie była to zbieranina", jako że w istocie „byli to wygnańcy, którzy wygnani zostali pod przymusem i strachem" (SN, 112), to oczywiście pojawia się tu historyczny kontekst przymusowej migracji Polaków zza obecnej wschodniej granicy, wpisywany przez Wirpszę w esejach z *Polaku, kim jesteś?* w większy motyw „koczownictwa" narodu polskiego. Pojawia się tu także bardzo konkretnie pogłos Akcji „Wisła", rozpoczętej w odwecie na ludności ukraińskiej za wspomniany wcześniej zamach w Bieszczadach: „wysiedlono przeto Łemków i Bojków z bieszczadzkich połonin i osadzono ich na plażach Bałtyku, aby z pasterzy owiec

[22] Tamże, s. 113–114.

przepoczwarzyli się w poławiaczy ryb"[23]. Ze względu na funkcje powierzane w owym czasie bohaterowi obydwu opowieści Wirpszy warto przypomnieć, że były to czasy tzw. bitwy o handel, sformułowanej w kwietniu 1947 roku, w której chodziło w istocie o likwidację handlu prywatnego. Nasiliły się, rzecz jasna, wskutek tego powszechne niedobory produktów pierwszej potrzeby. Dopiero z dniem 1 stycznia 1949 roku zniesiono kartki żywnościowe, ale w zamian i tak wprowadzono tzw. bony tłuszczowe, dające prawo do pierwszeństwa zakupu. Był to także czas przejmowania przez komunistów kontroli nad przemysłem i w końcu jego nacjonalizacji. Z sektorem prywatnym i spółdzielczym walczono na różne sposoby, m.in. przez dyskryminację w rozdziale zaopatrzenia, np. w surowce i paliwa, co znalazło także swoje odzwierciedlenie w przygodach bohatera *Samej niewinności* na jego kolejnej placówce, które można streścić, przywołując analogiczne zdarzenia z *Życiorysu groteskowego*:

> [...] stanowisko było dyrektorskie, przedsiębiorstwo zaś nieco futurystyczne, gdyż nosiło nazwę – często podówczas spotykaną – firmy takiej a takiej, przedsiębiorstwa państwowego w budowie. Oznaczało to po prostu, że budowano nową fabrykę: poczyniono wykopy, założono fundamenty, wznoszono mury. Krajobraz tej okolicy zaczął się pomału zmieniać, nie zmieniał się jedynie krajobraz wewnętrzny dawnego nauczyciela, dawnego porucznika rezerwy, dawnego jeńca, pułkownika, prezesa i starego komunisty, i to mianowicie w tych szczegółach, które nie były zanotowane w aktach, a więc przypuszczalnie i w rzeczywistości ich nie było: wielkoduszność i łatwowierność, i upodobanie w wesołej kompanii.
>
> A te akurat właściwości, w przeciwieństwie do zapisanych w aktach, okazały się brzemienne w następstwa.
>
> Murarze mianowicie, którzy mieszają celem otrzymania tak zwanej zaprawy piasek z cementem w odpowiedniej proporcji, mają również dobre oko na to, w jakiej proporcji zmieszane są cechy charakteru ich zwierzchnika, co z kolei wpływa w znacznym stopniu na ich przeświadczenie, jaka proporcja piasku i cementu jest właściwa dla uzyskania dobrej i spoistej zaprawy murarskiej. Jeśli się przy tym da cokolwiek oszczędzić na cemencie, to ów zaoszczędzony cement w naturze i społeczeństwie nie ginie, jak również nie ginie różnica ceny między cementem a piaskiem.
>
> Tak więc przedstawiały się zasadnicze znamiona technologiczne przedsiębiorstwa państwowego w budowie. Sama budowa szła szparko i zbliżała się

[23] Tamże, s. 113.

chwila, w której należało urządzić uroczystość zawieszenia wiechy, gdyż bel-kowanie stropu było już na ukończeniu. To zaś była już dla naszego bohatera okoliczność towarzyska.

Któremuś ze znajomych powiedział:

– Żadnego zaścianka; żadnej parafiańszczyzny! To nie będzie zabawa dla dygnitarstwa powiatowego; nawet nie dla wojewódzkiego. Z Warszawy ktoś przyjedzie – Stefek, Fredek, Edek. Telegram! Dalekopis! Szyfrówka!

Dla informacji: Stefek czyli Fredek czyli Edek był to jeden z przyjaciół osobistych naszego bohatera, który od lat już kilku piastował godność mini-stra w tym ministerstwie, któremu podlegały wojska wewnętrzne, gdzie nasz bohater itd. I on to właśnie otrzymał telegram, dalekopis oraz szyfrówkę i od-wzajemnił się telegramem, dalekopisem oraz szyfrówką:

– Przyjadę stop przetnę wstęgę stop żeby mi była orkiestra ale nie strażac-ka stop stefek fredek edek.

Nadszedł dzień i nadeszła godzina. Biało-czerwona wstęga napięta, dygo-tała na lekkim wietrze. Orkiestra wyczyściła do połysku buty i instrumenty. Do wstęgi i orkiestry zbliżać się jęli: Stefek, Fredek, Edek z nożycami w ręku, za nim nasz gospodarz i nasz bohater, potem zaś luźnym rojem dygnitarze wojewódzcy i powiatowi. Dokładnie w chwili, kiedy Stefek, Fredek, Edek rozwarł nożyce, aby je zacisnąć na taśmie, ryknęły spiże: taśma się rozwiała, z murów powiało pyłem, w pyle ukazała się szczelina, ze szczeliny powiało grozą i spiże umilkły [...][24].

Znaczenie piasku jest w tej opowieści tyleż rzeczywiste i w oczywisty spo-sób technologiczne, co także i symboliczne. Bohater *Samej niewinności* wpierw nie do końca rozumie, czemu służyć ma na jego budowie aż tak wielka ilość transportów piasku, niepokoi go myśl, że „może tego piasku nadto wiele; bo ileż trzeba piasku na naszą budowę? – Przecież nie jakiejś monstrualnej kupy pia-chu, mogącej się przyśnić po nocach" (SN, 124). Po latach wróciła do niego ta wizja już spożytkowana i przekształcona myślowo: „Teraz rozumiem to wy-rażenie przenośnie i odnosi się ono nie do rzeczywistego ówczesnego piachu, ale do obecnego rzeczywistego stanu społeczeństwa, w którym żyję i choruję na wątrobę. My oboje, panno Doroto, jesteśmy cząstkami tej kupy piachu, jej ziarenkami: ziarnko do ziarnka i ziarnko do ziarnka" (SN, 124). Sposób rozu-mienia owej „kupy piachu" dookreślił Witold Wirpsza w roku 1972 (zaczynał wtedy pracę nad powieścią) w eseju polemizującym z *Tezami o nadziei i bez-nadziejności* Leszka Kołakowskiego:

[24] Tamże, s. 114–116.

> [...] bardzo wielka kupa piachu kojarzy się w wyobraźni niezwłocznie z pustynią, po której mogą hulać wiatry i przemieszczać ławice, czyli zmieniać formę kupy piachu. I cóż z tego? – Sahara pozostanie Saharą. Z tego pustynnego bezmiaru wystają jedynie kruche i wietrzejące formacje skalne, jako to wojsko i policja, które swym kruszeniem się i wietrzeniem pomnażają mnogość tej monstrualnej kupy piachu. Na Saharze potoczne i opisywane prawa sprzeczności rozwoju nie działają. Między ziarnkami piachu bowiem może zachodzić jedynie przyleganie, ale nie autentyczny kontakt[25].

I spuentował rzecz następująco:

> Nie da się reformować kupy piachu; również i despotyzmu nie da się zreformować, tzn. przekształcić w coś lepszego[26].

Bohatera *Życiorysu groteskowego*, który dał życie bohaterowi *Samej niewinności*, przeniesiono po niesławnym zakończeniu budowy fabryki do Warszawy, co w żargonie nazywano wówczas „kopniakiem w górę". PZPR jako „partia nowego typu" sprawowała władzę pojmowaną wedle zasady: „dyktatura proletariatu" jako „dyktatura partii". Partyjne elity miały uprzywilejowany dostęp do dóbr konsumpcyjnych (sklepy specjalne „za żółtymi firankami"), do mieszkań. Towarzyszyły temu takie zjawiska jak korupcja, samowola, demoralizacja kierownictwa różnych szczebli partyjnych władz, narzucanie reszcie swojej woli za pomocą organów bezpieczeństwa. Ażeby zrozumieć, jak w ogóle możliwe były kolejne etapy kariery powieściowego bohatera, należy wsłuchać się w jego definicję pojęcia „nomenklatura", do której oczywiście należał, a które określało warstwę ludzi braną pod uwagę (na podstawie ich spisu) w partyjnym systemie mianowań na stanowiska państwowe i gospodarcze. Warto w tym miejscu przypomnieć, że praktycznie wyłączną funkcją aparatu partyjnego, kierowanego tłumnie do administracji wszystkich szczebli i przedsiębiorstw państwowych (lista liczyć mogła ok. 300 tysięcy nazwisk), było po prostu „sprawowanie władzy" bez ponoszenia odpowiedzialności za swoje decyzje, zgodnie z ideą prymatu władzy politycznej nad całą resztą realnych wyzwań. Możemy ten mechanizm obserwować bardzo wyraźnie, zapoznając się z następnym etapem

[25] W. Wirpsza. *Kłopoty z nadzieją*, „Kultura" (Paryż) 1972, nr 11. Cyt. według wydania: W. Wirpsza, *Varia. Eseje. Prozy*, wybór i oprac. D. Pawelec, Instytut Mikołowski, Mikołów 2016, s. 265.

[26] W. Wirpsza, *Varia. Eseje. Prozy*, dz.cyt., s. 265.

życia bohatera *Samej niewinności* i skutkami jego sposobu zarządzania kolejnym przedsiębiorstwem oraz wynikającymi z tego konsekwencjami. Przywołajmy znów w tym celu analogiczne zapisy z *Życiorysu groteskowego*:

> Zarządzał wówczas przez pewien czas hotelami miejskimi w stolicy. Zajął w jednym z tych hoteli, centralnie położonym, apartament, będący w dzień biurem, od popołudnia zaś teoretycznie mieszkaniem prywatnym, w praktyce wszelako czymś w rodzaju salonów recepcyjnych. Z początku bywali tam przyjaciele, grono niewielkie, potem przyjaciele z żonami, potem żony ze swoimi przyjaciółmi, z kolei przyjaciele ze swymi przyjaciółkami, później te przyjaciółki miały jeszcze jakieś przyjaciółki i przyjaciół, i tak przyjacielskie to grono mnożyło się, pęczniało, nabrzmiewało, brzmiało i grzmiało; gwarnie było i rozgłośnie, i kosztownie, albowiem cenne te grono zabawiało się kosztem gospodarza i bez wiedzy gospodarza, jako że hotel sprzężony był z restauracją i każdy zamawiał, co chciał, służba zaś przynosiła, obciążając rachunek naszego bohatera.
>
> Pewnego dnia przyszła kontrola finansowa i sporządziła raport. Raport ten, oczywiście, nie był oskarżeniem, bo któż by mógł oskarżać przyjaciela Stefka, Fredka, Edka (który bywał w hotelu i przyczyniał się do pęcznienia i nabrzmiewania) o sprzeniewierzenie; nie, nie było to oskarżenie, lecz tylko lament, zawodzenie, tren żałosny.
>
> Bohater nasz nie przewidywał, że od tego lamentu i zawodzenia rozpocznie się najbardziej romantyczny okres jego dyrektorskiego życia.
>
> Dyrektorem bowiem został znowu, cegielni tym razem, w powiatowym miasteczku niedaleko Warszawy. A że towarzyszem wciąż był zacnym i w cenie, przeto wybrano go natychmiast do egzekutywy komitetu powiatowego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej. Tak więc mogło się wydawać, że wreszcie, w dojrzałym już wieku, dobrnął do przystani, gdzie mógł rozpocząć stateczny, dobrze odmierzony i pomiarkowany tok życia. Cegielnia już przedtem była solidnie zorganizowana, zarządzanie tym przedsiębiorstwem nie było nadto zawiłe, posiedzenia zaś egzekutywy partyjnej nie bywały burzliwe. Burzliwe nie było także i życie towarzyskie: wszyscy w miasteczku się znali i każdy od każdego po trosze stronił[27].

Krótki fragment *Życiorysu groteskowego* poświęcony barwnym zdarzeniom w hotelowym apartamencie dyrektorskim uzyskał zdecydowanie dłuższe

[27] W. Wirpsza, *Polaku, kim jesteś?*, dz.cyt., s. 116–117.

fabularne rozwinięcie na kartach powieści. Dyktując swoje wspomnienia z tego okresu, bohater *Samej niewinności* konstatuje: „wtedy to chyba nastał burdel, w każdym razie jego zaczątki, tylko że ja o tym nie wiedziałem, choć wszyscy wiedzieli" (SN, 133). Skłonni jesteśmy w tym momencie jeszcze szukać przenośnego sensu słowa, który potocznie odsyła do bałaganu i wszelakiego nieporządku, i w takim rozumieniu jak najbardziej trafnie charakteryzowałoby sytuację w komunistycznym przedsiębiorstwie. Akcja powieści nie pozostawia jednak złudzeń, i nie pozwala ograniczyć pojęcia burdelu do jego sensów wtórnych. Wyobraźnia autora wydaje się w opisie scen z dyrektorskiej suity hotelowej wkraczać w krainę fantazji i osiągać pułap jakiegoś pornosurrealizmu. Tymczasem o prawdopodobieństwie tego fragmentu powieści dowiadujemy się więcej z listu Witolda Wirpszy do Alfreda Loepfego (z 8 maja 1974 roku), który zgłaszał autorowi swoje zastrzeżenia z nim związane. Wirpsza odpowiedział następująco:

> [...] rozumiem i szanuję Pańskie obiekcje co do sceny „burdelowej". Scena ta z wielu względów była mi potrzebna – nie tylko z powodów czysto literackich (charakterystyka postaci, stworzenie punktu kulminacyjnego itp.), ale również i z przyczyn, które dzisiaj już możemy nazwać historycznymi. Rzecz taka rzeczywiście miała miejsce w Warszawie około roku 1950, a mianowicie w Centralnym Urzędzie Planowania, gdzie sobie dygnitarze zorganizowali tzw. „Klub byka i pluskwy". Cała Warszawa wówczas kwiczała ze śmiechu, zwłaszcza że reżym stalinowski na zewnątrz (i obłudnie) prezentował się jako niezwykle pruderyjny. Skandal oczywiście zatuszowano, niemniej „osady psychologiczne" po nim zostały, cała zaś sprawa należy niewątpliwie do dziejów tamtych lat. W powieści rzecz jasna zmieniłem nieco realia, istota została ta sama.

W dalszych partiach listu Wirpsza tłumaczy się ze stylu, a także odsyła do tradycji polskiej literatury, która „w tych sprawach bywała rubaszna i to u nie byle jakich pisarzy". Wymienia Kochanowskiego, Stanisława Trembeckiego i barokowy *Wirydarz poetycki* Jakuba Teodora Trembeckiego, Fredrę, zaznaczając, że „to, co ja napisałem, to jest w porównaniu z klasykami literatury polskiej »kaszka z mleczkiem«". Ale oprócz tradycji tudzież prawdopodobieństwa przedstawionych w *Samej niewinności* „gorszących" zdarzeń, pisarz potwierdza w liście ich sens przenośny:

> Jest jeszcze trzeci moment, natury politycznej i osobistej zarazem. Scena mianowicie zmierza do określonej pointy, wtedy, kiedy podstawiony „nietuzinkowy

> pisarz" powiada, że polityk zawodowy to nie tylko masturbant, ale w dodatku taki, który się masturbować daje (czy każe). Otóż z tej pointy w żadnym wypadku rezygnować bym nie chciał, ponieważ, jak mi się wydaje, to zdanie jest – w sensie metaforycznym – jedną z głównych myśli przewodnich książki.

Po przygodzie dyrektorskiej w hotelach miejskich bohater powieści, podobnie jak bohater *Życiorysu groteskowego*, „awansuje" na stanowisko dyrektora cegielni w powiatowym miasteczku. Jego perypetie miłosne w splocie z towarzyszącymi im okolicznościami natury sakralnej, stojącymi wszakże w jawnym konflikcie z linią partii, doprowadzają do kolejnej życiowej zmiany, której charakter najlepiej oddaje cytat z *Życiorysu groteskowego*: „– Nie ma rady, bracie, będziesz dyrektorem gdzie indziej"[28]. Tym razem bohater Wirpszy trafił na Dolny Śląsk, aby zarządzać uzdrowiskiem:

> O tym wiele pisać nie trzeba, ponieważ w gruncie rzeczy był to wariant dyrektorstwa hotelarskiego: najpierw zjechał na kurację Stefek, Fredek, Edek, po czym rzecz potoczyła się raźno i swobodnie, opisanym już tokiem. Narastały osobliwe rachunki, których nasz bohater w swej lekkomyślności i wielkoduszności nie sprawdzał, ponieważ mu nawet na myśl nie przyszło, że są. Kontrola finansowa natychmiast zjechała, prawdę mówiąc, we właściwym czasie: jesienią 1956 roku, kiedy to we władzach centralnych nastąpiły wśród ogólnego podniecenia społecznego znamienne zmiany. Nasz bohater, uprzednio już chyłkiem przestawszy chodzić do kościoła, zarówno na prymarię, jak i na sumę niedzielną, teraz oddał chyłkiem legitymację partyjną, zwłaszcza, kiedy się dowiedział, że Stefek, Fredek, Edek popadł w tarapaty; sam tarapatów miał już dość[29].

Najistotniejszy jest tu, rzecz jasna, kontekst przemian politycznych roku 1956. Od śmierci Stalina w roku 1953 nastroje społeczne ewoluowały, także w szeregach partyjnych: z jednej strony rosło poczucie zagrożenia u tych, których jeszcze nie aresztowano, z drugiej – po reorganizacjach i partyjnej krytyce pogorszyła się sytuacja policji i osłabiała pewność siebie wśród funkcjonariuszy. W roku 1954 publicznie zabrał głos na konferencji w Waszyngtonie pułkownik Józef Światło, funkcjonariusz Ministerstwa Bezpieczeństwa Publicznego, który zbiegł z palcówki rok wcześniej. Jego audycje w Radiu Wolna Europa,

[28] Tamże, s. 119.

[29] Tamże.

w których ujawniał działania służb, przyczyniły się do fermentu w szeregach partyjnych, do stawiania niewygodnych pytań o działania policji. Rok 1956 przyniósł w kwietniu ustawę o amnestii, obejmującą przede wszystkim przestępstwa polityczne. W czerwcu rozpoczął się strajk w Poznaniu, którego następstwem była krwawo stłumiona demonstracja. Już wiosną dały o sobie znać w partii nastroje antyżydowskie – ciesząca się popularnością sugestia, że to Żydzi ponoszą odpowiedzialność za stalinizm w Polsce, skoro pochodzenie żydowskie miało wiele osób w kierownictwie PZPR i UB. Październikowe plenum KC PZPR i zmiany na szczytach władzy rozpoczęły jednak krótki okres oczekiwanych reform i przemian w relacjach pomiędzy partią a społeczeństwem.

W tych właśnie okolicznościach bohater *Samej niewinności*, niczym cień bohatera *Życiorysu groteskowego,* oddał legitymację partyjną i urządził się, za pomocą służb (odprawa, odszkodowanie, licencja), jako właściciel niewielkiej cegielni: „właściwie warsztatu produkującego na wolnym powietrzu i bardzo prymitywnie równie prymitywne cegły, na które był wtedy wśród chłopów niesłychany wręcz popyt, ponieważ z cegielni państwowych cegieł prywatnie uzyskać nie było sposób" (SN, 186). I tak oto właśnie został „socjalistycznym milionerem". Przytoczmy jeszcze dla porządku zakończenie *Życiorysu groteskowego*:

> Wrócił pod Warszawę – nie do tego samego miasteczka wprawdzie, gdzie zarządzał był cegielnią, jednakże w pobliże i w pobliżu tym założył sobie małą, rękodzielniczą manufakturę cegielnianą, sprzedawał cegłę budującym się chłopom, dorobił się w krótkim czasie sporej fortuny, z którego to powodu zapił się do imentu i zmarł na marskość wątroby [...].
>
> Takie były dzieje pewnego polskiego inteligenta, które można określić jako jedną z odmian osobistych narodowej przygody socjalistycznej. Był to bowiem dobry, stary, wypróbowany, doświadczony i godny zaufania, a nadto i łagodnego serca komunistyczny towarzysz partyjny. Nic złego w życiu nie uczynił[30].

Osobliwe to losy, nawet jeśli przetworzone literacko, a uprzednio złożone np. z wielu (choć trudno to dociec), a nie jednego życiorysu, w efekcie jednak i tak: groteskowego. Osobliwe jest w tej powieści niemal wszystko, o czym świadczy persewerujące w jej przestrzeni słowo klucz. Bohaterka „w osobliwy sposób była pewna swej pamięci", a „reakcja jego była co najmniej osobliwa". Dowiadujemy się też, że „kościół ma osobliwe zapatrywania na zagadnienia płci", a polonista miewał z klasą „osobliwe rozmowy". Rzeczy bywają ze sobą

[30] Tamże.

„osobliwie posprzęgane", coś się „osobliwie składa", pewne sprawy przychodzą ludziom „osobliwie łatwo", osobliwie też na siebie oni oddziałują. Osobliwe mogą być zasady, wiedza, pytania, sposoby, fazy samopoczucia, odmiany lęku, śmiech. Bałtyk jest dość „osobliwym morzem", natomiast rybacy są „nader osobliwymi rybakami". Nad wszystkim jednak czuwa i panuje nieco Kafkowski „urząd osobliwego urzędowania". Kolejne natrętne powtórzenia wykorzystują, rzecz jasna, prawidłowość każdego powtórzenia, które modyfikuje, uzupełnia sensy, zdawałoby się wciąż tego samego słowa, które w języku polskim oznacza coś zwracającego uwagę, coś szczególnego, wyjątkowego, zadziwiającego a nawet dziwacznego, zawsze jednak nadzwyczajnego i niezwykłego.

W tym sensie, jak najbardziej osobliwa to powieść.

Rozdział VIII

Umieralnia i inne utwory dramatyczne

Uchwycenie istoty prób dramaturgicznych autorstwa Witolda Wirpszy wymaga dostrzeżenia ich powiązań z jego dokonaniami poetyckimi. Autor *Umieralni*, mający w swoim dorobku, oprócz dramatów, opowiadania i powieści, eseje, rozprawy teoretyczne, recenzje, felietony, publicystykę i tłumaczenia, był bowiem przede wszystkim poetą. Ta właśnie rola, realizowana na prawach „strategii arcypoety"[1], podążającego w stronę Księgi „niemożliwej", określała charakter wszelkich pisarskich przedsięwzięć Wirpszy, bez względu na formalnie wskazywaną w nich gatunkową przynależność. Już w roku 1967, w recenzji z *Przesądów* (1966), Marta Wyka celnie konstatowała, że: „Wirpszy »zamachy na wszystkość« (aby użyć określenia Przybosia, tak właśnie cele własnej liryki definiującego) równają się rzeczywiście próbie obalenia wszystkich barier, jakie dotychczas przed poezją stawiano; a więc barier poznawczych, ograniczeń tematycznych; połowiczności w zastosowaniu filozoficznej refleksji"[2]. Można zaryzykować tezę, że „arcypoetyckość", której cechą jest m.in. próba ogarnięcia w poezji Wszystkiego, stawiająca świat poetycki

[1] Zob. definicję E. Balcerzana w: *Poezja polska w latach 1939–1965,* cz. 1: *Strategie liryczne*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1984, s. 232–245.

[2] M. Wyka, *Odmiany liryki. Poeta – filozof*, „Życie Literackie" 1967, nr 34, s. 10.

ponad innymi i przekonana o nieśmiertelności krainy form, decydowała także o życiowej hierarchii ról społecznych podejmowanych przez pisarza. Wyrażało się to w uznaniu przezeń priorytetowej roli słowa poetyckiego jako narzędzia własnej ekspresji. Słowa, niezaprzęganego bynajmniej, wbrew licznym zarzutom, w celu ucieleśniania jakiejś idei „sztuki dla sztuki", lecz wybieranego, z każdego dostępnego źródła i dyskursu, z przekonaniem, że potrafi ono w poezji zaistnieć najintensywniej i potrafi nadać tym samym – największą intensywność samej rzeczywistości.

W tym głębokim sensie właśnie, słowo poetyckie Wirpszy, posądzane o laboratoryjny, „mózgowy", wyspekulowany, sztuczny i arealistyczny charakter, zabiegało w gruncie rzeczy zawsze o rzeczywistość, pozostając słowem otwartym na dialog, kwestionując własną samowystarczalność. Paradoksalnie może wydawać się to sprzeczne z arcypoetyckimi uzurpacjami: z przyjęciem zasady suwerennego panowania poety nad swoim językiem i konieczności oczyszczenia słowa wchodzącego do utworu poetyckiego jako efektu cudzych intencji. Ale u podstaw proponowanej w tomach Wirpszy „gry znaczeń" tkwi wszakże uznanie artystycznej dialogowości słowa, polifonii, pojmowanej w duchu Bachtinowskim: otwarcia na cudze wypowiedzi. Paradoks tej sytuacji polega na tym, że z jednej strony strategia ta bierze swój początek z potrzeby nieustającego dowodzenia tezy, że „wszystko, co wchodzi do utworu poetyckiego, musi się skąpać w rzece zapomnienia, stracić pamięć o poprzednim swoim życiu w obcych kontekstach"[3]; z drugiej strony – jest to strategia, której przyświeca świadomość utopijności własnych dążeń.

Tak pojmowana wewnętrzna dialogowość słowa stanowi zatem fundament, na którym buduje Wirpsza swoje dzieło. Na wyższych piętrach potrzebuje ono dialogów nawet z tym, co pozajęzykowe. Szczególnie ważnym dla poezji Wirpszy obszarem interakcji były od samego początku dzieła sztuki plastycznej i muzyka. Jan Błoński, w obszernej, łączonej recenzji z debiutanckich tomów *Sonata* (1949) i *Stocznia* (1949), dostrzegał w nich rolę „transpozycji poetyckich muzyki", powiązaną z arealistycznością wierszy-przekładów z muzyki na poezję[4]. Przy okazji tych i kolejnych tomów krytycy pisali o przekładaniu przez Wirpszę muzyki na język poetycki, próbach umuzycznienia wiersza, „symbolistycznej muzyczności" czy wręcz o „próbach muzyczności niemożliwej". Od początku też dialoguje Wirpsza, w ramach swoich *transpositions d'art*, z obrazem, rzeźbą,

[3] M. Bachtin, *Słowo w powieści,* w: tenże, *Problemy literatury i estetyki,* tłum. W. Grajewski, Czytelnik, Warszawa 1982, s. 127.

[4] J. Błoński, *Dwaj poeci*, „Twórczość" 1950, z. 3, s. 120–121.

architekturą, fotografią. Najbardziej niezwykłym tego przykładem jest bez wątpienia tom *Komentarze do fotografii „The Family of Man"* (1962). Twórca podejmuje się chętnie gier z „przekładem intersemiotycznym", jak np. w wierszu *Katedry Jana Sebastiana Bacha* z tomu *Sonata*. W ramach próby „ogarnięcia Wszystkiego" jego poezja staje się także semiotyką sztuki[5]. Co się pod tym sformułowaniem kryje, możemy prześledzić chociażby w ekfrastycznym i retorycznym zarazem zmaganiu słowa poetyckiego ze słynną rycziną *Melancholia I* Albrechta Dürera, podjętym w poemacie z *Utworów ostatnich* (2009).

Dialogowanie Wirpszy obejmuje, rzecz jasna, również całą bogatą sferę intertekstualną, którą, w recenzji z debiutanckich zbiorów, określił Jan Błoński mianem „komentarzy »na marginesie lektury«"[6]. Różnorodność prób poety w tym zakresie wyczerpuje prawdopodobnie cały katalog praktyk hipertekstualnych opracowany przez Gerarda Genetta[7]. Zostały też te próby gruntownie opisane w książce Joanny Grądziel-Wójcik[8]. Wirpsza wchodzi zatem chętnie w dialog z innymi poetami, także wskazanymi wprost w dedykacjach, jak w cyklu *Sztuczydła* z *Drugiego oporu* (1965); uruchamia grę z przekładem literackim, często na pograniczu falsyfikatu i zmyślenia, tak jak w cyklach: *Według Heinego* (1954–1955) z tomu *Mały gatunek* (1960) czy *Na temat z Horacego* z *Drugiego oporu*.

Dialog, który w warstwie językowej stanowi wyznacznik dzieła dramatycznego, wykorzystuje Wirpsza nader często jako element konstrukcyjny wiersza czy poematu. Wychodząc od liryki, dzieło autora *Umieralni* od początku szuka pokrewieństwa z innymi formami rodzajowymi. Wychyla się zresztą zarówno w stronę prozy (układając się w cykle, nawiązując do poetyki listu i innych postaci narracyjnych, a zwłaszcza poematu epickiego), jak i w stronę dramatu, zgodnie z prawem oraz porządkiem „róży gatunków" Juliusa Petersena[9]. Inscenizuje zatem twórca wyobrażone dialogi liryczne, oddaje głos bohaterom wiersza czy poematu, rozpisuje wiersz na sceny czy też aranżuje liryczną

---

5 Termin E. Balcerzana. Zob. tenże: *Kręgi wtajemniczenia,* Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982.

6 J. Błoński, dz.cyt., s. 120–121.

7 G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. T. Stróżyński, A. Milecki, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2014.

8 J. Grądziel-Wójcik, *Poezja jako teoria poezji. Na przykładzie twórczości Witolda Wirpszy*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2001.

9 Cyt. według prezentacji tej koncepcji zreferowanej przez G. Genetta. Zob. tenże, *Gatunki, „typy", tryby,* tłum. K. Falicka, w: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego"*, seria 2, red. K. Bartoszyński, H. Markiewicz, M. Głowiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1988, s. 195–197.

przestrzeń w nawiązaniu do tradycji plebejskiego, jarmarcznego performansu, jak np. w *Wesołych figlach Dyla Sowizdrzała* z *Małego gatunku*.

W zbiorze *Mały gatunek* znajdziemy wiersz zatytułowany *Teatr*, datowany na rok 1944, napisany jeszcze podczas pobytu Witolda Wirpszy w oflagu II D w Gross Born:

> Umysł ludzki nabrzmiewa i pęta igrzyska,
> Słowom, pszczołom i psom nakazując gonitwę.
> Zdarcie kurtyny otwiera wjazd na Litwę,
> Królowie na północ konie prowadzą u pyska.
>
> Patos pnie się spiralą i prześwietnie błyska,
> Jesień czerwone charty wyprowadza w bitwę,
> Światło zbawia prostokąt. Niewidzialna brzytwa
> Nacina w nilowej delcie przemoc widowiska.
>
> Biednym oczom dajcie sen. Głowę skołataną
> Złóżcie w szorstki chrzęst słomy. Niech malignę chłodzi.
> I niech serce oziębi mokry płat łopianu.
>
> Jak liście zbutwiałe, leżące na wodzie,
> Tak myśl wtóruje wirom: woda jest spękana.
> Geometria teatru? – Tu nie o to chodzi.

Wirpsza był więźniem oflagu Gross Born od 6 sierpnia 1942 roku (po przeniesieniu z Neubrandenburga) aż do początku lutego 1945 roku, kiedy mimo ewakuacji większości jeńców pozostał na terenie obozu, by wkrótce dołączyć do IV Dywizji Piechoty I Armii Wojska Polskiego w jej drodze do Berlina[10]. Przywołany sonet przynosi, poza swoimi innymi poziomami znaczeń, oczywisty ślad doświadczeń oflagowych. Jego autor był bowiem podówczas stałym recenzentem[11] przedstawień obozowego Teatru Symbolów na łamach, także

[10] Piszę szerzej o tych okolicznościach w: *Posłowie*, w: W. Wirpsza, *Listy z oflagu*, oprac., posłowiem i przypisami opatrzył D. Pawelec, Zaułek Wydawniczy „Pomyłka", Szczecin 2015, s. 213–247.

[11] Recenzje te wywoływały często bardzo żywy odbiór, co potwierdza wspomnienie związane z działalnością Wirpszy także w roli komentatora wydarzeń muzycznych w oflagu: „Chodzi o to, że podchorąży Witold Wirpsza, oceniając w recenzji z koncertu grę na fortepianie pewnego pułkownika kawalerii, napisał, że »...z temperamentem dosiadał

obozowego, „Przeglądu Teatralnego", czasopisma przygotowywanego przez Zygmunta Weissa. Teatr ten rozpoczął działalność w obozie w Arnswalde (Choszczno) jeszcze w 1939 roku pod kierunkiem Witolda Korzeniowskiego. Tam też miała miejsce m.in. łączona premiera *Dziadów* Mickiewicza i *Sędziów* Wyspiańskiego (1941). W maju 1942 jeńców polskich przeniesiono z Arnswalde do Gross Born. Teatr kontynuował swoją działalność w nowym miejscu, mając do dyspozycji zaadaptowany barak ze sceną i widownią na 418 miejsc (na niektórych przedstawieniach bywało i 600 osób)[12]. W szczytowym okresie pracowało na jego rzecz 92 aktorów, 10 reżyserów, 120 członków zespołu technicznego i administracyjnego oraz 2 baletmistrzów. Kierownikiem literackim oraz reżyserem niektórych przedstawień został Leon Kruczkowski. Ostatni spektakl wystawiono jesienią 1944 roku.

Co ciekawe w kontekście pisarstwa Witolda Wirpszy, 6 października 1943 roku miała miejsce w oflagu premiera opery *Faust* Charles'a Gounoda (zagrano 10 przedstawień dla blisko 5 tysięcy widzów). Jak odnotował w książce o polskich teatrach jenieckich w Niemczech Stanisław Piekarski, prace nad *Faustem* trwały trzy miesiące i brało w nich udział ponad 130 osób[13]. Balet był dziełem podporucznika Czesława Bączkowskiego, który dotąd specjalizował się głównie w tańcach ludowych. W obozie udało mu się jako choreografowi – mimo braku kobiet – stworzyć, jak zanotowano w kronice teatru – „widowisko piękne, niesamowite i mocne"[14], docenione przez znawców sztuki operowej. Wątek „braku kobiet" w oflagu, w kontekście teatru właśnie, pojawia się w jednym z listów Witolda Wirpszy do przyszłej żony – Marii Kureckiej: „A czy myślisz, że u nas nie ma Kobiet? Są – w teatrze oczywiście, gatunek *virgo artifex*: peruki, nawet rude, biusty najróżniejszego kalibru – i nawet – autentyczne suknie balowe. Taki to już czas ersatzów!"[15]. Podobnie zresztą, z podkreśleniem roli baletu, została ta sytuacja opisana w pamiętniku innego z więźniów: „Mamy wprawdzie tutaj »kobiety« na scenie naszego teatru. Ale to są sztuczne

fortepianu«. Pianiście nie spodobała się taka opinia i recenzent trafił do karnego raportu. Spór rozstrzygnął płk Morawski, karząc pchor. Wirpszę naganą. Swoją decyzję uzasadniał następująco: »...Wirpsza został ukarany, ponieważ w recenzji podpisał się wojskowym zwyczajem ze stopniem 'kapral podchor'. Skoro kapral ma pisać o pułkowniku, ma pisać z szacunkiem. Trzeba było z tym kapralem nie wyjeżdżać«". Zob. S. Piekarski, *Polskie teatry jenieckie w Niemczech 1939–1945*, T. 1, Wydawnictwo MON, Warszawa 2001, s. 100.

12 Tamże, s. 96 i 102.

13 Tamże, s. 113.

14 Tamże.

15 W. Wirpsza, *Listy z oflagu,* dz.cyt.*,* s. 141.

kobiety. Zachwycamy się naszymi kobietami. Kochamy się w nich. Szalejemy za scenami baletowymi i występami zespołu girlasek"[16].

W *Listach z oflagu* Wirpsza dość często odwoływał się do dzieła Goethego. Pierwsza aluzja („nie wiem, czy będę już umiał, jak Faust, wskrzesić Piękną Helenę"[17]) pojawia się jednak dopiero w liście napisanym 13 października 1943 roku, czyli w tydzień po obozowej premierze *Fausta*. W późniejszych listach ich autor zaleca jeszcze np. adresatce jednoczesną lekturę *Dekamerona*, *Fausta* i tekstów Maritaina[18], cytuje w oryginale fragment śpiewu ogrodniczek z II części dramatu („Taka jest natura kobiet / Sztuki bliską krewną jest"). W Gross Born Wirpsza czytał także dzieło Goethego, niewykluczone, że dopiero pod wpływem zobaczonego tam spektaklu. W eseju otwierającym *Grę znaczeń* (1965) pt. *Śmierć Fausta. Stary Goethe* wspomina: „*Fausta* Goethego oraz *Rozmowy* Eckermanna po raz pierwszy czytałem uważnie i w skupieniu podczas długich wieczorów zimowych w oflagu; że światło było marne, nic to; gorzej, że z opałem było krucho i że czytając marzłem i co chwila musiałem przerywać lekturę [...]"[19]. Analizę zakończenia tragedii („Faust sprzeniewierzył się poezji swego życia dla działalności politycznej"[20]) wspiera Wirpsza cytatami z przywoływanej lektury rozmów z Goethem, przeprowadzonych przez jego sekretarza Johanna Petera Eckermanna. Do tomu *Mały gatunek* włączył poeta, utrzymany w konwencji zapisu dramaturgicznego, utwór zatytułowany *Dwie sceny z „Fausta"*, datowany na rok 1947. Jeden z wielu zapisów jego zmagań z tym dziełem. W „apokryficznej" grze znaczeń, nawiązującej do ostatnich scen dramatu, Wirpsza nakłada palimpsestowo na tekst Goethego najsłynniejsze sceny Ewangelii. Przewrotność autorskiego zamysłu przejawia się m.in. w przypisaniu Faustowi pytania wypowiedzianego przez Piłata: „Quid est veritas?"[21]. Mefisto nie odpowiada co prawda spodziewanym anagramem (*Vir est qui adest*[22]), ale dokonuje jego parafrazy: „veritas humana[23] jam jest"; i dalej przedstawia się jako „bardziej ludzki", „bardziej król żydowski od Chrystusa". Faust, konsekwentny w swojej nowej roli, „umywa ręce"[24].

---

16 M. Sadzewicz, *Oflag*, Wiedza, Warszawa 1948, s. 9.

17 W. Wirpsza, dz.cyt., s. 61.

18 Tamże, s. 97.

19 W. Wirpsza, *Gra znaczeń. Szkice literackie,* Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1965, s. 14.

20 Tamże.

21 'Cóż to jest prawda?'

22 'Człowiek, który stoi przed Tobą'.

23 'Prawda ludzka'.

24 W. Wirpsza, *Mały gatunek. Wiersze 1943–1959*, Czytelnik, Warszawa 1960, s. 44–46.

Do ostatniego aktu drugiej części *Fausta* powraca Wirpsza także w jednym z kolejnych esejów *Gry znaczeń*, kreśląc swoją wizję teatru marionetek, w którym postacie są „bezwolne […], nie mogą dokonywać wyboru, podejmować decyzji", „nie mają konfliktów sumienia, są poza wewnętrzną problematyką moralną, choć mogą przedstawiać konflikty tragiczne"[25]. I to właśnie, zdaniem Wirpszy, miał rozumieć Goethe w zakończeniu *Fausta*, kiedy uczynił tytułowego bohatera „oślepłą, demaskatorską kukłą"[26]. Dlatego też m.in. *Fausta*, a zwłaszcza jego drugą część, uznał autor *Gry znaczeń* za „najwybitniejszy, i być może do tej pory najcharakterystyczniejszy utwór dramatyczny z ducha teatru lalkowego"[27]. Teza ta może zaskakiwać, ale już nie dziwi na tle autobiograficznej opowieści samego Goethego (*Z mojego życia. Zmyślenie i prawda*), w której przyznaje się on do zaczerpnięcia motywu faustowskiego wprost z oglądanego w dzieciństwie przedstawienia kukiełkowego. Goethe otrzymał teatr marionetek od swojej babci w roku 1753. Możemy oglądać do dzisiaj tę niezwykłą, wykonaną z drewna, scenę do przedstawień w tzw. pokoju teatru marionetek w domu rodzinnym artysty we Frankfurcie. Ślady związane z jej obecnością odnajdziemy też w *Latach nauki Wilhelma Meistra*, gdzie na prawach „momentu autobiograficznego" powraca wspomnienie „rozsmakowania się w teatrze" właśnie za sprawą takiego podarunku (w tym wypadku główny bohater otrzymuje go od matki)[28].

Fascynacja dramatem Goethego, już we wczesnym, oflagowym okresie twórczości Wirpszy, znalazła się u podstaw rozległego i ambitnego poematowego przedsięwzięcia, w którym autor splótł dwa wielkie symbole antropologiczne, a zarazem bodaj największe i najbardziej frapujące mity osobowe. Opublikowany w roku 1960 tom *Don Juan* zawiera ostateczną redakcję utworu, którego pisanie rozpoczął poeta jeszcze w Gross Born. Jak podkreślił w „przesłaniu do czytelnika", „zasadnicze rysy pierwotnej koncepcji pozostały bez zmian", a dotyczyło to zwłaszcza „koncepcji dramaturgicznej poematu". Zrodziła się ona wskutek zainteresowań mitem Faustowskim. W micie Fausta i micie Don Juana dostrzegł Wirpsza wspólne elementy: „stale towarzyszący wszelkiemu działaniu niedosyt, prowokujący niejako niezmiernie długi łańcuch działań następnych, oraz, co nie bez powiązania, samotność bohatera pośród owych działań, niemożność uzyskania zasadniczego kontaktu czy to ze społecznością

[25] W. Wirpsza, *Gra znaczeń*, dz.cyt., s. 134.

[26] Tamże.

[27] Tamże.

[28] J.W. Goethe, *Lata nauki Wilhelma Meistra*, przeł. W. Kunicki, E. Szymani, Fundacja Augusta hrabiego Cieszkowskiego, Warszawa 2002, s. 8–9.

(Faust), czy to z partnerem miłosnym (Faust, don Juan)"[29]. Doprowadza to do tragicznej katastrofy „wśród tych samych okoliczności: wówczas kiedy bohaterowi się wydaje, że osiągnął ostateczny cel swoich zamierzeń, innymi słowy: szczęście"[30]. Wybierając, jako temat przewodni poematu mit Don Juana, Wirpsza zaczerpnął jednak z dzieła Goethego sposób przedstawienia, uwypuklenia, lęku bohatera przed spełnieniem. Dokonał więc, jak sam to nazwał, „pewnej inwersji w Goethowskiej konstrukcji mitu Faustowskiego"[31]. Don Juan, w komentarzu jednego z recenzentów tomu, jest dla Wirpszy „tylko wariantem motywu Fausta, samounicestwiającej się gry świadomości i woli"[32].

Śledząc wczesne, obozowe i tużpoobozowe, okołoteatralne zajęcia oraz fascynacje poety, możemy lepiej zrozumieć nieuchronność pojawienia się jego własnych prób dramaturgicznych, ujawniających, poza innymi sensami, konsekwencje osobistego doświadczenia. Ćwiczoną, w realiach oflagu, rolę recenzenta teatralnego, odgrywał Wirpsza konsekwentnie już po wojnie, m.in. na łamach „Dialogu". W założonym w roku 1956 miesięczniku poświęconym współczesnej dramaturgii opublikował on także dwie własne sztuki. W roku 1958 (nr 10) dwuaktowego *Tantala*, natomiast w roku 1962 (nr 6) „komedię w trzech aktach" pt. *Kreator*. W „Dialogu" (nr 11 z roku 1965) ukazał się także rozpisany na sceny utwór zatytułowany *Na górze*. W rozmowie z Edwardem Balcerzanem, sugerującym, że to „jednoaktówka", Wirpsza zastrzegał, że utwór ten „nie jest chyba jednoaktówką", zwracając uwagę na sens podtytułu: *Sekwencja dziewięciu scen*. Jego problematykę określa jako „polityczno-moralną"; „punktem wyjścia są pewne aspekty hitlerowskiego barbarzyństwa"[33]. Tekst włączony został później do tomu poetyckiego *Traktat skłamany* (1968). Już sam ten gest autorski wystarczy naturalnie, by szukać klucza poetyckiego w rozumieniu dramaturgicznych zamysłów Wirpszy.

Zwracał na to uwagę Jacek Bocheński piszący o „nieporozumieniach z Wirpszą", które zaczynają się od spostrzeżenia niezgodności klucza gatunkowego z tekstami jego „przedstawień". Dopiero „postawienie przed tekstem" klucza poetyckiego zmienia charakter odbioru i oczekiwań kierowanych w stronę dzieła, którego autor to „głównie poeta intelektu"[34]. Albowiem „twórczość

[29] W. Wirpsza, *Don Juan*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1960, s. 55–56.

[30] Tamże, s. 56.

[31] Tamże.

[32] J.J. Lipski, *Jeszcze raz na tropie mitu Don Juana – Fausta*, „Twórczość" 1960, nr 11, s. 127.

[33] *Dialogi „Proscenium". Witold Wirpsza. Rozmawiał Edward Balcerzan*, w: „Proscenium", sezon 1965/1966, Teatr Polski w Poznaniu, Poznań, s. 17.

[34] J. Bocheński, *Próba opisu „Kreatora"*, „Dialog" 1962, nr 6, s. 87.

Wirpszy jest prowokacją artystyczną, zburzeniem całego systemu tradycyjnych konwencji i zaproszeniem do nowej gry [wyglądającej – D.P.] urzekająco"[35]. Zbigniew Żabicki, rozwijając myśl Bocheńskiego o przeniesieniu przez Wirpszę dramaturga „myślenia poetyckiego" poza granice liryki, dopowiada, że nie chodzi w tym bynajmniej o metaforyczną zasadę konstrukcji poetyckiej. „Przeniesienie" to polegać ma raczej na, „wyszlifowanej" przez kubizm poetyce „typu metonimicznego", operującej „przyległością" zestawień i asocjacji, „najczęściej nieoczekiwanych", podległych „zasadzie nieciągłości"[36]. W tym samym mniej więcej czasie Wirpsza, zapytany przez Edwarda Balcerzana o koncepcję jego własnego teatru, zdefiniował rzecz następująco: „Dramat jest dla mnie gatunkiem poetyckim, utwór dramatyczny utworem poetyckim. Powiedziałbym najogólniej, że chodzi mi o teatr poetycki, czyli o teatr, w którym największy nacisk byłby położony na recytację tekstu – z uwydatnieniem jego sensu poetyckiego"[37].

Terminu „dramat poetycki" użyła do nazwania *Tantala* krytyk teatralny i dramatopisarka Krystyna Grzybowska, która przedstawiła interpretację sztuki w postaci dialogu dwóch spierających się o nią person – czytelników. Jedna z tych person wyraża obawę, że *Tantal* pozostanie dla teatru „dramatem książkowym". Druga – w odpowiedzi, chce raczej widzieć w dziele Wirpszy postawienie przed teatrem nowego problemu, zadanie do rozwiązania, a tym samym sprawienie mu „najpiękniejszego podarunku"[38]. Proponuje też wytłumaczenie formy dramatycznej *Tantala* w perspektywie snu:

> Czytając sztukę widziałam oczyma wyobraźni dwóch Tantalów. Pośrodku piekła zwidywało mi się łoże, stojące zwyczajem starożytnych obok stołu, przy którym odbywała się uczta. Na stole resztki uczty, na półmisku napoczęta pieczeń barania. Na łożu Tantal śpiący. Nie bierze on właściwie udziału w akcji, jeśli nie liczyć tego, że śpi niespokojnie [...]. Tantalowi śni się, że kazał gościom podać pieczeń z własnego syna. Obok stołu i tapczanu piekło senne – Tartar starożytnych Greków. Tantal we śnie sam siebie karze. Na scenie (jeśli moja wizja tekstu jest teatrem) dookoła łoża, które stoi w położeniu centralnym, kręci się scena obrotowa ze strumieniem, głazami, łąką, a przede wszystkim z drugim Tantalem, sobowtórem śpiącego. Jest to ów Tantal śniony przez siebie samego, popychany przez Hermesa i wypowiadający kwestie sztuki za tego, który śpi [...][39].

[35] Tamże, s. 90.
[36] Z. Żabicki, *Pochwała nieporządku*. „Miesięcznik Literacki" 1966, nr 2, s. 124.
[37] *Dialogi „Proscenium"*, dz.cyt., s. 16–17.
[38] K. Grzybowska, *O „Tantalu" Wirpszy*, „Dialog" 1958, nr 10, s. 113.
[39] Tamże, s. 114.

Tantal Wirpszy jest w myśl tej interpretacji historią człowieka, który odnajduje samego siebie. W innym wariancie rozumienia może być nowym wcieleniem Konrada (Wyspiańskiego) na polskiej scenie. Zagadnienia i czas są co prawda inne, ale wspólna jest metoda: „Konrada dręczą Maski, Tantala dręczą bogowie"[40]. „W jednym i drugim wypadku – jak sugeruje się w tym dialogu krytycznym – możemy rozumieć bohatera jako reprezentującego zbiorowość, społeczeństwo, a nawet naród"[41].

Sztuki Wirpszy z tego okresu wykorzystują przede wszystkim materiał mitologiczny. *Tantal* jest transpozycją tematyczną, połączoną z trawestacją opowieści o skazaniu przez bogów tytułowego bohatera na wieczne męki w Tartarze. To, jak chce recenzent, demonstrujący reguły „gry wyobraźni" artystycznej autora, „dwa bite akty koturnowego dialogu w arcystylu pseudoklasycznej tragedii, po czym chór grecki intonuje z nagła pieśń o krasnoludkach"[42]. *Kreator* natomiast, co podkreśla Bocheński, „w intencjach parodystycznych, odwołuje się do mitu prometejskiego"[43], choć wypada w nim także zobaczyć „persyflaż rajskiej historii Adama i Ewy"[44]. *Na górze* można uznać za przykład pastiszu biblijnego, do którego Wirpsza chętnie się uciekał w swojej twórczości, zarówno w poezji, jak i w prozie (np. w opowiadaniu *Zapasy*). I podobnie jak do pozostałych jego dzieł, właściwym kluczem do rozumienia dramatów jest ironia. Bohater *Kreatora* – Adam Promecki (Prometeusz), to „twórca glinianych figurek, czyli ktoś w rodzaju rzeźbiarza-naturalisty, biedny szmirus, trochę maniak, może nawet nie szmirus, ot taki sobie przeciętniak ze śmiesznymi ambicjami i głupawą żoną"[45]. Lucek (Lucyfer), obnażając nicość jego dokonań i „kupując go", przy okazji niejako „urządza Promeckiemu ćwiczenia historyczne", pozwalające ujawnić rolę mitów i fikcji jako „regulatorów życia społecznego"[46]. Zbigniew Żabicki zwracał uwagę na pesymizm ironii Wirpszy w dramatach. W *Tantalu*, na jej tle, „jedyną możliwą do ocalenia sferą swobody wydaje się poczucie godności osobistej, a także niezależność, prywatność, intymność myśli"[47]. W *Kreatorze*, w którym pesymistyczną ironię mamy odczuwać najsilniej, „z łaski Wielkiego Bankietowicza (Stwórcy, Historii, Natury) niefortunny

[40] Tamże, s. 115.
[41] Tamże.
[42] Z. Żabicki, dz.cyt., s. 125.
[43] J. Bocheński, dz.cyt., s. 88.
[44] E. Morawiec, *Przygody wątpiącego „ja"*, „Współczesność" 1966, nr 24, s. 10.
[45] J. Bocheński, dz.cyt., s. 88.
[46] Tamże, s. 89.
[47] Z. Żabicki, dz.cyt., s. 126.

demiurg – Prometeusz, może wyżywać się wyłącznie w sferze jałowej, choć gigantycznej, formalistyki; w tworzeniu bytów uporządkowanych w systemie biurokratycznych konwencji, lecz całkowicie fikcyjnych"[48].

