

Dariusz Pawelec

Instytut Literaturoznawstwa, Uniwersytet Śląski w Katowicach

W.T.W. Pisarz-idol. Witold Wirpsza w lekturze Stanisława Barańczaka

W rozdziale trzecim książki *Pegaz zdębiał. Poezja nonsensu a życie codzienne: wprowadzenie w prywatną teorię gatunków* (dalej: *Pegaz zdębiał*), poświęconym „onanagramom”, czyli anagramom onomastycznym, umieścił Stanisław Barańczak [1995: 48] „Poczet Pisarzy Polskich”, stanowiący realizację „projektu alternatywnej, całkowicie zmienionej i uatrakcyjnionej historii literatury ojczy-
stej od jej zarania aż po dzień dzisiejszy”. Zaszczyt „uhonorowania” własnym onanagramem indywidualnym, w ramach „nadrzędnego onanagramu kolektywnego”, spotkał „paru Pisarzy Polskich Największych” (siedemdziesięciu dziewięciu konkretnie: od Galla Anonima do Jerzego Harasymowicza-Broniuszyca), do których zaliczył autor m.in. Witolda Wirpszę, zaprezentowanego, po przedstawieniu liter jego imienia i nazwiska, jako W.T.W. PISARZ-IDOL [Barańczak 1995: 54]. 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 Pisarzy...” przypadło nawet Władysławowi Machejkowi. Warto też pamiętać, że w chwili londyńskiej publikacji „wprowadzenia do prywatnej teorii gatunków”, jak w podtytule

określona została zawartość tomu *Pegaz zdębiał*, w Polsce ukazywała się dopiero pierwsza po dwudziestu siedmiu latach, w normalnym obiegu, książka Wirpsy¹. Krytyka witała go wówczas także żartem jako „nowego poetę” [Wiedemann 1996: 121], a nawet „poetę trzydziestoletniego” [Wiedemann 1998: 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 Wirpsy*, opublikowanej 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 Barańczaka [1979: 103], wypowiedane, co ważne, przede wszystkim z perspektywy jego roli poetyckiej:

Kiedy kilkanaście lat temu, jako nieopierzony student polonistyki zaczynałem próbować sił w poezji i krytyce, książki Wirpsy 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 tkanę stylu, w rytm wiersza, w dobór słownictwa. Coś z tego pozostało chyba i do dzisiaj.

1 Chodzi o *Nowy podręcznik wydajnego zażywania narkotyków* [Wirpsza 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” [Pawelec 2013: 89].

Trudno chyba o bardziej bezpośrednie potwierdzenie tezy postawionej w anagramie stworzonym z liter składających się na imię i nazwisko Wirpszy. Wyrażeniu sporządzonym przecież podczas zabawy, wybranym spośród szeregu innych możliwości, które musiał bez wątpienia w tym jednym nazwisku zobaczyć poeta niezwykle biegly w sztuce „przemeblowywania liter” (Mickiewicz doczekał się siedmiu, a Kochanowski dziewięciu „onagramów”). „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...”. Zarażenie się przez Barańczaka „tkanką stylu” Wirpszy, do czego sam się w cytowanym eseju przyznał, szczególnie 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 *Przesady* (1966) oraz poematu *Faeton*, nieopublikowanego wówczas jeszcze, ale akurat Barańczakowi bardzo dobrze znanego².

