

Wytwarzanie energii poetyckiej. Casus *Ut pictura poesis* Witolda Wirpszy

ABSTRACT. Piotr Bogalecki, *Wytwarzanie energii poetyckiej. Casus „Ut pictura poesis” Witolda Wirpszy* [The Generation of Poetic Energy. The case of *Ut pictura poesis* by Witold Wirpsza]. „Przestrzenie Teorii” 41. Poznań 2024, Adam Mickiewicz University Press, pp. 43–60. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2024.41.2>.

The article proposes an interpretation of an unpublished poem by Witold Wirpsza, *Ut pictura poesis*, discovered in the Archives of the Academy of Fine Arts in Berlin. Analysis of the poem makes it possible to distinguish two basic thematic lines in its structure: philosophical-logical (due to references to L. Wittgenstein's *Tractatus Logico-Philosophicus*) and comparative-aesthetic (due to the presence of the title topos *ut pictura poesis* and ironic ekphrasis of the sculptures of A. Rodin). The reflection on “the production of poetic energy” present in the poem is interpreted in light of Wirpsza's essays on energy and cybernetics, his unpublished diaries and his reception of T. Peiper's theory of poetry, especially the diary notes from 1981. Written most likely in the late period, the poem “*Ut pictura poesis*” may appear as a kind of artistic summary of several important themes in Wirpsza's poetry.

KEYWORDS: Witold Wirpsza, *Ut pictura poesis*, avant-garde, energy in poetry, sentence, Tadeusz Peiper, Ludwig Wittgenstein

„Der Satz, der Satz ist das Geheimnisvolle!”¹

Niepublikowany późny dziennik Witolda Wirpszy, prowadzony od 31 sierpnia 1981 roku do 29 lipca 1982 roku, przechowywany dziś w Archiwum Książnicy Pomorskiej w Szczecinie, rozpoczyna zapis noszący tytuł *Kant i Peiper*². Zestawia w nim poeta definicje sztuki z *Krytyki władzy są-*

¹ „Krótco przed śmiercią, za ostatniego pobytu u rodziny we Wiedniu na Gwiazdkę 1950 roku, Wittgenstein rzekł na wpół do siebie wobec zebranych (była tam m.in. Elisabeth Anscombe): «W zdaniu, w zdaniu cała tajemnica!» (*Der Satz, der Satz ist das Geheimnisvolle!*)” (B. Wolniewicz, *O Traktacie*, [w:] L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa 2002, s. XXIII).

² W artykule omawiam niepublikowane materiały pochodzące z dwóch zasobów archiwalnych: Archiwum Witolda Wirpszy i Marii Kureckiej, zdeponowanym w Książnicy Pomorskiej w Szczecinie (dalej jako KP z podaniem sygnatury i numerem strony), oraz Witold Wirpsza Archiv, będącego częścią Archiwum Akademie der Künste w Berlinie (dalej jako AK). Bardzo dziękuję synowi poety, Leszkowi Szarudze, za wszelką pomoc i życzliwą zgodę na przytoczenie fragmentów dziennika, poematu oraz innych materiałów pochodzących z obu archiwów.

dzenia oraz Peiperowskie rozważania o formie poetyckiej. Część poświęcona twórcy „Zwrotnicy” przyjmuje postać:

Peiper. Cytuję z pamięci: forma decyduje o treści (w dziele sztuki oczywiście). Nie czytałem komentarza na ten temat. Próba wykładni: Nie znaczy to, że forma jest pierwotna, treść natomiast wtórna; i nie jest to odwrócenie potocznego mniemania, że treść jest pierwotna, forma zaś wtórna. Rozumiem to tak: jest prymat formy nad treścią (skądinąd: znane powiedzenie, że jeśli dwóch mówi to samo, to to nie jest to samo). Ten prymat formy świetnie rozumiał Gombrowicz, nawet w odniesieniu do kształtowania się osobowości (tu Arystoteles?)³.

Szkicowa forma nieprzeznaczonego do publikacji dziennika Wirpszy (i tak jednak prowadzonego najstaranniej i stanowiącego najobszerniejszą spośród zachowanych diariuszowych form jego autorstwa⁴) nie pozwala na lokalizację przytoczonych słów w znanych nam tekstach Peipera. Niedaleko im jednak do fragmentów *Nowych ust*, w których awangardzista krytykował stanowiące przejaw „tyranii dualizmu” rozgraniczanie formy od treści, „jak gdyby były to rzeczy nieprzenikające się wzajemnie”, natomiast do zaproponowanego przez Stagirytę „fałszywego obrazu naczynia i płynu w nim zawartego” proponował wprowadzić istotną korektę:

Gdyby na wzór dawnej fałszywej ilustracji chodziło o podanie ilustracji prawdziwej, należałoby powiedzieć, że forma jest naczyniem, którego ściany oddziałują chemicznie na płyn w nim zawarty, zmieniając całkowicie naturę tego płynu. Inaczej: **forma wsiąka w treść i staje się treścią**. Forma także jest treścią. [...] Wszystko, co jest w poemacie i co widzący odnaleźć w nim mogą, jest jego treścią⁵.

Chociaż ani w *Nowych ustach*, ani w innych najważniejszych wypowiedziach programowych Peipera nie pojawia się „cytowana z pamięci” teza o „prymacie formy” (sama w sobie mogąca kojarzyć się raczej z Chwistkiem, Irzykowskim czy ważnym dla autora *Apoteozy tańca* Witkacym), analiza zacytowanego dziennikowego fragmentu pozwala uznać ją za możliwą, choć śmiałą, interpretację intuicji autora *Kwiatu ulicy*. Skoro „forma wsiąka w treść i staje się treścią”, ściany zaś „naczynia” oddziałują na zawartą w nim treść, można uznać, że to forma jest czynnikiem kształtującym, elementem aktywnym (Peiper nie pisze o procesie odwrotnym) – i w tym sensie mówić o „prymacie formy”. Zinterpretowane w tym duchu intuicje autora

³ KP, sygn. 1823, [zeszyt formatu A5, okładka turkusowa, na pierwszej stronie tytuł *Zapiski datowane, bez porządku*], s. 2 z datą 31.8.81. We wszystkich archiwalnych tekstach Wirpszy zachowują oryginalną interpunkcję i wyróżnienia.

⁴ Dokładniej omawiam je w artykule *Nieuporządkowane, nieprzerobione, niespożytkowane. Dzienniki Witolda Wirpszy* („Forum Poetyki” 2023, nr 33–34, s. 41–57).

⁵ T. Peiper, *Nowe usta. Odczyt o poezji*, [w:] *idem, Tędy. Nowe usta*, Kraków 1972, s. 344–345.

Metafory terażniejszości odnosi Wirpsza kolejno do muzyki („W muzyce, zwłaszcza instrumentalnej [tzw. muzyce absolutnej] stwierdzenie Peipera jest słuszne bez zastrzeżeń”) i sztuk wizualnych („W malarstwie i w sztukach plastycznych rzecz przestaje być do tego stopnia «czysta»”), by dopiero później przejść do literatury, z tą bowiem „rzecz jest bardziej złożona”⁶. Poświęcone jej rozważania pozwalają poecie doprecyzować wyjściową intuicję o primacie formy o wątek „połączeń werbalnych”. Ustanowione w jednostkowym akcie twórczym rządzą one znaczeniami, ustanawiając własne, nieredukowalne do konwencji i praw gatunkowych reguły gry:

Słowo, nawet w oderwaniu, odnosi się zawsze do *signifié*. Znak, *semeion*, zwłaszcza znak słowny, jest z natury rzeczy nosicielem znaczenia, a więc „treści”, która nie-jako obiektywnie „tkwi” w słowie. Peiper zaś był poetą, surowcem dla niego było słowo. A jednak chyba zawsze ta[k] było, że poeta twórczy ustanawiał w połączeniach werbalnych prymat formy nad treścią; forma ustanawia sensory tych połączeń, włada tymi sensami, rozgrywa znaczenia użytych słów „dla własnego interesu”. Schiller mówi o swobodzie w zjawisku (w ukazywaniu postaci?) (*Freiheit in der Erscheinung*). To się jakoś łączy.

