

Piotr Bogalecki

Uniwersytet Śląski

Przetworzenie to jeszcze
nie powrót. O jednym wierszu
Witolda Wirpszy (i wszystkich
innych polskich wierszach
postsekularnych)

Abstract

**Transformation is Not a Return. A Reading of a Poem by Witold
Wirpsza (and of All Other Polish Postsecular Poems)**

While challenging the common view which sees postsecularism as a return to religion, this paper is an attempt to apply the main tenets of the postsecular thought to the literary criticism accompanying the Polish literature. After a brief presentation of several Polish poets whose works meet the proposed criteria of postsecularism (T. Karpowicz, K. Miłobędzka, S. Barańczak and W. Wirpsza), the author sets forth the argument that it is the linguistic aspect of the poems that lets us read them as postsecular. The main part of the paper is a critical reading of Witold Wirpsza's 1971 poem "Powrót w zamęcie" ("A Return in Confusion") which is interpreted as, on the one hand, an illustration of the idea of the society being forced into secularisation and, on the other hand, an effect of an intertextual play with Jan Kochanowski's "Hymn." Both aspects are crucial in identifying the postsecular rhetoric of the poem as they involve an unorthodox rendering of theological motifs and structures (making it possible to approach them from the perspectives of animal studies and animal theology), the idea of the artistic potential

of blasphemy, and the proposition of the vital role of the “linguistic moment” (J. Hillis Miller) in the extra-linguistic interpretation of poetic texts.

Słowa kluczowe: Wirpsza Witold, poezja lingwistyczna, postsekularyzm, powrót religii, bluźnierstwo, zwierzęta

Keywords: Wirpsza Witold, language-centered poetry, postsecularism, return of religion, blasphemy, animals

Zachód i zamęt. Poza zasadą powtórzenia

Jednym z najbardziej narzucających się sposobów myślenia o postsekularyzmie jest traktowanie go jako powrotu religii, a jednym z najczęstszych błędów takiego rozumowania – postrzeganie owego „powrotu” literalnie, jako swego rodzaju restytucji przednowoczesnego porządku religijnego. W rzeczywistości stosunek myślicieli wiązanych z myślą postsekularną do problematyki religijnego powrotu definiuje raczej zadanie krytycznej reinterpretacji złożonego kompleksu przemian kulturowych, jakie (przyznać trzeba, że w raczej publicystyczny niż przemyślany sposób) przywykliśmy określać tym wygodnym mianem. Zarówno stanowiące przedmiot namysłu socjologów religii zjawiska desekularyzacji i nowej duchowości, jak i rozmaite formy fundamentalistycznej „zemsty Boga” dają zatem postsekularystom do myślenia. Myślenie ich jednak nie zadowala się ani pokusą neoplatońską, ani Freudowskim modelem powrotu wypartego, ani w końcu neokonserwatywnymi próbami restauracji tego, co minione. Już uczestnicy słynnego seminarium na wyspie Capri z 1994 roku, które z dzisiejszego punktu widzenia jawić się może jako jedna z najważniejszych konferencji postsekularnych, podzielali przekonanie, że ponowne zainteresowanie religią jest zjawiskiem niezwykle złożonym, wymagającym daleko bardziej subtelnych narzędzi interpretacyjnych niż te, jakich może dostarczyć nam – jak ujmował to Jacques Derrida – „pośpieszne określanie [go – P.B.] mianem »powrotu religii«”, o którym „mówi się we wszystkich gazetach”¹. Z kolei Gianni Vattimo, przyznając na wstępie, że „w warunkach naszej egzystencji (chrześcijański Zachód, zeświecczona nowoczesność, stan ducha końca wieku niepokojonego przez nieznanne dotąd wydarzenia apokaliptyczne) religia jest przeżywana jako powrót”², wyróżniał dwa sposoby rozumienia tego ostatniego pojęcia. W pierwszym z nich – obejmującym takie zjawiska, jak „nowa witalność Kościołów, sekt” czy „moda na Religie Wschodu” – odrzuca się „modernizację jako przyczynę niszczenia autentycznych korzeni egzystencji”, z kolei drugi – wsparty na „filozofii i świadomej

¹ J. Derrida, *Wiara i wiedza. Dwa źródła „religii” w obrębie samego rozumu*, przeł. P. Mrówczyński [w:] *Religia. Seminarium na Capri prowadzone przez Jacques’a Derride i Gianniego Vattimo*, Warszawa 1999, s. 8, 12.

² G. Vattimo, *Ślad śladu*, przeł. E. Łukaszyk [w:] *Religia. Seminarium...*, s. 99.

refleksji³ – ożywia nadzieja przekroczenia ontoteologii. Cel, jaki wyznacza tu sobie włoski filozof, mógłby zostać uznany za jedno z podstawowych zadań współczesnej myśli postsekularnej, niezwykle co prawda zróżnicowanej, ale w tym punkcie zgodnej:

Jeśli refleksja krytyczna chce prezentować się jako autentyczna interpretacja potrzeby religijnej w świadomości zbiorowej, musi pokazać, że tej potrzeby nie można zaspokoić we właściwy sposób przez proste podjęcie na nowo religijności „metafizycznej”, to znaczy przez ucieczkę od zamętu nowoczesności i od wieży Babel zeświecczonego społeczeństwa ku odnowionemu fundamentalizmowi⁴.

Cóż jednak postulat ten mógłby oznaczać dla literaturoznawstwa, w którym przecież (w dużej mierze za sprawą omawianych w tym numerze „Wielogłosu” tekstów Johna McClure’a⁵) stosunkowo wcześniej zaczęto proponować postsekularny kierunek interpretacji tekstów literackich? Nade wszystko – odwrót od tradycyjnych sposobów ujęcia problematyki religijnej, prowadzący do dekonstrukcji konwencji właściwych dla literatury religijnej. Aby łączenie tego typu zabiegów z myślą postsekularną mogło się okazać funkcjonalne i płodne poznawczo, powinny one prowadzić do wyodrębnienia nowych jakości artystycznych, nieograniczających się jedynie do modernizowania języka klasycznych form i gatunków literatury religijnej. Te ostatnie działania porównać można do ewangelicznej perykopy o winie: przypominałyby one wlewanie młodego wina w stare bukłaki, podczas gdy literackie próby, zasługujące na miano postsekularnych, stawiałyby sobie za cel wytworzenie nowych form, zdolnych pomieścić „wino” nowych, późnonowoczesnych doświadczeń duchowych. W wypadku niepogłębianego modernizowania dawnych konwencji, przybierającego często niezamierzenie groteskowe postaci, nowe wino „rozrywa bukłaki: wino się marnuje i bukłaki” (Mk 2, 22). Literatura postsekularna to nowe wino w nowych bukłakach.

Chociaż w poezji polskiej (do której z konieczności zawęzić musimy dalsze rozważania) rozumiane w ten sposób postsekularne przetworzenia nie są bynajmniej chlebem powszednim, można w niej bez większego trudu wskazać autorów modyfikujących odziedziczone konwencje liryki religijnej. Należałoby wszak uznać, że czynili to i Jan Twardowski, i Karol Wojtyła, i wielu innych przedstawicieli tak zwanej poezji kapłańskiej. Nie wszyscy jednak (przykładami mogliby być choćby wyżej wymienieni) proponują przy tym, czy choćby tylko rozważają, odbiegające od katolickiej ortodoksji interpretacje i intuicje. Z kolei nie dla wszystkich pozostałych istotne wydają się odniesienia do społecznych przemian duchowości, a nawet jeśli – nie wszyscy próbują uciec od nostalgii i tęsknoty za minionym (można wymienić tu na przykład Tadeusza Nowaka czy Jerzego Harasymowicza). W końcu w pozostałej grupie

³ *Ibidem*, s. 100–101.

⁴ *Ibidem*, s. 103.

⁵ Zob. przede wszystkim: J. McClure, *Partial Faiths. Postsecular Fiction in the Age of Pynchon and Morrison*, Athens 2007.

nie wszyscy (tu z kolei przykładami mogliby być Czesław Miłosz, Zbigniew Herbert czy Adam Zagajewski) próbują przebudowywać sam język mówienia o *sacrum* przez dekonstrukcję jego metafizycznych podstaw i wynajdowanie nowych zastosowań dla jego przetworzonych elementów. Zaryzykowałbym tezę, że resztką, która została – a zatem poeci z postsekularnego punktu widzenia najciekawszy – to autorzy, których tradycją kluczową stał się szeroko rozumiany lingwizm, obejmujący i awangardowe słowiarstwo, i jego późniejsze przekształcenia, idące w stronę „eksplorowania systemowości języka”⁶. Wydaje mi się, że to tacy poeci, jak Tymoteusz Karpowicz, Stanisław Barańczak, Krystyna Miłobędzka czy bohater tego artykułu, Witold Wirpsza, podejmując tematykę religijno-teologiczną, mają do zaproponowania autentycznie nową jakość poetycką, której oryginalność przekłada się także na intuicje dotyczące tego, co określamy mianem życia duchowego. Cechująca ich poezję „lingwistyczność” – za Andrzejem Skrendo pojmowana szeroko jako „podwyższona świadomość językowa” tekstu i niedająca się zredukować do rangi kategorii historycznoliterackiej⁷ – umożliwia im odmienne niż w ortodoksji rozłożenie akcentów i wygenerowanie efektów zwiastujących nowy ruch myśli. Staje się to możliwe m.in. dzięki postawie, którą za Giorgiem Agambenem określimy możemy mianem profanacji⁸. Zdaniem włoskiego filozofa – porównującego tę ostatnią do zabawy, z właściwą sobie „niedbałością” zawłaszczającej rzeczy przynależące pierwotnie do „dziedzin zwyczajowo uznawanych za poważne” – polegałaby profanacja na wynajdowaniu „nowych zastosowań”⁹, które modyfikują funkcje przetworzonych przez siebie elementów. U wymienionych poetów aktywność profanacji ma ścisły związek z ich językową *praxis*, która dzięki ironicznej lekkości i semantycznemu naddatkowi osiąga zbawienny efekt rozchwiania dotychczasowej równowagi pomiędzy poszczególnymi elementami doktryny¹⁰.

