
Mapy błędzenia. Nieznane wiersze i poematy z berlińskiego archiwum Witolda Wirpsy¹

Piotr Bogalecki

TEKSTY DRUGIE 2023, NR 3, S. 317–346

DOI: 10.18318/td.2023.3.20 | ORCID: 0000-0002-6527-9765

Publikacja dofinansowana ze środków przyznanych w ramach programu Inicjatywa Doskonałości Badawczej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach.

Jeżeli podczas wędrowki po Berlinie trafi się pod dom, w którym ostatnie lata życia spędził zmarły w 1985 roku Witold Wirpsza – pod adres Alt Moabit 21/22, wyłaniający się ze wspomnień jego syna Leszka Szarugi jako „jedno z centrów polskiego życia emigracyjnego”, nieformalne „biuro tłumaczy” i „światlica, w której zbierali się często zajeżdżający z Polski goście”² – odnajdzie się klucz. Oto na parterze budynku działa punkt usługowy zalecający się do przechodniów nie małym szyldem z obrazem klucza towarzyszącym napisowi Schlüsseldienst („dorabianie kluczy”), nazwą firmy i wyliczeniem zakresu usług:

Piotr Bogalecki

– dr hab. prof. UŚ,
adiunkt w Instytucie
Literaturoznawstwa
UŚ. W ostatnich
latach opublikował
monografię
*Wiersze-partytury
w poezji polskiej
neoawangardy.*
*Białoszewski – Czycz
– Drahan – Grześczak
– Partum – Wirpsza
(2020)* oraz książkę
*Marani literatury
polskiej* (red.
P. Bogalecki,
A. Lipszyc, 2020).
Kontakt: piotr.
bogalecki@us.edu.pl.

-
- 1 Autor bardzo dziękuje Leszkowi Szarudze za życzliwą zgodę na pracę w Archiwum Witolda Wirpsy w Akademii der Künste w Berlinie, na wykonanie skanów odnalezionych materiałów, na podanie ich do druku w niniejszym artykule oraz za wszelką pomoc. Odsyłając do materiałów archiwalnych, korzystam z sygnatur wprowadzonych przez Franziskę Galek w trakcie inwentaryzacji zbiorów przeprowadzonej w 2014 roku.
 - 2 L. Szaruga, *Węzły polsko-niemieckie (2)*, Wydawnictwo WSP w Częstochowie, Częstochowa 2003, s. 10.

„Türöffnungen – Schlüssel – Schlösser-montage” („otwieranie drzwi – klucze – montaż ślusarski”). Dobry znak? Wydaje się, że raczej pułapka: mający opinię jednego z najbardziej hermetycznych autorów polskiej neoawangardy poetyckiej Wirpsza nie pisał wszak tekstów z kluczem czy raczej – jak ujął to najważniejszy badacz i edytor jego spuścizny Dariusz Pawelec – „składał teksty bez kluczy”³. Większość wierszy autora *Traktatu skłamanego* – porównywanych to do szkatułkowych i dezorientujących „antykomentarzy” (Joanna Grądział-Wójcik⁴), to do „semantyczno-brzmieniowo-obrazowych wirów” (Zbigniew Chojnowski⁵), to w końcu do „podważających prawomocność jakiegokolwiek znaczenia” ekscesów, „meandrów i uskoków” (Jacek Gutorow⁶) – przypomina raczej drzwi zaryglowane tak dokładnie, że nie musi przed nimi czuwać żaden strażnik: i tak nikt nie zdoła szybko dostać się do środka. Przed przesadzonym, „sentymentalnym” optymizmem w tej kwestii ostrzega Wirpsza w wielu miejscach: czasem, jak w programowej *Grze znaczeń*, w trybie dyskursywnym, kiedy indziej zaś poetycko, jak w eksponowanych fragmentach charakterystycznych dla siebie wielowątkowych poematów na czele ze słynnym *Faetonem* czy w utworach krótszych, takich jak „kluczowy” w tym kontekście liryk *Klucze*:

Jeśli to droga do nieskończoności, to zgub
 Na niej klucze do mieszkania, z któregoś
 wyszedł i nie strzeż się złodzieja,
 Idącego za tobą i jak ty w ciemnościach:
 Klucze będą świecić pożółkłym fosforem
 I złodziej je podniesie, nie wiedząc, do
 którego zamka się nadają. Zawróci
 Do wystygłej Sodomy albo Gomory i
 Będzie biegł nadaremno od drzwi do
 Drzwi, próżno zgrzytając. Tak wejdzie
 W swoją nieskończoność chrobotu pustej
 Mechaniki.

3 D. Pawelec, *Wirpsza wielokrotnie*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2013, s. 179.

4 J. Grądział-Wójcik, *Poezja jako teoria poezji. Na przykładzie twórczości Witolda Wirpsy*, Wydawnictwo UAM, Poznań 2001, s. 68.

5 Z. Chojnowski, *Rozczytywanie Wirpsy*, „Elewator” 2018, nr 23, s. 30.

6 J. Gutorow, *Urwany ślad. O wierszach Wirpsy, Karpowicza, Różewicza i Sosnowskiego*, Biuro Literackie, Wrocław 2007, s. 28.

Ty pójdiesz dalej w nieskończoność
Bez kluczy; na t a o niczego się nie
Porzuca, tylko gubi i klucze zbyteczne

Berlin, maj 1979⁷.

Zacytowany wiersz – jak zdecydowana większość poezji Wirpszy powstających w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, po jego wyjeździe z Polski – został opublikowany dopiero pośmiertnie, a jego rękopis odnaleźć można w archiwum berlińskiej Akademii der Künste mieszczącym się przy Placu Roberta Kocha, niewiele ponad 2 kilometry od ostatniego domu poety i tuż obok kładącego się na nim cieniem potężnego szpitala Charité. Po śmierci Wirpszy jego berlińskie archiwum zostało przekazane Akademii przez jego żonę, zmarłą w 1989 roku tłumaczkę i pisarkę Marię Kurecką, a zdeponowane w nim przygotowane do druku i pogrupowane w teczki maszynopisy zaplanowanych książek poetyckich stały się podstawą zredagowanych przez Leszka Szarugę krajowych edycji Wydawnictwa Instytutu Mikołowskiego – od lat dbającego o artystyczną spuściznę poety. Wydany w 2005 obszerny tom *Częstkowa próba o człowieku i inne wiersze*, który zaplanowany został przez poetę jako zbiór o tytule *Granice wytrzymałości*, gromadzi utwory z lat 1967–1972. W tym samym roku ukazał się *Spis ludności* (krótszy tom pisany w latach 1976–1983), w latach 2006–2007 zaś opublikowano legendarnego *Faetona* – oczekującego na oficjalne wydanie od końca lat sześćdziesiątych (w 1988 ukazał się on w drugoobiegowym Wydawnictwie Kos). Wreszcie w 2007 roku ukazała się książka *Utwory ostatnie* obejmująca pisany od 1983 roku i nieukończony tom *Przypomnienie Hioba*, a także niepublikowane wcześniej w języku polskim poematy z teczki o tytule *Smoki* (retrospektywny tom pod takim tytułem wysłał poeta w 1981 roku do Wydawnictwa Literackiego, mając nadzieję na zbiorczą publikację swych „wydłużonych utworów poetyckich” powstających w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych⁸). W berlińskim archiwum odnajdziemy także

7 W. Wirpsza, *Spis ludności*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2005, s. 31.

8 Wyrażone w *Nocie edytorskiej* przypuszczenie Szarugi – „Nie wiem, czy ojciec wysłał tom *Smoki* do Krakowa, zapewne tak”; L. Szaruga, *Nota edytorska*, w: W. Wirpsza, *Utwory ostatnie*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2007, s. 105) – znajduje potwierdzenie w zachowanej w archiwum oficjalnej korespondencji: w listach datowanych na 22 kwietnia i 11 maja 1981 roku sekretarz Wydawnictwa Literackiego Janusz Adamczyk „potwierdza odbiór nadesłanego nam w 1 egz. maszynopisu tomu poetyckiego *Smoki*”, następnie zaś – jego „ciągu dalszego” (teczka AK7/M2). W skład tomu wchodzić miały poematy *Praca*, *Wykorzenienie*, *Prognozy* oraz *Nowy pod-*

maszynopisy powstającej w 1982 roku *Liturgii*, którą Wirpszy udało się wydać w serii współtworzonego przezeń miesięcznika „Archipelag”, oraz zbierającej teksty z lat 1973-1975 *Apoteozy tańca* opublikowanej w drugoobiegowej Oficynie Literackiej w roku jego śmierci⁹. Są również maszynopisy i rękopisy utworów dramatycznych (*Kuszenia Antoniego* i zachowanej w dwóch wersjach językowych *Umieralni*) zredagowane i opublikowane w 2019 roku przez Pawelca – który dwa lata wcześniej podał do druku powieść *Sama niewinność* z 1974 roku odnaniezoną przezeń w Bibliotece Muzeum Polskiego w Rapperswilu. W Berlinie teczki z nieznaną, oczekującą publikacji gotową książką już się nie znajdzie; klucze pobrano, zamki otwarto, skarby wydobyto.