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 60., „młodzi czytelnicy byli szansą Wirpszy” [Barańczak 1979: 104], 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 [1979: 104] wręcz „podniecających sprzeczności”. 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;

2 Pisałem już o tym szczegółowo przy okazji prezentacji analizy intertekstualnych powiązań dzieł Barańczaka i Wirpszy [Pawelec 2014].

unikająca powierzchownego, fałszywego „zaangażowania” – a przecież dogłębnie przeniknięta duchem naszej wspólczesności. [Barańczak 1979: 104]

Te cechy pisarstwa Wirpszy – dodajmy, że wziętego wówczas nie tylko poety, ale także prozaika, krytyka, eseisty, tłumacza – miały najlepiej – zdaniem Barańczaka – przemawiać do pokolenia, które „wrosło w typowej dla tamtych lat atmosferze fałszywej ideowości, fałszywej jednoznaczności, fałszywego patosu” [Barańczak 1979: 104]. A ponieważ atmosfery tej pokolenie ówczesnych dwudziestoparolatków „miało całkowicie dosyć”, pojawiała się potrzeba literatury „indywidualistycznej”, „mówiącej we własnym imieniu”, „decydującej o własnych obowiązkach i prawach” samodzielnie, „nie manipulującej czytelnikiem, ale składającej go do samodzielności”, „raczej ironicznej niż patetycznej, raczej ludycznej niż zdominowanej przez terror wielkich słów” [Barańczak 1979: 104]. O ile w prozie, jak zauważył Barańczak, potrzeby te zaspakajał odkrywany wówczas Gombrowicz oraz „groteskowo-absurdalny nurt popaździernikowej literatury z Mrożkiem na czele”, to 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” [Barańczak 1979: 104].

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 – D.P.] 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”. [Barańczak 1979: 105]

Zresztą już pierwsze utwory Wirpsy powstałe po okresie stalinowskim w ocenie Barańczaka [1979: 105] „zwracały uwagę ostrymi, ironicznymi wypadami przeciwko wszelkim formom zadufanego utopizmu, przeciw kłamliwemu lakierowaniu pęknięć na powierzchni ludzkiej rzeczywistości”. Ponadczasowość 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 Wirpsy*, lecz także jako autor wyboru *Poeta pamięta. Antologia poezji świadectwa i sprzeciwu 1944-1984* (Londyn 1984), w którym je zamieścił. We wszystkich założeniach programowych Wirpsy widział Barańczak [1979: 106] „mniej lub bardziej bezpośrednią konsekwencję dążenia do wyswobodzenia sztuki spod tyranii «pedagogów», «demagogów», obdarzonych totalną władzą manipulatorów”, uznając przy tym całą twórczość autora *Komentarzy do fotografii* za „od podstaw antytotallitarną”.

Przy całej tak zdefiniowanej atrakcyjności dzieła Wirpsy dla „pokolenia marcowego” istniały jednak poważne bariery utrudniające dostęp do twórczości poety, choć w drugiej połowie lat 60. jeszcze nie były to ograniczenia związane z cenzurą i rozchodzeniem się obiegu wydawniczych. Tego doświadczył Barańczak krytyk, np. w roku 1974, publikując książkę pt. *Ironia i harmonia*, z której „wykreślono skrupulatnie wszystkie wzmianki o Wirpszy” [Barańczak 1979: 103]. Ale w połowie lat 60. barierę dostępu do autora *Drugiego oporu*, w ocenie Barańczaka, tworzyło przede wszystkim nagromadzenie wielu nieporozumień krytycznych, podkreślanie trudności i hermetyczności tekstów Wirpsy. 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”, widzącego „w nim tylko manifest niechęci do społeczno-etycznych zadań sztuki” [Barańczak 1979: 104]. Barię kolejną, będącą konsekwencją tej pierwszej, był brak „klucza do Wirpsy”. O ile „klucz do Białoszewskiego”, poety nie mniej trudnego i hermetycznego niż Wirpsza, „był czytelnikom dany”, o tyle kontynuuje myśl Barańczak [1979: 104], „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». 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 książkowym w roku 1968. Impulsem do przemodelowania sposobów czytania poezji Wirpszy, a także do dokonania istotnych korekt w aktualnym obrazie tendencji poetyckich, stał się dla młodego poznańskiego krytyka tom *Przesądy*, opublikowany przez Wirpszę w roku 1966, co ważne: rok po edycji zbioru esejów *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 [1967: 88] 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, takich jak manieryzm i hermetyzm, stosowanych w wirpszologii od samego jej początku. Jan Witan [1967: 462] uznał, iż *Przesądy* potwierdzają, że ich autor „w swym eksperymentatorstwie jest heroicznie konsekwentny, nawet za cenę niezrozumiałości”. Ryszard Matuszewski [1968] dojrzał w *Przesądach* „zabawę w **mowność**”, która jest obsesją i manierą, a także „świadomą zabawę w notowanie skojarzeń ubocznych”, układających się w „gotowalnię” nieskoordynowanych skojarzeń” i „nieokiełznane wielosłowie”. Marta Wyka [1967] podkreśliła „wyrachowanie stylistyczne”, przeradzające się w pokusę wciągnięcia się w grę, która „okazuje się demonstracją zręczności i kunsztu – ale nie zawsze czymś więcej”. Jan Józef Lipski [1967: 114] postawił tezę o automatyzmie tomu: „[...] jest to poezja o poezji”, a zastosowane środki techniczne są służebne wobec celu podstawowego: „autoanalizy wypowiedzi poetyckiej, jako aktu poznawczego”. Co dla nas tu szczególnie ciekawe, krytyk porównał także autora *Przesądów* do Zbigniewa Bieńkowskiego i Białoszewskiego, ustawiając go bliżej wariantu Białoszewskiego, ze względu na obserwowane w jego wierszach „mówienie podmiotu lirycznego o sobie, jako doznają-

