

## Ironia jako dekonstrukcja umierania w *Listach* Witolda Wirpszy

ABSTRACT. Wojda Dorota, *Ironia jako dekonstrukcja umierania w Listach Witolda Wirpszy* [Irony as Deconstruction of Dying in Witold Wirpsza's *Letters*]. „Przestrzenie Teorii” 35. Poznań 2021, Adam Mickiewicz University Press, pp. 43–82. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2021.35.2.

This paper focuses on Witold Wirpsza's *Letters* from the volume *Second Resistance. Poems 1960–1964* (1965) and shows how irony becomes a deconstruction of dying, and at the same time of itself and of literary communication in general. The persiflage-oriented *ars moriendi* turns out to be a diagnosis directed against the discourses of thanatology, operating in institutions of power, medicine or religion (public letters) and family (private letters). Wirpsza designed it as a play of signs and communication noise in which meanings embedded in surface and deeper semantic levels intersect and contradict each other. This is accomplished by writing about death through epistolary, postal, philatelic tropes, concerning message, mediation and transmission. What are particularly important are the metaliterary parts, parabases intensifying the irony, which contain the vision of a postage stamp robbery as reality transformed into signs. The interpretation of the *Letters* reveals that the deconstructive irony makes epistolary poetry a literary event – the letter, writing that is to be stolen, killed, read by the reader in her or his own way.

KEYWORDS: Witold Wirpsza, irony, epistolary poetry, deconstruction, performativity

### Poezja epistolarna persyflażową *ars moriendi*

W tomie *Drugi opór* (1965) Witolda Wirpszy znajduje się osobliwy poemat *Listy*, mający jedną anonimową adresatkę oraz kilku nadawców – to różne instytucje, rodzina i przyjaciele, którzy piszą do śmiertelnie chorej, przebywającej w szpitalu dziewczyny. Czternastoczęściowa całość została kłamrowo skomponowana, rozpoczyna ją *Śmierć*, a kończy *Przekazywalność do grobu*, co sugeruje, że utwór dotyczy przekraczania granicy między bytem a niebytem, najważniejszej i najbardziej tajemniczej transgresji. Można w nim wyodrębnić fragmenty różniące się stylem oraz instancjami nadawczymi: wstęp i zakończenie z wszechwiedzącym, zdepersonalizowanym podmiotem, listy prywatne, listy instytucjonalne, ponadto części metaepistolarne czy metapocztowe, które obrazują, co dzieje się z listami w drodze między nadawcą a odbiorcą. Zatytułowanie ostatniego segmentu *Przekazywalnością do grobu* zwraca uwagę na przemieszczanie materii z jednego do drugiego miejsca, a tym samym wskazuje na to, że w poemacie

Wirpszy przesyłanie listów zostaje powiązane z umieraniem, staje się jego figurą. Objaśniając, na czym ta metafora polega, będę odczytywać *Listy* jako ironiczną grę, persyflażową *ars moriendi*<sup>1</sup>, w której podważa się metafizykę śmierci, jednak utrzymuje w mocy jej niesamowitość, by zakwestionować dyskurs tanatologii oraz konwencje językowe służące do mówienia o chorobie, leczeniu i umieraniu.

Znaczące jest usytuowanie *Listów* w *Drugim oporze*, bo zaraz po nich znajduje się cykl *Sztuczycyła*, w którym tytuły i dedykacje zapowiadają, czyje poetyki oraz filozofie literackie będą obiektami polemik, na przykład: *Ars legendi* – Julianowi Przybosiowi, *Ars scribendi* – Wilhelmowi Machowi, *Ars poetica* – Wisławie Szymborskiej. Teksty te potwierdzają funkcjonowanie w poemacie nawiązań do *ars moriendi*, tym bardziej umotywowane, że dotyczy on aktu prezentowanego w średniowiecznych rozprawach czy formach ikonograficznych – umierania, w którym towarzyszą konającemu bliscy i siły wyższe, w *Listach* przyjmujące postać instytucji. Przedstawienie Wirpszy znacznie się różni od klasycznych wizji nie tylko brakiem scen psychomachii, wprowadzających perspektywę metafizyczną, oraz dodaniem epistolarnej sytuacji komunikacyjnej, ale też ironicznym zanegowaniem kluczowego przekazu *ars moriendi*. Ten gatunek literatury użytkowej, zapoczątkowany dziełem Jana Gersona *Opusculum tripartitum de praeceptis decalogi, de confessione et de arte moriendi* (ok. 1408), zawierał zgodną z wierzeniami chrześcijańskimi naukę, jak przygotować się do śmierci, by odeprzeć szatańskie pokusy i uzyskać zbawienie<sup>2</sup>. Najważniejszym obrazem była w tej formie chwila konania, kiedy *moribundus* poddany zostaje próbie mającej rozstrzygnąć o jego przeznaczeniu, krewni pomagają mu modlitwą, a siły diabelskie i aniołowie toczą walkę o nieśmiertelną duszę. Na dyskurs religijny nakładały się w *ars moriendi* pojęcia pedagogiczne i medyczne: wizje „szkoły umierania” albo dyrektywy leczenia, „recepty dusznej”, wzywania Boga jako najwyższego lekarza. Recenzując książkę Macieja Włodarskiego poświęconą temu pisarstwu, Marek Bieńczyk zwraca uwagę na powtarza-

<sup>1</sup> Na temat ironii Wirpszy, w szczególności persyflażu zob. R. Matuszewski, *Moralista ironiczny*, „Życie Literackie” 1966, nr 10, s. 10; A. Slucki, *Od „Sonaty” do „Drugiego oporu”*, „Twórczość” 1966, nr 1, s. 116–119; S. Barańczak, *Witold Wirpsza albo Ironia*, [w:] tegoż, *Nieufni i zadufani. Romantyzm i klasycyzm w młodej poezji lat sześćdziesiątych*, Wrocław 1971, s. 83–98.

<sup>2</sup> Tu i dalej zob. Ph. Ariès, *Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1989, s. 117–120; M. Vovelle, *Śmierć w cywilizacji Zachodu. Od roku 1300 po współczesność*, przeł. T. Swoboda i in., Gdańsk 2004, s. 150–154; M. Włodarski, *Ars moriendi w literaturze polskiej XV i XVI w.*, Kraków 1987; tegoż, *Obraz i słowo. O powiązaniach w sztuce i literaturze XV i XVI w. na przykładzie „ars moriendi”*, Kraków 1991; *Trzy traktaty o sztuce umierania*, przeł. i oprac. M. Włodarski, Kraków 2015.

jące się w nim wątki ważne dla późniejszych epok, zwłaszcza dla baroku i romantyzmu:

Na pierwszy plan wybija się [...] negatywna wizja życia, a nawet, przy najbardziej drapieżnej interpretacji, rodzaj bluźnierstwa wobec życia. Przez tę negatywność rozumiem gwałtowną deprecjację istnienia, uznanie go za złudę, zjawisko samoniszczące się, kalekie od zarania. Mówią o tym wyłowione z różnych tekstów emblematy życia, jako np. cienia, snu, dymu i rozwiewającego się obłoku, więdnącego kwiatu, łodzi, po której przepłynięciu nie zostaje żaden ślad, pryskającej bańki z piany. Życie jest śmiercią, wygnaniem, więzieniem, ustawicznym niszczeniem<sup>3</sup>.

Dopowiedzmy, że są to motywy istotne także dla twórczości współczesnej, czego dowodzi kreacja Wirpszy, jakkolwiek wanitatywna topika zyskuje tu szczególną postać: „bez stacji końcowej” (14)<sup>4</sup>; „Ze skrzynki znikają / Miasta, zwierzęta, ludzie, agregaty, / Rośliny, owady, grzyby, dzieła sztuki” (16); „Z pozorności / W pustkę” (18); „Leżenie. Czekanie. Stłoczenie. Ciemność” (18). Większość tych określeń wprost odnosi się nie do wszechobecnego niszczenia, ale do sytuacji wysyłanych listów, dopiero interpretacja ujawnia zachodzącą między nimi analogię. Zaszyfrowane w epistolarnym poemacie zanegowanie życia – i to właśnie zasadniczo go różni od *ars moriendi* – nie odbywa się w celu afirmacji pośmiertnego istnienia, lecz dla ukazania kontinuum bytu jako jedynie zmieniającej swój status materii, rozpadającej się, by przyjmować nowe kształty. Taką wymowę ma stale ponawiana w tekście wizja: „Skrzynki z papierem. Dokumenty życia pozagrobowego; / Ze skrzynek do skrzynek” (15); „Naczynia połączone / Skrzynek. Nieustanne wyrównywanie poziomów / W pudełkach” (17). Wobec tego metafizyka i pareneza „sztuki umierania” okazują się iluzjami, co podkreślają powracające słowa o nieprawdzie: „Wiadomość o kłamstwie / Nie doszła” (15); „Falszerstwo. Spustoszenie” (16); „Kłamstwo uszpitalnione, lekarstwa ukłamate” (20). Nazwy medyczne literalnie uobecniają tutaj dyskurs kliniczny, jednak – podobnie jak motywy epistolarne – zyskują dodatkowe znaczenia, związane z tanatologią. Tego rodzaju poetykę opisywał Wirpsza, komentując twórczość Arnolda Śluckiego:

Jeśli [...] do jednorodnego przedstawiającego potoku dodać pojęcia nie konkretne, abstrakcyjne właśnie, to podówczas tok tego przedstawiającego potoku przestanie być jednorodny; wyrazy, oznaczające przedmioty naturalne, [...] zatracą swą jednoznaczność i jednokierunkowość, kontakt z wyraźnie oznaczonym desygnatem rozluźni się, a nawet rozplynie całkowicie [...]; intensywność i skuteczność estetyczna

<sup>3</sup> M. Bieńczyk, [rec. M. Włodarski, *Ars moriendi...*], „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 4, s. 270.

<sup>4</sup> Cytaty z utworu Witolda Wirpszy lokalizuję w tekście, podając numery stron i korzystając z wydania: *Listy*, [w:] tegoż, *Drugi opór. Wiersze 1960–1964*, Warszawa 1965.

tego szumu, jego dialektyczna zwada z „informacją zasadniczą” stanowi o jakości i bogactwie instrumentu poetyckiego, o osobowości poety<sup>5</sup>.

Traktowany w teorii komunikacji jako niepożądany, szum informacyjny uważał autor *Listów* za wartościowy, pozwalający bowiem stworzyć co najmniej dwukodowy przekaz, w którym powierzchowne sensy przesłaniają głębsze treści, zarazem jednak umożliwiają ich odczytanie<sup>6</sup>. Zabieg ten opisywać będę dalej szczegółowo, a na razie odnotuję, jaki ma wpływ na lekturę poematu. Otóż zakłócenia komunikacyjne wywołują zdezorientowanie odbiorcy, rozpoznającego najpierw, że bezpośrednio wyrażane myśli nie wyczerpują semantyki tekstu, czy wręcz są sprzeczne ze znaczeniami przebijającymi z jego utajonych warstw. Po tej obserwacji czytelnik może nastawiać się już na ciągle odszukiwanie w utworze miejsc współgrających z nieoczywistym przekazem, by przez ich pryzmat inaczej konkretyzować literalne wątki. Tekstową partyturę takiego stylu odbioru objaśniał Wirpsza przykładem z muzyki, w której ton główny modyfikują alikwoty, tony dodatkowe o różnych częstotliwościach, decydujące o barwie instrumentu. Kompozycję tę nazywał poeta „migotaniem znaczeń” albo „ironią liryczną”<sup>7</sup>, i tak właśnie określić można formę *Listów*.

Wyzwalając ironię, dwukodowy przekaz ustanawia lirykę roli, przez co instancja nadawcza rozwarstwia się na „ja” mówiące i ukrytą za nim podmiotowość, która neguje pierwszoplanową wypowiedź. Powoduje to, że z epistolarnych figur wylania się temat śmierci z właściwą mu konwencją *ars moriendi*, a więc słowa piszących listy postaci, przemilczających śmierć, zostają zakwestionowane. Negacja zwraca się jednak również przeciwko dyskursowi tanatologicznemu, tym samym persyflaż ma dwojaki przedmiot odniesienia, ironiczna „gra znaczeń” dotyczy jednostkowych aktów mowy w reakcji na umieranie, a zarazem kulturowych wzorców opisywania i rozumienia śmierci. Kreację taką przybliżał Wirpsza w eseistyce, używając formuły „wielka ironia” i porównując do fugi polifoniczne dzieła o tracącym czytelność zapisie:

[...] fuga (gonitwa, ucieczka, popłoch) zironizowała temat, odbiorca zironizował utwór; [...] zapis staje się plamą; tropienie wzoru kończy się wytropieniem

<sup>5</sup> Tegoż, *O skuteczności poetyckiej szumu komunikacyjnego*, „Twórczość” 1966, nr 4, s. 101–102, 105–106.

<sup>6</sup> Taką formę cenil Roland Barthes: „konotacja, wytwarzając z zasady podwójne znaczenie, zakłóca czystość komunikacji; jest to samowolny [...], wprowadzony w fikcyjny dialog autora i czytelnika »szum«, czyli pewna kontr-komunikacja” (*Pisma*, red. M.P. Markowski, K. Kłosiński, t. 1: *S/Z*, przeł. M.P. Markowski, M. Gołębiowska, wstęp M.P. Markowski, Warszawa 1999, s. 43).

<sup>7</sup> W. Wirpsza, *O skuteczności poetyckiej...*, s. 106, 107.

wzorzystości, gdzie jednorodność przemienia się w gąszcz, gdzie za pozorem czystości przewodu [...] kryje się gmatwanina; [...] kryje się za tym wszystkim, w całej swej rozwiązłości, lęk o istnienie; trwoga i dygotanie<sup>8</sup>.

We wprowadzeniu do *Gry znaczeń* poeta wyznawał: „byłoby mi bardzo przykro, gdybym się dowiedział, że ktokolwiek przyjmuje te moje notatki jako prawdę lub drogę do prawdy” (G 163). Podobnie w liryce nie dążył do jedynej wykładni rzeczywistości, lecz rozpleniał przeczące sobie sensy z różnych poziomów semantycznych, by obnażyć mistyfikacje, jakie w masowej skali produkuje kultura, przesłaniając egzystencjalny lęk. Zwłaszcza w tym napięciu między negacją prawdy a tropieniem kłamstwa przejawiała się ironia<sup>9</sup>, czyli chwyt – jak zauważał Wirpsza, odczytując *Doktora Faustusa* Thomasa Manna – „odbierający pewne warstwy wiarygodności rzeczom przedstawianym, ale który jednocześnie stanowi najistotniejsze artystyczne serio” (G 23). W *Listach* zabieg taki polega na tym, że prawda o śmierci nie zostaje sformułowana, kwestionuje się tu wszelkie usensownienia, zarazem jednak pojęcie fałszu jest utrzymywane w mocy, jako przystające do idealizowania ostatecznej transgresji, ale także do pozbawiania jej wagi podstawowego doświadczenia egzystencjalnego. Stosowną formą dla persyflażowej *ars moriendi* okazuje się poemat epistolarny, gdyż wprowadza wielogłosowość i dostarcza tropów, które pozwalają inaczej zapisać śmierć: metaforą komunikacyjną, pocztową, a nawet – jak zobaczymy dalej – filatelistyczną.

## Początek, czyli śmierć

*Listy* inicjuje *Śmierć*, co już na wstępie odwraca ustalone relacje, zaburza logikę i następstwo, jakie zachowuje się w konwencjach literackich, podtrzymując zrozumiałość oraz faktyczną kolej rzeczy. Słowa „kolej” i „kolejka” to jedno z tych występujących w poemacie wyrazów, które odpowiadałyby – zgodnie z pomysłami Wirpszy – alikwotom z układu harmonicznego albo zakłóceniom informacyjnym w komunikacji. Tworzą one kalambur wywo-

<sup>8</sup> Tegoż, *Gra znaczeń. Przerób*, Mikołów 2008, s. 184, 185, 186. Dalsze odniesienia do tej książki oznaczam skrótem G, podając w nawiasach numery stronic.

<sup>9</sup> Jak zauważa Stanisław Barańczak, „twórca [...], postulując pozostawanie poza dyzjunkcją »dobro – zło« i »prawda – kłamstwo«, w poezji zdradza stałą obecność obsesji zniechęconego »kłamstwa i pozorów«” (S. Barańczak, dz. cyt., s. 97–98). Joanna Grądziel-Wójcik dopowiada: „czy jednak wiersze Wirpszy też nie są szalbierstwem? Zapewne, lecz znajdując się programowo poza przeciwieństwem prawdy i kłamstwa, są oszustwem ujawnionym, kłamstwem estetycznym, nie etycznym” (*Poezja jako teoria poezji. Na przykładzie twórczości Witolda Wirpszy*, Poznań 2001, s. 59).