Poszukując impulsów, które określiły dramaturgię Wirpszy, w tym zwłaszcza szczególnej roli wątków antycznych, warto ponownie powrócić do jego doświadczeń oflagowych. Wielkim sukcesem Teatru Symbolów było wystawienie *Obrony Ksantypy* Ludwika Hieronima Morstina. Premiera spektaklu, przygotowanego specjalnie na inaugurację jenieckiej olimpiady sportowej, miała miejsce 14 sierpnia 1944 roku. We wspomnieniach tych, którzy widzieli przedstawienie, przewija się zwłaszcza uznanie dla Jana Zamoyskiego, malarza i rzeźbiarza, w roli Sokratesa. To dzięki niemu wykreowany został „obraz przejmujący powagą i prawdą, skupieniem i plastyką – elementami, przez które przemówił do nas świat grecki", w czym szczególnie istotna okazała się scena tańca filozofa, „scena będąca ogromnym ryzykiem, scena z pogranicza śmieszności i tragizmu" (Józef Słotwiński)[49]. Sugestywne, teatralne przeniesienie osadzonych w Gross Born w świat helleńskich imperatywów, w przeżycie konfrontacji patosu i komizmu, to rzecz jasna wyłącznie tło dla oryginalnych wyborów Wirpszy: część klucza biograficznego, który wraz z kluczem poetyckim i tropem ironii, pomaga lepiej zrozumieć jego utwory dramatyczne. Podobnie jak relacje intertekstualne, też zresztą pojawiające się w konsekwencji doświadczeń biograficznych, jak fascynacja twórczością Goethego. Dla *Kreatora* np. ważnym intertekstem pozostaje fragment dramatyczny weimarskiego klasyka pt. *Prometeusz*, przetłumaczony przez Wirpszę. Dotyczy on roli Prometeusza jako stworzyciela człowieka, posiadającego, jak pogardliwie rzecz ujął w sztuce Merkury: „dwór z mułu" i „gliniany świat"[50].

Wszystkie te podpowiedzi interpretacyjne uzupełnić trzeba jeszcze o wątek kolejnej istotnej relacji intertekstualnej. Zwrócił na nią uwagę Zbigniew Żabicki w recenzji książki pt. *Morderca* (1966), w której obok opowiadań przedrukował Wirpsza dramaty *Tantal* i *Kreator.* Poszukując szyfru do tej całości, krytyk pisał, że „[...] zamiast dopatrywać się w Wirpszy czystego »absurdysty« [woli – D.P.] widzieć jego twórczość w bliższym, niżby się na pozór wydawało, sąsiedztwie prozy i dramaturgii Mrożka [z którym łączy ją też zaprzęgnięcie – D.P.] igraszek uczonego dowcipu [do manifestowania – D.P.] postawy aktywistycznej,

[48] Tamże.

[49] S. Piekarski, dz.cyt., s. 126.

[50] J.W. Goethe, *Prometeusz. Fragment dramatyczny*, przeł. W. Wirpsza, w: J.W. Goethe, *Utwory dramatyczne*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1954, s. 87.

dążącej do weryfikacji świata zastanych form, a także do odnowienia języka, jakim zbyt łatwo świat ten się wyraża”[51]. Wskazane sąsiedztwo zupełnie nie jest pozorne. A było wręcz całkiem dosłowne na łamach „Dialogu”, w którym w roku 1958 (nr 6) ukazała się *Policja* Sławomira Mrożka, a dopiero w numerze 10, przypomnijmy, *Tantal* Wirpszy. W roku następnym, w numerze 6 miesięcznika, wydrukowano *Męczeństwo Piotra Oheya*. Także w „Dialogu”, w roku 1962, na miesiąc przed opublikowaniem w nim *Tantala*, pojawił się esej Wirpszy pt. *Mrożek, czyli koń trojański*. Rozbiór pierwszych sztuk Mrożka doprowadził, w przekonaniu interpretatora, do „złapania dramatopisarza za rękę”[52]. Autor *Policji*, czytamy w eseju, odwraca sytuację dla dramatu tradycyjną i naturalną, ponieważ „kazał swym postaciom, ich enuncjacjom oraz ich działalności scenicznej pełnić rolę służebną wobec znaczenia”; unaocznienie, fundament teatru, przestaje nim być i staje się „elementem składowym tego, co się unaocznić nie da; staje się znaczeniem, symbolem, ideogramem znaczenia”[53].

Przy okazji analiz kolejnych fragmentów sztuki podkreśla Wirpsza rolę „nieindywidualnego” języka postaci, który w istocie pozostaje językiem odautorskim, co prowadzi do „pozoru postaci” – „są to osoby nie unaocznione, lecz osoby znaczące, symbole, ideogramy statyczne, wedle interpretacji samego autora”[54]. Łapiąc Mrożka za rękę, eseista, podaje w gruncie rzeczy klucz do własnego pomysłu na dramatopisarstwo. Czyni to nawet wtedy, gdy cytuje fragmenty *Uwag o ewentualnej inscenizacji* dołączonych do tekstu *Policji*, m.in. o tym, że „grać powinien przede wszystkim nagi tekst, podany możliwie jak najdokładniej, z podanym dobitnie sensem logicznym zdania”[55]. Po stwierdzeniu, że „Mrożek rozgrywa partię jakiejś gry swoimi figurami scenicznymi”, zadaje Wirpsza pytanie: „Co to za partia i co to za gra?”[56]. Odpowiedź mogła być oczywiście tylko jedna: „gra znaczeń”. Zdefiniowana po raz pierwszy w tym eseju właśnie i na potrzeby analizy sztuki scenicznej. Nic dziwnego, że tekst ten włączył później Wirpsza do książki *Gra znaczeń* (1965), która w zdecydowanej przewadze jest rozprawą teatrologiczną, której początkiem jest pytanie o przesłanie *Fausta* Goethego, dalej następują inne wątki i odniesienia, analiza „zabawy” w sztukach Dürrenmatta oraz interpretacja *Kurki wodnej* Witkacego, refleksja nad techniką dialogową w dramaturgicznych próbach

[51] Z. Żabicki, dz.cyt., s. 125.
[52] W. Wirpsza, *Mrożek, czyli koń trojański*, „Dialog” 1962, nr 9, s. 111.
[53] Zob. tamże.
[54] Zob. tamże, s. 112.
[55] Tamże.
[56] Tamże.

Roberta Musila, wreszcie następuje wskazanie intertekstualnych relacji „uteatralizowanego" fragmentu *Ulissesa* Joyce'a oraz dociekanie funkcji centralnej sceny tragedii Ajschylosa *Prometeusz w okowach*. Co ciekawe, ta dominująca warstwa książki zupełnie umknęła jej licznym recenzentom, wśród których byli Jerzy Kwiatkowski, Arnold Słucki, Zbigniew Bieńkowski, Paweł Beylin, Edward Balcerzan, Tadeusz Nyczek. Uwagę wszystkich przykuwał jedynie wieńczący całość rozważań tytułowy szkic *Gra znaczeń*, prowokujący do polemik oraz dyskusji swoim teoretycznym konceptem i odnoszony niemal wyłącznie do poezji. A w swojej książce krytycznej do konceptu tego zmierzał przecież Wirpsza konsekwentnie za pośrednictwem analizy sztuk teatralnych i form dramaturgicznych czy dialogów, ustalając po raz pierwszy rozumienie owej „gry znaczeń" przy okazji przypisania dziełu Mrożka takiej intencji. Opiera się ono na założeniu, że skoro rozumienie przez obraz jest niemożliwe, a nawet samo skonstruowanie obrazu staje się niemożliwe, to „rozumienie osiąga się dopiero wskutek zestawienia znaczeniowej warstwy poszczególnych zaobserwowanych zjawisk"[57]. „Koń trojański" (sztuki Mrożka) nie wyobraża „konia trojańskiego" (nie sprowadza się do „obrazu poglądowego" na scenie teatralnej), lecz znaczy: koń trojański (nagromadzenie znaczeń, wzajemnie się uzupełniających, nawet jeśli są dla siebie przeciwstawne). Rolę „gry znaczeń" wyjaśnia także Wirpsza, tłumacząc, na czym polega istota teatru kukiełkowego, w którym wzrasta „waga warstwy słownej, znaczeniowej", natomiast maleje „waga przeżyć oraz waga warstwy mimetycznej"[58]. Obraz sceniczny ważny jest w tym wypadku o tyle, o ile jest „obrazem znaczącym, swoistym ideogramem, równoległą, równoważną, komplementarną wobec gry językowej grą"[59]. W teatrze kukiełkowym dana jest zatem przede wszystkim „gra znaczeń". Tezy te stawia Wirpsza w rozdziale dotyczącym *Kurki wodnej*, w którym ważne miejsce, nie tylko dla interpretacji sztuki Witkacego, zajmują rozważania związane z teatrem marionetek. Pamiętamy, że tak ważnego dla siebie *Fausta* uznał autor *Gry znaczeń* za „najwybitniejszy" utwór dramatyczny z ducha teatru lalkowego. Wirpsza na potrzeby tego sądu nie przywołuje nawet anegdoty samego Goethego o oglądanym przezeń w dzieciństwie przedstawieniu kukiełkowym.

Wyłożone w *Grze znaczeń* rozumienie zasady artystycznej organizującej proces powstawania znaczeń w teatrze marionetek uznać trzeba za kolejny odautorski klucz do odbioru sztuk samego Wirpszy. Podkreśla on bowiem to,

[57] Tamże, s. 111.

[58] W. Wirpsza, *Gra znaczeń*, dz.cyt., s. 133.

[59] Tamże.

co doceniał u Mrożka, a co jeszcze wyraźniej ujawniło się w *Tantalu* czy *Kreatorze,* czyli przewagę dialogu nad postaciami. Sztuki teatru kukiełkowego, czytamy, są bardzo często „klasycznymi przykładami tzw. *Lesedrama*: dialog jest w nich bowiem bardziej żywym aniżeli postacie", „w teatrze marionetek postacie są elementem służebnym wobec dialogu (czyli wobec gry językowej) – przeciwnie niż to bywa w teatrze »normalnym«"[60]. W teatrze marionetek miejsce działania zajmuje rozmowa. Dlatego też dramat kukiełkowy definiuje Wirpsza jako „układ rozmów", „układ kwestii", a nie „układ działań". Pisarz, tak jak np. Witkacy w *Kurce wodnej*, każe, wybrane przez siebie „elementy życia", postawy, poglądy wygłaszać na scenie „marionetkowo ukształtowanym postaciom", oznajmiać, „deklamować w pewnym uschematyzowanym (i skompromitowanym) układzie działań"[61]. Tworzy to grę językową, na różnych poziomach abstrakcji, która decyduje o artystycznym kształcie dzieła. Koncepcję scenicznej marionetki rozwija Wirpsza dalej w rozdziale poświęconym dramaturgicznym partiom *Ulissesa*. Wychodzi w nim od sądu, że „wszystko, co się dzieje we współczesnym teatrze, odbywa się pomiędzy dwoma biegunami: clownady i teatru marionetek"[62].

Czytając utwory dramatyczne Wirpszy, zastanawiając się nad funkcją w nich *dramatis personae*, nie sposób zatem nie brać pod uwagę jego wizji marionetki, która jest:

> wodzona z zewnątrz; jest wobec świata zewnętrznego uległa i otwarta; jej opory wobec świata zewnętrznego wynikają z niedoskonałości mechanizmu, nie z założeń mechanizmu; stopień jej uległości i roztwarcia wobec świata zewnętrznego jest pochodną ideału doskonałości mechanizmu; ale ustanowiona przez świat zewnętrzny nieruchomość twarzy i organu głosowego, wynika z założenia, że tekst marionetki, czyli to, co ma ona do powiedzenia (a raczej nawet: co ma powiedzieć), wywodzi się spoza niej, przestrzennie zaś ustawione jest obok niej, tak że nie ma przepływu głosu przez marionetkę [...] l o s e m marionetki jest mechaniczne zepsucie się, uwraczenie, śmietnik: całkowita i ostateczna zgodność ze światem zewnętrznym[63].

[60] Zob. tamże.
[61] Zob. tamże, s. 144.
[62] Tamże, s. 159.
[63] Tamże, s. 162.

Prowadzona w tej teatrologicznej wizji Wirpszy gra konkretu z symbolem, tak przydatna do rozumienia jego sztuk, wychodzi, jak pamiętamy, od lektury *Fausta* w tej właśnie perspektywie (nawet obok anegdoty Goethego). Ale zakorzeniona jest ona, podobnie zresztą jak i samo, „założycielskie" dla dramaturgii Wirpszy, przeżycie tego dzieła, w doświadczeniach oflagowych. Kiedy bowiem w Gross Born osłabła aktywność Teatru Symbolów, „w ostatnim okresie niewoli szczególnie intensywnie pracował obozowy Teatr Marionetek, założony wiosną 1944 roku przez Witolda Korzeniowskiego"[64]. Jego „przedstawienia cieszyły się bardzo dużym powodzeniem, a recenzenci podkreślali wysoki poziom widowiska"[65].

Obrazu dramaturgicznych dokonań Wirpszy dopełniają niepublikowane, do czasu przygotowanej przeze mnie edycji[66], utwory zachowane w berlińskiej Akademie der Künste. *Kuszenie Antoniego*, które dostępne jest w maszynopisie, z odręcznymi skreśleniami i poprawkami autora, nosi podtytuł *Sztuka w [...] obrazach*. Wolne miejsce w podtytule może świadczyć o tym, że mamy do czynienia z dziełem nieukończonym. W maszynopisie znajdziemy pięć „obrazów". Brzmienie tytułu przywołuje oczywiście przekaz o świętym Antonim, egipskim pustelniku, ascecie, pierwszym mnichu i twórcy ruchu anachoretów. Legenda o jego silnej woli wobec pokus podsuwanych przez szatana stała się inspiracją wielu dzieł sztuki, na czele ze słynnymi obrazami Hieronima Boscha czy Salvadora Dali. W zachowanym tekście dramatu Wirpszy, opatrzonym zdesakralizowanym tytułem, próżno by szukać bezpośrednich nawiązań do żywotu świętego oraz jego artystycznych przetworzeń. Odległy trop prowadzić może jednak do „dzieła życia" Flauberta. *Kuszenie św. Antoniego*, jego autorstwa, inspirowane prawdopodobnie spektaklem lalkowym (często oglądanym w dzieciństwie *Misterium św. Antoniego*), „zaprzecza – jak ujął to Foucault – przepełniającym go znakom pisarskim i stara się być sztuką teatralną: zapisem prozy, której przeznaczeniem nie jest lektura, lecz recytacja i inscenizacja"[67]. Flaubert „marzył o tym, by uczynić z *Kuszenia* wielką dramę w rodzaju *Fausta*"[68]. W ostatecznej wersji tekstu „marionetkowy" charakter zachowało następstwo wizji: „przed niemal

64 S. Piekarski, dz.cyt., s. 128.

65 Tamże, s. 129.

66 W. Wirpsza, *Umieralnia i inne utwory dramatyczne*, oprac. i wstępem opatrzył D. Pawelec, Instytut Mikołowski, Mikołów 2019.

67 M. Foucault, *Biblioteka i wyobraźnia*, tłum. M.P. Markowski, w: M. Foucault, *Szaleństwo i literatura: powiedziane, napisane,* wybrał i oprac. T. Komendant, przeł. B. Banasik [i in.], posłowie M.P. Markowski, Fundacja Aletheia, Warszawa 1999, s. 102.

68 Tamże.

milczącym pustelnikiem przesuwają się grzechy, pokusy, bóstwa, potwory, wyskakując po kolei z piekła, niczym z pudełka, w którym już się nie mieszczą"[69].

Faustowski zamiar i towarzyszący mu także duch teatru lalkowego, obecny w strukturze dzieła, to sygnały, w kontekście fascynacji Wirpszy, nie do zlekceważenia. A do lektur Flauberta, „w oryginale, w tłumaczeniach"[70], przyznawał się w oflagowym liście do Marii Kureckiej z 10 lipca 1943 roku. Rzecz jasna Antoni z jego sztuki, porwany przez grupę terrorystów polityk, „przywódca stronnictwa chrześcijańskiego", nie ma w sobie nic z ascetycznego anachorety. Ulega nader chętnie pokusom, „zażywając seksu" z ponętnymi, młodymi terrorystkami, choć stoi w obliczu męczeństwa, jeśli spełnią się zapowiedzi wykonania wyroku na nim. Nieukończoną sztukę Wirpszy można by czytać w kontekście niezwykle licznych, w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku, działań terrorystycznych w Niemczech, wymierzonych w symbole systemu społeczno-ekonomicznego – w polityków, wojsko, policję, koncerny prasowe i przemysłowe. Za organizację wielu z nich odpowiedzialna była Frakcja Czerwonej Armii (Rote Armee Fraktion; RAF), w tym m.in. za tzw. niemiecką jesień, wydarzenie uznawane za przełomowe w historii terroru w Europie. We wrześniu i w październiku 1977 roku, kiedy pierwsi przywódcy RAF (m.in. Andreas Baader) byli już osadzeni w więzieniu, ich współtowarzysze uprowadzili szefa Związku Pracodawców Hansa Martina Schleyera, żądając uwolnienia przywódców. Skończyło się to zamordowaniem uprowadzonego oraz samobójstwem uwięzionych przywódców RAF. Wydaje się możliwe łączenie tych zdarzeń z przedstawieniem przez Wirpszę swojej „marionetkowej" wizji współczesnej mu sceny terrorystycznej. Także poza Niemcami. W jednym z listów do Jerzego Giedroycia zanotował bowiem: „Piszę teraz sztukę o Aldo Moro. Na pewno znowu się nie będzie Panu podobała"[71].

W Berlinie zachował się w całości rękopis utworu pt. *Umieralnia. Sztuka w trzech aktach z epilogiem* w niemieckiej wersji językowej (*Die Sterbeanstalt. Ein Teaterstück in 2 Akten mit Epilog*). Rękopis polski zawiera mniej więcej połowę tekstu, i to składającą się z różnych fragmentów sztuki. Obydwa warianty językowe, na co wskazuje charakter pisma, są dziełem Witolda Wirpszy, co mogłoby świadczyć o tym, że przekład na język niemiecki ma charakter

[69] Tamże, s. 105.

[70] W. Wirpsza, *Listy z oflagu*, dz.cyt., s. 51.

[71] *List do Jerzego Giedroycia z 23 VII 1976*, w: Archiwum Instytutu Literackiego w Paryżu. Korespondencja z tego archiwum oznaczona jest w nim symbolem KOR RED WIRPSZA W., sygn. 906–908. Dalej cytowana jest z tego źródła.

autorski[72]. Pod *Epilogiem* umieszczony został dopisek: „Skończone w Berlinie dnia 17 lipca 1976 r. przy nadciągającej burzy". W przypadku *Umieralni* istnieją ślady potwierdzające starania Wirpszy związane z jej publikacją. Na pewno w pierwszej kolejności zaproponował druk utworu paryskiej „Kulturze", z którą już regularnie wówczas współpracował. Odmowę ze strony Redaktora pisarz zrozumiał po swojemu, wiążąc przy okazji w jedno swoje trzy wydawnicze niepowodzenia w Paryżu:

> Drogi Panie,
> test mi się udał: ani przez chwilę nie przypuszczałem, że może Pan zechcieć wydrukować moją sztukę. A ponieważ po trzech razach można już wyciągać wnioski, więc zaryzykuję: otóż: z całkowitą Pańską dezaprobatą spotkały się te moje teksty, w których gnoiłem polityka jako polityka, za to tylko, że uprawia taki zawód. To znaczy, że jest Pan po stronie polityków jako polityków i tylko niektórzy się Panu mogą nie podobać – nie ze względu na to, że są politykami, ale za to, że mają określone postawy, popełniają określone czyny itp. (tutaj chyba nawet się zgadzamy). Ja natomiast staram się gnoić każdego polityka, jakim by nie był, ponieważ uważam, że więcej łączy cesarza Augusta i cesarza Commodusa, czy też Churchilla i Hitlera, niż ich dzieli. W każdym polityku wbudowana jest dążność do despotyzmu oraz do rozstrzygania problemów duchowych siłą fizyczną – to łączy ich wszystkich. A to znaczy dla mnie: nie wolno (ponieważ to poniża godność ludzką) rozumować o polityce w kategoriach politycznych – a jedynie w poznawczych lub etycznych; i dalej: nie wolno pod groźbą utraty tożsamości własnej uznawać kategorie polityczne za nadrzędne wobec jakichkolwiek innych. Domyślam się, że poglądy Pańskie są diametralnie przeciwne i dlatego nie chciał Pan drukować ani mojej *Apoteozy tańca*, ani *Umieralni*, ani wydać mojej powieści *Sama niewinność*[73].

[72] Całość dzieła dana jest w rękopisie w języku niemieckim na kartach ponumerowanych od 1 do 23. Z rękopisu polskiego zachowało się tylko 10 stron z różnych partii dramatu, o numeracji odnoszącej się do poszczególnych aktów, bez numeracji ciągłej stron. Podczas tworzenia wersji niemieckojęzycznej Wirpsza rozbudowywał niektóre sceny, dodawał kwestie, wprowadzał poprawki w didaskaliach itp. Wszystkie te autorskie uzupełnienia uwzględniłem w edycji z roku 2019. Brakujące partie polskie tekstu zostały na potrzeby wydania w Mikołowie przetłumaczone z języka niemieckiego przez Sławę Lisiecką, a w edycji oznaczono je nawiasem kwadratowym.

[73] *List do Jerzego Giedroycia z 8 XII 1976*, w: Archiwum Instytutu Literackiego w Paryżu.

Jerzy Giedroyc, w liście z 21 grudnia 1976 roku, odpierał taką argumentację, motywując swoją decyzję względami raczej estetycznymi:

> Przede wszystkim pragnę przeprosić, że odesłałem Panu rękopis bez słowa, ale miałem zamiar zaraz napisać list, gdy dostałem obrzydliwej grypy, a gdy z niej właśnie wychodziłem, to na skutek potknięcia mam pękniętą kość w kostce i jestem praktycznie unieruchomiony, przynajmniej do końca grudnia.
>
> Chcę wyjaśnić, że powodem nieprzyjęcia nie było to, że Pan gnoi polityków (choć uważam, że bardzo Pan przesadza w ich krytyce) – a Bóg mi świadkiem, że nie jestem entuzjastą politykierstwa – powód jest prostszy: jestem człowiekiem retro – szczerze mówiąc – Pana sztuki nie zrozumiałem. Na terenie nowych prądów literackich poruszam się jak po polu minowym. Będę się starał nadrobić braki w swoim wykształceniu[74].

Wirpsza ripostował w liście z 28 grudnia 1976 roku:

> Co do mojej sztuki, to nie bardzo wiem, co tam może być niezrozumiałego. Jest to farsa, w której Szekspir najpierw gnoi możnych tego świata, a potem Szekspira gnoją grabarze; i tyle. Zgadzam się, że nie uprawiam pisarstwa *à thèse*, ale przecież nie muszę, wszelka rzeczywistość jest dla mnie (łącznie z ludźmi) surowcem gry literackiej i z surowcem tym wyczyniam co chcę, czyli go przerabiam po swojemu, jako homo ludens[75].

Autor próbował zatem wydać dramat w języku niemieckim, uznając, że powodem niepowodzeń wersji polskiej jest niedopuszczalna dla rodaków na emigracji treść. Pisał o tym w liście do Kunstmannów z 20 stycznia 1983 roku:

> [...] po rozmowie przez telefon przysyłam teraz list i tekst. Czy Heinrich może coś z tym zrobić? Po polsku rzecz naturalnie nie może się ukazać z powodu blasfemii (Piłsudski!), ale po niemiecku? Dla mnie byłoby to także dlatego bardzo ważne, że obchodzę w tym roku pewien jubileusz – w grudniu kończę 65 lat i byłoby w tym kontekście dobrze, gdybym miał na koncie parę publikacji[76].

---

74 *J. Giedoyc, List do Witolda Wirpszy z 21 XII 1976*, w: Akademie der Künste w Berlinie, Witold Wirpsza Archiv, sygn. 62.

75 *List do Jerzego Giedroycia z 28 XII 1976*, w: Archiwum Instytutu Literackiego w Paryżu.

76 *„Salut Henri! Don Witoldo!". Witold Wirpsza – Heinrich Kunstmann. Listy 1960–1983*, wstęp, przekł. i oprac. D. Cygan, M. Zybura, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2015, s. 278.

W odpowiedzi Heinrich Kunstmann napisał następująco:

> A teraz w sprawie Twojej najnowszej dramatopisarskiej pracy: bardzo interesująca – co ośmielam się powiedzieć, chociaż czytałem ją tylko raz i na pewno nie tak dokładnie, jak by tego wymagała. Moim zdaniem trzeba tego rodzaju tekst „przerobić" dwa albo i trzy razy po kolei, bo jest zbyt gęsty i skomplikowany (szkoła „lingwistyczna" daje o sobie znać na każdym kroku!). Ale mam dla Ciebie przydatną radę: powinieneś się koniecznie zwrócić w tej sprawie do pani dr Marii Müller-Sommer, szefowej wydawnictwa Gustav Kiepenheuer-Bühnenvertrieb, Schweinfurthstr. 60, Berlin-Charlottenburg (tel. 8 23 10 66). To jedna z najbardziej znanych w Niemczech agencji teatralnych, która akurat na polonica jest bardzo otwarta. Reprezentuje m.in. interesy Mrożka[77].

Jak ustalili edytorzy tej korespondencji: Dorota Cygan i Marek Zybura, Wirpsza nie skorzystał z rady Kunstmanna zapewne także dlatego, że próbował bezskutecznie już w roku 1972 zainteresować dr Müller-Sommer swoimi dramatami.

Politycy, o których wspomina w swojej reakcji na *Umieralnię* Jerzy Giedroyc, to osoby dramatu: Stalin, Napoleon, Kleopatra, Wilhelm II, Cezar, Elżbieta, Ludwik XIV, Katarzyna, Krystyna, Piłsudski. Ponadto występują w nich Dozorcy, Grabarze i Szekspir. W liście do Karla Dedeciusa autor tak streścił fabułę swojego dzieła: „Piszę teraz dramat, w którym Shakespeare zabija wszystkich, aby na końcu samemu zostać zabitym przez grabarzy"[78]. W notatce odręcznej, zachowanej w archiwum pisarza w Książnicy Pomorskiej w Szczecinie, znajduje się prawdopodobnie zapis pierwszego pomysłu *Umieralni*: „Wzajemny strach i wzajemna agresywność polityków. Kat i błazen: do końca niczego nie dokonują. Jedynie dywagacje zawodowe i sprawa płac. Szekspir w finale: wygrywa wzajemny strach polityków, doprowadzając ich do wzajemnego wytępienia. Szekspir sam jest nietykalny".

Wydaje się zasadne, aby czytać dramat, jak podpowiada sam autor w korespondencji z Giedroyciem, w powiązaniu z napisanym w Berlinie zaledwie trzy lata wcześniej cyklem poetyckim *Apoteoza tańca*, w którym w głównych rolach pojawili się Beethoven, Dante, Platon, Stalin, Katarzyna II, Szekspir, policja i kaci. Część spośród tych bohaterów powróciła w *Umieralni*, a do jej opisu można śmiało zastosować uwagi Zbigniewa Chojnowskiego na temat *Apoteozy tańca* o tym, że Wirpsza uprawia tu „coś w rodzaju demontażu historii,

[77] Tamże, s. 280–281.

[78] Tamże, s. 279.

drobiazgowo komentuje ją oraz poddaje analizie", a w tym „analizowaniu i komentowaniu historia jawi się jako sfera ludyczna, w której zabawa znosi powagę, zawiesza logikę"[79]. Powtórzyć można również motywację samego autora z eseju, w którym uzasadniał charakter swojego pierwszego emigracyjnego poematu i którą wypada raz jeszcze w tej sytuacji przytoczyć: „po decyzji o pozostaniu w Berlinie doznałem bądź co bądź niejakiej ulgi; chciałem sobie pofolgować przez niepoważne potraktowanie rzeczy poważnych. Beethoven, Dante, Platon, Stalin, Katarzyna II, Szekspir, policja i kaci – wszystko to są w Warszawie poważne i obłożone tabu tematy, i dlatego postanowiłem uśmiać się z nich w Berlinie"[80]. Owo folgowanie kontynuował Wirpsza następnie na terenie dramatu.

U podstaw filozofii artystycznej, określającej poetykę *Apoteozy tańca*, znajdują się rzecz jasna dwa estetyczne filary: Kantowska zasada rozumienia sztuki jako „swobodnej gry władz poznawczych" i „bezcelowej celowości" oraz uznanie ludycznej, uzależnionej od zabawy, koncepcji kultury wziętej od Huizingi. W wypadku *Umieralni* te poetyckie klucze lektury splatają się z kluczem teatrologicznym podanym przez samego jej autora w eseistyce. To oczywiście demonstracja teatru marionetek, w którym dochodzi do kompromitacji układu działania, co stwarza warunki dla innego układu, czyli dla gry znaczeń. Punktem wyjścia do niej jest odwrócenie porządku właściwego dla dramaturgii, z jej dynamiką, w miejsce której pojawia się coś „zbliżonego do geometrii", a więc „coś statycznego"[81]. Na tle tych rozważań jaśniejszy staje się przywołany wcześniej, pisany w oflagu w roku 1944, wiersz *Teatr*, gdzie tajemnicza wizja „przemocy widowiska" kończyła się pytaniem o „geometrię teatru". W *Umieralni*, zgodnie z teoretycznymi założeniami jej autora, „pogłębianiu lalkowatości marionetek" służy „mechanizm mowny", nie ruchowy: „postacie sceniczne nie mają dystansu do samych siebie ani do tego, co im się wskutek samowoli pisarskiej przydarza: to autor ma dystans do swoich marionetek [...] bawi się nimi, pełen humoru; nie autor służy temu, co ma być wyrażone, ale to, co zostało wyrażone, jemu służy"[82].

Sztuki Wirpszy nie zaznały dotąd życia scenicznego. Pozostały „dramatami książkowymi". O rozmaitych próbach i nadziejach z tym związanych dowiadujemy się z korespondencji poety z niemieckim polonistą i tłumaczem Heinrichem

---

79 Z. Chojnowski, *„Bawić się niedorzecznościami". O twórczości poetyckiej Witolda Wirpszy po roku 1968*, „Odra" 1995, nr 11, s. 57–58.

80 W. Wirpsza, *Berlińskie poematy*, w: tenże, *Varia. Eseje. Prozy*, wybór i oprac. D. Pawelec, Instytut Mikołowski, Mikołów 2016, s. 346. Pierwodruk W. Wirpsza, *Nachwort*, w: tenże, *Drei Berliner Gedichte*, LCB-Editionen, Berlin 1976, s. 50.

81 W. Wirpsza, *Gra znaczeń,* dz.cyt., s. 136.

82 Zob. tamże, s. 139.

Kunstmannem. Co znamienne, pierwszy list od niego otrzymał polski autor za pośrednictwem „Dialogu", na początku stycznia 1960 roku. List się nie zachował, ale z odpowiedzi Wirpszy wynika, że dotyczył prośby o zgodę na przekład *Tantala* i w konsekwencji niezbędne autoryzacje prawne[83]. Perypetie z tym związane zajmują wiele miejsca w pierwszych latach korespondencji obu późniejszych przyjaciół. W liście z 2 kwietnia 1960 roku Wirpsza informuje Kunstmanna, że otrzymał „tekst francuskiego tłumaczenia *Tantala* (bardzo zresztą udanego) wraz z wiadomością, że pertraktacje z jednym z teatrów paryskich są już przez tłumacza rozpoczęte"[84]. Nie znamy ciągu dalszego tej sprawy, podobnie jak i podanej w tym samym liście historii o przygotowywanej premierze sztuki w australijskiej Adelaidzie, „w wykonaniu tamtejszego polskiego zespołu"[85]. Nic też nie wiadomo o przedstawieniu *Don Juana*, które zapowiada jego autor w liście do Kunstmanna z 17 stycznia 1961 roku, pisząc co następuje: „ponieważ *Tantal* nie trafił na scenę, ma zostać tutaj teraz – jak wymaga tego logika – wystawiony *Don Juan*. Najlepszy z naszych artystów recytatorów Wojciech Siemion jest nim zachwycony i chce z nim wystąpić"[86]. W kolejnym liście, z 12 lutego 1961 roku, dopowiadał, że:

> to nie będzie tradycyjne przedstawienie teatralne. Tekst pozostanie niezmieniony i będzie recytowany tylko przez jednego aktora z dekoracjami i pantomimą w tle z symbolicznymi postaciami (Janina, eskimoska, dziewczynka itd.). Do tego muzyka, przypuszczalnie Mozarta (KV 611), takie jest przynajmniej moje życzenie, ale nigdy nie można być pewnym, co zrobi reżyser – zwłaszcza że w tym wypadku będzie nim kobieta[87].

Na autorskich życzeniach sprawa się najwyraźniej skończyła, a Wirpsza mógł już wkrótce (5 czerwca 1962 roku) informować Kunstmanna o publikacji w „Dialogu" swojej kolejnej sztuki, czyli *Kreatora*: „tym razem to komedia, choć jej komizm jest nieco przytemperowany"[88]. Reakcja (1 października 1962 roku) potencjalnego tłumacza jest bezlitosna:

> A teraz do *Kreatora*. Mówiąc otwarcie, mam duże wątpliwości co do możliwości umieszczenia gdzieś tutaj tej sztuki. Najwięcej kłopotów sprawiać będzie

[83] *„Salut Henri! Don Witoldo!"*, dz.cyt., s. 32.
[84] Tamże, s. 38.
[85] Tamże.
[86] Tamże, s. 42.
[87] Tamże, s. 43–44.
[88] Tamże, s. 59.

> autorska „szczodrość" in puncto personarum dramatis: boi się tego każdy dyrektor teatru i kosztuje to nieskończenie dużo pieniędzy. Przerabiałem to już raz przy okazji *Święta Winkelrieda* i od tamtego czasu stronię od tego typu przedsięwzięć, ponieważ realizacja teatralna nie usprawiedliwia najczęściej poniesionego nakładu pracy. Także telewizja, z którą mam lepsze kontakty aniżeli z teatrami, nie jest dobrym adresem dla *Kreatora* (lub odwrotnie: *Kreator* nie jest dobrym produktem dla telewizji!), bowiem ciąży ona ku realizmowi [...]. A filozoficzne intencje Pańskiej sztuki wprost się „gryzą" z symplifikacyjnymi metodami telewizji. To są przecież fakty. Ponadto niebagatelnym handicapem próby tłumaczenia Pańskiej sztuki jest moim zdaniem jej wymagający język [...]. Długo debatowałem sam ze sobą, aby dojść w końcu do wniosku, po kilkukrotnej lekturze, że nie ma właściwie tutaj dla tego tekstu szans na realizację sceniczną. Może wydanie sztuki drukiem sprowokowałoby jakiegoś karkołomnego reżysera do zmierzenia się z nią? Ale i ta możliwość odpada, ponieważ nie jesteśmy przecież w Niemczech na tyle postępowi, aby mieć swój *Dialog*[89].

Pomimo tych zastrzeżeń, w kolejnych listach pisze Kunstmann, że udało mu się znaleźć wydawnictwo teatralne, gotowe podpisać umowę na *Kreatora* i „rozejrzeć się za możliwościami inscenizacyjnymi [...] recenzje wewnętrzne wypadły bardzo korzystnie: porównano nawet Pańską sztukę z *The Skin of Our Teeth* Thorntona Wildera"[90]. Podkreśla też autor listu, że chodzi o renomowane wydawnictwo teatralne i prosi jednocześnie o „opcje na prawa autorskie do tego utworu w krajach języka niemieckiego" (15 grudnia 1962)[91]. Pół roku później (26 czerwca 1963 roku), w związku z tym, że Wirpsza rozporządził już prawami via ZAIKS do Szwajcarii, Kunstmann dopytuje o szczegóły i przypomina: „moja furtka w Hamburgu jest wciąż otwarta"[92]. Pisze też wkrótce (29 czerwca 1963 roku), że zarekomendował *Kreatora* „pewnemu hamburskiemu wydawnictwu teatralnemu", i że może ono „przejmie prawa od Henschela"[93].

Pomimo licznych starań i zabiegów nie tylko samego autora dramaty Wirpszy do dzisiaj pozostają tekstami do czytania, wymagającymi „postawienia przed tekstem" klucza poetyckiego oraz uznania zawartych w nich obrazów scenicznych jako komplementarnych wobec gry językowej.

---

89 Tamże, s. 64–65.
90 Tamże.
91 Tamże, s. 68.
92 Tamże, s. 78.
93 Tamże, s. 80.

Rozdział IX

Listy z oflagu

Czas i miejsce

Witold Wirpsza, jako podchorąży artylerii, 19 września 1939 roku podczas obrony Oksywia trafił do niewoli niemieckiej. Najpierw znalazł się w stalagu, a później oflagu w Neubrandenburgu (Meklemburgia), następnie 6 sierpnia 1942 roku został osadzony w Oflagu II D Gross Born (numer jeniecki 9662). Spędził tu prawie całą wojnę. Kiedy 29 stycznia 1945 roku Niemcy rozpoczęli ewakuację obozu do Sandbostel pod Bremą, około tysiąc jeńców, w okolicznościach, do których przyjdzie nam jeszcze powrócić, pozostało na jego terenie. Wśród nich był Witold Wirpsza, który podobnie jak pozostali dołączył wkrótce do IV Dywizji Piechoty („Kilińszczaków") I Armii Wojska Polskiego w jej dalszym marszu na Zachód.

Gross Born to obecne Borne Sulinowo, niedaleko Szczecinka, znane przede wszystkim ze stacjonowania tam do roku 1992 wojsk radzieckich i swojej eksterytorialności (polskim miastem Borne stało się dopiero w roku 1993). Bazę wojskową wraz z poligonem i miasteczkiem militarnym (otwartym w roku 1938 przez samego Hitlera) założyli na tym terenie Niemcy w latach trzydziestych XX wieku. W garnizonie Gross Born stacjonowały jednostki dywizji pancernej Heinza Guderiana bezpośrednio przed atakiem na Polskę w roku 1939.

Już we wrześniu tego roku założono tu przejściowy obóz jeniecki (dulag), a w listopadzie stalag dla szeregowców, przekształcony w czerwcu 1940 roku na oficerski Oflag II D. Był to drugi co do wielkości obóz jeniecki na terytorium dzisiejszej Polski. Znajdował się 11 km na południe od samego Gross Born – na uroczysku Kłomino (Westfalenhof), kilometr od przystanku kolejowego Sulinowo, w pobliżu drogi biegnącej z Sypniewa (Zippnow) do Nadarzyc (Rederitz)[1] na skraju lasu i nieopodal przedwojennego poligonu. Obóz składał się z dwóch części – górnej, na piaszczystym wzgórzu zwanym Psią Górką (Hundsberg) z barakami wybudowanymi jeszcze przed wojną dla niemieckiej Służby Pracy (dla ok. 6 tysięcy jeńców) oraz dolnej, wybudowanej w czasie wojny (dla 26 tysięcy jeńców).

We wspomnieniach Antoniego Wielopolskiego Oflag II D znajdował się „na rozległym poligonie wśród nędznych sosnowych lasków rosnących na piaszczystych pagórkach"[2]. O „pejzażu nowego miejsca zamieszkania" tak pisał z kolei autor pamiętnika z oflagu Marek Sadzewicz, kiedy utrwalał pierwsze wrażenia na temat widoku „za zasiekami z kolczastych drutów", który roztoczył się przed żołnierzami opuszczającymi wagony pociągu:

> Sam obóz składa się z czteroizbowych baraków. Baraki dosyć stare, sczerniałe od deszczu, pobudowane wzdłuż uliczek, czynią swojskie wrażenie miasteczka gdzieś na wschodzie. Kiedy nas tu przywieziono, jeden z kolegów zaśpiewał smętnie: *Miasteczko Bełz, kochany mój Bełz, maleńka mieścina...* Uliczki brukowane drewnianymi, nadgniłymi okrąglakami. Uliczek tych jest sporo. Po przyjeździe z dawnego obozu, gdzie byliśmy skazani na bezlitośnie regularny prostokąt porządnych koszar niemieckich, rozczarowała nas nędza tego miejsca i oczarowała jego rozmaitość[3].

---

[1] Rozegrała się tu na początku lutego 1945 roku jedna z ważniejszych bitew w walkach o przełamanie Wału Pomorskiego. Poległa w niej ponad połowa żołnierzy 18. Pułku Piechoty.

[2] A. Wielopolski, *Nie tylko moje życie. Wspomnienia Antoniego hrabiego Wielopolskiego w opracowaniu redakcyjnym jego syna Wojciecha Wielopolskiego*, T. 2, Muzeum Historyczno-Archeologiczne, Ostrowiec Świętokrzyski 2023, s. 263.

[3] M. Sadzewicz, *Oflag*, Wiedza, Warszawa 1948, s. 26–27. Zob. także tegoż, *Oflag II D Gross-Born*, Książka i Wiedza, Warszawa 1977. Na temat organizacji obozów jenieckich, ruchu oporu i życia społecznego na ich terenie pisze w kompleksowym opracowaniu, tylko częściowo na prawach pamiętnika w odniesieniu do własnych doświadczeń, Gracjan Bojar-Fijałkowski w książce pt. *Losy jeńców wojennych na Pomorzu Zachodnim i w Meklemburgii 1939–1945* (Wydawnictwo MON, Warszawa 1979).

Dosadniej oceniali to miejsce jeńcy francuscy: „mój Boże, jakie to zadupie”[4]. Według Wielopolskiego wielki obóz zabudowany był

> niezliczonymi drewnianymi domkami złożonymi z dwóch izb przeznaczonych dla kilkunastu osób. Pokoje łączyła wspólna sionka [...]. W każdym podobozie istniały pomieszczenia gospodarcze oraz dwie hale przeznaczone na świetlice. W specjalnych budynkach umieszczono urządzenia wodociągowe oraz długie blaszane koryta z kranami. Obok znajdowały się prysznice, oczywiście z zimną wodą, oraz latryny najprostszego typu[5].

Z jednego boku obóz graniczył z polami uprawnymi. Obok drutów przebiegała linia kolejowa, natomiast za zachodnią ścianą drutów widoczny był cmentarz obozowy. Jak wspominał Sadzewicz: „za uprawnymi polami (południowe druty) widać na widnokręgu zarysy wsi czy miasteczka. Od północnej i wschodniej strony – las. Tyle w polu widzenia. Reszta istnieje już tylko w teorii”[6]. A zatem przede wszystkim ogromne kompleksy koszarowe na wschód od obozu. Obóz, dodajmy, otoczony był pięciokrotnym pierścieniem drutów:

> Pierwszy drut tzw. ostrzegawczy, po stronie wewnętrznej. Tego drutu nie wolno dotykać ani przekraczać pod grozą strzałów. Dalej – podwójny częstokół, oplątany gęsto kolczastymi drutami. Pomiędzy drutem ostrzegawczym i pierwszym częstokołem – plątanina kolczastych drutów, rozrzuconych po ziemi. Pomiędzy pierwszym i drugim częstokołem – potykacze z kolczastego drutu. Nad częstokołami zawieszone okrakiem na wieżach budki wartownicze z karabinami maszynowymi wycelowanymi na obóz i druty. Po ścieżce na zewnątrz częstokołów spacerują wartownicy naziemni oraz patrole. Dalej – jeszcze jeden płot z drutu kolczastego[7].

Wszystkie znane nam obozowe listy Witolda Wirpszy, przechowywane w Książnicy Pomorskiej im. Stanisława Staszica w Szczecinie[8], były nadane

4 A. Wielopolski, dz.cyt., s. 263.

5 Tamże.

6 M. Sadzewicz, *Oflag*, dz.cyt., s. 25.

7 Tamże, s. 26.

8 W komplecie znalazły się w mojej edycji: W. Wirpsza, *Listy z oflagu*, oprac., posłowiem i przypisami opatrzył D. Pawelec, Zaułek Wydawniczy „Pomyłka”, Szczecin 2015. Wszystkie listy cytuję według tej edycji z podaniem daty dziennej zapisanej w nich przez uczestników korespondencji.

z Oflagu II D Gross Born, a pierwszy z zachowanych, adresowany do ojca Stanisława Wirpszy, opatrzony jest datą: 10 grudnia 1942 roku. Pierwszy z listów do Marii Kureckiej – 12 grudnia 1942 roku. Jak wspomina jeden z jeńców oflagów w Neubrandenburgu i Gross Born Kazimierz Grabowski, „listy i karty musiały być pisane bardzo czytelnie, ołówkiem kopiowym, łatwym do zlikwidowania przez cenzora”[9], a każdy z jeńców „miał przez dłuższy czas tego samego cenzora i w związku z tym mógł on być dobrze obeznany z tematyką korespondencyjną swoich »podopiecznych«”[10]. Co ciekawe, „blankiety pocztowe”, według świadectwa innego z osadzonych, były jedną z pierwszych rzeczy, jakie rozdawano nowo przybyłym do obozu[11]. Adresatką 55, ocalałych, listów i kart pocztowych była Maria Kurecka, znamy 10 listów do ojca poety Stanisława Wirpszy[12], a także 1 list do prof. Ludomira Różyckiego. Listy do Marii, późniejszej żony Witolda Wirpszy, kierowane były na 8 różnych adresów, w tym 5 warszawskich (w okresie od 17 listopada 1942 do 19 lipca 1944), ponadto na adres Klasztoru Sióstr Niepokalanek w Szymanowie koło Sochaczewa (23 września 1944), adres Fabryki Zapałek w Błoniu[13] (20 października 1944 i 30 października 1944) oraz na adres w Częstochowie (od 3 listopada 1944 do 24 grudnia 1944), z dopiskiem po niemiecku *Zündholzfabrik* (fabryka zapałek[14]). Wszystkie listy napisane były odręcznie na specjalnej „papeterii” dla jeńców wojennych, w 25 linii na stronie, z nagłówkiem w języku niemieckim i polskim o treści: „Na tej stronie pisze wyłącznie jeniec wojenny! Pisać tylko ołówkiem, wyraźnie i nad

[9] K. Grabowski, *Czas życia. Wspomnienia*, Staszowskie Towarzystwo Kulturalne, Staszów 1996, s. 34.

[10] Tamże.

[11] A. Wielopolski, dz.cyt., s. 263.

[12] Stanisław Wirpsza (1880–1946), przedsiębiorca w Gdyni (zam. przy ul. Beniowskiego 13) w latach 1920–1939 (przybył tu z Odessy); pierwszy dyrektor Stoczni Gdyńskiej SA (dawniej „Nauta”) powołanej 31 grudnia 1927 roku przez braci Andruszkiewiczów (inżynierów: Witolda, Zygmunta i Władysława) oraz dwóch jeszcze wspólników. Jeden z inicjatorów powołania stałej linii żeglugowej pomiędzy Gdańskiem a Nowym Jorkiem. Założył w Gdyni i Wejherowie placówki Banku Naftowego SA. Jeden z trzech założycieli pierwszej polskiej firmy maklerskiej (Polska Agencja Morska, 1926). Prowadził wspólne interesy z mieszkającym w Gdańsku Aleksandrem Kureckim, ojcem Marii. W czasie okupacji mieszkał w Warszawie i Krakowie. Po wojnie powrócił do Gdyni. Został pochowany na Cmentarzu Witomińskim.

[13] Fabryka Zapałek w Błoniu działała w tej podwarszawskiej gminie w latach 1912–1952. Maria Kurecka mogła szukać tu schronienia po powstaniu warszawskim jako pracownica Monopolu Zapałczanego.

[14] Fabryka jako część Monopolu należała do szwedzkiej firmy, w której zatrudniona była przyszła żona Witolda Wirpszy.

liniami". Odrębna karta adresowa z nagłówkiem *Kriegsgefangenenpost* zawierała, opisane w języku niemieckim, rubryki z przeznaczeniem na dane adresata i nadawcy oraz informację o zwolnieniu z opłaty (*Gebührenfrei*). Dodatkowo pojawiał się na niej stempel pocztowy z datą, pieczęć cenzora, a także dopisywane przez nadawcę, po lewej stronie adresu odbiorcy, symbole, w większym lub mniejszym kole (7a, 9a). Kartki pocztowe pojawiają się w wersji z oznaczeniami tylko w języku niemieckim (*Kriegsfangenenpost*, *Postkarte*) oraz w wersji z napisami także w języku francuskim (*Correspondance des prisonniers de guerre*, *Carte postale*). Na stronie z 8 liniami do korespondencji – odpowiednio: *Kriegsgefangenenlager*, *Camp des prisonniers*. Zapewne dlatego, że początkowo w oflagu (do 1942) przebywali wyłącznie francuscy jeńcy wojenni. Na niektórych listach widoczne są ślady ingerencji cenzorskich w postaci zamazanych linii tekstu.

Trudno precyzyjnie ustalić moment przybycia Witolda Wirpszy do Gross Born z oflagu w Neubrandenburgu, tym bardziej że wszystkie źródła wskazują dopiero styczeń 1944 roku jako okres przeniesienia tu w całości Oflagu II E Neubrandenburg. Ale wcześniejszy pobyt Wirpszy, oprócz listów z grudnia 1942 roku, poświadcza także jego „przesłanie" do czytelnika zamieszczone w *Don Juanie*, w którym określił czas i miejsce powstania pierwszej wersji poematu: „jesienią 1942 roku w oflagu Gross-Born"[15]. Ostatni z zachowanych listów do Marii Kureckiej napisany został w Wigilię roku 1944. W styczniu 1945 świadomość nadciągającego frontu była w obozie powszechna. Wprowadzono „pogotowie marszowe": „Niemcy ogłosili już rozkaz. Wymarsz może nastąpić każdego dnia. Przygotować plecaki, chlebaki. Zabrać wolno tylko to, co na sobie. Pieszym marszem mamy iść na zachód [...]. W obozie ruch. Szycie plecaków, chlebaków, sakw, sporządzanie rynsztunku podróżnego, pakowanie"[16]. Dla nas najważniejsze jest tu wyjaśnienie okoliczności pozostania w obozie Witolda Wirpszy i tym samym konsekwencji tego dla jego dalszej biografii. Przywołajmy pamiętnik Marka Sadzewicza:

> Wyszedł rozkaz, że izba chorych pojedzie zaraz transportem kolejowym, albo... zostanie. Obóz podzielił się na dwie „orientacje": wschodnią i zachodnią. Jedni chcą dać się ogarnąć przez Czerwoną Armię. Inni dążą na Zachód. Jedni gotują się do marszu. Inni usiłują przyczepić się do izby chorych[17].

[15] W. Wirpsza, *Don Juan*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1960, s. 55.
[16] M. Sadzewicz, *Oflag*, dz.cyt., s. 243.
[17] Tamże, s. 245.

Wirpsza znalazł się wśród tych drugich. Według opracowania Sadzewicza, napisanego już po ogłoszeniu drukiem jego pamiętnika z oflagu, w ciągu jednego zimowego świtu obóz w dotychczasowej postaci *de facto* przestał istnieć:

> Niemcy zostawili bardzo mizerną załogę pod dowództwem kulawego kpt. Hoppe. Załoga przestraszyła się bardzo, kiedy nazajutrz na apel wyszło około tysiąca ludzi, zamiast spodziewanych kilkudziesięciu. [...] Kpt. Hoppe, który od początku zdradzał chęć ucieczki, tym razem zdecydował się ostatecznie. Ściągnął nieliczne posterunki, wskazał jeńcom kopce z kartoflami i brukwią, spakował się do sanek i odjechał. Obóz został na łasce bożej. Ppłk Mossor zorganizował rodzaj sztabu i oddział samoobrony, polecił zamknąć i obstawić bramę główną, otworzyć natomiast przejścia ewakuacyjne, przez które wychodziły patrole, aby zorientować się w sytuacji. [...] Jeńcy wzmocnili posterunki obronne i wywiesili flagę Czerwonego Krzyża oraz napis głoszący, że obóz jest ośrodkiem chorych na tyfus. To poskutkowało. Esesmani, spłoszeni widmem zarazy, przestali interesować się obozem[18].