cym, przeżywającym zjawiska językowe (zresztą w sytuacji próby określenia świata)” [Lipski 1967: 113].

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 Bachtina *Problemy poetyki Dostojewskiego*. I to właśnie „karnawalizację” uznał krytyk za „klucz otwierający najskrytsze zakamarki” [Barańczak 1967b: 43] 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 Johana 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 szczególne miejsce sprzeczności, których ścieranie się podlegać ma, w jego przekonaniu, „wyostrzeniu i wyjaskrawieniu mającemu dotąd precedensy tylko w poezji barokowej” [Barańczak 1967a: 43]. Uwydatnił Barańczak [1967b: 43] ponadto znaczenie „chwytów paronomastycznych”, „wszechwładne panowanie przerzutni”, wyjątkowo „brutalnej” u Wirpszy, a za naczelną figurę stylistyczną uznał oksymoron i paradoks, będący „wyrazem konceptystycznej metody twórczej”. Oksymoron zostanie zresztą, już wkrótce, potraktowany przez autora *Nieufnnych i zadufanych* jako symbol tego, co nazwał „myśleniem dialektycznym” [Barańczak 1967a: 17].

Najciekawsze jednak w tej recenzji jest miejsce, w którym Barańczak ujawnia pomysł na swój własny „klucz do Wirpszy”. Stawia poetę, co sam odbiera jako ryzykowne i zaskakujące, „w rzędzie **romantycznych** poetów polskich”: „[...] pozorna oschłość i mózgowość tej poezji nie mają tu nic do rzeczy: romantyzm to nie sentymentalizm” [Barańczak 1967b: 43]. W opozycji do prądu romantycznego stoi, rzecz jasna, „zalewające współcześnie lirykę sklasycyzowanie” [Barańczak 1967b: 43]. Rozciągnięcie, nie tylko na Wirpszę, i rozwinięcie tych pomysłów pojawi się w tym samym numerze „Nurtu” (10 z 1967 roku), w którym ogłosił Barańczak

szkic *Nieufni i zadufani. Rzecz o walce romantyków z klasykami w poezji najmłodszej* – jako zapowiedź przyszłej książki o tym tytule. Współczesny romantyzm, nazwany dialektycznym, stał się w nim niemal ekwiwalentem poezji lingwistycznej, mającej demaskować „wieloznaczność i wieloideowość słowa”, poezji, w której „postawa nieufności osiąga swoją pełnię: demaskacja dotyczy budulca samej poezji, języka, ujawnia tkwiące w nim obiektywne sprzeczności, jego ambiwalencję, która jest ambiwalencją nie tylko znaczeń, ale i konsekwencji światopoglądowych” [Barańczak 1967a: 19]. „Poezja dokonująca tego rodzaju demaskacji” 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. [Barańczak 1967a: 18]

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 Wirpszy.