Swoboda, gra, prymat formy. Jakie są reguły tej gry? [...] Pisząc sonet mogę swobodnie zmieniać wartości poszczególnych słów w kontekście, ich pozycję, ich dynamikę. Znaczący to, że reguły gry powstają w procesie pisania sonetu. To z kolei oznacza prymat formy. Sonet (fuga itd.) nie jest formą, lecz konwencją, wyznacza nie reguły gry, lecz tylko jej obszar, „objętość”, nie „zawartość”.

Czy Peiper znał Kanta? Jeśli nie znał, tym lepiej dla swoistości kultury europejskiej. Jednocześnie umacnam się w przekonaniu, że horacjańskie *ut pictura poesis* jest nazbyt ciasne – kantowska gra myśli lepiej rzecz utrafia⁷.

Opowiedzenie się autora *Gry znaczeń* po stronie Kanta nie może dziwić. Późny powrót do idei Peipera również nie tak bardzo – zwłaszcza jeśli pamięta się o (rozwijającym przytoczony zapis) eseju *In dubio pro arte*, w którym koncepcje twórcy Awangardy Krakowskiej zostały przywołane na poparcie Kantowskiej definicji sztuki: „Sztuka jest swobodną grą władz poznawczych”⁸. W zacytowanym fragmencie z dziennika poety zastanawiać może natomiast przywołanie w ich kontekście Horacjańskiego toposu. Dystans do autora *Listu do Pizonów* wyrażał bowiem Wirpsza wielokrotnie, dając temu wyraz w utworze *Na temat z Horacego*, ale i np. w dedykowanym Wisławie Szymborskiej wierszu *Ars poetica*, rozpoczynającym się od tezy: „Obraz jest pozorem” i zawierającym dyrektywę: „Doprowadzić słowo do ślepoty”⁹.

⁶ KP, sygn. 1823, [*Zapiski datowane, bez porządku*], s. 3 z datą 1.9.81.

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Idem*, *In dubio pro arte*, [w:] *idem*, *Gra znaczeń. Przerób*, Mikołów 2008, s. 211.

⁹ *Idem*, *Drugi opór*, Mikołów 2020, s. 27.

Ponieważ teksty te powstały w pierwszej połowie lat 60., potyczki z Horacym można by uznać za zakończone – zwłaszcza że nieufność wobec obrazu demonstrować będzie autor *Gry znaczeń* aż do wierszy ostatnich, takich jak np. *Autoportret (w miarę niewidomy)* z 1983 roku. Tymczasem późny dziennikowy zapis, z którego dowiadujemy się, że w swoim przekonaniu o „ciasnocie” *ut pictura poesis* wciąż musi się Wirpsza „umacniać”, sugeruje, iż w okresie emigracyjnym ów topos wciąż stanowił dla niego istotny punkt odniesienia. Zasadne staje się zatem pytanie, czy mógł wpłynąć on także na jego twórczość poetycką z tego okresu.

I z matactwa poezja, czyli jak namalować niezgodę

Odpowiedź twierdzącą przyniosła eksploracja berlińskiej części archiwum Witolda Wirpsy, włączonego w zbiory berlińskiej Akademii der Künste, w której – obok innych niepublikowanych późnych tekstów poetyckich jego autorstwa – odnaleźć udało się nieznaną wcześniej poemat *Ut pictura poesis*¹⁰. Horacjański tytuł nie stanowi w nim bynajmniej dodatku zewnętrznego wobec tekstu – tytułowa fraza, którą uznać można za jego pierwszy temat, powraca w najistotniejszych miejscach utworu (pojawia się w nim aż siedem razy). Temat drugi wyznacza z kolei słynna pierwsza teza *Traktatu logiczno-filozoficznego* Ludwiga Wittgensteina: „Świat jest wszystkim, co jest faktem”¹¹. Wyzyskując obie te myśli, wprowadza Wirpsza czytelnika w gąszcz intertekstualnych powtórzeń i przetworzeń:

1. Uznanie świata to uznanie mnie samego w świecie. Jak takie zdanie namalować: *ut pictura poesis*. Światem jest wszystko, co stanowi casus. Jak namalować casus; jak namalować zdanie, że ja stanowię casus.
2. Byłoby to czarne płótno albo białe płótno, nie ujęte ani w ramy, ani jakkolwiek obrębione, ani czymkolwiek ograniczone. Jak takie płótno namalować: *ut pictura poesis*; jak namalować, że takie płótno stanowi casus.
3. Istnienie mnie samego w świecie jest stanem rzeczy. Uznanie mnie samego w świecie nie jest zgodą na stan rzeczy, choć nie jest także i niezgodą na stan rzeczy. Jak namalować zgodę i niezgodę na stan rzeczy zarazem: *ut pictura poesis*.

¹⁰ Pełny tekst *Ut pictura poesis* podałem do druku w artykule *Mapy błędzenia. Nieznane wiersze i poematy z berlińskiego archiwum Witolda Wirpsy* („Teksty Drugie” 2023, nr 3, s. 317–346). W bieżącym i kolejnym akapicie za artykułem tym powtarzam i uzupełniam zawarte tam ustalenia dotyczące poematu. Już po złożeniu niniejszego tekstu do recenzji poemat *Ut pictura poesis* został przedrukowany w: W. Wirpsza, *Wiersze odnalezione*, oprac. D. Pawelec, Mikołów 2023, s. 120–122.

¹¹ L. Wittgenstein, *op. cit.*, s. 5.

4. Tak namalować, aby płótno nie było ani stanem rzeczy ani brakiem stanu rzeczy, jednocześnie zaś stanowiło casus¹². [...]

Odnaleziony rękopis składa się z opatrzonej ciągłą numeracją 26 części o postaci podobnej do zacytowanych; zapisany drobnym pismem, zajmuje dwie strony formatu A4, nie dorasta więc rozmiarami do największych poematów autora *Featona*. Kierując się zwartością treściową, tekst podzielić można na dwie części. W pierwszej z nich, obejmującej punkty 1–8, zgodnie z tytułową Horacjańską formułą skupia się Wirpsza na relacjach literatury i malarstwa, w drugiej natomiast, rozpoczynającej się od punktu 9, koncentruje się na związkach literatury i rzeźby, podążając za Lessingiem poświęcającym swój słynny traktat o „granicach malarstwa i poezji” rzeźbiarskiej *Grupie Laokoona*¹³. W toku lektury uświadamiamy sobie, że w kolejnych punktach opisuje Wirpsza dzieła Augusta Rodina: *Mieszczan z Calais*, *Myśliciela* oraz *Bramę piekieł z Trzema demonami*. Analiza poematu pozwala postawić tezę, że poeta odsyła w nim do paryskiego Musée Rodin, w którego zbiorach znajdują się wymienione rzeźby, a którego topografia odpowiada zaznaczonym w poemacie relacjom przestrzennym. We fragmentach 15–18 Wirpsza wyraźnie nawiązuje do stanowiącego istotną część muzeum założenia parkowego przy Rue de Varenne, w którym rozlokowani zostali dwaj *Myśliciele* – jeden odrębny, usytuowany na postumencie znajdującym się w centrum skweru z prawej strony od bramy wejściowej, drugi, stanowiący część *Bramy piekieł*, umieszczonej po lewej stronie:

15. [...] na co spogląda odlana w brązie (wyrzeźbiona) postać myśliciela osiadłego na (odlanym w brązie) kamieniu; spogląda dwukrotnie: znad bramy piekielnej i z wysokości samotnego cokołu, wykonana bowiem została dwukrotnie (nawet i wielokrotnie, ale to zostało na razie wpisane w nawias i wyniesione arbitralnie z rachunku).
16. Rzecz trwa w parku; to trwanie da się przywrócić. Jeśli wprowadzić w trwanie ład, ład będzie stanem rzeczy i będzie trwał; jeśli wprowadzić w trwanie zamęt, zamęt będzie trwał. I trwanie ład u i trwanie zamętu stanowi casus.

