

Pamiętnik Literacki 1999, 1, s. 133-151



# Poetyka komentarza w poezji Witolda

## Wirpszy

Joanna Grądziel

JOANNA GRĄDZIEL

## POETYKA KOMENTARZA W POEZJI WITOLDA WIRPSZY

Wirpsza to jednocześnie „*poeta doctus*” i „*homo ludens*”, dokonujący w swej twórczości odważnego mariażu rygoru naukowości z ludyczną dezynwolturą. Już samo pojęcie „gry znaczeń”, wyprowadzone z kulturowego pojęcia zabawy, poparte przezeń zostało teoriami rodem z fizyki kwantowej i cybernetyki<sup>1</sup>. Nauka i zabawa stanowią nieodłącznie związane z tą poezją słowa-klucze, których nie należy zestawiać na zasadzie znoszącej się antynomii, a wręcz przeciwnie – jako wartości dopełniające się, ironicznie sprzężone i pozostające w dynamicznej równowadze, które wprowadzają do programu i jego poetyckich realizacji ożywiające napięcie. Ludyczność najwyraźniej dochodzi do głosu w planie kompozycyjnym utworów, w żonglowaniu ich elementami, ale także w decyzjach genologicznych: jest grą ogarniającą składniki stylu, którego dominantą okazuje się – niejako na przekór – obciążony uczonością ton. Język poetycki nasycony został bowiem naukowością poddawaną następnie poetyckim manipulacjom. Stylistyczny temperament Wirpsy, przejawiający się w zintelektualizowanej zabawie z językiem i nawykami odbiorców, czerpie swą podniechęć z indywidualnego sposobu przeżywania świata – ze specyficznej, próbującej połączyć skrupulatność naukowego obiektywizmu z (do)wolnością subiektywnej interpretacji, konstrukcji autorskiego „ja” – komentatora.

Krytycy, dowodząc naukowości tej twórczości, zauważają zarazem komentatorskie zacięcie autora. „Poezja Wirpsy to nieustająca gra komentarzy do historii, do dzieł sztuki, autobiografii” – pisał Chojnowski, w sferze tekstowej organizacji dopatrując się jednocześnie mechanizmów precyzowania zadanego sobie pojęcia: „poeta zdaje się układać artykuły hasłowe do leksykonu i na ich marginesie rozwija swobodną grę wyobraźni w ramach zakreślonego uprzednio konceptu”<sup>2</sup>. Miłość, śmierć, przemoc, władza, Bóg, muzyka, poezja – to tylko niektóre najważniejsze tematy, które doczekały się u Wirpsy twórczego opracowania. Stają się one przedmiotem poetyckiej refleksji nie „dla celów

<sup>1</sup> W. Wirpsza: *Wyobraźnia i myśl*. W: *Gra znaczeń. Szkice literackie*. Warszawa 1965; *Gra znaczeń*. W: jw.

<sup>2</sup> Z. Chojnowski, „Bawić się niedorzecznościami”. *O twórczości poetyckiej Witolda Wirpsy po roku 1968*. „Odra” 1995, nr 11, s. 57, 55. Zob. też D. Pawelec, *Równanie wizji*. „Nowe Książki” 1996, nr 5, s. 10–11. – W. Britaniszskij, *W prostranstwach Witolda Wirpsy* „Arion. Żurnal poezji” 1997, nr 3, s. 120. (Pomijam tu bibliografię odnoszącą się bezpośrednio do tomu *Komentarze do fotografii*.)

opisu” czy nawet „dla trudności opisu” (*Skóra*, z tomu *Drugi opór*<sup>3</sup>), ale by móc je z pozycji „tu i teraz” podmiotu lirycznego poddać ocenie, zając wobec nich stanowisko krytyczne. Barańczak proponował, aby utwory Wirpszy – porównawszy od *Małego gatunku*<sup>4</sup>, czyli z pominięciem fazy zauroczenia socrealizmem – określić jako „ustosunkowanie się do...”<sup>5</sup>. Formuła ta doskonale oddaje perspektywę „ja” mówiącego w tekstach Wirpszy: emocjonalnie zdystansowanego, niezależnego w swych osądach i z wyższością spoglądającego na zjawiska, które dały impuls wypowiedzi. Poeta bowiem, niejednokrotnie oskarżany o hołdowanie idei „sztuki dla sztuki” oderwanej od realiów życia, tak naprawdę nigdy się od niego nie odsunął, traktując je jako niewyczerpane źródło twórczej „gry znaczeń” oraz bodziec dla indywidualnej refleksji. Dlatego w dziele ważniejsze od wiernego zapisywania i utrwalania świata, rozpoznania i ekspresji wewnętrznych przeżyć czy poszukiwania za fasadą rzeczywistości tego, co prawdziwe i nieuchwytnie, było dla niego reagowanie na rzeczywistość, jej intelektualna, krytyczna analiza.

Spróbujmy więc spojrzeć na twórczość Wirpszy jako na sposób komentowania zadanego mu świata. Komentarz będzie tu rozumiany jako realizacja pewnej polemicznej, dystansującej się wobec opisywanej rzeczywistości, analitycznej postawy podmiotu mówiącego, który próbuje tę rzeczywistość uporządkować, zracjonalizować i osądzić. Postawa komentatorska znajduje wyraz na płaszczyźnie wyborów stylistycznych, w warstwie językowej organizacji tekstów, ze szczególną zaś mocą ujawnia się w nawiązaniach do wypowiedzi, jaką stanowi komentarz. Innymi słowy, konsekwencją przyjęcia roli komentatora przez „ja” utworów Wirpszy jest dialog toczony z komentarzem jako Nieliterackim gatunkiem wypowiedzi.

Wirpsza uznawał obiektywny i autonomiczny status dzieła: tekst istnieje samodzielnie i niezależnie od rzeczywistości, której dotyczy, jako konstrukcja w szczególny sposób językowo uporządkowana, poddana semantycznej nadorganizacji. Przekonanie o estetycznej odrębności i specyficzności utworu literackiego wiązało się z tematyzacją autonomicznych celów sztuki, a kryzys ekspresyjnej i przedstawieniowej funkcji języka prowadził do zakwestionowania naśladowczych, reprezentacyjnych możliwości literatury. Co ważniejsze jednak, programowo głoszone autorefleksyjność i antymimetyczność determinowały także poetyckie decyzje Wirpszy, którego deklarowana wiara w autonomię rzeczywistości oraz sztuki jako osobnego języka jej opisu znalazła potwierdzenie w jego utworach. Takie metaforyczne ujmowanie literatury<sup>6</sup> naprowa-

<sup>3</sup> Cytowane wiersze W. Wirpszy pochodzą z tomów: *Mały gatunek*. Warszawa 1960; *Don Juan*. Warszawa 1960; *Drugi opór*. Warszawa 1965; *Przesady*. Warszawa 1966; *Liturgia*. Berlin Zachodni 1985; *Faeton*. Warszawa 1988.

<sup>4</sup> *Mały gatunek* zawiera wiersze z lat 1943–1959, wśród nich te, które nie weszły do *Sonaty* (Warszawa 1949) ze względu na zarzucany im wówczas „formalizm”.

<sup>5</sup> S. Barańczak, *Witold Wirpsza, albo Ironia*. W: *Nieufni i zadufani*. Wrocław 1971, s. 88.

<sup>6</sup> O metaforycznie rozumianym metaforycznym statusie literatury i jego konsekwencjach pisał R. Nycz (*Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa 1995, s. 130–131): „Trudno [...] poręczniejszym określić zespół elementarnych własności wynikających z tezy o jej autonomicznym statusie nie tylko wobec rzeczywistości, lecz przede wszystkim wobec potocznego, ogólnego języka. Z tej perspektywy autonomię literatury charakteryzują trzy główne kryteria. Po pierwsze, odrębny zespół reguł nadbudowany nad regułami języka naturalnego (»język w języku«). Dzięki nim, po drugie, jednostki wypowiedzi uwalniają się od swych kontekstów, funkcji, przedmiotów odniesienia, manifestując jedynie swe immanentnie językowe znamiona.

dza na ślad podobnej dwustopniowości przenikającej immanentnie utwory poety: rozwarstwiają się one na przedmiot autorskiej refleksji oraz sam akt jej dokonywania (autotematyzm), pre-tekst i komentujący go metatekst. Sytuacja ta wyznacza dogodne ramy do analizowania dzieł Wirpszy jako formy komentarza oraz otwiera jedną z dróg ich interpretacji — żywioł komentarza, porządkowania i opiniowania opanował bowiem twórczość poetycką, która będzie tu głównym przedmiotem uwagi.