To już w pełni osobisty pomysł Barańczaka na dzieło autora *Przesądów*, rozbudowany później oczywiście w książce *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”, 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 „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”. 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»” [Barańczak 1971a: 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 wysłanym z Berlina 7 grudnia 1971 roku – D.P.] ale streng do zwrotu, because eine Dedikation w niej jest” [Wirpsza, Kunstmann 2015: 159]. Dawał też w tym samym liście świadectwo rozumienia zaproponowanego przez autora *Nieufnych i zadufanych* krytycznego konceptu:

Dla Barańczaka mianowicie [tłumaczył nieco zdezorientowanemu korespondentowi – D.P.] poezja lingwistyczna jest przykładem lub odmianą dialektycznego romantyzmu, za którym się opowiada. [Wirpsza, Kunstmann 2015 : 159]

Wypracowywany na potrzeby *Nieufnych i zadufanych* „klucz do Wirpszy” zastosował Barańczak także podczas lektury jego powieści *Wagary* (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 *Uroda 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” [Barańczak 1971b: 37]. Jednak w tej swojej 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. [Barańczak 1971b: 38]

To oczywiście nic innego, jak wizja lingwizmu przedstawiana przez Barańczaka w *Nieufnych i zadufanych*. Do lektury *Wagarów* nadawała się znakomicie, skoro jest to powieść osadzona w „rzeczywistości niemal całkowicie abstrakcyjnej, dziejąca się właściwie bardziej w języku niż w planie realnych wydarzeń” [Barańczak 1971b: 37]. W strukturalistycznej koncepcji Barańczaka, wyłożonej także w pracy o języku poetyckim 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” [Barańczak 2016: 20 i 25]. Jeśli będziemy bazować na takich przesłankach teoretycznych, powieściowa „rzeczywistość niemal całkowicie abstrakcyjna”, jak ją znajdujemy w punkcie wyjścia, przestanie już taką być po należyтым odczytaniu kodu jej języka.

Narrator powieści *Wirpsy*, nawiązującej do wzorca powieści kryminalnej, prowadzi śledztwo, które w trakcie swego rozwoju „staje się czystą grą mentalną, abstrakcyjną i umowną” [Barańczak 1971b: 35-36]. Powraca pytanie o samą możliwość takiej czystej abstrakcji. Pojawia się bowiem, w miejsce tradycyjnie pojmowanych poszlak, „materiał dowodowy całkiem inny: język” [Barańczak 1971b: 36], a istotą tego językowego śledztwa staje się „docieranie do korzeni słów”, rozpoznanie ich etymologii. Gra w śledztwo przestaje być abstrakcyjna, gdyż jest „obciążona dodatkowymi zadaniami poznawczymi i moralistycznymi nawet” [Barańczak 1971b: 36], ujawniającymi się w czytelniczej konkretyzacji. Struktura języka wyznacza jednak wyraźnie pole możliwości do rozumienia sensu powieści, w którym centralną rolę odgrywać musi zarysowana w niej opozycja „wagaryczności” i „policyjności”, anarchii i rygoru [Barańczak 1971b: 36]. W tym, nie da się ukryć, nieco zawołanym 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” [Barańczak 1971b: 36]. W lekturze Barańczaka [1971b: 36] powieść, „z pozoru tak bardzo zabawowa” i „odległa od moralistyki”, okazała się, niczym *Podróże Guliwera*, „satyrycznym obrazem współczesnej cywilizacji”.