W odniesieniu do Witolda Wirpszy o funkcjonowaniu tego mechanizmu trafnie pisze Zbigniew Chojnowski: „chodzi tu o taki sposób kreacji lingwistycznej, by czytelnik przez lekturę mógł wyjść z niewoli blokujących jego

⁶ Zob. A. Kluba, *Poetyki lingwistyczne*, „Przestrzenie Teorii” 2005, nr 1 (5), s. 100.

⁷ Zob. A. Skrendo, *Poezja lingwistyczna jako projekt epistemologiczny. Zerwanie, ustanowienie, zawieszenie*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2006, z. 13, s. 25.

⁸ Pamiętać należy wszak, że już w 1971 r. zauważał Barańczak w poezji Wirpszy „cały szereg »karnawałowych« profanacji” i ich rolę w poezji autora *Gry znaczeń* (S. Barańczak, *Nieufni i zadufani. Romantyzm i klasycyzm w młodej poezji lat sześćdziesiątych*, Wrocław 1971, s. 91).

⁹ G. Agamben, *Pochwała profanacji* [w:] *idem, Profanacje*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa 2006, s. 96–97.

¹⁰ Więcej na temat zaprezentowanej tu w dużym skrócie aplikacji postsekularyzmu do badań literackich w Polsce, także w kontekście W. Wirpszy, piszę w artykule: P. Bogalecki, *Nazwa – więzi – miasta. Poezja Witolda Wirpszy w perspektywie postsekularnej*, „Pamiętnik Literacki” 2014, z. 4, s. 40–66.

duchowość więzów, ograniczeń, zahamowań¹¹. Typowa dla rozmaitych lingwizmów komplikacja formalna, którą z punktu widzenia zastanych konwencji liryki religijnej postrzegać można jako nader niefortunną, tu okazuje się cenna, by nie powiedzieć konieczna, co pozwala uznać, że poezja ta na różne sposoby uruchamia znany z wczesnochrześcijańskiego *Exultetu* mechanizm „błogosławionej winy”. Rzecz jasna, ten ostatni pod piórem wymienionych poetów przestaje wykazywać cechy w tradycyjnym sensie teologiczne; można powiedzieć, że staje się raczej „teolingwistyczny”: rozpuszcza wszak „prawdy” teologii w żywiole nowoczesnej poetyckości, operującej językiem rozumianym po nietzscheańsku jako „ruchliwa armia metafor, metonimii, antropomorfizmów”¹². Jak w nawiązaniu do poematu *Cząstkowa próba o człowieku* zauważa Wit Pietrzak, u Wirpszy „nie ma mowy o objaśnianiu jakiegokolwiek istoty rzeczy, ponieważ cokolwiek zostanie tu zapisane, jest jedynie pięknym kłamstwem, które domaga się kolejnych, piękniejszych kłamstw”¹³. Koniec końców jednak okazuje się, że któregoś z owych „pięknych kłamstw” potrzebujemy, żeby móc potraktować je „jako prawdę”; jak kontynuuje Pietrzak: „konieczne jest, aby przyjąć, że piękne kłamstwo jest w istocie prawdą”¹⁴. Oto sens estetycznej zabawy, której umowność i nieprawdziwość nie wykluczają przecież powagi i zaangażowania. Tłumacz *Homo ludens* i propagator Kantowskiej definicji piękna wie doskonale, że tylko lokalnie obowiązujące, arbitralne reguły gry są w stanie wytworzyć doświadczenie duchowe, jakiego szukamy. Pozwala to sytuować jego – i innych teolingwistów – poetycką aktywność w świetle postsekularnego z ducha postulatu wypracowywania „silniejszego i subtelniejszego języka, który zdoła udźwignąć ciężar wyrażenia ciągle zmiennej duchowości ludzkiej”¹⁵. Intuicja Pietrzaka znajduje potwierdzenie w opinii samego Wirpszy, według którego u podstaw nowych estetycznych poszukiwań leży

[...] nieufność wobec zastanych sposobów operowania językiem czy w ogóle znakiem oraz niejaka bezradność czy zwątpienie, polegające na tym, że odkryto takie pokłady życia duchowego, którym dać wyraz (formę) za pomocą tradycyjnego instrumentarium nie sposób (GZP 209¹⁶).

¹¹ Z. Chojnowski, *Szyfry religijne poezji Witolda Wirpszy*, „Przegląd Powszechny” 2006, nr 7–8, s. 173.

¹² F. Nietzsche, *O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie* [w:] *idem, Pisma pozostałe*, przeł. B. Baran, Kraków 2004, s. 164.

¹³ W. Pietrzak, *Śmierć i powrót podmiotu zdekonstruowanego – „Cząstkowa próba o człowieku” Witolda Wirpszy*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2011, z. 2, s. 68.

¹⁴ *Ibidem*, s. 70.

¹⁵ *Ibidem*, s. 71.

¹⁶ W dalszej części artykułu używać będę następujących skrótów w odniesieniu do książek Witolda Wirpszy (liczba po skrócie w tekście głównym oznacza numer strony): AT – *Apoteoza tańca*, Kraków 1985; CP – *Cząstkowa próba o człowieku i inne wiersze*, Mikołów 2005; GZP – *Gra znaczeń. Przerób*, Mikołów 2008; F – *Faeton*, Mikołów 2006; KdK – *Komentarz do konfesji*, „Odra” 1981, nr 10; P – *Przesady*, Mikołów 2011; PKJ –

Pochodzący z 1971 roku¹⁷, a jednak zadziwiająco aktualny wiersz powracającego dziś do łask czytelników¹⁸ Witolda Wirpszy, noszący tytuł *Powrót w zamięcie*, stanowi jeden z najciekawszych polskojęzycznych tekstów poetyckich problematyzujących zjawisko „powrotu religii”. Napisany został na Zachodzie (najpewniej w Berlinie Zachodnim) w roku publikacji książki esejistycznej *Pole, wer bist du?*, która „wpłynęła na decyzję” poety o pozostaniu na emigracji, a w konsekwencji „zaważyła [...] na [jego] nieobecności [...] przez wiele lat w literaturze polskiej”¹⁹. Z dzisiejszej perspektywy wcześniejsze wyjazdy Wirpszy do Berlina Zachodniego – począwszy od roku 1967, kiedy to spędził tam ponad rok dzięki stypendium Niemieckiej Centrali Wymiany Akademickiej (DAAD)²⁰ – uznać można nie tylko za istotne dla jego późniejszej pozycji na mapie niemieckojęzycznej poezji awangardowej²¹, ale i za niezwykle inspirujące oraz produktywne z punktu widzenia jego twórczości. We wstępie do opublikowanego w 1976 roku niemieckojęzycznego tomu *Drei Berliner Gedichte* wyznawał wszak poeta, że to właśnie pierwszy od wojny „dłuższy czas w wielkim mieście zachodnioeuropejskim” dał mu „asumpt do pisania”²². Istotną składową owego „czasu” musiało być obserwowane przez przybysza zza wschodniej kurtyny postępujące zeświecczenie, modyfikujące tradycyjny układ relacji pomiędzy życiem społeczno-politycznym a duchowością. Stało się ono tematem pierwszego z poematów składającego się na *Drei Berliner Gedichte* – napisanego w 1967 roku *Wykorzenia* (*Entwurzelung*), przynoszącego oryginalną koncepcję wielkomięskiej duchowości opartej na kategorii zabawy, wywiedzionej z pism Kanta i Schillera, a konceptualizowanej dwa lata wcześniej w zbiorze esejów *Gra znaczeń*²³. Chociaż nawet pobieżna eksploracja archiwum Wirpszy pokazuje, że rozma-

Polaku, kim jesteś?, Mikołów 2009; SL – *Spis ludności*, Mikołów 2005; TS – *Traktat sklamanym*, Mikołów 2010.

¹⁷ Z. Chojnowski, „Z poczucia niedocieczoności” – poezja Witolda Wirpszy wobec religii [w:] *idem, Raje i apokalipsy. Studia i szkice o literaturze dwudziestowiecznej*, Olsztyn 2011, s. 181. Datowanie to odnaleźć można także w pierwszej wersji szkicu Chojnowskiego (*idem, Szyfry religijne poezji Witolda Wirpszy...*, s. 175) oraz w wersji niemieckojęzycznej (*idem, Religiöse Chiffren in der Poesie Witold Wirpszas* [w:] *Glaubensfragen. Religion und Kirche in der polnischen Literatur*, red. U. Jekutsch, Wiesbaden 2011, s. 111).

¹⁸ Zob. J. Gutorow, *Urwany ślad. O wierszach Wirpszy, Karpowicza, Różewicza i Sosnowskiego*, Wrocław 2007.

¹⁹ D. Pawelec, *Wirpsza wielokrotnie*, Mikołów 2013, s. 249.

²⁰ D. Cygan, M. Zybur, *Wstęp* [w:] „Salut Henri! Don Witoldo!”. *Witold Wirpsza – Heinrich Kunstmann. Listy 1960–1983*, red. D. Cygan, M. Zybur, Kraków 2015, s. 3.

²¹ Zob. A. Kremer, *Wirpsza w niemieckim przekładzie, czyli z lingwizmu w konkretyzm*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2014, nr 23, s. 307–323.

²² W. Wirpsza, *Berlińskie poematy*, „Wiadomości” 1976, nr 48, s. 2.