Samo pojęcie jest tyleż ogólne, co bliżej nie sprecyzowane; w potocznym ujęciu komentarz oznacza „wypowiedź, uwagę o czymś, zwłaszcza mającą charakter subiektywny, ujemny”, bardziej naukowo zaś: „zespół objaśnień dotyczących miejsc tekstu dzieła literackiego trudnych do zrozumienia dla odbiorcy”<sup>7</sup>. Obie te powściągliwe definicje wskazują na główne wyznaczniki interesującej nas formy. Przede wszystkim zakładają jej dwustopniowość i pre-tekstowość — najpierw musiał istnieć materiał wymagający wyjaśnień, niezrozumiały lub kontrowersyjny; mógł być nim fragment rzeczywistości, jeśli odwołamy się do ogólnego rozumienia terminu, lub dowolny tekst kultury — i to zarówno dzieło cudze, jak i własne autora (przypadek autokomentarza). Nadbudowując się nad nim, komentarz pełni funkcję służebną: ma wyjaśnić, udzielać brakujących informacji, tłumaczyć, czynić zrozumiałym; jego istnienie jest niesamodzielne i całkowicie podporządkowane wypowiedzi, która go sprowokowała. Pomiedzy nim a objaśnianym materiałem powstaje napięcie zależne od stopnia zdystansowania komentatora: „ja” mówiące znajduje się poza pre-tekstową sytuacją i może zająć stanowisko neutralne, wycofując się i dążąc do bezstronnego wyjaśnienia, lub też — zgodnie z wyznawanymi przekonaniem — nie kryć indywidualnego stosunku do tematu, wewnątrznie dialogizując swą wypowiedź. Warto tu sięgnąć również do łacińskiego źródłosłowa: „*commentari*” oznacza bowiem: ‘rozmyślać nad czymś’, a „*commentor*” — ‘wynałazca, autor pomysłu’, co uwyrażnia refleksyjną, aktywną rolę podmiotu, jego twórczą postawę względem zadanego materiału. A jest to postawa nie kryjąca poczucia wyższości wobec słuchaczy, komentator dysponuje wiedzą przerastającą ich kompetencje, czego nie stara się ukryć (przeciwieństwo w wypadku udającego swą niższość ironisty). Przemawia *ex cathedra*, mając świadomość swych zobowiązań dydaktycznych. Wiąże się z nimi perswazyjność komentarza, przekaz nakierowany jest bowiem zawsze na odbiorcę, któremu mówiący — ten, kto wie więcej — prezentuje (i zarazem narzuca) swoje rozumienie problemu. Uaktywniona zostaje tym samym funkcja fatyczna i impresyjna wypowiedzi.

Przy okazji jednej z polemik na łamach „Po prostu” Wirpsza wypowiadał się zdecydowanie przeciw neutralnemu wariantowi komentarza<sup>8</sup>. Za taki należy według niego uznać interpretację, które to pojęcie, sięgając do łacińskiej etymologii słowa (interpretacja to tyle co wykładnia, wyjaśnienie, wytłumaczenie —

Ostatecznym celem tej transformacji jest, po trzecie, osiągnięcie czystej samozwrotności czy metajęzykowości tekstu, który eksponowałby jedynie esencjalne mechanizmy literackości literatury: warunki znaczeniowości, czystą diegetyczność i autoreprezentacyjność [...]”.

<sup>7</sup> T. K[ostkiewiczowa], *Komentarz*. Hasło w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*. Wrocław 1989, s. 229.

<sup>8</sup> W. Wirpsza, *Interpretacja scholastyki*. „Po prostu” 1957, nr 20, s. 5. (Jest to odpowiedź na artykuł K. Koźniewskiego, polemizujący z kolei z wypowiedzią Wirpszy na temat felietonu A. Kijowskiego w „Przeglądzie Kulturalnym”).

komentowanie), starał się Wirpsza uściślić. Spór krytyków wykraczał jednak poza ustalenia terminologiczne i dotyczył kwestii o wiele istotniejszych: tożsamości i celów sztuki słowa. Jednocześnie był głosem w rozrachunkowej dyskusji nad nową sytuacją twórczości po r. 1956, próbą oddzielenia literatury politycznie dyspozycyjnej od tej zaangażowanej w rzeczywistość bez konieczności instytucjonalnego zaplecza. Literatura, która chce być wyłącznie interpretacją rzeczywistości, a więc „godzeniem się na zastane stanowisko filozoficzne i ideowe, a nie zajmowaniem takowego”<sup>9</sup>, traci według Wirpszy suwerenność i zmienia się w bierne narzędzie ideologii, filozofii, polityki itd. Tymczasem rozdzielić należy pojęcie służebnie rozumianej interpretacji od niezależnej od wszelkich zewnętrznych zobowiązań „ideowości”. „Sztuka bowiem tylko wówczas jest ideowa – jeżeli sądzi. Praworządność zaś wymaga, aby sądy były niezawisłe”<sup>10</sup>. Dlatego objaśnianie winno stanowić jedynie punkt wyjścia dla polemicznego rozwinięcia, mówca musi przede wszystkim mieć możliwość wyrażenia swojego zdania. (Zdarza się, że bywa ono „niesłuszne”, za co autor zbioru esejów *Polaku, kim jesteś?* ponosił konsekwencje zarówno artystyczne, jak „biograficzne”<sup>11</sup>.) Literackie komentarze Wirpszy nie ograniczają się zatem do pozornie bezinteresownej egzegezy, w gruncie rzeczy zawsze związanej z przyjęciem czyjegoś – „zastanego” – stanowiska; poeta, dokonując kombinacji wyjaśnianych i wyjaśniających elementów, celowo wypada z roli obiektywnego, „biernego” komentatora. Inaczej mówiąc, gdy stara się tłumaczyć, w efekcie – komplikuje. W jego tekstach najważniejsze jest napięcie między roszcującym pretensje do obiektywizmu stylem komentarza nastawionego na wyjaśnianie a autorskim wydaniem tegoż komentarza, nie kryjącym subiektywizmu sądów. Zostało ono literacko stematyzowane we fragmencie *Wagarów*:

– Tak. Teraz spisujemy nakazany pragmatyką służbową protokół; protokół spisuje się poza dziennikiem; ponieważ protokół w przeciwieństwie do dziennika nie zawiera ocen, lecz jedynie fakty; nie ma w nim dowolności, ale być może jest prawda; jest trochę werbalnej ludzkiej działalności, rzetelnej. Data, napisaliśmy w protokole, pochodzi od *dare*, dawać, data urodzenia to rzecz dana urodzenia; jaka rzecz bywa dana urodzeniu, cóż urodzeniu bywa dane i przydane: moment, chwila, wchód do pustki? To komentarz; jak dalece komentarz pozostaje wyjaśnieniem, kiedy wyjaśnienie przechodzi w ocenę; w jakiej mierze komentarz bywa, być może, prawdą<sup>12</sup>.

Ten cytat z powieści ilustruje charakterystyczny dla Wirpszy sposób postępowania artystycznego. Napisanie protokołu (rzetelnego sprawozdania z faktów) okazuje się syzyfowym wysiłkiem: ledwo jego autor zdoła zanotować datę, relacja natychmiast przeradza się w wyjaśnianie (uwagi dotyczące etymologii i frazeologicznych uwikłań słowa „data”), które chwilę później opatrzone zostaje dowolnymi, otwierającymi filozoficzną perspektywę skojarzeniami – „To komentarz”. Jednocześnie ponad subiektywizującą się wypowiedzią nadbudowuje się komentarz drugiego stopnia, będący przejawem pisarskiej samo-

<sup>9</sup> *Ibidem*. Podkreślenia w cytatach zaznaczone tylko spacją pochodzą ode mnie. Podkreślenia autorów cytowanych tekstów zaznaczam dodatkowo kursywą.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> Po wydaniu w języku niemieckim książki *Pole, wer bist du?* (Lucerna 1971) Wirpsza stał się obiektem ataków polskiej prasy. Będąc wówczas za granicą, postanowił nie wracać do Polski, wybierając los emigranta; zmarł w Berlinie Zachodnim w 1985 roku. Jego twórczość, objęta w kraju całkowitą cenzurą, publikowana była jedynie w „drugim obiegu”.

<sup>12</sup> W. Wirpsza, *Wagary*. Poznań 1970, s. 25–26.

kontroli. Czytając teksty Wirpszy warto zwrócić uwagę na te właśnie, zaznaczone wyżej w autokomentarzu, nagłe momenty zwrotów — przechodzenie wyjaśniania w ocenę, oceny w autorefleksję.

Nakładając eksperymentalnie na poetyckie utwory Wirpszy matrycę meta-tekstowo i polemicznie pojmnowanego komentarza, można zaobserwować wyznaczone w ten sposób „miejsca wspólne” między nimi a ich nieliterackim pre-tekstem. Warto na razie choć hasłowo wywołać najważniejsze z nich: precyzyjny język, naukowe słownictwo, uściślająca synonimiczność; zrygoryzowanie składniowe, akrybia interpunkcyjna, skłonność do wniosków i uogólnień, dominacja porządkującej materiał relacji; polemiczne, dyskursywne zacięcie i zintelektualizowanie wywodu; zretoryzowanie, bezpośrednie zwroty do czytelnika, nasilenie funkcji fatycznej. Nie może być jednak mowy o bezgranicznej wierności modelowi, która zresztą stałaby w sprzeczności z koncepcją poetyckiej gry znaczeń i nie dopuszczała do modyfikacji naśladowanego gatunku, wiążących się nieodłącznie z mimetyzmem formalnym. Mamy tu bowiem do czynienia z wykorzystaniem wzorca nieliterackiego:

czynnikiem najważniejszym jest tutaj gra między regułami danego gatunku literackiego (np. noweli czy powieści) a regułami wypowiedzi nie mającej charakteru literackiego lub mającej go jedynie w pewnej mierze. Mimetyzm formalny polega więc na podjęciu reguł wypowiedzi nieliterackiej lub paraliterackiej, na ogół o wyraźnie zaznaczonych cechach i wyraźnym zakotwiczeniu społecznym, przez wypowiedź literacką, dysponującą swoją własną architektonością<sup>13</sup>.