Berlińskie archiwum Witolda Wirpszy to jednak nie tylko teczki gromadzące przygotowywane do druku spójne dzieła pisarza (przynależące do sygnatur AK2 i AK3) i niezłe opracowaną korespondencję (AK1), lecz również cała masa nieuporządkowanych polsko- i niemieckojęzycznych rękopisów oraz maszynopisów zajmujących numery AK4-AK7. Jeżeli archiwum jest mapą (czy to naprawdę przypadek, że teczka to po niemiecku *die Mappe?*), to te pierwsze stanowią dobrze rozpoznany, ponazywany ład, te drugie zaś są morzem – z białymi plamami, na których wyobrażenia kartografów umieszcza rozmaite morskie potwory. Z kolei niniejszy artykuł byłby rodzajem sprawozdania z ekspedycji przedsięwziętej po to, by odnaleźć wśród nich nieznanne wiersze i poematy¹⁰.

Zawój i zamęt (Wielka mapa)

Nie byłoby ekspedycji bez mapy – choć w tym wypadku mapę odnaleziono dopiero w trakcie wyprawy. W dodatku, jak to u Wirpszy bywa, jest to mapa *à rebours*; można uznać, że niepublikowany dotąd późny poemat noszący tytuł *Wielka mapa* opowiada o niemożności jej sporządzenia:

ręcznik *wydajnego zażywania narkotyków*, który finalnie został opublikowany jako osobny tom w wydawnictwie a5 (Poznań 1995).

- 9 Przechowywany w berlińskim archiwum maszynopis tomu stał się podstawą drugiego, nieznacznie zmienionego, wydania tomu; zob. W. Wirpsza, *Apoteoza tańca*, oprac. D. Pawelec, Instytut Mikołowski, Mikołów 2018.
- 10 Osobnym przedsięwzięciem pozostaje eksploracja krajowego archiwum Wirpszy i Kureckiej mieszczącego się w szczecińskiej Książnicy Pomorskiej i gromadzącego prawie wyłącznie materiały sprzed emigracji; jego zawartości poświęcony zostanie odrębny artykuł.

Wielka mapa

1. Wielki Nauczyciel powiedział –: Teraz nakreślisz mapę. –: Nie jestem kartografem.
2. –: Tu masz legendę. Kreśl według legendy. –: To nie jest Wielka Legenda, Wielki Nauczycielu.
3. –: Z małej zrobisz Wielką. Oto masz instrumenty: tusz; cyrkiel; tusz; lineal; tusz; pióro; tusz; pędzelek.
4. –: Mapę czego? legendę czego? –: Nie powiem. Czekam na sprawozdanie.
5. I nie ma Wielkiego Nauczyciela. Legenda była od początku niejasna: mam w rękę zwitek ze znakami, które nie wiadomo do czego się odnoszą. Nie zostałem wtajemniczony; nigdy nie byłem wtajemniczony. Wszyscy w moim otoczeniu byli wtajemniczeni, ale nie wiedzieli, w co zostali wtajemniczeni. Wielki Nauczyciel zawsze się do nich uśmiechał.
6. Mnie zostawił małą legendę, czyli szyfr; i zostawił instrumenty; wtajemniczeni nie mają ani szyfru, ani instrumentów: nie są jak i ja kartografami.
7. Może kartografami są ci, co nie znają ani szyfru, ani tajemnicy i nie wiedzą, że szyfr i tajemnica zostały od siebie rozdzielone, i dozna porażenia, kto je będzie łączył.
8. Czyżby kartografów była większość i ta większość pracuje w wielkiej wytwórni map, zarządzanej przez nauczycieli, którzy nigdy nie zetknęli się byli z Wielkim Nauczycielem? Przypuszczalnie wytwarzane przez nich mapy są dokładne i czytelne dla ludzi, przemieszczających się zapobiegliwie z miejsca na miejsce.
9. Ponieważ zostałem zmuszony, postanowiłem kreślić mapę w pustej przestrzeni; nie dostałem żadnej powierzchni: ani kartonu, ani brystolu, ani stołu.
10. Pusta przestrzeń nie jest pustym powietrzem. Jest czymś mniej: to zawój na niebie, jeśli przyjąć, że zawój jest niematerialny i zarazem nie dość przejrzysty, niebo zaś metalowe, ciężkie i opierające się całą swoją zawartością o ziemię.
11. Czy kreślić mam na zawoju, czy po niebie? Jeśli na zawoju, starczy mi pióro albo pędzelek i tusz; jeśli po niebie, potrzebne mi będą narzędzia, których mi nie dał Wielki Nauczyciel: rylec, dłuto i młot, twardsze od niebiańskiego metalu. W obu wypadkach lineal i cyrkiel będą niezbędne: kiedy ręka zadrży.

- 12 Jeśli ręka zadrży, to zadrży z lęku, trwogi, strachu, bojaźni. Tych czterech rzeczowników nie da się odosobnić, muszą stać razem; ale i nie da się ich zewrzeć w jeden, każdy musi stać sam za siebie.
- 13 Strach, bojaźń, lęk i trwoga opadną mnie oraz wtajemniczonych, kartografów i ludzi, przemieszczających się z miejsca na miejsce wedle oznakowania na mapach.
- 14 Lęk, trwoga, strach i bojaźń upostaciowały się w kopalnych jaszczurach; są to: brontosaurus, tyranosaurus, ichtiosaurus i pterodaktyl. Dwa przypisane są ziemi, jeden wodzie i jeden powietrzu.
- 15 Strach i lęk przypisane są ziemi; trwoga wodzie; bojaźń powietrzu. Tak więc policzone zostały wszystkie żywioły prócz ognia, choć zwierząt jest cztery.
- 16 Skąd ten brak i wyrwa? Dlaczego wykluczono i odliczono element oczyszczający?
- 17 Trzeba mi więc kreślić ścieżki na złudzeniach ziemi, powietrza i wody; dla jaszczurów; a wszystko to możliwie, że w niewiadomym i niepewnym niebie, kiedy nie wiem, czy mam zedrzeć zeń zawój, bo nie wiem, z czego jest zrobiony, i nie wiem, czy przystaje do nieba tak mocno, żeby moje kreślenie po nim przebiło na niebo ścieżki oraz trwogę, bojaźń, strach i lęk. – A jeśli przebije, to czy przebije jak przez kalkę i potem czy będę musiał kuć niebo?
- 18 Zacząłem kreślić ścieżki dla jaszczurów w niepewności własnej i jaszczurów; kiedy zaś zacząłem, nie zrywając zawoju i nie będąc pewny, czy on jeszcze jest, jęły na ścieżkach pełgać ogniki; pojawił się czwarty żywioł, z samego tylko kreślenia.
- 19 Wtedy odezwał się głos Wielkiego Nauczyciela. –: Stałeś się kartografem; opanowałeś szyfr i poznałeś legendę; kreśl dalej. – Sam był niewidoczny, ponieważ skrył się w swoim wtajemniczeniu, którego mi nie udzielił.
- 20 Ze ścieżek, moją ręką, ale i samoistnie, zaczął się wywijać labirynt. Bałem się, że w centrum znajdzie się Minotaurus, przypadkowo, bo bez zleceniodawcy Minosa i bez wykonawcy Dedala, i bez Ariadny, której moim szyfrem wywołać nie zdołam, ponieważ należy do grona wtajemniczonych, czyli jest dla mnie niedostępna.
- 21 Nie wejdę do labiryntu. Pozostanie dla mnie tak zewnętrzny, jak żywioły i jaszczury. Na niebie i poprzez zawój (już dowiedziałem się, że zawój jest

- elementem pośredniczącym i dlatego do czasu niezbędnym) powstawała ze ścieżek swobodnych i ze ścieżek wdrożonych w labirynt nowa część świata; bez Minotaura.
- 22 Ta nowa część świata nigdy nie będzie miała konsystencji ładu i wody. Ścieżki i jaszczury będą rysunkiem i zjawami, mimo że przypisanymi żywiołom; żywioły będą czystym pomysłem, nawet powietrze i ogień będą wytworami narzędzi kartograficznych. Realnością będą żelazo i zawój.
- 23 Na nowej części świata wybuchną wojny. Wtedy dla wygody odejdę na chwilę od pracy, aby ukraść w jednej ze starych części świata dłuto i młot. Okaze się bowiem, że kartograf przemienić się musi w rzeźbiarza.
- 24 Po powrocie wojny rzeczywiście wybuchły: między jaszczurami o ścieżki; jaszczury skłębili się i powczepiały w siebie, okręcały się jako kłęb i na ten kłęb jęły obrotowo nawijać horyzont wraz z ognikami oraz zawojem. Z zewnątrz napoczętej mapy nadciągały posiłki dla każdego gatunku jaszczurów i powstawał zamęt coraz większy. – Kreslić już nie mogłem.
- 25 Wtedy zawój odpadł od nieba wraz jaszczurami. Okazało się, że zawój był jednak kalką i labirynt przeniesiony został w owym rysunku na niebiański metal. Dokąd odpadły jaszczury z zawojem? – Nie dojdę.
- 26 Przeniesione na niebo zostały także ogniki i wyolbrzymiały w ogień i niebo zaczęło płonąć. Został ogień, bo zniknęły ziemia, powietrze i woda. Rozpłomieniony metal wbrew prawom natury twardniał. Wojny przestały się toczyć: nie było kogo i nie było o co.
- 27 Pozostałem sam i sam na sam z metalowym niebem, z naniesionym rysunkiem i z narzędziami. Zaraz usłyszałem pobrzmiwający z ukrycia głos Wielkiego Nauczyciela –: Twoją powinnością jest wykuć na niebiosach mapę niebios. Niebiosą będą miały taki kształt, jaki zechcesz.
- 28 –: Czy wtajemniczysz mnie? –: To nie moja sprawa. Już teraz dasz sam sobie twoje własne wtajemniczenie.
- 29 –: Jako kartograf?
- 30 –: Nie odpowiem.
- 31 –: Jak rytownik?
- 32 –: Nie odpowiem.
- 33 –: Jako kowal?
- 34 –: Nie odpowiem. Znikam. Pozostajesz sam, nie usłysz już mego głosu z zewnątrz.