Parę dni później obozowy patrol spotyka się przypadkowo nocą w lesie, w gęstej mgle z plutonem zwiadowczym I Armii. Udaje się dzięki temu przesunąć ogień artylerii, kierowany tam, gdzie znajdował się oflag. 4 lutego 1945 roku doszło zatem do ostatecznego wyzwolenia obozu. Zaczął się całkiem dosłownie *Pierwszy dzień wolności* opisany przez Leona Kruczkowskiego, jednego z najbardziej znanych jeńców z Gross Born. A Witold Wirpsza „awansowany, pomaszeruje z nowym wojskiem, już nie artylerzysta, lecz redaktor frontowych gazet, szlakiem ostatnich szturmów na rozpadające się twierdze Rzeszy"[19].

Miejsce w dziełach

W jednym z listów do Marii Kureckiej (z 13 września 1943 roku) Witold Wirpsza, najwyraźniej indagowany na temat obozowej codzienności, odpowiada żartobliwie:

[18] M. Sadzewicz, *Oflag II D Gross-Born*, dz.cyt., s. 165–166.

[19] W. Woroszylski, *Imiennik*, „Kultura" (Paryż) 1986, nr 1–2, s. 74.

> Pyta się Pani, co ja tu porabiam. Pytanie dosyć kłopotliwe. [...] Dane charakterystyczne: brak Kobiet, ucieczka od rzeczywistości, dbałość o sprawy kulinarne (jestem świetną kucharką), rozliczne i mało ciekawe objawy „choroby drutów kolczastych". (To taki lekki hyź). Brydż, trochę sportu, umiarkowana nauka i... adwentyzm.

Pomimo lekkiej autoironii uchwycone tu zostały jednak dominujące aspekty życia w oflagu, „w oparach warzonej na kuchenkach kaszy, w swędzie słoniny"[20], co możemy potwierdzić w trakcie lektury innych świadectw, także z Gross Born. W pamiętniku Sadzewicza odnajdziemy wręcz te same słowa na określenie wszystkich pozakulinarnych aktywności osadzonych („A ci gotują i gotują. Oszaleć można"[21]): „kto przebywał w obozie jeńców dłużej niż pół roku, ulega nieodwołalnie tzw. chorobie drutów"[22], „a inny po prostu i bez owijania w bawełnę dostaje zwykłego hyzia"[23]. Przejawem owego „hyzia" było też pisanie. „Tedy i ja mam prawo zwariować i pisać pamiętnik"[24] – uznał Marek Sadzewicz. Ale czytanie (w 1944 biblioteka obozowa posiadała ok. 45 tysięcy wolumenów[25]) i pisanie było też, jak się zdaje, skuteczną obroną przed poważniejszymi objawami „choroby drutów". „Czytam Rabelais – pyszna lektura!" (21 czerwca 1943) – powiadamiał Wirpsza adresatkę w jednym z listów, a już w następnym donosił: „Czytam dużo – coraz więcej. Puszkina, Conrada, Flauberta, w oryginale, w tłumaczeniach..." (10 lipca 1943). Podobnie często informował o rozmaitych działaniach pisarskich: „napisałem recenzję z obozowego koncertu i zrobiła się straszna awantura" (21 czerwca 1943), „napisałem właśnie pewien straszliwie nieprzyzwoity poemat – coś w stylu poniektórych fredrowskich wyczynów – przy którym moi koledzy się zarykują, ale który się tylko do męskiego nadaje towarzystwa" (10 stycznia 1944). Raz czytamy:

---

20 M. Sadzewicz, *Oflag II D Gross-Born*, dz.cyt., s. 94.

21 Tamże.

22 Tamże.

23 M. Sadzewicz, *Oflag*, dz.cyt., s. 7 i 13.

24 Tamże, s. 8.

25 M. Sadzewicz, *Oflag II D Gross-Born*, dz.cyt., s. 133. W swoim pamiętniku Sadzewicz pisze o trzech bibliotekach: powieściowej, naukowej i w językach obcych. K. Grabowski pisze o 45 tysiącach woluminów zebranych wskutek połączenia w Gross Born, koordynowanych przez specjalną Radę Biblioteczną, księgozbiorów z oflagów Arnswalde i Neubrandenburg. Zob. K. Grabowski, dz.cyt., s. 53. Szczegółowe informacje o działalności obozowych bibliotek, ich organizacji, o księgozbiorach i ich dalszym losie, podaje jeden z jeńców-bibliotekarzy Józef Stanisław Serednicki w artykule pt. *O jednej z polskich bibliotek jenieckich i jej częściowym ocaleniu* („Bibliotekarz" 1958, nr 1/1, s. 29–33).

„Pisałem do niedawna sporo – teraz przerwałem, bo wiosna. A więc: cykl zatytułowany *Kobiety biblijne* (Ewa, córki Lota, Jaela, Dalila), *Don Juan*, który się kocha w Matce Boskiej, *Jan z Kolna*" (29 maja 1943), innym razem dla odmiany: „Piszę ostatnio sporo. Przerzuciłem się na wiersz biały – spokojny, oscylujący w stronę heksametru" (21 lutego 1944). Wirpsza ogłaszał utwory poetyckie w obozowym tygodniku satyrycznym „Alkaloidy". Z opracowań na temat bogatej oferty oflagowej prasy wiemy też, że na łamach „Przeglądu Teatralnego" Wirpsza publikował recenzje z przedstawień obozowego Teatru Symbolów. „Zajmował się literaturą, pisząc wiersze lub krytyki", jak dowiadujemy się z listu Teodora Dembińskiego do Marii (15 września 1944).

Listy stanowią dokumentację wczesnych prób poetyckich Wirpszy. Otrzymujemy dzięki nim zapis części juweniliów, z kolei o innych autor tylko wspomina: „Zaś z wierszykiem to taka historia: mam coś niecoś w tece i chętnie bym przesłał – tylko że mam od pewnego czasu takiego dziwnego cenzora, który mi – jak wynika z jednego z listów Pani – zupełnie niewinny, liryczny wierszyk skreślił" (13 października 1943), „zadecydowałem, że mój ostatni poemacik (taka bajka o młynarczyku) – podobno najlepsza z moich ostatnich prac, będzie Pani sercem dedykowany" (24 listopada 1943). W innym liście z kolei czytamy: „Napisałem ostatnio do Ciebie wiersz... o tym, czym chciałbym, abyś dla mnie była" (12 kwietnia 1944). Zapowiedziany wiersz wpisał poeta dopiero do listu z 23 czerwca 1944 roku, a inicjalny zwrot z niego: „bądź mi ziemią", powtórzył już wprost w liście z 12 lutego 1944 roku:

> Więc ty bądź mi ziemią, ciepłą, jak mech i jak deszcz.
> Ziemi, wiem, nie porzucę, a niebo jest pełne pszczół.
> Między ziemią a niebem, jak kora, gałęzie i liść.
> Poprzez liście prześwieca słońce i patrzy się Bóg.
>
> Nie zostanę bezczynny, choć będę przy tobie drżał.
> Burza się z ciebie narodzi i spłucze oślizgłość mgły.
> Więc ty bądź mi ziemią, którą mi rozgrzał deszcz,
> abym kwiatami parował, miodem do nieba i pszczół.

Wiersze „przemycane" są do treści listów pod różnymi pretekstami. Pierwszy (21 czerwca 1943) pojawił się w reakcji na prośbę o krytykę wiersza nadesłanego przez Marię Kurecką. Mikrorecenzji („wiersz Kobiecy – ze wszystkimi jego zaletami i (powiedzmy to na uszko) wadami") towarzyszy własny tekst, „fragment", „o podobnym nastroju":

Gdy na klomby padają długie i skośne promienie,
Krótkie stają się światła, długie stają się cienie.

Wszelki gorąc tajemny, we wnętrzu klombów ukryty
W światłach się sklepia poezją, w cieniach staje się mitem.

Lecz gdy się światła i cienie w nieznanej sprzeczności rozwiną
Zmienią się klomby w planety, by w czeluść nieba popłynąć[26].

Pozostałe wiersze, oprócz tekstu z 29 marca 1943 roku, wtopione zostały w zapis listu bez uwzględniania podziału na wersy i strofy, a zatem możemy tylko spróbować zrekonstruować ich pomyślany kształt. I tak w liście z 24 marca 1944 roku zamieścił poeta utwór opatrzony znamiennym komentarzem: „Oto drobiazg, zawieszony w powietrzu, nieprzyczepiony do żadnej rzeczywistości (chociaż... ale...)":

– Czym Ciebie kochał? Nigdy się usta nasze – nawet
cieniem na ścieżce różowej spływaniem słońca – nie złączyły.
– Nigdy mi się nie śniło – starych budowli ciepłe,
czarno łamane poddasze. – I tak – nic się nie stało.

A jednak, zmęczona pani, – owinie nam twarze metalem
niebieska sieć pożegnania; – i poprzez jej nici
cienkie ujrzysz listowie leszczyny:
– uderz mnie taką gałązką, gdy znowu się zobaczymy.

To oczywiście tylko hipoteza wersyfikacyjna, idąca w ślad za sugestią poety, że w tym czasie ćwiczył się w wierszu „oscylującym w stronę heksametru". Tok 6-akcentowy nie jest tu konsekwentny, więc zapewne możliwe są inne rozwiązania w zapisie cytowanego wiersza, jak np. przyjęcie założenia, że myślnikami zaznaczył w liście granice wersu. Wówczas wyglądałaby rzecz następująco:

Czym Ciebie kochał? Nigdy się usta nasze
nawet cieniem na ścieżce różowej spływaniem słońca
nie złączyły.

[26] Tekst jest częścią utworu *Klomby kuliste*, włączonego w nowej redakcji do tomu *Don Juan* (1960).

Nigdy mi się nie śniło
starych budowli ciepłe, czarno łamane poddasze.
I tak
nic się nie stało. A jednak, zmęczona pani,
owinie nam twarze metalem niebieska sieć pożegnania;
i poprzez jej nici cienkie ujrzysz listowie leszczyny:
uderz mnie taką gałązką, gdy znowu się zobaczymy.

Mniejszych problemów przysparza odtworzenie graficznej postaci wiersza z listu datowanego na 28 czerwca 1944 roku, opatrzonego dopiskiem: „Ten pseudo-sonet (przepisz go sobie po ludzku) zadedykowałem, jako mój najniemoralniejszy utwór, memu przyjacielowi na imieniny":

Wiersz przygodny – to nagły połysk warkoczy,
błękitna smuga na twarzy, muśniętej cieniem hiacyntu,
lub jeszcze więcej: przeczucie rzeczy półświętej,
lub wiele mniej: odczucie częściowej rozkoszy.

Gdzie jest? W znakach pytających, które się miękko
toczą w każdej rzeczy choć trochę wilgotnym rytmem
wygiętej, lub mocniej: w nieskończonych mijaniach okrętów,
lub ciszy: w niezaczętej, pełnej bluszczu mocy

Gdzie spada, gdy się oderwie niespodziewany
jak liść od topoli, co jest podłużną smugą?
Na jasne kępy trawy, czy na głowę panny?

Pytań jeszcze jest wiele. Słowa się cicho ugną,
jak żółte, czerwone i srebrne tulipany...
i oto wiersz przygodny wzruszyć potrafi na długo.

Odrębną, znaną nam częścią oflagowej twórczości Witolda Wirpszy są teksty opublikowane po wojnie z podaną pod nich datą i miejscem powstania. O tym, że np. *Jan z Kolna*[27] (wydrukowany we fragmentach w piśmie „Raz na Tydzień" 1947, nr 36) powstał w tamtym czasie, wiemy z listu do Marii Kureckiej

[27] Przedruk w: W. Wirpsza, *Sonata i inne wiersze do roku 1956*, wybór, oprac. i przedmowa D. Pawelec, Instytut Mikołowski, Mikołów 2014, s. 47–49.

(z 29 maja 1943) i adnotacji pod poematem: „Lato 1943". W zbiorze *Poematy i wiersze wybrane* z roku 1956 pod utworem pt. *Pająk* znajdziemy natomiast pełniejszy dopisek „Obóz w Grossborn. Zima 1944/45". Podobne odesłanie pojawia się pod trzema utworami z wydanego w 1960 tomu *Mały gatunek*, tym razem w brzmieniu „Oflag II D". Są to: *Teatr* (1944), *Próba formalna* (1943) i *Zwierzęta* (1944). Co ciekawe, dwa z nich to sonety, co przez korespondencję z utworem cytowanym z zapisów w liście wskazywałoby na konsekwentne w tamtym czasie ćwiczenie przez Wirpszę kunsztu i biegłości poetyckiej nie tylko w oscylacji heksametrycznej. W wierszach tych nie znajdziemy natomiast miejsc dających się wprost objaśnić kontekstem obozowego życia, chyba że potraktować *Teatr* jako oczywisty zapis doświadczeń oflagowego bywalca tamtejszych przedstawień i recenzenta. Podobnie wolny od bezpośrednich aluzji czy referencji względem lat spędzonych w Gross Born jest poemat *Don Juan* ogłoszony drukiem, podobnie jak *Mały gatunek*, w roku 1960. Pod tekstem *Don Juana* (wspomnianego w liście do Marii Kureckiej z 29 maja 1943 roku) znajdziemy zapis „Oflag II, 1942 – Warszawa 1959". Jak informuje sam autor w wieńczącym publikację „przesłaniu" *Do czytelnika,* „pierwsza wersja *Don Juana* powstała jesienią 1942 roku w oflagu Gross-Born; tekst poemaciku ocalał pośród rozlicznych tarapatów dzięki zapobiegliwości Leona Kruczkowskiego, który przekazał go mojej rodzinie w Krakowie"[28]. Pierwotnej wersji Wirpsza nigdy nie ogłosił, a od roku 1956 rozpoczął pracę nad nową redakcją utworu, wyrastającego z zainteresowań mitem Faustowskim i jego pokrewieństwem z mitem Don Juana, które to mity splótł z eskimoską legendą. W nowej redakcji poeta wymienił, jak twierdzi, przede wszystkim środki wyrazu, którym w oflagowej, znanej nam już dzisiaj wersji poematu, zabrakło: „agresywności, dramatyczności, wewnętrznej dynamiki, i to nawet w dziedzinie emocjonalnej"[29]. W recepcji tego post-oflagowego tomu mieszały się tony narzekań na nadmierny intelektualizm „poezji mózgowej", przekroczenie granic eksperymentu, z tonami niekłamanego zachwytu. Jerzy Kwiatkowski napisał o *Don Juanie*, że to „osiągnięcie dużej miary i jedna z ambitniejszych propozycji poetyckich, jakie ostatnimi czasy w poezji polskiej wysunięto"[30]. Paweł Beylin, wdzięczny poecie za przypomnienie, że istnieje „poezja angażująca wyobraźnię poprzez rozum", pisał z kolei następująco: „Nie znam drugiego utworu poetyckiego w powojennej poezji polskiej tak przesyconego psychoanalizą, wykraczającą

[28] W. Wirpsza: *Don Juan*, dz.cyt., s. 55.

[29] Tamże, s. 59.

[30] J. Kwiatkowski, *Poezja infernalna*, „Życie Literackie" 1963, nr 16, s. 9.

zresztą poza tradycyjny freudyzm, nie znam utworu tak nabrzmiałego problematyką intelektualną, która mogłaby nużyć, gdyby nie frapowała zarówno znaczeniem, jak i ujęciem”[31].

W poetyckiej części dorobku Witolda Wirpszy znajdziemy bodaj tylko jedno wyraźniejsze odniesienie do zdarzeń powiązanych z oflagiem Gross Born, ukryte w rozliczeniowym poemacie *Sobie i diabłu*, opublikowanym w „Po prostu” w roku 1956 (nr 11):

> Stałem na mostku. Woda się skręcała
> W maleńkich wirów błyszczące sprężyny.
> Nie była to woda – jak mówią – wielka; chyba mała
> Lecz bardzo czysta i piasek na dnie jakby dziecinny,
>
> [...]
>
> Że może w tym piasku dziecinnym zastygł
> Wielki łomot armatni, co wówczas firmament
> Rysował był pędzlem ognisto-żylastym –
> Lub że ujrzę cienia mego rozedrganą plamę
>
> Zaznaczoną muśnięciem w pokładzie ziarenek.
> Stąd bowiem pamiętam miasteczko, most, ulicę,
> Że gdy Czerwone Wojsko moje uwięzienie
> Rozbiło, dostałem tu mundur, broń i amunicję.
>
> Była wiosna. Skoczyłem jak dziecko. I zaraz
> Za pistolet. I z bronią nad rzeczkę.
> I z mostku – w wodę. Cały magazynek naraz!
> Źle to potrosze i dobrze, żem był wtedy dzieckiem
>
> Choć przez ułamek istnienia, w rzadkiej prostocie uczucia:
> Przedtem i potem dorosłość nękała nerwowy system;
> Tak oto cieszyłem się z broni, którą mi rewolucja
> Dała do ręki. Naiwne to, lecz – sądzę – czyste.

[31] P. Beylin, *Don Juan, czyli o czytaniu poezji*, „Przegląd Kulturalny” 1960, nr 48, s. 9.

Inny poetycki zapis, złożony z 9 rozdziałów poemat, wypełniający połowę tomu *Pisane w kraju* (1952), pt. *Towarzyszom niemieckim z Marienwarda koło Friedlandu*[32] w Meklemburgii, opowiada o stalagowych doświadczeniach pobytu jeszcze w Neubrandenburgu i rozpoczyna się słowami:

> Niemiecka niewola. Rok czterdziesty. W on czas,
> Po kilku niesławnych bitwach,
> Legenda o Francji doczekała końca:
> Jej armia została rozbita.
>
> Upały suszyły nam skórę na papier,
> Słońce kruszyło nadzieję, jak bryły wapna,
> Ciążyły nam torf i glina na łopacie,
> Osuszaliśmy meklemburskie bagna.

W zakończeniu wydanej w roku 1954 (w Krakowie) powieści pt. *Na granicy*, rozpoczynającej się od opisu doświadczeń robotnic wywiezionych do pracy przymusowej w Meklemburgii, z późniejszą akcją w tużpowojennym Szczecinie, Witold Wirpsza, odsłaniając źródła swojej inspiracji, tylko nadmienia: „O Meklemburgii i ja, jako były jeniec wojenny, miałem coś do powiedzenia"[33]. Ale zdecydowanie najwięcej z obozowych doświadczeń postanowił zawrzeć w swojej już później pisanej prozie. W przedmowie do powieści *Pomarańcze na drutach* (1964), zdając sprawę z motywacji spożytkowania doświadczeń obozowych, zaznaczył od razu, że „przygoda oflagowa nie jest materią dla wyznawcy, lecz materią prześmiewcy", „materiałem do uprawiania gier i krotochwili"[34]. Stąd też w utworze, którego zamysł artystyczny polegać ma na wykorzystywaniu „absurdalności wysupłanych z autentyku"[35], konieczny staje się element groteski. Obejmuje ona przede wszystkim „egzystencjalne kategorie wolności", demonstrując jak w społeczeństwie zamkniętym „postawy

[32] W. Wirpsza, *Pisane w kraju. 1950–1951*, Czytelnik, Warszawa 1952, s. 27–59. Z doświadczeń obozu w Neubrandenburgu zdał Wirpsza relację także publicystyczną, opisując, jak w lutym 1942 roku obserwował wraz z innymi, przez płot, katowanie jeńców sowieckich. Zob. tenże, *Wyszukiwanie komisarzy. Obrazek z niemieckiego obozu jeńców*, „Zwyciężymy" 1945, nr 29, s. 2.

[33] W. Wirpsza, *Na granicy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1954, s. 226.

[34] W. Wirpsza, *Pomarańcze na drutach*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1964, s. 5–6. Więcej o losach tego utworu w rozdziale pt. *Pomarańcze na drutach*.

[35] Tamże, s. 7.

egzystencjalne, zakładające prymat egzystencji nad istotnymi zagadnieniami życia i form bytowych, otrzymały szczególnie żyzną glebę i rozwijały się tak bujnie, że aż monstrualnie"[36]. *Pomarańcze na drutach* to opowieść o doświadczeniu „wolności w czasie": „Przestrzeń była zamknięta – czytamy w niej – to prawda; czas wszakże był otwarty; i jeśli ktoś się nawet buntował przeciwko przestrzennemu ograniczeniu, to dla buntu tego musiał korzystać ze swobody w czasie"[37]. Było to, rzecz jasna, „społeczne doświadczenie przeżywania wolności w czasie"[38]. W zdumiewająco podobnych kategoriach opisywał to przeżycie inny jeniec z Gross Born:

> Nie można wyjść za druty. Ale tu, za drutami panuje wolność. Tu żyj, jak chcesz, myśl, co chcesz, i jakie chcesz wolno Ci głosić prawdy. Staliśmy się społeczeństwem doskonałego anarchizmu, który jest koroną cywilizacji [...]. Jesteśmy wolni od ciężaru pracy na chleb, od wysiłku walki o byt. Możemy tedy osiągnąć największą kulturalną płodność[39].

Groteskowa konstrukcja świata przedstawionego, obejmująca w powieści Wirpszy zwłaszcza poziom języka i postaci (sferę interakcji pomiędzy nimi), zbudowana została na warstwie przedmiotowej jednoznacznie przynależnej do rzeczywistości oflagowej, z barakami, drutami, z wszechobecną „dbałością o sprawy kulinarne" („kiedy wszyscy zajęci są obieraniem ugotowanych w łupinach kartofli"[40]). Charakterystyczna jest predylekcja autora do zastępowania polskiego słowa „uwięziony" niemieckim *gefangen*, *gefangeni*, wraz z komicznymi przymiotnikami *gefangeński*, *gefangenowski*, co znamy w podobnej intensywności oraz postaci z pamiętnika z Gross Born Marka Sadzewicza. Innym znamiennym dla realiów, wspólnym motywem obydwu tak różnie pomyślanych przekazów z oflagu, są np. obrazy przekupywania niemieckich strażników papierosami. Obozowe realia w powieści to także najrozmaitsze wysiłki rzemieślnicze (konstruowanie zegara), koncerty muzyczne, otrzymywania paczek[41] i listów, a nade wszystko niekończące się „abstrakcyjne" dysputy. I znów

---

[36] Tamże, s. 6.

[37] Tamże, s. 14,

[38] Tamże, s. 17.

[39] M. Sadzewicz, *Oflag*, dz.cyt., s. 20.

[40] W. Wirpsza, *Pomarańcze na drutach*, dz.cyt., s. 52.

[41] Przy okazji „paczek" warto wyjaśnić często pojawiający się w listach Wirpszy motyw „nalepek" („wysyłam Ci niniejszym nalepkę", „wyślę w tych dniach nalepkę", „wysyłam Ci nalepkę" itp.). Najlepiej oddać w tym miejscu głos jednemu z osadzonych w Gross Born:

wypada zacytować dla porównania, niewolny od nuty ironii, choć prawdziwy, pamiętnik z oflagu II D:

> Staliśmy się podobni społeczeństwu greckiemu. Gdzie Sokrates przechadzał się wśród próżniaczego, swobodnego ludu, gdzie obywatele trudnili się sztuką, filozofią i polityką. I u nas kwitną sztuki piękne, sztuki plastyków, snycerzy, złotników, malarzy, kwitnie teatr, filozofia, również polityka zyskała sobie wartość czystej sztuki, obraca się bowiem w abstrakcjach[42].

Podobnie nie bez ironii wprowadza w ten kontekst obozowego życia Antoni Wielopolski:

> Powoli w tych prymitywnych warunkach, nawet wśród Francuzów zaczęły kiełkować i organizować się jakieś zalążki życia kulturalnego. Byli chętni, którzy w świetlicy wygłaszali z pamięci całe sekwencje wierszy francuskich poetów. Nalazł się artysta teatralny, który odegrał wybrany epizod ze sztuk Szekspira, czy też doskonały mim oraz niezły chór prezentujący urozmaicony repertuar pieśni francuskich[43].

Ale kluczowym wątkiem w powieści Wirpszy jest przedyskutowanie przez osadzonych decyzji o ucieczce i praca nad podkopem. Przez bynajmniej wcale nieodległą analogię pierwszą z wymienionych sekwencji można eliptycznie zobrazować cytatem z innego utworu, tj. z ogłoszonej po raz pierwszy w roku 1959 satyry Jerzego Stawińskiego pt. *Sześć wcieleń Jana Piszczyka*:

> – Zbadałem teren. Moglibyśmy próbować podkopu. Co pan podchorąży na to?
> – Musimy to rozważyć – odparłem, ale na myśl o ryzyku ucieczki dreszcz przeszedł mi przez plecy. – Pan podchorąży jest zdania, że się dokopiemy?
> – Dokopiemy się na pewno – odparł. – Trzynaście metrów i jesteśmy za drutami.
> – Trzeba kopać – zdecydowałem i postanowiliśmy rozpocząć pracę nazajutrz. Przez całą noc żywiłem nadzieję, że coś nam przeszkodzi w rozpoczęciu tej ryzykownej imprezy[44].

„Każdy jeniec otrzymuje miesięcznie 2 nalepki paczkowe. Może je wysłać pod dowolnym adresem. Tylko paczki zaopatrzone w nalepki są przyjmowane przez pocztę obozową". Zob. M. Sadzewicz, *Oflag*, dz.cyt., s. 114.

42 Tamże, s. 20.

43 A. Wielopolski, dz.cyt., s. 265.

44 J. Stawiński, *Sześć wcieleń Jana Piszczyka i inne utwory*, Czytelnik, Warszawa 1978, s. 68–69.

W powieści Wirpszy porucznik Kowalski, po groteskowo niedorzecznej naradzie obozowej starszyzny, „z rozkazem podpułkownikowskim wszytym w podszewkę munduru”[45] przystępuje do realizacji zadania:

> [...] ale już czas się objawia, zima minęła, wiosna nastała, deski w podłodze 24/3 obluzowane, pierwsze garście ziemi z przyszłego podkopu wyniesione, przestrzeń, przestrzeń wymarzona odsłania się: na razie w postaci małego dołka, ale zaraz będzie ciemny i wilgotny tunel, mroczne podziemie, wąskie jak wnętrze lufy dalekonośnego działa[46].

Ale podkop w Gross Born rzeczywiście wykonano. Jak wspomina Sadzewicz:

> W jednym z baraków natrafiliśmy na wskazówki, które skierowały nas do schowka pod podłogą. Znajdował się tam komplet materiałów przygotowanych do podkopu: deski do szalowania, narzędzia, instalacje, wentylacyjna i oświetleniowa, oraz plan podkopu około 40 metrów długości[47].

Pozostawili to po sobie francuscy jeńcy wywiezieni z Gross Born w roku 1942. We wspomnieniach z wykonywania podkopu, a także w powieści Wirpszy najpoważniejszą przeszkodą był problem pozbywania się ziemi: „Pewną trudność przysparzało ukrywanie ziemi. Wykorzystano zezwolenie Niemców na niwelację terenu obok bloku B i urządzenia tam klombów. Pracowano przez całe noce”[48]. W wersji powieściowej wyglądało to następująco:

> [...] większym znacznie problemem była wykopywana ziemia: należało ją przysypywać do kieszeni spodni i kurtek mundurowych, a potem, na przechadzce, wysypywać niepostrzeżenie na drogę. Samo kopanie zaś odbywało się nocami, na zmianę po dwóch, piąty czuwał przy oknie[49].

I w rzeczywistości, i w powieściowej historii ta „ryzykowna impreza”, jak ująłby rzecz obywatel Piszczyk, zakończyła się wsypą, szczęśliwie, o wiele bardziej dramatyczną w wydaniu powieściowym. Niemcy wykryli zatem podkop. Czterdziestometrowy podziemny korytarz „oszalowany, wsparty na słupach”

[45] W. Wirpsza, *Pomarańcze na drutach*, dz.cyt., s. 49–50.
[46] Tamże, s. 50–51.
[47] M. Sadzewicz, *Oflag II D Gross-Born*, dz.cyt., s. 84.
[48] Tamże, s. 111.
[49] W. Wirpsza, *Pomarańcze na drutach*, dz.cyt., s. 51.

z resztkami instalacji elektrycznej i wentylacyjnej został odnaleziony po wojnie przez mieszkańca tych okolic[50].

Tytułowe „pomarańcze na drutach" są sprzecznym wewnętrznie symbolem jenieckiego losu. Wprost, istotę owej sprzeczności ujął wielokrotnie cytowany już Sadzewicz: „Każdemu, kto pisze o oflagach, zagrażają dwie krańcowości: cukierkowa sielanka z teatrem amatorskim, orkiestrą i paczkami amerykańskimi. To byłby obraz fałszywy. Albo makabreska – równie fałszywa"[51]. Dla odzwierciedlenia napięcia pomiędzy tymi dwoma obrazami Wirpsza tworzy obraz trzeci, adekwatny w wymiarze artystycznym, „cieplarni", otoczonej drutami „oranżerii"[52]. „Oranżeryjna egzystencja" *gefangenów* stoi jednak w sprzeczności z prawdziwą wolnością. „Odurzająca", „kadzidlana *libertatis*" znosi bowiem myślenie o realnym buncie. Co ciekawe, obraz pomarańczy, jako swoista zapowiedź tytułu powieści, pojawia się w listach Wirpszy z oflagu i potraktować go w nich możemy jako rodzaj obsesyjnego motywu, waloryzowanego pozytywnie, a prowadzącego do tego, co tylko wyobrażone i niedostępne. W liście z 20 sierpnia 1943 roku Wirpsza, jak sam pisze, odprawia „dziwne nabożeństwo": „posyłam na ul. Okolską kosz pomarańcz, winogron i czekolady". Okolska to ówczesne miejsce zamieszkania adresatki listu. W wymyślonej dalej sytuacji jego autor zjawia się, na prawach magii, w miejscu doręczenia słodkiej przesyłki: „zapalam światło i – zabieram się do pomarańczy, która jest duża, pełna i okrągła, jak wielki Księżyc". W innym z listów (bez daty) wizja nadchodzącego lata i słońca „jak olbrzymi, pomarańczowy zegar" poprzedzona zostaje takim oto wyobrażeniem adresatki: „aż wreszcie Ty, odsłaniając swe zęby, przegryzasz wraz z łupiną czerwoną, dużą pomarańcz – a górną wargę unosisz chyba po to, bym mógł zobaczyć Twoje różowe, delikatne dziąsła". Dopełnieniem tej wizji staje się sensualne marzenie: „Chętnie zamieniłbym się w tym momencie w pomarańcz, aby uczuć dotyk różowego, świeżego, wilgotnego dziąsła".

Problematykę relacji pomiędzy wolnością a niewolą rozwinął Wirpsza w powieści *Sama niewinność*, którą znamy w całości dopiero z edycji w roku 2017. Oflag, do którego wraca pamięcią główny bohater („w którym tedy osiadłem na pięć lat z okładem"[53]), wykorzystany zostaje jako parabola. Wiele partii powieści koresponduje rzecz jasna w sferze realiów świata przedstawionego z *Pomarańczami na drutach* oraz z listami. Mowa tu zatem o oflagu jako miejscu

[50] M. Sadzewicz, *Oflag II D Gross-Born*, dz.cyt., s. 10.

[51] Tamże, s. 15.

[52] W. Wirpsza, *Pomarańcze na drutach*, dz.cyt., s. 91.

[53] W. Wirpsza, *Sama niewinność. Powieść*, oprac., do druku podał i posłowiem opatrzył D. Pawelec, Instytut Mikołowski, Mikołów 2017, s. 54.

zamieszkania „dziwnie bezpiecznym i pewnym", „natrętnej fizycznej bliskości" nazwanej „wejściem w mrowisko", „mrowieniem", które wynika z braku obowiązku pracy, wskutek czego pozostaje tylko „bezcelowy ruch i nieuzasadnione podniecenie"[54], albo „mrowienie okrężne", czyli „tak zwana rundka" („sześć tysięcy ludzi obracało się wzdłuż drutów jak w kieracie, dla zdrowia")[55]. W *Pomarańczach na drutach* w dialogach odbywanych w trakcie tych biegowych rundek zawiązuje się kluczowy wątek zamysłu ucieczki. A poza tym:

> Baraki, druty kolczaste, wartownicy, niemieccy oficerowie w wieku zramolałym, dwudziestu chłopa stłoczonych w jednej izbie o piętrowych pryczach, oczekiwanie na pocztę, dzielenie paczek, jednostajność apeli wieczornych i porannych, dokształcanie się[56].

Koresponduje z tym świetnie opis porządku dnia przedstawionego w liście do Marii Kureckiej z 17 grudnia 1944 roku:

> ½ 8 wstaję, toaleta, śniadanie. 8/15 apel. Po apelu do ½ 11 wykłady (3-ci rok prawa). Po wykładach spacer do południa. Obiad i drzemka do 2-giej. 2–3 lekcja angielskiego. Następnie podwieczorek, kawiarnia, wzgl. teatr, koncert itp. Wieczorami – lektura, pogwarki [...]. I tak w kółko do znudzenia.

Niecenzuralność *Samej niewinności* (pomijając nawet ówczesną obecność jej autora na czarnej cenzorskiej liście) polegała na parabolizacji oflagowego doświadczenia, zawiązywanej w świadomości, że „stan niewoli, który zaczął się jesienią roku 1939, trwa po dziś dzień"[57]. Jak mówi główny bohater: „od kiedy dostałem się do niewoli, czyli od roku 1939, nigdy już z niewoli się nie wydostałem"[58], „to było opuszczenie obozu, ale nie wyjście z niewoli"[59]. Źródłem zniewolenia okazały się paradoksalnie „bezpieczeństwo i pewność", „bezwładność monotonnego schronienia"[60].

Oflagowa proza Witolda Wirpszy świetnie wypełnia nieczytelne do końca miejsca w listach w zakresie nie tylko samopoczucia osadzonych, ale również

[54] Tamże, s. 56.
[55] Tamże, s. 64.
[56] Tamże, s. 57.
[57] Tamże, s. 58.
[58] Tamże, s. 55.
[59] Tamże, s. 63.
[60] Tamże, s. 55.

świadomości samej niewoli. Listy natomiast dodatkowo kierują nas także ku całej pozostałej twórczości autora *Pomarańczy na drutach*. Pozwalają uchwycić skrystalizowane bądź krystalizujące się przekonania artystyczne, dają cenne kierunkowskazy intertekstualne. A te prowadzą zarówno do utworów konkretnych, jak *Don Juan*, *Jan z Kolna*, wspomniany już poemat *Sobie i diabłu*, jak i wskazują na niektóre elementy, zrealizowanej bądź zaniechanej, przyszłej praktyki twórczej Wirpszy w ogóle. Myślę o wyznaniach w rodzaju: „Jestem – ekspresjonistą!" (29 marca 1943), „Studiuję teraz poezję w prawie" (29 maja 1943), „Jestem prozaik. Nie uznaję metafor" (12 kwietnia 1944), „[...] jestem sensualistą" (bez daty), „pociąga mnie zarówno element apolliński, jak i dionizyjski – mit Orfeusza i droga, która wiedzie do chrystianizmu" (15 maja 1944).

Lektura listów ujawnia zatem liczne odniesienia pozaoflagowe w dziele Wirpszy, w tym bardzo konkretne, których przykładem może być np. napisany w roku 1946, a opublikowany dopiero dziesięć lat później w tomie *Poematy i wiersze wybrane*, wiersz pt. *Portret księżniczki*. Opisaną w nim fascynację „portretem włoskiej księżniczki" w seledynowej sukni z hiacyntem w ręku zdradzał poeta, nie wprost choć czytelnie, zarówno w wierszach wpisanych w listy („Jak blado-różowy hiacynt/ Na złotym portrecie damy", „błękitna smuga na twarzy, muśniętej cieniem hiacyntu"), jak i w komentarzu do otrzymanej fotografii Marii, porównując ją z poprzednim zdjęciem: „Jedna nazywa się »Dziewczyną«, druga »Damą« – dystyngowaną; wprawdzie nie trzyma ona w ręku hiacyntu, ale ma w linii ten sam mądry sentyment i tę samą szlachetną dobroć" (24 marca 1944).

Konsekwentnie rozwijany w listach wątek wiary w Boga i świadomości religijnej dać może interesujący asumpt do autobiograficznie umotywowanych interpretacji poematu *Liturgia*, wydrukowanego w roku śmierci poety (1985). Znajdziemy tu bowiem wyznania na swój sposób, pozornie przynajmniej, sprzeczne. Najpierw więc: „Modlę się chyba codziennie – bo dla mnie cała natura przesiąknięta jest Bogiem, którego codziennie muszę chwalić" (19 kwietnia 1944). Za to dalej w tym samym liście, jako komentarz do lektury *Science et sagesse* Maritaina, pisze tak: „gdy opiera się [Maritain – D.P.] na Objawieniu – wtedy staję przed nieprzebytym murem" (19 kwietnia 1944). Wirpsza rozwinął ten temat w kolejnym liście: „A więc zacznijmy od Objawienia. [...] powiem od razu, że ja w nie nie wierzę. [...] nie widzę w sobie możliwości wiary w rzeczy, które ja nauczyłem się uważać za piękną legendę, za dzieło poezji. Chrystus będzie dla mnie zawsze tylko Człowiekiem" (8 maja 1944). Jeszcze bardziej jednoznacznie przesądza kwestię wiary w liście z 26 maja 1944 roku: „bo wiara jest przede wszystkim aktem woli. A prawdziwy akt woli jest wynikiem

wewnętrznego, irracjonalnego przekonania, a tego we mnie nie ma, choć mogę się dziś modlić do Matki Boskiej". Sytuacja wojennego niepokoju o partnerkę listowego dialogu, przebywającą w Warszawie w chwili wybuchu powstania, stwarza okazję i do modlitwy właśnie (16 grudnia 1944):

> Dotychczas nie umiałem nigdy modlić się w tym sensie, żebym Boga o coś prosił – i chyba nigdy zresztą nie będę umiał prosić Go o cośkolwiek dla siebie. Ale w te dni, gdybym wiedział, że Ty jesteś w ogniu, że każdego dnia możesz zginąć, modliłem się nie dla siebie, a dla Ciebie samej, modliłem się szczerze, nie wiedząc o tym, że się modlę.

Dzieło. Od Wenus Cranacha do „żony w madrygałach"

W opisie oflagowego życia istotne miejsce zajmują listy i fotografie. „Każdy ma i czci zbiorek fotografii, listów i pamiątek" – pisze jeniec Gross Born Marek Sadzewicz, „ale te fotografie, listy, pamiątki, to coś podobnego jak święte obrazki, w ogóle jak religia dla »letniego« katolika", „nikt nie wie na pewno, czy to naprawdę jest"[61]. Świetnie oddaje aurę owej „świętości" pamiątki-fotografii z nierzeczywistego świata wspomnienie oflagowej Wystawy Dziecka, na którą złożyły się „setki fotografii, przechowywanych skrzętnie przez ojców w portfelach i walizkach"[62]. A na wystawie, wedle pamiętnika Sadzewicza, „publiczność zachowuje się cicho, porusza jakby z onieśmieleniem", „nie wolno płoszyć tego, co tu jest w powietrzu, co promieniuje z rozmieszczonych fotografii"[63]. Wystawa została otwarta w maju 1944, a zebrano na niej „5440 eksponatów, w tym 350 zdjęć, 150 listów i 90 rysunków dziecięcych", „w czasie wystawy wygłaszano prelekcje", a odwiedzić ją miało 5 tysięcy osób[64]. Wśród odwiedzających był i Witold Wirpsza, który na bieżąco, w połowie maja, relacjonował Marii Kureckiej swoje wrażenia: „Robią u nas teraz wystawę przysłanych do obozu

[61] M. Sadzewicz, *Oflag*, dz.cyt., s. 10.
[62] Tamże, s. 198.
[63] Tamże, s. 199.
[64] M. Sadzewicz, *Oflag II D Gross-Born*, dz.cyt., s. 132.

fotografii z dziećmi i obejrzałem onegdaj coś z 200 sztuk; nie masz pojęcia, jaką mi to sprawiło radość" (17 maja 1944).

Nie dziwi więc zupełnie, że ponad rok wcześniej, już w drugim liście do Marii, zawarł Wirpsza następującą prośbę czy wręcz żądanie: „»należy« przesłać mi fotografię (z dedykacją lub bez)" (14 stycznia 1943). Najwyraźniej odpowiedź rozczarowała autora prośby, stąd ironiczna instrukcja w liście kolejnym: „Fotografię wysyła się w sposób następujący: po zapisaniu całego listu, bierze się dwa spinacze [...] i takowymi przymocowuje się fotografię do listu, poczem niezwłocznie wrzuca się list do skrzynki" (10 lutego 1943). Tym razem poskutkowało: „Pani byłoby tak bardzo, z fotografii sądząc – z wpiętą we włosy kiścią czeremchy do twarzy", „Zauważyłem u Pani taki szczególny uśmiech, który każe mi domniemywać się dobrego i pobłażliwego serca" (4 marca 1943). Nie była to ostatnia fotografia otrzymana od Marii. Ruszyła lawina – nie tylko listów i fotografii, ale zdarzeń – zdecydowanie ponadepistolarnej natury, zmieniających istotnie i w sposób trwały życie obydwojga uczestników tej korespondencji.

Wraz z potwierdzeniem odebrania pierwszej z fotografii, w tym samym liście, Wirpsza wyznaje:

> Teraz kocham się w Wenus Cranacha. Ma brzydkie, skośne oczy, nieco spiczasty podbródek, stoi na wspaniałym, głęboko i melodyjnie czarnym tle i ma w rękach powiewny, ledwo znaczący powietrze skrawek gazy. To jest cudo.

Ponad wszelką wątpliwość mamy tu do czynienia z opisem obrazu *Wenus* Łukasza Cranacha Starszego z roku 1532, który znajduje się we Frankfurcie w zbiorach muzeum Städel. Przedstawia on, rozwińmy opis Wirpszy, posiłkując się muzealną kartoteką: młodą nagą kobietę, stojącą w pozycji *contrapposto* na półokrągłej piaszczystej powierzchni usianej kamieniami, widzianą na głębokim czarnym tle; rękoma przytrzymuje welon, jedną na wysokości ramion, drugą – bioder, przez przezroczysty materiał widać biodra oraz srom kobiety; z nagością kontrastuje bogata biżuteria: na szyi złota obroża z podwieszonymi do niej perłami na wisiorkach oraz złoty łańcuch ze szmaragdem i trzema perłami; włosy spięte są w kok schowany pod specjalną ozdobną siatką w romby ze złotych nici.

Zestawione na karcie tego samego listu dwa obrazy: Marii z fotografii i Wenus Cranacha (z obozowej reprodukcji), kobiet w obozowej rzeczywistości

jednakowo nierealnych[65], rozpoczynają rywalizację, której stawką jest uczucie. W kilku kolejnych listach Wirpsza domaga się reakcji na swoją fascynację. Wpierw żartobliwie: „Ale, ale wcale nie napisała mi Pani, jakie wrażenie wywarła Wenus Cranacha? Jestem jeszcze ciągle pod jej czarem. Zwracam się do Pani, jako do kobiety obdarzonej przysłowiową intuicją w sprawach romantycznych, po radę i co ja mam z tym fantem zrobić?" (29 maja 1943). Później stanowczo: „Zapomnieliśmy o Wenus Cranacha; a miałaś mi przecież napisać, co o tem sądzisz. Żądam!!!" (9 lutego 1944). Wreszcie już chyba bez wiary w skuteczność nagabywań: „Ciekaw jestem, czy w tym liście, który nie doszedł, napisałaś coś o Wenus Cranacha?" (11 marca 1944). O sile afektu świadczy zarówno częstotliwość i prowokacyjna konsekwencja w jego przedstawianiu, jak i marzycielskie, choć z przymrużeniem oka, stawianie go na równi z rzeczywistymi doświadczeniami: „Niedługo trzeba będzie się żegnać... no, z tym wszystkim... i rozpocząć burżujskie życie, którego nie cierpię. Chyba, żeby Wenus Cranacha wyszła z ram" (10 lipca 1943). Nigdy się nie dowiemy, czy oczekiwana odpowiedź nadeszła. Jednak Wenus w pewnym momencie znika z listów już na zawsze. Znamienne i symboliczne okazują się słowa zapisane w liście z 9 lutego 1944 roku: „Zapomnieliśmy o Wenus Cranacha". Wcześniej, zaczyna narastać, ujawniana w korespondencji, obecność obrazów Marii: „w pewnym liście dostałem fotografię, która... Hm – czy Pani wie o tym, że jest tam Pani podobna do Marylki Kureckiej, jaką znałem illo tempore" (20 sierpnia 1943), „A czy Pani wie, że ta fotografia to pierwszy podarunek imieninowy w Mojem życiu? [...] a zdjęcie, pięknie oprawione, wisi sobie na belce nad Mojem łóżkiem" (24 listopada 1943), „niepokojąca egzotyka, taka sama, jaka wieje z fotografii, wiszącej nad moją głową" (9 lutego 1944), „Do nowej fotografii przyzwyczaiłem się..." (24 marca 1944), „gdy siądę przed Twoją fotografią, będę fantastycznie rozkrochmalony" (1 grudnia 1944).

Wenus Cranacha, odczytywana jako symbol wolnej miłości, zostaje zatem porzucona, by zrobić w sercu poety miejsce dla miłości idealnej, cnotliwej. Fantazmatyczna piękność o „brzydkich, skośnych oczach" ustępuje „czarodziejce

[65] W liście z 17 grudnia 1944 Wirpsza pisał: „A czy myślisz, że u nas nie ma Kobiet? Są – w teatrze oczywiście, gatunek virgo artifex: peruki, nawet rude, biusty najróżniejszego kalibru – i nawet – autentyczne suknie balowe. Taki to już czas ersatzów!". Podobny opis znajdziemy w pamiętniku Sadzewicza: „Mamy wprawdzie tutaj »kobiety« na scenie naszego teatru. Ale to są sztuczne kobiety. Zachwycamy się naszymi kobietami. Kochamy się w nich. Szalejemy za scenami baletowymi i występami zespołu girlasek. Ale dr Milawski, psychiatra, twierdzi, że to dlatego, że zapomnieliśmy już, jak naprawdę wygląda kobieta. Zwłaszcza młodsi". Zob. tenże, *Oflag*, dz.cyt., s. 9.

o lekko skośnych, przymrużonych oczach" (21 lutego 1944). W zamian za „śmierć obrazu" autor listów odzyskuje życie. Wraz z wygnaniem Wenus z wyobraźni obserwujemy, jak korespondencja zmienia się w relację, w sensie, który we *Fragmentach dyskursu miłosnego* zaproponował Roland Barthes: „dla zakochanego list nie ma wartości taktycznej: jest on czysto *ekspresywny* – w ostateczności pochlebczy (ale pochlebstwo nie jest w żadnym razie interesowne: jest jedynie wyrazem oddania); nawiązuje z innym *relację*, a nie korespondencję: relacja styka ze sobą dwa obrazy"[66]. Od tego momentu Maria jest dla poety wszędzie, a jej obraz staje się powszechny, niczym obraz Lotty dla Wertera. Skojarzenie to prowadzi nas wprost do zobaczenia w omawianym zbiorze listów niezamierzonej wszakże przez autora: powieści w listach. Pozostając dokumentem i świadectwem autobiograficznym oraz historycznym, zachowana korespondencja pozwala się czytać w strukturze listowego romansu „czułego". Tyle że, inaczej niż w sentymentalnej konwencji gatunkowej, w której chodziło o iluzję autentyzmu listów i przekonanie do niej czytelnika, w przypadku tekstu Wirpszy to uczucia są prawdziwe, a literacka o nich relacja – jedynie wymysłem interpretatora. Literacki model odbioru potęgują liczne dodatkowo wytworzone przez okoliczności miejsca niedookreślenia, otwarte na czytelnicze konkretyzacje. Nie zachowały się wszystkie listy Witolda, w ogóle nie mamy przed sobą niezachowanych listów Marii wysyłanych do obozu (nie wszystkie tam nawet dotarły), stąd tylko domysł co do jej możliwych odpowiedzi (co prawda w autobiograficznej książce Kurecka zapisuje ostatnie strony, poświęcone okresowi wojennemu, w konwencji listów do nieżyjącego męża, dostajemy zatem namiastkę drugiej strony korespondencji)[67]. A dodatkowo, listy, które przetrwały, są częściowo ogołocone z treści przez oflagowego cenzora. Na to wszystko nakłada się jeszcze autocenzura, szczególnie uwidaczniająca się w odniesieniu do zdarzeń powstania warszawskiego, a także kod oflagowy i kod wypracowany wzajemnie tylko przez uczestników tej korespondencji.

Mamy zatem przed sobą swoiste dzieło otwarte, któremu ton nadaje narastające z każdym listem tempo tańca klasycznych figur dyskursu miłosnego. Obecne w tym dziele od początku, nawet jeśli wtedy jeszcze nie za sprawą świadomej decyzji autora. Z perspektywy lektury całości widzimy np., jaką rolę

---

66 R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, tłum. M. Bieńczyk, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 226.

67 M. Kurecka, *Niedokończona gawęda*, Tower Press, Gdańsk 2000. Pojawiają się tu od pewnego momentu zwroty takie jak: „muszę Ci jednak napisać o naszym życiu codziennym", „chcę Ci opowiedzieć", „czy uwierzysz" itp.

odegrała w omawianej relacji zasada „indukcji”[68]: zarażenia afektem, wskazania osoby kochanej i uruchomienia pragnienia miłosnego przez innych. Lotta została wskazana Werterowi, zanim ją zobaczył w opowieści przyjaciółki. Maria – Marylka, Witoldowi przez współtowarzysza jenieckiej niedoli Teodora Dembińskiego („ponieważ dał mi Twój adres”, 2 listopada 1944), o czym ten sam donosi Marii w liście („Witold zawiadomił nas – o waszych zaręczynach, wesoło zaznaczając, że ja jestem sprawcą tego, gdyż ode mnie otrzymał swego czasu adres Pani”, 15 września 1944). Dowiadujemy się o tym w pierwszym zdaniu pierwszego z zachowanych listów: „Od p. Dembińskiego dostałem adres Pani” (17 listopada 1942). Wirpsza porównuje to swoje pierwsze doświadczenie pisania do Marylki „z wielką dawką wzruszenia” do proustowskiego szukania straconego czasu. Pyta: „Bo cóż to jest, co nas łączy? – poemat zanurzony w dziecinnej mgle”. Maria Kurecka wspomina owe wspólne dziecięce lata w Gdyni i Gdańsku w *Niedokończonej gawędzie*. Przyszły mąż, portretowany jest w niej pod pseudonimem Fil: „również jedynak, nieco starszy od pozostałej gromadki, o czarnym kosmyku niesfornie spadającym na lewe oko, smukły, zwinny, przez resztę dzieci otaczany atencją zmieszaną z zazdrością”[69]. Został przedstawiony jako „cudowne dziecko”: „Miał absolutny słuch i takie zdolności, że – niespełna dziesięcioletni – dawał już koncerty, wprawdzie we własnym jeszcze domu, lecz na prawdziwym, półkoncertowym steinwayu i przy udziale dorosłej, licznej publiczności. A poza tym pisał wiersze”[70]. Autorka wspomina także m.in., jak wykradła towarzyszowi swoich zabaw *Wyspę skarbów* Stevensona:

> Widywaliśmy się jeszcze niekiedy, choć już coraz rzadziej. Lata robiły swoje: on kończył prawie gimnazjum, gdy ja borykałam się z pierwszymi dopiero wiadomościami z dawno przezeń już zgłębionych dziedzin. Spoglądał więc na mnie z nieukrywaną wyższością, dokuczał, ciągnął za warkocze, toteż niedostrzeżone zwędzenie mu książki napełniało mnie cichą, tajoną, a przecież wielką radością udanej zemsty. Drogi nasze wkrótce zresztą miały się rozejść na długo[71].