Nie chodzi o całkowite upodobnienie, ale o dynamiczną relację między wyznacznikami budowy pierwowzoru a zyskującym w tej rozgrywce przewagę tekstem poetyckim. Wirpsza przyswaja pewne cechy komentarza jako wypowiedzi pozaliterackiej i równocześnie dokonuje ich przekształceń, budując swój indywidualny styl. Ważniejsze i ciekawsze od „miejsc wspólnych” są dla interpretatora uwidaczniające się na ich tle rozbieżności. Sytuację wyjściową określa zatem wierność założeniu, że mówiący powinien objaśniać i pomagać w zrozumieniu opisywanego zjawiska, w czym ma być pomocny wykazujący naukowe koneksje język (jego zadaniem jest wszak porządkowanie, uściślanie, uwiarygodnianie). Sytuacja dojścia okazuje się jednak odmienna — zależnie od rodzaju poddawanej wariacjom pre-tekstowej sytuacji.

Podstawowym i najbardziej oczywistym materiałem wymagającym objaśnienia jest przede wszystkim sama rzeczywistość we wszystkich jej przejawach<sup>14</sup>. Osobną grupę stanowią zaproszenia do gry intertekstualnej — wiersze będące poetyckim, krytycznym przypisem do przywoływanych tekstów, pełniące role polemicznych komentarzy do sugerowanego przez te teksty rozumienia poezji (np. cykl *Sztuczyczła* z tomu *Drugi opór*). Autokomentarz zaś stał się immanentną cechą poetyki Wirpszy — sporo tekstów podlega autotematycznej kontroli lub służy wyjaśnieniu i zilustrowaniu głoszonej koncepcji sztuki słowa. Wobec

<sup>13</sup> M. Głowiński, *O intertekstualności*. W: *Poetyka i okolice*. Warszawa 1992, s. 97–98.

<sup>14</sup> Polemiczną pasję Wirpszy-komentatora wobec czułościowej i zakłamaney wizji rzeczywistości obserwować można na przykładzie zbioru poetyckiego *Komentarze do fotografii* (Kraków 1962). Szerzej na ten temat pisałam w wygłoszonym na sesji *Użyteczność literatury* (Krynica, wrzesień 1997) referacie pt. „*Wszystko zależy od bożka interpretacji*”. O „*Komentarzach do fotografii*” Witolda Wirpszy, który ukaże się w książce pokonferencyjnej; dlatego w szkicu tym nie odwołuję się już do owego tomiku.

rzeczywistości, wobec tekstów kultury, wobec własnej twórczości — te trzy relacje wyznaczają kolejne stopnie wtajemniczenia i komplikacji poetycko sfunkcjonalizowanej formy komentarza. Autor *Komentarzy do fotografii* bowiem bawi się wykorzystywanym przez siebie gatunkiem, którego wyznaczniki stanowią elementy prowadzonej na ponadjęzykowym poziomie „gry znaczeń” — twórczy niepokój ogarnia strefę wyrazu artystycznego, sposób kształtowania utworu. Ja jednak próbuję tu przedstawić sytuację podstawową: stan języka utworów Wirpszy, będący punktem wyjścia dla rozgrywanych na wyższym piętrze kompozycji partii genologicznych; chcę przyjrzeć się, w jakiej mierze w tę poetycką grę zaangażowana została sfera stylistycznych wyborów.

Podsumowując swą autorską spowiedź z wczesnego okresu twórczości, Wirpsza sam podsunął najbardziej skuteczny i wiarygodny sposób poznawania swych utworów: „Tyle więc. Gadanie o czym innym uważam za szarlatanerię. Trzeba badać język; język wszystko powie”<sup>15</sup>. Zdanie to rozszerzyć można na całą jego pisarską działalność. Język stanowi w niej barierę komunikacyjną, ale też wyznacza najpewniejszą drogę dotarcia do jej sedna. Pierwsze wrażenie, jakie towarzyszy lekturze utworów poety, związane jest z trudami (nie-raz: torturami) percepcji, gdyż teksty wymagają oswojenia się ze specyficznym, dalekim od potoczności i naturalności stylem oraz przełamania większości czytelniczych przyzwyczajzeń (np. do linearnego odbioru tekstu, plastycznej obrazowości czy łagodnego konturu intonacyjno-zdaniowego). Wśród opinii krytyków można znaleźć gwałtowne oskarżenia o „antypoetyckość” tej twórczości i skrajną prozaizację, chropowatość stylu i bezładne gadulstwo, jałowy „hobbyzm” w poetyckim rzemiośle czy wydumaną trudność „poezji czystej”<sup>16</sup>. Tekstom Wirpszy zarzucano chaos i rozsadzającą je entropię, dającą w efekcie „dzieła poronione”, „puste gry semantyczne” i „dadaistyczny bełkot”<sup>17</sup>, wymawiano im „dehumanizację” i „skrajną ludyczność”<sup>18</sup>, „wyjaławianie chwytów formalnych” aż po całkowitą dezintegrację sensów<sup>19</sup>. Jeden z krytyków pisał:

Jego wiersze są po prostu niestrawne dla czytelnika, przyzwyczajonego do mniej lub więcej tradycyjnych (a nawet awangardowych) norm estetycznych, tak jak nieczytelna jest formuła matematyczna lub partytura muzyczna dla laika w sprawie matematyki i muzyki<sup>20</sup>.

Przyjmując powyższy punkt widzenia, trudno tu mówić o jakimkolwiek stylu — raczej o jego braku i pisarskiej nieporadności. Jednakże z negatywnymi sądami recenzentów kontrastują wypowiedzi całkowicie odmienne w tonie, podkreślające w utworach Wirpszy intelektualizm, a nawet „cerebralność”<sup>21</sup>, która nadaje poetyckim konstrukcjom rzeczowość, prostotę i logikę<sup>22</sup>. Sądy te

<sup>15</sup> W. Wirpsza, *Dzieje rymopisa czasu swego*. „Kultura” (Paryż) 1981, nr 7/8, s. 172.

<sup>16</sup> Zarzuty dotyczyły twórczości Wirpszy na każdym jej etapie — zob. np.: S. Lichański, *Nowe poezje*. „Dziś i Jutro” 1953, nr 8. — J. Kwiatkowski, *Poezja infernalna*. „Życie Literackie” 1963, nr 16. — A. Pogonowska, *Wiersze... wiersze...* „Nowe Książki” 1966, nr 1. — J. Witan, *Wśród poetów*. Jw., 1967, nr 8. — B. Biernacka, „Hobbyzm”. „Fakty i Myśli” 1968, nr 13.

<sup>17</sup> J. Marx, *Hodowla człowieczeństwa przez masturbację hodowców*. „Kultura” 1988, nr 17.

<sup>18</sup> J. Kwiatkowski, *W tej grze można wiele przegrać*. „Życie Literackie” 1966, nr 33.

<sup>19</sup> A. Lisiecka, *Wirpsza, czyli granice eksperymentu*. Jw., 1962, nr 36.

<sup>20</sup> Witan, *op. cit.*, s. 462.

<sup>21</sup> Określenie J. Rogozińskiego z artykułu *Komentarze do Wirpszy*. („Współczesność” 1963, nr 22). Zob. też *Słownik polskich pisarzy współczesnych*. Witold Wirpsza. „Tygodnik Kulturalny” 1965, nr 11).

<sup>22</sup> Warto przytoczyć tu opinię J. Błońskiego (*U poetów <II>*). „Życie Literackie” 1951, nr 20, s. 6), świadcząca o doskonałej intuicji krytycznej badacza: „Nikt nie jest prorokiem w dziedzi-

świadczą o dostrzeżeniu funkcji pozornego chaosu języka; języka, który traktować należy jako – wymagający intelektualnej pracy odbiorcy – szyfr.

Jakkolwiek by go oceniać, rozpoznawalny styl Wirpszy pozostaje nieprze-zroczysty i zagmatwany, co leniwego czytelnika zniechęci, aktywnego zaś zmusi do myślenia. Ten drugi zacznie prowadzić dochodzenie językowe, najlepiej zobrazowane w *Wagarach*, gdzie głównym bohaterem, podejrzanym, śledzonym i inwigilowanym na każdej stronicy powieści, okazuje się słowo. Lingwistyczne śledztwo polega na tropieniu i wyjaśnianiu znaczeń, pokrewieństw i zdrad słownych, na drażnieniu ich istoty, prześwietlaniu semantyki i badaniu pragmatycznej wytrzymałości. Co więcej, wymaga kompetencji wykraczających poza wiedzę potoczną, poetycka gra przestaje bowiem być zabawna, gdy czytelnik zaczyna potykać się o trudne do zrozumienia wyrazy i specjalistyczne terminy czy wikać w skomplikowane konstrukcje zdaniowe.

