

UNIWERSYTET ŚLĄSKI
WYDZIAŁ FILOLOGICZNY

Patrycja Kaleta-Łuczynowicz

Metapoezja
O świadomości twórczej Stanisława Grochowiaka

Rozprawa doktorska
napisana pod kierunkiem
prof. zw. dra hab. Mariana Kisiela

Katowice 2016

*Nie zaniedbuj poezji, nie wolno jej zaniedbywać, byłoby to
zbrodnią przeciwko sobie wolnemu!*¹

*Cokolwiek napiszecie, będzie wam policzone*²

¹ Z listu Stanisława Grochowiaka, napisanego w areszcie śledczym w 1952 roku. Cytat za: J. Łukasiewicz: *Ten chłopiec niezwykły – po latach*. W: *Dusza czyścowa. Wspomnienia o Stanisławie Grochowiaku*. Zebrała i oprac. A. Romaniuk. Warszawa 2010, s. 46.

² Wycięte z gazety słowa, które Stanisław Grochowiak przybił do drzwi domu Marii Sołtyk w Pustych Łąkach.

Spis treści

1. Wstęp	4
1.1 Wprowadzenie	4
1.2 Świadomość twórcza – metapoezja – genologia.	6
1.3 Poeta i poezja – w oczach krytyków	15
1.4 Poeta i poezja – autorefleksje.	56
2. Genologia poetycka Stanisława Grochowiaka.....	80
2.1 „O kopalnio naszych natchnień”. Modlitwy.	80
2.2 „Kroczysz przez sonet – przez kroje blaszane”. Sonety.	112
2.3 „Spadło jedno gęsie pióro bym je zastrugał na końcu”. Haiku.	152
2.4 „Otwarte teatrum dla działań”. Poemat.	202
3. Zakończenie.....	231
4. Bibliografia.....	236

1. Wstęp

1.1 Wprowadzenie

W szkicu zatytułowanym *Poezja i... (Sarenka horacjańska)* Stanisław Grochowiak napisał:

Aby dać zadowalającą definicję poezji, należałoby napisać książkę. Z książek usiłujących sprostać temu zadaniu udałoby się skompletować bibliotekę, której katalogi (jedynie katalogi) utworzyłyby księgozbiór godny osobnego gmachu³.

On sam zdradzał nieustanną predylekcję do twórczej autorefleksji. Jako poeta świadom spraw literatury, na wiele różnych sposobów próbował stawiać pytania o naturę aktu twórczego i rozstrzygać kwestie związane z rolą artysty. Narzucona przez autora metaforyka „budowlana”, wydaje się najwłaściwsza także dla oddania charakteru autotematycznych odniesień w jego twórczości. Metapoetyckie motywy nie są w tym przypadku inkrustacjami, ale „materiałem” decydującym o kształcie i wymowie określonych wierszy, wiersze te – wpływają na przesłanie całych tomów poetyckich, a tomy tworzą autotematyczny katalog, który uznać można za rdzeń gmachu spuścizny artystycznej Stanisława Grochowiaka. Aby w pełni docenić wymiary architektury tego ostatniego, dokonać należy zatem dekonstrukcji wybranych „ścian nośnych”, spośród których metapoetycka refleksja ukryta – na różnych poziomach – w gatunkowych nawiązaniach wydaje się – pozostając w kręgu metaforyki budowlanej – mieć znaczenie... fundamentalne.

Twórca *Ballady rycerskiej* to przede wszystkim autor wyrazistej propozycji poetyckiej, olśniewającej bogactwem form, tematów, odniesień. W nekrologu po śmierci poety Krzysztof Mętrak określił go mianem artystycznego „prawodawcy” pokolenia⁴. Do takich sądów uprawnia zarówno analiza dorobku Stanisława Grochowiaka, jak i aktywnej postawy twórczej i miejsca, jakie zajmował w ówczesnym środowisku artystycznym. Prócz wierszy, dramatów, prozy, tworzył m.in. słuchowiska radiowe, szkice, eseje, scenariusze filmowe, brał

³ S. Grochowiak: *Poezja i... (Sarenka horacjańska)*. „Poezja” 1973, nr 2, s. 4-5.

⁴ Źródło: K. Mętrak, ***. „Kultura” nr 37/1976. Za: *Dusza czyścowa. Wspomnienia o Stanisławie Grochowiaku*. Zebrała i oprac. A. Romaniuk. Warszawa 2010, s. 435.

udział w dyskusjach programowych, grywał również na fortepianie, malował obrazy, a także zajmował się redakcją książek i czasopism. Wydaje się, że owa „zachłanność twórcza” najpełniejsze odzwierciedlenie znalazła jednak w warstwie treściowej jego utworów. Od początków swojej artystycznej aktywności poeta przejawiał głębokie zainteresowanie kwestiami dotyczącymi estetyki i sztuki, próbując wypracować własną, „zadowalającą” definicję kluczowych pojęć z nimi związanych. Doświadczenie próby uchwycenia tajemnicy aktu artystycznej kreacji stało się stałym elementem jego twórczości. Model tego aktu wyłaniający się z tekstów poety jest niezwykle złożony. Twórczość przedstawiał on m.in. jako: azyl, ucieczkę, odzwierciedlenie emocji, tajemnicę, autoterapię, odrealnienie, sztukę zdziwienia, manifestację wrażliwości lub buntu, ciężką pracę, rekonstrukcję modelu kosmosu, akt miłosny, epifanię, konfesję, ożywczą siłę, jednorazowe olśnienie, ucieleśnianie wrażenia. Jego teksty zaludniają historyczne i literackie postacie związane z tymi definicjami, takie jak np. Robert Burns, Marchoń, Sancho Pansa, François Villon, Paul Verlaine, Maurice Utrillo czy Rainer Maria Rilke. W utworach Grochowiaka odnajdziemy również obraz twórcy, jako kogoś będącego m.in. konstruktorem, malarzem, architektem, odkrywcą, matematykiem, wariatem, sztukmistrzem, mędrce, dzieckiem, błaznem, rzemieślnikiem, ofiarą sztuki lub słabeuszem. Znalezienie wspólnego mianownika dla wszystkich tych twórczych deklinacji jest trudne, ale nie niemożliwe. Podnosząc zagadnienia z zakresu świadomości twórczej, Stanisław Grochowiak bardzo często podejmował bowiem jednocześnie żywy dialog z utrwalonymi w literaturze motywami czy toposami. Świadomość twórcza poety to zatem przede wszystkim świadomość dialogiczna lub polifoniczna, rodząca się w odniesieniu do innych ujęć, polemizująca z nimi i proponująca na ich gruncie własne, synkretyczne rozwiązania.

Na tym tle szczególnie ważne wydają się momenty, kiedy autor, najczęściej w sposób deklaracyjny, przejawiający się już poprzez tytułowanie utworu, wchodzi w dialog z konwencją, określając gatunkowo swoje teksty. Czynił to często i na różnych etapach życia, przywołując formy nie tylko literackie i nie tylko liryczne. Wśród utworów poetyckich Stanisława Grochowiaka znajdziemy m.in. odwołania do form takich jak: akt (*Akt w pejzażu*), antyfona (*Antyfona*), ballada (*Ballada rycerska*; *Ballada o koniu*, *Ballada II*), elegia (*Elegia oborska*), epigramat (*Epigramat*), fraszka (*Fraszka*), fuga (*Fuga*), haiku (*Haiku-images*; *Trochę większe haiku*), kolęda (*Kolęda*), list (*List nr 1777*), menuet (*Menuet*; *Menuet z pogrzebaczem*), modlitwa (*Modlitwa*; *Modlitwa do siebie*; *Modlitwa II*), nokturn (*Nokturn*), nowela (*Nowela I*; *Nowela II*; *Nowela III*; *Nowela IV – poranek Wariatowej*), oda (*Oda – plecy*; *Oda – Bóg*; *Na śpiew Imy Sumac – Peruwianki. Oda*), pejzaż (*Pejzaż*), pieśń (*Pieśń*

Wielkanocna; Pieśń o Marcholcie), poemat (*Zuzanna i starcy. Poemat przewrotny*), portret (*Portretowanie umarłej; Portret z mnichami*), requiem (*Requiem*), sonet (*Sonety białe; Sonety brązowe; Sonety szare*), śpiew (*Sześciokrotne śpiewy poranne*). Już sam fakt przywołania gatunku, obciążonego historycznoliterackim bagażem, jest sygnałem mówiącym wiele o świadomości twórczej autora. Jeżeli dodatkowo w znaczącą, gatunkową formę autor przyobleka treści autotematyczne, można takie utwory traktować jako „dialogowe podwójnie”. Naczelną tezę tej rozprawy jest przekonanie, że właśnie owe teksty Grochowiaka stanowią najpełniejszą próbę odpowiedzi na pytania: Czym jest sztuka? Kim jest artysta? Jakie reguły powinny go obowiązywać? Wybrane, nie stanowiące absolutnie skończonego katalogu, a jedynie próbę „wrywkowego” zbadania materiału, metapoetyckie „wyprawy” Stanisława Grochowiak „w krainy” poszczególnych gatunków okazują się niezwykle znaczące i pokazują zarówno jak bardzo świadomym, jak i jak bardzo twórczym poetą był autor *Ballady rycerskiej*.

1.2 Świadomość twórcza – metapoezja – genologia

Chcąc podejmować zagadnienia, związane ze świadomością twórczą i metapoezją, już na wstępie napotykamy trudności terminologiczne. Dotychczasowe opracowania teoretyczne z tego zakresu, wprowadziły bowiem do obiegu kilka terminów, których status i wzajemne położenie nie są do końca klarowne.

Najogólniejszymi, a więc i najtrudniejszymi do precyzyjnego zdefiniowania terminami wydają się być określenia takie, jak: „świadomość twórcza”, „samoświadomość”, „metaliteratura”, „refleksja metaliteracka”, „autorefleksja”, odnoszące się do ogółu wyrażonych w utworze/utworach, ale nie tylko do przekonań danego autora na temat sztuki. Mogą one być stosowane w zasadzie wymiennie. Wobec ogromu perspektyw, jakie otwierają, naturalne здаje się jednak, iż rozważania teoretyczne zaczęły dążyć w stronę sprecyzowania i wypreparowania z tego szerokiego pola – obszaru najbardziej interesującego krytyków.

Na gruncie polskiej teorii literatury, jedną z najwcześniejszych prób nazwania refleksji o literaturze, obecnej w samych utworach, było sformułowanie Kazimierza Wyki „quasi po-

wieść o powieści”, użyte w kontekście *Pałuby* Karola Irzykowskiego⁵. Terminu „autotematyzm” i bazujących na nim form, takich jak „utwory autotematyczne”, czy „technika autotematyczna” po raz pierwszy użył Artur Sandauer⁶, który zresztą początkowo operował także innym określeniem – „samotematyczność”. Michał Głowiński posługiwał się z kolei sformułowaniem „powieść jako metodologia powieści”⁷. Do innych, wykorzystywanych określeń należą m.in. „literatura warsztatowa”⁸, „wypowiedź w dziele o dziele”⁹, „symbolika kreacji artystycznej”¹⁰, „autopowieść”¹¹ czy „autokrytyka”¹². Zagraniczna krytyka literacka także wykształciła dla tego zjawiska szereg mian, w większości nieprzetłumaczalnych literalnie. We francuskiej teorii *nouveau roman* powstały terminy „le roman *rèflèchi*”¹³ oraz „*rècit abymè*”¹⁴. Angielski wkład w rozwój zagadnienia, to pojęcie „*practice of writnig*”¹⁵. Na gruncie amerykańskim, refleksja przyniosła określenia takie jak „*metafiction*”, „*surfiction*” i „*self-reflective novel*”¹⁶. Niemiecka krytyka wykształciła z kolei na potrzeby definicji autotematyzmu w poezji sformułowanie „*utwór poetologiczny*”¹⁷.

Kolejny etap – szczegółowych definicji pojęcia, także przynosi wiele zróżnicowanych możliwości, przekładających się na pewien nieporządek teoretyczny. Dla pierwszego polskiego teoretyka autotematyzmu – Artura Sandauera – termin ten był „spadkobiercą” ironii romantycznej. Jego zdaniem:

ironia romantyczna wraca [...] w nowym – bardziej konsekwentnym wcieleniu
[...] Przeszczepiona z powieści poetyckiej do prozy i rozbudowana z dorywczego
chwytu w metodę kompozycyjną, rodzi szereg utworów, które można by określić

⁵ K. Wyka: *Wstęp do „Pałuby”*. W: Idem: *Modernizm polski*. Kraków 1968.

⁶ Sprecyzował on swoje rozpoznania na ten temat w trzech pracach: *Konstruktywny nihilizm* (1947), *O ewolucji sztuki narracyjnej w XX wieku* (1956) oraz *Samobójstwo Mitrydatesa* (1967).

⁷ M. Głowiński: *Powieść jako metodologia powieści*. W: Idem: *Porządek, chaos, znaczenie. Szkice o poezji współczesnej*. Warszawa 1968.

⁸ S. Żółkiewski: *Powieść polska w 1961 roku*. W: Idem: *Przepowiednie i wspomnienia*. Warszawa 1963.

⁹ D. Danek: *Wypowiedzi w dziele o dziele (w gatunkach narracyjnych)*. W: Eadem: *O polemice literackiej w powieści*. Warszawa 1972.

¹⁰ M. Podraza-Kwiatkowska: *Symbolika kreacji artystycznej*. W: Eadem: *Młodopolskie harmonie i dysonanse*. Warszawa 1969.

¹¹ R. Nycz: *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*. Wrocław 1984.

¹² I. Matuszewski: *Słowacki i nowa sztuka (modernizm)*. Warszawa 1965.

¹³ N. Sarraute, *Le Roman est en train de réfléchir sur lui-même*. „*Les Lettres Françaises*” 1959, nr 764.

¹⁴ J. Ricardou: *Le nouveau roman*. Paris 1978.

¹⁵ S. Heat: *The Nouveau Roman. A Study in Practice of Writing*. Philadelphia 1972.

¹⁶ B. Bakula: *Oblicza autotematyzmu. Autorefleksyjne tendencje w polskiej prozie po roku 1956*. Poznań 1991.

¹⁷ A. P. Frank: *Theorie als Gedicht und Theorie in Gedicht*. W: *Literaturwissenschaft zwischen Extremen*. Berlin 1977.

jako autotematyczne. Pisarz wypowiada tu siebie samego jako jedną z osób działających¹⁸.

Sformułował on jednak wobec autotematyzmu szereg zarzutów dotyczących m.in. przekuwania braku tematu w sam temat, jałowości, pustki i niechęci do samookreślenia. Polemiści Sandauera, tworząc własne definicje, toczyli zatem dyskusję z jego rozpoznaniem i starali się uwydatniać luki w takim rozumowaniu. I tak Andrzej Werner stwierdzał:

Technika autotematyczna jest narzędziem korygującym aparat poznawczy utworu literackiego. Jest zjawiskiem nie tylko odrębnym, ale wręcz przeciwnym „niechęci do samookreślenia”, służy bowiem do określania możliwie precyzyjnego, adekwatnego w stosunku do poznawanej rzeczywistości [...] jest narzędziem walki z ograniczeniami poznawczymi kanonizowanych konwencji literackich, walki o nową literaturę¹⁹.

Z kolei Stefan Żółkiewski, faworyzujący termin „literatura warsztatowa” przypominał, że to w momentach przełomowych dla literatury, pojawia się naturalna potrzeba podsumowania i obrachunku z dotychczasowymi konwencjami. Właśnie taką funkcję spełniałaby jego zdaniem owa:

[...] twórczość warsztatowa, wypróbowująca rozmaite możliwości środków wyrazu. Próbuje rozstrzygnąć, co powiedzą dane konwencje, jeśli się je odwróci, postawi na głowie²⁰.

Jan Błoński akcentował znaczenie autotematyzmu w XX wieku, kiedy to status głównego bohatera literackiego zyskuje sam pisarz, myślący o literaturze jako o „narzędziu poznania”²¹. Michał Głowiński określał z kolei autotematyzm jako „metodologię literacką”, a ściślej:

¹⁸ A. Sandauer: *O ewolucji sztuki narracyjnej XX wieku*. W: Idem: *Liryka i logika*. Warszawa 1969, s. 65.

¹⁹ A. Werner: *Człowiek, literatura i konwencje*. W: *Z problemów literatury polskiej XX wieku*. T. 1. Red. J. Kwiątkowski i Z. Żabicki. Warszawa 1965, s. 344.

²⁰ Stefan Żółkiewski: *Powieść polska w 1961 roku*. W: Idem: *Przepowiednie i wspomnienia...*, s. 55.

²¹ J. Błoński: *Widzieć jasno w zachwyceniu. Szkic literacki o twórczości Prousta*. Kraków 1965, s. 24-25.

[...] zespół mniemań zawartych świadomie w sposób jawny lub utajony w dziele na temat zespołu użytych w nim operacji literackich i materiału, w jakim się one dokonują. Dotyczy to zarówno przyjętych zasad, według których pisarz operuje językiem, jak i istniejących konwencji, mniej lub bardziej spetryfikowanych, wobec których musi on zająć stanowisko, konwencji tak w zakresie poszczególnych ujęć językowych, jak utrwalonych schematów kompozycyjnych²².

Nowsze definicje autotematyzmu zmierzają w kierunku syntezy. Bogumiła Kaniewska, Anna Legeżyńska i Piotr Śliwiński zaznaczają np., że przejawia się on poprzez:

[...] umieszczenie w obrębie utworu komentarzy bezpośrednio go dotyczących
[...] deziluzję [...] wielowersyjność fabuły [...] prześmiewcze typy stylizacji [...] dominację dyskursu narracyjnego nad fabułą [...] elementy konstrukcji dzieła [...] zmienność ról, jakie przyjmuje narrator [...] kwestionowanie statusu ontologicznego utworu²³.

Bogusław Bakula wskazuje, że najważniejszy postulat autotematyzmu zostaje spełniony dopiero za przyczyną postmodernizmu i utożsamia go z refleksją metapoetycką. Wprowadza on także ważne rozróżnienie na autotematyzm ontologiczny („ukazujący status bytowy rozmaitych kategorii powieściowych, językowych, artystycznych”²⁴), epistemologiczny („skupiony na rozważaniach dotyczących poznawczych możliwości konwencji literackich, w tym zwłaszcza realizmu”²⁵) i zdemitologizowany („wysuwający na plan pierwszy zdekomponowane artystycznie i etycznie formy literackie, służące nie refleksji nad egzystencją czy możliwościami poznawania świata przez literaturę, lecz przede wszystkim autokreacji potwierdzonej, jako rodzaj intertekstu w niekończącym się strumieniu fabuł i ujęć narracyjnych”²⁶).

W wielu kanonicznych definicjach autotematyzmu, poruszona zostaje także problematyka gatunków i rodzajów literackich. Najczęściej przybiera ona jednak oszczędną formę wskazania na konkretne gatunki epickie, jako najpełniej realizujące definiowane strategie.

²² M. Głowiński: *Powieść jako metodologia powieści...*, s.99.

²³ B. Kaniewska, A. Legeżyńska, P. Śliwiński: *Literatura polska XX wieku*. Poznań 2005, s. 25.

²⁴ Bogusław Bakula: *Autotematyzm w polskiej prozie wobec problemów realizmu i fikcji*. W: S. Pokrivčáková, A. Pokrivčák, J. R. Leo, L. Rákayová: *Relalizmus e antirealizmus v literatúre*. www.pf.ukf.sk/pdfdoc/raal.pdf, s.43.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ibidem.

Jako przykłady praktycznych realizacji autotematycznych, przytaczane są więc głównie eposy, niektóre powieści oraz poematy dygresyjne. Na gruncie liryki, wskazania są dużo bardziej „częstkowe”. Mowa bowiem zwykle jedynie o autotematycznych detalach, a nie o całych, predysponowanych do tematyki warsztatowej gatunkach:

Charakter autotematyczny mają często w liryce [...] fragmenty mówiące o pisaniu i tworzeniu [...] ²⁷.

Zarodek autotematyzmu tkwi – [...] w najbardziej nawet heterotematycznych gatunkach (poetyckich – przyp. aut.) ²⁸.

Jak zauważa Andrzej Niewiadomski, istnieje jednocześnie ewidentna dysproporcja pomiędzy tekstami historyczno- i teoretycznoliterackimi poruszającymi zagadnienie autotematyzmu w prozie, a tymi dotyczącymi tego samego zjawiska w poezji ²⁹. Tymczasem wymagania wobec poezji autotematycznej przewyższają te stawiane prozie skoro, zgodnie z jedną z definicji:

[...] wierszami o poezji są jedynie te utwory, w których bezpośrednio, w sposób mniej lub bardziej jawny mówi się o poezji, w których występują takie czy inne nazwy czynności twórczych ³⁰.

Jednym z teoretycznych opracowań, głębiej poruszających kwestię gatunkowości utworów autotematycznych, jest szkic Danuty Danek *Wypowiedzi w dziele o dziele (w gatunkach narracyjnych)*. Jego autorka poświęca uwagę wybranemu, podatnemu jej zdaniem na refleksję autotematyczną gatunkowi epiki, pisząc m.in. o „tradycji form wypowiadania się explicite wewnątrz dzieła o tymże dziele” ³¹, jaką odnaleźć można w powieści dwudziestowiecznej. Z kolei praca Ewy Szary-Matywieckiej, także poświęcona jedynie epice, uzupełnia refleksję na temat metaliteratury o wskazanie na to, jak pojęcie autotematyzm sytuuje się względem pojęcia gatunek. Autorka zaznacza bowiem:

²⁷ *Słownik terminów literackich*, Red. J. Sławiński i in. Wrocław 1988, s.48.

²⁸ A. Sandauer: *Samobójstwo Mitrydatesa. Eseje*. Warszawa 1968, s. 178.

²⁹ A. Niewiadomski: *Światy z jawnych słów i kwiatów ukrytych. O refleksji metapoetyckiej w nowoczesnej poezji polskiej*. Lublin 2010, s. 10.

³⁰ M. Głowiński: *Słowo i pieśń (Leśmiana poezja o poezji)*. W: Idem: *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*. Warszawa 1981, s. 54.

³¹ D. Danek: *Wypowiedzi w dziele o dziele...*, s. 151.

Przedmiot naszej rozprawy byłby określony stereotypowo, gdybyśmy trzymali się problematyzacji tradycyjnych. Powiedzielibyśmy wówczas, że przedmiotem jest pewna „odmiana gatunkowa” powieści właściwa jej dwudziestowiecznym realizacjom, dostrzeżona i skomentowana autokratycznie zarówno u swoich narodzin (K. Irzykowski), jak i ex post (np. A. Sandauer), a obecnie nazywana „autotematyczną”. Ponieważ jednak traktujemy powieść jako zjawisko wśród innych zjawisk społecznych, a nie jako realizację formalistycznie pojmowanego gatunku, możemy przyjąć tylko takie określenie gatunku, jakie daje Bachtin: „Obszar i pole wartościującego pojmowania i przedstawiania świata”. Tak więc przedmiotem czynimy tekst powieści autotematycznej równoważny pewnej praktyce pisarskiej, a co za tym idzie równoważny pewnym zadaniom, jakie spełnia nie tyle powieść, ile zaangażowana w nią praca pisarza i czytelnika³².

Rozważania na temat autotematyzmu widocznego w XX-wiecznej prozie prowokują wreszcie Edwarda Balcerzana do przeniesienia ich na grunt poezji. To on bowiem sygnalizuje:

[...] cała literatura – od stuleci – myśli o sobie samej [...] Każdy tekst poetycki, będący realizacją podstawowych reguł języka poetyckiego, można traktować jako model poezji „w ogóle”. Każdy – reprezentuje nie tylko swoją epokę, swojego autora, swój styl, swoją ideę, ale stanowi znak wszelkiej poetyckości. Nastawienie na tekst jako na wypowiedź o poezji jest właśnie, jeśli tak można powiedzieć, poszukiwaniem w „czytelniku” – „badacza”³³.

Monopol teorii „prozy autotematycznej” pełniej przełamuje – w praktyce – Maria Podraza-Kwiatkowska, przenosząc termin autotematyzm na grunt poezji młodopolskiej. Zaznacza ona, że należy nim objąć także utwory poruszające tematykę:

1) roli poezji, 2) roli poety, 3) wiersze stanowiące programy literackie, przy czym owe kręgi tematyczne mieszają się niekiedy ze sobą³⁴.

³² Ewa Szary-Matywiecka: *Książka – Powieść – Autotematyzm (Od „Pałuby” do „Jednego wyjścia”)*. Wrocław 1979, s. 5.

³³ E. Balcerzan: *Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej. Na materiale polskiej poezji współczesnej*. Poznań 1972, s. 77.

³⁴ M. Podraza-Kwiatkowska: *U źródeł dwudziestowiecznego autotematyzmu (Ze studiów nad poezją okresu Młodej Polski)*. W: *Problemy literatury lat 1890-1939*. S.2, red. H. Kirchner i Z. Żabicki. Wrocław 1974, s. 228.

W toku dalszych rozważań wymienia także dzieła poruszające tematykę samego aktu tworzenia, te o tematyce stricte warsztatowej oraz utwory o utworach. Zwraca ponadto uwagę na to, co dzieje się po wybrzmieniu poetyckich polemik:

[...] liczne wiersze o roli poezji i poety kształtowały się głównie w ramach polemiki z ideałami poprzedniej epoki. W miarę utwierdzania się poczucia ważności własnej roli, a także w miarę coraz szerszego stosowania w praktyce zasad nowej poetyki znikają wypowiedzi bezpośrednie na owe tematy. Autotematyzm schodzi w głębsze warstwy, nie tak czytelne jak wypowiedzi wprost³⁵.

Mimo tak wnikliwej analizy, Podraza-Kwiatkowska nie idzie jednak dalej i nie stara się wyodrębnić gatunków lirycznych szczególnie często wykorzystywanych dla refleksji autotematycznych. Refleksję genologiczną w kontekście metaliteratury – zdecydowanie rozwija natomiast Ryszard Nycz, przyrównując złożoność tekstów autotematycznych do złożoności staropolskich *silvae rerum*. Analogia ta opiera się, jego zdaniem, z jednej strony na zbieganiu się w tego typu utworach kodu powieściowego z autobiograficzno-dokumentarnym, a z drugiej – na koncentrowaniu się ich bohaterów na podstawowych czynnościach pisarskich, na samym pisaniu jako czynności. Dla dzieł tego typu Nycz stosuje etykietę „autopowieści”³⁶, akcentując, że w tym wypadku treść warunkuje taką, a nie inną formę:

Brulion bowiem, lepiej niż inne formy, pozwala przedstawić ową, cechującą z natury literacką wypowiedź, relację samozwrotną (a przynajmniej pewne jej aspekty), która wiąże indywidualny akt lektury – pisania z uniwersum dyskursu (a w jego ramach z instytucją literatury przede wszystkim)³⁷.

Jednocześnie krytyk optuje za odejściem od sztywnych rozróżnień gatunkowych, proponując podejście indywidualne do każdego z utworów, w którym dostrzega interesujące go w danym momencie elementy:

³⁵ Ibidem, s.231.

³⁶ R. Nycz: *Sylwy współczesne...*

³⁷ Ibidem, s. 24.

Metatekst jest świadectwem odbioru. Odnosi się to zasadniczo w równej mierze do tak wyraźnych postaci narracji aktu lektury jak formy krytyczne – recenzje, komentarze, eseje o innych tekstach, dziennikowe zapisy lektury oraz do utworów autotematycznych – w których nadawca jest również pierwszym czytelnikiem i krytykiem własnego tekstu, czy wreszcie, jak się wydaje, do tak specyficznych form, jakie reprezentują teksty Mirona Białoszewskiego³⁸.

To właśnie rozważania Nycza dały pretekst do równoległego traktowania obu odmian autotematyzmu – poetyckiej i prozatorskiej. Jednocześnie oddaliły one owe refleksje od proponowanych wcześniej ujęć pojęciowo-problemowych. Dzięki temu to tropem rozważań dotyczących metatekstowości, intertekstualności i szerzej – postmodernizmu idą najnowsze rozpoznania, dotyczące autotematyzmu w poezji.

W niniejszej pracy, aby uniknąć zawirowań terminologicznych, posługiwać będę się przede wszystkim terminem „metapoezja”, myśląc o nim, jako o nieobciążonym, w odróżnieniu od „autotematyzmu”, bagażem historycznych rozważań teoretycznych, ciężących w kierunku formułowania ostatecznych rozstrzygnięć jedynie na gruncie prozy. Chciałabym go rozumieć także szerzej, mniej więcej w sposób, w jaki Andrzej Niewiadomski, w jednej z nowszych polskich prac poświęconych metapoezji w liryce, definiuje refleksję metapoetycką, a więc jako:

[...] refleksję obecną zarówno w tekście poetyckim jak i w komentarzu, w której w sposób jawny lub utajony: 1) podmiot przyznaje się do bycia poetą (lub poetyckość manifestuje jako jeden z atrybutów rozproszonego „ja”), 2) wskazuje na sytuację pisania (lub sytuacja pisania wskazuje na siebie), 3) wypowiada się (lub powiadamia o przyswojeniu wypowiedzi) na temat: a) procesu twórczego, odbioru, mechanizmów tworzenia lub pisanego właśnie utworu (autotematyzm), b) funkcji poezji i „zadań” poezji w aspekcie jej relacji z tym, co niepoetyckie (stosunek do rzeczywistości i uwikłania filozoficzno-światopoglądowe), i tym, co stanowi „system” poetycki (stosunek do tradycji literackiej, stosunek do własnych tekstów literackich, stosunek do własnej poetyki sformułowanej), 4) konstruuje (lub sugeruje gotowość konstruowania) programu poetyckiego (poetologia), a także teoretyzuje na temat zarówno ujęć programowych jak i istoty poezji³⁹.

³⁸ Ibidem, s. 23.

³⁹ A. Niewiadomski: *Światy z jawnych słów i kwiatów ukrytych...*, s. 17-18.

Jako termin ogólniejszy – odpowiadający w jakiejś mierze określeniu metaliteratura – rozumianemu w jego najszerszym znaczeniu, a więc obejmującym nie tylko utwory, ale i:

[...] wypowiedzi twórców o własnych i cudzych dokonaniach pisarskich, programy i manifesty literackie oraz przekazy krytycznoliterackie – eseje, recenzje itp.⁴⁰

proponuje nieobarczone nadmiarem teoretycznych sporów określenie: „świadomość twórcza”. Chce je rozumieć jako pokrewne terminowi „autoświadomość twórcza”, na który – jako szeroki – poszukując definicji autotematyzmu wskazywała Maria Podraza-Kwiatkowska, podkreślając, że dotyczy on także:

Wzmózonej [...] autoświadomości, przejawiającej się w dziele literackim bądź to w formie wypowiedzi bezpośredniej, bądź to w sposobie kształtowania owego dzieła, bądź też w warstwie symbolicznej⁴¹.

Wspomniany „sposób kształtowania dzieła”, również pojmowany szeroko i obejmujący także decyzje genologiczne, przekładające się nie tylko na praktykę nadawania utworom form gatunkowych, ale także nazywania ich w określony sposób, uzupełniony dodatkowo o pomieszczone w nich refleksje metapoetyckie – chciałabym natomiast uczynić tematem tej pracy jako jeden z najważniejszych – w moim mniemaniu – gestów autotematycznych Stanisława Grochowiaka. Piotr Łuszczkiewicz twierdził, że gest sięgania po gatunki był sięganiem po kajdany, które Grochowiak:

Po pierwsze – [...] – potrafi [...] nosić, po wtóre – kontynuując tę więziarską metaforę – ich brzękiem odwraca uwagę od innych problemów. Któż bowiem, z czytających i do czytania choćby trochę przygotowanych, nie sprawdzał, jak orator wywiązuje się tu z zawartych kontraktów gatunkowych? Świadomie lub mimowolnie definiujemy typ sonetu, rodzaj poematu, badamy proveniencję stancy czy skrupulatność haiku. I tak, licząc zgłoski, wersy, strofy, łowiąc rymy lub zestroje akcentowe, a wreszcie dosłuchując się ech literatury minionej, wchodzimy w

⁴⁰ *Słownik terminów literackich...*, s.278.

⁴¹ M. Podraza-Kwiatkowska: *U źródeł...*, s. 224-225.

sferę jakiejś metapoetyckiej recepcji, która oddala nasze spostrzeżenia od argumentów fabularnych, wypycha nas z kręgu idei⁴².

Moim zdaniem jest to jednak raczej wypchnięcie poza krąg dotychczasowych, powielanych odczytań poezji Grochowiaka. Brzęk tych kajdan może bowiem sprawić, że – gwałtownie przebudzeni – staniemy oko w oko z autorem.

1.3 Poeta i poezja – w oczach krytyków

Współcześni Grochowiakowi krytycy i literaturoznawcy bardzo szybko dostrzegli jego odrębność artystyczną, toteż począwszy od debiutu, utwory poety prowokowały żywe, różnorodne komentarze. Kolejne tomy poetyckie omawiali na łamach prasy literackiej m.in. Ryszard Matuszewski, Stefan Lichański, Jerzy Kwiatkowski, Alicja Lisiecka, Julian Rogoziński, Jan Błoński, Jacek Łukasiewicz, Hieronim Michalski, Jerzy Lau, Zbigniew Dolecki, Janusz Maciejewski, Stefan Melkowski czy Zbigniew Bieńkowski. Wyjątkowość twórczości poetyckiej autora *Ballady rycerskiej* oraz fakt, iż był on przedstawicielem i liderem pokolenia wkraczającego na literacką scenę z wyrazistą propozycją artystyczną, a jako redaktor „Współczesności” i „Kultury” brał czynny udział w życiu literackim sprawiły, że jego twórczość stała się także pretekstem do wielu dyskusji formalnych, w trakcie których stawiano m.in. pytania o rolę sztuki i artysty we współczesnym świecie. Najważniejszą z nich jest ta wywołana przez Juliana Przybosia i jego *Odę do turpistów* opublikowaną na łamach „Przeglądu Kulturalnego” (1962, nr 45). Niestety, z biegiem czasu dyskusja na temat twórczości Stanisława Grochowiaka straciła swój „programowy” wymiar, zdominowały ją upraszczające etykiety i dywagacje na temat prywatnych słabości poety. Ataki ze strony „wstępującego” pokolenia Nowej Fali także nie stały się pretekstem do rozbudzenia na nowo sporów o istotę sztuki. Nowsze ujęcia krytyczne rzadko natomiast wykraczały poza utrwalone wcześniej rozpoznania. Tym bardziej istotne wydaje się przywołanie tych głosów, które sięgnęły głębiej, drążąc kwestie związane z metapoetyckimi refleksjami poety. Choć niewiele wśród nich całościowych opracowań, mogą się stać asumptem do takiego właśnie ujęcia. Dla ich przytaczania – szczególnie właściwy wydaje się początek chronologiczny, dzięki któremu dostrzec można, w jaki sposób recepcja

⁴² P. Łuszczkiewicz: *Księżę erotyku. O poezji miłosnej Stanisława Grochowiaka*. Warszawa 1995, s.129.

twórczości Stanisława Grochowiaka rozwijała się i jak wygląda dziś, dokładnie 40 lat po śmierci poety.

Szkic Kazimierza Wyki *Barok, groteska i inni poeci*⁴³ rozprawia się z pierwszymi głosami krytycznymi, przypisującymi debiutanckiemu tomowi Stanisława Grochowiaka wyrażoną *explicite*, nadmierną fascynację poezją Tuwima i Gałczyńskiego. Wyka nie przeczy tym diagnozom, ale postuluje, aby na pierwszą propozycję liryczną poety patrzeć szerzej, a podstaw poetyckiego widzenia dopatrywać się także w nominalizmie barokowym, grotesce oraz inspiracji twórczością m.in. Jerzego Lieberta. To sąd po wielokroć cytowany przez kolejnych badaczy poezji Grochowiaka. Co ciekawe, mimo iż *Ballada rycerska* pełna jest metapoetyckich nawiązań (np. wiersze *Modlitwa*, *Święty Szymon Słupnik*, (***) *Pisałem Cię konwalią i zmierzchem*), Wyka nie wykorzystuje ich w żaden sposób jako furtki interpretacyjnej. O wierszu *Modlitwa* wspomina jedynie w kontekście tradycji barokowej, a tekstowi *Verlaine* zarzuca nadmierną poetyzację i estetyzację. Swoją wywód pointuje natomiast rozpoznaniem:

Jego wyznanie i samookreślenie jest również i obroną prostych uczuć i zwykłych łez, jego zapowiadająca się na udaną praktyka poetycka jest świadectwem, że u dna takich przeżyć mieści się doświadczenie złożone z pamięci i goryczy⁴⁴.

Jan Błoński na wstępie swojego, również kanonicznego już szkicu *Fetyszysta brzydoty*⁴⁵, proponuje cytowaną potem po wielokroć przez innych krytyków „kulinarną metaforę” oddającą synkretyzm poety:

[...] Grochowiak – narąbał całych ćwierci baroku, połci dekadencji, kawałów ekspresjonizmu, doprawił je Norwidem, Liebertem, Gałczyńskim, Bóg wie, czym jeszcze, wszystko to wrzucił do kotła, zagotował, odcodził i ciepłe jeszcze sprasował w gęste, treściwe wiersze. Danie smakowite dla wyrafinowanego podniebienia, bo wiadomo, że barbarzyńską kuchnię doceniają najlepiej ci, których wychowano na białym chlebk⁴⁶.

⁴³ K. Wyka: *Rzecz wyobraźni*. Warszawa 1959, s. 250-261.

⁴⁴ Ibidem, s. 261.

⁴⁵ J. Błoński: *Zmiana warty*. Warszawa 1961, s. 73-83.

⁴⁶ Ibidem, s. 73.

Tytułowego fetyszyzmu brzydoty badacz dopatruje się przede wszystkim w erotykach Grochowiaka, w jego opisach miłości oraz kobiet. Diagnozę tę uzupełnia Błoński o szereg rozpoznań dotyczących m.in. kontrastowych ujęć, inwersji, powtórzeń i obfitości przymiotników. Świadomość twórczą poety dostrzega przede wszystkim na płaszczyźnie tego typu szczegółowych wyborów twórczych, jako konstrukcję zaszytą głęboko w treści liryków, zauważając, iż „poezja jest dla Grochowiaka czymś w rodzaju świętej histerii: stosunek poety do rzeczywistości jest natury ekstatycznej”⁴⁷.

W szkicu *Ciemne wiersze Grochowiaka*⁴⁸ Jerzy Kwiatkowski z precyzją wymienia szereg poetyckich „obsesji” autora *Ballady rycerskiej*. Narracja szkicu opiera się na przydaniu poecie szeregu efektownych przydomków, które po wielokroć były następnie przytaczane przez kolejnych badaczy. Grochowiak nazwany jest zatem m.in. „poetą dzieckiem podszytym”⁴⁹, dla którego groteska jest „jednym z przyrodzonych sposobów patrzenia na świat”⁵⁰, „poetą zatrutym życiem”, którego „bardziej niż synteza pasjonują antytezy”⁵¹, autorem, u którego „obsesjom psychicznym towarzyszą [...] obsesje wersyfikacyjne”⁵², poetą „nastroju”⁵³ o młodopolskiej genezie, który jest „zamknięty w trzech słowach: śmierć – kobieta – artysta”, „poetą ekspresji”⁵⁴, „korzystającym z nadrealizmu”⁵⁵, a także „wyznawcą kultu brzydoty”⁵⁶. Dla naszych rozważań najważniejsza jest jednak ta część szkicu, która określa Grochowiaka mianem „synkretycznego indywidualisty”⁵⁷, w ten właśnie sposób uwyrażniając stosunek poety do tradycji literackiej i zaliczając go do grona autorów wykorzystujących zjawiska z obszaru historii literatury do tworzenia nowych jakości, a będących to w stanie zrobić w sposób budujący własną indywidualność artystyczną. Kwiatkowski wśród tradycji widocznych w poezji Grochowiaka wymienia przede wszystkim barok, nadrealizm i futurizm, natomiast nominalnie m.in. Baudelaire’a, Hugo, Przybyszewskiego, Przybosa, Tuwima, Gałczyńskiego, Różewicza, a przede wszystkim – Norwida. Śledząc inspiracje dykcją tego ostatniego zauważa, że:

⁴⁷ Ibidem, s. 80.

⁴⁸ J. Kwiatkowski: *Ciemne wiersze Grochowiaka*. W: Idem: *Klucze do wyobraźni*. Warszawa 1964, cytaty dalej za wydaniem drugim, poszerzonym.

⁴⁹ Ibidem, s. 234.

⁵⁰ Ibidem, s. 238.

⁵¹ Ibidem, s. 241.

⁵² Ibidem, s. 244.

⁵³ Ibidem, s. 247.

⁵⁴ Ibidem, s. 249.

⁵⁵ Ibidem, s. 251.

⁵⁶ Ibidem, s. 248.

⁵⁷ Ibidem, s. 252.

Niemal wszędzie owa Norwidowska tonacja została znakomicie opanowana i włączona w zespół elementów tworzących całość specyficznie Grochowiakową; wyraźnie zaś dopomogła poecie w jego dążeniu do siły i skuteczności środków wyrazu, w jego dążeniu ku precyzji języka i ku maksimum efektu estetycznego osiągniętego dzięki takiej, a nie innej konstrukcji wiersza⁵⁸.

Także barok, zdaniem Kwiatkowskiego, jest u Grochowiaka widoczny nie tylko na poziomie wyobraźni poetyckiej, ale również – stylistyki oraz kompozycji.

W szkicu *Marchoń w komeżce*⁵⁹ Ryszard Matuszewski rozpoczyna rozważania od refleksji na temat „katolicyzmu” pojawiającego się w tekstach Grochowiaka. W przykładzie pozwalającym zobrazować tę kategorię – wierszu *Modlitwa* – dostrzega także, specyficznie zrealizowany, motyw autotematyczny:

Kokieteria pointy z autorem w trzeciej osobie przypomina religijne obrazy z późnego średniowiecza, w których artysta w rogu domalowywał własną postać na klęczkach⁶⁰.

O ważnych cechach wyobraźni Grochowiaka mówi Matuszewski w interpretacji tekstu *Ballada rycerska*, dedykowanego Majakowskiemu, który nazywa „utworem *quasi* polemicznym”⁶¹. Przy okazji wspomina także o innych twórczych wizerunkach, zaszytych w tej poezji, w tym o

Imaginacyjnym autoportrecie poety stylizującego się na młodego buntownika, barbarzyńcę, wcale jednak niegroźnego, przeciwnie, tkliwego i nawet sentymentalnego⁶².

Poeta w ziemi obiecanej to szkic Jacka Trznadla pochodzący z książki *Róże trzecie*⁶³, poświęcony tomowi Stanisława Grochowiaka *Agresty*. Krytyk rozpoczyna go od konstatacji, iż jest Grochowiak poetą, u którego tematyka poświęcona „wewnętrznym problemom” płynnie mie-

⁵⁸ Ibidem, s. 255.

⁵⁹ R. Matuszewski: *Marchoń w komeżce*. W: Idem: *Doświadczenia i mity*. Warszawa 1964, s. 341-347.

⁶⁰ Ibidem, s. 343.

⁶¹ Ibidem, s. 345.

⁶² Ibidem, s. 345.

⁶³ J. Trznadel: *Róże trzecie. Szkice o poezji współczesnej*. Warszawa 1966, s. 176-185.

sza się z zagadnieniami budującymi „poetyckie *credo*”, wpisującymi się w bieżące, poetyckie polemiki, ale również wychodzącymi dalej. Podkreśla on dominację „formacji estetycznej” tej poezji nad „formacją ideową”. Stwierdza, iż „jest to poezja o profilu ciemnym”⁶⁴, skłaniająca się ku symbolizmowi i nadrealizmowi. Jej rekwizytornię porządkuje, dostrzegając dwie grupy przedmiotów: brzydkich, turpistycznych oraz podniosłych, rodem ze średniowiecznych ballad. Wyszczególnia też właściwy Grochowiakowi historyzm, nawiązujący nierzadko do twórczości Norwida, a także psychologiczne obsesje, przekładające się na somatyczne, reifikujące opisy człowieka. Te ostatnie można jednak, zdaniem Trznadla interpretować także inaczej. Człowiek w wierszach Grochowiaka staje się maską, rzeźbą, a więc – dziełem, zyskuje status „końcowego efektu gry podmiotu i przedmiotu, modelu i twórcy”⁶⁵. Ostateczne przesłanie *Agrestów* jest więc – według Trznadla – głęboko metapoetyckie:

Gdzież więc byłaby ziemia obiecana poety – gdzież możliwość rozwiązań, kres poszukiwań? Tam gdzie w tej chwili się jest, to, w co się wierzy, stwierdzi, do czego się dotarło. I już po chwili następuje piętzenie: świadomość, świadomość świadomości, świadomości świadomości świadomości [...] *Agresty* Grochowiaka są zbiorem ważnym tak przez swą problematykę, jak i przez próby, eliminacje różnych rozwiązań. A także przez panowanie nad artyzmem. Ślad stopy w ziemi obiecanej poetów. Rzecz, która po nas pozostaje [...] My – urzeczowieni – słowem⁶⁶.

Wiesław Paweł Szymański swój szkic o poezji Grochowiaka, pomieszczony w tomie *Outsiderzy i słowiarze*, zatytułował *Jak ostro całowany tasak*⁶⁷, wykorzystując tym samym Grochowiakową definicję poezji z wiersza *Rozmowa o poezji*. Rozpoczyna on rozważania od konstatacji na temat pokolenia turpistów, którzy, jego zdaniem, w kategoriach estetycznych przeprowadzili bardzo prosty proces zaprzeczenia idei twórczości, jako aktywności opiewającej rzeczywistość i głoszącej przekonanie o jej pięknie. Zaproponowali w zamian opis pokazujący także brzydotę, zło i negację, nie tracąc jednak z oczu także przeciwnego bieguna, bowiem „dla świadomego twórcy prawda zawsze się mieści w dialektycznym napięciu”⁶⁸. Zdaniem Szymańskiego, recepta Grochowiaka na pogodzenie obu tych elementów to odpatetycznienie, sposób obrazowania daleki od widzenia poetów klasycznych, skupiający się na szcze-

⁶⁴ Ibidem, s. 177.

⁶⁵ Ibidem, s. 183.

⁶⁶ Ibidem, s. 184-185.

⁶⁷ W. Szymański: *Outsiderzy i słowiarze. Eseje. Szkice. Interpretacje*. Wrocław 1973, s. 232-247.

⁶⁸ Ibidem, s. 235.

gółach, których zaakcentowanie pozwala uniknąć totalnej powagi. Odpatetycznienie to dotyczy także literatury, skoro poezja „wynika z brodawek ogórka”. Krytyk dostrzega u Grochowiaka w tym kontekście przede wszystkim inspirację Tuwimem, Gałczyńskim i Witkacym. Przywołuje również zauważone już przez Wykę wpływy Lieberta i Baczyńskiego, uzupełniając ten katalog o nazwisko Leśmiana. Metodę, przy której pomocy Grochowiak wciela owe inspiracje w życie, określa mianem „celowych pastiszów” sięgających zarówno warstwy obrazowania, jak i wersyfikacji i pozwalających na tworzenie nowych jakości:

[...] w pokoleniu, do którego przynależy Grochowiak, najbardziej on jest związany z tradycją naszej literatury, w takim rozumieniu, o jakie zawsze upominał się Eliot: aby twórca nigdy nie zrywał z przeszłością, aby umiał do tej przeszłości dodać własną, nową cegielkę. Trudno wyobrazić sobie, żeby twórczość Grochowiaka zaczęła się od punktu zerowego⁶⁹.

Jako fundamentalne dla tej poezji Szymański określa również fascynację twórczością Franza Kafki, Dalego, Dantego i Breughla. Słowami-kluczami, między którymi „mieści się poetycki dramat Grochowiaka” w jego trzech pierwszych tomach, obwołuje natomiast mięso i cierpienie, a więc sprawy ciała i ducha. Czwarty tom przynosi zmianę i pojawienie się nowych kluczy, pozwalających np. na zbudowanie precyzyjnego sonetu. Zdaniem Szymańskiego, Grochowiak przed *Agrestami* to poeta bawiący się składnią i łamiący reguły na modłę Białoszewskiego czy Czachorowskiego. Jego czwarty tom jednak jest wyrazem fascynacji klasycyzmem i regularnym zgłoskowcem, a sonety stanowią „ośrodek twórczości lirycznej” Grochowiaka⁷⁰. W kolejnych tekstach poety krytyk dostrzega też klasycystyczne narzędzia: m.in. kontrast, wyliczenia i inwersje. Pointując swoje rozważania, Szymański zwraca uwagę na zbiegnięcie się w tomie *Agresty* dwóch płaszczyzn: twórczych deklaracji poety oraz ich faktycznej poetyckiej realizacji.

Szkic Stanisława Barańczaka *Bunt się ustatecznia*, pochodzący z tomu *Ironia i harmonia*⁷¹ w dużej mierze poświęcony jest poematowi Grochowiaka *Totentanz in Polen*. Swoje rozważania rozpoczyna jednak Barańczak od kilku generalnych rozpoznań podsumowujących poezję Grochowiaka do tomu *Nie było lata* włącznie. Obwołuje on wiersz *Do S...*, a szczególnie jego początkowe strofy – syntezą drogi twórczej poety. „Ustatecznienie się bun-

⁶⁹ Ibidem, s. 239.

⁷⁰ Ibidem, s. 244.

⁷¹ S. Barańczak: *Ironia i harmonia. Szkice o najnowszej literaturze polskiej*. Warszawa 1973, s. 22-28.

tu” okazuje się figurą widoczną nawet w warstwie wersyfikacyjnej, w coraz wyraźniejszym sięganiu po regularne metrum, rym i rytm. Poeta nadal jednak – sam ze sobą – toczy dyskusję o pięknie, nadal m.in. w tekstach takich, jak *Ars poetica* szuka właściwej definicji poezji, snując „koncepcję piękna wydobywanego ze śmierci i jednocześnie ją oddalającego”⁷².

Jacek Łukasiewicz to wierny i dokładny interpretator poezji Stanisława Grochowiaka. Poświęcił on twórczości poety wiele wnikliwych szkiców, analizując poszczególne tomy, cykle czy pojedyncze teksty. Sądy uogólniające, poruszające zagadnienia metapoezji oraz genologii poetyckiej autora *Ballady Rycerskiej* znaleźć można m.in. w rozdziale *Wiersze Stanisława Grochowiaka z tomu Republika mieszkańców*⁷³, będącym zbiorem refleksji dotyczących wybranych księzek poetyckich Grochowiaka. Na przykładzie tomu *Agresty* dowodzi Łukasiewicz np., że sztuka i siła kreacyjna jest dla Grochowiaka przede wszystkim szansą na przezwycięzenie kamienienia i umierania, tak często pojawiających się w jego poezji obrazów: „Jest władzą zdolną przezwycięzać umieranie (przedmiotowanie); ona tworzy przedmioty”⁷⁴. Nie jest to jednak proces prosty i Łukasiewicz doskonale wyczuwa, że Grochowiak we właściwy tylko sobie sposób unika w tego typu opisach prostych, lirycznych rozwiązań:

Może wystarczy nazwać, aby ożywić, ale nie wydaje się, by ta magiczna metoda była zadowalająca. Może wystarczy mieć świadomość siły kreacyjnej, choćby zawartej w znakomicie opanowanej technice poetyckiej, ale i to nie wydaje się pewne. Może rzeczywiście potrzeba wielu słów, aby kłamać przeciwko własnemu kamienieniu i w ten sposób je zwalczać? To ostatnie jest dla autora nieuczciwe⁷⁵.

Z kolei swój komentarz do wiersza *Kanon* Łukasiewicz rozpoczyna sądem „U dobrych poetów lirycznych każdy prawie wiersz jest w pewnym stopniu wierszem programowym”⁷⁶, dowodząc dalej, iż postulaty wobec poezji bywają wpisane w niektóre teksty szczególnie mocno. W *Kanonie* Grochowiaka dostrzega on m.in. częściowe uosobienie poezji, fragmentaryczność opisu, nieprowadzącą do zbudowania pełnej alegorii, grę kolorami, a także dwie postaci poety – tę mówiącą obrazami wiersza i tę opisywaną w wierszu. Zdaniem Łukasiewicza, poezja opisywana w *Kanonie* przez Grochowiaka nie jest ucieczką od życia. Rządzi się takimi samymi, trudnymi mechanizmami, co ono. Z kolei poeta – okazuje się słabszy od poe-

⁷² Ibidem, s.23.

⁷³ J. Łukasiewicz: *Republika mieszkańców*. Wrocław 1974, s. 59-83.

⁷⁴ Ibidem, s. 63.

⁷⁵ Ibidem, s. 65.

⁷⁶ Ibidem, s. 67.

zji, ale to jednak on decyduje o „być” albo „nie być” tego świata. Bez tego „najsłabszego ogniwa” poezji by przecież nie było. Znaczący dla rozważań okazuje się także tytuł wiersza i całego tomu. *Kanon*, a więc „tekst ustalony, wzorcowy, zasadniczy”⁷⁷. Czyżby słowo to można zatem interpretować jako „wzorzec gatunkowy”? Łukasiewicz odwołuje się też do jego genologicznego rodowodu w inny sposób – jako elementu liturgicznego. Kanon to przecież:

Zasadnicza część mszy obejmująca przeistoczenie, w tym przypadku zasadnicza część poetyckiego obrzędu. Poeta jest w nim zarazem kapłanem i ofiarą. Poezja jest obrzędem. Ofiara, nawet gdy jest śmieszna i budzi litość, pozostaje w obrzędzie najważniejsza i godna szacunku⁷⁸.

Obraz ten uzupełnia wizja poety, którą Łukasiewicz „preparuje” na bazie lektury tomu *Nie było lata*, poety:

Niespokojnego, wrażliwego, niepewnego, samotnego, który niczego (także miłowanego konkrety) nie ma za skuteczne oparcie, lecz jest jak ptak, co „niespokojnie śpi na sercu dzwonu” [...] Praca poety polega na stałym, ale zawsze jednorazowym wysiłku, na ciągłych próbach „odbicia”. I nie ma żadnej gwarancji, że takie „odbicie” nastąpi⁷⁹.

Szkic Juliana Kornhausera *Grochowiak w sidłach stylizacji* z tomu *Świat nie przedstawiony*⁸⁰ to bardzo surowa ocena dorobku poety. Kornhauser zarzuca Grochowiakowi m.in. sztuczność, to, że jego wiersze „schowane za parawanem stylizacji uciekają od obiektywnej rzeczywistości, budują kunsztowne, martwe fundamenty”⁸¹, potępia także umiławanie Grochowiaka do klasycznych form, argumentując, iż

Z każdego wiersza wyziera „literacki” fałsz. Dla Grochowiaka wyznacznikiem literackości tekstu poetyckiego jest stopień jego stylizacji, klasyczność rygorów, operowanie utartymi motywami kulturowymi⁸².

⁷⁷ Ibidem, s. 72.

⁷⁸ Ibidem, s. 72.

⁷⁹ Ibidem, s. 80.

⁸⁰ J. Kornhauser, A. Zagajewski: *Świat nie przedstawiony*. Kraków 1974, s. 83-91.

⁸¹ Ibidem, s. 86.

⁸² Ibidem, s. 86.

Zdaniem Kornhausera, *Menuet z pogrzebaczem* odsłania Grochowiakową koncepcję poezji, jako „opisywania niecodziennego rzeczy znanych”. Autor przywołuje autotematyczny fragment tekstu *Płonąca żyrafa*:

O wiersz ja ten piszę
Sobie a osłom
Dwom zreumatyzowanym
Jednemu z bólem zęba
One go pojma
Tak to jest coś⁸³

podkreślając, że za jego pośrednictwem Grochowiak „daje wyraz niekonwencjonalnej postawie wobec poezji i życia”⁸⁴, ale mimo iż tekst ten to przeblysłk pójścia „w stronę odkurzonej rzeczywistości”, w całym tomie ironia stanowi jedynie „kamuflaż”. *Rozbieranie do snu* to z kolei, zdaniem Kornhausera przede wszystkim „rozbijanie wtrętami turpistycznymi sytuacji kulturowych”, „teatr erotyczny”, wyraz „miłości do lunaparku”. *Kanon* stanowi natomiast moment zacierania się granicy między „warstwą stylizacji”, a „obiektami materialnej kultury”, podczas którego „wywoływane są duchy” twórców z przeszłości (m.in. Horacy, Burns, Krasiński):

Jak należy się domyślić, szukanie oparcia w języku tradycji wynika z konieczności odnalezienia takiej strony życia, która nie byłaby brakiem, ułomnością, chorobą, ale czymś pełnym, wypełnionym, obfitym. Rzeczywistość, która nie może stać się bohaterem poezji, jest kaleka⁸⁵.

Kornhauser kończy swoje rozważania krótką analizą tomu *Nie było lata*, w którym dostrzega przede wszystkim uteatralnianie poezji, tworzenie metajęzyka i obraz poezji, jako „wykopaliska zamierzchłych znaczeń i symboli”, w istocie pustego w środku.

W zbiorze szkiców *Imiona naszego czasu* Michał Sprusiński poświęca Grochowiakowi krótki tekst zatytułowany *Rozum i ironia*⁸⁶. Pretekstem okazuje się tom *Polowanie na cie-*

⁸³ Ibidem.

⁸⁴ Ibidem, s. 87.

⁸⁵ Ibidem, s. 90.

⁸⁶ M. Sprusiński: *Imiona naszego czasu. Szkice o poezjach współczesnych i dawnych*. Kraków 1974, s. 217-221.

trzewie, opublikowany szesnaście lat po debiucie poety. Sprusiński przywołuje najważniejsze rozpoznania na temat patronów lirycznych poezji Grochowiaka, jakie czyniono w kontekście jego pierwszych tomów, a więc te dotyczące m.in. Tuwima, Gałczyńskiego, Baczyńskiego, Lieberta. Przytacza także dotyczący rozumienia poezji „ongiś słynny” spór z Przybosiem, powołuje się na fakt istnienia wówczas wielu naśladowców Grochowiaka i projektuje tezę, iż *Polowanie na cietrzewie*, takich naśladowców się nie doczeka, bowiem:

Młoda liryka zajęta jest innymi problemami i ma znaczniejszą ochotę na publicystyczne (a czasem skatologiczne) manifestacje, niż na terminowanie w trudnej szkole metaforycznego rygoru⁸⁷.

W tomie Grochowiaka Sprusiński dostrzega „dialektykę marzenia i spełnienia” oraz „niezgodę na samotność”, z którą można walczyć rozmową lub monologiem wewnętrznym, dotyczącym tradycji, a także głębokimi dociekaniem natury i intymności. Takie poetyckie sposoby przezwycięzania samotności dostrzega Sprusiński przede wszystkim w tekstach przywołujących postaci wybranych twórców, takich jak *Brama na Starym Mieście* – kopia obrazu Aleksandra Gierymskiego, *Spotkania* (przywołującym postać Marii Dąbrowskiej), *Samolot* (w którym pojawia się Władysław Broniewski), czy *Suchumi* (do którego „zaproszony” zostaje Swietłow). To, zdaniem krytyka, teksty przede wszystkim wynoszące „[...] udrętkę człowieczą i wziemostąpienie ludzkie [...] do godności sztuki”⁸⁸.

Stanisław Burkot swoją analizę i interpretację trzech tekstów Grochowiaka⁸⁹ rozpoczyna przytoczeniem tzw. „sporu o turpizm”. Przywołuje m.in. tekst Grochowiaka *Czyści*, który nazywa utworem programowym, zawierającym „aluzyjną negację awangardowych formuł poetyckich”⁹⁰, a także odnoszące się do „turpistycznej świadomości” elementy szkicu Grochowiaka *Turpizm – realizm – mistycyzm*. Turpistyczne elementy dostrzega również w *Rozmowie o poezji* m.in. poprzez zmianę tradycyjnych, poetyckich rekwizytów na przedmioty brzydkie, prozaiczne. Turpistyczną rekwizytornię poszerzają kolejne teksty, m.in. *Franz Kafka*, *Do Pani*, *Menuet* oraz *Płonąca żyrafa*. W niektórych z nich, Burkot odnajduje interesujący

⁸⁷ Ibidem, s. 218.

⁸⁸ Ibidem, s. 221.

⁸⁹ S. Burkot: *Introdukcja, Nauka chodzenia, Zaproszenie do miłości (II)*. W: Idem: *Spotkania z poezją współczesną*. Warszawa 1977, s. 156-174.