łujący wieloznaczność, żeby skomplikować odbiór głównego tematu: „Nogi / Wyciągnięte jak szyny kolejki podmiejskiej w świeżą / Wiosnę”; „Kolejką / Jechała trzy lata temu, kolejka na wiosennych szynach / Wydłużonych nóg”; „kolejka w kłamstwie / Uszpitalnionym, teraz jest w kolejce, na mnie / Kolej” (14). Zbiegają się tu różne znaczenia: ‘pociąg’, ‘szereg oczekujących ludzi’, ‘kolejność’ i ‘bliski koniec’. Ostatnie z nich dookreśla frazeologia („wyciągnąć nogi”), przy czym istotne jest przemilczenie, które demonstruje wypieranie śmierci z języka. Napięcia między homonimami rozkładają się tak, jak opisywał Wirpsza w eseju o liryce Słuckiego, wynikają bowiem z przemieszania różnych konkretów i abstraktów: szyny kolejowe, jazda pociągiem i wypadek skojarzone zostają z okłamywaniem pacjentów, ze śmiercią oraz oczekiwaniem na nią. W ten sposób autor *Listów* gra znaczeniami, kreując poezję lingwistyczną, a jednocześnie wprowadza ironię – „gmatwaninę” mającą skrywać za sobą „lęk o istnienie” (G 185, 186)<sup>10</sup>.

Inicjalną wizję zarysowują jeszcze inne słowa kluczowe poematu: „Kłamstwo uszpitalnione. Lekarstwa ukłamate” (14), obrazujące zasadniczą dla Wirpszy kwestię: mistyfikowania śmierci w dyskursie klinicznym. Powróci ona w wariantach: „stacja / Początkowa lekarstw ukłamatech” (14); „kolejka w kłamstwie / Uszpitalnionym” (14); „na mnie / Kolej ulekiwana w ukłamaniu szpitalnym” (14); „Ulekuj się rozsądnie. Lekarze / [...] nie kłamią” (19); „Kłamstwo uszpitalnione, lekarstwa ukłamate” (20). Inwencja językowa uruchamia funkcję poetycką, chociaż służy nie tyle stworzeniu komunikatu o walorach estetycznych, ile wywołaniu szumu informacyjnego, który odzwierciedla niejasność, zagmatwanie i pustosłowie dyskursu medycyny fałszującego rzeczywistość, by przesłonić i odsunąć śmierć.

We wstępie pojawiają się również takie powtarzane później wyrazy, jak „list”, „skrzynka”, „szyba” lub „stacja”, nazwy konkretów, na skutek ironicznej gry zyskujące abstrakcyjne, związane ze śmiercią znaczenia. „Stacja początkowa” i „stacja końcowa” to już nie tylko miejsca postoju kolejki, ale także podjęcie i zakończenie kuracji, którym nie jest wyzdrowienie, ale śmierć. Ustanawiana w taki sposób odmiana ironii okazuje się poetyką kryptogramu polegającą na tym, że tekst opalizuje różnymi sensami, wyrażanymi zgodnie z normą językową i wbrew niej, z których drugie są ważniejsze, jako wskaźniki zaszyfrowania istotnego przekazu<sup>11</sup>. Rozsiane

<sup>10</sup> Jacek Gutorow uznaje za cechę poezji Wirpszy „hieroglificzność języka”, stwierdza ponadto, że gra proponowana odbiorcy przez pisarza wymaga „łączenia punktów tak, aby wywołać ukryty obraz, [...] traktowania fragmentu rzeczywistości jako akronimu bądź rebusu” (*Urwany ślad. O wierszach Wirpszy, Karpowicza, Różewicza i Sosnowskiego*, Wrocław 2007, s. 18, 21).

<sup>11</sup> Zbigniew Chojnowski określił tę formę „poetyką szyfru” (*Wizja człowieka, wizja kultury. O poezji Witolda Wirpszy w latach 60-tych*, „Integracje” 1992, nr XXVIII, s. 17).

w całym poemacie słowa-klucze wchodzą ze sobą w związki, by prowokować śledzenie tych relacji dla rozpoznawania i korygowania nawarstwiających się znaczeń. Tak napisany tekst zmienia się z komunikatu w zdarzenie literackie, aktywizuje bowiem odbiorcę, wymaga od niego – wedle formuł Wirpszy – gry, współkreowania palimpsestu, aktywnej lektury, „rozszerzanie galaktyki utworu” (G 241, 235)<sup>12</sup>:

Do tej pory przeważał pogląd, że [...] twórca był społecznie stroną czynną, odbiorca natomiast stroną bierną, uprawnioną co najwyżej do analizy utworu i jego wartościowania. [...] Zdajemy sobie coraz bardziej sprawę z tego, iż dzieło sztuki stanowi w istocie prowokację: twórca prowokuje odbiorcę do samodzielnej gry składnikami utworu, odbiorca w odpowiedzi na prowokację wchodzi w styczność z dziełem i [...] staje się jego współtwórcą w każdorazowym akcie odbiorczym (G 233)<sup>13</sup>.

Czytelnika może zdezorientować „ton główny” we wprowadzeniu do poematu – wypadek, jaki spotkał dziewczynę w katastrofie kolejowej oraz jego tragiczne skutki. Trudno bowiem wywnioskować, co i kiedy się wydarzyło, podawane są jedynie strzępy informacji niezgodne ze sobą: „Kolejką podmiejską / Jechała pięć lat temu”; „jechała rok temu”; „godzinę temu / Jechała kolejką”; „teraz jest w kolejce, na mnie / Kolej” (14). Różne daty powodują retardację, zmierzającą ku temu, by unaocznić zbliżanie się śmierci oraz usytuować ją w czasie teraźniejszym, zrównanym z momentem lektury. Sprzeczne i cząstkowe dane odpowiadają ponadto za niereferencyjność tekstu, która wskazuje, że nie zachodzi tutaj akt mimetyczny ani ekspresywny, lecz autoprezentacja znaków, dopiero na dalszym planie zwrócona w stronę rzeczywistości. Zdarzenie tak rozumianej gry komentował Wirpsza w esejach, ujmując je w ten sposób:

Znak powiadamia [...]; stanowi pozór: gra sobą coś, niczego sobą nie zastępuje. W tym sensie znak jest prowokatorem napięcia. [...] Z gry tworzy się dzieło sztuki [...]; w wyrobie artystycznym nic się nie rozgrywa; [...] daje się wyraz wzruszeniom, poglądom i ideałom; przekazuje się uczuciowo zabarwione wiadomości o faktach; zabiega się o *consensus* odbiorcy (G 195–196).

<sup>12</sup> Podobnie Barthes nazywa tekst oraz aktywną lekturę grą, „galaktyką *signifiants*”, stwierdza także: „komentować to rozgwieżdżać tekst” (S/Z, dz. cyt., s. 40, 47).

<sup>13</sup> Tropy te podjęli czytelnicy. Grądziel-Wójcik zwraca uwagę, że jej interpretacje to „przeniesienie postulowanej gry znaczeń w sferę odbioru” (J. Grądziel-Wójcik, dz. cyt., s. 78), a Gutorow pisze: „zaczynj w dowolnym miejscu [...] jak Wirpsza”; „stosując terminologię [...] Barthes’a, dałoby się opisać wiersze Wirpszy jako teksty do pisania, a nie do czytania. [...] Czytelnik współtworzy dzieło, dopisuje jego znaczenia, znaczy je własną intencją i sygnaturą” (J. Gutorow, dz. cyt., s. 13, 21).

Z głównych konstelacji znakowych wstępu, wprowadzających wątki umierania, języka i kłamstwa, wylaniają się wspólne tematy, najistotniejsze w całym poemacie: kondycja człowieka przekraczającego granicę między życiem a śmiercią oraz formy dyskursów, jakimi usiłuje się zafałszować i wykluczyć ze świadomości ową transgresję. Kwestie te stały się ważnym zagadnieniem w późnej nowoczesności. Podjął je Philippe Ariès w fundamentalnym dla tanatologii studium *Człowiek i śmierć*, gdzie umieścił nie tylko charakterystykę sposobów myślenia o śmierci w różnych epokach, w tym opisanie konwencji *ars moriendi*, ale także krytyczną diagnozę współczesnego stosunku wobec umierania, zawartą w takich rozdziałach książki, jak *Zwycięstwo medykalizacji*, *Postępy kłamstwa* czy *Śmierć wyeliminowana*. Badacz ukazuje, że w XX wieku zaszła radykalna zmiana kulturowa prowadząca do „zagarnięcia śmierci przez chorobę i obwarowania umierającego kręgiem kłamstwa” oraz odizolowania go w szpitalnej sali:

Pokój umierającego przeniesiono z domu do szpitala. Przeprowadzka ta, podjęta z przyczyn techniczno-medycznych, została przez rodziny zaakceptowana i przez ich współudział upowszechniona i ułatwiona. Od tej chwili szpital jest jedynym miejscem, gdzie śmierć może uniknąć jawności [...]. W tych warunkach wytworzył się nowy model śmierci, śmierci zmedykalizowanej [...]. Szpitalny personel określił należyty sposób umierania [...]; śmierć tego, kto udaje, że nie umrze<sup>14</sup>.

Z tymi sądami koresponduje refleksja Wirpszy, ironiczną metodą demaskującego zakłamanie hospitalizacji: „Nie bój się szpitala, / On sił ci doda, przepoi lekarstwem, / Które zapewne skutek ostateczny / Odniesie” (15). Zmystyfikowany język sam zdradza swoich użytkowników – skutkiem kuracji ma być wyleczenie, ale słowo „ostateczny” skrywa śmierć, eliminowaną z życia i mowy, choć uznawaną za wymiar, z perspektywy którego poznaje się naturę bytu: „Wierzymy, że i dla Pani nie ma już teraz tajemnic. Jakież / Dziedziny stają przed nami otworem!” (17). Medycynę i władzę umacnia się, zyskując wiedzę o życiu na podstawie tanatologicznych procedur, przez eksperymenty ze śmiercią i przesuwanie jej granic kosztem ludzi hospitalizowanych czy poddanych autopsji. Ku takim konkluzjom prowadzą obecne we wstępie opisy dezintegrowania ciała, poszerzone w zakończeniu o wizję rozkładu zwłok. Myślenie Wirpszy jest w tym zakresie bliskie dotyczącym dyskursu klinicznego tezom Michela Foucaulta:

---

<sup>14</sup> Ph. Ariès, dz. cyt., s. 568, 583. Cyt. poprzedni s. 565. Nieco inne wnioski wynikają ze spostrzeżeń Michela Vovelle’a, który za powody przemilczania śmierci uznaje skomercjalizowanie, hospitalizację, medykalizację i kryzys religii, ale sądzi, że problemy te tak nagłośniono, iż trudno już mówić o tabuizacji umierania (zob. M. Vovelle, dz. cyt., s. 649–721).



Śmierć nie jest już tym, czym była przez tak długi czas, tą nocą, w której życie zamiera [...]. Przywilej pozaczasowości śmierci [...] został po raz pierwszy przekształcony w narzędzie techniczne pozwalające zawładnąć prawdą życia i naturą jego cierpienia. Śmierć jest wielkim analitykiem, który ukazuje związki, rozpościerając je, i oświetla cud stworzenia, a zarazem jest bezlitosną dekompozycją [...]; odtąd spojrzenie medyczne powinno się opierać na tym wielkim przykładzie. Nie jest już spojrzeniem oka żywego, lecz oka, które zobaczyło śmierć<sup>15</sup>.

Badając przeobrażenia, jakie zachodziły w kolejnych epokach w postrzeganiu śmierci, autor *Narodzin kliniki* rozpatruje też kwestie ugruntowania władzy szpitala i zacieśniania się jego związków z instytucjami państwowymi, politycznymi czy prawno-ekonomicznymi. Ciało medycznych praktyk umieszcza się w przestrzeni społecznej, w zamkniętych rewirach wykluczeń i przymusu, gdzie indukowany jest system powikłań chorobowych przyspieszających śmierć. Wraz z rozwojem w XVIII wieku medycyny epidemii powstaje aparat kontrolujący zachorowania i agonie, oparty na współpracy sił medycznych, policji oraz innych organów administracji publicznej. Zdaniem Foucaulta w dobie rewolucji francuskiej tworzą się przednowoczesne, na pozór opozycyjne mity upaństwowionego zawodu lekarskiego i zlikwidowania choroby:

[Te] sny są izomorficzne: jeden mówi w sposób pozytywny o ścisłej, agresywnej i dogmatycznej medykalizacji społeczeństwa poprzez *quasi-religijną* konwersję i utworzenie kleru medycznego, drugi zaś – w sposób tryumfalny i negatywny – o tej samej medykalizacji, to znaczy o ulotnieniu się choroby w środowisku udoskonalonym, organizowanym i nieustannie nadzorowanym<sup>16</sup>.

W utworze Wirpszy oba te mity znalazły odzwierciedlenie w retoryce podjętej we wprowadzeniu, kontynuowanej zaś w listach publicznych i prywatnych. W pierwszych decydują o życiu i śmierci różne związane z medycyną instancje władzy: państwowa, sądownicza, urzędowa czy naukowa, z kolei w drugich bliscy zapewniają chorą, że bez wątpienia odzyska zdrowie, jeśli tylko podda się zabiegom nakazywanym przez lekarzy. Słowa pochodzące, jak się zdaje, z osobnych rejestrów: „Tu podpis. My / mamy rację. Ostateczny termin” (16); „Lekarze / Postępują słusznie, zawierz im, nie kłamia” (19) – stanowią narzędzia tego samego dyskursu. Tak więc *Listy*, opublikowane w 1965 roku, dwa lata po pierwszym wydaniu *Narodzin kliniki*, okazują się sformułowaną środkami literatury wizją tego stanu

<sup>15</sup> M. Foucault, *Narodziny kliniki*, przeł. P. Pieniążek, Warszawa 1999, s. 185–186. Dalej zob. s. 35 i n. Zob. Foucault, *Health and Medicine*, eds A. Petersen, R. Bunton, London–New York 1997.

<sup>16</sup> M. Foucault, *Narodziny kliniki...*, s. 54.

rzeczy w medycynie i tanatologii, który w tym właśnie czasie stawał się możliwy do zidentyfikowania w historii paradygmatów nauki oraz praktyk społecznych. Tekst Wirpszy nie jest jednak zwyczajnie diagnostyczny, ważne są w nim zabiegi literackie nadające mu status – jak potwierdzają eseje pisarza – „gry znaczeń”, palimpsestu, ironii lirycznej, wypada go więc czytać jeszcze inaczej.

## „Wysoki Zamek / Daje i odbiera”. Listy publiczne

Seria listów publicznych obejmuje cztery przesyłki, z dobitnie manifestowaną funkcją apelatywną, zmiennym, ale każdorazowo tożsamym z władzą podmiotem, piszącym w konwencji *pluralis maiestaticus*, oraz tą samą adresatką, chorą, a później zmarłą, do której kieruje się przekaz bezosobowo lub używając formuły „Szanowna Pani” (17). Realizowane tutaj akty mowy, zawiadomienie czy wezwanie, wskazują na nierówność pozycji nadawców i odbiorcy, sprowadzonego do roli obiektu w perswazyjnym, a raczej autorytatywnym dyskursie. Porównanie z wzorcem *ars moriendi*, aktualizowanym w całości poematu i ulegającym w nim zakwestionowaniu, sugeruje zmianę, jaka zaszła w postrzeganiu tego, co decyduje o śmierci i dalszych losach człowieka. Dawne pisarstwo ujmowało akt konania jako zdarzenie rozgrywające się w sferze metafizycznej – walkę śmiertelnika z szatanem, pojedynek o duszę między zaświatowymi mocami dobra i zła. Analizując psychomachie, Maciej Włodarski odnotowuje:

[...] Mateusz z Krakowa i Capranica zwracali uwagę, że wszystko zależy od woli człowieka, ponieważ szatan dotąd jest bezsilny, dopóki umierający nie podporządkuje mu się dobrowolnie. W ten sposób człowiek rozdarty między diabłem i aniołem stawał się symbolem średniowiecznego pojęcia wolności. Natomiast u pisarzy późniejszych umierający nie tylko, że nie walczył, lecz także pozbawiony był wszelkiego wpływu na przebieg wypadków [...]. Jednostka ludzka zaczęła pełnić rolę pola bitwy czy też przedmiotu, o który moce niebieskie i piekielne toczą walkę<sup>17</sup>.

Badacz stwierdza ponadto, że główny bohater „sztuki umierania” zwykle bywał anonimowy – nazywano go Człowiek, Everyman, Homulus, Homunculus, aby uosabiał wszystkich poddanych śmierci ludzi i żeby każdy czytelnik mógł się z nim utożsamić. Adresatka z *Listów*, chociaż ma płęć, pozostaje bezimienna i niedookreślona, różni się jednak od konających z *ars*

<sup>17</sup> M. Włodarski, *Ars moriendi...*, s. 101–102.