Na początku jest jednak zawsze porządek, który trzeba zaznaczyć, by na jego tle dały się zauważyć odchylenia. Najwyraźniej widać to w składniowej płaszczyźnie tekstu, gdzie podstawowym sygnałem rygoru są reguły gramatyczne. Wiersze Witolda Wirpszy mają swoją indywidualną, rozpoznawalną dykcję. Posługują się szeroką frazą, dopuszczającą kilkunastosylabowe, a niekiedy nawet dłuższe wersy, wypełnioną składniowo poprawnymi, często wielokrotnie złożonymi zdaniami. Zdarza się, że poeta przywołuje cytaty rytmiczne, korzysta z sonetu czy tercyny dla celów stylizacyjnych, często też posługuje się wierszem wolnym zdaniowym, szczególnie przydatnym w intelektualizowaniu wypowiedzi. Sięga tym samym do Peiperowskiej techniki pisania, w której układ wersyfikacyjny wynikał z rozczłonkowania składniowego, zarazem je uwydatniając. Wznoszący swe poematy z „pięknych zdań” autor *Nowych ust* zmierzał do przewyciężenia entropii rzeczywistości, wierząc, że: „Budowanie dzieła sztuki jest to sprowadzanie chaosu do porządku, zmuszanie dowolności do ładu”<sup>23</sup>. Wirpsza ten porządek jednak przełamuje, odchodząc od zasady zdaniowości: tnie niespodziewanie całości syntaktyczne, maksymalizując tym samym napięcie między tokiem składniowym a wersowym. Klauzule przerywają wypowiedź w zaskakujących miejscach, nie odpowiadających działom intonacyjno-syntaktycznym: poeta potrafi zostawić w klauzuli przyimek, przedzielić wyraz, rozerwać zestrój intonacyjny czy znakiem interpunkcyjnym rozpocząć wers. Jak wyjaśnia w programowym *Wierszopisarstwie* (z tomu *Mały gatunek*), chce:

Zgrzytu,  
Zabezpieczenia jazgotu,  
Cierpkości, goryczy,  
Zabezpieczenia  
Kwasów żrących,  
Organicznych,

– poszukuje zatem sposobów na zachowanie pierwotnej niedoskonałości języka, jego toporności i nieporadności, tego, co właściwe jego prawdziwej, „organicznej” naturze. Poezja sprawia przez to wrażenie szorstkiej i nieharmonijnej,

nie poezji, ale – zważywszy *pro* i *contra* – wydaje mi się, że dziedziną Wirpszy jest właśnie poezja intelektualna. Że powołany jest do eseistyki poetyckiej, polemiki, medytacji. Że na tej drodze leży przyszłość jego poezji”. Sąd ten znalazł potwierdzenie w późniejszych jego recenzjach, a także m.in. w wypowiedziach J. Kwiatkowskiego, J. J. Lipskiego, E. Balcerzana, S. Barańczaka, Z. Chojnowskiego.

<sup>23</sup> T. Peiper, *Miasto, masa, maszyna*. „Zwrotnica” 1922, nr 2. Cyt. za: S. Jaworski, *Awagarda*. Warszawa 1992, s. 204.



ale pamiętać należy, że to spontaniczność starannie wyreżyserowana, precyzyjnie skonstruowana. Pojawia się zatem u Wirpsy obok wiersza zdaniowego zyskujący nad nim ilościową przewagę antyskładniowy typ wiersza wolnego. Rozmijanie się dwóch rodzajów członowania zwiększa potencjał znaczeniowy tekstu, uwieloznacznia go, nakazując komplementarne – zależne od uznania prymatu jednego z podziałów – rodzaje lektury. Żeby zachować integralność wersów, poeta w całej swej twórczości – od *Małego gatunku* do *Liturgii* – konsekwentnie przestrzega stawiania dużej litery na początku każdego z nich. Równocześnie daleko odchodzi od ideału muzyczności i rytmiczności skamandrytów, należącego do negatywnej tradycji jego poezji. Zdarza się, że atakując składnię dociera do granic komunikatywności, dezintegrując ją celowo, jak w *Siedmiu ułamkach głównych*, gdzie po sporych partiach tekstu zostaje tylko puste miejsce, lub mylnie stawiając znaki przestankowe, jak w *Świętej Joannie*.

Jeżeli uznamy w lekturze prymat podziału wersowego nad składniowo-intonacyjnym, realizacja foniczna tych wierszy sprawi wiele kłopotów: tok jest porwany, nierówny, załamuje się niespodziewanie.

Pod względem prozodyjnym wiersz antyskładniowy jest więc formacją bardzo nacechowaną i w porównaniu z żywą mową – sztuczną. Charakteryzuje go intonacja zdecydowanie różna i niezależna od intonacji potocznej. Sytuuje się ona na przeciwnym wręcz krańcu skali intonacyjnej, jak najdalej od intonacji właściwych prozie<sup>24</sup>.

W arbitralności podziału wersowego ma swe źródło także antypieśniowość i nierytmiczność tej poezji, a podwójna przynależność porzuconych w klauzulach wyrazów prowadzi do ich metaforyzacji. Rekompensatą za naruszenie spójności wersu jest uspojnienie całości tekstu – w tym typie wiersza dominują rzadziej spotykane w liryce zdania złożone podrzędnie, z licznymi wskaźnikami zespolenia, przygotowane na przyjęcie dłuższego, zintelektualizowanego wywodu. Rozbudowane wypowiedzenia, które autorytarnie wtłoczono w wersy, nie zważając na ich ograniczenia, umożliwiają polemiczny rozmach, dostrzeżony przez krytyków tej poezji<sup>25</sup>. Z *Portretu mózgu senatora* (z tomu *Drugi opór*) pochodzi zdanie, którego rozbiór logiczny wymagałby nieco uwagi:

Precyzyjny Leonardo nie rozłupał wszelako  
 Profilu twarzy (nosa, ust itd.), przeciwnie, narysował go  
 Wyraziście i nadał mu senatorską (rzymską, genueńską,  
 Wenecjańską) dostojność, uczynił to zaś z całym kunsztem  
 Swego rzemiosła, aby nikt nie miał wątpliwości, iż chodzi  
 O strażnika cnót wszelakich, cebula to tylko  
 Studium geometryczne, z nalotem  
 Okrucieństwa; trzecia kropka.

Tego typu wypowiedzenia potrafią pomieścić skomplikowane myślowo wywody, dywagacje naukowe, rozrastające się (często w nawiasach) dygresje. Komentarz zawiera się w nich swobodnie, nie hamuje go format wersów ani nie obowiązuje rytmiczna preselekcja wyrazów. Składnia pozostaje zatem na usługach polemicznej pasji Wirpsy. Dyskurs możliwy jest zwłaszcza przy „szerokim oddechu”, dużej frazie i hipotaksie; z tego zresztą wynika efekt prozaizacji tej poezji, zgodny z uogólniającym, tradycyjnym sądem, że „językowe podstawy liryki leżą nie w różnorodności i rozbudowaniu struktur składniowych,

<sup>24</sup> D. Urbańska, *Wiersz wolny*. Warszawa 1995, s. 104.

<sup>25</sup> Zob. Barańczak, *op. cit.*

ale że cechuje ją od tej strony względna prostota i wielopostaciowy paralelizm”<sup>26</sup>. Nie znaczy to, iż Wirpszy obcy jest poetycki skrót — świadomie wybiera on wielosłowie, lecz nie pustosłowie. Stosowane przez niego powtórzenia są zawsze celowe, jak w wierszu *Granice* (z tomu *Przesady*):

—: Twoja granica? —: Moja  
Skóra. — Granica skóry?  
—: Naskórek. —: Jego  
Granica? —: Styk  
Z zewnętrżnością, bezgraniczny;  
Niewidoczne kłębowisko potworów.  
—: *Ubi leones?* —: Tak  
Pisano na mapach. —: Jeśli  
Zedrą z ciebie skórę, wyprawią i  
Na wyprawnym wyruszą  
Granice krain? —: To nie  
Będą moje granice. Będą  
Moje granice. Moje  
Granice. Granice.

Pozostawianie w wygłosie wersów zaimków i spójników, rozrywanie zestrojów akcentowych („nie będą”) i grup syntaktycznych („moja skóra”, „jego granica”, „moje granice”) to chwytby należące do stałego repertuaru wersyfikacyjnego Wirpszy. Chętnie oddziela on zwłaszcza partykułę „nie” i zaimek zwrotny „się”, powtarza ten sam wyraz na początku i na końcu wersu (trzy ostatnie w liryku powyżej), powodując rozchwanie spójności całego utworu z jednej strony, a wzmocnienie integralności poszczególnych wersów — z drugiej. Zaprzeczenie okazuje się podwójnym potwierdzeniem. „Będą moje granice. Będą” — w rezultacie obie możliwości są dopuszczalne, jedna opiera się na podziale intonacyjno-składniowym, druga — na intonacyjno-wersowym. Tym samym wzajemnie dopełniają się sprzeczne, wydawałoby się, interpretacje. A może w wierszu zadziałała po prostu zasada echa? Kolejne zdania w finale utworu skracane są stopniowo o jeden wyraz, co równocześnie modyfikuje ich sens. Moc echa słabnie, jak jak słabnie ofiara, z której ściąga się skórę — człowiek wołający o zachowanie suwerenności swych granic, granic prywatności, niezależności, godności, człowieczeństwa. Charakterystyczny dla wielu tekstów Wirpszy „nalot okrucieństwa” (*Portret mózgu senatora*) pojawia się w sferze języka, w zasugerowanym obrazie: abstrakcja zostaje przełożona na fizyczne doświadczenie, a „niewidoczne kłębowisko potworów” niepokojąco się konkretyzuje. (Ze względu na antyskładniowość wiersza, wygrywanie wieloznaczności frazeologizmów oraz tematykę *Granice* mogłyby jednocześnie stanowić znakomity kontekst dla późniejszej twórczości nowofalowców.)