²³ Więcej na temat *Wykorzenia* i jego roli w twórczości Wirpszy piszę w artykule: *Zasupłany w rytmach. „Wykorzenie” jako poemat postsekularny* [w:] *Wieżi wspólnoty/Ties of Community. Literatura – religia – komparatystyka/Literature, Religion, Comparative Studies*, red. P. Bogalecki, A. Mitek-Dziemba, T. Sławek, Katowice 2013, s. 359–382.

icie przetwarzane motywy religijne absorbowały go właściwie od początku twórczości²⁴, uznać można, że to właśnie kontakt z nowoczesną zeświecczoną metropolią, jaką bez wątpienia był ówczesny Berlin, wpłynął na pojawienie się nowego, postsekularnego tonu w jego poezji. *Wykorzenie* jest z tego punktu widzenia poematem pionierskim, zapoczątkowującym serię tekstów poetyckich, które we frapujący, nietradycyjny sposób eksplorują tematykę teologiczno-religijną. Począwszy od powstającego równoległe z *Wykorzeniem*, a opublikowanego już w roku 1968 *Traktatu skłamanego*, aż do słynnej *Liturgii* wydanej w 1985, poświęca jej poeta znaczącą liczbę utworów różnej długości, których większość opublikowana zostanie dopiero w wydanym pośmiertnie tomie *Cząstkowa próba o człowieku i inne wiersze* (2005). Wśród nich znalazł się również *Powrót w zamęcie* – tekst, który siłą swej profetycznej wizji wyprzedza czas swego powstania, a zawarta w nim diagnoza jawi się dziś jako zadziwiająco aktualna. Kolejne wersy tekstu Wirpszy, zwłaszcza z pierwszej strofy, wydają się wręcz opisywać przyczyny współczesnego zwrotu postsekularnego w jego rozmaitych polityczno-ideowych odmianach. Wiersz ma następującą postać:

Powrót w zamęcie

Wszyscy wrócą do Boga. Jedni retorycznie,
 Aby ład zaprowadzić w rozwichrzonych zdaniach,
 Drudzy, że dosyć mają sobiepaństwa władzy,
 Rozumu, polityki: chcą punktu oparcia.
 Również i estetycznie Pan Bóg zaspakaja
 Wielorakie potrzeby, nawet sny wyjaśnia;
 Sam jak rozdarte płótno, w Nim bowiem się znajdzie
 Wytlumaczenie winy i niesprawiedliwość
 Bywa uzasadniona. Nie będzie to powrót
 Ani do Boga ojców, ani do spokoju,
 Ani do wyobrażeń o złocistym wieku.

A będzie to podobne do zerwania z ziemi
 Jej wierzchniej warstwy, ale nie tej bukolicznej,
 O przejrzystym powietrzu. Zerwana z powierzchni
 Będzie raczej nawierzchnia z dymem i zaduchem,
 Ze zbrukaną przyrodą: brudny asfalt cielska
 I szczeliny cielska obeszelej już ziemi,
 Odeszłej już niebawem, wzniesie się pionowo,
 Wzdymając się ospale; nie rozwinie skrzydeł,
 Ani się ukształtuje w smukłe ptasie lotki,

²⁴ Pośród juveniliów przechowywanych w zasobach Książnicy Pomorskiej w Szczecinie (Dział Zbiorów Specjalnych, Sekcja Rękopisów, Witold Wirpsza, nr 1436) uwagę zwraca zwłaszcza obszerny poemat *Kobiety biblijne*, ale o głębokim przejęciu się zagadnieniami religijnymi świadczą także takie liryki, jak *Krzak gorejący*, *Pieśń wieczorna* czy *Hymn św. Franciszka z Warszawy*.

Lecz jak skóra bawola umazana w mule,
 Wysznięta w żarach słońca, twardo się poderwie
 I zawisnie w pół drogi, pozornie nieważka
 Między światłem a mrokiem. Na tę właśnie skórę
 Pociękną lży kunsztowne, produkt zwrotnych sprzężeń
 Chemii nieorganicznej. Tak się suchych oczu
 Spełni potrzeba żalu, skruchy i pokory.

Wszyscy wrócą do Boga. Ziemia Go ogarnie,
 Kościół się nie wypełni, niebo spustoszeje,
 Ale ten powrót będzie jak stworzenie świata.
 Dzirrytem wielorybim poszarpana skóra
 Zamulonego bawołu zakrwawi się żółto;
 Żółc i ocet pociękną spod siódmego zebra. (CP 159)

Powrót, odwrót, wtór. Kochanowski Wirpszy

Zauważmy od razu, że podążając za skierowanym w przyszłość wektorem zarysowanej tu wizji, mogącej nasuwać słuszne skojarzenia z obrazami Sądu Ostatecznego i Apokalipsy, łatwo stracić z oczu znaczące odwołanie do innego istotnego tekstu kultury. Aluzja do *Hymnu* Jana Kochanowskiego – bo o nim mowa – pojawia się w wersie „I szczeliny cielska obeszelej już ziemi”, zaś za jej czytelność odpowiada użycie archaizmu, u Jana z Czarnolasu występującego, jak pamiętamy, w częściej spotykanej formie zaprzeczonej („Tyś fundament założył nieobeszelej ziemi”). Kolejne odniesienie do *Czego chcesz od nas Panie* pojawia się w strofie ostatniej, gdzie czytamy: „Ziemia Go ogarnie,/ Kościół się nie wypełni, niebo spustoszeje” (zamiast: „Kościół Cię nie ogarnie, wszędy pełno Ciebie”). Już sam gest ponownego przywołania *Hymnu* sugerować może możliwość interpretacji *Powrotu w zamęcie* jako swego rodzaju odwrócenia wiersza Kochanowskiego, a odczytanie to jawi się jako o tyle bardziej uzasadnione, że dla dojrzałego Wirpszy twórczość autora *Trenów* stała się bardzo istotnym punktem odniesienia. We wspomnianej książce *Pole, wer bist du?*, powstającej w okresie bezpośrednio poprzedzającym napisanie *Powrotu w zamęcie*, Kochanowski ukazany jest jako twórca, który ukształtował nie tylko „ogólnonarodowy język”, lecz także „ogólnonarodową wyobraźnię” (PGJ 21). Porównując rozwój języka polskiego z innymi językami europejskimi, Wirpsza zauważał, że w przeciwieństwie do tych ostatnich powstał on „z nagła [...], od jednego zamachu, był dziełem jednego w istocie człowieka i od razu stał się narzędziem bardzo precyzyjnym o wysokim poziomie kulturalnym” (PGJ 19). Dokonane przez Kochanowskiego przeniesienie do polszczyzny „dyscypliny języka łacińskiego, jego całego toku wyobrażeń i rozumowań” sprawiło, że jej podstawą stała się „nie naturalna i ufna relacja »słowo – rzecz«, ale o wiele mniej naturalna i wywołująca zasadniczą nieufność relacja: »tekst – tekst«, w samym zaś tekście sprawą największej

wagi okazuje się relacja: »słowo – słowo«” (PGJ 21). To z tej predylekcji polskiej kultury, którą z pewnym przekąsem nazywa Wirpsza nominalizmem, wyprowadza on oryginalną reinterpretację polskich mitów narodowych, historii i obyczajowości jako „gry »Ojczyzna«”, w której „język pełni rolę i katechizmu, i liturgii”, a także pozwala Polakom – dzięki ustanowieniu „znaku równania między językiem a ojczyzną” – przetrwać rozmaite polityczne zawieruchy (PGJ 22–23).

Skoro rolę Kochanowskiego postrzega Wirpsza jako tak istotną, to także i w jego poezji nie będzie dziwić wyraźna obecność autora *Satyra*²⁵. Wystarczy przypomnieć tu tylko przekornie dialogujący z renesansowym hipotekstem poemat *Antybroda* (SL 18–22)²⁶ oraz późną, programową *Konfesję* z 1980 roku. W komentarzu do niej przyznawał poeta: „Kochanowski jest (stawał się latami) dla mnie tradycją pozytywną – z całą swą złożonością i ciemną miejscami zagadkowością; może i szyfrem, którego do końca nie potrafiłem, i to nie ja jeden, rozszyfrować. Mickiewicz jest chyba cały do rozszyfrowania i już nie intryguje” (KdK 33)²⁷. Sama *Konfesja*, rozpoczynająca się od wymownego imperatywu „Odejsz od Mickiewicza” (SL 58), w trzeciej strofie przywołuje twórczość Kochanowskiego właśnie w kontekście stosunku do Boga – i także przy użyciu czytelnego odniesienia do *Hymnu*:

Nie wadzić się z Bogiem; nie powiadać
Ja i Ty; ani Ty i ja; to językowo niedobre; utraćca
Pychę: Cóż Ty większego? Wysoko utwierdzać
Pokorę: Tyś Pan wszystkiego. Nie stawiać
Pytajnika: ostrożnie kropkę. Nie krzyczyć
Na Alpach (a – a – a); w zamian grać
W piszczałkę.

Cieszyć się fletem prostym. (SL 58)

²⁵ Według Leszka Szarugi (któremu bardzo dziękuję za podzielenie się tą informacją) to właśnie *Satyr*, co wydaje się znaczące, był dla jego ojca najważniejszym tekstem Kochanowskiego.

²⁶ Przez motyw brody, jakiemu towarzyszy zakamuflowane przywołanie poematu o tym tytule, do Kochanowskiego odsyła też Wirpsza w poemacie *Apoteoza tańca* w części *Platon u klawiatury* (AT 8; zob. Z. Chojnowski, *Poezja, czyli ćwiczenie się w wolności* [„Apoteoza tańca” Witolda Wirpszy], „Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty” 2007, nr 1 (9), s. 80–81).

²⁷ Myśl ta zostanie powtórzona także w jednym z listów do Z. Chojnowskiego, w którym Wirpsza wyraźnie zdystansuje się także i od Miłosza: „Zdaję sobie sprawę, że stoję na antypodach Miłosza. Nie przemawia do mnie koncepcja manichejska, koncepcja apokatastazy, wszelka gnostycka – i za bardzo to elitarne (Pan Bóg dla wtajemniczonych, ezoteryka religijna, »pokusa dla intelektualistów«...), i nazbyt to pogmatwane. I jeżeli Miłosz w pewnym miejscu powiada, że obcy mu Norwid, bo zbyt »lechicki«, to mnie z kolei Mickiewicz wydaje się przedstawicielem »lituanizmu«, którego naprawdę w kulturze polskiej aż nadto. Moją tradycją pozytywną jest Kochanowski – a ten z manicheizmem nie miał nic wspólnego” (*Listy Witolda Wirpszy*, podał i oprac. Z. Chojnowski, „Integracje” 1992, nr 28, s. 61–62).