Po nieoczekiwanym wskazaniu Marii przez innego jeńca i „zarażeniu afektem”, kończącym rozejście się dróg z „dziecinnej mgły”, już od drugiego listu

[68] R. Barthes, dz.cyt., s. 199.
[69] M. Kurecka, dz.cyt., s. 57.
[70] Tamże.
[71] Tamże, s. 120.

rozpoczyna się intensywne „oczekiwanie" na osobę, która w istocie nadal nie jest realna[72]. Bohaterowie widzieli się przecież dwanaście lat wcześniej, kiedy byli dziećmi. Ale to właśnie umożliwiło rozwój permanentnej miłosnej anamnezy w „teatrze czasu", w którym, jak pisze Barthes, „czas przeszły niedokonany to czas urzeczenia: wygląda na żywy, a zarazem się nie rusza: obecność niedokonana"[73].

Zatem: „Marylka z warkoczami jest transcendentalną baśnią, nie podlegającą prawu serii, ani kolejności" (10 lutego 1943), „chciałbym aby pewnej osobie odrosły warkocze" (24 listopada 1943), „A tu jeszcze Marylka z warkoczami" (20 grudnia 143). Albo inaczej: „Czy pamiętasz smak – na pół dziecinny – wiśni, wspólnie zrywanych na... rogu ulicy Lipowej"? (19 stycznia 1944), „tak bardzo chcę Ciebie pocałować mocno w usta – może trochę inaczej, niż wtedy na Lipowej" (12 kwietnia 1944), „Masz rację, od czasu ul. Lipowej nie zmądrzałem nic a nic. Ciągle myślę o tej samej Marylce" (12 kwietnia 1944). Anamneza miłosna zawiera się w doświadczeniu powszechniejszym: „Jak każdy jeniec, czuły jestem na wspomnienia – tworzą one prawie bez reszty nasze życie duchowe" (17 listopada 1942). Zapisał to Wirpsza już w pierwszym liście, wskazując przy tym na analogię towarzyszącego rozpamiętywaniu wzruszenia z „proustowskim szukaniem utraconego czasu" (17 listopada 1942).

Jeśli więc, jak pisze Barthes, „najpierw zakochujemy się w obrazie"[74], to wcale nie musi to być obraz widzialny. Wirpsza odkrywa ów obraz jako tkwiący głęboko we wspomnieniach. Kolejnym etapem musi być badanie „przylegania obiektu"[75] do pragnienia: „Bo cóż to jest, co nas łączy – poemat zanurzony w dziecinnej mgle" (17 listopada 1942). Rozgrywa się ten proces w „stopniowym odkrywaniu (i jakby weryfikacji) powinowactw, porozumień, bliskości"[76]. Także w drodze bardzo bezpośrednich pytań: „[...] co uważasz za »urodę życia«? Jak przedstawia się Twój światopogląd religijny i etyczny?" (14 lutego 1944), „Pytasz czy się modlę?" (12 kwietnia 1944); albo potwierdzeń: „Miłość – tak samo jak ty – uważam, za motor wszystkiego co się dzieje" (11 marca 1944), „Cieszę się, że masz ten sam pogląd na »naszą sprawę«" (28 kwietnia 1944). Dyskurs miłosny wyzwala się tu na prawach „rozkoszy narracyjnej": „Ani jeden, ani drugi nie znają się jeszcze. Trzeba zatem

[72] R. Barthes, dz.cyt., s. 85.
[73] Tamże, s. 300.
[74] Tamże, s. 267.
[75] Tamże, s. 273.
[76] Tamże, s. 274.

siebie opowiedzieć”[77]. Ale oprócz wspomnianej roli „opowiadania siebie” listy te często stanowią tylko dowód myślenia o adresacie, banalny czy błahy przekaz komunikuje „myślę o Tobie”[78]. W tym aspekcie są listami miłosnymi *sensu stricto*. Uruchamiają język, który jest skórą – to „palce na koniuszkach słów”, okrywające innego słowami tymi jak pieszczotą[79]: „[...] chciałbym Cię mocno pocałować w usta. Tylko nie zrozum mnie źle – tak się całuje słoneczny promień poezji. A Ty jesteś nią dla mnie” (11 marca 1944). Uwalniana w dyskursie ekspresja pragnienia i pożądania zmaga się tu, jak w klasycznej grze miłosnych figur, z ukrywaniem namiętności, czego wyrazem jest założenie „maski dyskrecji”[80]: „nie zrozum mnie źle” (11 marca 1944), „Dopiero teraz się przestraszyłem i stwierdziłem, że ostatnio posłany wierszyk jest w gruncie rzeczy dwuznaczny i może być źle zrozumiany” (12 kwietnia 1944), „Marylko, naplotłem strasznych bzdur” (bez daty).

Ale ponieważ zasadniczą, jak wiemy, cechą adresata miłosnego jest nieobecność, to wypowiadanie „emocji nieobecności” musi oznaczać „wzdychanie za obecnością cielesną”[81]: „teraz chciałbym znowu pogwarzyć z Tobą [...]. A przytulić się do Ciebie mam wielką ochotę” (19 kwietnia 1944), „Jakbym chciał doczekać się końca pewnej długiej rozmowy, by potem ująć w obie ręce Twoją głowę i...” (8 maja 1944), „gdy światło gaśnie, czuję Twoje wargi” (6 czerwca 1944), „A teraz posłuchaj: biorę łagodnie Twoją głowę w obie ręce, tulę ją do piersi, nachylam się i całuję długo, długo w usta” (23 grudnia 1944). Kiedy czytamy takie wyznania, jak te: „z wielkim niepokojem czekam tylko chwili, gdy znów zajrzymy sobie w oczy” (19 stycznia 1944), „przeczytałem komplet Twoich listów – poniekąd po to, aby zrozumieć skąd wzięła się »moja bieda«” (9 lutego 1944), „Oj, Marylko, co Ty ze mną wyrabiasz!” (8 maja 1944), „Marylko – co ja bym bez Ciebie właściwie zrobił” (2 listopada 1944); to widzimy, jak wypełnia się dramat zakochania, także w archaicznym sensie tego słowa. I tak jak w dramacie starożytnym akcja rozgrywała się *przed* lub *za* sceną (sceną deklamacji), tak też w czytanych tu listach „porwanie przez miłość (czysta chwila hipnotyczna) wydarza się *przed* dyskursem i *za* proscenium świadomości”[82]. Na ten wymiar dramatu zakochania nakłada się wspomniany wcześniej dramat nieobecności (prowadzący często do rozpaczy) i nieuchronnie towarzyszący mu

77 Tamże, s. 275.
78 Tamże, s. 225.
79 Tamże, s. 123.
80 Tamże, s. 88–89.
81 Tamże, s. 55.
82 Tamże, s. 146.

dramat braku odpowiedzi, który zakłóca uczuciową zbieżność relacji. Na typowe dla takiego stanu pytanie: „Czy mam przerwać, dać spokój?"[83], Wirpsza odpowiada w sposób jedynie możliwy, aczkolwiek z pełną świadomością lęku „przemawiania na pustyni": „Zastanawiam się nad jednym: czy to, że piszę ten list jeszcze przed otrzymaniem odpowiedzi, świadczy o mnie dobrze – czy źle?" (10 stycznia 1944), „Zaczynam już pisać co drugi dzień! Niedobrze!" (17 maja 1944), „zaczynam znowu wpadać w paskudny nałóg pisania listów do Ciebie, mimo że nie otrzymałem jeszcze odpowiedzi na żaden z 5 listów wysłanych do Częstochowy" (27 listopada 1944).

W sytuacji wojennej izolacji i oczywistych ówczesnych ograniczeń list miłosny sam w sobie (obok dołączonej do niego fotografii) spełniał rolę podarunku miłosnego, zgodnie z zasadą, w myśl której „nie mogąc niczego dać, dedykuję samą dedykację, w której skupia się wszystko, co mam do powiedzenia"[84]. Jak w zakończeniu listu z 3 lipca 1944 roku: „Wybacz ten bezinteresowny list i pomyśl, że nie zawsze piszę o tym, o czym – by się pisać chciało, bo boję się... śmieszności". W myśl tej zasady rodzi się też postanowienie, by „na każdy Twój list odpowiadać dwoma", a nawet spisywać „listy niewysłane" (8 maja 1944). List, jak i fotografia, staje się też w oczywisty sposób fetyszem, naznaczonym dotknięciem przez ciało ukochanej osoby, wręcz częścią tego ciała[85]. Nic dziwnego, że wywołuje fetyszystyczne gesty: „to Twoje listy (o poezjo, o poezjo!) kładą mi na wargi kwiaty kobiecego ciepła". Niedalekie to wcale od sposobu przyjmowania listów Lotty przez Wertera, który pisał: „Ale o jedno proszę: nie używaj piasku do wysuszania atramentu na kartkach, które piszesz do mnie. Dzisiejszą kartkę przycisnąłem gwałtownie do ust i potem w zębach trzeszczał piasek"[86].

Funkcję daru miłosnego spełniają także wiersze. „Niech tylko podmiot miłosny – pisze Barthes – stworzy coś czy zmajstruje jakiekolwiek dzieło, a już wpada w pęd ku dedykacji", „chce natychmiast, a nawet z wyprzedzeniem, dać to, co robi, temu, kogo kocha"[87]. W sytuacji daru poetyckiego mamy wtedy do czynienia z przypadkiem „Hymnu, mieszającego przesłanie z samym

[83] Tamże, s. 238.
[84] Tamże, s. 127.
[85] Tamże, s. 243.
[86] J.W. Goethe, *Cierpienia młodego Wertera*, tłum. L. Staff, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1984, s. 35.
[87] R. Barthes, dz.cyt., s. 128.

tekstem”[88]. Jak w kolejnym z wierszy Wirpszy wpisanych w list (30 października 1944; zapis poniżej to oczywiście tylko hipoteza wersyfikacyjna):

> O Mario w madrygałach! Żono w niebieskiej sukni!
> Twoje portrety na łodzi! Twoje pastele jesienne!
> Twoje ręce szumiące! Twoje piersi w studni!
> I Twoja postać wysmukła, jak drzewo wysokopienne!
>
> Przychodzisz do mnie wieczorem – niech dzień ma także swą jesień –
> i wtedy stajesz się małym bukietem we własnych włosach.
> Błądzę w Tobie ustami, jak w uciszonym lesie
> i szukam najwyższej pochwały w ciemnozielonych sosnach.
>
> Wyszlachetniałem przez Ciebie. Patrz: otom doskonały,
> bo mi już żadna potrzeba duszy zwątpieniem nie zżera.
> Mario, płynąca jak rzeka! Żono w madrygałach!
> Jesień się w Twoich oczach bramą wieczorną otwiera.

Wirpsza odwołuje się tu dwukrotnie do gatunkowej nazwy madrygału, zresztą nie po raz pierwszy. Madrygałem wszak nazwał także swoją impresję o przegryzaniu przez „Marylkę” czerwonej pomarańczy (bez daty). Używa zatem nazwy gatunkowej dość swobodnie (brak np. wyraźnych nawiązań do wzorca metrycznego). W cytowanym wierszu motywuje ją zapewne skojarzenie komplementów z erotyką oraz wyraźną miłosną adresatką. Pochwała adresatki sięga tu jednak wymiaru hymnicznego, i to już od pierwszego uwznioślającego czy wręcz sakralizującego ją wersu, i spełnia się dalej w ekstatycznym przesileniu, dowodach uznania nadnaturalnej wyższości wysławianego obiektu hymnicznego. Znajdziemy w tym tekście jednak przede wszystkim znak wyraźnego zwrotu w historii spełniającej się na kartach listów. „Droga Panna Marylka” zostaje nazwana żoną. Nieco później, z listu Teodora Dembińskiego dowiemy się o zaręczynach pary respondentów (15 września 1944), choć już w liście, który Wirpsza pisał do Dyrekcji Fabryki Zapałek w Błoniu, poszukując śladów pobytu Marii, nazwał ją narzeczoną (20 października 1944), także później już w liście do Marii przypomina żartem o ich niby-zaręczynach z dzieciństwa: „właściwie zaręczyliśmy się po raz… drugi” (2 listopada 1944).

[88] Tamże.

Listy z oflagu czytane łącznie manifestują swoją gęstą fabularność. Budują relację miłosną, która rodzi się w miejscu korespondencji. Fabuła obfituje w dramatyczne zwroty akcji, szczególnie kiedy strony dialogu tracą ze sobą kontakt w okresie powstania warszawskiego: „Te ostatnie 9 tygodni były dla mnie pełne niepewności i niepokoju" (23 września 1944)[89]. Maria zmienia często miejsca pobytu. To historia przemieszczeń. Adresatka miłosna jest wędrowcem i uciekinierem – ten, który kocha, jest „osiedleńcem bez ruchu"[90]. Mamy tu rosnące napięcie zwieńczone ulgą wyjaśnienia i odnalezieniem się kochanków, najpierw tylko korespondencyjnym. Umowna i fragmentaryczna „powieść w listach" napisana przez życie odpowiada na pytanie postawione przez Wirpszę w jednym z nich: „czy mogą na odległość istnieć i trwać uczucia, których istnienie, na rozum wziąwszy, wymagać winno realnej wzajemnej obecności dwojga ludzi?" (1 grudnia 1944). Odpowiedź przyniosły kolejne listy, ale i tak to, co najważniejsze, wydarzyło się po zejściu ich bohaterów ze „sceny deklamacji", w przejściu od miłości romantycznej potęgowanej przez dystans do małżeństwa.

---

[89] Powstańcy, już jako jeńcy, trafili nawet do oflagu Gross Born. Przynieśli, dla osadzonych w nim od początku, pierwszą możliwość konfrontacji z ludźmi spoza drutów oraz stali się źródłem bezpośredniej informacji zarówno o powstaniu jak i o bliskich osadzonym osobach. Zob. na ten temat M. Sadzewicz, *Oflag*, dz.cyt., s. 236–243.

[90] R. Barthes, dz.cyt., s. 53.

Rozdział X

W kręgu paryskiej „Kultury" (1972–1985)

W roku 1972 Witold Wirpsza zadebiutował w paryskiej „Kulturze", co wiązało się z tym, że poeta na wiele lat zniknął z oficjalnego obiegu polskiego życia literackiego. W „odwilżowym" okresie po Sierpniu 1980 roku w cenzurowanej prasie krajowej pojawiły się okazjonalnie jego nieliczne publikacje: list do redakcji „Tekstów", zainspirowany szkicem Mariana Stali i polemizujący z ujęciem przez tegoż toposu „czarnego słońca" w literaturze polskiej[1], autokomentarz do własnego wiersza *Konfesja* na łamach „Odry"[2] oraz esej pt. *In dubio pro arte* w „Tygodniku Powszechnym"[3] – o nieporozumieniach związanych z hasłem „sztuka dla sztuki". Po śmierci autora *Polaku kim jesteś?* w Berlinie w dniu 16 września 1985, w „Tygodniku Powszechnym" z 29 września 1985 roku zamieszczono notę ze śladami ingerencji cenzorskich oraz wiersze *Śmierć* i *Porządek*[4]. Dopiero po zniesieniu cenzury, czyli w roku 1990, nazwisko Wirpszy powróciło na stałe do oficjalnego obiegu. Początkowo były

[1] W. Wirpsza, *Drodzy Koledzy…*, „Teksty" 1981, nr 1, s. 205–206.

[2] W. Wirpsza, *Komentarz do „Konfesji"*, „Odra" 1981, nr 10. Przedruk w: tenże, *Varia. Eseje. Prozy*, wybrał i oprac. D. Pawelec, Instytut Mikołowski, Mikołów 2016, s. 361–372.

[3] „Tygodnik Powszechny" 1982, nr 36. Przedruk w: W. Wirpsza, *Gra znaczeń. Przerób*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2008, s. 203–2111.

[4] „Tygodnik Powszechny" 1985, nr 39.

to wzmianki w rozmaitych słownikowych próbach opisania dorobku literatury emigracyjnej[5], w opracowaniach poświęconych literaturze socrealistycznej[6] oraz w pisanych już po roku 1989 podręcznikach akademickich[7]. Dopełnieniem tej fazy recepcji było umieszczenie hasła *Witold Wirpsza* w przewodniku encyklopedycznym *Literatura polska XX wieku* w roku 2000[8] (w dwutomowej edycji PWN *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny* z roku 1984 takiego hasła zabrakło). W roku 1995 poznańska oficyna a5 opublikowała książkę poetycką Wirpszy przygotowaną do druku jeszcze przed jego decyzją o pozostaniu za granicą pt. *Nowy podręcznik wydajnego zażywania narkotyków*. Zaowocowało to kolejnymi falami recepcji tej twórczości, czemu sprzyjały także systematyczne edycje i reedycje dzieł Wirpszy przygotowywane w latach 2005–2024 przez Instytut Mikołowski[9].

W „Kulturze" paryskiej w roku 1972 ukazały się dwa teksty Wirpszy: *Stalinowska przygoda literatury polskiej* i *Przypowieść o stu sprawiedliwych*. Obydwa stanowią fragmenty książki eseistycznej *Polaku, kim jesteś?*, którą autor napisał na zamówienie wydawcy w Szwajcarii i której pierwsza edycja w roku 1971, w Lucernie, ukazała się w języku niemieckim (*Pole, wer bist du?*). W tym samym roku w Polsce ukazało się jeszcze kilka poświęconych Wirpszy tekstów: fragment książki Stanisława Barańczaka *Nieufni i zadufani*[10], recenzja tegoż autora z powieści Wirpszy pt. *Wagary*[11], rozważania Tadeusza Nyczka wokół koncepcji „gry znaczeń"[12] i przekrojowy szkic Jana Pieszczachowicza o przemianach tej twórczości w „Odrze"[13], zamykający *de facto* na lata jej krajową

---

5 K. Dybciak, *Panorama literatury na obczyźnie*, Oficyna Literacka, Kraków 1990; J. Zieliński, *Leksykon polskiej literatury emigracyjnej*, Wydawnictwo FIS – Wydawnictwo UNIPRESS, Lublin 1990; *Mały słownik pisarzy polskich na obczyźnie 1939–1980*, red. B. Klimaszewski, Interpress, Warszawa 1992.

6 T. Wilkoń, *Polska poezja socrealistyczna w latach 1949–1955*, Wydawnictwo Wokół Nas, Gliwice 1992.

7 L. Szaruga, *Walka o godność. Poezja polska w latach 1939–1988*, Wydawnictwo Wiedza o Kulturze, Wrocław 1993; E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939–1968*, cz. 1, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1998.

8 *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*, red. A. Hutnikiewicz, A. Lam, T. 2, PWN, Warszawa 2000, s. 298–299.

9 W sumie ukazały się tym nakładem we wskazanym okresie dwadzieścia dwie pozycje obejmujące tomy poezji, zbiory esejów, powieści, opowiadania, dramaty.

10 S. Barańczak, *Nieufni i zadufani. Romantyzm i klasycyzm w młodej poezji lat sześćdziesiątych*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1971, s. 83–98.

11 S. Barańczak, *Oczy Lizawiety Prokofiewny*, „Odra" 1971, nr 6, s. 35–36.

12 T. Nyczek, *Śladem wzruszenia*, „Poezja" 1971, nr 3, s. 22–24.

13 J. Pieszczachowicz, *Poezja skrajności*, „Odra" 1971, nr 5, s. 27.

recepcję. W roku 1972 „Poezja" (nr 4) opublikowała jeszcze poemat jego autorstwa *Nike wielokrotna*, który złożony do druku wcześniej zdołał umknąć cenzurze. Co prawda w roku 1972 ukazało się ponadto w krajowej prasie wiele poświęconych Wirpszy artykułów, ale należały one raczej do sfery propagandy niż recepcji literackiej. Wszystkie były bowiem elementami kampanii medialnej wymierzonej w osobę pisarza, dla której pretekstem stało się niemieckojęzyczne wydanie książki. Publicystyka wokół eseju w Polsce niedostępnego i nieczytanego składała się wyłącznie z argumentów *ad personam*, stawiających pytanie o prawdziwą tożsamość narodową Wirpszy (zdrajca kolaborujący z Niemcami, *Herr Wirpsza*)[14]. Podsumował to chyba najlepiej Tadeusz Nowakowski w Radiu Wolna Europa, w felietonie *Tydzień nienawiści do Witolda Wirpszy*:

> Hasło do anty-wirpszyzmu wojującego dał dwutygodnik „Prawo i Życie". Do akcji pod hasłem „Hajże na Wirpszę!" skwapliwie przyłączyła się prasa paxowska, następnie odezwało się Machejkowe „Życie Literackie" w Krakowie, ale rekordy dosadności językowej pobił organ sierotek po Moczarze, miesięcznik „Barwy", ogłaszając artykuł pod tytułem *Herr Wirpsza odsłania twarz*.
>
> Jednocześnie – o czym donosi prasa szwajcarska – w warszawskim mieszkaniu Witolda Wirpszy, przebywającego od roku za granicą, odbyła się ósma po marcu sześćdziesiątego ósmego rewizja, przeprowadzona przez „smutnych panów" [...].
>
> Spostrzegliśmy zresztą, że przebywającego od dłuższego czasu poza Polską literata Witolda Wirpszy długo, bardzo długo nie atakowano za tę „inkryminowaną" książkę, i to tak długo, póki nie ogłosił na łamach „Neue Züricher Zeitung" protestu przeciwko prześladowaniu intelektualisty Bukowskiego w Moskwie, i – póki nie zaczął – pisywać do wydawanego na emigracji miesięcznika „Kultura"[15].

[14] M.in.: K. Konwerski, *A kim Ty jesteś...*, „Prawo i Życie" 1972, nr 13, s. 7–8; A. Kazberuk, *Herr Wirpsza odsłania twarz*, „Barwy" 1972, nr 7, s. 12; H. Wandowski, *„Lieber Herr Witold"*, „Fakty i Myśli" 1972, nr 18, s. 2; J. Słonkowski, *Paszkwil obsesjonisty*, „Tygodnik Kulturalny" 1972, nr 33, s. 3.

[15] Tekst według zapisu z „Panoramy Dnia" z 11 lipca 1972 roku zachowanego w berlińskim Archiv der Akademie der Künste, teczka AK7 M3.

Wirpsza poinformował redaktora naczelnego paryskiego miesięcznika o krajowych reperkusjach publikacji *Polaku, kim jesteś?* przy okazji przesłania mu polskiego tekstu książki, jak podkreślał, „identycznego z wydaniem niemieckim"[16]:

> Rwetes w tej sprawie nie ustaje; do chóru przyłączył się Maśliński u Machejka, odezwał się jakiś ubek w „Barwach" redagowanych przez Gaworskiego, coś tam ukazało się w „Tygodniku Kulturalnym" (organ SL), coś w Łodzi i coś w prasie paxowskiej, czego mi nie przysłano. Interesujące w tym wszystkim, że ataki zamieściła prasa w ten czy inny sposób powiązana z MSW, milczy natomiast prasa innej maści – choć być może należy to sobie tłumaczyć wakacjami; interesujące jest także, że cała awantura wybuchła dopiero w bez mała półtora roku po ukazaniu się książki[17].

W tym samym liście, z 4 września 1972 roku, Wirpsza informował o swojej sytuacji życiowej:

> Osobisty mój status wciąż jeszcze pozostaje niewyjaśniony. Ze względów rodzinnych staram się zachować polski paszport jak długo tylko można, ponieważ w ten sposób mogę się widzieć z dziećmi w Berlinie wschodnim. Jutro właśnie idę do Misji Wojskowej w tej sprawie; jeśli zaś nie uda mi się tego załatwić, to sprawa staje się jasna[18].

Jerzy Giedroyc okazywał w odpowiedzi swoje żywe zainteresowanie dla losu pisarza:

> Nagonka na Pana trwa nadal. No i zaczynają się włączać i nie ubecy. Wielkim dla mnie zaskoczeniem był donos na Pana Słonimskiego w „Tygodniku Powszechnym". Tekst Pan na pewno już zna, ale na wszelki wypadek posyłam odbitkę. Może warto by Pan się rozprawił z facetem? Od dawna na to zasługuje. Nigdy nie byłem jego entuzjastą, ale od czasu Zjazdu Łódzkiego, który zaprzepaścił, znieść nie mogę jego egotyzmu, tchórzostwa, pretendowania do roli wieszcza, jakby dowcipy opowiadane w kawiarni były wystarczającym cokołem. [...] Jak wygląda obecnie Pana sytuacja? Pisał mi Stroynowski,

[16] *List do Jerzego Giedroycia z 4 IX 1972*, w: Archiwum Instytutu Literackiego w Paryżu. Korespondencja z tego archiwum oznaczona jest w nim symbolem KOR RED WIRPSZA W., sygn. 906–908. Dalej cytowana jest z tego źródła.

[17] Tamże.

[18] Tamże.

> że zdecydował się Pan na zostanie. Jak wyglądają Pana możliwości zaczepienia się i ustabilizowania w Niemczech?[19]

Prawdopodobnie publikacja *Pole, wer bist du?* i okoliczności jej krajowego przyjęcia pośrednio zdecydowały o pozostaniu pisarza za granicą, choć nie był to wyłącznie wybór samego autora podyktowany np. obawami przed powrotem, lecz skutek odmownej decyzji polskiej placówki konsularnej w sprawie przedłużenia ważności paszportu. Jak wspomina żona pisarza Maria Kurecka, oprócz tych administracyjnych reperkusji „brutalnej kampanii przeciwko Witoldowi", drugim powodem „była występująca u nas obojga bardzo silna – nazwijmy to tak – odraza, wstręt na myśl o powrocie do kraju takiego, jakim był po 1968 roku. Oboje przeżyliśmy tę niesłychaną nagonkę antysemicką w sposób oczywiście bardzo bolesny"[20]. Ślad tych zdarzeń, odnotowany „na gorąco", odnajdziemy w liście Leszka Kołakowskiego do Wirpszów (emigrację wybrała także żona pisarza Maria Kurecka), pisanym z Oxfordu, w którym projekcja własnej przyszłości „na obczyźnie" powiązana jest z rozumieniem mechanizmu działania polskich władz wobec intelektualistów:

> Kochani! A więc zostaliście oficjalnie expatrydami, banitami, outcastami czy jak tam to się nazywa. Takem i przypuszczał, że się stanie. Nam prolongowano paszporty do końca przyszłego roku, ale sytuacja chwiejna. Tym bardziej, że książeczkę swoją, która od prawie 6 lat leżała martwo w Czytelniku (esej filozoficzny, nie polityczny, oczywiście) wydaję w końcu u Giedroycia[21].

Sytuację związaną z paszportem zrelacjonował Wirpsza szczegółowo i dosadnie w liście do Karla Dedeciusa z 24 września 1972 roku:

> Po całym tym obłędnym ataku na mnie – a posłałem Ci tylko pierwszy artykuł z serii – sytuacja nasza się wyjaśniła. Trzy tygodnie temu byłem w Misji

[19] J. Giedroyc, *List do Witolda Wirpszy z 11 X 1972*, w: Akademie der Künste, Berlin (dalej: AdK), Witold Wirpsza Archiv, sygn. 60–64. Cytowane w tym rozdziale listy pisane przez Witolda Wirpszę i Jerzego Giedroycia, o ile nie zaznaczono inaczej, pochodzą z tego źródła. Dalej sygnowane będą nazwiskiem nadawcy oraz informacją o odbiorcy i datą, którą list został opatrzony. Inne listy pochodzące z tego archiwum opisywane będą: AdK, Witold Wirpsza Archiv i sygnaturą.

[20] *Berlin – miejsce do pisania. Rozmowa z Marią Kurecką*. Rozmawiali Ewa Maria Slaska i Grzegorz Ziętkiewicz, „Pogląd" (Berlin) 1986, nr 5–6, s. 27.

[21] L. Kołakowski, *List do Marii i Witolda Wirpszów z 9 X 1972*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv, sygn. 243.

> Wojskowej z podaniem o przedłużenie paszportu i gówno z tego wyszło: powiedziano mi z miejsca, że nie przedłużą, kiedy zaś poprosiłem o formularze, które chciałem via misja przesłać do Warszawy, dowiedziałem się, że formularzy też mi nie dadzą, bo „możemy, ale nie musimy". To znaczy: nie chcieli nawet spełnić funkcji skrzynki pocztowej, do której są z urzędu zobowiązani. Jestem wobec tego „byłym Polakiem". Tak sobie życzy pan Kąkol et consortes, prawdopodobnie również pan Olszowski i cała ta ubecka ferajna. Teraz paszport się kończy (jutro) i trzeba będzie sobie znaleźć inne papiery; to, że książka moja ułatwiła rozmowy polsko-niemieckie już się nie liczy: jeden nacjonalistyczny kurs polityczny zmienił się na drugi, także nacjonalistyczny. W tej grze już nie mam siły brać dalej udziału. [...]
>
> Co dalej będę robił, jeszcze na razie nie wiem. Kilka spraw jest napiętych, ludzie są życzliwi, myślę, że nie zginę, ale w obecnej sytuacji politycznej w Niemczech każdy się boi: dopóki miałem paszport polski, wszystko było łatwiejsze, teraz zaś wygląda na to, że każdy przymila się do Wschodu i nikt nie chce ze Wschodem zadzierać[22].

O sytuacji Wirpszy poinformował niemal od razu niemieckich czytelników „Die Welt" (z dnia 24 stycznia 1973 roku[23]) w, opatrzonej zdjęciem, rozmowie z nim. Zaledwie w trzy dni po tej publikacji Jerzy Giedroyc pisał do niego:

> Drogi Panie, właśnie przeczytałem Pana doskonały wywiad w „Die Welt" (ale broda). Myślę, że byłoby dobrze zamieścić go razem z Vaculikiem[24] (dostałem właśnie zgodę od autora, wydawcy Vaculika i pisma). Czy mógłby mi Pan możliwie szybko przysłać tekst polski?[25]

Do ogłoszenia w „Kulturze" polskiej wersji wywiadu jednak nie doszło, ku niezadowoleniu Redaktora: „To nieprawdopodobne, że nie ma Pan dotąd tekstu swego wywiadu. Żałuję, bo bardzo by pasował do wywiadu Vaculika.

---

22 W. Wirpsza, *List do Karla Dedeciusa z 24 IX 1972*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv, sygn. 203.

23 *Ein Patriot ohne Pass. Gespräch mit dem polnischen Autor Witold Wirpsza*, „Die Welt" 1973, nr 20, s. 23.

24 Mowa o wywiadzie Friedriecha Rentscha z Ludwikiem Vaculikiem w tłumaczeniu Wirpszy: *„Uskarżać się nie mogę...". Rozmowa z czeskim pisarzem Ludwikiem Vaculikiem*, „Kultura" (Paryż) 1973, nr 3, s. 13–24.

25 J. Giedroyc, *List do Witolda Wirpszy z 27 I 1973*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv.

Trudno – zamieszczę Pana list do Związku"[26]. I chyba na takim rozwiązaniu zależało właśnie Wirpszy, który w *Liście otwartym do Związku Literatów Polskich*, należącym do jego pierwszych publikacji w paryskiej „Kulturze", obszernie przedstawił tło zdarzeń decydujących o jego pozostaniu wraz z żoną za granicą. Po tej publikacji nastąpił bardzo intensywny okres współpracy i korespondencji z pismem i jego liderami. W latach 1972–1985 ogłosił Wirpsza w paryskim miesięczniku blisko sześćdziesiąt tekstów, w tym wiersze, eseje, polemiki, recenzje, rozmowy, opowiadania, listy do redakcji i listy otwarte oraz przekłady. W *Liście otwartym do Związku Literatów Polskich*, napisanym w Berlinie Zachodnim w listopadzie 1972 roku, tak wyłożył powody swojego pozostania za granicą:

> Z zimnym wyrachowaniem, Szanowni Koledzy, zostałem zmuszony do osiedlenia się na stałe w Europie Zachodniej. Chciałbym to uściślić: nie powiadam, że robię to z własnej woli; ani też, że zmuszonym się widzę; powiadam, że zmuszony *zostałem*. A znaczy to, że przymus ten nie jest przymusem wewnętrznym, ale że został mi narzucony z zewnątrz.
>
> 25 czerwca tego roku wszczęto przeciwko mnie w prasie polskiej nagonkę i w czasie, kiedy posiadałem jeszcze ważny paszport polski, obrzucono mnie wyzwiskami jako „byłego »Polaka«" i „byłego polskiego literata" oraz za pomocą spreparowanych cytatów zrobiono na mnie donos, jakobym w polakożerstwie przewyższył nawet gestapo. Zasugerowano więc, że Polakiem nigdy nie byłem, lecz że z ciemnych być może motywów nosiłem maskę Polaka od czasu narodzin po dzień dzisiejszy; przy okazji okłamano także polską opinię publiczną, jakobym w drodze formalno-prawnej zrzekł się obywatelstwa polskiego: napastnicy wiedzieli w chwili napaści bardzo dobrze, że tak nie jest[27].

Wirpsza przywołał także w liście pretekst tej napaści, jakim stała się niemieckojęzyczna edycja *Polaku, kim jesteś?*, stanowiąca jedynie, jak zaznaczył autor, „zewnętrzny powód napaści". Książka, w której, jak czytamy w liście, „usiłowałem dojść, co to znaczy być Polakiem w obliczu polskiej historii politycznej i duchowej tudzież we współczesności [i w której – D.P.] skorzystałem z dobrego prawa pisarza, aby swemu narodowi nie schlebiać"[28]. W przekonaniu

[26] J. Giedroyc, *List do Witolda Wirpszy z 9 II 1973*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv.

[27] W. Wirpsza, *List otwarty do Związku Literatów Polskich*, „Kultura" (Paryż) 1973, nr 3, s. 25. Przedruk w: tenże, *Varia. Eseje, Prozy*, dz.cyt., s. 341–343.

[28] W. Wirpsza, *List otwarty,* dz.cyt., s. 25.

autora był to tylko pretekst, albowiem już przed rokiem 1968 miał on ograniczone możliwości swobodnej wypowiedzi i publikacji w kraju, a po wydarzeniach marcowych doświadczył nawet podobnej w tonie „nagonki" prasowej[29]. W opublikowanym w „Kulturze" liście pokazał Wirpsza kontekst działania wobec niego komunistycznych władz:

> Polska placówka konsularna odrzuciła stanowczo moje podanie o przedłużenie ważności paszportu, powołując się na „właściwe władze". Tak osiągnięto upragniony cel: miałem być wyłączony z polskiego życia kulturalnego. Decyzja ta wszelako jest i niedorzeczna, i śmieszna. Jest niedorzeczna, ponieważ ani policjant, ani faraon nie mogą stanowić o tym, jakie wartości przetrwają w kulturze narodowej; i jest przy tym bez znaczenia, czy powstają one w kraju, czy za granicą. Jest śmieszna, ponieważ o mojej nieobecności pisarskiej w Polsce zadecydowano już przed laty: od roku 1966 nie zezwalano mi na zawarcie umowy wydawniczej na moje utwory oryginalne; postanowili tak głupi politycy, tchórzliwi zaś lub bezsilni wydawcy dawali im posłuch, jakkolwiek jedni jak i drudzy znali rangę mego pisarstwa, tak jak i ja sobie z niej zdaję sprawę. Jestem wraz z moimi pozostającymi w maszynopisie utworami tak czy owak w Polsce literacko nieobecny; cynicznie wydany na mnie wyrok banicji utwierdza tylko istniejący stan rzeczy[30].

Ambicją pisarza, który mocno zaistniał w drugiej połowie lat sześćdziesiątych w niemieckim życiu kulturalnym, czego wyrazem były stypendia, wydania jego dzieł w przekładzie na niemiecki, a nawet zaszczyt wygłoszenia uroczystej mowy na otwarcie Międzynarodowych Targów Książki we Frankfurcie w roku 1967, stało się potwierdzenie wyartykułowanych w liście otwartym przekonań. Droga do udowodnienia, że „ani policjant, ani faraon nie mogą stanowić o tym, jakie wartości przetrwają w kulturze narodowej", w jego wypadku wiodła przez najbardziej wpływowe ośrodki kultury emigracyjnej. Wirpsza debiutował na emigracji niemal równolegle w londyńskich „Wiadomościach" (esejem o procesie powstawania dzieła artystycznego)[31] i w „Kulturze", ale o ile publi-

[29] Autor ma na myśli artykuł Ryszarda Gontarza: *Milcz lub kłam*, „Prawo i Życie" 1968, nr 23, s. 5.

[30] W. Wirpsza, *List otwarty*, dz.cyt., s. 26.

[31] W. Wirpsza, *Przerób,* „Wiadomości. Tygodnik" (Londyn) 1973, nr 12, s. 1. Przedruk w: tenże, *Gra znaczeń. Przerób*, dz.cyt., s. 212–224.

kacja w tych pierwszych okazała się efemerydą[32], o tyle w przypadku drugiego z pism jego nazwisko było przez ponad dekadę trwale i dobrze obecne. Zdecydowały o tym zapewne m.in. dobre relacje osobiste, jakie nawiązał Wirpsza z kręgiem „Kultury", w tym przede wszystkim z Jerzym Giedroyciem. Wymiana listów między autorem *Polaku, kim jesteś?* a naczelnym „Kultury" trwała od lutego 1972 roku aż do śmierci Wirpszy. Była to wymiana niezwykle intensywna, obfita i bogata w treści, nieograniczająca się do uwag związanych z bieżącymi publikacjami i propozycjami tekstów do druku[33]. Pierwszym respondentem Wirpszy w sprawie jego współpracy z Instytutem Literackim i „Kulturą" był jednak nie Jerzy Giedroyc a Gustaw Herling-Grudziński.

W berlińskim archiwum Wirpszy w Akademie der Künste zachowało się dwanaście listów otrzymanych przezeń od autora *Innego świata*, napisanych w okresie od 6 października 1971 roku do 7 marca 1981 roku. W pierwszym z nich Herling-Grudziński porusza temat *Polaku, kim jesteś?*: „Opowiadano mi właśnie, że niedawno wydał Pan w Szwajcarii nową książkę. Byłbym wdzięczny za wiadomość co to za książka i w jakim jeszcze języku (poza niemieckim, którego prawie nie znam) będzie dostępna"[34]. Wątek ten przewija się w dalszej korespondencji: „Byłbym Panu naturalnie wdzięczny – pisał Herling-Grudziński – za polski tekst książki *Pole, wer bist du?*, ale możliwie odwrotną pocztą. Do zwrotu po przeczytaniu"[35]. W kolejnym liście natomiast dawał już świadectwo swojego odbioru dzieła:

> Dziękuję za udostępnienie mi polskiego tekstu Pana książki. Choć nie wszystko w niej trafia mi do przekonania, przeczytałem ją z dużym zainteresowaniem.

---

[32] Jeśli nie liczyć listów do redakcji, to z ważniejszych tekstów ogłosił Wirpsza w „Wiadomościach" jeszcze tylko opowiadanie dedykowane Jerzemu Andrzejewskiemu pt. *Grzyb* („Wiadomości" 1973, nr 44, s. 2 i nr 45, s. 2) oraz poemat *Apoteoza tańca* („Wiadomości" 1975, nr 17, s. 1).

[33] Zbiór tych listów przechowuje Witold Wirpsza Archiv w Akademie der Künste w Berlinie.

[34] G. Herling-Grudziński, *List do Witolda Wirpszy z 6 X 1971*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv, sygn. 224. W tym samym dniu Gustaw Herling-Grudziński napisał do Jerzego Giedroycia: „Załączam list Wirpszy (nie znam go osobiście), z prośbą o zwrot po przeczytaniu". W odpowiedzi, w dniu 8 października 1971 Giedroyc napisał: „O Wirpszy słyszałem raczej dobrze. Kiedyś go przelotnie poznałem". Zob. G. Herling-Grudziński, *Dzieła zebrane,* T. 13: *Jerzy Giedroyc. Korespondencja*, vol. 2: *1967–1975*, red. W. Bolecki, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2018, s. 495–496.

[35] G. Herling-Grudziński, *List do Witolda Wirpszy z 10 I 1972*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv, sygn. 224.

> Pamiętając naturalnie, że pisał ją Pan z myślą głównie o czytelniku cudzoziemskim.
>
> Jeden rozdział wydaje się i redaktorowi Giedroyciowi i mnie doskonały, wart druku także po polsku. Rzecz o Borowskim (str. 160–172)[36]. Gdyby miał Pan ochotę ogłosić go w „Kulturze", to proszę przysłać możliwie odwrotną pocztą zgodę i krótką notę biograficzną o sobie. Naturalnie w dopisku redakcyjnym zostałoby zaznaczone, że rozdział jest wyjęty z książki. Odsyłamy Panu równocześnie manuskrypt całości, na wszelki wypadek zrobiliśmy fotokopię tych 12 stronic[37].

W numerze 4 „Kultury" w 1972 roku opublikowano w końcu dwa, a właściwie trzy fragmenty z *Polaku, kim jesteś?*: *Stalinowska przygoda literatury polskiej* i *Przypowieść o stu sprawiedliwych*, przy czym pierwszy z tytułów mieścił w sobie również „rzecz o Borowskim", czyli komplementowany przez Herlinga-Grudzińskiego osobny rozdział książki pt. *Samobójstwo Tadeusza Borowskiego*. W tym samym numerze na stronie 2 zamieszczono notę biograficzną Witolda Wirpszy, m.in. z informacją, że był członkiem partii w latach 1949–1968, a legitymację partyjną zwrócił w dniu inwazji na Czechosłowację.

W liście, który otworzył Wirpszy drogę na łamy „Kultury", Gustaw Herling-Grudziński poczynił także uwagę następującą: „Byłoby dobrze, gdyby Pan odtąd korespondował bezpośrednio z red. Giedroyciem: Pana kontakt z »Kulturą« został nawiązany, moje pośrednictwo jest więc już zbyteczne"[38]. Tak też i Wirpsza uczynił, co jego dotychczasowy respondent przyjął z zadowoleniem, pisząc z Neapolu: „Cieszę się bardzo, że nawiązał Pan bezpośredni kontakt z Giedroyciem. Pana sąd o jego gustach jest niesprawiedliwy, ale o tym przekona się Pan w »praniu«"[39]. Pierwszy list do Redaktora, z 8 lutego 1972 roku, poprzedziła rozmowa telefoniczna. Mieszkający w Berlinie pisarz, powołał się w nim na poczynione ustnie ustalenia dotyczące przesłania do druku dwóch fragmentów książki *Pole, wer bist du?* w języku polskim. Po nawiązaniu przez Wirpszę relacji epistolarnej z Jerzym Giedroyciem jego korespondencja z autorem *Innego świata* skupiała się przede wszystkim na organizacji wzajemnych polemik na łamach „Kultury". I tak np. po ukazaniu się

---

[36] Chodziło o rozdział pt. *Samobójstwo Tadeusza Borowskiego*. Zob. W. Wirpsza, *Polaku, kim jesteś?,* Instytut Mikołowski, Mikołów 2009, s. 174–177.

[37] G. Herling-Grudziński*, List do Witolda Wirpszy z 24 I 1972*, AdK, Witold Wirpsza Archiv.

[38] Tamże.

[39] G. Herling-Grudziński, *List do Witolda Wirpszy z 8 III 1972*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv.

w numerze 10 „Kultury" w 1975 roku fragmentów *Dziennika pisanego nocą*, w których Herling-Grudziński opowiada o swoim spotkaniu z rosyjskim dysydentem Efimem Etkindem, po szybkiej listowej reakcji Wirpszy, potwierdza potrzebę „polemiki publicznej": „oczywiście chciałbym z Panem polemizować otwarcie, tzn. z Witoldem Wirpszą a nie z W.W. To także wymaga Pana zgody"[40]. W kolejnym liście ustala dalsze warunki polemiki:

> Oto co proponuję. Dajmy spokój Sołżenicynowi, jest to temat i zbyt delikatny i zbyt obszerny. Ograniczmy się do ważniejszej w tej chwili „sprawy Etkinda". W najbliższym dzienniku przygotuję Panu króciutki „rozbieg": jeżeli on Pana zagrzeje, to napisze Pan artykuł o „polityce jako niższym rodzaju działalności ludzkiej" i wtedy ewentualnie (po jego wydrukowaniu) potoczy się dalsza polemika[41].

I rzeczywiście, w styczniowym numerze „Kultury" (1976), we fragmencie *Dziennika pisanego nocą* pod datą 20 października znalazł się sygnalizowany „rozbieg" polemiczny:

> Totalne odwrócenie się od polityki jest, w większości wypadków, wściekłą odpłatą za złudzenia stracone w służbie czy kulcie polityki totalnej. Zdarza się bez porównania rzadziej u zaangażowanych politycznie intelektualistów, dla których polityka nie była nigdy wszystkim, miarą wszechrzeczy, kluczem otwierającym każdy zamek, instrumentem „odnowy świata i człowieka", lecz wyłącznie jedną z wielu form działania ludzkiego i myśli ludzkiej w życiu zrzeszonym.
>
> Piszę to w związku z dzisiejszym listem Wirpszy. Chodzi mu o odnotowaną w moim dzienniku wizytę u Etkinda. „Oczywista Jestem po stronie Etkinda, i jeśli Pan napisał o »politycznej Niemożności Absolutnej« i o »programofobii« Etkinda, to ja się przynajmniej do programofobii politycznej przyznaję. Polityka jako niższy rodzaj działalności ludzkiej, mającej na celu uzyskiwanie li-tylko sytuacji, powinna być przyporządkowana i podporządkowana działalności wyższego rzędu: twórczości. To znaczy: wymagam od ludzi, zajmujących się polityką zawodowo, aby w miarę możności stwarzali takie sytuacje, jakie są dla twórczej pracy korzystne, aby stwarzali warunki, sprzyjające

[40] G. Herling-Grudziński, *List do Witolda Wirpszy z 20 X 1975*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv.

[41] G. Herling-Grudziński, *List do Witolda Wirpszy z 1 XI 1975*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv.

> tworzeniu wartości. Trzeba sobie raz wreszcie dobitnie powiedzieć: wartości politycznych nie ma, są tylko polityczne sytuacje, polityka nie jest pracą, lecz zaledwie zajęciem".
>
> Mniejsza o dobre samopoczucie autora listu, który chciałby widzieć politykę „przyporządkowaną" twórczości. Budzą we mnie alergię układy hierarchiczne, z ich podziałami na „wyższe i niższe rodzaje działalności ludzkiej", na prawdziwą „pracę" przeciwstawioną „zaledwie zajęciu"; są przeważnie kompensacyjnym nadymaniem się sfrustrowanych literatów. Nie jest to, Boże broń, przypadek Wirpszy; ale wykreślenie linii między „sytuacją" i „wartością" uprzytamnia, jak dalece rozminął się z istotą mojej notatki o leningradzkim profesorze „wyemigrowanym" do Paryża[42].

W rozbudowanej ripoście Wirpszy, która ukazała się w numerze 4 „Kultury" w roku 1976, powracały argumenty z korespondencji, przytaczane w *Dzienniku pisanym nocą* Herlinga, nie zabrakło także odwzajemnienia osobistych zaczepek:

> Skóra cierpnie! Od kiedy istnieją totalizmy różnej maści, politycy totalitarni określają politykę jako działalność, zmierzającą do organizacji całokształtu życia społecznego; właśnie oni specjalizują się w układaniu programów, ideologii i jak tam jeszcze te kolonie gronkowców złocistych się nazywają; skutkiem takiej działalności jest nieuchronnie deprawacja i wynaturzenie życia społecznego, wynikające stąd, że politykę uważa się za coś nadrzędnego wobec wszelkich innych przejawów życia. A to raczej sąd groźnie fałszywy. Politycy ci mają nadto w zwyczaju powiadać, że wszystko jest polityką i że roztrząsanie zagadnień politycznych w kategoriach nie-politycznych jest przejawem określonej postawy politycznej właśnie. Oczywiście – nie uważam Herlinga-Grudzińskiego za polityka, tym mniej za totalitarnego; ale, tak się domyślam, ulega on łatwo pokusie wymagania od kogoś, kto przyjął określoną postawę moralną, aby się w następstwie określił politycznie. – Pytam: po co?[43]

Polemiczny temperament Wirpszy od samego początku określił jego wizerunek jako autora „Kultury". Niemal od razu po swoim debiucie w paryskim miesięczniku, fragmentami *Polaku, kim jesteś?*, ogłosił, w listopadowym numerze z roku 1972, długi esej, niezwykle krytyczny wobec *Tez o nadziei*

---

[42] G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, „Kultura" (Paryż) 1976, nr 1–2, s. 17–18.

[43] W. Wirpsza, *Niemożność? Polityczna? Absolutna?*, „Kultura" 1976, nr 4, s. 117–122. Przedruk w: tenże, *Varia. Eseje, Prozy*, dz.cyt., s. 53–59.

i beznadziejności Leszka Kołakowskiego („Kultura" 1971, nr 6). Do napisania tego tekstu zachęcał go m.in. Herling-Grudziński, napomykając w jednym z listów: „Pana polemika z Kołakowskim i Mrożkiem mogłaby być bardzo ciekawa"[44]. Zasadność tych przypuszczeń potwierdził później Giedroyc, pisząc do Wirpszy po zapoznaniu się z maszynopisem: „Dopiero teraz spokojnie przeczytałem Pana artykuł polemizujący z Kołakowskim, który wydaje mi się doskonały"[45]. Podobnie tuż przed drukiem tekstu: „w numerze listopadowym zamieszczam Pana artykuł polemizujący z Kołakowskim. Był on bardzo dobry, a teraz coraz bardziej zyskuje na aktualności"[46]. W liście do Wirpszy z 9 października 1972 roku Leszek Kołakowski żartował: „»Kultury« z Twoim artykułem jeszcze nie widziałem. Ciekaw jestem bardzo tej polemiki (czy piszesz o mnie per »wściekły pies bolszewizmu«, »notoryczny agent NKWD« lub coś w tym rodzaju?)"[47]. Wielostronicowy esej Wirpszy pt. *Kłopoty z nadzieją* co prawda nie zawiera podobnych epitetów, utrzymany jest w tonie poważnym, ale nie jest też wolny od ironii. Na przykład wtedy, gdy porównuje „iluzję reformatorską" autora *Tez* do próby zreformowania „kupy piachu", Sahary, „pustynnego bezmiaru", z którego „wystają jedynie kruche i wietrzejące formacje skalne, jako to wojsko i policja", pomnażające jedynie „mnogość tej monstrualnej kupy piachu"[48].

Wirpsza zasugerował, że Kołakowski, wierząc w możliwość zreformowania socjalizmu, bronić chce głównie własnych nadziei, z którymi trudno mu się rozstać, nie chcąc dopuścić do głosu beznadziejności. „Rozumiem tę trudność – pisał Wirpsza – ale wydaje mi się, że należy się z pewnymi nadziejami rozstawać, wtedy zwłaszcza, kiedy powstaje groźba przeobrażenia się nadziei w ułudę"[49]. Do ukrytych założeń Kołakowskiego, zdaniem polemisty, miałoby należeć przekonanie, że „po rewolucji rosyjskiej powstały – mimo wszelkie[!] przeciwności; wynikające z ludzkich zbrodni i dopustów losu – zasadnicze przesłanki dla urzeczywistnienia ideałów socjalistycznych, a polegające

44 G. Herling-Grudziński, *List do Witolda Wirpszy z 10 I 1972*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv.

45 G. Herling-Grudziński, *List do Witolda Wirpszy z 3 VII 1972*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv.

46 G. Herling-Grudziński, *List do Witolda Wirpszy z 11 X 1972*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv.

47 G. Herling-Grudziński, *List do Witolda Wirpszy z 9 X 1972*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv.

48 W. Wirpsza, *Kłopoty z nadzieją*, „Kultura" 1972, nr 11, s. 27. Przedruk w: tenże, *Varia. Eseje, Prozy*, dz.cyt., s. 255–270.