⁹⁰ Ibidem, s. 158.

zabieg przywoływania tradycji, m.in. barokowej, jako swoistego potwierdzenia obranej drogi twórczej:

W ten sposób określa Grochowiak bliżej krąg aprobowanej tradycji, przenosi spór o „prawdę” w poezji na teren panujących w literaturze i sztuce konwencji, sposobów ujmowania rzeczywistości⁹¹.

Kolejnym, analizowanym przez krytyka „krokiem” w poezji Grochowiaka jest jej ukłasycczenie się, dostrzegalne również w deklaracyjnych zabiegach stylizacyjnych:

Powrót ku formom utrwalonym w kulturze rozumieć można dwojako: jest manifestacją nieufności do świata współczesnego, do niestabilnych sytuacji, braku norm i wartości niezmiennych, albo – jest zapisem szerszej potrzeby nawiązania zerwanej więzi między kulturą i cywilizacją techniczną, próbą wprowadzenia w życie współczesne tych wartości, które wytworzyła kultura ludzka, a które zostały się pod niszczącym działaniem czasu, wyszły cało z wielkiego pogromu⁹².

Potwierdzenie tej strategii znajduje Burkot w wierszu *Introdukcja*, przetwarzającym motyw z Horacego: *Exegi monumentum* i opisującym wznoszenie z niepoetyckich elementów „pomnika współczesnego poety”:

Aluzja do starożytności umieszcza ową opozycyjną strukturę na szerokim planie ludzkiej kultury. Sens tego zabiegu jest oczywisty: wiersz musi być odczytywany jako głos w dyskusji na temat zadań, celów i obowiązków sztuki. Jest więc wierszem programowym Grochowiaka. Jak w każdym wierszu programowym, tak i tu ważną rolę odgrywają „wycieczki” polemiczne⁹³.

W kolejnych tomach, zdaniem Burkota, Grochowiak konsekwentnie się „ukłasyccznia”. W sonecie *Nauka chodzenia* polemizuje w związku z tym z postawą Andrzeja Bursy, proponując miast nihilizmu, postawę pełną odwagi i współczucia. Kolejnym, analizowanym przez Burkota tekstem, jest *Zaproszenie do miłości (II)*, zawierające opowieść o przemijaniu pew-

⁹¹ Ibidem, s. 165.

⁹² Ibidem, s. 167.

⁹³ Ibidem.

nych wartości i związanego z nimi piękna. W podsumowaniu badacz raz jeszcze kreśli linię „rozwojową” poezji Stanisława Grochowiaka: od turpizmu – poprzez stylizacje – po prostotę.

Szkic Piotra Kuncewicza poświęcony Grochowiakowi, rozpoczyna się od podrozdziału *Jeden z pokolenia*⁹⁴. Zgodnie z zamysłem wyrażonym w tym tytule, Kuncewicz stara się na wstępie zaprezentować unikalność propozycji lirycznej poety. Zwraca przy tym m.in. uwagę na obecność w utworach Grochowiaka, szczególnie tych wcześniejszych, wizerunków „twórców ciemnych”, wojujących ze światem i ustalonym w nim porządkiem, takich jak „Kafka, Villon, Verlaine, Burns, Utrillo”⁹⁵. W dalszym ciągu swojego wywodu akcentuje także gest wynikający z wiersza *Czyści*, będącego głosem w dyskusji z Przybosiem, za pośrednictwem którego „poeta starał się racjonalnie uzasadnić swoje stanowisko”⁹⁶ i zaprezentować brzydotę jako receptę na kłamstwo i banał. Z kolei przytaczając wyznania z tekstów *Po ciemku* i *Kanon*, dowodzi, że z czasem turpizm Grochowiaka wręcz deklaratywnie odchodził w przeszłość. Krytyk poświęcił również chwilę uwagi „nowym formom” w poezji Grochowiaka pisząc, iż „w ostatnich latach zwrócił się w dwu przeciwnych kierunkach: ku poematowi i ku poetyckiej miniaturze”⁹⁷, akcentując szczególnie tendencje do pisania poematów i stwierdzając, że:

[...] łączą się z wyprecyzowaniem i wzmocnieniem problematyki społecznej. Żeby dokonać analizy, ukazać okoliczności, przeprowadzić cały wywód – trzeba mieć miejsce. Trzeba także zmieniać siłę głosu – stąd zaś i metrum będzie bardziej urozmaicone, aż po pogranicze prozy [...] Spotykamy w nich w całej okazałości Grochowiaka-moralistę, gdyż właśnie moralistyka stanowi zasadnicze podłoże poematów. Właśnie ze wzruszenia, czy może trafniej będzie powiedzieć z oburzenia moralnego, wyrastają te formy⁹⁸.

Leszek Żuliński⁹⁹ trafnie zwrócił uwagę na fakt, iż zaistnienie Grochowiaka na poetyckim firmamencie wiązało się z ożywioną dyskusją, która sprowokowana została m.in. charakterystycznym zawieszeniem tej poezji pomiędzy kategoriami piękna i brzydoty:

⁹⁴ P. Kuncewicz: *Cień ręki, Szkice o poezji*. Łódź 1977, s. 117-147.

⁹⁵ Ibidem, s. 124.

⁹⁶ Ibidem, s. 131.

⁹⁷ Ibidem, s. 135.

⁹⁸ Ibidem, s. 136.

⁹⁹ L. Żuliński: *Między pięknem a brzydotą*. W: Idem: *Sztuka wyboru*. Warszawa 1979, s. 86-97.

Dla jednych był ekstrawaganckim profanem umajonej tradycją raz na zawsze poetyckiej świątyni. Dla innych – których głosy wciąż tu i ówdzie się odzywają – wnikliwiej czytających tę poezję, zauważających jej głębokie powiązania z tradycją starożytności, średniowiecza i staropolszczyzny, Grochowiak był pełen dyskredytującej niekonsekwencji wewnętrznej: demaskował brudy i zdierał z oblicza świata makijaż, ale czyniąc to pozostał na tyle „piękny”, „ulizany”, że w gruncie rzeczy niczego nie udało mu się zdemaskować – wszystko było poznaniem pozornym, powierzchownym¹⁰⁰.

Przeciwstawiając w ten sposób poezję Grochowiaka „antypoezji” m.in. Andrzeja Burzy, szczegółowych rozstrzygnięć każe szukać Żuliński w wierszach odsłaniających credo estetyczne poety. Są to m.in. *Względność*, czy *** (*Dla zakochanych to samo staranie – co dla umarłych*), pokazujące że piękno i brzydota mogą się „rozgrywać” w tych samych „dekoracjach”. W wierszach *Introdukcja* i *Sen (II)* pokazuje z kolei poeta, że możliwe jest jednak odróżnienie, bo istnieje np. coś takiego jak „brzydota pozorna”, a *Zabijanie ryby* i *Epilog w stearynie* komunikują, że aby znaleźć granice między tymi dwoma kategoriami, należy jeszcze poznać zabiegi takie jak „odpozorowywanie brzydoty” i „demistyfikowanie pozornego piękna”. *Uroda pokory*, *Centaur*, *Czyści* i *Polowanie na cietrzewie* są z kolei dla Żulińskiego dowodem na piękno motywów naruszających ustalone porządki, a zbliżających się do witalizmu czy rubaszości, a przez to, przede wszystkim, do życia. Za pośrednictwem kolejnych, głównie autotematycznych wierszy, odkrywa Żuliński m.in., że refleksja na temat śmierci jest u Grochowiaka nacechowana estetycznie i bliższa brzydoty oraz że brzydota wyzwalać może wyobraźnię. Rozważania kończy rozpoznaniem, iż obie kategorie: piękna i brzydota są dla Grochowiaka nie tylko wartościami estetycznymi, ale również przekładającymi się na refleksje etyczne i ontologiczne. Zdaniem Żulińskiego połączenie piękna i brzydoty u Grochowiaka nie ma na celu szokowania, ale wpisane jest w refleksję dotyczącą natury sztuki i tworzenia:

Uroda wierszy wypływa zaś z tego, że nie jest to świat odrzucony, znienawidzony z chwilą poznania. Zrozumienie jego natury jest źródłem poetyckiej satysfakcji. Ta funkcja poezji była dla Grochowiaka już w swojej istocie piękna. I świat – jako taki – jest źródłem poezji. Ten namacalny, bardzo konkretny, a nie wypreparowany

¹⁰⁰ Ibidem, s. 87.

w laboratorium abstrakcji [...] „A czymże jest poezja, jak nie częścią natury?” – napisze Grochowiak w dwadzieścia lat później w *Bilardzie*. To poczucie zbliżenia do świata poprzez akt poetycki nie mogło wydać „antypoezji”¹⁰¹.

Stefan Melkowski¹⁰² nazywa *Elegię oborską* Grochowiaka wierszem programowym, zaznaczając, iż jest to „program wewnętrzny, program dla siebie” i argumentując, iż:

Wiersz ten [...] jest demonstracyjnym wykładem ontologii (bo nie tylko psychologii) twórczości poetyckiej i – poezji samej, skrajnie przeciwstawnej tendencji redukcji poezji do sposobu mówienia tylko. Jest wyrażoną współczesnym językiem prastarą koncepcją poezji – magii¹⁰³.

Według tej koncepcji, twórczość służy przede wszystkim oswajaniu Tajemnicy. Idea, pomieszczona w *Elegii oborskiej* zawiera więc elementy irracjonalne, ale również przekonanie o namacalności, cielesności poezji, skoro przyrównywana jest ona do zwierzęcia. Zgłębianie tajemnicy poezji wymaga zatem, według Grochowiaka, ominięcia świadomości, jest ona zbędna w tym procesie, skoro „zwierzęcość jest istotą świata i poezji”¹⁰⁴. *Epilog w stearynie* uzupełnia tę wizję o refleksje na temat rzeczy, często pozbawionych urody przedmiotów, będących „zasadą świata poezji Grochowiaka” do tego stopnia, że prześwieca przez nią „metafizyka rzeczy”.

We wstępie do wydania *Poezji* Stanisława Grochowiaka z 1980 roku, Janusz Maciejewski zauważa, iż życiorys twórczy Grochowiaka był niezwykle intensywny, pełen zróżnicowanych aktywności, a życie towarzyskie – niepozbawione „cech kreacji artystycznej”¹⁰⁵. Wobec mnogości działań artystycznych autora *Ballady rycerskiej* poezja, zdaniem Maciejewskiego, zawsze zajmowała jednak uprzywilejowaną rolę, stanowiąc azyl i ucieczkę:

Była kompensatą – zarówno tego, czego nie mógł zrealizować we własnym życiu, jak i tego, czego życie, świat nie realizowały, a co było wewnętrzną utopią, imperatywem moralnym jego świadomości¹⁰⁶.

¹⁰¹ Ibidem, s. 96.

¹⁰² S. Melkowski: *Piękno kształtem jest cierpienia czyli Grochowiak: magiczny naturalizm albo cielesność metafizyczna*. W: Idem: *Rówieśnicy i bracia starsi*. Warszawa 1980, s. 128-136.

¹⁰³ Ibidem, s. 130.

¹⁰⁴ Ibidem, s. 131.

¹⁰⁵ J. Maciejewski: *Wstęp*. W: S. Grochowiak: *Poezje*. Warszawa 1980, s. 5.

¹⁰⁶ Ibidem, s. 6.

Maciejewski podkreśla, że klucza do interpretacji wierszy Grochowiaka nie należy do-
szukiwać się w turpizmie, ale raczej – powinno się potraktować „obsesję brzydoty” jako
sympptom, związany nie z kategorią estetyki, lecz etyki. Dookreśla on Grochowiaka jako
spadkobiercę, z jednej strony poetów-rewolucjonistów (Jasiński, Mickiewicz, Hugo, Maja-
kowski, Broniewski), a z drugiej egzystencjalistów (Villon, Kochanowski, Sęp-Szarzyński,
Morsztyn, Norwid, Leśmian). Podejmując próbę wykładni światopoglądu poetyckiego Gro-
chowiaka, Maciejewski skupia się na elementach takich jak: bunt, zainteresowanie człowie-
kiem, erotyzm, męstwo czy ironia. Elementy związane ze świadomością twórczą, autotema-
tyczne, nazywa akcydentalnymi, wspomina jednak o tym, że ważna dla interpretacji dorobku
poety jest np.

[...] rola elementu malarskiego i fonicznego, i to w dwojakim rozumieniu: w sen-
sie przywołań określonych dzieł plastyki i muzyki [...] oraz wyczulenia w ogóle
jego poezji na barwę i kształt oraz stronę brzmieniową tekstu¹⁰⁷.

Pisze wreszcie krytyk o dostrzegalnym głównie na płaszczyźnie filozoficznej zanurze-
niu tej poezji w tradycji, charakterystycznej składni oraz „nobilizacji estetycznej rzeczy i po-
jęć uważanych dotąd za niepoetyckie”¹⁰⁸.

W pochodzącym również z 1980 roku zbiorze *Piękna plejada. Szkice o poezji polskiej
XX w.*, Jan Witan poświęca Grochowiakowi podrozdział zatytułowany *Stanisław Grocho-
wiak: „W ciżmach z ołowiu, w koronie ze rdzy”*. Kreśli on w nim wektor, zgodnie z którym
biegnie świadomość artystyczna poety, zauważając, iż:

[...] poezja Stanisława Grochowiaka ewoluowała od stadium młodzieńczego buntu
i estetyki turpistycznej – *Ballada rycerska* (1956 r.), *Menuet z pogrzebaczem* (1958
r.), *Rozbieranie do snu* (1961 r.), przez „obrachunek z własną muzą” i ironiczno-
parodystyczną „stylizację różnych stron własnej poetyki” (sformułowania Jacka
Łukasiewicza), *Agresty* (1963 r.) do poezji moralistycznej i historiozoficznej,
w której dojrzała powaga oraz odpowiedzialność moralna i artystyczna sąsiadowa-
ła z koncepcją poezji jako zdziwienia (*Totentanz in Polen* i *Nie było lata*). *Kanon*

¹⁰⁷ Ibidem, s. 17.

¹⁰⁸ Ibidem, s.18.

(1965 r.) był w tej drodze przejściem od zanegowanych już dawniejszych wcieleń lirycznych do osobowości „Poety Nowego”¹⁰⁹.

Na poparcie swojego rozpoznania, Witan przywołuje m.in. zmiany, jakie następowały w wierszach poety wraz z kolejnymi ujęciami tego samego, dotykającego problematyki sztuki tematu (wiersze *Malarstwo I* i *Malarstwo II*) i posługuje się szeregiem cytatów autotematycznych pochodzących m.in. z takich utworów jak: *Czyści, Epilog w stearynie, (***) Piękno, a czyżbym nie był jego głodny*. Teksty metapoetyckie, pochodzące z różnych etapów drogi twórczej autora *Ballady rycerskiej*, służą Witanowi do zobrazowania zmienności przekonań estetycznych Grochowiaka.

W szkicu *Stanisław Grochowiak czyli zgoda na pół* Iwona Smolka nazywa Grochowiaka „destruktozem z konieczności”¹¹⁰ objaśniając, że tym terminem dookreślić chce tendencję do rozbijania rekwizytów, ciał, konstrukcji językowych i form w poszukiwaniu czegoś, co kryje się głębiej. Byłyby to, zdaniem krytyczki przede wszystkim poszukiwania piękna, duszy, istoty życia i śmierci, ale także: indywidualności. W miarę upływu czasu, w twórczości Grochowiaka dostrzegalna jest jednak, z perspektywy Smolki, także siła o przeciwnym kierunku – tęsknota za harmonią i całością. Pojawia się wraz z nią tonacja elegijna, ale także nuta patosu, ukłasykznienia i inni bohaterowie – coraz częściej historyczni czy mityczni. Szczególne znaczenie zyskują także zwierzęta:

Akt twórczy – pisanie – przebiega równolegle z kreacją zwierzęcia. „Bo urodzić zwierzę – to wywieść je z Rozumu”, bez przynaglania, krępowania wyobraźni. Powstaje podwójna rzeczywistość – pisanie i bycie, aktu kreacji i istnienia. Jest to rzeczywistość chwiejna i otoczona czułością, gdyż w każdej chwili zwierzę może przestać istnieć, człowiek – przestać tworzyć. I samo zwierzę – akt twórczy, godne jest czułości, gdyż jest niezręczne i niepiękne, „zrobione krzywo”, bez określonej funkcji, poza wszelką przydatnością [...]. Podnieść do wielkości to, co odrzucone, ochronić peryferię, zbędność, skazę – staje się zadaniem poezji. Samo jednak pisanie, kreacja – to nic innego jak „dotykanie próżni”¹¹¹.

¹⁰⁹ J. Witan: *Stanisław Grochowiak: „W ciżmach z łoświu, w koronie ze rdzy”*. W: Idem: *Piękna plejada. Szkice o poezji polskiej XX w.* Warszawa 1980, s. 220.

¹¹⁰ I. Smolka: *Stanisław Grochowiak, czyli zgoda na pół*. „Literatura” 1980, nr 44; Eadem: *Lęki, ucieczki, akceptacje*. Warszawa 1984, s. 77.

¹¹¹ Ibidem, s. 86.

Krytyczka dostrzega w tym etapie twórczym Grochowiaka, nadmiar rekwizytów, niejako „zasypujących” obrazy. Za jego symbol uznaje „chłopca jeziornego”, który zapytany o sens tworzenia, wspomina właśnie tylko przedmioty. Kolejny etap – to czas sielanek, „pseudofolkloru, gawędy szlacheckiej”¹¹². Te formy Grochowiak wykorzystuje do opiewania „jedności ubranej w kostium”, a jego poezję coraz bardziej przejmują śmierć. Na tym tle jedna z ostatnich ekstrawagancji poetyckich – tom haiku wydaje się próbą powrotu do intensywnej refleksji nad istotą rzeczy, owocującą jednak obojętnością. Swoje rozważania Iwona Smolka kończy konstatacją, iż był Grochowiak poetą lęku: „Lęku ludzi żyjących w świecie, który nie da się scalić poprzez ubranie w kostium, stylizację, pozorną zgodę na pół”¹¹³.

Bogusław Żurkowski swój szkic na temat twórczości Stanisława Grochowiaka tytułuje *Akuszeria piękna*¹¹⁴ i na wstępie deklaruje, że chciałby „spróbować określić wartość tej poezji”. Rozpoczyna od przywołania tekstu *Czyści* i sugestii, iż dał on interpretatorom gotowe odpowiedzi, z których trudno przestać im korzystać. On sam zadaje pytanie o rzeczywiste funkcjonowanie deklaracji: „Wolę brzydotę” w pozostałych wierszach Grochowiaka, na poziomie realizacji poetyckiej. Pochylając się nad tekstem *Lekcja anatomii (Rembrandta)* zauważa, iż poeta jest w nim kreowany na lekarza-pedagoga, słuchający go uczniowie także są młodymi, terminującymi poetami, a wiedzy poetyckiej nadany zostaje „sens medyczny”. Takie ujęcie, zrównujące wiedzę o tworzeniu z wiedzą o człowieku, uzasadnia następująco:

Dla Stanisława Grochowiaka problemy poezji nie wyczerpywały się nigdy na poziomie spraw artystycznych, postawa jego nie była postawą artystowską. Autor *Kanonu* próbował zawsze dotrzeć do tego, co jest „oddechem poezji”, „głową poezji”, „ojcem poezji”. Do strefy idei, do istoty poetyckiej postawy, do jej funkcji wreszcie¹¹⁵.

Kilka słów poświęca także Żurkowski kierunkom literackim widocznym w poezji Grochowiaka, wskazując na średniowiecze, klasycyzm, romantyzm, ekspresjonizm, elementy barokowe, modernistyczne i nadrealistyczne, a także bezpośrednią inspirację Gałczyńskim, Norwidem, Przybosiem i „poezją dziecięcą”. Następnie zadaje pytanie o piękno Grochowiaka i szybko odpowiada, że oparte jest ono przede wszystkim na antynomiach i widoczne zarów-

¹¹² Ibidem, s. 87.

¹¹³ Ibidem, s. 89.

¹¹⁴ B. Żurkowski: *Akuszeria piękna*. W: Idem: *Paradoks poezji*. Kraków 1982, s. 101-111.

¹¹⁵ Ibidem, s. 105.

no w ciele, jak i w przedmiotach. Zauważa również, iż w poezji Grochowiaka dostrzec można „posłużenie się gatunkiem literackim do celów konceptycznych [...] *Oda-plecy* nie jest odą, a *Kolęda* kolędą”¹¹⁶:

Bożena Tokarz w zbiorze szkiców zatytułowanym *Mit literacki*¹¹⁷ zwraca uwagę na to, iż w poezji Grochowiaka podmiot czynności twórczych występuje niejednokrotnie w funkcji *bricoleura*, a wynika to z nowej świadomości estetycznej poety. W podrozdziale *Wokół konkrety*¹¹⁸ badaczka podsumowuje koncepcję poezji wyłaniającą się z artykułów programowych Grochowiaka zauważając, iż akcentuje on głównie etyczną rolę poezji i poety i krytykuje romantyczną postawę mesjanistyczną, akceptując jednocześnie romantyczną postawę buntu, czy ironię. Jej zdaniem:

Celem poezji miało stać się uświadomienie człowiekowi współczesnemu jego nowego położenia w świecie i wobec siebie samego w zmienionej sytuacji kulturowo-społecznej (nie bez znaczenia były też konsekwencje wynikające z procesu historycznego) [...] najwłaściwszą postawą artystyczną był realizm, rozumiany nie jako styl, lecz jako szacunek dla konkrety i empirycznej rzeczywistości. Wiązało się to z tzw. „nasyconiem poezji życiem” bez jego upiększenia¹¹⁹.

Ów realizm w poezji najpełniej wyrażał się poprzez turpizm i związaną z nim próbę odmitologizowania poezji, także za pośrednictwem groteski, ironii i humoru – kategorii „zakładających postawę kreacyjną poety”¹²⁰. W swojej pracy Bożena Tokarz odnosi się również do sposobu, w jaki Grochowiak replikuje romantyczny mit artysty, a konkretnie „romantyczną świadomość mityczną określoną relacjami: artysta – tekst i artysta – odbiorca”¹²¹. Analizując obecną w wierszu *Do S.* świadomość artystyczną i etyczną, zwraca uwagę na wyłaniającą się z niego postawę buntu romantycznego twórcy, a odwołując się do *Krytyki poezji* dopatruje się romantycznej postawy twórczej nawiązującej do mechanizmów tworzenia mitologii literackiej, ale i ośmieszającej mistyfikacyjną rolę sztuki. Jako kolejny objaw rozbudowanej świadomości literackiej autora *Ballady rycerskiej*, Tokarz uznaje również rozważania na temat relacji: czytelnik – pisarz, dostrzegalne m.in. w tekście *Święty Szymon Słupnik*. Podsu-

¹¹⁶ B. Żurkowski: *Model baroku*. W: Idem: *Paradoks poezji*. Kraków 1982, s. 80-83.

¹¹⁷ B. Tokarz: *Mit literacki. Od mitu rzeczywistości do zmiany substancji poetyckiej*. Katowice 1983.

¹¹⁸ Ibidem, s. 86-98.

¹¹⁹ Ibidem, s. 90.

¹²⁰ Ibidem, s. 91.

¹²¹ Ibidem, s. 125.

mówiąc, autorka zwraca uwagę na fakt, iż Grochowiak odwołuje się do romantycznego światopoglądu, modyfikując go jednocześnie i sprowadzając „na ziemię” teraźniejszości. Jej zdaniem, odpowiednikiem romantycznego mitu artysty jest u poety nadawca, który w swoich relacjach ze światem zewnętrznym, światem przedstawionym i tradycją – daje wyraz swojej mocy twórczej i „kreacyjnej aktywności”.

W szkicu *Rozdroża turpizmu* Edward Balcerzan¹²² zajmuje się odmianą „strategii pacjenta”, jaką dostrzega w twórczości Grochowiaka. Wiążące rozstrzygnięcia na temat natury poezji znajduje on – paradoksalnie – w utworach beletrystycznych, takich jak m.in. *Karabiny*:

Poezja, mówi za pośrednictwem takich obrazów Grochowiak, rodzi się z uczuć pierwotnych i infantylnych. Poezja to sztuka zdziwienia. To manifestacja spotęgowanej wrażliwości na ciało i na otoczenie. Wrażliwości tyleż pięknej, co chorej. Znoszącej granice piękna i brzydoty¹²³.

Rozpoczynając szkic o baroku w twórczości Stanisława Grochowiaka¹²⁴, Bogusław Żurkowski buduje warstwę teoretyczną, stwierdzając, że dla twórczości artystycznej zjawiskiem niezwykłym jest „mitologizacja epok, prądów, stylów”¹²⁵, która ma swoje uzasadnienie m.in. w mitologicznym charakterze sztuki, a przekłada się m.in. na „ciężar wartości” mający wpływ na różne odmiany poetyckich „aktów wiary”. Dalej dowodzi, że dla Stanisława Grochowiaka taki mit z pewnością stanowi epoka baroku, z jej estetyczną tendencją do dostrzegania brzydoty. Odzwierciedlenie tej aprobaty znajdujemy w wierszu *Czyści*. Żurkowski dostrzega także w teoretycznych wypowiedziach Grochowiaka „analogie z kreacyjną koncepcją poezji Macieja K. Sarbiewskiego”¹²⁶. Sam mit baroku jest według niego dostrzegalny u Grochowiaka zarówno na poziomie aluzji, stylizacji, jak i gestu sięgania po charakteryzujące go wartości, co widoczne jest m.in. w programowym wierszu *Ikar* oraz w utworach poruszających tematykę mortalną. Ma to też swoje przełożenie na koncepcję poezji: „Poezję nazywa poeta ciemną sienią, w której zacierają się kształty i barwy życia”¹²⁷.

¹²² Edward Balcerzan: *Poezja polska w latach 1939-1965. Część I: Strategie liryczne*. Wyd. 2. Warszawa 1984, s. 209-216.

¹²³ Ibidem, s. 215.

¹²⁴ B. Żurkowski: *Mit baroku w poezji Stanisława Grochowiaka*. „Odra” 1985, nr 5.

¹²⁵ Ibidem, s. 24.

¹²⁶ Ibidem, s. 27.

¹²⁷ Ibidem, s. 28.

Analizując motyw Boga i sacrum w poezji Stanisława Grochowiaka, Krzysztof Trybuś¹²⁸ niejako mimochodem wspomina o tym, że poeta „negował mistycyzm w poezji”, ponieważ potępiał ideę separowania poezji od rzeczywistości. Nowa formuła poezji głoszona przez turpizm opierać miała się natomiast przede wszystkim na realizmie. Twórczość musi opowiadać o niedoskonałościach, słabości, bezsilności, a nawet fizycznych niedostatkach i chorobach. W toku wywodu badacz przytacza także *Introdukcję*, zaznaczając, iż:

Nawiązanie do ody Horacego *Exegi monumentum aere perennius* określa tematykę tego utworu. *Introdukcja* jest wypowiedzią o charakterze autotematycznym: zawiera ocenę twórczości poetyckiej Stanisława Grochowiaka, którą wypowiada tu podmiot — utożsamiony z autorem wiersza. Utwór ten, prócz tego, że podsumowuje dotychczasowy okres twórczości, stanowi prezentację krystalizującego się światopoglądu poety, a umieszczony na początku tomiku, jest rodzajem wstępu, wprowadzeniem zawierającym deklarację programową twórczości poetyckiej Grochowiaka¹²⁹.

To jedna z pierwszych, jeśli nie pierwsza, wypowiedź na temat twórczości Grochowiaka, otwarcie i bezpośrednio przywołująca z nazwy kategorię autotematyzmu.

Bożena Kowszewicz poświęciła Grochowiakowi szkic „*Idę gorący po tłach pokostniałych*” — czyli *malarstwo w poezji Stanisława Grochowiaka*¹³⁰. Zauważa w nim m.in., że Grochowiak „sięgając” w swoich utworach po obrazy, często czynił to, aby skonfrontować z nimi własne poglądy na sztukę. Wiele utworów poświęcił także konkretnym artystom, takim jak np. Józef Giełniak, Utrillo, Piotr Breughel, Teofil Ociełka. Wyłaniają się z owych tekstów uniwersalne prawdy, związane z procesem twórczym, m.in. takie jak to, że „nie ma na świecie niczego, co nie byłoby godne sztuki”¹³¹ (*Utrillo – czyli powstawanie koloru*), a „artysta [...] jest twórcą schematów skojarzeniowych, a jego utrwalone na płótnie spojrzenie na świat jest wciąż żywe, obowiązujące, przekonujące i sugestywne”¹³² (*Brueghel II*). Wśród utworów Grochowiaka o malarstwie, Bożena Kowszewicz wyodrębnia również m.in. te:

¹²⁸ K. Trybuś: *Dialektyka sacrum w poezji Stanisława Grochowiaka*, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 2.

¹²⁹ Ibidem, s. 179.

¹³⁰ B. Kowszewicz: „*Idę gorący po tłach pokostniałych*” — czyli *malarstwo w poezji Stanisława Grochowiaka*, „Poezja” 1986, nr 10-11, s. 39-55.

¹³¹ Ibidem, s. 45.

¹³² Ibidem, s. 46.

[...] będące próbą przekazania złożonego procesu powstawania dzieła malarskiego przez słowo poetyckie, poszukiwania znaczeń niemieszczących się często w granicach formy, ujawniających się za to w świadomości widza¹³³.

Tu wskazuje m.in. na *Malarstwo*, *Malarstwo (II)*, *Bilard*, *Portretowanie umarłej*. Krytyczka zauważa, że aluzje do poszczególnych utworów, twórców, technik malarskich itp. pozwalały Grochowiakowi na znalezienie uzasadnienia dla turpistycznej metodyki tworzenia, „rehabilitacji brzydoty”, stąd zauważalna obecność malarskich przedstawień – szczególnie w jego tekstach programowych czy polemicznych.

Wojciech Jerzy Podgórski powołuje się na *Ars poetica* Grochowiaka, jako jeden z przykładów w obszerniejszym opracowaniu, dotyczącym poezji autotematycznej¹³⁴. Wywód poprzedza więc częścią teoretyczną, cenną, biorąc pod uwagę stan ówczesnej wiedzy na temat tego zagadnienia. Podaje zatem zwięzłą definicję terminu:

Za „wiersz autotematyczny” uznajemy wypowiedź zogniskowaną wokół problemów warsztatowych, z kręgu poetyki, estetyki, filozofii i psychologii twórczości¹³⁵.

I stwierdza m.in., że wiersz autotematyczny może w pewien sposób zastępować manifest czy traktat poetycki, pozwalając na pełniejsze poznanie założeń danego poety, a więc będąc w istocie „kluczem do zrozumienia” jego twórczości. Jednym z utworów, służących egzemplifikacji tej tezy, staje się *Ars poetica* Stanisław Grochowiaka. W krótkiej interpretacji badacz zauważa m.in., że wiersz jest bardzo osobisty, a proces twórczy w nim opisany uniezwykła nie tylko poetę, ale i przedmioty znajdujące się wokół niego. Nastrój odmalowany w tekście przyrównuje Podgórski nawet do tego obecnego w biblijnej stajence. Taki akt twórczy stanowi jednocześnie ponowne narodziny poety, będącego twórcą wolnym, czystym, ale i „dzieckiem podszytym”. *Ars poetica* to w wydaniu Grochowiaka:

[...] przede wszystkim „sztuka bycia poetą”, a więc zadośćuczynienie określonym warunkom, jakie z punktu widzenia moralności i etyki zawodowej powinien spełniać twórca¹³⁶.

¹³³ Ibidem, s. 48.

¹³⁴ W. J. Podgórski: *Wiersz autotematyczny jako wprowadzenie do poezji współczesnej*. „Polonistyka” 1966, nr 8, s. 596-607.

¹³⁵ Ibidem, s. 599.

Jest on jednocześnie kreatorem aktu niezwykle prywatnego, zamkniętego „w czterech ścianach”, wręcz samotniczego. To zaś – obraz głęboko utrwalony przecież w historii literatury, konwencjonalny, czego oznaki znaleźć można także w wierszu. Analizę swoją kończy Podgórski rozpoznaniem, iż Grochowiak o problemach związanych z samotnością twórczą milczy, ale „milczenie [...] na ten temat – jest krzykiem”¹³⁷.

W szkicu *Zamiatacz modlitw z posiwiła miotłą*¹³⁸ Jan Marx zaznacza, że poszukiwanie odpowiedzi na pytania o naturę poezji Grochowiaka, to zabieg jak najbardziej uprawniony:

Czyli inaczej mówiąc przepuszczanie jego twórczości przez filtr autotematyczny. Czasem jest on tak gęsty jak siatka dyfrakcyjna umożliwiającą semantyczne rozszczepienie wiersza i uzyskanie pełniejszego widma znaczeń¹³⁹.

Z kolei w stosunku Grochowiaka do konwencji, dostrzega swoistą zachłanność:

Lekką stopą wędrował przez epoki zbierając z nich to, co się zdarzyło. Żadnej konwencji ani żadnej poetyki – może poza jednym nadrealizmem – nie uznał za swoją¹⁴⁰.

Szkic Danuty Opackiej-Walasek¹⁴¹ *Grochowiaka „gra z balladą”* jest kompletną egzemplifikacją jednej z „gatunkowych wypraw” autora *Menueta z pogrzebaczem*. To wyprawa do krainy ballady, a konkretnie *Ballady II*. Interpretację rozpoczyna zastrzeżenie, iż współcześnie analiza utworu głęboko zanurzonego w tradycji gatunkowej, przebiegać musi na kilku płaszczyznach. Najpierw jest to zatem interpretacja genotypiczna, „rozpatrująca wiersz w jego związkach z wypracowaną normą gatunkową”¹⁴², a następnie fenotypiczna, obierająca

¹³⁶ Ibidem, s. 601.

¹³⁷ Ibidem.

¹³⁸ Jan Marx: *Zamiatacz modlitw z posiwiła miotłą*. „Poezja” 1986, nr 10/11. Cytaty za J. Marx: *Zamiatacz modlitw z posiwiła miotłą*. W: Idem: *Legendarni i tragiczni: eseje o polskich poetach przeklętych*. Warszawa 1993, s. 325- 352.

¹³⁹ Ibidem, s. 331.

¹⁴⁰ Ibidem, s. 339.

¹⁴¹ D. Opacka-Walasek: *Grochowiaka „gra z balladą”*. W: *Znajomym gościńcem. Prace ofiarowane Profesorowi Ireneuszowi Opackiemu*. Red. T. Sławek, przy współud. A. Nawareckiego i D. Pawelca. Katowice 1993, s. 125-134.

¹⁴² Ibidem, s. 126.

za cel „specyficzne, indywidualne rozwiązania poetyckie”¹⁴³. Trzeci krąg analizy, jakiego wymagają – zdaniem Opackiej-Walasek – m.in. utwory Grochowiaka, to kwestie związane z intertekstualnością. Tak poprowadzona analiza i interpretacja *Ballady II* prowadzi do rozpoznania, iż tekst jest finezyjnym, literackim żartem:

[...] wyrafinowaną grą balladowych konwencji, które wypełniając się w planie formalnym, znoszą się w płaszczyźnie „ideowej”, światopoglądowej. Jest więc *Ballada II* balladą podwójną, bo dwie ballady w sobie łączy: romantyczną i skamandrycką. Jest „metaballadą”, bo zderzone w niej konwencje wzajemnie się eksponują i interpretują. Jest wreszcie artystycznym, skondensowanym zapisem ewolucji gatunku: od przedromantycznego etapu szkockiej ballady Burnsa (oficjalnie uznanego za prekursora angielskiego romantyzmu), poprzez fazę romantycznego frenetyzmu i kolorytu historycznego, aż po balladowe formuły poromantyczne (tu: skamandryckie), zmierzające ku realizmowi¹⁴⁴.

Badaczka odczytuje wiersz jako rekontekstualizację, grę opartą na dialogu dwóch kontekstów, która prowadzi w rezultacie do zbudowania trzeciej formuły, dystansującej się wobec poprzednich. To metaballada — „ballada o balladzie [...] która ubrana w swój kształt gatunkowy, o sobie samej w gruncie rzeczy opowiada”¹⁴⁵. Takie rozpoznanie jest bardzo ważnym i najpełniejszym jak na razie podsumowaniem gier Grochowiaka z konkretnym wzorcem gatunkowym.

Studium Piotra Łuszczykiewicza: *Księżę erotyku. O poezji miłosnej Stanisława Grochowiaka*¹⁴⁶ jest próbą eksplikacji twórczości poetyckiej przez pryzmat pojawiających się w niej wątków miłosnych i erotycznych. Autor stawia na wstępie hipotezę, iż dokonania Stanisława Grochowiaka na polu liryki erotycznej sprawiają, że wręcz niemożliwe jest mówienie o powojennym polskim erotyku z pominięciem twórcy *Ballady rycerskiej*. Analizując i interpretując wiersze pozwalające potwierdzić to rozpoznanie, Łuszczykiewicz skupia się na tym, jak Grochowiak opisuje zmysły i ciało, a także – po jakie media pośredniczące sięga, jakie ramy sobie wyznacza, jakie formuły temu służyć i w jakie maniery popada w międzyczasie. Takie tematyzowanie sprawia, że autor kilkakrotnie dotyka zagadnień istotnych dla analiz z zakresu świadomości twórczej. Pisząc o zmysłowości w poezji Stanisława Grochowiaka zgłębia on

¹⁴³ Ibidem.

¹⁴⁴ Ibidem, s. 133.

¹⁴⁵ Ibidem, s. 134.

¹⁴⁶ P. Łuszczykiewicz: *Księżę erotyku...*

m.in. kwestię wrażliwości opisywanego przez Grochowiaka mężczyzny na barwę, stawiając diagnozę o nakładaniu się wówczas dwóch porządków „malarskiego i ideowego”, a więc „estetyki i semantyki gestu kolorystycznego”¹⁴⁷. Łuszczykiewicz zwraca uwagę na to, iż przywołując określone kolory, poeta nie tylko nawiązuje do ich symboliki utrwalonej w literaturze czy malarstwie oraz do swojej wiedzy dotyczącej natury określonych barw, ale także – wychodząc poza utrwalone w kulturze znaczenia kolorów – odwołuje się do fizjologii i związanych z nią odcieni. Autor *Księcia erotyku* staje się tym samym kodyfikatorem jednego z nielicznych w recepcji twórczości Stanisława Grochowiaka, pogłębionych spostrzeżeń na temat metaartystycznych gier Stanisława Grochowiaka z symboliką barw. Z kolei w rozdziale dotyczącym mediów, dzięki którym w erotykach twórcy *Ballady rycerskiej* dochodzi do kontaktu między mężczyzną, a kobietą, badacz podkreśla, że dotychczasowym krytykom umknął fakt, iż w wielu opisach aktu twórczego wykorzystuje Grochowiak zapośredniczony od Kochanowskiego topos *nomina nuda tenemus*. Zgodnie z nim, utrwalanie kobiety w malarstwie lub literaturze nie uchroni jej od śmierci, unieśmiertelni jedynie jej imię. Najobszerniejsze omówienie metaliterackich zabiegów Stanisława Grochowiaka znajdziemy u Łuszczykiewicza w rozdziale *Formuły*, z którego wywnioskować można, iż w krainę świadomości twórczej poety „jest wejście przez miłość”, skoro „Jedną z najjaskrawszych cech liryki miłosnej Grochowiaka są autoteliczne oświecenia erotyku i poetyckiego »ja«”¹⁴⁸. Oświecenia te okazują się być realizowane z różnorodną intensywnością i barwą w poszczególnych tomach poetyckich. Juwenilia Grochowiaka to, zdaniem Łuszczykiewicza, teksty realizujące przekonanie, że spełnienie miłosne równa się spełnieniu twórczemu, a zaklęcia uczuciowe – są formułami poetyckimi przynoszącymi namacalne skutki. Tę pewność traci jednak poeta w debiutanckim tomie *Ballada rycerska*, gdzie pisze już raczej o pewnej sztuczności przekazów miłosnych i poetyckich, wątpi w siłę sprawczą formuł magicznych i skłania się w stronę realistycznych sposobów obrazowania, jako najwłaściwszych dla poety opiewającego swoją Muzę. Autor *Księcia erotyku* diagnozuje, że twórca opisywany przez Grochowiaka odczuwa miejscami wstyd lub winę, związaną ze sztucznością aktu tworzenia. Takiej barwy emocjonalnej nie mają już kolejne autotematyczne liryki z tomów *Menuet z pogrzebaczem* oraz *Rozbieranie do snu*. Realizowana w nich samoświadomość, koncentruje się wokół deklaratywnych, manifestacyjnych formuł dotyczących tego o czym i jak pisać. Poeta postuluje w nich przede

¹⁴⁷ Ibidem, s. 31.

¹⁴⁸ Ibidem, s. 98.

wszystkim „ustalenie oryginalnych stosunków między niezwykłością a zwyczajnością”¹⁴⁹, „zderza ze sobą koncepcje liryki zastanej i kreowanej”¹⁵⁰, a opisywany przez niego twórca, w swym zdecydowaniu opowiadający się za nową formułą liryki, okazuje się na powrót magnetycznie oddziaływać na kobiety. Decyduje o tym – zdaniem Łuszczkiewicza – jego szczerość i „wiedza alchemiczna”, przeistaczająca nawet prozaiczne przedmioty w tworzywo liryki i opisująca kobiety przyprószone pyłem codzienności w nowy, stawiający je na powrót na postumencie właściwym Muzom – sposób. W tomach wydanych w latach siedemdziesiątych XX w. poeta traci jednak ową alchemiczną moc, a „Udziałem pogłębionej samowiedzy warsztatowej staje się głębszy niż kiedykolwiek dramat rzemiosła”¹⁵¹. Wady, choroby i niedoskonałości kobiet nadal są twórczo wywyższane, ale wywyższeniom owym towarzyszy czułość i litość wobec brzydoty, a nie zdolność przemieniania „w złoto”. Ten ostatni motyw zdaniem Łuszczkiewicza, charakterystyczny dla twórczości Grochowiaka jako pierwiastek związany z poezją i magicznymi zabiegami – coraz rzadziej gości w pracowni poety preparującego swoje liryczne formuły. Czasem jeszcze się przyśni, ale jeśli ocali i uniezwykli – to jedynie samą sztukę, nie opisywane w niej przedmioty czy ludzi. Jak zauważa badacz, ostatnie utwory Grochowiaka to jednak powrót erotyki jako „sprawy wierszowania”, poezja znów więc uwodzi, oprósza złotem i staje się źródłem magicznych formuł. Czyni wreszcie autor *Księcia erotyku* – w rozdziale o tytule *Maniery* – istotną szczególnie dla koncepcji niniejszej pracy uwagę na temat gier Grochowiaka z gatunkami. Identyfikuje je mianowicie jako zabiegi wprowadzające odbiorców intencjonalnie w „sferę jakiejś metapoetyckiej recepcji”¹⁵² i kierujące ich uwagę na to „jak?”, a odwracające od tego „co?” zostało powiedziane za pośrednictwem utworów. Uwyrażnia także gest nominalny niektórych utworów, podkreślając, że:

Nazwanie gatunku jest wszak równoznaczne z określeniem się względem jego literackiej historii, ewokującej długi korowód indywidualnych, epokowych i kulturowych antecedenencji¹⁵³.

¹⁴⁹ Ibidem, s. 105.

¹⁵⁰ Ibidem, s. 107.

¹⁵¹ Ibidem, s. 111.

¹⁵² Ibidem, s. 129.

¹⁵³ Ibidem.

W podsumowaniu swoich rozważań na temat erotyków Grochowiaka, Łuszczkiewicz wraca raz jeszcze, na chwilę, do wyłaniającego się z tej poezji projektu autotematycznego i ostatecznie definiuje go jako szereg zabiegów o charakterze „autoadoracyjnym” mających nie tyle „rzucić blask w ciemne wiersze Grochowiaka”, ile „rzucić blask na Grochowiaka”.

Szkic Anny Nasiłowskiej *Ciemne i jasne wiersze Grochowiaka*¹⁵⁴ rozpoczyna się stylizowanym na trywialność rozpoznaniem: „Poeci lubią pisać wiersze o poezji”. Autorka kreśli na wstępie wyraźną linię podziału na poetów „liryków”, traktujących sztukę jako azyli i wywyższających piękno oraz „antyestetów”, szukających *katharsis* w brzydocie czy banale, a więc odpowiednio – poetów którym patronuje Apollo i tych spod znaku Marsjasza. Grochowiaka widzi jednak jako twórcę, który potrafi reprezentować jednocześnie te dwa, teoretycznie niemożliwe do pogodzenia nurty. Do wierszy będących wyrazem lirycznej świadomości twórczej autorka zalicza m.in. *Ars poetica* z tomu *Nie było lata* (1969). Antyestetyczne i obrazoburcze deklaracje metapoetyckie dostrzega natomiast w *Rozmowie o poezji* z tomu *Menuet z pogrzebaczem* (1958), a wierz ten jest dla niej także jasną deklaracją marzenia o wysnuwaniu poezji wprost z rzeczywistości, codzienności.

Szkic Jacka Łukasiewicza *Groteski i stylizacje w wierszach Grochowiaka* pochodzi z tomu *W ciemną mą ojczyznę. Stanisław Grochowiak znany i nieznany*¹⁵⁵ i poświęcony jest grotesce, przedstawianej jako element, który „wiąże się najściślej z naturą [...] poetyckiego obrazowania”¹⁵⁶. Jako taka jest zatem dostrzegalna w wielu programowych utworach Grochowiaka, spośród których badacz „bierze na warsztat” m. in. wiersze: *Ballada rycerska*, *Czyści*, *Rozbieranie do snu*, *Lekcja anatomii (Rembrandta)*, *Płonąca żyrafa*, *Morze – śnieg*. Dostrzega w nich obraz poety-konstruktor (sztukmistrza), obraz nieboszczyka, jako przedmiotu sztuki czy wizję poety dostojnego, niemal boskiego, a także inne groteskowe i stylizacyjne ujęcia. Konkluduje, przytaczając tekst *Nie było lata*:

Nic nie jest pewne. Sztuka poetycka także nie jest mocnym oparciem. Jest utrzymywaniem równowagi pomiędzy wiosną a jesienią. Pomiędzy dzieckiem w sobie, widzianym we własnej głębi, a starcem w sobie – chwilami przenikliwie przeczuwanym. Ani groteski, ani klasycyzujące czy gawędziarsko-wydwarzające stylizacje nie są tu stylem całości, rozumianej jako pozostawione Dzieło. Dają tyl-

¹⁵⁴ A. Nasiłowska: *Ciemne i jasne wiersze Grochowiaka*. W: *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej: następne pokolenie*, Red. A. Brodzka i L. Burska. Warszawa 1995.

¹⁵⁵ J. Łukasiewicz: *Groteski i stylizacje w wierszach Grochowiaka*. W: *W ciemną mą ojczyznę. Stanisław Grochowiak znany i nieznany*. Red. S. Sterna-Wachowiak. Poznań 1996, s. 9- 30.

¹⁵⁶ Ibidem, s. 10.

ko chwilowe uspokojenie, chwilową równowagę. Ta „chwilowość” została w nie zresztą wpisana, jest – zwłaszcza w utworach najlepszych – dobrze czytelna¹⁵⁷.

Rozprawa *Synkretyzm stylistyczny Stanisława Grochowiaka*¹⁵⁸ Józefa Duka ma na celu spojrzenie na twórczość poety z punktu widzenia nauki o stylu, a nie krytyki literackiej. Jej autor zajmuje się więc zagadnieniami takimi jak język i styl poezji, analizując m.in. zwroty frazeologiczne, neologizmy, archaizmy, metafory, epitety, porównania czy morfologiczne środki składniowe. Sporo uwagi poświęca także syntezie językowych aspektów turpizmu oraz synkretyzmu. Dla rozważań na temat świadomości twórczej autora *Ballady rycerskiej* szczególnie cenne są fragmenty, w których Duk analizuje wykorzystywane przez Grochowiaka słownictwo środowiskowe – a konkretnie zawodową terminologię artystyczną z zakresu malarstwa oraz muzyki. Autor zwraca m.in. uwagę na fakt, iż poeta sprawnie posługuje się nawet skomplikowaną nomenklaturą malarską, daje językowe świadectwo wyczulenia na barwy i kolory, ale chętnie sięga także po „podstawowe instrumentarium w pracy malarza”¹⁵⁹, pisząc o „pędzlach” czy „farbach”, a pracy malarza nie przydając dodatkowych, spiętrzonych określeń i nazywając ją po prostu „malowaniem”. Równie bliska Grochowiakowi okazuje się także muzyka. Słownictwo z nią związane – m.in. nazwy instrumentów, terminy muzyczne, wskazują na szeroką znajomość także tej dziedziny sztuki. Ostatni rozdział swojej pracy Duk poświęca systemowi odniesień kulturowych – aluzjom, odwołaniom, nawiązaniom i cytatom w poezji autora *Modlitwy*. Jako motto rozważań na ten temat obiera autotematyczny cytat z wiersza *Wrzesień* Grochowiaka: „Jest ich cała gromada, grad spadochroniarzy, / Aluzją wiążą palce, palczą po twarzy”. „Wiązanie aluzją” okazuje się w twórczości Grochowiaka bliskie autotematyzmowi i zagadnieniom z zakresu świadomości twórczej, m.in. wtedy, gdy przywołuje on w wierszach antyczne postacie, związane tematycznie z tworzeniem, takie jak Apollo, Dafne czy, pojawiającą się zwykle bez uściślenia dokładnego imienia, Muzę. Ta ostatnia bywa przez niego opisywana karykaturalnie, np. w wierszu *Muza* (z tomu *Rozbieranie do snu*), gdzie, jak zauważa Duk, zostaje użyta do obśmiania tradycyjnego modelu poezji. Wśród odniesień biblijnych oscylujących wokół tematyki metapoetyckiej, Duk wymienia m.in. poemat *Zuzanna i starcy*. Próbując przedstawić syntezę aluzji dotyczących literatury polskiej, badacz zwraca uwagę m.in. na wiersz *Krasicki*, w którym Grochowiak wychwala

¹⁵⁷ Ibidem, s. 30.

¹⁵⁸ J. Duk: *Synkretyzm stylistyczny Stanisława Grochowiaka*. Łódź 1997.

¹⁵⁹ Ibidem, s. 96.

cechy poety, takie jak: umiejętność obserwacji, trafny język, tendencję do trafnych skrótów i sprawność w wykorzystaniu ironii. Nie umykają Dukowi także autotematyczne nawiązania do twórczości i osoby Mickiewicza – m.in. w tekście *O wiersz się prosi*. Nawiązania do literatur obcych, ważne z punktu widzenia rozważań na temat świadomości twórczej, to m.in. parafraza horacjańskiego „Non omnis moriar” z wiersza *Introdukcja*, w której Duk dostrzega polemikę z wiarą w nieśmiertelność poezji:

Na jej wielkość – zdaje się sugerować Grochowiak – składa się także odwaga mówienia o rzeczach, które liryka antyczna przemilczała, oraz o tych, od których stroni poezja współczesna¹⁶⁰.

Badacz zwraca także uwagę na, pojawiające się w wierszach Grochowiaka postacie twórców, takich jak m.in. Burns, Dante, Kafka, Pascal, Petrarca, Voltaire, Villon, a w przypadku tego ostatniego – zauważa, że poetę bardziej interesuje awanturnicza biografia niż sama twórczość. Odczytuje natomiast mnóstwo pozbawionych wątków biograficznych aluzji do twórczości takich autorów jak np. Szekspir, Goethe, Hugo, Dickens. Aluzje do malarstwa, rzeźby i muzyki poczynione przez Grochowiaka w taki sposób, iż poruszają tematykę warsztatową, znaleźć można m.in. w wierszach *Wakacyjna* („Jakby wędchem pędzelka Mehoffer go czuł/ A Czajkowski podkładał pasiekami pszczoł”), *Październik* („A tu chmura Ruszczyca w zziębłej okna ramie”), *Styczeń* („Żagiew ognia u pyska zapalił mu Hasior”), *Brueghel II* (Ja – Malarz – już nie żyję. A jednak oczyma / Moimi patrzycie na śnieg i na wodę), *Gdy już nie zostanie* („Czuł tę potrzebę Rembrandt, kiedy Saskię/ Malował coraz w swą śmierć odchodzącą / Jakby chciał wstrzymać ją wagą winogron / Przygnieść świeczników drogoceńnym światłem”), *Allende* („Pędzel Rembrandta zanurzony / w zastygłym oleju”), *Utrillo, czyli powstanie koloru* (Jakby uderzyć okiem prosto w kant), *Mobile* („Jakby to Calder ciął wiatr i listki”). Swoje rozważania kończy Duk konstatacją, że synkretyczna postawa Grochowiaka była niezwykle płodna artystycznie.

Tom *Lektury Grochowiaka*¹⁶¹ jest zbiorem referatów wygłoszonych podczas konferencji poświęconej poecie, jaka odbyła się w 1998 roku w Kazimierzu nad Wisłą. Większość tekstów w nim pomieszczonych to analizy i interpretacje wybranych wierszy Grochowiaka. Kilka z nich na pewno warto tu przytoczyć. Grzegorz Grochowski, analizując tekst *Święty*

¹⁶⁰ Ibidem, s. 261.

¹⁶¹ *Lektury Grochowiaka*. Red. T. Mizerkiewicz, A. Stankowska. Poznań 1999.

*Szymon Słupnik*¹⁶², zwraca uwagę na jego „wygłos”, będący prawdopodobnie nawiązaniem do barokowego „kultu puenty”. Nagłe pojawienie się „ja lirycznego” w utworze będącym opisem żywota średniowiecznego świętego, nadaje mu walor „autokomentarza” i „wyznania wiary w sprawczą moc mowy poetyckiej”¹⁶³, które powstało w wyniku przekształcenia pewnego mitu:

Podczas gdy klasyczny topos oparty był na wyobrażeniu Orfeusza, jako poety, który potrafił swymi pieśniami uspokoić nawet drapieżne zwierzęta, to u Grochowiaka poezja ma więcej wspólnego z wilczymi łowami niż z rajską harmonią. Zamiast koić – prowokuje¹⁶⁴.

Autor analizy sugeruje również, aby kierować się paralelizmem budowy i w finalnych wersach także, jak w tych kończących poprzednie strofy, widzieć obraz okrucieństwa. Prowadzi to do kolejnych rozpoznń związanych z naturą tworzenia zobrazowaną w wierszu, który finalnie rozumiany może być także jako wiersz programowy:

Obcowanie z poezją okazuje się czymś dramatycznym i wpisanym w świat ludzkiej nędzy [...] bunt poety znajdzie się w tej samej kategorii zjawisk, co śmierć z rąk rozjuszonego tłumu [...] zrewoltowany artysta zostaje wliczony w poczet bezbronnych ofiar [...] na głos poety nie tylko ludzie „powstają”, ale też wilki ruszają „żerującą zgrają”. Poezja jest więc nieobliczalna – wyzwala, ale wyzwala także mroczne „zwierzęce” siły¹⁶⁵.

Grochowski zauważa, że wyłaniająca się z tekstu wizja poezji to w istocie wizja fatum. W takim wypadku poeta staje się ofiarą, rozdartą i zmuszoną do działania w sposób, jaki narzucają mu pewne siły. Widać w tym wyraźne nawiązanie do utrwalonego w literaturze obrazu „poety przeklętego”. Autor interpretacji zastrzega jednak, że takie odczytanie nie ma waloru bezpośredniej deklaracji autorskiej, Grochowiak bowiem „zaciemnia je”, m.in. sięgając po wielokropek sugerujący, że w istocie mamy do czynienia z siłą jeszcze mocniejszą i dużo bardziej negatywną...

¹⁶² G. Grochowski: *Konceptyzm i teodycea*. W: *Lektury Grochowiaka...*, s. 9- 26.

¹⁶³ Ibidem, s. 23.

¹⁶⁴ Ibidem, s. 23.

¹⁶⁵ Ibidem, s. 24.

Beata Katarzyna Obsulewicz znajduje autotematyczne wątki w tekście *Portretowanie umarłej*¹⁶⁶. Zauważa m.in., że artysta jest jedną z „semantycznych figur” obecnych w wierszu. Jego warsztat zostaje oddany wyjątkowo dokładnie – mowa tu o konkretnej technice malar-
skiej, jaką jest przywołany przez Grochowiaka „gwasz”. Cieniując ten obraz poety pyta m.in. o rolę artysty. Czy rzeczywiście jest on „kukłą”, a jego przeznaczenie to „utrwalanie dla sławy”? I kogo, utrwalanej czy utrwalającego? Jak zauważa finalnie Obsulewicz:

Artysta z *Portretowania*... przy zwłokach pani odkrywa granice swojej misji. Są nimi profesjonalna obojętność i najgłębsze pochylenie nad ludzką, konkretną kondycją. Jeśli niebo milczy, to sakralizacja śmierci dokonać się może jedynie w sztuce. Tylko tam człowiek (i artysta, i podmiot czynności twórczych) może odnaleźć przedłużenie własnego życia. Im lepiej artysta utrwała, tym pełniejsze jest „życie po życiu”¹⁶⁷.

Bogusław Grodzki pochyla się w *Lekturach Grochowiaka* nad tekstem *Ars poetica*¹⁶⁸. Zwraca uwagę na fakt, że był to wiersz ważny dla samego poety, skoro zdecydował się umieścić go w zredagowanym przez samego siebie wyborze własnych liryków. Analizę rozpoczyna Grodzki od przytoczenia historii terminu *ars poetica* i jego usytuowania względem refleksji o charakterze metaliterackim. Sam Grochowiak, jego zdaniem, ową tradycję pomija, nie dając w *Ars poetica* bezpośrednich odpowiedzi na temat wyznawanych norm poetyckich czy definicji twórczości. Jego *Ars poetica* to przede wszystkim wiersz o „autoterapeutycznej” funkcji poezji. Jako taki, jest pochwałą tworzenia, za pośrednictwem którego poeta przede wszystkim odrywa się od rzeczywistości, doznaje *katharsis*. Proces twórczy okazuje się wytchnieniem, wyciszeniem, a nawet lekiem, odsuwającym od piszącego obawy o śmiertelność i ewokującym ufność. Grodzki podkreśla, że tekst nie jest typowy dla Grochowiaka, a jego unikalność odnajduje m.in. w trzech końcowych wersach, które sprawiają, iż z opisu – zmienia się on w apel do słuchacza. To zatem:

[...] wyrażony w mowie poetyckiej przejaw interesującej sytuacji komunikacyjnej w obrębie tekstu literackiego, której sposób interpretacji decyduje o sposobie od-

¹⁶⁶ B. Obsulewicz: *O „portretowaniu umarłej” Stanisława Grochowiaka*. W: *Lektury Grochowiaka...*, s. 69-82.

¹⁶⁷ Ibidem, s. 80.

¹⁶⁸ B. Grodzki: *Pisanie jako zaklinanie poezji*. W: *Lektury Grochowiaka...*, s. 112- 127.

czytania utworu: wypowiedź o charakterze autotematycznym lub szerzej – metaliterackim, została tu wyrażona za pomocą monologu bliższego formie liryki bezpośredniej. Naszą uwagę zwraca tu znaczny stopień uogólnienia monologu poetyckiego, co w powiązaniu z wyczuwalnym nasyceniem emocjonalnym wypowiedzi zdaje się zakładać jego celową eliptyczność, wynikającą – jak się zdaje – z posłużenia się przez autora rodzajem szyfru osobistego¹⁶⁹.

Odnajduje zatem Grodzki w tekście Grochowiaka przede wszystkim liryczną sytuację „zaklinania poezji”, powoływaną przez kogoś, kto tęskni za „sztuką czystą”. Tworzenie wyniesione zostaje do rangi *katharsis*, stając się celem samym w sobie, niezależnie od rezultatów. Zdaniem Grodzkiego, autor przywołując klasyczne w swojej wymowie obrazy, usiłuje sublimować swoją dotychczasową, nasyoną bunt i niepoetyckimi rekwizytami wizję, ale finalnie obraz okazuje się pusty. Wizja przerosła poetę:

[...] modlitwa poety do poezji pozostała na poziomie konwencjonalnego gestu, świadczącego o odczuciu pustki twórczej, które należy czym prędzej zagadać¹⁷⁰.

Agnieszka Dworniczak w książce *Stanisław Grochowiak*¹⁷¹ zajmuje się kilkoma zagadnieniami, których wspólnym mianownikiem jest kwestia tradycji jako inspiracji i tworzywa liryki Stanisława Grochowiaka, obecnego w każdym jego wierszu. Stwierdza ona:

Dialogi Grochowiaka z tradycją – z wyjątkiem kilku ironicznych albo komicznych obrazków – nie mają charakteru polemicznego. Wątki i topoty zgłębiał on, dodając własne spostrzeżenia; przekształcał motywy za pomocą wyobraźni. To nie była jednak twórcza zabawa, chodziło o rzecz niezwykle poważną. Stylizacje, tematy „zapożyczone” umożliwiały poecie wyrażanie prawdy o sobie, ocenę świata, diagnozę ludzkiej kondycji¹⁷².