*moriendi* tym, że nikt o jej pozagrobowy byt nie walczy, przeciwnie – żąda się od niej ostatecznej śmierci. Przypomina zaś postaci z dzieł późnośrednio-wiecznych, ponieważ nie może rozporządzać swoim losem, zawiadamiana o sesji naukowej, na którą trzeba przybyć czy obligowana do stawienia się przed sądem. Te sytuacje publiczne pseudonimują śmierć, podczas gdy wyrokujące o niej organy to „instytucja” (15), „sądownictwo” i „kancelaria” (16) oraz „Wysoki Zamek” (19). Oblicze decydentów ujawnia się poprzez formę wypowiedzi naśladującą listowny styl urzędowy, który cechują krótkie zdania, zwroty nakazowo-zakazowe, bezosobowość i administracyjna terminologia<sup>18</sup>. W *Trzecim liście* czytamy:

W przeciągu dni pięciu. Ostateczny termin. Jeśli  
Nie będzie. Urzędowo. A jeśli  
Nie urzędowość, sądownictwo. Tu pieczęcie. Tu podpisy. My  
Mamy rację. Ostateczny termin.  
Zwrot wszelkich kosztów. Sąd ostateczny.  
Kancelaria

(*Trzeci list*, 16).

Charakteryzując instancje podmiotowe tego i pozostałych listów, Wirpsza użył techniki mimetyzmu formalnego, to znaczy imitowania ustabilizowanych konwencji językowych<sup>19</sup>, poddawanych tutaj krytyce<sup>20</sup>. Z urzędowych pism w poemacie wynika, że ich nadawcą jest opresyjna, zdehumanizowana władza, egzekwująca swoje prawa poprzez rozbudowany aparat sądowo-administracyjny. Zawiaduje ona dyscyplinami naukowymi, które wiążą się z medycyną i tanatologią, dysponują wiedzą o regułach życia oraz o tym, co dzieje się z ciałem po śmierci. Pojęcia wskazujące na kalkulację („liczenie, rachunek”, 15), wydawanie sądów („zajęcie stanowiska”, 15; „My / Mamy rację”, 16) i absolutność poznania („Jakież / Dziedziny stają przed nami otworem!”, 17) sugerują, że filozofię rządzenia stanowi racjonalizm, nobilitacja umysłu jako narzędzia *episteme*. Właściwości podmiotu listów świadczą o tym, że jest on figurą oświeceniowo-nowoczesnych struktur organizacji

<sup>18</sup> Zob. S. Skwarczyńska, *Teoria listu*, na podstawie lwowskiego pierwodru. oprac. E. Feliksiak, M. Leś, Białystok 2006, s. 117–120.

<sup>19</sup> Zob. M. Głowiński, *O powieści w pierwszej osobie*, [w:] tegoż, *Prace wybrane*, red. R. Nycz, t. 2: *Narracje literackie i nieliterackie*, Kraków 1997, s. 57.

<sup>20</sup> Anna Kałuża wskazuje, że twórczość Wirpszy „można określić jako projekt krytyczny, poeta sam zresztą użył takiego sformułowania w eseju o Tomaszu Mannie, gdzie zdefiniował pojęcie sztuki krytycznej, w zasadzie uznając taki rodzaj wypowiedzi za własny. [...] zwykle posługuje się technikami subwersywnymi, jego pisanie upodabnia się więc do tego, co jest w nim przedmiotem krytyki” (*Wola odróżnienia. O modernistycznej poezji Jarosława Marka Rymkiewicza, Julii Hartwig, Witolda Wirpszy i Krystyny Miłobędzkiej*, Kraków 2008, s. 155, 157).

państwa i sterowania nauką, które charakteryzują autorytarny czy wręcz totalitarny system. Na skutek dwukodowej formy tekstu cechy te zaczynają przystawać do śmierci, okazującej się restrykcyjną władzą, a z drugiej strony taką władzę oskarża się o to, że usprawiedliwia i wywołuje śmierć.

Zawarta w *Listach* diagnoza koresponduje z główną myślą filozofii politycznej Foucaulta, że władza i wiedza nawzajem się umacniają, ponieważ system rządów jest legitymizowany przez osiągnięcia naukowe, wspierające jego autorytet gwarancjami prawdy obiektywnej, a władza sankcjonuje wiedzę, upowszechniając ją, finansując i zabezpieczając strukturami państwowymi<sup>21</sup>. Demonstrowanie przez Wirpszę łączności władzy z wiedzą realizuje się w zespoleniu ich języków, wyrażony w urzędowym stylu nakaz dotyczący bowiem udziału w sesji naukowej, a gratulacje, jakie składa adresatce „Wysoki Zamek”, odnoszą się do udanego eksperymentu, odkrycia i artykułu. Znacząca jest zmiana tonu w tej korespondencji, gdyż rozpoczyna ją oficjalne zawiadomienie, dalej następują groźba i powinszowania, w końcu zaś apel, by odebrać order, nim straci ważność. Wynika stąd, że adresatka zrobiła, czego od niej żądano – zmarła, stając się obiektem badawczym i wypełniając odgórny plan: „Wysoki Zamek / Daje i odbiera oraz uznaje / Z góry wyznaczone odcinki czasu” (19). Groźna moc z utworu Wirpszy ma cechy, jakie posiada Foucaultowska biowładza: jest anonimowa, totalna, mistyfikująca, rządzi życiem i śmiercią poprzez medykalizację i somatyzację, kultywuje racjonalizm oraz przejawia się za pośrednictwem języka<sup>22</sup>. Poeta wyostrzył jej autorytarność, celując w te nowoczesne formy rządów, które przyjęły postać totalitaryzmu, a że wypowiedział się nie w dyskursie filozofii, lecz w poezji, wprowadzić mógł dodatkowe znaczenia, wypływające ze skomplikowania ironii.

Istotnym środkiem rozbudowującym w poemacie ironię jest intertekstualność z *Ósmego listu*, gdzie pojawia się określenie „Wysoki Zamek”, aluzja do *Zamku* Franza Kafki, ostatniej części *Trylogii samotności*, obejmującej również *Amerykę* i *Proces*. Paraboliczny tekst o poszukiwaniu przez K. drogi do siedziby władzy, wzbraniającej ku sobie dostępu, odczytywany bywa jako ironiczny ze względu na sprzeczności między opisami absolutystycznego i racjonalnego mechanizmu a wyłaniającą się z nich wizją chaotycznej, irracjonalnej siły<sup>23</sup>. W takich interpretacjach, na przykład w encyklopedii poświęconej Kafce, przywołuje się Freudowską myśl o niesamowitym:

<sup>21</sup> Zob. M.G.E. Kelly, *The Political Philosophy of Michel Foucault*, New York–London 2009.

<sup>22</sup> Zob. M. Foucault, *Trzeba bronić społeczeństwa. Wykłady w Collège de France, 1976*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 1998.

<sup>23</sup> Zob. W.H. Sokel, *Franz Kafka: Tragik und Ironie*, München–Wien 1964; A. Avanesian, *The Irony of the Law (Kafka and Deleuze)*, [w:] tegoż, *Irony and the Logic of Modernity*, Berlin–Boston 2015.

Freud wyodrębnia charakterystyczny rodzaj fikcji literackiej, którego rys wyróżniający stanowi przeniesienie doświadczenia niesamowitego na czytelników. Szczegółowy katalog właściwych jej cech można uznać za typowy dla pisarstwa Kafki: przede wszystkim jest to niespodziewane wtargnięcie fantastycznych zdarzeń w zwykłą realistyczną narrację<sup>24</sup>.

W związku z tym wskazywano analogię między refleksją Kafki a dociekaniem Foucaulta, wynikającą stąd, że obaj dostrzegali absurdalność nowoczesnej władzy, jej znormalizowania i autorytarnego centrum, którą symbolizują w Kafkowskim pisarstwie zamek, sąd czy kolonia karna. Rozwijając tę paralelę, Jacob Breeding zauważa:

[...] zamek działa zgodnie z logiką, która wydaje się absurdem. Ale czy zamek może być absurdalny, jeśli sprawuje władzę [...] i utrzymuje porządek? Czy nierozum może panować nad rozumem? A może rozum i szaleństwo nie są tak różne, jak by się wydawało? [...] Foucault pisze, iż tworzą one „jeden niepodzielny tekst”<sup>25</sup>.

Ironiczny *Zamek*, z paradoksem przenicowania racjonalności absurdem, niejako znajduje w poemacie *Wirpszy dalszy ciąg* czy inną wersję, rezonując w nim własnymi znaczeniami. Dookreślają one rolę przeczących logice wypowiedzi z *Pierwszego listu*: „Liczenie, rachunek. Nieobecność usprawiedliwiona. / Obecność nieusprawiedliwiona [...]. Własny rachunek. / Liczymy. Instytucja” (15). Tak jak było w wypadku „kolejki” czy „stacji”, powstaje forma przypominająca kompozycję alikwotową, gdyż spoza słów związanych z matematyką przebija się wątek śmierci, pseudonimowanej wezwaniem adresatki na sesję naukową. Dyskurs instytucjonalnej wiedzy ściślej załamuje się pod naporem absurdu, jaki sam wyzwala, gdy mowa o chorobie i rozkładzie organizmu: „Dyskusja o / Wirusach, kwasach, zasadach kwasu, zasadniczych / Kwasach” (15). Podmiot listów ulega tutaj rozdzieleniu, powstaje wrażenie, jakby pisane były przez racjonalną władzę, a zarazem przez obłąkaną moc, które wspólnie domagają się śmierci. Odsłanianie zatartego związku rozumu i szaleństwa tak ujmuje Foucault:

Trzeba będzie zatem mówić o pierwotnym sporze, nie zakładając ani zwycięstwa, ani prawa do zwycięstwa [...]. Wtedy i tylko wtedy może ujawnić się dziedzina, gdzie człowiek szaleństwa i człowiek rozumu, rozdzielając się, nie są jeszcze osobni [...].

---

<sup>24</sup> *Uncanny*, [w:] R.T. Gray i in., *A Franz Kafka Encyclopedia*, Westport–London 2005, s. 274.

<sup>25</sup> J. Breeding, *The Power of Madness: A Foucauldian Reading of Kafka's The Castle and Other Works*, s. 16, <<https://jewlscholar.mtsu.edu/handle/mtsu/4845>> [dostęp: 27.11.2020]. Zob. też N. Dungey, *Franz Kafka and Michel Foucault: Power, Resistance, and the Art of Self-Creation*, Lanham 2014.

Szaleństwo i nie-szaleństwo, rozum i nie-rozum są tam bowiem niejasno związane ze sobą – nieodłączne od chwili, gdy jeszcze nie istniały, choć istnieją dla siebie, wobec siebie, w wymianie, która je rozdziela<sup>26</sup>.

W *Listach* to zestrojone przeciwieństw dokonuje się na skutek nonsensownych deformacji języka oraz przemieszania różnych jego rejestrów: urzędowego, naukowego czy religijnego. „Rachunek biurokratyczny” i „matematyczny” stają się „rachunkiem sumienia”, a „ostateczny termin” i „sądownictwo” wskazują na „sąd ostateczny”. Poezja szumu komunikacyjnego wywołuje paradoks bliski niesamowitemu z pisarstwa Kafki, ponieważ autorytarny system przyciąga to właśnie, co zanegował: irracjonalność i śmierć z jej nieobliczalnym wymiarem oraz projektowane na nią tradycyjne pojęcia metafizyczne. Tym samym wyobrażenia z *ars moriendi* wracają w zmienionej, nieoczywistej postaci – skazująca człowieka na śmierć diaboliczna moc odzywa się w totalitarnej władzy, która rozporządza w nowoczesności ludzką wolą i ludzkim życiem.

Takie odczytanie poematu wspierają refleksje Wirpszy ze szkicu *O „Doktorze Faustusie”*, gdzie poeta przywołuje esej Thomasa Manna poświęcony filozofii Arthura Schopenhauera, by wynotować stąd słowa: „pośrednictwo jest źródłem ironii” (G 33). Z tej perspektywy komentuje Wirpsza *Doktora Faustusa*, zadając pytania: „Ale kto tu pośredniczy? Kto między kim a czym? [...] Czy chodzi o oświecanie umysłu, czy o pokuszenie diabelskie? Niejasne to, z rozmysłu niejasne” (G 34). Wskazanie jako źródła ironii pośrednictwa między racjonalnością a demonicznością, które determinuje formę tekstu i opiera się zinterpretowaniu, odpowiada paradoksalnemu konceptowi *Listów*<sup>27</sup>. Rozwijając wątek zasadniczej dla Manna opozycji, autor *Drugiego oporu* używa takich określeń, jak „czysta *ratio*”, „rozumna zasada” i „nieracjonalna zasada” (G 33, 35), pisze również: „dopiero wkroczenie elementu demonicznego, irracjonalnego przebija ścianę mroźnej i zamrażającej samowiedzy” (G 33). Za główny cel Mannowskiej ironii uznaje Wirpsza krytykę nowoczesności, by dowodzić, że zamiarem pisarza było zanegowanie „formuł nieomal matematycznych” i „chłodnej inteligencji” w sztuce, a jednocześnie ironiczne potraktowanie własnego utworu: „w dziele zawiera się krytyka samego dzieła, rozumienia dzieła i konwencji dzieła” (G 32, 39). Przede wszystkim jednak zauważając w *Doktorze Faustusie* oskarżenie władzy,

<sup>26</sup> M. Foucault, *Szaleństwo i literatura. Powiedziane, napisane*, wybór, oprac. T. Komen-dant, przeł. B. Banasiak i in., posłowie M.P. Markowski, Warszawa 1999, s. 5–6.

<sup>27</sup> Na to powiązanie zwrócił uwagę Arnold Słucki: „ironia, jakże sarkastyczna, przedziera się poprzez spiętrzoną umowność figur stylistycznych”; „na czymże zasadza się demoniczność tego nurtu inspiracji, z którego czerpie nie jeden tylko chyba Witold Wirpsza? Jest to [...] gra pomiędzy [...] konstruktywizmem a filozoficzną »anarchią«, potrzebą racjonalistycznego punktu oparcia a elementem irracjonalnym, demonicznym” (A. Słucki, dz. cyt., s. 116–118).

twórca *Listów* stwierdza, że Mann potępia faszystowski system, który za uzasadnianą racjonalnie ideologią skrywa szaleńczą wolę zabijania i panowania nad światem. Przemawiające za tym argumenty odnajduje Wirpsza w retoryce Deutschlina, adepta teologii o znaczącym nazwisku:

[...] jest to niewątpliwie bełkot, uczony bełkot niedouczonego studenta i wiele w nim (myślę o sposobie przedstawienia przez Manna) z parodii i persyflażu, wiele z satyry i ironicznego spojrzenia. Niemniej jest to bełkot groźny: jak niewiele trzeba w nim zmienić [...], a oświadczenie takie mogłoby się znaleźć na stronicach *Mein Kampf* lub w przemówieniu Goebbelsa (G 35).

Z perspektywy szkicu o powieści Manna wyraźniej widać, że *Listy* są krytyką totalitarnej władzy, anektowania przez nią badań naukowych oraz demistyfikacją zespolenia w obu dziedzinach racjonalizmu z irracjonalizmem. Tak jak *Doktor Faustus*, utwór Wirpszy jest autoironiczny, ponieważ to za pośrednictwem formy tego poematu diagnozowane są zjawiska charakterystyczne dla nowoczesności – opozycję rozumu i szaleństwa demonstruje się w sposobie ukształtowania tekstu, w poetyce sprzecznego wewnątrznie kryptogramu, a zatem dzieło podważa samo siebie. *Listy* i inne wiersze z *Drugiego oporu* to literackie odpowiedniki kompozycji polifonicznych – z kontrastami tonów o różnych częstotliwościach. Tak właśnie można rozumieć słowa z eseju Manna „pośrednictwo jest źródłem ironii”, jeśli odnieść je do poezji Wirpszy: dokonuje ona i zaprzecza mediacji między władzą, wiedzą, muzyką a literaturą.

## „Rodzina człowiecza”. Listy prywatne

Z listami publicznymi przeplatają się w utworze Wirpszy listy prywatne, mające sporo z tamtymi wspólnego, ale też podejmujące inne wątki, związane z tym, że do dziewczyny odzywają się bliscy, co zmienia sytuację komunikacyjną i normy epistolarne. Seria ta zawiera cztery teksty, o funkcji apelatywno-fatycznej, która przejawia się w słowach: „Bądź dobrej myśli” (15); „pamiętasz nas jeszcze?” (16); „Uśmiechnij się do nas” (16). Nadawcy są różni, poza jednym listem występują w liczbie mnogiej, zwracają się do adresatki: „moje dziecko” (15) i „bardzo kochana” (16), spełniając takie akty mowy, jak pocieszenie czy napomnienie. Zgodnie z konwencją *ars moriendi* rodzina towarzyszyła umierającemu w przejściu na drugi świat, ale w poemacie tego nie czyni, pozostaje w oddaleniu, o czym świadczą listy, których by nie było, gdyby krewni przebywali z chorą. Wbrew prawdzie kreślą oni przed nią wizję rychłego wyzdrowienia, zapewniają, że trzeba wierzyć w skuteczność szpitalnych zabiegów.