17. Dwie odlane w brązie postaci myślicieli nie patrzą na siebie wzajem: jedna jest samotna, druga przewodniczy piekłu. Ich wzrok nie może się spotkać, choć może chcieć się spotkać. Wola (brak woli) dwóch spojrzeń jest źródłem napięć poetyckich i nie da się namalować: ut pictura poesis.

18. Pod jednym myślicielem cokół, pod drugim brama piekielna (obaj są tacy sami): nie licząc innych, różnorodnie porozmieszczanych w przestrzeni. Między myślicielami jest odległość (są odległości): jeśli są przestrzenne, dadzą się namalować; jeśli

¹² AK, sygn. AK4/5, s. 1. Wszystkie cytaty z poematu *Ut pictura poesis* z tej lokalizacji.

¹³ Na wstępie *Laokoona* uściślał Lessing: „Zaznaczam jeszcze, że pod nazwą malarstwo pojmuję w ogóle sztuki plastyczne” (G.E. Lessing, *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, oprac. M. Mencfel, przeł. H. Zymon-Dębicki, Kraków 2012, s. 5).

nie są przestrzenne, nie dadzą się namalować; oba stany rzeczy stanowią casus, zarówno i zarazem.

Rękopis *Ut pictura poesis* nie jest datowany, a ustalenie czasu jego powstania nie jest łatwe. Z jednej strony twórczość francuskiego rzeźbiarza interesować musiała Wirpszę w latach 60., kiedy tłumaczył on *Auguste'a Rodina* autorstwa Rilkego¹⁴, z drugiej – miejsce przechowywania (archiwum berlińskie gromadzi przede wszystkim teksty powstałe na emigracji) oraz charakter pisma wyraźnie wskazywałyby na okres późniejszy. Można przypuszczać, że poemat został napisany najwcześniej w połowie lat 70., po przypadającym na miesiące letnie 1974 roku dwumiesięcznym pobycie Wirpszy w stolicy Francji, w trakcie którego odwiedzić mógł także Musée Rodin¹⁵. Świadectwem zetknięcia się w tym czasie z twórczością modernisty jest włączony w tom *Apoteoza tańca* przejmujący liryk *Ręka Boża*, stanowiący ekfrazę rzeźby Rodina o takim tytule, opatrzoną precyzyjnym dopiskiem: „Paryż, 10 września 1974”¹⁶. Joanna Grądziel-Wójcik uznaje ten wiersz za „wyjątkowy” w twórczości Wirpszy – „zainspirowany «cudzym» dziełem, w którym zamiast ostrej polemiki do głosu dochodzą emocje: duma i pokora, miłość i pycha twórcy” oraz „autorskie wyznanie zachwytu i wiary w estetyczną moc sztuki”¹⁷. Być może w Paryżu autor *Faetona* zaczął pracować nad dwoma tekstami poświęconymi Rodinowi: opublikowanym wierszem – jednym z jego krótszych i bardziej impresyjnych utworów – oraz pozostawionym w rękopisie dyskursywnym poematem, wymagającym dłuższego namysłu i ożywianym cenionym przezeń żywiołem „polemicznym”. Hipoteza taka przemawiałaby za uznaniem odnalezionego rękopisu *Ut pictura poesis* za niefinalny; odnotować trzeba, że zawiera on niemało poprawek, poeta zaś miał zwyczaj przepisywać bruliony swoich tekstów na czysto. Czystopisu i maszynopisu nie odnaleziono, jednak do *dossier* poematu włączyć można jeszcze dwa inne teksty, które – zgodnie z założeniami krytyki genetycznej – uznać należy za dokumenty genezy: drugi krótszy rękopis (niedokończony i zawierający jedynie pięć nieco zmienionych części¹⁸) oraz godną uwagi jed-

¹⁴ Vide R.M. Rilke, *Auguste Rodin*, przeł. W. Wirpsza, Kraków 1963.

¹⁵ W datowanym na 25 lipca 1974 roku liście do Heinricha Kunstmanna Wirpsza pisze: „W pierwszych dniach sierpnia jedziemy na dwa miesiące do Paryża” („*Salut Henri! Don Witoldo!*” Witold Wirpsza – Heinrich Kunstmann. *Listy 1960–1983*, przeł. i oprac. D. Cygan, M. Zybura, Kraków 2015, s. 222).

¹⁶ W. Wirpsza, *Apoteoza tańca*, Mikołów 2018, s. 56.

¹⁷ J. Grądziel-Wójcik, *Poezja jako teoria poezji. Na przykładzie twórczości Witolda Wirpszy*, Poznań 2001, s. 135.

¹⁸ W rękopisie tym, odnalezionym w teczce AK4/1, ostatnie zdania każdego z punktów, jak i fraza z punktu drugiego: „Jak takie zdanie namalować: ut pictura poesis” przybierają formę wypowiedzi pytających.

nostronicową, gęsto zapisaną notatkę artystyczną z teczki AK4/1. Energia myśli manifestuje się w niej już w samej rozedrganej, polilinearnej postaci¹⁹, a jej analiza pozwala potwierdzić powyższe próby ustaleń dotyczących okoliczności powstania poematu, jego datowania oraz pochodzenia jego podstawowych linii tematycznych: filozoficzno-logicznej (obecność Wittgensteina) i estetyczno-komparatystycznej (motywy *ut pictura* i powinowactwa sztuk).

W zadaniu konstruowania przed-tekstu notatka okazuje się tak istotna przede wszystkim dlatego, że obok pierwszych wersji fraz użytych w poemacie zawiera towarzyszące im refleksje, ukazujące kierunek myślenia poety. Zapisał w niej Wirpsza np. zdanie: „trzeba się zgodzić na to, że świat jest wszystkim. Co stanowi casus”, po którym następuje seria pytań: „Ale: czy trzeba się godzić z poszczególnym «casusem»? Tolerancja? Łaskawość? Wyrozumiałość? Wybaczenie? Miłość?”. W lewym dolnym rogu umieścił z kolei obejmujący sześć punktów zbiór tez i równań, wyraźnie wskazujących na inspirację formą *Traktatu* Wittgensteina:

- 1) zgoda na świat ≠ wybaczenie światu
- 2) zgoda na świat obejmuje także i gniew na świat (wobec świata)
- 3) zgoda na świat to dążenie do wiedzy o świecie
- 4) chłonięcie świata ≠ przyswojenie sobie świata
- 5) zgoda na świat = zgodzie na samego siebie w świecie
- 6) zgoda na świat ≠ zgodzie na stan rzeczy

Notatkę otwiera zapis: „trzeba się zgodzić na przyjęcie wszystkiego, «was der Fall ist», czyli świata”, od którego niemieckojęzycznej części rozpoczyna się strzałka prowadząca do formuły: „co stanowi casus”. Również i to sankcjonuje trop wittgensteinowski – w niemieckim oryginale pierwsza teza *Traktatu* brzmi bowiem: „Die Welt ist alles, was der Fall ist”, a *der Fall* to również ‘casus’, ‘kazuś’. Inaczej niż Bogusław Wolniewicz decydujący się na przekład: „Świat jest wszystkim, co jest faktem”²⁰, poeta oddaje pierwszą tezę słowami: „Światem jest wszystko, co stanowi casus”, wybrany zaś przez siebie ekwiwalent *der Fall* w 26 częściach poematu powtarza aż... 25 razy. Tak znacząca (nad)obecność pozwala myśleć o *Ut pictura poesis* jako o poetycko-filozoficznym dialogu z autorem *Traktatu*, o którego aforyzmach i tezach pisała Marjorie Perloff jako o „kwintesencji tego, co dziś nazywamy poetyckością”²¹. Zdaniem krytyczki filozof stał się „naturalnym sprzymierzeńcem poetów i artystów naszych czasów” z powodu

¹⁹ Vide fotografia notatki, [w:] P. Bogalecki, *Mapy błędzenia...*, ed. cit., s. 341.