Świadomości twórczej poety Dworniczak poświęca m.in. rozdział zatytułowany *Poeta wobec sztuki*, w którym akcentuje występujące w poezji Grochowiaka motywy „exegi monumentum”, „ut pictura poesis” oraz specyficzne opisy niełatwych aktów twórczych, antyeste-

¹⁶⁹ Ibidem, s. 113-114.

¹⁷⁰ Ibidem, s. 127.

¹⁷¹ A Dworniczak: *Stanisław Grochowiak*. Poznań 2000.

¹⁷² Ibidem, s. 23.

tycznych muz i opornych rekwizytów towarzyszących tworzeniu. Dość obszernie autorka omawia kwestię przywiązania Stanisława Grochowiaka do malarskich sposobów obrazowania. Badaczka wywodzi poetycką wyobraźnię poety wprost z plastycznych inspiracji i odczuć, zwracając uwagę m.in. na wrażliwość na barwy oraz widoczną fascynację poety takimi malarzami, jak Rembrandt, Utrillo, Bosch czy Breughel (zarówno ich dziełami, jak i życiorysem) i konkretnymi dziełami (których, tak treść jak i forma – jej zdaniem – kojarzy się Grochowiakowi z poezją). Także w rozdziale *Poeta wobec formy* znaleźć można sądy na temat świadomości twórczej autora *Ballady rycerskiej* – m.in. jego obsesji wersyfikacyjnych, twórczych eksperymentów dotyczących poszczególnych gatunków oraz odwołań do dzieł artystycznych. Wśród rozpoznania badaczki wymienić można te dotyczące „muzyczności” słów wybieranych przez poetę, jego tendencji do gier lingwistycznych i zabaw układami wersyfikacyjnymi. Tradycja gatunków jest, według niej, traktowana przez poetę nieco swobodniej, o czym świadczy wplecenie do *Pieśni* specyficznego dialogu, czy przeznaczenie tak wysokiego gatunku jakim jest oda, do opiewania... pleców (*Oda – plecy*). Eksperymenty dostrzega Dworniczak także w sonetach Grochowiaka (*Faust*), ale najwięcej miejsca w swoich rozważaniach poświęca przygodzie Grochowiaka z haiku, *Haiku – images* nazywając „dialogiem prowadzonym przez poetę z własną twórczością”¹⁷³.

W szkicu *Śmierć albo o znikaniu (Stanisław Grochowiak)*¹⁷⁴ Przemysław Czapliński wymienia „śmierć zadawaną przez sztukę” wśród odmian śmierci występujących w tomie *Agresty*. „Motyw konfrontacji sztuki ze śmiercią”¹⁷⁵ widzi natomiast m.in. w *Portretowaniu umarłej*, gdzie jest on:

[...] pełen wahań, niepewności, wzbierający ironią w stosunku do sztuki podejrzewanej o własne interesy, o korzystanie z patosu i cierpienia dla własnych spraw, to znaczy dla własnej nieśmiertelności. Krytyka sztuki staje się przeto jej analizą, poszukiwaniem tych właściwości, które zdolne byłyby sprostać tematowi bądź które wywołują specyficzne „kłamstwo poezji”¹⁷⁶.

W tym kontekście pojawiają się dywagacje na temat relacji sztuka oderwana od ziemi – sztuka przyziemna (*Ikar*), na temat instrumentalizowania śmierci przez sztukę i „powiela-

¹⁷³ Ibidem, s. 157.

¹⁷⁴ P. Czapliński: *Śmierć albo o znikaniu (Stanisław Grochowiak)*. W: Idem: *Mikrologi ze śmiercią*. Poznań 2001, s. 33-71.

¹⁷⁵ Ibidem, s. 49.

¹⁷⁶ Ibidem, s. 49.

nia” śmierci w dziełach artystycznych, uśmiercania poprzez piękno, złudnej nieśmiertelności obiecywanej przez sztukę. Jak zauważa Czapliński:

Obowiązkiem artysty, co Grochowiak powtarza niczym późny uczeń Nietzschego, jest trzymanie się ziemi, dlatego poezja zawsze powinna być nauką chodzenia – ponieważ ziemia mieści w sobie to, co stanowi o istocie człowieka [...]. Ale ani wierność ziemi, ani prywatna symbolika materialności życia nie zapobiegają „mnożeniu śmierci” przez sztukę. Wszystko to jest tylko „robieniem czegoś” ze zjawiskiem, które robieniu nie podlega, które jest¹⁷⁷.

We *Wprowadzeniu do poezji Stanisława Grochowiaka*, będącym wstępem do tomu *Poezje wybrane*¹⁷⁸, Krzysztof Karasek zwraca uwagę na to, że nowe światło na kwestię świadomości twórczej poety rzucają jego inedita, takie jak *Ahaswer* czy *Proza na dzień świętego Medarda*. Wartościuje on także tomy wydane za życia poety, rozmieszczając je na dwóch biegunach „znakomitości wyobraźni” i „mizarii wizji”. Podkreśla wagę wiersza *Modlitwa*, u którego podstaw, jego zdaniem, leżą tak poetyckie, jak i religijne przesłanki, a który jest inicjalną „prośbą o opiekę w podróży”¹⁷⁹, jaką stanowi tworzenie i życie twórcze. Karasek klasyfikuje również postaci, z którymi identyfikuje poeta, na trzy grupy: ludzi prostych, dziwaków oraz „artystów, cyganów, ludzi niepokodzonych zarówno ze sobą, jak i światem, [to] [...] poeci, najczęściej zbuntowani, wyklęci, romantycy, dekadenci (Villon, Verlaine, Rilke, Kafka) [...], poeci i artyści dawnych epok (Horacy, Dante, Szekspir), malarze (Rembrandt, Rubens, Brueghel)”¹⁸⁰. Postaciom malarzy przypisuje zresztą badacz zróżnicowane funkcje. Rembrandt to u Grochowiaka – jego zdaniem – figura doskonałości, podczas gdy twórcy tacy, jak Goya, Renoir, Utrillo, Dali, Gieryski, Ociepka, Gielniak – to postaci związane z wizyjnością. Wśród wierszy dotyczących malarstwa Karasek wyróżnia jeden – poświęcony Jerzemu Stajudzie, który okazuje się dla niego „jedną z najbardziej przejmujących deklaracji”¹⁸¹ w poezji Grochowiaka. W zredagowanym przez siebie zbiorze Karasek celowo pomija natomiast dwa, uważane powszechnie za utwory metapoetyckie: *Ikar* oraz *Do S...*, pierwszemu zarzucając we wstępie naiwność i mętność składniową, a drugiemu konformizm.

¹⁷⁷ Ibidem, s. 53.

¹⁷⁸ S. Grochowiak: *Poezje wybrane*. Warszawa 2001.

¹⁷⁹ Ibidem, s. 10.

¹⁸⁰ Ibidem, s. 12.

¹⁸¹ Ibidem, s. 12.

Książka Jacka Łukasiewicza *Grochowiak i obrazy*¹⁸² to jedno z bardziej szczegółowych opracowań, dotyczących tworzenia i obecności sztuki w poezji Stanisława Grochowiaka, poświęcona jednak głównie inspiracjom malarskim. Elementy bezpośrednio lub pośrednio związane z autotematyzmem pojawiają się w niej wielokrotnie, ale zawsze – zgodnie z przekonaniem samego poety – malarstwo dominuje nad poezją. Dla naszych rozważań ważne będzie więc choćby takie rozpoznanie:

Wiele z wierszy Grochowiaka o obrazach powstało jakby z chęci udowodnienia sobie, że owo nic pozostawione wdowom i dalszym spadkobiercom nie musi być, nie jest prawdą. Są to przecież wiersze o zwycięstwach artystów: Gierymskiego, van Gogha, Gielniaka, Rembrandta, Belliniego... I o zwycięstwach własnych. „Ja” liryczne zdolne jest wstąpić w malarzy (niezależnie, kto jest formalnie podmiotem utworu) i jakby powtórzyć ich drogi. Idzie z nimi razem tak długo, jak może to czynić. Nigdy do końca tak, jak nigdy od początku. Gdzieś wspólne drogi zaczynają się i w którymś miejscu rozchodzą. Dawni mistrzowie pełnią jakby rolę „zajęcy” na niektórych okrążeniach wielkiego biegu. Nie jest to jednak najlepsze porównanie, gdyż poeta nie traktuje tych mistrzów użytkowo, nie lekceważy ich. Wiersze Grochowiaka o malarstwie są nie tylko zakładaniem kostiumów, także rzeczywistym hołdem, a hołd składa się komuś, kto jest lepszy, kogo można podziwiać¹⁸³.

Tego się naucz każdy, kto dotykasz próżni to poświęcona Stanisławowi Grochowiakowi rozprawa Michała Nawrockiego¹⁸⁴, której autor pochyla się nad takimi problemami poezji autora *Ballady rycerskiej*, jak m.in. poetycka antropologia Grochowiaka, motyw ciała, niepokoj, przestrzeni, barwy, światło i ciemność oraz Bóg. W rozdziale poświęconym przyoblekanym przez Grochowiaka maskom, w wierszu *Brueghel (II)*, niejako mimochodem, analizując sytuację, którą nazywa „maską maski”, odnajduje Nawrocki „konsekwentne rozwiewanie złudzeń o nieśmiertelności sztuki i twórcy”¹⁸⁵, a naturę tego procesu odczytuje trójstopniowo. Najpierw następuje bowiem „pochwała nieśmiertelności sztuki”, potem „pochwała iluzorycznej nieśmiertelności sztuki”, a w końcu „pochwała świadomości iluzorycznej nieśmiertelności sztuki”. Kolejnym tekstem, także przywołanym podczas analizy masek Grochowiaka, jest

¹⁸² J. Łukasiewicz: *Grochowiak i obrazy*. Wrocław 2002.

¹⁸³ Ibidem, s. 166.

¹⁸⁴ M. Nawrocki: *Tego się naucz każdy, kto dotykasz próżni, Rzecz o poezji Stanisława Grochowiaka*. Kraków 2007.

¹⁸⁵ Ibidem, s. 61.

kanoniczna *Rozmowa o poezji*. Nawrocki zwraca w tym kontekście uwagę na element, który do tej pory badaczy nie zainteresował – na brzmienie dedykacji „Od – do Lieberta” i pointuje, iż:

[...] wiersz nie jest zapisem mniej lub bardziej dowcipnej dyskusji, jest zapisem doświadczanej przez „ja” antynomii, wewnętrznej ambiwalencji, która konstruuje „ja”. „Ja” zostaje wypowiedziane jako dwie maski¹⁸⁶.

Z kolei w wierszu *Po ciemku* odnajduje Nawrocki nie tylko dialog masek, ale także motyw mówienia, nazywania, równoznaczny z motywem stwarzania. Na uwagę zasługuje także rozdział dotyczący przestrzeni, gdzie badacz zwraca uwagę na element, dla którego sam szuka właściwej nazwy: „Przestrzeń literatury, Przestrzeń poezji? Przestrzeń poetycka? Przestrzeń tekstowa”¹⁸⁷, konstatując, iż:

[...] wyobraźnia poetycka Grochowiak widzi dzieło poetyckie tak, jak widzi się przestrzeń: inaczej: opisuje je za pomocą kategorii spacjalnych. Jeszcze inaczej: doświadczenie lektury ma wszelkie znamiona doświadczenia przestrzeni¹⁸⁸.

Przywołane przy tym egemplifikacje: „trudne krainy niemilkających wierszy”, „W krainę pleśni, w ciemną mą ojczyznę”, „Idź w poezję, jak w ciemną sień”, potwierdzają to rozpoznanie. Nawrocki znajduje także przykłady na próby materializowania poezji, opisywania jej jako przedmiotu, układu przestrzennego (np. „Autor budował te wiersze z kamienia”), a frazę z haiku „między znakiem i znakiem wznoszę przepastne mosty” określa jako znamionującą „wyjątkową własnej poetyckiej pracy świadomość”¹⁸⁹. Świadomość tę widać, zdaniem badacza, także podczas celowego sięgania przez poetę po poszczególne barwy, z których zielona, używana w wierszach autotematycznych (m.in. *To, co utrwalam, przelotne jest*) znaczy z kolei u Grochowiaka „zwątpienie w sens własnej roboty poetyckiej”¹⁹⁰:

Zielone światło przenikające wiersz symbolizuje porażkę; ktoś, kto „chciał podpaść fundamenty światów”, (w domyśle: poeta) uświadamia sobie jałowość

¹⁸⁶ Ibidem, s. 72.

¹⁸⁷ Ibidem, s. 176.

¹⁸⁸ Ibidem, s. 176.

¹⁸⁹ Ibidem, s. 178.

¹⁹⁰ Ibidem, s. 208.

i bezsensowność swoich działań. Jednocześnie uświadamia sobie, że przedmiot opisu poetyckiego, temat, treść wiersza, rzeczywistość, świat – są równie momentalne – jak sam wiersz, jedno i drugie to „strzęp nieistotny”¹⁹¹.

„Dziewczyna, wódka, poezja” – takie są zdaniem Katarzyny Kuczyńskiej-Koschany – możliwe interpretacje postaci, do której zwraca się podmiot liryczny wiersza *Zaklinanie*,¹⁹². Badaczka nazywa go „erotykiem-i-nieerotykiem”, poświęcając sporo uwagi realizującemu się w nim ludowemu gestowi zaklinania, związanemu nierozzerwalnie z tajemnicą, magią i wplecionemu w obecne w tekście, wielokrotne porównania. Dostrzega także w utworze „poziom metatekstowy”, sygnalizowany m.in. dzięki semantycznym nawiązaniom do procesu tworzenia: „To tak jakbym musiał mieć rym”, „Jak pióro biorę w garść”. Duże znaczenie przydaje także wyrazistej metaforze pszczoły:

Grochowiak wprowadził tu znaną w literaturze od dawna metaforę pszczoły-archipoety (opozycyjną do obrazu poety-pająka czy poety-jedwabnika), czyli takiego, który dokonuje aktu twórczego – mamy tu wyraźną analogię pomiędzy aktem twórczym a aktem miłosnym – nie z siebie samego, nie z własnej przędzy (jak pająk i jedwabnik właśnie), lecz z nektaru różnych kwiatów. Użycie tego toposu (bo metafora z czasem skamieniała w topos) przez Grochowiaka, toposu z jego zasadniczą, najważniejszą cechą mimetycznego przetworzenia i quasi-alchemicznej przemiany, jest bardzo rozbudowane, po pierwsze, poprzez kontekst erotyczny, po drugie, dzięki kontaminacji z motywem pióra jako synekdochicznego narzędzia, emblematu poety. Po trzecie, najbardziej zdumiewające – tu bartnik też jest pszczołą, podczas gdy w następnych wersach jest do pszczoły przyrównywana ona. Ona, czyli kto? Pytałam najpierw: dziewczyna czy wódka? Teraz po raz pierwszy zapytam: może poezja?¹⁹³

Taki trop interpretacyjny uzasadnia, zdaniem autorki, kunsztowna budowa tekstu, m.in. obecne w nim rymy.

Podsumowując twórczość Stanisława Grochowiaka na potrzeby tej samej sesji, Piotr Łuszczkiewicz, zgodnie ze swoimi wcześniejszymi rozpoznaniem, najwięcej uwagi poświę-

¹⁹¹ Ibidem, s. 208.

¹⁹² K. Kuczyńska-Koschany: *Inny erotyk. O Zaklinaniu Stanisława Grochowiaka*. W: *Stanisław Grochowiak. Sesja naukowa - Leszno, 15.11.2008*. Leszno 2008, s. 3-17.

¹⁹³ Ibidem, s.14.

ca erotykom autora¹⁹⁴. W ich obrębie dostrzega jednak silny rys autotematyczny, widoczny poprzez utożsamianie podmiotu lirycznego z poetą, podejmowanie wątków warsztatowych oraz „spowiedź metodologiczną z cnót i niedostatków rzemiosła literackiego”¹⁹⁵. Jak zauważa:

Światło przekazu kieruje się na niepozorną postać artysty – rejestratora sytuacji erotycznej i reżysera jej zapisu. Na jego rozterki, tyżące wyboru i adekwatności środków wyrazu, wreszcie, na jego niepokoje o trwałość i moc ocalającą przedstawień artystycznych¹⁹⁶.

Szkic *Ars poetica i ars vivendi. O Ars poetica Stanisława Grochowiaka*¹⁹⁷ Andrzeja Stoffa to chyba najpełniejsza dotychczasowa interpretacja wybranego tekstu poety poprzez filtr autotematyczny. Badacz zaznacza, że tekst *Ars poetica* pochodzi z tomu znamionującego odejście od turpizmu, więc tym bardziej zasługuje na uważną analizę. Dostrzega w nim jednak rozdźwięk, pomiędzy programowością zaznaczoną w tytule, a brakiem wygodnych, deklaracyjnych formuł w samej treści. Tytuł kazałby bowiem spodziewać się wykładni poetyckiego programu, a zamiast tego, czytelnik otrzymuje „opis sytuacji życiowej człowieka, który jest poetą, z zadziwiająco szczegółowym odnotowaniem przedmiotowego, domowego uposażenia tejże sytuacji”¹⁹⁸. Przekłada się to na język, w którym próżno szukać terminologicznych odniesień do poetyki. Teza jaką Stoff forsuje w tytule odnosi się zatem do połączenia przez poetę na przestrzeni tekstu – tematu „sztuki poetyckiej” i „sztuki życia”. Rozpoznanie to uzupełnia refleksja na temat stylizacji, która to pozwala Grochowiakowi na przekroczenie „ograniczeń kodu współczesności w dążeniu do wypowiedzenia prawdy o sobie i świecie”¹⁹⁹. To właśnie te dwie, naczelne tezy okazują się podstawą do snucia szczegółowej interpretacji. Odkryte zostają dzięki niej dwie naczelne, obecne w wierszu wizje poezji: „uwikłanej w świat” i „pozwalającą zachować w świecie siebie, jako siebie właśnie”.

¹⁹⁴ P. Łuszczkiewicz: *Stanisław Grochowiak – z oddalającej się perspektywy*. W: *Stanisław Grochowiak...* s. 18-28.

¹⁹⁵ Ibidem, s. 28.

¹⁹⁶ Ibidem.

¹⁹⁷ A. Stoff: *Ars poetica i ars vivendi. O Ars poetica Stanisława Grochowiaka*. W: *Poezja świadoma siebie. Interpretacje wierszy autotematycznych*. Red. A. Stoff, A. Skubaczewska-Pniewska, D. Brzostek. Toruń 2009, s. 191-206.

¹⁹⁸ Ibidem, s. 193.

¹⁹⁹ Ibidem, s. 195.

Beata Mytych-Forajter poświęciła Grochowiakowi zbiór szkiców i interpretacji *Czule punkty Grochowiaka*²⁰⁰. Zgodnie z tytułem, stanowi on próbę zaprezentowania poezji autora *Ballady rycerskiej* przez pryzmat miejsc „istotnych z racji ich nadwrażliwości”: sporu o estetykę, „czułości” bliskiej mizeralizmowi, motywów zwierzęcych, dziecięcych oraz tematyki związanej z Bogiem i czytaniem. Ciekawe, metapoetyckie niuanse dostrzega autorka m.in. w wierszu *Czyści*, odczytywanym do tej pory jako programowa deklaracja wyboru brzydoty. Mytych-Forajter wydobywa pewną „miętkość” tej deklaracji, wyrażanej przez słowo „wolę”, zwraca także uwagę na psa, jako „instancję” niejako osądzającą dwie rzeczywistości – brzydkich i czystych, zajmującego szczególną pozycję w twórczości Grochowiaka i nieprzypadkowo „przebiegającego” nieraz choćby chyłkiem, w tle tekstów autotematycznych i poszukującego tropów człowieczeństwa. Kolejny szkic, przywołujący metapoetyckie utwory takie jak *Tęsknota za świeżością*, *Wieczór autorski*, *Zwątpienie czy Rozmowa o poezji* akcentuje właśnie znaczenie motywu zapachów w twórczości Grochowiaka, pozwalających m.in. poznać prawdę o człowieku i tworzeniu, prawdziwym życiu i prawdziwej śmierci. Prowadzi to do wniosku, że u Grochowiaka:

[...] metarefleksja, namysł nad pisaniem, wypowiedzi o tworzeniu uwikłane są w zapachy²⁰¹.

Metapoetyckie motywy znajduje także autorka w *Haiku-images*, ten cykl interpretuje jednak głównie poprzez pojawiający się w nim motyw dziecka. Przywołując autotematyczną *Elegię oborską*, Beata Mytych-Forajter zwraca z kolei uwagę na fakt, iż jest to jedyna elegia w dorobku Grochowiaka, niejako na marginesie odnotowując również cały repertuar tekstów, przez których tytuły poeta ujawniał świadomość gatunku:

[...] modlitwy, ballady, nowele, pieśni, kolędy, ody, ale także fraszka, madrygał, epigramat, dialog, fuga, menuet, requiem, antyfony, misterium, nokturn, kołysanka, sonet czy wreszcie haiku²⁰².

Na tym tle osamotniona elegia wydaje się znacząca. Autorka zastrzega jednak, że:

²⁰⁰ B. Mytych-Forajter: *Czule Punkty Grochowiaka, szkice i interpretacje*. Katowice 2010.

²⁰¹ Ibidem, s. 76.

²⁰² Ibidem, s. 124.

[...] można wątpić w zgodność tych licznych, często egzotycznie brzmiących określeń z kształtem tekstów, jednak sam fakt, niejako przymus sięgania po tradycję genologiczną, wydaje się warty odnotowania²⁰³.

Na wstępie interpretacji tego wiersza, odnotowuje jego metapoetycki podtytuł *Narodziny i śmierć wiersza*, i tak, potwierdzony przez nawiązanie geograficzne (Dom Pracy Twórczej w Oborach), autotematyzm staje się furtką do zrozumienia całego tekstu, „opowieści o akcie stwarzania i uśmiercania tekstu/zwierzęcia/poety”²⁰⁴. Badaczka zauważa, że akt tworzenia jest dla Grochowiaka tożsamy z rodzeniem, a następnie zabijaniem. To proces wyłaniający się z samotności, prowadzący do pojawienia się zwierzęcia, osławiania go, rozwijania się owego „projektu” w stronę niezgodną z pierwotnymi zamierzeniami, a następnie sporu z twórcą i żaloby.

Tworzenie okazuje się czynnością religijną, rodzajem tańca, okrażaniem Tajemnicy, która bliższa jest wiernemu instynktowi zwierzęcia niż uwikłanemu w świadomość człowiekowi²⁰⁵.

To także tropienie pierwiastka animalnego, który okazuje się głęboko ukrytym, pierwotnym rdzeniem bytu i tworzenia. Wygłos interpretacji poświęca autorka na powrót do kwestii gatunkowych, zaznaczając, że źródłem elegijności tekstu są: temat, tonacja i kształt czwartej strofy. Zgodnie z intencją Grochowiaka, znak równości między zwierzęciem a elegią odsyła jednak także do opisu jego kształtu, który okazuje się chaotyczną formą nosorożca, a „po zamordowaniu nosorożca pozostają tylko mantryczne formuły, z których na początku wyzarowana została elegia, elegia o zwierzęcym cieniu”²⁰⁶.

Spoglądając na twórczość Stanisława Grochowiaka poprzez pryzmat form dramatycznych, Anna Burzyńska w studium poświęconym teatralności liryki autora *Ballady rycerskiej*²⁰⁷ zwraca uwagę na fakt, iż w tekstach lirycznych o charakterze programowym, dotyczących bądź to kwestii formy i stylu poetyckiego, bądź to zagadnień światopoglądowych, poeta szczególnie chętnie sięga po konstrukcję dialogową, a „formę liryczną poddaje próbie

²⁰³ Ibidem, s. 124.

²⁰⁴ Ibidem, s. 126.

²⁰⁵ Ibidem, s. 127.

²⁰⁶ Ibidem, s. 135.

²⁰⁷ A. Burzyńska: *Male dramaty. Teatralność liryki Stanisława Grochowiaka*. Kraków 2012.

i usiłuje poprzez nią zrozumieć siebie”²⁰⁸. Owe „quasidialogi” jak m.in. *Rozmowa o poezji*, czerpią tak z tradycji wierszowanych poetyk, jak i dialogów filozoficznych. Tekst ten poddaje badaczka drobiazgowej analizie, dostrzegając w nim deklarację twórczą, wyznanie wiary w określoną formułę piękna oraz polemikę z adwersarzami niepotrafiącymi zrozumieć artystycznych wyborów Grochowiaka. Swoją analizę doprowadza jednak do punktu, w którym dostrzega w *Rozmowie...* „rozszczerzenie lirycznego ja”²⁰⁹, pointując, iż oba przeciwstawne głosy, przytoczone w wierszu – Dziewczyny i Poety – stanowią w istocie składniki jednej i tej samej świadomości twórczej. Poeta:

[...] usiłuje świadomie rozdzielić splatane wątki swojego myślenia o sztuce, emocje i obrazy, nazwać pewne skrajne modele estetyczne, uporządkować i ustalić hierarchię. Pozwala jednak na obecność w swojej twórczości „ciemnych” i jasnych” elementów, które współistnieją na równych prawach²¹⁰.

Tekstowi temu przeciwstawia kolejny – *Ars poetica* – akcentując jego spokój, brak dwugłosowości i koncentrację jedynie na „jasnej stronie”, pokazującej twórczość jako bezpieczną przystań, ucieczkę. Burzyńska przywołuje także kolejny metapoetycki utwór – *Kanon*, zwracając uwagę na kontrastowe zobrazowanie w nim poezji, jako terenu oddziaływań zarówno dobrych, jak i złych sił. Takie ujęcie, zdaniem badaczki, wyraźnie zbliża poezję definiowaną przez Grochowiaka do rzeczywistości i zostaje konsekwentnie zaakcentowane także w wierszu *Krytyka poezji*. Wszystkie przywołane teksty są dla niej dowodem na dialogowość i polifoniczność twórczości poety, która widoczna jest nie tylko w wierszach, w jakich ujawnia się samoświadomość poety, ale także w erotykach, utworach traktujących o miłości i cielesności.

Interpretując *Chłopca jeziornego* Mariusz Kraska zauważa, że jest to wiersz pytający o naturę poezji²¹¹. Natura odpowiedzi na to pytanie – okazuje się specyficzna i daleka od idei *exegi monumentum*, bowiem:

Przedmiotem zainteresowania jest w nim nie tyle twórca czy dzieło, które autor pozostawi potomnym, ile ów świat przeżyć, wewnętrznych doznań, zamknięty

²⁰⁸ Ibidem, s. 51.

²⁰⁹ Ibidem, s. 57.

²¹⁰ Ibidem, s. 59.

²¹¹ M. Kraska: *O poezji, pamięci i śmierci oraz o tym, jak rzeczy te do siebie się mają*. W: *Sztuka interpretacji. Poezja polska XX i XXI wieku*. Red. D. Szczukowski i G. B. Tomaszewska. Gdańsk 2014, s. 266-280.

w czarodziejskiej bursztynowej kuli poezji [...] utwór Grochowiaka kieruje swoją uwagę w stronę tajemniczej natury języka, jego zdolności czy przywileju ignorowania czasu i śmierci²¹².

Interpretator nie dostrzega tu pokrewieństwa z poetyckimi testamentami i kanonicznymi tekstami rozprawiającymi się z naturą poezji. Widzi je raczej w literaturze, zdającej sprawozdanie z problemów wyrażalności, np. w Mickiewiczowskim zawołaniu „Widzę i opisuję, bo tęsknię po tobie”.

Zdaniem Marty Wyki, poezja Stanisława Grochowiaka:

Zaopatrzona została przez krytykę w tak wyczerpujący inwentarz historycznoliterackich odwołań, że komentator każdego nowego tomiku staje wobec zabawnego nieco kłopotu: powtarzać raz jeszcze sumę owych fundamentalnych stwierdzeń, ilustrując je tylko odmiennymi przykładami?²¹³

Jak pokazują przytoczone powyżej przykłady, większość z owych, powtarzanych do znudzenia, „fundamentalnych stwierdzeń”, leżących u podstaw refleksji krytycznej na temat poezji Stanisława Grochowiaka, okazuje się być bardzo ściśle powiązana z analizą tekstów i refleksji autotematycznych poety oraz różnych odsłon jego genologicznych nawiązań. Synkretyczny charakter tej poezji sprawił, że początkowo prowokowała ona krytyków przede wszystkim do rozważań na temat tego, jakie tradycje poetyckie i jacy poeci jej patronują. Naturalne było zatem poszukiwanie pokrewieństw – przede wszystkim w obrębie zapatrywań na sztukę, jej rolę, funkcje oraz formalne wyznaczniki. Także „moment dziejowy”, w którym Grochowiak pojawił się na scenie poetyckiej i wyrazista wizja poetycka, jaką zaproponował, popchnęły krytyczne dyskusje w stronę metapoetyckich i gatunkowych poszukiwań. „Drew do ognia” dołożyły polemiki literackie, owocujące tekstami programowymi, które następnie analizowane i interpretowane były przede wszystkim pod kątem pojawiających się w nich przejawów świadomości twórczej. Związany z tym bezpośrednio, kolejny fundamentalny termin odnoszący się do poezji Grochowiaka: „turpizm” i towarzyszące mu rozważania z zakresu estetyki, także prowokowały przede wszystkim do poszukiwania w tekstach poety odpowiedzi na pytanie o źródła i granice twórczej aktywności. Mimo to, przyglądając się anali-

²¹² Ibidem, s. 279.

²¹³ M. Wyka: *Zasady pewnego kanonu*. „Twórczość” 1966, nr 3, s. 113.

zom i interpretacjom krytycznym twórczości Stanisław Grochowiaka, trudno ulec wrażeniu, że głębia metapoetyckiej i genologicznej refleksji poety nie została jeszcze w pełni odkryta. Elementy te służyły bowiem do tej pory najczęściej jedynie jako tło dla odczytań, w których mocniej akcentowane były inne „fundamenty”. Pora zatem dać im głos odrębny. Najpierw jednak warto jeszcze wsłuchać się w bezpośredni głos samego poety.

1.4 Poeta i poezja – autorefleksje

Z deklaracji Stanisława Grochowiaka wynika, że na bezpośrednią prośbę: „opowiedz poezję”, reagował on niechętnie i z obawą, że głos ten będzie niezbieżny z lirycznymi realizacjami. W wywiadzie zatytułowanym *Rygor i tajemnica*, z pewną dozą autorskiej kreacji przyznawał na przykład:

Chyba najmniej napisałem w eseistyce na temat poezji, Czuje się niepewnie na tym gruncie. Za wiele energii wkładam w samo pisanie wiersza, by móc to potem uogólnić. Odnoszę wrażenie, że uogólnienia dotyczące poezji, apodyktycznie lub kokieteryjnie formułowane przez poetów, wydają się zawsze trącić humbugiem. Poeci teoretyzują i tworzą hipotezy, które jakże często nie sprawdzają się w ich wierszach. Jest to zjawisko trochę zawstydzające, bo wznosi się wielkie świątynie wokół własnej twórczości, a rzeczywistość skrzeczy²¹⁴.

Autorem hipotez starał się nie być także wobec kolegów po piórze i współpracowników redakcyjnych. Strategia ta przynosiła rezultaty – mimo powszechnego szacunku, jakim go otaczano i pozycji, jaką zajmował w środowisku literackim oraz redakcjach periodyków „Współczesność”, „Poezja” czy „Nowa Kultura”, a także dyskusji programowych, jakie toczył, nie przydano mu miana teoretyka pokolenia. Stało się tak dlatego, iż, jak zauważa Bożena Tokarz: „pokolenie takiego nie miało”²¹⁵ i chyba też nie potrzebowało. Do niemożności osadzenia Grochowiaka w roli teoretyka, przyczyniła się również specyfika jego literackiej praktyki. Większość wyrazistych sądów i poglądów na temat poezji wyczytać można bezpo-

²¹⁴ Z. Taranienko: *Rygor i tajemnica. Rozmowa ze Stanisławem Grochowiakiem*. W: Idem: *Rozmowy z pisarzami*. Warszawa 1986, s. 444.

²¹⁵ B. Tokarz: *Mit literacki...*, s. 90.

średnio z autotematycznych i metapoetyckich liryków poety, a jest to z pewnością doświadczenie dające odbiorcy zdecydowanie pełniejsze i indywidualne odpowiedzi niż analiza jakichś teoretycznych rozważań. Trochę w myśl refleksji samego Grochowiaka, który powtarzał:

Albowiem to, co poeta miał na myśli, da się wyrazić tylko tym językiem, którym został napisany ten wiersz²¹⁶.

Mimo tych zastrzeżeń, Grochowiak dość często i chętnie wypowiadał się poza liryką na tematy związane ze sztuką i tworzeniem. Jego refleksje zawarte w wywiadach, esejach czy felietonach, mimo iż w jakiejś mierze uogólniające, zwykle wyrażane były w sposób otwarty, bez wspomnianej apodyktyczności czy nadmiernej egzaltacji. Jako takie są przede wszystkim dowodem „stygmatu pisarskiego”, rozumianego jako osobiste umiłowanie pióra i pisanie. Stygmatu, którego praktyczny wymiar wspomina kolega Grochowiaka z lat szkolnych:

[...] wieczne pióro. Właśnie pióro kojarzy się uparcie z tamtymi pierwszymi dniami, zawsze na podorędziu, zatknięte gdzieś zapinką, w kieszeni marynarki, za wycięciem sweterka, guzikiem koszuli; przypomina mi się też środkowy palec prawej dłoni zawsze z plamą atramentu – nie do odmycia – w miejscu, gdzie szyjka pióra silnie przyciskana powoduje powiększanie się stygmatu – „odcisku pisarskiego” na środkowym palcu²¹⁷.

W latach późniejszych „odciskiem pisarskim” Grochowiaka stała się właśnie towarzysząca mu stale i znajdująca swój zarówno liryczny, jak i deklaracyjny wymiar, indywidualna, pozbawiona ambicji „pokoleniowej teorii” refleksja na temat tworzenia i reguł rządzących rzemiosłem poetyckim. Warto prześledzić niektóre z jej wątków.

Jak wspomina sam Grochowiak, we wczesnych latach młodości wcale nie marzył o tym, aby zostać poetą. Zdawało mu się to niemęskie i mało wyraziste zajęcie, a jego stosunek do liryki przypominał „bojowe” nastawienie większości uczniów, nękanych przez nauczycieli, którzy nadmiernie eksploatują właśnie wspomniane pytanie: „Co poeta miał na myśli”:

²¹⁶ W. Wiśniewski: *Szukam człowieka. Rozmowy z pisarzami*. Poznań 1986, s. 47.

²¹⁷ T. Krupkowski: *Połowa leszczyńskiej powieści*. W: *Dusza czyścowa. Wspomnienia o Stanisławie Grochowiaku...*, s.12.

Poezja ta, której uczono mnie w szkole, wydawała mi się domeną osobowości lichych i anemicznych, przez zrządzenie Losu skazanych na ucieczkę „w rajską dziedzinę uludy”. Romantyczne zapewnienia o potęgę równej Bogu, o zdolności poruszania gwiazd i ziemskiej bryły z posad przyjmowałem ze zniecierpliwioną pobłażliwością, z jaką syta młodość odnosi się do słabości. Chciałem być mocny, a więc otwarty na wszystko, co przynosi rzeczywistość, prawdopodobny wobec innych i przede wszystkim wobec siebie. Ślad, jaki pragnąłem zostawić po sobie, miał być śladem wyrytym w ziemi, nie na obłoku. Trzeba tu wyznać, że młodzieńczej pysze walnie pomagały przesady, jakimi polskie społeczeństwo/ a zwłaszcza polska szkoła otacza poezję. [...] Jeszcze dzisiaj przyprawiają mnie o rumieniec zażenowania bajędy o procesie twórczym, jako nadprzyrodzonym stanie ekstazy, olśnienia, nawiedzenia przez anioły. Karmiony podobnymi powiastkami młody człowiek raz na zawsze oddziela poezję od pracy, narodziny wiersza od trudu i wiedzy, sens i treść poezji od innych celowych ludzkich zamierzeń²¹⁸.

Ta młodzieńcza pogarda tyczyła się szczególnie poezji, ale nie wyłącznie:

Przez wiele lat [...] nie miałem natomiast specjalnego kultu dla literatury, zwłaszcza dla literatury beletrystycznej, fikcyjnej, a już w szczególności dla poezji, którą uważałem za dziedzinę działalności wybitnie niemęską, sprzężoną raczej z sentymentalizmem, z egzaltacją typu kobiecego²¹⁹.

Mimo wzgardy wobec czułościowości i artystycznych słabości, poeta okazał się jednak predysponowany do tworzenia, ze względu na swoją wewnętrzną wrażliwość:

Niechętny dla poezji jako pisania wierszy, nie przeczuwałem jednak, że jestem na nią skazany sposobem widzenia i odczuwania świata, kategorią sądów wydawanych o rzeczywistości²²⁰.

Wrażliwość wydawała się początkowo ciążyć jednak w stronę aktywności twórczej, której efektem było powoływanie bytów dużo bardziej realnych niż wiersze, opowiadania, czy dramaty. Za taką Grochowiak uważał, w zasadzie przez całe życie, malarstwo.

²¹⁸ S. Grochowiak: *Poezje wybrane*. Warszawa 1968, s. 6-7.

²¹⁹ Cyt. za. J. Z. Brudnicki: *Sowizdrzał*. „Poezja” 1986, nr 3.

²²⁰ S. Grochowiak: *Poezje wybrane*... s. 7.

W młodzięczych latach jako jego naczelną zaletę pojmował przede wszystkim wymiar praktyczny:

Nie chciałem być nawet artystą, a jeśli już, to malarzem: twórcą realnych przedmiotów, ukształtowanych w materii tego świata, opłaconych fizycznym trudem, spokrewnionych z tworami innych rzemiosł²²¹.

W celu doskonalenia owego rzemiosła zamierzał nawet podjąć konkretne, edukacyjne kroki, myśląc o nim jako o potencjalnym zawodzie. Jak przyznawał w jednym z wywiadów:

Moje związki z malarstwem polegają po prostu na tym, że zawód pisarza obrałem, jako wtóry. Chciałem się dostać na Akademię Sztuk Pięknych i do dzisiaj po amatorsku uprawiam malowanie, rysowanie²²².

W latach późniejszych, mówiąc o malarstwie, Grochowiak akcentował przede wszystkim jego twórczy wymiar, pozwalający na stwarzanie nowych światów w sposób niedostępny dla poezji:

Malarz tworzy jak chemik. Boże mój, on może wymyślać nowe farby, mieszać ziemię, rozwadniać popioły, utwierdzać pleśnie! Poeta co prawda wyszukuje najobsobliwsze słowa, ale i one były kiedyś już obiegowe, banalne, cudze. Wydziera je historii, a nie naturze [...] Może zresztą bełkoce w tym passusie, ale kładąc rękę na sercu wyznaję z całym autookrucieństwem: tak naprawdę to chciałbym być tylko malarzem. Jak malarz z osławionej anegdoty Boya, biję głową o ścianę i wołam: „Boże, Boże, dlaczego nie dałeś mi tego talentu?”. Namalować cały chłód i chropowatość żelaznego garnka, poszamotać się z jakąś brudną szmatą – namiętanie, gorliwie, jak pies²²³.

Coraz częściej dostrzegał jednak nie tylko różnice, ale i analogie między malarstwem a poezją, zwracając uwagę przede wszystkim na wymaganą w przypadku obu profesji „umie-

²²¹ Ibidem.

²²² W. Wiśniewski: *Szukam...*, s. 48.

²²³ S. Grochowiak: *Szmaty*, „Współczesność” 1960, nr 12, s. 5.

jętność operowania obrazem”²²⁴. Z czasem doprowadziło go to do refleksji na temat bliskiego pokrewieństwa obu sztuk:

Malarze są chyba najczęściej spotykanymi inspiratorami poetów – są również ich niezrównanymi przyjaciółmi²²⁵.

Związki te wydawały się jeszcze mocniejsze, kiedy poeta zaczynał analizować „warsztat” poszczególnych, bliskich mu malarzy i odnosić go do własnych wizji procesu twórczego:

Tak się cieszę, że Gielniak (może najwybitniejszy ze współczesnych grafików) mówił w swoim języku to samo, co i mnie oddziela od niektórych kapłanów kultury – płaskiej i natrętnej²²⁶.

Lubił to robić przede wszystkim wchodząc w role malarzy i budując specyficzną, nasyconą refleksjami metaartystycznymi „lirykę maski”. Jak zauważa Jacek Łukasiewicz, taka perspektywa wydawała mu się wyjątkowo wygodna dla rozważań na temat aktu twórczego:

Grochowiak, co jest charakterystyczne, pisząc o sobie-artyście najczęściej nie pisał o poecie, lecz właśnie o malarzu. Wchodził w role nieżyjących mistrzów. Patrzył jakby pośmiertnymi oczyma Pietera Bruegla (*Bruegel II*), Aleksandra Gieymyńskiego, wzrokiem Dürera. Ich wybierał²²⁷.

Z biegiem lat nie porzucił Grochowiak szczególnego umiłowania malarstwa, a teksty, w których przywoływał tę dziedzinę, coraz częściej zaczynały nosić cechy deklaracji dotyczących integralności sztuk. Warto przywołać w tym kontekście choćby, zwiastujący te tendencję, komentarz zamieszczony we „Wrocławskim Tygodniku Katolickim”, gdzie poeta zajmował się m.in. redagowaniem rubryki „Listy Redaktora Rozsądnego”, skierowanej do adeptów sztuki poetyckiej oraz rubryki „Obrazy i myśli”, w której reprodukcje dzieł malar- skich opatrywano komentarzami. Pod „Krajobrazem z trzema drzewami” Rembrandta, Grochowiak refleksyjnie argumentował:

²²⁴ *Poeta wielokrotniony*. „Sztandar Młodych” 1962, nr 181.

²²⁵ Cyt za A. Dworniczak: *Stanisław Grochowiak...*, s. 127. A ona za: U. Makowska: *Sztuki plastyczne w poezji S. Grochowiaka*. „Poezja” 1977, nr 2.

²²⁶ S. Grochowiak: *Powaga*. „Nowa Kultura” 1962, nr 30.

²²⁷ J. Łukasiewicz: *Grochowiak i obrazy...*, s. 9.

Z wszystkiego wieje tęsknota. Sztuka rodzi tęsknotę najbardziej słodką i najbardziej bolesną – nieokreśloną.

Człowiek męczy się pragnieniem czegoś, czego nazwać nie może, zresztą nie wie. Wzrasta w nim niepokój, który w głębokiej swej istocie jest rozkoszą.

A nie mogąc spełnić tego niewiadomego, spełnia to, co jest wiadome: wszystkie bliższe i dalsze konkretne marzenia²²⁸.

We wspomnieniach o Stanisławie Grochowiaku wielokrotnie powtarzają się opinie na temat jego zachłanności twórczej²²⁹. Poza malarstwem, dziedziną sztuki, której poświęcał wiele uwagi, była również muzyka. W niej także dostrzegał podobieństwa do liryki, ze względu na aspekty historyczne i brzmieniowe:

Pierwszym walorem w wierszu jest słowo, ale elegancja i pewien mozół poetycki, który zawsze sprawia przyjemność nakazuje, abyśmy byli również, w starym tego słowa znaczeniu pieśniarzami – to znaczy śpiewakami, piewcami, żeby to się łączyło z muzyką. Może to wynika po prostu z tego, że moje zainteresowania muzyczne są dość żywe²³⁰.

Czym jest twórczość? Jest przelewaniem wrażeń za pomocą słów. Słowa... słowa... słowa. One tworzą świat poezji. Poeta musi wyczuć bogactwo ich różnorodności, zestawiać je w ciekawe i plastyczne skojarzenia, uszeregować je według zasad specyficznego rytmu poezji. Poeta musi być selektorem i odkrywcą. Architektem. Matematykiem. Wreszcie – muzykiem i malarzem²³¹.

Pokrewieństw szukał także często pomiędzy liryką, a innymi rodzajami literackimi. Uprawiał ich wiele, a każdemu przypisywał w swojej indywidualnej praktyce nieco inną rolę. Tak było np. z dramatami i formami dialogowymi. Akcentował ich powiązania z poezją:

²²⁸ „Wrocławski Tygodnik Katolicki” 1954, nr 41. Za: J. Łukasiewicz: *Wstęp*. W: S. Grochowiak: *Wiersze nieznane i rozproszone*. Wrocław 1996, s. 11.

²²⁹ P. Dumin: *Z epizodów zapamiętanych. Rozmowa ze Zbigniewem Jerzyną*. „Poezja” 1986, nr 10/11, s. 21.

²³⁰ <http://ninateka.pl/audio/finezje-literackie-1997-testamenty-poetyckie-stanislaw-grochowiak>[dostęp: 1.04.2016 r.]

²³¹ S. Grochowiak: *Jedno spojrzenie*, „Poezja” 1986, nr 10-11, s. 60.

[...] wzajemna miłość poezji i dramatu, zaskakująco często spotykany mariaż twórczości poetyckiej i dramaturgicznej [...] Być może kryje się to w strukturze dramatu, w którym wyobrażenia, szerokość wizji, najdalej posunięty kracjonizm powściągany musi przez żelazną dyscyplinę i ekonomię słowa. Być może kryje się to również w konstrukcji wiersza, który jeśli pozbawiony jest dramatu, zmienia się w rymowane wodolejstwo²³².

Ale jednocześnie podkreślał, że służą mu one, jako twórcy, w zupełnie innym celu:

Wszystko, co robię w poezji lub prozie, ma być zapisem dziejów własnej myśli. [Formy dialogowe] są moim pamiętnikiem politycznym. [...] Większość [...] pisaną była dla radia [...] Z inspiracji radia wynika również pewna doraźność, a nawet polityczność problematyki²³³.

Wspomniany wcześniej, początkowy brak sympatii dla poezji, Grochowiak pokonał dopiero wówczas, kiedy utożsamiał tę aktywność z pracą. Jak relacjonował, stało się to w trakcie wykonywania czasochłonnych tłumaczeń:

Przełom zasadniczy nastąpił, kiedy zapoznałem się z poezją francuską i robiłem na swój własny użytek przekłady [...] Przekonałem się, że poezja jest też ciężką pracą, nie mniej ciężką niż praca drwala²³⁴.

Taki sposób rozumienia poezji otwierał zupełnie nowe furtki – stawiała się ona w oczach Grochowiaka aktywnością konkretną, zwymiarowaną i przynoszącą satysfakcję, zaspokajającą bowiem jego wewnętrzną potrzebę ład. W kilku zgrabnych zdaniach relacjonuje to Jacek Łukasiewicz:

Pisanie dla jego pragnącego porządku „ja” było (stawalo się) czynnością przemysłową, rozumną, fachem, rzemiosłem. To wersyfikacja. To konstruowanie fabuł epickich. Po paru latach było to też pisanie scenariuszy – według „drabinki” złożonej z pomysłów, scen, gagów, dialogów; w tę sztukę wtajemniczał Grochowiaka

²³² *Dramatopisarz, gość kłopotliwy, czy oczekiwany? Ze Stanisławem Grochowiakiem rozmawia Witold Rutkiewicz*, „Teatr” 1971, nr 31.

²³³ S. Grochowiak: *Rzecz na głosy*. Poznań 1966, s. 3.

²³⁴ W. Wiśniewski: *Szukam człowieka...* s. 50-51.

prof. Antoni Bohdziewicz. I praca redakcyjna, do której czuł powołanie. Adiustacja, zamawianie artykułów, komponowanie numerów, makietowanie kolumn. Przy tym systematyczność i ład. Cenił rzemiosło, jasność, konwencje, stosowną stylizację²³⁵.

W takim rozumieniu aktywności twórczej niebagatelną rolę odegrał także fakt, iż można było dzięki niemu postrzegać poezję jako domenę „męską”, pozbawioną nadmiernej egzaltacji i celebracji źle pojmowanego liryzmu. Jego miejsce zajmowało natomiast odczucie dużo mniej pretensjonalne – praktyczna przyjemność pisanie, o której Grochowiak wspominał niejednokrotnie:

Dopiero przez kontakt z poezją francuską, zresztą mozolnie odczytywaną, pojąłem zasady trudnej architektury wiersza. Zrozumiałem, że jest to rzecz męska, sprawa wysiłku i rygoru. Praca, jak praca drwala. I to mnie urzekło, jakkolwiek pisanie wiersza jest z drugiej strony rzeczą przyjemną²³⁶.

[...] każdy dobry poeta powinien mieć jeden przymiot grafomana: pisać wiersze z przyjemnością²³⁷.

O owej przyjemności prowadzącej wręcz ku dziecinnej radości, mówi we wspomnieniu Roman Śliwonik:

Stanisław Grochowiak był pisarzem, któremu pisanie sprawiało radość. Autentyczną, promieniującą, aż widzialną. Do pisania dramatu, tomu wierszy, prozy przystępował – bo było to przystępowanie – z całą ceremonią, z szeroko rozpowsechnianymi zapowiedziami, z zapuszczaniem nikłej brody. Była znakiem, oznajmieniem, że oto Grochowiak będzie pisał. Rozpoczęcie pracy traktował jak święto²³⁸.

²³⁵ J. Łukasiewicz: *Wstęp* do: S. Grochowiak: *Wiersze nieznane i rozproszone*. Wrocław 1996, s. 7.

²³⁶ Z. Taranienko: *Rygor i tajemnica...*, s. 438.

²³⁷ W. Rutkiewicz: *Stanisław Grochowiak*. W: *Dusza czyścowa. Wspomnienia o Stanisławie Grochowiaku...*, s. 510.

²³⁸ R. Śliwonik: *Aqua vitae*. W: *Dusza czyścowa. Wspomnienia o Stanisławie Grochowiaku...*, s. 184.

Dzięki wspomnieniom przyjaciół i kolegów po piórze dowiedzieć się można nieco więcej także o praktycznym wymiarze pisania Grochowiaka, a więc i o tym, jak dokładnie wyglądał jego proces twórczy. Wspominają oni, że:

Charakterystycznym rysem jego osobowości była ogromna zdolność koncentracji. Artykuły publicystyczne pisał często bez żadnych skreśleń²³⁹.

[...] twierdził, że nad wierszem trzeba długo pracować [...] Najlepsze jednak są wiersze pisane bez skreśleń. One są wykołysane, wynoszone w sobie, napisane w jednym momencie koncentracji, skupienia²⁴⁰.

[...] nie prowadził żadnych notatek, czy dzienniczka, koncentrował się i zapamiętywał szczegóły²⁴¹.

Miał on zwyczaj „pisać” własne utwory najpierw w głowie²⁴².

Nie sposób nie wspomnieć w tym momencie o jeszcze jednym aspekcie procesu twórczego, przywoływanym wielokrotnie w kontekście biografii Grochowiaka – jego alkoholizmie. Na ten temat wspomnienia przyjaciół i kolegów pełne są sprzecznych relacji. Jedni wspominają, że nigdy nie sięgał po alkohol podczas pisania, podczas gdy inni zauważają, że:

[...] pijaństwo było metodą pracy, metodą energiczną i zabójczą, ale dostosowaną do jego bujnej natury²⁴³.

Sam poeta, wypowiadał się na ten temat oględnie i z dużą dozą uogólnienia:

Poeta żyje w stanie podświadomego, ale stałego napięcia. To nie jest napięcie męczące, to stan stałej gotowości, podobny do stanu żołnierza, który jest na tyłach

²³⁹ P. Dumin: *Z epizodów zapamiętanych...*, s. 15.

²⁴⁰ Ibidem, s. 19.

²⁴¹ Ibidem, s. 21.

²⁴² S. Kryśka: *Grochowiak we „Współczesności”*. „Poezja” 1986, nr 10-11, s. 103.

²⁴³ Z. Jerzyna: *Do głębi samotny. Szkic do portretu Stanisława Grochowiaka*. W: Idem: *Wędrownica w słowie*. Warszawa 1988, s. 164.

i w każdej chwili się spodziewa, że może zostać powołany na front. Kiedy moment tego powołania odwleka się, a często odwleka się bardzo długo, wtedy powstaje niepokój już innego typu – zwykły strach, lęk, który poeci w najrozmaitszy sposób zagłuszają w sobie²⁴⁴.

Podczas praktycznego celebrowania takich czy innych przyjemności pisania, Grochowiak nie tracił jednak z oczu celu nadrzędnego, jakim było przekazanie w tekstach (pozbawionych już, dzięki włożonej w nie solidnej pracy, sentymentalizmu) efektów poszukiwań metafizycznych oraz specyficznej, jednostkowej wizji świata:

[...] wiersz nie tylko może, ale musi być owocem pełnej samozaparcia pracy, kształtem męskiej odwagi, najmniej popisem wirtuozerii, nade wszystko formą wyrazu. Wiersz jest dziełem ważnym i pożytecznym przez sam fakt swego istnienia, przez włożoną weń energię i poprzez cudowne zjawisko, iż energię tę potrafi utrwalić i przekazać innym. Oczywiście, wiersz naprawdę dobry²⁴⁵.

Potępiając źle rozumianą wirtuozerię, dużą rolę przypisywał jednocześnie umiejętnościom poetyckim. Ich obraz związany był zresztą silnie z ideą poezji, jako pracy wymagającej określonych sprawności warsztatowych i panowania nad obraną formą. Sam Grochowiak „trenował” w sposób niezwykle pragmatyczny:

Uważam, że posługiwanie się wykwinłą formą to obowiązek, szczególnie dla tych, którzy piszą o rzekomej brzydocie [...] Niestety, ubolewam nad tym, że młoda poezja zgubiła rygor doskonałości warsztatowej. Literatura to rzemiosło, które wymaga ciągłego ćwiczenia, tak jak muzyka. Ja, na przykład, stawiam sobie ciągle zadania wersyfikacyjne po to, by ciągle doskonalić sprawność – i foniczną, i metryczną, i leksykalną. Ćwiczę to ciągle, oczywiście tylko dla siebie²⁴⁶.

Tym zatem, czego poeta szczególnie wymagał, zarówno od siebie jako twórcy, jak i od innych autorów, była dokładność, dyscyplina i językowa poprawność. Tylko tak poprowadzony proces twórczy miał, jego zdaniem, szanse powodzenia:

²⁴⁴ <http://ninateka.pl/audio/stanislaw-grochowiak-finezje-literackie-3-5> [dostęp: 1.04. 2016 r.]

²⁴⁵ S. Grochowiak: *Poezje wybrane...*, s. 11.

²⁴⁶ Z. Taranienko: *Rygor i tajemnica...*, s. 439.

Element ciemności w poezji musi mieć co prawda uchyloną furtkę w procesie twórczym, ale ogrodzeniem – skoro już posługujemy się przenośnią – poetyckiego ogrodu powinny być żelazne zasady: dbałość o piękno języka, troska o fonikę, dążenia do ekspresji i najpełniejszego kontaktu z odbiorcą. Taki proces twórczy jest szalenie trudny pod względem emocjonalnym – z jednej strony uniesienie, ekstaza, z drugiej zaś – bicz rygoru. Właściwe wyważenie tych dwóch elementów to warunek powodzenia wiersza²⁴⁷.

Wśród przymiotów koniecznych w przypadku poetów, wymieniał także bardzo często szacunek do tradycji i kanonu, związany oczywiście ściśle z głęboką wiedzą i kulturą literacką:

Martwi mnie brak wiedzy warsztatowej, ale jestem przeciwny upieraniu się przy jednej poetyce. Poetyka nie wyznacza właściwie rangi poezji, tylko sprawność w poruszaniu się w różnej materii poetyckiej, w tym, co jest wyobraźnią i światem wewnętrznym poety. Im więcej mamy środków wypowiedzania się, tym bardziej rozległe są możliwości adekwatnego wyrażenia treści. Każda treść wymaga formy odrębnej. Istnieją treści, które najpiękniej brzmią w określonych formach²⁴⁸.

Sam przyznawał, że czerpie pełnymi garściami z tradycji poetyckiej:

Właściwie ja jestem cały z Villona²⁴⁹.

[...] zgadzam się całkowicie z tymi krytykami, którzy charakter i ducha mojej twórczości wyprowadzają przede wszystkim z wielkiej tradycji poezji polskiej. Ani jeden z moich ważnych wierszy nie narodziłby się bez spuścizny (i świadomości tego spadku) po poetach polskiego baroku i romantyzmu. Stoję tu na zupełnie innym gruncie aniżeli przedstawiciele tzw. Awangardy, którzy po dziedzicach narodowej tradycji poruszają się z chłodną elegancją osób odwiedzających cmentarze²⁵⁰.

²⁴⁷ Ibidem, s. 447-448.

²⁴⁸ Ibidem, s. 440.

²⁴⁹ Z. Jerzyna: *Oto pójdę nad brzeg... Wspomnienie o Stanisławie Grochowiaku*. W: Idem: *Wędrówka w słowie...*, s. 177.

²⁵⁰ Cyt. za J. Marx: *Zamiatacz modlitw z posiwiałą miotłą*. W: Idem: *Legendarni i tragiczni: eseje o polskich poetach przeklętych*. Warszawa 1993, s. 343.

Pamięć o kanonie wydawała mu się jednak koniecznością o tyle, o ile była szacunkiem do czegoś, co już zostało „zrobione” i co umożliwia „zrobienie” czegoś nowego, innego, ale opartego na pewnych stałych fundamentach:

Czy bez pamięci o kanonie wzorców moralnych, obyczajowych, kulturalnych, nasz pochód w oślepiające perspektywy postępu [...] nie przywiedzie nas do piekielnych bram anonimowości, filozoficznej rozpacz i wzajemnego okrucieństwa wynikającego z bezperspektywiczności wciąż ogromniejącej perspektywy²⁵¹.

Ów proces powinien, zdaniem Grochowiaka, odbywać się z szacunkiem dla dotychczasowych form i osiągnięć, ale nie oznaczało to wcale, iż ma je wynosić na piedestał. To raczej one stać się mają piedestałem umożliwiającym budowę, w myśl heglowskiej triady:

Atmosfera społeczna w Polsce wytworzyła postulat konieczności czerpania z tradycji – i to jest dobre. To jest pierwszy krok. Teraz czas wezwać poetów do ścierania się z tradycją, do wypunktowywania jej słabych stron, do wyciągania stąd wniosków. To będzie drugi krok – tylko pozornie pozostający w sprzeczności z pierwszym. Że pozornie – uczy nas właśnie tradycja. Owszem, wymagało się dotychczas walki poetów z formalizmem, irracjonalizmem, futuryzmem, dadaizmem – wszelkiego rodzaju kierunkami w poezji, które zmarły śmiercią własną. Przedłużanie tej walki byłoby wymaganiem od poetów, żeby walczyli z trupami. Młodzi powinni zmagać się z partnerem żywym i prężnym – nie z dalekim egzystencjalizmem, bo byłaby to walka z cieniem. Należy bić w coś bardzo konkretnego i bardzo bliskiego²⁵².

Ową wizję ścierania się przeciwieństw i budowania na tym gruncie syntezy, poeta rozwijał wielokrotnie:

²⁵¹ S. Grochowiak: *Osobowość powszechna*. Cyt. za A. Dworniczak: *Stanisław Grochowiak*, ... s. 23.

²⁵² S. Grochowiak: *Kryzys nie istnieje*. „Dziś i Jutro” 1955, nr 12, s. 4.

Proces pisania wiersza i dramatu [...] to po prostu przyjemność zaprzeczania samemu sobie, rozważania różnych racji lub różnych stanowisk wobec opisywanej sytuacji czy też przedmiotu²⁵³.

Nie jest dla mnie zabawne rozbić wszelkie kanony i dopiero wtedy obwieszczać się odnowicielem. Ale po prostu korzystając z tego skarbcza, korzystając z tego wielkiego, pięknego, imponującego strychu poezji światowej, na nim zasiać nowe wartości²⁵⁴.