Po latach tej „abstrakcyjno-konceptualnej” lekturze przeciwstawi krytyk znaną wówczas tylko z fragmentów powieść *Sama niewinność*³. Podobnie „formalistyczne eseje” z *Gry znaczeń* skonfrontuje z „zanurzoną po uszy w nasze najkonkretniejsze problemy historyczno-społeczne książk[ą] *Polaku, kim jesteś?*” [Barańczak 1979: 105]. Rysując tę, w jego opinii, „głębką przepaść” pomiędzy wywołanymi dokonaniem Wirpszy, Barańczak stawia tezę o narodzinach Wirpszy jako 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” [Barańczak 1979: 103]. Trochę chyba świadomy własnych przerysowań i uproszczeń w tym obrazie, zaznaczy Barańczak, co prawda, że rozwój twórczości Wirpszy, choć paradoksalny, jest jednak konsekwentny i zrozumiały – także w tym wymiarze jego pisarstwa, który jest „negatywną reakcją na złe doświadczenia socrealizmu”. Zresztą potwierdza tylko ten zrównoważony pogląd, pokazując „wspólny mianownik” dzieła Wirpszy, jakim niezależnie od etapu jego pisarstwa były, już po okresie stalinowskim, „krytyczna nieufność i rozumiejąca ironia”. Ulubionym materiałem natomiast, także niezależnym od etapu twórczości, był dla Wirpszy szeroko rozumiany mit: od mitu starożytnego (*Faeton*), przez nowożytny mit literacki (*Don Juan*), „odwieczne mity egzysten-

3 Pełna edycja powieści, przygotowana przeze mnie na podstawie maszynopisu odnalezionego w Bibliotece Muzeum Polskiego w Rapperswilu, ukazała się dopiero w roku 2017 [Wirpsza 2017].

cialne (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 „współczesn[ą] mitologii[ę] polityczn[ą]” (*Sama niewinność*) [Barańczak 1979: 107].

Teza o narodzinach pisarza politycznego nie przetrwała długo. Pomiedzy 26 grudnia 1981 roku a 31 grudnia 1982 roku Wirpsza napisał poemat *Liturgia*, opublikowany następnie w Berlinie w roku jego śmierci (1985). W lipcowo-sierpniowym numerze paryskiej „Kultury” ukazała się recenzja tomu autorstwa Barańczaka. Czytamy w niej o „ogromnym zaskoczeniu”, które dotyczy zarówno formatu dzieła, jak i tematu: „[...] zaskoczenie jest kompletne i nie pozbawione podstaw” [Barańczak 1985: 183]. 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” [Barańczak 1985: 183-184]. Krytyk uznał *Liturgię* za „poemat w ścisłym sensie tego słowa religijny, poetyckie wyznanie wiary i poszukiwanie Boga [...] przy pomocy tradycyjnych kategorii symboliki chrześcijańskiej”.

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” [Barańczak 1985: 184]. Barańczak [1985: 184], pomimo osadzenia domniemanej przemiany poety w bliskim kontekście życia literackiego lat 80., świadomy jest jednak „wyjątkowego”, jak zaznacza, charakteru omawianego utworu „w kanonie dzisiejszej poezji religijnej”. *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”; poemat nie mieści się również w obrębie innego typowego zjawiska: dochodzenia do wizji religijnej i dialogu z Bogiem na bazie „obsesji moralistycznej” [Barańczak 1985: 184]. Poemat Wirpszy, inaczej niż np. teksty Anny Kamieńskiej czy Czesława Miłosza, „rezygnując w zasadzie z etyczno-egzystencjalnego ujęcia [...], kładzie nacisk na metafizyczną i epistemologiczną problematykę wiary” [Barańczak 1985: 184].