Podany do druku pełny tekst poematu scalony został z dwóch dokumentów: krótszego, obejmującego 24 części maszynopisu z teczki o sygnaturze A5/1 (trzy strony tekstu formatu A4, z nielicznymi odręcznymi poprawkami; ilustracja nr 1) oraz dłuższego o dziesięć części rękopisu z teczki o sygnaturze A4/4 zapisanego zielonym tuszem, charakterystycznym dla późnego okresu

-47-

Wielka mapa

1. Wielki Nauczyciel powiedział –: Teraz nakreślisz mapę. –: Nie jestem kartografem.
2. –: Tu masz legendę. Kreśl według legendy. –: To nie jest Wielka Legenda, Wielki Nauczycielu.
3. –: Z małej zrobisz Wielką. Oto masz instrumenty; tusz; cyrkiel; tusz; lineal; tusz; pióro; tusz; pędzelek.
4. –: Mapę czego? legendę czego? –: Nie powiem. Czekam na sprawozdanie. .
5. I nie ma Wielkiego Nauczyciela. Legenda była od początku niejasna: mam w ręku zwitek ze znakami, które nie wiadomo do czego się odnoszą. Nie zostałem wtajemniczony; nigdy nie byłem wtajemniczony. Wszyscy w moim otoczeniu byli wtajemniczeni, ale nie ~~jestem powiem, czy~~ wiedzieli, w co zostali wtajemniczeni. Wielki Nauczyciel zawsze się do nich uśmiechał.
6. Mnie zostawił małą legendę, czyli szyfr; i zostawił instrumenty; wtajemniczeni nie mają ani szyfru, ani instrumentów: nie są jak i ja kartografami.
7. Może kartografami są ci, co nie znają ani szyfru, ani tajemnicy i nie wiedzą, że szyfr i tajemnica zostały od siebie rozdzielone, i dozna porażenia, kto je będzie łączył.
8. Czyżby kartografów była większość i ta większość pracuje w wielkiej wytwórni map, zarządzanej przez nauczyciela, którzy nigdy nie zetknęli się byli z Wielkim Nauczycielem? Przypuszczalnie wytwarzane przez nich mapy są dokładne i czytelne dla ludzi, przemierzających się zapobiegliwie z miejsca na miejsce.
9. Ponieważ zostałem zmuszony, postanowiłem kreślić mapę w pustej przestrzeni; nie dostałem żadnej powierzchni ani kartonu, ani brykietu, ani stołu.
10. Pusta przestrzeń nie jest pustym powietrzem. Jest czymś mniej: to zawój na niebie, jeśli przyjąć, że zawój jest niematerialny i za-

Il. 1. Witold Wirpsza, *Wielka mapa*, maszynopis przechowywany w Archiwum Witolda Wirpszy w Akademii der Künste w Berlinie, sygnatura A5/1, strona 1.

Wirpsy (dwie strony A4, z niewielką liczbą poprawek; ilustracja nr 2)¹¹.
Innym kolorem (granatowym) pomiędzy 24. a 25. częścią przeprowadzono

Wielka mapa

1. Wielki Nauwyciel powiadał: – Tarcza patrzyła na mapę. – Na jej płaszczyźnie kartograficznej.

2. – To mój mój legendar. Mój mój legendar. – To mój mój legendar. Mój mój legendar.

3. – 2 mój mój legendar. To mój mój legendar. To mój mój legendar. To mój mój legendar.

4. – Mój mój legendar. To mój mój legendar. To mój mój legendar. To mój mój legendar.

5. J. J. mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

6. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

7. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

8. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

9. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

10. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

11. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

12. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

13. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

14. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

15. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

16. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

17. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

18. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

19. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

20. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

21. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

22. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

23. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

24. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

25. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

26. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

27. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

28. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

29. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

30. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

31. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

32. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

33. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

34. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

35. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

36. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

37. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

38. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

39. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

40. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

41. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

42. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

43. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

44. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

45. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

46. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

47. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

48. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

49. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

50. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

51. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

52. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

53. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

54. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

55. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

56. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

57. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

58. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

59. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

60. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

61. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

62. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

63. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

64. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

65. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

66. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

67. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

68. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

69. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

70. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

71. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

72. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

73. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

74. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

75. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

76. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

77. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

78. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

79. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

80. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

81. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

82. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar. Mój mój legendar.

Il. 2. Witold Wirpsza, *Wielka mapa*, rękopis przechowywany w Archiwum Witolda Wirpsy
w Akademii der Künste w Berlinie, sygnatura A4/4, strona 1.

11 Zielony tusz trafi do poezji Wirpsy jako temat – w wierszu *Palisandra i skóra*, datowanym na 19 października 1983 roku i wchodzącym w skład *Przypomnienia Hioba*, poeta wyzna, że z czasem „zmieniał kolory” atramentu: „Pamiętam, za młodu/ Pisałem sinym, czarnym, fioletowym/ (Fioletowy, gdy zaschnął, świecił osobiwie!)/ Potem znów sinym i czarnym, a teraz/ Zielonym, już od paru lat” (W. Wirpsza, *Utwory ostatnie*, s. 72).

w rękopisie niedługą poziomą kreskę oddzielającą początek utworu – który zapewne stał się podstawą końącego się na punkcie 24. maszynopisu¹² – od ostatnich dziesięciu punktów, które najwyraźniej zamierzał poeta usunąć, rezygnując tym samym z trzeciej rozmowy z Wielkim Nauczycielem zakończonej jego ostatecznym „zniknięciem”, a decydując się zakończyć utwór obrazem narastającego „zamętu” i wyznaniem: „Kreślić już nie mogłem”. Można jednak sądzić, że decyzji tej Wirpsza nie był pewien i wycofał się z niej w trakcie prac nad swym ostatnim tomem poetyckim, w skład którego wchodziła *Wielka mapa*. Skąd możemy to wiedzieć? Oto w górnym indeksie maszynopisu umieszczono numerację „-47-”, „-48-”, „-49-” z odręcznymi poprawkami: pierwotne „-46-” na pierwszej stronie poprawione zostało odręcznie na „-47-”, konsekwentnie poprawiono też „-47-” na „-48-” na stronie drugiej, jednak „-49-” na stronie trzeciej pozostawiono bez zmian. Przygotowując swe tomy do druku, Wirpsza przepisywał przewidziane do nich wiersze na maszynie, wprowadzając taką właśnie, ciągłą numerację stronic projektowanych tomów. Ponadto w trzech ostatnich książkach poetyckich – *Apoteozie tańca* (1973-1975), *Spisie ludności* (1976-1982) i *Przypomnieniu Hioba* (1982-1985) – układał teksty chronologicznie, każdorazowo opatrując je miejscem i datą powstania. Wiedza ta pozwala postawić tezę, że *Wielka mapa* miała wchodzić w skład ostatniego tomu poety, w którym przewidziano jej miejsce po końącym się na stronie 45, zawierającym adnotację „Berlin, maj-lipiec 1984”, poemacie *Grzech pierworodny*, a napisana została pomiędzy lipcem a październikiem 1984 roku. Usytuowanie poematu w tomie wydaje się nieprzypadkowe, poprzedzają go bowiem teksty z wyraźnymi kartograficznymi odniesieniami: czteroczęściowe *Ognie sztuczne* z maja 1984 roku, opowiadające o tworzeniu mapy, będącej „dziełem sztuki” i powstałej „bez kartografów, z wyobraźni i jadów”¹³, oraz wspomniany *Grzech pierworodny*, w którego przedostatnim punkcie czytamy, że podmiot „wygnany” został

12 Maszynopis wykazuje kilka odstępstw od rękopisu świadczących o tym, że przepisując poemat, Wirpsza korygował tekst, nieco go rozszerzając. Przykładowo: w punkcie 4. w wyrazie „wielką” użył wielkiej litery, a frazie „Tu masz instrumenty” nadał brzmienie: „Oto masz instrumenty”, do części 7. dodał dopowiedzenie „i dozna porażenia, kto je będzie łączył”, natomiast w punkcie 9. fraza „Ponieważ jestem zmuszony” została poprawiona na „Ponieważ zostałem zmuszony”. Części 1-24 podają do druku za skorygowanym maszynopisem, punkty zaś 25-34 – z konieczności za rękopisem, zawierającym przynajmniej trzy miejsca niepewne, które być może również poprawiłby poeta przy przepisywaniu („nie było kogo” w punkcie 26, „jak” w 31, „nie usłysz” w 34).

