

# Impet słowa. Szum informacyjny jako technika pisarska w *Wagarach* Witolda Wirpszy

ABSTRACT. Dorota Kołodziej, *Impet słowa. Szum informacyjny jako technika pisarska w „Wagarach” Witolda Wirpszy* [The word’s momentum. Information noise as a method of writing in *Wagary* by Witold Wirpsza]. „Przestrzenie Teorii” 41. Poznań 2024, Adam Mickiewicz University Press, pp. 61–73. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2024.41.3>.

The aim of the text is to interpret Witold Wirpsza’s experimental novel *Wagary*, with particular emphasis on science inspirations that have been overlooked in previous analyses. Reading selected fragments of the novel in the context of the author’s self-referential statements regarding concepts such as noise, information and word energy, makes it possible to see that the terms borrowed from cybernetics can describe the tension between the organising and disorganising properties of Witold Wirpsza’s work.

KEYWORDS: Witold Wirpsza, *Wagary*, experimental novel, noise, entropy

Niewątpliwie wagarzy wymagają niezdiscyplinowania. Konstrukcja kryminalno-eksperymentalnej powieści Witolda Wirpszy wydanej pod takim tytułem w 1970 roku przeczy jednak temu stwierdzeniu. Przecież wszystko wydaje się w niej znajdować na swoim miejscu. Pierwsze zdanie pierwszego akapitu brzmi wszak: „Nazywam się Primus”<sup>1</sup>, a drugie zdanie drugiego: „Naczelnik więzienia nazwiskiem Secundus jest wobec mnie, jako dawnego znajomego, życzliwy”<sup>2</sup>; w zdaniu czwartym pojawia się Quatrus, w piątym – Quintus. Zamiast implikowanego przez tytuł błędzenia po fabule już od pierwszych słów naszą uwagę przykuwa manifestacyjnie prosta (by nie powiedzieć: zbyt prosta) budowa tekstu. Sprzeczność między ewokowanym przez wagarzy niezdiscyplinowaniem a uporządkowaną formą powieści daje się interpretować, jak udowadnia Piotr Bogalecki, w kontekście pojęć zapożyczonych z muzyki<sup>3</sup>. Wirpsza w odautorskim komentarzu do powieści sam określa ją mianem uwertury, podkreśla aktywną, wykonawczą rolę czytelnika i odnosi się wprost do koncepcji dzieła otwartego Umberto Eco. I choć muzyczne metafory wielokrotnie wyznaczały wyraźny rytm lektury nie tylko

<sup>1</sup> W. Wirpsza, *Wagary*, Mikołów 2013, s. 5.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 5.

<sup>3</sup> Vide P. Bogalecki, *Wiersze-partytury w poezji polskiej neoawangardy. Białoszewski – Czycz – Drahan – Grzeszczak – Partum – Wirpsza*, Kraków 2020.

*Wagarów*, lecz także wielu innych utworów autora *Przerobu*<sup>4</sup>, to dostrzec wypada, że stojąca w centrum jego twórczości antynomia porządek–chaos daje się opisać także innymi interpretacyjnymi językami. W tym samym komentarzu do eksperymentalnego kryminału czytamy przecież także:

Z poszczególnym dziełem sztuki rzecz ma się prawdopodobnie tak jak z cząsteczką elementarną we wnętrzu atomu: jest ono stanem będącym zarazem pakietem możliwości, przy czym każda możliwość ma swoją szansę; nieprzewidywalna jest wszakże rzeczywista energia utworu, nigdy nie wiadomo, ile w nim tkwi możliwości i jaka jest szansa<sup>5</sup>.

Ta analogia może przywoływać pewne skojarzenia z pomysłem cytowanego przez Wirpszę Eco, który w tekście *Otwarcie, informacja, komunikacja*, powstałym niemal równolegle z *Poetyką dzieła otwartego*, pisze:

Inaczej mówiąc, cząsteczka może zachować się w rozmaity sposób, jest – by się tak wyrazić – naładowana wszelkimi możliwościami; my zaś wiemy, że może zająć wielką liczbę pozycji, ale nie wiemy jakich<sup>6</sup>.

Oczywiście możemy uznać to podobieństwo za nieznaczące, a w pojawianiu się w twórczości Wirpszy słownictwa zaczerpniętego z nauk ścisłych widzieć jedynie parodię. Być może jednak warto potraktować zaproponowaną analogię z powagą, a postawiony w komentarzu do *Wagarów* problem rozwiązać z badawczą dyscypliną<sup>7</sup>. Ze wzoru zaproponowanego nam przez autora nie jesteśmy co prawda w stanie obliczyć rzeczywistej energii utworu, można jednak nieco żartobliwie stwierdzić (pozostając w kręgu fizycznych metafor), że przynajmniej oszacujemy jego energię potencjalną. Chociaż całościowe omówienie systemu energetycznego Wirpszy przekracza możliwości niniejszego artykułu, chciałabym przynajmniej na przykładzie jednej powieści pokazać, jak pojęcia „energia”, „informacja” oraz „szum”, pojawiające

---

<sup>4</sup> Przypomnijmy chociażby, że jeden z pierwszych tomów autora nosi tytuł *Sonata*, a muzyczne metafory odpowiadają za kompozycję m.in. *Komentarzy do fotografii* (kontrapunkt) czy *Don Juana* (polifonia). Istotność muzyki podkreślali także interpretatorzy. *Vide* np. D. Pawelec, *Wirpsza wielokrotnie*, Mikołów 2013, s. 21–24.