²⁰ O problemach z przekładem pierwszej tezy *Traktatu* pisze polski tłumacz w: B. Wolniewicz, *Rzeczy i fakty. Wstęp do pierwszej filozofii Wittgensteina*, Warszawa 2019, s. 86–88.

²¹ M. Perloff, *Ostrze ironii. Modernizm w cieniu monarchii habsburskiej*, przeł. M. Płaza, Wrocław 2018, s. 310.

„intrygującego zderzenia «tego, co mistyczne», z dokładnymi i zdroworozsądkowymi badaniami rzeczywistych praktyk językowych”²². Połączenie to uznać można za charakterystyczne również dla lingwizmu autora *Liturgii*, zawierającego wszak wyraźny, choć postsekularnie przetwarzany duchowy komponent. Wittgensteinowski wybór Wirpszy wpisywałby jego *Ut pictura poesis* – poemat lingwistyczny *par excellence*, w którym pisze on o sobie: „Ja sam jako pomyślany, wypowiedziany albo napisany rzeczownik także stanowią casus” (fragment 5) – w szereg inspirowanych filozofią autora *Traktatu* eksperymentalnych utworów literackich. Można wymienić wśród nich m.in. analizowane przez Perloff teksty Gertrude Stein, Samuela Becketta czy Thomasa Bernharda, ale i *Kochankę Wittgensteina* Davida Marksona, konsekwentnie „naśladującego aforystyczny styl filozofa” w trzystustronicowej prozie i czyniącego „jednym z refrenów powieści [...] słynną główną tezę – «Świat jest wszystkim, co jest faktem»”²³.

Przede wszystkim jednak archiwalna notatka Wirpszy – rozpoczynająca się zapowiedzią: „Po obejrzeniu wystawy Rodina” – zawiera wyliczenie rzeźb francuskiego modernisty (wszystkie znajdują się w kolekcji Musée Rodin, co potwierdza poczynione wyżej rozpoznania), które opatruje poeta rozmaitymi komentarzami. Pisze np.: „*Myśliciel* – w ilu wersjach?, ale przeznaczony na szczyt piekła”, „*Piektło* – uformowane wewnątrz portalu w krzyż (w jednym z projektów: dolna część przerwana w połowie +)”, „*Iris, postanniczka bogów* – prowokacyjny seks, rozwiera sobie ręką uda, ukazując vulwę”. Część komentarzy Wirpszy wydaje się oceniać przydatność danej rzeźby czy grupy rzeźbiarskiej w pracy nad poematem (np. „*Ugolino* – tak, ale monotennie się powtarza, w projektach, osobno i w kompozycji”²⁴), w innych odnajdziemy pojawiające się w jego zachowanym tekście motywy i leksemy. Notuje poeta np.: „*Mieszczanie z Calais* – ważne projekty poszczególnych postaci (akty), dalej: idą w kompozycji w kółko (kierat!)”, natomiast punkt 10 rękopisu ma brzmienie: „Chodzą (choć rzeźbiarsko unieruchomieni) w kółko, co przywodzi na myśl chodzenie w czteroramiennym kieracie. Kierat nie został wyrzeźbiony; istnieje tylko w wyobraźni. Zgoda na wyobrażenie kieratu, ponieważ wyobrażenie rzeczy niewyrzeźbionej stanowi casus (ustanawia świat)”. Dzie-

²² *Eadem, Wittgenstein's Ladder. Poetic Language and the Strangeness of the Ordinary*, Chicago–London 1996, s. 182.

²³ K. Majer, „*Ktoś mieszka na tej plaży*”, [w:] D. Markson, *Kochanka Wittgensteina*, przeł. K. Majer, Warszawa 2022, s. 327, 329.

²⁴ Jak się wydaje, z wykorzystania postaci Ugolina Wirpsza zrezygnował, o czym świadczą również i inne fragmenty notatki. Czytamy w niej: „Cztery postacie w workach itd. zamieniają się w 4 zjadaczy Ugolina” (zadanie to nie zostało zrealizowane), a także: „Ugolino = miłość / Znaleźć cytat z D.” – lecz cytatu z Dantego nie sposób w *Ut pictura poesis* zlokalizować. Z drugiej strony przyjąć można, że zachowana forma poematu nie jest ostateczna; analiza notatki nie daje na to pytanie ostatecznej odpowiedzi.

ki innej notatce, umieszczonej w lewym dolnym rogu i dotyczącej *Mieszczan*, otrzymujemy wgląd w zastosowaną w poemacie metodę wykorzystywania przez Wirpszę rzeźb Rodina. Czytamy w niej bowiem: „poprzestawiać grupę trzech duchów z bramy z mieszczanami z Calais” – i faktycznie zadanie to zostało zrealizowane w kończących rękopis punktach 22–26. Opisując w nich „trzy postacie demonów” z *Bramy piekiel*, doda poeta: „Można sobie wmówić, że ich skręt dośrodkowy odbywa się wokół (na skutek) wetkniętej (gdzie?) osi kieratu” (czyli elementu zaczerpniętego z jego opisu *Mieszczan*), następnie zaś napisze: „W grupie (grupach) trzech demonów można (sobie?) w wyobraźni dodać czwartego odlanego w brązie i koncentrycznie wobec pozostałych skreconego demona o założonym na plecy uciętym w którymś tam miejscu nie ramieniu, lecz kluczu” (u Rodina klucz trzyma jeden z mieszczan). Pojawiające się rzeźby jawią się czytelnikowi jako „skłamate” – znane, a jednak przetworzone, efekt dziwności zaś poeta uzyskuje, kontaminując je ze sobą, zmieniając ich detale bądź dodając do nich nowe elementy, jak np. wspomniany „czteroramienny kierat”, który okazuje się osią nie tylko grupy *Mieszczan*, lecz także całego poematu, urywającego się na punkcie 26 o brzmieniu: „Niewidzialną oś kieratu da się wprawić w ruch”.