Warto tu też zauważyć tendencje do stopniowego zawężania zakresu znaczeniowego tytułowego pojęcia<sup>27</sup>. Dominuje chęć uściślenia, dotarcia do istoty „graniczności” — chociażby przez wielokrotne powtarzanie samego słowa „granica”. Nietypowa interpunkcja stwarza dodatkowe, silniejsze pauzy, „usolenniając” kolejne stwierdzenia: wejście słowa na scenę zostaje poprzedzone

<sup>26</sup> L. Pszczołowska, *Forma wierszowa a utwór liryczny*. W antologii: *Problemy teorii literatury*. Wyboru dokonał H. Markiewicz. Seria 2. Wyd. 2, poszerzone. Wrocław 1987, s. 167.

<sup>27</sup> Dla Barańczaka (*op. cit.*, s. 86) wiersz ten, będący przykładem niby-naukowego wyjaśniania, stanowi stylizację na egzamin.

podwójnym znakiem przestankowym. Nawiązuje tym samym Wirpsza do tradycji Norwida i Peipera, którzy stosowali swoje własne systemy chwytów uwydatniających poszczególne wyrazy. Wirpsza, również eksperymentujący z interpunkcją, stawia znaki na początku wersów i w nietypowych konfiguracjach (np.: „-:”). W *Cząstkowej próbie o człowieku* wyjaśnia zaś:

W znakach przestankowych najlepiej  
Uwydatnia się próba udawania  
Z udawaniem; pasowanie się mocy  
Pozornie pustych: są to pauzy  
Obdarzone wyrazem, a przeto,  
Poprzez skupienie, i siłą wybuchową.  
[. . . . .]  
Niektóre teksty zaczynają się od  
Znaku przestankowego; to także  
Aktor: gra wówczas bolesną  
Rolę pierwszego oddechu lub skurczu<sup>28</sup>.

Ten wyjątkowy aktor odgrywa jednak czasem podwójną rolę: bywa, że znaki przestankowe, zamiast porządkować wywód, nieoczekiwanie gmatwają sens zdania. Wywołując retardację, z jednej strony, wzmagają napięcie i potęgują uwagę odbiorcy, z drugiej wszakże – zakłócają swobodny, linearny sposób lektury, przeszkadzając w percepcji poetyckiego spektaklu, w ogarnięciu jego całości. Porządek okazuje się jedynie zręczną symulacją, skutecznie pobudzającą czytelniczną uwagę.

Polemicznemu zaangażowaniu autora towarzyszy zaznaczanie w składni logicznego dowodzenia, przyczynowo-skutkowego toku rozumowania. Szczególną wagę zyskują wskaźniki zespolenia, wyrazy sygnalizujące relacje między pojęciami, wiążące na poziomie syntaktycznym następujące po sobie refleksje:

Bylejakość

To nicość, złe wykonanie, zatem: lęki niedokonania  
(*Rozmowa 1962*, z tomu *Drugi opór*)

Wynika z muzyki; muzyka była najpierw. Wynika  
Ze zderzeń; zderzenia są wewnątrz wielokrotne i trwają. Ze  
Zdarzeń wszakże nie wynika: nieodwołalnie, gdyż zdarzeń  
Jest wprawdzie wiele, ale one nie trwają: [...].  
(*Ze zderzeń*, z tomu *Przesady*)

Te piętrowe konstrukcje wymagają wzmożonej czujności odbiorcy, który uważnie podąża za myślami mówiącego „ja”. Zwłaszcza gdy stara się być bar-dzo precyzyjne:

Domyślam się, że z przesytem związana jest  
Chęć umknienia: z kwiatu poza granice jego  
Kwietnego nasienia (czyli poza schronienie),  
Oraz w kwiat: w niedocieczony środek jego sedna  
(Czyli schronienie zwierające się w punkt, więc  
Nie bywałe); zadośćuczynienia w tym zapewne nie  
Ma. Sytość (tego się także domyślam) jest obojętna  
Wobec kwiatów, nasilenia ich istoty i sedna,  
I granic: zadośćuczynienia się nie doznaje. Wszelako:  
Nie wynika to jedno z drugiego (tj. sposób zadośćuczynienia)

<sup>28</sup> Wiersz nie drukowany. Dziękuję Leszkowi Szarudze za udostępnienie mi tego i innych nie publikowanych tekstów Witolda Wirpszy.

Oraz jego istnienia albo brak nie wynika z głodu,  
Niedosytu (od biedy) lub sytości.

(*Faeton*)

Szkatułkowe konstrukcje nawiasowe, wielokrotne powtarzanie tej samej informacji dla jej przypomnienia, skomplikowane relacje syntaktyczne prowadzą do przerysowania cech „uczonego” komentarza: po takiej dawce objaśnień czytelnik ma prawo pogubić się z meandrach rozumowania, a końcowy efekt jest raczej parodystyczny. Zarzucony nadmiarem wyjaśnień i uściśleń odbiorca szybko poczuje przesyty, wypowiedź zaś traci na komunikatywności.

Podobnie jak składnia, tak i leksyka sprzyja naukowemu komentarzowi. Wiersz pt. *Coda*<sup>29</sup> zdaje się objaśniać znaczenie tytułowego pojęcia:

Jak dojść do końca. Albo  
Urwać i to pozostaje bez  
Komentarza: jako dobra moc.  
Albo powtórzyć wybrany motyw  
Początku lub środka, nadając mu  
Dogodną krągłość. U kresu  
Nie ma nic nowego; zamknięty jest  
I otwarty, zapisany nutą  
Lub pauzą. Dźwięk i  
Brak dźwięku równie dobrze zamyka.  
Otwiera. Pamięć i niepamięć.

„Coda” to w muzyce końcowy fragment utworu o dowolnej długości, często o charakterze przyspieszającym, który występuje w formie sonatowej, w ulubionej przez Wirpszę fudze oraz w tańcach, stanowiąc „kulminację wyrazową i syntezę materiału tematycznego utworu”<sup>30</sup>. W tym kontekście wiersz ów w pełni się tłumaczy: otrzymujemy oto nieco nieporadnie językowo ułożony artykuł hasłowy, wymieniający sposoby kończenia utworu muzycznego: poprzez powtarzanie pojawiającego się wcześniej wybranego motywu („krągły” koniec), zamknięcie dopracowane (nuta) lub nagle urwane (pauza). Konsekwentny brak dopełnień – „dojść do końca...”, „u kresu...”, „równie dobrze zamyka...” – sprawia jednak, że zdania wiersza nie „dochodzą do końca”, a jednoznaczne wypowiedzi otwierają się na sensy ogólniejsze. Kres przestaje dzięki temu oznaczać jedynie zamknięcie utworu, konkrety zaczynają tracić swą wyrazistość, zatarciu ulegają ich realne odniesienia. Pozorną oczywistość relacji protokolarnej narusza również nie mieszczące się w muzycznym kontekście słownictwo: co bowiem począć z „dobrą mocą”, „pamięcią i niepamięcią”? „Koniec” nabiera sensu eschatologicznego, doświadczający go człowiek może zachować pamięć tego, co go poprzedziło, albo ją odrzucić. Najważniejsze staje się tym samym rozwiązywane poprzez opozycje owo inicjalne „jak”, akcentujące możliwość – i prawo – wyboru. Nacisk położony zostaje na silnie zaznaczone w wierszu przeciwstawienia: zakończyć – urwać, zamykać – otwierać, dźwięk – cisza. Komentarz, który tu przeciwstawiony został tajemniczej „dobrej mocy”, wiąże się natomiast z zakłóceniem odbierającym neutralnym zdaniom ich oczywistość; rodzi się z niedookreślenia, ze zderzenia terminologii muzycznej z wykraczającymi poza jej horyzont pojęciami ogólnymi. Na ich

<sup>29</sup> „Odra” 1996, nr 2, s. 31.

<sup>30</sup> J. Habela, *Słowniczek muzyczny*. Kraków 1980, s. 37.

te także słowa pozornie dotąd jednoznaczne („otwarte”, „zamknięte”, „kres”, „koniec”) nabierają wartości metaforycznej.

*Coda* to zatem nie tylko kolejne opracowanie muzycznego tematu, uproszczony instruktaż dla początkującego muzyka. Jeśli chcemy w interpretowaniu „dojść do końca”, otwiera się przed nami perspektywa uniwersalizującego komentarza.

Tak tedy to, co [...] dałoby się sprowadzić do jednoznacznych „zdań protokolarnych”, doznaje swoistego zakłócenia, sens tych zdań przestaje być jednoznaczny, zakłócenie odbiera im sens pierwotny i nasycza je sensem własnym, sens zakłócenia nadaje informacji inną jakość.

— tłumaczył Wirpsza mechanizmy semantyczne w poezji Arnolda Słuckiego<sup>31</sup>. Podobnie dzieje się w jego własnym wierszu: zakłócenia składniowe i leksykalne sprawiają, że proste „zдания protokolarne” zostają wytrącone z dosłowności, a nieoczekiwanie zderzony z abstrakcją konkret uwieloznacznia się. Poetyckość bowiem *ex definitione* przeszkadza komentarzowi, skutecznie uniemożliwiając osiągnięcie semantycznej precyzji. Styl wyjaśniający, mający rozpraszając wątpliwości, po raz kolejny okazuje się chwytem przewrotnym i przekor-nym, komplikuje zamiast objaśniać.