<sup>5</sup> W. Wirpsza, *op. cit.*, s. 187.

<sup>6</sup> U. Eco, *Dzieło otwarte, forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. L. Eustachiewicz, Warszawa 2008, s. 145.

<sup>7</sup> Znacząca obecność języka z zakresu nauk ścisłych była już dostrzegana przez badaczy twórczości Wirpszy (*vide* np. E. Balcerzan, *Poezja polska w latach 1939–1965*, t. 2, Warszawa 1988, s. 92–96; P. Michałowski, *Witold Wirpsza: między alchemią a akademią*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2006, z. XIII, s. 47–62). Uważam jednak, że problem nie doczekał się jeszcze wyczerpującej interpretacji. Także *Wagary* nie zostały odczytane pod tym kątem. Dlatego celem niniejszego tekstu jest przynajmniej częściowe uzupełnienie tej luki.

się w tekstach eseistycznych autora, opisują proces generowania znaczeń w eksperymentalnym utworze prozatorskim.

Zacznijmy od informacji. W klasycznym opracowaniu Wienera ta wartość wynika ze stopnia uporządkowania układu<sup>8</sup>. Już ta – z konieczności uproszczona – definicja podsuwa nam pewien interpretacyjny trop. *Wagary* to wszak powieść o śledztwie, śledztwo zaś polega na gromadzeniu rozmaitych poszlak, by odkryć, kto popełnił przestępstwo; innymi słowy: na zbieraniu komunikatów i organizowaniu ich w taki sposób, aby zyskały wartość informacyjną. Takie jest też zadanie porucznika Primusa – głównego bohatera powieści, który z oceanu poszlak musi wyłowić materiał informacyjnie wartościowy. Jak jednak sprawić, by ów ocean nie zawierał szumu? Aby nie utonąć w potoku komunikatów, porucznik posługuje się ściśle zorganizowanym systemem. Owa organizacja przejawia się na dwóch płaszczyznach: w sposobie działania świata przedstawionego oraz metodach zapisywania.

Hierarchia świata przedstawionego jest tworzona nie tylko przez przytaczane już znaczące imiona bohaterów. Ustanawiają ją także stopnie policyjne: porucznikowi Primusowi podlega sierżant, sierżantowi – hurma kaprańska, zaś porucznik musi meldować się kapitanowi. Na zależności między bohaterami wpływają także uwarunkowania geograficzne (prowincja podlega stolicy) oraz odznaczenia i atrybuty władzy. Hierarchiczna logika systemu zostaje doprowadzona do absurdu, kiedy się okazuje, że porucznik prowadzący śledztwo w sprawie śmierci Tertiusa sam zostaje uwięziony i staje się tym samym przedmiotem, nie zaś podmiotem dochodzenia. Następnie do celi trafia jego przełożony – kapitan. Bohater natychmiast komentuje tę prawidłowość słowami:

Obawiam się mianowicie, że jestem mimowolnym, choć nie przypadkowym świadkiem powstawania nowych prawidłowości rządzących śledztwami. Jedną prawidłowość jestem już w stanie przewidzieć: jeśli w mojej sprawie (porucznika) prowadzi dochodzenie kapitan, to w sprawie kapitana, przesądzać to można, prowadzi dochodzenie major. W wypadku zaś słuszności tej prognozy otwierają się nieskończone zasoby linearnych, hierarchicznie i hieratycznie w górę biegnących konsekwencji<sup>9</sup>.

Czy jednak rzeczywiście się otwierają? Następny akapit podaje to w wątpliwość. Bohater wymienia w nim wszystkie istniejące w policji stopnie oficerskie i dochodzi do nieuniknionej konkluzji: „na trzynastym etapie śledztwa, aby mogło być formalnie prowadzone dalej, z samej natury

---

<sup>8</sup> Vide N. Wiener, *Cybernetyka a społeczeństwo*, przeł. O. Wojtasiewicz, Warszawa 1961; *idem, Cybernetyka, czyli sterowanie i komunikacja w zwierzęciu i maszynie*, przeł. J. Mieścicki, Warszawa 1971.

<sup>9</sup> W. Wirpsza, *op. cit.*, s. 5.

dziejących się wypadków musiałaby się wyłonić generalicja generalska”<sup>10</sup>. Zatem konsekwentne stosowanie się do ustanowionej przez system instrukcji postępowania musi w końcu spowodować jego destrukcję. Hierarchia w *Wagarach* rozpada się nie tylko w sytuacjach skrajnych, wymagających stworzenia stopnia wyższego niż najwyższy. Wypadki przydarzające się porucznikowi podczas wykonywania czynności służbowych w Prowincji Gier także wystawiają algorytmy postępowania na próbę. Primus napotyka tam bowiem na Nieokreśloność, której oznaczenia na pagonach zmieniają się w trakcie przesłuchania, i to bez żadnego porządku (jest więc jednocześnie wyższa, niższa i równa ze stopniem porucznika<sup>11</sup>).