Wspomniany skarbiec był dla niego również rezerwuarem form, do których sięgał przede wszystkim po to, aby nie pogrążyć się w sztucznych stylizacjach. Jak sam wyznawał:

[...] nie mnie tak nie przeraża, jak popadnięcie w swego rodzaju manieryczność. Tak więc są ciągle zmiany obrazowania, formy. Od sonetu [...] do haiku...²⁵⁵

O literaturze myślał więc Grochowiak przede wszystkim jako o organizmie zmiennym, pulsującym w rytm sinusoidy. Posługiwanie się klasycznymi, gatunkowymi formami miało dla niego sens o tyle, o ile kontrastowały one z awangardowymi, nie tylko w perspektywie historycznej, ale także tu i teraz, same stając się pewną awangardą:

Chlubię się, że zapoczątkowałem jakąś modę na sonet po latach niepopularności tej formy [...] Nastąpiło to po okresie rozwikrzenia, który był konieczny, by odzyskać jakąś swobodę wobec zastanych form. Było to jakby poranne rozprężanie ramion, żeby zabrać się z powrotem z nowym doświadczeniem do dzieła. Ukłasyicznienie poezji jest obecnie na świecie powszechne²⁵⁶.

Zasadniczo bowiem poeta opowiadał się z pełną mocą po stronie awangardy, dając temu wyraz w szeregu artykułów programowych. W eseju *Przeciw układankom* („Współczesność” 1959, nr 1) Grochowiak głównie sprzeciwia się schematom i mówi o potrzebie awangardowości²⁵⁷. Z kolei *Karabela zostanie na strychu* („Współczesność” 1959, nr 4):

²⁵³ Z. Taranienko: *Rygor i tajemnica...*, s. 443.

²⁵⁴ <http://ninateka.pl/audio/stanislaw-grochowiak-finezje-literackie-1-5> [dostęp: 1.04. 2016 r.]

²⁵⁵ „Dialogi z poetą o poezji” – Stanisław Grochowiak. Zapis audycji telewizyjnej. „Poezja” 1977, nr 2, s. 21.

²⁵⁶ Z. Taranienko: *Rygor i tajemnica...*, s. 439-440.

²⁵⁷ B. Tokarz: *Wokół konkretności*, w: *Mit literacki*. Katowice 1983.

[...] poddaje weryfikacji rozumienie tradycji romantycznej z perspektywy awangardowości, czyli przemian zewnętrznych względem sztuki, które w istotnej mierze wpływają na twórczość artystyczną i wpisane w nią formy mówienia o świecie²⁵⁸.

Kolejny artykuł *Zanim będziemy Sokratesem ludzkości* („Współczesność” 1959, nr 17) także odrzuca romantyczne ideały męczeńskie i opowiada się za wyzwoleniem potencjału intelektualnego oraz współczesnym stylem życia. Szkic *Turpizm – realizm – mistycyzm* („Współczesność” 1963, nr 2) natomiast to próba określenia roli poety w świecie współczesnym. Grochowiak sugeruje za jego pośrednictwem, że autor jest odpowiedzialny etycznie za wizję świata jaką kreuje, a właściwą postawą artystyczną, jaką powinien wybrać, jest realizm²⁵⁹. Tym wizjom towarzyszyła pochwała szeregu szczegółowych przymiotów, jakich Grochowiak wymagał od poezji. Jednym z bardziej abstrakcyjnych był aktywny stosunek do świata, przekazywanie czytelnikom swoiście rozumianej, indywidualnej perspektywy. Tak rozumianą aktywność, stawiał poeta w opozycji do twórczości koncentrującej się jedynie na opisywaniu rzeczywistości:

Poezja daje wyraz naszemu aktywnemu stosunkowi do świata, poezja jest bezustannym projektowaniem zmian w przyrodzie i w świecie pojęć – zmian, które warunkuje indywidualność twórcy. Dlatego mówimy o dziwności poezji, dlatego mówimy o wyobraźni w poezji, dlatego mówimy o wizyjności, o własnym punkcie widzenia, dlatego możliwe jest rozróżnianie indywidualności wśród poetów, że poezja nie opisuje (pełny, ścisły i obiektywny opis świata w tym zakresie, w jakim świat w ogóle jest poznawalny, jest jedynie możliwy w kategoriach naukowych) nie naśladuje, lecz wciąż i bezustannie przekształca świat – zapisuje go w nierozpoczętym jeszcze ruchu²⁶⁰.

Taki stosunek do świata wymagał wprowadzenia do aktu twórczego, rozumianego jako uporządkowana praca rzemieślnika, pewnego elementu chaosu, pozwalającego na spontaniczność i impresyjność:

²⁵⁸ Ibidem, s. 89.

²⁵⁹ Ibidem, s. 90.

²⁶⁰ S. Grochowiak: *Poezja i zdziwienie*. „Dziś i jutro” 1955, nr 44, s.5.

[...] byłem i jestem człowiekiem poetyckiego nieporządku. [...] Nieporządek, o którym mówimy, trzeba ująć w wyraźny cudzysłów. W gruncie rzeczy chodzi bowiem o zdolność, na pewno wrodzoną, życia chwilą, zdarzeniem, myślą tak, jakby nic jej nie poprzedzało i nic nie miało po niej nastąpić. Jest to trwała (dlatego dręcząca) gotowość poświęcenia całej energii uczuć dla jednego zachwyty lub dla jednego przerażenia, aby móc uwierzyć, że jest ono jedyne, i przekonać się, jak bardzo jest nowe. Mówiąc jeszcze innymi słowy: idzie o ten „nieporządek”, a przecież jakże intensywny sposób odkrywania świata, jego uroków i zasadzek, którym wszyscy posługiwaliśmy się w dzieciństwie, a który staje nam się obcy (i w skrytości opłakiwany) w wieku mądrości i rezygnacji²⁶¹.

Stąd już bardzo blisko do pochwały wrażenia i emocji, jako naczelnego elementu konstrukcyjnego wierszy:

Sądzę, że nieodzownym bodźcem do napisania wiersza powinna być emocja²⁶². Wrażenie, często nawet podświadome, jest rodzicem utworu poetyckiego, [...] Przeto utwór poetycki to metafory ucieleśniające wrażenie [...] Poezja to pośredniczenie. [...] Metafora ucieleśniająca wrażenie może być dwojakiego rodzaju – metaforą, którą nazwę „błyskiem dla oczu”, lub metaforą, którą lepiej określa nazwa „melodia dla uszu” [...] słowo ma dwie cechy, można powiedzieć, dwie władze sugestywne, z których się składa i bez (jednej z) których przestaje być sobą. Tymi władzami są dźwięk i znaczenie²⁶³.

[...] wiersz [...] to przecież wzruszające zwierzenie człowieka człowiekowi z jego najdyskretniejszych wrażeń²⁶⁴.

Chodzi tylko o to, żeby mieć własną filozofię, własną obsesję, że każda cząstka pokazywanego przez pisarza świata zewnętrznego powinna być przepuszczona przez jego wnętrze²⁶⁵.

²⁶¹ S. Grochowiak: *Poezje wybrane...*, s. 8-9.

²⁶² Z. Taranienko: *Rygor i tajemnica...*, s. 442.

²⁶³ S. Grochowiak: *Jedno spojrzenie...*, s. 60.

²⁶⁴ Ibidem, s. 62.

²⁶⁵ S. Grochowiak: *Temat społeczny w literaturze*. „Współczesność” 1959, nr 23.

W obrębie „wyznawanego” przez Grochowiaka paradygmatu znalazło się także miejsce na pochwałę udziwnienia w poezji. Rozumiane było ono jako skrajnie jednostkowe, indywidualne obrazowanie, mogące sprawiać wrażenie niezrozumiałego dla wszystkich tych, których indywidualna optyka była inna:

Każdy poeta udziwnia. Każde dzieło sztuki jest udziwnieniem. [...] Już samo rzemiosło artysty narzuca mu konieczność deformacji. Potem wchodzi w grę jedyność, niepowtarzalność dzieła poety. Musi więc być nasycone elementami indywidualności poety – tego, co go nie tylko wyróżnia ze społeczeństwa, ale i tego, czym jest bogatszy od inwencji przyrody. Znowu konieczność wzbogacenia świata przez wyobraźnię. Znowu udziwnianie. Zresztą, co tu dużo gadać, nawet w życiu potocznym zaczęliśmy nazywać poetyckim wszystko to, co nas zaskakuje, urzeka swoją wyłącznością, co nas dziwi – dziwi na spokojnie. Zaznaczam poetyckim, bo istnieje jeszcze termin poetyczny na określenie wszelkich zjawisk nudnych i konwencjonalnych, wytartych na stronicach wielu tomików poezji – na przykład księżyc, na przykład słowik, na przykład samotne drzewo w polu. Denerwuje mnie i śmieszy ciągle jeszcze pokutująca u naszych krytyków animozja do „udziwniania”²⁶⁶.

W eseju *Poezja i zdziwienie* z roku 1955, poeta udowodniał także, że proces twórczy aktywizuje również wyobraźnia oraz ideologia:

Wyobraźnia oraz sam proces selekcji już z samej swej istoty dostarczają poecie wiele możliwości, Ideologia podsuwa poecie konkretne określenia i obrazy z całego wachlarza dostępnych mu możliwości. Ideologia nie tylko ogranicza, ale i organizuje, popycha proces twórczy²⁶⁷.

Do grona wartości wprowadzających do aktu twórczego – pojmowanego przez Grochowiaka jako pewien porządek – sporą dozę chaosu, należała także tajemnica. Była ona rozumiana w najprostszy sposób: jako niemożność pełnego przeanalizowania i zinterpretowania każdego tekstu lirycznego:

²⁶⁶ S. Grochowiak: *Poezja i zdziwienie...*, s.5.

²⁶⁷ Ibidem.

Bowiem wiersza do końca rozumieć nie należy²⁶⁸.

Pełniejsza, rozbudowana przez Grochowiaka koncepcja tajemnicy poetyckiej, wydaje się przede wszystkim pokrewna dialektyce. Anna Burzyńska w książce *Małe dramaty* nazywa artykuł *Poezja i... (Sarenka horacjańska)* jednym z najciekawszych artykułów publicystycznych Grochowiaka i zauważa, że poeta opisuje w nim wiersz jako „zasadzkę na poezję”, proces twórczy jako „pełną tajemnic i zasadzek przygodę”, „urzekający dramat nadziei i bezradności, gonitwy i ucieczki”²⁶⁹, przytaczając programową deklarację Grochowiaka

W *Liście do Pizonów* Horacy powiada, że aby osiągnąć efekt poetycki, należy skomponować taki wiersz, gdzie słowa dziwią się słowom. Poszerzmy mądrą radę pana włości w Tibur o swawolny appendix. Niech sztuki dziwią się sztukom, nauki religiom, humaniści scjentyzmom, prozaicy poetom, poeci brzydocie i rozpacz. Chyba właśnie na drogach swobodnego zdziwienia jest trop²⁷⁰.

Tę pochwałę zdziwienia znaleźć można również w wypowiedź jednego z aktorów ze scenariusza *Cyrk, wieczór poezji Guillaume Apollinaire’a i Adama Wazyka*:

Jest tajemnicą poezji widzieć świat w nagłym zapierającym oddech zdumieniu – jak to, którego doznajemy w cyrku, patrząc na ewolucje linoskoczków. Wszystko stoi w ostrym świetle, plastyczne i określone, a przecież skłonne do niespodziewanych odmian i przekształceń, płynne i pozbawione równowagi. Dla poetów zmiennych form cyrk ogarnia wszystko i wszystko jest w jakiś sposób cyrkiem – areną zaskoczenia i rozwibrowanej plastyki. Ulica, wojna, miłość, głód, cierpienie, kwiaty²⁷¹.

Teorię tę rozbudowywał poeta w wywiadach, wyjaśniając, iż:

Sam proces pisania wiersza jest bowiem dramatem, i to prawie tragicznym. Istnieją w nim dwa sprzeczne elementy: z jednej strony konieczność rygoru oparta na

²⁶⁸ W. Wiśniewski: *Szukam człowieka. Rozmowy z pisarzami*. Poznań 1986, s. 47.

²⁶⁹ A. Burzyńska: *Małe dramaty...*, s. 12.

²⁷⁰ S. Grochowiak: *Poezja i... (Sarenka horacjańska)*..., s. 4-5.

²⁷¹ Cyt. za: A. Burzyńska: *Małe dramaty...*, s. 115.

ogólnej wiedzy i znajomości poetyckiego rzemiosła. Z drugiej strony trzeba sobie zdawać sprawę z konieczności niezbędnego luzu i swobody dla wyobraźni. Wyznaję pogląd, że poezja powinna posiadać niebagatelny moment tajemniczości, nazywam go na własny użytek „elementem x”. Liryka powinna być spowita woalem tajemniczości, niespodzianki, czegoś, co nie da się przetłumaczyć na język dyskursywny. Ku grozie racjonalistów chwale sobie nawet te momenty w trakcie pisania wiersza, kiedy sam jestem zaskoczony skojarzeniem lub metaforą, której nie potrafię sobie wytłumaczyć, a tylko intuicja podpowiada mi, że jest ona niezbędna. W końcu to jest właśnie natchnienie²⁷².

Jednocześnie, w wielu szkicach czy wywiadach Grochowiaka, dotyczących problematyki tworzenia, znaleźć można wyrażaną *explicite* obawę przed pojmowaniem poezji jako magii, procesu wzniosłego i mistycznego. To były te „ścieżki tajemne”, na które wkraczać poeta nie chciał, dowodził bowiem, iż:

Można i trzeba zachować dla poezji szacunek – nie wolno jej zamieniać w magiczną siłę, oderwaną od praw rządzących rzeczywistością. Bo wówczas – wówczas pozostaje tylko prawo do ględzenia²⁷³.

Tym, czego obawiał się autor *Ballady rycerskiej*, była przede wszystkim manieryczność i sztuczność takich przedstawień, odzierająca słowa z mocy i energii. Deklarował to wielokrotnie:

Wąska jest szczelina między tym, co w poezji jest twórcze i odważne, a tym co jest w niej sztuczne i szarlatańskie. Niewiele potrzeba, ażeby z zamiaru wzbogacenia ludzi o „nowe widzenie” określonej rzeczy dojść do realizacji artystycznej, której rzeczywistość będzie wroga i obca człowiekowi – nieludzka²⁷⁴.

W argumentacjach często przywoływał rekwizyty i wizje „poetyczne”, obśmiewając je z sobie właściwą ironią:

²⁷² Z. Taranienko: *Rygor i tajemnica...*, s. 447

²⁷³ S. Grochowiak: *Przegapili rewolucję*. „Dziś i Jutro” 1955, nr 42, s. 7.

²⁷⁴ S. Grochowiak: *Poezja i zdziwienie...*, s. 5.

Poezja nie kapie z róż, ani nie sfruwa z księżycy. Poezja jest jednym z produktów ludzkiej działalności, takim samym, jak wiele innych. Mieści się ona i pozostaje w konsekwencji całego życia artysty, w całokształcie jego stosunku do świata, do społeczeństwa, do Boga²⁷⁵.

Jeszcze dziś przypawiają mnie o rumieniec zażenowania bajędy o procesie twórczym jako nadprzyrodzonym stanie ekstazy, olśnieniu, nawiedzeniu przez anioły²⁷⁶.

Jako antidotum na tego typu zagrożenia Grochowiak wskazywał przede wszystkim zmianę, zdrową tendencję do burzenia okrzepłego porządku i nieschlebiania gustom społeczeństwa. Pisał:

Spółeczeństwo odbiorców poezji w Polsce ma jedna charakterystyczną i przykrą wadę. Przyzwyczajają się. Przywyka. Czyni to z ogromnym trudem, nie łatwo je przekonać do jakiegoś typu poezji, jednak kiedy to nastąpi – następuje już trwale. Na mur beton. Atmosfera ta szczelinami dociera do redakcji i wydawnictw, wreszcie hipnotyzuje samych poetów, którzy nie chcąc tracić łączności z czytelnikami, wędrują na łagodne fale epigoństwa [...] Grafomaństwo – choroba ostrego zapalenia oportunistu poezji – jest o tyle pożyteczna, o ile w jaskrawych, bolesnych kolorach ukazuje nam upodobania tak zwanych rzesz²⁷⁷.

Taki stan rzeczy można było, zdaniem Grochowiaka, zmieniać nie tylko dzięki twórczej aktywności:

Poezja, tak jak ja ją rozumiem, jest pasmem ponawianych debiutów, inaczej bowiem wpada się w manieryzm i martwość²⁷⁸,

²⁷⁵ Ibidem.

²⁷⁶ S. Grochowiak: *Poezje wybrane...*, s. 67.

²⁷⁷ S. Grochowiak: *Kryzys nie istnieje...*, s. 4.

²⁷⁸ I. Śliwonik: *Stanisław Grochowiak. W: Dusza czyścowa. Wspomnienia o Stanisławie Grochowiaku...*, s. 368.

ale – przede wszystkim – dzięki głębokiemu osadzeniu poezji w rzeczywistości. To właśnie będąca ucieczką od poetyckiej mistyki koncepcja realistycznego opisywania świata w całej jego rozciągłości, legła u podstaw turpizmu:

Koncepcja mistyczna w poezji – szczególnie ulubiona przez Przybosa – polega na traktowaniu poezji i piękna jako swoistego antidotum na szarą rzeczywistość. Wiersz w tej koncepcji jest czymś na kształt kościoła, do którego wstępuje się, aby odmówić kilka aktów strzelistych zachwyty. Na ołtarzu zawsze znajduje się coś niezwykle podniecającego, wprawiającego w stan radosnej euforii: a to Fauna i Flora w ich pełnym rozkwicie, a to Technika i Nauka w ich najlepszych nadziejach, a to Utopia Społeczna, tyle estetyczna, ile nierealna, z której nawet Swift by się trochę pośmiał. Wiersz więc jako manifestacja liturgiczna jest harmonijny, znakomicie obmyślany, doskonale optymistyczny i jak każdy akt strzelisty nie pozostawiający żadnego trwałego śladu już za progiem kościoła, kiedy wiemy wstępuje w deszcz i kałuże²⁷⁹.

W programowym szkicu *Turpizm – realizm – mistycyzm*, wykładającym sposób, w jaki Grochowiak rozumie termin „turpizm”, znaleźć można uściślenia uzupełniające ową wizję. Poeta wymienia szereg postulatów, odnoszących się bezpośrednio do przebiegu turpistycznego procesu twórczego:

Debiutanci 1956 [...] zostają turpistami [...] przez upartą dążność do odmitologizowania poezji, do nasycenia jej rzeczywistym życiem i troskami polskiego społeczeństwa²⁸⁰.

[...] turpizm jest istotnie [...] upartym szukaniem nowej, realistycznej formuły dla poezji. Realistycznej to znaczy takiej, która da człowiekowi przede wszystkim wiedzę o samym sobie, wiedzę nie upiększoną, niekiedy okrutną, ale tylko w tym układzie ocalającą²⁸¹.

²⁷⁹ S. Grochowiak: *Turpizm – realizm – mistycyzm*, „Współczesność” 1963, nr 2. Cyt. za: *Debiuty poetyckie 1944-1960*. Wybór i oprac. J. Kajtoch, J. Skórnicki. Warszawa 1972, s. 370.

²⁸⁰ Ibidem, s. 369.

²⁸¹ Ibidem.

Zadaniem poezji turpistycznej więc nie było ani nie jest epatowanie brzydotą, nędzą, cierpieniem – było i jest to, co nazywamy brzydotą, nędzą, cierpieniem, jako przymioty głęboko ludzkie, przywrócić sztuce bez futurystycznych wygibasów, bez odrazy Baudelaire'a²⁸².

Równie często jak turpistą, był także Grochowiak nazywany przez krytyków „poetą groteski”. Na związane z nią elementy również wskazywał w swoich bezpośrednich wypowiedziach, podejmujących problematykę aktu twórczego, m.in. wygłaszając pochwałę ironii i śmiechu:

Człowiek, jako istota obdarzona świadomością, a równocześnie osadzona w całej bezwzględności praw biologicznych, jest w jakiś sposób istotą tragiczną, ma do wyboru: albo postawę samookłamywania się, która wiedzie do płaskiego hedonizmu, albo postawę skrajnego pesymizmu, rozpacz, „bebechów”, albo wreszcie postawę męstwa. W moim przeświadczeniu postawa męstwa polega na pełnym uświadomieniu sobie wszystkich klęsk zawartych w sytuacji filozoficznej człowieka i sprostaniu im za pomocą rozumu, a więc również ironii i śmiechu²⁸³.

Wiersze moje były jakby jaskółką dramatycznego widzenia rzeczywistości, a więc wzniosłość była zawsze poszyta groteską, groteska przekomarzała się z tragizmem, tragizm przywoływał ironię²⁸⁴.

Co się tyczy głosów krytycznych, z biegiem czasu poeta deklarował coraz większe uodpornienie na nie:

Nauczyłem się mówić o rzeczach bardzo ważnych, przezywam radość wolności, swobody władania wierszem. Nie muszę już pisać utworów popisowych, wierszy, które powstają, aby udowodnić komuś, że umiem, że potrafię. Jednym słowem: krytycy przestali być adresatami mojej poezji w tym sensie, w jakim adresat liczy się w procesie twórczym²⁸⁵.

²⁸² Ibidem, s. 370.

²⁸³ *Poważna rozmowa ze Stanisławem Grochowiakiem na tematy groteskowe*. „Współczesność” 1962, nr 16.

²⁸⁴ S. Grochowiak: *Antygłos, czyli próba listu*. Cyt. za: M. Pokora-Kalinowska: *Grochowiak a krytycy*, „Poezja” 1986, nr 10-11, s. 166.

²⁸⁵ Ibidem.

Zmiana nastąpiła także w jego nastawieniu do polemik. W szkicu *Turpizm – realizm – mistycyzm* argumentował:

[...] musimy posłuchać rady Andrzeja Lema, aby spór o poezję odwarsztatować, wyprać go z niepotrzebnej fetyszyzacji rekwizytu, konstrukcji metafory, leksyki itp. itp. Przybóś słusznie przeczuwa, że spór o turpizm to coś więcej, to spór o widzenie życia i świata, o rolę poety (może w ogóle artysty?) w tym świecie. [...] Niestety, czy na szczęście, bitwy o taką lub inną poetykę (w sensie konstrukcji wiersza) wygasły już na całym świecie, a spór przeniósł się w dziedziny bardziej podstawowe, a równocześnie sublimowane: funkcja społeczna poezji, poezja i moralność, poezja i cywilizacja²⁸⁶.

Pod koniec życia znajdował inną, bardziej osobistą motywację dla twórczych polemik:

W polemikach bronię mojego świata, bo chce być wierny sobie nawet w niewiedzy o sobie samym, bronię nie z pychy, ale z pokory wobec żywiołu poezji, który jest wiedzą o niezgłębionej tajemnicy każdego z nas²⁸⁷.

Z biegiem lat, sądy Stanisława Grochowiaka zaczynały, obok dystansowania się od sporów i rozpoznania krytycznych, przybierać także walory syntezujące i podsumowujące. W takich momentach często wskazywał na wewnętrzny imperatyw jako ostateczną instancję decydującą o „być albo nie być” wiersza:

[...] czym bardziej posuwam się w latach, tym bardziej muszę być przekonany, że wiersz, który ma powstać, musi być napisany koniecznie, a nie tylko z nałogu lub dla popisania się zdobytą wiedzą poetycką. Nadal nie wierzę i nie lubię „pisania wierszy”, coraz bardziej chciałbym, aby poezja i wyraz znaczyły jedno. Są to oczywiście prośby i pobożne życzenia²⁸⁸.

Czuł się także już uprawniony do nakreślania przebiegu pełnego, abstrakcyjnego żywotu twórczego:

²⁸⁶ S. Grochowiak: *Turpizm – realizm – mistycyzm...*, s. 367.

²⁸⁷ K. Mętrak: ***. W: *Dusza czyścowa. Wspomnienia o Stanisławie Grochowiaku...*, s. 436.

²⁸⁸ S. Grochowiak: *Wstęp*. W: *Idem: Poezje wybrane*, 1968, s. 11-12.

Poeta zaczyna pisać – [...] – jak dziecko [...]. Potem poezja przechodzi przez fazę „słowikową” – przywabia kobiety i odstrasza rywali, jak śpiew słowika. Później, kiedy mężczyzna przechodzi przez „smugę cienia”, zaczyna rozpamiętywać sens własnego myślenia. Przychodzi pora rozrachunku. Wreszcie – artysta przechodzi w fazę oceny świata. I chyba jest to ostatnie stadium²⁸⁹.

Ów ostatni etap zaprzątał jego myśli i owocował ostrymi sądami:

[...] w poezji polskiej istnieje – jak miemam – grzech przewlekania twórczości. U nas poeci za długo piszą, nieubłagane zbliża się okres samopowielania czy rozpaczliwych powrotów do początków. Poeta powinien odczuć moment, kiedy ma odejść. To bodaj o Słowackim powiedział Borowy, że umarł we właściwym momencie. Dzisiaj nie umiera się tak szybko. Zalecałbym poetom po pięćdziesiątce, żeby pisali pamiętniki i eseje²⁹⁰.

Z biegiem czasu, uległy one jednak złagodzeniu. Jak wspomina Jacek Łukasiewicz:

W jednym z ostatnich felietonów pisał, że kiedyś myślał, iż poeci powinni umierać młodo, a teraz wie, że mają żyć długo: chciał tego „drugiego lata” – mądrej starości. Nie była mu sądzona²⁹¹.

We wspomnieniach Marii Sołtyk znajdujemy także krótką impresję wskazującą na to, że na pewnym etapie Grochowiak zrozumiał, że żyć – oznacza dla niego tworzyć:

W albumie wpisano, jako motto artystki (Olgi Boznańskiej) jej słowa: „W chwili, gdy nie będę mogła więcej malować, powinnam przestać żyć”. Pamiętam bardzo wyraźnie jak Staszek pokazał mi tę stronę i powiedział, że myśli tak samo²⁹².

²⁸⁹ Z. Taranienko: *Rygor i tajemnica...*, s. 440.

²⁹⁰ Ibidem, s. 441.

²⁹¹ J. Łukasiewicz: *Ów chłopiec niezwykły*. W: *Dusza czyścowa. Wspomnienia o Stanisławie Grochowiaku...*, s.12.

²⁹² M. Sołtyk-Koc: *„Jakbym znalazła drzewo...”*. W: *Dusza czyścowa. Wspomnienia o Stanisławie Grochowiaku...*, s. 249.

Stworzyć mógł jeszcze wiele. Nie wszystko zostało jeszcze powiedziane. Inne rzeczy z kolei – być może najpełniej oddające jego poglądy na temat sztuki i tworzenia – umknęły, jak podczas wizyty w telewizji w 1976 roku (roku jego śmierci), którą tak opisuje Aleksander J. Wieczorkowski:

Grochowiak mówił składnie i sensownie do kamery filmowej przez dziesięć minut, po czym operator dał nam znak, że się taśma skończyła. I wtedy Grochowiak nagle się przemienił, wyjaśniał i zaczął wielką improwizację do... pustej kamery. [...] Wygłaszał swoje życiowe credo, przeskakując płynnie z Polski do zaświatów i z powrotem, improwizował swoim ulubionym sylabotonicznym wierszem na przemian z prozą, Bóg, Piękno, Dobro, Szatan, Zło, Cierpienie, Ból, Słowo, Logos – niestety, byliśmy zbyt zszokowani, aby zapamiętać...²⁹³

²⁹³ A. J. Wieczorkowski: *Obsypany liryką i popiołem smutku*. W: *Dusza czyścowa. Wspomnienia o Stanisławie Grochowiaku...*, s. 208.

2. Genologia poetycka Stanisława Grochowiaka

2.1 „O kopalnio naszych natchnień”. Modlitwy

Jan Marx, mimo iż „zawdzięczamy” mu niewybaczalne uproszczenie, poprzez zaliczenie Stanisława Grochowiaka do grona „legendarnych-tragicznych” i przydanie jego twórczości niebezpiecznie wygodnej i spływającej etykiety, jest jednocześnie autorem jednej z najpiękniejszych i najtrafniej, obok „kulinarnej metafory” Jana Błońskiego, opisujących twórczość autora *Ballady rycerskiej* formuł. W szkicu *Zamiatacz modlitw z posiwiąłą miotłą* napisał on bowiem:

Poezja Grochowiaka przypomina kościół wiejski w dzień odpustu. W środku kapłan w ornacie z charyzmatycznym gestem i słowem, dziś bardziej już niestety pospolitym, bo dostojną łacinę zastąpiła rozlazła polszczyzna, zbliżając obrzędy katolickie do obrzędów kościoła wschodniobizantyjskiego. A na zewnątrz przekupnie, handlarze, stragany, targowisko, świętki, koguciki, trochę seryjnych dewocjonaliów, tombakowe ryngrafy, aluminiowe medaliki i łańcuszki, lusterka z roznegliżowanymi gwiazdami filmu i estrady²⁹⁴.

Ten liryczny opis w zamierzeniu miał oddać przede wszystkim synkretyczny charakter poezji Stanisława Grochowiaka, stanowi jednak także bardzo trafną rekapitulację gier, jakie w swej twórczości toczył on z religią, jej językiem i uświęconymi przez tradycję rytuałami. Skoro zatem powtórzmy za Marxem, iż poezja ta „przypomina kościół wiejski w dzień odpustu”, to w obrębie takiego metaforycznego ujęcia pojawiają się automatycznie pytania o kapłana, przebieg i cel nabożeństwa, jakie jest w owym „kościółce” celebrowane, a przede wszystkim o słowa, a zatem o modlitwy, jakie pojawiają się w trakcie tego rytuału.

Niektóre, dotychczasowe odczytania pojawiających się w poezji Stanisława Grochowiaka nawiązań do wiary i gatunków modlitewnych, akcentowały silnie motyw „wadzenia się” z religijnymi konwencjami. W sięgnięciu po modlitewne formy wypowiedzi upatrywano czasem gestu obrazoburczego, próby przemieszania *sacrum* z *profanum* lub przekształcenia

²⁹⁴ J. Marx: *Zamiatacz modlitw z posiwiąłą miotłą*, „Poezja” 1986, nr 10-11, s. 23.

konwencji, idącego w kierunku budowania swoistego „kościół bez Boga”, wyzbytego refleksji metafizycznej. Michał Nawrocki wskazywał na paradoks nieistnienia Boga w poezji Grochowiaka, formułując przewrotny sąd:

Im bardziej ta poezja Boga przywołuje, tym bardziej Boga w niej nie ma²⁹⁵.

Jerzy Kwiatkowski akcentował poetycką postawę buntu i stwierdzając, że:

Swój atak na poezję Grochowiak rozpoczyna, rzucając w nią tomahawkiem zza kanapy²⁹⁶,

nazywał wiersz *Modlitwa* utworem, w którym spotykają się „naiwność dziecka i naiwność poety”²⁹⁷. Uwypuklając ów infantylny, jego zdaniem, sposób podejścia do tradycji, wymieniał jednocześnie *Modlitwę* wśród najwybitniejszych utworów Stanisława Grochowiaka. Także Kwiatkowski zwrócił uwagę na fakt, iż autor *Ballady rycerskiej* pojawił się na polskiej scenie literackiej jako poeta związany poniekąd z katolicyzmem, nieprzystający jednak w żaden sposób do utrwalonego w powszechnej świadomości wzorca poety religijnego, czy nadawanej mu przez krytykę etykiety poety „quasi-religijnego”. Z pewnością miał Grochowiak na temat religii rozległą, bazującą na teologiczno-filozoficznych podstawach, wiedzę. Zbigniew Jerzy na wspominał, że:

Czytał w młodości dobre książki Ojców Kościoła: św. Augustyna, św. Tomasza z Akwinu, św. Teresę z Avili i św. Jana od Krzyża²⁹⁸.

Janusz Maciejewski stwierdził, że w pewnym momencie poeta przestał jednak ufać religii zinstytucjonalizowanej, ale poczucie transcendencji towarzyszyło mu do końca życia²⁹⁹. Sądów podchodzących ostrożnie do przekonania o ateizmie autora *Ballady rycerskiej* było więcej. Józef Duk stawiał tezę, iż ateizm Grochowiaka nie był „konsekwentny

²⁹⁵ M. Nawrocki: *Tego się naucz każdy...*, s. 271.

²⁹⁶ J. Kwiatkowski: *Ciemne wiersze Grochowiaka...* s. 217.

²⁹⁷ Ibidem, s. 219.

²⁹⁸ Z. Jerzy: *Do głębi samotny. Szkic do Portretu Stanisława Grochowiaka*. W: *Dusza czyścowa. Wspomnienia o Stanisławie Grochowiaku...*, s. 278.

²⁹⁹ J. Maciejewski: *Wstęp*. W: S. Grochowiak, *Poezje*. Warszawa 1980, s. 9.

i jednoznaczny”³⁰⁰, zwracając uwagę, iż poezję tę przepełniają aluzje do modlitw leżących u podstaw chrześcijaństwa – m.in. *Składu apostołskiego* czy *Pozdrowienia anielskiego*. Zaś Jacek Łukasiewicz we wstępie do *Wierszy nieznanych i rozproszonych* sugerował, że deklarowana gdzieś niedawno niewiara Grochowiaka, to raczej bunt niż całkowita negacja, zaznaczając, że w rękopisach poeta pozostawił bardzo wiele osobistych wierszy religijnych:

Ze względu na swą wewnętrzną szczerość nie znajdującą formy, poprzez którą mogłyby – już jako sztuka – objawić się innym³⁰¹.

O odniesieniach do tradycji chrześcijańskiej w twórczości Stanisława Grochowiaka pisał także Krzysztof Trybuś, przekonując, iż poeta, obeznany z konwencjami modlitewnymi, traktował je jako rezerwuar motywów, symboli, którym nadawał zupełnie nową treść, nie tracąc jednak z pola widzenia religijnego horyzontu. Zdaniem Trybusia:

Dziedzictwo tradycji chrześcijańskiej przejawia się u Grochowiaka w postaci „języka symbolicznego”, na który składają się: słowo, rzecz, osoba, system znaków liturgicznych, układy fabularne, narracje. Symbole tego języka mają charakter religijny. Jest to fakt o znaczeniu bardzo istotnym. Poezja Grochowiaka odwołując się do symboliki religijnej, ustosunkowuje się tym samym do charakterystycznej sfery wartości związanej z tą symboliką. Pamiętać bowiem należy, że symbol religijny jest przede wszystkim symbolem aksjologicznym: znajduje się on w pewnej szczególnej relacji do różnego typu i rzędu wartości („duchowych”, „moralnych”), wśród których naczelne miejsce zajmuje *sacrum* – jako wartość najwyższa i zarazem podstawowa. Grochowiak przywołuje symbole i obrazy z *Pisma Świętego*, dokonuje rewaloryzacji tradycyjnych motywów, rozwija tkwiące w nich znaczenia tak, by zdolne były uczestniczyć w porządku określonym przez współczesne doświadczenie społeczno-kulturowe³⁰².

Agnieszka Dworniczak skłaniała się raczej ku podkreślaniu językowego, literackiego i estetycznego charakteru gier Grochowiaka z tradycją religijną, stwierdzając, że symbole chrześcijańskie to dla niego jedynie figury, słowa-klucze pozbawione religijnego wymiaru, które wykorzystywane są jako budulec wiersza, a fakt ten nie ma jest znamion błuźnier-

³⁰⁰ J. Duk: *Synkretyzm stylistyczny...*, s. 291.

³⁰¹ J. Łukasiewicz: wstęp do: S. Grochowiak: *Wiersze nieznane i rozproszone*. Wrocław 1996, s.10.

³⁰² K. Trybuś: *Dialektyka sacrum...*, s. 165-166.

stwa³⁰³. Z kolei Beata Mirkiewicz zrównywała „modlitwy” Grochowiaka z innymi – zawierającymi w tytułach gatunkowe nawiązania – utworami poety, traktując je jedynie jako dowody świadomości genologicznej i „polemiki z gatunkiem”, gry z tradycyjnym wzorcem, w których nawiązujący do tradycji religijnej tytuł jest jedynie pretekstem³⁰⁴.

Sam Grochowiak pisał w szkicu *Turpizm – realizm – mistycyzm*:

Wiersz więc jako manifestacja liturgiczna jest harmonijny, znakomicie obmyślany, doskonale optymistyczny i jak każdy akt strzelisty nie pozostawiający żadnego trwałego śladu już za progiem kościoła, kiedy wierny wstępuje w deszcz i kałuże³⁰⁵.

Słowa te zyskują szczególny wymiar, gdy porównamy je z wyimkiem opublikowanego cztery lata wcześniej eseju tekstu Thomasa Mertona *Poezja i kontemplacja*:

Warto też pomyśleć o tym, jak niezmiernie bogatym źródłem natchnienia jest dla poezji samo życie liturgiczne. Liturgia zawiera w sobie najwspanialszą literaturę, wywodzącą się nie tylko z Pisma Świętego, ale również w wielkiej twórczości epoki Ojców Kościoła i epoki średniowiecza. Liturgia znajduje się na skrzyżowaniu dróg pomiędzy życiem przyrodzonym, a nadprzyrodzonym i wykorzystuje wszystkie możliwości ich obu, starając się wydobyć wszelkie ukryte w nich treści, które mogą służyć naszemu zbawieniu i chwale Boga. Owe źródła wszelkiego życia nadprzyrodzonego, jakimi są sakramenta, liturgia otacza muzyką doskonałą w swej czystości i godności oraz obrzędami, które są tak pełne treści dzięki swej cudownej, dramatycznej prostocie. Do tego zaś dochodzi całe bogactwo sztuk plastycznych [...] ³⁰⁶.

Pozornie, zestawienie tych dwóch sądów wydaje się prowadzić do wniosku, że pozostają one ze sobą w całkowitej sprzeczności. Stąd – być może – skłonność niektórych krytyków do ukazywania stosunku Stanisława Grochowiaka do religii i jej symboliki jako negatywnego albo przedmiotowego. Opinia autora *Ballady rycerskiej* pochodzi jednak

³⁰³ A. Dworniczak: *Stanisław Grochowiak...*, s. 72.

³⁰⁴ B. Mirkiewicz: *Polemiki Stanisława Grochowiaka z gatunkiem. O modlitwie i innych formach pochodzących z wypowiedzi religijnej*, „Filologia Polska”, z. 2. Red. I. Sikora. Zielona Góra 2005, s. 272-289.

³⁰⁵ S. Grochowiak: *Turpizm – realizm – mistycyzm...*, s. 1-4.

³⁰⁶ T. Merton: *Poezja i kontemplacja*. „Znak” 1959, nr 7-8, s. 904.

z programowego szkicu polemizującego z krytykami turpizmu, pozbawionego wątków religijnych. Tekst Mertona natomiast to manifest poety chrześcijańskiego, przepelniony rozważaniami na temat pokrewieństwa życia twórczego i duchowego. Sądy te nie są zatem w żadnym punkcie ani zbieżne, ani też sprzeczne. Merton mówi o poezji, liturgii i Absolucie, jakim dla niego jest Bóg. Grochowiak – mówi o poezji, liturgii i Absolucie – którym dla niego jest sama poezja.

W swojej analizie chciałabym skupić się na wąsko rozumianych, wybranych „modlitwach” Stanisława Grochowiaka, ujawniających autorską świadomość gatunku, a więc jedynie wierszach mających wyrazisty ślad przynależności genologicznej, nadany im przez samego autora, w postaci tytułu odwołującego się do tej formy wypowiedzi o proveniencji religijnej. Będą to utwory: *Modlitwa*, *Modlitwa (II)*, *Modlitwa do siebie*, oraz *Antyfony*.

Należy w tym momencie wspomnieć, iż utworów, w których tytuły Grochowiak nawiązywał do form modlitewnych, jest oczywiście więcej, by wymienić choćby: *Doksologia*, *Godzinki*, *Kolęda*, *Miniatura z psalterza* czy *Pieśń wielkanocna*. Także to zestawienie tytułów nie jest w żadnym razie kompletnym zbiorem, gdybyśmy chcieli traktować zagadnienie w najszerszy możliwy sposób, a więc analizować wszystkie wiersze poety, noszące ślady korespondencji z tą formą liturgiczną, zaszyte na różnych poziomach ukształtowania tekstu. Jak trafnie rekapitułuje bowiem Krzysztof Dybciak, we współczesnej literaturze:

Ślady kontaktów z religią odnaleźć można na każdym poziomie organizacji utworu literackiego – będą więc nimi słowa szczególnie związane z *sacrum*: cytaty z ksiąg świętych lub formuły liturgiczne, formy stylistyczne przejęte z pism *sensu stricto* religijnych. Jeszcze większe nasilenie wpływu elementów zsakralizowanych następuje wraz z pojawieniem się większych całości znaczeniowych (w różnych językach naukowych nazywa się tego typu jednostki tematami, motywami, figurami semantycznymi...), a więc wtedy, kiedy pojawiają się w utworze obrazy, sceny, postaci, sekwencje wydarzeń, schematy fabularne. Literatura przechwytuje też i adoptuje na swym gruncie liczne środki podawcze, sposoby narracji, struktury gatunkowe wytworzone na terenie piśmiennictwa religijnego. Wreszcie trzeba brać pod uwagę ważny czynnik zawartości ideowej dzieła, jego globalnego sensu, zbliżonego do, lub zgodnego ze światopoglądem religijnym³⁰⁷.

³⁰⁷ K. Dybciak: *Literatura wobec religii – izolacja czy przenikanie*. „Znak” 1977, nr 281-282, s. 1367.

Wspomnieć warto jeszcze także o licznych tekstach, w których Stanisław Grochowiak przywołuje sytuację modlenia się czy rozmowy z Bogiem. Bardzo często elementy te pojawiają się w ostatnich wersach utworów, stanowiąc ich pointę. Najczęściej akcentują rytualny bądź twórczy charakter czynności, jaką jest modlenie się. Takie fragmenty znajdziemy m.in. w utworach takich, jak: *Gest* („I zapewne dlatego mówiłem coś słowami modlitwy. / Wszystkich zapamiętanych modlitw. / Tych z jednorodnej bryły, jak „Credo”); *** <*Zimą nad sercem...*> („Zimą nad sercem serdecznie się pomódl / O wieczne trwanie przez wieczne zmęczenie”); *Misterium* („Siedząc nad tobą, z twarzą za oknami, / Odprawiam pacierz za dawno umarłych, / A oni piją wiatr z mojej wargi / I poruszają skrzydłami...”); *** <*I wejść w ołtarze pańskie, jak we warzywnik...*> („Bóg się rozkołysał w sercu moim / Kielichem tulipanu na swobodnym wietrze. / Wielokrotnie Amen powiem, / Aby się stało”).

Analiza i interpretacja pojawiających się we współczesnej literaturze przykładów modlitw poetyckich, wymaga ciągłej świadomości istnienia co najmniej kilku, istotnych dla tego problemu układów odniesienia. Pierwszym jest – oczywiście – kwestia historii i dotychczasowych realizacji tego gatunku literackiego. Wdziana w sporym oddaleniu, będzie ona prostą linią biegnącą od strefy kultowej, w kierunku liryki osobistej i refleksyjnej³⁰⁸. Widoczna w przybliżeniu, okazuje się mocno wtopiona w oś czasu i wymagająca przypisów do religijnych, umysłowych, historycznych i kulturowych uwarunkowań poszczególnych epok. Bez wątpienia wszystkie te uwarunkowania mają także fundamentalne znaczenie dla charakteru prób, wyrażanych za pośrednictwem form modlitewnych.

Genezy modlitwy poetyckiej można upatrywać w poezji greckiego oraz rzymskiego antyku. Jej podstawowa, trzyczęściowa (wezwanie, sankcja, prośba) konstrukcja ukonstytuowała się już w czasach Homera. Po tę formę sięgali tacy lirycy jak Safona, Alkman, Tibullus, Propercjusz czy Owidiusz³⁰⁹. Twórcy nasycali ją erotycznymi i patriotycznymi treściami. W pierwszym przypadku – była pretekstem do proszenia bogów o wzajemność, w drugim – dogodną formą do wyrażenia pochwały władcy. Wśród antycznych modlitw poetyckich znajdziemy również te skierowane do Apolla, patrona sztuki i poezji, poruszające zagadnienia związane z twórczością artystyczną. W średniowiecznej poezji polskiej wymienić warto przede wszystkim pierwszy utwór poetycki, jaki powstał w języku narodowym – *Bogurodzicę*.

³⁰⁸ J. Kułakowska: *Formy modlitewne w twórczości Słowackiego. Od „Hymnu” do „Zachwycenia”*. Kraków 1996, s. 7.

³⁰⁹ Por. A. Arndt: *Z Tibullusowej palety gatunkowej. Modlitwa i hymn jako wykładniki programu poetyckiego*.

W: „Symbolae Philologorum Posnaniensium” XXIV, 2014, z. 1, s. 83-94.

Prośby w niej zawarte dotyczą głównie dostatniego życia doczesnego oraz „rajskiego przebytu” po śmierci. W horyzoncie poetów konstruujących średniowieczne modlitwy pojawiali się już także inni adresaci niż Bóg, Maryja czy Trójca Święta (por. *Modlitwa do św. Brygidy* Władysława z Gielniowa) natomiast ich prośby – rzadko wykraczały poza zakres nakreślony już w *Bogurodzicy*. Twórcy renesansowi zwracali swe pióro raczej ku formom hymnicznym, choć modlitwy poetyckie mają w swym dorobku m.in. Jan Kochanowski (*Modlitwa o deszcz, Hymn do Boga*) czy Mikołaj Sęp-Szarzyński (*Do Najświętszej Panny*)³¹⁰. W tym przypadku prośby zanoszone za pośrednictwem wierszy najczęściej skupiały się wokół kwestii związanych z życiem codziennym („Ściśni wilgotne chmury świętą ręką swoją, / A ony suchą ziemię i drzewa napoją”), bądź miały ogólny, metaforyczny charakter („Ale [Ty] zarzą już nam nastań rana, / Pokaż Twego słońca światłość żądaną”). Barok to czas, gdy w poezji sięgano raczej po formę psalmiczną czy epicedialną. Elementy modlitwy wplatał wtedy do swoich utworów m.in. Jan Andrzej Morsztyn. W wierszu *Pokuta w kwartanie*³¹¹ prośbę do Boga o odpuszczenie grzechów i zbawienie poprzedza on np. rozległą samokrytykę, mającą charakter spowiedzi oraz prośbą do Jezusa – o wstawiennictwo u jego ojca. Analizując oświeceniowy korpus tekstów religijnych – nie znajdziemy wielu wyrazistych przykładów modlitw poetyckich poza *Pieśniami nabożnymi* Franciszka Karpińskiego, zawierającymi apelatywy odnoszące się do wiary, nadziei, miłości, pokoju, urodzaju czy pogody. Natomiast w literaturze romantycznej, m.in. w twórczości narodowych wieszczów odnaleźć można bardzo wiele przykładów modlitw poetyckich. Wpływ na to miała duchowość epoki, czasu kiedy „poezja uznała siebie za jedną z religii, za religię”³¹², koncentracja na kwestiach transcendentnych, zainteresowanie Biblią, ale także – zwrot w kierunku ludowej religijności. Po tę formę sięgali więc zarówno Adam Mickiewicz (np. *Modlitwa pielgrzyma*), Juliusz Słowacki (np. *Tak mi Boże dopomóż*) jak i Cyprian Kamil Norwid (np. *Modlitwa*). W poezji tego ostatniego – znaleźć można wiele dowodów na to, że modlitwę wiązał on ze sztuką i wiele prośb dotyczących właśnie tej sfery życia („Sam głosu nie mam, Panie — dałeś słowo, / Lecz wypowiedzieć któż ustami zdoła?”). W kolejnych okresach – formy modlitewne były szeroko stosowane, ale ich wyodrębnienie i systematyzacja nastrocza pewnych problemów ze względu na różnorodne i realizujące się na różnych poziomach tekstowych sposoby ich wykorzystania. Po nawiązania do form modlitewnych sięgali m.in. Tadeusz Miciński, Stanisław Wyspiański, Jan Kaspro-

³¹⁰ *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red. G. Gazda. Warszawa 2012, s. 577.

³¹¹ *Ibidem*.

³¹² Jean Daniélou: *Poezja i mistyka*. W: *Inspiracje religijne w literaturze*. Red. A. Merdas. Warszawa 1983, s. 22.

wicz, Kazimierz Wierzyński, Leopold Staff, Kazimierz Przerwa-Tetmajer, Krzysztof Kamil Baczyński, Julian Tuwim, Tadeusz Nowak, Andrzej Bursa czy Czesław Miłosz. Wielu z nich wplatało także w swoje utwory metapoetyckie nawiązania. W literaturze współczesnej z pewnością specyfiką wykorzystania motywu modlitewnego, nakierowaną na ekspozycję *sacrum* odróżniają się teksty, których autorami są duchowni – m.in. Karol Wojtyła, Jan Twardowski czy Wacław Oszejca³¹³. Kolejne „modlitewne” doświadczenia poezji współczesnej i najnowszej wskazują jednak, że stopniowe zeświecczenie życia i kultury miało wpływ także na literaturę. Podobnie jak przeróżne motywy religijne, także modlitwa poetycka nieuchronnie zostaje przesunięta w sferę archetypów, do rezerwuaru elementów niejednokrotnie traktowanych instrumentalnie, w oderwaniu od ich pierwotnego znaczenia i środowiska. Jak jednak diagnozuje Zofia Zarębianka:

[...] *sacrum* nie tyle zniknęło, ile zmieniło zarówno swoją postać jak i sposoby oraz obszary manifestowania się w tekstach³¹⁴.

Drugim, istotnym rozpoznaniem, jakie powinno poprzedzić analizę i interpretację jakiegokolwiek „modlitwy poetyckiej” jest to dotyczące definicji gatunku. O problemach definicyjnych i terminologicznych wspomina m.in. Zenon Ożóg, wskazując na rzadkie występowanie tego terminu w badaniach literackich, jego płynne granice i dużą liczbę określeń stosowanych zamiennie (takich jak np. utwór religijny, modlitewna poezja, akt strzelisty, pieśń modlitewna), niepozwalających na wyklarowanie się jednorodnej definicji³¹⁵. W swojej nieostrej więc, ale mimo to przytaczanej najczęściej postaci, definicja ta mówi o tekście, w którym poeta w sposób bezpośredni zwraca się do istoty boskiej, afirmując ją w jakiś sposób, czasem wadząc się, ale nigdy – popadając w całkowitą kpinę czy pastisz³¹⁶. Próby nakreślenia dokładniejszych wyznaczników gatunku – zwykle wysnuwane są z opisów podstawowych założeń modlitwy – jako elementu życia religijnego. Niezaprzeczalnie bowiem jest modlitwa poetycka jednym z gatunków „nie tylko genetycznie bądź funkcjonalnie, lecz także strukturalnie”³¹⁷ związanych z religią. Jej definicje mówią więc m.in. o indywidualnym bądź

³¹³ Ibidem, s. 578.

³¹⁴ Z. Zarębianka: *Polska poezja po 1989 roku wobec sacrum*. W: *Nowa poezja polska. Twórcy – tematy – motywy*. Red. T. Cieślak, K. Pietrych. Kraków 2009, s. 87.

³¹⁵ Z. Ożóg: *Modlitwa poetycka jako typ wypowiedzi lirycznej*, „Стил” (Belgrad) 2004, nr 3, s. 339-354.

³¹⁶ Por. P. Nowaczyński: *Liebert*. W: *Polska liryka religijna*. Red. S. Sawicki, P. Nowaczyński, s. 424.

³¹⁷ S. Sawicki: *Religia a literatura*. W: *Inspiracje religijne w literaturze*. Red. A. Merdas. Warszawa 1983, s. 15.

zbiorowym zwrocie do bóstwa³¹⁸, schemacie opartym na sytuacji dialogu³¹⁹ pomiędzy modlącym/modlącymi się i Absolutem, którego częstym elementem bywają apostrofy oraz inwokacje oraz o pojawiającej się w treści petycji – prośbie będącej uzasadnieniem zainicjowania czynności „modlenia się”, także poetyckiego, która może przybierać różne formy, m.in. pochwały, dziękczynienia, prośby o wstawiennictwo czy błagania, a która wpływa na apelatywny charakter tekstu. Definicje typologizują także modlitwy pod względem wzorca antropologicznego i dzielą je na modlitwy konwencjonalne (najbardziej zbliżone tematycznie i strukturalnie do wzorców liturgicznych), teocentryczne (podkreślające to, co przeżywa modlący, obiektywizujące przeżycie religijne i odchodzące od schematów modlitwy liturgicznej) i egocentryczne (podkreślające to, jak przeżywa modlący, przepełnione zwierzeniami, wykorzystujące strukturę modlitwy, ale w żaden inny sposób niezwiązane z liturgią)³²⁰. Najczęściej badacze modlitw poetyckich akcentują także fakt „wywyższenia”, sakralizacji tematyki podejmowanej za pośrednictwem tej wypowiedzi oraz nadania szczególnego wymiaru słowu, jako elementowi umożliwiającemu kontakt z Absolutem, wchodzącemu w obręb *sacrum* i – potencjalnie – będącemu także środkiem, którym istota wyższa może posłużyć się w celu odpowiedzi i który – na co wskazują np. biblijne przykłady – był przez nią wykorzystywany jako ważny element procesów kreacyjnych. Szczegółowe kwestie dotyczące ukształtowania owego słowa używanego przez „modlącego się poetycko” – a więc formy modlitw poetyckich – trudno precyzować na etapie definicji tego terminu. Pojawiają się one dopiero na etapie jego konkretnych realizacji gatunkowych, do których należą m.in. hymn, litania, antyfony, kolęda, psalm, pieśń, godzinki, ale także mocno nieformalna odmiana poetyckiej modlitwy indywidualnej, pozbawiona ostrych wyznaczników. Osobną kategorią są także teksty wykorzystujące pewne elementy strukturalne modlitwy, ale nienawiązujące w żaden sposób do relacji człowiek – *sacrum* i związanej z nią sytuacji komunikacyjnej. Te można określić w związku z tym jako quasi-modlitwy³²¹. Dodatkowe trudności definicyjne rodzi, w przypadku gatunku, jakim jest „modlitwa poetycka”, drugi człon tej nazwy. Trzeba bowiem postawić pytanie – czy do potencjalnego korpusu „modlitw poetyckich” zaliczać można zarówno teksty liturgiczne i religijne o walorach poetyckich, jak i teksty poetyckie, i wobec obu tych odmian stosować takie same narzędzia i praktykę analityczno-interpretacyjną? W studium *Litania i poezja. Na*

³¹⁸ J. Sławiński: *Modlitwa*. W: *Słownik terminów literackich...*, s. 292.

³¹⁹ J. Kułakowska, *Formy modlitewne...* s. 11.

³²⁰ Za: Z. Ożóg, *Modlitwa poetycka...*, s. 342-344.

³²¹ Z. Ożóg: *Modlitwa i quasi-modlitwa w liryce po 1989 roku (na przykładzie młodej poezji)*. W: *Nowa poezja polska. Twórcy – tematy – motywy*. Red. T. Cieslak, K. Pietrych. Kraków 2009, s. 98.

materiale literatury polskiej od XI do XXI wieku Witold Sadowski rozprawia się z tym dylematem na gruncie litanii poetyckiej w sposób następujący:

Książka jest poświęcona zasadniczo polskiej litanii poetyckiej, lecz [...] określenie „poetycka” nie oznacza jedynie: „spotykana w poezji”, aczkolwiek to właśnie w poezji występuje najwięcej wartościowych artystycznie realizacji. Brane będą pod uwagę nie tylko litanie publikowane w tomikach i czytane jako literatura piękna, lecz interesuje nas przede wszystkim poetycki walor litanii sam w sobie, a zatem również niektóre co bardziej wartościowe artystycznie przykłady z książeczek do nabożeństwa. We wszystkich rozdziałach tej monografii epitet „poetycka” będzie więc oznaczał: „w funkcji poetyckiej”, podobnie jak określenie „litania modlitewna” będzie równoważne słowom: „litania w funkcji modlitewnej”³²².

Zenon Ożóg podkreśla, że w obliczu takich problemów definicyjnych analiza i interpretacja modlitw poetyckich powinna każdorazowo opierać się na podbudowie nie tylko historycznoliterackiej, ale również religijnej, teologicznej oraz wykorzystującej elementy wiedzy o kulturze, językoznawstwa oraz psychologii³²³. Analizując wybrane teksty właśnie w ten sposób, dochodzi on do wniosku, iż modlitwy poetyckie posiadają swoje „osobnicze cechy” – stylistyczne, genologiczne, komunikacyjne, teologiczne i łączą w sobie atrybuty tekstu lirycznego oraz modlitwy. Jego zdaniem to jednak za mało, aby określić modlitwę poetycką jako odrębny gatunek literacki, proponuje więc raczej określenie „typ wypowiedzi poetyckiej”³²⁴. Jeszcze innym sposobem wyjścia z tego „definicyjnego pata” wydaje się, zaproponowane przez Zofię Zarębiankę przy okazji analizy kategorii *sacrum* w literaturze, rozróżnienie na poezję *sacrum* i poezję *sanctum*³²⁵, które łatwo przetransponować na grunt modlitwy poetyckiej.

Trzecim, ważnym elementem wstępnego rozpoznania, budującego grunt pod pełniejsze zrozumienie każdej modlitwy poetyckiej, pojawiającym się zresztą już na etapie choćby pobieżnej analizy historii czy definicji tego gatunku jest także kwestia będąca niejako negatywem powyższego problemu, tj. zagadnienie współistnienia dwóch możliwych interpretacji takiego tekstu poetyckiego. Zgodnie z pierwszą, każda realizacja może być rozumiana jako

³²² W. Sadowski: *Litania i poezja. Na materiale literatury polskiej od XI do XXI wieku*. Warszawa 2011, s. 11.

³²³ Z. Ożóg: *Modlitwa poetycka...*, s. 341.

³²⁴ Ibidem, s. 352.

³²⁵ Z. Zarębianka: *O poezji religijnej i sposobach jej badania*. „Roczniki Humanistyczne” 1990, z. 1, s. 27

wyraz przeżycia religijnego, akt sakralny. Zgodnie z drugą – jako utwór literacki, akt działalności twórczej. W obu przypadkach odsyła interpretującego do szerszego, religijnego lub metafizycznego kontekstu. To symptom szerszego zagadnienia – nieodłącznego pokrewieństwa języka religii i języka poezji. Jak zauważył Stefan Sawicki, wynika ono z podobnej funkcji, jaką w obu przypadkach jest chęć wyrażenia niewyraźnego, dotknięcia tajemnicy, zbliżenia się do Absolutu³²⁶. Mimo dużego pokrewieństwa, jego zdaniem jednak, „poezja nie jest modlitwą, nie jest mistyką”³²⁷, bo jej wektor wymierzony jest w innym, niż w przypadku tych form, kierunku – na zewnątrz, bliżej ludzi niż Boga. Tymczasem, jak stwierdziła Joanna Kułakowska:

Ze względu na swój genealogiczny związek ze sferą kultową, modlitwa poetycka sytuuje się na pograniczu sfer działalności artystycznej i religijnej. Przez swoją konfesyjność jest ona często uznawana za manifestację postawy religijnej twórcy i świadectwo jego światopoglądu. Literatura, a zwłaszcza poezja, stwarza jednak różne możliwości interpretacyjne [...] Modlitwy poetyckie bowiem nie są najczęściej bezpośrednimi urywkami duchowej autobiografii twórcy i nie należy ich automatycznie łączyć z jego przeżyciami. Można natomiast interpretować modlitwy jako zapis doznań numinotycznych podmiotu lirycznego, który w tym przypadku staje się podmiotem modlitewnym i oceniać dany utwór ze względu na charakter tych właśnie przeżyć³²⁸.

Poezja to zatem, zgodnie z definicją Paula Ricoeura, „mowa świętującego sensu”³²⁹. Taki sposób rozumienia otwiera kolejne „furtki interpretacyjne”. We współczesnym społeczeństwie nastąpiło zaadaptowanie pojęć kultu i rytuału ze sfery religijnej do sfery życia codziennego, ale wciąż, jak stwierdza Eric W. Rothenbuhler:

[...] rytuały łączą nas z ideałami – wartościami, prawdami, opowieściami, znaczeniami – które sięgają daleko poza nas, które wzbogacają nasze życie swą wielkością. Rytuał z całą powagą wciela owe ideały, niczym przez okno oglądamy je, jako istniejące przed spotkaniem z nami i po nim, w istocie – jakby poza naszą zwy-

³²⁶ S. Sawicki: *Sacrum w literaturze*. W: Idem: *Poetyka. Interpretacja. Sacrum*. Warszawa 1981, s. 190.

³²⁷ Ibidem, s. 191.

³²⁸ J. Kułakowska: *Formy modlitewne...*, s. 7-8.

³²⁹ P. Ricoeur: *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*. Opr. S. Cichowicz. Warszawa 1975, s. 264.

kłą codziennością. Jest to mowa, którą odziedziczyliśmy po religii, lecz ów numinotyczny kontakt ze świętością to lepsza część życia każdego [...] ³³⁰.