Pozostawiając na boku motywacje stojące za znaczącym porzuceniem przez Wirpszę autora *Wielkiej Improwizacji* (która uznawana może być przecież za paradygmat nieortodoksyjnych poszukiwań duchowych w literaturze polskiej), dopowiedzmy, że w *Powrocie w zamęcie* gra z *Hymnem* nie kończy się na zaobserwowanych aluzjach. Wirpsza wyraźnie nawiązuje do niego w budowie metrycznej (jego wiersz to łatwo rozpoznawalny trzynastozgłoskowiec ze średniówką po siódmej sylabie), podejmuje podobne tematy („złocisty wiek”, „stworzenie świata”, „przyroda”) i operuje na wywiedzionej z tekstu Kochanowskiego siatce przeciwieństw („ład” – „zamęt”, „bukoliczny” – „zbrukany” itd.). Można też uznać, że podejmuje on świadomą, skuteczną grę z oczekiwaniami odbiorcy, któremu fragment „nie rozwinie skrzydeł,/ Ani się ukształtuje w smukłe ptasie lotki” wydać się będzie musiał polemicznym przywołaniem puenty wiersza Kochanowskiego („Chowaj nas, póki raczysz, na tej niskiej ziemi,/ Jedno zawždy niech będziem pod skrzydłami Twemi”). Być może pewną przesadą byłoby stwierdzenie, że mamy tu do czynienia z „antyhymnem”, stanowiącym podobnie przewrotne jak *Antybroda* nawiązanie do twórczości Mistrza z Czarnolasu, ale z pewnością to na motywach *Hymnu*, wzorcowego wszak tekstu dla tradycji polskiej poezji religijnej, wygrywa Wirpsza swoją własną kompozycję.

W wykonaniu tym nie mogą nie zwracać uwagi drobne, a jednak dające się wysłyszeć, „falsze”, których obecność skłania do pytania o właściwą semantykę tekstu Wirpszy. Na początku wszystko przebiega zgodnie z szesnastowiecznym wzorcem, który wydaje się narzucać poecie-awangardziście, wzywającemu niegdyś do „zdruzgotania metrum; ugody symetrii” (F 27), przedustawny ład, krystalizujący się w postaci zgodnego rytmu trzynastozgłoskowca ze średniówką po siódmej sylabie. Uklasycznienie metrum przeistacza wszystkie poziomy językowej komunikacji; podczas gdy w sąsiadujących z *Powrotem w zamęcie* tekstach z *Cząstkowej próby o człowieku* zaobserwować możemy wiele osobliwości awangardowego języka poetyckiego Wirpszy (szczególna rola przerzutni, nietypowa interpunkcja, gra z językiem nauki, liczne paronomazje i kalambury itd.), tutaj znikają one jak za dotknięciem czarnoleskiej różdżki. W rezultacie, wiersz, który czytamy, nie wydaje się z początku dziełem poety, mającego opinię nowatora, „stojącego na antypodach światów poetyckich, które beztrząsco afirmują tradycję”²⁸. Ma się wręcz wrażenie, że pragnienie, od którego rozpoczyna Wirpsza wyliczenie motywacji rozmaitych powrotów do Boga – marzenie o „zaprowadzeniu ładu w rozwichrzonych zdaniach” – stało się udziałem jego samego, a utwór, którego kolejne uklasycznione wersy docierają do naszych uszu, stanowi jego owoc, piękny i na wejrzeniu rozkoszny.

Wrażenie to nie może jednak zatrzeć zasadniczej niespójności pomiędzy ową ewokowaną w planie wyrażenia „regularnością” a przedstawianym w planie treści tytułowym „zamętem”, z którego katastroficzno-apokaliptycznych

²⁸ Z. Chojnowski, *Szyfry religijne...*, s. 169.

obrazów utkany został przecież tekst. W opowiadanej historii powszechnego powrotu do Boga już od drugiej strofy zaczyna dominować chaos i pomieszanie. W swojej mikrointerpretacji *Powrotu w zamięcie* Chojnowski pisać będzie wręcz o „katastrofie ekologicznej”, jaką powoduje „zerwanie z ziemi »jej wierzchniej warstwy«, która jest wszechogarniającą naszą planetę skórą, globalnym okazem brudu, zanieczyszczenia, spotwornienia”²⁹. Wobec tej katastrofy tkanka tekstu – zaiste rozświetlona ładem czarnoleskiej rzeczy – wydaje się zaskakująco odporna, by nie powiedzieć nieczuła; jakby zaimpregnowana na tytułowy „zameł” i od pierwszego wersu niedopuszczająca go do siebie. Zwraca to uwagę tym bardziej, że w swoich wcześniejszych tekstach Wirpsza wielokrotnie tematyzował i inscenizował procesy rozpadu – by wspomnieć chociażby zakończenie poematu *Kraina ekscesu* z 1965 roku, w którym „wyuzdanie wszechrzeczy” doprowadza ostatecznie do rozpadu linearności tekstu i podmiany języka poetyckiego na chemiczny („dwuchlorowodorek 1 (b-chloro- α -fenylo-benzylo)-4-(2-hydroxy-etoxyetylo)-b-piperazyny”, P 67); podobnie działo się w złożonym ze zmiennych konstelacji słownych cyklu *Układy*, zwieńczającym poemat *Z dziejów poezji*, w którego puencie mówi poeta o „wiekuiście brakującym ogniwie” (TS 77) każdego utworu. Jeżeli w *Powrocie w zamięcie* Wirpsza unika podobnych zabiegów, przypuścić można, że zależy mu na wprowadzeniu poróżnienia między zaskakująco chaotyczną wizją powrotu do Boga a zaskakująco harmonijnym sposobem jego opisu. Ironię tę – bez wątpienia bowiem tego typu rozsuniecie ma charakter ironiczny, dający się rozumieć w kategoriach de Manowskiej parabazy³⁰ – dodatkowo podkreśla poeta w niezwykle przewrotny sposób: oto do naruszenia zgodnego toku trzynastozgłoskowca dochodzi w tym akurat wersie, w którym pojawia się pierwsza aluzja do *Hymnu*: „I szczeliny cielska obeszej już ziemi” – tak jakby, niczym w słynnej teorii Harolda Blooma, ujawnienie obecności poety-prekursora musiało pociągać za sobą chęć polemiki (u Kochanowskiego ziemia pozostaje wszak „nieobeszła”) i próbę uwolnienia się spod wpływu (którą ewokuje odstępstwo w toku metrycznym). W dodatku – w czym trudno nie dopatrzeć się ironicznego wybryku Wirpszy – wers, o którym mowa, to wers siedemnasty w trzydziestotrójwersowym tekście. Nie wydaje się przypadkiem, że zawahanie tak dobrze ustawionego głosu poety nastąpiło akurat pomiędzy wersami szesnastym (jeszcze udanym) a (już zepsutym) siedemnastym, wyznaczając tym samym, jakby w myśl zafascynowanych ideą symetrii renesansowych traktatów estetycznych, podział wiersza na dwie równe części³¹. Wydaje się, że odstępstwo to może mieć związek z pojawieniem się

²⁹ Z. Chojnowski, „Z poczucia niedocieczoności”..., s. 181–183.

³⁰ Zob. P. de Man, *Pojęcie ironii* [w:] *idem, Ideologia estetyczna*, przeł. A. Przybylski, Gdańsk 2000, zwłaszcza s. 276–277.

³¹ Z kolei za pewną przesadę uznać należałoby już chyba podobieństwo proporcji długości trzech strof wiersza do relacji zachodzącej w złotym podziale, czyli *divina proportio* (najdłuższa środkowa część ma siedemnaście wersów, zaś skrajne odpowiednio jedenaście i sześć) – chociaż, jeśli pamiętać, że w ten sposób interpretować próbowano kierunek

w obrębie uporządkowanego, nawiązującego do klasycyzmu wiersza żywiołu lingwistyczności – utrzymywanego w ryzach z coraz większym chyba trudem, skoro już w poprzednich wersach pozwalał sobie poeta na ciągi typu „wierzchniej” – „powierzchni” – „nawierzchnia” czy „zerwania” – „zerwana”. Dopiero jednak w szesnastym wersie pojawia się typowy dla utrwalonego obrazu lingwistyczności kalambur. Pisząc o „zbrukanej przyrodzie” w kontekście „zerwania [...] nawierzchni z dymem i zaduchem”, która określona zostanie w tym samym wersie jako „brudny asfalt cielska”, uruchamia Wirpsza grę ze znaczeniem przymiotnika „zbrukany”, który wydaje się oznaczać tu tyle, co „pozbawiony bruku” (czasownik „zbrukać” oznaczałby zaś tyle co „zerwać z czegoś bruk”). Odczytaniu takiemu sprzyjają pojawiające się w tej części wiersza homonimy („żarach”, „nieważki”) i paronomazje („zbrukany” – „brud”, „dymem” – „wzdymając”). Również występujący w krótszym wersie siedemnastym archaizm „obeszłej” wciągnięty zostaje od razu w lingwistyczny żywioł kalamburu – w kolejnym wersie dopowie wszak poeta: „Odeszłej już niebawem”. Tego typu gry słów, w połączeniu ze znacznie bardziej skomplikowaną składnią niż w przejrzystej pierwszej strofie, a do tego z autorskim, nieoczywistym potraktowaniem toposu apokalipsy, przyczyniają się do wrażenia niezrozumiałości tej części tekstu. Tak jakby powrót do typowej dla Wirpsy poetyki nie mógł nie zburzyć ładu *Powrotu w zamęcie*. Tak jakby harmonijność jakiegokolwiek „powrotu” była możliwa tylko wówczas, gdy mówi się głosem nie swoim, narzuconym i nawierzchniowym. I wreszcie: tak jakby o rozgrywającej się każdego dnia na ziemi niekończącej się katastrofie nie dało się mówić składnie i ładnie.