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 ‘przyzwyczajęń pysznego rozumu’”. Sprawa, jak pisze, 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. [Barańczak 1985: 187]

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 miejscu dzieła 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 „naciągany” 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 była wyłącznie modlitwą, jej doniosłość artystyczna byłaby

nie tak znaczna” [Barańczak 1985: 187]. Krytyk obwieszcza więc „proteuszową przemianą”, 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, „scjencyficzną 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 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 niewyraźną a jednak oczywistą transcendencją. [Barańczak 1985: 184]

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*” [Wirpsza 2006: 75], i do końca, nawet w wersach *Modlitwy*, pozostanie „wciąż niepewny swego” [Wirpsza 2006: 89]. W mojej interpretacji [Pawelec 2013: 233-246] warunkiem niezbędnym lektury poematu jest podążanie tropem ironii, odczytywanej jednak nie w duchu „radikalnej negacji”, ale na zasadzie dialektyki, w ramach której ironia, jak to opisuje Paul de Man [2000: 270]: „poprzez zniweczenie dzieła sztuki odsłania absolut, ku któremu zmierza dzieło”.

Można chyba uznać, śledząc ten, sprzeczny wewnętrznie, sposób odczytywania poematu *Liturgia* na łamach „Kultury”, że sens anagramu utworzonego z imienia i nazwiska autora *Gry znaczeń* nie odnosi się wyłącznie do jego znaczenia dla pierwszych tomów poezji 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” [Barańczak 1985: 184-185], 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” [Barańczak 1985: 184] i drogę do dialogu z Bogiem. Była w tym pośrednio zapowiedź, widocznej z tamtej perspektywy na bardzo nieodległym horyzoncie, jego własnej „zaskakującej przemiany” (?) już w roli autora tomu *Widokówka z tego świata* (1988).

Bibliografia

- Barańczak Stanisław (1967a), *Nieufni i zadufani. Rzecz o walce romantyków z klasykami w poezji najmłodszej*, „Nurt”, nr 10, s. 14-19.
- Barańczak Stanisław (1967b), „*Pisane w karnawale*”, „Nurt”, nr 6, s. 43-44.
- Barańczak Stanisław (1971a), *Nieufni i zadufani. Romantyzm i klasycyzm w młodej poezji lat sześćdziesiątych*, Ossolineum, Wrocław.
- Barańczak Stanisław (1971b), *Oczy Lizawieży Prokofiewny*, „Odra”, nr 6, s. 31-38.
- Barańczak Stanisław (1979), *Na 60-lecie Witolda Wirpszy*, „Kultura”, nr 1, s. 102-107.
- Barańczak Stanisław (1985), *Śledztwo w sprawie Boga*, „Kultura”, nr 7-8, s. 183-187.
- Barańczak Stanisław (1995), *Pegaz zdębiał. Poezja nonsensu a życie codzienne: wprowadzenie w prywatną teorię gatunków*, Puls, Londyn [Wielka Brytania].
- Barańczak Stanisław (2016), *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, oprac. i posłowie Adam Poprawa, Ossolineum, Wrocław.
- Lipski Jan Józef (1967), *Autotematyzm, ekspresja i koncept*, „Twórczość”, nr 12, s. 112-114.
- Man Paul de (2000), *Pojęcie ironii*, w: tegoż, *Ideologia estetyczna*, wstęp Andrzej Warmiński, przeł. Artur Przybysławski, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk, s. 251-281.
- Matuszewski Ryszard (1968), *Liryka. Poemat*, „Rocznik Literacki [1966]”, s. 37-39.