Trzeba więc być chyba ostrożnym w definitywnym przesuwaniu modlitewnych wierszy Grochowiaka ze sfery *sacrum* do sfery *profanum* i diagnozowaniu „modlitw” Grochowiaka jako zjawisk natury jedynie językowej. Postrzegając kategorię *sacrum* w literaturze zgodnie z ideami Rudolfa Otta i Mircei Eliadego – jako poczucie transcendencji i tajemnicę, która jednocześnie przyciąga i odpycha, związaną także z kategorią *numinosum* (świętość bez elementu moralnego i racjonalnego ³³¹) oraz wzniosłości – należy docenić unikalne możliwości, jakie daje interpretatorom fakt sięgnięcia przez poetę tak „obciążonego” jak Grochowiak, po typ wypowiedzi tak silnie „obciążonej”, jak modlitwa poetycka. Właściwszym zabiegiem będzie tu zatem próba zlokalizowania owej siły wyższej, do której akty modlitewne są kierowane przez Grochowiaka. O tym, że ona istnieje, a zwrot ku niej – jest konsekwentną strategią poetycką, świadczą najwydatniej pojawiające się na płaszczyźnie treści „miejsca wspólne”, jakie można w omawianych poniżej wierszach odnaleźć, a także słowa samego autora, który w wywiadzie przeprowadzonym przez Zbigniewa Taranienkę, a opublikowanym w zbiorze *Rozmowy z pisarzami*, deklarował:

Wyznam pogląd, że poezja powinna posiadać niebagatelny moment tajemniczości, nazywam go na własny użytek „elementem x”. Liryka powinna być spowita woalem tajemniczości, niespodzianki, czegoś, co nie da się przetłumaczyć na język dyskursywny ³³².

Nie wystarczy zatem, iż przywoływane wiersze Stanisława Grochowiaka określone zostaną jako specyficzne modlitwy poetyckie. Nie wystarczy również rozpoznanie, iż Grochowiak, w swoich modlitwach dokonuje przekształceń liturgicznych wzorców. Szczególne pokrewieństwo aktu twórczego oraz przeżycia religijnego pozwala spojrzeć na tę grę z gatunkiem przede wszystkim jako pewną metapoetycką manifestację i wyznanie wiary w moc poezji. Pociąga to za sobą kolejne pytania m.in. dotyczące tego, w jaką poezję i w jaki sposób wierzy autor *Ballady rycerskiej*.

³³⁰ E. W. Rothenbuhler: *Komunikacja rytualna. Od rozmowy codziennej do ceremonii medialnej*. Tłum. i red. J. Barański. Kraków 2003, s.161.

³³¹ R. Otto: *Świętość*. Warszawa 1999, s.10.

³³² Z. Taranienko: *Rozmowy z pisarzami...*, s. 447.

Pierwszym wierszem, nad którym warto się pochylić, jest słynna już i interpretowana po wielokroć *Modlitwa*³³³:

Matko Boska od Aniołów
Matko Boska od pajaków
Śnieżnych żagli smagła Pani
Sygnaturko z kolczykami
Matko Boska z żółtą twarzą
Matko Boska z orlim piórem
Matko Boska kolonialna
Łzo astralna i kopalna
Wędrująca na pirodze
Fruwająca na korwecie
Na Holendrze latającym
W dumnej pozie na lawecie
Długoręka długoszyja
Złotopalca krągłogłowa
Pysznooka wąskostopa
Żyzna w ludzi jak Europa
O kopalnio naszych natchnień
O fabryko naszych pogód
O kościele naszych cierpień
Na księżycu wąskim sierpie
Matko Boska mądra taka
Żeś jak ogród z plonem łask
Rzuć najmniejszy choćby blask
W ciemne wiersze Grochowiaka

(*Modlitwa*, s. 3)

Utwór, otwierający debiutancki tomik *Ballada rycerska* z 1956 roku, Grochowiak wykorzystywał następnie jako tekst inicjalny w każdym wyborze własnych wierszy, którego był redaktorem³³⁴. To gest znaczący, szczególnie uwzględniając historię polskiej poezji, którą

³³³ Jeśli za pośrednictwem przypisu nie odnotowano inaczej, cytaty z wierszy Stanisława Grochowiaka pochodzą z: S. Grochowiak: *Wybór poezji*. Oprac. J. Łukasiewicz. Wrocław 2000 (BN I 296), w nawiasie podano tytuł wiersza oraz numer strony.

³³⁴ Por. A. Burzyńska: *Małe dramaty...*, s. 12.

także, jako najdawniejsza polska pieśń religijna otwiera utwór maryjny – *Bogurodzica*. *Modlitwa* była również przez wielu krytyków traktowana jako furtka interpretacyjna do całokształtu twórczości poety. Kazimierz Wyka akcentował przede wszystkim nominalizm barokowy wiersza, stwierdzając, iż w natłoku rozbudowanych określeń unieważnione zostaje zjawisko przez nie opisywane, a na pierwszy plan wysuwa się samo słowo³³⁵. Zdzisław Jastrzębski pisał o „nieco infantylnym i żartobliwym spojrzeniu”, mającym „odbrzązować” motyw Matki Boskiej³³⁶. Stanisław Żak wspominał o zaskakującym bogactwie „semantycznych odniesień”³³⁷, a Beata Mirkiewicz zwracała uwagę na desakralizację Matki Boskiej, dokonującą się w *Modlitwie* za przyczyną wyliczankowej stylizacji i trywializacji, prowokacyjnego sprowadzenia *sacrum* na ziemię³³⁸. Enumeracja może być jednak równie dobrze potraktowana jako zabieg o przeciwną funkcję. Wszelkim powtórzeniom, jako elementom poetyki folkloru, pochodzącym od *sacrum*, bywa przydawana bowiem rytualna i zarazem stratyfikująca funkcja³³⁹. Kumulacja niezwykłych metafor i określeń staje natomiast w kontrze do wyrażonego przez Rudolfa Otto przekonania o ograniczonej liczbie powtarzalnych środków, wykorzystywanych do relacjonowania doświadczeń religijnych³⁴⁰. Powtórzenia (charakterystyczne przecież także dla litanii, których formą *Modlitwa* jest inspirowana), przepych poetyckich określeń i obrazoburczość metafor nie powinny jednak przysłaniać trzonu wiersza, który stanowi uświęcona przez tradycję i nienaruszona przez wieki konstrukcja modlitewna. Schemat wzorcowej modlitwy bywa określany poprzez wzór:

$$M = i(n+a) + p + f,$$

gdzie „i” to inwokacja, składająca się z części *nomen*, a więc przywołania imienia wyznawanego bóstwa, oraz *adiectivus* – predykatu, natomiast „p” oznacza *petitio* – prośbę, a „f” – *fructus* – owoc, przedmiot modlitwy³⁴¹. Przytoczony model przylega niemal doskonale do wiersza Grochowiaka. Innowacją poety jest jedynie zaburzenie proporcji. W *Modlitwie* wy-

³³⁵ K. Wyka: *Barok, groteska i inni poeci*. W: Idem: *Rzecz wyobraźni...*, s. 250-261.

³³⁶ Z. Jastrzębski: *Poezja współczesna*. W: *Matka Boska w poezji polskiej*. Opr. M. Jasińska, Z. Jastrzębski, T. Kłak i in. Lublin 1959, s. 209.

³³⁷ S. Żak: *Wątek maryjny w powojennej poezji polskiej*. W: *Religijne aspekty literatury polskiej XX wieku*, red. M. Jasińska-Wojtkowska, J. Święch. Lublin 1997, s. 171.

³³⁸ B. Mirkiewicz: *Polemiki Stanisława Grochowiaka z gatunkiem...*, s. 274-276.

³³⁹ J. Bartmiński, *O rytualnej funkcji powtórzenia. Przyczynek do poetyki sacrum*. W: Idem: *Folklor, język, poetyka*. Wrocław 1990, s. 194-204 (Rozprawy Literackie 64).

³⁴⁰ R. Otto: *Świętość...*, s. 88-97.

³⁴¹ J. Wierusz-Kowalski: *Elementy struktury języka sakralnego*. W: Idem: *Język a kult. Funkcja i struktura języka sakralnego*, „Studia Religioznawcze PAN”, r. 4, nr 6. Warszawa 1973, s. 79.

rażnie widoczna jest dominacja części inwokacyjnej, natomiast *petitio* i *fructus* pojawiają się dopiero w dwóch ostatnich wersach. To proporcja nieprzystająca także do tradycyjnej struktury litanii. Pierwotnie bowiem, w litaniach starotestamentowych występowały dwa chóry: na przemian śpiewający wezwania oraz uzupełniający je o pochwałę boskiego miłosierdzia, która w czasach późniejszych zastąpiona została prośbą³⁴². U Grochowiaka brak naprzemienności, prośba jest tylko jedna i wyrażona tylko raz. Zgodny z rytualną konwencją modlitewną i osadzony w tradycji jest natomiast początek wiersza, w którym katalog określeń otwiera najprostsze zawołanie: „Matko Boska”. Adresatywa ta staje się początkiem szeregu pochwał wywyższających Maryję i finalnie stawiających ją w roli „siły wyższej” nawet od autora, bo dzierżącej moc ingerencji w jego twórczość. Warto przyjrzeć się konsekwentnej, wertykalnej strategii, z jaką budowana jest ta dominująca utwór postać. Inicjalne zawołanie: „Matko Boska”, to najczęstsza nazwa Maryi w całej historii języka polskiego, począwszy od średniowiecza. Używano jej w najstarszych polskich tekstach: *Salve Regina*, *Spowiedzi powszechnej* czy *Kazaniach gnieźnieńskich*³⁴³. Powszechność owego określenia zaowocowała z czasem zatarciem uczuciowego zabarwienia, jakie pierwotnie ze sobą niosło. W *Modlitwie* Grochowiaka jego generatorami stają się kolejne określenia wzbogacające obraz „Matki Boskiej”, będące nietypowymi realizacjami i modyfikacjami charakterystycznych dla gatunku sposobów nazywania adresatki modlitwy. Zostały one pogrupowane w pewne następujące po sobie, pokrewne konstrukcyjnie, kilkuwersowe części, których zmienność na przestrzeni tekstu przekłada się na wrażenie narastania napięcia i wznoszenia się opisywanej postaci na kolejne poziomy doskonałości. Dostrzegamy tu zarówno określenia w formie przydawek i epitetów, jak i bardziej opisowe. Przydawki w konwencjach religijnych, na przykład litaniach służą między innymi dookreśleniu, nadaniu przedmiotowi kultu spójności. U Grochowiaka tradycyjne, litanijne formy (jak choćby najstarsze w polszczyźnie: „Bogiem sławiona” czy „zwolena”) zastąpione zostają nietypowymi i sublimującymi obraz sformułowaniami: „długoręka”, „długoszyja”, „złotopalca”. W zawołaniach „O kopalnio”, „O fabryko”, słychać wyraźnie echa korespondencji z kanonicznym: „wieżo z kości słoniowej”, uzupełnione próbą osadzenia adresatki zawołań – w bardziej współczesnym, industrialnym krajobrazie i podkreślenia trudów różnorodnej ludzkiej aktywności. Jak zauważa Krzysztof Karasek:

³⁴² Por. *Inspiracje religijne w literaturze*. Red. A. Merdas. Warszawa 1983, s.208.

³⁴³ M. Kucała: *Od Bogurodzicy do Madonny – nazywanie Matki Boskiej w historii polszczyzny*. W: *O języku religijnym. Zagadnienia wybrane*. Red. M. Karpluk, J. Sambor. Lublin 1988, s. 134.

Szczególna to zresztą Matka Boska. Nie ta z odpustowych obrazków czy sielskich kapliczek, raczej z wyrafinowanych renesansowych przedstawień, bardziej „kochanowska” niż „majowa” – Grochowiakowa, własna „od pajaków”. Nie z czarną, ale z „żółtą twarzą” i z „orlim piórem”, a więc z resztką narodowych rekwizytów³⁴⁴.

Odnajdziemy w *Modlitwie* także „hymniczny styl imiesłowowy”, o którym Richard Schaeffler pisze, iż jest to:

W języku modlitewnym wielu religii często wykorzystywana forma gramatyczna, którą można odnaleźć również u psalmistów biblijnych: wielkie dzieła, jakich Bóg dokonał w przeszłości [...] są mu przypisywane za pomocą imiesłowu, zatem za pomocą „formy nominalnej” czasownika, która transformuje działanie we właściwości [...] ale właściwość zachowała czasownikowy charakter, pozostała formą czynnościową, tak iż podczas każdego spotkania z Bogiem jako sprawcą wielkich czynów również Jego czyny uzyskują charakter teraźniejszości³⁴⁵.

Matka Boska Grochowiaka jest zatem stale „wędrująca na pirodzie” i „fruwająca na korwecie”. Tego typu określenia pokazują jej „wielofunkcyjność”³⁴⁶, totalność, ale i transponują nieuchronnie obraz adresatki prośby ze strefy *sacrum* do *profanum*. Już pierwsze dwa wersy *Modlitwy* kierują nas także w stronę rozważań na temat tego, opartego na klasycznym podziale dokonany przez Eliadego, najbardziej wyrazistego kontrastu, jaki można znaleźć w formach o proveniencji religijnej. Jak zauważa Marzena Makuchowska:

Sacrum i *profanum* stanowią dwa określające się wzajemnie środowiska człowieka religijnego [...] muszą być oddzielone, gdyż zagrażają sobie unicestwieniem. Ich wzajemne stosunki regulują rytuały i zakazy (tabu). Przeciwieństwo między *sacrum* a *profanum* jest dialektyczne. *Sacrum* zmierza do wchłonięcia całej działalności ludzkiej. Napotyka jednak opór *profanum* – niechęć człowieka do wyjścia ze znanego, bliskiego mu świata w niebezpieczne, nieznane rejony³⁴⁷.

³⁴⁴ K. Karasek: *Wprowadzenie do poezji Stanisława Grochowiaka*. W: S. Grochowiak: *Poezje wybrane*. Warszawa 2001, s. 9.

³⁴⁵ R. Schaeffler: *O języku modlitwy*. Tłum. G. Sowinski, wst. M. Jaworski. Kraków 2001, s. 40.

³⁴⁶ S. Żak: *Wątek maryjny...*, s. 171.

³⁴⁷ M. Makuchowska: *Modlitwa jako gatunek języka religijnego*. Opole 1998, s. 19.

Czyżby zatem Grochowiak, czyniąc Matkę Boską orędowniczką zarówno istot niebiańskich, jak i bytujących głęboko w ziemi, doprowadzić chciał do zaburzenia rytualnego porządku, harmonii przeciwieństw? To tylko jedna możliwość odczytania. Druga bowiem każe traktować inicjalny dwuwiers jako kolejną realizację kanonicznej zasady, wpisującą się w porządek genologiczny. Stanowi on bowiem jednocześnie nawiązanie do rytualnej formy, jaką jest *participium*, a więc określenie istoty wyższej jako „stwarzającej niebo i ziemię”³⁴⁸. Prawdziwą przestrzenią kontrastu, na której rozpięta jest *Modlitwa* Grochowiaka, jest zatem ta rodząca się między dwoma pierwszymi i dwoma ostatnimi wersami. Stanowi ona dyskusję z ustalonymi w konwencji religijnej kategoriami nadawcy i odbiorcy. Ryszard Matuszewski nazywał ów zabieg wprowadzenia nazwiska autora do tekstu „kokieterią pointy”³⁴⁹, jednak aby w pełni zrozumieć ten środek, odwołać trzeba się znów do aspektów formalnych. Stefan Sawicki zwraca uwagę na fakt, iż charakterystyczny w przypadku tematyki maryjnej schemat „wezwanie – prośba” bywa czasem modyfikowany poprzez rozrost prośby, dzięki któremu

Matka Boska przestaje być wyłącznym i zasadniczym przedmiotem obserwacji poetyckiej; w polu widzenia jawi się również wyraźnie ktoś inny: proszący człowiek³⁵⁰.

W przypadku *Modlitwy* sposobem na spointowanie rozbudowanego wezwania, zwrócenie uwagi na obraz „proszącego człowieka” i zaakcentowanie jego „*petitio*”, jest zabieg zrównania podmiotu lirycznego z autorem wiersza. „Rozrost prośby” nie jest zatem ilościowy ale „jakościowy” – zwraca ona uwagę głównie dzięki nieczęstemu w poezji zabiegowi wprowadzenia do tekstu nazwiska autora (w przyszłości korzystać będzie z niego np. Rafał Wojaczek). To zabieg nietypowy także dla modlitw liturgicznych, które charakteryzują się częściej użyciem zaimka „my”, podkreślającego rytualny charakter czynności kultowych, jako działania zbiorowości. Owo modlitewne „my” to czasem również *pluralis modestiae*, postawienie siebie w pozycji bezimiennego elementu zbiorowości, niegodnego indywidualnej rozmowy z istotą wyższą³⁵¹. Ślady tego zabiegu mamy w *Modlitwie* Grochowiaka w sformułowaniach:

O kopalnio naszych natchnień

³⁴⁸ R. Schaeffler: *O języku modlitwy...*, s. 6.

³⁴⁹ R. Matuszewski: *Marchońt w komeżce*. „Nowa Kultura” 1957 nr 4.

³⁵⁰ S. Sawicki: *Motywy maryjne w poezji średniowiecza i renesansu*, W: Idem: *Z pogranicza literatury i religii. Szkice*. Lublin 1979, s. 51.

³⁵¹ M. Makuchowska: *Modlitwa jako gatunek...*, s. 51-52.

O fabryko naszych pogód

O kościele naszych cierpień

Finalny dwuwers skracza jednak dystans między nadawcą komunikatu modlitewnego, a jego odbiorcą. Ostatecznym autorem prośby jest „Ja-Grochowiak” – znany Matce Boskiej z nazwiska. Prośba jest bowiem niezwykle osobista, chodzi o kwestię tak prywatną i jednostkową, jak twórczość. Za pomocą języka symbolicznego snuje zatem Grochowiak rozważania na temat poezji – sfery, która również w dużej mierze na języku symbolicznym się opiera i także transcendentuje słowo. Antycypuje w nich odczytania krytyczne swojej pierwszej propozycji poetyckiej. Zdaje sobie wyraźnie sprawę, że charakterystyczny projekt estetyczno-etyczny, z jakim pojawia się na poetyckiej scenie, będzie przez niektórych odbiorców wartościowany negatywnie. Sam daje im więc do ręki narzędzia – pisząc o „ciemnych wierszach”, a więc sugerując, że jeśli poezja ta ma jakiegoś patrona, to jest nim raczej „Matka Boska od pajaków”. Nie oznacza to jednak wcale zepchnięcia tej strefy i jej patronki w stronę *profanum*. Jak bowiem zauważył Rudolf Otto, ciemność to jeden z dwóch (obok milczenia), bezpośrednich sposobów przedstawienia *numinosum* w sztuce, tożsamy z mistyką, tajemnicą³⁵². Ciemność to także stały element wyobraźni poetyckiej Stanisława Grochowiaka, będący budulcem tej poezji i tłem na którym pojawić się może następnie światło o symbolicznym nasyceniu lub kolorze. Jak trafnie zauważa Michał Nawrocki: „najczęściej w poezji Grochowiaka światło *pojawia się*, a ciemność *istnieje*”³⁵³. Finalnymi wersami Grochowiak dokonuje także ostatecznego wywyższenia Matki Boskiej, adresatki tej jedynej, odautorskiej prośby wyrażonej w wierszu. Po litanii nietypowych określeń i noszącym już pewne ślady podszytej ironią przesady dwuwierszu: „Matko Boska mądra taka/ Żeś jak ogród z plonem łask”, kierunek ten nie był wcale tak oczywisty. Napięcie budowane konsekwentnie w poprzednich wersach mogło także zostać spożytkowane na obrazoburczy akt strącenia wywyższonej postaci z piedestału. Tak się jednak nie stało. Poeta dał jej natomiast do ręki finalny, najmocniejszy atrybut – moc wpływania na jego twórczość. To oczywiście nie pierwszy przypadek w polskiej liryce, kiedy Matka Boska, w formułach opartych o tradycję liturgiczną, „posądzona” zostaje o silne pokrewieństwo ze strefą twórczą. Z samą poezją utożsamiali ją już m.in. Pawlikowska-Jasnorzewska („Poezjo, pod twoja obronę...”) oraz Hemar („O Poezji,

³⁵² R. Otto: *Świętość...*, s. 87.

³⁵³ M. Nawrocki: *Tego się naucz każdy...*, s. 231.

łaskiś pełna”)³⁵⁴. Także dla Grochowiaka okazuje się ona instancją ostateczną, usytuowaną ponad wierszami i ponad ich autorem, mogącą wnieść nową jakość do procesu artystycznego. Choć wśród jej dotychczasowych dookreśleń w *Modlitwie* tylko jedno: „O kopalnio naszych natchnień” sugerowało jakiejkolwiek powiązanie z aktem twórczym, w trakcie misternego tkania jej wizerunku autor czerpał przecież całymi garściami z wcale nieodległych, jego zdaniem, od poezji miejsc: języka kultowego, rytuałów, malarstwa, a przede wszystkim – codzienności. Prosząc Matkę Boską o rzucenie nacechowanego pozytywnie „blasku” w wiersze, Grochowiak z jednej strony odwołuje się do jej tradycyjnego, „niebiańskiego”, utrwalonego w poezji i sztuce poprzednich wieków, wizerunku, z drugiej strony – po raz pierwszy eksponuje metaforę światła, która będzie stałym elementem jego metapoetyckich rozważań. Znajdziemy ją potem m.in. w tekstach *Nie było lata* („W karczmie odnalazł płomień...”), *Ars poetica* („A płomień świecy/ Nieruchomieje jak miecz czuwający”), *Morze – Śnieg* („Poeta Nowy – po raz pierwszy wzrok wzniosłem ku gwiazdom), *Wieczór autorski* („Sam – im naprzeciw. Tak stoisz półniemy/ Na widok wieków, którym musisz sprostać [...] Błyskiem zachwyty”), *Oda – plecy* („Ciebie piszę w zimie, w ogromniejącej świecy”). Pierwszy wiersz, otwierający debiutancki tom poetycki Stanisława Grochowiaka, jest zatem tekstem metapoetyckim, w którym autor daje świadectwo swojej rozbudowanej świadomości twórczej na kilku poziomach. Sposób wykorzystania liturgicznej formy – demonstrowa jego dogłębną wiedzę na temat założeń gatunkowych i szacunek wobec nich. Sposób w jaki utkany został wizerunek Matki Boskiej – jest świadectwem przemyślanego projektu poetyckiego, z jakim Grochowiak wkracza na polską scenę literacką. Wprowadzenie siebie samego do tekstu – to prowokacja wobec potencjalnych krytyków, ale również demonstracja chęci otwartego dialogu z nimi. Utkany ze światła i cienia wizerunek poezji – mówi natomiast najwięcej o Grochowiakowej wizji Absolutu i pierwiastka zdefiniowanego przez niego jako „element x”³⁵⁵.

Kolejnym ważnym wierszem Stanisława Grochowiaka o autotematycznym charakterze, czerpiącym z formuł liturgicznych, jest *Modlitwa (II)* pochodząca z tomu *Polowanie na cietrzewie*, wydanej w roku 1972:

Wszystko mój Boże

³⁵⁴ Z. Jastrzębski: *Poezja współczesna*. W: *Matka Boska w poezji polskiej...*, s. 185.

³⁵⁵ Inną interpretację wiersza daje Marian Kisiel w szkicu *Ciemność i blask*. O „*Modlitwie*” Stanisława Grochowiaka, akcentując m.in. aspekty polityczne (ciemność jako odwrotność socrealistycznych, „światlanych” wierszy), (M. Kisiel: *Ciemność i blask*. O „*Modlitwie*” Stanisława Grochowiaka. W: Idem: *Między wierszami. Jedenaście miniatur krytycznych*. Katowice 2015. Pierwodruk w: *Poezja polska. Interpretacje*. Red. K. Heska-Kwaśniewicz i B. Zeler. Katowice 2000)

Lecz nie kozłem ofiarnym –
Tego mój Boże
Nie pokazuj po mnie

Bo tłok i zaduch w tej ciżbie ogromnej
Bo tyle śpiewu w tej chudej kozłarni
Kiedy batuta dyrygenta spada
I wystukuje „silentium” na zadach

Jest kozioł – sopran
Ubrany we włóczkę
Z szydełkiem w nozdrzach

Jest kozioł – alt
Obrzmiały od jadła
I cały w chlamidzie

Jest kozioł – tenor
Co na szczudłach idzie
I tylko mordka
Żałobna opadła

I bas – dębowy
Baryton – od gór
I kozłat w kruchcie ministrancki chór

A godność? Ona
To obłokiem czarnym
Rozstawia gromy na skostniałym globie

Wszystko mój Boże
Lecz nie kozłem ofiarnym –

Tego mój Boże
Nie pokaż po sobie

(Modlitwa II, s. 201)

Tekst otwiera, podobnie jak *Modlitwę* bezpośrednie zawołanie, w tym przypadku skierowane do Boga. Inicjalna formuła wskazuje jednak, że tym razem autor nie będzie się posługiwał stylizacją na kunsztowną formę liturgiczną. Prośbę wznosi się tu bowiem na innym stopniu emocjonalności, zawołanie jest bardziej rozpaczliwe, dlatego jakby nie starczyło czasu na oblekanie go w efektowne rytuały językowe. Użycie określenia „mój Boże” w funkcji *acclamatio nominis* pokazuje także, że *petitio*, które się w owej modlitwie pojawi, będzie bardzo osobiste. Dookreślanie Boga zaimkiem dzierżawczym to także niezwykle skonwencjonalizowany chwyt modlitewny, występujący w wielu tekstach, inaczej niż „bogowie cudzy”, wartościowani ujemnie i pojawiający się tylko raz – w Dekalogu³⁵⁶.

Modlitwie (II) daleko do konwencjonalnego schematu *invocatio – petitio – fructus*. Prośba, a raczej błaganie, pojawia się tu już w pierwszej strofie, niepoprzedzona częścią opisową. Richard Schaeffler zwraca uwagę, że modlitewna „opowieść” może się rozwinąć w formę trojakiego rodzaju – w stronę podziękii, skargi lub prośby³⁵⁷. W *Modlitwie (II)* mamy do czynienia z formą sytuującą się pomiędzy prośbą i skargą. Prośba nie dotyczy zesłania jakiejś łaski, ale raczej oddalenia nie-łaski, wykluczenia pewnej możliwości, ewentualności, zagrożenia – bycia kozłem ofiarnym. Opis chóru kozłów ofiarnych, który pozwolił na „oddanie im głosu” to już element przynależący do skargi. Przywołanie motywu chóru i śpiewu jest też pierwszym sygnałem pozwalającym przypuszczać, że tekst będzie dyskusją z pewnymi elementami form liturgicznych, a metaforyka związana z mową, głosem i śpiewem naprowadza odbiorcę na odczytania oscylujące wokół tematu aktu twórczego. W geście sięgnięcia po motyw kozła ofiarnego, widać wyraźnie chęć osiągnięcia efektu groteski. W przeciwieństwie do niektórych, animalistycznych nawiązań Grochowiaka (takich, jak na przykład „śledź”), „koziół” nie jest jednak elementem znaczeniowo pustym, który można by w dowolny sposób wypełnić. To symbol wywodzący się z Biblii, gdzie znajdziemy opis rytualnego, symbolicznego przenoszenia przez kapłana na to zwierzę grzechów ludzkich w Dniu Pojednania i wypędzania kozła na pustynię (Kpl 16, 8-32). Kozioł jest także alegorią człowieka, na którego niesłusznie zrzucane są czyjeś winy³⁵⁸. Do zwielokrotnionej obrzędowej ofiary z kozła odwołuje się Grochowiak za pośrednictwem opisu kozłarni, dowodzonej przez kapła-

³⁵⁶ Zob. A. Różyło: *Jaki jest Bóg – o treściach łączonych ze słowem „Bóg” w polszczyźnie ogólnej i podstawowych pozabiblijnych tekstach religijnych*. W: *Pogranicza. Materiały z konferencji 8-10 maja 2006 r.* Red. D. Kowalska. Łódź 2007, s. 563.

³⁵⁷ R. Schaeffler: *O języku modlitwy...*, s. 123.

³⁵⁸ Zob. *Słownik kultury chrześcijańskiej*. Red. N. Lemaître, M.-T. Auninson, V. Sot. Tłum. i uzup. T. Szafranski. Warszawa 1997, s. 160.

na-dyrygenta, który – według Beaty Mirkiewicz – przypomina „przodownika podczas obrzędów dionizyjskich”³⁵⁹. Motyw kozła – choć bez wyraźnego wskazania na jego „ofiarność” – znajdujemy także w Ewangelii św. Mateusza, w mowie Jezusa o rozdzieleniu owiec i kozłów:

Gdy Syn Człowieczy przyjdzie w swej chwale i wszyscy aniołowie z Nim, wtedy zasiądzie na swoim tronie pełnym chwały. I zgromadzą się przed Nim wszystkie narody, a On oddzieli jednych [ludzi] od drugich, jak pasterz oddziela owce od kozłów. Owce postawi po prawej, a kozły po swojej lewej stronie (Mt 25,31-33)³⁶⁰.

Pierwsza z wymienionych tu kategorii oznacza sprawiedliwych, czyli zbawionych, odesłane zaś na lewą stronę kozły – potępionych, których czeka kara:

I pójdą ci na mękę wieczną, sprawiedliwi zaś do życia wiecznego (Mt 25,46).

Przedstawiony w wierszu chór kozłów to zatem opis „ciżby ogromnej”, bezwolnego stada, groteskowego w swym wyglądzie, skazanego na potępienie. Kolejne postaci są śmieszne, nieudolne i bardzo przyziemne. Kilka z nich zostało szczegółowo opisanych tak, jakby poeta chciał tym wyraźniej dowieść, że stado – zarówno w skali mikro, jak i makro – zasługuje na pogardę. Mimo iż każdy z opisywanych kozłów śpiewa i wygląda inaczej, wszystkie są w jakiś sposób podobne – kalekie i spętane „scenografią” przedstawienia, w którym biorą udział. Zdrobnienia przytaczane podczas ich opisu („szydełko”, „mordka”) to nie objawy poetyckiej czułości czy litości, ale środek mający podkreślić ich groteskowość. Formuła wypowiedzi, opisującej sytuację jakby z oddalenia i punktujucej obecność pewnych elementów („Jest kozioł...”), a nieobecność – kluczowej kategorii („A godność?”) pokazuje, że modlący się, mimo obaw, nie dołączył jeszcze do groteskowego stada. Najważniejsza prośba w wierszu, to wobec tego nie prośba o „odczarowanie” kozłarni, ale apelatyw indywidualny, dotyczący zachowania godności własnej i twórczej. To właśnie godność okazuje się wartością, o którą warto prosić, zarezerwowaną jedynie dla nielicznych, niebędących kozłami ofiarnymi. Jej opis, to bardzo gęsta metafora, łącząca w sobie dwie, charakterystyczne dla wyobraźni poetyckiej Grochowiaka figury: ciemności, ewokującej tajemnicę oraz skostnienia, „kamie-

³⁵⁹ B. Mirkiewicz: *Polemiki Stanisława Grochowiaka z gatunkiem...*s. 282.

³⁶⁰ Cytaty biblijne za: *Pismo Święte Nowego Testamentu. W przekładzie z języka greckiego*, oprac. Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich, Red. nauk. A. Jankowski, K. Romaniuk, L. Stachowiak, Rzym 1987.

nienia”, a więc śmierci, którą można przezwyciężyć jedynie dzięki twórczości. W tle pojawia się także zawołana prośba o „rzucenie blasku”, w jego bardzo gwałtownej formie – „gro-mu”. Klamrowa budowa tekstu, nawiązująca swoją powtarzalnością do wzorca liturgicznego, między podobnymi do siebie strofami początkową i końcową przynosi ostateczne rozstrzygnięcie dotyczące natury prośby, wyłaniającej się z *Modlitwy (II)*. W pierwszej strofie odnajdujemy odwołanie do siły twórczej istoty wyższej. To, co zwykle leży w gestii człowieka (który czegoś „nie pokazuje po sobie” czyli ‘ukrywa’ lub ‘maskuje’), tutaj zrzucone zostaje na barki boskie. W ostatniej strofie zwrot zmodyfikowany na: „nie pokaż po sobie” dowodzi, iż mamy – w istocie – do czynienia z refleksją na temat aktu twórczego (blisko staropolskiego znaczenia zwrotu pojawiającego się w tłumaczeniach biblijnych: „okazać po sobie”, czyli ‘objawić coś’ lub ‘czegoś dokonać’). Skoro zgodnie z dogmatem religijnym Bóg stworzył człowieka na swój obraz i podobieństwo, wtedy to, czym staje się człowiek, świadczy zarówno o Bogu, jak i o naturze aktu kreacyjnego. Skoro w akcie stwarzania wiersza – funkcje istoty twórczej przejmuje poeta – Bóg, którego opisuje („mój Bóg”, a więc stworzony przeze mnie), okazuje się odbiciem jego oraz procesu poetyckiego. Modlitwa o zachowanie ludzkiej godności jest w istocie metapoetycką modlitwą o zachowanie godności twórczej i ocalenie absolutu poetyckiego. Poeta nie chce być kozłem ofiarnym i śpiewać w chórze pełnym podobnych sobie. Pragnie własnego, twórczego głosu. Być może w ten sposób Grochowiak komentuje także pewne mechanizmy, charakterystyczne dla socjalistycznego środowiska artystycznego, w którym przyszło mu funkcjonować. Być może jest to także komentarz szerszy – odnoszący się do prawideł rządzących każdym środowiskiem literackim.

Kolejna modlitwa Stanisław Grochowiaka, to utwór *Modlitwa do siebie* z tomu *Bilard* wydane w 1975 roku:

„...Rzeczy wietrznej albo nocnego cienia –

Nie przepłósz.

Weż senny galop jutrzennego jelenia:

Na rozkosz

Nad wywiniętą wargą dziewczyny

Scałowuj zamsz.

Zdaj swą samotność na białe kotliny,

Cierpienia tamże”.

„...Sorakte w śniegach. Przegnaj je łuczywem,

Żagiewką okadź.
Gorzyczej wiedźmie, kostnicy mroźliwej
Pogardę okaż.

Rzeczy wietrznej albo nocnego cienia –
Nie odstęp.
Niech pośród podłych wysycha z pragnienia
Twa gąbka octu”.

Te są po bitwie modły, ale nie przegranej.
Po rzeczy wietrznej.
Po chwili smutku tak napowietrznej,
Jak słowo: Amen.

(*Modlitwa do siebie*, s. 213-214)

Tytuł sugeruje przemianę charakterystycznych dla modlitwy relacji osobowych. Adresat i nadawca stapiają się w jedno. Trudno w tym wypadku przywoływać tradycyjny schemat *invocatio – petitio – fructus*. Krzysztof Trybuś zwrócił uwagę na dokonujący się w utworze „akt autoidentyfikacji”³⁶¹. Owa autoidentyfikacja to jednocześnie uwznioślenie własnej osoby idące bardzo daleko: skoro ja sam staję się adresatem modlitwy, jestem więc nie tylko twórcą, ale wręcz Bogiem – zdaje się dowodzić poeta. Bogiem we wszystkich jego osobach – uzupełnia, przywołując „gąbkę octu”, element męki Chrystusa. Wzięcie w cudzysłów pewnych partii tekstu i początkowy wielokropek pokazują jednak, że modlący się korzysta z jakiś utartych, wyrwanych z kontekstu tekstów modlitewnych, wprowadza więc na arenę relacji osobowych ujawniających się w wierszu jakąś trzecią osobę, pierwotnego autora. To do niego właśnie należą sprowadzające refleksję wyłaniającą się z wiersza na meta-poetyckie tory „słowa” oraz „modły”, niosące w sobie spory ładunek liryzmu i wyraźnie odróżniające się, nie tylko za pomocą zabiegów interpunkcyjnych, od reszty tekstu. Beata Mirkiewicz wskazywała na pokrewieństwo wzmianek o „braniu sennego galopu jutrnego jelenia” czy „przegnaniu łuczywem” i „okadzaniu żagiewką śniegów” z formułami magicznymi³⁶². Można pójść o krok dalej i znaleźć w *Modlitwie do siebie* także nawiązanie do pogańskich rytuałów. Pojawia się tu wszak postać „wiedźmy gorzyczej”, znaczące jest też

³⁶¹ K. Trybuś: *Dialektyka sacrum...*, s. 184.

³⁶² B. Mirkiewicz: *Polemiki Stanisława Grochowiaka z gatunkiem...*, s. 283.

dźwiękowe ukształtowanie tych partii tekstu, kunszt oraz zawartość obrazów, jakie ewokują. Poszukiwania „rzeczy wietrznej”, wokół których koncentruje się tekst, okazują się więc przeglądem magicznych, nieuchwytnych momentów i elementów. To właśnie tam tropić należy tajemnicę, a atmosferę tego pościgu buduje dodatkowo gra elementów leżących po stronie ciemności („nocny cień”, „senny galop”, „kostnica mroźliwa”) i blasku („białe kotliny”, „przegnaj je łuczywem”, „żagiewką okadź”). Owe liryczne wizje przetykane są czasownikami w trybie rozkazującym, w których widać ślady *petitio*: „nie przepłosz”, „weź”, „scałowuj”, „zdaj”. Nawiazuje one do najpopularniejszej formy modlitewnego wezwania: „spraw” – specyficznej, bo – jak zauważa Marzena Makuchowska – prosi się tu „nie o wykonanie, ale o takie ukształtowanie faktów świata realnego, aby dana czynność w jakiś sposób zaistniała”³⁶³. W sformułowaniu: „rzecz wietrzna”, które wydaje się kluczem do zrozumienia tekstu, interpretujący zgodnie dopatrywali się określenia poezji. Barbara Mirkiewicz umacniała to rozpoznanie, wskazując na pojawiające się w tekście nawiązanie do góry Sorakte w Etrurii – znanej powszechnie dzięki wierszowi Horacego *Vides ut alta stet nive candidum* (c. I 9), a poświęconej Apollinowi, patronowi między innymi sztuki poetyckiej. Jest to dodatkowo nawiązanie silnie osobiste, odnosi się bowiem do ody, którą Grochowiak przekładał kiedyś na język polski³⁶⁴. Choć w oryginalnym tekście ody pojawiają się także czasowniki w trybie rozkazującym: „spójrz”; „nie skąp”; „nie żałuj”; „ufaj”; „rzuć”³⁶⁵, nie wpisują się jednak w porządek religijnego *petitio*, bowiem oda Horacego skierowana jest do zaufanego sługi, Taliarcha (imię to oznacza ‘kierownika uczty’), więc jako utwór dedykowany zwykłemu człowiekowi nie zawiera motywów hymniczno-modlitewnych, obecnych w innych pieśniach Rzymianina³⁶⁶. Natomiast w *Modlitwie do siebie* prośba o ową „rzecz wietrzną” ma wymiar mocno inspirowany wzorcami liturgicznymi. Autor sam wskazuje na to, że są to „modły”, kończą się one też typową aklamacją modlitewną: „amen”. Jak definiuje *Leksykon liturgii*:

Amen należy do słów uprzywilejowanych, podobnie jak „Alleluja”, śpiewanych wiecznie w Kościele zwycięskim. Słowo hebrajskie trudne do przetłumaczenia, o wielu znaczeniach; jego rdzeń *aman* oznacza: opierać się na kimś, czymś, być

³⁶³ M. Makuchowska: *Modlitwa jako gatunek...*, s. 90.

³⁶⁴ Parafraza pod tytułem *Sorakte* – zob. „Poezja” 1973, nr 11, s. 47-48.

³⁶⁵ Zob. Horacy: *Wybór poezji*. Oprac. J. Krókowski. Wrocław 1975 (BN II 25), s. 18-19 (tu przekład Juliana Tuwima z 1938 roku).

³⁶⁶ Por. M. Swoboda, J. Danielewicz: *Modlitwa i hymn w poezji rzymskiej*. Poznań 1981.

silnym, pewnym, trwałym. „Amen” występuje w formie przysłówkowej: zaprawdę, z pewnością, oby tak było, niech się tak stanie³⁶⁷.

W *Modlitwie do siebie* połączenie liturgicznego „amen”, sygnalizującego zarówno stawanie się, jak i odnajdywanie pewności i trwałości, z prośbą o rzecz tak nietrwałą i wietrzną jak poezja, stanowi niezwykle kontrast. W związku z tym trzy wygłosowe wersy czytać można na dwa sposoby. Napowietrzną chwilą smutku może być słowo, każde słowo. Wówczas „amen” byłoby jedynie zaczerpniętą z liturgii formą zakończenia modlitwy, wysłania jej do adresata. Skoro modły odprawiane są „Po rzeczy wietrznej”, oznacza to zatem, iż mimo próśb, została ona „przepłoszona” i „odstąpiona”. Jeśli jednak uwzględnimy sygnały interpunkcyjne, napowietrzna chwila smutku okazuje się tożsama nie z każdym słowem, ale właśnie ze słowem „amen”, dającym pewność i moc. Teraz sens zyskuje, przeczuwana wcześniej zaledwie, gra słów „rzecz wietrzna” – „rzecz wieczna”. Obiekt poszukiwań został ostatecznie zdefiniowany i uchwycony – jest absolutem, a twórcza bitwa o niego – okazała się zwycięska. Modląc się do siebie, poeta dokonał pełnego aktu kreacyjnego, a dzięki wykorzystaniu formuł liturgicznych element nieuchwytny zyskał trwałą, wieczną formę.

Kolejny wiersz Stanisława Grochowiaka, w wyraźny sposób nawiązujący do tekstu modlitewnego to *Antyfona*, utwór po raz pierwszy wydrukowany na łamach „Więzi” (numer 10 z 1976 roku). Jak zauważa Jacek Łukasiewicz, w tym przypadku gatunkowe określenie, definiowane jako „krótki refren w liturgii rzymskiej i wschodniej rozpoczynający i kończący psalm”³⁶⁸, oznacza przede wszystkim „śpiew modlitewny”:

Białowieżo Niebieska
Trawo Łąk Pustkowych
Strzelnico Mądrości
We właściwy cel
Ocal dolę człowieczą
Nie wyganiaj nas ze zwierząt
Rzuć nam garstkę głogu
Na biel

Nie potępiaj kłamców

³⁶⁷ *Leksykon liturgii*. Oprac. B. Nadolski. Poznań 2006, s. 81.

³⁶⁸ Ibidem, przypis dolny

Prostuj ich o leszczykę
Strugą leśną nam obmyj
Zbyt skwapliwą potwarz
Białowieżo Niebieska
Rudy dębów rudym
Nawet ślepcom upartym
Pokaż

Świerczyno na tronie
Polano podwodna
Gdzie włosy rozpuszcza bujna zielenica
Gdzie nad jej gąszczem krąży żółtołbrzeżek
I świeci cienko słońce w zaćmieniu

Miej nas na względzie
(*Antyfona*, s. 285-286)

Stylizacja na litanię maryjną każe szukać analogii pomiędzy *Antyfona*, a *Modlitwą*. Mimo iż Grochowiak po raz kolejny sięga po podobny schemat modlitewny, teksty te różnią się jednak od siebie w wielu zasadniczych punktach. Umieszczony pod wierszem dopisek „Puszcza, 1975”, wskazujący na czas i miejsce napisania *Antyfony* to dowód na to, że ten śpiew modlitewny powstał pod wpływem chwili i zachwyty naturą. Jest więc raczej impresją poetycką niż przemyślaną, programową rozgrywką z religijną konwencją. Być może właśnie dlatego poeta nie włączył go do zredagowanego w tym samym roku tomu *Bilard*, w którym znalazło się przecież miejsce dla *Modlitwy do siebie*. Trudno także wyzbyć się wrażenia, że *Antyfona* niezupełnie przystaje nie tylko do jakiegokolwiek wcześniejszej poetyckiej modlitwy Grochowiaka, ale i do większości jego dorobku twórczego. Matka Boska, do której poeta zwraca się w tekście, pseudonimowana jest konsekwentnie jedynie określeniami odwołującymi się do przyrody i Puszczy Białowieskiej, okazuje się więc być w istocie Matką Naturą – postacią nieczęsto obecną w liryce autora *Bilardu*. Jak zauważa Beata Mirkiewicz, *Antyfona* to jeden z niewielu w dorobku poety tekstów, w którym zwraca się on do „zdeifikowanej przyrody” i „portretuje naturę z bliska”³⁶⁹. Tekst zaskakuje także czytelnika rzadko spotykanym w twórczości Grochowiaka ładunkiem konwencjonalnego liryzmu. Adresatka próśb już

³⁶⁹ B. Mirkiewicz: *Polemiki Stanisława Grochowiaka z gatunkiem...*, s. 285.

w pierwszych dwóch wersach określona zostaje – podobnie jak Matka Boska z *Modlitwy* – zgodnie z zasadą *participium*, jako „stwarzająca niebo i ziemię”, są to jednak niebo i ziemia widziane z perspektywy ograniczonej do sielskiej rzeczywistości białowieskiej. Pajaki, których patronką była Matka Boska z *Modlitwy*, znajdują się z pewnością dużo głębiej niż „Łąki Pustkowe” z *Antyfony* i są to rejony, do których poeta tym razem nie dociera. Gdyby deklarację poetycką z ostatniego wersu *Modlitwy* potraktować dosłownie, *Antyfony* jest precyzyjnie skonstruowaną antytezą „ciemnych wierszy Grochowiaka”. Literalnie świadczą o tym przywołane w tekście jasne barwy („Białowieżo Niebieska”, „Rudy dębów rudymen”, „zielenica”, „żółtobrzeżek”) oraz pomieszczona w pierwszym wersie, kolejna językowa gra z modlitewną kliszą: „wieżo z kości słoniowej” – tym razem opleciona nie wokół industrialnego, ale związanego z Puszcą Białowieską krajobrazu. W części *invocatio Antyfony*, podobnie jak w *Modlitwie*, Grochowiak koncentruje się głównie na bardzo wyraźnym wywyższeniu adresatki lirycznych prośb. Efekt ten udaje mu się osiągnąć, mimo iż część ta jest zdecydowanie krótsza niż ma to miejsce w liryku kierowanym do „Matki Boskiej od Aniołów”. Już wspomniana, pierwsza inwokacja „Białowieżo Niebieska” nakreśla tę strzelistą perspektywę, a dominująca konsekwentnie w wygłosie kolejnych *nomen* samogłoska „o” (Trawo, Strzelnico, Świerczyno, Polano) i brak przełamujących zwykle w modlitwach do Matki Boskiej ów efekt eholalii określeń, zawierających w wygłosie samogłoskę „a” – dodatkowo potęgują wrażenie śpiewnego „wznoszenia się”. Część opisowa utkana została także w sposób odślaniający jej warsztatowość. Odnaleźć można w niej gry językowe, charakterystyczne szczególnie dla późnej twórczości Stanisława Grochowiaka, w strofach takich, jak np.

Strzelnico Mądrości
We właściwy cel
Ocal dolę człowieczą

i

Strugą leśną nam obmyj
Zbyt skwapliwą potwarz

oraz

Warsztatowego, metapoetyckiego charakteru dopatrywać się można także w pojawiającej się już w pierwszej strofie prośbie. To potrójne *petitio* „Ocal dole człowieczą / Nie wyganiaj nas ze zwierząt / rzuć nam garstkę głogu”. Jego część dotycząca „waloryzowanej dodatnio” „zwierzęcości w ludziach”³⁷⁰, jest wyraźnie bliska pojawiającej się w *Haiku-images* strofie:

Pomówiliśmy zwierzęta o nas samych – a one nas nie odepchnęły.

(*Zen*, s. 262)

Oraz z obecnemu w *Elegii oborskiej* obrazowi:

A to jest moje Zwierzę. To ja jestem zwierzęciem,
Chodzimy w sobie wzajem, zwiedzamy się nawzajem

(*Elegia oborska*, s. 188)

Jak zauważa Beata Mytych-Forajter, ten ostatni liryk „stanowi opowieść o akcie stwarzania i uśmiercania tekstu/zwierzęcia/poety”³⁷¹, gdzie „tworzenie okazuje się czynnością religijną”³⁷². Refleksja pomieszczona w *Antyfonie* biegnie w podobną stronę. Na metapoetyckie tropy interpretacyjne nakierowuje także inne *petitio*, zawarte w drugiej strofie *Antyfony*: prośba o takie zobrazowanie, aby nawet ślepcy, także ci, którzy mogą, ale nie chcą widzieć, byli w stanie dostrzec wspaniałość natury. To przecież – w istocie – dobrze nam już znana „prośba o blask”. Ostatnie, domykające *Antyfonę petitio*, okazuje się już jednak nieco mniej wyraziste i zaskakująco mało rozbudowane. Prośba: „Miej nas na względzie” nie dotyczy bowiem konkretnej łaski, a jedynie wzięcia pod uwagę proszących, pamiętania o nich. Przywołane *pluralis modestiae*, uzupełnione o nieskonkretyzowaną prośbę, wyrażoną w sposób mniej bezpośredni niż dwie poprzednie, to znów powrót Stanisława Grochowiaka do swoistej dyskusji z *Modlitwą*. Zestawienie dwóch wygłosowych prośb poetyckich:

³⁷⁰ B. Mytych-Forajter: *Pamięci nosorożca. Elegia oborska*. W: Eadem: *Czułe punkty Grochowiaka...*, s. 129-130.

³⁷¹ B. Mytych-Forajter: *Pamięci nosorożca. Elegia oborska...*, s. 126.

³⁷² Ibidem, s. 127.

Rzuć najmniejszy choćby blask
W ciemne wiersze Grochowiaka

oraz

Miej nas na względzie

pozwała dopatrywać się w nich pewnego podobieństwa. W obu przypadkach kwestia „natężenia” wypraszanej łaski leży po stronie opiewanej postaci. Autor prośby nie precyzuje swoich oczekiwań, blask może być choćby najmniejszy, wzięcie modlących pod uwagę także może realizować się w dowolny sposób. Jeśli przywołujemy *petitio* z *Modlitwy*, warto również w tym kontekście zatrzymać się na chwilę nad przedostatnim wersem *Antyfony*, będącym elementem pochwalnego opisu Białowieży Niebieskiej, gdzie:

świeci cienko słońce w zaćmieniu.

Czyżby właśnie w ten sposób Matka Boska realizowała postulat „rzucenia najmniejszego choćby blasku / W ciemne wiersze Grochowiaka”? Jest zatem *Antyfony* wierszem w którym Grochowiak zupełnie inaczej niż w *Modlitwie* wyzyskuje wzorzec liturgiczny. Jednocześnie w kilku miejscach dopatrywać się w nim można mniej lub bardziej otwartej dyskusji z *Modlitwą* właśnie. Być może w 1975 roku u schyłku swojej aktywności twórczej Grochowiak, który był już przecież w pełni świadomy tego, jakie miejsce w odczytaniach krytycznych jego twórczości zajmie wiersz *Modlitwa*, postanowił z rozmysłem utkać jego antytezę – właśnie *Antyfonę*. Dlatego też, rozpoznając nawiązanie gatunkowe pomieszczone w tytule, warto jeszcze sięgnąć po drugie znaczenie *Antyfony*, rozumianej także jako „modlitwa lub pieśń religijna, w której krótkie teksty odmawiają (śpiewają) na przemian, odpowiadając sobie kapłan (przewodnik) i chór (wierni) albo dwie części chóru (dwa chóry)”³⁷³.

W tomie *Wiersze nieznane i rozproszone* znaleźć można utwór, który stanowi kolejne spotkanie Stanisława Grochowiaka z gatunkiem liturgicznym. To *Modlitwa* – wiersz zatytułowany w ten sam sposób, jak sztandarowy liryk otwierający *Balladę rycerską*. Tekst ten nie znalazł się na kartach żadnego z redagowanych przez poetę zbiorów własnych wierszy, był

³⁷³ E. Zarych: *Encyklopedia Literatury Polskiej*. Kraków 2005, s. 21.

jednak drukowany w czasopiśmie „Wrocławski Tygodnik Katolicki” (1954, nr 25), „Dziś i Jutro” (1955, nr 49) oraz „Kultura” (1970, nr 40):

Od wiotkiej jak łabędź,
Od białej jak łabędź,
Wieżącej za Tobą wilgotnym trójlistkiem,
Od brzozy ojczystej,
Od ziemi ojczystej
Posyłam Ci listy za sławę.

Od twardej jak pięści,
Od mocnej jak pięści,
Wchodzącej w me ciało najprościej,
Od wiernej miłości,
Od trudnej miłości
Posyłam Ci listy za szczęście.

Od chmurki na niebie,
Od skórki na chlebie,
Od pióra, od lampy przyćmionej,
Od matki uśpionej,
Od żony uśpionej
Posyłam Ci listy – za Ciebie³⁷⁴.

Gdyby tekst ten pozbawiono tytułu, trudno byłoby domyślić się jego pokrewieństwa z modlitwą poetycką, nie nosi on bowiem – na pierwszy rzut oka – śladu jakiegokolwiek formalnej korespondencji z gatunkiem. Michał Nawrocki podkreślał jego złudnie pogodną tonację, którą zaburza ostatni wers. Trafnie odczytywał także wiersz jako modlitwę dziękczynną³⁷⁵, co jest o tyle oczywiste, że pierwotnie, w autografie tekst nosił nazwę *Dziękczynienie*³⁷⁶. Rzeczywiście, naczelną oś stanowi tu potrójne podziękowanie: „za sławę”, „za szczęście”, „za Ciebie”. *Modlitwa* posiada prostą, opartą na anaforycznych powtórzeniach strukturę, silnie nawiązującą do dialogiczności formy liturgicznej. Środek, który zdominował tekst –

³⁷⁴S. Grochowiak: *Wiersze nieznane i rozproszone*. Red. J. Łukasiewicz. Wrocław 1996, s. 341.

³⁷⁵M. Nawrocki: *Tego się naucz...*, s. 285.

³⁷⁶S. Grochowiak: *Wiersze nieznane...*, s. 452.

anafora „od” – może być także odczytywany jako próba przekształcenia relacji osobowej osadzonej bardzo głęboko, bo już w semantyce samego słowa „modlitwa”. Skoro jego łaciński odpowiednik pochodzi od czasownika „orare” (mówić), który, uzupełniony o przyimek „ad” („do”) oznacza „zanosić modlitwę do”³⁷⁷, ma organicznie wbudowany pewien schemat komunikacyjny, którego wektor Grochowiak zdaje się przesuwac. Proponuje w zamian nowy model nadawczo-odbiorczy. Zamiast modlitwy do Boga, znajdujemy w tekście podziękowania, jakie podmiot liryczny przesyła za konkretne łaski. Skierowane są one prawdopodobnie do Stwórcy, ale nie w sposób bezpośredni. Przesyłający jest bowiem jedynie przekazującym „listy” lub jedynie spisującym ich treść. Pierwotnym, początkowym adresatem okazują się kolejno: „brzoza ojczysta”, „ziemia ojczysta”, „wierna miłość”, „trudna miłość”, „matka uśpiona” oraz „żona uśpiona”. W istocie są to praprzyczyny łask, za które osoba mówiąca w wierszu dziękuje. Być może to właśnie im należą się zatem podziękowania? Sława pojawiła się w życiu autora listów za przyczyną brzozy i ziemi, szczęście wynika z wiernej i trudnej miłości. Istotę wyższą dostrzegł on dzięki matce i żonie. Czy zatem sens ma dziękowanie jeszcze komuś? Wydaje się że tak, ze względu na sam gest dziękowania, pisanie, posyłanie listów, a więc szerzej – tworzenia. Ostatnia strofa uzupełnia ten autotematyczny przekaz tekstu o jeszcze jeden, bardzo ważny dla całościowej wymowy wiersza obraz. To wizja poety siedzącego przy stole, dzierżącego w dłoni pióro i pracującego w blasku „lampy przyćmionej”. Po raz kolejny obraz poezji w „modlitwie Grochowiaka” uzupełniony zostaje zatem o relacje światło-cień. Najbardziej twórczym pierwiastkiem modlitwy okazuje się podmiot-pisarz. Michał Nawrocki sugerował, że jego moc kreacyjna jest nawet na tyle duża, że pisze on nie tyle „w podziękowaniu za istnienie Boga”, ile „zamiast Boga”, który w owym dialogu modlitewnym nie uczestniczy, konsekwentnie milcząc.

Nawiązania do modlitewnej tradycji genologicznej to w twórczości Grochowiaka historia zbliżeń i oddaleń, ciągłej intertekstualnej dyskusji z najważniejszymi konwencjami. Wszystkie te próby wyzyskania języka religijnego świadczą o charakterystycznej dla autora *Ballady rycerskiej* wrażliwości językowej oraz o głębokiej świadomości literackiej. Inspirowane modlitewnymi tekstami wiersze przyczyniają się do konsekwentnego budowania własnego, osobnego języka, w którym klisze językowe, przyobleczone w zupełnie nowe szaty, zyskują znaczenie wtórne, często kontrastujące z pierwotnym. Modlitwy Stanisława Grochowiaka to jednak przede wszystkim wyznania wiary w moc tworzenia i poezji, przesycone

³⁷⁷ Z. Ożóg: *Modlitwa poetycka...*, s. 341.

„światłem”, „cieniem”, autotematycznymi prośbami i próbą stawiania poezji – w funkcji Absolutu. Nic w tym dziwnego, zważywszy na odwieczne, ściśle pokrewieństwo języka kultowego i artystycznego. „Stworzenie świata było procesem poetyckim” – napisał Grochowiak w wierszu *Recenzja*. Wznosząc modlitwy w swym „kościeliku wiejskim w dniu odpustu”, poeta obeznany w chrześcijańskich ceremoniach, na ołtarz wynosi samą poezję, twórczość – i to dla niej rozpoczyna się ów specyficzny językowy rytuał. Parafrazując zatem słowa Krzysztofa Trybusia:

Religia Boga przekształca się u Grochowiaka w religię człowieka³⁷⁸ –

powiedzieć można raczej: „Religia Boga przekształca się u Grochowiaka w religię poezji”.

2. 2 „Krocysz przez sonet – przez kroje blaszane”. Sonety.

„Zanim będziesz pisał wiersze wolne, **musisz** nauczyć się zbudować klasyczny sonet. Podstawową rzeczą jest opanowanie warsztatu. Potem **będziesz mógł** pisać, co chcesz”³⁷⁹ – te słowa Stanisława Grochowiaka wspomina Stefan Jurkowski w tekście *W rocznicę śmierci Stanisława Grochowiaka*. Są one dowodem na to, jak wielką atencją darzył poeta wywodzący się ze średniowiecznej liryki romańskiej, a upowszechniony przez Dantego i Petrarę³⁸⁰ gatunek liryczny i jaką rolę w kształtowaniu indywidualności i sprawności twórczej mu przypisywał. Z wypowiedzi Grochowiaka wyraźnie przebiega poszanowanie dla granic narzucanych piszącemu przez klasyczną formę sonetową, które pozwalają na odpowiednie ukierunkowanie drzemiących w autorze sił twórczych. Czas terminowania i wytrwałej pracy według jasno wytyczonych reguł okazuje się kluczowy dla odnalezienia własnego głosu poetyckiego. To, według Grochowiaka, moment niezbędny do tworzenia w przyszłości wierszy wolnych, rozumianych zarówno jako reprezentacje pewnego typu wypowiedzi poetyckiej, jak i – literalnie – jako teksty swobodnie oddające to, co piszący naprawdę chce przekazać, nieskrępowane

³⁷⁸ K. Trybuś: *Dialektyka sacrum...*, s. 181.

³⁷⁹ S. Jurkowski: *W rocznicę śmierci Stanisława Grochowiaka*. „Pisarze.pl”, 3 września 2012 [dostęp 30 grudnia 2014], <http://pisarze.pl/publicystyka/2846-stefan-jurkowski-w-rocznicy-smierci-stanislaw-grochowiaka.html>.

³⁸⁰ Por. A. Kulawik: *Poetyka, wstęp do teorii dzieła literackiego*. Warszawa 1990, s. 228.

ograniczeniami nie tylko gatunkowymi, ale także – wynikającymi z niedostatków warsztatu. Jest zatem pisanie sonetów, zdaniem Grochowiaka, pewnym niezbędnym etapem rozwoju autorskiego, w którym piszący jest zmuszony poddać się pewnym ograniczeniom, aby w przyszłości być w stanie, dzięki zdobytej sprawności, przekraczać wszystkie.