Tytułując ostatni rozdział swej książki *Śmierć na opak*, Ariès nazywa tak zmianę, jaka zaczęła się dokonywać w kulturze Zachodu od końca XIX wieku, polegała zaś na odchodzeniu od wielowiekowej tradycji uznawania śmierci za wydarzenie społeczne<sup>28</sup>. Wcześniej wspólnota oswajała śmierć, gromadząc się w domu konającego, a podczas żałoby nawiedzając rodzinę i cmentarz, teraz odsuwa się, by razem z bliskimi narzucać choremu kłamstwo, co tak ukazuje cytowany przez Ariès'a Lew Tołstoj:

„Najcięższą męką dla Iwana Ilicza było kłamstwo, [...] że on jest tylko chory, a nie umierający, i że ma tylko zachować spokój i przeprowadzać kurację, a z tego wynikać nie coś bardzo pomyślnego [...]. I rzecz dziwna, wiele razy, kiedy tamci wyczyniali te błżeństwa, był o włos od tego, aby zawołać do nich: przestańcie kłamać, i wy wiecie, i ja wiem, że umieram [...]. Ale nigdy nie miał dość odwagi, aby tak zrobić”. [...] A więc skazany jest na kłamstwo<sup>29</sup>.

Uprawianie tego kłamstwa prezentuje Wirpsza, imitując listy od rodziny:

Moje dziecko, piszemy z wycieczki.  
Kolej nas wiozła przez góry, pagórki  
I teraz w schronisku jesteśmy schronieni,  
Zabezpieczeni śliczną panoramą,  
Nakryci niebem. Jesteśmy pośrodku.  
Ty także będziesz wraz z nami pośrodku,  
Gdy szpital opuścisz. [...]  
Bądź dobrej myśli. Tu są fotografie,  
Kolej, co wiezie przez góry, pagórki,  
Oraz schronisko, które jest pośrodku,  
Tudzież my wszyscy. Uśmiechnij się do nas

(*Drugi list*, 15–16).

Ten i pozostałe teksty serii naśladują korespondencję, jaką Stefania Skwarczyńska nazywa listami „przyjacielsko-intymnymi”, w których „na pierwszy plan wysuwa się walor uczuciowy”<sup>30</sup>. Wspomniane tu zdjęcia mają, jak się zdaje, przybliżyć nadawców do adresatki, motywować ją do życia, dowodzić, że niebo i góry istnieją naprawdę, są w jej zasięgu. Idylliczną aurę z pierwszego planu wypowiedzi burzą utajone znaczenia słów-kluczy – „jazda kolejką” sugeruje zagrożenie śmiercią, a na szukanie ratunku przed

<sup>28</sup> Tu i dalej zob. Ph. Ariès, dz. cyt., s. 557–585.

<sup>29</sup> Tamże, s. 564–565. Ariès cytuje utwór Lwa Tołstoja *Śmierć Iwana Ilicza*, przeł. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1975, s. 83.

<sup>30</sup> S. Skwarczyńska, dz. cyt., s. 126, 127.



nią wskazują wyrazy łączące się z ocaleniem: „schronisko”, „zabezpieczeni”, „nakryci”, „pośrodku”. Zamiast wyznać chorej prawdę o umieraniu, bliscy tabuizują śmierć: „Ty także będziesz wraz z nami pośrodku”; „[lekarstwo] skutek ostateczny / Odniesie”. Właśnie na tym poziomie semantycznym objawia się familijne kłamstwo, jakie demistyfikował Ariès – „zasada, aby chorego traktować jak dziecko, a jego stanu nie uznawać za groźny”<sup>31</sup>. Tekst okazuje się antyfrazą, czyli tą odmianą ironii, w której ukryte znaczenia są sprzeczne z formułowanymi wprost, co w tym wypadku realizuje się tak, iż za negacją i odsuwaniem śmierci tkwi przeświadczenie, że chora umrze, ale nie wolno jej o tym powiedzieć. Nadawcy sami się z nim zresztą zdradzają, kiedy efekt leczenia nazywają „skutkiem ostatecznym”, jakby wypierana z dyskursu śmierć odzywała się w przejęzyczeniu. Odpowiadająca za ironię podmiotowa instancja tej liryki roli krytycznie odnosi się do transformacji kulturowej, którą tak opisywał Ariès: „wszyscy więc uczestniczą w kłamstwie, [...] grają wobec siebie komedię: »nic się nie zmieniło«, »życie płynie jak dawniej« i »wszystko jest jeszcze możliwe«”<sup>32</sup>.

Obiektem ironii stają się ponadto wciąż funkcjonujące w powszechnym obiegu trywialne klisze przeświadczeń, jakie niegdyś motywowały *ars moriendi*. Wskazuje na to dysonans między sferą metafizyczną („nakryci niebem”) i wymiarem wspólnotowym („będziesz wraz z nami pośrodku”) a tautologicznymi czy sentymentalnymi frazesami („w schronisku [...] schronieni”; „śliczn[a] panoram[a]”) oraz fotografiami mającymi przedstawiać cudny świat<sup>33</sup>. Na tym poziomie liryki roli negowane jest kłamstwo, wywołane nie tyle tabuizacją umierania, ile idealizowaniem pośmiertnego losu, zatem Wirpsza tak operuje ironią, by podważać różne modele tanatologii, w których odmienne retoryki zbiegają się dla przesłaniania śmierci w jej cielesnym, biologicznym kształcie. Rozbiórka tych języków kontynuowana jest w *Siódmym liście*:

Moje dziecko, na tych fotografiach  
 Nie jesteśmy schronieni. Do schronisk daleko.  
 Panorama już nie jest kolistą, poszarpana raczej.  
 Tutaj zobaczysz, jak ktoś tobie bliski  
 Bandażuje kolano. Tylko zdarta skóra. Tutaj  
 Inny ktoś bliski pierze kalesony.  
 Z kolei trochę gospodarczej krzątaniny.  
 Tutaj są nosze. Widzisz, złamał nogę. [...]  
 Ale ty jesteś pośród nas pośrodku. Słuchaj się

<sup>31</sup> Ph. Ariès, dz. cyt., s. 564.

<sup>32</sup> Tamże, s. 559.

<sup>33</sup> Zdaniem Barańczaka ironia Wirpszy jest protestem „przeciw wszelkim formom sentymentalnego okłamywania człowieka” (S. Barańczak, dz. cyt., s. 92).

Lekarzy. Ulekuj się rozsądnie. Lekarze  
Postępują słusznie, zawierz im, nie kłamia.

(*Siódmy list*, 18–19).

Zarówno na pierwszym planie tekstu, imitującym list wysłany przez rodzinę z górskiej wycieczki, jak i na płaszczyźnie z odniesieniami do wizji eschatologicznej wycofywane są znaczenia z *Drugiego listu*. Późniejsza przesyłka niesie ze sobą mniej pocieszający komunikat, bo krewni znaleźli się w miejscu pozbawionym schronisk i pięknych widoków, gdzie spotkały ich nieszczęśliwe wypadki. Za pośrednictwem takiej relacji ironizujące „ja” demonstruje ulotność, połowiczność i fałsz wcześniejszych idealizujących przedstawień. Służą temu otwierające wiersz negacje: „Nie jesteśmy schronieni”; „Panorama już nie jest kolista”, a ponadto słowa wskazujące na obrażenia ciała i prozaiczne zajęcia, które podważają wzniosłe myślenie metafizyczne. Nadal nie ulega jednak zakwestionowaniu wartość medykalizacji, przez co uwidacznia się, jak trwale jest kłamstwo dyskursu klinicznego, nieustępujące pomimo demystyfikowania innych zafałszowań dotyczących śmierci.

Znaczenie ma obecny w obu listach wątek zdjęć, stanowiący kontynuację tematu, jaki podjął Wirpsza w książce poprzedzającej *Drugi opór – Komentarzach do fotografii*. The Family of Man (1962), gdzie negatywnie ocenił światową wystawę fotograficzną kuratorowaną przez Edwarda Steichena, którą prezentowano w Polsce w latach 1959–1960 pod nazwą „Rodzina człowieka”. Obejmowała ona zdjęcia o takiej tematyce, jak „miłość”, „praca”, „śmierć”, „wiedza” czy „administracja”, a miała propagować ideały humanizmu, stanowić „zwierciadło uniwersalnych czynników i emocji w codziennym życiu”<sup>34</sup>. Roland Barthes pisał krytycznie o jej przesłaniu:

Ten mit „kondycji” ludzkiej opiera się na bardzo starej mistyfikacji, która [...] polega na umieszczaniu Natury u podstaw Historii. Cały klasyczny humanizm domaga się, aby [...] dojść do głęboko ukrytego sedna uniwersalnej natury ludzkiej. [...]. To samo ze śmiercią: czy naprawdę musimy jeszcze raz opiewać jej istotę, zapominając, że ciągle tyle możemy przeciw niej zdziałać? To właśnie tę możliwość, jeszcze nową, trzeba nam podnosić, a nie sterylną tożsamość śmierci „naturalnej”<sup>35</sup>.

Odmienne niż Barthes Wirpsza nie uprzywilejowuje działania przeciwko śmierci, kwestionując prymat medycyny, ale tak jak on nie zgadza się, by ją esencjalizować, poszukiwać jej istoty w mitologiach, za które uznaje

<sup>34</sup> C. Sandburg, *Prologue*, [w:] *The Family of Man*, ed. E. Steichen, New York 2015, s. 5.

<sup>35</sup> R. Barthes, *Wielka ludzka rodzina*, [w:] tegoż, *Pisma*, dz. cyt., t. 3: *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, wstęp. K. Kłosiński, Warszawa 2000, s. 218, 219.

projekty metafizyczne zakładające uniwersalizm w myśleniu o człowieku, generalizacje w rodzaju „The Family of Man”<sup>36</sup>. W zakończeniu *Komentarzy do fotografii...* poeta pisze: „zohydzę / Człowieczeństwo wasze ukochane”, a w utworze *Ptaki i cienie* wprost podejmuje istotny też w *Listach* wątek fałszowania rzeczywistości: „To jest / Szalbierstwo [...] // Zakłamanie liryczne, zmysł / piękna cudowności zachwyty rozkoszowania / Się”<sup>37</sup>. Zawarte w tomie zdjęcia komentują podpisy: „Fotografia przedstawia...” oraz wiersze o deziluzyjnej funkcji<sup>38</sup>. W *Listach* jest nieco inaczej, bo fotografie zostają jedynie opisane, za to rozbudowuje się ciąg zapośredniczeń w przedstawianiu świata, gdyż w ramie modalnej mimetyzmu formalnego umieszczone są listy, w nich komentuje się zdjęcia, te zaś dopiero stanowią odbicia rzeczywistości, która w następstwie mediatyzacji znika z pola widzenia. Dlatego poeta z ironią wprowadza wskazujące na rzeczywistość, deiktyczne formuły: „Tu są fotografie”, a na nich „my wszyscy. Uśmiechnij się do nas” (15–16); „Tutaj zobaczysz, jak ktoś tobie bliski”; „Tutaj / Inny ktoś bliski” (18–19). Krewni wcale nie są bliscy, skoro pozostają w oddaleniu, i nie mówią prawdy, podpisując zdjęcie: „my wszyscy”, ponieważ brak na nim osoby, do której zwracają się niby z pocieszeniem. Fałsz przebija ze słów „Uśmiechnij się do nas”, bo do kogo i z jakiej przyczyny miałyby uśmiechać się dziewczyna, jeśli rodzinę ma tylko w słowie pisanym albo na zdjęciach. Z perspektywy demaskatorskich *Listów* wizja „Rodziny człowieczej” okazuje się złożoną manipulacją: wyróżnia medium, którym łatwo sterować odbiorcami ze względu na iluzję mimetyzmu, podaje za prawdę sfabrykowane treści, ma wyzwalać i jednoczyć, a działa odwrotnie – ubezwłasnowolnia i uniformizuje ludzi, oddzielając ich od siebie.

<sup>36</sup> Na temat podobieństwa reakcji Barthes’a i Wirpsy na wystawę „The Family of Man” zob. D. Pawelec, *Wirpsza wielokrotnie*, Mikołów 2013, s. 144–145; o zbieżnościach ich poglądów na fotografię zob. W. Pietrzak, *Anty-mitologia Witolda Wirpsy. Komentarz do Komentarzy do fotografii*, „Ruch Literacki” 2014, z. 4–5, s. 505–515.

<sup>37</sup> W. Wirpsza, *Komentarze do fotografii*. The Family of Man, posł. G. Jankowicz, wyd. 2, Mikołów 2010, s. 40, 9.

<sup>38</sup> Jak zwraca uwagę Grądziel-Wójcik, „zadziałała tu zasada ironicznego spięcia sprzeczności, [...] wiersze te stanowią bowiem atak na powierzchowną, akceptującą interpretację, jaka wiąże się z danym medium, a wynika ze schematyczności obrazu i skostniałego w stereotyp myślenia. [...] [Fotografia] staje się synonimem iluzjonistycznego modelu sztuki realistycznej, który dla autotelicznie zorientowanej twórczości Wirpsy stanowi kompromitowany układ odniesienia” (J. Grądziel-Wójcik, dz. cyt., s. 56–57). Edward Balcerzan podkreśla: „o to przecież chodzi, by udowodnić, iż mit rodziny człowieczej to nic innego jak pewna technika perswazji” (*Rzeczywistość zaatakowana*, [w:] tegoż, *Oprócz głosu. Szkice krytycznoliterackie*, Warszawa 1971, s. 95). Tak pisze zaś o przekazie poety Gutorow: „jest tylko rzeczywistość spostrzeżona, a zatem sfotografowana [...]. Wirpsza wyraźnie daje do zrozumienia, że komentarzami są już same fotografie. Z kolei wiersze są komentarzami do komentarzy, [...] to wiersze skierowane przeciwko pewnej ideologii widzenia i przeciwko jej ideologom” (J. Gutorow, dz. cyt., s. 16).

W eseju *Mroźek, czyli koń trojański* poeta opisuje dzieło Gianfilippa Uselliniego przedstawiające olbrzymią bibliotekę, gdzie na ganku stoją Wiktor Hugo, Dante, Alicja z Krainy Czarów, Miś Puchatek oraz inne postacie, a w tle widać głowę giganta, konia trojańskiego i wieżę Babel. Jak twierdzi Wirpsza, w zobrazowaniu tym nie chodzi o to, żeby odbiorca zobaczył, co jest na nim zwizualizowane, lecz zauważył interakcje między sprzecznymi znaczeniami. Podobną formę dostrzega twórca *Drugiego oporu* w dramatach Sławomira Mrożka, w których dla gry z czytelnikiem unaocznienie zostaje podporządkowane znaczeniu, by przekazywało treści, jakie nie pozwalają się unaocznić. W *Listach* zwodzona przez obrazy ma być nie tylko adresatka listów, ludzić mają one także odbiorcę poematu, są niczym koń trojański z dzieła Uselliniego – zwracają na siebie uwagę jako wizje wywołujące stereotypowe reakcje, są zaś podstępem autora prowokującym czytelnika, by zauważył ironię, a w przeciwnym razie poddał się władzy symulaków. Poemat przypomina *Magiczną bibliotekę* w odczytaniu Wirpszy, obrazy zostały w nim bowiem zestawione na zasadzie kontrapunktu, wykluczania się znaczeń z różnych planów semantycznych i z różnych partii tekstu<sup>39</sup>. W efekcie próba uchwycenia śmierci w pojęcia dokonuje się techniką adekwatną wobec paradoksalności bytu, przyjmującą postać ironii, którą tak jeszcze charakteryzował pisarz:

Aż do końca dziewiętnastego wieku [...] ironia była w głównej mierze grą, zabawą [...], nigdy przecież unerwieniem tekstu, zawsze jego zewnętrznością, kostiumem, nigdy jego wnętrzem i krwiobiegim; sprawą czucia, ale nie sprawą rozumu; a więc nie była ani istotą sztuki, ani istotą poznawczości. [...] Otóż ta właśnie ironia poznawcza jest ową wielką opozycją wobec artystycznego i filozoficznego egzystencjalizmu, który wszystko bierze ze śmiertelną (dosłownie) powagą i który [...] nigdy nie zdobędzie się na ironiczny oksymoron, utożsamiający życie ze śmiercią (G 84, 88–89).