Z pomocą zabiegów tego typu w *Ut pictura poesis* prowadzi Wirpsza przewartną grę z tradycją ekfrazy, co zbliża nowo odkryty utwór do tomu *Komentarze do fotografii* oraz do powstałego jesienią 1973 roku niemieckojęzycznego poematu *Berlin: Als Zeichen und Verstellung*²⁵. Poetycka analiza przestrzeni wystawienniczej, uwzględniająca mnogość kopii i wariantów realizacji francuskiego rzeźbiarza (m.in. w trakcie pracy nad *Bramą piekiel*, w której „Rodin bawił się kompozycją i przerabiał powierzchnię drzwi”²⁶), pozwala też przeczytać tekst Wirpszy w kontekście też opublikowanej w 1981 roku *Oryginalności awangardy* Rosalind Krauss. Kiedy wspominając o *Myślicielu*, w 15 punkcie swego poematu Wirpsza dopowiada, że rzeźba ta wykonana „została dwukrotnie (nawet i wielokrotnie, ale to zostało na razie wpisane w nawias i wyniesione arbitralnie z rachunku)”, akcentuje podobną cechę współczesnych dzieł sztuki rzeźbiarskiej co amerykańska krytyczka, nazywająca gipsowe figury francuskiego rzeźbiarza „potencjonalnymi wielokrotnościami” i diagnozująca: „w sercu twórczości Rodina mieści się zrodzona z tej wielokrotności strukturalna proliferacja”²⁷. Także i serce poematu Wirpszy bije po stronie wielości; to z podwojeń i powtórzeń autor czerpie energię umożliwiającą mu dokonywanie – jak powie we fragmencie 14 – „matactw myślowych”, komplikujących relację źródła (opisywane rzeźby) i kopii (opisujący poemat).

²⁵ Vide W. Wirpsza, *Drei Berliner Gedichte*, Berlin 1976, s. 39–48.

²⁶ R. Krauss, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, przeł. M. Szuba, Gdańsk 2011, s. 157.

²⁷ *Ibidem*, s. 159.

Czy można zatem powiedzieć, że energia poetycka jest wytwarzana przez Wirpszę – podobnie jak przez awangardowych artystów w ujęciu Krauss – w różnicujących, lecz zasadniczo „powtarzalnych aktach autoimitacji”²⁸? Czy stałby on raczej po stronie „demitologizującego krytycyzmu” (w ujęciu Krauss – postmodernistycznego), na skutek którego „modernistyczny porządek [...] rozpryskuje się na nieskończone replikacje”²⁹?

Na chwałę zdań! – czyli jak ustanowić świat

Więcej poprzedni akapit pytania są tym bardziej zasadne, że *Ut pictura poesis* to jedyny poetycki tekst Wirpszy, w którym pisze on wprost o „energii poetyckiej” i jej „wytwarzaniu”. Temat ten stosunkowo często poeta poruszał w swoich esejach, zwłaszcza w latach 1966–1967. W artykule *O skuteczności poetyckiej szumu informacyjnego* („Twórczość” 1966, nr 4), poświęconym twórczości Arnolda Słuckiego, analizował jego metodę poetycką w kategoriach „nakładania się” na siebie „dwóch siatek: siatki powiadomień o przedmiotach fascynacji poety oraz siatki powstałej ze sprzęgających się i zawężających szumów informacyjnych”, by uznać, że „napięcia między tymi dwiema siatkami stanowią o energii i toku poetyckim utworu”³⁰. Teoretyczną konceptualizację spostrzeżeń tego typu podjął z kolei w eseju *Przedmiot w poezji* („Poezja” 1966, nr 11), w którym uznawał „nadwyżkę energetyczną poetyckiego agregatu” za wyznacznik umożliwiający wartościowanie dzieł literackich³¹. I tak lektura „poematu wielkiej miary” (jako jego przykład analizował Wirpsza *Psalmy* Kochanowskiego) ewokuje „poddanie się z ufnością wyzwolonej z monady słownej energii, owemu rozpryskowi monady słownej, osadzonej w postleibnizowskim agregacie, na wielorakie i zwielokrotnione desygnaty”³². Ustalenia te, przedstawione w formie referatu na ważnym wówczas festiwalu Kłódzka Wiosna Poetycka w 1966 roku, wykorzystywał i rozwijał autor *Wągarów* m.in. w opublikowanym rok później eseju *Parę aktualnych czynników współczesnego przekładu poetyckiego* („Poezja” 1967, nr 6). Pisał w nim:

[...] kontakt między słowami wyzwala dopiero energię do tej pory w słowie zawartą, następuje wieloznaczny rozprysk tej energii, wzajemne krzyżowanie się poszczególnych promieni tego rozprysku. Innymi słowy: słowo w akcie twórczym posiada

²⁸ *Ibidem*, s. 166.

²⁹ *Ibidem*, s. 174.

³⁰ W. Wirpsza, *Varia. Eseje. Prozy*, wyb. i oprac. D. Pawelec, Mikołów 2016, s. 102.

³¹ *Ibidem*, s. 219.

³² *Ibidem*, s. 218.

li tylko energię potencjalną, w akcie odbioru wyzwala się zeń energia kinetyczna, i to, co bodaj najważniejsze, przy czynnym udziale odbiorcy (czytelnika)³³.

Choć na pierwszy rzut oka wydaje się, że to, co o wytwarzaniu energii poetyckiej Wirpsza ma do powiedzenia w *Ut pictura poesis*, nie ma wiele wspólnego z dyskursywnym wywodem wymienionych esejów, to na głębszym, strukturalnym poziomie istnieje pomiędzy nimi zasadnicza zgodność. Zrozumieć pomaga ją niespodziewane przywołanie Tadeusza Peipera, niczym *deus ex machina* pojawiającego się w sąsiedztwie Horacego i Kanta w analizowanej na wstępie późnej notatce autora *Liturgii*.

Zauważyć trzeba w tym miejscu, że wyłaniający się z tekstów Wirpszy Peiper jawi się jako konstrukt recepcji tyleż zindywidualizowanej, co uogólnionej. Twórca „Zwrotnicy” kroczy bowiem przez nie na nogach dwóch idei: o formie poprzedzającej treść oraz o „pięknym zdaniu”, przeciwstawiającym się – jak czytamy w felietonie *Kwiat nowości czyli konserwatyzm – „niweczeniu syntaktycznej funkcji mowy”*³⁴. Do tych dwóch myśli autora *Metafory terażniejszości* odsyła Wirpsza *explicite*, choć oczywiście – w ślad za wieloma uznanymi badaczami jego twórczości – zasadnie można doszukiwać się w jego awangardowej poetyce głębszych peiperowskich tropów. Już Edward Balcerzan uznawał Wirpszową *Grę znaczeń* za manifestację „awangardyzmu obcego Przybosiowi, bardzo bliskiego tradycji Tadeusza Peipera”, dodając przy tym, że „mottem” do *Gry* „mogłaby być Peiperowa definicja metafory jako samowolnego spokrewnienia pojęć, którym w rzeczywistości nic nie odpowiada”³⁵. Za tą intuicją podążyła Joanna Grądziel-Wójcik, pokazując, że stosowane przez Wirpszę przenośnie mają „Peiperowy rodowód”, a jego „cerebralność” wyprowadzić można z „awangardowego postulatu antyobrazowości, szczególnie podkreślanej przez Peipera”³⁶. Badaczka odżegnała się jednak od zamiaru „«peiperyzacji» poezji czy koncepcji sztuki słowa według Wirpszy, dla którego propozycje awangardy krakowskiej stanowiły tylko jedno z wielu źródeł bijących w jego twórczości” i który teorię autora *Punktu wyjścia* wyraźnie przekraczał – np. koncepcją gry znaczeń, której „już u Peipera nie znajdziemy”³⁷. W ostatnim czasie

³³ *Ibidem*, s. 224.

³⁴ *Ibidem*, s. 387.

³⁵ E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939–1965*, t. 2, Warszawa 1988, s. 104.

³⁶ J. Grądziel-Wójcik, *Witolda Wirpszy kształt chmury*, [w:] *eadem, Przestrzeń porównań. Szkice o polskiej poezji współczesnej*, Poznań 2010, s. 104. Koncepcje Peipera były również ważnym punktem odniesienia dla wcześniejszych rozważań badaczki, wchodzących w skład cytowanej już monografii *Poezja jako teoria poezji*.