Gest zwrócenia się Stanisława Grochowiaka w stronę formy sonetowej w wydany w 1963 roku, a więc siedem lat po debiucie, tomie poetyckim *Agresty* wydaje się, w kontekście tej wypowiedzi jeszcze bardziej znaczący. Poeta, mający za sobą zarówno wiele poetyckich „muszę”, jak i „mogę”, sięga po trudną, kunsztowną formę poetycką obwarowaną jasnymi wymogami formalnymi. Trudno przypuszczać, aby motywacją do powstania pomieszczonych w *Agrestach* cyklów: *Sonetów białych*, *Sonetów brązowych* i *Sonetów szarych* była chęć „opanowania warsztatu” i wejścia jedynie w „kraję muszą”. Być może Grochowiak jest już wówczas bliższy rozpoznaniu, które poczynił wcześniej inny autor – Kazimierz Przerwa-Tetmajer – dostrzegając, że sonet sam w sobie to nie tylko forma „muszę”, ale i „mogę”, krępująca twórcę tylko w pewnym zakresie:

Lubię sonetu **trudną, misterną** budowę:
zda mi się, że mi kawał marmuru odkuto,
w którym **swobodnie** rzeźbić **może** moje dłuto
w rozmiarach wiecznie jednych kształty coraz nowe³⁸¹.

Ową swobodę Tetmajer wykorzystywał wyjątkowo często. Jak zauważa Jan Jakóbczyk:

[...] godził się z trwałym kształtem gatunku, ale również prowokował zagrożenia, przekształcał tradycyjną postać sonetu, poszukiwał. Podział na część opisową, w dwóch pierwszych strofach zawartą, i refleksyjną, skupioną w tercynach – niejednokrotnie omijał bądź inaczej „konfigurował”. Z upodobaniem np. przyznając szczególny status ostatniemu wersowi, który, zgodnie zresztą z generalnie wątpliwością i pesymistyczną wymową tej poezji, podważał sens wcześniej wyartykułowanych refleksji, mnożył znaki zapytania. Łączył dwie tercyny w jedną strofę (np. wiersz *Kwiat więdnie...*), mieszał owe strofy (4+ 3+ 4+ 3), jak w wierszu *Na dawno ścięty las w Zakopanem*. Eksperymentował z niedomówieniami; w cyklu zatytułowanym *Sonet* jeden z wierszy ma kształt klasycznego czternastowierszowego

³⁸¹ K. Przerwa-Tetmajer: *O sonecie*. W: Idem: *Poezje*. Warszawa 1987, s. 84.

liryku, wszakże tylko trzy inicjalne wersy stanowią zapis językowy, pozostałe są wykropkowane, zachowując tradycyjny podział strof³⁸².

Metafora rzeźby, użyta przez Tetmajera, to *novum* w stosunku do innych porównań, podkreślających głównie zasadzającą się na określonej budowie stroficznej regularność sonetu i wspomniany wyżej „trwały kształt gatunku”. Jako taką konstrukcję, niemal budowlaną, widział sonet m.in. Antoni Lange:

Sonet ma w sobie jakby symetrię architektoniczną; cztery jego części – to cztery kolumny, na których opiera się idea wewnętrzna, w jego kształtach zawarta³⁸³.

To sonet pojmowany nie jako budowla, ale jako rzeźba, zdecydowanie doskonałej wpisuje się jednak w typ wyobraźni poetyckiej reprezentowany przez Stanisława Grochowiaka i może być dla „synkretycznego indywidualisty” – jak nazwał go Jerzy Kwiatkowski – wdzięcznym polem realizacji twórczej. Takie porównanie oddaje konieczność uszanowania specyfiki pewnego materiału, przy jednoczesnej dowolności uszczegółowienia jej ostatecznego kształtu. Jak zauważa Jan Pieszczachowicz:

Technika Grochowiaka jest bardziej złożona i przewrotna: on te cegielki maluje jaskrawymi często kolorami, układa w odwrotnej kolejności, zmienia pierwotny sens i przeznaczenie [...] Nie jest to regułą, poeta ma w swoim dorobku wiersze udalnie imitujące dawne style, wszakże nawet wtedy lubi niewielkim, dysonansowym przesunięciem jakiegoś elementu osiągnąć efekt kontrapunktu³⁸⁴.

Poeta, traktujący „historię literatury jako zbiór poetyckich elementów, jako materiał podatny do współtworzenia nowych kombinacji estetycznych”³⁸⁵, sięga zatem po materiał krępujący twórcze zapędy, ale dzięki dotychczasowym doświadczeniom poetyckim, może się na to porwać, w przeciwieństwie np. do poetów o orientacji neoklasycystycznej, przy użyciu innych narzędzi, niż te w których posiadaniu byli „mistrzowie gatunku” z przeszłości. Rozważania na temat *Sonetów białych*, *Sonetów brązowych* i *Sonetów szarych* Stanisława Grochowiaka, w kontekście zagadnienia jego świadomości twórczej nie będą zatem rozważania-

³⁸² J. Jakóbczyk: *Kazimierz Przerwa-Tetmajer, Zbliżenia*. Katowice 2001, s. 65.

³⁸³ A. Lange: *Księga sonetów poetów polskich*. Warszawa 1899, s. 6.

³⁸⁴ J. Pieszczachowicz: *Pegaz na rozdrożu*. Łódź 1991, s. 385.

³⁸⁵ J. Kwiatkowski: *Synkretyczny indywidualista*. W: Idem: *Klucze do wyobraźni...*, s. 207.

mi na temat prób imitacji czy pojedynku z formą. U ich źródeł powinno raczej leżeć przekonanie o pogodzeniu się autora z regułami gatunkowymi, wywyższeniu ich i pełnym zrozumieniu, wynikającym z dogłębnego poznania i dostrzeżenia, że nie są monolitem – zawierają zarówno elementy obowiązkowe, inwarianty, jak i elementy zmienne, których odpowiednia konfiguracja w zupełności wystarcza do uzyskania interesującej autora-rzeźbiarza swobody twórczej – owego „wiersza wolnego”, pozwalającego „pisać, co chcesz”, także na temat samego pisanie – pozostając w „krainie sonetu” i nie przyczyniając się do zburzenia jego „gmaczu”.

Gatunkowe *constans*, a więc „musisz”, w przypadku formy sonetowej obejmuje przede wszystkim jej rozmiar, strofikę, podział na wersy i rymikę, przekładające się na harmonijną i kunsztowną budowę. Sonet to gatunek 14 wersowy, najczęściej 11 zgłoskowy. Szczegóły dotyczące budowy uzależnione są od tego, o jakiej proveniencji sonetach mowa. Sonety włoskie charakteryzuje podział na dwie części, będące zwykle odrębnymi całościami tematycznymi – pierwsza liczy osiem wersów, podzielona jest zwykle na dwie strofy czterowersowe (tetrastichy) i posiada pauzę logiczną po każdym dystychu, natomiast druga jest sześciowersowa, a pauza następuje po tercynach. Rymy występują w nim w modelu ABBA ABBA CDC DCD / CDE CDE / CDD CDD / DCD CDC / CDC EDE. Sonet francuski oparty jest na strofach parzystych – trzech czterowersowych i jednej dwuwersowej, która jest ostatnią, lub przedostatnią strofą utworu oraz rymach w układzie ABBA ABBA CC DEED lub CD CD EE. Sonet angielski³⁸⁶ upowszechnił układ rymów ABAB BCBC CDCD EE (Spencer), lub ABAB CDCD EFEFGG (Szekspir). Zapoczątkowany przez Jana Kochanowskiego w XVI w., niezwykle popularny w baroku i romantyzmie sonet polski to forma o określonej liczbie sylab w wersie (zwykle 11-13) i określonym układzie rymów (okalające lub przeplatające w czterowierszach, podwójne w tercynach). Dzięki wyrazistej strukturze, jest sonet jednym z niewielu gatunków poetyckich, które bardzo szybko i sprawnie można zidentyfikować już percypując jego wizualną formę. Owe związane z zewnętrzną budową sonetu przykazy, ciągnące ze sobą osadzone głębiej w strukturze sonetu wymogi

[...] cechy językowo-stylistyczne sonetu są wynikiem jego budowy wewnętrznej, układu i powtarzalności współbrzmień rymowych, które sprzyjały uniezwykleniu składniowemu, powtórzeniom i paralelizmom³⁸⁷.

³⁸⁶ Por. M. Semczuk: *Sonet*. W: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Wrocław 1992, s. 1021

³⁸⁷ A. Kulawik: *Poetyka, wstęp do teorii dzieła literackiego...*, s. 401.

Kunsztowna budowa stroficzna sprzyja także m.in. stosowaniu gradacji, rymów w średniówce czy anafor. Jedną z najważniejszych reguł dotyczących sonetu jest jego dwudzielnosc znaczeniowa – podział na część opisową (narracyjną), oraz refleksyjną. Ta druga jest zazwyczaj kulminacją sensu utworu. To właśnie temu wymogowi, dyscyplinującemu wewnętrzny układ treści liryków, przypisuje się często status naczelnego elementu wpływającego na postrzeganie formy sonetowej jako trudnej³⁸⁸. Stałymi, charakterystycznymi dla sonetów cechami są także: ich zakorzenienie w tradycji, dyscyplina słowna oraz powszechne przekonanie, że stanowią najwyższą próbę i sprawdzian kunsztu poetyckiego, z którego niewielu autorów wychodzi zwycięsko. W ramach analizowania gatunkowego constans warto też nadmienić, że sonet okazuje się niezwykle podatny na konwencjonalizację, którą można by nazwać wtórną – właściwą nie klasycznemu, ale powstałemu w późniejszych epokach literackich i zbieżnym z ich wyznacznikami, realizacjom. Taka sytuacja miała miejsce np. w epoce romantyzmu i była konsekwencją zainspirowanej *Sonetami krymskimi* Mickiewicza sonetomanii. Wówczas gatunkowe „musisz” uzupełnione zostało całym rezerwuarem konwencjonalnych chwytów poetyckich. Jak zauważa Anna Opacka:

Język tych utworów kostnieje w kręgu kilku „poetycznych” pól stylistycznych, nie wychodząc w zasadzie poza nie. To krąg „wzniosłości”, „tkliwości”, czasem „grozy”, zawsze „piękna”. Kształtuje się kostniejąca „poetyka zachwyty” i „urzeczenia” – zjawisko tym wyraźniejsze, iż takie sonetowe „opisy liryczne okolicy” skupiają się zazwyczaj wokół kilku centralnych motywów: gór, dolin, ruin, grobów. Każdy z nich łączy się z określoną barwą stylistyczną³⁸⁹.

Tego typu przekształcenia bardzo zawężyły możliwości pisarskich wyborów. Był to mechanizm ograniczający, którego charakter najpełniej oddaje właśnie użyte przez Annę Opacką określenie „kostnienie”, pokrewne metaforze „konstrukcji budowlanej” Langego. Źródeł takich tendencji upatrywać należy w powszechnie panującym przekonaniu o zwartej, konsekwentnej i nienaruszalnej budowie sonetu.

Gatunkowe „możesz” obejmuje w przypadku omawianej formy poetyckiej przede wszystkim tematykę. Autorzy sonetów w różnych epokach sięgali po wątki miłosne, egzy-

³⁸⁸ Ibidem, s. 229.

³⁸⁹ A. Opacka: *Sonet peltewne – walka z romantyczną konwencją*. W: A. Opacka, I. Opacki: *Ruch konwencji. Szkice o poezji romantycznej*. Katowice 1975, s. 120.

stencjalne, czy religijne³⁹⁰, ich utwory nierzadko obrazowały także paralele między przyrodą a człowiekiem, kwestie refleksyjno-filozoficzne, patriotyczne czy wielkomiejskie³⁹¹. Sonety bywały również otwarte na liczne innowacje przeprowadzane na poziomie tekstualnym „m.in. przeplatanie rymów męskich i żeńskich, [...] jednozgłoskowe wersy, [...]”, czy zabiegi takie jak: przeniesienie na polski grunt tzw. sonetu podwójnego³⁹², „określanie różnorodnych relacji między zwrotkami cztero- i trój- wersowymi, odmienne rymowania, eksperymenty z długością wersów”³⁹³ oraz wprowadzanie elementów synkretycznych: opisów, dialogów, fragmentów opowiadania. Forma sonetowa podatna była i jest również na wpływy wielu przeróżnych konwencji gatunkowych, także epickich, nawet realizowanych równolegle, zarówno na poziomie poszczególnego utworu, jak i większych partii tekstowych. Ireneusz Opacki, pisząc o romantycznych *Sonetach krymskich* Mickiewicza, używa określenia „materia różnorodności” i wylicza:

Jest konwencja dydaktycznej liryki historiozoficznej, konwencja liryki „tęsknoty do kraju”, konwencja liryki „urzeczenia pejzażem”... Pojedyncze sonety czerpią z coraz to innych nurtów poetyckich, wyrastających z coraz to innej tradycji: poezja ruin, poezja grobów, dla każdego z tych nurtów można by cytować dziesiątki i setki odrębnych, samoistne nurty rozwojowe tworzących wierszy. Tutaj wszystko pomieszczone w jednym cyklu, którego jednolitości nikomu z badaczy do głowy nie przyszło podważać. Cykl – konglomerat gatunków litycznych i epickich³⁹⁴.

Praktyka łączenia sonetów w większe zespoły, niesie ze sobą kolejne możliwości rozluźnienia wymogów formalnych, dając autorom pole do manipulacji elementami stałymi i zmiennymi na przestrzeni przekraczającej pojedynczy utwór. Tzw. cykle sonetowe, to zatem zupełnie nowe perspektywy artystyczne:

Sonet ewokuje fragmentaryczność świata, uczucia; cykl sonetów przypomina o całości, integruje części, by nadać im nowy wymiar, wynikający z „iskrzenia” na styku, ze zderzenia „fragmentów”, skrytej sygnifikacji nieobecnego „pomiędzy”³⁹⁵.

³⁹⁰ A. Kulawik: *Poetyka...*, s. 400.

³⁹¹ M. Semczuk, *Sonet...*, s. 1021.

³⁹² Ibidem.

³⁹³ J. Jakóbczyk: *Kazimierz Przerwa-Tetmajer...*, s. 59.

³⁹⁴ I. Opacki: *Z zagadnień cyklu sonetowego w polskim romantyzmie*. W: A. Opacka, I. Opacki: *Ruch konwencji. Szkice o poezji romantycznej*. Katowice 1975, s. 68.

³⁹⁵ J. Jakóbczyk: *Kazimierz Przerwa-Tetmajer...*, s. 60.

W przypadku takich struktur, zostaje zachowana autonomia poszczególnych elementów wchodzących w skład cyklu, przy jednoczesnym utrzymaniu dominującej na przestrzeni wszystkich tekstów zasady kompozycyjnej. Po możliwości, jakie taki zabieg otwiera, sięgnęło wielu twórców wypowiadających się za pośrednictwem sonetów. Jednymi z najpopularniejszych cykli sonetowych są m.in. cykl 25 sonetów Dantego *La Vita nuova*, 154 sonety Szekspira, ponad 50 *Sonetów do Orfeusza* Rainera Marii Rilkego, 18 *Sonetów krymskich* Adama Mickiewicza czy 40 *Sonetów z chałupy* Jana Kasprówicza. Cykl sonetowy pozwala, na przestrzeni kilku tekstów, nie tylko na nowy model rozmieszczenia elementów treściowych, ale i formalnych takiego układu. I tak, jedną z jego odmian jest tak zwany wieniec sonetowy – kunsztowna struktura, na którą składa się piętnaście utworów. Sonet pierwszy lub ostatni zostaje rozczłonkowany – a jego poszczególne wersy stanowią wersy początkowe pozostałych utworów wchodzących w skład cyklu.

Mimo swej podporządkowanej rygorom budowy, sonet okazuje się otwarty na eksperymenty formalne, pozostające w sferze możliwości autorskich. Dużą w tym zasługą „pracy u podstaw” wykonanej przez „epoki sonetowe” (renesans, barok, romantyzm, Młoda Polska)³⁹⁶, które podejmując formę sonetową nie ustawały w próbach zmienienia jej i przyczyniły się do „rozchwiania” kanonicznego wzorca. Dzięki genetycznej elastyczności formy, nigdy nie były to jednak rozchwianie i ingerencja tak silne, aby doprowadziły do zburzenia misternej struktury.

Unikalność gatunkowa sonetów zasadzająca się m.in. na kompozycji elementów stałych i zmiennych oraz możliwości łączenia mniejszych całości w cykle sprawiła, że gatunek ten od początku był niezwykle wdzięcznym polem do wypowiedzi na tematy metapoetyckie oraz snucia refleksji warsztatowych, z zakresu świadomości twórczej. Już sama – stosowana powszechnie praktyka autotematycznego tytułowania cykli lub poszczególnych utworów przy użyciu nomenklatury gatunkowej – jest czytelnym dowodem na to, że sonety bywają nierzadko próbą definicji ich własnej, poetyckiej natury. Jako takie, pozwalają także przede wszystkim na utrzymanie przekonania o wysokim statusie poezji – wyjątkowego, unikalnego elementu kultury:

Kariera sonetu dowodzi, jak przez wieki starano się utrzymać enklawę poezji. Miała się ona odznaczać całkowitą osobnością. Poezję obciążał, ale jednocześnie

³⁹⁶ M. Baranowska: *Księga sonetów*. Kraków 1997, s.9.

upiększał obowiązek bycia tylko, wyłącznie sobą. Poezja musiała być podobna do poezji i w niej się zamykać³⁹⁷.

Bardzo często na ową powinność powoływali się także w treści utworów autorzy, szczególnie we wspomnianych wyżej „epokach sonetowych”. Ślady podobnej refleksji znaleźć można już w renesansowym, uznawanym za jeden z pierwszych drukowanych polskich sonetów utworze Jana Kochanowskiego *Do paniej*, w którym autor, dając wyraz swojej wiary w potęgę poezji, przekształca horacjański motyw *exegi monumentum*, upewniając bohaterkę swoich liryków, że za przyczyną „swych rymiech” realizowanych właśnie w sonecie, najpełniej przyczynia się do budowania jej „czci trwałej”, bo:

Sława z dowcipu sama wiecznie stoi,
Ta gwałtu nie zna, ta się lat nie boi³⁹⁸.

Podobne funkcje przydawane sonetowi pobrzmiewają także w późniejszym o epokę *Sonecie VI (Do Pana Mikołaja Tomickiego)* Mikołaja Sępa Szarzyńskiego.

Chęć przyjmij wdzięcznie: na tej Bóg przestaje.
Lecz, jeśli Muzy z ubóstwem się zgodzą,
Dzielność, stateczność, rozum, obyczaje

Twoje, co zacność, choć wielką, przechodzą,
Wiersza mojego ustawną zabawą
Będą; co mówię? Będą sławą prawą!³⁹⁹.

Również inny twórca epoki baroku, Jan Andrzej Morsztyn, który z upodobaniem umieszczał w swoich tekstach autotematyczne odniesienia (*Do czytelnika*, *Do swoich książek*) przyoblekł kunsztowne, metapoetyckie odwołanie w gorset sonetowy. *Obraz ukradziony* to utwór, gdzie podmiot liryczny droczy się z kobietą, której obraz – jak twierdzi – przywłaszczył. Tropu tekstowe pozwalają jednak przypuszczać, że jest to raczej wyznanie na temat mo-

³⁹⁷ Ibidem, s. 6.

³⁹⁸ J. Kochanowski: *Do Paniej*. W: Idem: *Sobie śpiewam a Muzom. Antologia*. Warszawa 1972, s. 26.

³⁹⁹ M. Sęp Szarzyński: *Sonet VI (Do Pana Mikołaja Tomickiego)*. W: Idem: *Rytmy Polskie*. Kraków 1858, s. 7.

cy poezji i mówi on w istocie o wiernym obrazie poetyckim, jaki najwyraźniej wbrew woli kobiety, udało mu się odmalować dzięki sonetowym strofom.

Autotematycznych odniesień nie brakuje także w twórczości patronującego romantycznej sonetomanii Adama Mickiewicza. Jego *Ajudah* to w istocie sonetowy zapis niepoko-
jów i namiętności, targających młodym artystą. Zobrazowane w części opisowej pod postacią spienionych fal, w części refleksyjnej okraszone zostają rozpoznaniem dotyczącym sztuki poetyckiej, która okazuje się być remedium na „niepogody”:

Podobnie na twe serce, o poeto młody!
Namiętność często groźne wzburza niepogody;
Lecz gdy podniesiesz bardon, ona bez twej szkody

Ucieka w zapomnienia pogrążyć się toni
I nieśmiertelne pieśni za sobą uroni,
Z których wieki uplotą ozdobę twych skroni⁴⁰⁰.

W tym sonetowym finale pobrzmiewają echa horacjańskiego „non omnis moriar”, już połączonego jednakże z romantycznym ideałem poezji, wypływającej z „czucia i wiary”. Ta-
ka twórczość, bardziej niż klasyczny ideał poezji-rzemiosła, zasługuje – zdaniem autora – na konwencjonalny liryczny laur. *Ajudah* staje się jednym z pierwszych w polskiej literaturze, ubranych w formę sonetu rozważań na temat stałych i zmiennych elementów tej formy poetyckiej.

Romantyzm to również epoka, w której sonet „użyty został jako miara rzemiosła poetyckiego”⁴⁰¹ i pozwolił twórcom wyrazić odcień się od wizerunku przeciwników jakiegokol-
wiek formy i normalizacji, przydanego im przez klasyków. Jednocześnie także umożliwił grę z konwencją i ujawnianie w ten sposób programowych założeń. Anna Opacka w szkicu *Sonet-
ty peltewne – walka z romantyczną konwencją*, zauważa, że będące wykwitem romantycznej sonetomanii *Sonet-
ty peltewne* Józefa Dunina Borkowskiego stanowią metapoetycką wypowiedź na temat poetyki sonetu. Zdaniem badaczki, autor zręcznie zestawia w nich charakterystyczne, konwencjonalne motywy, balansując na granicy stylizacji i pastiszu oraz przeplatając poetyzmy i prozaizmy. Ten ostatni zabieg – przyczynia się do osiągnięcia efektu „zgrzytu stylistycznego” dzięki „załamaniu konotacji stylistycznej” widocznej choćby w wersach:

⁴⁰⁰ A. Mickiewicz: *Ajudah*. W: Idem: *Sonet-
ty krymskie*. Warszawa 1973, s. 46.

⁴⁰¹ M. Baranowska: *Księga sonetów...*, s. 8.

Melodyjnie słuch pieści dźwięk żaby i bąka
W perły rosy się stroi pokrzywana łąka⁴⁰².

To właśnie w takim, kontrastowym zestawieniu dostrzegalna jest metapoetycka siła tych sonetów, które „całym swoim «organicznym ustrojem» dążą do ośmieszenia, skompromitowania skonwencjonalizowanej «poetyki zachwytu»”⁴⁰³, okazują się zatem doskonałym narzędziem do wyrażenia w pełni świadomego, twórczego buntu przeciw krępującym je, nadanym konwencjom.

Autorzy młodopolscy, tworzący w czasach, gdy z upodobaniem powtarzano, iż „sztuka jest celem samym w sobie”⁴⁰⁴, niezwykle często przyoblekali wypowiedzi autotematyczne w formę sonetową, tworząc „sonety o sonetach”, będące „jednocześnie opisem, historią, pochwałą lub przyganą sonetu”⁴⁰⁵. Takie utwory, nierzadko odwołujące się w sposób polemiczny do programowych tekstów z poprzednich epok, mają w swoim dorobku m.in. Zenon Przesmycki, Gustaw Daniłowski, Waław Wolski czy Kazimierz Przerwa-Tetmajer⁴⁰⁶. Już pierwszy z wymienionych twórców podkreślał wagę poziomu artystycznego sonetowych realizacji, m.in. w tekście *Sonet I* wynosząc go, ze względu na estetyczne właściwości, ponad inne formy:

Jego gałąź wciąż kwitnie, chodź cedr sztuki górny
Tyle innych form otrząsł jako zwiędłe liście⁴⁰⁷.

Z kolei Kazimierz Przerwa-Tetmajer powoływał się na mniej uniwersalne właściwości tej formy, w utworze *O sonecie* trzykrotnie kładąc, inicjującym poszczególne wersy wyznaniem „Lubię”, nacisk na osobisty, emocjonalny stosunek do określonych jej cech, korespondujących z prywatnymi upodobaniami związanymi z praktyką twórczą. Zakres młodopolskich ujęć poszerzają jeszcze realizacje ironiczne, dystansujące się od banalności, takie jak m.in. *Sonet (z teki dekadenta)* Leopolda Staffa. Jak trafnie syntezuje Jacek Kolbuszewski:

⁴⁰² A. Opacka: *Sonety peltewne...*, s. 129.

⁴⁰³ Ibidem, s. 131.

⁴⁰⁴ M. Podraza-Kwiatkowska: *U źródeł dwudziestowiecznego autotematyzmu...*, s. 225.

⁴⁰⁵ Ibidem, s. 230.

⁴⁰⁶ Por. J. Kolbuszewski: *Sonety o sonecie. W kręgu młodopolskiego autotematyzmu*. W: Idem: *W kręgu Młodej Polski*. Wrocław 2000, s. 21-34.

⁴⁰⁷ Z. Przesmycki: *Sonet I*. W: I. Sikora: *Antologia liryki Młodej Polski*. Wrocław 1990, s. 147.

Autotematyzm dawał istotną szansę samookreślenia i autorzy sonetów o sonecie wykorzystywali ją w sposób wieloaspektowy, formułując poetyckie sądy nie tylko o strukturalnych właściwościach sonetu, jego artystycznym znaczeniu i związanej z tym pozycji w świecie sztuki, ale także budując systemy wartości określających wagę tradycji literackiej i zarysowujących ocenę współczesnego stanu twórczości sonetowej⁴⁰⁸.

Duża frekwencja metapoetyckich sonetów młodopolskich na tle podobnych utworów powstałych w innych czasach, wynika także ze względów czysto arytmetycznych. Młoda Polska była bowiem drugą po romantyzmie epoką „sonetomanii” i niemal „masowej” twórczości sonetowej. Jak wylicza Jan Jakóbczyk:

Kasprowicz napisał około 200 sonetów [...]. Przesmycki „popełnił” około 40 sonetów i wykonał kilkanaście przekładów. Szczupły dorobek poetycki K. Zawistowskiej zmajoryzowany został przez czternastowersową poezję, której biegły buchalter doliczy się sztuk 62. W jeszcze skromniejszej ilościowości twórczości S. Koraba-Brzozowskiego proporcjonalnie niezgorszą pozycję zdobędzie 15 sonetów oryginalnych i 10 przekładów. Ponad 50 napisze Ruffer, kilkanaście Ludwik Szczepański, Franciszek Nowicki w sonetach opíše tatrzański krajobraz, Lange zaś w tych osobliwych „zawodach” zbliży się do setki⁴⁰⁹.

Jednocześnie, był to także czas powstawania wielu nieudanych realizacji sonetowych, jakich podejmowali się liczni epigoni i grafomani, naturalna więc wydaje się potrzeba poetyckiego komentarza koncentrującego się zarówno wokół refleksji *ex cathedra*, nawołujących do uszanowania „świętości gatunku”, jak i wokół ironicznych, często intertekstualnych gier, tak z nużącą konwencją, jak i z jej nieudanymi realizacjami.

W okresie międzywojennym dostrzec można było jeszcze odpryski młodopolskiej sonetomanii, skutkujące wyznaniem takimi jak to, poczynione przez twórczego adwersarza Grochowiaka, Juliana Przybosa, który w nieco egzaltowanych słowach, dopatrywał się w formie sonetowej praw zbieżnych z funkcjonowaniem organizmu ludzkiego:

⁴⁰⁸ J. Kolbuszewski: *Sonety o sonecie...*, s. 33.

⁴⁰⁹ J. Jakóbczyk: *Kazimierz Przerwa-Tetmajer...*, s. 61-62.

Dziś stwierdzam, że [sonet] jest to forma ze względu na rozmiar – doskonale utrafiona. W czternastu wierszach mieści się w sam raz, ani za ciasno, ani za luźnie – liryczny spazm chwili. Ten rozmiar akurat wystarcza, żeby rozwinęło się do pełni wzruszenie liryczne, wywołane przez słowo. Może tych czternaście linijek, tych mniej więcej zawsze tyle samo słów – potrzebnych jest – tyle, a nie mniej i nie więcej – by wprawić w przyspieszony rytm oddech i serce. Może sonet odpowiada w jakiś sposób prawom fizjologicznego pobudzania uczuć? (Spostrzegłem, że większość moich liryk ma rozmiar mniej więcej sonetu)⁴¹⁰.

Refleksję metapoetycką kontynuowano wówczas m.in. za pośrednictwem opisowych sonetów poruszających tematykę sztuki, będących odniesieniami do konkretnych dzieł, czy twórców. Do takich tekstów zaliczyć można debiutancki sonet Antoniego Słonimskiego *Leonardo*. To próba zajrzenia do pracowni Leonarda da Vinci, w której mistrz rozpamiętuje swoje porażki i nieudane projekty. Część refleksyjna sonetu – jest rozważaniem na temat tego, w jaki sposób twórcze działanie przekłada się na życie przyszłych pokoleń. To także próba poszerzenia horacjańskiej refleksji o zagadnienia z zakresu psychologii tworzenia i postawienia pytania o to, jakie idee warto „ocalić”:

"Kamień, w wodę rzucony, wywołuje kręgi.
Głos jest falą powietrza." (Z Leonarda księgi
Werset, pismem odwrotnym nakreślone wiersze.)

I myśl jest falą, którą słowo trąca pierwsze...
Nieskończoność – płynąca w kręgi coraz szersze,
Czoła nasze owiewa oddechem potęgi⁴¹¹.

Bezpośrednio po drugiej wojnie światowej – w ciemnym czasie rozpadu wartości i klęski dotychczasowego ładu, nie udało się „utrzymać enklawy poezji”. W obliczu pytania „jak tworzyć poezję po Oświeceniści?”, prawie nikt już nie wierzył w moc „lirycznego spazmu chwili”. Jeśli twórcy znajdowali jakieś odpowiedzi – wbrew wyrażonemu przez Kazimierza Wierzyńskiego przekonaniu, że „[...] świat przetrwa noc straszną, świat w jednym sone-

⁴¹⁰ J. Przyboś: *Zapiski bez daty*. W: Idem: *Sens poetycki*. Kraków 1963, s. 82.

⁴¹¹ A. Słonimski: *Poezje wybrane*. Warszawa 1972, s. 17.

cie/Wiara czternastu wierszy i czterech twych rymów”⁴¹² – niezmiernie rzadko skutkiem było sięgnięcie po tę regularną, uporządkowaną, retorycznie poprawną formę.

W ostatnich dziesięcioleciach XX i w XXI wieku poeci zmierzyć się więc musieli na nowo nie tylko z balastem formalnym związanym z sonetami, ale także z wszystkimi dotychczasowymi próbami autotematycznych realizacji. Bardzo często sposobem okazywała się ucieczka w jeszcze głębsze, metaliterackie odniesienia:

[...] sonet z formy wierszowej staje się przedmiotem opisu. Te niezwykle kunsztowne sonety o sonecie są w istocie utworami o ciągłości tradycji i ponadczasowych, nieprzemijających wartościach⁴¹³.

Ta spuścizna sprawia, że niemal każdy współczesny sonet osiąga głęboko metapoetycki status, który Piotr Michałowski określa jako „reprezentacja reprezentacji”, tłumacząc:

Sonet bywa wreszcie znakiem poezji w ogóle: i staropolskiej, i romantycznej, i nowoczesnej, bo niemal w każdej z epok ma wystarczająco silną reprezentację. Sprawia to, że może stać się znakiem globalnym i oznaczać cały ponadczasowy paradygmat poezji, służąc za metonimię poetyckości czy wręcz literackości [...] uniwersalny znak formy wszelakiej, synekdocha tradycji, symbol poetyckiego kunsztu, zastępujący lirę, łabędzia i Pegaza⁴¹⁴.

Ze względu na odwieczne rozpięcie formy sonetowej między kwestiami normy i wolności, pomiędzy gatunkowymi przykazaniami i przyzwoleniami oraz jej podatność na odmalowywanie zagadnień metapoetyckich, współczesne realizacje sonetowe narażone bywają na spore ryzyko – tak dla autorów, jak i dla próbujących prawidłowo czytać ich intencje odbiorców. Według tezy, jaką wysunęła Regina Lubas-Bartoszyńska, pisanie sonetów w ostatnich dziesięcioleciach XX i w XXI wieku niesie ze sobą zagrożenie, ujawniające się aż na trzech poziomach. Pierwszy – związany jest ze statusem poezji metrycznej powstającej w czasach prymatu wiersza wolnego – i prowadzić może nawet do parodystycznych odczytań współczesnych, sonetowych propozycji. Niejednokrotnie – są to odczytania jak najbardziej zbieżne z intencjami autorów – na co uwagę zwrócił Piotr Michałowski, głównymi motywa-

⁴¹² K. Wierzyński: *Poezje zebrane*. Warszawa 1954, s. 390.

⁴¹³ M. Semczuk: *Sonet...*, s. 1022.

⁴¹⁴ P. Michałowski: *Ponowoczesna sonetomania?*. W: *Polska genologia. Gatunek w literaturze współczesnej*. Red. R. Cudak. Warszawa 2009, s. 179-180.

cjami „ponowoczesnej sonetomanii” mianując „klasycystyczną asekurację formą” oraz „barbarzyńską prowokację przez nawiązanie do anachronicznej konwencji”⁴¹⁵. Parodystyczne odczytania nie są zresztą jedynie domeną współczesności. Jak zostało wspomniane, pojawiły się już jako naturalna reakcja na młodopolską sonetomanie. Wtedy nie korespondowały jednak z intencjami autorskimi i nie były rezultatem obniżania się statusu sonetu ze względu na zmiany w krajobrazie ówczesnych tematów i form literackich, ale raczej – efektem nadmiernej „mody na sonet” i związanej z nią zbyt częstej i niewprawnej eksploatacji gatunku. Konsekwencje dotyczyły nie tylko autorów trudniących się grafomanią. W rubryce „Parnas polski”, w młodopolskim czasopiśmie „Liberum Veto” kpiono więc bezlitośnie i bezpardonowo także z uznanych twórców portretowanych pod postaciami „Zenona Bez Mycki” czy „Kazimierza Wyrwy-Turmajera”⁴¹⁶. Drugi poziom ryzyka obejmuje natomiast ryzyko wewnątrzgatunkowe. Możliwości wyboru, jakie daje twórca sonet, mogą bowiem zaowocować realizacjami, które dla czytelników nie będą w pełni zgodne z wymogami gatunku, a więc utwory takie nie zostaną rozpoznane przez odbiorców jako sonety. Trzeci poziom ryzyka, może z kolei objawiać się poprzez naruszenie struktur głębokich gatunku, np. poprzez sięgnięcie po tematykę autobiograficzną lub opisywanie wulgarnej rzeczywistości⁴¹⁷.

Regularne pod względem metrycznym sonety Stanisława Grochowiaka wydają się być narażone na wszystkie z wymienionych kategorii ryzyka, a zagrożenie pierwsze oraz trzecie, w tym wypadku wynikają nie tylko z czasu i sposobu podjęcia konwencji, ale również – z określonego i ukształtowanego już wyrażnie w okresie pisania tych utworów „osobnego” stylu poetyckiego autora, którego świadomość – może rzutować w oczach czytelników na sonetowe realizacje. Aby stawić formalnie czoła tym zagrożeniom, Grochowiak sięga po 11 zgłoskowiec (5+6). Liryki są rymowane, przeważają w nich rymy męskie, przeplatane jednak regularnie z żeńskimi. Stopą rytmiczną, zgodnie z którą w sonetach porządkowany jest tok akcentowy, jest jamb⁴¹⁸. W warstwie treści – walka z wymienionym ryzykiem przejawia się przede wszystkim w ujawnianej niejednokrotnie świadomości twórczej.

Badacze literatury i twórczości Grochowiaka swoje próby interpretacji sonetów – czy to całościowej, czy też koncentrującej się jedynie na wybranych utworach – inaugurują zwykle generalnymi sędami podporządkowującymi każdą z trzech podgrup cyklu określonej te-

⁴¹⁵ Ibidem, s. 177.

⁴¹⁶ J. Kolbuszewski: *Sonety o sonecie...*, s. 23.

⁴¹⁷ R. Lubas-Bartoszyńska: *Norma i „wolność” formy sonetowej oraz „ryzyko wolności”*. W: „Przestrzenie Teorii” 2005, nr 5, s. 147-159.

⁴¹⁸ D. Urbańska: *Sonet od Młodej Polski do współczesności*. W: *Słowiańska metryka porównawcza*, T. 5: *Sonet*. Red. L. Pszczołowska i D. Urbańska. Warszawa 1993, s. 44.

matyce. Taką praktykę ułatwia też wyraźny, estetyczny zabieg autora, który odrębność owych trzech członów cyklu sonetowego podkreślił, sięgając po nazwy kontrastujących ze sobą kolorów. Można się spodziewać, że utwory przynależące do poszczególnych grup będą się od siebie różnić także na gruncie realizacji tekstowej, a ich nazewnictwo – przywołujące barwy konotujące pewne znaczenia symboliczne, znajdzie odzwierciedlenie w warstwie treści. Henryk Pustkowski stwierdza zatem, iż cykl Grochowiaka przepojony jest dramatycznością i pełen odniesień do historii, a: „*Sonety Białe* są prezentacją mitów prywatnych, *Brązowe* niosą refleksję nad samą naturą historii, *Szare* zaś są odwołaniem do epoki romantycznej, a właściwie – do obrazu epoki wytworzonego przez jej literaturę”⁴¹⁹, Jolanta Dudek uwypukla organizujący cykl motyw wędrówki, która według niej w *Sonetach białych* rozpoczyna się „w krainie wielkich uczuć i spraw odświeżających (białych): miłości i poezji, cierpienia i śmierci”⁴²⁰, wiedzie przez zadumę i „poszukiwanie prawdy o człowieku [...] w materiale przeszłości”⁴²¹ w *Sonetach brązowych*, natomiast *Sonety szare* są „dalszym ciągiem zgłębiania człowieka i świata w oparciu o zdobytą metodę refleksji”⁴²² i stanowią „odbłask prozaicznej egzystencji szarego człowieka”⁴²³. Jacek Łukasiewicz stwierdza, iż: „Cykle sonetów mówią o trzech mitach: *Sonety białe* – o micie miłości czystej; *Sonety brązowe* – o micie historii; *Sonety szare* – o micie ziemi ojczystej”⁴²⁴. W realizacjach poety krytycy dostrzegają także zadumę nad samą naturą sonetu, ową myśl autotematyczną, pełną szacunku dla formy, ale i obawy o jej przyszłość, która realizuje się m.in. poprzez obecność w cyklu „szeregu wizji ewokujących natchnienie”⁴²⁵, dominujących poszczególne utwory, bądź mających charakter drobnych aluzji.

Sonety Grochowiaka to nie pierwszy w polskiej poezji cykl sonetowy, będący w istocie zapisem poetyckiej podróży, w której elementem porządkującym nie jest czas, a raczej – pewne obszary przeżycia wewnętrznego. Podobny zabieg dostrzec można przede wszystkim w *Sonetach krymskich* Mickiewicza, które, jak zauważył Ireneusz Opacki, ułożone są:

⁴¹⁹ H. Pustkowski: *Stanisław Grochowiak – transpozycja głęboka*. W: Idem: *Przestrzenie poezji*. Łódź 1986, s. 27.

⁴²⁰ J. Dudek: *O „Sonetach białych, brązowych i szarych” S. Grochowiaka*. W: Eadem: *Poeci polscy XX wieku*. Kraków 1994, s. 178.

⁴²¹ Ibidem, s. 185.

⁴²² Ibidem, s. 189.

⁴²³ Ibidem.

⁴²⁴ S. Grochowiak: *Wybór poezji*. Oprac. J. Łukasiewicz. Wrocław 2000, s. XXVIII.

⁴²⁵ R. Lubas-Bartoszyńska: *Norma i „wolność” formy sonetowej...*, s.155.

[...] w kolejności innej, niż nakazałaby chronologia ich powstania [...] w uporządkowaną terytorialnie w zakresie świata poetyckiego „podróż” [...] chodzi tu o uzgodnienie obu porządków: „ładu podróży” i „ładu przeżyć”, obu zarówno ważnych⁴²⁶.

W przypadku cyklu Grochowiaka „ład podróży” musi zostać zsynchronizowany przede wszystkim z „ładem przeżyć” twórczych. Poeta wędruje bowiem nie po realnej, malowniczej krainie, ale po „krainie sonetu” – abstrakcyjnej, wytyczonej przede wszystkim przez swoje doświadczenia czytelnicze i autorskie przestrzeni, próbując odnaleźć nową drogę i przekuć ją w poetycką realizację.

Podróż nieprzypadkowo więc, za sprawą *Sonetów białych* zaczyna się w miejscu narodzin tej formy poetyckiej. Sonet wyłonił się przecież z ludowej poezji miłosnej i „ścieżka” ta wiodła m.in. przez *La Vita nuova* Dantego, tom będący zapisem miłości do Beatrycze i rozpacz po jej śmierci, czy imponujący swoimi rozmiarami, obejmujący 317 utworów cykl *Sonetów do Laury* Petrarki. To zresztą droga nieobca autorowi, który przecież deklarował:

W krainę pleśni – w ciemną mą ojczyznę

Jest wejście przez miłość.

(*Epilog w stearynie*, s. 117)

W *Sonetach białych* Grochowiak bardzo świadomie nawiązuje przede wszystkim do najmocniejszych sonetowych wzorców miłosnych, podobnie jak Dante i Petrarka w swoich realizacjach sonetowych przedstawiając pewną, zamkniętą historię uczucia z „perspektywy wspomnienia”⁴²⁷. Cześć z nich pisana jest wprawdzie w czasie teraźniejszym (*Dziewiąte, Chloe*), ale w miarę jak cykl ma się ku końcowi, na pierwszy plan wybija się melancholia możliwa do osiągnięcia jedynie dzięki zestawieniu minionych, szczęśliwych wydarzeń, z aktualnymi – nieszczęśliwymi (*Koń, Wdowiec*). Współbieżny z klasycznymi cyklami sonetów miłosnych jest też sposób wprowadzenia postaci lirycznej bohaterki, który w kanonie pełnił niejednokrotnie formę deklaracji poetyckiej:

⁴²⁶ I. Opacki: *Z zagadnień cyklu sonetowego...*, s.69.

⁴²⁷ Ibidem, s. 78.

Petrarka otwiera swoje *Canzoniere* programem poetyckim: Laura będzie jego laurem; Nadawca ma dwa zadania, nierozdzielnie związane – pisać o miłości, czyli pisać poezję. Miłość jako doświadczenie człowieka pod piórem poety staje się motywem poetyckim; zaklęcia miłosne stają się słowami, które tworzą wiersz. Mówienie „wprost z serca”, którym zakochany poeta chce wzruszyć swą ukochaną, staje się kunsztem poetyckim: Nadawca pisze bowiem jednocześnie do dwojga odbiorców: ukochanej i wytrawnego czytelnika poezji⁴²⁸

Świadomości konwencjonalnego wymiaru „użycia” lirycznej bohaterki dawał Grochowiak wyraz nie raz, przywołując w swoich metapoetyckich tekstach najśłynniejsze adresatki sonetowych wyznań:

O wiersz się prosi. A wiersz – że ją niby
Przedłuży w czasie o dzień lub milimetr.
Kto jednak powie podniebienie Laury
Lub nazwę ptaka w Marii obojczyku? ...

Komu się dzisiaj Beatrycze przyśni
Z jej lewą nogą odmienną od prawej⁴²⁹
(*** [*O wiersz się prosi*])

Nie ma Laury; pofrunęła
W mrowisko czerwone jak ogień,
Wśród milionów pancernych głów
Został tylko strzępek muślinu.

Gdzież Beatrix? Uniosło ją
Pociemniałe przed burzą morze.
Tylko na dnie, wśród szczątków ryb
Kołysze się loka złotego wodorost [...]

Idź w poezję, jak w ciemną sień
Gdzie niekiedy śmiech dziewczęcy tryska [...]⁴³⁰

⁴²⁸ M. Gibińska: *I wbrew zagładzie tylko mój wiersz ma nadzieję*. W: *Kłamliwe posłanie. Lektury sonetów Shakespeare'a*, red. M. Gibińska, A. Pokojka. Kraków 2005, str. 13.

⁴²⁹ S. Grochowiak: *Poezje wybrane*. Warszawa 2001, s.186.

W tym ostatnim zawołaniu dostrzec można podobieństwo do inicjującej *Sonety białe* eksklamacji „O, zejdz mi w sonet”:

O, zejdz mi w sonet - jest sztywny i złoty,
Jakby to Calder ciął mu wiatr i listki;
Ręką przesuniesz, a zmieni się wszystki,
Nowe utworzy dla Ciebie ogrody.

(*Mobile*, s. 98)

Ta pierwsza, skierowana do bohaterki lirycznej, strofa sonetu *Mobile* to jednak prośba o jeszcze głębsze zaangażowanie się w sztukę. Oparta jest na nietypowej formule gramatycznej, być może nawiązującej do takich związków frazeologicznych jak „zejdz mi z oczu” czy też „zejdz mi z drogi”. Zawołanie to sugeruje, że sonet jest pewną formą wykluczenia oraz przestrzenią, w której trzeba pogрузić się całkowicie, podjąć jakąś aktywność, ruch, aby mogła powstać. Ciekawy jest kierunek tego procesu: podczas gdy stereotypowe ujęcia przemawiałyby za zobrazowaniem tworzenia sonetu jako wywyższenia, uwznioślenia, artysta woła do swojej lirycznej bohaterki: „zejdz mi w sonet” – odmalowując raczej proces odwrotny: polegający na „obniżeniu lotów”, wyprawieniu się w „ciemną sień” a nawet rejony niższe, semantycznie więc – gorsze. Znaczące, że pogрузić się w nich ma właśnie, zazwyczaj wywyższana, adresatka poetyckich westchnień.

Dante i Petrarca to nie jedyne „przystanki” będące inspiracjami dla Stanisława Grochowiaka podczas konstruowania pierwszego cyklu sonetowego. Wpływ innych realizacji poetyckich osnutych wokół fabuły romansowej widać choćby w sonetach *Chloe* czy *Do Licy* – inspirowanych twórczością Horacego. Tutaj także – inspiracja polega na zapożyczeniu i przetworzeniu postaci stanowiącej *spiritus movens* poetyckich zaklęć. W sonecie *Chloe* jest to płocha bohaterka ody I 23 (*Vitas inuleo me similis, Chloe*), której towarzyszą, jak w oryginale: jaszczurka, sarna i czujna matka. Od oryginału różni się jednak stopień „napastliwości” autora wobec opisywanej kobiety. Chloe Horacego uciekała przed mężczyzną, któ-

⁴³⁰ Ibidem, s. 205.

ry deklarował „Jam ci nie tygrys przecie ni lew”⁴³¹. Chloe Grochowiaka – „przemyka”, ale „upada” i mimo iż „zrywa się”, pogoń ją dosięga i kończy zaplątana „w palcach mężczyzny”. Pierwowzór bohaterki sonetu *Do Licy* znajdujemy z kolei w odzie IV 13 (*Audivere, Lyce, di mea vota, di*). To Lica, która nie potrafi pogodzić się z upływem czasu i z którą los obszedł się okrutnie – odbierając jej piękno, miłość, ale dając długowieczność, będącą jednak pretekstem do utraty wiary w moc poezji:

A ty dożyjesz, Liko, chyba wieku kruka,
Bogowie widać chcieli dać możność szydercom
Drwić, że młodości nie odtworzy sztuka,
Płonącej świecy gdy zgaśnie czar.⁴³²

Lica Grochowiaka nie tylko przekwita, ale praktycznie – znika. Autor ze szczegółami opisuje jej rachityczną budowę: „główkę”, „kostki”, „szkielecik”:

Bóg mnie wysłuchał - i przekwitasz, Lico,
Wdziałas na główkę kapturek pajęczy;
Ruszysz się, słyhać: każda kostka dźwięczy,
Przez cienką skórę nawet ślepi widzą.

A to, co widzą, nie jest tajemnicą:
Szkielecik ptaka od krwiobiegu cieńszy,
Serce tak małe, że w żeber obręczy
Jest łą z ołowiu. Przekwitłaś mi, Lico.

Opadłaś, Lico. Zapadłaś się w sobie,
Tak, jak się ziemia znienacka zapada,
A każdy mija poruszoną stronę...

Sproszę przyjaciół. Piękną ucztę zrobię,
Niech aż do świtu toczy się biesiada.

⁴³¹ Horacy: *Oda 23, Jako sarenka za matką trwożną...*, „Pbi.edu.pl”, [dostęp 10 stycznia 2015], http://www.pbi.edu.pl/book_reader.php?p=9572

⁴³² Horacy: *Oda 13, Wysłuchały mnie bogi...*, „Pbi.edu.pl”, [dostęp 10 stycznia 2015], http://www.pbi.edu.pl/book_reader.php?p=9897

Niech czas przetrawi kostki poruszone.

(*Do Licy*, s. 102)

Takie rozczłonkowanie pozwala wierzyć, że końcowa „uczta” wyprawiona w ostatniej strofie wiersza – jest w istocie stypą. Bohaterka Horacego, przywołana w *Sonetach białych*, w przeciwieństwie do oryginału umiera, w sposób skończony „schodząc w sonet”.

To, że inspiracje związane z miłością są zaledwie postojami w dłuższej podróży, a przywołanie konkretnych motywów nie wiąże się z ich wierną trawestacją, a stanowi jedynie pretekst do intertekstualnej gry, sugeruje poeta także dość wyraźnie w innym, odnoszącym się do ważnej gatunkowej realizacji miejscu. Sonet *Dziewiąte* domyka on frazą „więc chociaż krzyczy, nikogo nie woła”, będącą dość przewrotnym nawiązaniem do mickiewiczowskiego „Jedźmy, nikt nie woła”. Owo przywołanie i odwrócenie doświadczenia fonetycznego oraz akustycznego to jedno z kilku miejsc, kiedy w *Sonetach białych* sięga Grochowiak po metaforykę związaną z mówieniem, wołaniem, przeróżnymi próbami wydobywania, odebrania i interpretacji sygnałów dźwiękowych. Być może to właśnie w tym zakresie tematycznym szukać należy przyczyny, dla której pierwszemu, sześćcioelementowemu cyklowi sonetów autora *Ballady rycerskiej* patronuje barwa biała. Wbrew niektórym sądom krytyków *Sonety białe* nie są bowiem przecież historią „miłości czystej”, niewinnej, więc chyba nie tu leży geneza ich „zabarwienia”. Nie są także pisane „wierszem białym”, więc tytuł cyklu nie stanowi także prostego odwołania do typu wierszowego, najczęściej uzasadniającego powód pojawienia się określenia „biały” w kontekście liryki. Są za to opowieścią o pewnej, zakończonej fiaskiem próbie artykulacji, która stanowi jednak zaledwie pierwszy etap w walce o wydanie głosu. Wszak *sonitus* – łaciński źródłosłów słowa sonet oznacza właśnie pierwotnie „dźwięk”, „szum”. Biel w tym ujęciu byłaby tonującym go symbolem świata ciszy, ale nie wiecznej:

Jest to świat wysoko wzniesiony, skąd nie dochodzi do nas żaden dźwięk. Panuje tam milczenie biegnące w nieskończoność jak zimny mur, nieprzekraczalny, niezdojdyty. [...] Można by to na terenie muzyki porównać do milczenia, do pauzy, która przerywa jedynie rozwój frazy, nie kończąc jej definitywnie. To milczenie nie jest martwe, zawiera możliwości vitalne. Biel jest jak milczenie, które może

być nagle zrozumiane. Jest to „nic” pełne młodości radości albo raczej „nic” poprzedzające wszelkie narodziny, wszelki początek⁴³³.

Bieli, powiązanej z artykulacją, jest w sonetach dużo więcej. Jak słusznie zauważa Małgorzata Baranowska, Grochowiak umie bowiem „wykorzystywać niedokończenie jako nowy akcent sonetu”⁴³⁴, co wymaga nie lada kunsztu przy zachowaniu tak klarownej i z założenia skończonej formy, jaką jest gorset sonetowy. Biel to przecież także kolor ściśle związany z tworzeniem, barwa białej kartki, „niczego” poprzedzającego początek każdego sonetu. Zapełniając pierwszą białą kartkę, pierwszym sonetem *Mobile*, autor zdecydował się rozpocząć cykl od metapoetyckich, zdradzających jego świadomość twórczą, dywagacji. *Mobile* to zatem sonet o pisaniu sonetu i możliwościach artystycznego wykorzystania tej formy poetyckiej. W pierwszym utworze z cyklu *Sonetów białych* doczekała się ona szeregu dookreśleń. Sonet jest zatem „szywny”, „złoty” (ten kolor jako barwę sonetu przywoływał już Kochanowski, deklarując w sonecie *Do paniej* „Bych cię dał ulać i z szczerego złota”), a jego kroje „blaszane”. Taki dobór materiałów kontrastuje silnie z opisem wizji i formy poetyckiej bo te z kolei okazują się być „zaledwie nazwane”, „nieledwie znaczone”, a ich esencją jest ulotność:

Bo są to wizje zaledwie nazwane,
Bo są to formy nieledwie znaczone;
Tyle umieją – co zginąć w pośpiechu...

(*Mobile*, s. 99)

Metapoetycka refleksja uzupełniona zostaje przez przywołanie postaci konkretnego twórcy – Aleksandra Caldera, którego poczynania twórcze okazują się dowodem na możliwość połączenia na płaszczyźnie sztuki tych obu, pozornie niemożliwych do zestawienia, jakości. Calder, artysta uprawiający zarówno malarstwo, rzeźbę jak i grafikę, był jednym z głównych przedstawicieli tzw. sztuki kinetycznej, wykorzystującej ruch jako element wyrazu artystycznego. W jego przypadku założenia te były realizowane m.in. poprzez konstruowanie lekkich, metalowych, przestrzennych instalacji, poruszanych zwykle za przyczyną wiatru lub mechanicznych silniczków, które Marcel Duchamp nazwał mobilami. Co znaczące, Calder

⁴³³ M. Rzepińska: *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*. Kraków 1983, s. 545.

⁴³⁴ M. Baranowska: *Księga sonetów...*, s. 12.

był wyedukowany nie tylko artystycznie. Miał za sobą także studia na kierunku inżynierii mechanicznej, posiadał więc gruntowną wiedzę na temat fizycznych aspektów funkcjonowania powoływanych przez niego do życia dzieł. W jego przypadku okres terminowania, owego „musisz”, polegał zatem na zdobyciu ścisłej, teoretycznej wiedzy, pozwalającej mu na pełne wykorzystanie właściwości form dla oddania swojej artystycznej wizji. To właśnie dzięki temu, jak zauważył Umberto Eco:

Mobile Caldera fascynują nie dlatego, że są w stanie wygenerować nieskończoną liczbę możliwych ruchów. Tym, co tak naprawdę podziwiamy w tych rzeźbach, jest żelazna konsekwencja zasad ustanowionych przez artystę. Ruchome dzieła Aleksandra Caldera poruszają się tylko tak, jak chciał Calder⁴³⁵.

Wybór tego właśnie artysty na patrona „krojów blaszanych” był zatem podwójnie znaczący: „blaszaność” Caldera przejawia się tak w doborze fizycznego materiału z jakiego powstawały jego dzieła, jak i w sposobie definiowania sztuki. Jean-Paul Sartre za esencję instalacji Caldera uważał ich artystyczną szczerość i autotematyzm rozumiany jako „samotematyczność”:

[...] nie znam żadnej mniej kłamliwej sztuki niż jego. Rzeźba sugeruje ruch, malarstwo sugeruje głębię albo światło. Calder nie sugeruje niczego; on wyławia prawdziwy, żyjący ruch i formuje go. Jego mobile nic nie znaczą, na nic nie wskazują jak tylko na siebie; one istnieją, oto wszystko; one są absolutem⁴³⁶.

W przeciwieństwie do Eco, Sartre dostrzegał jednak w nich większą dozę swobody interpretacyjnej:

One mają zbyt dużo piór i układ jest zbyt skomplikowany, aby mózg ludzki, nawet ich twórcy, był w stanie przewidzieć ich wszystkie kombinacje ruchowe. Dla każdego z nich Calder określa generalnie przeznaczenie ruchowe i jemu pozostawia potem mobile; czas, słońce, ciepło, wiatr – one stanowią o każdym poszczególnym tańcu. W ten sposób obiekt pozostaje na połowie drogi między niewolą statui a

⁴³⁵ U. Eco: *Vegetal and mineral memory: The future of books*. “weekly.ahram.org.eg”, [dostęp 15.09.2014], tłum. autorka, <http://weekly.ahram.org.eg/2003/665/bo3.htm>

⁴³⁶ Jean Paul Sartre: *Mobile Caldera*. W: *Interpretacje dzieł sztuki. Antologia - od Melancholii Dürera do ready-made Duchampa*. Wybrał, opracował i wstępem poprzedził J. Krupiński. Kraków 2002, s. 163.

niezależnością zdarzeń natury; każda z jego ewolucji jest natchnieniem chwili; rozpoznaje się w tym skomponowany przez twórcę temat, ale ona sama z siebie rozwija tysiące osobistych wariacji; oto mała melodia jazzu, jedyna w swoim rodzaju i zwiewna jak niebo, jak wczesny poranek; mijając ją traci się ją na zawsze⁴³⁷.

Tak rozumiane *mobile* byłyby doskonałą wykładnią współczesnego sonetu – „instalacji” powstałej w połowie drogi pomiędzy niewolą, a absolutną wolnością i pierwszym dowodem na to, że właśnie taką drogę widział Grochowiak i dla swoich realizacji. W tym kontekście znaczący wydaje się także gest poczyniony przez poetę zatytułowania inicjującego cykl, silnie metapoetyckiego utworu właśnie w taki, a nie inny sposób. *Mobile* to wprawdzie francuski przymiotnik oznaczający „ruchomy”, ale gdy mowa o twórczości Caldera szybko zaczął być traktowany jako rzeczownik liczby mnogiej, oznaczający cały zbiór rzeźb. Użycie go jako tytułu pierwszego sonetu nieuchronnie dubluje wspomniany wyżej zabieg autotematycznego tytułowania cykli lub poszczególnych utworów przy użyciu nomenklatury gatunkowej. „*Mobile*” może bowiem być w zasadzie nazwą całego cyklu, bo refleksja metapoetycka zaprezentowana na wstępie – dotycząca „dźwięku”, wprawionego w „ruch”, „podróż” – będzie się konsekwentnie pojawiać w kolejnych realizacjach.

Cykl *Sonetów białych* domknięty zostaje poprzez tekst *Wdowiec (II)*, stanowiący bardzo czytelne podsumowanie elementów, jakie są dominantą pierwszej, jasnej podróży Stanisława Grochowiaka po krainie sonetów i otwarcie na kolejne, metapoetyckie wędrówki. To przede wszystkim pożegnanie z krainą miłości i liryczną bohaterką: umierając powtarza ona gest, za przyczyną którego pojawiła na poetyckiej scenie. Kobieta, która „zeszła w sonet” teraz odmieniana jest poprzez kolejne stopnie oddalenia: „odchodzi w muślin”, „w glebę”, a wreszcie wdowiec deklaruje:

I słyszę czasem, że tak wchodzisz dalej,

Tak jakbyś w głębi węszyła za niebem...

(*Wdowiec*, s. 103)

Tym samym okazuje się godną adresatką sonetowych wzruszeń. Spełnia postawione przed nią na wstępie zadanie aż nadto. Opuszczonemu mężczyźnie pozostaje przyglądanie się

⁴³⁷ Ibidem.

przedmiotom, jakie po niej pozostały. On z kolei powtarza tym samym gest, opisany już w utworze Grochowiaka o tym samym tytule – *Wdowiec*, opublikowanym w pierwszym tomie *Ballada rycerska*. Jego oś także stanowił opis przedmiotów, jakie pozostały bohaterowi po ukochanej kobiecie: welonu, pantofli, kolczyków, mydła. Sonetowy wdowiec skupia się na kluczu, ale jego ból owocuje stanem emocjonalnym zaskakująco nieprzystającym do opisywanej sytuacji. Jak zauważa Agnieszka Dworniczak:

Cechą charakterystyczną wszystkich kochanków widzących „życie zdobne w suknię śmierci” i wdowców z Grochowiakowych liryków, zarazem cechą odróżniającą ich od wszelkich tradycyjnych wzorów, jest to, że w ich wyobraźni nie mieści się najważniejsze pojęcie – dusza. Liczy się tylko to, co można odczuć zmysłami – ciało. Wdowiec z *Agrestów* mówi do zmarłej żony o swoim omamieniu „I słyszę czasem, że tak wchodzisz dalej,/Tak jakbyś w głębi weszła za niebem...”. Ciało, chociaż zachowuje się jak żywe, nie szuka nieba tam, gdzie powinno się ono znajdować według odwiecznych wyobrażeń – w górze⁴³⁸.