Świat przedstawiony w *Wagarach* generalnie charakteryzuje ontologiczna niestabilność. Żywe organizmy zachowują się niezgodnie z prawami biologicznymi. Zwierzęta mogą dewoluować (kot domowy przemienia się w tygrysa szablozębnego), składać się z owoców czy zniecka wybuchać, pociski – zatrzymać się w locie, ludzie zaś – zmieniać płeć (dodajmy, że wszystkie te wydarzenia są niezgodne ze stanem wiedzy znanym bohaterom powieści). Tym bardziej istotna jest więc organizacyjna praca Primusa, usiłującego ustalić stabilny stan rzeczy podlegających niemożliwym do przewidzenia zmianom. Gdzie jednak szukać ratunku, gdy wszystko pochłania postępująca entropia? Jak zauważa Eco:

Istnienie stosunków przyczynowo-skutkowych w układach zorganizowanych na zasadzie entropii stanowi o istnieniu „wspomnienia”. W sensie fizycznym wspomnienie to zapis, „trwałe ustawienie ładu: ład zamrożony, można by powiedzieć”. Pomaga nam ono określać łańcuchy przyczynowe, rekonstruować fakty. Ponieważ jednak drugie prawo termodynamiki prowadzi do uznania i uzasadnienia istnienia wspomnień z przeszłości, a także dlatego, że wspomnienie jest niczym innym, jak magazynowaniem informacji, rodzi się stąd ścisły związek między entropią a informacją<sup>12</sup>.

Jak zatem zmagazynować informację? W służbowym zapisie. Porucznik jest informowany o tym wprost przez wydający mu polecenia głośnik: „Uprzedzam porucznika Primusa o bezwzględnej powinności skrzętnego zapisu służbowego, jawnego i tajemnego”<sup>13</sup>. Co więcej, możliwość utrwalania faktów jest dla bohatera tak istotna, że nawet do więzienia zabiera „maszynę do pisania, wieczne pióro, trzy butelki atramentu, ryżę papieru, ryżę przebitki, teczkę kalki”<sup>14</sup>. Poza szczegółowymi spisami narzędzi umożliwiających pisanie *Wagary* są także przepełnione fragmentami o sposobach zapisu:

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 5.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 68–74.

<sup>12</sup> U. Eco, *op. cit.*, s. 136.

<sup>13</sup> W. Wirpsza, *op. cit.*, s. 103.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 5.

Proszę skreślić z raportu określenie: lądowanie przymusowe; proszę napisać: lądowanie jest dziełem czystego przypadku. Słowo „dziełem” trzeba podkreślić czerwonym ołówkiem: „czystego” ołówkiem zielonym<sup>15</sup>.

Z części tych wynika, że w przypadku powieści Wirpszy mamy do czynienia ze znaczącym odwróceniem porządku funkcjonowania zapisu. Nie jest bowiem tak, że znaki interpunkcyjne służą do utrwalenia tych właściwości prymarnej mowy, które inaczej zanikłyby we wtórnym piśmie. To raczej tekst wypowiedziany na głos jest uboższą wersją komunikatu, który trzeba uzupełnić, suplementować interpunkcją. Dlatego też bohaterowie, słuchając poleceń podawanych przez megafon, komentują je słowami: „Dosłuchałem się dwukropka przy końcu”<sup>16</sup> czy: „dosłuchałem się wyrazistej kropki”<sup>17</sup>.

Można by zatem zaryzykować stwierdzenie, że w *Wagarach* zależność między zapisem a wypowiedzeniem odzwierciedlałaby zasadę, iż mowa jest bardziej redundantna niż pismo, musi zatem służyć do formułowania powtarzalnych komunikatów, o mniejszej wartości informacyjnej. Taką tezę mógłby potwierdzać fragment powieści, w którym sierżant ma za zadanie powtarzać zdania. Mówiona instrukcja zawiera oprócz treści także dotyczący jej komentarz, przeważający nad nią objętościowo:

Zdań nie zleconych do powtórzenia wypowiedzianych zostało czternaście, doliczając zaś zdania wypowiedziane teraz jest ich piętnaście. Sześć zleconych, piętnaście nie zleconych, dołączając wypowiedziane obecnie, szesnaście nie zleconych, sześć zleconych, czyli różnica wynosi dziesięć zdań, suma ich zaś dwadzieścia sześć<sup>18</sup>.

Zapis może zawierać więcej nowych danych niż przytoczona wypowiedź ze względu na to, że da się go przeczytać kilkakrotnie; istnieją więc szanse, że odbiorca przyswoi komunikat, znacząco poszerzający jego stan wiedzy<sup>19</sup>. W przypadku mowy takiej możliwości nie ma. Nic więc dziwnego, że na tę serię wykluczających się instrukcji sierżant reaguje słowami: „będę strzełał”<sup>20</sup>. Problem sposobów utrwalania informacji jest tak istotny, że bohater stwierdza wreszcie: „dla mnie istniała tylko rzeczywistość zapisu”<sup>21</sup>. Jeśli

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 74.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 109.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 111.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 73.

<sup>19</sup> Obsesyjne wręcz zainteresowanie policyjnych funkcjonariuszy interpunkcyjnymi cechami meldunków mogłoby przywoływać skojarzenia ze steganografią, czyli utajaniem informacji w innych informacjach. Metodę szyfrowania wiadomości w znakach interpunkcyjnych stosowali np. Niemcy podczas II wojny światowej (*vide* V. Mosorov, *Steganografia cyfrowa*, Łódź 2013, s. 9–11).