W komentarzach do „lekarskich” (określenie Wirpszy) i późniejszych liryków Gottfrieda Benna eseista odnotowuje, że konstrukcja utworu może zyskiwać wartość poznawczą jako „przekrój pojęcia”, w którym „zanika obraz” (G 93–94). Składniki języka są wówczas pozbawiane funkcji opisowej, by powstała „orkiestra dźwiękowa”, abstrakcja poetycka (G 93). Taką właśnie budowę mają *Listy*, zawierające podobnie brzmiące słowa: „schronisku” – „schronieni”, „góry” – „pagórki”, przygodne rymy: „ukłamate” – „ulekiwane” albo wariacje powtórzeń jednego wyrazu: „szyba” – „szybę” – „szybie”. Zryt-

<sup>39</sup> Zdaniem Gutorowa „poeta uwielbiał tego rodzaju grę z czytelnikiem, do perfekcji doprowadzając ją w długich poematach, gdzie kolejne części podważają tezy wysunięte w częściach wcześniejszych, te zaś skutecznie negują wartość końcowych konstatacji podmiotu” (J. Gutorow, dz. cyt., s. 37).

mizowanie tekstu tymi środkami powoduje, że jego forma sprawia wrażenie tautologicznej i ułomnej, nieodpowiedniej do pisania o śmierci, co wzmaga ironię, która staje się „wnętrzem i krwiobiegim” poematu. Stanowi ona zatem trop artystyczny, a zarazem poznawczy, demonstrujący nieprzystawalność języka i pojęć do rzeczywistości, szczególnie do transgresji umierania oraz do tego, co po niej następuje. Nawarstwiające się na różnych poziomach *Listów* sprzeczności wywołują – zgodnie ze słowami poety – „ironiczny oksymoron, utożsamiający życie ze śmiercią”<sup>40</sup>, wyraźnie widoczny w dwóch pozostałych listach prywatnych.

*Czwarty list* jest zaproszeniem na ślub, wysłanym zapewne przez koleżankę, która pisze w imieniu swoim i narzeczonego, niegdyś chłopca zmarłej dziewczyny. Ostatnie linijki wiersza kryją w sobie już nie tyle ironię, ile szyderstwo: „Przyjedź koniecznie. Tą samą kolejką; / Wiosna podmiejska tobie się otworzy, / Bajora wiosenne przemoczą ci nogi. / Będzie wesoło” (17). W obietnicy dobrej zabawy powracają wątki ze wstępu, tak jednak przeinaczone, że wydaje się, jakby wypadku kolejowego i śmierci wcale nie było, albo jakby o ich życzeniowym powtórzeniu pisano w kłamliwy, odwracający znaczenia sposób. Niejasność przekazu ma dezorientować czytelnika, choć z drugiego planu przebija oskarżenie nadawcy listu o fałsz, a także myśl, zgodnie z którą życie i śmierć przenikają się w języku i determinujących go wyobrażeniach. Do podobnych wniosków prowadzi *Szósty list*, również zawierający zaproszenie na ślub, ale wysłane tylko przez chłopca: „Piszę / Osobno, [...] przyjedź / Na ślub wzgardzonego, na los wzgardzonego” (18). Tak jak w parze listów od rodziny, Wirpsza zmienia w drugim perspektywę, bo chłopiec nie cieszy się ze ślubu, po śmierci dziewczyny czując się porzuconym. Słowem-kluczem jest w tym liście wyraz „szyba”: „Wysupływaliśmy się z szyby / Wzajemnie”; „Krajobraz / Falisty, naprawdę, faliście szybą wzmożony” (18). Wariacja ta rozwija inicjalny motyw utworu: „z rozbitej szyby całuje / Jak był obiecał, piersi [...] Chłopiec. Szyba. Kłamstwo” (14). Szklana tafla, która umożliwia widzenie, a zarazem stanowi przegrodę i po rozbiciu może zranić, staje się figurą przypominającą list, bo chociaż ma zbliżać, oddziela, zadaje ból. Ujawnia też ona właściwość podobną do cechy zdjęć, zafałszowuje bowiem percepcję i wspomnienia – chłopiec obiecywał, że będzie całował ciało dziewczyny, ale zapamiętał je tylko jako zdeformowane przez szybę: „To była źle wykonana / Szyba. Twoje oko było kiedyś podwójnej wielkości, / Lewe jedynie” (18). Tak jak w innych listach, ironia

<sup>40</sup> W przekonaniu Barańczaka „chwyty poetyckie konstituujące styl i kompozycję utworów Wirpsy można by z pewnością podciągnąć pod miano działania oksymoronicznego; jest to jednak szczególny rodzaj takiego działania: wykazując ostrą przeciwstawność zjawisk, jednocześnie spaja je ono [...] za pomocą relacji takiego czy innego podobieństwa” (S. Barańczak, dz. cyt., s. 95).

demaskuje tutaj zakłamanie relacji międzyludzkich, eksponuje perspektywizm w postrzeganiu zjawisk, a przede wszystkim nakłada się na oksymoron łączący życie ze śmiercią.

Wirpsza uznawał, że romantycy używali ironii „dla wstydlivości swych nadto wybujałych uczuć albo dla pogardzania marnościami świata” (G 84). Z tą opinią nie zgodziłby się Paul de Man, który sięga do romantycznej tradycji, w tym do myśli Johanna Gottlieba Fichtego, Friedricha Schlegla, Ludwiga Tiecka czy Novalisa, tak pisze zaś o cenionym przez Wirpszę Thomasie Mannie: „uchodzi za głównego ironistę niemieckiego. I słusznie, choć jest mniej ważny od wszystkich wyżej wymienionych”<sup>41</sup>. Rozwijając Schleglowskie pojęcie ironii, de Man skupia się na zaczerpniętym z komedii *dell'arte* chwycie *buffo*, jakim jest „rozbicie narracyjnej iluzji, *aparté*, uwaga do publiczności, która zrywa z iluzją fikcji”, inaczej – parabaza, czyli „przerwanie jakiegoś dyskursu przez zmianę retorycznego rejestru. [...] bezustanne zakłócenie narracyjnego złudzenia przez wtręty” (P 29). Według de Mana taka ironiczna kreacja odzwierciedla przewrotność dyskursu, w którym „język obłędu, język błędu i język głupoty” (P 33) podważa intencjonalne umotywowanie znaków:

Słowa mają swój własny sposób mówienia różnych rzeczy, które wcale nie są tymi rzeczami, które chce się w nich wypowiedzieć. Piszą Państwo błyskotliwy i spójny wywód filozoficzny, a tu, hejże, hola, opisują Państwo stosunek płciowy. Albo piszą Państwo piękny komplement pod czyjś adresem i bezwiednie, tylko dlatego, że słowa mają taki swój sposób robienia rozmaitych rzeczy, mówią Państwo tak naprawdę czyste obelgi i sprośności. Bo jest tu taka maszyna, tekstualna maszyna [...], która zamieszkuje słowa na poziomie gry znaku (P 34).

Jeśli z tej perspektywy odczytywać ironię Wirpszy, który sądzi, że znak „gra sobą coś, niczego sobą nie zastępuje” (G 195)<sup>42</sup>, *Listy* okazują się tekstualną grą odwracania zamierzonego komunikatu. Władza manifestuje racjonalne stanowisko, a przemawia przez nią irracjonalizm, rodzina zapewnia chora o bliskości, ale zdradza się z obcością, w pamięci chłopca dziewczyna to już tylko poranione ciało winne własnej śmierci. Słowa-klucze („kolejka” czy „pośrodku”) są więc mową na stronie do czytelnika, parabazą ustawicznie rozbijającą iluzję literalnych treści, by „rozumną zasadę” – jak pisał Wirpsza – obalało „wkroczenie elementu demonicznego, irracjonalnego” (G 33). W poemacie zachodzi ironiczny akt „wychylania się autora z kart tworzone-

<sup>41</sup> P. de Man, *Pojęcie ironii*, przeł. A. Sosnowski, „Literatura na Świecie” 1999, nr 10–11, s. 13–14. Dalej jako *P*, z podaniem numerów stronic.

<sup>42</sup> Na temat analogii między ujmowaniem przez Wirpszę gry a koncepcjami romanów jenajskich zob. G. Jankowicz, *Znaczenie gry*, „Arkadia. Pismo Katastroficzne” 2008, nr 23–24, s. 117.

go dzieła”<sup>43</sup>, który oznacza zanegowanie własnej kreacji oraz izomorficznej wobec niej rzeczywistości jako zwodniczych pozorów, a jednocześnie uznanie ich artystycznej i egzystencjalnej prawdy spełniającej się w deziluzji.

## Parabaza: kradzież znaków

Wywołująca szum informacyjny ironia wciąż daje o sobie w *Listach* znać, stanowi „krwiobieg” poematu, nasilając się w miejscach węzłowych, swego rodzaju antraktach między przekazami publicznymi i prywatnymi. Metaepistolarne wypowiedzi formułuje anonimowy, wszechwiedzący podmiot, który zdaje sprawę z komunikacji pocztowej, na co wskazują tytuły: *Sytuacja w skrzynce pocztowej*, *Sytuacja między skrzynkami pocztowymi*, *Sytuacja listów*. Pierwsza odbiega nazwą od pozostałych – to *Wyjaśnienie*, następujące po niejasnych słowach ze wstępu: „Jutro będę musiała napisać list, do skrzynki, na / Mnie kolej ulekarzona. Chłopiec. Szyba. Kłamstwo” (14). Znaczenie tych słów objaśnia (częściowo) dalszy komentarz:

Kłamstwo. Wiadomość o kłamstwie  
Nie doszła. Poczta, nadawcy,  
Skrzynki z papierem. Dokumenty życia pozagrobowego;  
Ze skrzynek do skrzynek

(*Wyjaśnienie*, 15).

W zasadzie mamy tutaj do czynienia z antykomentarzem<sup>44</sup>, gdyż bez znajomości kolejnych fragmentów utworu nie bardzo wiadomo, czego dotyczy kłamstwo, dlaczego adresat nie otrzymał o nim wiadomości oraz co to znaczy, że w skrzynkach pocztowych umieszczono „dokumenty życia pozagrobowego”. Wyjaśnia się tylko, iż takim właśnie dokumentem jest przesyłka od znajdującej się w szpitalu chorej, która – mówiąc „Jutro będę musiała napisać list, do skrzynki, na / Mnie kolej ulekarzona” – wypowiada jedyne słowa w całym utworze. Jeśli zaś oznajmienie „na / Mnie kolej” wyraża przeczcucie bliskiej śmierci, to list – jak można przypuszczać – mówi o fałszu łączącym się z ustawianiem życia i międzyludzkich relacji („Chłopiec. Szyba. Kłamstwo”). Zarazem stanowi on świadectwo pośmiertnego istnienia, zawarcia siebie w liście, który zawsze czytany jest z opóźnieniem wobec sy-

<sup>43</sup> W. Szturc, *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, Warszawa 1992, s. 166.

<sup>44</sup> To znamienne dla poezji Wirpszy, o czym tak pisze Grądziel-Wójcik: „komentarz na różne sposoby staje się [...] antykomentarzem, obraca się przeciw sobie. Zamiast wyjaśniać – zaciemnia, zamiast precyzować – uwieloznacznia pre-tekstowy obraz” (J. Grądziel-Wójcik, dz. cyt., s. 49).

tuacji pisania<sup>45</sup>; tu niejako przeżywa dziewczynę. Krótkie, jukstapozycyjne równoważniki zdań z *Wyjaśnienia* sprawiają wrażenie, jakby nadawców pospiesznie przesuвано z miejsca na miejsce: „Ze skrzynek do skrzynek”. Dalsze parabazy wzmocnią sugestię, że list przypominać ma w poemacie żywe, później zaś martwe ciało, które wkłada się do trumny, tak jak wrzuca się przesyłkę do skrzynki pocztowej.

Z perspektywy ironicznych znaczeń listów od władzy i od bliskich inaczej można rozumieć słowa o kłamstwie z *Wyjaśnienia*, tak mianowicie, że obejmuje ono wszelkie oszustwa, jakich dopuścili się nadawcy wobec chorej. Wiadomość o nich stanowiłaby niedostarczony przekaz, natomiast „dokumentami życia pozagrobowego” byłyby nikle i zafałszowane ślady po osobie, którą okłamywano – adresowana do niej korespondencja. Jeszcze inny wymiar mijania się z prawdą wprowadza kolejna parabaza, najważniejszy fragment poematu, *Sytuacja w skrzynce pocztowej*:

Spiętrzenie. Nocą wirusy  
Filatelistyczne kradną  
Znaczkę pocztową. Śmiertelną cudzością  
Uzupełniają serie. Ze skrzynki znikają  
Miasta, zwierzęta, ludzie, agregaty,  
Rośliny, owady, grzyby, dzieła sztuki,  
Godła państwowe, mistyczne symbole,  
Cyfry, pejzaże, mapy śródgwiezdne.  
Powinność serii pustoszy pudełko.  
Klucz podrobiony wirusowej władzy.  
Klucz wielkiej serii. Falszerstwo. Spustoszenie

(*Sytuacja w skrzynce pocztowej*, 16).

Wyrazy „spiętrzenie” i „spustoszenie”, kontrastujące znaczeniowo, ale podobne brzmieniowo, tworzą klamrę kompozycyjną, która zwraca uwagę na istotność tej części *Listów*, a ponadto stanowi wyraźny sygnał parabazy, sytuowania się autora ponad swą kreacją i jej deziluzji, co tym bardziej przemawia do czytelnika, że słowo „spiętrzenie” wskazuje na przyrost poziomów jakiejś konstrukcji. Piętrzyć, czyli zwiększać może się też tajemnicza infekcja: kradzież znaczków pocztowych przez „wirusy filatelistyczne”. Odbywa się ona przy użyciu podrobionego klucza do skrzynki, służy zaś temu, by „wirusowa władza” uzupełniała serie widniejącej na znaczkach – zmienionej w znaki – rzeczywistości, zagarniając to, co jej się nie należy. W obejmującym większość tekstu wyliczeniu znalazły się istoty żywe, wytwo-

<sup>45</sup> O tej asynchronii zob. D. Barton, N. Hall, *Introduction*, [w:] *Letter Writing as a Social Practice*, eds D. Barton, N. Hall, Amsterdam–Philadelphia 2000, s. 6.



ry kultury i symbole, całość pustoszonego świata, co ukazuje, że wszystko ulega destrukcji, w czym tkwi zasadnicze oszustwo bytu. Taka wizja modyfikuje przekaz wynikający z poprzedniej parabazy, okazuje się bowiem, że nie tylko stan pośmiertny, ale również samo życie przypomina zamknięcie w skrzynce pocztowej, i dotyczy to wszelkich jego form<sup>46</sup>. Wyjaśniają się zatem słowa „Ze skrzynek do skrzynek” (15), dookreślona zostaje też funkcja wyrazów „spiętrzenie” i „spustoszenie”, które demonstrują istotę życia i śmierci semantycznie oraz graficznie, bo dzięki nim wiersz zamykany jest niczym pudełko.

*Sytuacja w skrzynce pocztowej* ma kluczowe znaczenie dla całego poematu, gdyż pojawia się tu kwestia – jak pisze o niej Skwarczyńska – „bezpieczeństwa i szybkości w przesłaniu listu, związana z zagadnieniem komunikacji”<sup>47</sup>. Znaczkami pocztowymi chronione są przed fałszerstwami za pomocą stempli czy znaków wodnych, aby strat nie ponosili nadawcy i odbiorcy listów, kolekcjonerzy walorów pocztowych oraz instytucje poczty i filatelistyki. Tymczasem w utworze Wirpszy dochodzi do takiej sytuacji, w której listy, pozbawiane dowodów uregulowania opłaty za przesyłkę, nie mogą dotrzeć do miejsc przeznaczenia, zatem nigdy nie zostaną przeczytane, co nie tylko czyni wątpliwym ich status, ale wręcz neguje poemat i jego lekturę<sup>48</sup>. Dlatego ta parabaza jest największym „spiętrzeniem” ironii, a zarazem „spustoszeniem” dla kreacji literackiej, w której się znajduje, niszcząc ją w analogii do ginącej rzeczywistości. Z tym samozniesieniem poezji łączą się słowa Wirpszy o autoironii jako radykalnej umowności artystycznej:

[w *Doktorze Faustusie*] zawiera się krytyka samego dzieła, rozumienia dzieła i konwencji dzieła. [...] Czyż narracja nie przekształca się tu na naszych oczach, wobec spiętrzonej umowności, w swój cień, w pozór, w cień cienia, stając się nie celem narratora, lecz jego pretekstem? I czyż właściwą tkanką dzieła nie jest całkiem coś innego, co ukazuje się nam po rozsądzeniu narracyjnej powierzchni? [...] Śmierć narracji w dziele tym okupiona została żywotnością dramatycznych napięć myśli ludzkiej [...], odrzucenie naiwności poznawczej – ironią poznawczą i artystyczną (G 39–40).

<sup>46</sup> Jedyńy bodaj komentator *Listów*, Arnold Słucki, dostrzegł analogię między skrzynkami z tekstu Wirpszy i z badań Wernera Heisenberga: „teoria nieoznaczoności i prawo wielkich liczb wkraczają do poezji, jej mikroskopijnych zabiegów i »makrokosmicznych« teorii” (A. Słucki, dz. cyt., s. 118).

<sup>47</sup> S. Skwarczyńska, dz. cyt., s. 278.