Owa zaduma nad przedmiotami, owocuje przemyśleniami, w których pobrzmiewa nuta refleksji nietzscheańskiej. Miejsce otchłani, zgodnie z obraną perspektywą, zajmuje jednak dziurka od klucza:

Klucz, co mi dałaś, jest teraz bogatszy,
I sierścią obrósł. Wygląda jak żywy.
Nie pcham go w zamek, bo spojrzę na niby
W dziurkę od klucza, ona też popatrzy.

(*Wdowiec*, s.102)

Sonetowy wdowiec deklaruje także „Możesz mi wierzyć, że byłem nieszczęśliwy”, ale w momencie opisywanym w tekście – znajduje się już na innym etapie. Estetyzuje śmierć ukochanej („Pięknie odeszłaś!”) i poszukuje w zaistniałej sytuacji uniwersalnych, artystycznych aspektów. Znajduje je w groteskowo przetworzonym motywie *exegi monumentum* – oplecionym wokół kolejnego rekwizytu, służącemu wspomnianemu „węszeniu”:

⁴³⁸ A. Dworniczak: *Stanisław Grochowiak...*, s. 102.

Nos, com ci sprawił w zeszłym karnawale,
Może przetrzymać niejedną potrzebę!
Chcesz, to przyniosę – a jak nie, to spalę.
(Wdowiec, s. 103)

Nos ukochanej, to element przywołany także we wspomnianym utworze z *Ballady rycerskiej*. Tam jednak wdowiec wspominał go w toku wiersza, wraz z innymi elementami: piersiami i włosami – namacalnymi, rzeczowymi dowodami na jej faktyczne istnienie. W sonecie – strofa poświęcona temu elementowi jest ostatnią, a więc zgodnie z kanonem – refleksyjną częścią, będąca próbą nadania innego wymiaru opisywanej sytuacji i „pogwałcenia majestatu śmierci”⁴³⁹. Pointa obejmuje tym samym nie tylko pojedynczy utwór, ale i całą, pierwszą część wyjątkowego w twórczości Grochowiaka cyklu. Poeta, świadomie operujący groteską, pokazuje, że właśnie ona będzie stanowić kolejny istotny element jego sonetowych realizacji, owego „mogę”, następującego po „muszę”, gdy obiekt miłości znika i nie ma już „kogo wołać”. Czy tak rzeczywiście się dzieje?

W *Sonetach brązowych* autor wędruje już zupełnie inną ścieżką – pozostawiając za sobą „kraj miłości” i wkraczając na nowe tereny. Badacze dostrzegają w tej części cyklu przede wszystkim motywy historyczne, „uszeregowane w swoistą chronologię”⁴⁴⁰. Historia pojawia się w *Sonetach brązowych* na pierwszym planie dzięki przywołaniu określonych postaci (Prijam, Helena, Katon, Faust), użyciu dawnych, kunsztownych form takich jak przerzutnie czy instrumentacja głoskowa oraz osadzeniu „akcji” w przesycionej historycznymi rekwizytami scenografii. To pojawiające się wielokrotnie tak na pierwszym planie, jak i w tle opisywanych sytuacji przedmioty takie, jak miecz, tarcza, kołczan, przyłbica, lampa, świeca, malowidła, materiały czy marmury. Większość z nich reprezentuje świat artystyczny i za ich przyczyną, jak zauważa Jacek Łukasiewicz, owo „Wejście do nieba historii jest wstąpieniem do sztucznego raju sztuki”⁴⁴¹. Historyczne odwołania stają się więc w *Sonetach brązowych* Grochowiaka próbą poszukiwania własnej tożsamości twórczej oraz znalezienia pewnego układu odniesienia, który pozwoli na umotywowanie określonych wyborów artystycznych i zrozumienie roli poety.

Dominantą tej części cyklu – zasygnalizowaną już w pierwszej strofie inicjalnego sonetu *Kamienne*, jest wyraźnie artykułowana za pośrednictwem formy pytającej chęć definicji

⁴³⁹ Ibidem.

⁴⁴⁰ H. Pustkowski: *Stanisław Grochowiak – transpozycja głęboka...*, s. 37.

⁴⁴¹ J. Łukasiewicz: *Impuls etyczny i przystosowanie*. W: „Znak” nr 4 (130) 1965, s. 487.

pewnych, uniwersalnych i związanych z twórczością kategorii, takich jak Historia (w sonetach *Kamienne* i *Gość*), Śmiech (*Bawoły*), Mądrość (*Troja*), Męstwo (*Powołanie mieczy*). To kolejna próba przełamania ciszy, zaktualizowania sonetowego, literackiego „posłannictwa” i odpowiedzi na autotematyczne pytanie – o czym i jak można za pomocą wiersza mówić, aby rzeczywiście coś powiedzieć. Zagadnienie to rozbite zostaje na szereg szczegółowych pytań „badawczych”:

Bo cóż historia, jak nie rozgrzeszenie?

(*Kamienie*, s. 103)

Więc w śmiech się uciec?

(*Bawoły*, s.104)

Może ja piszę sonety prorocze?

(*Zqb*, s. 149)

Cóż jest historia? Czy iść w nią jak w salon?

(*Gość*, s. 105)

Badaj popioły! Czym badasz?

(*Faust*, s. 106)

Pytania te padają jeszcze w twórczej „krajnie mogę”, dopuszczają pewną wariantywność wyborów w obrębie formy sonetowej. Przeciwwagą dla form pytających, jakie zdominowały cykl siedmiu *Sonetów brązowych*, a jednocześnie próbą podsumowania poruszonych za ich pośrednictwem zagadnień są pomieszczone w finałnych, refleksyjnych częściach utworów odpowiedzi, przyobleczone w aforystyczne gorsety. Większość z nich sprawia wrażenie niezwykle klarownych w swej budowie – a więc i przynoszących ostateczne rozstrzygnięcia dla wyrażonych wcześniej wątpliwości. To już „krajna muszę”, pozbawiona wieloznaczności, oczekująca absolutnego podporządkowania jedynym słusznym prawdom, a więc i – kanonowi. Dialektyczna, oznajmująca konstrukcja odpowiedzi, kontrastująca z inicjalnymi, pełnymi zwątpienia strofami wytwarza jednak wewnętrzne, tekstowe napięcie prowokujące do pytania

o to, co wydarzyło się na przestrzeni wiersza, a nawet pozwala doszukiwać się swoistej drwiny z potrzeby finalnych wyroków:

A ogniem trzęsie nie wiatr, lecz milczenie
(*Kamienie*, s. 104)

Bo śmiech to oręż. Lecz nie śmiech wysoki!
(*Bawoły*, s. 104)

Kto się zbyt wielką nadzieją obarczy,
Ten mądrość skrzyknie, a w bęben odpuka
(*Troja*)⁴⁴²

To jest w popiele, co stygnie u ciebie
(*Faust*, s.107)

Wspomniane finalne wyroki mają istotną wagę dla wymowy całego cyklu. Sonety te definitywnie rozprawiają się bowiem z kolejnymi mitami dotyczącymi tworzenia. „Kamienne”, stałe przekonania zawarte w tekstach historycznych, zostają poddane w wątpliwość poprzez zaakcentowanie ich stronniczości, niepełności i tendencji do niewłaściwego mianowania bohaterów (sonet *Kamienne*). „Śmiech wysoki”, potraktowany jako oręż sztuki okazuje się fałszywy i nieoddający specyfiki autentycznej, ludowej wesołości (sonet *Bawoły*). Mądrość i skostniała estetyka okazują się niewystarczającymi narzędziami w przypadku konieczności opisu zjawisk świeżych, zmiennych i autentycznych (sonet *Troja*). Codzienność, zamiast stawać się materią sztuki, zabija swą monotonią (sonet *Ząb*). Historyczne rekwizyty, przedmioty i puste deklaracje przyćmiewają czyny (sonet *Powołanie Mieczy*), natomiast konwencje artystyczne utrudniają dotarcie do prawdy (sonet *Gość*).

Odczytywana w finalnych wersach *Sonetów brązowych* ironia, byłaby jednym z kilku elementów nawiązujących do groteskowego klimatu, zasygnalizowanego już w *Sonetach białych*, rozbijającego „sztywność” formy sonetowej. Uzupełniają ją także odniesienia do fizyczności: czy to ułomności, czy też niezgrabności ludzkiego ciała, które odbierają opisywanym

⁴⁴² S. Grochowiak: *Agresty*, Warszawa 1963, s. 56.

sytuacjom i postaciom powagę. I tak waleczni z sonetu *Kamienne* zostają odbrązowieni dzięki zwróceniu uwagi na to „Ileż godności niosą ich golenie”, a Helena w *Troi* „biegnie do łazienki”. Utworami najpełniej wykorzystującymi elementy groteskowe, są w tej części cyklu sonety *Bawoły* oraz *Zqb*. Esencją obu jest pytanie o to na ile groteska, ironia i śmiech mogą stanowić element cyklu sonetowego równy innym, gatunkowym wyznacznikom. W przypadku *Bawołów* pytanie to zostaje postawione dzięki zobrazowaniu „następowania” świata pierwotnej, przedchrześcijańskiej, opartej na zaspokajaniu podstawowych potrzeb ciała cywilizacji, na świat zbudowanej na wątłych, mniej namacalnych podstawach kultury „wysokiej”:

Więc w śmiech się uciec? Gonią na bawołach,
W przyłbice twarze związali jak w kamień,
I to co ujrzysz, to następowanie
Ściany, gdzie tylko u zwierząt są czoła.

Wreszcie wytropią. Zamkną cię dokoła,
Poczujesz żeber wątłych szalowanie,
I śmiech powróci: że liczyłeś na nie
Jak Bóg naiwny - na klatkę kościoła

A oni zejda. Będą paść bawoły,
Klepać po pyskach, przysposabiać troki,
Kuchnię sprowadzą, objuczą nią stoły...

I ty tam siądziesz. O, znowu wesoły,
Za ucho zatkniesz gałązkę jemioly...
Bo śmiech to oręż. Lecz nie śmiech wysoki!

(*Bawoły*, s. 104)

W przypadku sonetu *Zqb*, autor rozlicza się z sentymentalizmem swoich wcześniejszych wyobrażeń twórczych, stawiając pytanie o to, czy mogą one współgrać z bardziej przyziemnym, rzeczowym podejściem – symbolizowanym przez „krowy bardzo duże”, oraz groteskową scenę pozbywania się „ostatniego zęba”:

Kupię więc sioło. Utopię je w murze
Z gotyckich malin, niech kolcami natrą

Na wszystkie drogi. I polecę wiatrom,
By mi się zbiegły w jedną wiatrów różę.

Będę hodował krowy bardzo duże,
Lecz chudym wróblom też przybędzie patron,
A kiedy śniegi nawet ślad ich zatrą,
To się przy ogniu w lekturze zanurzę.

I nitkę kupię. Do klamki przytroczę,
Będę się szarpał z mym ostatnim zębem,
Jak pies się szarpie z nieposłuszną szmatą...

Może ja piszę sonety prorocze?
Lecz w tejże wenie chyba wierzyć będę,
Że to widelcem zadziobał się Katon⁴⁴³.

Najpełniej metapoetyckie rozważania wyrażone zostają w finalnym, przesyconym intertekstualnymi nawiązaniami sonecie cyklu, zatytułowanym *Faust*. Pod względem formalnym, jest on swego rodzaju eksperymentem, ponieważ napisany został przy użyciu dialogu. To zamknięty w gorsecie sonetu mini-dramat, stworzony przez poetę, któremu forma dramatyczna była bardzo bliska. Mimo tego ryzykownego zabiegu nie następuje jednak rozbicie wzorca lirycznego. Jak wylicza Agnieszka Dworniczak:

Zgadza się bowiem ilość strof, wersów i sylab – jeżeli odpowiednio ułożyć rozbite na dialog wersy. Jest część opisowa i refleksyjna, a także aforystyczna pointa w ostatniej zwrotce, utrwalona w gatunku przez poetów baroku⁴⁴⁴.

Na płaszczyźnie treści jest *Faust* odniesieniem do dramatu Johanna Wolfganga Goethego, w którym tytułowy bohater decyduje się zawrzeć pakt z szatanem, aby poznać tajemnicę istnienia. Faust Grochowiaka próbuje przede wszystkim zrozumieć tajemnicę tworzenia, a szuka jej w materiale przeszłości. Sonet „przyjmuje formę rozmowy z absolutnym odsunię-

⁴⁴³ S. Grochowiak: *Poezje wybrane...*, s.149.

⁴⁴⁴ A. Dworniczak: *Stanisław Grochowiak...*, s. 146.

ciem podmiotu lirycznego”⁴⁴⁵, jest bowiem dialogiem pomiędzy próbującym „badać popioły” Faustem, a dyscyplinującym go Mefistofeilesem. W rozmowie tej znaleźć można odniesienia do najważniejszych, utrwalonych w kulturze sądów na temat poznania. W inicjalnej strofie Mefisto dowiadując się, iż Faust sięga po instrumentarium naukowe, poucza go o prymacie postrzeżeń sensualnych zdaniem „Więc badaj palcem, a lepiej: wargami”, w którym wyraźnie pobrzmiewają echa mickiewiczowskiego „Czucie i wiara silniej mówi do mnie. Niż mędrca szkiełko i oko”. Z kolei relacjonując efekty swoich dalszych prac, Faust sięga po metaforę jaskini platońskiej: „Lecz to nie ludzi, to zjawisk są cienie”. Końcowa strofa to partia dialogowa Mefista, sugerującego, że w „popiołach” – badacz zawsze dostrzega właśnie to, co w danej chwili bezpośrednio go dotyka:

Jest tyle w chemii, ile człowiek nie wie,
A chemia mówi prostą rzecz uczenie:
To jest w popiele, co stygnie u ciebie.
(*Faust*, s. 107)

Kierując się pewnym podobieństwem składniowym, można wysunąć tezę, że autor zwał w pouczeniu Mefista aluzję literacką do wiersza Cypriana Kamila Norwida *W Weronie* i jego finalnej frazy:

A ludzie mówią, i mówią uczenie,
Że to nie łzy są, ale że kamienie,
I że nikt na nie nie czeka⁴⁴⁶

To także tekst poruszający kwestie zmiennej interpretacji zjawisk fizycznych. Spadająca gwiazda, w interpretacji uczonych, okazuje się w nim zimnym i obojętnym kamieniem⁴⁴⁷, wtapiającym się w „gruzy nieprzyjaznych grodów”. *Faust* Grochowiaka również działa w oparciu o instrumentarium naukowe, odczarowując substancję o podobnej jak kamień czy gruz proveniencji – popioły, które ostatecznie okazują się stygnącymi resztkami przeszłości, historii i twórczości innych ludzi. Ktoś jednak „na nie czeka”, skoro, jak podpo-

⁴⁴⁵ H. Pustkowski: *Stanisław Grochowiak – transpozycja głęboka...*, s.38.

⁴⁴⁶ *Dzieła Cypriana Norwida*. Wydał, objaśnił i wstępem krytycznym poprzedził T. Pini, Warszawa 1934, s. 24.

⁴⁴⁷ Por. T. Kostkiewiczowa: *W Weronie*. W: Red. S. Makowski: *Cypriana Norwida kształt prawdy i miłości*. Warszawa 1986, s.24.

wiada Mefisto, nim zupełnie skostnieją, twórca będzie w nich w stanie znaleźć bliskie, a nawet zupełnie przystające do jego doświadczenia. Owo stygnięcie i kostnienie, przemiana substancji, zagrażająca zarówno historii, jak i Faustowi, to bardzo ważny dla wymowy całej, brązowej części cyklu motyw, dowodzący (nie) śmiertelności sztuki:

Stygnięcie jest tutaj synonimem „kamienienia”, „kostnienia”, „zamierania”. Jest więc określeniem odnoszącym się do osobowości bohatera lirycznego. Podmiot liryczny znajduje w historii swoje przedłużenie, ona pozwala mu regenerować się psychicznie, wprowadzić ład w plątaninie przedmiotów. Pozwala w płaszczyźnie poezji i „kamienienie” i „zapląkanie” przewycięzać⁴⁴⁸.

„Kamienienie” to także figura sonetów blaszanych, sztywnych, zniewolonych przez konwencję wspomnianej wyżej „kostniejącej poetyki zachwyty”, odczłowieczonych. Ten proces okazuje się jednak groźny tylko przez chwilę. Poeta był go w stanie przewyciężyć dzięki wzbogaceniu klasycznej formy o właściwe jego praktyce twórczej elementy, m.in. groteskę, ironię, umiejętne stosowanie stylizacji, poetyckich odniesień i rozmiłowanie w poetyckich rekwizytach oraz zrozumienie niebezpieczeństw, jakie niesie zbytnia wiara w historię, mądrość czy śmiech. Na tym zasadza się wyjątkowość jego przygody twórczej, pozwalającej przejść do porządku dziennego nad pytaniami stawianymi w historycznej krainie *Sonetów brązowych*, a może nawet umożliwiającej pisanie tekstów „proroczych”, pozwalających na przełamanie historii odniesieniami do współczesności, a więc przemieszczenie elementów stałych i zmiennych. Jak zauważa Małgorzata Baranowska sonety Grochowiaka bowiem:

[...] przenika świadomość, że możemy przez sonet zobaczyć dawne epoki, ale nie możemy wrócić do dawnego starożytnego, średniowiecznego, renesansowego ładu. Czasy historyczne pojawiają się jako lekko zaznaczony rysunek, ale wrażliwość, uczucie – będące faktycznym bohaterem tych sonetów – to wrażliwość dzisiejsza⁴⁴⁹.

⁴⁴⁸ J. Łukasiewicz: *Impuls etyczny i przystosowanie...*, s. 489.

⁴⁴⁹ M. Baranowska: *Księga sonetów...*, s. 11.

Wrażliwość ta w pełni wybrzmiewa więc w kolejnym, ostatnim już cyklu poetyckiej wędrówki – *Sonetach szarych*.

Sonety szare zawdzięczają swoją barwę przede wszystkim gestowi zbliżenia w stronę życia i „szarej rzeczywistości”, jaki odbywa się na ich przestrzeni. W połączeniu z formą sonetową nabiera on szczególnego znaczenia. Jak zauważa Jan Pieszczachowicz:

Poezja w rozumieniu Grochowiaka nie jest czymś wzniosłym, jakąś świątynią postawioną na fundamencie szarej, pospolitej rzeczywistości; przeciwnie, właśnie szarość i zwykłość zostają nobilitowane przez ustawienie ich w kontekście dostojnych wzorców kulturowych, archetypów, mitów i form uświęconych, jak np. sonet; z kolei owa „wysoka” kultura zmuszona jest brać udział w obiegu „niskim”, a więc dokonuje się swoisty akt dziejowej sprawiedliwości, egalitaryzmu. Z tego wzajemnego oświeclania się, nakładania dwóch warstw, wynika szereg implikacji artystycznych, myślowych i stylistycznych, ujawniających się pod hasłem „przewartościowania stosunku do tradycji”⁴⁵⁰.

Pierwsza z wymienionych warstw – szara i związana z codziennością – zaakcentowana zostaje wyraźnie nie tylko w tytule całego cyklu, ale i w tytułach jego poszczególnych elementów. Większość z nich związana jest także z kolejną, nadającą temu cyklowi barwę, kategorią – ziemi. Za przykład mogą służyć tu tytuły sonetów takie jak: *Nauka chodzenia*, *Kartofla*, *Podziemni*, czy *Nauka sejsmografii*. Również w warstwie treści – szarość rzeczywistości i szarość ziemi, okraszone odniesieniami metapoetyckimi i elementami „kultury wysokiej”, stanowią lejtmotywy tej podwójnie „przyziemnej” wędrówki Stanisława Grochowiaka.

Już pierwszy z sonetów cyklu, zatytułowany *Nauka chodzenia*, stanowi wykładnię nowego stosunku do rzeczywistości i poezji, jaki autor zdaje się testować (nauka) w trakcie swojej ostatniej, trzeciej wędrówki po krainie sonetu. Zwracając się w części opisowej do bohaterki lirycznej, która tym razem – nie jest już ani Beatrycze ani Laurą, a raczej poezją samą w sobie, próbuje on pogodzić pozornie niemożliwe do pogodzenia optyki – pospolitującą i uwznioślającą:

A, jesteś ziemia. Glina, ołów, sól –
Jedwab popiołu, ciepła rozkosz bagien.

⁴⁵⁰ J. Pieszczachowicz: *Pegaz na rozdrożu...*, s. 384.

A jesteś ogród. W tobie sarny nagie,
Woły łagodne, rozpęknięte wpół...

Wszystko, co dźwigasz, uzbroiłaś w ból –
To, co zakrywasz, w posępną odwagę.
A jesteś ogród. W tobie panny nagie,
Twarze młodzianków rozpęknięte wpół...

(*Nauka chodzenia*, s.107)

Obydwa te sposoby obrazowania okazują się posiadać punkty styczne, są bowiem niezwykle substancjalne i sensualne. Próba ich połączenia nieuchronnie prowadzi jednak do akcentowanego dwukrotnie „rozpęknięcia wpół”. Wyłaniająca się z heglowskiego zestawienia tezy i antytezy synteza jest zatem kaleką, ale to właśnie stanowi jej siłę. O tym, że jest to głęboko przemyślany postulat poetycki, świadczy refleksyjna część sonetu, zawierająca meta-poetyckie wyznanie autora:

Tak ćwiczyc będę moje stopy obie,
(Więc stopy wiersza – więc oblekle w czucie)
Że krok uczynię, a odbędę wieki.

I gdybym z nagła w inne ziemie uciekł,
Niech trwa nauka, że co kroczek zrobię,
Ten będzie płaski – już nigdy: daleki.

(*Nauka chodzenia*, s.107-108)

Po językowy wybieg – wykorzystanie w kontekście opisywanej, poetyckiej wędrówki dwuznaczności słowa „stopa”, sięgał już wcześniej Tetmajer, deklarując w liryku *O sonecie*:

lubię to górne, wąskie, naskalne wydroże,
skąd runie, kto stóp pewnie położyć nie umie⁴⁵¹.

Grochowiak w metaforze tej znajduje uzasadnienie dla rozpęknięcia poezji na dwie części –wszak stopy, rozumiane jako części ciała, a nie części wiersza, także muszą być dwie,

⁴⁵¹ <http://literat.ug.edu.pl/tetmajer/031.htm> [dostęp 15.05. 2016].

aby pozwolić na utrzymanie równowagi. Jemu – dwie przeciwstawne poetyki połączone w jedną, naznaczoną skazą, pozwalają na równowagę twórczą i pokonanie historycznego balastu związanego z formą sonetową („odbędę wieki”). Co ważne, poeta akcentuje fakt, iż wymaga to pokory, ciągłej nauki („ćwiczyć będę”, „niech trwa nauka”) i działania w kontakcie z kanonicznym wzorcem („już nigdy – daleki”). Tylko proces przeprowadzony zgodnie z tymi zasadami, pozwoli na przeniesienie nabytych doświadczeń z płaszczyzny sonetu, na inne formy poetyckie („inne ziemie”). Jest również *Nauka chodzenia*, zgodnie z rozpoznaniem Stanisława Burkota⁴⁵², nawiązaniem, a w zasadzie polemiką z tekstami Andrzeja Bursy i wyrażonym w nich nihilizmem, na miejsce którego proponuje Grochowiak, jak zauważa Burkot, postawę pełną odwagi i współczucia.

W kolejnych *Sonetach szarych*, powołuje Grochowiak bohaterów „z ludu”, których liryczne losy potwierdzają jego autorskie założenia i pozwalają na ćwiczenie przede wszystkim stopy „pierwszej”. Do takiej właśnie strategii – przyznaje się w zakończeniu liryku *Leśni*:

Badam najczulszym wężem mojej dłoni
Te sonetami zadymioną kartę.
Z jakich jest desek strugana i twarzy?...⁴⁵³

Wśród tych twarzy znajdziemy wieśniaków zasłuchanych w nocną ciszę z sonetu *Echo*, dla których swojskie dźwięki mogą być dowodem na istnienie światów dużo bardziej wzniosłych, bowiem:

Żaby śpiewają od stawu do stawu,
Choć echo biegnie od morza do morza⁴⁵⁴.

czy też „leśnych” z sonetu *Leśni*, którzy zbierając dary natury – chrust czy grzyby, są w stanie dotknąć historii:

Lasy twe dobre, drzwi lasów otwarte,
Muzea lasów pełne starej broni,

⁴⁵² S. Burkot: *Introdukcja, Nauka chodzenia, Zaproszenie do miłości (II)*, w: tegoż: *Spotkania z poezją współczesną*. Warszawa 1977, s. 170.

⁴⁵³ S. Grochowiak: *Rzecz na wersety i głosy*, Warszawa 1973, s. 103.

⁴⁵⁴ S. Grochowiak, *Poezje wybrane...*, s.150

W salonach lasów wachlarz się przydarzy⁴⁵⁵.

Na szczególną uwagę w kontekście wymowy całego cyklu zasługuje sonet *Kartofla*, stanowiący ostateczny rozrachunek z przyziemnym, ludowym, wręcz chłopskim sposobem pojmowania rzeczywistości. Jego tytuł – żeńska forma rzeczownika kartofel – to regionalizm, który odsyła do poematu heroikomicznego Adama Mickiewicza z 1819 roku, zatytułowanego w ten sam sposób. Mickiewiczowska *Kartofla* nie została nigdy ukończona, była jednak w założeniu parodią klasycystycznych poematów, „Wolterem podszytą”⁴⁵⁶. To utwór specyficzny, zawierający m.in. monolog ziemniaczanej bulwy domagającej się od poety miejsca w jego twórczości:

Przysięgałeś pod niebo wznieść imię Ziemiłek!

Ja ci miałam dziękować, a muszę się żalić:

Jeść mnie nie zapomniałeś, zapomniałeś chwalić⁴⁵⁷.

Krytycy dostrzegają w nim także intensywną pochwałę nowogródzkiej ziemi oraz syntezę historiozoficzną, poświęconą ruchom wolnościowym. Ten nieoczywisty tekst rzadko staje się jednak przedmiotem teoretycznych dociekań, trudno go bowiem wpisać właściwie w dorobek twórczy Mickiewicza m.in. ze względu na nietypowy dla wieszczą gatunek oraz niespotykany u autora *Pana Tadeusza* ładunek ironii:

[...] gatunek – poemat heroikomiczny, czym wytłumaczyć taki wybór, jakby niewłaściwy w dorobku autora genologicznych manifestów (ballada, dramat romantyczny, powieść poetycka). *Dziewica z Orleanu* jest „tylko” przekładem, odpowiedzialność za *Kartoflę* i jej kształt gatunkowy spada już wyłącznie na autora. Nie chodzi zresztą o samą formę poematu, równie trudno pojąć, co naprawdę Mickiewicz sądził wówczas o heroizmie, skoro przemyślał o heroikomicznej *Kartofli* i dobrze osadzonej w tradycjach epiki bohaterskiej *Grażynie*. Wprawdzie Odyńcowi powiedział podobno, że nie dokończył *Kartofli*, bo „właśnie w tymże czasie poetycka komórka w jego mózgu nowe kształty [...] przybierać zaczęła”, ale trzeba by

⁴⁵⁵ S. Grochowiak: *Rzecz na wersety i glosy...*, s. 103.

⁴⁵⁶ D. Zawadzka: „*Litwa*”, *Podlasie i kartofle. O pewnej narracji regionalnej*. W: „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 1/2010, s. 78.

⁴⁵⁷ https://pl.wikisource.org/wiki/Strona:PL_Adam_Mickiewicz_-_Poezje_%281929%29.djvu/045 [dostęp 15.05.2016 r.]

założyć, że parę lat (1817–1821) w mózgu poety rozpościerały się przestrzenie heroikomiczne, nieromantyczne⁴⁵⁸.

Jean Fabre pisał także w kontekście tego utworu, że:

[...] zaskakujący przedmiot zdaje się rzucać pierwsze wyzwanie regułom dobrego smaku w poezji, zanim jeszcze nie rozkwitły bujnie i triumfalnie słoneczniki i ogórki w soplicowskim warzywniku⁴⁵⁹.

Na gruncie formy sonetowej „wyzwanie regułom dobrego smaku” rzucono dużo później, ale – co znaczące – stało się to także za przyczyną niepozornej bulwy ziemniaczanej. Sonet Leopolda Staffa zatytułowany *Kartoflisko* wymieniany jest bowiem wśród najważniejszych utworów, które wprowadziły do tego gatunku tematykę wykraczającą poza „dostojne wzorce”:

Wprowadzenie do sonetu tematyki wiejskiej (przez Kasprowicza), realizowanej na sposób pozytywistyczno-naturalistyczny, zrewolucjonizowało gatunek, który dotąd tradycja poetycka chroniła dla tematyki podniosłej, dostojnej. W sonecie *Kartoflisko* Staff wykorzystał dostojność formy do opisu prostych, choć znojących czynności rolniczych i tym sposobem podkreślił ich znaczenie i swój do nich szacunek. Dalszym krokiem na tej drodze była apoteoza nawozu w utworze zatytułowanym *Gnój*⁴⁶⁰.

Nazywając sonet *Kartofla*, Grochowiak doskonale świadom był tego, że jego realizacja odsyłać będzie zarówno do tekstu Mickiewicza, jak i Staffa. Poeta z rozmysłem utrzymał jednak aluzję jedynie na poziomie tytułu, w samym tekście nie dyskutując w żaden sposób ze wspomnianymi utworami. Dlatego, mimo czytelnich nawiązań, trudno uznać *Kartoflę* jedynie za kolejną egzemplifikację wykorzystania wzniosłej formy poetyckiej do opisu czynności prostych, przyziemnych. Kolejne odwołania literackie, poczynione w samej treści utworu, kierują w stronę szerszych odczytań. Jacek Łukasiewicz zidentyfikował dwa pierwsze wersy:

⁴⁵⁸ Ibidem, s. 80.

⁴⁵⁹ J. Fabre: *Od oświecenia do romantyzmu. Studia i szkice z literatury i kultury polskiej*. Red. K. Kasprzyk. Warszawa 1995, s. 113.

⁴⁶⁰ A. Kulawik: *Poetyka...*, s. 401.

- Kto jesteś? – Biedny. – Lecz kto? – Polak mały...
– Twój znak? – Ogórek... Nie, złocisty orzeł!.

(*Kartofla*, s. 108)

jako parodystyczną trawestację wiersza *Wyznanie wiary dziecięcia polskiego z Katechizmu polskiego dziecka* Władysława Bełzy, natomiast wersy:

- Gdzie idziesz Wojtek? – Ja do miasta, panie.
– Co niesiesz, Wojtek? – Kamień na sprzedanie.

(*Kartofla*, s. 108)

jako aluzję do piosenki ludowej. Z kolei kolejny wers – zapytanie:

- To wasze dary, o leniwi chłopcy?

(*Kartofla*, s. 108)

przywołuje średniowieczną *Satyre na leniwych chłopów*. Jest więc *Kartofla* rekapitulacją wielu możliwych, ludowych i ludycznych ujęć i doskonałym potwierdzeniem tezy wysuniętej przez Henryka Pustkowskiego, iż *Sonety szare* „operują szeroko pojmowaną aluzją jako znakiem rozpoznawczym ich dialogowości”⁴⁶¹. Sama wnosi do tego dyskursu przede wszystkim nutę czułości dla chłopskiej fizyczności i obyczajowości, widoczną szczególnie w opisie Marii, która:

...ma ciało wyżłobione w korze,
Wzgórek łonowy jak nagrobek mały,
Przez szorstkie licza dwa cienie od strzały,
Na śmierć schowała swój welon w komorze.

(*Kartofla*, s. 108)

Ten sonet to jednak przede wszystkim wyraz przekonania o pewnym fatalizmie „szarych” losów, których nie uda się odpowiednio opisać, bazując jedynie na ludowych formułach i rekwizytach, bez wprowadzenia do poezji „drugiej stopy”, uwznioślającej. Tak odczytywać

⁴⁶¹ H. Pustkowski: *Stanisław Grochowiak – transpozycja głęboka...*, s. 37

chyba należy jego ostatnią, kpiącą zarówno z ludowych wyliczanek, jak i ośmieszająca sonetowe „zadęcie”, prostą strofę:

– Niosę kartoflę, dar prawie niczyi,
Mały, okrągły, sposobny do szyi –
Kto go zakupi, łatwo się utopi.

(*Kartofla*, s. 108)

Kolejne *Sonet*y szare stanowią zatem próbę wprowadzenia elementu uwznioślającego i znalezienia dla niego właściwej proporcji, co znajduje także potwierdzenie w perspektywie wertykalnej, nakreślonej ich tytułami, sugerującymi różne stopnie natężenia: *Podziemni*, *Nauka sejsmografii*, *Z wieży*. Wśród przywoływanych w tekstach postaci – pojawiają się także te historyczne, a wśród aluzji literackich – romantyczne, uwznioślające formuły. Sonet *Podziemni* otwiera opis rzezi chłopów, dokonanej przez siepaczy Piotra Wielkiego, która prowokuje do pytania o to, jak pisać o takich wydarzeniach i jak to pogodzić z codziennością:

Tu cug suteran – tam Czystych okrzyki
Tu śledź skrzydlaty – tam Szklane Legendy.
Popatrz! Frunęli... Jak zwiewne okręty.
Gdzie nie proporce, a klaszczą – języki⁴⁶².

Właściwą w tym wypadku okazuje się zasada „dwóch stóp” – połączenia przyziemności i wzniosłości, która dzięki uwydatnionej rysie, jest najlepszym sposobem na zobrazowanie właśnie takich, trudnych zagadnień, ponieważ jest formułą dynamiczną, silnie oddziałującą na odbiorców i ich emocje, niepozwalającą na obojętność:

Sufit jest nisko, oparty na chmurze
Ciężkiego dymu, co gdy się nazbiera,
Podważy sufit. Znaczy: ruszy ziemię⁴⁶³.

⁴⁶² S. Grochowiak: *Agresty...*, s. 69.

⁴⁶³ Ibidem.

Kolejny utwór, *Nauka sejsmografii*, stanowi doskonały przykład na wykorzystanie możliwości cyklu sonetowego, płynnie łączy się bowiem z poprzednim, jakby domagając się doprecyzowania i pokazując niebezpieczeństwa wynikające z uwznioślenia:

– A jak ją wzruszyć? Czy siłą fatalną,
Co zmienia dzieci w maski z porcelany?
(Jest przy mym domu cmentarz ugłaskany,
Gdzie się męczeńską groby zmiata palmą)⁴⁶⁴.

To czytelne nawiązanie do wiersza *Testament mój* Juliusza Słowackiego, pokazujące jednak, że „przerobienie w aniołów” może być podobne wspomnianemu wyżej „kamienieniu”, zmianie w martwe przedmioty:

– Wzbierze żelazo – nie zgrzytem, nie palbą...
Ono na miski; glina wejdzie w dzbany;
Sól – w słupy matek, z wolna obracanych
Przemianą światel, ledwie dostrzegalną⁴⁶⁵.

Jak zatem zapobiec temu procesowi? Zdaniem Grochowiaka – nie można go uniknąć, ale można oswoić. To nie dzięki „sile fatalnej”, a świadomości i zachowaniu pokory, możliwy jest „wybudowanie sobie pomnika”. Ma on kształt kurhanu, ale gdzieś w tle, mimo kpiny z aniołów, czai się nadzieja na coś więcej:

Aż sen nas piękny w pagóry nie zmieni,
A owe wzgórza – wraz z wiatrami zimy –
Na krótki postój ptaków odlotowi...⁴⁶⁶

W pełni wybrzmiewa ona w ostatnim sonecie *Z wieży*, w którym „światła szare” pojawiają się jako przeciwwaga dla reflektorów, a refleksja na ich temat stanowi wstęp do finalnego, mocnego wyznania na temat kreacyjnej mocy poety:

⁴⁶⁴ Ibidem, s. 70.

⁴⁶⁵ Ibidem.

⁴⁶⁶ Ibidem.

Teraz już czuwam nad całym obszarem
Mózgiem bolesnym jak krzew rozstrzelony,
Rąk czworo splatam w cztery świata strony,
Choć w jednym miejscu, o nóg wsparty – parę⁴⁶⁷.

W tym, „podszytym Konradem” monologu próżno dopatrywać się ironii czy parodii, właściwych trawestacjom z poprzednich sonetów. Mowa w nim jedynie o tym, że poezja oparta o dwie stopy: uwznioślenie i prozaizację to ból przede wszystkim dla tworzącego ją poety, zmuszonego do gwałtownych ruchów to w jedną, to w drugą stronę. Taka strategia jest jednak słuszna, skoro ostatnia refleksyjna partia przekonuje:

Jak dobrze milczeć, gdy w słabnącym krzyku
Mniejsi od muszek, wirując wstępują
W nad horyzontem zогromniały księżyc⁴⁶⁸.

Poetycka wędrówka Stanisława Grochowiaka po krainie sonetu kończy się zatem wyznaniem na temat potrzeby wyciszenia tonu (*sonus*). Poeta był w krainie miłości, historii i szarej rzeczywistości. Rozpisał sonety na głosy, wszedł w dialog z poprzednikami. Sięgając po wyrazisty wzorzec liryczny, nie mocował się z jego wyznacznikami formalnymi. Dał świadectwo szacunku i pełnej świadomości historycznoliterackiego balastu związanego z formą sonetową. Dostrzegł jej dualizm i w pełni wykorzystał zarówno ograniczenia, jak i możliwości. Rezerwuar poetyckich innowacji w obrębie gatunku – uzupełnił o sobie właściwe elementy: intertekstualne odniesienia, groteskę, ironię, partie dialogowe, dramatyczne i autotematyczne. Przede wszystkim jednak, dzięki takim zabiegom pokazał, że nawet w obrębie normatywnej poetyki, możliwe jest – na płaszczyźnie treści – łączenie opozycji, pozornie zupełnie do siebie nieprzystających elementów. „Kraina sonetu” dzięki temu, że od wieków rozciągająca się pomiędzy „muszę” i „mogę”, okazała się niezwykle plastyczna (*mobile*) i przyjazna dla „rozpękniętych na dwoje” fraz i synkretycznych eksperymentów. Sonety Stanisława Grochowiaka są wierszami wolnymi, bo pisał je poeta wolny – doskonale władający warsztatem i potrafiący dać wyraz swojej indywidualnej świadomości twórczej, niezależnie od formy, po jaką sięga.

⁴⁶⁷ Ibidem, s. 71.

⁴⁶⁸ Ibidem.

2.3 „Spadło jedno gęsie pióro bym je zastrugał na końcu”. Haiku.

Początków zainteresowania Stanisława Grochowiaka japońską formą poetycką, jaką jest haiku, upatrywać można w jego praktyce redaktorskiej. W 1974 roku poeta pracował bowiem intensywnie nad numerem „Poezji” poświęconym haiku, który ukazał się w styczniu roku następnego. Tom *Haiku-images*, będący najprawdopodobniej pokłosiem tej redaktorskiej fascynacji, stał się jednocześnie ostatnim skomponowanym przez samego autora zbiorem jego liryków. Ten układ zdarzeń bywa często podkreślany w recenzjach i szkicach poświęconych *Haiku-images*⁴⁶⁹. Ich autorzy niejednokrotnie ulegają także pokusie, aby opublikowany dopiero w 1978 roku, a więc dwa lata po śmierci autora *Ballady rycerskiej*, ów specyficzny, tak różny od jego dotychczasowych dokonań głos traktować jako testament twórczy. Część krytyków i badaczy jest z kolei zdania, że Grochowiak pod koniec swej drogi twórczej popadł w nadmierne eksperymentatorstwo, a seria haiku jego autorstwa to tylko nieudany epizod, który nie powinien być przesadnie akcentowany w kontekście całościowych ujęć podsumowujących spuściznę artysty. Głębsze odczytania ostatniej lirycznej propozycji Grochowiaka, w obliczu jej złożoności, uciekają się najczęściej do tropienia różnic i podobieństw między gatunkowym wzorcem a jego poetycką realizacją w wydaniu poety. Piotr Michałowski podkreśla w szkicu *Barokowe korzenie haiku. Ostatnia przygoda Stanisława Grochowiaka*, że *Haiku-images* są „pierwszym polskim nawiązaniem programowym do gatunku”⁴⁷⁰, twórczą i „jedyną próbą otwartego dialogu z tradycją”⁴⁷¹, realizującą się poprzez połączenie orientalnego wzorca z barokową wyobraźnią autora. Zauważa również, że: „Wynikiem rozpoznania różnic nie jest wybór jednej tylko z przeciwstawnych sobie perspektyw, lecz ich nałożenie. Nie ma ani ucieczki w imitację, ani pełnego powrotu do własnej tradycji, jest twórcza synteza”⁴⁷². Jacek Łukasiewicz podkreśla, że są to utwory hermetyczne, różniące się znacznie zarówno od ich gatunkowych reprezentacji, jak i pozostałych liryków Grochowiaka, przepeł-

⁴⁶⁹ Por. m.in.: M. Bieszczadowski: *Poetyckie miniatury*. „Nowe Książki” 1978, nr 23; J. Gielo: «*Haiku-images*» Grochowiaka. „Poezja” 1979, nr 7; A. Kaliszewski: *Nowy tom Grochowiaka*. „Literatura” 1979, nr 32; J. Kornhauser: *Baśń*. „Kultura”. Warszawa 1979, nr 3; J. Łukasiewicz: *Haiku Grochowiaka*. „Twórczość” 1978, nr 12; B. Maj: *Polskie haiku Grochowiaka*, „Tygodnik Kulturalny” 1978, nr 43; J. Tulik: *Haiku Grochowiaka*. „Życie Literackie” 1986, nr 41.

⁴⁷⁰ P. Michałowski: *Barokowe korzenie haiku. Ostatnia przygoda Stanisława Grochowiaka*. W: *W ciemną mą ojczyznę...*, s. 137.

⁴⁷¹ Ibidem.

⁴⁷² Ibidem, s. 141.

nione wirtuozostwem⁴⁷³, łączące „swojskie z orientalnym”⁴⁷⁴ i będące próbą spojrzenia z dystansu na życiową i literacką aktywność, a przy tym odmienienia jeszcze raz, w nowej formie, ulubionych motywów, takich jak dziecko i zwierzęta. Agnieszka Dworniczak podkreśla, że haiku Grochowiaka odróżnia od tradycyjnych wiele cech, między innymi mnogość słów, realizująca się poprzez obecność naddanych epitetów, „wprowadzanie opisów z wyobraźni”⁴⁷⁵ czy obecność wyraźnie zarysowanego „ja” lirycznego. Sugeruje ona, że za pośrednictwem tej wschodniej formy Grochowiak dokonuje rozrachunku ze swoją dotychczasową twórczością i daje świadectwo utraty sił, jaka pod koniec życia miałyby mu uniemożliwiać sprostanie bardziej rozbudowanym formom. Beata Mytych-Forajter argumentuje z kolei, że ten tom to rozdokazywany żart, inspirowany ideą haiku jako literackiej zabawki, i skupia się na analizie obecnych w tekstach Grochowiaka motywów potwierdzających tę tezę: dziecka, drobiazgów, małych zwierząt, zabawek, zabaw i baśni⁴⁷⁶. Anna Burzyńska widzi w tomie fascynację „dramatami najmniejszymi”, zadumę nad „sensem poetyckiego słowa” i spotkanie tendencji obecnych w całej dotychczasowej twórczości poety, takich jak:

[...] chęć eksplorowania podmiotowej wrażliwości i próba obiektywnego opisu świata, filmowy z ducha zapis dynamiki zmian i malarska kontemplacja trwania, pamiętnikarskie utrwalanie chwil i mitograficzne próby dotknięcia wieczności⁴⁷⁷.

Julian Kornhauser potępia efemeryczny kształt tomiku *Haiku-images* zarzucając, iż jest on zbyt mało wyrazisty i „z pozoru tylko wpisujący się w określoną tradycję”⁴⁷⁸.

Synkretyczny i indywidualny charakter twórczości Grochowiaka narzuca pragnącemu przyjrzeć się gruntowniej tej orientalnej wycieczce poety potrzebę praktyki badawczej unikającej definitywnych rozpoznań i wartościowania. Próba ustalenia proporcji pomiędzy głosem poety a głosem gatunku i określenia, ile w *Haiku-images* dostrzec można „mówienia Grochowiakiem”, a ile „mówienia konwencją haiku”, to słuszna droga. Jej doskonałym uzupełnieniem jest także uważne wsłuchanie się w trzeci głos, którego echa można znaleźć w *Haiku-images* zarówno na płaszczyźnie formy, jak i treści. Składają się na niego wszelkie

⁴⁷³ J. Łukasiewicz: *Haiku Grochowiaka...*, s.125.

⁴⁷⁴ S. Grochowiak: *Wybór poezji*. Oprac. J. Łukasiewicz. Wrocław 2000, s. XL.

⁴⁷⁵ A. Dworniczak: *Stanisław Grochowiak...*, s. 151.

⁴⁷⁶ B. Mytych-Forajter: «*Widmo dzieciństwa naprzeciw śmierci jest tak nikczemne...*». *Rzecz o «Haiku-images»*. W: Eadem: *Czule punkty Grochowiaka...*, s. 87–108.

⁴⁷⁷ A. Burzyńska: *Małe dramaty...*, s. 169.

⁴⁷⁸ J. Kornhauser: *Światło wewnętrzne*. Kraków 1984, s. 176-177.

tropy odautorskie, metapoetyckie, świadczące o świadomości twórczej autora i mówiące wiele o charakterze jego zmagania z tym japońskim gatunkiem poetyckim.

Jednym z prekursorów przeszczepiania orientalnych wzorów poetyckich na polski grunt był Leopold Staff, który w 1922 roku wydał zbiorek *Fletnia chińska*, będący, co ciekawe, przekładem francuskich tłumaczeń tekstów takich autorów, jak Li Tai-Po, Tu-Fo czy Sung-Shi. Jedne z pierwszych polskich tłumaczeń japońskiej formy haiku pojawiły się natomiast w opublikowanym pięć lat później w książce *Między Wschodem a Zachodem. Japonia na straży Azji* eseju Stefana Łubieńskiego *Sztuka słowa i pieśniarstwa*. Kolejne rozbudowane przykłady fascynacji polskich autorów japońską formą haiku pochodzą jednak dopiero z lat siedemdziesiątych XX wieku. Wiedza o filozofii i kulturze Wschodu nie docierała do naszego kraju bezpośrednio. Pośrednikiem były w wielu przypadkach kraje zachodnie, a proces ów przebiegał powoli. W USA już w 1958 roku Jack Kerouac na łamach „Chicago Review”, nie bez pewnej egzaltacji, zachwycił się „dyscypliną umysłową reprezentowaną przez haiku”, podczas gdy w Polsce pierwszym większym opracowaniem dotyczącym tej formy był właśnie wspomniany wyżej, redagowany przez Grochowiaka numer „Poezji” z 1975 roku, a prawdziwy rozkwit fascynacji polskich autorów gatunkiem haiku przypada na lata osiemdziesiąte i dziewięćdziesiąte. Cennymi dla kształtowania polskiej wiedzy na temat haiku były między innymi zbiory: *Haiku własne i cudze* Leszka Engelkinga, *Haiku* Czesława Miłosza (będące tłumaczeniami z angielskiego), pierwsza polska antologia japońskich klasycznych haiku, zredagowana przez Agnieszkę Żuławską-Umedę, czy pierwsza antologia haiku polskich autorów, pod redakcją Ewy Tomaszewskiej, zatytułowana *Antologia polskiego haiku*.

We wstępie do antologii *Haiku* zafascynowany tą formą gatunkową Czesław Miłosz, poszukując jej najtrafniejszej definicji, cytuje Reginalda H. Blytha, autora *Historii haiku*, według którego: „Haiku jest wyrazem krótkotrwałego olśnienia, kiedy wglądamy w życie rzeczy”⁴⁷⁹. Kolejna przytaczana przez Miłosza definicja pokazuje, że przed owym wynikiem krótkotrwałego olśnienia staje dość trudne zadanie, gdyż „Haiku nie jest wierszem, nie jest literaturą, jest to skinięcie, pólotwarcie drzwi, wytarcie lustra do czysta”⁴⁸⁰. Jest też haiku, według Blytha, swoistą syntezą filozoficzną, łączącą w sobie nie tyle całokształt przekonań piszącego je autora, ile głęboko ugruntowany i wypracowywany przez stulecia system schodniej filozofii. W momencie przeszczepienia na grunt zachodni przed tą siedemnastosylabową formą poetycką stają kolejne, równie ciężkie zadania. Każda z poszczególnych realizacji tek-

⁴⁷⁹ Cz. Miłosz: *Haiku*. Kraków 1992, s. 10.

⁴⁸⁰ Ibidem, s. 8.

stowych to niejako reprezentacja idealnego wzorca haiku, poetycki bibelot w wersji instant, a nawet przyspieszony kurs filozofii zen. W szkicu *Zen i Zachód* z tomu *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych* Umberto Eco zwraca uwagę na spłykanie filozofii wschodniej, jakie dokonuje się nieuchronnie podczas przeszczepiania jej wytworów na grunt kultury zachodniej:

[...] buddyzm zen jest czymś więcej niż zjawiskiem obyczajowym. Stanowi on jedną z form buddyzmu, która sięga swymi korzeniami w głąb dziejów i która wywarła głęboki wpływ na kulturę chińską i japońską. [...] Jednakże dla Zachodu zen stał się istotnie zjawiskiem obyczajowym. [...] W owym odkryciu zen przez Zachód może być wiele cech naiwnego i powierzchownego zapożyczania idei i systemów; ale nastąpiło to dlatego, że wytworzyła się sprzyjająca koniunktura kulturalna i psychologiczna⁴⁸¹.

Także następujący po odkrywaniu etap adaptowania wschodnich idei, polegający nie tylko na ich poznaniu i przyswojeniu, lecz także na próbie realizacji ich form na innym gruncie, niesie ze sobą kolejne nieuchronne uproszczenia. Między innymi z tego względu niektórzy badacze literatury, krytycznie nastawieni do prób „ukorzeniania” haiku, są zdania, że jest ono tak naprawdę gatunkiem endemicznym, niemożliwym do zrealizowania poza „naturalnym środowiskiem”. Łagodniejsze krytyczne głosy akcentują to, że „okrężna droga”, jaką haiku dotarło na Wisłę, i specyfika owego gatunku sprawiają, iż w wielu przypadkach staje się on jedynie egzotycznym drobiazgiem, zabawką sprowadzoną z dalekich stron po to, by cieszyć oczy swoją odmiennością. Sztywne, skodyfikowane reguły i silne osadzenie haiku nie tylko na gruncie filozofii, lecz także japońskiego systemu językowego utrudniały i utrudniają polskim poetom twórcze wykorzystanie konwencji i pogodzenie jej z własnymi, autorskimi idiomami poetyckimi. Zaproponowana przez Michałowskiego klasyfikacja polskich realizacji haiku dzieli je w związku z tym na trzy grupy: utwory, które w niepełny sposób nawiązywały do formy haiku; utwory, których autorzy starali się usilnie dostosować do wszystkich reguł formalnych oraz utwory będące twórczą syntezą. Jediną reprezentacją tej ostatniej grupy miałyby być, według Michałowskiego, *Haiku-images* Grochowiaka.

⁴⁸¹ U. Eco: *Zen i Zachód*. W: *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Przeł. J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg, K. Żaboklicki. Warszawa 1994, s. 221–222.

Formalne wymogi dotyczące haiku są zwięzłe i klarowne. O ich charakterze decyduje geneza tej formy, wywodzonej zarówno z życia artystycznego, jak i religijnego. Religijne korzenie haiku to buddyzm zen. Na artystyczny rodowód tej formy poetyckiej składają się natomiast dwie gałęzie sztuki – malarstwo i literatura. Jest bowiem haiku najprawdopodobniej zarówno „kuzynem” japońskiego, prostego malarstwa, jak i „dzieckiem” wierszy renga – łańcuchowych poematów o złożonej, ale opierającej się na dwu- lub trzywierszowych częściach, strukturze. Jak relacjonuje Mikołaj Melanowicz:

W średniowiecznej poezji japońskiej terminem haikai określa się wszystkie wiersze (pieśni), które nie były poważne, eleganckie czy „dworskie”. Pod koniec średniowiecza (XVI w.) dużą popularność zdobyła haikai-no renga (żartobliwa pieśń wiązana). Stała się ona z czasem formą niezależną, wyodrębnioną z renga, toteż samo słowo haikai zaczęło oznaczać dowcipne, żartobliwe i śmieszne hokku, renku (strofy wiązane). [...] Z chwilą usamodzielnienia się poszczególnych strof „pieśni wiązanej” [...] powstaje nowa forma wierszowa, często nazywana haiku. Termin ten stopniowo upowszechnia się i ogranicza swój zakres znaczeniowy do hokku, czyli „strofy zaczynającej”, a od końca XIX w. oznacza 17 zgłoskowe epigramaty o budowie 5+7+5 sylab, wywodzące się z hokku⁴⁸².

Typowe haiku to forma właśnie trzywersowa, o układzie sylab 5+7+5, co silnie determinuje jego kolejne cechy: skrótowość, oszczędność słów, dążenie do zwięzłości, rezygnację z wszelkich ozdobników na rzecz językowej ascezy. Mistrz Matsuo Bashō, który wniósł ogromny wkład w rozwój formy haiku, precyzował, że „haiku, które ujawnia 70-80 procent treści, jest dobre; jeśli ujawni 50-60 procent, nigdy nas nie znuży”⁴⁸³. Bardzo ważną dla haiku kategorią jest, wywodzące się z buddyzmu, pojęcie *satori* – krótkotrwałe olśnienie, iluminacja, pozwalająca na zrozumienie zasady wszechświata. *Satori* to „fundamentalne doświadczenie bycia nagle i gwałtownie zawładniętym przez prawdę”⁴⁸⁴. Wiąże się z nim także pojęcie *mushin*, które Agnieszka Żuławska-Umeda objaśnia następująco:

⁴⁸² M. Melanowicz: *Literatura japońska*. Warszawa 1994, s. 51.

⁴⁸³ W. Kotański: *Japoński siedemnastozgłoskowiec haiku*. „Poezja” 1975, 1 (10), s. 8.

⁴⁸⁴ E. Herrigel: *Droga zen*. Przeł. M. Fostowicz-Zahorski. Wrocław 1992, s. 77.

Woda odbija światło księżyca, a dzieje się to właśnie „bez dążenia”. Buddyjski poeta ogląda świat w taki sposób, jakby patrzył na niego w lustrze. Mushin jest tym lustrem i daje jego oczom i sercu obraz najbardziej obiektywny⁴⁸⁵.

Tematyczne ramy haiku to przede wszystkim filozoficzne rozważania w poszukiwaniu uniwersalnej prawdy o świecie i ludziach, opisy piękna prostych czynności i przyrody – często jej najmniejszych, najdrobniejszych części, w których odnaleźć można, zgodnie z filozofią Wschodu, odpowiedzi na pytania o istotę wszechświata i duchową istotę rzeczy. Jak trafnie jednak uwypukla Małgorzata Wielgosz, mimo iż haiku

[...] stanowią literackie medytacje nad przejawami urody świata [...], daleko wschodni poeta rzadko mówi wprost, że coś jest piękne. Częściej określa uczucia, których doznaje na widok obiektu charakterystycznego dla danego okresu czasu⁴⁸⁶.

We wspomnianej antologii *Haiku* Miłosz stwierdza: „w haiku zawarte są niejako wszystkie główne nurty myśli Wschodu o człowieku i świecie, a ta myśl, Indii, Chin, Japonii ofiarowuje inne propozycje niż myśl zachodnia”⁴⁸⁷. W zachodniej kulturze i literaturze „ja” i „świat” są zwykle dwoma, przeciwstawnymi wartościami, natomiast wschodnia propozycja opiera się na zrównaniu patrzącego „ja” ze światem, który jest percypowany – są one jednością⁴⁸⁸. Owa inna optyka pociąga za sobą tysiące różnic, u podstaw których leży zupełnie inny sposób myślenia o podmiocie i przedmiocie sztuki. Największa chyba polega na usunięciu w cień autora, osoby mówiącej w wierszu, a uwypukleniu samego obrazu, opisywanej sytuacji – zgodnie z podstawową regułą Bashō, że o sośnie powinniśmy uczyć się od sosny. Trafnie objaśnia to jeden ze znawców zen, Daisetz Teitaro Suzuki:

[...] podejście zen polega na wnikięciu wprost do samego przedmiotu i widzenia go jakby od wewnątrz. Znać kwiat to stać się kwiatem, być kwiatem, kwitnąć jak kwiat i radować się słońcem oraz deszczem. Kiedy się to dokonuje, kwiat mówi do mnie, a ja znam wszystkie jego sekrety, wszystkie jego radości, wszystkie jego udręki – wszystkie drgania jego wewnętrznego życia. Nie tylko to: wraz z moją

⁴⁸⁵ A. Żuławska-Umeda: *Haiku*. Wrocław 1983, s. 6.

⁴⁸⁶ M. Wielgosz: *Haiku, literacka postać medytacji, poezja milczenia, językowej ascezy*. „The Polish Journal of the Arts and Culture” 2012, nr 2, s. 34.

⁴⁸⁷ Cz. Miłosz: *Haiku...*, s. 8.

⁴⁸⁸ Ibidem, s. 10.

wiedzą o kwiecie poznają wszystkie sekrety wszechświata, włączając w to wszystkie sekrety mojej własnej jaźni, które wymykały mi się przez całe życie, ponieważ byłem dwoma: tym, który dąży i przedmiotem, do którego dążyłem⁴⁸⁹.

Wszystkie te reguły były doskonale znane Grochowiakowi. Można założyć, że jego wiedza na temat gatunkowych założeń haiku była rozległa i oparta zarówno na kontakcie z klasycznymi japońskimi tekstami, ich współczesnymi omówieniami, jak i dyskusjami, jakie prowokowały w rodzimym środowisku literackim. We wspomnianym numerze „Poezji” poświęconym haiku znalazły się między innymi tłumaczenia klasycznych haiku Bashō, obszerny tekst japonisty Wiesława Kotańskiego *Japoński siedemnastozgłoskowiec haiku*, który w wyczerpujący sposób objaśniał genezę i zasady budowy tej japońskiej formy poetyckiej, czy przekład tekstu Svena Fagerberga *Iluminacja*, poświęconego korzeniom i naczelnym założeniom zen. Jak żywe i ważne dla polskiego środowiska literackiego były to zagadnienia, świadczyć może choćby to, że numerowi „Poezji” poświęconemu haiku towarzyszyło, jak dowiadujemy się z notki na jego ostatniej stronie, spotkanie dyskusyjne. Odbyło się ono 17 lutego 1975 roku w Klubie Międzynarodowej Prasy i Książki, mieszczącym się na placu Unii Lubelskiej w Warszawie. Podczas spotkania słowo wprowadzające wygłosił profesor Wiesław Kotański, a haiku odczytał Zbigniew Zapasiewicz. Szkoda, że nie mamy możliwości zapoznania się z zapisem przebiegu dyskusji toczącej się podczas spotkania, gdyż zapewne brał w niej udział również zastępca redaktora naczelnego „Poezji” Stanisław Grochowiak. Ważny trop dotyczący jego osobistego stosunku do haiku znajdujemy jednak gdzie indziej – w jednym z wywiadów telewizyjnych (jak przytacza w recenzji dla „Twórczości” Jacek Łukasiewicz) Grochowiak daje świadectwo swojej znajomości genezy gatunku i podkreśla, że sięga po haiku jako po nową formę, aby uniknąć popadnięcia w manieryczność⁴⁹⁰.

Ucieczka ta zaowocowała skonstruowaniem, poprzedzonego wierszem wstępnym, cyklu stu pięciu miniatur poetyckich, liczących od dwudziestu pięciu do pięćdziesięciu sylab. Cykl podzielony jest na trzy części: *Haiku-images*, *Haiku-animaux* i *Haiku dla Kingi*. *Haiku-images*, poświęcone w dużej mierze obrazom przyrody, dzielą się z kolei na pięć części, składających się na przemian z dwudziestu i dziesięciu utworów; *Haiku-animaux* to dwadzieścia miniatur o zwierzętach; natomiast w skład cyklu *Haiku dla Kingi*, dedykowanego wnuczce poety, wchodzi jedynie pięć tekstów. Kompozycja sprawia wrażenie uporządkowanej, silnie

⁴⁸⁹ D. T. Suzuki: *Nieświadomość w buddyzmie zen*. W: E. Fromm, D.T. Suzuki, R. de Martino: *Buddyzm Zen i psychoanaliza*. Przeł. M. Macko. Poznań 1995, s. 23.