³⁷ *Ibidem*, s. 104, 105.

za autora „podejmującego addytywno-tautologiczną drogę Peipera” uznała Wirpszę Joanna Orska³⁸.

Jak jednak Peiper Wirpszy miałby się do *Ut pictura poesis* i zawartych w poemacie intuicji dotyczących „energii poetyckiej”? Jakie jest miejsce tej ostatniej w utworze tak gęstym, tak silnie związanym z arcyważnym dla jego autora filozofem i nie mniej istotnym rzeźbiarzem, w wypowiedzi zapraszającej do lektury intertekstualnej, w relacji do Wittgensteina i Rodina oraz różnicujących powtórzeń ich dokonań? Czy poetycka energia wytwarza się w zetknięciu twórczości słownej z filozofią lub ze sztuką? A może Wirpsza poszukiwałby przyczyn uwalniania energii w napięciach rodzących się między literaturą, malarstwem a rzeźbą? W strukturze poematu na trop ten naprowadzałyby sam moment pojawienia się „energii”, zapowiadający (możliwe też, że powodujący) przekroczenie ograniczeń malarstwa. Podejmijmy przerwana lekturę *Ut pictura poesis*:

6. Płótno jest znakiem; przede wszystkim znakiem samego siebie. To, że płótno jest znakiem i znakiem samego siebie, stanowi casus i przynależy do świata.

7. Nie da się namalować zdania, że (zamalowane lub niezamalowane) płótno jest znakiem samego siebie i że tedy stanowi casus. Znak jako znak da się namalować (choć nie tylko namalować); nie da się namalować, że znak stanowi casus, zwłaszcza jako znak samego siebie.

8. To, że znak, będący znakiem samego siebie, stanowi casus i że w tym rozumieniu nie da się namalować, wytwarza energię poetycką: ut pictura poesis.

Następny, dziewiąty punkt rozpocznie już Wirpsza słowami: „W tej rzeźbionej grupie ludzie są wystrojeni w worki i opasani sznurem u szyi”, odsyłając do *Mieszczan z Calais*. Wygląda więc na to, że nagle „wytworzenie energii poetyckiej” rozsadziło „płótno”, przekraczając płaszczyznę i uwalniając w ten sposób trzeci wymiar, z którego wyłania się rzeźba. Rzeźbę tę – zgodnie z opisaną wyżej metodą „matactw myślowych” – od razu zaczyna poeta przetwarzać, pisząc w tym fragmencie, że jeden z *Mieszczan* „trzyma w założonym do tyłu rękę olbrzymi jak siekiera klucz, jak gdyby chował go do ciosu zniecka”. We wszystkich zachowanych wersjach słynnej grupy Rodina klucz jest niesiony oburącz z przodu, w sposób, który uniemożliwia zadanie ciosu. „Klucz jest kluczem do zanieczyszczenia” – czytamy w omawianej notatce twórczej, u spodu której zamieścił Wirpsza otoczoną okręgiem uwagę: „brak rozstrzygnięć!”, sytuującą poemat raczej po stronie postmodernistycznych „nieskończonych replikacji” niż nowoczesnych pożytków z „autoimitowania”. „Zanieczyszczenie” rzeźby intencyjnie błędnym

³⁸ J. Orska, *Performatywy. Składnia/retoryka, gatunki i programy poetyckiego konstruktivismu*, Kraków 2019, s. 69.

opisem sposobu trzymania klucza do bram miasta Calais uruchamia grę znaczeń dotyczącą kolejnych pojedynczych prac i grup francuskiego rzeźbiarza. Poetyckie interwencje Wirpszy, „zanieczyszczające” autorskie intencje i rozwiązania, a tym samym stawiające pod znakiem zapytania możliwość opisu i dekonstruujące gatunek ekfrazy, kpią sobie z modernistycznych mitów i „kluczy”, za pomocą których próbujemy dobrać się do sensu. To poezja chowa za plecami „olbrzymi jak siekiera klucz”, by „uderzyć” nas w sposób, którego nie mają w swym repertuarze ani malarstwo, ani rzeźba. Ten cios zostaje wyprowadzony z możliwości, jakie daje opis – z możliwości języka; parafrazując poetę, można by napisać: „nie da się namalować zdania, że klucz z tyłu jest błędem i że tedy stanowi *casus*. Klucz jako klucz da się namalować; nie da się namalować, że klucz stanowi błąd, zwłaszcza jako znak samego siebie”.

Wiemy już zatem, co uderza nas w lekturze; wciąż nie wiemy jednak do końca, co wyzwoliło poetycką energię wiersza. „To, że znak, będący znakiem samego siebie, nie daje się namalować” – cokolwiek negatywnie odpowiada Wirpsza w zacytowanym fragmencie. Za *Laokoönem* moglibyśmy zatem powiedzieć, że energię poetycką wytwarzają właściwości poezji – „sztuki o szerszym zasięgu”, rozwijającej się w czasie i rozporządzającej „pięknościami, których malarstwo nie potrafi osiągnąć”³⁹ – w związku z czym wykazuje ona zasadniczą odmienność w stosunku do energii sztuk przestrzennych; wbrew tytułowi poemat *Ut pictura poesis* byłby więc z ducha lessingowski. W podobny sposób ujmuje rzecz Wirpsza w dwóch pozostałych fragmentach poematu, w których mowa o energii. W punktach 11–12, nadal odsyłających do *Mieszczan*, czytamy:

11. Ktokolwiek by tę grupę malował, może domalować kierat; ktokolwiek by tę grupę opisywał, może dopisać kierat i opis ten da się malarsko przenieść na płótno.
12. Casus, że to się da przenieść na płótno, nie da się jako casus namalować; choć tkwi w nim energia poetycka, ustanawiająca świat: ut pictura poesis.

I w tym przypadku nie wychodzimy poza *Laokoona*; o „ustanawiającej świat” energii poetyckiej nie dowiadujemy się wszak niczego poza tym, że jest ona „*casusem*”, którego nie da się oddać środkami właściwymi malarstwu. Wreszcie w punktach 17–19, opowiadających o wspomnianych już „dwóch odlanych w brązie postaciach myślicieli”, których „wzrok nie może się spotkać, choć może chcieć się spotkać”, Wirpsza powiada:

17. [...] Wola (brak woli) dwóch spojrzeń jest źródłem napięć poetyckich i nie da się namalować; ut pictura poesis.

³⁹ G.E. Lessing, *op. cit.*, s. 40.

18. Pod jednym myślicielem cokol, pod drugim brama piekielna (obaj są tacy sami): nie licząc innych, różnorodnie porozmieszczanych w przestrzeni. Między myślicielami jest odległość (są odległości): jeśli są przestrzenne, dadzą się namalować; jeśli nie są przestrzenne, nie dadzą się namalować; oba stany rzeczy stanowią casus, zarówno i zarazem.

19. To, że zarówno i zarazem, nie da się namalować. Nie da się namalować zdań, wyrażających casus w trybie warunkowym. Namalować dają się wyobrażenia, zawarte w zdaniach, wyrażających casus w trybie orzekającym. Oba poprzednie zdania, choć sformułowane w trybie orzekającym, nie dadzą się namalować; można z nich wszakże wywieść energię poetycką.