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> W. Wirpsza, *op. cit.*, s. 129.

tak, to i w naszych interpretacyjnych rozważaniach zajmijmy się tym, co na piśmie. „Żeby wyjaśnić, co mam na myśli, pisząc o info-estetyce, zacznę od spostrzeżenia oczywistego, ale bardzo znaczącego. Otóż w samym słowie informacja zawiera się wyraz forma”<sup>22</sup> – pisze Lew Manovich w *Introduction to Info-Aesthetics*. Podążając za spostrzeżeniem badacza, zapytajmy więc, jaką formę przyjmują informacje zapisane w *Wagarach*<sup>23</sup>. Z czego jest zbudowana eksperymentalna powieść kryminalna?

Konstrukcję *Wagarów* uporządkowano na wielu poziomach. Tekst dzieli się na oznaczone cyframi rzymskimi części (I–XXXVI), ponumerowane zdania (1–261) oraz niezależne od poprzednich podziałów akapity. Ponadto organizuje go charakterystyczna dla Wirpszy interpunkcyjna akrybia<sup>24</sup>. Jednak każda z tych reguł zostaje złamana. Jasny podział zaburzają liczne przerzutnie, a fragmenty, w których interpunkcja zostaje wykorzystana zgodnie z zasadami pisowni, sąsiadują z konstrukcjami, gdzie kropka nie pełni wprawdzie funkcji składniowych, jednak jej użycie jest głęboko uzasadnione w strukturze komunikatu. Przypomnijmy omawiane już rozważanie Primusa o stopniach wojskowych:

Najwyższym stopniem policji jest u nas generał-pułkownik. Policzymy: major, podpułkownik, pułkownik; generał-kapral, generał plutonowy, generał sierżant; to byłaby generalicja podoficerska; dalej: generał chorąży, generał porucznik, generał kapitan; to stopnie generalicji młodsooficerskiej; generał-major, generał-pułkownik, koniec, stop, generalicja sztabowooficerska<sup>25</sup>.

W obrębie tego komunikatu każdy ze znaków interpunkcyjnych pełni konkretną funkcję: przecinki oddzielają od siebie stopnie w jednym korpusie, średniki wyodrębniają korpusy, zaś dwukropki rozpoczynają wyliczenia i odróżniają je od uwag Primusa. Ten określony schemat zaczyna się jednak załamywać pod koniec komunikatu. Po wymienieniu dwóch stopni przynależących do generalicji sztabowooficerskiej kolejne zostają zastąpione przez wyrazy „koniec” i „stop”<sup>26</sup>, także oddzielane przecinkami. Interesujące

<sup>22</sup> L. Manovich, *Introduction to Info-Aesthetics*, <http://manovich.net/index.php/projects/introduction-to-info-aesthetics> (dostęp: 10.03.2023).

<sup>23</sup> Aby w przekonujący sposób odpowiedzieć na pytanie o formę zapisu w twórczości Wirpszy, należałoby poszerzyć interpretację o inne teksty autora *Don Juana*, przede wszystkim o jego kolejną powieść – *Samą niewinność* – która dotyczy stenograficznego utrwalania życiorysu i problemów związanych z nieuniknionym przeinaczaniem wspomnień uporządkowanych w procesie notowania. Vide W. Wirpsza, *Sama niewinność*, Mikołów 2017.

<sup>24</sup> J. Grądziel-Wójcik, *Poezja jako teoria poezji. Na przykładzie twórczości Witolda Wirpszy*, Poznań 2013, s. 27.

<sup>25</sup> W. Wirpsza, *Wagary*, ed. cit., s. 5.

<sup>26</sup> Co interesujące, „stop” przypomina komendę charakterystyczną dla komunikacji za pomocą telegrafu, czyli wynalazku umożliwiającego komunikację z użyciem kresek i tak chętnie wykorzystywanych przez Wirpszę kropek.

wydają mi się nie tylko fakt, że wyrazy dotyczące komunikatu zastępują komunikat, lecz także to, iż są niezmiennie redundantne. Czy po „koniec”, sygnalizującym, że nie istnieje więcej stopni policyjnych, konieczne jest jeszcze „stop”? Być może światło na tę nadmiarową względem przekazanej informacji liczbę słów rzuciłby pogląd, iż redundancja czyni komunikat bardziej zrozumiałym dla ludzkiego odbiorcy. Z kolei z następnego akapitu, w którym Primus wyjaśnia, że rozpoznana zasada śledztwa musi przyczynić się do wyłonienia nieistniejącej generalicji generalskiej, wyraźnie wynika jego intencja jako nadawcy: jasne przekazanie czytelnikowi, iż na korpusie generacji sztabowooficerskiej hierarchia policyjna się kończy.

Ten przykład pokazuje, jak zasady rządzące interpunkcją odzwierciedlają schemat policyjny świata przedstawionego i że zarówno na poziomie zapisu, jak i fabuły prawa, które czynią komunikat bardziej zorganizowanym (czyli zdolnym do przekazania informacji), prowadzą do jego dezorganizacji. To nieustanne przechodzenie między porządkiem i chaosem znajduje swoje uzasadnienie w poglądach Wirpsy dotyczących przebiegu procesu twórczego. W eseju *Przerób* autor *Wagarów* pisze:

Istotnym i koniecznym elementem każdego impulsu twórczego jest określona informacja. Oprócz informacji zawartej w impulsie rozstrzyga jej jakość, [...] w sensie energii, impetu, wręcz pewnej agresywności. I więcej: energia, agresywność i impet informacji w impulsie bardziej przyczynia się do jej skuteczności aniżeli ilość tej informacji oraz jej rzeczowa zawartość<sup>27</sup>.