13 W. Wirpsza, *Utwory ostatnie*, s. 86.

z raju „na opór przeciwko systemowi CGS, będącemu układem grzechów”¹⁴. Jakby w odpowiedzi na to *Wielka mapa* nakreślona ma zostać według legendy zaszyfrowanej i niejasnej, „w pustej przestrzeni”, na „niewiadomym i niepewnym niebie” – najwyraźniej niedającym się zmierzyć za pomocą bezwzględного układu jednostek miar. Przepisując poemat na maszynie, Wirpsza nadał mu numerację 46-48, jednak potem (prawdopodobnie nie mogąc zdecydować się, jak go zakończyć) umieścił na stronie 46 elegijny liryk *Porządek* z dopiskiem „Berlin, w październiku 1984 r.” – co wyjaśnia odrębną zmianę w numeracji. Kolejne wiersze w tomie, począwszy od precyzyjnie datowanego *Efektu Dopplera* („18-stego stycznia 1985 r.”), pochodzą już z kolejnego, ostatniego roku życia Wirpszy, zostały też przepisane na innym papierze niż charakterystyczna papeteria Neusiedler Japan-Post, której używał, przygotowując do druku *Grzech pierworodny* i *Wielką mapę*. Do tej ostatniej schorowany poeta już nie wrócił: być może nie znajdując sił, być może nie mogąc rozstrzygnąć pomiędzy krótszą a dłuższą wersją, być może przewidując dla poematu inne (finałowe?) miejsce w tomie, być może wreszcie planując go rozwinąć¹⁵. Trudno stwierdzić; bywa, że szyfru egzystencji nie sposób złamać żadnym kluczem.

To jednak tylko jedna z tajemnic *Wielkiej mapy* – poematu zachęcającego do przynajmniej kilku interpretacyjnych eskapad. Najbezpieczniejszą drogę wydaje się obiecywać kurs na wyeksponowaną w tekście relację mistrz – uczeń, jednak lekcja kształcenia, jaką daje nam poemat, nie jest bynajmniej prosta. Niełatwo jest wszak wytrwać w niewtajemniczeniu – a to właśnie stanowi u Wirpszy warunek poznania; wyczekiwany rozbłysk ognia (oświecenie) pojawia się wszak dopiero wtedy, gdy bohater podejmuje trud „kreślenia ścieżek na złudzeniach”, „w niepewności”, „nie zrywając zawoju”. Równie trudna – i równie słuszna – wydaje się obecna w tekście lekcja egzystencji: oto zmagając się z potworami „strachu, bojaźni, lęku i trwogi” (cóż za nagromadzenie obaw!), należy spróbować wytyczyć dla nich („dla jaszczurów”)

14 Tamże, s. 91.

15 Ostatecznej odpowiedzi nie przynosi również odnaleziona w teczce AK4/1 notatka robocza (sporządzona na odwrocie niewielkiej kartonowej ulotki biura turystycznego miasta Aschaffenburg) o treści: „Wielka mapa./ 1) Labirynt/ 2) Nowa część świata/ 3) Wprowadzenie nowej części świata na dawne półkule/ 4) Z nieba się coś odłącza/ Mapa jako autoportret – świat został stworzony dla mnie (pycha)” (ostatnia fraza została otoczona okręgiem, a pomiędzy punktami 3 i 4 przeprowadzono krótką poziomą linię). Skoro w 25. części poematu – już po pojawieniu się „labiryntu” oraz „nowej części świata” – czytamy o „odpadnięciu” zawoju z nieba, można zaryzykować tezę, że zanotowany plan zakończenia poematu Wirpsza zrealizował.

ścieżki – podążą one wówczas nimi, oswojone, my zaś doświadczymy oczyszczenia (ogień to wszak w tekście „element oczyszczający”). Kiedy jednak biernie poddamy się lękom („Bałem się”) i uzależnimy od nich nasze decyzje („Nie wejdę do labiryntu”), lęki spotwornieją i nawiną nasz świat na walec „zamętu”. Zasada pierwszeństwa pokory, którą potwierdza również formuła zacytowanej w przypisie, wchodzącej w *dossier* genezy notatki „Mapa jako autoportret – świat został stworzony dla mnie (pycha)”, mogłaby mieć również zastosowanie w lekturze autobiograficznej (najprawdopodobniej ostatni poemat Wirpszy stanowiłby w niej „sprawozdanie” z egzystencji), a także w interpretacji postsekularnej, do której zaprasza poeta właściwym sobie zabawowym i dekonstrukcyjnym potraktowaniem tematyki metafizycznej. Wielki Nauczyciel to z pewnością figura Boga („był niewidoczny, ponieważ skrył się w swoim wtajemniczeniu”), dana przezeń zaszyfrowana „mała legenda” byłaby właściwym objawieniem, niezgłębionym przez zawodowych kartografów-teologów, natomiast następujący w finałowej części „zamęt”, na skutek którego z nieba odpada zawój (określony wcześniej jako „element pośredniczący i dlaczego do czasu niezbędny”), odpowiadałby apokalipsie – oznaczającej wszak, jak przypomina Derrida, „odkrycie, odsłonięcie, zdjęcie zasłony, zasłonę, która jest ściągnięta z wyżyn”¹⁶, w poezji Wirpszy często łączonej ze zmartwychwstaniem, jak w wielkiej „szamotaninie” miłosierdzia z zakończenia *Liturgii*¹⁷. Skoro zaś *apokalipsa* jest nie tyle końcem, ile odsłonięciem, ostatnia scena *Wielkiej mapy* objawia się nam jako odkrycie nowoczesnej kondycji człowieka w świecie pozostawionym przez Boga. Wyposażeni w odpowiednie narzędzia kształtujemy w nim niebo wedle swego upodobania („Niebiosa będą miały taki kształt, jaki zechcesz”), a działania te przedstawione zostają przez Wielkiego Nauczyciela jako ludzka „powinność”, do której nie jest już potrzebne Boskie uprawomocnienie („To nie moja sprawa. Już teraz dasz sam sobie twoje własne wtajemniczenie”). Choć obraz ten przywoływać może wiele diagnoz sekularyzującego się świata – na czele z wizją Nietzschego (aluzyjnie przywołanego w tekście poprzez młot i kowala) – być może najbliższy jest mu do Bonhoefferowskiej myśli o konieczności „dorośnięcia” po odejściu Boga. Teologiczną afirmację – słabą, acz nieredukowalną – przemycy Wirpsza w kończących tekst słowach Boga: „Znikam. Pozostajesz sam, nie usłysz już mego głosu z zewnątrz”. Bóg nie

16 J. Derrida, *O apokaliptycznym tonie, przyjętym niedawno w filozofii*, w: tegoż, *O apokalipsie*, przeł. I. Boruszkowska, K. Wojtasik, Eperons-Ostrogi, Kraków 2018, s. 19.

17 W. Wirpsza, *Zmartwychwstanie*, w: tegoż, *Liturgia*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2006, s. 96.

umiera zatem, lecz „znika”, pozostawiając nam jednak konkretną „powinność” i wciąż chyba oczekując na „sprawozdanie”, jego zaś głos nie ma dobiegać do nas „z zewnątrz”, lecz – jak można sądzić – z wnętrza.

Choć tematyka metafizyczna eksponowana jest w *Wielkiej mapie* najwyraźniej, także za sprawą jej bogatej symboliki – inspiracjom heraklityjskim (ogień, wojna) towarzyszy wszak element gnostycki (wiedza tajemna), a hermetyczne wątki wydają się wzmocnione odwołaniami wolnomularskimi (cyrkiel, wtajemniczenie, predylekcja do przymiotnika „Wielki”) – kusząca wydaje się również interpretacja poematu jako utworu metaliterackiego. Czyż polecenie „kreślenia map”, które nie mają być jednak „dokładne i czytelne dla ludzi, przemierzających się zapobiegliwie z miejsca na miejsce”, nie oznacza powołania poetyckiego? Czy otrzymany „zwitek znaków”, skazujący podmiot na niepewność, nie stanowi daru literatury, a fraza „trzeba mi więc kreślić ścieżki na złudzeniach ziemi” nie jest wyjątkowo trafną parafrazą pisania? I czy „nowa część świata”, powstająca dzięki kreśleniu, to nie rzeczywistość fikcji, a wybuchających znienacka wojen nie usprawiedliwiają jej awanturnicze prawa? Nawet jeśli odpowiedź na te pytania może wydać się niefrasobliwie prosta, znajduje ona potwierdzenie w innych, wcale licznych, utworach Wirpszy, których tematem uczynił on szlachetną sztukę kartografii: w wielu z nich okazuje się ona frapująca zbliżona do literatury. W *Kartografii z Faetona* mapę „zaludnia się” nie punktami orientacyjnymi, lecz „kapysem”¹⁸. W wierszu *Improwizacja; U końca 1970 R.* mapa okazuje się „polem gry” zestawionej z pisaniem („Na mapach trzęsienie ziemi. / Pisarz tnie brzusznią powłokę”) oraz fikcją („W mapę wpina ktoś/ Chorągiewki. Na chorągiewkach/ Widnieją wypisane zdania. / Miejsca, w które wpięto chorągiewki/ Ze zdaniem, mają nazwy na/ Mapie. Nazwy na mapie/ Nie są prawdziwymi nazwami”)¹⁹. Wreszcie, cytowane już *Ognie sztuczne* otwiera następująca genealogia kartografii współczesnej:

Mapy bywają dziełami sztuki. We wstecz
Toczącym się czasie stają się coraz
Więszymi dziełami sztuki, bo są w coraz
Więszej mierze niedokładne, uskrzydłone są więc
Przez wyobraźnię, opatrzone na miejscach pustych

18 W. Wirpsza, *Faeton*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2006, s. 90.

19 W. Wirpsza, *Człgostkowa próba o człowieku i inne wiersze*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2005, s. 141.

Drapieżnikami. Było to wszelako umowne
 (Ubi leones) i kartografowie przystosowali się
 Dziś już do konwencji wierności. [...]
 A jednak mapy mogą być dziełami sztuki
 Aż po przerażenie. Trzeba je tylko fałszować²⁰.