Jasność, precyzyjność wyrażania i unaukowanie wypowiedzi to zresztą najczęściej wymieniane przez badaczy cechy stylu Wirpszy. Barańczak jego zdania porównywał do zdań z traktatu czy rozprawy naukowej:

Nie tylko przez słownictwo — abstrakcyjne, ściste, czerpiące bez zastrzeżeń z dziedzin, do których wstęp jest poezji tradycyjnie wzbroniony — nie tylko dzięki charakterystycznej składni uczonego wywodu. Istotniejszy jest fakt, że zdania te są często wprost wypowiedzianymi tezami, których nawet się nie stara przyodziać szata metafory, peryfrazy czy poetyckiego pseudonimu. [...] twórczość eseistyczna autora *Gry znaczeń* zbliża się do bieguny wypowiedzi literackiej, nieraz lirycznej nawet, w poezji widać symetryczne ciężenie ku biegunowi eseju lub naukowego wywodu<sup>32</sup>.

Balcerzan zwracał szczególną uwagę na rehabilitację słowa naukowego w tej poezji:

W lingwistycznej wyobraźni Wirpszy polszczyzna to system precyzyjnych i ogólnych *pojęć*: terytorium zwycięstwa struktur ekspansywnych, bogatych w abstrakta, nad typami recesywnymi.

Te pojęcia to: „Fundament języka nauki, warunek porozumienia uczonych, ich nadzieja na jednorodny, jasny logicznie, a więc przezroczysty dla myśli obraz świata”<sup>33</sup>. Nadzieja, jak się okaże, w poezji — złudna.

Owa uczoność i pojęciowość przejawiają się zwłaszcza w leksykalnej inwencji autora *Nowego podręcznika wydajnego zażywania narkotyków*. Oto przypadkowo wybrane sformułowania z utworów Wirpszy: próba formalna, budowa pryzmatu, sprowadzić świat do wspólnego mianownika, kolory się krystalizują, próbówki, geometria, aberracja, sekrecjonalna metafizyka, materiał wybuchowy, brontozaury i pterodaktyle, ekrazyt, galwanizacja, dysjunkcja, abdomen, studium geometryczne, papier pergaminowy klejony dekstryną, naczynia połączone, płaszczyzna nośna, pustka śródmolekularna, polaryzowanie, napięcie

<sup>31</sup> W. Wirpsza, *O skuteczności poetyckiej szumu informacyjnego*. „Twórczość” 1966, nr 4, s. 105.

<sup>32</sup> Barańczak, *op. cit.*, s. 84–85.

<sup>33</sup> E. Balcerzan, *Poezja „słowiarska” — poezja lingwistyczna*. W: *Poezja polska w latach 1939–1965*. Cz. 2: *Ideologie artystyczne*. Warszawa 1988, s. 92–93.

kierunkowe, tężejąca sfera płynów, warstwa izolacyjna, muza oftalmiczna, zwoje mózgowie, galwanizacja, dynamiczna modulacja uderzenia, ciągłość przestrzenno-czasowa, ekstyrpacja guza, ataraxia, akcelerator, mroczności międzymagmowe, krążenie substancji myśloidalnych, miłośność, cebuloidalność, bezlosowatość, bezbrzemienność, nadczynna nadcielesność, potoczystość czy wreszcie: dwuchlorowodorek 1 (b-chloro- $\alpha$ -fenylo-benzylo)-4-(2-hydroxy-etoxyetylo)-b-piperazyny (!). To jedynie niewielka dawka specjalistycznych terminów, pochodzących najczęściej z fizyki, matematyki i biologii, oraz tworzonych na podobieństwo pojęć *quasi*-naukowych neologizmów, którymi raczy Wirpsza odbiorców. Jaka poezja jest w stanie udźwignąć tego rodzaju słownictwo? Fachowa i niby-naukowa terminologia wymaga od czytelnika wiedzy lub wysiłku jej zdobycia, ale też uczoność zostaje częściowo zneutralizowana przez wtopienie w materię wiersza. Nie służy już precyzowaniu myśli (nie o stworzenie wierszowanej encyklopedii zabiega bowiem poeta), ale stanowi stylistyczny sztafaż, przypomina zabawę w naukowość, poszerzającą spektrum niesionych przez teksty sensów. Poetycko obłąskawione pojęcia tracą swą precyzyjność dzięki podporządkowaniu literackiej nadorganizacji i poddaniu się kontrolovanemu rozchwianiu znaczeń. „Polaryzowanie” z *Rozmowy 1962* nie jest zatem wywoływaniem fizycznego zjawiska „przesunięcia ładunków przeciwnych znaków w dielektryku spowodowanego zewnętrznym polem elektrycznym”, wskazuje natomiast na wyraźne uwidocznienie różnic, akcentuje naładowaną energią sprzeczność, zwraca uwagę na iskrzenie znoszących się, przeciwnych wartości, na rozbieżność, biegunowość rzeczy i nazw, słów i sensów. Naukowe pojęcie zostaje wykorzystane w poetyckim procederze sprawdzania semantycznej wytrzymałości wyrazów i poszukiwania ich nowych możliwości kreacyjnych. Specjalistyczne terminy bywają też rozbierane etymologicznie, a poetycko zasymilowane przede wszystkim brzmia („abdomen” wydaje się bardziej tajemniczy i egzotyczny niż zwykły „brzuch” czy „odwłok”), jak we fragmencie *Krainy ekscesu* (z tomu *Przesądy*) (*nb.* z tego utworu pochodzi też przytoczona wyżej nazwa związku chemicznego):

1) Terkotka, terrakota, Ter-Psychora? Terra psychicznie  
Chora; ziemista psychika; chorobliwy  
Taniec; terkocząca ziemia; tańcząca  
Terrakota; psychiczna muza; muzealny  
Dzban; naczynie duchowne. 2) Duch,  
Duchota, dux, dukat?

Najważniejsze nie jest tu doszukiwanie się sensu np. w „tańczącej terrakocie”, ale poddanie się eufonicznej zabawie w skojarzenia, przy pozostawieniu sfery znaczeń — przynajmniej na razie — na drugim planie. Tym brzmieniowym wariacjom towarzyszy bowiem w wierszu autorefleksja:

Jaki jest pojazd pojęciowości? Wehikuł  
Rozumowania?  
[ . . . . . ]  
Nazywanie jest symulacją ruchu. Wy-  
Nalazczość jest stymulacją ruchu. W  
Wywodzie słowotwórczym ruchu  
Narasta napięcie między symulacją  
A stymulacją ruchu.

(*Kraina ekscesu*)

Paralelny układ wersów wydobywa chwyt paronomazji: symulacja jest stymulacją, każde nazwanie rzeczywistości stanowi ponowne jej odkrycie – to „wynaalczność”. Istota sztuki słowa tkwi w napięciu między symulacją sensów a ich stymulacją, między udawaniem, czyli stwarzaniem pozorów znaczenia, a znaczenia tego wywoływaniem, potęgowaniem. Poezja nie przynosi bowiem wiedzy o świecie, nie naśladuje świata, lecz jedynie pozoruje jego istnienie – „stanowi pozór: gra sobą coś, niczego sobą nie zastępuje. W tym sensie znak jest prowokatorem napięcia”<sup>34</sup>. Naukowego nacechowania wyrazów nie należy zatem lekceważyć, ale tracą one funkcje fachowych terminów: ich zakres semantyczny poszerzony zostaje przez zestawienie z podobnie brzmiącymi, lecz odwołującymi się do wiedzy potocznej wyrazami, w efekcie ich precyzja rozplywa się w powstającej metaforze. Za grą brzmień kryje się gra w znaczenie.

Język o ambicjach „uczonego” komentarza stwarza pozory likwidowania niejasności, porządkowania, precyzowania używanych pojęć: „Pozostało więc tylko / Niebo, ściślej: zenit” (*Łuk*, z tomu *Drugi opór*); „Czułem jednak, że na jej dnie / (Tzn. w skretach gąbki, tzn. w zwojach mózgu)” (*Wizyta gąbki*, z tomu *Mały gatunek*); „Zapisane będą glissanda, czyli zawartość / Zwojów mózgowych; rozdźwięki i dysonanse, / Czyli różnice potencjałów” (*Autoportret <w miarę niewidomy>*)<sup>35</sup>. Poeta przedstawiając las w *Don Juanie* nieustannie przypomina, że cały czas jest on przedmiotem uwagi; rozwiewa najdrobniejsze, zwłaszcza te nie istniejące, „gramatyczne zawilości” (taki jest też tytuł tego fragmentu):

Musi się stać giętki (las),  
Miękki jak płaszcz wełniany, żeby się nim (lasem) otulić  
Niby własną skórą,  
Falujący jak oddech (las),  
Uległy jak muzyka (las).

Dopowiedzenia w nawiasach nie służą tu jednak wyjaśnianiu, nie są konieczne dla zrozumienia wypowiedzi, raczej ciążą w zamknięciach wersów, monotonicznie powielając tę samą informację. Z jednej strony (dosłownie: strony lewej w tekście) napotykamy dyskretnie naszkicowany, a zarazem niezwykle sensualny i sugestywny obraz przyrody – las, który nie tyle się widzi – zmysł wzroku został tu zlekceważony – co niemal fizycznie odczuwa, słyszy, dotyka; wyłania się on w serii metaforycznych porównań, stanowiących wariacje na zadany temat<sup>36</sup>. Z drugiej zaś (prawej) strony pojawia się natrętne słowo „las”, pozornie niepotrzebny balast wyobraźni, sprowadzający czytelnika na powrót w rzeczywistość języka. A jednak „lasowi” zaczyna towarzyszyć wrażenie przytulności i bliskości czegoś miękkiego, giętkiego, falującego, uległego... Parentetyczne uzupełnienia podporządkowują się zatem wyjaśnianiu poetyckiemu, którego przywilejem jest mnożenie i komplikowanie znaczeń.