Nie ma zatem twórczości bez informacji, a najskuteczniejsze do poetyckiego przetworzenia jest takie tworzywo, które charakteryzuje się dużą energią. Jak jednak ujawnia się w informacji ów impet? Otóż powoduje go – jak czytamy w poświęconemu twórczości Arnolda Śluckiego tekście *O skuteczności poetyckiej szumu informacyjnego* – „umieszczenie jednego słowa w towarzystwie innych, [gdyż] wyzwala w akcie odbiorczym z tego słowa wiązkę energii ku różnym desygnatom”<sup>28</sup>. Jak właściwie miałyby działać ten mechanizm wyzwala energii? Przyjrzyjmy się kilku przykładom.

„Tak. Teraz spisujemy nakazany pragmatyką służbową protokół; protokół spisuje się poza dziennikiem; ponieważ protokół w przeciwieństwie do dziennika nie zawiera ocen, lecz jedynie fakty”<sup>29</sup> – stwierdza podczas przesłuchania kapitan Quatrus. I trudno tej wypowiedzi zarzucić brak

<sup>27</sup> W. Wirpsza, *Gra znaczeń. Przerób*, Mikołów 2008, s. 218–219.

<sup>28</sup> *Idem*, *O skuteczności poetyckiej szumu informacyjnego*, [w:] *idem*, *Varia. Eseje. Prozy*, Mikołów 2016, s. 214. Warto nadmienić, że uczynienie szumu informacyjnego głównym tematem przywoływanego tekstu o Śluckim dowodzi, iż w latach 60. to zagadnienie interesowało Wirpszę w sposób szczególny.

<sup>29</sup> *Idem*, *Wagary, ed. cit.*, s. 21.

precyzji. Rychło jednak rozważania oficera zmieniają kierunek, bowiem kiedy do protokołu należy wpisać datę, biurokratyczną surowość zastępują etymologiczne rozważania. I tak wypowiedź, którą nazywa się protokołem, staje się czymś innym. „To komentarz; jak dalece komentarz pozostaje wyjaśnieniem, kiedy wyjaśnienie przechodzi w ocenę”<sup>30</sup>. Fundująca opozycję istotną dla policyjnego systemu różnica między oceną a faktem zaczyna się więc rozplýwać. I to w sensie dosłownym, gdyż dalszy ciąg tekstu brzmi: „Cena. Ocena. Ocean”<sup>31</sup>. Następnie wyprowadzony z oceny (która, rzecz jasna, nigdy nie powinna się znaleźć w protokole) ocean staje się oceanem wielkomięjskim, w którym należy śledzić podejrzaną o zabójstwo Tertiusa Nonosecundę. Określana w ten sposób przestrzeń miejska przeistacza się w opis neutralnego rejestru językowego protokołu („ocean wielkomięjski utożsamić z grząskim i piaszczystym oceanem obojętności”<sup>32</sup>), aby następnie posłużyć określeniu mętnego poziomu poszlak zebranych przez podwładnych porucznika:

Ocena oceanu: była trudna, ponieważ był to nie tylko ocean wielkomięjski, lecz także ocean wiadomości, które spływały do wielkiego zbiornika wiedzy policyjnej żółtymi cieciami mętnych rzek, zawiesistym wylewem ścieków, jałowym ciurkaniem wyczyszczonych piaskiem strumieni, rozdrobnieniem opadów atmosferycznych oraz błotnym naporem dennych źródeł samego zbiornika, co można było uznawać za rozbełtaną aktywność analitycznopolicyjnej podświadomości z uwagi na to, że błotność ta była ciepła, a bełtliwość ciemna. Inaczej: sprawozdawczość plotkarska, sprawozdawczość dziennikarska, sprawozdawczość uczona i służbista sprawozdawczość anonimowej hurmy kaprałskiej traciły każde w sztabowym zbiorniku swój impet: mieszały się te sprawozdawczości w zbiorczym pojemniku; ocierały się o siebie; sprzęgały swoje swoiste prawdy w rozwałęsanę fałszerstwo sprawozdania zbiorczego, będącego rozpadem ruchu: wagarycznie nieprzejrzystą zawiesiną<sup>33</sup>.

Mamy do czynienia z ciągiem przekształceń. Pierwotnie ocena jest czymś niepożądanym, co należy usunąć z protokołu. Jednak rozważania na jej temat stanowią komentarz, którego jest nieodzowną częścią. Z powodów brzmieniowych ocena odsyła do oceanu, który w łańcuchu metafor odnosi się wreszcie do niej tak, że rzeczownik „ocena” w kolejnych fragmentach powieści zawsze zostaje opatrzony przydawką „oceanu”. Cechy charakterystyczne dla cieczy pozwalają z kolei opisać charakter informacji. Inna zaś właściwość wielkich zbiorników – mianowicie generowany przez nie szum – nie pozostawia wątpliwości, że mamy tu do czynienia właśnie z szumem

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> *Ibidem*, s. 22.

<sup>33</sup> *Ibidem*, s. 28.



informacyjnym. Taką intuicję potwierdza zresztą kolejny fragment: „w tym łośkocie zaczął znowu docierać w pierwotnym swym poszepecie, pukaniu, dudnieniu i stukaniu Poszum Całkowity; być może odezwała się w nim niedocieczona ocena oceanu”<sup>34</sup>.