Zaawansowana intertekstualno-lingwistyczna gra, jaką w *Powrocie w zamęcie* prowadzi poeta, nie pozostawia wątpliwości, że mamy do czynienia z tekstem o „podwyższonej świadomości językowej”. Niewątpliwie generowane przezeń, a opisywane w poprzednich akapitach efekty lekturowe za Josephem Hillisem Millerem określać można mianem momentów lingwistycznych. Według jego definicji są to „momenty zawieszenia, [...] w których wiersze poddają refleksji lub omawiają własne medium”, zrywając w ten sposób „iluzję, że język jest przeźroczystym medium znaczenia”³². Tak rozumiana lingwistyczność – jak z kolei słusznie twierdzi Andrzej Skrendo – nie może nie skłaniać czytelnika do podjęcia lektury „wydobywającej na jaw to, co wiersze implikują na temat języka”³³. W wypadku *Powrotu w zamęcie* uważniejsza lektura sprawia, że niewątpliwie rozwiane zostaje pierwsze wra-

przesunięcia średniówkowego podziału w wierszu sylabicznym (zwłaszcza w czternasto- i trzynastogłoskowcu właśnie), w trybie nieco innym niż naukowym powiedzieć będzie można, że i podział stroficzny tekstu Wirpsy uznać można za grę z wzorcami klasycznymi.

³² J. Hillis-Miller, *The Linguistic Moment. From Wordsworth to Stevens*, Princeton 1985, s. XIV. Cyt. za: T. Cieślak-Sokołowski, *Moment lingwistyczny. O wczesnym piarstwie Ryszarda Krynickiego i Stanisława Barańczaka*, Kraków 2011 s. 63 [tłum. mod.].

³³ A. Skrendo, *Poezja lingwistyczna...*, s. 25, 32.

żenie jego harmonii czy klasycyzacji³⁴ – niczym w przedstawionej w nim wizji wydaje się ono przypominać „wierzchnią warstwę”, której zdarcie umożliwić powinno wgląd we wnętrze ziemi, w jej jądro, istotę. Tak jednak jak w opowieści Wirpsy, u którego w odsłoniętą głębię ziemi w ogóle się nie zagląda, a uwaga podmiotu koncentruje się bez wyjątku na poderwanej w górę nawierzchni (nieprzypadkowo poeta mnoży leksemy z „wierzchniej” rodziny wyrazowej) – tak i na poziomie metaliterackim zerwanie klasycznego ładu z powierzchniowej, brzmieniowej warstwy tekstu nie może odsłonić żadnej jego prawdy, zasady organizującej, struktury głębokiej. Jedyłą prawdą, jedyną głębią tekstu wydaje się bowiem sam niekończący się ruch zrywania, sama dekonstrukcja proklamowanego w pierwszych wersach wiersza „ładu”. Oto prawda języka, jaką implikuje *Powrót w zamęcie*: nie ma innej prawdy niż zamęt igrających znaczących; nie ma innego znaczenia niż gra znaczeń. Jeżeli zaś istnieje Bóg, do którego moglibyśmy się zwrócić, nie będzie to Bóg uosabiany przez stabilizujące, nadrzędne wobec gry znaczących przedustawne Słowo, lecz Bóg w mowę wcielony, Bóg powierzchni, Bóg gry.

Hostia w żółci. Bluźnierstwo kontrolowane

W cytowanym już autokomentarzu do *Konfesji*, pragnąc objaśnić swoje rozumienie różnicy pomiędzy odrzucanym Mickiewiczem a afirmowanym Kochanowskim, zestawia z sobą Wirpsza dwa rodzaje bluźnierstwa. Podczas gdy to pierwsze – omawiane nie tylko na przykładzie miotającego się w celi Konrada, lecz także samej wizji Absolutu wyłaniającej się ze stronic *Dziadów* i *Reduty Ordon* – oparte jest „już nie tyle na zwadzie z Bogiem, co na mierzeniu się z Nim, zrównaniu”, to „stojące u początków wielkiej literatury polskiej” bluźnierstwo Kochanowskiego („Gdziekolwiek jest, jeśliś jest...”) cechuje się „pokorą i roztropnością, i [...] statecznością” (KdK 36). Równie ważne są dla Wirpsy estetyczne podstawy i konsekwencje obu wymienionych postaw. Oto blasfemiczne pretensje Mickiewicza zostały, zdaniem Wirpsy, „wyrażone poetycko niezbornie” (czego przykładem są „pirotechniczne metafory” z *Wielkiej Improwizacji*) lub też aż tak „zbornie”, że wręcz prostacko (jak fragmenty *Reduty*, w których starotestamentalny Bóg mści się na „plemieniu zwycięzców” niejako w zastępstwie poety). Zwłaszcza w tym pierwszym wypadku razi autora *Gry znaczeń* „brak pokory wobec słowa”: nie tylko „wobec Słowa w znaczeniu metafizycznym”, ale nade wszystko „wobec słowa w znaczeniu materialnym i formalnym, rzec by się chciało – wręcz leksykałnym” (KdK 38–39). Inaczej mówiąc: skutkiem efektownych

³⁴ Przeciwwstawiając Kochanowskiego i Mickiewicza w *postscriptum* (zamieszczonym po ostatnim wersie, ale jeszcze przed datą), stanowiącym integralną część *Konfesji*, podkreślał Wirpsza: „Nie chodzi mi o przeciwstawienie Renesansu (powiedzmy: klasycyzacji) Romantyzmowi. Tych różnic nie rozumiem i nie chcę rozumieć” (SL 59).

(efekciarskich?) blasfemii spod znaku Mickiewicza bywają wersy „językowo niedobre” (SL 58), w „których wszelkie dzianie się umyka kontroli” (KdK 39). Inaczej jest w postawie estetycznej reprezentowanej przez Kochanowskiego, którego „osobliwe bluźnierstwo” sprawia wrażenie podyktowanego nie przez osobistą potrzebę zwady, lecz „po to, by zawęzić konstrukcję cyklu lamentacyjnego w dosadny punkt kulminacyjny; innymi słowy – jest to chwyt i nie należy tego brać dosłownie” (KdK 36). W tym przypadku blasfemia jawi się jako swego rodzaju konieczność estetyczna, konsekwencja wprawionej w ruch gry znaczeń. Właśnie dlatego, że jest ona umotywowana artystycznie – jak, zgodnie z mechanizmem szczęśliwej winy, wydaje się argumentować Wirpsza – jawi się ona jako skuteczna i, jak można sądzić, fortuna: „Kochanowski jest wiarygodny, ponieważ jest większym artystą i wie, że chwyt to chwyt, a nie wybieg” (KdK 39). Z tego też powodu podczas lektury dzieła Jana z Czarnolasu nie musimy się odwoływać do biografii (problem istnienia Urszulki), a rezygnacja z tego typu „podpórki” (niezbędnej dla kreacji Gustawa/Konrada-Mickiewicza) pozwala uzyskać cenny poznawczo efekt „zaprzeczenia prawdy wiary niejako in abstractio” (KdK 36). Taki sposób operowania tematyką teologiczno-religijną powiąże Wirpsza z postawą „wolności” (KdK 39), której brakuje zniewolonemu – i zniewalającemu odbiorców – Mickiewiczowi. Dodać można, że przedstawiona w *Komentarzu do konfesji* linia argumentacyjna odpowiada rozumowaniu przedstawionemu w innych tekstach dyskursywnych Wirpszy: przede wszystkim w *Grze znaczeń*, ale także w późniejszym esej *In dubio pro arte*, w którym polemizował on z o. Jackiem Salijem, twierdzącym, iż „literatura, która chce być tylko literaturą, przestaje być literaturą prawdziwą” (GZP 203). Odpowiadał mu Wirpsza m.in. słowami: „Zarzucanie artyście, że się »bawi«, jest nonsensem, ponieważ on to musi robić; musi się bawić, i grać, i rozgrywać [...]. Poznawczość to gra i zabawa” (GZP 211); wskazywał też, że „istota błędu” zaprezentowanego rozumowania „tkwi w słówku »tylko«. [...] Widać tu zupełnie jasno, jeśli owo »tylko« opuścimy; otrzymamy wtedy: poezję, która chce być poezją. No i pięknie – czymże ma być?” (GZP 208).

W *Powrocie w zamęcie* rzeczywistość bluźnierstwa przywołana zostaje już w pierwszej strofie. Porównując Boga do „rozdartego płótna”, napisze Wirpsza: „w Nim bowiem się znajdzie/ Wytłumaczenie winy i niesprawiedliwość/ Bywa uzasadniona”. Gdyby nie osłabiające dopowiedzenie, którego efekt uzyskał poeta dzięki umiejętnie zastosowanej przerzutni, mielibyśmy do czynienia z zarzutem poważnym, którego wagę zestawiać by można z bluźnierczym monologiem Konrada: byłaby tu wszak mowa o niesprawiedliwości jako o immanentnym atrybucie „rozdartego” bóstwa („w Nim bowiem [...] niesprawiedliwość”). W zasugerowanym tu porównaniu do *Improvizacji* przerzutniowe zawahanie odpowiadałoby wtrąceniu się diabła, dzięki któremu Mickiewicz stworzył sobie możliwość ocalenia Konrada, co sam Wirpsza ocenia jako „chwyt sztuczny”, który „nie przekonuje” (KdK 36). Niezależnie od tego przyznać trzeba, że jego przerzutnia na podobnej zasadzie prowowa-

dza w pozorny ład *Powrotu w zamęcie* wieloznaczność, umożliwiając tym samym taką interpretację interesującego nas fragmentu, jaką bez większego trudu uzgodnić można z doktryną (bywa tak, że poszukujemy w Bogu wytłumaczenia doznanej niesprawiedliwości lub też usprawiedliwiamy nim niesprawiedliwość własną). Jeżeli jednak u Mickiewicza bluźnierstwo Konrada/diabła stanowi wyraźny punkt kulminacyjny, to w wierszu Wirpsy żywiół blasfemiczny ujawni się w pełni dopiero w ostatniej strofie tekstu. Przygotowuje go wizja wchłonięcia Boga przez ziemię („Ziemia go ogarnie”), czemu towarzyszy „spustoszenie” nieba i „niewypełnienie się” Kościoła. Dopiero jednak w wersach końcowych bluźnierstwo dociera do nas z całą siłą. Oto zamiast Chrystusa w roli ofiary prześlągalnej zapowiadającej nowe „stworzenie” pojawia się „zamulony bawół”:

Ale ten powrót będzie jak stworzenie świata.
 Dzirytem wielorybim poszarpana skóra
 Zamulonego bawołu zakrwawi się żółto;
 Żółć i ocet pociekną spod siódmego żebra

Zakończenie *Powrotu w zamęcie* jest fragmentem o dużym stopniu złożoności. Oczywiście odniesienia pasyjne – „żółć i ocet”, przebicie boku na wysokości „siódmego żebra”, wypłynięcie dwóch rodzajów płynów, śmierć i nowe „stworzenie”, a wcześniej porównanie Boga do „rozdartego płótna” – nie pozostawiają wątpliwości co do ich archi- i archetekstualnych źródeł. I chociaż zabieg Wirpsy nie sprowadza się do prostej podmiany Chrystusa na bawołu, nie sposób nie zauważyć, że substytucja ta jest pod wieloma względami uzasadniona. Logika chrześcijańskiej soteriologii opiera się wszak na pojęciu ofiary, do tej ostatniej zaś powszechnie wykorzystywano znane z łagodnego usposobienia ssaki z rodziny *bovidae*³⁵. Wydając Syna na śmierć krzyżową, Bóg – odwrotnie niż w zakończeniu Akedy (Rdz 22,13) – zajmuje zatem miejsce zwierzęcia; sens ten obecny jest w etymologii eucharystycznej *hostii*, słowa zapożyczonego z kultów misteryjnych i oznaczającego „zwierzę ofiarne”. Znaczenie to wydaje się dziś zapomniane (wyparte?), nawet jeśli pamiętamy o poprzedzającym obrzędzie komunii śpiewie *Agnus Dei* i o jego bogatej w naszej kulturze symbolice. W tym kontekście powiedzieć można, że za pomocą artystycznego, bo opartego na chwycie, bluźnierstwa (potraktowania Chrystusa nie jako paschalnego baranka, ale jako umazanego żółcią „zamulonego bawołu”) dokonywałby poeta, niczym u Wiktora Szklowskiego, „wskreszenia słowa”, polegającego na zerwaniu z niego wierzchniej warstwy automatycznie rozpoznawanych sensów oraz przywróceniu mu – i światu całemu – rzeczywistości³⁶. W porównaniu do Baranka Bożego bawół-Chrystus i Chrystus-muł

³⁵ Jak powiada Cirlot, „z oczywistych powodów” stanowiący dawniej ogólny „symbol sił kosmicznych” wół stał się wręcz „symbolem ofiary, cierpienia, cierpliwości i trudu” (J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2012, s. 460).

³⁶ Pierwsza wersja *Wskreszenia słowa* Szklowskiego nie przez przypadek nosiła wszak tytuł *Wskreszenie rzeczy*, co, zdaniem Danuty Ulickiej, wiąże się z „uobecniającym, a nie

jawią się jako „postaci eucharystyczne” poetycko skuteczniejsze: nie tylko z powodu ich kontrowersyjności, lecz także ze względu na estetyczne uzasadnienie puenty wiersza. Jej motywacja jawi się wręcz jako lingwistyczna i z artystycznego punktu widzenia konieczna; bawół okazuje się „zamulony”, a użycie tego właśnie wieloznacznego leksemu (odsyłającego i do zwierzęcej hybrydy, i do osadu rzecznego, i w końcu do potocznego określenia zmęczenia oraz problemów z trawieniem) przygotowane zostało w strofie drugiej (czytaliśmy tam wszak o „skórze bawolej umazanej w mule”) oraz znajduje potwierdzenie w wersie ostatnim (podana Chrystusowi „żółć” była napojem oszałamiającym, odcinającym od bodźców)³⁷. Połączenie aspektu trawienno-żywnieniowego z uniesieniem w górę (dominanta strofy drugiej) i biblijnymi aluzjami odsyłającymi do rzeczywistości ofiary podkreśla „sakramentalny” aspekt bluźnierczości *Powrotu w zamęcie*. Wiersz może zatem jawić się jako tekst o Eucharystii, w której podniesione, lecz nieprzeistoczone, zostaje ciało zwierzęcia; o ewentualnym przeistoczeniu można mówić tu chyba tylko w aspekcie lingwistycznym, mając na myśli sugerowaną przez semantykę tekstu anagramową podmianę wielokrotnie powtarzanego w tekście leksemu „powrót” na „potwór”. I chociaż to ostatnie słowo ostatecznie w wierszu nie pada, hybrydyczność Bawołu Chrystusa zaiste może się jawić jako potworna i prowokować powrót do namysłu nad Hegłowskimi określeniami wcielonego Boga jako „czegoś monstrualnego (*das Ungeheure*)”, „monstrualnego zestawienia, [które – P.B.] po prostu zaprzecza rozsądkowi”³⁸.

Nie koniec na tym. U Wirpszy historia biblijna została w bardzo interesujący sposób – jak powiedziała by pewnie on sam – „zawężlona”: oto z boku zarzniętej *hostii* wypływają już nie krew i woda, a „żółć i ocet”, które według relacji ewangelicznych podawane były do picia żywemu jeszcze Jezusowi (to wino zaprawione goryczą/mirrą oraz skwaśniałe wino nazywane *oksos*). Mamy zatem do czynienia z frapującym zapętleniem czasu przed- i pośmiertnego, co zaskakująco trafnie odpowiada dynamice historii zbawienia, ewokującej niefinalność śmierci i rzeczywistość zmartwychwstania. Można sądzić, że zamieniając „wodę i krew” na „żółć i ocet”, Wirpsza poszukuje jakiejś – niewątpliwie dokonującej się poza strukturami ontoteologii – szansy powszechnego zbawienia ziemskość. Zauważmy, że „ocet z żółcią” to symbole

reprezentującym statusem słowa w kulturze prawosławnej” (D. Ulicka, *Kto jest autorem? Kim jest autor?* [w:] *eadem, Słowa i ludzie. 10 szkiców z antropologii filologicznej*, Warszawa 2013, s. 43).

³⁷ Dodajmy jeszcze, że znaczenie analizowanego, przedostatniego w utworze wersu Wirpsza wydaje się akcentować przez drugie i ostatnie odstępstwo od toku metrycznego (obejmuje on 14, nie 13 wersów).

³⁸ G.W.F. Hegel, *Wykłady z filozofii religii*, t. II, przeł. Ś.F. Nowicki, Warszawa 2007, s. 294. Bogata semantyka religijnych kontekstów monstrualności (etymologicznie obejmująca wszak także metonimicznie powiązaną z Eucharystią monstancję) poddana została wielostronnej eksploracji w uznawanej za jedną z najgłośniejszych postsekularnych debat książce: S. Žižek, J. Milbank, *The Monstrosity of Christ. Paradox or Dialectic?*, ed. C. Davis, Cambridge Mass.–London 2009.

kaźni, eksponowane w pobożności pasyjnej i nabożeństwach drogi krzyżowej, a krew i woda funkcjonują w symbolice chrześcijańskiej jako zapowiedź sakramentów, obietnica oczyszczenia z grzechów i nowego życia, czy w końcu – jak choćby w *Koronce* Faustyny Kowalskiej – „zdrój miłosierdzia”. Te ostatnie jednak przynależą już do porządku zbawczego, w którym ciało funkcjonuje wyłącznie jako oczyszczone, usprawiedliwione i uwielbione (*soma*), natomiast kwaśny ocet oraz żółć (oznaczająca nie tylko odurzający napój, ale przede wszystkim wydzielinę wątrobową) stanowią niewątpliwie domenę *sarks* – „bebechowatej” biologicznej cielesności, jaką tu, na ziemi, dzielimy ze zwierzętami. Gest redukcji uduchowionej cielesności ofiary – stanowiącej wszak obietnicę nowego „stworzenia” – do poziomu wyłącznie biologicznego jawi się u Wirpsy jako nieprzypadkowy i konsekwentny. Odpowiadają mu bowiem jeszcze dwie inne zastanawiające decyzje poetyckie: przemiana barwy krwi ewokowana przez paradoks „zakrwawi się żółto” oraz użycie „dziirytu wielorybiego” w funkcji włóczni przebijającego bok Jezusa legionisty. Ta pierwsza, sugerująca nieobecność zbawienia, każe zapytać o obecność serca w korpusie tekstu Wirpsy – gdzie mogłoby ono leżeć i z jakim krwiobiegami moglibyśmy mieć tu do czynienia, skoro z ciała wypływają wyłącznie przetrawione już napoje (żółć zmieszana z żółcią), tak jakby cielesność zredukowana została tu do „trawienności” i obecności przewodu pokarmowego? Także „dziiry wielorybi” wydaje się wzmacniać zarysowywaną tu linię interpretacyjną. Chociaż użycie zaskakującego epitetu mogłoby do pewnego stopnia tłumaczyć podobieństwo dziirytu do harpuna, ważniejsze wydają się konotacje, jakie budzi (monstrualność, zwierzęcość), i biblijne asocjacje, jakie uruchamia: mógłby on stanowić aluzję do opisu stworzenia, w którym mowa o „wielkich potworach morskich” (Rdz 1,21), do Księgi Jonasza lub – co najlepiej uzasadnione – do Księgi Tobiasza, której bohater, zabijając rybę, zachowuje jej żółć, mogącą uleczyć ze ślepoty (Tb 6,1–9; to jedyny narracyjny fragment Biblii, w którym łącznie pojawiają się żółć i wielka ryba). Jeśli byłby to trop słuszny, prowadziłby do próby pozytywnej reinterpretacji „zwierzęcej” żółci, a wraz z nią – „grzesznej” biologiczności, od której tradycja teologiczna przyzwyczaiła się odwracać wzrok. Zauważmy wreszcie, że to brudna skóra świata, która w strofie drugiej usiłuje unieść się ku górze, w trzeciej staje się ofiarą, przebitą w puencie i poświęconą na ołtarzu powrotu. Jej nieodłączną część stanowimy my sami – o ile tylko jesteśmy czymś więcej niż duch. I chociaż „ziemskość” ta zrywa ład z naszej mowy i nie pozwala powtarzać renesansowej pochwały stworzenia, to jednak u Wirpsy zostaje ona mimo wszystko poderwana w górę – co w finale prowadzić musi do błuznierczego (zgodnego z wzorcem Kochanowskiego, nie Mickiewicza) zawężenia obrazów umierającego Chrystusa i zarzynanego zwierzęcia.