<sup>34</sup> Wirpsza, *Gra znaczeń*, s. 254.

<sup>35</sup> „Odra” 1986, nr 1, s. 41.

<sup>36</sup> Podobny zabieg kompozycyjny zaobserwować można w wierszach *Football* Peipera, *Nóz* Karpowicza, *Przeład z parasolki* Białoszewskiego czy *Pajęczyna* Barańczaka. Zasugerowany w tytule przedmiot (u Peipera piłka) staje się pretekstem dla szeregu metaforycznych porównań, które go przybliżają, ukonkretniają nie wprost, ale przekornie – poprzez kontekstowe skojarzenia.

Pomocne w wyjaśnianiu treści zwykły być synonimy. „Cisza pióra, trzcinki, rylca, powielacza, linotypu” (*Milczenie*, z tomu *Przesady*); „Jest / prześladowaniem. W obcych językach: / *Verfolgung*; *persécution*. Tak przeto / Powstaje (rodzi się, pęcznieje, rozsadza go od środka) / Bojaźń w goniącym” (*Pościg*, z poematu *Don Juan*); „11. Ruszać z posad różne bryły / Dlatego, że jest potrzask i że w / Potrzasku uwięzły różne rzeczy / i słowa (w pamięci), czyli: osoba, / Człowiek, postać, podmiot myślący; / Ten, co formuluje” (*Faeton*) – to trzy przykłady doprecyzowywania myśli przez Wirpszę, sygnalizujące różne rodzaje sfunkcjonalizowania tego chwytu. Tworzenie szeregów wyrazów bliskoznacznych ma na celu albo zademonstrowanie wszelkich możliwych odcieni danego pojęcia i pokazanie jego nośności semantycznej (jak w *Milczeniu*), albo stanowi skazaną na niepowodzenie z tego właśnie powodu próbę uściślenia znaczenia danego słowa (*Pościg*); najczęściej oba te mechanizmy łączą się ze sobą, słowa i rzeczy, „więzną w potrzasku” języka poetyckiego: im dokładniej staramy się określić jakieś zjawisko, im większą liczbą słów je opatrujemy, tym bardziej oddalamy się od jego istoty, która pozostaje dla nas niewyrażalna.

Symulując intencje rozjaśniania spornych lub zagmatwanych kwestii, twórca stymuluje także uwagę i intelektualny wysiłek czytelnika. „Tu nie o to chodzi”, inne jest przesłanie wiersza – stwierdza w sonecie *Teatr* (z tomu *Maly gatunek*), odwołując wcześniejszą interpretację swego tekstu; „tedy domyślić się można”, „(w domyśle)” – sugeruje „ja” z *Portretu mózgu senatora*, „Pojęcie dołu można rozumieć / jako podziemie, sferę płynów. / Mój kształt można rozumieć jako [...] / Podziemie należy pojmwować...” – podpowiada podmiot z wiersza *Wydobynam się* (z tomu *Drugi opór*); „przez inskrypcję / Rozumieć należy emblemat w sensie / Zawężonym: znak pisemny / Powiadamiający; powielany lub nie” – czytamy w *Inskryptorach*<sup>37</sup>. Zdaje się, że autor albo nie dowierza zdolnościom interpretacyjnym swego odbiorcy, albo postanawia ułatwić mu pokonywanie zawichości własnych tekstów. W każdym razie próbuje sterować lekturą czytelnika. Poucza go, jak należy lub nie należy odczytywać dane utwory, nawiązuje z nim kontakt poprzez bezpośrednie zwroty, zaznaczając zarazem swą dominującą pozycję: „Moi / Drodzy, nic z tego, raczej powiem”, „(Śmierć z innych przyczyn, aniżeli / Z ręki i woli człowieka nie / Będzie nas tu zajmowała” (*Zabijanie*<sup>38</sup>). Wrażenie nie znoszącej sprzeciwu stanowczości, umacniającej kontrolę „ja” mówiącego nad adresatem wypowiedzi, dają także stosowane przez podmiot liryczny formy bezosobowe: „Sprowadzić świat do wspólnego mianownika” (*Próba formalna*, z tomu *Maly gatunek*), „Przesunąć słońce do dołu. / Wydłużyć cienie. / Ciszę wyminąć pasmem, zakretem” (*Rytm*, z tomu *Maly gatunek*). Balcerzan, pisząc o silnie wyrażonej w *Drugim oporze* funkcji fatycznej, tę sytuację „ja” lirycznego określił jako „poszukiwania adresata”:

Ów potencjalny adresat, określony przez sam sposób prowadzenia z nim rozmowy, jest w pewnych wierszach pojętym uczniem; [...]. W innych – partnerem, jest to bowiem w jeszcze większym stopniu sytuacja *poszukiwania partnera*<sup>39</sup>.

To zatem adresat, któremu „ja” komentatora tłumaczy, wyjaśnia, podsuwa w nawiasach „właściwą” interpretację, którego obejmuje podmiotowym „my”.

<sup>37</sup> „Kultura” (Paryż) 1979, nr 10, s. 69.

<sup>38</sup> „Odra” 1983, nr 3, s. 41–45.

<sup>39</sup> E. Balcerzan, *Rzeczywistość zaatakowana*. W: *Oprócz głosu*. Warszawa 1971, s. 118.



Zadanie porządkowania lirycznego wywodu spełniają także strategie kompozycyjne: podtytuły, numerowanie poszczególnych ujęć tematycznych, strof czy części monologu, np. „po pierwsze”, „po drugie”, „komentarz pierwszy”, „komentarz drugi”; Wirpsza stawia nawet „pierwszą”, „drugą” i „trzecią kropkę”. *Zabijanie* stanowi katalog wyliczający sposoby pozbawiania życia człowieka przez człowieka:

## 1) konflikt

Rozmyślnie niepomyślny z

Ciecżą: kamień u szyi:

[. . . . .]

Dalej wyliczanka: 2) zastrzelenie

Się: 3) powieszenie się; 4) zatrucie

Się: 5) rzucenie się z [...].

A potem już bez numeracji:

Wieszanie, kamieniowanie (rzecz

Zbiorowa), gilotynowanie (rzecz

Zespołowa), a i wymyślniejsza jeszcze

Technologia: krzesło elektryczne, prymitywniejsza

Zaś: strzał w potylicę.

Dalej następuje uściślanie metod – zabijanie w wymiarze prywatnym lub historycznym, indywidualne bądź zbiorowe, w zależności od pozycji ofiary, itd. Przejmująca moc oddziaływania tego wiersza wynika z napięcia pomiędzy domagającym się silnej ekspresji tematem a powściągliwym sposobem jego artystycznego przedstawienia: zamiast patosu i krzyku sprzeciwu wobec okrucieństwa i przemocy – opanowane emocje, bezosobowe, zimne podejście statystyka. I tylko co jakiś czas bezduszne wyliczanie przerywa – na prawach dysonansu – powracająca w modyfikacjach strofa:

Godności własnej

Nie umiałeś poznać;

Godności cudzej

Nie potrafisz uznać

– niczym pouczenie Guślarza z części II *Dziadów* Mickiewicza. *Zabijanie* to znakomity przykład twórczego wykorzystania oschłej, beznamiętnej mowy dążącej do naukowej obiektywności.

Zwięzłość i jasność stanowią też atrybuty definicji, którą to formę wypowiedzi poetycko zaadaptował Wirpsza. Zdarza się, że kształtuje on utwór poetycki na wzór hasła słownikowego lub wplata weń objaśnienie specjalistycznego terminu. Chwył ten, polegający na umieszczaniu słów „w sytuacjach typowych dla słowników, gdzie znaczenia konstytuowane są przez przykładowo podane typowe uwikłania w prostym kontekście”, Lipski proponował nazwać „leksykonizacją”<sup>40</sup>. „Styl” zyskuje zatem epitety: „francuski, eklezjastyczny, / Lapoński, pastoralny, dalekowschodni, / Rybołowczy”, „ręka” jest: „w złym guście, w / Dobrym guście. Ręka obdarza / Wszystkich we śnie. Styl ręki. Ręka / Gustu” (*Palce*, z tomu *Przesady*). Ważniejsze jednak, jak zauważa krytyk, jest tu – w przeciwieństwie do funkcji naukowych kompendiów – nie przedstawianie znaczenia, ale poszukiwanie i dochodzenie do niego, konstytuowanie sensów

<sup>40</sup> J. J. Lipski, *Autotematyzm, ekspresja i koncept*. „Twórczość” 1967, nr 12, s. 113.

przy okazji ich rekonstruowania<sup>41</sup>. Kompozycja części *Don Juana*, zatytułowanej *Modliszka, prorokini głodu*, wzorowana jest z kolei na haśle encyklopedycznym: najpierw „Opis”, czyli nazwa łacińska (*Mantis rubrocoxata*), miejsce w klasyfikacji gatunkowej („bliska krewna szarańczy”), morfologia („Z profilu / Łeb taki i przednie nóżki tak przed łbem / Lekko uniesione”), potem „Obyczaj” – fizjologia i typowe zachowania (np. „jeżeli odciąć głowę, to od wschodu do / Zachodu słońca ten suchy owad; *mantis*; żyje, porusza się”). *Łączniki*<sup>42</sup> w całości stanowią poetycką definicję terminu muzycznego, podobnie *Wiatry bagienne* (wiersz nie drukowany) próbują ustalić znaczenia tytułowego określenia („panuje niezgodność nawet / Co do tego, czy określenie: wiatry / bagienne oznacza”, „Wiadomo jedynie, że / Wiatry bagienne mają coś wspólnego / Z”). Definicje stanowią wyjaśnienia wtopione w wiele monologów lirycznych, np.:

I już można włączyć liturgię; co wywodzi się z *litare*,  
I oznacza składanie ofiar pod szczęśliwym znakiem,  
*Deo litare* mówiono w Rzymie, *lité* greckie to prośba i błaganie  
(*Opis miasta*, z tomu *Liturgia*)

Likwidacja to unicestwienie. Ale  
Słowo *liquidatio* nie istniało  
W łacinie antycznej, choć był *liquor* (m),  
Abstrakcyjnie znaczący: stan ciekłości,  
Konkretnie: płyn. *Liquidus* znaczy  
Płynny, jasny, przejrzysty, czysty  
(Nad wodą wielką i czystą), przysłówek  
*Liquido* mówi o tym, że ktoś  
Powiada swoją rzecz pewnie, z czystym  
Sumieniem.