Nie tylko z uwagi na upływ czasu, odnaleziona po latach *Wielka mapa* może jawić się jako fałszerstwo doskonałe.

Radość i Rodin (*Przedzieranie się do radości, Ut pictura poesis*)

O ile czas powstania i przeznaczenie *Wielkiej mapy* dają się określić stosunkowo dokładnie, o tyle w wypadku niedatowanych rękopisów dwóch pozostałych poematów odnalezionych w archiwum Akademii der Künste skazani jesteśmy na domysły. Znajdujemy się zatem w sytuacji bohatera *Wielkiej mapy*: „niewtajemniczonego”, kreślącego w „niepewności”, niedysponującego żadnym kluczem i niemogącego liczyć na pomoc żadnej Ariadny...

Czteroczęściowy poemat *Przedarcie się do radości* zachował się w teczce A4/4 w formie obejmującego trzy strony A4 rękopisu definitywnego, z zaledwie czterema skreśleniami (czytelnie poprawionymi) i ze sporządzoną tym samym granatowym atramentem numeracją stron (w prawych górnym rogach stron 2 i 3). Wirpsza miał zwyczaj odręcznie przepisywać pierwsze, brulionowe wersje swoich tekstów, a dopiero potem zasiadać do maszyny – i właśnie z takim starannym czystopisem gotowego już utworu mamy tu do czynienia. Choć miejsce przechowywania, pochylone pismo i wchodząca w skład tekstu selektywna ekfrazja słynnej Czarnej Bramy z Trewiru (*Porta Nigra*) pozwalają przypuszczać, że odnaleziony tekst powstał na emigracji, na dokładniejsze datowanie nie pozwalają ani materialność rękopisu, ani zwracająca uwagę forma poematu, w którym partie sprozaizowane przeplatają się z fragmentami rymowanymi (podobną postać miały już wszak *Okoliczności*, otwierające ukończonego w 1968 roku *Faetona*). Nie odnaleziono też żadnych przed-tekstów, które mogłyby pomóc w dokładniejszym ustaleniu, kiedy powstało *Przedarcie* i w skład którego planowanego tomu miałyby wchodzić. Jednak i bez tego możemy przedzierać się do jego sensów:

²⁰ W. Wirpsza, *Utwory ostatnie*, s. 85.

Przedarcie się do radości

1.

Rozdarcie świata; rozdarcie wewnętrzne. Rozdarcie
Zasłony dokonuje się samoistnie albo
Za przyczyną kogoś, kto jest rozpostarty i
Umiera, a wtedy ciemność zapada. I czy
Da się przedrzeć przez zasłonę nie rozdartą,
Rozpostartą jedynie: przed czym;
Przed jasnością; przed radością. Za zasłoną
Świętość, mówią; to ciemność raczej,
Ruchliwa, promienista, przenikliwa. A
Jeśli się przedrę przez zasłonę, czy przeniknie
We mnie święta ciemność, czy sam tylko
Kolec ciemności wdrze się w moje
Zwątpienia, rozedrze moje rozpostarcie, poruszy
I powydziera ze mnie, powywała ze
Mnie mój brak radości i świętości, w kawałach,
Bryłach. To gruz. To gruz braku.
Brud skryty dotąd, lecz nie: osłonięty.
Z tego mi nie budować, ale zbadać mi trzeba
Zasłonę i kolec z zasłony wysunięty.

2.

Z jakiej tkaniny jest zasłona
z jedwabiu wełny płótna
jaka się barwa na niej dokona
czysta brudna
jakimi kształtami jest pokryta
jakie w niej plamy żyją
czy zarys narzuca wpleciona nitka
farby olejnej płyta
kreska rozkapryszona
staloryt pisma madonna z długą szyją
pejzaż rachunek rozprawa okrutna
zwierzęta brudy gruzy piją.

Przed rozdarciem zasłona pokrywała się tym, co
Można nazwać dziejami świata: pismem,

Nazwami, znakami pisma, znakami nazw i
 Znakami tego, co ani w piśmie (nawet w
 Piśmie bez nazw), ani w nazwach wyrazić
 Nie sposób. Własne rozdarcie także zostało
 W nią wplecione: nie jako przepowiednia i przesąd, lecz
 Jako podstępna pionowa nitka, w cienkości swej
 Będąca zarówno rozpostarciem jak i szczeliną.
 Dzieje natomiast wyzbyte zostały na zasłonie
 Łomotu wojen i rozgardiaszu działań. I tak
 Zasłona wyobrażała to, co zasłonięte, ale
 Nie przez zasłonę: tętnienie wewnątrz tkanek
 Nerwowych i zmienne zarysy tętnienia i tkanek:
 Jakby się staloryty nakładały na siebie. Każdy
 O innym zarysie i innej w zarys wpuszczonej barwie.
 Tak tęczom stało się zadość i myśli znalazły
 Wykres, i rozwarcie obok rozdarcia i rozpostarcia
 Narzuciły wyraz rozwarstwieniu bez rozwarstwienia.
 Ale cóż zasłaniała zasłona zanim wymknął
 Się z niej godny cienkiej pieśni kolec. To
 Być może ołtarz oblewany bezustannie ulewą;
 Być może ulewa stanowiąca przybytek i łuk;
 Być może poszum, samo tylko brzmienie, pełne i suche.
 z jakiej radości jest ołtarz
 kto jest w ulewie ofiarą
 kiedy się łuki zamkną w kołach
 kto wrzaśnie krzyknie zawoła
 adamie józefie mario
 zwalista strzelista ewo
 ewokacjo żeńskiego głazu
 żelazne skaliste niebo
 nieposkromione
 co się zarzyna na ołtarzu
 niebo rozplątane na prawo i lewo
 ofiarą jest czern słowo słone
 z jakiej radości jest ołtarz
 kamień piachu powietrze zawołasz.
 Ale rozdarcie zasłony jest punktualne, tylko

kolec się przedarł. Dygotanie świata
To nie trzęsienie ziemi.

3.

Ale rozplątanie i rozdarcie, to jeszcze,
To jeszcze nie przedarcie się do radości,
Do radości. Kolec mroku przebił zasłonę,
Wydarł się z ołtarza, wilgotny jeszcze,
Jeszcze od ulewy. Czymże jest ta ulewa:
Dygotaniem wody, trzęsieniem nieba
Zatrzęsieniem: czego, ile tego jest naprawdę.
Na prawdę, jak na stół trzeba rozłożyć
Gazetę i do lektury przebrać się w skórę
Krokodyla. Tyle wiadomości wyziera (nie:
Wydziera się) z liter. Tu żyję w świecie,
W świecie i w skórze krokodyla, obdarty,
Obdarty z własnej skóry, bezradny wobec,
Wobec lawin i lawiny wydarzeń, intryg i
Podstępów. To nie rozdarcie, tu nic się nie
Przedarło, niczego nie porwano. Nie porwano,
Ale porwano samolot, porwano dziecko, porwano
Polityka. Rozdarty samolot wybuchem rozplątany;
Jakieś narody, rodziny, rozpadliny, w rozpadlinach,
W rozpadlinach rozdarta radość. Podarta.
Podarto radość. Ach, pokochać kobietę.

4.

Teraz do przedmiotu Porta Nigra. Istnieje
Rzeczywiście taka brama w Trewirze. Rzymska.
Ale ona jest rzeczywista, nie: prawdziwa.
Prawdziwa Czarna Brama jest starsza, niżli
Kamienie, z których ją zbudowano. Jej czerń
Jest wewnętrzna, przechodząc przez nią (czy
Pod nią) człowiek traci cień, jego zaś zarys
Rozwiewa się, drobny w swym sednie, wypełniający

Łuk (bramy; siebie samego) swą pojemnością
 Wlot i wylot bramy oślepia: tu pycha, tam
 Świątość. Nigdzie Trewiru, nigdzie Rzymu.
 We wnętrzu rzeczywistej Czarnej Bramy leży
 Gruz. We wnętrzu prawdziwej Porta Nigra
 Panoszy się pokora. Przechodząc przez rzeczywistość,
 Zmierza się od światła do światła przez mrok
 I kierunek przejścia jest obojętny. Przechodząc
 Przez prawdziwą mierza się od pychy do
 Świątości przez swoje sedno i pojemność;
 Kierunek przejścia i w wypadku prawdy jest
 Obojętny. Ci, co szukają rzeczywistości, i ci, co
 Szukają prawdy, muszą przedrzeć się przez
 Czarną Bramę. Rozedrzeć jej nie mogą: nie
 Jest zasłona. To nie Jerozolima, to Trewir²¹.