Cała konstrukcja sprawia zatem wrażenie przemyślanej i konsekwentnie zmierzającej do wymownej puenty, w której (nie)porządek ciała, biologii, materii (i bólu) wchłania porządek ducha, transcendencji, tego, co inteligibilne. Wydawać się może, że nie ma innego świata niż jego wypalona, „wyschnięta

[...] skóra”, niczym umierający Chrystus łaknąca wody (płaczu, napoju) i cierpiąca katusze. Nie powinno zatem ująć naszej uwagi, że elementem, który, jak u Kochanowskiego, „zawęzła konstrukcję”, jest porównanie potwornego zakończenia *Powrotu*... nie do regresu, a do „stworzenia świata”. Trop ten uznać można za kluczowe sformułowanie wiersza, zachęcające do próby zobaczenia go jako pozytywnej propozycji teologicznej tudzież postsekularnego, słabego wyznania wiary.

Zaduch. Wspólnota zamulonych

Jeżeli wskazane porównanie do stworzenia rzeczywiście „zawęzłałoby” analizowany tekst, nie trzeba byłoby godzić się na odczytanie Chojnowskiego, według którego *Powrót w zamęcie* opowiada historię „przystosowywania Boga do własnego samozakłamania i ludzkiej niemożności przemiany”³⁹. Badacz następująco interpretuje zakończenie wiersza:

Zostanie uczyniony krok wstecz; duchowy regres objawia się regresem człowieczeństwa; zamiast uznania ofiary Jezusa Chrystusa i wyzwolenia się dzięki Niej, następuje uczestnictwo w ofierze pogańskiej, tzn. w powrocie do nieświadomości czy do wiedzy ograniczonej, a zatem do zawężonej przestrzeni „wolności transcendentalnej” [...]. Wiersz *Powrót w zamęcie* jest fantastycznym przedstawieniem jakiejś krwawej rewolucji, zorganizowanej po to, aby zatrzymać duchowy ruch ku górze⁴⁰.

Nawet jeśli pominiemy powierzchowność przedstawionej interpretacji (do pewnego stopnia usprawiedliwioną przeglądowym charakterem artykułu Chojnowskiego) i problematyczne pytanie o to, kto, po co i w jaki sposób zorganizować miałyby rzeczoną „krwawą rewolucję”, to wątpliwości budzić będzie mogło samo odczytanie tekstu Wirpszy jako obrazu „zawężonej przestrzeni »wolności transcendentnej«”. Badacz przywołuje w tym miejscu esej „*Wolność transcendentalna*” a *wolność boska* Karola Tarnowskiego, według którego ta pierwsza (stanowiąca odkrycie „nowożytnej filozofii” Kartezjusza, Kanta i Heideggera) cechuje się „otwartością na całość sensów, na wielorakość alternatyw oraz zdolnością pójścia za tym lub za owym sensem bez przymusu zewnętrznego”, ale nie stanowi „aktu żywego powierzenia się osobie, w szczególności osobie Boga”⁴¹. Chojnowski wydaje się zatem traktować

³⁹ Z. Chojnowski, „*Z poczucia niedocieczoności*”..., s. 182.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ K. Tarnowski, *Człowiek i transcendencja*, Kraków 1995, s. 191. Dopowiada Tarnowski, że myśl wymienionych filozofów „pomija coś, co można by nazwać »zyciem duszy«”, „zapomina coś niezmiernie ważnego” dla „stosunku wolności ludzkiej i wolności boskiej” (*ibidem*, s. 190), gubi gdzieś „perspektywę spotkania, które jest prawdziwym życiem” (*ibidem*, s. 194). Chcąc utyskiwać na nowoczesność, nie sposób wszakże zapominać o zakończeniu eseju Tarnowskiego, w którym czytamy: „Jedno wszakże wydaje się pewne: je-

obraz zerwanej z ziemi „nawierzchni”, która choć „twardo się poderwie [...] zawiśnie w pół drogi, pozornie nieważka/ Między światłem a mrokiem”, jako poetycki ekwiwalent nowożytnych poszukiwań *sacrum* – jego zdaniem nieudanych (co symbolizować ma „zawiśnięcie w pół drogi”) i kończących się regresem do świadomości pogańskiej. Tak odczytywany *Powrót w zamięcie* stanowi krytykę nowoczesności i nie przynosi z sobą żadnej propozycji pozytywnej, żadnej teologicznej potencjalności; jeżeli jest wizją zeświecczenia, to jednoznacznie negatywną i pesymistyczną.

Gdybyśmy jednak podążyli za Wirpszową apologią „roztropnego”, „artystycznego” bluźnierstwa spod znaku Kochanowskiego i zwrócili uwagę na rolę „konstrukcyjnego zawężenia” analizowanego tekstu, moglibyśmy zobaczyć w nim – przekraczającą utrwalony porządek – propozycję nowego otwarcia, nowej konstytucji tego, co światowe. W takim wypadku analizowany wiersz należałoby potraktować nie tylko jako diagnozę czy prognozę, lecz także jako propozycję, której immanentną cechą jest jej „lingwistyczny” sposób artykulacji. Oto w imię wspólnoty z „brudnym asfaltem ziemi” Wirpsza rezygnuje z takiej idei nawrócenia, w której ze wstrętem odwracamy się od naszej „nawierzchniowości”. Oddany wspólnocie świata, wydaje się wątpić w możliwość duchowego wlotu ku Bogu – bowiem bez wierzchniej warstwy nie istniejemy, nie posiadamy takiej istoty czy głębi, która mogłaby istnieć bezcieleśnie, podniesiona i wniebowzięta. Nie tylko na podstawie *Powrotu w zamięcie*⁴² sądzić można, że myśl ta jawiłaby mu się również jako nieetyczna, głęboko niestosowna w kontekście okrutnego cierpienia zwierząt, natury i wszelkich bytów pozaludzkich, którym odmówiono możliwości jakiegokolwiek „ruchu w górę”. Ich ofiara wszak nigdy się nie kończy, jawi się nam jako beznadziejna, ale właśnie dlatego tym usilniej skłania teologów i filozofów do rozważania możliwości zbawienia zwierząt i materii; jednym z najważniejszych przywoływanych w tym kontekście fragmentów jest 8 rozdział *Listu do Rzymian* ze zwracającym uwagę obrazem „zepsutego” stworzenia „z upragnieniem oczekującego objawienia” oraz – podobnie jak „posiadający pierwsze dary Ducha” chrześcijanie – „jęczącego i wzdychającego w bólach rodzenia” (Rz 8, 19–23)⁴³. Sam Wirpsza – podobnie jak czterej wielcy „zoografowie”

śli namysł nad dialogiem wolności ludzkiej i wolności boskiej w filozofii ma wejść w nowy etap, to etap ten musi prowadzić poprzez przygody »wolności transcendentalnej«, od których nie ma odwrotu” (*ibidem*).

⁴² Podobne potraktowanie motywu zwierząt pojawia się również w innych tekstach z tomu *Cząstkowa próba o człowieku*, zwłaszcza w *Śnie ze zwierzętami*, gdzie w kontekście ich zabijania eksploruje się temat „ofiary powszechnej./ dla zbawienia” (CP 72–73), oraz w wierszu *Zgryzota i dalekie światło*, w którym wykorzystywane zwierzęta nawiedzają podmiot jako widma (CP 90–91).

⁴³ Fragment ten – przez Jacoba Taubesa określany jako „wyobrażenie stworzenia jako przemijania, któremu nie towarzyszy nadzieja”, a którego udziałem jest jedynie „ból rodzenia i jego daremność” (J. Taubes, *Teologia polityczna świętego Pawła*, przeł. M. Kurkowska, Warszawa 2010, s. 158) – doczekał się zróżnicowanych wykładni, pośród których zwracają uwagę te, które poprowadzić można w stronę posthumanistycznej reinterpretacji zagadnień

naszej kultury⁴⁴ – projektując wspólnotę, która objęłaby cierpiące i „jęczące” byty zwierzęce, nie ma złudzeń, że wierność jej „nieważkiemu” trwaniu zaoferować mu może, zamiast eucharystycznej krwi, wyłącznie żółć: nieutuloną melancholię ziemskiego bytowania. A jednak to właśnie w naszym ziemskim *hic et nunc* dostrzega on możliwość nowego „stworzenia” – co uznać należałoby za gest postsekularny *par excellence*. Postsekularyzm zdefiniować można bowiem właśnie jako próbę przemyślenia potencjalności nowego „stworzenia świata” – jego rekreacji jako religijnego, to jest związującego jego mieszkańców więzami takiej wspólnoty, która wykracza poza utrwalone opozycje tego, co święte, i tego, co świeckie, tego, co zbawialne, i tego, co niezbawialne. Postsekularny „powrót do Boga” nie może oznaczać ucieczki od brudnych trzewi świata ku temu, co święte i nieposzkodowane. Nowa *metanoia* nie może nie mieć charakteru „nawierzchniowego” (niekoniecznie zaś już, jak w swoim odczytaniu *Powrotu w zamęcie* pisze Chojnowski, „powierzchnowego”⁴⁵), nie może tracić kontaktu z „brudnym asfaltem cielska”, ale musi próbować choć trochę poderwać go w górę, niezależnie od tego, że z takim balastem będziemy mogli co najwyżej „zawisnąć w pół drogi [...] / Między światłem a mrokiem”. Aluzja do opisu powstania świata z Księgi Rodzaju sugeruje niedefinitywność, permanentną niefinalność tak pojmowanego „stwarzania” – ale jest ono za to pokorne, przepełnione cnotą *humilitas*, nieprzypadkowo wykazującą etymologiczny związek z ziemią, *humus*. W rzeczy samej, nie pozostawiając ziemi samej sobie, skazuje się ono na nieustanny kontakt z jej „brukiem”, „brudem”, „mułem”, „żółcią”. Owszem, zanurzony w nich po uszy duch objawia się co