<sup>48</sup> Odwołując się do Paula de Mana, tak odczytuje Pawelec poemat *Melancholia I*: „wyjście w opisie poza ramy obrazu można na zasadzie analogii uznać za rodzaj parabazy: załamania, rozerwania dyskursu, które narusza możliwe oczekiwania. Moment ironiczny ujawnia się w swoistym zniweczeniu własnego dzieła, w akcie jego »radykalnej negacji«” (D. Pawelec, dz. cyt., s. 231).

W *Listach* „w pozór, w cień cienia” przeobrażają się narracja, liryka i poetycka epistolarność, których normy łamane są w konstrukcji podmiotu czy formie językowej, co prowadzi do zrelatywizowania statusu bytowego dzieła i projektowanego odbioru. Tak jak pisał Wirpsza w eseju o Mannie, sednem twórczości literackiej okazują się paradoksy ontyczne, skąd wynika zasadniczy wniosek, że ironia stanowi w poemacie naczelną właściwość artefaktu izomorficznego wobec rzeczywistości. Cecha ta polega na tym, że dzieło i świat są destrukcyjną, spiętrzoną iluzją, poprzez którą jednak dokonują się akty poznawcze i stwórcze oraz burzenie podziałów na to, co prawdziwe i fałszywe, rzeczywiste i wyobrażone. Podobnie Friedrich Schlegel definiował artystyczną oraz bytową ironię, stosując pojęcia samozniszczenia (*Selbstvernichtung*) i samostworzenia (*Selbstschöpfung*) wobec kreacji negującej siebie i autodestrukcji o mocy kreacyjnej: „twórca jawi się więc jako refleksja swego dzieła, refleksja zdradliwa, bo może ona niszczyć dzieło, a nawet i sam akt niszczenia nazywać twórczością”<sup>49</sup>.

Dokonując się w *Listach* „igranie” – jak tłumaczy poeta niemiecką formę *Spiel* (G 75) – prowokuje do ludycznej lektury, czytelnik ma bowiem przemieszczać się stale między sprzecznościami. Pisarz wodzi go na manowce i „mruga do niego okiem”, jak to ujął Wirpsza w interpretacji dzieł Friedricha Dürrenmatta, stwierdzając także: „i widz, i czytelnik odnoszą – a w każdym razie mogą odnosić – dość konkretne wrażenie, że gdzieś zza kulis albo spomiędzy wierszy druku śmieje się do niego autor; [...] również i widz lub czytelnik uczestniczą w tej zabawie” (G 78–79). Chociaż twórca *Listów* nie wprowadza tutaj terminu parabazy, wskazuje właśnie ten zabieg, w źródłowym sensie polegający na zwracaniu się do publiczności, przez co wymierzony w iluzję sceniczną<sup>50</sup>. Komentując reguły zabawy w sztukach Dürrenmatta, poeta nawiązuje do myśli Johana Huizingi, którego książkę *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury* wspólnie z żoną, Marią Kurecką, przełożyli<sup>51</sup>. Wydobywa stąd refleksję przystającą do własnych kreacji, w tym do *Listów*: „zabawa jest poza mądrością i głupotą, poza dobrem i złem, poza prawdą i nieprawdą”, konstytuuje „świat umownej nierzeczywistości” (G 76, 82). Zarazem Wirpsza podkreśla, że owo „igranie” ma związek z rzeczywistością, w iluzjach i przebraniach ukrywa bowiem „to wszystko, co współczesnego człowieka przejmują, gnębi i przeraża” (G 80). Właśnie taka ludyczność występuje w *Listach*, gdzie publiczne i prywatne komunikaty zakłócające są szumem informacyjnym parabazy:

<sup>49</sup> W. Szturc, dz. cyt., s. 115.

<sup>50</sup> Zob. tamże, dz. cyt., s. 166.

<sup>51</sup> O związkach pisarstwa Wirpszy z tą myślą zob. S. Barańczak, dz. cyt., s. 98; Z. Chojnowski, dz. cyt., s. 17–20; J. Gutorow, dz. cyt., s. 41.

Odbywa się wielkie przekazywanie.  
Lądem, morzem, powietrzem.  
Piesze wydyrdywanie listonosza. Naczynia połączone  
Skrzynek. Nieustanne wyrównywanie poziomów  
W pudełkach. Sapaniem lokomotyw, warkotem  
Motorów, zorganizowanym sapaniem  
Listonosza. Przekazywanie mrówcze. Z pozorności  
W pustkę. Śmierć do naczyń połączonych nie została  
Przekazana

(*Sytuacja między skrzynkami pocztowymi*, 17–18).

Kontynuowany jest w tej części poematu motyw komunikacji za pośrednictwem listów, dotyczący tutaj kanałów ekspediowania przesyłek – „wielkie przekazywanie” uwidacznia enumeracja różnych dróg komunikacyjnych i środków transportu, nawet dźwięków przez nie wydawanych. Wcześniejsza dwukodowość sugeruje, że za tą wizją kryje się umiowanie, transgresja między życiem a śmiercią, w takim razie wielorakość i mnogość szlaków łączności odzwierciedla jej przejawiający się różnorako, powszechny wymiar. Obraz naczyń połączonych uzmysławia, że istnienie i nieistnienie pozostają ze sobą w integralnym związku, cechują się homeostazą, która sprawia, iż unicestwionym bytom odpowiada taka sama liczba form nowo powstałych. Dlatego „Śmierć do naczyń połączonych nie została / Przekazana” – życie stale krąży między pozorem a pustką, zmienia tylko stany skupienia materii. Znów pojawia się tutaj „ironiczny oksymoron, utożsamiający życie ze śmiercią” (G 89) i ponownie tekst opalizuje różnymi sensami, niespodziewanie ku sobie przybliżanymi<sup>52</sup>.

Zarysowuje się także inna możliwość odczytania tej partii utworu, odsłaniająca znaczenia słabiej widoczne wcześniej, taka mianowicie, że w parabazach autor zwraca się do czytelnika, mówiąc o nawiązywanym z nim kontakcie. Z tej perspektywy tytuł poematu odnosi się nie tylko do zawartych w nim listów, ale również do niego samego jako do podejmowanej z czytelnikiem korespondencji. „Sytuacja między skrzynkami pocztowymi” to proces zachodzący w trakcie przesyłania komunikatu od nadawcy do odbiorcy, a słowa „pośrednictwo jest źródłem ironii” (G 33) jako podstawę tego tropu wskazują komunikację literacką – „wielkie przekazywanie”, lekturę. Odbywa się ona „Lądem, morzem, powietrzem”, jest zatem wszechogarniająca, skoro zaś – jak ironizuje poeta – ma „mrówczy” charakter, nie stanowi

<sup>52</sup> Jan Witan określa ironię Wirpszy jako „arabeskową grę znaczeń” (*Wśród poetów*, „Nowe Książki” 1967, nr 8, s. 462), Jan Pieszczachowicz pisze zaś o „ironii »iskrzeń« znaczeniowych”, dzięki której „rzeczywistość jest prezentowana wielostronnie” (*Poezja skrajności*, „Odra” 1971, nr 5, s. 32).

łatwego przedsięwzięcia. Wyrównywanie poziomów w naczyniach bądź pudełkach obrazuje stały bilans ubywania znaczeń po stronie nadawcy i przybywania ich po stronie odbiorcy. Tak jak życie, komunikację podtrzymuje bezustanna dynamika, wysyłanie przekazu „Z pozorności / W pustkę” – od iluzji, którą tworzy pisarz, do braku nieiluzorycznych sensów, z którym pozostaje czytelnik. Ma on odszyfrować między wątkami epistolarnymi treści egzystencjalne, a między nimi znaki metaliterackie, jako że „ironia posługuje się lekkim wehikułem pośredniczących fluidów, lotnym wolantem; drobnymi przesunięciami w grze” (G 182). Choć ta cyrkulacja realizuje się w *Listach* przez figury pocztowe, neguje telegraficzny model komunikacji, o następujących zasadach:

Każda osoba jest istotą ukonstytuowaną z ciała i umysłu, a to pierwsze zawiera w sobie drugie. Jednostka przypomina więc nieprzezroczyste pudełko: zamknięte, przestrzennie odseparowane od innych. [...] Może się zdarzyć, że informacja będzie dana nieintencjonalnie lub nieświadomie: nie mamy wtedy do czynienia z komunikacją. [...] to osoba nadająca, a nie odbierająca ją ustanawia. [...] [Komunikacja] jest następstwem linearnych sekwencji nadawca → odbiorca [...]. [Badacz] występuje na zewnątrz badanego systemu lub musi „neutralizować” różnymi środkami [...] potencjalne efekty, jakie jego obserwacja może na system wywrzeć. [...] Telegram jest zazwyczaj przejrzysty, oparty na denotacji oraz informacyjny<sup>53</sup>.

Wirpsza przedstawia komunikujące się podmioty jako pudełka, lecz nie są one odseparowane, przeciwnie – to naczynia połączone, z których pierwsze, nadawca, nie dominuje nad drugim, odbiorcą, mającym swobodę lekturę, prowokowanym wręcz, aby po swoim, na nowo tworzył tekst, analogicznie do tego, jak z jednych istnień wyłaniają się inne<sup>54</sup>. Aktywność czytelniczą pobudza szum informacyjny, ponieważ dzieło sztuki – jak stwierdza Wirpsza – „jedynie dzięki temu żyje w odbiorze, właśnie dlatego, że zezwala na wielorakość interpretacji zbiorowej i osobistej”<sup>55</sup>. Stąd zamiast „linearnych sekwencji nadawca → odbiorca” projektowane są wielopasmowe układy komunikacyjne, realizowane poprzez „migotanie znaczeń, wyobrażeń i wrażeń, którego częstotliwość [...] powoduje u czytelnika fascynację na skutek wywołania dwojakiej niepewności odbiorcy: wobec postawy autora i wobec swojej własnej postawy”<sup>56</sup>. Taka kreacja uchyla się obiektywistycz-

<sup>53</sup> Y. Winkin, *Antropologia komunikacji. Od teorii do badań terenowych*, przeł. A. Karpowicz, wstęp W. Burszta, Warszawa 2007, s. 46–48.

<sup>54</sup> W *Przerobie* poeta stwierdza: „przekaz, nieszczęsny *message*, bywa bardzo często niezamierzony uprzednio, jego istotny sens wyłania się przeważnie i w procesie twórczym, i w procesie odbiorczym i, co nie mniej ważne, w zakłóconym procesie historycznym” (G 209).

<sup>55</sup> W. Wirpsza, *O skuteczności poetyckiej...*, s. 106.

<sup>56</sup> Tamże, s. 102.

nemu badaniu, gdyż wymaga przyjęcia, że poznanie wpływa na swój przedmiot, dlatego zmienia się on w „grę znaczeń”, korespondującą z orkiestralną wizją porozumiewania się aktantów ze sobą:

„Uczestnictwo w komunikacji” dokonuje się na liczne sposoby [...], badacz musi się zobowiązać do pracy na coraz wyższych poziomach złożoności. Żadne znaczenie nie jest stałe; żaden element nie jest jednobrzmiący. Intencjonalność nie determinuje komunikacji: kiedy dwie osoby [...] piszą do siebie, używają kodu pozwalającego innym czytać ich listy. Innymi słowy, akt interakcji realizowany tu i teraz jest tylko momentem w dużo szerszej całości. [...] Uczestnicy kultury biorą udział w komunikacji niczym muzycy w orkiestrze [...]. Są bardziej lub mniej zgrani w swoich akordach, ponieważ prowadzą się wzajemnie podczas gry<sup>57</sup>.

Oprócz tego, co dzieje się w trakcie komunikacji, Wirpsza ukazuje również to, co ją poprzedza, w tym szczególnym stanie, gdy teksty oczekują na lekturę, przypominając listy zamknięte w skrzynce pocztowej: „Leżenie. Czekanie. Stłoczenie. Ciemność. / Transport. Nieruchomość. Stuk otwierania / I zamykania. Okradanie conocne. Bliskość / Kluczowego fałszerstwa” (*Sytuacja listów*, 18). Dosłownie „sytuacja listów” oznacza znajdowanie się przesyłek w miejscu, skąd ma je zabrać listonosz, poeta zastosował tu jednak antropomorfizację, od razu nasuwa się więc podobieństwo listów do ludzi. Zarówno żywi, jak i zmarli, co wynika z drugiej parabazy, bytują na pograniczu między jedną a drugą formą istnienia, panuje zaś nad nimi jakaś zewnętrzna siła, ustawicznie dokonująca kradzieży i fałszerstwa. Refleksji tej towarzyszą rymy oraz jukstapozycje, kontynuujące styl *Wyjaśnienia*, dzięki czemu powstaje rytm przypominający otwieranie i zamykanie skrzynki pocztowej, który zapowiada wydobycie stamtąd przesyłki, zmianę czyjegoś statusu bytowego. *Sytuacja listów* zamyka serię przerywania literackiej iluzji, zaszyfrowanego zwracania się do czytelnika, by przygotować go do zakończenia poematu. W tym wymiarze, w jakim utwór ten dotyczy komunikacji, słowa „Bliskość / Kluczowego fałszerstwa” wskazują na zmierzanie lektury do końca, a zarazem na jej sprzeniewierzenie się prawdzie, w czym podobna jest do śmierci. Wyraźnie już tutaj widać, że *Listy* stanowią zdarzenie literackie w takim sensie, jaki nadawał mu Derrida, gdy tłumaczył, iż stwarza się ono „przez sam fakt mówienia o sobie samym”<sup>58</sup>. „Leżenie. Czekanie. Stłoczenie. Ciemność” to fraza odnosząca się do „sytuacji listów” i do sytuacji istnienia między życiem a śmiercią, lecz także do stanu składających się na poemat przesyłek, jakie Wirpsza kieruje do czytelnika.

<sup>57</sup> Y. Winkin, dz. cyt., s. 75–76.

<sup>58</sup> J. Derrida, *Psyché. Odkrywanie innego*, przeł. M.P. Markowski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wybór, oprac. i przedm. R. Nycz, Kraków 1997, s. 85.

## ***Postscriptum, post mortem***

Zakończenie *Listów* stanowi swego rodzaju *postscriptum* obrazujące to, co dzieje się *post mortem* – pochówek, a po nim ogarniającą zwłoki destrukcję. Zbiegają się w tej części wszystkie linie alikwotowe utworu, ale też pojawiają się nowe wątki:

Na grobie herma. Hermes  
Filatelistyki. Podrobiony klucz  
Uwolnił koperty, kryjące sapanie  
Mrówczego listonosza. Wirusy filatelistyczne  
Przynoszą papierki do grobu, drażą spiralny  
Lejek i tędy tę przekazywalność, po  
Skrętach, po szynach kolejki podmiejskiej [...]

(*Przekazywalność do grobu*, 19–20).

Na płaszczyźnie, na której wiodące są wątki epistolarne, zostaje tu przedstawiona kradzież już nie samych znaczków, lecz kopert z listami, nie docierających do miejsc przeznaczenia, ale do grobu. Dostarczone tam przez „wirusy filatelistyczne”, podróżują „do / Stacji końcowej” (20), spływając spiralnie w głąb ziemi. W paśmie znaczeniowym dotyczącym śmierci epilog jest zaś relacją z pogrzebu adresatki listów, odbiegającą jednak od zasad literatury funeralnej, w tym od norm opisu ceremonii pochówkowych<sup>59</sup>. Nie ma tu mowy o nikim, kto oplakiwałby zmarłą i towarzyszył jej w ostatniej drodze, całość uwagi skupia się bowiem na ulegającym rozkładowi ciele:

Trójdrobinowe białko wirusów  
Atakuje kroplą niejakiego kwasu  
Bakterie gnilne. Niejaki kwas  
Rozpryskuje bakterie na trójdrobinowe odłamy  
I, świderek, taką ma budowę, wnika  
W odłamy bakterii i wciska w nie  
Wirusowy bagaż dziedziczny, wirusowe wirowanie  
Filatelistyczne. [...]

(*Przekazywalność do grobu*, 20).