49 W. Wirpsza, *Kłopoty z nadzieją*, dz.cyt., s. 17.

na zniesieniu prywatnej własności środków produkcji”[50], do czego, jak pisze Wirpsza, w istocie nie doszło.

Polemika ta kontynuowana była już w korespondencji. Leszek Kołakowski poświęcił prawie cały list ustosunkowaniu się do zarzutów przyjaciela:

> Mój kochany! Całkiem ja nie mogę się z Twoją krytyką zgodzić. Gdzieżeś Ty wyczytał w moim artykule, że po rewolucji rosyjskiej powstały przesłanki dla urzeczywistnienia ideałów socjalistycznych? Nic ja takiego nie napisałem ani explicite ani implicite. Natomiast co do tego, czy reformy despotyzm umacniają, czy nie, to jest to taka sama dyskusja, jak na początku stulecia toczyła się wśród socjalistów na temat reform w kapitalizmie. Reformy istotnie w pewnym stopniu umocniły kapitalizm, ale też uczyniły życie znacznie znośniejszym. Lecz nic tu przez analogię, istotnie, nie można wnioskować, bo sowietyzm inaczej działa. Ja nie sądzę, żeby go reformy umacniały, bo reformy niszczą zasadę systemu, tj. monopol inicjatywy rządzącego aparatu; nie wiadomo, w jaki sposób i jakimi drogami system ten może być obalony, ale reformy wszelkie wprawiają w ruch mechanizm degradacji systemu, który z natury wymaga pełnej konsekwencji monopolu, a nie jest w stanie tej konsekwencji z różnych powodów utrzymać. Stalinowska satrapia była bliska ideału, a obecna jest wieczną łataniną. Kto żąda reform, godzi w podstawy systemu, a nie naprawia go. Nieposłuszeństwo, powiadasz? Oczywiście, jestem za tym i to także powiedziałem. Więc chyba w tym punkcie nie ma między nami różnicy.
>
> Z dwoma punktami nie mogę się jeszcze zgodzić. Jeden jest drobny. Róża[51] bynajmniej nie twierdziła, że bolszewicy robiąc rewolucję, zaparli się rewolucyjnej teorii; popierała ona wszakże rewolucję z całej siły; krytykowała istotnie zniszczenie demokracji (jednocześnie – głupia baba – żądała, żeby dławić żelazną ręką tendencje separatystyczne, narodowościowe; ciekaw jestem, jak jej zdaniem to należało pogodzić) i krytykowała politykę w sprawie chłopskiej (choć powiedzenie, że bolszewicy „nie oparli się na proletariacie” też nie daje się jej przypisać, to przesada). Drugi punkt: że w Rosji stale dominuje przewaga polityki zagranicznej nad wewnętrzną. Nie sądzę, żeby tak było. Myślę, że najczęściej jest odwrotnie, że raczej ekspansja i imperializm są funkcją polityki wewnętrznej. Ale dużo by o tym dyskutować.

[50] Tamże, s. 17–18.

[51] Chodzi o poglądy przypisywane w eseju przez Wirpszę Róży Luksemburg. Zob. tamże, s. 18.

> Prawdę mówiąc, nie mam ochoty ciągnąć tej dyskusji w „Kulturze"; wydaje mi się, że nie warto po półtora roku wracać do tego artykułu[52].

W tym samym liście Leszek Kołakowski odnotowuje wiadomość o śmierci Arnolda Słuckiego (zm. 15 listopada 1972 w Berlinie): „Bardzo się przejąłem. Nieszczęsny obłąkany Żyd nie mógł nigdzie zaznać spokoju. Tylu przyzwoitych ludzi umiera, a skurwysyny żyją i żyją"[53]. Już w kilka dni po śmierci poety Giedroyc zachęcał Wirpszę do okolicznościowej reakcji:

> Dowiedziałem się o śmierci Słuckiego. Czy nie napisałby Pan o nim? Jest to dla mnie ciekawy wypadek „emigranta", który nie mógł się przestawić i czuł się źle w Izraelu i w Niemczech. Mógł on żyć tylko poezją i z poezji polskiej. W każdym razie tak to zrozumiałem jak był u mnie przeszło rok temu w Maison Laffitte. Bardzo tragiczna postać. Więc choć nie był – zdaje się – wybitnym poetą to może jego casus warto omówić? Czy Pana to interesuje?[54]

W pierwszym, podwójnym numerze „Kultury" w roku 1973, w dziale *Kronika kulturalna* ukazał się, zamówiony przez Redaktora, wspomnieniowy tekst Wirpszy o Słuckim pt. *Śmierć wygnańca*[55]. W tej opowieści biograficznej przypomniał autor m.in., że w roku 1966 Arnold Słucki zwrócił legitymację partyjną w związku z wydaleniem z PZPR Leszka Kołakowskiego. Wspomniał Wirpsza także o swoim ostatnim spotkaniu z poetą i wysłuchaniu pozostających w maszynopisie wierszy. Kiedy Anna Kamieńska przygotowała dla serii Biblioteka Poetów Ludowej Spółdzielni Wydawniczej *Poezje wybrane* Słuckiego (Warszawa 1982), odbiło się to echem także w kręgu „Kultury". Maria Danilewicz-Zielińska w liście do Witolda Wirpszy notowała: „Wiersze Słuckiego przysłała mi jego żona, co mnie bardzo wzruszyło. To dobrze, że napisał Pan recenzję – przypuszczam, że Giedroyc nie będzie zwlekał z jej ogłoszeniem"[56]. Tak też się stało. Poświęcony twórczości Słuckiego tekst Wirpszy pt. *Przejęzyczenie* ukazał się w numerze 11 „Kultury" z 1982 roku[57].

---

52 L. Kołakowski, *List do Witolda Wirpszy z 23 XI 1972*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv, sygn. 243.

53 Tamże.

54 J. Giedroyc, *List do Witolda Wirpszy z 19 XI 1972*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv.

55 Przedruk w W. Wirpsza, *Varia. Eseje. Prozy,* dz.cyt., s. 338–340.

56 M. Danilewicz-Zielińska, *List do Witolda Wirpszy z 8 XI 1982*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv, sygn. 194.

57 Przedruk w: W. Wirpsza, *Varia. Eseje. Prozy*, dz.cyt., s. 130–136.

W berlińskim archiwum zachowało się 6 listów Marii Danilewicz-Zielińskiej do Witolda Wirpszy oraz 2 kartki pocztowe (w ostatniej z nich z 20 stycznia 1985 roku autorka dziękuje za tom *Liturgia* i dzieli się wrażeniami z lektury[58]). Respondenci wymieniali się uwagami o stanie polskiej literatury najnowszej.

> Lingwistów cenię wysoko – pisała Maria Danilewicz-Zielińska – dałam temu wyraz w ocenie ostatniego tomu Karpowicza i prozy Białoszewskiego [...]. Wydaje mi się, że „Teraz" jako grupa literacka jest efemerydą. Poznaniacy wiedzą lepiej, czego chcą – Kraków wnosi ożywienie, ferment [...] Sąd Pana o Herbercie potwierdził moje zastrzeżenia co do jego oryginalności [...] Pana czytuję pilnie: wiersze trudne, „skrótowe", zaszyfrowane – przedzieram się przez nie jak mogę[59].

Na marginesie lektury *Rodowodów*, antologii ułożonej przez Kajtocha i Skórnickiego, zanotowała w liście do Wirpszy uwagi o debiutantach lat sześćdziesiątych: „poza Lipską nie mogę się dopatrzeć talentów, a widzę dużo półinteligenckiego bełkotu przybyszów ze wsi – coś z tego może wyniknąć (exempla: Tadeusza Nowaka, Stachura, Redliński), ale raczej w prozie niż poezji, która wymaga teraz solidnej podbudowy filozoficznej i oswojenia się ze starą Europą"[60]. Nie brakowało także w tej korespondencji uwag odnoszących się do odleglejszej tradycji, sprowokowanych m.in. poszukiwaniem przez Wirpszę prac na temat pobytu Kochanowskiego na dworze Albrechta i próbą pomocy w tej sprawie, w tym przez polecenie kontaktu z prof. Karoliną Lanckorońską[61]. Czytamy w jednym z listów: „Podzielając z Panem kult Kochanowskiego bronię jednak biednego zaściankowego Mickiewicza (zwłaszcza z wcześniejszego okresu jego twórczości), i sądzę, że gdy ktoś tak zaważył na naszej

---

[58] „Drogiemu Panu najserdeczniej dziękuję za *Liturgię*, częściowo już poprzednio mi znaną z maszynopisu. Odczytuję na nowo w małych dawkach i podziwiam nie tylko bogactwo metafor, ale i język i niezmiernie konsekwentną konstrukcję całości. Wspaniałe sonety w finale. Wprowadziłam poprawkę do „ex funebris clamo" przed otrzymaniem kartki. Przesyłam gratulacje i pozdrowienia". Zob. M. Danilewicz-Zielińska, *Kartka pocztowa do Witolda Wirpszy z 20 I 1985*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv, sygn. 194.

[59] M. Danilewicz-Zielińska, *List do Witolda Wirpszy z 4 VI 1975*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv, sygn. 194.

[60] M. Danilewicz-Zielińska, *List do Witolda Wirpszy z 17 XII 1975*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv, sygn. 194.

[61] M. Danilewicz-Zielińska, *List do Witolda Wirpszy z 15 VIII 1976*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv, sygn. 194.

literaturze, to jednak coś w tym jest – nie tylko Telimena i Świątynia dumania"[62]. Autorka komplementowała także dokonania literackie samego Wirpszy, m.in. po otrzymaniu niemieckojęzycznego wydania jego zbioru *Drei Berliner Gedichte* (Berlin 1976):

> Uważam, że albo proza Pana poddaje się operacji przekładów bezboleśnie, albo jest już Pan doskonale dwujęzyczny. Czytając, mimo woli porównywałam z berlińskimi zapiskami w Dzienniku Gombrowicza z wnioskiem, że ten Sarmata *sans le savoir* i wbrew woli wyglądać musiał w oczach intelektualistów niemieckich bardzo osobliwie, źle mieszcząc się w kontekście, który pozwolę sobie nazwać „nowoeuropejskim". Nie wydarzyło się to Panu – może dzięki doskonałej znajomości języka i literatury – może bliższym powiązaniom z problematyką tej części Europy[63].

Pierwszy list Marii Danilewicz-Zielińskiej, z datą 4 czerwca 1975 roku, zawiera ustosunkowanie się do uwag Wirpszy z jego listu z dnia 14 kwietnia 1975 roku na temat twórczości Zagajewskiego i Kornhausera, w szerszym kontekście sporów pokoleniowych: „ryzykuję – pisała autorka *Szkiców o literaturze emigracyjnej* – że większy wpływ ma pokolenie »dziadków« niż »ojców«, czy wyrażając się mniej boleśnie dla 50-latków »poprzednia« generacja"[64]. Znamienne wydają się w tym wywodzie ostatnie zdania zapisane przez Danilewicz-Zielińską:

> Konkluzja Pana, że pojawienie się Pokolenia 70 jest zjawiskiem pozytywnym, cieszy mnie – łączy je Pan jednak z pełnym goryczy przypomnieniem losów „średniej" generacji – przeżywającej obecnie trudny okres a przed tym szczególnie dotkliwie doświadczonej przez zmiany koniunktury i igraszki polityczne. Jest Pan jednak nadmiernym pesymistą. I Pan i wspomniany przez Pana Wiktor Woroszylski spotkali się przecież z dobrym przyjęciem na Emigracji[65].

---

62 M. Danilewicz-Zielińska, *List do Witolda Wirpszy z 11 X 1976*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv, sygn. 194.

63 M. Danilewicz-Zielińska, *List do Witolda Wirpszy z 15 VIII 1976*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv, sygn. 194.

64 M. Danilewicz-Zielińska, *List do Witolda Wirpszy z 4 VI 1975*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv, sygn. 194.

65 Tamże.

Stawiając obok siebie Wirpszę i Woroszylskiego, tak jak czyniły to programy szkolne w zakresie socrealizmu, wymieniające czołówkę „pryszczatych" (dorzucające do tej pary Mandaliana czy Brauna), definiują respondenci owo „średnie" pokolenie dość szeroko, z tzw. pokoleniem wojennym czy „Kolumbów" w środku. Wirpsza urodzony w roku 1918 jest rówieśnikiem takich twórców emigracyjnych jak Kazimierz Brandys (ur. 1916), Jerzy Pietrkiewicz (ur. 1916), Jerzy Niemojowski (ur. 1918) czy Gustaw Herling-Grudziński (ur. 1919); jeśli dodać jeszcze urodzonych w roku 1920, to pojawią się na tej liście m.in. Arnold Słucki, Andrzej Chciuk, Leopold Tyrmand, Tadeusz Nowakowski. Wiktor Woroszylski, który na emigrację się nie zdecydował, choć publikował poza krajem, m.in. w paryskiej „Kulturze"[66], urodził się w roku 1927. „Gorycz" Wirpszy zdaje się jednak dotyczyć nie tyle sytuacji całego pokolenia, a jedynie tych jego reprezentantów, którzy, jak on sam, pojawili się na emigracji po roku 1968 lub, jak Woroszylski, zdecydowali się w ośrodkach emigracyjnych publikować. „Dobre przyjęcie", o którym pisze z optymizmem Maria Danilewicz-Zielińska, nie usuwało nieufności do niedawnych popleczników władzy ludowej, nie oznaczało łatwego dostępu do możliwości publikowania (wiele dzieł samego Wirpszy pozostało wszakże za jego życia w maszynopisie) i akceptacji, jaką cieszyli się twórcy, pozostający na uchodźstwie od zakończenia II wojny światowej. Konsekwencje tego podziału dla sposobu wzajemnego rozumienia się obydwu grup emigracyjnych, a także różnic w sposobach porozumiewania się z odbiorcami w kraju, wyłożył Wirpsza w opublikowanym w „Kulturze" eseju pt. *Jaki jest sens emigracji?* Jego podział na „emigrację dawną" (wojenną), do której dopisał jeszcze dopływy tużpowojenne (np. Miłosz i Panufnik), i „emigrację nową" (najogólniej: fala uchodźcza z lat 1968–1970), odzwierciedla się w szeregu różnic, w tym w stosunku do polityki, ale nade wszystko przejawia się w „mówieniu różnymi językami"[67]:

> Tymczasem jednak okazało się, że zaczęły powstawać trudności nie w porozumieniu się emigracji z krajem, lecz w porozumiewaniu się wzajemnym emigrantów z różnych okresów. Jest to dość paradoksalne: wspólny język istnieje między dawną emigracją a krajem, wspólny język istnieje między młodą emigracją a krajem; między obiema emigracjami zaczyna coś zgrzytać;

[66] W tym wspomnienie pośmiertne o Witoldzie Wirpszy pt. *Imiennik* („Kultura" (Paryż) 1986, nr 1–2, s. 71–94).

[67] W. Wirpsza, *Jaki jest sens emigracji?*, „Kultura" 1975, nr 10, s. 73. Przedruk w: tenże, *Varia. Eseje. Prozy*, dz.cyt., s. 290–302.

> i nie są to zgrzyty natury osobistej – raczej natury, rzekłbym, lingwistycznej i światopoznawczej[68].

I stąd też zapewne brało się artykułowanie „goryczy", m.in. w listach do Marii Danilewicz-Zielińskiej: z nikłej nadziei na porozumienie i „współpracę między oboma emigracjami", bez czego, jak konkludował Wirpsza w cytowanym eseju: „emigracja jako aktywny pobyt na obczyźnie straci swój sens"[69]. *Nota bene* w tym samym mniej więcej czasie problem „mówienia różnymi językami" podobnie, choć z drugiej strony „barykady", stawiał Jerzy Giedroyc w liście do Wirpszy, na marginesie lektury jego pisarskich propozycji do „Kultury": „Tu jest największa trudność między nami, a ludźmi z nowej emigracji. Przede wszystkim dotyczy to bardzo specyficznego języka, zarówno w krytyce literackiej, jak i w socjologii, który po prostu dla nas jest niezrozumiały"[70]. Rzecz jasna należy owo niezrozumienie odnosić szerzej, nie tylko do języka, ale do sposobu widzenia świata, wizji politycznej, mentalności. To, że Giedroyc, deklarujący „brak dostępu"[71] do języka nowo przybyłych z kraju intelektualistów, korzysta z pisarstwa Wirpszy w swoim miesięczniku, wydaje się świadczyć o tym, że rozumie przewagi młodszej emigracji, szczególnie w zakresie uzyskiwania przez nią lepszej komunikacji z czytelnikami krajowymi.

W Archiwum Akademie der Künste zachowało się 7 listów Józefa Czapskiego do Wirpszy. Wszystkie pisane ręcznie i w dużych partiach nieczytelne. Malarz i współpracownik „Kultury" zmagał się z chorobą oczu, która coraz bardziej się nasilała, utrudniając zajęcia twórcze, uniemożliwiając w pewnym momencie lektury, z czego tłumaczył się swojemu respondentowi, pisząc:

> [...] ze wzruszeniem otrzymałem od Pana jego tekst w kopii maszynowej i nawet nie zdobyłem się na podziękowania. Nie mam wytłumaczenia poza jednym: od paru miesięcy dość gwałtownie zaczynam tracić wzrok. Szkodzi mi to bardzo w malowaniu – w czytaniu najbardziej [...]. Doktorzy mi łaskawie

---

68 W. Wirpsza, *Jaki jest sens emigracji?*, dz.cyt., s. 71. Przedruk w: W. Wirpsza: *Varia. Eseje*, dz.cyt., s. 290–302.

69 W. Wirpsza, *Jaki jest sens emigracji?*, dz.cyt., s. 78.

70 J. Giedroyc, *List do Witolda Wirpszy z 14 I 1975*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv.

71 Wirpsza, w omawianym eseju, aluzyjnie parafrazuje ten fragment listu Giedroycia: „Pisał mi niedawno ktoś z racji zawodu dobrze w tym zorientowany a przynależący do emigracji dawniejszej, że język, w którym formułują swe wypowiedzi przybyli niedawno z kraju krytycy literaccy czy socjologowie, jest dla niego trudno dostępny". Zob. W. Wirpsza: *Jaki jest sens emigracji?*, dz.cyt., s. 73.

> obiecują, że proces do ślepoty pono nie zupełnej trwać może od 2 miesięcy do 2 lat, ale prędzej 2 lat! Zresztą doktorzy sami nie wiedzą, a ja do swoich oczu nie mogę mieć pretensji, mam 86 lat, i dobrze dotychczas służyły[72].

W korespondencji wcześniejszej Józef Czapski ujawnia się w roli wdzięcznego czytelnika esejów Wirpszy. Już w roku 1973, a zatem po pierwszych publikacjach autora *Polaku, kim jesteś?* na łamach „Kultury", pisał:

> Chyba nie potrzebuję pisać, z jakim zainteresowaniem czytam Pana teksty w „Kulturze", ale jednak specjalnie zainteresował mnie duży Pański artykuł w „Wiadomościach" PRZERÓB – i problem tego szeptu „ça me travaille", który przeżywa chyba każdy pisarz z prawdziwego zdarzenia i zupełnie podobnie malarz[73].

Czapski nawiązał tu do przytoczenia przez Wirpszę w *Przerobie* francuskiego powiedzenia, mającego oddawać istotę tytułowego procesu. Zwrot ten, jak rozumiał rzecz Wirpsza, oznaczać ma: „we mnie dokonuje s i ę praca", „impuls dokonuje we mnie zmianę", czyli określa moment wyłaniania się w wyobraźni struktury utworu, który umownie nazywa on „przerobem"[74]. Czapski odnajduje się w odkrywanych przez Wirpszę mechanizmach i wskazuje na ich uniwersalność. Autor *Przerobu* przywołuje koncepcje filozoficzne mówiące o tym, że „to nie człowiek posługuje się językiem, lecz przeciwnie, język posługuje się nami", „jesteśmy narzędziem języka i zarazem język jest naszym narzędziem"[75]. „Identycznie – pisze Czapski w liście – w malarstwie [...] taka czy inna kombinacja obrazów narzuca się nam, posługuje się nami a nie my nią"[76]. W tym samym liście zwrócił się Czapski do Wirpszy z prośbą o wskazanie polskiego tłumaczenia fragmentu słynnej pieśni harfisty z *Lat nauki Wilhelma Meistra* Goethego (od słów *Wer nie sein Brot mit Tränen aß...*), gdyż, jak pisał, „ten cytat mi bardzo potrzebny w artykule, który piszę"[77]. Wirpsza nie skorzystał

---

72 J. Czapski, *List do Witolda Wirpszy z 26 II 1982*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv, sygn. 193.

73 J. Czapski, *List do Witolda Wirpszy z 2 III 1973*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv, sygn. 193.

74 W. Wirpsza: *Przerób*, s. 1. W wydaniu książkowym: W. Wirpsza, *Gra znaczeń. Przerób*, dz.cyt., s. 213 i 219.

75 W. Wirpsza, *Gra znaczeń. Przerób*, dz.cyt., s. 219–220.

76 J. Czapski, *List do Witolda Wirpszy z 2 III 1973*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv, sygn. 193.

77 Tamże.

jednak z istniejących przekładów, a zaproponował własny, co spotkało się z entuzjastyczną reakcją Józefa Czapskiego:

> Nie umiem Panu powiedzieć, jak mnie wzruszyła reakcja Pana na mój list. Próbowałem ten czterowiersz sam tłumaczyć, wyszło tłumaczenie, które nie dało wprost NIC! Pańskie tłumaczenie jest w rytmie, w treści, tak bliskie Goethego, tak piękne, że nie mogłem otrzymać piękniejszego od Pana daru. DZIĘKUJĘ[78].

W tym samym liście powraca Czapski do lektury *Przerobu*: „sprawa Pańskiego artykułu-eseju o procesie twórczym tak mnie zainteresowała, że prawie na każdy fragment tekstu mam ochotę »haftować« dalej"[79]. I w istocie kolejne strony listu zawierają rozważania i dygresje inspirowane tezami Wirpszy. Czapski stawia retoryczne pytania wobec kwestii „impulsu twórczego", powiązanego przez autora eseju z oddziaływaniem „energii, agresywności i impetu informacji w impulsie", które mają przyczyniać się do jego skuteczności, i dzięki którym impuls „jest w możności wprawiać władze duchowe w ruch"[80]. W liście czytamy: „Jeżeli chodzi o ten pierwszy krok twórczy: Mandelsztam to nazywa szeptem, to co inni nazywają natchnieniem, co u Mickiewicza było jak piorun nagłe (improwizacja), ale tego nie można nie wiązać ze zjawiskami medjalnemi (mediumicznemi?)"[81]. „Chodzi przecież o to – pisał dalej Józef Czapski – że docieramy do najbardziej grząskiego gruntu – gdzie wiary, mitologie, mity w nas działają, gdzie NIE MY działamy – ale »coś« »Ktoś« przez nas działa"[82]. Podobnie wnikliwie przeczytał i skomentował Czapski *Grę znaczeń*, podkreślając jednak nie dość dobre rozumienie esejów w niej zawartych. List jej poświęcony zakończył nieco autoironicznie: „Dziękuję Panu bardzo serdecznie, że zechciał Pan przesłać swoją tak cenną książkę tak złemu czytelnikowi"[83].

Witold Wirpsza był w kręgu „Kultury" postacią „dobrze obecną", szczególnie w pierwszym okresie współpracy. Także w aktywnościach niewidocznych bezpośrednio na łamach miesięcznika i wydawnictwa. To on np. dał sygnał uruchamiający publikację w Paryżu *Miazgi* Andrzejewskiego, do której ostatecznie jednak nie doszło, wyłącznie wskutek warunków postawionych przez

78 J. Czapski, *List do Witolda Wirpszy* [*bez daty*], w: AdK, Witold Wirpsza Archiv, sygn. 193.
79 Tamże.
80 Zob. W. Wirpsza: *Gra znaczeń. Przerób*, dz.cyt., s. 219.
81 J. Czapski, *List do Witolda Wirpszy* [*bez daty*], w: AdK, Witold Wirpsza Archiv, sygn. 193.
82 Tamże.
83 J. Czapski, *List do Witolda Wirpszy z 12 X 1973*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv, sygn. 193.

jej autora[84]. Wiemy to z listu Herlinga-Grudzińskiego do Giedroycia: „Trzeba sprawdzić, czy ścisła jest informacja Wirpszy, że *Miazga* w ogóle nie wyjdzie. Jeżeli tak, to według mnie należy zrobić o s t a t n i gest wobec Andrzejewskiego i zaproponować mu wydanie w »K«"[85]. Wirpsza był wówczas postrzegany przez innych jako człowiek „Kultury", co widać np. w rozlicznych staraniach, aby przez niego właśnie jakieś treści do pisma przemycić. Dowody tego znajdziemy np. w listach Heinricha Kunstmanna do Wirpszy, który albo sugerował mu zrecenzowanie wskazywanych prac dla „Kultury", albo dziękował już za takie publikacje[86]. Na łamach miesięcznika znalazło się podówczas nawet miejsce na dedykowaną autorowi *Gry znaczeń* przez Stanisława Barańczaka obszerną urodzinową laudację: *Na 60-lecie Witolda Wirpszy* (1979, nr 1). W latach osiemdziesiątych aktywność niedawnego Jubilata wyraźnie osłabła. Ukazywały się wówczas w „Kulturze" głównie jego pojedyncze wiersze i, z rzadka, listy do redakcji, także *List do Jana Józefa Lipskiego*[87], polemizujący ze szkicem tegoż pt. *Dwie ojczyzny – dwa patriotyzmy* („Kultura" 1981, nr 10). Lipski zarysował mapę polskiej megalomanii narodowej i ksenofobii, koncentrując się głównie na relacjach z Rosjanami, Niemcami, Ukraińcami, Litwinami oraz antysemityzmie. Przeciwstawił sobie dwie tradycje polskiego patriotyzmu: „gorzkich obrachunków" spod znaku Żeromskiego i narodowo-patriotycznej „głupoty" i bezkrytycznego powielania sloganów pod szyldem ONR[88]. Wirpsza, w swoim liście komplikuje ten obraz, przywołując pojęcie *Hassliebe*, „osobliwego sprzężenia miłości i nienawiści". Niejednoznaczność stosunku Polaków do innych narodów widzi też, za sprawą owego irracjonalnego uczucia, w analogii do stosunków pomiędzy innymi nacjami, a jego źródeł upatruje w uczuciu *Hassliebe* wobec własnego narodu[89].

---

84 Andrzejewski, zwodzony przez krajowych decydentów, najpierw sam wycofał książę z paryskiej oficyny, a następnie, kiedy nie było widoków na publikację w Polsce, miał proponować Instytutowi Literackiemu druk uwzględniający ingerencje cenzury z okresu starań krajowych. Ostatecznie książkę wydała „drugoobiegowa" Niezależna Oficyna Wydawnicza NOWA w roku 1979.

85 *List z 24 VI 1972*, w: G. Herling-Grudziński, *Dzieła zebrane*, T. 13, dz.cyt., s. 563.

86 Zob. *„Salut Henri! Don Witoldo!". Witold Wirpsza – Heinrich Kunstmann. Listy 1960–1983*, wstęp, przekład i oprac. D. Cygan, M. Zybura, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2015, s. 238, 265, 275.

87 *List do Jana Józefa Lipskiego*, „Kultura" 1981, nr 12, s. 90–92. Przedruk w: W. Wirpsza, *Varia. Eseje. Prozy*, dz.cyt., s. 357–360.

88 J.J. Lipski, *Dwie ojczyzny – dwa patriotyzmy*, „Kultura" (Paryż) 1981, nr 10, s. 3–29.

89 W. Wirpsza, *Varia. Eseje. Prozy*, dz.cyt., s. 357–360.

W latach osiemdziesiątych, z rzeczy ważniejszych, opublikował Wirpsza w „Kulturze" tekst pt. *Dzieje rymopisa czasu swego*, „esej o własnym socrealizmie"[90], jak nazwał go w liście do autora Gustaw Herling-Grudziński, przekazując wiadomość od Redaktora, że esej ten jest przezeń oczekiwany. W tekście tym Wirpsza starał się omówić „własny przypadek", i go „sobie samemu wyjaśnić". Przyznawał się do „uznania prymatu polityki", co miało mu uniemożliwić „produkcję symboli", „cokolwiek przez symbol będziemy rozumieć". Podporządkowanie się „utopijnej fantazji" doprowadziło go, jak wyznawał, do „ckliwej grafomanii" i „gadania emblematami", z czego zaczął się uwalniać w latach 1953–1955[91].

„Dobra obecność" Wirpszy w „Kulturze" i jej kręgu nie była jednak wolna od goryczy, którą dostrzegła w korespondencji z nim Maria Danilewicz-Zielińska, a której przyczyny on sam opisał w eseju *Jaki jest sens emigracji?* Pisarz oczekiwał od siebie, jako twórcy emigracyjnego, i od współpracy z najważniejszym intelektualnie ośrodkiem polskiej kultury na uchodźstwie, zdecydowanie więcej. Także w zakresie możliwości publikowania swoich dokonań. Już na początku współpracy, po debiucie, dobrze przyjmowanymi przez redaktorów „Kultury", dwoma fragmentami z *Polaku, kim jesteś?* liczył Wirpsza na druk całej książki w języku polskim. Indagowany przezeń na tę okoliczność Giedroyc odpowiadał wpierw następująco:

> [...] trudno mi w tej chwili powiedzieć, czy będę się mógł podjąć wydania Pana książki, bo chciałbym się przedtem z nią zapoznać – nie znam niestety języka niemieckiego. W każdym razie nie mogę się zgodzić z Panem, by w razie wydania w języku polskim byłby ten sam tekst, co w języku niemieckim. Jednak ujęcie spraw polskich, jeśli pisze się dla cudzoziemców musi być zupełnie inne niż wtedy, kiedy myśli się o czytelniku polskim. Nie sądzę by były istotne względy prestiżowe, tzn. które jeśli Pana książka Pana była w Kraju atakowana, to nie zamierza Pan jej zmienić. Można to wreszcie wytłumaczyć w jakiejś notce[92].

[90] G. Herling-Grudziński, *List do Witolda Wirpszy z 7 III 1981*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv, sygn. 224.

[91] W. Wirpsza, *Dzieje rymopisa czasu swego*, „Kultura" (Paryż) 1981, nr 7–8, s. 162–173. Przedruk: tenże, *Gra znaczeń. Przeróbki*, dz.cyt., s. 253–266.

[92] J. Giedroyc, *List do Witolda Wirpszy z 3 VII 1972*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv.

W kolejnym liście nie zostawił już autorowi złudzeń: „Niestety nie mogę się podjąć wydania książki i broszury”[93]. Z podobną reakcją Redaktora spotkały się kolejne wydawnicze pomysły Wirpszy. Niepowodzeniem zakończyły się jego próby edycji, nawet we fragmentach, powieści *Sama niewinność*[94], a na propozycję druku sztuki teatralnej pt. *Umieralnia* zareagował Giedroyc następująco: „powodem nieprzyjęcia nie było to, że Pan gnoi polityków (choć uważam, że bardzo Pan przesadza w ich krytyce) – a Bóg mi świadkiem, że nie jestem entuzjastą politykierstwa – powód jest prostszy: jestem już człowiekiem retro i – szczerze mówiąc – Pana sztuki nie zrozumiałem”[95]. Redaktor naczelny „Kultury” studził także wydawnicze ambicje Wirpszy związane z poezją: „jest jednak wiadomość dla Pana nieprzyjemna: w tej chwili zrezygnowałem z wydawania poezji, to jest w stu procentach nierentowne, a ja jakoś muszę wiązać koniec z końcem”[96]. Niezrozumienie, owo „mówienie różnymi językami” przedstawicieli kolejnych fal emigracji, obejmowało także sfery pozaartystyczne. Kiedy Wirpsza pisał np. w eseju dla „Kultury”, że „Niemcy prędzej czy później będą zjednoczone”[97] i analizował różne warianty takiej możliwości, Giedroyc komentował to w liście do niego dość zdecydowanie, uznając wizję zjednoczenia Niemiec za fantazję[98]. Esej mimo wszystko wydrukował, choć z adnotacją, że artykuł traktuje redakcja jako dyskusyjny. Dość często jednak spotykały Wirpszę wprost uwagi o niezrozumiałości czy zawiłości stylu, niejasności wywodów, prośby o korekty, uproszczenia, co często kończyło się odrzuceniem jakiegoś tekstu.

Nie zmienia to wszystko, rzecz jasna, pozytywnego obrazu obecności Witolda Wirpszy w kręgu i na łamach „Kultury”, zwieńczonej symbolicznie dużym szkicem wspomnieniowym po jego śmierci autorstwa Wiktora Woroszylskiego (1986, nr 1–2). W biograficznej opowieści pt. *Imiennik*[99] Woroszylski

[93] J. Giedroyc, *List do Witolda Wirpszy z 11 X 1972*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv.

[94] Pierwsza pełna edycja całego tekstu na podstawie maszynopisu przechowywanego w Bibliotece Muzeum Polskiego w Rapperswilu w Szwajcarii: W. Wirpsza, *Sama niewinność. Powieść*, oprac., do druku podał i posłowiem opatrzył D. Pawelec, Instytut Mikołowski, Mikołów 2017.

[95] J. Giedroyc, *List do Witolda Wirpszy z 21 XII 1976*, w : AdK, Witold Wirpsza Archiv.

[96] J. Giedroyc, *List do Witolda Wirpszy z 29 VI 1972*, w : AdK, Witold Wirpsza Archiv.

[97] W. Wirpsza, *Tour d'horizon z Polską pośrodku*, „Kultura” 1973, nr 12, s. 41–50. Przedruk w: tenże, *Varia. Eseje. Prozy*, dz.cyt., s. 271–281.

[98] J. Giedroyc, *List do Witolda Wirpszy z 17 VII 1973*, w:, AdK, Witold Wirpsza Archiv.

[99] Tytuł jest aluzją do słów z poematu rozrachunkowego Wirpszy pt. *List o sumieniu* („Ty moich liter imienniku”), zadedykowanego Wiktorowi Woroszylskiemu. Zob. W. Wirpsza, *Z mojego życia*, Czytelnik, Warszawa 1956, s. 63–64.

podkreślał, że jego zmarły przyjaciel „nie godził się na Polskę ciasną, prześladującą mniejszości, nacjonalistycznie najeżoną przeciw sąsiadom"[100]. Pośmiertnie ogłoszono jeszcze w „Kulturze" ostatni prawdopodobnie wiersz poety pt. *Ester*, napisany w języku niemieckim, w przekładzie Marii Kureckiej, z uwagami tejże na temat okoliczności jego powstania[101]. Swoimi licznymi publikacjami wniósł Wirpsza do paryskiego miesięcznika niewątpliwie nowe twórcze tony do dyskusji nie tylko o literaturze, ale i w sprawach natury politologicznej. Autorowi *Polaku, kim jesteś?* udało się wciągnąć do wymiany poglądów i sporów redaktorów i współpracowników pisma, zbudować z nimi relacje „na łamach" i poza nimi, dzięki niesłychanemu żywiołowi polemicznemu i epistolarnemu. Paradoksalnie, jego sukces i jednoczesne niespełnienie w tym kręgu wzięły się z „mówienia innymi językami", uświadomionego wzajem, i przez Giedroycia, i przez Wirpszę, diagnozującego to w eseju *Jaki jest sens emigracji?*. Inny język przedstawiciela „nowej emigracji", wprowadzający „zgrzyty", opór i niezrozumienie, zarazem intrygował i zaciekawiał, rozbijał przyzwyczajenia i myślowe stereotypy coraz bardziej zamykającego się i oddalającego od krajowego odbiorcy świata emigracji starej. Niewątpliwą zasługą Jerzego Giedroycia było (choć robił to często wbrew własnym przekonaniom i zapewne nazbyt ostrożnie) otwieranie debaty i języka w „Kulturze" na tak śmiały do tej debaty wkład, jaki stał się udziałem Witolda Wirpszy.

[100] W. Woroszylski, *Imiennik*, dz.cyt., s. 73.

[101] M. Kurecka, *Ostatni wiersz Witolda Wirpszy z koniecznym komentarzem*, „Kultura" (Paryż) 1986, nr 4, s. 34–37.

Rozdział XI

Z Giedroyciem o rozkładzie komunizmu

Wyjątkowo długa, bo rozłożona na ponad trzy dekady agonia władzy komunistycznej uruchomiona została upadkiem legitymującej ją mitologii. Ujawnił się on wyraźnie wraz ze śmiercią Stalina i jej następstwami, które w Polsce zakończyły się rozwianiem niespełnionych nadziei października 1956 roku. Leszek Kołakowski w eseju zatytułowanym *Śmierć bogów*[1], należącym do jego „najbardziej otwarcie politycznych tekstów z lat 1956–1957"[2], „niepublikowanych, lecz krążących w odpisach »manifestów rewizjonizmu«"[3], wymieniając listę utraconych iluzji, stwierdzał, że „kryzys świadomości komunistycznej nie powstaje w wyniku nowej wiedzy o świecie, ale z upadku mitologii, która tej wiedzy nadaje kształt"[4]. To nie brak wiedzy czy dostępu do niepokojących faktów podtrzymywał złudzenia, lecz „system umysłowej i moralnej organizacji tej wiedzy, w którym każdy fakt niewygodny znajdował łatwe wytłumaczenie

[1] Zob. L. Kołakowski, *Śmierć bogów*, w: tenże, *Pochwała niekonsekwencji. Pisma rozproszone z lat 1955–1968*, T. 2, Niezależna Oficyna Wydawnicza NOWA, Warszawa 1989, s. 102–110.

[2] K. Mojsak, *Publicystyka polityczna Leszka Kołakowskiego (1955–1975)*, w: *Rok 1966. PRL na zakręcie*, red. K. Chmielewska, G. Wołowiec, T. Żukowski, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2014, s. 133.

[3] Tamże.

[4] L. Kołakowski, dz.cyt., s. 104.

w zespole mitów ideologicznych – mitów służących do dobrowolnego samooślepienia się na rzeczywistość"[5]. Kołakowski już w roku 1956 ogłosił „pogrzeb owej mitologii"[6], zastrzegając jednak, że to „pogrzeb niezwyczajny – koszmarna groteska, w której trup nie zdaje sobie sprawy z własnej śmierci, wykrzykuje ochoczo różne hasła w przekonaniu, że stoi na czele radosnej manifestacji"[7]. Upadek mitologii nie przełożył się wówczas na jednoczesny upadek władzy na niej ufundowanej, choć z historycznego punktu widzenia mógł to być rok przełomowy w historii powojennej, a zarazem ostatni w ówczesnej epoce rok dający jakąś szansę oswobodzenia Europy Środkowo-Wschodniej. Tymczasem jednak „w chwili, gdy imperium radzieckie kruszyło się w Polsce i na Węgrzech, a sam Kreml przeżywał trudności wewnętrzne, walkę o władzę i brak zdecydowania, prezydent USA Dwight Eisenhower zachował całkowitą bierność"[8].

Kołakowski pisał: „Pożegnania z bogami są niebezpieczne – nigdy nie ma pewności, że nie powrócą w nowym kształcie cielesnym i zadziwiające są ich zdolności do reinkarnacji"[9]. Dalsze dzieje systemu komunistycznego jedynie potwierdziły tę prawidłowość. Opisany i zdemaskowany przez filozofa w roku 1956 „zespół mitów ideologicznych" podtrzymywał – by posłużyć się tym razem słowami poety – „radosne pozory trwania pochodu"[10]. Władza komunistyczna co prawda przez kolejne dekady systematycznie szukała nowych wcieleń, ale ulegała też stałej degeneracji i procesom rozpadu, tkwiąc na coraz bardziej pozornym właśnie fundamencie mitologicznym. Odrywanie się władzy nawet od tego rozsypującego się fundamentu było coraz bardziej widoczne wraz z każdym kolejnym przełomem. Kiedy tuż po wydarzeniach Grudnia 1970 roku Leszek Kołakowski ogłosił *Tezy o nadziei i beznadziejności*[11], wysuwając ideę „reformizmu" i stając w obronie socjalizmu (rozumianego jako kontrola społeczeństwa nad środkami produkcji oraz aparatem administracyjnym), przeciwstawionego socjalistycznemu despotyzmowi, Witold Wirpsza w brawurowej polemice sugerował, jak pamiętamy, że „należy się z pewnymi nadziejami rozstawać", zwłaszcza wtedy, gdy grozi to „przeobrażeniem nadziei

---

5 Tamże.

6 Tamże, s. 110.

7 Tamże.

8 A. Albert, *Najnowsza historia Polski 1918–1980*, cz. 4: *1956–1980*, Polonia, Londyn 1989, s. 738.

9 L. Kołakowski, dz.cyt., s. 110.

10 Zob. J. Markiewicz, *Podtrzymując radosne pozory trwania pochodu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1971.

11 Zob. L. Kołakowski, *Tezy o nadziei i beznadziejności*, „Kultura" (Paryż), 1971, nr 6, s. 3–21.

w ułudę”[12]. Socjalizm, zdaniem Wirpszy, zwyczajnie nie istnieje: „Nie istnieje nawet przyszły socjalizm, gdyż w skali światowej zabrakło warunków, przyjmowanych dotychczas dla jego powstania”[13]. Tak jak nie da się „reformować kupy piachu”[14], tak i despotyzmu nie da się przekształcić w coś lepszego. Zatem jedynym rozwiązaniem – w przekonaniu Wirpszy – musi być nieposłuszeństwo polityczne. Rzeczywistość systemu komunistycznego na początku lat siedemdziesiątych postrzegał autor polemiki jako będącą w „stanie wzmagającej się niekoherencji”[15] i dodawał, że „niekoherentność stanowi szansę i szansę tę tylko przez pogłębienie niekoherencji da się zwiększyć”[16]. W przekonaniu Wirpszy, które miało zostać pozytywnie zweryfikowane już w sierpniu 1980 roku, „siłą paradoksu bowiem nieposłuszeństwo może stać się tym czynnikiem, i to nawet głównym, który zdoła odnowić więzy społeczne”[17].

Dla wszystkich obserwatorów ówczesnej polityki było też jednak jasne coś, o czym Kołakowski pisał już we wstępie do *Tez o nadziei i beznadziejności*, a mianowicie że „stosownie do powszechnie znanych doświadczeń, przewaga wojskowa sowiecka zawsze będzie wykorzystywana dla zdławienia wszelkich lokalnych prób rewolucyjnych”[18]. Wirpsza ten pogląd podzielał, czemu dawał

---

12 W. Wirpsza, *Kłopoty z nadzieją*, „Kultura” (Paryż) 1972, nr 11, s. 17.

13 Tamże.

14 Tamże, s. 31.

15 Tamże.

16 Tamże.

17 Tamże.

18 L. Kołakowski: *Tezy o nadziei i beznadziejności*, dz.cyt., s. 4. Fakt opublikowania przez Kołakowskiego tego eseju często powraca w jego korespondencji z Jerzym Giedroyciem, który podkreślał, jak ważny jest to tekst (zob. J. Giedroyc, Listy do Leszka Kołakowskiego z 9 V 1971, 14 V 1971, 20 V 1971, 21 V 1971, w: J. Giedroyc, L. Kołakowski, *Listy 1957–2000*, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2016, s. 35–40). Warto przy tej okazji nadmienić, że rozmach epistolarny redaktora „Kultury” zaowocował swoistym „dziełem w listach”, wciąż w całości nieodkrytym, choć ukazały się już obfite tomy jego listów wymienianych m.in. z Witoldem Gombrowiczem, Czesławem Miłoszem, Jerzym Stempowskim, Andrzejem Bobkowskim, Konstantym A. Jeleńskim, Melchiorem Wańkowiczem, Teodorem Parnickim czy Janem J. Lipskim – zob. J. Giedroyc, W. Gombrowicz, *Listy 1950–1969*, Czytelnik, Warszawa 2006; J. Giedroyc, C. Miłosz, *Listy 1964–1972*, Czytelnik, Warszawa 2011; Ciż, *Listy 1973–2000*, Czytelnik, Warszawa 2012; J. Giedroyc, J. Stempowski, *Listy 1946–1969*, cz. 1–2, Czytelnik, Warszawa 1998; J. Giedroyc, A. Bobkowski, *Listy 1946–1961*, Czytelnik, Warszawa 1997; J. Giedroyc, K.A. Jeleński, *Listy 1950–1987*, Czytelnik, Warszawa 1995; J. Giedroyc, M. Wańkowicz, *Listy 1945–1963*, Czytelnik, Warszawa 2000; J. Giedroyc, T. Parnicki, *Listy 1946–1968*, cz. 1–2, Instytut Dokumentacji i Studiów nad Literaturą Polską, Oddział Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza – Towarzystwo „Więź”, Warszawa 2014; J. Giedroyc, J.J. Lipski, *Listy 1957–1991*, Instytut Dokumentacji i Studiów nad

wprost wyraz w styczniu 1981 roku, wymieniając się, w licznych listach, poglądami na temat sytuacji w Polsce z Jerzym Giedroyciem:

> Polacy z Kraju (Szaruga, Woroszylski, Brandys) nie wierzą, że Sowieci wejdą. Osobiście jestem nieufny. Sowieci mają w tym długofalowy interes. Po pierwsze, zatrzymają przez to proces rozkładu imperium; po drugie zaś, wprowadzając wojska do Polski, rozbudują w głąb tyły strategiczne frontu na Łabie; po trzecie, otwierają sobie ewentualną opcję zjednoczenia sfinlandyzowanych Niemiec, mając wygodę i możność wycofania gros sił na linię Odry. Pokusa wielka, nawet jeśli uznali już Afganistan za błąd[19].

W liście do Giedroycia z 26 kwietnia 1981 roku pisał zaś:

> Zadaję sobie pytanie, czy Moskale zdają sobie sprawę, że to, co się w Polsce dzieje, to jest ruch kompleksowy, na który składają się, z grubsza biorąc, następujące elementy: (1) Niezależne od partii związki zawodowe. (2) Naruszenie nomenklatury, a nawet dążenie do jej likwidacji (naciski oddolne, doprowadzające do zmian personalnych, tajne wybory wewnątrzpartyjne). (3) Utworzenie więzi poziomych w partii, co od czasów Lenina było zawsze uważane za działalność frakcyjną (ten zarzut stawiano nam np. przy likwidacji „Po prostu"). Toruń! (4) Naruszenie nietykalności bezpieki. Wszystko to razem musi budzić na Kremlu zgrozę, jeśli, jak powiadam, Moskale z tego sobie zdają sprawę. W dzisiejszej prasie niemieckiej spotkałem się z opinią, że oni jeszcze nie bardzo zorientowali się w rozwoju sytuacji, bo gdyby się zorientowali, postępowaliby bardziej stanowczo. No, nie wiem[20].

W jednym z kolejnych listów dodawał: „Czy Sowieciuki wejdą, to inna sprawa, nic nie prorokuję, ponieważ oni w zasadzie robią rzeczy nieobliczalne, a więc i na własną szkodę mogą coś zrobić"[21]; kontynuując zaś ów lejtmotyw

---

Literaturą Polską, Oddział Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza – Towarzystwo „Więź" – Association Institut Littéraire „Kultura", Warszawa–Paryż 2015.

19 W. Wirpsza, *List do Jerzego Giedroycia z 12 I 1981*, w: Akademie der Künste, Berlin (dalej: AdK), Witold Wirpsza Archiv, sygn. 64–68. Wszystkie listy pisane przez Witolda Wirpszę i Jerzego Giedroycia, które wykorzystano w niniejszym rozdziale, pochodzą z tego źródła. W przytoczeniach z listów poprawiono jedynie oczywiste błędy, zachowując wszelkie osobliwości pisowni obu korespondentów. Dalej listy pochodzące z tego źródła będą sygnowane datą dzienną.

20 W. Wirpsza, *List do Jerzego Giedroycia z 26 IV 1981*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv.

21 W. Wirpsza, *List do Jerzego Giedroycia z 23 VI 1981*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv.

w postscriptum pisał: „Będą mnie chyba drukować w legalnych pismach krajowych; jeśli do tej pory Ruskie itd."[22]. W sierpniu 1981 roku Wirpsza dzielił się ze swoim respondentem niepokojem wywołanym zgodą Kabulu („czytaj: Kremla!"[23]) na organizację konferencji w sprawie Afganistanu z udziałem przedstawicieli Narodów Zjednoczonych. Zakładał, że może być to „pomysł strategiczny"[24], „żeby oswobodzić się choć trochę z klinczu w Afganistanie, aby uzyskać większą możliwość manewru wobec Polski"[25], jako że zdaniem autora listu „trzymanie Polski w ryzach jest dla Moskwy ważniejsze niż utrzymanie pozycji w Kabulu"[26]. Wyrokował: „Jeśli taka konferencja dojdzie do skutku, zacznie się w Warszawie przykręcanie śruby"[27].

Według Wirpszy obraz upadku przybiera, w miarę upływu miesięcy coraz wyraźniej, oblicze ekonomiczne: „nastąpiła całkowita degeneracja pieniądza"[28]; „walutą stają się p a p i e r o s y, za które wszystko można dostać"[29]. Zmienia się w tej sytuacji także definiowanie samej władzy: „Ciekawe, co Rakowski powiedział na ostatnim spotkaniu z Solidarnością (chodziło o katastrofę stanu zapasów żywności): kto produkuje i rozdziela żywność, ten ma władzę. To jest paranoja"[30]. Do tego wątku powróci Wirpsza już w trakcie stanu wojennego, przytaczając, z drugiej ręki, anegdoty o sytuacji w kraju, w tym m.in. o „rzuceniu na rynek towarów, których dotychczas było całkiem brak"[31]: „Rozwścieczа ludzi to, że napisy na tych towarach dowodzą, iż wyprodukowane zostały w r. 1980. To są te zapasy, których nie chciano Solidarności ujawnić. (Rakowski powiedział wtedy, że kto rozdziela żywność, ten ma władzę)"[32].

W miesiącach poprzedzających wprowadzenie stanu wojennego bohaterem przywoływanej korespondencji stał się Wojciech Jaruzelski. W październiku Wirpsza pytał i jednocześnie sam sobie odpowiadał: „Czy Jaruzelski to jakieś interim, po którym nastąpi era Olszowskiego? Czy też Jaruzelski prze do dyktatury wojskowej, na co wskazywały nominacje generałów? – Wydaje mi się jednak, że Jaruzelski to mimo wszystko słabeusz, a poza tym Kreml do takiego

[22] Tamże.
[23] W. Wirpsza, *List do Jerzego Giedroycia z 26 VIII 1981*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv.
[24] Tamże.
[25] Tamże.
[26] Tamże.
[27] Tamże.
[28] W. Wirpsza, *List do Jerzego Giedroycia z 6 VIII 1981*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv.
[29] Tamże.
[30] W. Wirpsza, *List do Jerzego Giedroycia z 26 VIII 1981*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv.
[31] W. Wirpsza, *List do Jerzego Giedroycia z 1 IX 1982*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv.
[32] Tamże.

układu nie dopuści, ponieważ mogłoby to spowodować przez zakażenie uformowanie się junty w Moskwie. Zobaczymy"[33]. W tym samym tonie niepewności utrzymana jest relacja w kolejnym liście: „Z tego, czego się dowiaduję via radio warszawskie, wynika, że Jaruzelski chce przy pomocy ekip wojskowych złamać opór średniego aparatu na prowincji, a może nawet faktycznie zastąpić go oficerami. Taka machiaveliczna dyktatura wojskowa – ale co z tego wyniknie, Bóg raczy wiedzieć"[34].