Choć niewiedza o czasie powstania powyższego poematu rzeczywiście nie zabrania nam przejść przez „czarną bramę” interpretacji, przedarcie się do jego prawdy nie stanowi bynajmniej łatwego zadania. Jest on bogaty w znaczenia i odniesienia intertekstualne, a próba jego pierwszego odczytania (ograniczona konstrukcją i rozmiarami niniejszego artykułu) sygnalizuje zaledwie jedną z przynajmniej kilku możliwości. Bez wątplenia jednak „grę znaczeń” poematu uruchamia perykopa ewangeliczna opowiadająca o śmierci Jezusa (co wiąże ją tematycznie z *Liturgią* i kilkoma innymi dojrzałymi tekstami Wirpszy), zwłaszcza zaś motyw ogarniających ziemię ciemności (*tenebrae*) oraz werset: „A oto zasłona przybytku rozdarła się na dwoje z góry na dół; ziemia zadrżała i skały zaczęły pękać” (Mt 27, 51, za Biblią Tysiąclecia). Do pasji odsyła nie tylko otwierająca tekst peryfraza Chrystusa („kogoś, kto jest rozpostarty i/ Umiera, a wtedy ciemność zapada”) i pojawiająca się w finale „Jerozolima”, lecz również eksponowane w utworze słowa-klucze („rozdarcie”, „rozpostarcie”, „zasłona”, „ciemność”, „świętość”, „kolec”, „przybytek”, „ołtarz”, „trzęsienie”), przeplatające się w tekście jak nici w tkaninie. Ten mimologiczny efekt zwraca uwagę zwłaszcza w części trzeciej, w której leksemy z klauzul powtarza Wirpsza na początku następujących po nich wersów. Za efekt splotu odpowiadają również lingwistyczne gry słów (w części

21 W tekście ujednolicono pisownię nazwy Czarna Brama, dwukrotnie zapisywanej przez Wirpszę w ten zwyczajowy sposób, raz zaś jako „Czarna brama”.

trzeciej leksem „rozdarcie” rozdziera słownik w dwóch kierunkach: z jednej strony po linii „przedarcia”, „wydarcia”, „wydzierania”, „obdarca”, „bezradności”, „podarcia”, „porwania”, a w końcu „radości” i „pokochania”, z drugiej zaś – „rozpłatania”, „rozłożenia”, „rozpadliny” i „rodziny”), a także zmiany rejestru z lirycznego na sprozaizowany oraz powroty słów i motywów niepojawiających się co prawda w tekście ewangelii, lecz ewokowanych przez ich treść – jak na przykład powstałego na skutek trzęsienia ziemi „gruzu”, który w ostatniej części odnajdzie się „we wnętrzu” trewirskiej Porta Nigra, przywołującej Rzym i świat pogański²². Wcześniej jednak gruz – oznaczający „brak radości i świętości” – zalegał „we wnętrzu” podmiotu, „wydarty” przez Chrystusowy „kolec ciemności”. Motyw rozdarcia zasłony (parochetu) w świątyni jerozolimskiej, osłaniającej ukryte dotąd Miejsce Święte (*Kodasz Kodashim*), przetransponowany zostaje u Wirpsy na obszar życia duchowego, gdzie „rozdarcie wewnętrzne” nie odsłania bynajmniej mistycznej „świętej ciemności”, lecz оголаca, pozostawiając w nas „gruz braku”. Jak dowiadujemy się z zakończenia pierwszej części poematu, z gruzu tego nie sposób już „budować”, a drogą do uprzątnięcia wnętrza może okazać się poetycka medytacja („z badać mi trzeba/ Zasłonę i kolec z zasłony wysunięty”). W części drugiej przybierze ona postać dekonstrukcyjnej z ducha refleksji o piśmie i nieuchronności rozdarcia („własne rozdarcie także zostało/ W nią wplecione: nie jako przepowiednia i przesąd, lecz/ Jako podstępna pionowa nitka”), natomiast w części trzeciej przeistoczy się w typową dla autora *Liturgii* ironiczną refleksję o sekularyzacji. Oto ołtarz staje się stołem, a „na prawdę/ Jak na stół trzeba rozłożyć/ Gazetę i do lektury przebrać się w skórę/ Krokodyla”. Aluzji do słynnego jenańskiego aforyzmu Hegla, w którym „czytanie gazety wczesnym rankiem” uznane zostaje za „rodzaj realistycznego porannego błogosławieństwa”²³, towarzyszy u Wirpsy krytyka współczesnego mu społeczeństwa konsumpcyjnego (motyw krokodylej skóry) i informacyjnego, w którym „tyle wiadomości wyziera [...] z liter”, że odczuwa się bezradność wobec „lawiny wydarzeń, intryg i/ Podstępów”. Przedzianie się przez nie oraz przez własne „zwątpienia” i „ciemności” okazuje się jednak konieczne: prowadzi pod „prawdziwą” Czarną Bramę, „we wnętrzu” której „panoszy

22 Podobnie ma się rzecz w dedykowanym pisarzowi i mistagogowi Alfredowi Schulerowi wierszu *Porta Nigra* autorstwa Stefana Georgego, który z kilku powodów (apologia pychy, krytyka chrześcijaństwa, obecność motywu gruzu itd.) może jawić się jako istotny kontekst poematu Wirpsy.

23 G.W.F. Hegel, *Jenaer Schriften 1801-1807*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1970, s. 547.

się pokora” (do jej przyjęcia prowadzi obecność gruzu) i przez którą przejść można „od pychy do/ Świątości”. Choć w konstrukcji czwartej, wyraźnie antytetycznej części poematu prawda i rzeczywistość pozostają rozdzielone²⁴, to w warstwie znaczeniowej zaczyna je łączyć specyficzna postsekularna dialektyka: prawda nie udostępni się nam (jak w doświadczeniu mistycznym i epifanijnym) w nagłym rozbłysku rozdartej zasłony, lecz objawi się nam stopniowo w rzeczywistym mozole pokornego przedzierania się – przez tekst, przez gruz, przez krzyk, do *Przedarcia*.

Można zauważyć, że w omówionych dotąd poematach mamy do czynienia z kilkoma istotnymi podobieństwami. W strukturze głębokiej organizuje je opozycja pychy (w *Wielkiej mapie* potrzeba „wtajemniczenia”, złamania „szyfru” – w *Przedarcu* marzenie o „przedarcu się przez zasłonę”) i pokory (odpowiednio: kreślenie „w niepewności” – „wyzieranie” gruzu, przechodzenie przez bramę), natomiast w warstwie przedstawieniowej opozycja płaszczyzny (mapa – zasłona) i głębi (rylec – kolec). Konsekwentnie w narracji obu poematów punkt kulminacyjny wyznacza moment odsłonięcia (odpadnięcia zawoju – rozdarcia zasłony), któremu towarzyszy zmiana rodzaju sztuki, do której odsyła nas tekst (ze sztuki kartografii – do rzeźbiarstwa, z tkactwa²⁵ – do architektury). Podobieństwa te jawią się jako istotne także dlatego, że podobne opozycje pracują również w trzecim, ostatnim już, odnalezionym w Berlinie poemacie Wirpsy – w którym ważna dla poety problematyka autotematyczna bierze górę nad metafizyczną, przejście zaś od sztuki dwuwymiarowej (malarstwo) do trójwymiarowej (rzeźba) zaznaczone zostaje jeszcze wyraźniej.

Ut pictura poesis

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 stanowiąc casus.

²⁴ Za bezpośredni biblijny intertekst Wirpszowego przeciwstawienia „rzeczywistej” i „prawdziwej” Czarnej Bramy uznać wypada Pawłową opozycję świątyni „zbudowanej rękami ludzkimi” i Chrystusowej świątyni „prawdziwej” z 9 rozdziału Listu do Hebrajczyków – stanowiącego najważniejszą bodaj nowotestamentową interpretację zerwania zasłony przybytku w kontekście architektoniki jerozolimskiej świątyni.

²⁵ Jak również malarstwa, jeśli uwzględni się pojawiającą się w tekście *Przedarcia* aluzję do „maddonny z długą szyją” Parmigianina.

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.
4. Tak namalować, aby płótno nie było ani stanem rzeczy ani brakiem stanu rzeczy, jednocześnie zaś stanowiło casus. (Płótno jest tutaj tylko rzeczownikiem. Istnienie rzeczownika w świecie samo stanowi casus. W rzeczowniku jako rzeczowniku tkwi wypełniający go szczelnie casus.
5. Ja sam jako pomyślany, wypowiedziany albo napisany rzeczownik także stanowią casus. Jako portret na płótnie nie jestem rzeczownikiem; to płótno jest rzeczownikiem i stanowi casus.) Jak namalować zdanie: płótno jest rzeczownikiem: 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.
9. W tej rzeźbionej grupie ludzie są wystrojeni w worki i opasani sznurem u szyi; jeden z nich trzyma w założonym do tyłu ręku olbrzymi jak siekiera klucz, jak gdyby chował go do ciosu zniecka. Zgoda na tę grupę, ponieważ stanowi casus (ustanawia świat).
10. 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).
11. Wyrzeźbiony kierat wewnątrz chodzącej (w unieruchomionym ruchu) grupy ludzkiej da się namalować. 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.
13. Casus ten trwa w czasie. Tok czasu także stanowi casus i ten casus także się nie da namalować ani wyrzeźbić.
14. Tok czasu ustanawia świat i poezję, jest niewidoczny; a jednak po wszystkich tych matactwach myślowych nieistniejący kierat obracany jest nieustannie przez odlane w brązie postaci, przybrane w worki i sznury, z także w brązie odlanym kluczem, schowanym przez jedną z postaci za siebie.
15. Ta nierzeczywistość, ponieważ jest tu zapisana, stanowi casus i w zapisie swoim znak samej siebie; 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 ładu 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 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 dadzą 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.
20. Czy odległości są zarówno i zarazem różnicami? Czy spojrzenia są liniami prostymi (lub krzywymi), dającymi się krzyżować? Rzeźby postaci są nieruchome; czy da się nieruchome rzeźby postaci wyposażyć w ruchomy wzrok? – Poprzez zdania zapewne: na chwałę zdań.