- Pawelec Dariusz (2013), *Wirpsza wielokrotnie*, Instytut Mikołowski, Mikołów.
- Pawelec Dariusz (2014), *Wirpsza Stanisława Barańczaka*, w: *Poeta i duch wolności. Szkice o twórczości Stanisława Barańczaka*, red. Piotr Śliwiński, WBPiCAK, Poznań, s. 111-116.
- Sokół Lech (1967), *Konstruuje, więc jestem*, „Poezja”, nr 8, s. 87-88.
- Wiedemann Adam (1996), *Księżyc nad Alabamą*, „Odra”, nr 9, s. 121-122.
- Wiedemann Adam (1998), *Witold Wirpsza – poeta trzydziestoletni*, FA-art, nr 1-2, s. 4-6.
- Wirpsza Witold (1995), *Nowy podręcznik wydajnego zazywania narkotyków*, A5, Poznań.
- Wirpsza Witold (2006), *Liturgia*, Instytut Mikołowski, Mikołów.
- Wirpsza Witold, Kunstmann Heinrich (2015), *„Salut Henri! Don Witoldo!”*. *Witold Wirpsza – Heinrich Kunstmann. Listy 1960-1983*, oprac. Dorota Cygan, Marek Zybur, Universitas, Kraków.
- Wirpsza Witold (2017), *Sama niewinność. Powieść*, oprac. i wstęp Dariusz Pawelec, Instytut Mikołowski, Mikołów.
- Witan Jan (1967), *Wśród poetów*, „Nowe Książki”, nr 8, s. 460-464.
- Wyka Marta (1967), *Poeta – filozof*, „Życie Literackie”, nr 34, s. 10.

Dariusz Pawelec

W.T.W. Writer-idol. Witold Wirpsza in Stanisław Barańczak's works

The outline discusses Stanisław Barańczak's fascination with Witold Wirpsza's works. Its clearest symptom was his infection with Wirpsza's 'stylistic tissue', which is something Barańczak himself admitted. This infection is clearly visible in the first three collections: *Facial Corrections (Korekta twarzy)*, *Without Stopping for Breath (Jednym tchem)* and *Morning Journal (Dziennik poranny)*. The key sources of references and inspirations for these collections were Wirpsza's poems from the collection *Superstitions (Przesądy)* and the digressional poem *Faeton*. The article demonstrates how Stanisław Barańczak presents the readers with a specific 'key to Wirpsza' in his works of literary criticism. According to the author of *The Diffident and the Proud (Nieufni i zadufani)*, literary criticism was unable to cope with Wirpsza. What pushed the young poet from Poznań to remodel the reading of Wirpsza's poetry and to make significant changes to contemporary poetic tendencies was the collection *Superstitions (Przesądy)* published by Wirpsza in 1966, one year after his essay collection *Game of Meaning (Gra znaczeń)*. Barańczak assigned Wirpsza to the language poetry movement. In his later accounts of reading, Barańczak the critic suggested that there was a 'deep gap' between Wirpsza's achievements from various periods

of his work. He claimed that Wirpsza was first a political poet, and he wanted to perceive the later stages of the life of the 'poet-idol', generally, as undergoing 'rapid and dramatic changes': one of the socialist realist poets, experimenter, a difficult poet, original theoretician accused of creating 'art for art's sake' and 'excessive hermeticism' and finally an 'emigrant' who turned out to be a political writer, only to become, finally and unexpectedly, a religious poet.

Keywords: Stanisław Barańczak; Witold Wirpsza; literary criticism; language poetry; myth; irony; political writing.

Dariusz Pawelec – krytyk literacki, wykładowca. Opublikował m.in. książki: *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty* (1992), *Lingwiści i inni. Przewodnik po interpretacjach wierszy współczesnych* (1994), *Czytając Barańczaka* (1995), *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). Zredagował antologie: *Powiedz prawdę. Antologia poezji pokolenia '68* (1990), *Martwe punkty. Antologia poezji „Na Dziko” (1994-2003)* (2004; także wydanie słowackie i czeskie), *Tropy „Na Dziko”. Postantologia* (2019). Opracował edycję utworów Witolda Wirpszy: *Sonata i inne wiersze do roku 1956* (2014), *Listy z oflagu* (2015), *Varia. Eseje. Prozy* (2016), *Sama niewinność. Powieść* (2017), *Apoteoza tańca* (2018), *Umieralnia i inne utwory dramatyczne* (2019). Adres e-mail: dariusz.pawelec@us.edu.pl.