Po śmierci, ostatecznym fałszerstwie bytowym, ciała już nawet nie przypominają listów, ale papierki składane do grobów, gdzie rozpadają się w procesie gnilnym. Dla zobrazowania go stworzył Wirpsza imitację języ-

---

<sup>59</sup> Zob. A. Spólna, *Nowe „Treny”? Polska poezja żałobna po II wojnie światowej a tradycja literacka*, Kraków 2007; *Et tumulum facite et tumulo superaddite carmen. Piśmiennictwo i literatura funeralna*, red. J. Nowaszczuk, Szczecin 2015.

ków biologii i chemii, by podważyć je zabiegami poetyckimi<sup>60</sup>, postąpił więc w literaturze z martwym ciałem tak, jak czynią to nowoczesne badania – wnikając w mikroskopowe znamiona śmierci, zarazem jednak odrzucił tę metodę. W efekcie powstała szczególna wizja przemiany, jaką Luis-Vincent Thomas nazywa „wytryśnięciem życia w śmierci”, „procesem prowadzącym od ciała-zmarłego do ciała-trupa”<sup>61</sup>, który odmiennie ukazują poezja i nauka:

Marie Cardinal (*Des mots pour le dire*) przy użyciu wytwornych pojęć podkreśla istotne momenty rozkładu w harmonii z ruchami kosmicznymi: „[...] dokonuje się w nich (trupach) tajemnie szlachetny ruch materii, [...] harmonijne kołysanie, które sprawia, że lasy rosną, wiatr wieje, ziemia drży, planeta krąży, a słońce grzeje”. [...] Léon Dérobert w następujący sposób podsumowuje te procesy: [...] białka, pod działaniem bakteryjnych enzymów proteolitycznych, zostają „pokrojone” na kwasy aminowe [...]. Ziemia chroni rozmaite odmiany *Clostridium* mało aktywne w stadium diapauzy, które jednak stają się niezwykle agresywne w obecności trupa. [...] nie ma nic paradoksalnego w twierdzeniu, że gnicie – najpewniejsza oznaka nie-życia – jest istną eksplozją kłębiącego się życia; finałową uczta pomnożonego życia, gdzie żywa materia nie przestaje się wylęgać i powtarzać<sup>62</sup>.

Wirpsza uważa tę bytową przemianę za paradoks, wyrażając ją przez „ironiczny oksymoron, utożsamiający życie ze śmiercią” (G 89), przy czym, inaczej niż tacy poeci jak Marie Cardinal, nie ucieka się do idealizacji, ale kreuje ludyczny obraz, w którym „W odłamy bakterii” przenikać ma „Wirusowy bagaż dziedziczny, wirusowe wirowanie / Filatelistyczne”. Upodobanie do tworzenia kolekcji znaczków pocztowych staje się figurą swoistego zamiłowania natury, by z niszczących form wyprowadzać nowe postaci życia, co ukazuje poeta, zwracając uwagę, jak nowoczesne racjonalne dyskursy podważa niesamowitość śmierci, nie dająca się objąć rozumem. Dla jej opisu stosuje Wirpsza pozbawione logiki konstrukcje semantyczno-składniowe, które zyskują funkcję ironicznej parabazy. Konsekwencją tej poetyki są kierowane do czytelnika sygnały, że i epilog *Listów* jest autotematyczny, wyzwała zdarzenia literackie, performatywne akty lekturowe, które „zmieniając język, zmieniają także coś więcej”<sup>63</sup>.

<sup>60</sup> Na taką metodę wprowadzania ironii zwraca uwagę Barańczak: „zwłaszcza dłuższe rozmiarami poematy Wirpszy, operujące często chwytem przeplatania się tych dwóch stylów językowych, zderzania ich ze sobą, spoglądania na ten sam przedmiot od strony naukowca i liryka jednocześnie, stanowią przykład skutecznego wytwarzania wewnętrznych relacji i napięć już na tym niskim szczeblu poetyckiej konstrukcji” (S. Barańczak, dz. cyt., s. 84–85).

<sup>61</sup> L.-V. Thomas, *Trup. Od biologii do antropologii*, przeł. K. Kocjan, wyd. 2, Warszawa 2001, s. 20, 13.

<sup>62</sup> Tamże, s. 23–24, 25.

<sup>63</sup> J. Derrida, *Ta dziwna instytucja zwana literaturą. Z Jacques'em Derridą rozmawia Derek Attridge*, przeł. M.P. Markowski, [w:] *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, Gdańsk 2000, s. 47.

Performatywność wywołują słowa „Na grobie herma. Hermes / Filatelistyki” (19), motywowane tym, że wspomniany bóg mitologii greckiej przynosił wiadomości, był mediatorem, wiodł do Hadesu zmarłych, patronował podróżnym i złodziejom, a jego pomniki zwano hermami<sup>64</sup>. Z filatelistyką Hermes powiązany zostaje dlatego, że wirusy uzupełniają filatelistyczną serię, kradnąc znaczki i listy, które wędrują w podziemny świat razem z nieodczytanymi słowami. Na głębszym poziomie Hermes, jako boski posłaniec i pośrednik, staje się metaliterackim znakiem w poemacie złożonym z listów, gdzie zasadą kreacyjną jest ironia, uznawana przez Wirpszę z inspiracji Manna za formę pośredniczenia (G 33). Mitologicznego wynalazcę pisma kojarzy się z hermeneutyką, sztuką interpretacji, jako że nie tylko przekazywał wiedzę, ale również objaśniał jej sens, a ponadto, zgodnie z popularną etymologią, nazwa tej sztuki pochodzi od jego imienia. Ze względu na właściwości mediacyjne oraz atopiczne, wyzwalające otwartość znaczenia, język bywa metaforycznie opisywany „jako Hermes”<sup>65</sup>. Konotacje te wiążą się z tą płaszczyzną poematu, na której zaszyfrowane zostały wskazówki dotyczące jego lektury i w ogóle interpretowania tekstów jako twórczego procesu odbioru. Jednak zaraz po słowach „Hermes / Filatelistyki” czytamy: „Podrobiony klucz / Uwolnił koperty”, co wprowadza inne tropy – hermeneutycznego szalbierstwa. Grecki bóg podaje prawdziwe wykładnie, ale równie często zaciemnia i przekręca ich sens, gubi, rabuje i myli ze sobą przesyłki bądź wymyśla niedorzeczności<sup>66</sup>. Tak samo zachowuje się autorski podmiot *Listów*, stale zwodzący czytelnika, by przewidywać dla niego podobną rolę – „wirusa filatelistycznego”, który skradnie i przeinaczy jego tekst.

Dwuplanowy przekaz rozwijany jest w dalszej partii epilogu, napisanej w czasie terażniejszym, wprowadzającej wizję rozkładu ciała, jednocześnie zaś obraz destrukcji, jakiej tu i teraz ulegają listy, tkanka poematu. „Białko wirusów” wykonuje następujące operacje: „atakuję”, „rozpryskuje”, „wnika”, „wciska” – niszczy, ale i przekazuje życie, „przekazywalność do grobu” okazuje się więc życiodajna. W paśmie, w jakim obraz ten dotyczy komunikacji literackiej, podważenie języka naukowego tropami literackimi zwraca się przeciwko rozbiórce tekstu, lecz demonstruje zarazem, że dzięki niej poemat wydarza się na nowo w permanentnej terażniejszości. Dlatego

<sup>64</sup> Zob. K. Kerényi, *Hermes przewodnik dusz. Mitologem źródła życia mężczyzny*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1993.

<sup>65</sup> Zob. P. Dybel, *Oblicza hermeneutyki*, Kraków 2012, s. 21–30 (rozdz. *Atopiczność hermeneutyki filozoficznej. Język jako Hermes*).

<sup>66</sup> Zob. M. Januszkiewicz, *Kim jestem ja? Kim jesteś ty? Etyka, tożsamość, rozumienie*, Poznań 2012, s. 49–65 (rozdz. *Hermes tłumacz i Hermes krętacz albo: między rozumieniem a nie-rozumieniem*).



właśnie teraz następuje najbardziej wyrazista w utworze parabaza, zawierająca pytania, jakie czytelnik mógłby postawić autorowi i samemu sobie o zmacone znaczenia *Listów*:

[...] I kto tu jest  
Wirusem filatelistycznym, któż tutaj  
Sapiącym listonoszem, kto adresatem, kto nadawcą,  
Co jest lejkiem wszystkowiedzących, jak spirale się tam  
Wymieniają, czego klucz podrobiony dotyka, gdzie  
Kłamstwo uszpitalnione, lekarstwa ukłamane [...]

(*Przekazywalność do grobu*, 20).

Tu już ewidentnie zachodzi to, co Edward Balcerzan określił jako właściwe dla poezji Wiruszy „poszukiwanie adresata”<sup>67</sup>, oraz pojawia się opisywane przez Joannę Grądział-Wójcik utajnienie metaliterackości<sup>68</sup>. Powiedziała-bym jednak, że autorefleksja przemienia się w działanie słowami, a zarazem w prowokowanie do niego. Nadawca nie usytuował się wobec *Listów* na metapoziomie, ale dokładnie wtedy, gdy zadaje pytania, stwarza sytuację komunikacyjną, której one dotyczą, lokalizując w niej siebie i adresata. Formuły „nadawca” i „adresat” padają tutaj wprost, przywołując telegraficzny model porozumiewania się, ale są przeciwko niemu wymierzone w następstwie ironicznej gry, jaką podejmuje pisarz z czytelnikiem. Wraca on do wątków alikwotowych mogących przysporzyć w lekturze największą trudności: „wirusów filatelistycznych”, listonosza, spiral, klucza i kłamstwa. Wraca do nich po to, by na koniec zapytać odbiorcę, czy odczytał ironiczny tekst, przez co tamten odnosi wrażenie, że „spomiędzy wierszy druku śmieje się do niego autor”, namawiając na „jakieś wspólne mruganie okiem” (G 79). Poeta trochę mu też podpowiada w taki sposób, iż ściśle łączy nadawcę i adresata z motywami kojarzonymi z nimi wcześniej na zasadzie odległej metafory albo metonimii. Jeśli czytelnik nie zorientował się dotąd, teraz może zgadnąć, że listonosz i „wirusy filatelistyczne” to autor i on sam, a podrobiony klucz oznacza narzędzie służące im do komunikacji, która przebiega w spiralnym krążeniu i będzie („Kłamstwo uszpitalnione, lekarstwa ukłamane”) fałszerstwem, tak jak śmierć.

<sup>67</sup> E. Balcerzan, dz. cyt., s. 118. Przywołując tę formułę, Barańczak stwierdza, że środkiem, który najczęściej służy w liryce poety kontaktywnej funkcji języka, jest „wyjaśnianie» trudniej zrozumiałych dla adresata fragmentów” (S. Barańczak, dz. cyt. s. 85).

<sup>68</sup> Jak zauważa badaczka, „znajomość kontekstu literackiego, w jakim utwór został osadzony, w tym teoretycznych sądów autora, oraz orientacja w meandrach jego poetyki pozwalają odbiorcy dostrzec – poprzez »obcy« temat – zamaskowaną wypowiedź twórcy o własnym dziele. Autorefleksja poetycka nie zostaje tu stematyzowana, ale immanentnie wtopiona w kształt artystyczny tekstu” (J. Grądział-Wójcik, dz. cyt., s. 77).

Swą podpowiedź osłabia Wirpsza kolejnym zaciemnieniem sensu, realizującym się poprzez liczne w tym fragmencie wykładniki pytania i wątpliwości: „kto” (użyte trzykrotnie), „któż”, „co”, „jak”, „czego”, „gdzie”. Skoro pojawiają się one w epilogu, kiedy całość tekstu powinna raczej być już klarowna, to twórca naigrywa się z własnego dzieła i „śmieje się do” odbiorcy (G 78), pokazując, że nie wiadomo, o co tutaj chodzi. Pytanie „kto adresatem, kto nadawcą” dotyczy korespondencji zawartej w poemacie, jak również czytelnika i pisarza. Zarazem pytanie to oznacza, że pytający chciałby wiedzieć, kto stoi za całą rzeczywistością, jest autorem składających się na nią bytów podobnych do przesyłek, oraz do kogo one u kresu trafiają, ale ironizuje, że tej wiedzy nie uzyska. Na samym końcu *Listów* powtarza się wyliczenie z najważniejszej parabazy, *Sytuacji w skrzynce pocztowej*, ujęte w ramę ostatnich w *postscriptum* pytań:

[...] i jak tutaj  
Uzupełniać serie miast, ludzi, zwierząt, agregatów,  
Roślin, owadów, grzybów, dzieł sztuki,  
Godeł państwowych, mistycznych symboli,  
Cyfr, pejzaży oraz map śródgwiazdnych.  
Jak uzupełniać serie? Serie trójdrobinowych białek,  
Co przekazują tak sprawie  
Filatelistykę pogranicza?

(Przekazywalność do grobu, 20).

Jeśli za pierwszym razem w enumeracji tej zasadnicza była kradzież znaczków pocztowych, zagłada istnienia, to w powtórzeniu akcentuje się konieczność tworzenia nowych form. Pytając o sposób reprodukcji „trójdrobinowych białek”, Wirpsza kończy utwór paradoksem idei Pierwszego Poruszydca, który – zgodnie ze źródłową dla tej koncepcji filozofią Arystotelesa – podtrzymuje wszelki ruch, ale sam jest nieruchomy<sup>69</sup>. Metafora „wirusów filatelistycznych” wyraża myśl, że bez siły zapewniającej ciągły przepływ materii świat zostałby unicestwiony; słowa „Jak uzupełniać serie?” są tutaj pytaniem o byt i o przyczynę. Mogłoby się wydawać, iż w ostatnich wersach znikają metaliterackie wątki, ale przeczy temu „migotanie znaczeń”<sup>70</sup>, które wywołuje szum informacyjny, a razem z nim ironię. *Sytuacja w skrzynce pocztowej* prezentowała los przesyłek niedocierających do adresatów i nieczytanych, co podważało status bytowy poematu, później negację tę wzmocniły sceny, w których listy, zmienione w papierki, trafiają do grobu i ulegają rozpadowi. Ujmowane przez pryzmat owej negacji pyta-

<sup>69</sup> Zob. A. Krokiewicz, *Arystoteles, Pirron i Plotyn*, Warszawa 1974, s. 271.

<sup>70</sup> W. Wirpsza, *O skuteczności poetyckiej...*, s. 102.

nie „Jak uzupełniać serię?” okazuje się działaniem słowami, apelowaniem do czytelnika o znalezienie sposobu, żeby *Listy* mogły jednak istnieć, wydarzyć się w lekturze.

Na obu planach semantycznych nie są jednak wycofywane tropy wskazujące na definitywność destrukcji – listy zostały zniszczone, a pytanie „Jak uzupełniać serię?” może być ironiczne, podszyte odpowiedzią, że to niewykonalne. Końcowe linijki zawierają ważne w związku ze śmiercią, z ironią i komunikacją słowa: „przekazywać” oraz „pogranicze”, oznaczające transmisję, podawanie dalej i obszar pomiędzy różnymi wymiarami. W *Próbie o esejach Tomasza Manna* Wirpsza stwierdza, że dzieło sztuki to „sfera pośrednicząca”, „surowiec dla samego siebie” (G 87), tak to tłumacząc:

Ustawiczne, nieruchome pośrednictwo, ośrodek pośredniczący pośród ruchomych elementów. [...] wywoływanie z obserwowanych zjawisk zawartych w nich sprzeczności i ironiczne ich ze sobą godzenie; [...] ironia i pośrednictwo polegają tutaj na wskazywaniu kierunków w godzeniu, a może lepiej jeszcze: syntetyzowaniu sprzeczności; [...] strzałki kierunkowe prowadzą najpierw od sztuki do moralizatorstwa, wykluczając wzajemnie oba te elementy, później od moralizatorstwa do sztuki, tu już je ze sobą sprzęgając; ale sprzęgając, mówi Mann o „przebraniu” i używa nie nazbyt jednoznacznego słówka „co prawda”; co – prawda? Dwukierunkowość i dwuznaczność, dwoistość całego postępowania przylega dokładnie do dwuznaczności i dwoistości procesu poznawczego oraz samego przedmiotu poznania (G 90).

Z perspektywy tych uwag wersy „Jak uzupełniać serie? Serie trójdrobinowych białek, / Co przekazują tak sprawie / Filatelistykę pogranicza?” odnoszą się do tego, jak stale podtrzymywać bytową i literacką ironię – aktywność „wirusów filatelistycznych”, „nieruchome pośrednictwo” – w tym zmierzający do końca tekst, „sferę pośrednicząca” między życiem a śmiercią, nadawcą a odbiorcą. W obrębie trzech pól znaczeniowych, z których wyłaniają się w poemacie nakładane na siebie metafory: związanych z listami, komunikacją i egzystencją, zachodzi proces opisany przez Wirpszę jako mediacyjność tropu zasadniczo różniącego się od zwykłej antyfrazy. „Strzałki kierunkowe” biegną tutaj tak, by życie i śmierć zostały sobie przeciwstawione, odwracają się, wskazując na ich paradoksalną tożsamość, i krążą dalej, co rozchwiewa opozycję w nieprzerwanej parabazie, a tym samym wywołuje zdarzenie literackie ironii. Taka forma przystaje do przedmiotu poznania, jakim jest przenicowane śmiercią życie, oraz do skupionych na nim aktów poznawczych. To właśnie zbliża ją do ironicznej sztuki w ujęciu Schlegla, gdzie byt i artefakt dokonują samostworzenia i samozniszczenia poprzez parabazę, jako ciągle sprawcze pośredniczenie między iluzją a deziluzją. Łącząc tę filozofię z praktyką dekonstrukcji, pisze de Man o ironii: „pozwała spełniać najróżniejsze performatywne funkcje w języku, które

zdają się wypadać poza obszar pola tropologicznego, zarazem pozostając z nim w bardzo ścisłym związku” (*P 10*)<sup>71</sup>.