21. Jeśli ruchomy wzrok myśliciela skrzyżowałyby się z drugim ruchomym wzrokiem myśliciela, to wówczas: krzyżowałyby się te linie na grupach odlanych w brązie postaci i nadawałyby im inne znaczenia niż to, które tkwi w znakach postaci, czyli
22. w znakach, wyrażających siebie samych. Wyrzeźbione (odlane w brązie) są jeszcze trzy postacie demonów, ustawione: raz nad odrzwiem wrót piekielnych, wyżej myśliciela, w skręcie dośrodkowym; ich
23. dłonie prawe stykają się niemal ze sobą z pochylenia barków; ramiona prawe, ukryte za plecami pozbawione są dłoni (mają ucięte dłonie); i drugi raz te same
24. demony na postumencie, osobno i większe od tych nad myślicielem i wrotami. Można sobie wmówić, że ich skręt dośrodkowy odbywa się wokół (na skutek wetkniętej (gdzie?) osi kieratu. Tu i tam odlany w brązie brak dłoni i
25. czterokrotnie (w grupach po trzy i po cztery postacie) odlane ramiona założone za plecy tak, że grzbiety są wolne. W grupie (grupach) trzech demonów można (sobie?) w wyobraźni dodać czwartego odlanego w brązie i koncentrycznie wobec pozostałych skręconego demona o założonym na plecy uciętym w którymś tam miejscu nie ramieniu, lecz kluczu. Wtedy
26. Niewidzialną oś kieratu da się wprawić w ruch.

Poemat podany został do druku na podstawie przechowywanego w teczce AK4/5 rękopisu z dość licznymi autorskimi poprawkami (dwie strony A4, granatowy tusz, na drugiej numeracja w lewym górnym rogu, papeteria ze znakiem wodnym ze słowem „Constanter” i rysunkiem kotwicy; ilustracja nr 3)²⁶. Nie jest to jedyny dokument składający się na *dossier* genezy dzieła; odnaleziono również niedokończony rękopis z teczki AK4/1, praktycznie pozbawiony poprawek, jednak urywający się po pięciu, nieco zmienionych²⁷

26 Jedyne modyfikacje stanowią: dodanie kropki na końcu części 14 (w ten sposób kończy Wirpsza wszystkie pozostałe punkty o analogicznej budowie) oraz poprawa błędów w zapisie („z nad” w części 15, „narazie” w części 16).

27 W tym niekompletnym rękopisie punkty 1, 2, 3 i 5 kończą się nie kropkami, lecz pytajnikami, podobnie jak fraza „jak takie zdanie namalować: ut pictura poesis”. Ponadto początek poematu jest dłuższy o nawiasową parantezę i ma brzmienie: „Uznanie świata (zgoda na świat?) to uznanie mnie samego w świecie”. Również w punkcie 2 po słowach „czymkolwiek ograniczone” pojawiają się umieszczone w nawiasie pytania: „(powierzchnia kuli? wnętrze kuli?)”. Wreszcie w części 5 zamiast frazy „to płótno jest rzeczownikiem” zapisano „to nazwa płótna jest rzeczownikiem”.

załążki fraz z poematu („trzeba się zgodzić na to, że świat jest wszystkim. Co stanowi casus”) oraz jego idee konstrukcyjne („poprzestawiać grupę trzech duchów z bramy z mieszczanami z Calais”).Wszystkie wymienione w notatce rzeźby i grupy rzeźbiarskie (Myśliciel, Brama piekieł, Trzy duchy z jej szczytu,

Wskazania wystawy Piotrowa:

o dawno casus

- 1) Trzeba się zgodzić na przyjęcie artystycznego „war der fakt ist”, wgl: świąta (2 propoz. „Do bramy” i 2 propoz. „Katedra”).
- 2) Myśliciel - w ilu scenach?, ale przemianowy na miejsc pisać.
- 3) „Piekło” - ~~scenariusz~~ sformułowane scenariusz powstania w kręgu (w jednym z projektów: dotana wsiół przesłana w próbie +).
- 4) „Trzy duchy” - prototypowa brama - przewidywany seks, rozmowa odtw. zły, ręk. abstrakcyjne ręk.
- 5) Ugotowanie - tak, ale monotonni się przetrana, w projekcie, istota i w kompozycji.
- 6) Anonimowo z Calais - wazne projekty przewidzianych postaci (akt); dalej: idy w kompozycji: w Calais (Katedra!).
- 7) Trzy duchy w brama piekieł: w jednym z projektów, małe ~~scenariusz~~ rozmowa prawnie wskazująca w doł' zniszczonymi kłótniami; i tytuł mały zniszczona rozmowa ława z wstępnymi kłótniami.
- 8) Ciepło: ekspresyjny, ale i wściekła (krzyżowa wyciętych fali; kintety, spóźniona o 10 w brücklina), to już po Cezym.
- 9) Północ (ma se abstrakcyjne projektów) mała na same próbie Półki?)
- 10) Co z Andriem? Czy to z wina miasta obliczo, przy którego porządka wstąpi?
- 11) Laska: trzeba się zgodzić na to, że świat jest wszystkim. Co stanowi casus. Ale: czy tytuł w zgodzie z poprzednim, a casus „? Północ? Karłowicz! Ugotowanie? Wybaczenie? Półki?

Ugotowanie = „Północ”
(Ciepła i ciepła = D)

Przeinstalowanie: 1) zgodna = prace
2) zgodna = katedra

brak „wzrosty”,
przedstawienie grupy, bracki dźwięk z bramy z omówieniem z Calais (3) (4)

1) Kimblich zaczyna z magła Kłóć (nie umiemy zgodzić w świat) widać scenariusz scenariusz świata.
2) Ciepła próba w wstępnym z 4. zjedyniony Ugotowanie (o. ma scenariusz, czy to jest Katedra?)
3) Kłóć / Ciepła / Ciepła / Ciepła do scenariuszowania.

1) zgodna na świat ≠ wybaczenie światu
2) zgodna na świat skupiające także i gniew na świat (wobec świata)
3) zgodna na świat to dystans do wiedzy o świecie
4) obawiać się świata ≠ przyznawanie obcy światu
5) zgodna na świat = zgodzić na własny świat w świecie
6) zgodna na świat ≠ zgodzić na etymologię

Il. 4. Witold Wirpsza [notatka artystyczna], rękopis przechowywany w Archiwum Witolda Wirpszy w Akademii der Künste w Berlinie, sygnatura AK4/1.

Ugolino, Iris, Katedra, Mieszczanie z Calais) od śmierci artysty znajdują się w zbiorach paryskiego Musée Rodin, bardzo prawdopodobne jest więc, że to właśnie ta kolekcja jest obejrzaną przez poetę „wystawą” i to do niej w serii ekfraz odsyła on w *Ut pictura poesis* (w tekście poematu mowa np. o „parku” z dwiema „postaciami myślicieli”, które „nie patrzą na siebie nawzajem”, co odpowiada topografii kompleksu Muzeum Rodina). Bogata treść notatki zasługuje na dokładną analizę w duchu krytyki genetycznej; mogłoby to dać wgląd w proces twórczy Wirpszy, pomóc w interpretacji tekstu, a może i udzielić odpowiedzi na pytanie podstawowe: czy *Ut pictura poesis* jest tekstem ukończonym, czy też stanowić miał on większą całość – rodzaj wieloczęściowego ekfrastycznego poematu wystawowego, podobnego do powstałego jesienią 1973 roku, nieprzetłumaczonego dotąd na język polski *Berlin: Als Zeichen und Verstellung*²⁸.

Niepewny jest również czas powstania utworu; na podstawie dwóch pozatekstowych przesłanek można jedynie przypuszczać, że pisano go w połowie lat siedemdziesiątych, najprawdopodobniej w 1974 roku. Po pierwsze, na charakterystycznej, rzadko używanej papeterii z kotwicą Wirpsza zaczął pisać również esej zatytułowany *Notatki polemiczne* (teczka AK4/1) rozpoczynający się od słów: „Tym razem będzie o Gombrowiczu, ale polemika nie tylko z nim. Na wstępie uprzedzam zarzut, jeśli ktoś ma wątpliwości, jaki sens mieć może polemika ze zmarłym – odpowiem, że może mieć wiele sensu”. Tekst o takim samym tytule, lecz innej treści, opublikował poeta w paryskiej „Kulturze” (1973, nr 9); można zatem przypuszczać, że *Notatki polemiczne* pomyślane zostały jako cykl (stąd rozpoczęcie: „Tym razem będzie...”), a marynistycznej papeterii używał Wirpsza w drugiej połowie 1973 roku. Po drugie zaś, wśród jego opublikowanych utworów odnaleźć można inny utwór poświęcony Rodinowi – to włączona do tomu *Apoteoza tańca* przejmująca ekfrazę *Ręka Boża* z precyzyjnym dopiskiem: „Paryż, 10 września 1974”. Z opublikowanej korespondencji z Heinrichem Kunstmanem wynika, że poeta bawił wówczas w stolicy Francji aż dwa miesiące („W pierwszych dniach sierpnia jedziemy na dwa miesiące do Paryża” – pisał w liście z 25 lipca 1974 roku²⁹), całkiem możliwe więc, że to wtedy odwiedził Musée Rodin i rozpoczął pracę nad dwoma tekstami: opublikowanym po latach lirykiem *Ręka Boża* oraz zapomnianym poematem *Ut pictura poesis*. Koniec końców, to jednak tylko przypuszczenie, niepozwalające na precyzyjne datowanie odnalezionego tekstu i pojawienia się jego koncepcji. Pamiętać trzeba, że już

28 Zob. W. Wirpsza, *Drei Berliner Gedichte*, Literarisches Colloquium, Berlin 1976, s. 39–48.

29 „Salut Henri! Don Witoldo!” Witold Wirpsza – Heinrich Kunstmann. *Listy 1960–1983*, przeł. i oprac. D. Cygan, M. Zybur, Universitas, Kraków 2015, s. 222.