Na te wątpliwości Giedroyc odpowiadał następująco:

> Nie wierzę w Jaruzelskiego. To postny facet, który całą swoją karierę w Polsce i pakcie warszawskim zrobił dlatego, że był układny i uprzejmy. Nie panuje nad partią i boję się, że nie panuje nad wojskiem, które na wyższych szczeblach jest przetkane ludźmi z Moskwy [...]. Jaruzelski nie panuje nad partią i aparatem państwowym, Wałęsa zaczyna tracić panowanie nad robotnikami, kościół szuka ciągle kompromisów, bo jest nastraszony i traci swój autorytet. Jednym słowem niech Bóg ma nas w swej opiece[35].

Krótki list Wirpszy do Giedroycia, pierwszy napisany po ogłoszeniu stanu wojennego i noszący datę 15 grudnia 1981 roku (prosi w nim m.in. o wybrane adresy i dzieli się niepewnością, czy jego syn jest wśród internowanych), kończy zdanie: „Niech Bóg zmiłuje się nad Polską!"[36].

Opisana wymiana poglądów, prowadzona w wieloletnim dialogu epistolarnym redaktora naczelnego „Kultury" z najbardziej „mózgowym"[37] poetą polskim tworzącym po roku 1956, zakończona trzykrotnie *invocatio Dei*, jest absolutnie wyjątkowa. Zarówno przed grudniem 1981 roku, jak i już od roku 1982, kiedy stan wojenny stał się faktem, nic porównywalnego w tej korespondencji nie miało miejsca. Listy pełne są raczej chłodnych analiz politologicznych, opinii na temat dzieł literackich, wystąpień krytycznych, polemik wokół odczytań rozmaitych doniesień prasowych, konkretnych próśb związanych z pracą redakcyjną czy sprostowań. Pomiędzy Berlinem Zachodnim a Paryżem toczy się

---

33 W. Wirpsza, *List do Jerzego Giedroycia z 19 X 1981*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv.

34 W. Wirpsza, *List do Jerzego Giedroycia z 3 XI 1981*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv.

35 J. Giedroyc, *List do Witolda Wirpszy z 6 XI 1981*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv.

36 W. Wirpsza, *List do Jerzego Giedroycia z 15 XII 1981*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv.

37 Przymiotnik „cerebralny" (mózgowy) stał się jednym ze słów kluczy poezji Wirpszy, po tym jak poeta użył go w autokomentarzu do poematu *Don Juan* (zob. tenże, *Don Juan*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1960). Szerzej na ten temat zob. D. Pawelec, *Wirpsza wielokrotnie*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2013, s. 49n.

epistolarna rozmowa, którą wyznacza nie tylko perspektywa emigracyjna, ale i typ dyskursu pragnącego pozostać jak najbliżej relacji opartej na faktach, relacji historycznej. Wprowadzenie stanu wojennego w Polsce staje się punktem kulminacyjnym, ujawniającym nagłe zaistnienie zdarzenia, którego nie da się opowiedzieć: zdarzenia nieposiadającego w owym momencie historycznego uprawomocnienia. Przyjmując nowożytny podział na zdarzenia historyczne: „naturalne" i „nadnaturalne", musimy dostrzec w reakcji obydwu respondentów pojawienie się narracji stanowiącej antytezę relacji historycznej, właściwej dla zdarzeń pierwszego typu[38].

Rzecz jasna, owa jaskrawa sekwencja listowych puent, konstruowana, świadomie lub nie, wedle prawideł gradacji rosnącej („Bóg raczy wiedzieć"; „Niech Bóg ma nas w swej opiece"; „Niech Bóg zmiłuje się nad Polską!"), zwraca uwagę na figuratywność, a wręcz fikcjonalizację również w pozostałych miejscach tej korespondencji, odczytywanej dotąd przez nas jako dokument. Nie stawiamy przed sobą nawet zadania weryfikacji przesyłanych sobie nawzajem przez strony dialogu informacji – nie zmieni to charakteru odnajdywanych w listach obrazów rozpadu władzy komunistycznej, określonego przez obrotową perspektywę nadawcy i adresata oraz pułapkę tego, co Hayden White nazwał „realizmem figuralnym"[39]. Korekta faktów nie zmieni bowiem w niczym prawdy tego epistolarnego świadectwa. Żeby je dobrze zrozumieć, musimy oczywiście zobaczyć, jak dyskurs faktograficzny podporządkowany zostaje technikom figuratywnym. Weźmy na przykład obraz produktów potrzebnych w kraju, jaki nakreślił Wirpsza w jednym z listów, sprowokowany prośbą Giedroycia o adres jego syna:

> Od nas paczki dostaje, istnieje tu przedsiębiorstwo komercyjne, które to załatwia – trochę to drożej, ale to numer sicher. Dla informacji: kasza, mąka i makaron jest. Brakuje: przedmiotów higieny, jak to mydło, proszków do prania, mydła do golenia, żyletek, utensyliów higieny damskiej (o tym mało kto myśli, każda paczka waty jest na wagę złota); z żywności (zasada ogólna – tak jak do oflagu): tłuszcze, boczek, twarda kiełbasa, ser topiony lub twardy (żadnych miękkich serów, należy pamiętać, że lodówki działają chimerycznie),

[38] Zob. H.V. White, *Zdarzenie historyczne*, tłum. R. Borysławski, w: H.V. White, *Proza historyczna*, tłum. R. Borysławski [i in.], red. E. Domańska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2009, s. 254.

[39] Zob. H.V. White, *Realizm figuralny w literaturze świadectwa*, tłum. E. Domańska, w: White, *Proza historyczna*, dz.cyt., s. 201–218.

> cukier, także gronowy; dalej: igły, nici, guziki. Odżywki dla dzieci! Lekarstwa! (insulina dla cukrzyków wraz z strzykawkami)[40].

Przywołując ów obraz, zapisuje coś, co w jego przekonaniu odpowiada jakiejś pozatekstowej rzeczywistości, chce jak najrzetelniej sprostać wyzwaniu jej przedstawienia. Ale musi też wiedzieć, zwłaszcza ten konkretny „piszący", poeta, że kolejne ciągi wyliczeń tworzą razem figurę amplifikacji, której oczywistą funkcją jest przedstawienie hiperboliczne. Dopełnia je porównanie z oflagiem (tu uwiarygodnione, rzecz jasna, odwołaniem do świadectwa własnego życiorysu), wzmacniające retoryczną siłę przekazu. „Kronika wydarzeń" staje się kroniką zdarzeń opowiedzianych (zasłyszanych), tyle że już przetworzonych zgodnie z porządkiem tropów czy modalności językowych, które fabularyzują przekaz. Jego możliwa fikcjonalność jest ceną spójności czy koherencji całego obrazu, jak np. w następującym synekdochicznym opracowaniu plotki, w grze uszczegółowienia i uogólnienia: „Wiele wskazuje na to, że mnożą się prowokacje. I tak np. dotarła do nas wiadomość, że ostatnio w Poznaniu zabito dwóch milicjantów. Mówi się także o tym, że wzrasta nienawiść pomiędzy wojskiem a policją, niektórzy podejrzewają, że mordy na milicjantach to zemsta żołnierzy"[41]. Przekazywanie plotki, świadomie pogłębiające jej zniekształcenie, pozostaje z kolei na usługach spójności budowanego obrazu i pełni funkcje metaforyczne, odpowiadające za „naiwne" rozpoznanie „obcej" i groźnej rzeczywistości:

> Terror w Warszawie znacznie osłabł, ale na Śląsku chyba się nawet wzmógł i tam grozi wyraźnie terroryzm; chodzą słuchy, że tworzą się tam samozwańcze komisje, które wydają wyroki na szczególnie bestialskich zomowców i że było już kilka zabójstw. Ponadto na Śląsku górników opadła istna mania religijna: żądają mszy przed zjechaniem na dół, modlą się na przodku itd.[42].

Wirpsza konstruuje także obrazy sytuacji w Polsce, a nawet w całym bloku wschodnim, stylizowane na wypowiedź naukową i przedstawione w punktach, sugerujących logiczne następstwo i wynikanie kolejnych tez:

> (1) Mamy do czynienia z inwazją Paktu Warszawskiego od wewnątrz: wojsko Jaruzelskiego jest podporządkowane Paktowi i poza Paktem działać nie może.

[40] W. Wirpsza, *List do Jerzego Giedroycia z 7 III 1982*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv.
[41] Tamże.
[42] W. Wirpsza, *List do Jerzego Giedroycia z 7 VII 1982*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv.

> To się w takim wypadku chyba nazywa jednostka detaszowana. (2) Po raz pierwszy w historii Bloku Sowieckiego partia przestała być ponad państwem. Teraz państwo jest faktycznie ponad partią, a przynajmniej hegemonia partii została zawieszona. (3) Pytanie: czy to, co się dzieje w Polsce, nie jest przypadkiem próbą generalną ogólnoobozowej kliki wojskowej? Nastręczyła się okazja do takiej próby. Jaruzelski jest – moim zdaniem – w pierwszym rzędzie oficerem Paktu 7, potem dopiero członkiem partii, cokolwiek by partia miała dzisiaj znaczyć. W Polsce została już przedtem rozprzężona, Jaruzelski zadał jej tylko „łaskawy cios". Nie wydaje mi się prawdopodobne, aby spróbowano tworzenia nowej partii a la Kádár 1956–57. (4) To, co się działo w Polsce ostatnio, to były próby zrealizowania koncepcji republikańskich: naród jest suwerenem, suweren nie toleruje nad sobą hegemona. I to było największym niebezpieczeństwem dla Moskwy, zarówno dla KPZS, jak i dla kliki wojskowej. (5) Aby zażegnać niebezpieczeństwo, trzeba było pozbawić żądającego swych praw suwerena elit politycznych, naukowych i kulturalnych. Co i zrobiono[43].

Ten styl, wzorowany na języku analitycznym, znamy oczywiście także z poezji Wirpszy – tak jak i w niej, jest on chwytem pozornej „oschłości", uczoności, która buduje jednocześnie obrazy pełne emocji, tworzy semantyczny naddatek, „szum informacyjny", niedający się okiełznać precyzyjnym planem pracy czy przeprowadzaniem dowodu w punktach. Odpowiedzią na chaos rzeczywistości staje się wieloznaczny w gruncie rzeczy obraz, oprawiony w ramy naukowego porządku.

Rozmaitym obserwacjom bieżącym („przypomina to trochę, jak twierdzi moja żona, nastrój okupacyjnej Warszawy – zajadłość, humor i bimber"[44]; „w Warszawie brud, ludzie chodzą niemyci, zaczyna się po szkołach wszawica"[45], „do szewca nie oddaje się pary, tylko każdy but osobno, bo inaczej buty giną"[46]), wymianie adresów osób w kraju potrzebujących pomocy, relacjom z obozów internowania, informacjom o aresztowanych, osadzonych czy uwolnionych i o ich stanie zdrowia, komentarzom do wypowiedzi czy zachowań ludzi ze świata polityki i kultury oraz dowcipom, towarzyszy wysiłek intelektualny respondentów, by pojąć genezę „zamachu" przeprowadzonego przez generałów 13 grudnia 1981 roku i móc z tej perspektywy wyrokować o końcu

[43] W. Wirpsza, *List do Jerzego Giedroycia z 20 I 1982*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv.
[44] W. Wirpsza, *List do Jerzego Giedroycia z 16 III 1982*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv.
[45] W. Wirpsza, *List do Jerzego Giedroycia z 19 III 1982*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv.
[46] W. Wirpsza, *List do Jerzego Giedroycia z 1 IX 1982*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv.

całego imperium sowieckiego. 7 marca 1982 roku Wirpsza pisał: „W Moskwie odbywają się jakieś dziwne kontredanse, pozycja Lońki chyba osłabła. Wizyta Jaruzelskiego zdaje się świadczyć o tym, że wojskowi biorą górę, zdając sobie sprawę z tego, że teraz już tylko naga siła może utrzymać imperium w karbach"[47]. W liście kolejnym, poświęconym wizji zjednoczenia Niemiec (a celowi temu miała być, zdaniem Wirpszy, w gruncie rzeczy podporządkowana cała ostpolityka Republiki Federalnej), pisał w tym samym duchu, przepowiadając niemieckim socjaldemokratom niepowodzenie ich zabiegów, związane z rozpoczynającym się właśnie „kontredansem na Kremlu"[48]: „I w tym kontekście sprawa Polska wygląda zupełnie inaczej. To jest próba generalna stratokratów, prących do władzy i wiedzących, że ideologia partyjna już nie funkcjonuje i trzeba ją zastąpić formułą »naga siła plus szowinizm«"[49].

Wirpsza często buduje obraz rzeczywistości z samych niemal pytań: „W jakim stopniu decyzja o zamachu J. była powzięta przez generalicję samodzielnie? Inaczej: o ile środki cywilne (z KGB włącznie) były postawione przed faktem dokonanym? Gdyż jest to chyba w obliczu połowicznego bezkrólewia u Sowietów możliwe. W każdym razie, słuchając Warszawy (tu ją się dobrze odbiera), dochodzę do wniosku, że J. i jego ekipie chodzi bardziej o państwo niż o ideologię i o partię, i że państwo równa się wojsko. Czy długo tak będzie? Czy np. Olszowski nie może zaknuć i poknuć? A jakie ten ma powiązania na Kremlu – bo mieć to ma?"[50].

Giedroyc, z przekonaniem i pewnością siebie, na owe, retoryczne w dużej mierze, pytania odpowiadał:

> Uważam za wykluczone by zamach mógłby [!] się odbyć bez decyzji sowieckiej. Taka akcja musiała być przez parę miesięcy przygotowywana. W Moskwie jest dużo bałaganu i kłopotów, ale nie do tego stopnia. Jaruzelski miał dużą pozycję w pakcie warszawskim, ale to świadczy jedynie, że cieszy się pełnym zaufaniem jako sprawdzony wierny sowiecki komunista. Natomiast mam wrażenie, że zamach był całkowitym zaskoczeniem nie tylko dla Solidarności, ale i PZPR. Żadna troska o państwo: chęć utrzymania się przy władzy i ślepe wykonywanie poleceń z Centrum. Na pewno Sowiety zrobią wszystko by uniknąć zbrojnej interwencji i chcą to załatwić rękami polskimi[51].

[47] W. Wirpsza, *List do Jerzego Giedroycia z 7 III 1982*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv.
[48] W. Wirpsza, *List do Jerzego Giedroycia z 16 III 1982*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv.
[49] Tamże.
[50] W. Wirpsza, *List do Jerzego Giedroycia z 1 IX 1982*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv.
[51] J. Giedroyc, *List to Witolda Wirpszy z 7 IX 1982*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv.

Wirpsza konsekwentnie kreśli scenariusze dalszego rozkładu państw komunistycznych jako efektu „śmierci ideologii”[52]. Sytuację na szczytach władzy w całym imperium (na przykład rywalizację wojska i policji) widzi też jako zupełnie nową, stwierdzając, że nie przystają do niej dotychczasowe schematy:

> Nie są to już rozgrywki, jak dawniej, wewnątrzpartyjne (choć na pozór mogłoby się tak wydawać), układy są w dużej mierze pozapartyjne, bo partia praktycznie przestaje być władzą [...]. Do tego dochodzi śmierć ideologii; agonia jej zresztą była długa, za Breżniewa spełniała już tylko rolę młynka buddyjskiego, a teraz i ten młynek zacina się i psuje. Nacjonalizm zaś wielkorosyjski, który z natury rzeczy będzie musiał wypełnić tę lukę, jeszcze nie ma swojej urzędowej formuły i tu wojsko ma większe szanse, gdyż trudno sobie wystawić formułę nacjonalizmu policyjnego. W każdym razie rok 1984 będzie nie taki, jak to prorokował Orwell[53].

W akceptującej odpowiedzi Giedroyc był chyba bardziej przewidujący, co potwierdziły późniejsze zdarzenia w Rosji już poradzieckiej. Pisał bowiem: „Z jedną tylko oceną będę się kłócił, a mianowicie jestem głęboko przekonany i wszystko na to wskazuje, że jednak wojsko jest całkowicie regulowane przez KGB”[54]. Kolejne domniemania Wirpszy na temat pozornego już „istnienia partii jako partii”[55] oraz „ukrytej albo jawnej kontrowersji wojsko – policja w Sowdepii”[56], Giedroyc skwitował te słowa krótko: „Zupełnie się nie zgadzam z Pana oceną sytuacji w ZSSR”[57].

Wirpsza, niezrażony, konsekwentnie tropił oznaki końca komunistycznej władzy, szukał obrazów pękania ostatnich spoiw systemu. Pisał: „cyrk na Kremlu”[58]; „pytanie: co się dzieje w lodówce z Andropowem?”[59]; „oficjalna śmierć A. oznacza, że skończyła się pewna epoka w historii sowieckiej”[60]; „generalicja – potem już tylko dom wariatów”[61]; „na Kremlu też uciesznie”[62].

---

52 W. Wirpsza, *List do Jerzego Giedroycia z 22 I 1983*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv.
53 Tamże.
54 J. Giedroyc, *List to Witolda Wirpszy z 10 II 1983*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv.
55 W. Wirpsza, *List do Jerzego Giedroycia z 20 II 1983*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv.
56 Tamże.
57 J. Giedroyc, *List to Witolda Wirpszy z 24 II 1983*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv.
58 W. Wirpsza, *List do Jerzego Giedroycia z 16 III 1982*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv.
59 W. Wirpsza, *List do Jerzego Giedroycia z 7 II 1984*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv.
60 W. Wirpsza, *List do Jerzego Giedroycia z 11 II 1984*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv.
61 W. Wirpsza, *List do Jerzego Giedroycia z 24 II 1984*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv.
62 W. Wirpsza, *List do Jerzego Giedroycia z 7 X 1984*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv.

Analizując sytuację w NRD w momencie zawirowań wokół władzy na Kremlu (przywołując przy tym wizję „sfinlandyzowanych Niemiec”[63] i coraz bardziej realnego i groźnego dla Polski zjednoczenia Niemiec „w momencie rozpadu Imperium”[64]), Wirpsza widzi wyraźnie: „Mamy do czynienia z ponownymi objawami rozkruszania się, bardzo oczywiście powolnego, imperium, nad czym w tej chwili (nie wiem, jak będzie później), Moskale stracili częściowo przynajmniej kontrolę”[65]. Szansę pozytywnego rozwoju wypadków w czasie ocenia ostrożnie, ale jednak z nadzieją, niepodszytą chyba autoironią: „Jak się wydaje w politbiurze pieprznik, gospodarka się wali. Może jednak dożyjemy, co, Panie Jerzy?”[66]. Komentując polemicznie esej Zbigniewa Brzezińskiego *Przyszłość Jałty*[67], zawierający program pokojowego usunięcia „skutków Jałty” w ciągu dekady i opublikowany w paryskiej „Kulturze”, pisał: „Przecież Europa jest skłócona, egoizmy państwowe szaleją i trzeba by geniusza na miarę co najmniej Karola Wielkiego, aby to się udało. Jedynym programem rozsądnym, jaki widzę, to postępowanie w myśl dewizy »we have to manage the decline of the Soviet Union«. Oczywiście nie czekać biernie na erozję, ale pilnie ją obserwować i w odpowiednim momencie: »to catch-as-catch-can?«”[68].

Wieloletnia, obfita korespondencja redaktora naczelnego „Kultury” z autorem książki *Polaku, kim jesteś?*[69] kończy się w roku 1985, wraz ze śmiercią tego drugiego. Tropiciel obrazów upadku komunistycznej mitologii, rejestrujący jego świadectwa i poszukujący (retorycznych bądź tropologicznych) narzędzi ich opracowania w listach, w których przeczuwał ostateczny koniec władzy na tej mitologii zbudowanej, nie mógł przypuszczać, że jego nadzieje, wyrażone 7 października 1984 roku („Może jednak dożyjemy, co, Panie Jerzy?”), były aż tak bliskie spełnienia. Obrazy, które wyłaniają się z listów, powstałe na przecięciu retorycznych pytań, przypuszczeń, osobistych relacji, plotek, zasłyszanych anegdot i nieuchronnej przy tym fikcjonalizacji dyskursu, dając, na prawach swojego gatunku, „wyraźny, referencyjny dostęp do rzeczywistości”[70], zarejestrowały moment rozpadu komunizmu bardziej przenikliwie, niż mogły

63 W. Wirpsza, *List do Jerzego Giedroycia z 18 VII 1984*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv.
64 Tamże.
65 W. Wirpsza, *List do Jerzego Giedroycia z 7 VIII 1984*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv.
66 W. Wirpsza, *List do Jerzego Giedroycia z 7 X 1984*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv.
67 Zob. Z. Brzeziński, *Przyszłość Jałty*, „Kultura” (Paryż) 1985, nr 1–2, s. 119–142.
68 W. Wirpsza, *List do Jerzego Giedroycia z 28 I 1985*, w: AdK, Witold Wirpsza Archiv.
69 Zob. Tenże, *Polaku, kim jesteś?*, Niezależna Oficyna Wydawnicza NOWA, Warszawa 1978.
70 Zob. J. Fineman, *The History of the Anecdote: Fiction and Fiction*, in: *The New Historicism*, ed. H. Aram Veeser, Routledge, New York–London 1989, s. 56.

to zrobić ówczesne profesjonalne analizy politologiczne. Te ostatnie, niemal do samego końca procesów rozpadu sowieckiego imperium (opisywanych między innymi w przywoływanej korespondencji), trwały w przekonaniu, które w tużpowojennym eseju zapisał Georges Bataille: „Być może tylko historia zdolna jest położyć temu kres jakąś militarną decyzją"[71]. W *Tezach o nadziei i beznadziejności* z roku 1971 Leszek Kołakowski rozumował podobnie, pisząc, że „jedyna wyobrażona przemiana musi mieć charakter gwałtownego przewrotu"[72]. Niecały rok przed wyborami, w czerwcu 1989 roku, i ich następstwami dla całej Europy Wschodniej publicysta paryskiej „Kultury", z którą tak silnie związany był Witold Wirpsza, pisał: „W chwili obecnej wiara w Niepodległość jest wiarą quasi-religijną. Nasz rozum nie potrafi zadowalająco przedstawić sytuacji, w której społeczeństwo polskie odzyskuje suwerenność, a Europa, czy też kula ziemska, nie ulega zniszczeniu"[73].

---

71 G. Bataille, *Część przeklęta*, tłum. K. Jarosz, Wydawnictwo KR, Warszawa 2002, s. 162n.

72 L Kołakowski, *Tezy o nadziei i beznadziejności,* dz.cyt., s. 4.

73 J. Orliński [A. Krasnowolski], *O poszukiwaniu wyjścia z sytuacji bez wyjścia*, „Kultura" (Paryż) 1988, nr 7–8, s. 20.

Rozdział XII

Wirpsza Barańczaka

Do terminowania u Witolda Wirpszy autor *Jednym tchem* przyznawał się w miarę często i dość chętnie. W rozmowie opublikowanej po raz pierwszy w roku 1991 wprost uznawał ten patronat w zakresie „umiejętności wyjścia poza kategorie czystego liryzmu [odnajdywanej – D.P.] u Wirpszy z jego elastycznością w traktowaniu gatunków i form”[1]. Stanisław Barańczak wymienił ponadto Wirpszę w „mieszanym towarzystwie”, m.in. wśród Czechowicza, Miłosza, Norwida, Rilkego, Mandelsztama czy Dylana Thomasa, działających na niego „jak narkotyk”, przede wszystkim za sprawą odbywającej się w ich utworach „walki Jakuba poezji z Aniołem rzeczywistości”[2], która nadawała wierszom tych poetów

> ruch, napięcie, niepokój – ruch myśli, napięcie moralnych powinności i niepokój poznawczy, ale także ich formalne równoważniki: ruch obrazów i perspektyw, napięcie między zdaniem a wersem czy między podmiotem a słuchaczem, niepokój zderzających się ze sobą sensów, skoków intonacji, zmiennych tonów głosu…[3]

---

1 S. Barańczak, *Zaufać nieufności. Osiem rozmów o sensie poezji*, red. K. Biedrzycki, Wydawnictwo M, Kraków 1993, s. 26.

2 Tamże, s. 27.

3 Tamże.

Co ciekawe, tak wprost zasugerowanego tropu lektury dokonań Barańczaka nie podjął żaden ze sporego już grona monografistów poety, z niżej podpisanym włącznie. Wątku nawiązań do dzieł takich jak np. *Komentarze do fotografii* czy opisu innych relacji intertekstualnych łączących poetyki autorskie Wirpszy i Barańczaka nie odnajdziemy także w licznych rozproszonych próbach historycznoliterackich. Jako oczywiste kwituje się jedynie we wspomnianych opracowaniach odwoływanie się przez nowofalowców do „lingwistycznego" dorobku poprzedników: Białoszewskiego, Wirpszy, Karpowicza i Balcerzana, niejako w ślad za wskazaniem na tychże przez samego Barańczaka w *Nieufnych i zadufanych*.

Wyjątkiem jest na tym tle późna refleksja (z roku 2008) Edwarda Balcerzana, komentującego fakt dedykowania mu jednego z tekstów w *Korekcie twarzy*:

> Pierwszy wiersz Barańczaka, który przeczytałem w zachwyceniu – pisze Balcerzan – i dałem temu wyraz we wprowadzeniu do wieczoru *Prób*, nosił tytuł *Skłócone, pierzchające*. Później, gdy ukazał się debiutancki tomik *Korekta twarzy*, autor wydrukował w nim ten wiersz z dedykacją *Edwardowi Balcerzanowi*. Tego się nie spodziewałem. Rewanż za uznanie?[4]

Jak dodaje dalej badacz: „Ja bym takiego wiersza, w takiej »dykcji«, nie napisał. Jeżeli odzywają się tu echa cudze, to są to echa składni poetyckiej Wirpszy"[5]. Na echa te, powtórzmy, ani krytycy, ani badacze szczególnej uwagi dotąd nie zwracali, być może uznając je za nazbyt oczywiste. I oczywiste one, rzecz jasna, były, szczególnie na tle krytycznoliterackich deklaracji Stanisława Barańczaka, aczkolwiek wyłącznie w planie ogólnym, pozostając w ukryciu, nawet mimo bardziej szczegółowej analizy.

Pierwszym ujawnionym przez Barańczaka świadectwem lektury utworów Wirpszy była ogłoszona w roku 1967 na łamach „Nurtu" recenzja z tomu *Przesądy*. Fascynacja językiem poetyckim autora tomu daje tu o sobie znać podczas odkrywania reguł jego organizacji, zdefiniowanych następująco: „Relacja, napięcie, ruch, to istota całej poezji Wirpszy, jej charakterystycznej ironii i autoironii, przede wszystkim zaś sławnej »gry znaczeń«"[6]. Spostrzeżenia te rozwinął Barańczak już jako autor *Nieufnych i zadufanych* w roku 1971 w rozdziale

---

4 E. Balcerzan, *O „wczesnym" Barańczaku autobiograficznie*, „Topos" 2008, nr 1–2, s. 11.

5 Tamże, s. 12.

6 S. Barańczak, *„Pisane w karnawale"*, „Nurt 1967", nr 6, s. 44. Wirpsza zrewanżował się po latach recenzją z tomu Barańczaka *Ja wiem, że to niesłuszne*. Zob. tenże: *Poeta okolicznościowy*, „Kultura" (Paryż) 1977, nr 7, s. 223–225.

książki zatytułowanym *Witold Wirpsza albo Ironia*. Punktem wyjścia do szczegółowych analiz uczynił w nim autor „znaczenie relacji" jako fundamentu świata poetyckiego Wirpszy, swoisty prymat w tymże struktury nad substancją świata: „W swojej pasji kreowania strukturalnych modeli rzeczywistości – czytamy w *Nieufnych i zadufanych* – literatura owa staje się niemalże sama generatorem relacji, powołuje do życia coraz to nowe przejawy określonego typu stosunków zachodzących między rzeczami, słowami, ludźmi, mnoży je i konstruuje w większe układy"[7].

W tym samym roku 1971 wziął Stanisław Barańczak na recenzencki warsztat powieść Wirpszy pt. *Wagary*, koncentrując się na motywie językowego śledztwa – gry i pytając o bezinteresowność tej gry, wyznaczonej przez opozycję „wagaryczności" i „policyjności", czy też mówiąc inaczej i bardziej ezopowo: antynomię „rygoru i anarchii jako biegunowych form istnienia społeczeństwa"[8]. W efekcie krytycznej lektury powieść, „z pozoru tak bardzo zabawowa" i „odległa od moralistyki", okazała się, niczym *Podróże Guliwera*, „satyrycznym obrazem współczesnej cywilizacji"[9]. Jako recenzent dokonań Wirpszy Stanisław Barańczak powrócił raz jeszcze w roku 1985 na łamach paryskiej „Kultury", omawiając tom *Liturgia*. Wcześniej, choć także w „Kulturze", w roku 1979, opublikował esej okolicznościowy pt. *Na 60-lecie Witolda Wirpszy*, w którym trudno nie zwrócić uwagi na następujące oświadczenie:

> Mam do tej twórczości – pisze Barańczak – szczególny, osobisty stosunek. Kiedy kilkanaście lat temu, jako nieopierzony student polonistyki zaczynałem próbować sił w poezji i krytyce, książki Wirpszy należały do tych wzorców, jakie miały na mnie podówczas największy wpływ. Trochę z tym było inaczej niż u moich rówieśników. Adamowi Zagajewskiemu patronował wtedy bardzo wyraźnie Różewicz, Ewie Lipskiej – Szymborska, Ryszard Krynicki studiował pisma Peipera, u niektórych innych, np. u Jacka Bierezina, widać w tym okresie silny wpływ Herberta. Czytywałem i ja, oczywiście, tych i innych starszych poetów, wielu z nich ceniłem, niektórych podziwiałem, paru wielbiłem – ale akurat Wirpsza miał na mnie wpływ zupełnie szczególny, taki, który przenika w tkankę stylu, w rytm wiersza, w dobór słownictwa. Coś z tego pozostało chyba i do dzisiaj[10].

---

7 S. Barańczak, *Nieufni i zadufani. Romantyzm i klasycyzm w młodej poezji lat sześćdziesiątych*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1971, s. 83.

8 S. Barańczak, *Oczy Lizawiety Prokofiewny*, „Odra" 1971, nr 6, s. 36–37.

9 Tamże, s. 36.

10 S. Barańczak, *Na 60-lecie Witolda Wirpszy*, „Kultura" (Paryż) 1979, nr 1, s. 103.

Nie ma, rzecz jasna, powodów, aby takiemu wyznaniu nie uwierzyć. Powstaje tylko pytanie o to, co konkretnie w owym stylu, rytmie i słownictwie, zadeklarowaną wspólnotę wierszowo poświadcza i gdzie w dokonaniach Wirpszy znajdują się źródła owej wspólnoty, wreszcie, jaki charakter mają odwołania do ujawnianego pozawierszowo poetyckiego wzorca?

W przypadku Stanisława Barańczaka wybory krytyczne i translatorskie pozostają w nieprzypadkowym związku z jego twórczością oryginalną. Jako recenzent tomu *Przesądy*, który ukazał się w roku 1966, notował w zakończeniu swojej oceny, co następuje: „Nie ulega dla mnie wątpliwości, że *Przesądy* są najbardziej interesującym tomem autora *Małego gatunku*, *Don Juana*, *Komentarzy do fotografii* i *Drugiego oporu*"[11]. I choć w rozdziale z *Nieufnych i zadufanych* Barańczak przytaczał fragmenty z wszystkich wymienionych książek poetyckich, wypada uznać, że jego zarażenie się „tkanką stylu" Wirpszy rozpoczęło się od przyswojenia *Przesądów* właśnie. Szczególnie widoczny jest ten proces w pierwszych trzech zbiorach Stanisława Barańczaka, tj. w *Korekcie twarzy*, *Jednym tchem* i *Dzienniku porannym*.

Oprócz sięgnięcia do arsenału chwytów charakterystycznych także dla innych lingwistów, takich jak modyfikacje frazeologizmów, paronomazje, do konceptyzmu opartego na paradoksie i oksymoronie, wykorzystania przerzutni w funkcji „zawiedzionego oczekiwania" itp., znalazł Barańczak u Wirpszy także inne, bardziej swoiste dla tego drugiego twórcy, rozwiązania artystyczne, jak np. regularne stosowanie wtrąceń parentetycznych w funkcji komentującej i konkretyzującej. Znamiennym podobieństwem w zakresie wyobraźni poetyckiej okaże się natomiast skłonność obydwu poetów do rozmaitych metaforycznych materializacji tego, co tekstowe czy szerzej: znakowe, czyli słowa, litery, głoski i innych pojęć odnoszących się do języka. Najczęściej bodaj tendencja ta realizuje się w dwu obszarach: somatyzacji znaków lingwistycznych, polegającej np. na dwukierunkowej fuzji dyskursu i ciała, kształtowanej na zasadzie analogii (np. ciało wiersza *vs* tekst człowieka u Barańczaka), jak również w obszarze ekwiwalencji systemu znakowego ze znakami przemocy, z bronią, narzędziami zadawania bólu (np. Barańczakowe „słowa, które ołów wpisał w ciało"[12]). W katalogu kłujących narzędzi artykulacji Witolda Wirpszy z *Przesądów* („z głosek narzędzia, noże", „kolce", „ostre lancety z litery *jot*",

[11] S. Barańczak, *„Pisane w karnawale"*, dz.cyt., s. 44.

[12] Wszystkie cytaty z wierszy S. Barańczaka według edycji: *Wybór wierszy i przekładów*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1997. Cytaty z utworów W. Wirpszy na podstawie: tenże: *Przesądy*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2011; tenże, *Faeton*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2006; tenże, *Faeton II*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2007.

„sztylety") dojrzeć można źródło obrazu poetyckiego z Barańczakowego *Pisma* z *Korekty twarzy*, w którym litery w druku jawią się jako „ciasne obroże z kolcami" (obraz ten powraca w *Kołysance*, w której litery to „kolczaste obroże"); także analogię szabel i „raniących krtań nawiasów" z *Jednym tchem* albo porównanie „ostrego" języka i „giętkich bagnetów" z wiersza *Twarzą w trawę*. U Wirpszy „zapisany znak" może być raną *Pisma miłosnego*, w *Kołysance* Barańczaka litery na kartce są „jak rana rannego słońca, wzbierająca ropą". Człowiekowi z wierszy autora *Przesądów* grozi unicestwienie w procesie tekstowej metamorfozy („przez porowatą porcelanę własnego rękopisu spłyniesz w koryta rzek i wyparujesz"). Proces tekstualizacji bohatera Barańczakowego *Pisma* wyrażony został za pomocą podobnego obrazu: „dostrzeżesz zakola rzek schnących na papierze".

Podobnie bezpośredni charakter relacji intertekstualnej dostrzec możemy pomiędzy wierszem *Opory* z cyklu *Próby pisma* Witolda Wirpszy a Barańczaka *Artykulacją* z *Korekty twarzy*. „Opór jest w stylu pisma" czytamy u Wirpszy, co Barańczak rozwija następująco: „Każde następne słowo budzi wstyd, łamie się na kataraktach języka, zębów, warg. Drżący napór głosek żłobi oporne koryto". Z kolei w portretowaniu obrazu siebie jako innego w prozie poetyckiej pt. *Drugi* Barańczaka („zwlec skórę, odjąć ruchy, nawet cień odrąbać od siebie niezamierzonego") odnajdziemy motyw z *Granic* Wirpszy:

> [...] –: Jeśli
> Zedrą z ciebie skórę, wyprawią i
> Na wyprawianym wyrysują
> Granice krain? –: To nie
> Będą moje granice.

„Granica skóry" z tego wiersza powróci zresztą w sparodiowanym pytaniu ankietowym o „krewnych za granicą skóry" w *Wypełnić czytelnym pismem* z *Dziennika porannego*. Witold Wirpsza wykazuje w tomie szczególną predylekcję do wykorzystywania słowa „szalbierstwo" poza jego ściśle prawniczym kontekstem, co prawdopodobnie tłumaczy obecność nietypowego „szalbierza" w *Kwiecie ciętym* Stanisława Barańczaka. Trudno oprzeć się także uznaniu za inspirujące dla tego poety, obecne w wielu jego oryginalnych przetworzeniach, tak sugestywnych obrazów z *Przesądów* jak np. tych zawartych w utworze *Błoto* („W mrokach marszu/ Depce się po krwi zabitego" – przypomina się m.in. tytułowy wiersz z tomu *Ja wiem, że to niesłuszne*, którego podmiot obserwuje na ekranie telewizora czołgające się poza linią okopów „przetrącone

wybuchem ciało", wyznając: „płynęły jego łzy po umazanej błotem czy krwią twarzy"). Podobnie inspirującą rolę odegrał, jak się wydaje, utwór pt. *Wielka szyba*, w którym Witold Wirpsza w tekście głównym i w przypisach zawarł intrygujący obraz pozaczasowego „dziania się" zaklętego w sprasowanym szkle. Był to obraz szyby:

> Którą roztłukują spiętrzone brontozaury i
> Pterodaktyle, termity i skorupiaki, konie
> I delfiny, i która, roztłukiwana w ustawicznej
> Gromadności brzęczy nieustannie przez pokolenia
> Rozłamów, nie tracąc swej przejrzystości
> I całkowitości. I której dotknąć nie jestem
> W stanie: rękami i nogami, nigdy.

Nie trzeba zapewne specjalnego słuchu, aby odnaleźć ten motyw w następujących strofach z *Szyby* Barańczaka, w obrębie której zgniatane są „uparcie":

> barwy, czasy, przestrzenie,
> zwierzęta, ptaki, ryby,
> pod ogromnym ciśnieniem
> aż do grubości szyby.
>
> Ten świat skondensowany,
> gdy spojrzeć na szkła krawędź,
> zielonością jaskrawą
> lśni jak toń oceanu:
>
> i tylko stąd wiadomo,
> że wewnątrz coś się dzieje,
> że wewnątrz szyby toną
> zmiażdżone epopeje,
> [...]

Drugim, obok *Przesądów*, najważniejszym dla Stanisława Barańczaka źródłem nawiązań oraz inspiracji odnalezionych w twórczości Wirpszy, wydaje się poemat *Faeton*, którego oczywiście poeta nie mógł znać wówczas z druku, jako że pełna edycja tego dzieła miała miejsce dopiero w latach 2006–2007. A jednak wspólna lektura poematu Wirpszy oraz wierszy Barańczaka z *Jednym*

tchem i *Dziennika porannego* każe myśleć o wzajemnym odniesieniu ich utworów jako o dalece nieprzypadkowym efekcie zastosowania strategii intertekstualnej. I tak np. seria takich Barańczakowych metafor jak: „kostne kraty klatki piersiowej", „bagaż strzaskanych kości", „ciemność z twojej krwi i kości", kopie czcionkami „odbite od kości", „złamać szyfr kości", „kostne szwy czaszki", przywodzi na myśl szczególną rolę powiązań międzysłownych, w jakie w *Faetonie*, z niezwykłą częstotliwością wchodzi słowo kość i pochodne od niego wyrazy, także na prawach zabiegów instrumentacyjnych. W lekturze jednego tylko fragmentu cyklu Wirpszy pt. *Agregaty* odnajdziemy z kolei wersy, których rozkwitanie możemy prześledzić w co najmniej trzech wierszach Barańczaka. *Pajęczyna* podejmuje np. jeden z podstawowych motywów wspomnianego fragmentu poematu Wirpszy, realizujący się w obrazach „geometryzacji pajęczej" splecionych z wizją pożaru. Słowem: kluczem owej wizji jest, rzecz jasna, „ogień" („ogień wieczny", który „popada w zwadę z królestwem niebieskim"), odżywający w wierszu *Ogień* z *Dziennika porannego*, w którym, podobnie do *Faetona*, podejmuje autor „prometejską" kwestię nieposłuszeństwa wobec Boga. Wreszcie, kiedy czytamy w poemacie Wirpszy zapisy następujące:

> Niepokój pism i ich wzajemna
> Wrogość są nadto trwałe i nie da
> Się ich w ich wrogości pogodzić
> Inaczej, jak tylko przez całopalenia.
> Jedno pismo podpala drugie i wtedy
> Zgodą ich jest popiół. Pajęczyna pożaru
> Jest najskuteczniejsza poprzez popiół pism. [...]

– słyszymy oczywiście echo tych zapisów utrwalone w wierszu *Papier i popiół, dwa sprzeczne zeznania*. Nie są to chyba tylko bezpodstawne przesłyszenia interpretatora, bo pomijając cytowane już deklaracje Stanisława Barańczaka o uznawanym przez siebie patronacie Wirpszy, mamy szczęśliwie i dowód, bardziej niż powierzchownej, jak można się domyślać, lektury *Faetona* przez początkującego poetę. 19 marca 1969 roku w poznańskim klubie studenckim Nurt odbyła się dyskusja wokół poematu z udziałem jej autora, czytającego fragmenty. Stanisław Barańczak musiał już znać utwór na tyle dobrze, że przedstawiał zawartą w nim koncepcję muzyczności[13]. W listach do Edwarda

[13] M. Dźwiniel, *Filomackie porywy 1968/1969*, w: *Poznań w marcu – marzec w Poznaniu (w rocznicę wydarzeń 1968 roku)*, red. S. Wysłouch, J. Borowiec, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010, s. 42.

Balcerzana z roku 1969 Witold Wirpsza upomina się konsekwentnie o zwrot maszynopisu swojego poematu, a w końcu pisze tak: „Co u licha z tym Barańczakiem? Czy on się tego *Faetona* uczy, broń boże, na pamięć? Tekst jest mi rzeczywiście potrzebny. Zgubiłem gdzieś jego adres – czy mógłbyś mi go przesłać – a ja go sam pogonię”[14].

Efektów owej „pogoni” autora za własnym maszynopisem nie znamy, natomiast efekty domniemanych mnemotechnicznych wysiłków ówczesnego czytelnika *Faetona* i młodego poety w jednej osobie okazały się zaskakująco wręcz skuteczne. Raz jeszcze mogliśmy się przekonać o tym, jak wiele literatura zawdzięcza samej sobie, w czym zresztą przejawia się jej prawdziwa wolność. Na tym tle możemy dzisiaj także inaczej nieco spojrzeć na motywacje związane z publikacją przez Stanisława Barańczaka *Widokówki z tego świata* w roku 1988, zwłaszcza jeśli będziemy pamiętać o jego gruntownej, i zapisanej w recenzji z roku 1986, lekturze tomu Witolda Wirpszy pt. *Liturgia*.

[14] *Listy Witolda Wirpszy do Edwarda Balcerzana*. „Arkadia. Pismo Katastroficzne” 2008, nr 23/24, s. 127.

Rozdział XIII

Pisarz idol

W rozdziale trzecim książki pt. *Pegaz zdębiał*, poświęconym „onanagramom", czyli anagramom onomastycznym, umieścił Stanisław Barańczak „Poczet Pisarzów Polskich", stanowiący realizację „projektu alternatywnej, całkowicie zmienionej i uatrakcyjnionej historii literatury ojczystej od jej zarania aż po dzień dzisiejszy"[1]. Zaszczyt „uhonorowania" własnym onanagramem indywidualnym, w ramach „nadrzędnego onanagramu kolektywnego", spotkał „paru Pisarzów Polskich Największych" (79 konkretnie: od Galla Anonima do Harasymowicza-Broniuszyca), do których zaliczył autor m.in. Witolda Wirpszę, zaprezentowanego, po przestawieniu liter jego imienia i nazwiska, jako W. T. W. PISARZ-IDOL[2]. Na uznaniu tego anagramu wyłącznie za żart, w przypadku mniej obeznanego czytelnika, mogłoby się zapewne skończyć, zwłaszcza że po Wirpszy i Białoszewskim „honorowe" miejsce w „Poczcie Pisarzów Polskich" przypadło nawet Władysławowi Machejkowi. Warto też pamiętać, że w chwili londyńskiej publikacji *Wprowadzenia do prywatnej teorii gatunków*, jak w podtytule określona została zawartość książki *Pegaz zdębiał*, w Polsce ukazywała się dopiero pierwsza po 27 latach, w normalnym obiegu,

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

[2] Tamże, s. 54.

książka Wirpszy[3]. Krytyka witała go wówczas także żartem, jako „nowego poetę"[4] a nawet „poetę trzydziestoletniego"[5]. Anagramowy „pisarz-idol" mógł być nim zatem rzeczywiście tylko w ramach alternatywnej historii literatury.

Żartu Barańczaka taki odbiór rzecz jasna nie wyczerpuje, a jego anagram ma oczywiście także wymiar całkowicie poważny. W jubileuszowej laudacji *Na 60-lecie Witolda Wirpszy*, na łamach paryskiej „Kultury" w roku 1979, autor *Nieufnych i zadufanych* przyznawał wszak wprost, że ma do twórczości Jubilata „szczególny, osobisty stosunek". O sile tej szczególnej relacji najlepiej świadczy bardzo osobiste wspomnienie i wyznanie Stanisława Barańczaka, wypowiadane, co ważne, przede wszystkim z perspektywy jego roli poetyckiej, w którym wprost wskazywał książki Wirpszy jako mające na niego największy wpływ, „wpływ zupełnie szczególny, taki, który przenika w tkankę stylu, w rytm wiersza, w dobór słownictwa"[6].

Trudno chyba o bardziej bezpośrednie potwierdzenie tezy postawionej w anagramie ułożonym z imienia i nazwiska Witolda Wirpszy, efekcie zabawy, wybranym spośród szeregu innych możliwości, które musiał bez wątpienia w tym jednym nazwisku zobaczyć poeta niezwykle biegły w sztuce „przemeblowywania liter" (Mickiewicz doczekał się siedmiu, a Kochanowski dziewięciu „onanagramów"). „W. T. W. PISARZ-IDOL", jak na onomastyczny potencjał jego nazwiska przystało, wywierał na młodego poetę wpływ największy, wyprzedzając, sąsiadujących z nim innych wielkich z „Pocztu Pisarzów Polskich". Zarażenie się przez Barańczaka „tkanką stylu" Wirpszy, do czego sam się w cytowanym eseju przyznał, wyraźnie widoczne jest w jego pierwszych trzech zbiorach wierszy, tj. w *Korekcie twarzy*, *Jednym tchem* i *Dzienniku porannym*. Najważniejszymi źródłami nawiązań oraz inspiracji dla tych zbiorów były utwory Wirpszy z tomu *Przesądy* (1966) oraz poematu *Faeton*, nieopublikowanego wówczas jeszcze, ale akurat Barańczakowi bardzo dobrze znanego[7]. Swoją ocenę poematu potwierdził on m.in. w liście do jego autora z 25 sierpnia 1971 roku:

---

[3] Chodzi o *Nowy podręcznik wydajnego zażywania narkotyków* (a5, Poznań 1995). Jak pisałem już o tym wcześniej: „Mimo szerokiego odzewu krytycznego, tom stał się wydarzeniem jednostkowym, efemerycznym, pozostając na kolejne długie lata bez żadnych dalszych ciągów, tak edytorskich jak i recepcyjnych". Zob. D. Pawelec, *Wirpsza wielokrotnie*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2013, s. 89.

[4] A. Wiedemann, *Księżyc nad Alabamą*, „Odra" 1996, nr 9, s. 121.

[5] A. Wiedemann, *Witold Wirpsza – poeta trzydziestoletni*, „FA-art" 1998, nr 1–2, s. 5.

[6] S. Barańczak, *Na 60-lecie Witolda Wirpszy*, „Kultura" (Paryż) 1979, nr 1, s. 103.

[7] Szczegółowo przedstawiam analizę intertekstualnych powiązań dzieł Barańczaka i Wirpszy w rozdziale poprzednim pt. *Wirpsza Barańczaka*.

„Ogromnie jestem ciekaw Pańskich nowych utworów, które jakoś się nie ukazują; zwłaszcza *Faeton* powinien wreszcie pokazać się i dać po głowie wszystkim tutejszym miernotom poetyckim. Pewien jestem, że będzie to wielkie wydarzenie”[8].

Cenił Barańczak także w Wirpszy filozofa literatury, co najmniej od chwili wysłuchania w roku 1964 (m.in. wspólnie z Ryszardem Krynickim) fragmentów *Gry znaczeń* czytanych przez jej autora. Było to we Wrocławiu podczas Turnieju Jednego Wiersza o Wawrzyn Pałacyku. Wirpsza zasiadał wówczas w jury, a Barańczak zdobył III nagrodę za wiersz *Przyczyny zgonu*[9]. Zadebiutował nim jako poeta już w styczniowym numerze „Odry” w roku 1965[10].

Doświadczenie osobiste wyniesione z lektury dzieł Wirpszy przekłada Barańczak na wymiar generacyjny. I choć zastrzega przy tym, że jego „pojedynczy przypadek” może być w takiej projekcji jakoś uogólniony, to mimo wszystko pokazuje precyzyjnie, dlaczego – nie tylko dla niego samego w latach sześćdziesiątych – „młodzi czytelnicy byli szansą Wirpszy”[11], a jego dzieła znajdowały w tej grupie największe zrozumienie. Dlaczego zatem właśnie Wirpsza w roli „pisarza-idola”? Z powodu „świadomych sprzeczności jego dzieła”, dla Barańczaka wręcz „podniecających sprzeczności”[12]. Była to bowiem, w prowadzonej już z dystansu ocenie poety i krytyka, twórczość „ludyczna” – „a przecież podejmująca poważne i podstawowe problemy egzystencjalne; racjonalistyczna – a przecież wieloznaczna i tajemnicza; niechętna dydaktyzmowi i moralizatorstwu – a przecież silnie aktywizująca umysłowość czytelnika; unikająca powierzchownego, fałszywego „zaangażowania” – a przecież dogłębnie przeniknięta duchem naszej współczesności”[13].

Te cechy pisarstwa Wirpszy – dodajmy, że wziętego podówczas nie tylko poety, ale także prozaika, krytyka, eseisty, tłumacza – miały najlepiej, zdaniem Barańczaka, przemawiać do pokolenia, które „wyrosło w typowej dla tamtych

---

8 S. Barańczak, *List do Witolda Wirpszy z 25 VIII 1971*, w: Akademie der Künste, Berlin, Witold Wirpsza Archiv, sygn. 167.

9 Zob. m.in. wspomnienie M. Głowiński, *Stanisław Barańczak (1946–2014)*, w: tenże, *Tęgie głowy. 58 sylwetek humanistów*, Wielka Litera, Warszawa 2021, s. 444. O wydarzeniu tym oraz o wrażeniu, jakie na Barańczaku wywarł tekst Wirpszy, opowiadał R. Krynicki, czego byłem świadkiem, podczas spotkania w Krakowie pt. „Czas na Wirpszę” (14 października 2022), zorganizowanego przez Otwartą Pracownię.

10 Od włączenia do tomu *Korekta twarzy* (1968) wiersz funkcjonuje już pod tytułem *Nagryzmolony, tak, i ręką niezbyt pewną*.

11 S. Barańczak, *Na 60-lecie Witolda Wirpszy,* dz.cyt. s. 104.

12 Tamże.

13 Tamże.

lat atmosferze fałszywej ideowości, fałszywej jednoznaczności, fałszywego patosu"[14]. A ponieważ atmosfery tej pokolenie ówczesnych dwudziestoparolatków „miało całkowicie dosyć"[15], pojawiała się potrzeba literatury „indywidualistycznej [...], mówiącej we własnym imieniu [...], decydującej o własnych obowiązkach i prawach"[16] samodzielnie, „nie manipulującej czytelnikiem, ale skłaniającej go do samodzielności [...], raczej ironicznej niż patetycznej, raczej ludycznej niż zdominowanej przez terror wielkich słów"[17]. O ile w prozie, jak zauważył Barańczak, potrzeby te zaspakajał odkrywany wówczas Gombrowicz oraz „groteskowo-absurdalny nurt popaździernikowej literatury z Mrożkiem na czele", o tyle jednak o wiele więcej „lekarstw na fałsz" oferowała poezja. W tym, rzecz jasna, poezja Wirpszy. I dlatego, co podkreślił Barańczak-laudator, „pokolenie marcowe mogło widzieć w nim jednego ze swych patronów"[18].