Nasuwa się wniosek, że ironię *Listów*, także zresztą innych dzieł Wirp-szy, nazwać można realizowaną w języku poezji dekonstrukcją, o wymiarze samozwrotnym – tekst sam poddaje się temu procesowi, jak i mająca za obiekt różnego typu dyskursy, tutaj służące do artykułowania i racjonalizowania śmierci. W obu tych zakresach występuje sprzeczność między powierzchniowym a utajonym planem semantycznym, na którym znaczenia są zwielokrotniane oraz mogą wykluczać się między sobą w zależności od miejsca w utworze bądź od płynnych kontekstów. Powoduje to efekt, o jakim pisał Derrida: z jednej strony wzrasta integrowanie i akumulowanie sensu, z drugiej zaś – odwrotnie, sens ulega dyspersji, staje się rozproszony i nierozstrzygalny. Powstaje w ten sposób cechująca grafematyczne zdarzenie listu „sygnatura pisana”:

[...] horyzont semantyczny, który rządzi zazwyczaj pojęciem komunikacji, zostaje przekroczony czy też rozerwany przez wkroczenie pisma, czyli pewnego rozpleni-  
n i e n i a, które nie sprowadza się do p o l i s e m i i. Pismo się czyta, nie daje ono oka-  
z j i – „w ostatniej instancji” – dla hermeneutycznego rozszyfrowania, deskryptażu  
sensu bądź prawdy. [...] Dekonstrukcja nie polega na przechodzeniu od jednego  
pojęcia do innego, lecz na obalaniu i przemieszczaniu pewnego porządku pojęcio-  
wego, a także porządku niepojęciowego, z którym tamten się łączy<sup>72</sup>.

W poemacie Wirp-szy śmierć ulega dekonstrukcji jako fakt spoza dziedzi-  
ny pojęć, a zarazem obiekt dyskursów pojęciowych legitymizowanych przez  
iluzje naoczności i referencji, uzależnionych od instytucji rodziny, władzy,  
nauki, religii czy medycyny. Dekonstrukcja ta realizuje się w imitowaniu  
różnych stylów, by ujawniać rozdźwięk między ich literalnymi a ukrytymi  
znaczeniami, w rezultacie zaś przemieszczać je z pozycji uprzywilejowanych  
języków orzekających o prawdzie w szereg arbitralnych układów znakowych.  
Ironiczne *Listy* wyzwalają grę różnic, w której zachodzi – wedle formuł Der-  
ridy – rozpleniwanie i zaszczepianie sensu. Pierwszy proces, dyseminacja<sup>73</sup>,  
wynika ze spiralnej budowy poematu, wzbudzającej krążenie i rozpraszanie

---

<sup>71</sup> Na temat linii prowadzącej od Schleglowskiej ironii do dekonstrukcji zob. K. Newmark, *Friedrich Schlegel and the Myth of Irony*, [w:] tegoż, *Irony on Occasion: From Schlegel and Kierkegaard to Derrida and de Man*, New York 2012. W tym ciągu zostaje również umiesz-  
czone pisanstwo Thomasa Manna (s. 9–10).

<sup>72</sup> J. Derrida, *Sygnatura Zdarzenie Kontekst*, przeł. B. Banasiak, [w:] tegoż, *Pismo filo-  
zofii*, wybór i przedm. B. Banasiak, Kraków 1993, s. 281.

<sup>73</sup> Zob. tegoż, *Dissemination*, transl., introd., addit. notes B. Johnson, London–New  
York 2004.

znaczeń w coraz to nowych, sprzecznych konfiguracjach semantycznych. Nawarstwiają się one, gdyż w tekście panuje szum informacyjny wywołany przez wątki o funkcji właściwej alikwotom, a także zmienne odniesienia intertekstualne do różnych wariantów dyskursu tanatycznego, co sprawia, że dzieło staje się splotem rozmaitych kodów, cytatawą formą umożliwiającą jednostkowe zdarzenie literackie. Drugi proces odpowiadający w *Listach* za grę różnic, suplementacja, odbywa się w toku dodawania oraz uzupełniania znaczeń, które wprowadzają parabazy umieszczane między przesyłkami, by nie tylko przerywać ich serie, ale również zajmować miejsce zasadniczych partii utworu.

Metapocztowe części uaktywniają w tekście swoistą logikę suplementarności<sup>74</sup>, odpowiadającą za paradoksalność relacji dzieła z autokomentarzem, odróżniają się one bowiem od siebie, ale też tworzą jedno pismo – dochodzi do zrównania listów i parabaz, które wręcz zastępują przesyłki, będąc najważniejszymi dla ironii poematu. Łączy się to z odejściem od zwykłego funkcjonowania opozycji, odwracanych tak, jak w przykładzie ze „strzałkami kierunkowymi” podawanym w *Grze znaczeń*: ich bieguny różnicuje się, zbliża i ciągle podtrzymuje w spiralnym ruchu. Do tej dynamiki przystaje myśl Derridy dotycząca prozy Edgara Allana Poego, w której cała zagadkowa fabuła skupia się wokół skradzionego listu: „list nie zawsze dociera do miejsca swego przeznaczenia, skoro zaś możliwość ta należy do jego struktury, można uznać, że w istocie nigdy tam nie dociera, że nawet kiedy dociera, możliwość, że nie dotrze, dręczy go wewnętrznym dryfem”<sup>75</sup>. Skazanie na dryf, na zbaczanie z kursu komunikacyjnego wynika stąd, że nadawca i odbiorca nie mają stałej tożsamości, bo krążące między nimi znaki, podobnie do listów, gubią się po drodze, wpadają w różne od zamierzonych style, konteksty i dyskursy, które kradną je, ale w tej kradzieży ustanawiają na nowo, inaczej. To właśnie dzieje się z *Listami* Wirpszy – ironia poddaje w nich dekonstrukcji umieranie i swą własną grę, by rozchwiewać status tego dzieła, czynić je wywłaszczonym z siebie samego, ruchomym pismem, które nie może trafić do adresata w nadanej mu postaci.

---

<sup>74</sup> Zob. tegoż, *O gramatologii*, przedm., posłowie, przeł. B. Banasiak, wyd. 2, zmienione i rozszerz., Łódź 2011, s. 191–217 (rozdz. *To niebezpieczne uzupełnienie...*).

<sup>75</sup> Tegoż, *The Purveyor of Truth*, transl. A. Bass, [w:] *The Purloined Poe: Lacan, Derrida & Psychoanalytic Reading*, eds J.P. Muller, W.J. Richardson, Baltimore–London 1988, s. 201. Derrida pisze też: „Wyraz jako słowo wypowiedziane lub zapisane, list, jest zawsze skradziony. Zawsze skradziony, bo zawsze otwarty. Nie jest on nigdy własnością swego autora czy odbiorcy, a do jego natury należy, że nie przebiega on nigdy drogi prowadzącej od jednego do drugiego właściwego podmiotu” (*Pismo i różnica*, przeł. K. Kłosiński, Warszawa 2004, s. 309).

## BIBLIOGRAFIA

- Ariès Ph., *Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1989.
- Avanessian A., *The Irony of the Law (Kafka and Deleuze)*, [w:] tegoż, *Irony and the Logic of Modernity*, Berlin–Boston 2015.
- Balcerzan E., *Rzeczywistość zaatakowana*, [w:] tegoż, *Oprócz głosu. Szkice krytycznoliterackie*, Warszawa 1971.
- Barańczak S., *Witold Wirpsza albo Ironia*, [w:] tegoż, *Nieufni i zadufani. Romantyzm i klasycyzm w młodej poezji lat sześćdziesiątych*, Wrocław 1971.
- Barthes R., *Pisma*, red. M.P. Markowski, K. Kłosiński, t. 1: *S/Z*, przeł. M.P. Markowski, M. Gołębiewska, wstęp M.P. Markowski, Warszawa 1999.
- Barthes R., *Pisma*, red. M.P. Markowski, K. Kłosiński, t. 3: *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, wstęp. K. Kłosiński, Warszawa 2000.
- Barton D., Hall N., *Introduction*, [w:] *Letter Writing as a Social Practice*, eds D. Barton, N. Hall, Amsterdam–Philadelpfia 2000.
- Bieńczyk M., [rec. M. Włodarski, *Ars moriendi w literaturze polskiej XV i XVI w.*, Kraków 1987], „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 4.
- Breeding J., *The Power of Madness: A Foucauldian Reading of Kafka's The Castle and Other Works*, s. 16, <<https://jewlscholar.mtsu.edu/handle/mtsu/4845>> [dostęp: 27.11.2020].
- Chojnowski Z., *Wizja człowieka, wizja kultury. O poezji Witolda Wirpszy w latach 60-tych*, „Integracje” 1992, nr XXVIII.
- Derrida J., *Dissemination*, transl., introd., addit. notes B. Johnson, London–New York 2004.
- Derrida J., *O gramatologii*, przedm., posłowie, przeł. B. Banasiak, wyd. 2, zmienione i rozszerz., Łódź 2011.
- Derrida J., *Pismo i różnica*, przeł. K. Kłosiński, Warszawa 2004.
- Derrida J., *Psyché. Odkrywanie innego*, przeł. M.P. Markowski, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wybór, oprac. i przedm. R. Nycz, Kraków 1997.
- Derrida J., *Sygnatura Zdarzenie Kontekst*, przeł. B. Banasiak, [w:] tegoż, *Pismo filozofii*, wybór i przedm. B. Banasiak, Kraków 1993.
- Derrida J., *Ta dziwna instytucja zwana literaturą. Z Jacques'em Derridą rozmawia Derek Attridge*, przeł. M.P. Markowski, [w:] *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, red. R. Nycz, Gdańsk 2000.
- Derrida J., *The Purveyor of Truth*, transl. A. Bass, [w:] *The Purloined Poe: Lacan, Derrida & Psychoanalytic Reading*, eds J.P. Muller, W.J. Richardson, Baltimore–London 1988.
- Dungey N., *Franz Kafka and Michel Foucault: Power, Resistance, and the Art of Self-Creation*, Lanham 2014.
- Dybel P., *Oblicza hermeneutyki*, Kraków 2012.
- Et tumulum facite et tumulo superaddite carmen. Piśmiennictwo i literatura funeralna*, red. J. Nowaszczuk, Szczecin 2015.
- Foucault M., *Narodziny kliniki*, przeł. P. Pieniążek, Warszawa 1999.
- Foucault M., *Szaleństwo i literatura. Powiedziane, napisane*, wybór, oprac. T. Komendant, przeł. B. Banasiak i in., posłowie M.P. Markowski, Warszawa 1999.

- Foucault M., *Trzeba bronić społeczeństwa. Wykłady w Collège de France, 1976*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 1998.
- Foucault, *Health and Medicine*, eds A. Petersen, R. Bunton, London–New York 1997.
- Głowiński M., *O powieści w pierwszej osobie*, [w:] tegoż, *Prace wybrane*, red. R. Nycz, t. 2: *Narracje literackie i nieliterackie*, Kraków 1997.
- Gray R.T. i in., *A Franz Kafka Encyclopedia*, Westport–London 2005.
- Grądział-Wójcik J., *Poezja jako teoria poezji. Na przykładzie twórczości Witolda Wirpszy*, Poznań 2001.
- Gutorow J., *Urwany ślad. O wierszach Wirpszy, Karpowicza, Różewicza i Sosnowskiego*, Wrocław 2007.
- Jankowicz G., *Znaczenie gry*, „Arkadia. Pismo Katastroficzne” 2008, nr 23–24.
- Januszkiewicz M., *Kim jestem ja? Kim jesteś ty? Etyka, tożsamość, rozumienie*, Poznań 2012.
- Kałuża A., *Wola odróżnienia. O modernistycznej poezji Jarosława Marka Rymkiewicza, Julii Hartwig, Witolda Wirpszy i Krystyny Miłobędzkiej*, Kraków 2008.
- Kelly M.G.E., *The Political Philosophy of Michel Foucault*, New York–London 2009.
- Kerényi K., *Hermes przewodnik dusz. Mitologem źródła życia mężczyzny*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1993.
- Krokiewicz A., *Arystoteles, Pirron i Plotyn*, Warszawa 1974.
- Man P. de, *Pojęcie ironii*, przeł. A. Sosnowski, „Literatura na Świecie” 1999, nr 10–11.
- Matuszewski R., *Moralista ironiczny*, „Życie Literackie” 1966, nr 10.
- Newmark K., *Friedrich Schlegel and the Myth of Irony*, [w:] tegoż, *Irony on Occasion: From Schlegel and Kierkegaard to Derrida and de Man*, New York 2012.
- Pawelec D., *Wirpsza wielokrotnie*, Mikołów 2013.
- Pieszczachowicz J., *Poezja skrajności*, „Odra” 1971, nr 5.
- Pietrzak W., *Anty-mitologia Witolda Wirpszy. Komentarz do Komentarzy do fotografii*, „Ruch Literacki” 2014.
- Sandburg C., *Prologue*, [w:] *The Family of Man*, ed. E. Steichen, New York 2015.
- Skwarczyńska S., *Teoria listu*, na podstawie lwowskiego pierwodr. oprac. E. Feliksiak, M. Leś, Białystok 2006.
- Słucki A., *Od „Sonaty” do „Drugiego oporu”*, „Twórczość” 1966, nr 1.
- Sokel W.H., *Franz Kafka: Tragik und Ironie*, München–Wien 1964.
- Spólna A., *Nowe „Treny”? Polska poezja żałobna po II wojnie światowej a tradycja literacka*, Kraków 2007.
- Szturc W., *Ironia romantyczna. Pojęcie, granice i poetyka*, Warszawa 1992.
- Thomas L.-V., *Trup. Od biologii do antropologii*, przeł. K. Kocjan, wyd. 2, Warszawa 2001.
- Trzy traktaty o sztuce umierania*, przeł. i oprac. M. Włodarski, Kraków 2015.
- Vovelle M., *Śmierć w cywilizacji Zachodu. Od roku 1300 po współczesność*, przeł. T. Swoboda i in., Gdańsk 2004.
- Winkin Y., *Antropologia komunikacji. Od teorii do badań terenowych*, przeł. A. Karpowicz, wstęp W. Burszta, Warszawa 2007.
- Wirpsza W., *Gra znaczeń. Przerób*, Mikołów 2008.
- Wirpsza W., *Komentarze do fotografii. The Family of Man*, posł. G. Jankowicz, wyd. 2, Mikołów 2010.
- Wirpsza W., *Listy*, [w:] tegoż, *Drugi opór. Wiersze 1960–1964*, Warszawa 1965.

Wirpsza W., *O skuteczności poetyckiej szumu komunikacyjnego*, „Twórczość” 1966, nr 4.  
Witan J., *Wśród poetów*, „Nowe Książki” 1967, nr 8.  
Włodarski M., *Ars moriendi w literaturze polskiej XV i XVI w.*, Kraków 1987.  
Włodarski M., *Obraz i słowo. O powiązaniach w sztuce i literaturze XV i XVI w. na przykładzie „ars moriendi”*, Kraków 1991.

**Dorota Wojda** – prof. UJ dr hab., adiunkt, Katedra Teorii Literatury, Uniwersytet Jagielloński, historyczka i teoretyczka literatury, zajmuje się pisarstwem modernizmu i postmodernizmu, praktyką i teorią interpretacji, postkolonializmem, kulturą popularną oraz oddziaływaniem literatury na rzeczywistość. Autorka książek *Milczenie słowa. O poezji Wisławy Szymborskiej* (Kraków 1996) oraz *Polska Szeherazada. Swoje i obce z perspektywy postkolonialnej* (Kraków 2015). Obecnie pracuje nad książkami *Poezja epistolarna. Od komunikacji do performatywności* oraz *Złoty kurz. Fantazja i gnoza Bolesława Leśmiana*. ORCID: 0000-0001-8215-6831. E-mail: <dorota.wojda@uj.edu.pl>.

**Dorota Wojda** – PhD, assistant professor in the Chair of Literary Theory at the Jagiellonian University, historian and literary theorist. She deals with the writing of modernism and postmodernism, the practice and theory of interpretation, postcolonialism, popular culture and the impact of literature on reality. Author of the books *Milczenie słowa. O poezji Wisławy Szymborskiej* [*The Silence of the Word. On poetry by Wisława Szymborska*, Krakow 1996]; *Polska Szeherazada. Swoje i obce z perspektywy postkolonialnej* [*Polish Scheherazade. The Same and the Other from the Postcolonial Perspective*, Krakow 2015]. Currently working on the books *Poezja epistolarna. Od komunikacji do performatywności* [*Epistolary Poetry. From Communication to Performativity*] and *Złoty kurz. Fantazja i gnoza Bolesława Leśmiana* [*Golden Dust. The Fantasy and Gnosis of Bolesław Leśmian*]. ORCID: 0000-0001-8215-6831. E-mail: <dorota.wojda@uj.edu.pl>.