Tym razem (do trzech razy sztuka?) Wirpsza okazuje się nieco bardziej precyzyjny i w swoim „addytywno-tautologicznym” stylu wyraźnie daje nam do zrozumienia, że gra toczy się o „zdania” – w punkcie 19 powtarzając ten wyraz trzy razy. Oto „zdań wyrażających casus w trybie warunkowym” (czyli szerzej: podrzędnych) nie da się namalować, natomiast orzekające (współrzędne, oparte na koniunkcji) być może, choć akurat nie te, których użył poeta; „można z nich wszakże wywieść energię poetycką”. Bogiem a prawdą, o zdaniach mówił Wirpsza od samego początku poematu: parafrazując zdanie z Wittgensteina, zastanawiając się, „jak to zdanie namalować”, pytając: „jak namalować zdanie: płótno jest rzeczownikiem”, odpowiadając: „nie da się namalować zdania”, wreszcie zaś układając swój eksperymentalny poemat ze zdań, nie zaś ze słów czy liter, jak czynili to żywo go interesujący poeci konkretni⁴⁰. Jeśli to za mało, kropkę nad „i” stawia w kolejnym, dwudziestym już punkcie poematu, pisząc: „Rzeźby postaci są nieruchome; czy da się nieruchome rzeźby postaci wyposażyć w ruchomy wzrok? – Poprzez zdania zapewne: na chwałę zdań”.

Założenie to – tyleż elementarne, co fundamentalne – pracuje również w analizowanym na wstępie późnym fragmencie dziennika Wirpszy, w którym „prymat formy nad treścią” Peiper ustanawiał w „połączeniach

⁴⁰ Jak słusznie pisze Aleksandra Kremer, „lingwizm w Wirpszowej odmianie” – cechująca się bogactwem „składni i jej zaskakujących meandrów” – „pozwalal sobie na daleko mniejszą redukcję języka, niż to miało miejsce w większości typowych przypadków poezji konkretnej” (A. Kremer, *Przypadki poezji konkretnej. Studia pięciu książek*, Warszawa 2015, s. 312). Cenne ustalenia badaczki dotyczące związków Wirpszy z niemieckim konkretyzmem należałoby uzupełnić o informację na temat publikacji sprawozdania z prowadzonego przez niego seminarium *Poezja konkretna a logika wielowartościowa* na Uniwersytecie Technicznym w Berlinie Zachodnim (semestr zimowy roku 1971/1972) w czasopiśmie „Sprache im technischen Zeitalter” (1973, nr 45, s. 9–17); w berlińskim archiwum zachowała się również polskojęzyczna wersja sprawozdania (AK, sygn. AK5/5). Czytając je, nie sposób nie zauważyć, że autor *Apoteozy tańca* do seminaryjnej lektury wybrał takie przykłady poezji konkretnej (autorstwa Gerharda Rühma i Eugena Gomringera), w których analizie istotne okazują się nie tylko jakości semiotyczne, lecz także napięcie pomiędzy semantyką a syntaktyką.

werbalnych”, dzięki syntaksie. Znajduje też teoretyczną podbudowę we wspomnianej teorii energii poetyckiej z *Przedmiotu w poezji*, której najbardziej efektownym fragmentem jest idea „rozprysku energetycznego słowa”. Dokonuje się on dzięki napięciom rodzącym się w odbiorze tekstu literackiego między znaczeniem słów a ich „sąsiedztwem” w zdaniu, bez czego nie nastąpiłaby uwalniająca poetycką energię „eksplozja”:

Obie sprężone podczas aktu twórczego w słowie moce: moc syntaktyczna i moc semantyczna [...] rozprężają się w akcie odbiorczym, prowadzą do eksplozji; która to eksplozja powoduje ufnosć, zbliżenie i intymność. Skorupa monady werbalnej zostaje rozbita; wydobywa się z niej w sposób raczej gwałtowny to, co jest przedmiotem poezji: desygnat znaku, ów potrącony jako nieobecny, albo, być może, potencjalnie tylko w czasie układania słów obecny desygnat; inaczej jeszcze: następuje rozprysk energetyczny słowa, desygnat staje na zewnątrz znaku, więcej: nagle okazuje się, że z jednego słowa wyzwała się energia wielokierunkowa, która wyrzuciwszy desygnat na zewnątrz niego, zarazem go i rozszczepia; słowo, tracąc swą nieprzenikalność wobec sąsiadów (w wymiarze syntaktycznym, który się także jakby rozpryskuje), traci zarazem i swoją zakładaną w akcie twórczym jednolitość; słowo nazywa wiele rzeczy, nie jedną⁴¹.

Zalążki przedstawionego rozumowania zanotował Wirpsza w prowadzonym podczas pracy nad artykułem zeszycie z notatkami, przechowywanym w szczecińskiej części jego archiwum. To, co w eseju spożytkowane zostało na kilku stronach (m.in. w analogii do pojęcia monady czy rozważań Theodora Adorna o „słuchaczu strukturalnym”), rozkwitło z pęczka niedługiej notki o treści: „Przeciwieństwo pomiędzy wymiarem syntaktycznym a semantycznym tworzy rozprysk energetyczny słowa. Ścisłej: umieszczenie jednego słowa w towarzystwie innych wyzwała ze słowa wiązkę w stronę różnych desygnatów”⁴². Przerabiając to zdanie na potrzeby eseju, Wirpsza

⁴¹ Vide W. Wirpsza, *Varia...*, ed. cit., s. 216–217.

⁴² KP, sygn. 1481, k. 11, [kolonotatnik formatu A4, błękitna okładka, tusz niebieski, kartki numerowane ołówkiem]. Pochodzące z zeszytu zapiski datować można na czas przygotowywania *Przedmiotu w poezji*, czyli na połowę lat 60.; wśród nich znalazł się również analizowany w eseju dwuwiersz z *Psalmów* Kochanowskiego: „Kiedy rękę otworzysz – wszyscy nasyceni, / A kiedy twarz odwrócisz – wszyscy zasmuceni”. Obok rękopisów wierszy, które weszły w skład opublikowanego w 1966 roku tomu *Przesady*, zeszycy zawiera również inne notatki inspirowane naukami ścisłymi. Notuje poeta np.: „Trwałość i energia poematu dałaby się obliczyć matematycznie, metodą statystyczną albo inną” (*ibidem*, k. 11), natomiast wśród pomysłów na eseje wymienia następujący: „Zastosowanie zasady komplementarności przy badaniu dzieła sztuki (rozróżniwszy: a) istotę dzieła sztuki, i b) jego społeczny sposób istnienia)” (*ibidem*, k. 12). Skala i charakter wykorzystywania przez Wirpszę języka nauk ścisłych, w tym istotnej dlań koncepcji szumu informacyjnego (zwłaszcza w latach 60., w których powstawały omawiane eseje oraz powieść *Wagary*), jest tematem zasługującym na odrębne systematyczne opracowanie, znacznie przekraczające rozmiary pojedynczego artykułu.

doprecyzuje, że „wiązka”, o której mowa, jest „wiązką energii”: „Powtórzmy jeszcze raz i jeszcze trochę inaczej: umieszczenie jednego słowa w towarzystwie innych wyzwala w akcie odbiorczym z tego słowa wiązkę energii ku różnym desygnatom”⁴³. Choć zatem efektowna formuła „rozprysk energetyczny słowa” mogłaby odsyłać nas w inne rejony, w ujęciu poety nie byłoby „rozprysku” bez syntaksy; do wytworzenia energii poetyckiej nie doszłoby, gdyby poezja powstawać miała z samych wyrazów, nie zaś z ich połączeń. W latach 60. autor *Gry znaczeń* był w tej materii konsekwentny; wokół myśli o zdaniu krąży wiele jego uwag o energii, w tym zapissek: „Energia zdania jest równa: rzeczownik (masa) razy pęd (czasownik), co zgodne jest z fizyczną definicją siły”⁴⁴.