A było tak m.in. dlatego, że głównym negatywnym punktem odniesienia dla twórczości Wirpszy pozostawała „sztuka w roli narzędzia demagogów", co może najdobitniej zaprezentował poeta w tomiku *Komentarze do fotografii. „The Family of Man"* (1962). W tym cyklu wierszy zintegrowanych z wybranymi zdjęciami ze słynnej światowej wystawy „Wirpsza – jak zauważał Barańczak – z premedytacją uderza w takie formy przesłania artystycznego, których tzw. wymowa humanistyczna wydaje się niewątpliwa, w których jednakże wyczulone oko poety dostrzega wykorzystywanie podręcznego stereotypu, manipulowanie naszymi umysłami przez tych czy innych »pedagogów«"[19]. Zresztą już pierwsze utwory Wirpszy powstałe po okresie stalinowskim, w ocenie Stanisława Barańczaka, „zwracały uwagę ostrymi, ironicznymi wypadami przeciwko wszelkim formom zadufanego utopizmu, przeciw kłamliwemu lakierowaniu pęknięć na powierzchni ludzkiej rzeczywistości"[20]. Ponadczasowość

[14] Tamże.
[15] Tamże.
[16] Tamże.
[17] Tamże.
[18] Tamże. Warto dodać przy tej okazji, że Anna Barańczak, żona Stanisława Barańczaka, poezji Wirpszy poświęciła swoją pracę magisterską. Nie uszło to uwadze poety, który, już wiele lat po jej powstaniu, uznał, że warto o tym fakcie poinformować Jerzego Giedroycia. W tym samym liście Wirpsza poleca Barańczaka jako najbardziej kompetentną i obeznaną z jego twórczością osobę, właściwą do napisania o nim eseju jubileuszowego, z okazji 60. urodzin, do „Kultury". *List z dnia 8 VIII 1978*, w: Archiwum Instytutu Literackiego w Paryżu. Korespondencja z tego archiwum oznaczona jest w nim symbolem KOR RED WIRPSZA W., sygn. 906–908.
[19] S. Barańczak, *Na 60-lecie Witolda Wirpszy,* dz.cyt., s. 105.
[20] Tamże.

m.in. cyklu satyrycznych *Wierszyków o czasie wiecznej szczęśliwości (1954–1957)* z tomu *Mały gatunek* (1960) docenił Barańczak nie tylko w jubileuszowym szkicu *Na 60-lecie Witolda Wirpszy*, lecz także jako autor wyboru *Poeta pamięta. Antologia poezji świadectwa i sprzeciwu 1944–1984* (Londyn 1984), w którym je zamieścił. We wszystkich założeniach programowych Wirpszy widział Barańczak „mniej lub bardziej bezpośrednią konsekwencję dążenia do wyswobodzenia sztuki spod tyranii »pedagogów«, »demagogów«, obdarzonych totalną władzą manipulatorów"[21], uznając przy tym całą twórczość autora *Komentarzy do fotografii* za „od podstaw antytotalitarną"[22].

Przy całej tak zdefiniowanej atrakcyjności dzieła Wirpszy dla „pokolenia marcowego" istniały poważne bariery utrudniające dostęp do twórczości poety, choć, w drugiej połowie lat sześćdziesiątych, jeszcze nie były to ograniczenia związane z cenzurą i rozchodzeniem się obiegów wydawniczych. Tego doświadczy Barańczak krytyk np. w roku 1973, publikując książkę pt. *Ironia i harmonia*, z której „wykreślono skrupulatnie wszystkie wzmianki o Wirpszy"[23]. Ale w połowie lat sześćdziesiątych barierę dostępu do autora *Drugiego oporu*, w ocenie Barańczaka, tworzyło przede wszystkim nagromadzenie wielu nieporozumień krytycznych, podkreślanie trudności i hermetyczności tekstów Wirpszy. Brakowało swoistej „wytworzonej przez krytykę otoczki interpretacyjnej", a dominowały powierzchowne odczytania, np. programowego zbioru esejów *Gra znaczeń* (1965), nawet w wydaniu „tak doskonałego i wytrawnego interpretatora jak Jerzy Kwiatkowski"[24], widzącego „w nim tylko manifest niechęci do społeczno-etycznych zadań sztuki"[25]. Barierą kolejną, będącą konsekwencją tej pierwszej, był brak „klucza do Wirpszy". O ile „klucz do Białoszewskiego", poety nie mniej trudnego i hermetycznego niż Wirpsza, „był czytelnikom dany", o tyle kontynuuje myśl Barańczak, „poza paroma trafnymi recenzjami Jana Józefa Lipskiego czy Edwarda Balcerzana nie natrafiłem nigdy na obszerniejszy komentarz krytyczny, który dałby mi do ręki »klucz do Wirpszy«"[26]. W ocenie Barańczaka krytyka nie potrafiła sobie po prostu z autorem *Gry znaczeń* poradzić.

„Klucz do Wirpszy" został, rzecz jasna, odnaleziony i zaproponowany czytelnikom przez samego Barańczaka, i to na rok przed jego własnym debiutem

[21] Tamże, s. 106.
[22] Tamże.
[23] Tamże, s. 103.
[24] Tamże.
[25] Tamże, s. 104.
[26] Zob. tamże.

książkowym w roku 1968. Impulsem do przemodelowania sposobów czytania poezji Wirpszy, ale także do dokonania istotnych korekt w aktualnym obrazie tendencji poetyckich, stał się dla młodego poznańskiego krytyka tom *Przesądy*, opublikowany przez Witolda Wirpszę w roku 1966, co ważne, w rok po edycji zbioru esejów pt. *Gra znaczeń*. Świadomość tego programowego wystąpienia dała o sobie znać, w różny sposób, w recenzjach zbioru wierszy, choć krytycy nadal chętnie powtarzali przy tej okazji sądy, zaliczone przez Barańczaka słusznie do nieporozumień. Lech Sokół zwracał uwagę na trudności z rozumieniem tekstu, pojawiające się w ślad za operacjami w sferze języka: „w kojarzeniu i rozbijaniu słów", które sprowokowały go do powtórzenia etykiet stosowanych w wirpszologii od samego jej początku, takich jak: manieryzm i hermetyzm[27]. Jan Witan uznał *Przesądy* za potwierdzenie, że ich autor „w swym eksperymentatorstwie jest heroicznie konsekwentny, nawet za cenę niezrozumialstwa"[28]. Ryszard Matuszewski dojrzał w *Przesądach* „zabawę w m o w n o ś ć", która jest obsesją i manierą, a także „świadomą zabawę w notowanie skojarzeń ubocznych", układających się w „»gotowalnię« nieskoordynowanych skojarzeń" i „nieokiełznane wielosłowie"[29]. Marta Wyka podkreśliła „wyrachowanie stylistyczne", przeradzające się w pokusę wciągnięcia się w grę, która „okazuje się demonstracją zręczności i kunsztu – ale nie zawsze czymś więcej"[30]. Jan Józef Lipski postawił tezę o autotematyzmie tomu: „[...] jest to poezja o poezji"[31], a zastosowane środki techniczne są służebne wobec celu podstawowego: „autoanalizy wypowiedzi poetyckiej, jako aktu poznawczego"[32]. Co dla nas tu szczególnie ciekawe, krytyk porównał także autora *Przesądów* do Zbigniewa Bieńkowskiego i Mirona Białoszewskiego, ustawiając go bliżej wariantu Białoszewskiego, ze względu na obserwowane w jego wierszach „mówienie podmiotu lirycznego o sobie, jako doznającym, przeżywającym zjawiska językowe (zresztą w sytuacji próby określenia świata)"[33].

Podobnie jak inni przywołani autorzy, w tym samym roku 1967, recenzję tomu *Przesądy*, na łamach „Nurtu", ogłosił także Barańczak. Jego lekturę zdominował najpierw kontekst świeżo przeczytanego fragmentu książki Michaiła

[27] L. Sokół, *Konstruuję, więc jestem*, „Poezja" 1967, nr 8, s. 88.
[28] J. Witan, *Wśród poetów*, „Nowe Książki" 1967, nr 8, s. 462.
[29] R. Matuszewski, *Liryka. Poemat*, w: *Rocznik Literacki 1966*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968, s. 37–39.
[30] M. Wyka, *Odmiany liryki. Poeta – filozof*, „Życie Literackie" 1967, nr 34, s. 10.
[31] J.J. Lipski, *Autotematyzm, ekspresja i koncept*, „Twórczość" 1967, nr 12, s. 114.
[32] Tamże.
[33] Tamże, s. 113.

Bachtina *Problemy poetyki Dostojewskiego*. I to właśnie „karnawalizację" uznał wpierw krytyk za „klucz otwierający najskrytsze zakamarki"[34] poezji Wirpszy, podpowiedziany wszak jakoś i przez samego autora *Przesądów* w notatce umieszczonej pod ostatnim poematem w tomie: „Pisane w karnawale 1965". Podobnie podpowiedziane przez samego Wirpszę są tropy prowadzące do „ludyczności" rodem z Huizingi, którego *Homo ludens* w przekładzie autora *Przesądów* oraz Marii Kureckiej ukazało się właśnie w roku 1967. Barańczak był już także po lekturze *Gry znaczeń* i również z niej wyprowadził interpretacyjne uzasadnienia, w tym tezy dotyczące roli „ironii poznawczej" i autoironii w sztuce. W analitycznej warstwie recenzji podkreślił jej autor szczególne miejsce sprzeczności, których ścieranie się podlegać ma, w jego przekonaniu, „wyostrzeniu i wyjaskrawieniu mającemu dotąd precedensy tylko w poezji barokowej"[35]. Uwydatnił Barańczak ponadto znaczenie „chwytów paronomastycznych", „wszechwładne panowanie przerzutni", wyjątkowo „brutalnej" u Wirpszy, a za naczelną figurę stylistyczną uznał oksymoron i paradoks, będące „wyrazem konceptystycznej metody twórczej"[36]. Oksymoron zostanie zresztą, już wkrótce, uznany przez autora *Nieufnych i zadufanych* za symbol tego, co nazwał „myśleniem dialektycznym"[37].

Najciekawsze jednak w tej recenzji jest miejsce, w którym Barańczak ujawnia pomysł na swój własny „klucz do Wirpszy", stawiając poetę, co sam uznaje za ryzykowne i zaskakujące, „w rzędzie r o m a n t y c z n y c h poetów polskich [...] pozorna oschłość i mózgowość tej poezji nie mają tu nic do rzeczy: romantyzm to nie sentymentalizm"[38]. W opozycji dla prądu romantycznego pojawia się, rzecz jasna, „zalewające współcześnie lirykę sklasycyzowanie"[39]. Rozciągnięcie, nie tylko na Wirpszę, i rozwinięcie tych pomysłów pojawi się w tym samym numerze „Nurtu" (1967, nr 10), w którym ogłosił Barańczak szkic pt. *Nieufni i zadufani. Rzecz o walce romantyków z klasykami w poezji najmłodszej*, zapowiedź przyszłej książki o tym tytule. Współczesny romantyzm, nazwany dialektycznym, stał się w nim niemal ekwiwalentem poezji lingwistycznej, mającej demaskować „wieloznaczność i wieloideowość słowa"[40], poezji, w której „postawa nieufności osiąga swoją pełnię: demaskacja dotyczy

[34] S. Barańczak, *„Pisane w karnawale"*, „Nurt" 1967, nr 6, s. 43.
[35] Tamże.
[36] Zob. tamże.
[37] S. Barańczak, *Nieufni i zadufani. Rzecz o walce romantyków z klasykami w poezji najmłodszej*, „Nurt" 1967, nr 10, s. 17.
[38] S. Barańczak, *„Pisane w karnawale"*, dz.cyt., s. 43.
[39] Tamże.
[40] S. Barańczak, *Nieufni i zadufani. Rzecz o walce*, dz.cyt., s. 19.

budulca samej poezji, języka, ujawnia tkwiące w nim obiektywnie sprzeczności, jego ambiwalencję, która jest ambiwalencją nie tylko znaczeń, ale i konsekwencji światopoglądowych"[41]. „Poezja dokonująca tego rodzaju demaskacji"[42], to poezja Białoszewskiego, Wirpszy, Karpowicza, Balcerzana, która „swoją ironią, intelektualizmem, pozorną oschłością zwodzi co pochopniejszych krytyków na manowce, każąc im odsądzać wymienionych poetów od wszelkiego związku z nurtami romantycznymi"[43]. Trzeba w tym miejscu przypomnieć, że gdy w roku 1964 Janusz Sławiński ogłosił w „Odrze" (nr 10) *Próbę porządkowania doświadczeń*, określając w niej jeden z najważniejszych nurtów poezji powojennej mianem „lingwistycznej", to na liście jej reprezentantów nie było Witolda Wirpszy.

To już w pełni autorski pomysł Barańczaka na dzieło autora *Przesądów*, rozbudowany później oczywiście w książce pt. *Nieufni i zadufani* (1971), szczególnie w rozdziale *Witold Wirpsza albo Ironia*. Oprócz przedstawienia w nim katalogu chwytów, stanowiących o „lingwistyczności" opisywanej poezji (paronomazja, przerzutnia, paradoks, oksymoron, ironia), wyjaśnia krytyk także, na czym polega w wierszach autora *Drugiego oporu* „ciążenie ku biegunowi eseju lub naukowego wywodu"[44], omawia rolę polemik z programami literackimi i mitem, tłumaczy istotę pokrewieństwa utworów Wirpszy z muzyką, opartego na podobieństwach strukturalnych. Rozprawiając się z nieporozumieniami recepcji, uznającej koncepcję „gry znaczeń" za nową wersję „sztuki dla sztuki", przywołuje krytyk ponownie kontekst „ludyczności" oraz sprzeciwu wobec sentymentalizmu i wobec „zbiorowych stereotypów emocjonalnych". Twórczość Wirpszy potraktował Barańczak w swojej książce jako „jeden z najskrajniejszych przejawów tego odłamu literatury, który za jedyną swoją możliwość i jedyne właściwe zadanie uważa penetrowanie struktury, nie substancji świata"[45]. To literatura skoncentrowana na znaczeniu relacji pomiędzy elementami świata, pochłonięta „pasją kreowania strukturalnych modeli rzeczywistości". W wydaniu Wirpszy oznacza to „propozycję odnowy skompromitowanych wartości", propozycję nowego, autentycznego „uczucia", nowego pojmowania „prawdy", nowego traktowania „obowiązków literatury", nowego rozumienia „humanizmu"[46].

---

41 Tamże.

42 Tamże, s. 18.

43 Tamże.

44 Tamże.

45 Tamze.

46 Zob. S. Barańczak, *Nieufni i zadufani. Romantyzm i klasycyzm w młodej poezji lat sześćdziesiątych*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1971, s. 83–98.

Wirpsza książkę Barańczaka sobie cenił, co wiemy z jego listów do Heinricha Kunstmanna, bardzo mocno zainteresowanego pozyskaniem jej egzemplarza: „Książkę mogę Ci, Heinrich, naturalnie wypożyczyć – czytamy w liście pisanym z Berlina, 7 grudnia 1971 roku – ale streng do zwrotu, because eine Dedikation w niej jest”[47]. Dawał też w tym samym liście świadectwo rozumienia zaproponowanego przez autora *Nieufnych i zadufanych* krytycznego konceptu: „Dla Barańczaka mianowicie – tłumaczył nieco zdezorientowanemu korespondentowi – poezja lingwistyczna jest przykładem lub odmianą dialektycznego romantyzmu, za którym się opowiada”[48]. Podobny dowód wysokiej oceny książki i bliskości poglądów na sztukę poetycką z jej autorem znajdziemy w liście poety do Jerzego Giedroycia. Narzekając na niezrozumienie własnych propozycji artystycznych pośród rówieśników i starszych odbiorców, skomentował w nim Wirpsza krytyczną opinię jednego z recenzentów:

> Błoński, omawiając książkę Barańczaka *Nieufni i zadufani*, pisze: „[…] Jak nie ma nic złego w muzyczno-intelektualnych wariacjach Wirpszy, w których – muszę przyznać – często się gubię. I Barańczak wcale mi niestety – nie pomógł zrozumieć meandrów tej osobliwej wyobraźni. Co może dowodzi, że swoimi teoriami nie utrafił dokładnie w oryginalność Wirpszy” („Teksty” 1972, nr 2). W moim natomiast odczuciu Barańczak właśnie znakomicie utrafił w to, czego od mojej twórczości wymagam[49].

Wirpsza po paru latach weźmie jeszcze w obronę lingwizm Barańczaka postrzegany jako „antropologiczna gra wiedziona na poważnie”, recenzując tom pt. *Ja wiem, że to niesłuszne*. Pozostanie przy tym w zgodzie z rozpoznaniem zastosowanym wcześniej przez autora tej książki wobec niego samego, kiedy zauważy, że operujący ironią, „słowiarski”, zwarty „kod poetycki”, kompromitujący kłamstwo języka, istnieje po to, aby „wypowiadać pewne treści rzeczywistości pozaliterackiej”: „filozoficznej, społecznej, etycznej”[50].

Wypracowywany na potrzeby *Nieufnych i zadufanych* „klucz do Wirpszy” zastosował Stanisław Barańczak także podczas lektury jego powieści *Wagary*

---

47 *„Salut Henri! Don Witoldo!”. Witold Wirpsza – Heinrich Kunstmann. Listy 1960–1983*, oprac. D. Cygan, M. Zybura, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Kraków 2015, s. 159.

48 Tamże.

49 Zob. *List Witolda Wirpszy do Jerzego Giedroycia z 27 V 1973*, w: Archiwum Instytutu Literackiego w Paryżu.

50 W. Wirpsza, *Poeta okolicznościowy*, „Kultura” (Paryż) 1977, nr 7, s. 223–225.

(1970), zaliczonej przezeń „co najmniej do rzędu wybitnych wydarzeń w prozie polskiej" roku 1970 (wraz z takimi utworami jak *Nazo Poeta* Jacka Bocheńskiego, *Złota Papuga* Artura Międzyrzeckiego, *Pamiętnik z Powstania Warszawskiego* Mirona Białoszewskiego i *Urodą na czasie* Leopolda Buczkowskiego). We wszystkich wymienionych książkach, zdaniem krytyka, podstawowym zabiegiem artystycznym jest stylizacja, realizująca się przez „odwołania polemiczne, kwestionujące przydatność tego »cudzego słowa«, którym się posługują, walczące z nim jego własną bronią"[51]. Ale w tej swoistej walce chodzi o „całościowe przeciwstawienie pewnego stanu rzeczywistości i pewnego sposobu mówienia o niej; przeciwstawienie, które byłoby jednocześnie krytyką owej rzeczywistości i owego sposobu mówienia"[52]. To oczywiście nic innego jak wizja lingwizmu przedstawiana przez Barańczaka w *Nieufnych i zadufanych*. Do lektury *Wagarów* nadająca się znakomicie, skoro to powieść osadzona w „rzeczywistości niemal całkowicie abstrakcyjnej, dziejąca się właściwie bardziej w języku niż w planie realnych wydarzeń"[53]. W strukturalistycznej koncepcji Barańczaka, wyłożonej także w pracy o języku poetyckim Mirona Białoszewskiego (1974), z praw języka daje się odczytać określony „model świata", a relacja między tekstem a rzeczywistością opiera się na zasadzie homologii. W konsekwencji struktura tekstu stanowi „miniaturowy model struktury świata"[54]. Czyniąc takie przesłanki teoretyczne punktem wyjścia, powieściowa „rzeczywistość niemal całkowicie abstrakcyjna" przestaje już taką być po należytym odczytaniu kodu jej języka.

Narrator powieści Wirpszy, nawiązującej do wzorca powieści kryminalnej, prowadzi śledztwo, które w trakcie swego rozwoju „staje się czystą g r ą mentalną, abstrakcyjną i umowną"[55]. Powraca pytanie o samą możliwość takiej czystej abstrakcji. Pojawia się bowiem, w miejsce tradycyjnie pojmowanych poszlak, „materiał dowodowy całkiem inny: język"[56], a istotą tego językowego śledztwa staje się „docieranie do korzeni słów", rozpoznanie ich etymologii. Gra w śledztwo przestaje być abstrakcyjna, gdyż jest „obarczona dodatkowymi zadaniami poznawczymi i moralistycznymi nawet"[57], ujawniającymi się w czytelniczej konkretyzacji. Struktura języka wyznacza jednak wyraźnie pole

[51] S. Barańczak, *Oczy Lizawiety Prokofiewny*, „Odra" 1971, nr 6, s. 37.
[52] Tamże, s. 38.
[53] Tamże, s. 37.
[54] S. Barańczak, *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, oprac. i posłowie A. Poprawa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2016, s. 20 i 25.
[55] S. Barańczak, *Oczy Lizawiety Prokofiewny,* dz.cyt., s. 35–36.
[56] Tamże, s. 36.
[57] Tamże.

możliwości dla rozumienia sensu powieści, w którym centralną rolę odgrywać musi zarysowana w niej opozycja „wagaryczności" i „policyjności", anarchii i rygoru[58]. W tym, nie da się ukryć, nieco zawoalowanym ze względów cenzuralnych wywodzie przez „etymologiczne gry języka", w których splatają się opozycyjne style myślenia i postępowania ujawniane w trakcie powieściowego śledztwa, zmierza krytyk do możliwości uchwycenia „istoty współczesnego społeczeństwa"[59]. W lekturze Barańczaka powieść „z pozoru tak bardzo zabawowa" i „odległa od moralistyki" okazała się, niczym *Podróże Guliwera*, „satyrycznym obrazem współczesnej cywilizacji"[60].

Po latach tej „abstrakcyjno-konceptualnej" powieści przeciwstawi krytyk znaną wówczas tylko z fragmentów powieść pt. *Sama niewinność*[61]. Podobnie – „formalistycznym esejom" z *Gry znaczeń* przeciwstawi „zanurzoną po uszy w nasze najkonkretniejsze problemy historyczno-społeczne książkę *Polaku, kim jesteś?*"[62]. Rysując tę, w jego przekonaniu, „głęboką przepaść" pomiędzy wywołanymi dokonaniami Wirpszy, Stanisław Barańczak stawia tezę o narodzinach Wirpszy pisarza politycznego. Kolejne etapy twórczej biografii „pisarza-idola" krytyk-laudator chce widzieć jako podlegające „raptownym i dramatycznym zmianom": najpierw jeden z poetów socrealistycznych, później „jego skrajne przeciwieństwo: eksperymentator, trudny poeta, oryginalny teoretyk, głośny w kręgach czytelniczej elity", ale pomawiany o uprawianie „sztuki dla sztuki" i „nadmierny hermetyzm"; dalej „emigrant", który „ni stąd ni zowąd okazał się pisarzem politycznym"[63]. Trochę chyba świadomy własnych przerysowań i uproszczeń w tym obrazie, zaznaczy Barańczak co prawda, że rozwój twórczości Wirpszy, choć paradoksalny, to jednak jest konsekwentny i zrozumiały. Także w tym wymiarze jego pisarstwa, które jest „negatywną reakcją na złe doświadczenia socrealizmu". Zresztą, potwierdza tylko ten zrównoważony pogląd, pokazując „wspólny mianownik" dzieła Wirpszy, jakim niezależnie od fazy jego pisarstwa były, już po okresie stalinowskim, „krytyczna nieufność i rozumiejąca ironia". Ulubionym materiałem natomiast, także niezależnym

58 Tamże.

59 Tamże.

60 Zob. tamże.

61 Pełna edycja powieści, przygotowana przeze mnie na podstawie maszynopisu odnalezionego w Bibliotece Muzeum Polskiego w Rapperswilu, ukazała się dopiero w roku 2017. Zob. W. Wirpsza, *Sama niewinność. Powieść*, oprac. i wstęp D. Pawelec, Instytut Mikołowski, Mikołów 2017.

62 S. Barańczak, *Na 60-lecie Witolda Wirpszy*, dz.cyt., s. 105.

63 Zob. tamże, s. 103.

od etapu twórczości, był dla Wirpszy szeroko rozumiany mit: od mitu starożytnego (*Faeton*), przez nowożytny mit literacki (*Don Juan*), „odwieczne mity egzystencjalne (pojęcia wolności, przypadku i konieczności rozważane w powieściach *Pomarańcze na drutach* i *Wagary*)" , „zespół mitów składających się na historyczną świadomość narodu" (*Polaku, kim jesteś?*), „mity-stereotypy współtworzone przez dzisiejszy przekaz masowy" (*Komentarze do fotografii*, *Apoteoza tańca*), po „współczesną mitologię polityczną" (*Sama niewinność*).

Teza o narodzinach pisarza politycznego nie przetrwała długo. Pomiędzy 26 grudnia 1981 roku a 31 grudnia 1982 roku Wirpsza napisał poemat pt. *Liturgia*, opublikowany następnie w Berlinie, w roku jego śmierci (1985). W lipcowo–sierpniowym numerze paryskiej „Kultury" ukazała się recenzja tomu autorstwa Stanisława Barańczaka. Czytamy w niej o „ogromnym zaskoczeniu", które dotyczy nie tylko formatu dzieła, ale i tematu: „zaskoczenie jest kompletne i nie pozbawione podstaw"[64]. Stanisławowi Barańczakowi przyszło odnotować kolejną „proteuszową przemianę" pisarza, która jednak miałaby mieć „charakter bardziej nawet niż dotąd zasadniczy", jako że „do tej pory poematy Wirpszy swoją siłę napędową czerpały z ironiczno-destrukcyjnego stosunku wobec tego czy innego mitu", natomiast w *Liturgii* „postawą dominującą jest pokora w zetknięciu z niepoznawalną i niewyrażalną, a jednak oczywistą transcendencją"[65]. Krytyk uznał *Liturgię* za „poemat w ścisłym sensie tego słowa religijny, poetyckie wyznanie wiary i poszukiwanie Boga [...] przy pomocy tradycyjnych kategorii symboliki chrześcijańskiej"[66].

Ten „końcowy etap ewolucji" poety, jak określa dzieło Barańczak, można czytać na tle powszechniejszej konwencji poezji polskiej. Autor recenzji wskazuje na wzorzec, który „można by w dużym uproszczeniu określić jako stopniowe przejście poety od fascynacji Duchem Dziejów do ukorzenia się przed Duchem Świętym"[67]. Barańczak, pomimo osadzenia domniemanej przemiany poety w bliskim kontekście życia literackiego lat osiemdziesiątych, świadomy jest jednak „wyjątkowego", jak zaznacza, charakteru omawianego utworu „w kanonie dzisiejszej poezji religijnej"[68]. *Liturgii* bowiem nie da się czytać jako jednego z przykładów „dość powszechnego ostatnio" zwrotu ku tematyce religijnej, obejmującego „zdecydowaną konwersję i powrót na łono Kościoła", nie mieści się ona również w obrębie innego typowego zjawiska: dochodzenia do

[64] S. Barańczak, *Śledztwo w sprawie Boga*, „Kultura" (Paryż) 1985, nr 7–8, s. 183.
[65] Zob. tamże, s. 183–184.
[66] Tamże, s. 183.
[67] Tamże, s. 184.
[68] Tamże.

wizji religijnej i dialogu z Bogiem na bazie „obsesji moralistycznej”[69]. Poemat Wirpszy, inaczej niż np. teksty Kamieńskiej czy Miłosza, „rezygnując w zasadzie z etyczno-egzystencjalnego ujęcia […], kładzie nacisk na metafizyczną i epistemologiczną problematykę wiary”[70].

Recenzję Barańczaka zamyka zasadna polemika z Ryszardem Przybylskim, autorem bardzo jednowymiarowego wprowadzenia do tomu (pod pseudonimem Klemens Porzęcki). Nie przystaje na jego odczytywanie poematu jako „jednoznacznej krytyki »przyzwyczajeń pysznego rozumu«”. Sprawa, jak pisze Barańczak, 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”[71].

Ostatni poświęcony Wirpszy tekst krytyczny Barańczaka wydaje się zastanawiająco niespójny. Z jednej strony pojawiają się w nim twardo stawiane tezy: o kolejnej zaskakującej przemianie autora *Liturgii* i o jej miejscu w kanonie dzisiejszej poezji religijnej, o poemacie „w ścisłym sensie tego słowa religijnym”, stanowiącym poetyckie wyznanie wiary. Z drugiej strony mamy tutaj gruntowne, jak zawsze u Barańczaka, analizy tekstu, które przynajmniej pośrednio takim hasłom przeczą. W konflikcie z tymi uproszczonymi i „naciąganymi” twierdzeniami pozostaje także zdecydowana polemika z Przybylskim i niektóre, bardzo już bezpośrednie i w oczywisty sposób uzasadnione, sądy o utworze, podważające odbiór jednowymiarowy: „Gdyby jednak *Liturgia* Wirpszy – czytamy – była wyłącznie modlitwą, jej doniosłość artystyczna byłaby nie tak znaczna”[72]. Krytyk obwieszcza więc „proteuszową przemianę”, a zarazem – uwypukla w analizie to, co stanowi o wyjątkowości poetyckiego punktu widzenia Wirpszy: paradoks w roli dominanty konstrukcyjnej, odwołanie się do stylizacji, symetrię konstrukcji, „scjentyficzną precyzję wyobraźni”, „obecność logiczno-argumentacyjnej retoryki” i „element ironicznego autodystansu”. Wszystkie te cechy znamy wszak z poprzednich dzieł autora *Liturgii* i miast o przemianie świadczyć mogą jedynie o konsekwencji artystycznej – podobnie jak motyw śledztwa, który krytyk

[69] Tamże.
[70] Tamże.
[71] Tamże, s. 187.
[72] Tamże.

wprowadził nawet do tytułu recenzji. Barańczak chce wierzyć, i chyba to słowo jest w tym miejscu najlepsze, że „gdy do tej pory poematy Wirpszy swoją siłę napędową czerpały z ironiczno-destrukcyjnego stosunku wobec tego, czy innego mitu, tutaj postawą dominującą jest pokora w zetknięciu z niepoznawalną i niewyrażalną a jednak oczywistą transcendencją”[73].

W *Liturgii* proces otwarcia się na wiarę religijną ma przypominać „śledztwo i ściganie”, ale jego centrum wyznacza nieustająco problem języka. Gdyby szukać analogii, to dziełu temu bliżej w tym sensie do powieści *Wagary* niż do jakkolwiek pojmowanego wyznania wiary. Podmiot poematu „*Mówi* Kyrie, *ale nie potrafi powiedzieć* Pater meus”[74], i do końca, nawet w wersach *Modlitwy* pozostanie „wciąż niepewny swego”[75]. W mojej interpretacji[76] warunkiem niezbędnym lektury poematu jest podążanie tropem ironii, odczytywanej jednak nie w duchu „radykalnej negacji”, ale na zasadzie dialektyki, w ramach której ironia, jak to opisuje Paul de Man, „poprzez zniweczenie dzieła sztuki odsłania absolut, ku któremu zmierza dzieło”[77].

Można chyba uznać, śledząc ten, sprzeczny wewnętrznie, sposób odczytywania na łamach „Kultury” poematu *Liturgia*, że sens anagramu utworzonego z imienia i nazwiska autora *Gry znaczeń*, nie odnosi się wyłącznie do jego znaczenia dla pierwszych tomów poezji Stanisława Barańczaka. W przypadku *Korekty twarzy*, *Jednym tchem* i *Dziennika porannego*, wpływ Wirpszy, jak pamiętamy, „przenikał w tkankę stylu, w rytm wiersza, w dobór słownictwa”. Rozkład akcentów, zaproponowany przez recenzenta w opisie postawy twórczej „pisarza-idola” w *Liturgii*, wytłumaczyć można natomiast okolicznościami spoza dziedziny stylu i rytmu. Widząc bowiem w ostatnim tomie Wirpszy zwrot ku tematyce religijnej, wizję „dochodzenia do istoty Boga i wiary”[78], pokorę w zetknięciu z transcendencją, to przede wszystkim Barańczak poeta zdawał się dookreślać ścieżkę swoich wyborów w zakresie wiązania „metafizycznego problemu z poetyckim punktem widzenia”[79] i drogę do dialogu z Bogiem. Była w tym pośrednio zapowiedź, widocznej z tamtej perspektywy na bardzo nieodległym horyzoncie, jego własnej „zaskakującej przemiany” (czy rzeczywiście?), już w roli autora tomu pt. *Widokówka z tego świata* (1988).

---

[73] Tamże, s. 184.

[74] W. Wirpsza, *Liturgia*, wstęp R. Przybylski, Instytut Mikołowski, Mikołów 2006, s. 75.

[75] Tamże, s. 89.

[76] Zob. D. Pawelec, dz.cyt., s. 233–246.

[77] P. de Man, *Pojęcie ironii*, w: tenże, *Ideologia estetyczna*, tłum. A. Przybysławski, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2000, s. 270.

[78] S. Barańczak, *Śledztwo w sprawie Boga*, dz.cyt., s. 184–185.

[79] Tamże, s. 184.

Bibliografia

Albert A., *Najnowsza historia Polski 1918–1980*, cz. 4: *1956–1980*, Polonia, Londyn 1989.

Bachtin M., *Słowo w powieści,* w: tenże, *Problemy literatury i estetyki,* tłum. W. Grajewski, Czytelnik, Warszawa 1982.

Balcerzan E., *Brodacz,* w: tenże, *Zuchwalstwa samoświadomości*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2005, s. 39–46.

Balcerzan E., *Człowiek Witolda Wirpszy*, „Nurt" 1965, nr 2, s. 48–49.

Balcerzan E., *Kręgi wtajemniczenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982.

Balcerzan E., *O „wczesnym" Barańczaku autobiograficznie*, „Topos" 2008, nr 1–2, s. 9–15.

Balcerzan E., *Poezja polska w latach 1939–1968*, cz. 1, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1998.

Balcerzan E., *Poezja polska w latach 1939–1965,* cz. 1: *Strategie liryczne*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1984.

Balcerzan E., *Poezja polska w latach 1939–1965,* cz. 2: *Ideologie artystyczne*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1988.

Barańczak S., *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, oprac. i posłowie A. Poprawa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2016.

Barańczak S., *Na 60-lecie Witolda Wirpszy*, „Kultura" (Paryż) 1979, nr 1–2, s. 102–107.

Barańczak S., *Nieufni i zadufani. Romantyzm i klasycyzm w młodej poezji lat sześćdziesiątych*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo„ Wrocław 1971.

Barańczak S.: *Nieufni i zadufani. Rzecz o walce romantyków z klasykami w poezji najmłodszej*, „Nurt" 1967, nr 10, s. 14–19.

Barańczak S., *Oczy Lizawiety Prokofiewny*, „Odra" 1971, nr 6, s. 31–38.

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

Barańczak S., *„Pisane w karnawale"*, „Nurt 1967, nr 6, s. 43–44.

Barańczak S., *Śledztwo w sprawie Boga*, „Kultura" (Paryż) 1985, nr 7–8, s. 183–187.

Barańczak S., *Wybór wierszy i przekładów*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1997.

Barańczak S., *Zaufać nieufności. Osiem rozmów o sensie poezji*, red. K. Biedrzycki, Wydawnictwo M, Kraków 1993.

Barthes R., *Fragmenty dyskursu miłosnego*, tłum. M. Bieńczyk, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999.

Bataille G., *Część przeklęta*, tłum. K. Jarosz, Wydawnictwo KR, Warszawa 2002.

Bem P., *Nowa bibliologia – nowa krytyka. Paradoksy relacji*, „Teksty Drugie" 2015, nr 3, s. 31–56.

Berlin – miejsce do pisania. Rozmowa z Marią Kurecką. Rozmawiali Ewa Maria Slaska i Grzegorz Ziętkiewicz, „Pogląd" (Berlin) 1986, nr 5–6, s. 27–37.

Beylin P., *Don Juan, czyli o czytaniu poezji*, „Przegląd Kulturalny" 1960, nr 48, s. 9.

Biasi de P.-M., *Genetyka tekstów*, tłum. F. Kwiatek, M. Prussak, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2015.

Blanchot M., *Orfeusz, Don Juan, Tristan*, tłum. W. Błońska, „Literatura na Świecie" 1996, nr 10, s. 51–52.

Blanchot M., *Przestrzeń literacka*, tłum. T. Falkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2016.

Błoński J., *Dwaj poeci*, „Twórczość" 1950, z. 3, s. 113–123.

Błoński J., *Kłopoty „konceptysty"*, „Życie Literackie" 1953, nr 2, s. 5.

Bocheński J., *„Polaku, kim jesteś?" Witold Wirpsza i polskie mity*. „Gazeta Wyborcza", 26–27 VI 2010, s. 27–28.

Bocheński J., *Próba opisu „Kreatora"*, „Dialog" 1962, nr 6, s. 87–90.

Bogalecki P., *Mapy błądzenia. Nieznane wiersze i poematy z berlińskiego archiwum Witolda Wirpszy*, „Teksty Drugie" 2023, nr 3, s. 317–346.

Bogalecki P., *Nieuporządkowane, nieprzerobione, niespożytkowane. „Dzienniki" Witolda Wirpszy*, „Forum Poetyki" 2023, nr 33–34, s. 42–57.

Bogalecki P., *Szczęśliwe winy teolingwizmu. Polska poezja po roku 1968 w perspektywie postsekularnej*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2016.

Bogalecki P., *Wiersze-partytury w poezji polskiej neoawangardy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2020.

Bojar-Fijałkowski G., *Losy jeńców wojennych na Pomorzu Zachodnim i w Meklemburgii 1939–1945*, Wydawnictwo MON, Warszawa 1979.

Brzeziński Z., *Przyszłość Jałty*, „Kultura" (Paryż) 1985, nr 1–2, s. 119–142.

Byczkowska D., *Ciało w tańcu. Analiza socjologiczna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2012.

Byliniak M., *Krytyka obrazu w poezji i eseistyce Witolda Wirpszy*, „Twórczość" 2009, nr 8, s. 54–82.

Caillois R., *Modliszka*, w: tenże, *Odpowiedzialność i styl. Eseje o formach wyobraźni*, tłum. K. Dolatowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2019, s. 104–142.

Chojnowski Z., *Apoteoza tańca Witolda Wirpszy, czyli ćwiczenie się w wolności*, „Odra" 2006, nr 7–8, s. 71–77.

Chojnowski Z., *„Bawić się niedorzecznościami". O twórczości poetyckiej Witolda Wirpszy po roku 1968*, „Odra" 1995, nr 11, s. 55–59.

Chojnowski Z., *Edycje i reedycje książek Witolda Wirpszy*, „Sztuka Edycji" 2015, nr 2, s. 55–63.

Chojnowski Z., *Ku Tajemnicy. Szkice o poezji po 1956 roku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2003.

Chojnowski Z., *Przeciw kłamstwu, ku prawdzie. O „Faetonie" oraz „Liturgii" Witolda Wirpszy,* w: tenże, *Ku Tajemnicy. Szkice o poezji po 1956 roku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2003, s. 93–116.

Chojnowski Z., *Raje i apokalipsy. Studia i szkice o literaturze dwudziestowiecznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2011.

Chojnowski Z., *Szyfry religijne poezji Witolda Wirpszy*, „Przegląd Powszechny" 2006, nr 7–8, s. 167–180.

Chojnowski Z., *Zegar i uwięzienie w powieści Witolda Wirpszy „Pomarańcze na drutach",* w: *„W rytmie zegara...". Wokół zagadnień chronozoficznych*, red. Z. Chojnowski, B. Kurządkowska, A. Rzymska, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2015, s. 228–241.

Cieślak-Sokołowski T., *Moment lingwistyczny. O wczesnym pisarstwie Ryszarda Krynickiego i Stanisława Barańczaka*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2011.

Czernik S., *Polemiki i pieśni*, „Ilustrowany Kurier Polski", 20 V 1951, s. 5.

Dembińska-Pawelec J., *Apokryf*, w: *Ilustrowany słownik terminów literackich. Historia, anegdota, etymologia*, red. Z. Kadłubek, B. Mytych-Forajter, A. Nawarecki, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2018, s. 65–70.

Derrida J., *Farmakon*, tłum. K. Matuszewski, w: tenże, *Pismo filozofii*, wybór i przedmowa B. Banasiak, Inter Esse, Kraków 1992.

Dialogi „Proscenium". Witold Wirpsza. Rozmawiał Edward Balcerzan, w: „Proscenium", sezon 1965/1966, Teatr Polski w Poznaniu, Poznań, s. 17.

Drewnowski T., *Literatura polska 1944–1989. Próba scalenia. Obiegi – wzorce – style*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2004.

Dybciak K., *Panorama literatury na obczyźnie*, Oficyna Literacka, Kraków 1990.

Dźwiniel M., *Filomackie porywy 1968/1969*, w: *Poznań w marcu – marzec w Poznaniu (w rocznicę wydarzeń 1968 roku)*, red. S. Wysłouch, J. Borowiec, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010, s. 39–43.

Ein Patriot ohne Pass. Gespräch mit dem polnischen Autor Witold Wirpsza, „Die Welt" 1973, nr 20, s. 23.

Fineman J., *The History of the Anecdote: Fiction and Fiction*, in: *The New Historicism*, ed. H. Aram Veeser, Routledge, New York–London 1989, s. 49–76.

Foucault M., *Biblioteka i wyobraźnia*, w: *Szaleństwo i literatura: powiedziane, napisane*, wybrał i oprac. T. Komendant, przeł. B. Banasik [i in.], posłowie M.P. Markowski, Fundacja Aletheia, Warszawa 1999.

Frisch M., *Don Juan albo miłość do geometrii*, w: tenże, *Dramaty zebrane*, T. 2, red. i wstęp M. Ganczar, posłowie M. Wąsik, Agencja Dramatu i Teatru ADiT, Warszawa 2017.

Gailey A., *Proofs of Genius: Collected Editions from the American Revolution to the Digital Age,* University of Michigan Press, Ann Arbor 2015.

Gajewski J., *Poza zasięgiem cenzury. Materiały do bibliografii druków zwartych wydanych poza zasięgiem cenzury. 1982–1986. Archiwum „Solidarności"*, T. 19*,* Oficyna Literacka, Kraków 1988.

Ganczar M., *W poszukiwaniu tożsamości – o dramatopisarstwie Maxa Frischa*, tłum. R. Turczyn, w: M. Frisch, *Dramaty zebrane*, T. 1, red. M. Ganczar. Agencja Dramatu i Teatru ADiT, Warszawa 2017, s. 25–27.

Gawin R., *Trzydziestolecie bezwojenne pod znakiem zawieszenia broni w niebezpiecznej przystani. Nominacja nr 5 z 13 VIII 2018*, „BiBLioteka. Magazyn Literacki", https://www.biuroliterackie.pl/biblioteka/debaty/poetycka-ksiazka-trzydziestolecia-nominacja-nr-5/ [dostęp: 14 I 2024].

Genette G., *Gatunki, „typy", tryby,* tłum. K. Falicka, w: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego"*, seria 2, red. K. Bartoszyński, H. Markiewicz, M. Głowiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1988, s. 170–205.

Genette G., *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, tłum. T. Stróżyński, A. Milecki, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2014.

Giedroyc J., Bobkowski A., *Listy 1946–1961*, Czytelnik, Warszawa 1997.

Giedroyc J., Gombrowicz W., *Listy 1950–1969*, Czytelnik, Warszawa 2006.

Giedroyc J., Jeleński K.A., *Listy 1950–1987*, Czytelnik, Warszawa 1995.

Giedroyc J., Kołakowski L., *Listy 1957–2000*, Biblioteka „Więzi", Warszawa 2016.

Giedroyc J., Lipski J.J., *Listy 1957–1991*, Instytut Dokumentacji i Studiów nad Literaturą Polską. Oddział Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza – Towarzystwo „Więź" – Association Institut Littéraire „Kultura", Warszawa–Paryż 2015.

Giedroyc J., Miłosz C., *Listy 1964–1972*, Czytelnik, Warszawa 2011.

Giedroyc J., Miłosz C., *Listy 1973–2000*, Czytelnik, Warszawa 2012.

Giedroyc J., Parnicki T., *Listy 1946–1968*, cz. 1–2, Instytut Dokumentacji i Studiów nad Literaturą Polską. Oddział Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza – Towarzystwo „Więź", Warszawa 2014.

Giedroyc J., Stempowski J., *Listy 1946–1969*, cz. 1–2, Czytelnik, Warszawa 1998.

Giedroyc J., Wańkowicz M., *Listy 1945–1963*, Czytelnik, Warszawa 2000.

Głowiński M., *Stanisław Barańczak (1946–2014)*, w: tenże, *Tęgie głowy. 58 sylwetek humanistów*. Wielka Litera, Warszawa 2021, s. 443–452.

Goethe J.W., *Cierpienia młodego Wertera*, tłum. L. Staff, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1984.

Goethe J.W., *Lata nauki Wilhelma Meistra*, przeł. W. Kunicki, E. Szymani, Fundacja Augusta hrabiego Cieszkowskiego, Warszawa 2002.

Goethe J.W., *Prometeusz. Fragment dramatyczny*, przeł. W. Wirpsza, w: J.W. Goethe, *Utwory dramatyczne*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1954.

Gontarz R., *Milcz lub kłam*, „Prawo i Życie" 1968, nr 23, s. 5.

Grabowski A., *Co myślą wiersze (polskie drugiej połowy XX wieku)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2021.

Grabowski K., *Czas życia. Wspomnienia*, Staszowskie Towarzystwo Kulturalne, Staszów 1996.

Grądziel-Wójcik J., *Poezja jako teoria poezji. Na przykładzie twórczości Witolda Wirpszy*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2001.

Grądziel-Wójcik J., *Przestrzeń porównań. Szkice o polskiej poezji współczesnej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010.

Grądziel-Wójcik J., *Witolda Wirpszy kształt chmury*, w: taż, *Przestrzeń porównań. Szkice o polskiej poezji współczesnej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2010, s. 101–113.

Grzybowska K., *O „Tantalu" Wirpszy*, „Dialog" 1958, nr 10, s. 113–118.

Gutorow J., *Urwany ślad. O wierszach Wirpszy, Karpowicza, Różewicza i Sosnowskiego*, Biuro Literackie, Wrocław 2007.

Gutorow J., *Wielki Wirpsza*, „Tygodnik Powszechny" 2005, nr 44, s. 10–11.

Herling-Grudziński G., *Dzieła zebrane,* T. 13: *Jerzy Giedroyc. Korespondencja,* vol. 2: *1967–1975*, red. W. Bolecki, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2018.

Herling-Grudziński G., *Dziennik pisany nocą*, „Kultura" (Paryż) 1976, nr 1, s. 17–18.

Huizinga J., *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, tłum. M. Kurecka, W. Wirpsza, Czytelnik, Warszawa 1985.

„Istnieje porządek nieodgadniony". O Witoldzie Wirpszy z Leszkiem Szarugą rozmawia Karol Samsel, „Elewator" 2018, nr 23, s. 40–57.

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

Jagusiak A., *„Ze śmiercią we włosach...". Poezja Witolda Wirpszy*, w: *Zamieranie. Interpretacje,* red. G. Olszański, D. Pawelec, Oficyna Wydawnicza WW, Katowice 2007, s. 76–90.

Jankowicz G., *Znaczenie gry*, „Arkadia. Pismo Katastroficzne" 2008, nr 23–24, s. 116–124.

Jankowicz G., *Wirpsza i poetyka spojrzenia*, w: W. Wirpsza, *Komentarze do fotografii The Family of Man*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2010, s. 43–58.

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

Kaliściak T., *Rodzina ludzka bawi się w zdjęcia, czyli pasożyt na wystawie*, „ArtPapier" 2007, nr 24, s. 145–150.

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

Kałuża A., *Wola odróżnienia. O modernistycznej poezji Jarosława Marka Rymkiewicza, Julii Hartwig, Witolda Wirpszy i Krystyny Miłobędzkiej*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2008.

Karpowicz T., *Homo viator w polskiej poezji współczesnej*, w: *Literatura polska na Obczyźnie*, T. 5, red. J. Bujnowski, Polskie Towarzystwo Naukowe na Obczyźnie, Londyn 1988, s. 65–114.

Kazberuk A., *Herr Wirpsza odsłania twarz*, „Barwy" 1972, nr 7, s. 12.

Keck F., *Le sacrifice des insectes. Caillois entre Lévi-Strauss et Bataille*, „Littérature" 2013, no 2(170), s. 21–32.

Kołakowski L., *Śmierć bogów*, w: tenże, *Pochwała niekonsekwencji. Pisma rozproszone z lat 1955–1968*, T. 2, Niezależna Oficyna Wydawnicza NOWA, Warszawa 1989, s. 102–110.

Kołakowski L., *Tezy o nadziei i beznadziejności*, „Kultura" (Paryż) 1971, nr 6, s. 3–21.

Konwerski K.: *A kim Ty jesteś...*, „Prawo i Życie" 1972, nr 13, s. 7–8.

Kornhauser J., *Międzyepoka. Szkice o poezji i krytyce*, Wdawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1995.

Kornhauser J., *Widowisko*, w: tenże, *Krytyka zebrana*, T. 1, red. A. Gleń, J. Kornhauser, Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji, Poznań 2018, s. 275–279.

Kowalska J., *Taniec drzewa życia. Uniwersalia kulturowe w tańcu*, Instytut Historii Kultury Materialnej PAN, Warszawa 1991.

Kubiak Z., *Mitologia Greków i Rzymian*, Świat Książki, Warszawa 1997.

Kuncewicz P., *Wirpsza i pozostali*, „Przegląd Tygodniowy" 1986, nr 7, s. 13.

Kurecka M., *Jeszcze wiersze*, oprac. i wstępem poprzedził M. Strzeżek. Pewne Wydawnictwo, Kielce 2023.

Kurecka M., *Niedokończona gawęda*, Tower Press, Gdańsk 2000.

Kurecka M., *Ostatni wiersz Witolda Wirpszy z koniecznym komentarzem*, „Kultura" (Paryż) 1986, nr 4, s. 34–37.

Kwiatkowski J., *Poeta moralny*, „Życie Literackie" 1956, nr 20, s. 4–5.

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

Kwiatkowski J., *Szyfry*, „Życie Literackie" 1956, nr 26, s. 4.

Lechat F., *Du principe de sécurité*, „Revue Française de Psychoanalyse" 1955, vol. XIX, no 1–2, s. 11–101.

Libich M., *Epistolograficzny nośnik poezji. Osiem notatek o „Listach z oflagu" Witolda Wirpszy*, „Elewator" 2018, nr 23, s. 14–29.

Lipski J.J., *Autotematyzm, ekspresja i koncept*, „Twórczość" 1967, nr 12, s. 112–114.

Lipski J.J., *Dwie ojczyzny – dwa patriotyzmy*, „Kultura" (Paryż) 1981, nr 10, s. 3–29.

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

Lisiecka A., *Wirpsza, czyli granice eksperymentu*, „Życie Literackie" 1962, nr 36, s. 3 i 8.

Listy Witolda Wirpszy do Edwarda Balcerzana, „Arkadia. Pismo Katastroficzne" 2008, nr 23/24, s. 125–129.

Listy Witolda Wirpszy do Zbigniewa Chojnowskiego, „Integracje" 1992, nr 28, s. 61–62.

Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny, T. 2, red. A. Hutnikiewicz, A. Lam, PWN, Warszawa 2000.

Mały słownik pisarzy polskich na obczyźnie 1939–1980, red. B. Klimaszewski, Interpress, Warszawa 1992.

Man de P., *Pojęcie ironii*, w: tenże, *Ideologia estetyczna*, tłum. A. Przybysławski, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2000, s. 251–281.

Markiewicz J., *Podtrzymując radosne pozory trwania pochodu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1971.

Marszałek R., *Eksperyment Wirpszy*, „Nowe Książki" 1965, nr 9, s. 402–403.