Umieszczanie oceanu w różnych kontekstach kieruje strumień uwagi czytelniczej na inne jego właściwości, wpływa na rozumienie oceny. Zamiast krystalicznej jednoznaczności mamy spływające ze wszystkich stron rejestry, więc w konsekwencji komunikat przemienia się w błoto. Jednak to, co jest użyteczną techniką pisarską, zyskuje w *Wagarach* (powieści o śledztwie) jeszcze jeden wymiar. Przypomnijmy: informacje pozyskane z różnych źródeł tworzą ocean, którego przydatność ocenia porucznik. Do jego obowiązków należą nie tylko – co ustaliliśmy wcześniej – utrwalanie informacji w służbowym zapisie, lecz także oddzielenie jej od szumu. Tę powinność opisuje zresztą sam Primus:

Nastąpiła seria meldunków, niezwykle obfita, nieco nieporządna i zagmatwana; przedstawię więc meldunki, a raczej: informacyjny sens z nich wynikający, w sposobie gładszym oraz czystszy [...], aniżeli przebiegało ich nadawanie<sup>35</sup>

Istota śledztwa to zbieranie wszelkich informacji, nadawanie im konkretnej formy i przekazywanie ich na wyższy poziom policyjnej hierarchii. Sierżanci i kaprale przesyłają porucznikowi rozmaite komunikaty. Jego rolą jest ich zorganizowanie (czyli nadanie im cech informacji). Może to zostać zrealizowane dopiero wtedy, gdy Primus zdecyduje, co jest ich istotnym elementem, a co niepotrzebnym, zakłócającym komunikat naddatkiem. To zadanie tylko z pozoru łatwe, skąd bowiem Primus może wiedzieć, co tak właściwie powinno podlegać organizacyjnej pracy? Oczywiście istnieją komunikaty, które nie przynoszą nowej wiedzy o śledztwie, można je więc odrzucić jako mało wartościowe. Liczne z nich zostają wygłoszone podczas wizyty porucznika w Prowincji Borealnej:

To nie jest bynajmniej takie proste. My tutaj, w ośrodku Prowincji Borealnej, nie jesteśmy skłonni twierdzić, że to sprawiedliwość właśnie należy podejrzewać o morderstwo na Tertiusie, choć z drugiej strony, oczywiście, nie jesteśmy w możności tego wykluczyć<sup>36</sup>.

Te słowa nie mówią bohaterom niczego nowego. Podobnie jak zdanie: „wagary wymagają niezdiscyplinowania” są banałem, ich wartość informa-

---

<sup>34</sup> *Ibidem*, s. 178.

<sup>35</sup> *Ibidem*, s. 128.

<sup>36</sup> *Ibidem*, s. 146.

cyjna jest bliska zeru<sup>37</sup>. Jednak ta sama zasada, która pozwala nam określić ten fragment jako bezwartościowy, utrudnia ocenę oceanu informacji. Wartość informacyjną mierzy się bowiem nieprzewidywalnością komunikatu; im bardziej informacyjnie jest nasycony tekst, tym trudniej go przekazać. Zapewne dlatego system policyjny przykłada taką wagę do narzędzi i sposobów zapisu. Na niewiele może zdać się jednak ta organizacyjna dyscyplina, skoro przedmiot śledztwa sam nie jest zdyscyplinowany. Policjanci zbierają informacje o biologii i etymologii, zegarach i ziemniakach, zmiennej płci i nieziennej pustce, wydają się zatem podzielać przekonanie, że istotne jest... właściwie wszystko. W konsekwencji struktura śledztwa się rozplywa. Choć Primus poszukuje kryteriów pozwalających oddzielić informacje od szumu, to jego działania są skazane na klęskę – także dlatego, że służbowe polecenia zrównują jedno z drugim. Wydający rozkazy głośnik wyraźnie informuje porucznika:

Nadaję szum zwojów mózgowych z taśmy; i chrobot ośrodków podkorowych z taśmy. Nadaję szum taśmy; i chrobot ośrodków pod taśmowych z taśmy. Proszę dokładnie zanotować służbowy szum i chrobot na służbowym papierze, służbowym ołówkiem, w służbowym pokoju<sup>38</sup>.

Ostatecznie więc fabuła *Wagarów* dotycząca zabierania informacji potwierdzających winę poświadcza tezę Abrahama Molesa: „nie istnieje żadna definitywna różnica strukturalna między informacją a szumem”<sup>39</sup>. To intencja nadawcy komunikatu decyduje, co jest czym. Tę refleksję można by przenieść na poziom meta. Jak opozycja między szumem a informacją ma się do energii powieści?

„Już pierwsze zdanie *Wagarów* uświadamia nam – zauważa Stanisław Barańczak – że lektura tej książki Witolda Wirpszy nie będzie mogła się obejść bez ciągłego przywoływania w pamięci schematu typowej powieści kryminalnej”<sup>40</sup>. I nic dziwnego, gdyż – jak kontynuuje – odwołanie do tej konwencji „nie jest oczywiście niczym nowym we współczesnej literaturze «z ambicjami»”<sup>41</sup>. Być może warto jednak spojrzeć na przetworzenie tego

---

<sup>37</sup> Jak tłumaczy Wiener w *Cybernetyce i społeczeństwie*: „Informację przekazywaną przez sygnał można interpretować jako jego entropię ze znakiem ujemnym i jako ujemny logarytm jego prawdopodobieństwa. Im bardziej prawdopodobny jest dany sygnał, tym mniej informacji zawiera. Frazesy na przykład mówią nam mniej niż wielkie poematy”. *Vide* N. Wiener, *op. cit.*, s. 9.