Jak zatem wytworzyć energię poetycką? „Umieszczając jedno słowo w towarzystwie innych”. Wyzwalanie energii poetyckiej to sztuka tworzenia pięknych zdań. Po ponad stu latach, które upłynęły od założenia „Zwrotnicy”, mierząc się z kolejnym poetyckim eksperymentem, raz jeszcze powrócić musimy do Peipera – do którego, jak się okazuje, stale wracał też Witold Wirpsza, a *Ut pictura poesis* jest tego wymownym dowodem. Równocześnie poemat jawi się jako efekt kilku innych powrotów poety do istotnych dlań autorów, tematów i inspiracji: Horacego, Rodina i Wittgensteina, *Ut pictura* i *Laokoona*, zagadnień filozoficzności i lingwistyczności poezji, pojęcia ekfrazy, problematu energii... W efekcie utwór ten uznać można wręcz za rodzaj *summy* artystycznych i filozoficznych inspiracji autora *Faetona*, nie tylko odsłaniającej przed nami ich znaczenie, lecz także uwidaczniającej jego metodę twórczą, wynoszącą „myślowe matactwa” i „zanieczyszczenia” ponad klarowność i pewniki. Być może dlatego, jako zanadto „rozstrzygający”, mogący stanowić modelowy wręcz przykład „literatury literaturoznawczej”⁴⁵, analizowany poemat nie został włączony w żadną przygotowaną przez Wirpszę książkę poetycką, lecz skazany na los tego, o czym milczy się w siódmej, ostatniej tezie Wittgensteinowskiego *Traktatu* – opublikowanego *notabene*, podobnie jak pierwszy numer „Zwrotnicy”, w 1922 roku. Po stu latach od ich ukazania się wypada być może zaprzestać zwrotów i zamilknąć – zauważywszy jednak wcześniej, że przez ten czas trud „umieszczania słowa w sąsiedztwie słowa” nie stał się bynajmniej błahy: wciąż chodzi wszak o „energię poetycką ustanawiającą świat”, świat zaś „jest wszystkim”.

⁴³ *Idem, Varia...*, ed. cit., s. 217.

⁴⁴ KP, sygn. 1825,teczka II.

⁴⁵ *Vide* D. Ulicka, *Literaturoznawcze dyskursy możliwe. Studia z dziejów nowoczesnej teorii literatury w Europie Środkowo-Wschodniej*, Kraków 2007, s. 20 i nast.

BIBLIOGRAFIA

- Balcerzan E., *Poezja polska w latach 1939–1965*, t. 2, Warszawa 1988.
- Bogalecki P., *Mapy błędzenia. Nieznane wiersze i poematy z berlińskiego archiwum Witolda Wirpszy*, „Teksty Drugie” 2023, nr 3.
- Bogalecki P., *Nieuporządkowane, nieprzerobione, niespożytkowane. Dzienniki Witolda Wirpszy*, „Forum Poetyki” 2023, nr 33–34, s. 41–57.
- Grądział-Wójcik J., *Poezja jako teoria poezji. Na przykładzie twórczości Witolda Wirpszy*, Poznań 2001.
- Grądział-Wójcik J., *Witolda Wirpszy kształt chmury*, [w:] eadem, *Przestrzeń porównań. Szkice o polskiej poezji współczesnej*, Poznań 2010.
- Krauss R., *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, przeł. M. Szuba, Gdańsk 2011.
- Kremer A., *Przypadki poezji konkretnej. Studia pięciu książek*, Warszawa 2015.
- Lessing G.E., *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, oprac. M. Mencfel, przeł. H. Zymon-Dębicki, Kraków 2012.
- Majer K., „Ktoś mieszka na tej plaży”, [w:] D. Markson, *Kochanka Wittgensteina*, przeł. K. Majer, Warszawa 2022.
- Orska J., *Performatywy. Składnia/retoryka, gatunki i programy poetyckiego konstrukttywizmu*, Kraków 2019.
- Peiper T., *Nowe usta. Odczyt o poezji*, [w:] idem, *Tędy. Nowe usta*, Kraków 1972.
- Perloff M., *Ostrze ironii. Modernizm w cieniu monarchii habsburskiej*, przeł. M. Płaza, Wrocław 2018.
- Perloff M., *Wittgenstein’s Ladder. Poetic Language and the Strangeness of the Ordinary*, Chicago–London 1996.
- Rilke R.M., *Auguste Rodin*, przeł. W. Wirpsza, Kraków 1963.
- „Salut Henri! Don Witoldo!” *Witold Wirpsza – Heinrich Kunstmann. Listy 1960–1983*, przeł. i oprac. D. Cygan, M. Zybura, Kraków 2015.
- Ulicka D., *Literaturoznawcze dyskursy możliwe. Studia z dziejów nowoczesnej teorii literatury w Europie Środkowo-Wschodniej*, Kraków 2007.
- Wirpsza W., *Apoteoza tańca*, Mikołów 2018.
- Wirpsza W., *Drei Berliner Gedichte*, Berlin 1976.
- Wirpsza W., *Drugi opór*, Mikołów 2020.
- Wirpsza W., *In dubio pro arte*, [w:] idem, *Gra znaczeń. Przerób*, Mikołów 2008, s. 211.
- Wirpsza W., *Varia. Eseje. Prozy*, wyb. i oprac. D. Pawelec, Mikołów 2016.
- Wirpsza W., *Wiersze odnalezione*, oprac. D. Pawelec, Mikołów 2023.
- Wirpsza W., [niepublikowane materiały z archiwum Witolda Wirpszy Akademii der Künste w Berlinie, sygn. AK4/1, AK4/5, AK5/5].
- Wirpsza W., [niepublikowane materiały z archiwum Witolda Wirpszy i Marii Kureckiej w Książnicy Pomorskiej w Szczecinie, sygn. 1481, 1823, 1825].
- Wittgenstein L., *Tractatus logico-philosophicus*, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa 2002.
- Wolniewicz B., *O Traktacie*, [w:] L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, przeł. B. Wolniewicz, Warszawa 2002.
- Wolniewicz B., *Rzeczy i fakty. Wstęp do pierwszej filozofii Wittgensteina*, Warszawa 2019.

Piotr Bogalecki – dr hab., profesor uczelni. Pracuje w Instytucie Polonistyki oraz Instytucie Literaturoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Jego badawcze zainteresowania obejmują teorię i historię dwudziestowiecznej poezji, w szczególności nurtów eksperymentalnych i neoawangardowych, a także postsekularyzm. Jest autorem trzech monografii: „Niedorozmowy”. *Kategoria niezrozumiałości w poezji Krystyny Miłobędzkiej* (2011), *Szczęśliwe winy teolingwizmu. Polska poezja po 1968 roku w perspektywie postsekularnej* (2016) oraz *Wiersze-partytury w poezji polskiej neoawangardy. Białoszewski – Czycz – Drahan – Grzeźczak – Partum – Wirpsza* (2020). ORCID: 0000-0002-6527-9765. Adres e-mail: <piotr.bogalecki@us.edu.pl>.

Piotr Bogalecki – Associate Professor at the Institute of Polish Studies and the Institute of Literary Studies, University of Silesia in Katowice. His research interests include history and theory of 20th-century poetry, especially its experimental and neo-avant-garde trends, literary theory, and postsecularism. Author of 3 books: “Not-to-talks”. *Incomprehensibility in Krystyna Miłobędzka’s poetry* (2011), *Happy faults of theolinguisim. Polish post-1968 poetry from a postsecular perspective* (2016), and *Score-Poems in the Poetry of Polish Neo-Avant-Garde. Białoszewski – Czycz – Drahan – Grzeźczak – Partum – Wirpsza* (2020). ORCID: 0000-0002-6527-9765. E-mail address: <piotr.bogalecki@us.edu.pl>.