Matuszewski R., *Liryka. Poemat*, w: *Rocznik Literacki 1966*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1968, s. 37–39.

Melecki M., *Żywe mumie*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2023.

Matuszewski R., *W poszukiwaniu trudnej prostoty*, „Nowa Kultura" 1951, nr 25, s. 8.

Michałowski P., *Ponad alchemią słowa*, „Literatura" 1996, nr 5, s. 57–58.

Michałowski P., *Witold Wirpsza: między alchemią a akademią*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka" nr XIII (XXXIII), Poznań 2006, s. 47–62.

Miłosz C., *O duchu praw*, „Odrodzenie" 1948, nr 2, s. 3.

Mojsak K., *Publicystyka polityczna Leszka Kołakowskiego (1955–1975)*, w: *Rok 1966. PRL na zakręcie*, red. K. Chmielewska, G. Wołowiec, T. Żukowski, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2014, s. 129–150.

Morawiec E., *Przygody wątpiącego „ja"*, „Współczesność" 1966, nr 24, s. 10.

Nycz R., *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 1993.

Nyczek T., *Śladem wzruszenia*, „Poezja" 1971, nr 3, s. 22–30.

Orliński J. [A. Krasnowolski], *O poszukiwaniu wyjścia z sytuacji bez wyjścia*, „Kultura" (Paryż) 1988, nr 7–8, s. 3–21.

Pawelec D., *Edytorstwo jako krytyka literacka*, „Pamiętnik Literacki" 2020, nr 4, s. 5–18.

Pawelec D., *Sprawa Fortynbrasa. Herbert – Wirpsza*, w: *Dialog i spór. Zbigniew Herbert a inni poeci i eseiści*, red. J.M. Ruszar, D. Koman, Wydawnictwo Archidiecezji Lubelskiej „Gaudium", Lublin 2006, s. 85–107.

Pawelec D., *Świat jako Ty. Poezja polska wobec adresata w drugiej połowie XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2003.

Pawelec D., *Tropy ekfrazy. Na przykładzie utworu pt. „Melancolia I" Witolda Wirpszy*, w: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, red. W. Bolecki, A. Dziadek, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2010, s. 155–164.

Pawelec D., *Wirpsza wielokrotnie*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2013.

Piekarski S., *Polskie teatry jenieckie w Niemczech 1939–1945*, T. 1, Wydawnictwo MON, Warszawa 2001.

Pieszczachowicz J., *Poezja skrajności*, „Odra" 1971, nr 5, s. 26–32.

Pietrek D., *„Pomarańcze na drutach" – Witold Wirpsza w monachijskim wydawnictwie Carla Hansera,* w: *Filologia trudnego sąsiedztwa. Tom studiów dedykowany Profesorowi Markowi Zyburze*

w 60-lecie urodzin, red. K. Ruchniewicz we współpracy z P. Przybyłą i D. Wojtaszynem, Wydawnictwo Quaestio, Wrocław 2017, s. 125–137.

Pietrzak W., *Śmierć i powrót podmiotu zdekonstruowanego – „Cząstkowa próba o człowieku" Witolda Wirpszy*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 2011, T. 54, z. 2, s. 63–72.

Poeta i duch wolności. Szkice o twórczości Stanisława Barańczaka, red. P. Śliwiński, Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji, Poznań 2014.

Polcuch V., *Freiheit und Zeit. Witold Wirpsza. „Orangen im Stacheldraht"*, „Die Welt der Literatur", 8 VI 1967, s. 4.

Poraj K., *„Uprzejmość nie jest moją wadą"*, „Dziś i Jutro" 1951, nr 22, s. 8.

Preger J., *O pewnej ciekawej drodze poetyckiej*, „Nowa Kultura" 1953, nr 12, s. 2.

Puchalska I., *„Majsterkowanie" Mozartem. „Dziadów część III" a „Don Giovanni"*, „Wielogłos" 2007, nr 1, s. 69–80.

Puchalska I., *Muzyka w okolicznościach lirycznych. Zapisy słuchania muzyki w poezji polskiej XX i XXI wieku*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2017.

Reimann A., *Strategie oglądu „samego siebie" we własnej czaszce*, „Twórczość" 2006, nr 8, s. 109–112.

Rentsch F., *„Uskarżać się nie mogę...". Rozmowa z czeskim pisarzem Ludwikiem Vaculikiem*, tłum. W. Wirpsza, „Kultura" (Paryż) 1973, nr 3, s. 13–24.

Ricoeur P., *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. J. Margański, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2012.

Rogoziński J., *Komentarze do Wirpszy*, „Współczesność" 1963, nr 22, s. 6.

Romaniak D., *Na nieobcej ziemi. O listach Witolda Wirpszy do Heinricha Kunstmanna*, „Elewator" 2018, nr 23, s. 101–110.

Sadzewicz M., *Oflag*, Wiedza, Warszawa 1948.

Sadzewicz M., *Oflag II D Gross-Born*, Książka i Wiedza, Warszawa 1977.

„Salut Henri! Don Witoldo!". Witold Wirpsza – Heinrich Kunstmann. Listy 1960–1983, wstęp, przekład i oprac. D. Cygan, M. Zybura, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2015.

Samsel K., *„Lecz nawa jest niewzruszona". Witold Wirpsza – próba samookreślenia*, „Elewator" 2018, nr 23, s. 96–100.

Scheibe S., *On the Editorial Problem of the Text*, in: *Contemporary German Editorial Theory*, eds. H.W. Gabler, G. Bornstein, G. Borland Pierce, University of Michigan Press, Ann Arbor 1995, s. 193–208.

Serednicki J.S., *O jednej z polskich bibliotek jenieckich i jej częściowym ocaleniu*, „Bibliotekarz" 1958, nr 1/1, s. 29–33.

Siwczyk K., *Dzielność Wirpszy*, „Gazeta Wyborcza", 11 XII 2007, s. 19.

Siwczyk K., *Ulotne obiekty ataku*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2010.

Sławiński J., *Funkcje krytyki literackiej*, w: tenże, *Dzieło, język, tradycja*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 1998, s. 159–183.

Sławiński J., *Próba porządkowania doświadczeń*, „Odra" 1964, nr 10, s. 33–40.
Słonkowski J., *Paszkwil obsesjonisty*, „Tygodnik Kulturalny" 1972, nr 33, s. 3.
Słucki A., *Od „Sonaty" do „Drugiego oporu"*, „Twórczość" 1966, nr 1, s. 116–119.
Słucki A., *Poeta moralnego porządku*, „Twórczość" 1957, nr 2, s. 139–141.
Smolka I., *Jawne i zakryte. Szkice o poezji*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2018.
Sokół L., *Konstruuję, więc jestem*, „Poezja" 1967, nr 8, s. 87–88.
Sołtys-Lewandowska E., *O „ocalającej nieporządek rzeczy" polskiej poezji metafizycznej i religijnej drugiej połowy XX wieku i początków XXI wieku*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2015.
Sosnowski A., *Stare śpiewki (sześć godzin lekcyjnych o poezji)*, Biuro Literackie, Wrocław 2013.
Stawiński J., *Sześć wcieleń Jana Piszczyka i inne utwory*, Czytelnik, Warszawa 1978.
Stołpiec K., Basiuk M., ks., *Kobieta w tradycji biblijnej*, „No Limits" 2023, nr 1 (7), s. 10–13.
Strumiłowski A., *Nowości prozy*, „Życie Literackie" 1965, nr 44, s. 11.
Szaruga L., *Podróż mego życia*, Wydawnictwo Forma, Szczecin 2010.
Szaruga L., *Walka o godność. Poezja polska w latach 1939–1988*, Wydawnictwo „Wiedza o Kulturze", Wrocław 1993.
Śliwiński P., *Horror poeticus. Szkice, notatki*, Biuro Literackie, Wrocław 2012.
Śliwiński P., *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*, Znak, Kraków 2002.
Śliwiński P., *Świat na brudno. Szkice o poezji i krytyce*, Prószyński i s-ka, Warszawa 2007.
Śpiewak J., [rec. *Polemiki i Pieśni*], „Twórczość" 1951, nr 5, s. 150.
Świeściak A., *Lekcje nieobecności*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2010.
Taniec w literaturze polskiej XIX i XX wieku, red. S. Karpowicz-Słowikowska, E. Mikiciuk. Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2012.
Trznadel J., *Mit poetycki o micie*, „Nowa Kultura" 1961, nr 12, s. 2.
Trznadel J., [rec. *List do żony*], „Twórczość" 1954, nr 8, s. 189.
Urban P., *Die Stacheldrahtfrüchte. Ein Roman des Polen Witold Wirpsza*. „Die Zeit", 4 VIII 1967, s. 14.
Urzędowska M., *Nie zabronicie nam tańczyć – mówią Iranki*, „Gazeta Wyborcza", 10 VII 2018.
„Uskarżać się nie mogę..." Rozmowa z czeskim pisarzem Ludwikiem Vaculikiem. „Kultura" (Paryż) 1973, nr 3, s. 13–24.
Wandowski H., *„Lieber Herr Witold"*, „Fakty i Myśli" 1972, nr 18, s. 2.
Werth G., *Früchte, die zu hoch hängen*, „Der Tagesspiegel", 5 XI 1967, s. 41.
White H.V., *Realizm figuralny w literaturze świadectwa*, tłum. E. Domańska, w: White H.V., *Proza historyczna*, tłum. R. Borysławski [i in.], red. E. Domańska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2009, s. 201–218.
White H.V., *Zdarzenie historyczne*, tłum. R. Borysławski, w: tenże, *Proza historyczna*, tłum. R. Borysławski [i in.], red. E. Domańska, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków 2009, s. 249–282.
Wiedemann A., *Księżyc nad Alabamą*, „Odra" 1996, nr 9, s. 121–122.

Wiedemann A., *Witold Wirpsza – poeta trzydziestoletni*, „FA-art" 1998, nr 1–2, s. 5–7.

Wielopolski A., *Nie tylko moje życie. Wspomnienia Antoniego hrabiego Wielopolskiego w opracowaniu redakcyjnym jego syna Wojciecha Wielopolskiego*, T. 2, Muzeum Historyczno-Archeologiczne, Ostrowiec Świętokrzyski 2023.

Wilkoń T., *Polska poezja socrealistyczna w latach 1949–1955*, Wydawnictwo Wokół Nas, Gliwice 1992.

Wirpsza W., *Apoteoza tańca*, oprac. i wstępem opatrzył D. Pawelec, Instytut Mikołowski, Mikołów 2018.

Wirpsza W., *Commentaries on Photographs: The Family of Man*, transl. B. Paloff, in: *The Family of Man Revisited. Photography in a Global Age*, eds. G. Hurm, A. Reitz, S. Zamir, Routledge London–New York 2018, s. 235–273.

Wirpsza W., *Cząstkowa próba o człowieku*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2005.

Wirpsza W., *Don Juan*, oprac. i przedmową opatrzył D. Pawelec, Instytut Mikołowski, Mikołów 2022.

Wirpsza W., *Don Juan*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1960.

Wirpsza W., *Drei Berliner Gedichte*, LCB-Editionen, Berlin 1976.

Wirpsza W., *Drodzy Koledzy...*, „Teksty" 1981, nr 1, s. 205–206.

Wirpsza W., *Drugi opór*, oprac. i posłowiem opatrzył D. Pawelec, Instytut Mikołowski, Mikołów 2020.

Wirpsza W., *Dzieje rymopisa czasu swego*, „Kultura" (Paryż") 1981, nr 7–8, s. 162-173.

Wirpsza W., *Dzieje rymopisa czasu swego*, w: tenże, *Gra znaczeń. Przerób*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2008, s. 253–266.

Wirpsza W., *Ester*, „Kultura" 1986, nr 4, s. 35–37.

Wirpsza W., *Faeton*, Wydawnictwo Społeczne KOS, Warszawa 1988.

Wirpsza W., *Faeton*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2006.

Wirpsza W., *Faeton II*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2007.

Wirpsza W., *Gra znaczeń. Szkice literackie*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1965.

Wirpsza W., *Gra znaczeń. Przerób*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2008.

Wirpsza W., *Jaki jest sens emigracji?*, „Kultura" 1975, nr 10, s. 73.

Wirpsza W., *Kłopoty z nadzieją*, „Kultura" (Paryż) 1972, nr 11, s. 17–31.

Wirpsza W., *List otwarty do Związku Literatów Polskich*, „Kultura" (Paryż) 1973, nr 3, s. 25.

Wirpsza W., *Listy z oflagu*, oprac., posłowiem i przypisami opatrzył D. Pawelec, Zaułek Wydawniczy „Pomyłka", Szczecin 2015.

Wirpsza W., *Liturgia*, wstęp R. Przybylski, Instytut Mikołowski, Mikołów 2006.

Wirpsza W., *Mały gatunek. Wiersze 1943–1959*, Czytelnik, Warszawa 1960.

Wirpsza W., *Mrożek, czyli koń trojański*, „Dialog" 1962, nr 9, s. 110–115.

Wirpsza W., *Na granicy*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1954.

Wirpsza W., *Nowy podręcznik wydajnego zażywania narkotyków*, Wydawnictwo a5, Poznań 1995.

Wirpsza W., *O duchu praw nowych*, „Odrodzenie" 1948, nr 23, s. 1.

Wirpsza W., *Orangen im Stacheldraht*, Übers. M. Kurecka, Carl Hanser Verlag, München 1967.

Wirpsza W., *Orangen im Stacheldraht*, Übers. M. Kurecka, Westberliner Oberbaumverlag, Berlin 1987.

Wirpsza W., *Pisane w kraju. 1950–1951*, Czytelnik, Warszawa 1952.

Wirpsza W., *Poeta okolicznościowy*, „Kultura" (Paryż) 1977, nr 7, s. 223–225.

Wirpsza W., *Polaku, kim jesteś?*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2009.

Wirpsza W., *Polaku, kim jesteś?*, Niezależna Oficyna Wydawnicza NOWA, Warszawa 1978.

Wirpsza W., *Polaku, kim jesteś?*, „Pogląd", Berlin Zachodni 1985.

Wirpsza W., *Polemiki i pieśni*, Czytelnik, Warszawa 1951.

Wirpsza W., *Pole, wer bist du?*, Übers. Ch. Vogel. Schnieper, Luzern 1971.

Wirpsza W., *Pomarańcze na drutach*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1964.

Wirpsza W., *Pomarańcze na drutach*, oprac. i przedmowa D. Pawelec, Instytut Mikołowski, Mikołów 2021.

Wirpsza W., *Portret Szopena*, „Echo Tygodnia" 1949, nr 27, s. 3.

Wirpsza W., *Przesądy*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2011.

Wirpsza W., *Sama niewinność. Powieść*, oprac., do druku podał i posłowiem opatrzył D. Pawelec, Instytut Mikołowski, Mikołów 2017.

Wirpsza W., *Sonata i inne wiersze do roku 1956*, wybór, oprac. i przedmowa D. Pawelec, Instytut Mikołowski, Mikołów 2014.

Wirpsza W., *Spis ludności*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2005.

Wirpsza W., *Traktat polemiczny*, „Twórczość" 1949, nr 5, s. 10.

Wirpsza W., *Umieralnia i inne utwory dramatyczne*, oprac. i wstępem opatrzył D. Pawelec, Instytut Mikołowski, Mikołów 2019.

Wirpsza W., *Utwory ostatnie*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2007.

Wirpsza W., *Varia. Eseje. Prozy*, wybrał i oprac. D. Pawelec, Instytut Mikołowski, Mikołów 2016.

Wirpsza W., *Wersety morskie*, „Twórczość" 1946, nr 5, s. 35–36.

Wirpsza W., *Wiersze odnalezione*, oprac. i przedmowa D. Pawelec, Instytut Mikołowski, Mikołów 2023.

Wirpsza W., *Wyszukiwanie komisarzy. Obrazek z niemieckiego obozu jeńców*, „Zwyciężymy" 1945, nr 29, s. 2.

Wirpsza W., *Z mojego życia*, Czytelnik, Warszawa 1956.

Witan J., *Wśród poetów*, „Nowe Książki" 1967, nr 8, s. 460–464.

Wojda D., *Ironia jako dekonstrukcja umierania w „Listach" Witolda Wirpszy,* „Przestrzenie Teorii" 2021, nr 35, s. 43–82.

Wojdowski B., *Cztery sprawdziany realizmu*, „Życie Literackie" 1953, nr 35, s. 4.

Woroszylski W., *Imiennik*, „Kultura" (Paryż) 1986, nr 1–2, s. 71–94.

Woroszylski W., *Wędrówka po polskim ogrodzie*, w: W. Wirpsza, *Polaku, kim jesteś?* Instytut Mikołowski, Mikołów 2009, s. 5–8.

Woźniak-Łabieniec M., *Obecny nieobecny. Krajowa recepcja Czesława Miłosza w krytyce literackiej lat pięćdziesiątych. W świetle dokumentów cenzury*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2012.

Wyka M., *Odmiany liryki. Poeta-filozof*, „Życie Literackie" 1967, nr 34, s. 10.

Zalewski C., *Znaleziska, wystawy, kolekcje. Projekt antropologii estetycznej w utworach Stanisława Czycza, Witolda Wirpszy i Jacka Dehnela*, „Ruch Literacki" 2010, nr 2, s. 211–226.

Zawadzki A., *Pisanie jako ślad i jako dar. O „Próbach pisma" Witolda Wirpszy*, „Przestrzenie Teorii" 2017, nr 27, s. 173–194.

Zieliński J., *Leksykon polskiej literatury emigracyjnej*, Wydawnictwo FIS – Wydawnictwo UNIPRESS, Lublin 1990.

Zwolski E., *Choreia. Muza i bóstwo w religii greckiej*, Wydawnictwo PAX, Warszawa 1978.

Żabicki Z., *Pochwała nieporządku*, „Miesięcznik Literacki" 1966, nr 2, s. 124–126.

Nota

Książka *Wirpsza. Po słowie* powstawała w trakcie moich prac nad kolejnymi edycjami dzieł i korespondencji Witolda Wirpszy w latach 2014–2023. Na potrzeby większości z nich przygotowywałem przedmowy lub posłowia oraz noty edytorskie. W kilku rozdziałach wykorzystałem teksty z wybranych publikacji, po gruntownej poprawie i uzupełnieniach, na podstawie następujących źródeł: W. Wirpsza, *Sonata i inne wiersze do roku 1956*, wybór, oprac. i przedmowa D. Pawelec, Instytut Mikołowski, Mikołów 2014, s. 7–23; W. Wirpsza, *Listy z oflagu*, oprac., posłowiem i przypisami opatrzył D. Pawelec, Zaułek Wydawniczy „Pomyłka", Szczecin 2015, s. 213–247; W. Wirpsza, *Sama niewinność. Powieść*, oprac., do druku podał i posłowiem opatrzył D. Pawelec, Instytut Mikołowski, Mikołów 2017, s. 193–214; W. Wirpsza, *Apoteoza tańca*, oprac. i wstępem opatrzył D. Pawelec, Instytut Mikołowski, Mikołów 2018, s. 7–20; W. Wirpsza, *Umieralnia i inne utwory dramatyczne*, oprac. i wstępem opatrzył D. Pawelec, Instytut Mikołowski, Mikołów 2019, s. 5–28; W. Wirpsza, *Pomarańcze na drutach*, oprac. i przedmowa D. Pawelec, Instytut Mikołowski, Mikołów 2021, s. 5–22; W. Wirpsza, *Don Juan*, oprac. i przedmową opatrzył D. Pawelec, Instytut Mikołowski, Mikołów 2022, s. 5–14; W. Wirpsza, *Wiersze odnalezione*, oprac. i przedmową opatrzył D. Pawelec, Instytut Mikołowski, Mikołów 2023, s. 7–19. Pierwotne wersje niektórych rozdziałów ogłoszone były w czasopismach oraz monografii zbiorowej: *W-T-W. Pisarz-idol. Witold Wirpsza w lekturze Stanisława Barańczaka*, „Poznańskie Studia Polonistyczne",

Seria Literacka 36 (56), Poznań 2019, s. 41–57; *Rozpad władzy jako konsekwencja upadku mitologii: obrazy końca systemu komunistycznego w korespondencji Jerzego Giedroycia i Witolda Wirpszy z lat 1981–1985*, „Ethos" 2020, nr 4, s. 176–191; *Witold Wirpsza w kręgu paryskiej „Kultury" (1972–1985)*, „Pamiętnik Literacki" 2023, z. 1, s. 85–100; *Wirpsza Stanisława Barańczaka*, w: *Poeta i duch wolności. Szkice o twórczości Stanisława Barańczaka*, red. P. Śliwiński, Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji, Poznań 2014, s. 111–116. Rozdział pt. *Po słowie pisarza*, najobszerniejszy, nie był dotąd publikowany w żadnej postaci. Rozdziały poprzednie uzupełniłem m.in. o liczne odwołania do dokumentów czy korespondencji, nieznanych mi na etapie pisania ich pierwotnych wersji przeznaczonych do konkretnych edycji. Odkrywałem je podczas poszukiwania nieopublikowanych wcześniej manuskryptów Wirpszy m.in. w Bibliotece Muzeum Polskiego w Rapperswilu w Szwajcarii, Archiwum Instytutu Literackiego w Paryżu oraz w dwóch największych archiwach Witolda Wirpszy: Witold Wirpsza Archiv w Akademie der Künste w Berlinie i w Archiwum twórczym Witolda Wirpszy i Marii Kureckiej, zdeponowanym w zbiorach Książnicy Pomorskiej im. Stanisława Staszica w Szczecinie.

Indeks nazwisk

A

Adler Lutz 117
Adorno Theodor W. 81
Ajschylos 161
Albert Andrzej 228
Albrecht Hohenzollern 216
Ałpatow Michaił 10
Andersen Jan Chrystian 10
Andropow Jurij 237
Andruszkiewicz Witold 174
Andruszkiewicz Władysław 174
Andruszkiewicz Zygmunt 174
Andrzejewski Jerzy 22, 73, 209, 221, 222

B

Baader Andreas 164
Bach Jan Sebastian 10, 12, 69, 80, 151
Bachtin Michaił 150, 255
Baczewski Marek K. E. 29
Bagiński Władysław 54
Baka Józef 16
Balcerzan Edward 25, 26, 47, 67, 69, 78, 82, 86, 112–114, 116, 149, 156, 157, 161, 202, 242, 248, 253, 256, 263, 268
Banasiak Bogdan 31, 265
Barańczak Anna 252
Barańczak Stanisław 26, 40, 105, 106, 111, 115, 202, 241–247, 249–262, 263, 264, 267
Barthes Roland 193–195, 197, 199, 264
Bartók Béla 51
Bartoszyński Kazimierz 151, 266
Basiuk Maciej, ks. 56, 271
Bataille Georges 92, 239, 264, 268
Bączkowski Czesław 153
Beethoven Ludvig van 100, 101, 167, 168
Bem Paweł 35, 264
Benn Gotfried 87
Berg Alban 51
Berman Jakub 74

Beylin Paweł 86, 87, 111, 161, 181, 182, 264
Białoszewski Miron 216, 242, 253, 254, 256, 258, 263
Biasi Pierre-Marc de 75, 124, 125, 264
Biedrzycki Krzysztof 241, 264
Biedrzycki Miłosz 29
Bieńczyk Marek 193, 264
Bieńkowski Zbigniew 30, 161, 254
Bierezin Jacek 243
Bierut Bolesław 82, 83
Blanchot Maurice 37, 92, 94, 264
Błoński Jan 67, 68, 70, 73, 111, 150, 151, 257, 264
Błońska Wanda 92, 264
Bobkowski Andrzej 229, 266
Bocheński Jacek 39, 156–158, 258, 264
Bocian Marianna 24, 29
Bogalecki Piotr 19, 36, 38, 39, 48, 59, 264
Bojar-Fijałkowski Gracjan 172, 264
Bolecki Włodzimierz 39, 209, 267, 269
Borland Gillian 42, 270
Bornstein George 42, 270
Borowiec Jarosław 247, 265
Borowski Tadeusz 210
Borysławski Rafał 233, 271
Bosch Hieronim, właśc. Jheronimus Bosch 163
Boulez Pierre 49, 50, 51
Brandys Kazimierz 13, 218, 230
Brandys Maria 13
Braun Andrzej 218
Brecht Bertold 90
Breżniew Leonid 237
Brzeziński Zbigniew 238, 264
Britten Benjamin 51
Broch Herman 10, 90
Broniewska Janina 74
Buczkowski Leopold 258
Bujnowski Józef 27, 268
Bukowski Władimir 203
Byczkowska Dominika 104, 264
Byliniak Maciej 38, 114, 115, 264

C

Caige John 51
Caillois Roger 88, 89, 92, 93, 264, 268
Camus Albert 10
Chciuk Andrzej 218
Chesterton Gilbert Keith 134
Chmielewska Katarzyna 227, 269
Chojnowski Zbigniew 8, 11, 12, 35, 39, 45, 55, 73, 74, 107, 108, 109, 115, 122, 167, 168, 265, 268
Chopin Fryderyk 81
Churchill Winston 165
Cieślak-Sokołowski Tomasz 40, 265
Commodus Lucius Aurelius 165
Conrad Joseph, właśc. Józef Teodor Konrad Korzeniowski 177
Cranach Łukasz Starszy 60, 61, 190, 191, 192
Cygan Dorota 27, 33, 51, 91, 117, 128, 166, 167, 222, 257, 270
Czapski Józef 219, 220, 221, 287
Czechow Anton 12
Czechowicz Józef 241
Czernik Stanisław 70, 265
Czycz Stanisław 38, 274

D

Da Ponte Lorenzo 89
Da Vinci Leonardo 90, 91
Dali Salvador 163
Danilewicz-Zielińska Maria 215–219, 223, 287
Dante Alighieri 100, 109, 167, 168

De Man Paul 262, 269
Dedecius Karl 25, 46, 62, 63, 167, 205, 206
Dehnel Jacek 38, 274
Dembińska-Pawelec Joanna 94, 265
Dembiński Teodor 178, 194, 198
Derrida Jacques 31, 32, 265
Dickinson Emily 42
Dolatowska Krystyna 92, 264
Domańska Ewa 233, 271
Drewnowski Tadeusz 73, 265
Dunikowski Xawery 81
Dürer Albrecht 151
Dürrenmatt Friedrich 160
Dybciak Krzysztof 202, 265
Dziadek Adam 39, 269
Dźwiniel Marian 247, 265

E

Eckermann Johann Peter 154
Eco Umberto 132
Eliot Thomas Stearns 87
Erazm 23
Etkind Eftim 211
Eurypides 37

F

Falicka Krystyna 151, 266
Falkowski Tomasz 37, 264
Fineman Joel 238, 265
Flaubert Gustave 163, 164, 177
Foks Darek 30, 46
Foucault Michel 115, 163, 266
Fredro Aleksander 177
Freud Zygmunt 88
Frisch Max 90, 91, 266

G

Gabler Hans Walter 42, 270
Gajda Piotr 31
Gajewski Józef 97, 266
Gailay Amanda 41–43, 266
Gall Anonim 249
Gałczyński Konstanty Ildefons 73
Ganczar Maciej 90, 91, 266
Gawin Rafał 30, 266
Genette Gerard 94, 151, 266
Giedroyc Jerzy 8–10, 20–23, 51, 100, 101, 128–130, 164–167, 204–207, 209, 210, 213, 215, 219, 222–225, 227, 229–238, 252, 257, 266, 267, 276, 287
Gleń Arkadiusz 100, 268
Glemp Józef 8
Głowiński Michał 151, 251, 266,
Goethe Johann Wolfgang 60, 87–89, 154–156, 159–161, 163, 197, 220, 221, 266, 267
Gontarz Ryszard 208, 267
Gounod Charles 153
Grabowski Artur 39, 267
Grabowski Kazimierz 174, 177, 267
Grajewski Wincenty 150, 263
Grądziel-Wójcik Joanna 18, 19, 38, 39, 86, 151, 267
Grzybowska Krystyna 157, 267
Guderian Heinz 172
Gutorow Jacek 30, 38, 40, 46, 267

H

Hamkało Marcin 30
Hammer Manfred 130
Hanser Carl 117, 118, 131, 269, 272

Harasymowicz-Broniuszyc Jerzy 249
Hartwig Julia 31, 268
Heidegger Martin 18
Heine Heinrich 79, 84, 151
Henschel Bruno 170
Herbert Zbigniew 39, 243, 267, 269
Herling-Grudziński Gustaw 108, 209–213, 210, 212, 218, 222, 223, 267, 287
Hesse Herman 10
Hitler Adolf 165, 171
Hoffman Paweł 74
Holm Gustav Frederik 89
Homer 101
Horacy, właśc. Kwintus Horacjusz Flaccus 151
Huizinga Johan 10, 101, 109, 110, 267
Hurm Gerd 24, 272
Hutnikiewicz Artur 202, 269

J

Jagusiak Alina 15, 16, 39, 267
Jan z Kolna 55, 56, 178, 189
Jankowicz Grzegorz 38, 267
Jarosz Krzysztof 239, 264
Jaruzelski Wojciech 8, 231, 232, 234–236
Jastrun Mieczysław 72
Jaworska Anna 39, 267
Jaworski Krzysztof 30, 46
Jeleński Konstanty A. 229, 266
Joyce James 161
Juliusz Cezar 167

K

Kádár János 235
Kadłubek Zbigniew 94, 265
Kajtoch Jacek 216
Kaliściak Tomasz 38, 267
Kałuża Anna 30/31, 31, 38–40, 267, 268
Kamieńska Anna 11, 215
Karpowicz Tymoteusz 24, 27, 29, 30, 38, 216, 242, 256, 267, 268
Karpowicz-Słowikowska Sylwia 105, 271
Katarzyna II (Katarzyna II Aleksiejewna Wielka), caryca 100, 167, 168
Kazberuk Aleksy 105, 203, 268
Karol Wielki (Karol I Wielki), cesarz rzymski 238
Kazimierz Wielki, król Polski 23
Kąkol Kazimierz 21, 206
Keck Frédéric 92, 268
Kęder Cezary Konrad 29
Kleopatra (Kleopatra VII Filopator, Kleopatra Wielka) 167
Klimaszewski Bolesław 202, 269
Kochanowski Jan 109, 145, 216, 250
Kołakowski Leszek 111, 205, 213–215, 227–229, 239, 266, 268, 269, 287
Koman Dorota 39, 269
Konwicki Tadeusz 111
Konwerski Kazimierz 105, 203, 268
Kornhauser Julian 100, 101, 109, 217, 268
Korzeniowski Witold 153, 163
Kowalska Jolanta 102–104, 268
Kozłowski Dawid 41
Krasiński Zygmunt 70
Kruczkowski Leon 53, 84, 153, 176, 181
Krynicki Ryszard 40, 243, 251, 265
Krzyżowski Radosław 41
Kubiak Zygmunt 37, 268
Kuncewicz Piotr 14, 91, 114, 268
Kunstmann Heinrich 27, 33, 34, 51, 90, 117, 118, 128, 130, 167–170, 222, 257, 270
Kurecka Maria 10, 15, 23, 27, 34, 48, 55, 59–61, 85, 101, 109, 111, 118, 124, 125, 153,

164, 174–176, 178, 180, 181, 188, 190, 192–194, 205, 225, 255, 264, 267, 268, 272, 276
Kurecki Aleksander 174
Kurządkowska Beata 115, 265
Kwiatek Filip 75, 124, 264
Kwiatkowski Jerzy 72, 73, 76, 87, 88, 111, 161, 181, 253, 268

L

Lam Andrzej 202, 269
Lanckorońska Karolina 216
Lechat Fernand 89, 268
Lenin Włodzimierz Iljicz, właśc. Władimir Iljicz Ulianow 230
Lévi-Strauss Claude 92, 268
Libich Maciej 34, 35, 115, 268
Lipska Ewa 216
Lipski Jan Józef 87, 111, 156, 222, 229, 253, 254, 266, 268
Lisiecka Alicja 87, 111, 268
Lisiecka Sława 165
Loepfe Alfred 128, 130–133, 145
Loth Johann Carl (Carlotto) 57
Ludwik XIV, król Francji i Nawarry 167
Lukian z Samosate 103
Luksemburg Róża 214
Lutosławski Witold 51

M

Machejek Władysław 203, 204
Majeran Tomasz 30, 46
Mandalian Andrzej 218
Mandelsztam Osip 221, 241
Mann Tomasz 10, 60
Margański Janusz 31, 270
Maritain Jaques 154, 189
Markiewicz Henryk 151, 266
Markiewicz Jarosław 228, 269
Markowski Michał Paweł 163, 266
Marszałek Rafał 112–114, 269
Maśliński Józef 204
Matuszewski Krzysztof 31, 265
Matuszewski Ryszard 68, 111, 254, 269
Matywiecki Piotr 29
Melecki Maciej 30, 31, 40, 46, 269
Messiaen Olivier 51
Michał Anioł, właśc. Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni 60, 61
Michałowski Piotr 28, 38, 269
Mickiewicz Adam 13, 18, 19, 86, 89, 151, 153, 216, 221, 229, 230, 266, 267
Międzyrzecki Artur 258
Mikiciuk Elżbieta 105, 271
Milecki Aleksander 94, 151, 266
Miłobędzka Krystyna 31, 268
Miłosz Czesław 30, 65, 66, 69–72, 218, 229, 241, 261, 266, 269, 273
Moczar Mieczysław 203
Mojsak Kajetan 227, 269
Molina Tirso de 89
Monteskiusz, właśc. Charles Luis de Secondant 69
Morawiec Elżbieta 158, 269
Morawski-Dzierżykraj Witold 153
Moro Aldo 164
Morstin Ludwik Hieronim 159
Mossor Stefan 176
Mozart Wolfgang Amadeusz 69, 82, 89, 90, 169, 270
Mrożek Sławomir 159, 160–162, 167, 213, 252, 272
Müller-Sommer Maria 167

Musil Robert 161
Mytych-Forajter Beata 94, 265
Mytze Andreas 130

N

Nawarecki Aleksander 94, 265
Niemojowski Jerzy 218
Norwid Cyprian Kamil 40, 241
Nowak Tadeusz 216
Nowakowski Tadeusz 203, 218
Nycz Ryszard 94, 269
Nyczek Tadeusz 105, 113, 161, 202, 269

O

Offenbach Jakub 109
Oleś Bartłomiej 41
Oleś Marcin 41
Olszański Grzegorz 15, 267
Olszowski Stefan 206, 231, 236
Orliński Jan, właśc. Krasnowolski Andrzej 239, 269
Orzechowski Piotr 41
Owidiusz, właśc. Publiusz Owidiusz Nazo 36

P

Paloff Benjamin 24, 272
Panufnik Andrzej 218
Parkinson Cyril Northcote 99
Parnicki Teodor 26, 229, 266
Pawelec Dariusz 11, 15, 16, 36, 39, 48, 55, 61, 69, 84, 85, 100, 104, 119, 124, 127, 135, 143, 152, 163, 168, 173, 180, 187, 201, 224, 232, 250, 259, 262, 267, 269, 272, 273, 275, 285
Pawlak Antoni 7
Peiper Tadeusz 243
Petersen Julius 151
Piekarski Stanisław 153, 159, 163, 269
Pieszczachowicz Jan 88, 106, 202, 269
Pietrek Daniel 118, 269
Pietrkiewicz Jerzy 59, 60, 218
Pietrzak Wit 38, 270
Piłsudski Józef 166, 167
Piombo Sebastiano del 60
Pióro Tadeusz 30, 46
Platon 32, 100, 104, 108, 167, 168
Polcuch Valentin 118, 270
Pomian Krzysztof 115
Poprawa Adam 258, 263
Poraj Kwiryn 70, 270
Porzęcki Klemens zob. Przybylski Ryszard
Preger Janina 68, 270
Prokofiew Siergiej 51
Prussak Maria 75, 124, 264
Przyboś Julian 66, 80, 149
Przybylski Ryszard 7, 21, 27, 261, 262, 272
Przybyła Piotr 118, 270
Puchalska Iwona 39, 90, 270
Puszkin Aleksander 177
Putrament Jerzy 74

R

Rabelais François 177
Rakowski Mieczysław 231
Raymond Richard 102
Redliński Edward 216
Reimann Aleksandra 38, 270
Reitz Anke 24, 272
Rentsch Friedrich 206, 270
Ricoeur Paul 31, 33, 270
Rilke Rainer Maria 241

Rogoziński Julian 88, 111, 270
Romaniak Damian 33, 34, 270
Różewicz Tadeusz 38, 73, 81, 243, 267
Różycki Ludomir 174
Ruchniewicz Krzysztof 118, 270
Ruszar Józef Maria 39, 269
Rymkiewicz Jarosław Marek 31, 268
Rzymska Anna 115, 265

S

Sadzewicz Marek 136, 154, 172, 173, 175–177, 184–187, 190, 192, 199, 270
Samsel Karol 39, 112, 267, 270
Sartre Jean Paul 72
Scheibe Siegfried 42, 270
Schleyer Hans Martin 164
Schnieper Xavier 130, 132, 273
Schönberg Arnold 51
Serednicki Józef Stanisław 177, 270
Siemion Wojciech 169
Siwczyk Krzysztof 30, 40, 46, 270
Skórnicki Jerzy 216
Skrzyposzek Christian 8
Slaska Ewa Maria 27, 205, 264
Sławiński Janusz 35, 36, 86, 256, 270, 271
Słonimski Antoni 22, 204
Słonkowski Jerzy 105, 203, 271
Słotwiński Józef 159
Słowacki Juliusz 70
Słucki Arnold 10, 11, 19, 72, 76, 82, 88, 113, 117, 161, 215, 218, 271
Smolka Iwona 39, 271
Sokół Lech 254, 271
Sokrates 159, 185
Sołtys-Lewandowska Edyta 39, 271
Sosnowski Andrzej 29, 30, 38, 46, 94, 101, 267, 271
Stachura Edward 216
Staff Leopold 197, 267
Stala Marian 201
Stalin Józef, właśc. Iosif Wissarionowicz Dżugaszwili 65, 83, 100, 146, 167, 168, 227
Staliński Tomasz, właśc. Stefan Kisielewski 129
Staszic Stanisław 49, 59, 62, 75, 77, 79, 173, 276
Stawiński Jerzy 185, 271
Stempowski Jerzy 229, 266
Stevenson Robert Louis 194
Stołpiec Katarzyna Anna 56, 271
Strawiński Igor 51
Stroynowski Juliusz 204
Strumiłowski Artur 114, 271
Stróżyński Aleksander 94, 151, 266
Strzeżek Mariusz 10, 268
Szaruga Leszek, właśc. Aleksander Wirpsza 7, 11, 16, 28, 98, 112, 130, 202, 230, 267, 271
Szekspir William 100, 166–168, 185
Szulc-Rembowska Halina 124
Szymanowski Karol 51
Szymborska Wisława 72, 243

Ś

Śliwiński Piotr 30, 271
Śpiewak Jan 68, 70, 271
Światło Józef 146
Świerczewski Karol 138
Świeściak Alina 38, 271

T

Tanselle Georg Thomas 35
Teufel Fritz 50, 51
Thadevald Wolfgang 131

Thomas Dylan 241
Tołstoj Lew 12
Trembecki Jakub Teodor 145
Trembecki Stanisław 145
Trznadel Jacek 69, 72, 87, 111, 271
Turczyn Ryszard 90, 266
Tyrmand Leopold 218
Tzara Tristian 88

U

Urban Peter 118, 271
Urzędowska Marta 102, 271

V

Vaculik Ludwik 206, 270, 271
Veeser Harold Aram 238, 265
Vinci Leonardo da 90, 91
Voss Johann Heinrich 10

W

Wagner Richard 101, 102
Wandowski Henryk 105, 203, 271
Wańkowicz Melchior 229, 266
Ważyk Adam 72–74
Webern Anton 49–51
Weiss Zygmunt 153
Werth German 118, 271
White Hayden V. 233, 271
Wiedemann Adam 28-30, 46, 47, 250, 271, 272
Więckowski Andrzej 8
Wilder Thornton 170
Wilhelm II, król Prus i cesarz niemiecki 167
Wilkoń Teresa 202, 272
Wirpsza Aleksander zob. Szaruga Leszek
Wirpsza Stanisław 174
Witan Jan 254, 273
Witkacy Stanisław Ignacy 160–162
Wojda Dorota 38, 273
Wojdowski Bogdan 68, 69, 273
Wojtaszyn Dariusz 118, 270
Wołowiec Grzegorz 27, 269
Woroszylski Wiktor 11, 13, 14, 21, 23, 25, 73, 74, 81, 82, 99, 106, 107, 129, 131, 137, 176, 217, 218, 224, 225, 230, 273
Woźniak-Łabieniec Marzena 71, 72, 273
Wyka Marta 149, 254, 273
Wysłouch Seweryna 247, 265
Wyspiański Stanisław 153, 158

Z

Zadura Bohdan 29, 30
Zagajewski Adam 217, 243
Zalewski Cezary 38, 274
Zamir Shamoon 24, 272
Zamoyski Jan 159
Zawadzki Andrzej 39, 274
Zieliński Jan 202, 274
Ziętkiewicz Grzegorz 27, 205, 264
Zorilla José 89
Zwolski Edward 102, 274
Zybura Marek 27, 33, 51, 91, 117, 128, 166, 167, 222, 257, 270

Ż

Żabicki Zbigniew 26, 111, 157–160, 274
Żeromski Stefan 222
Żukowski Tomasz 227, 269
Żurowski Maciej 66

Dariusz Pawelec

Wirpsza. After the Word

Summary

The book brings a reflection on the posthumous fate of the works of Witold Wirpsza (1918–1985) and their reception. The author was for decades, as a result of censorship actions, excluded from national publishing and reading circulation. Due to the experimental, hermetic nature of his work, which does not seek current political engagement, he was also not sufficiently present in the *émigré* circulation for its potential. Due to problems in finding a publisher and readers, the writer left behind a huge corpus of works waiting to be discovered in the archives. Successive editions and re-editions of subsequent titles, poetry, novels, plays, essays and correspondence, published only in the 21st century, have met with an extremely lively readership and reception, exerting a documented influence on current literary life and even on artistic choices, especially of poets, and on the transformation of poetic language models.

The book presented here describes how the creative process, in an unexpected way, continues and progresses after the death of the author, obviously having an editor as an accomplice-mediator. In the following chapters, specific cases of the creation of an artwork in this new sender-receiver arrangement are analysed. The book demonstrates how a work of art is created not only by the simple retrieval from the archives of a finished text, intended in a given form for printing by the writer, but also how it is created in various stages of reconstruction, merging, composing a new structure and giving it the status of a work of art by an editor who replaces the author in some of these activities.

The subsequent chapters are a description of different communicative situations, depending on the circumstances of the introduction of a given text into circulation, demonstrating altogether the new shape of Wirpsza's work, his collected works, and the development of a kind of posthumus collection. The first chapter brings a biographical and literary-historical introduction, in which everything that happened after the author's death with his work is described. There also appears in this chapter a description of the research method adopted and the theoretical basis for further reflection. The author of the book starts from the assumption that every edition fulfils the typical transmission tasks of literary criticism: the transfer of the work to the reader's consciousness. The effect of such actions is a transformation of the situation existing at a given moment, including a revision of the canon. Another measurable effect may be merely an expansion of the canon, involving a re-evaluation of the position of a given author or only of a specific work. Such a situation occurred in the case of Witold Wirpsza.

Individual chapters are devoted to different cases of editions covering works considered lost (*Sama niewinność*), forgotten (*Don Juan*), not yet known at all (*Wiersze odnalezione*, *Umieralnia*), hardly accessible to the reading public (the debut volume of *Sonata*, *Apoteoza tańca*), dispersed (poems from the press from the period up to 1956, dramatic works) or even works that are unfinished (the first version of the novel *Pomarańcze na drutach*, the drama *Kuszenie Antoniego*) or of a barely presumed shape (the volumes *Smoki* and *Przypomnienie Hioba* included in *Utwory Ostatnie*, and perhaps in need of new compilation after the discovery of unknown poems from the 1980s in Berlin).

Archival queries, the discovery and construction of new textual wholes in an editorial effort constitute, in the conviction of the author of this book, an attempt to change the current literary reality. The experience of introducing into the circulation of readers editions of hitherto unknown works by Witold Wirpsza, but also of re-editions of his works that for various reasons are unavailable on the market, 'badly present' or forgotten, shows how editing can become an activity of literary criticism.

One particular case is letters. Witold Wirpsza's archives (in Berlin and Szczecin) preserve his extremely rich correspondence with many people. Naturally, in such a collection, larger or smaller subsets are formed, designated by the names of the respondents or by the names of the institutions. The act of de-archiving, in this case, is burdened with responsibility not only for the shape of the future edition: from legal to ethical. Finally, there is also a responsibility of an aesthetic and literary-historical nature, inherent in the choices

made and the shaping of the material into a new whole. By shaping the material and adding a context to it, the editor allows the letters to speak on terms that s/he first establishes, but also reconciles with accepted norms: legal, moral and artistic. A model example would be, for example, *Listy z oflagu*, which is not exclusively an edition of correspondence, but acquires in the study the form of a novel in letters, i.e. the rank of a literary work. In another chapter, an analysis of the exchange of correspondence between Witold Wirpsza and Jerzy Giedroyc, editor-in-chief of the Parisian 'Kultura', reveals how the factual discourse, concerning the crisis of communist consciousness in the 1980s, becomes subordinated to figurative techniques, while the image of the collapse of communist power, penetratingly registered in the analysed epistolary testimonies, becomes dependent on the reader's assimilation of the conventions of 'figurative realism'.

One chapter summarises Witold Wirpsza's presence in one of the most important periodicals of Polish emigration of the 20th century, 'Kultura'. After the Polish authorities' decision to refuse to extend the writer's passport, he remained in West Berlin. Between 1972 and 1985, he published nearly sixty texts in the Parisian 'Kultura', including poems, essays, polemics, reviews, conversations, short stories, letters to the editor and open letters. The chapter traces Wirpsza's publications in 'Kultura' in the context of the writer's correspondence with people important to the monthly (Jerzy Giedroyc, Gustaw Herling-Grudziński, Leszek Kołakowski, Józef Czapski, Maria Danilewicz-Zielińska).

The book concludes with two chapters devoted to the relationship between Witold Wirpsza and Stanisław Barańczak. Barańczak explicitly acknowledged the patronage of the poet older than himself, and wrote that Wirpsza had a very special influence on him. One chapter subjects these judgements to analytical verification. It provides a description of the use of a common arsenal of linguistic poetry tricks and the similarities in terms of poetic imagination. The final chapter discusses Barańczak's fascination with the works of Witold Wirpsza. Its most serious manifestation was, analysed in the previous chapter, the poet's being infected by Wirpsza's 'tissue of style'. In addition to this, we can observe how Barańczak, in his critical-literary statements, offered readers a 'key to Wirpsza'. Barańczak first added Wirpsza to the trend of linguistic poetry. In later testimonies of reception, however, he suggested a 'deep gulf' between Wirpsza's achievements from different periods of his work. He posited the birth of Wirpsza as a political writer, while he wanted to see the subsequent stages of the creative biography of his 'idol-writer' as generally subject

to 'rapid and dramatic changes': one of the socialist-realist poets, an experimenter, a difficult poet, an original theoretician, accused of practising 'art for art's sake' and 'excessive hermeticism', and finally an 'émigré' who turned out to be a political writer, and finally, quite unexpectedly, a religious poet.

Redaktor
Katarzyna Więckowska

Projekt okładki
Paweł Sapielak

Korekta
Adriana Szaforz

Łamanie
Tomasz Kiełkowski

Redaktor inicjujący
Paweł Radek

Nota copyrightowa obowiązująca do 31.01.2026.
Copyright © 2025 by Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

Sprzyjamy otwartej nauce. Od 1.02.2026 publikacja dostępna na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0 Międzynarodowe (CC BY-SA 4.0)

https://orcid.org/0000-0002-1397-2082

Pawelec, Dariusz
Wirpsza : po słowie / Dariusz Pawelec. – Wydanie I. – Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2025. – (Inventio: antropologia tworzenia – krytyka genetyczna – interpretacja, 2956-3313 ; 4)

https://doi.org/10.31261/PN.4230
ISBN 978-83-226-4444-7
(wersja drukowana)
ISBN 978-83-226-4445-4
(wersja elektroniczna)
ISSN 2956-3313

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
https://wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawnictwo@us.edu.pl

Druk i oprawa:
volumina.pl Sp. z o.o.
ul. Księcia Witolda 7–9
71-063 Szczecin

Wydanie I. Ark. druk. 18,25. Ark. wyd. 19,0. Papier offset. 80 g. PN 4230. Cena 54,90 zł (w tym VAT)

4

INVENTIO

ANTROPOLOGIA TWORZENIA
KRYTYKA GENETYCZNA
INTERPRETACJA

Inventio. Antropologia Tworzenia – Krytyka Genetyczna – Interpretacja to seria wydawnicza, której patronuje Pracownia Badań nad Procesem Twórczym, jednostka naukowa Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. W serii ukazują się książki poświęcone fenomenowi kreatywności, przede wszystkim procesowi twórczemu prowadzącemu do powstania dzieła sztuki. Podstawowymi założeniami metodologicznymi są interdyscyplinarność i polikontekstualność: seria obejmuje publikacje na temat różnych dziedzin pracy twórczej (literatury, sztuk plastycznych, teatru, filmu, muzyki), okresów historycznych oraz teorii i praktyk badawczych (krytyki genetycznej, poetyki, antropologii literatury, filozofii, psychologii, socjologii i ekonomii tworzenia).

WIRPSZA
DO SŁOWIE

Książka opisuje, jak proces twórczy w nieoczekiwany sposób trwa i przebiega już po śmierci pisarza, rzecz jasna, przy współudziale edytora; jak dzieło sztuki, zapomniane lub dotąd nieobecne, rodzi się w nowym układzie nadawczo-odbiorczym. Dzieje się tak zarówno dzięki wydobyciu z archiwum gotowego tekstu, przewidzianego w danej postaci do druku przez pisarza, jak i w procesie scalania rozproszonych fragmentów, dzięki rozmaitym gestom rekonstruującym domniemaną całość, a nawet w wyniku komponowania jakiejś nowej struktury i nadawania jej rangi dzieła przez edytora zastępującego autora w części tych czynności. Powstają wskutek tego nieznane wcześniej sytuacje komunikacyjne, interwencje w teraźniejszość, wywoływane okolicznościami wprowadzania danego utworu do obiegu.

Witold Wirpsza przez dekady, wskutek działań cenzury, był wykluczony z krajowego obiegu wydawniczego i czytelniczego. Z uwagi na eksperymentalny, hermetyczny charakter swojej twórczości, nieposzukującej wprost zaangażowania politycznego, nie był przy tym dość dobrze, jak na swój potencjał, obecny również w obiegu emigracyjnym. W związku z problemami ze znalezieniem wydawcy oraz czytelników pisarz pozostawił po sobie ogromny korpus utworów, czekających na odkrycie w archiwach. Dopiero dzisiaj, po ponad dwóch dekadach pośmiertnej ekspansji wydawniczej pisarza zmarłego w roku 1985, można zademonstrować nowy kształt jego dzieła, utworów na nowo zebranych i zobaczyć fenomen tej kolekcji *posthumus*.

Archiwalne kwerendy, odkrywanie i konstruowanie nowych tekstowych całości w edytorskim wysiłku stają się próbą zmieniania aktualnej rzeczywistości literackiej. Doświadczenie wprowadzania do obiegu czytelniczego edycji nieznanych dotąd utworów Wirpszy, reedycji jego dzieł z różnych racji niedostępnych na rynku, „źle obecnych" lub zapomnianych, pozwala pokazać, w jaki sposób edytorstwo może stać się działaniem z zakresu krytyki literackiej.

ISSN 2956-3313
Cena 54,90 zł (w tym VAT)
ISBN 978-83-226-4445-4
9 788322 644454

Więcej o książce