(*Zabijanie*)

W ostatnim fragmencie wyraźnie zaznacza się skłonność do ucieczki, niedyscyplinowania myśli: nawiązanie do liryków lozańskich rozsądza pozornie obiektywny wywód. Również przedstawienie modliszki przestaje być tylko biologicznym opisem: *mantis*-„prorokini” staje się czczonym bóstwem i figurą kobiecości jednocześnie, za muzycznymi łącznikami zaś doszukiwać się można autorefleksyjnej ilustracji zasady ironii. Poetyckie definicje Wirpszy nie tyle bowiem precyzyjnie określają, co wprowadzają zamęt przy pozorach porządkowania. Uściślenie stanowi w nich punkt wyjścia – za nim postępuje uogólniająca lub metaforyzująca refleksja, która rozsądza kunsztownie wznoszoną, precyzyjną konstrukcję wyjaśniającego komentarza.

Jego szczególnie wyrazistą formę stanowią przypisy. W utworach Wirpszy pojawiają się odsyłacze, a przypisy pod tekstem stanowią wytłumaczenie i dopowiedzenie tekstu głównego. Pisane w sposób ciągły lub wierszem, tak naprawdę bardziej dezorganizują, niż porządkują. W *Składance* (z tomu *Przesady*), będącej kolażem cytatów z prasy i słowników, tekstów filozoficznych i artystycznych, przypisy tworzą samodzielną całość, przypominającą potok składniowy, którą można czytać w sposób ciągły niezależnie od samego wiersza. *Błoto* (z tomu *Przesady*) natomiast stanowi skrajny przypadek lirycznego komentowania: na 6 wersów przypada 5 przypisów, kilkakrotnie przewyższających swą objętością „tekst główny” wiersza:

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> „Po prostu” 1990, nr 6, s. 9.

W mrokach marszu<sup>1</sup>  
 Depce<sup>2</sup> się po krwi zabitego<sup>3</sup>.  
 Depcąc nie wdeptuje się  
 Jej w ziemię<sup>4</sup>; rozdeptuje  
 Się ją, uniemożliwiając  
 Wsiąkanie. Robi się błoto<sup>5</sup>.

A oto dla porównania tekst pierwszego tylko przypisu:

Mroki marszu można rozumieć rozmaicie: jako, powiedzmy, wojskowy marsz nocny, którego technika kształtowana jest przez ciemność i związane z nią niebezpieczeństwa; to samo da się powiedzieć o nocnym przejściu przemytników przez granicę. Dopuszczalne jest także przenośne (to słowo nasuwa się dlatego, że w poprzednich przykładach mamy do czynienia z przenoszeniem: żołnierze przenoszą broń i sprzęt, przemytnicy towar) wyobrażenie procesu duchowego; marsz poprzez mroki niewiadomego lub zatrwającego w nadziei dotarcia do jasnych obszarów wiedzy albo bezpieczeństwa. Wreszcie, zwrot „mroki marszu” zawiera w sobie pewną ocenę samej czynności maszerowania przy założeniu nie dającej się uniknąć niepewności kierunku oraz nieokreśloności zamiarów.

Po tym filologicznym, acz z przymrużeniem oka danym komentarzu, narzucającym interpretację słowa „marsz”, czytelnik zmuszony jest ponownie rozpocząć lekturę: musi wrócić do początku wiersza, by kontynuować porzucony wątek; nie na długo jednak – już w drugim wersie napotka dwa kolejne przypisy. Ich funkcja wyjaśniająca zwraca się przeciw samej sobie; otrzymujemy tym samym komentarz przerysowany, doprowadzony do karykatury. Przypisy, będąc słownikowymi niemal objaśnieniami występujących w tekście słów, uświadamiają możliwość tyłu ich znaczeń i użyć, że zamiast precyzować i pomagać w odbiorze utworu – wprowadzają weń chaos.

Służąc pozornie nawiązaniu kontaktu, pogłębiają one właśnie przepaść pomiędzy podmiotem a jego słuchaczem; podkreślają trudność, a nawet niemożliwość pełnego porozumienia<sup>43</sup>.

Demonstrują nieprzewidywalność i nieprecyzyjność języka, mnożą sensory, dowodzą niemożności wyczerpującego wyjaśnienia czegokolwiek za pomocą języka. Nadmiar kumulowanych w nich treści przeradza się w szum informacyjny, staje się poetycką nadinformacją niepożądaną w tekstach naukowych, ale inspirującą i konieczną w poezji.

Na jej obszarze bowiem wyjście komentarzowi naprzeciw musi okazać się twórczym sprzeciwem wobec niego. Możliwa jest jedynie gra z językiem naukowym i formą wyjaśniającą, przejmowanie wyłącznie ich zewnętrznych, stylistycznych cech, nie zaś funkcji. Stylizując swe poetyckie teksty na komentarz, Wirpsza dokonuje pastiszu gatunku w poezji niemożliwego, jej narzędzie bowiem – pełne semantycznej energii wyzwalonej w zderzeniach słów – z definicji nie pozwala na realizację zamierzonych celów. Dlatego cechy „uczonego” komentarza ulegają nadmiernemu wyostreniu, aż do zaprzeczenia ich prymarnych funkcji, lub w jego poetykę włączone zostają elementy inrodne, kontrastujące, dające w efekcie zaskakujący kolaż naukowości z potocznością, abstraktu z konkretem, dosłowności z filozoficznym uogólnieniem. Niekiedy też autorskie wyjaśnienia nawarstwiają się, tworząc wielopoziomowe konstrukcje: poeta komentarz opatruje autokomentarzem, ten zaś kolejnym, co daje w efekcie swego rodzaju kompozycję szkatułkową, zbyt zagmatwaną, by można było

<sup>43</sup> Barańczak, *op. cit.*, s. 87.

zorientować się, o co właściwie w tekście chodzi. Komentarz na różne sposoby staje się zatem antykomentarzem, obraca się przeciw sobie. Zamiast wyjaśniać – zaciemnia, zamiast precyzować – uwieloznacznia pretekstowy obraz, zaciera-  
jąc granice między przedmiotem wypowiedzi a nadbudowującym się nad nim autorskim słowem.

Po co to wszystko? Wydaje się, że komentatorskie zacięcie Wirpszy wynika z nie akceptowanej przez poetę kondycji współczesnego świata, stanowi próbę zmierzenia się z jego chaosem, który trzeba nazwać, uporządkować i ocenić. Marzenie Peipera o zbudowaniu dzięki poezji lepszego świata jest jednak dla autora *Traktatu sklamanego* już tylko cywilizacyjną utopią, nierealną mrzonką. Powtórzmy raz jeszcze za mistrzem awangardy:

Budowanie dzieła sztuki jest to sprowadzanie chaosu do porządku, zmuszanie dowolności do ładu. Otóż ten porządek nie jest jedynie tylko wymaganiem sztuki, ale jest potrzebą samego życia. Ułatwia życie, staje się podstawą możliwości gromadnego współżycia ludzi, reguluje stosunek człowieka do człowieka [...]. Dzięki tej biologicznej roli potrzeba ładu przedostała się we wszystkie gałęzie działalności ludzkiej. Nauka jest porządkowaniem, polityka jest porządkowaniem, twórczość artystyczna jest porządkowaniem<sup>44</sup>.

Praktyka poetycka Wirpszy pokazuje jednak, że wszelkie porządkowanie dzieje się wbrew sztuce: nauka jest porządkowaniem, polityka powinna być porządkowaniem, twórczość artystyczna porządkowanie może jedynie symulować. Poeta nie jest posiadaczem prawdy ani jej rewelatorem, zbliża się do niej w sporze, starciach, polemice, poszukuje w „Zgrzycie, / Zabezpieczeniu jazgotu, / Cierpkości, goryczy” – raz jeszcze przypomnijmy programowe *Wierszopisarstwo*. W tekstach Wirpszy rzeczywistość zostaje więc poprzez słowo zaatakowana<sup>45</sup>, zaatakowana dzięki posłużeniu się formą polemicznego komentarza. Udając, że wyjaśnia rzeczywistość, autor *Drugiego oporu* naprawdę ją osądza, a stymulując semantyczną energię słów, zmusza swych czytelników do podobnej – nieufnej i aktywnej – postawy wobec świata, świata nie tylko językowego.

---

<sup>44</sup> Peiper, *op. cit.*, s. 204.

<sup>45</sup> Tak to właśnie wyraził Balcerzan w tytule cytowanego tu szkicu.