<sup>38</sup> W. Wirpsza, *Wagary*, *ed. cit.*, s. 83.

<sup>39</sup> A. Moles, *Information Theory and Esthetic Perception*, przeł. J.E. Cohen, Urbana 1966, s. 78.

<sup>40</sup> S. Barańczak, *Oczy Lizawiey Prokofiewny*, „Odra” 1971, nr 6, s. 35.

<sup>41</sup> *Ibidem*, s. 35.

gatunku nie z perspektywy tradycji jego wcześniejszego wykorzystania, lecz przez pryzmat teorii informacji. Skoro komunikat o dużym nasyceniu informacyjnym charakteryzuje się znacznym stopniem zróżnicowania, to łatwo z tego wysnuć wniosek, że „powieść gatunkowa przekazuje mniej informacji niż tekst eksperymentalny”<sup>42</sup>. Tekst, w którym pewne rozwiązania fabularne są czytelnikowi z góry znane, nie poszerza jego wiedzy. Zarazem jednak także odwrotna zależność jest prawidłowa. Najwięcej informacji przekazuje komunikat eksperymentalny, którego konstrukcja stanowi dla odbiorcy nowość. Dlatego właśnie ten ostatni jest znacząco mniej zrozumiały<sup>43</sup>. Zatem z jednej strony uwzględnić musimy skuteczność informacyjną komunikatu, z drugiej zaś – skutki wprost proporcjonalnej do niej entropii, jakich doświadcza odbiorca. Istnieje więc ciągle napięcie pomiędzy łatwo dostrzegalnym ładem i niełatwo uchwytnym prawdopodobieństwem. Sposób funkcjonowania tego układu znakomicie opisuje Eco:

W rzeczywistości bardziej niż o instauracji nowego systemu można mówić o bezustannym ruchu **wahadłowym** między odrzucaniem tradycyjnego systemu językowego a powrotem do niego. Gdybyśmy wprowadzili system zupełnie nowy, wypowiedź przestałaby być komunikatywna. Dialektyka zachodząca między formą a możliwością wielorakich znaczeń, która, jak widzieliśmy, odgrywa zasadniczą rolę w dziełach „otwartych”, dokonuje się właśnie takim **wahadłowym ruchem**<sup>44</sup>.

I choć *Wagary* nie byłyby w rozumieniu włoskiego semiologa „dziełem w ruchu”, to być może należałoby je nazwać przynajmniej dziełem w ruchu wahadłowym, zwłaszcza że główny bohater powieści jako jedną z wielu metafor tytułowego wagarowania podaje właśnie działanie zegara:

zegar zachowywał się tak samo: mała wskazówka na dwunastce, duża wykonywała karczowe ruchy wahadłowe między siódmką a piątką, i tak to trwało niedużą chwilę, następnie jednak zaczęło się to zmieniać [...]. Czyżby to miało stanowić przypowieść obrazkową mego zajęcia służbowego; czyżby **zmechanizowane wahanie pełniło służbę niemechanicznego z istoty swej wagarowania**; wszystko się

<sup>42</sup> D. Poursh, *Cybernetyka i literatura*, przeł. B. Dancygier, J. Surma, „Literatura na Świecie” 1988, nr 10, s. 95–105.

<sup>43</sup> Komunikat zawierający wiele informacji i minimalną wartość redundancji jest trudny do zrozumienia przez człowieka; sprawia wrażenie stworzonego przez maszynę. Ta cecha pokazuje, że próba reinterpretacji twórczości Wirpszy w kontekście teorii informacji wymagałaby wczytania się w funkcje, jakie pełnią komunikaty generowane z wykorzystaniem różnorodnych mediów i przedmiotów (m.in. ekranów, telefonów, megafonów, automatów w *Wagarach*, radia w opowiadaniu *Dziecko* – vide W. Wirpsza, *Dziecko*, [w:] *idem, Morderca*, Poznań 1966, s. 5–17). To zagadnienie przekracza jednak możliwości tego szkicu.

<sup>44</sup> U. Eco, *op. cit.*, s. 151.

na ekranie ustaliło, nieodmiennie wraz z nieodmiennym kwartetem w warstwie dźwiękowej: jaka tedy była na prawdę policyjność kasyna: czy ja to w nim grałem, czy też byłem rozgrywany; i jak jestem rozgrywany za moją własną (bo nie z policyjnych pieniędzy wykładaną) stawkę<sup>45</sup>.