na początku lat sześćdziesiątych poeta przełożył *Auguste'a Rodina* Rainera Marii Rilkego, w którym sporo miejsca poświęca się *Mieszczanom z Calais* – grupie podziwianej przez autora *Sonetów do Orfeusza* za „zwartość” i „zespolenie” tworzących ją postaci, mimo że wcale się one „nie stykają, stają jedynie obok siebie, jak ostatnie drzewa wyciętego lasu, łączy je zaś tylko powietrze, uczestniczące w tym w osobliwy sposób”³⁰. Być może w związku z tym spostrzeżeniem także i Wirpsza, opisując *Mieszczan*, skupia się na tym, co pomiędzy nimi – na niewyrzeźbionym i „istniejącym jedynie w wyobraźni”, lecz kluczowym dla koncepcji całości „czteroramiennym kieracie”, który w ostatnim wersie „wprawiony” zostanie „w ruch”. Prócz nawiązań do *Traktatu logiczno-filozoficznego* Wittgensteina – którego słynną pierwszą tezę oddaje Wirpsza w pierwszym punkcie swego poematu jako „Świat jest wszystkim, co stanowi casus” – w *Ut pictura poesis* najbardziej frapujące wydają się właśnie poetyckie interwencje uruchamiające gry znaczeń tkwiące w na pozór statycznych dziełach Rodina. Tu i ówdzie przyjmują one postać artystycznych „skłamań”, mogących być albo celowymi zabiegami, albo przypadkowymi niedopatrzzeniami. Czy demony istotnie mają stykać się „prawymi dłońmi”, skoro chwilę później dowiadujemy się, że ich „ramiona prawe, ukryte za plecami pozbawione są dłoni (mają ucięte dłonie)”? I czy na pewno przez przypadek mówi poeta, że jeden z mieszczan „trzyma w założonym do tyłu rękę olbrzymi jak siekiera klucz, jak gdyby chował go do ciosu zniecka”, i powtarza tę informację chwilę później, pisząc o „kluczu, schowanym przez jedną z postaci za siebie”, podczas gdy we wszystkich zachowanych wersjach rzeźby klucz niesiony jest oburącz z przodu? „Klucz jest kluczem do zanieczyszczenia” – czytamy we wspomnianej notatce twórczej ze szkicem poematu. Wielki sztyl z kluczem na berlińskim domu Witolda Wirpszy kpi sobie z wszelkich naszych prób dostania się do środka.

Punkt i pora (wiersze ostatnie?)

Jeśli nie płaszczyzna i nie głębia, to może – punkt? Trafia weń Wirpsza w przechowywanym w teczce A4/4 krótkim niepublikowanym wierszu *Obszar odniesienia*:

O b s z a r o d n i e s i e n i a

Mówi się: punkt odniesienia; mnie

Jednak to określenie nie odpowiada,

³⁰ Zob. R.M. Rilke, *Auguste Rodin*, przeł. W. Wirpsza, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1963, s. 93-94.

Chyba z racji nieruchomości punktu.
 Jeśli się doń odniosę, zawartość mego
 Odniesienia skurczy się pokracznie i
 Zniknie wchłonięta przez brak wymiaru.

Jako

W rękopisie (A4, bez poprawek, granatowy tusz) widać wyraźnie, że tekst nie kończy się, jak należy, kropką, lecz równie niewielkim punktem, umieszczonym na wysokości górnej krawędzi małych liter. Można odnieść wrażenie, że w istocie wiersz został przez ów punkt „wchłonięty”; za efekt ten odpowiada dezautomatyzujący percepcję prosty chwyt zmiany kodu z językowego (kropka jako znak interpunkcyjny) na wizualny (kropka jako punkt). Choć poeta pisze, że zawartość jego tekstu „skurczyła się pokracznie”, *Obszar odniesienia* jawi się jako koncept nader zręczny, o modelowej wręcz poincie (pointa to wszak po francusku tyle, co kropka). Nie zawsze można powiedzieć to o innych, nielicznych zresztą, nieznanach wierszach odnalezionych w berlińskim archiwum pośród wielu notatek, polsko- i niemieckojęzycznych fragmentów esejów czy opowiadań oraz rękopisów tłumaczeń (przepisywanych nieraz na kartach niezawierających nazwisk autorów, jak w wypadku przygotowywanych dla „Archipelagu” tłumaczeń wierszy Anny Jonas i Rolfa Haufsa). Większość z tych wierszy zachowała się bowiem w postaci brulionów, nad którymi pracę Wirpsza najwyraźniej zarzucił. Stało się tak w przypadku nieukończonego utworu *Ropa naftowa* (inc. „Od czasu, kiedy ziemia pękła”, A4/4, rękopis, zachowane 7 wersów) czy urywającego się po części trzeciej poematu *Zagadnienie sobowótów* (inc. „Kochanowski, pisząc o brodzie”, A4/4a, rękopis, zachowane 16 wersów), stanowiącego pierwszą i nieukończoną odmienną wersję *Antybrody*, znanej z tomu *Spis ludności* i datowanej na lipiec-sierpień 1977 roku. Czasami ostateczną konkluzję o (nie)ukończeniu utworu wypada odroczyć – jest tak w wypadku brulionu *Pomiędzy* z teczki A4/4, mogącego stanowić zamkniętą całość, ale i początek projektowanego utworu większych rozmiarów:

Pomiędzy

Pod jednym dachem: pomiędzy. Jest to
 Coś w rodzaju wielkiej poczekalni
 Albo foyer hotelowego. Z jednej
 Strony bariera ławkowa, jak z przechowalni

Bagażu; ale nie o bagaż chodzi:
Po drugiej stronie bariery urzędnicy
Pocztowi szeregują listy i paczki.
Przez foyer przebiegają lekarze
W kitlach, niespokojni, bladzi
z przerażenia.

Czy praca nad wymienionymi wierszami przerwana została śmiercią poety i czy wobec tego można myśleć o nich jako o wierszach ostatnich? Niekoniecznie – i to nie tylko dlatego, że za jego utwór ostatni uchodzi wiersz *Ester*³¹. Choć wizja, zgodnie z którą Wirpsza zakończył swą drogę twórczą nie tyle kropką, ile punktem, może jawić się jako kusząca, precyzyjne datowanie *Obszaru odniesienia* i innych wymienionych tekstów nie wydaje się możliwe. W berlińskim archiwum znalazł się jednak wiersz szczególnie – taki, o którym jako o „ostatnim” pisze sam poeta:

Elegia barokowa: pożegnanie z rękodziełem

Już pora, mój wierszu, będziesz ostatni!
Dziewczynom powiedz: kochałem tylko dziewczyny.
I ustawicznie obwieszczaj, że cierpiałem wiele.

I obwieszczaj:

W śnieżną noc, nad pałacem, jako zegar magnacki
Wybiłem ostatni raz jeszcze północ, ukazałem czasy i zatrzymałem,
I nie istnieje zegarmistrz, coby ze mnie

Przechowywany w teczce A4/4, zapisany pochyłym granatowym pismem rękopis urywa się, a jego ostatnie słowa zostały przekreślone. W pewnym sensie jest to jednak zakończenie najwymowniejsze: kolejne wszak wersy mówić miały najpewniej o niemożności reperacji zegarowego mechanizmu... Przywołanie znanego z barokowej chronopoetyki³² porównania siebie do

31 Po śmierci poety jego żona, Maria Kurecka, podała do druku *Ester* jako „ostatni wiersz Witolda Wirpszy”, wyjaśniając, że został on napisany po niemiecku w czerwcu 1985 roku (zob. M. Kurecka, *Ostatni wiersz Witolda Wirpszy wraz z koniecznym komentarzem*, „Kultura” 1986, nr 4, s. 34-37).

32 Zob. D. Śnieżko, *Chronopoetyka (zwłaszcza dawna) i jej przekładnie*, „Autobiografia” 2021, nr 1, s. 21-38.

wiekowego czasomierza oraz uzależnienie obiektywnego trwania czasu od jego wydolności to nader przejmujące „zatrzymanie” twórczości – i egzystencji. Wielki Nauczyciel „zniknął”, cudowny zegarmistrz zda się „nie istnieć”, „gruzy” pozostały nieuprzągnięte, w cierpieniu zaś do radości nie sposób „przedrzeć się” przez żadną bramę, nawet tę „piekielną”... Tylko archiwum obwieszcza przyszłość.

Abstract

Piotr Bogalecki

UNIVERSITY OF SILESIA IN KATOWICE

Maps of Wandering: Unknown Poems from Witold Wirpsza's Berlin Archive

Although Instytut Mikołowski successfully published all Witold Wirpsza's poetry books he prepared in exile, typescripts and manuscripts of several unknown poetic texts surfaced in his Berlin archive deposited in the collections of Akademie der Künste. The article presents and analyzes three longer poems – *Wielka mapa* (The Great Map), *Przedarcie się do radości* (Breaking to Joy), and *Ut pictura poesis* – several poems, and accompanying origin documents. The author undertakes their editorial reconstruction, dating, and establishing the circumstances of their creation. Moreover, he proposes initial interpretations of the long poems, conducted with the awareness of the most important themes, developmental tendencies, and contexts of Wirpsza's work in exile.

Keywords

Witold Wirpsza, Archive of the Akademie der Künste in Berlin, archives, post-secularism, map, ut pictura poesis