teologicznych (jak np. G. Agamben, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Torino 2002). Zdaniem jednego z głównych przedstawicieli teologii zwierząt, Andrewa Linzey, „doktryna wcielonego Boga” powinna „pomóc kierującym się pobudkami etycznymi chrześcijanom dostrzec sens otaczającego ich cierpienia zwierząt” i podejść do wielu kwestii praktycznych (jedzenie mięsa, polowanie, eksperymentowanie na zwierzętach, manipulacje genetyczne itd.) w świetle „przekazanej [im – P.B.] przez Chrystusa koncepcji panowania widocznego w służeniu” (A. Linzey, *Teologia zwierząt*, przeł. W. Kostrzewski, Kraków 2010, s. 9, 11). Więcej na temat teologii zwierząt i jej praktyki literackiej zob. w: A. Mitek-Dziemba, *Zwierzęcość i obietnica mesjańska. David Herbert Lawrence wobec zmartwychwstania i apokalipsy* [w:] *Mesjańskie imaginaria Europy (i okolic). Studia komparatystyczne*, red. A. Janek, A. Regiewicz, A. Żywiłek, Częstochowa 2015, s. 307–324 (por. M. Gigłok, „Nadzieja nowego nieba i nowej ziemi”. *Katolicka eschatologia a świat zwierzęcy* [w:] *Śmierć zwierzęcia. Współczesne zootanologie*, red. M. Kotyczka, Katowice 2014, s. 173–188).

⁴⁴ Pojęcie to pochodzi z książki Matthew Calarco, w której stosowane jest w odniesieniu do M. Heideggera, E. Levinasa, G. Agambena i J. Derridy (zob. M. Calarco, *Zoographies. The Question of the Animal from Heidegger to Derrida*, New York 2008). Zdaniem tego ostatniego u podstaw projektowanej wspólnoty ze zwierzętami musiałoby stanąć nie tylko doświadczenie śmiertelności, lecz także „uczucie współczucia, możliwość dzielenia niemoicy, możliwość niemożliwości, cierpienie bycia podatnym na ból i bycie podatnym na ból przez to cierpienie” (J. Derrida, *The Animal That Therefore I Am (More to Follow)*, transl. D. Wills, „Critical Inquiry” 2002, nr 2, vol. 28, s. 396. Cyt. za: M. Kotyczka, *Cierpienie gatunku* [w:] *Śmierć zwierzęcia...*, s. 52).

⁴⁵ Z. Chojnowski, „Z poczucia niedocieczoności”..., s. 181.

najwyżej, jak celnie podpowiada Wirpsza, jako „zaduch”. Ostatecznie jednak (i tego wydaje się uczyć nas *Powrót w zamęcie*) tylko ze wspólnoty „zamułonych”, tylko w „zaduchu” świata, tylko w jego splątanym języku, tylko za sprawą Boga „rozdartego płótna” – powstać może naprawdę nowe stworzenie, naprawdę stwórcza światowość.

BIBLIOGRAFIA:

- Agamben G., *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Torino 2002.
- Agamben G., *Pochwała profanacji* [w:] *idem, Profanacje*, przeł. M. Kwaterko, Warszawa 2006.
- Barańczak S., *Nieufni i zadufani. Romantyzm i klasycyzm w młodej poezji lat sześćdziesiątych*, Wrocław 1971.
- Bogalecki P., *Nazwa – więzi – miasta. Poezja Witolda Wirpszy w perspektywie postsekularnej*, „Pamiętnik Literacki” 2014, z. 4.
- Bogalecki P., *Zasupłany w rytmach. „Wýkorzenie” jako poemat postsekularny* [w:] *Więzi wspólnoty/ Ties of Community. Literatura – religia – komparatystyka/ Literature, Religion, Comparative Studies*, red. P. Bogalecki, A. Mitek-Dziemba, T. Sławek, Katowice 2013.
- Calarco M., *Zoographies. The Question of the Animal from Heidegger to Derrida*, New York 2008.
- Chojnowski Z., *Poezja, czyli ćwiczenie się w wolności („Apoteoza tańca” Witolda Wirpszy)*, „Archiwum Emigracji. Studia – Szkice – Dokumenty” 2007, nr 1 (9).
- Chojnowski Z., *Religiöse Chiffren in der Poesie Witold Wirpszas* [w:] *Glaubensfragen. Religion und Kirche in der polnischen Literatur*, red. U. Jekutsch, Wiesbaden 2011.
- Chojnowski Z., *Szyfry religijne poezji Witolda Wirpszy*, „Przegląd Powszechny” 2006, nr 7–8.
- Chojnowski Z., *„Z poczucia niedocieczoności” – poezja Witolda Wirpszy wobec religii* [w:] *idem, Raje i apokalipsy. Studia i szkice o literaturze dwudziestowiecznej*, Olsztyn 2011.
- Cieślak-Sokołowski T., *Moment lingwistyczny. O wczesnym piarstwie Ryszarda Krynickiego i Stanisława Barańczaka*, Kraków 2011.
- Cirlot J.E., *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2012.
- Cygan D., Zybura M., *Wstęp* [w:] *„Salut Henri! Don Witoldo!”*. *Witold Wirpsza – Heinrich Kunstmann. Listy 1960–1983*, red. D. Cygan, M. Zybura, Kraków 2015.
- Derrida J., *The Animal That Therefore I Am (More to Follow)*, transl. D. Wills, „Critical Inquiry” 2002, nr 2, vol. 28.
- Derrida J., *Wiara i wiedza. Dwa źródła „religii” w obrębie samego rozumu*, przeł. P. Mrówczyński [w:] *Religia. Seminarium na Capri prowadzone przez Jacques'a Derridę i Giannię Vattimo*, Warszawa 1999.
- Giglok M., *„Nadzieja nowego nieba i nowej ziemi”. Katolicka eschatologia a świat zwierzęcy* [w:] *Śmierć zwierzęcia. Współczesne zootanatologie*, red. M. Kotyczka, Katowice 2014.

- Gutorow J., *Urwany ślad. O wierszach Wirpszy, Karpowicza, Różewicza i Sosnowskiego*, Wrocław 2007.
- Hegel G.W.F., *Wykłady z filozofii religii*, t. II, przeł. Ś.F. Nowicki, Warszawa 2007.
- Hillis-Miller J., *The Linguistic Moment. From Wordsworth to Stevens*, Princeton 1985.
- Kluba A., *Poetyki lingwistyczne*, „Przestrzenie Teorii” 2005, nr 1 (5).
- Kotyczka M., *Cierpienie gatunku [w:] Śmierć zwierzęcia. Współczesne zootanologie*, red. M. Kotyczka, Katowice 2014.
- Kremer A., *Wirpsza w niemieckim przekładzie, czyli z lingwizmu w konkretyzm*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2014, nr 23.
- Linzey A., *Teologia zwierząt*, przeł. W. Kostrzewski, Kraków 2010.
- Listy Witolda Wirpszy, podał i oprac. Z. Chojnowski, „Integracje” 1992, nr 28.
- Man P. de, *Pojęcie ironii [w:] idem, Ideologia estetyczna*, przeł. A. Przybysławski, Gdańsk 2000.
- McClure J., *Partial Faiths. Postsecular Fiction in the Age of Pynchon and Morrison*, Athens 2007.
- Mitek-Dziemba A., *Zwierzęcość i obietnica mesjańska. David Herbert Lawrence wobec zmartwychwstania i apokalipsy [w:] Mesjańskie imaginaria Europy (i okolic). Studia komparatystyczne*, red. A. Janek, A. Regiewicz, A. Żywiołek, Częstochowa 2015.
- Nietzsche F., *O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie [w:] idem, Pisma pozostałe*, przeł. B. Baran, Kraków 2004.
- Pawelec D., *Wirpsza wielokrotnie*, Mikołów 2013.
- Pietrzak W., *Śmierć i powrót podmiotu zdekonstruowanego – „Cząstkowa próba o człowieku” Witolda Wirpszy*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2011, z. 2.
- Skrendo A., *Poezja lingwistyczna jako projekt epistemologiczny. Zerwanie, ustanowienie, zawieszenie*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2006, z. 13.
- Tarnowski K., *Człowiek i transcendencia*, Kraków 1995.
- Taubes J., *Teologia polityczna świętego Pawła*, przeł. M. Kurkowska, Warszawa 2010.
- Ulicka D., *Kto jest autorem? Kim jest autor? [w:] eadem, Słowa i ludzie. 10 szkiców z antropologii filologicznej*, Warszawa 2013.
- Vattimo G., *Ślad śladu*, przeł. E. Łukaszyk [w:] *Religia. Seminarium na Capri prowadzone przez Jacques’a Derridę i Gianniego Vattimo*, Warszawa 1999.
- Wirpsza W., *Apoteoza tańca*, Kraków 1985.
- Wirpsza W., *Berlińskie poematy*, „Wiadomości” 1976, nr 48.
- Wirpsza W., *Cząstkowa próba o człowieku i inne wiersze*, Mikołów 2005.
- Wirpsza W., *Gra znaczeń. Przerób*, Mikołów 2008.
- Wirpsza W., *Faeton*, Mikołów 2006.
- Wirpsza W., *Komentarz do konfesji*, „Odra” 1981, nr 10.
- Wirpsza W., *Przesady*, Mikołów 2011.
- Wirpsza W., *Polaku, kim jesteś?*, Mikołów 2009.
- Wirpsza W., *Spis ludności*, Mikołów 2005.
- Wirpsza W., *Traktat skłamaný*, Mikołów 2010.
- Žižek S., Milbank J., *The Monstrosity of Christ. Paradox or Dialectic?*, ed. C. Davis, Cambridge, Mass.–London 2009.