To ciągle wahanie między policyjnością a wagarycznością, zdyscyplinowaniem a jego brakiem, informacją a szumem wyznacza rytm lektury powieści. Wydaje się, że ta sama wciągająca gra, która pogrąża jej bohaterów, czyniąc śledztwo bezprzedmiotowym i uniemożliwiając znalezienie winnego, gwarantuje czytelnikowi ludyczną zabawę. W planie przekazu artystycznego pomieszane w różnych kontekstach słowa zyskują impet, jednak z perspektywy prowadzącego śledztwo tracą go, grzęznąąc w wieloznaczności. Szum staje się informacją, a informacja szumem. I choć eksperymentalny charakter tekstu powoduje w procesie lektury opór, to jego energia – zamiast maleć – wciąż rośnie. Cały ten układ sił funkcjonuje jednak dzięki przyjęciu konwencji kryminału, w której – jak czytamy w posłowniu do powieści – „to czytelnik właśnie popełnił zbrodnię”<sup>46</sup>. Zamiast więc powtarzać, że *Wagary* są dziełem otwartym, zapytajmy raczej: otwartym na co? Na czytelnika i na jego – co podkreśla następnie Wirpsza – grzech i winę:

Otóż dopuszczalnym wydaje się domniemanie, iż otwarcie na grzech i na winę, a mianowicie otwarcie niewinności na grzech i na winę, dokonuje się w najistotniejszym momencie realizowania się utworu: poprzez odbiór. W odbiorcy (w czytelniku) grzech i wina znajdują swój raj i swoje schronienie; to on zostaje tym wszystkim, co zerwane i opadłe z drzewa wiadomości złego i dobrego – obarczony; to czytelnik grzeszy w swej otwartości na bezgrzeszność autora, postaci przezeń powołane i wywołane perypetie<sup>47</sup>.

Religijna retoryka zacytowanego fragmentu może wzbudzać konsternację. Skoro jednak między informacją a szumem nie ma żadnej strukturalnej różnicy, nie istnieje żaden uporządkowany system umożliwiający jej uchwycenie i decyzję może podjąć tylko odbiorca, to jasne jest, że tylko on może ponieść nieuniknione konsekwencje błędnego wyboru. Ostatecznie to grzech czytelnika wprawia system energetyczny *Wagarów* w ruch, napędza wahadło krążące między organizacją a dezorganizacją, eksperymentem a konwencją, informacją a szumem, policyjnością a wagarycznością.

Dlatego właśnie *Wagary* niewątpliwie wymagają niezdiscyplinowania.

---

<sup>45</sup> W. Wirpsza, *Wagary*, ed. cit., s. 107–108.

<sup>46</sup> *Ibidem*, s. 186.

<sup>47</sup> *Ibidem*, s. 190.

## BIBLIOGRAFIA

- Balcerzan E., *Poezja polska w latach 1939–1965*, t. 2, Warszawa 1988.
- Barańczak S., *Oczy Lizawieży Prokofiewny*, „Odra” 1971, nr 6, s. 35–36.
- Bogalecki P., *Wiersze-partytury w poezji polskiej neoawangardy. Białoszewski – Czycz – Drahan – Grześczak – Partum – Wirpsza*, Kraków 2020.
- Eco U., *Dzieło otwarte, forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. L. Eustachiewicz, Warszawa 2008.
- Grądział-Wójcik J., *Poezja jako teoria poezji. Na przykładzie twórczości Witolda Wirpszy*, Poznań 2013.
- Manovich L., *Introduction to Info-Aesthetics*, <http://manovich.net/index.php/projects/introduction-to-info-aesthetics> (dostęp: 10.03.2023).
- Michałowski P., *Witold Wirpsza: między alchemią a akademią*, „Poznańskie Studia Polonistyczne” 2006, z. XIII.
- Moles A., *Information Theory and Esthetic Perception*, przeł. J.E. Cohen, Urbana 1966.
- Mosorov V., *Steganografia cyfrowa*, Łódź 2013.
- Pawelec D., *Wirpsza wielokrotnie*, Mikołów 2013.
- Poursh D., *Cybernetyka i literatura*, przeł. B. Dancygier, J. Surma, „Literatura na Świecie” 1988, nr 10, s. 95–105.
- Wiener N., *Cybernetyka a społeczeństwo*, przeł. O. Wojtasiewicz, Warszawa 1961.
- Wiener N., *Cybernetyka, czyli sterowanie i komunikacja w zwierzęciu i maszynie*, przeł. J. Mieścicki, Warszawa 1971.
- Wirpsza W., *Dziecko*, [w:] *idem, Morderca*, Poznań 1966, s. 5–17.
- Wirpsza W., *Gra znaczeń. Przerób*, Mikołów 2008.
- Wirpsza W., *O skuteczności poetyckiej szumu informacyjnego*, [w:] *idem, Varia. Eseje. Prozy*, Mikołów 2016, s. 93–103.
- Wirpsza W., *Sama niewinność*, Mikołów 2017.
- Wirpsza W., *Wagary*, Mikołów 2013.

**Dorota Kołodziej** – studiuje polonistykę w ramach Indywidualnych Studiów Międzyobszarowych na Uniwersytecie Śląskim. Publikowała w „Przestrzeniach Teorii”, „Zoophilologicie”, „Śląskich Studiach Polonistycznych” i „Polisemii”. Stale współpracuje z dwutygodnikiem kulturalnym „artPapier”. ORCID: 0000-0002-9436-9647. Adres e-mail: <kolodziejdj@gmail.com>.

**Dorota Kołodziej** – is a literary student at University of Silesia. Her articles were published in “Przestrzenie Teorii”, “Zoophilologica”, “Śląskie Studia Polonistyczne”, “Polisemia” and “artPapier”. ORCID: 0000-0002-9436-9647. E-mail address: <kolodziejdj@gmail.com>.