⁴⁹⁰ J. Łukasiewicz: *Haiku...*, s. 126.

sformalizowanej, co dodatkowo akcentuje konsekwentna numeracja poszczególnych utworów. Klamrami dopinającymi kolejne cykle i ich części są utwory zatytułowane *Zen*. Jedynie w ostatnim, najkrótszym cyklu zauważalny jest brak tekstowej pointy. Jak słusznie jednak zauważyła Beata Mytych-Forajter (i o czym jeszcze będzie mowa), ostatni wers kończącego tom haiku *Kinga* stanowi czytelne nawiązanie do wiersza wstępnego – idea klamry spinającej poszczególne elementy zostaje zatem zachowana.

Dyscyplina konstrukcyjna haiku najpełniej realizuje się w tomie Grochowiaka w cesze dostrzegalnej na pierwszy rzut oka – każdy z utworów jest bowiem, jak nakazuje kanon, trójwersowy. Ale już pierwsza lektura jakiegokolwiek z zamieszczonych w tomie miniatur uświadamia czytelnikowi, że regułę tę autor potraktował bardzo swobodnie. Kondensacja obrazów, motywów i dookreślających je epitetów w jednym wersie jest tak duża, że niemal z każdej linijki tomu Grochowiaka można by spreparować osobne haiku. Są więc poszczególne teksty unikalnymi przykładami haiku „3 w 1”, a trójstrofowa konstrukcja zbliża je dodatkowo nierzadko, co zauważył już Michałowski, do innej słynnej triady – Hegłowskiej konstrukcji teza – antyteza – synteza bądź stanowi przykład „gradacji zdarzeń”.

Tytułując swój zbiór *Haiku-images*, Grochowiak wskazuje także na jego pokrewieństwo z inną tradycją – imagizmem, a konkretnie stworzoną przez anglosaskich poetów formą haiku-image, będącą furtką do potraktowania wschodniej konwencji swobodniej, z pewną tolerancją dla nieprzystających od wzorca rezultatów. Ezra Pound, główny rzecznik i pomysłodawca imagizmu, tak relacjonował genezę owej metody:

Wiosną lub wczesnym latem 1912 H.D., Richard Aldington i ja, uzgodniliśmy między sobą trzy następujące zasady: (1) Bezpośrednie traktowanie przedmiotu, bez względu na to, czy będzie ono subiektywne, czy obiektywne. (2) W żadnym wypadku nie używać słów, które niczego nie dodają w przedstawieniu rzeczy. (3) Jeśli chodzi o rytm: układać słowa w tok frazy muzycznej, unikać następstw metronomicznych⁴⁹¹.

Dla Pounda imagizm wiązał się przede wszystkim z postulatem przejrzystości i dominacji obrazu poetyckiego w twórczości. Idea ta wykluła się na gruncie rozbudowanych rozważań o sztuce, w których postulował on potrzebę budowy teorii poezji, jaka jego zdaniem

⁴⁹¹ E. Pound: *A Retrospect*, w: *Pavannes and Divisions*. Cyt. za: J. Niemojowski: *Prelogomena*. W: E. Pound: *Poezje*. Warszawa 1993, s. 37–38.

mogłaby się opierać także na orientalnych wzorcach. „Ars Poetica mogłaby z czasem rozwinąć się z Ta Hio” – zauważał w *Liście do Huberta Creekmora*⁴⁹². W rozważaniach z zakresu świadomości twórczej poeta dawał wyraz szerokiemu spojrzeniu na dziedzictwo literackie, przyznając, że w dziełach pisarzy z innych epok i kręgów kulturowych poszukuje idealnych realizacji, aby określić, czego już w literaturze dokonano na takim poziomie, którego nie uda się prześcignąć, a co jeszcze wykonać można lepiej. Jednocześnie jednak Pound dostrzegał potrzebę literackiej ewolucji wzorców:

Nigdy nie napisano dobrej poezji według wzorów sprzed lat dwudziestu, bo ten sposób pisania dowodzi, że pisarz wsparł się o książki, konwencje i klisze, a nie o życie – choć człowiek, który czuje rozbieżność między życiem a swą sztuką, może naturalnie próbować przywrócić do życia zapomniany sposób pisarski, jeśli w nim widzi zakwas do prac chwili bieżącej lub też jeśli uważa, że wypełnia pewien brak w sztuce współczesnej, którego wypełnienie może na powrót zjednoczyć sztukę z tym, co ją żywi, życiem⁴⁹³.

Najprawdopodobniej już w latach 1911–1913 Ezra Pound zapoznał się z pracą Ernesta Francisca Fenollosy, historyka japońskiej sztuki i powodowany, jak można przypuszczać, sformułowaną w powyższych słowach motywacją oraz zauważalnym pokrewieństwem reguł rządzących literaturą Wschodu z naczelnymi postulatami imagizmu, zasiadł do redakcji i komentarza jego naczelnego eseju *Znak pisma chińskiego jako środek poetycki*. Jak zauważa Earl Miner, japońską poezją, a w szczególności haiku, Pound zainteresował się z kolei około 1912 roku, prawdopodobnie pod wpływem Thomasa Ernesta Hulme’a i Franka Stuarta Flinta, współczłonków Klubu Poety⁴⁹⁴. Pierwszym literackim plonem fascynacji Pounda japońską formą haiku był utwór zatytułowany *Na stacji metra*:

Pojawienie się tych twarzy w tłumie;
Płatki na mokrej czarnej gałęzi⁴⁹⁵.

⁴⁹² Ibidem, s. 37.

⁴⁹³ Ibidem, s. 36.

⁴⁹⁴ E. Miner: *Pound, haiku i obraz poetycki*. Przeł. L. Engelking. „Literatura na Świecie” 1985, nr 1, s. 184.

⁴⁹⁵ Tłum. A. Międzyrzecki. Cyt. za: *Opiewam nowoczesnego człowieka. Antologia poezji amerykańskiej*. Wyb. i oprac. J. Hartwig, A. Międzyrzecki. Przeł. zbiorowy. Warszawa 1992.

Autor na kartach programowego artykułu *Wortycyzm*, który ukazał się w „Fortnightly Review” we wrześniu 1914 roku, przyznawał, że wiersz jest efektem przeżycia estetycznego jakiego doznał w 1911 roku na stacji La Concorde w Paryżu. Długo poszukiwał właściwej formy dla opisanie tej sytuacji. Najpierw sięgnął po hokku i stworzył trzydziestojednowersowy poemat, ale szybko go zniszczył, niezadowolony z efektów. Dopiero rok później powstało haiku *Na stacji metra*. To właśnie ascetyczna, japońska fraza pozwoliła Poundowi na danie wyrazu odnalezionej nagle „ekspresji [...] nie znaków językowych jednak, tylko barwnych plam” za pośrednictwem „wiersza jednoobrazowego”, za którego esencję uznawał on technikę nakładania się pojęć. Stąd właśnie ukuty przez Pounda termin haiku-images, akcentujący obrazowy charakter tej wariacji⁴⁹⁶. Miner wskazuje na związany z kwestią percepcji powód, dla którego japońska forma wydała się Poundowi szczególnie powiązana z kategorią obrazowości:

Europa podziwiała japońską grafikę, ceramikę i japońskie wyroby z laki na długo przedtem, zanim dowiedziała się czegokolwiek o japońskiej poezji. Niemal zawsze poeta poznawał najpierw dzieła graficzne, a dopiero później wiersze. Kolejność ta oznacza, że jego poglądy dotyczące natury japońskiej poezji kształtowane były – czego on sam najpewniej sobie nie uświadamiał – przez wcześniejsze kontakty z japońskimi drzeworytami⁴⁹⁷.

Być może podobny mechanizm był powodem, dla którego to w stronę haiku-images „skręciło” zainteresowanie Stanisława Grochowiaka. Obrazy, zarówno odmalowywane słowem, jak i te tradycyjne – kreślone na płótnie czy papierze, zajmowały bowiem także poczesne miejsce w twórczości autora *Ballady rycerskiej*. Swojej fascynacji malarstwem, które uważał za najważniejszą dziedzinę sztuki dawał wyraz wielokrotnie, odwołując się w lirykach do konkretnych dzieł artystycznych, twórców, ich metod twórczych itp. Bożena Kowszewicz zauważa, że „na podstawie jego wierszy można stwierdzić, że uważał je [malarstwo – przyp. aut.] niemal za praprzyczynę wszelkich sztuk, malarzy zaś za tych, którzy przybliżają nam rozumienie istoty świata”⁴⁹⁸. Sam poeta podkreślał, że „następuje wzajemne przenikanie wartości poetyckich i plastycznych, a przecież poeta powinien posiadać umiejętność operowania

⁴⁹⁶ Jak podkreślają niektórzy badacze, haiku-images odróżniała od japońskich realizacji głównie wieloznaczność. Por. S. Piskor, W. Paźniewski: *W poszukiwaniu siebie*. „Poezja” 1985, nr 1, s. 40.

⁴⁹⁷ E. Miner: *Pound, haiku i obraz...*, s. 104.

⁴⁹⁸ B. Kowszewicz: *«Idę gorący po tłach pokostniałych»...*, s. 39.

obrazem”⁴⁹⁹. Jacek Łukasiewicz konstatuje, że „Imponowała mu kreacyjna, stwarzająca realne (materialne) byty władza malarza, podobała mu się naoczność, przedmiotowość, bezpośredniość wizji”⁵⁰⁰. Ideały te, którym Grochowiak dawał wyraz w swojej liryce od początku. Splecione ze wspomnianą wyżej obawą przed popadnięciem w manieryczność, jaka ogarnęła go u schyłku drogi twórczej, sprawiły, że zetknięcie z formą haiku i jej obrazową wariacją – haiku-images otwarło przed artystą nowe, twórcze perspektywy. W jakiejś mierze proces ten przypomina „przygodę” z haiku, jaka spotkała Pounda i imagistów, a w szczególności ów moment dopełnienia, kiedy istniejąca od wielu lat forma okazuje się władna „wypełnić pewien brak w sztuce współczesnej”. Skoro Grochowiak uznał w konsekwencji imagistyczną inspirację za ważną w takim stopniu, by uwypuklić ją już w tytule, gest ten traktować należy zatem przede wszystkim jako nawiązanie na poziomie świadomości twórczej.

Preludium do zbioru *Haiku-images* uczynił autor wiersz bez tytułu, rozpoczynający się od słów „Bóg błogosławi małomównym”. To niezwykle ważny dla całościowej wymowy tomu tekst, wyróżniający się na tle innych zamieszczonych w zbiorze przede wszystkim formą. Składa się na niego siedem strof, silnie inspirowanych trzywersową formą haiku, w których Grochowiak, za pośrednictwem rozważań dotyczących tak ważnej dla filozofii Wschodu kategorii milczenia, oddaje potrzebę przemiany dykcji, przed jaką stanął, mierząc się z obcym mu dotychczas idiomem poetyckim. Drugim tropem pozwalającym na stwierdzenie, że *Haiku-images* można czytać przede wszystkim poprzez tekst „Bóg błogosławi małomównym”, jest sposób usytuowania owego inicjalnego wiersza w obrębie tomu. Mimo że poprzedza go strona z tytułem zbioru, nazwiskiem autora i datą wydania, na następującej bezpośrednio po nim karcie gest intytulacji zostaje powtórzony. Idąca za tym praktyka wyłączenia tekstu ze zbioru właściwego znajduje potwierdzenie w konstrukcji spisu treści, z którego wynika, że pierwszym właściwym haiku w zbiorze *Haiku-images* jest *Czapla*. Tym samym – jeśli założymy, że autor miał wpływ na aspekty edycyjne tomu – już na wstępie sugeruje on, iż spotkanie z orientalnym gatunkiem będzie się odbywało w duchu poszanowania pewnych zasad – nie będzie bowiem nagiął reguł gatunku do tego stopnia, by do zbioru włączać teksty w jaskrawy sposób nieprzystające do konwencji, ale w związku z tym istnieje potrzeba pewnego metapoetyckiego wprowadzenia, wyłożenia podstawowych przesłanek.

⁴⁹⁹ Poeta wielokrotnie...

⁵⁰⁰ J. Łukasiewicz: *Grochowiak i obrazy...*, s. 7.

Pierwsza strofa – „Bóg błogosławi małomównym / Ale święci są tylko cisi / Zbawieni – co nie poruszają wargami” jest nawiązaniem do orientalnego ideału oszczędności słów oraz trawestacją głęboko osadzonego w polskiej kulturze, popularnego przysłowia „Mowa jest srebrem, a milczenie złotem”, opartego na zamyśle gradacji, zgodnie z którym milczenie – jako najwyższa cnota – zasługuje też na największą nagrodę. Dwupoziomową konstrukcję autor *Ballady rycerskiej* zastępuje jednak trzypoziomową, szczegółowo oddającą kolejne stadia milknięcia, a jawiące się na horyzoncie, materialne nagrody – tymi dużo bardziej metafizycznymi. Bycie małomównym, cichym i milczącym to – według Grochowiaka – cechy wybrańców boskich. Zarówno one, jak i ich dysponenci zostają w czytelny sposób ustrukturalizowani, a owa trzystopniowa drabina, jaką szkicuje poeta, pokazuje, że jedynym sposobem osiągnięcia doskonałości i wstąpienia do nieba jest absolutna cisza. Do podkreślenia tego wartościującego zabiegu wydatnie przyczynia się przysłówek „tylko”, pojawiający się w drugim wersie tekstu. Michałowski widział w tym miejscu pewną semantyczną niejednoznaczność, rozpatrując dwie ewentualności: „nawet święci są zaledwie cisi” i „jedynie święci są cisi”⁵⁰¹, z kolei Mytych-Forajter uwypukliła dwuznaczność pojawiającego się w tym samym wersie spójnika „ale”, który mógłby także oznaczać „bo”, co zmieniałoby występującą w tym miejscu relację współrzedną, na relację wynikania⁵⁰². Trudnej do rozwikłania, logicznej zagadki można się jednak dopatrywać przede wszystkim nie w pojedynczym słowie, ale w każdym z wersów wchodzących w skład strofy, a dokładnie – w owym szczególnym napięciu, jakie rodzi się pomiędzy określeniem cnoty i jej dysponenta. To właśnie ono sprawia, że czytelnik może zadawać pytanie, czy na szczyt boskiej drabiny trafiają postaci, które najpierw były milczące, i to sprawiło, że Bóg dokonał ich wywyższenia, czy też są one milczące dlatego, że zostały zbawione. Innymi słowy: czy autor chce nam dać do zrozumienia, że droga do zbawienia wiedzie przez milknięcie, czy też że droga do milknięcia wiedzie przez zbawienie? W pierwszym wypadku byłaby ona możliwa do przejścia, w drugim – raczej nieosiągalna dla większości pretendujących do grona wywyższonych. Odpowiedzi na to pytanie, pozwalającej na zrozumienie wymowy pierwszej strofy tak istotnego dla całego tomu *Haiku-images* tekstu, być może warto szukać w drugim, obok przysłowia dotyczącego milczenia, tekście kultury, którym została ona zainspirowana. Pierwsza strofa *** [*Bóg błogosławi małomównym*] jest bowiem jednocześnie czytelnym nawiązaniem do ośmiu błogosławieństw, tekstu zamieszczo-

⁵⁰¹ P. Michałowski: *Barokowe korzenie haiku...*, s. 142.

⁵⁰² B. Mytych-Forajter: *«Widmo dzieciństwa naprzeciw śmierci jest tak nikczemne...»*..., s. 89.

nego w Ewangelii według św. Mateusza⁵⁰³. Pojedyncze błogosławieństwo było w nich obietnicą szczęścia zbudowaną ze znajdującego się na pierwszym miejscu słowa „Błogosławieni”, następującej po nim cechy uzasadniającej błogosławieństwo i nagrody czekającej na osobę wykazującą się wymienionym przymiotem. Kolejne błogosławieństwa były równoważne, nie następowała między nimi żadna gradacja. Grochowiak modyfikuje tę strukturę, wartościując kolejne stadia milczenia i tym samym oddalając od siebie kolejne szczeble tak zarysowanej drabiny. Trzywersowa strofa jest zatem jednorodna zaledwie na pierwszy rzut oka. Jej uważana lektura pozwala zrozumieć, że zbawienie i milczenie są nieosiągalne. Wszyscy ci, którzy nie wykazują się słownym rozpasaniem, mogą jedynie otrzymać nagrodę, jaką jest błogosławieństwo. Wraz z drugą strofą otrzymujemy postulat „maksymalizmu milczenia” i dowiadujemy się, że będąc cichym, można osiągnąć szczęście większe niż błogosławieństwo, ale i ono jest „tylko”. Trzeci wers ostatecznie utwierdza nas w przekonaniu, jak bardzo absurdalne i niemożliwe dla zwykłych śmiertelników jest osiągnięcie doskonałości, a tym samym całkowite zamknięcie, które okazuje się ostatecznie przymiotem właściwym tylko zbawionym. Już nakreślona w tej pierwszej strofie wizja okazuje się zatem polemiką zarówno z formalnymi, jak i treściowymi wyznacznikami haiku. Na gruncie formy – mamy tu trójwersową częśćkę próbującą imitować haiku, ale jednocześnie silnie inspirowaną źródłami ludowymi i biblijnymi. Na gruncie treści – pierwsza strofa wstępnego wiersza jest dyskusją z naczelnymi postulatami poetyki Wschodu, jakimi są: zwięzłość, wyciszenie, minimalizm. „Drabinowa konstrukcja” sprawia, że częśćka ta dodatkowo dotyka jeszcze jednego ważnego dla poetyki haiku nakazu z zakresu treści. Skoro idealne „haiku powstają jakby «bez dążenia», w spokoju emocjonalnym, w którym nie istnieje wysiłek woli”⁵⁰⁴, haiku autora, dla którego milczenie wymaga nadludzkiego wysiłku, będą z pewnością odstawać od kanonicznego wzorca.

W kolejnym trójwersie jako egzemplifikacje milczenia pojawiają się skała, woda i ryba. W doborze tych rekwizytów dopatrywać się można nawiązania do przysłów i mądrości ludowych, takich jak: „Milczeć jak skała”, „Nabrać wody w usta” czy „Dzieci i ryby głosu nie mają”. Mimo że wymienione obiekty są elementami świata przyrody, których cechą wrodzoną jest niemożność wydawania głosu, same również niejako „czuwają” nad tym, aby ten stan się nie zmienił. Skała – nie strzepiąc języka, woda – połykając trupa, a ryba – zatrząskując żrenice. Umiejętność milczenia okazuje się zatem cechą przydaną tylko niektórym, uważnie

⁵⁰³ Mt 5,3–10. Teksty biblijne cytowane są według następującego wydania: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*. Poznań 2000.

⁵⁰⁴ A. Dworniczak: *Stanisław Grochowiak...*, s. 148.

strzegącym swojej struktury wybrańcom. Kolejna część wiersza to już diagnoza dotycząca tego, jak w świecie milczących ideałów i idei mogą się odnaleźć zwykli ludzie, śmiertelnicy. Rozpoczyna się od wyznania o modlitewnej proveniencji – „Wielka przeto nasza wina”, które jest wyraźnie inspirowane częścią wchodzącej w skład liturgii spowiedzi powszechnej – „Moja wina, moja wina, moja bardzo wielka wina. Przeto błagam [...]”. Potrójna skrucha wyrażona w oryginale, mimo trójdzielnej konstrukcji wiersza, w tym miejscu zostaje zredukowana do pojedynczego wyznania. Różni się ono od kanonicznego także tym, że wypowiedziane zostaje w pierwszej osobie liczby mnogiej. Owo wyznające swoje winy „my” wywiedzione zostaje z kategorii temporalnej – epoki, w jakiej przyszło żyć osobie mówiącej w wierszu. Epoka okazuje się czasem, w którym trudno zachować milczenie. Aby dookreślić jej charakter, Grochowiak sięga po różnorakie formy czasownika „dokazać”, mającego dwa znaczenia. Pierwsze: „bawić się wesoło, zachowywać zbyt swobodnie” stoi w opozycji do wywyższanego w wierszu milczenia, przywołując na myśl hałas, szum, harmider. Drugie: „osiągnąć zamierzony cel, dokonać, dopiąć czegoś” współgra z nakreśloną w pierwszej strofie „drabiną milczenia”, będącą figurą osiągnięcia ciszy absolutnej. Kolejne wymienione w wierszu przewiny epoki okraszone zostają również lingwistyczną grą i nawiązaniem do utartego związku frazeologicznego, frazy biblijnej oraz historycznych wątpliwości dotyczących postaci cezara, panującego za czasów, kiedy rodziło się chrześcijaństwo. Głównym grzechem epoki okazuje się niemożność uważnego słuchania, której przejawami jest nieumiejętność dostrzegania upływającego czasu – co wyrażone zostało poprzez sformułowanie „Ani wskazówki zegara na słomianym ogniu”, niuansów – „Ani źdźbła słomy w oku rozpustnicy”⁵⁰⁵ oraz zawoalowanych sygnałów – „Ani rulonu w dłoni Tyberiusza”. W tym ostatnim sformułowaniu można się domyślać pierwszego, ale nie jedyne w omawianym wierszu, nawiązania do dzieła malarzkiego – w tym wypadku do obrazu *Śmierć Tyberiusza*, którego twórca, Jean-Paul Laurens, w centralnym punkcie umieścił gest uścisku dłoni pomiędzy Tyberiuszem i mającym go dusić napastnikiem. Grochowiak przypisuje sytuacji odmalowanej na obrazie nieco inną wymowę, zasiewając wątpliwość na temat tego, co może znajdować się w dłoni Tyberiusza w momencie, kiedy milknie na wieki, i sugerując, że może on w tej ostatniej chwili przekazywać zabójcy jeszcze jakiś pisemny komunikat. Do miejsca egzemplifikacji przewin epoki przetransponowana została figura potrójnego wyznania winy – uwypuklona poprzez anaforę i

⁵⁰⁵ Jest to nawiązanie do frazy biblijnej. W Biblii Tysiąclecia mowa jest o drzazdze, ale w Biblii Warszawskiej czytamy: „Czemu widzisz źdźbło w oku brata swego, a belki w oku swoim nie dostrzegasz” (Mt 7,3).

stanowiąca czytelną przeciwwagę do wymienionych wcześniej w tekście milczących rekwizytów: skały, wody i ryby.

Finalne wersy wiersza to już osobiste wyznanie grzechów. Strofa rozpoczynająca się wersem „Wielka jest przeto moja wina” oraz kolejne strofy stanowią odwołanie do obrazu Pietera Bruegla Starszego *Chłopskie wesele*. To jeden z wielu przykładów w poezji Grochowiaka, kiedy poeta nawiązuje do dzieł tego flamandzkiego mistrza malarstwa rodzajowego. Czynił to już wcześniej, na wielu różnych etapach swojej twórczości – polemizując z wizją Bruegla w tekście *Pod Breughla* z tomu *Menuet z pogrzebaczem*, budując jedną z najważniejszych, choć nie najwierniejszych ekfraz w poezji polskiej w tekście *Ikar*, z tomu *Agresty*, czy też oddając hołd malarzowi za pośrednictwem tekstu *Brueghel (II)* w tomie *Nie było lata*. W swoim ostatnim zbiorze poezji Grochowiak nawiązuje do obrazu namalowanego przez Bruegla w ostatnich latach życia, zaliczanego przez interpretatorów do dzieł pogodnych, prezentujących rubaszne sceny z wiejskiego żywota. Właśnie takie obrazy przyczyniły się wydatnie do upowszechnienia przydomków artysty, zwanego nierzadko Chłopskim czy Rubasznym. W podejmowaniu tematów życia codziennego Bruegel był uważnym obserwatorem, w metodzie przenoszenia ich na płótno wyznawcą realizmu, wiernie oddającym specyfikę przedstawianego świata, a szczególnie postaci, bez uciekania się do jakiegokolwiek idealizacji. Ta praktyka twórcza zaowocowała nadaniem mu przez krytyków sztuki miana wiernego obserwatora, ale także twórcy deklinującego pewne stereotypy. Jak zauważał Herbert Read, na obrazach Bruegla „Postacie są nie tylko wzięte z życia – są świadomie wybranymi postaciami z gminu. Tło sceny jest przeraźliwie ubogie; grupę tworzą postacie grubiańskie i ponad wszelki wyraz nieinteligentne”⁵⁰⁶. Nie inaczej jest na wybranym przez Grochowiaka obrazie. Michał Walicki podkreślał ludyczny i gargantuiczny charakter obrazowanej przez Bruegla sceny: „Widz uprowadzany jest porywczo w głąb spichlerza, w ciasnotę podnieconego tłumu, oddającego się orgiastycznej rozkoszy trawienia”⁵⁰⁷, Jean Francis – jego stylizowaną, groteskową proweniencję: „To istna parada gąb wieśniaczych o żółtej lub brunatnej karnacji, jakby ogorzałych od słońca, brzydkich i bardzo różnych od twarzy miejskich”⁵⁰⁸, a Peter Burke, analizując sposób przedstawienia poszczególnych postaci, dopatrywał się w *Chłopskim weselu* przykładu miejskiej satyry: „Na przykład na pierwszym planie dziecko ma na sobie zbyt dużą czapkę; mężczyzna siedzący przy końcu stołu zanurzył usta w dzbanie; mężczyzna roznoszący potra-

⁵⁰⁶ H. Read: *Sens sztuki*. Przeł. K. Tarnowska. Warszawa, 1965, s. 102

⁵⁰⁷ M. Walicki: *Bruegel*. Warszawa 1957, s. 36.

⁵⁰⁸ J. Francis: *Bruegel*. Warszawa 1976, s. 16.

wy nosi łyżkę zatknietą w czapce (co w XVI wieku prawdopodobnie było oznaką grubiaństwa, podobnie jak jedno pokolenie wcześniej w Anglii postrzegano umocowany za uchem ołówek)⁵⁰⁹.

Co ważne, obraz po który Grochowiak sięga w celu dopełnienia swojego metapoetyckiego wywodu poprzedzającego cykl haiku, zawiera autotematyczne nawiązanie. Wśród gości weselnych dopatrzeć się bowiem można Bruegla we własnej osobie – najprawdopodobniej to właśnie siebie sportretował on jako wyróżniającego się strojem, zamyślonego mężczyznę ze splecionymi rękami, siedzącego najbliżej prawej krawędzi obrazu, zasluchanego w słowa gestykulującej postaci obok niego. Artysta „zaprosił” siebie do sceny odmalowanej na płótnie w ten sam sposób, w jaki czuł się zaproszony na faktyczne chłopskie wesela, które odwiedzał w poszukiwaniu inspiracji:

Bruegel odbywał wycieczki po wsiach, gdzie rad przyłączał się do wieśniaków świętujących na weselu czy odpuscie. Odziani z chłopska, chętnie powoływali się na rzekome pokrewieństwo z panną młodą lub nowożeńcem i podobnie jak inni goście, wręczali tradycyjny ślubny prezent. Wówczas był Bruegel szczęśliwy: rozkoszował się widokiem chłopów jedzących, pijących, tańczących, podskakujących, umizgujących się lub zabawiających się w inny jeszcze sposób. Oddawał to wszystko z humorem i z przyjemnością⁵¹⁰.

Postać przypominająca Bruegla jest jedną z nielicznych odmalowanych na obrazie jako milczące. Scena została bowiem zdominowana przez gwar uczestników obrzędu weselnego, który w swoim lirycznym przekładzie sceny chłopskiego wesela wyraźnie akcentuje Grochowiak. Pisząc o „hałasie weselników”, czyni on z niego przeciwwagę dla wywyższonego w pierwszej strofie, mniej lub bardziej definitywnego milczenia błogosławionych, świętych i zbawionych. Drugą, oprócz hałasu, wyraźnie zaakcentowaną także przez Bruegla aktywnością postaci przedstawionych na obrazie jest ucztowanie – nieumiarkowane jedzenie i picie. Uwypukla je także Grochowiak, jeden z trójwersów tekstu poświęcając widocznemu na obrazie daniu, roznoszonemu wśród uczestników wesela. Poeta proponuje trzy interpretacje jego kształtu: swojską („ni to placki”), próbującą wywieść je z kuchni południowo-wschodniej („ni to porcje mamałygi”) i wreszcie – uwznioślającą, liryczną („ni to słońca barokowych mon-

⁵⁰⁹ P. Burke: *Naoczność. Materiały wizualne jako świadectwa historyczne*. Kraków 2012, s. 162.

⁵¹⁰ J. Francis: *Bruegel...*, s. 15.

strancji”). W wierszu to kolejna już potrójna konstrukcja oparta na anaforycznym wyliczeniu i jednocześnie druga po „drabinie milknięcia”, tak wyraźnie wertykalnie ustrukturalizowana. Porządek ten zostaje jednak szybko zaburzony, hałaśliwi uczestnicy wesela łączywie „pożerają choćby wzrokiem” roznoszone wśród nich danie, nie traktując go bynajmniej jako części rytuału religijnego, autor natomiast swoją i czytelników uwagę koncentruje na jednej z postaci widocznych na obrazie. To niebędące głównym bohaterem, choć znajdujące się na pierwszym planie dziecko, w którym Grochowiak dostrzega swoje *alter ego*, wiernie oddając elementy widoczne na obrazie, takie jak ubiór i gest dziecka, i nadając im jednocześnie groteskowy wymiar:

U Bruegla tam siedzę
I cmokając – od kapelusza niewidomy
Ssam paluch pochwały i gadulstwa

Dzieckiem tam jestem
Ledwo głos odąłem.

(***, s.5)⁵¹¹

Pointując inicjalny wiersz ostatniego autorskiego tomu *Haiku-images* właśnie w ten sposób – poprzez wyłuskanie spośród „hałaśliwego” obrazu siebie samego, Grochowiak powtarza zabieg, po który sięgnął w pierwszym tekście debiutanckiego tomu *Ballada rycerska*. Wówczas w inspirowanej religijną formą, gęstym od wyliczeń tekście *Modlitwa* pisał o „ciemnych wierszach Grochowiaka”, wskazując tym samym pierwszym interpretatorom jego poezji ścieżkę, którą powinni wybrać. Tym razem w tekście będącym metapoetyckim rozważaniem na temat możliwości wyciszenia dykcji, ograniczenia barokowych konstrukcji do trzywersowej struktury, oddania pierwszeństwa malarskiej wizji i przykrojenia słowiańskich rytuałów do minimalistycznych obrzędów, widzi siebie jako małe dziecko z obrazu mistrza realizmu, które nie może zaprzestać dwóch praktyk – pochwały i gadulstwa. To właśnie ten opis, składający się, podobnie jak każde wzorcowe haiku, z trzech obrazów, jest kluczem do zrozumienia tomu *Haiku-images* – owej ostatniej, egzotycznej wycieczki poetyckiej Stanisława Grochowiaka – i wyłaniającego się z niego modelu świadomości twórczej.

⁵¹¹ S. Grochowiak: *Haiku-images*. Warszawa 1978, w nawiasie podano tytuł wiersza oraz numer strony.

„Ssam paluch pochwały”

Według *Słownika Języka Polskiego* pochwała to „wyrażenie uznania, pochwalenie, uwypatnienie zalet kogoś lub czegoś”⁵¹². To rzeczownik oparty na czasownikowym rdzeniu „chwalić”, mającym dwa znaczenia: pierwsze – „mówić o kimś, o czymś z uznaniem aprobatą; oceniać dodatnio”⁵¹³ i drugie – sytuowane o stopień wyżej w skali emocjonalności „czcić, wielbić, sławić”⁵¹⁴, które, jak wyjaśnia wspomniany słownik, występuje w przestarzałych frazeologizmach, takich jak „chwalić Boga”. W *Słowniku etymologicznym języka polskiego* znaleźć można informację, że chwała to: „Prasłowo, takie samo u wszystkich Słowian”⁵¹⁵, a więc głęboko zakorzenione w polskiej kulturze. Wymieniając właśnie pochwałę jako pierwsze podstawowe „orężę” poety-dziecka mierzącego się z konwencją haiku i obierając ją jako określenie specyficznego, aprobatywnego stosunku do rzeczywistości, wyrażonego w *Haiku-images*, Grochowiak już na wstępie definiuje kierunek, jaki przyświecać będzie temu interesującemu, twórczemu doświadczeniu.

Autorzy opracowań dotyczących haiku nieczęsto sięgają po termin „pochwała” w celu oddania emocjonalnego nastawienia do opisywanej rzeczywistości, dostrzegalnego w liryce japońskich mistrzów. Częściej mowa o „afirmacji”, „aprobacie” czy „apologii”. Wśród synonimów wybierane bywają zatem te lżejsze znaczeniowo, bo we wstrzemięźliwej literaturze Orientu, ukształtowanej pod wpływem buddyzmu zen, nakłaniającego przecież do stonowania emocji, próżno szukać wielu ekstatycznych opisów rzeczywistości. Ładunku emocjonalnego należy raczej dopatrywać się głębiej, co trafnie rozpoznaje Shōshitsu Sen: „Powściągliwość wytwarza energię lub napięcie; źródłem tych uczuć jest koncentracja ekspresji”⁵¹⁶. Różnice pomiędzy orientalnym i europejskim sposobem wyrażania uczuć pogłębia dodatkowo odmiennność estetycznych preferencji, w kulturze wschodniej bowiem: „Asymetrię, bezforemność, niekompletność i niedoskonałość, jak również zamiłowanie do wyblakłych, stłumionych i wygaszonych barw przeciwstawia się europejskim ideom skończoności, dopełnienia i doskonałości”⁵¹⁷. Nie dość więc, że emocje wyrażane są w odmienny sposób – co innego je też wywołuje. Ich tropów trzeba zatem szukać przede wszystkim „między wierszami”, szczegól-

⁵¹² *Słownik Języka Polskiego*. Red. M. Szymczak i in. T. 2. Warszawa 1988, s. 717.

⁵¹³ *Ibidem*, s. 284.

⁵¹⁴ *Ibidem*.

⁵¹⁵ A. Brückner: *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Warszawa 1985, s. 186.

⁵¹⁶ Shōshitsu Sen XV: *Sztuka herbaty*. W: *Estetyka japońska*. Red. K. Wilkoszewska. Kraków 2006, s. 175.

⁵¹⁷ I. Toshihiko: *Haiku jako wydarzenie egzystencjalne*. Przeł. A. J. Nowak. „Teksty Drugie” 2001, nr 1 (66), s. 191.

nie w miejscach, gdzie pojawiają się charakterystyczne dla japońskiej literatury motywy i symbole, co w przypadku zwięzłej, trójwersowej formy jest zadaniem niełatwym. Oparte na wywodzącej się z zen kategorii *satori*, haiku zakładają głównie kontemplację niedoskonałości przyrody, rzeczywistości i pozytywny stosunek do otaczającego świata, pozbawiony jednak takich operacji logicznych, jak klasyfikowanie czy wartościowanie. Afirmacja świata jest tu elementem nieukonkretnionym, wypływającym z odpowiedniej metody budowania nastroju, będącego raczej pewną wartością estetyczną niż sprawozdaniem ze stanu emocjonalnego autora. Głównym celem mistrzów haiku było bowiem oddanie atmosfery wpływającej na uczucia twórcy. Żuławska-Umeda definiuje haiku jako „poezję mówiącą raczej o duchu Natury niż o jej szacie zewnętrznej i o nastroju obiektu poetyckiego wyraźniej niż o nastroju poety”⁵¹⁸, zauważając, iż „żadna ze strof tej poezji nie opisuje w sposób bezpośredni uczuć podmiotu. Domyślić się ich można tylko poprzez atmosferę, w jakiej poeta znajduje otaczający go świat”⁵¹⁹.

Wspomniana atmosfera może być pokrewna europejskiemu pojmowaniu terminu „pochwala”, a nawet wspomnianemu wcześniej, drugiemu, nasyonemu emocjami, znaczeniu słowa „chwalić”. Dzieje się tak wówczas, gdy w tekstach haiku pojawia się wartość emocjonalna, jaką jest zachwyty. Jak zauważa Wiesław Kotański, dla uczniów mistrza Bashō „Podstawą twórczości jest osobiste przeżycie lub osobiste doświadczenie, w którym się zawarł jakiś zachwyty, olśnienie, zadziwienie czy coś w tym rodzaju”⁵²⁰. Podkreśla on, że użycie formuły „który wzbudził w poecie zachwyty” nie jest uprawnione, ponieważ „zachwyty ma być po prostu elementem samego przeżycia. Doświadczenie czy przeżycie [...] to jak gdyby koincydencja i interakcja postrzeżenia zmysłowego z jakąś konfiguracją przedmiotów”⁵²¹. Także w przypadku zachwyty japońscy praktycy haiku nie dają zatem bezpośredniego wyrazu uczuciom, jakie chcą przekazać odbiorcom, a starają się raczej odtworzyć konfigurację zdarzeń czy przedmiotów, jakie te uczucia wywołały, aby wprowadzić czytającego czy słuchającego w podobny stan emocjonalny. Unikają natomiast słów będących bezpośrednimi określeniami stanów emocjonalnych, uważając je za puste. Wśród takich Kotański wymienia między innymi takie formuły, jak: „zaskoczyło mnie, boli mnie, zachwyca mnie”⁵²². Grochowiak decyduje się jednak na dużo bardziej bezpośrednią „operację” na emocjach odbiorców, *Haiku-*

⁵¹⁸ A. Żuławska-Umeda: *Haiku...*, s. 6.

⁵¹⁹ Ibidem.

⁵²⁰ W. Kotański: *Japoński siedemnastozgłoskowiec...*, s. 9.

⁵²¹ Ibidem.

⁵²² Ibidem.

images pełne są bowiem bezpośrednich wyrazów zachwytu i pochwał. *Październik* otwiera więc autor szczerym wyznaniem: „O jak mnie oczarował październik w deszczu”; *Miasto* – frazą: „Stałem na szczycie drabiny aby napawać się miastem”; w haiku *Wnuczę* odmalowuje obraz kozicy schodzącej z koźlątkiem ze stromej góry, wyznając: „Wiesz teraz dlaczego mam takie mokre oczy”; a w do głębi metapoetyckiej miniaturze *Poezja* przyrównuje rzemiosło poetyckie do pedicure wykonywanego niedźwiedziowi, pointując: „Piłując okrwawione pazury myślę: Cóż za podniecający zawód”. Bez skrepowania sięga zatem po formuły wprost wyrażające zachwyt i pochwałę, burząc tym samym fundamentalną zasadę nieopisywania bezpośrednio przeżycia oraz założenie dotyczące usunięcia w cień autora i stopienia go w jedno z opisywanym przezeń światem.

Dużo częściej niż atmosferę zachwytu w haiku japońskich mistrzów odnaleźć można atmosferę melancholii czy nawet smutku. Jest to jednak smutek definiowany odmiennie niż w europejskim kręgu kulturowym, smutek afirmujący rzeczywistość, a więc zakładający jej pochwałę. Charakterystyczną dla haiku figurą retoryczną związaną ze stanem emocjonalnym jest bowiem *sabi*, a więc „smutek wyrażony nastrojem samotności, jaki emanują widziane oczami poety rzeczy i sprawy”⁵²³, „bezosobowa atmosfera, w przeciwieństwie do rozpacz czy smutku, które są emocjami człowieka”⁵²⁴, „odnajdywanie jakości estetycznie wartościowych w takich elementach jak starość, [...] chłód, odrętwienie, wszystko, co stanowi przeciwieństwo wobec ciepła, jasności, wiosny, ożywienia [...], to, co obiektywnie jest negowane, ale subiektywnie aprobowane”⁵²⁵. Utwory przesycane *sabi* są zatem wyrazem pochwały rzeczywistości pojmowanej zgodnie z założeniami filozofii zen. Poszukiwanie punktów wspólnych pomiędzy *sabi* a turpizmem to operacja ryzykowna i nieuprawniona, ale należy przyznać, że w obu tych prądach pobrzmiwa pewna fascynacja elementami „peryferyjnymi”, pochwała ciemniejszych stron żywota ludzkiego. Opartą na estetycznej wartości podobnej do *sabi* pochwałę rzeczywistości odnaleźć można zatem w niektórych tekstach z tomu *Haiku-images*, na przykład w miniaturze *Mądrość*:

Wszedłem na wielką tarczę pajęczyny i ugięły mi się nogi
Pozbierałem liść jesieni i obudziłem się starcem

⁵²³ Ibidem.

⁵²⁴ Makoto Ueda: *Literary and Art Theories in Japan*. Michigan 1991. Cyt. za: B. Szymańska: *Haiku i literatura polska przełomu XIX i XX w. O estetycznej wartości nastroju*. „Estetyka i Krytyka” 2002, nr 1 (2), s. 21.

⁵²⁵ B. Szymańska: *Kultury i Porównania*. Kraków 2003, s. 143–144.

Ludzie przychodzą do młyna gdzie dogorywam siedząc w milczeniu przy blasku
pochodni.
(*Mądrość*, s. 11)

Tekst ten wydaje się idealnym wypełnieniem wskazań mistrza Bashō, który radził przecież chcącemu odnaleźć piękno poecie:

[...] niech duszą swoją głęboko wniknie w pejzaż, a tęsknotę i samotność, jakie będzie cierpiał sypiając po górskich schroniskach i przydrożnych karczmach zamieni w ziarno, z którego wyrośnie potem ciekawa opowieść. Niech jego myśli wypełni świadomość, że stanowi jedno z Naturą⁵²⁶.

Sabi Grochowiaka jest jednak niekonsekwentne, w zbiorze znaleźć można bowiem wiele utworów przeczących tej idei i dopuszczających do głosu inne, o wiele bardziej ekspansywne formy pochwał – zarówno tych związanych w jakiś sposób z japońską kulturą, jak i niemających z nią nic wspólnego.

Kolejnym, odnoszącym się pośrednio do zachwyty i pochwały, japońskim pojęciem estetycznym jest *okashi*, będące określeniem stanu „zadowolenia i rozbawienia”⁵²⁷. To także słowo określające opisane między innymi w haiku „«czarujące», «rozkoszne», «interesujące» czy nawet «fascynujące» rzeczy i sprawy”⁵²⁸. W haiku bardzo często pojawiało się wtedy, kiedy autorzy w bezpośredni sposób odmalowywali obrazy sprawiające im radość, między innymi jak w przywoływanym przez Małgorzatę Wielgosz tekście Yosa Buson:

Z radością patrzę
na biały wachlarz
mego kochanka⁵²⁹.

W haiku Grochowiaka bezpośrednio wyrazy radości i oczarowania pokrewne *okashi* odnajdujemy na przykład w *Szczęściu*:

⁵²⁶ M. Bashō: *Dziennik podróży do Sarashina*. W: IDEM: *Z podróźnej sakwy*. Przeł. A. Żuławska-Umeda. Warszawa 1994, s. 14.

⁵²⁷ M. Melanowicz: *Formy w literaturze japońskiej*. Kraków 2003, s. 180.

⁵²⁸ Ibidem.

⁵²⁹ M. Wielgosz: *Haiku, literacka postać medytacji...*, s. 42.

Ledwo dotknąłem pyszczka sarny ucałowała mnie
Wbiłem lewkonię w łakę mojej duszy
Ustawiłem wiatrak z liści Dym z kominów Osady moich snów.

(*Szczęście*, s. 15)

To tekst szczególny, będący swoistym skorowidzem, indeksuje on bowiem wszystkie najważniejsze kategorie obrazów, których pośrednią pochwałą, już zdecydowanie bardziej oddaloną od formuły *okashi*, ale nadal korespondującą z pewnymi japońskimi kategoriami estetycznymi, znajdziemy w omawianym tomie. Pochwała w haiku Grochowiaka materializuje się bowiem przede wszystkim w opisach fauny, flory i codzienności, w jej prostych przejawach, inspirowanych słowiańskim, wiejskim dziedzictwem.

Pochwałę zwierząt odnajdujemy przede wszystkim w tekstach z cyklu *Haiku-animaux*, będących zapisami radosnych spotkań z „braćmi pomniejszych”, podczas których poeta z zachwytem i rozbawieniem przygląda się przeróżnym przedstawicielom fauny. W poetyckim bestiariusz Grochowiaka znalazło się miejsce zarówno dla zwierząt tradycyjnie pojawiających się w japońskiej literaturze i malarstwie, takich jak: ptaki, ważki, smoki, tygrysy, jak i dla gatunków nieobecnych raczej w utworach orientalnych mistrzów: kogutów, owiec, mysiek, królików czy ryjówek. Ostateczny wyraz zachwyty i pochwały dla wszystkich tych przedstawicieli królestwa zwierząt daje Grochowiak w syntezującym przesłaniu cyklu *Haiku-animaux* utworze *Zen*, apelując:

O Zen – nie zadławiaj w nas węża i lisa
O Zen – uratuj w nas delikatną naturalność szakala
Pomówiliśmy zwierzęta o nas samych – a one nas nie odepchnęły.

(*Zen*, s. 40)

To z jednej strony nawiązanie do głównych, doktrynalnych założeń buddyzmu, zgodnie z którymi: „los człowieka i zwierząt w perspektywie religijnej splatają się ze sobą. Zwierzęta bowiem również podlegają prawu karmy”⁵³⁰. W tej perspektywie ważna wydawałaby się niezwykle częsta obecność w tekstach Grochowiaka zwierząt drobnych, małych, takich jak: mrówki, pająki, chrabąszcze czy pszczoły, których znaczenie akcentował między innymi buddyjski mistrz Hua w mikrologicznym wyznaniu: „W ciele jednego zwierzęcia znajdują się

⁵³⁰ T. Kaleta: *Zwierzęta we współczesnych religiach światowych. Wybrane zagadnienia*. „Życie Weterynaryjne” 2011, nr 9 (86), s. 705.

setki tysięcy, a w zasadzie miliony mikroorganizmów. Są one fragmentami tego, czym kiedyś było zwierzę. Dusza żyjącej istoty może rozpaść się podczas śmierci, tworząc wiele zwierząt. Jedna osoba może stworzyć ich nawet dziesięć”⁵³¹. Z drugiej strony, *Haiku-animaux* i pochwała „braci pomniejszych”, jak wskazuje Jacek Łukasiewicz, jest dla Grochowiaka także, a może nawet przede wszystkim, ostatnią próbą powrotu do jednego z ulubionych motywów poetyckich – motywu zwierząt, pozwalającą „odjąć od nich chłód śmierci”⁵³². W tej interpretacji szczególna preferencja istot drobnych i kruchych mogłaby raczej wskazywać na chęć oddania kompletności i szczegółowości owej poetyckiej wizji.

Pochwała flory i elementów przyrody nieożywionej to element stale obecny w *Haiku-images*, zbliżający teksty do ich orientalnych pierwowzorów, w których stanowiła ona jeden z najważniejszych wymogów z zakresu treści. W haiku *Praca* Grochowiak daje wyraz swojemu zachwytowi „obcą kulturą duchową”⁵³³, japońską dyscypliną i sposobem postrzegania przyrody, podkreślając jednak zewnętrżność i nieprzystawalność owej perspektywy do współczesnych poecie realiów:

Kwiaty otwieraj łagodnie o poranku
Zamykaj ich konchy o wieczorze
Jakie to czarująco zbyteczne – nieroztropne.
(*Praca*, s. 27)

W haiku *Rycerz* przyznaje, że dla opisu piękna przyrody dysponuje innymi niż orientalni mistrzowie haiku, nieco bardziej „topornymi”, narzędziami:

Ściąłem mieczem maleńki wilgotny fiołek
Uniosłem fioletową główkę w szczupłych palcach
Przynieśli mi hełm pancerz i żelazne rękawice.
(*Rycerz*, s. 10)

Pochwała roślin i przyrody w tekstach Grochowiaka to zatem przede wszystkim nasycone epitetami i kolorami opisy charakterystyczne dla polskich krajobrazów. To czyni

⁵³¹ Cyt. za: <http://www.ebuddyzm.pl/> [dostęp: 5.06.2014].

⁵³² S. Grochowiak: *Wybór poezji...*, s. XLI.

⁵³³ Por. M. Telicki: *Krótkie formy liryczne wobec problemów przedstawiania rzeczywistości*. „Przestrzenie Teorii” 2006, nr 6, s. 96.

z nich swoiste pocztówki, na których znaleźć można między innymi: „jesienną drogę wśród srebrnych brzeźniaków” (*Błysk*), „proporce chabrow” (*Kryjówka*), „szklaną kulę dmuchawca” (*Nieśmiertelność*), „niską granatową chmurę” (*Zwierzyniec*), „welin przydrożnych stokrotek” (*Rośliny*), „spody liści dębu” (*Sarna*). Nadmiar dookreśleń oddala haiku-images od kanonicznych wzorców, praktycy poezji japońskiej bowiem wkładali wiele wysiłku w ascezę przekazu, unikając piętrenia przymiotników i zastępując je, w miarę możliwości, rzeczownikami. Także nagromadzenie barw: nasyconych, ciężkich, charakterystycznych – stoi w opozycji do gatunkowych wymogów, które rekomendowały raczej operowanie kolorami przygaszonymi i wyblakłymi. Pisząc o specyficznym obrazowaniu zachwyty w haiku, Kotański powołuje się na powinowactwo japońskiej formy z orientalnym czarno-białym malarstwem tuszowym, zauważając, że „Szkic tuszem jest tak samo obojętny pod względem barwności jak obraz słowny. I w jednym i drugim rodzaju twórca operuje dużą liczbą niedomówień”⁵³⁴. Jak natomiast zauważa Wielgosz, także w kontekście pozbawionego barw malarstwa zenga: „Niepełność obrazu obserwowanego obiektu może być źródłem ogromnego zachwyty”⁵³⁵. Grochowiak swój zachwyty wyraża raczej za pośrednictwem obrazów przyrody pełnych barw, miejscami polemizując z kanonicznymi założeniami, jak w haiku *Łąka*, w którym na czarno-biały „szkic” przedstawiający chłopów, zostaje „nałożony” motyw „chorągwi pocałunku”, ewokujący wizję czerwieni – barwy związanej z ustami i namiętnością:

Rosa opadła na nas jak dokuczliwy rój owadów świtu
Chłopi w białych sukmanach nieśli czarne trumny
Twój nie kończący się pocałunek łopotał jak chorągiew przed nimi.
(*Łąka*, s. 9)

Jako kolejną poetycką decyzję odróżniającą pochwałę roślin i przyrody nieożywionej wyrażoną w *Haiku-images* od tej obecnej w kanonicznych tekstach haiku, wymienić można dobór poszczególnych elementów składających się na poetycki pejzaż. W analizowaniu i wartościowaniu tego czynnika trzeba zachować jednak szczególną ostrożność. Skoro bowiem

⁵³⁴ W. Kotański: *Japoński siedemnastozgłoskowiec...*, s. 10.

⁵³⁵ M. Wielgosz: *Haiku, literacka postać medytacji...*, s. 35.

Mieszkańcy Kraju Kwitnącej Wiśni [...] preferują te gatunki kwiatów, które są pospolite, a nie, jak na Zachodzie, trudne w uprawie, rzadkie, o mocnym zapachu. To roślinom rosnącym w naturalnym środowisku poświęcają dużo miejsca w haiku. W tym objawia się również ich zamiłowanie do prostoty i naturalności. Japończykom bardziej podobają się rośliny polne czy kwitnące drzewa wiśni od kwiatów o wyraźnie zarysowanej linii, jak róże, piwonie, orchidee czy peonie; bardziej niż smukłe – drzewa krzywe i karłowate. Rosnące w naturalnych warunkach kwiaty zwiastują pory roku, co również w dużym stopniu przyczynia się do preferowania pospolitych gatunków roślin⁵³⁶.

– to obecność w Grochowiakowych realizacjach przede wszystkich gatunków kwiatów i roślin charakterystycznych dla polskiej wsi, pospolitych dla słowiańskiego pejzażu świadczyłaby raczej o głębokim zrozumieniu tego nakazu gatunkowego, zmierzającym nie w kierunku imitacji, ale twórczego przyswojenia.

Pochwała codzienności realizuje się natomiast w *Haiku-images* przede wszystkim pod postacią apologii prostych, wiejskich obrazów, rodem z literatury chłopskiej. Wśród nich wyraźnie wyróżnia się powtórzony kilkakrotnie, widziany z perspektywy różnych etapów, głęboko osadzony w kulturze wiejskiej motyw powstawania chleba. Widzimy zatem między innymi, jak: „Chłopi niosą worki z mąką” (*Poranek*), „Ludzie przychodzą do młyna” (*Starość*), „Ze skrzydeł wiatraków kapie woda butwienia” (*Październik*). Takie obrazy silnie kontrastują z obecnymi w tekstach motywami orientalnymi, które „stanowią niejako uwypuklenie obcej proveniencji gatunku”⁵³⁷. Pochwała elementów sielskich, związanych z polską wsią oraz ich umiejscowienie w pobliżu elementów orientalnych sprzyja, zdaniem niektórych badaczy, „polemice kultur”⁵³⁸. Uważna lektura *Haiku-images* pozwala jednak podać w wątpliwość to rozpoznanie. Frekwencja „swojskich” motywów, takich jak: polska wieś, bocian, chłopi, pasieka, młyn, wiejski kościół, cmentarz, wiatrak, dąb, zdecydowanie przewyższa frekwencję elementów orientalnych, wśród których wymienić można w zasadzie jedynie zidentyfikowane już przez Michałowskiego pagody, eukaliptusy i tygrysy. Jeśli z tej proporcji można wyciągać jakiekolwiek wnioski, to być może właściwe będzie rozpoznanie, że tworzywo poetyckie jest jedynie inkrustowane elementami orientalnymi.

⁵³⁶ Ibidem, s. 40.

⁵³⁷ K. Olkusz: *Tajemnica sztuki i tajemnica życia. Zen w Haiku-images Stanisława Grochowiaka*. „Przegląd Orientalistyczny” 2003, nr 1–2, s. 18.

⁵³⁸ P. Michałowski: *Barokowe korzenie haiku...*, s. 139.

W miniaturze *Odwiedziny* poeta zauważał, że: „Pejzaż jest tym przyjacielem którego trzeba wprowadzić”. Analiza motywu pochwały w *Haiku-images* Grochowiaka pozwala ukonkretnić ów obraz i dookreślić metaforycznych uczestników zarysowanej w tym wersie sceny. Owym przyjacielem, którego należy wprowadzić i wpisać w już istniejący pejzaż, okazuje się Orient. Jego elementy wplatane są w prymarnie swojski, słowiański krajobraz z dużą dozą swobody twórczej. To chyba najważniejsze rozpoznanie wynikające z interpretacji owego bezceremonialnego gestu „ssania palucha pochwały”, do którego przyznaje się Grochowiak. Zaprzecza on tym samym głosom krytycznym, na pierwszy plan w interpretacji *Haiku-images* wysuwającym gatunkowe reguły haiku i traktującym je jako „wędzidło” twórcze. Poeta sugeruje raczej, że konwencja gatunkowa nie jest dla niego ograniczeniem, że z uwagą smakuje on tworzywo poetyckie, kierując się przede wszystkim własnym upodobaniem do formy – wciąż groteskowej, barbarzyńskiej i synkretycznej jak nigdy dotąd.

„Ssam paluch gadulstwa”

W tomie *Wiersze nieznane i rozproszone* Grochowiaka znajduje się miniatura poetycka zatytułowana *Haiko*:

Mój ptaszku
Moja gałązko różana
Całuję Cię w najbardziej kaleczące kolce⁵³⁹.

Ten tekst ten jest unikalnym dowodem na to, że autor *Ballady rycerskiej* próbował swoich sił w odmianie haiku spełniającej uświęcone tradycją założenia gatunkowe. Jest bowiem *Haiko* utworem o ascetycznej formie, stanowiącym jedynie preludium do malarskiej wizji rozgrywającej się w wyobraźni odbiorcy i jako taki może okazać się idealną egzemplifikacją dla jednej z kanonicznych definicji haiku, na przykład:

Lapidarny wiersz składający się z trzech zwięzłych wersów posiada cechy wywoławczego sygnału domagającego się dokończenia i pełnej realizacji w wyobraźni

⁵³⁹ S. Grochowiak: *Wiersze nieznane i rozproszone*. Wrocław 1996, s. 255.

czytelnika. Towarzyszy temu wiara, że pierwsze trzy uderzenia klawisza wystarczą, aby przypomnieć melodię⁵⁴⁰.

Owa intonowana przez *Haiko* melodia grana jest na wschodnią modłę także ze względu na symbole przywołane w tekście. Drobne elementy natury, dodatkowo zminiaturyzowane przez poetę, dzięki zdrobnieniu – „ptaszek”, „gałązka”, sprawiają, że ascetyczność przekazu odczuwalna jest również na poziomie obrazowania. Ten zabieg czyni z *Haiko* również doskonały, reprezentatywny egzemplarz formy, w której

Mały wycinek natury – liść, kwiat, pokryte rosą źdźbło trawy – równie dobrze [...] oddawał atmosferę wiosny niż cały sad kwitnących drzew, większy bowiem margines pozostawał dla wyobraźni i poetyckiej wrażliwości patrzącego⁵⁴¹.

Mimo doskonałego wypełnienia reguł gatunkowych *Haiko* nie doczekało się jednak pokrewnej mu formalnie i treściowo kontynuacji. Grochowiak zrezygnował z „trzech uderzeń klawisza” na rzecz formy polifonicznej, rozgadanej, pełnej nadmiaru przede wszystkim w warstwie słownej, poprzedzając ją dodatkowo programową deklaracją o swoim gadulstwie. Jest to ruch niosący za sobą poważne konsekwencje na wielu płaszczyznach. Skoro bowiem, jak skonstatował Andrzej Kaliszewski: „haiku [...] nosi w sobie załączki dwu wielkich metafor – jest najwyższym wzlotem obrazu, a jednocześnie stoi na granicy milczenia”⁵⁴², zastąpienie owego milczenia „gadulstwem” powoduje pęknięcie u samego rdzenia formy. W jaki sposób poeta dokonał tej operacji „na żywym organizmie” i do czego ona doprowadziła?

Pierwszą postacią „gadulstwa” dostrzegalną w tomie Grochowiaka jest to definiowane w najprostszy sposób, a więc jako nadmiar słów. Zerwanie z tradycją lapidarnych haiku, podporządkowanych regule stałej liczby sylab w poszczególnych wersach, ma u poety wymiar niezwykle gwałtowny. Haiku Grochowiaka są wręcz nabrzmiałe treścią, atakują czytelników mnogością opisów, zwrotów i motywów. Ów nadmiar charakteryzuje się pewną rytmicznością, zdominowany jest przez określone kategorie obrazów. W całym tomie bardzo często napotykamy się zatem „gadulstwo” kolorów, „gadulstwo” motywów zwierzęcych czy „gadulstwo” motywów związanych z polską wsią. Cykliczna forma także sprzyja „gadulstwu” – poszczególne elementy bywają powtarzane, odmieniane w innych dekoracjach i wariacjach.

⁵⁴⁰ S. Piskor, W. Paźniewski: *W poszukiwaniu siebie...*, s. 39.

⁵⁴¹ Z. Alberowa: *O sztuce Japonii*. Warszawa 1983, s. 153.

⁵⁴² A. Kaliszewski: *Nowy tom Grochowiaka...*, s. 12.

Drugą odmianą „gadulstwa” dostrzegalną w haiku Grochowiaka jest gadulstwo o gadulstwie – metaliteracka próba zgłębienia natury procesu mówienia i milczenia. W tym wymiarze deklaracja „Ssam paluch gadulstwa” może być interpretowana jako wyznanie dotyczące potrzeby poznania jego właściwej natury i smakowania przeróżnych form. Na motyw milczenia i skonstrastowanego z nim gadulstwa czy niewłaściwego używania mowy, obecny od wieków w kulturze i literaturze zarówno Wschodu, jak i Zachodu, spoglądać można bowiem z wielu różnych perspektyw, angażując narzędzia badawcze z zakresu filozofii, lingwistyki, semiotyki, literaturoznawstwa, socjologii czy studiów kulturowych. Wiele z tych perspektyw dopuścił do głosu Grochowiak, odmieniając w tomie *Haiku-images* różne oblicza mówienia i milczenia. To fragmenty niezwykle istotne dla analiz z zakresu świadomości twórczej.

Fundamentalne rozpoznania dotyczące kategorii milczenia sprowadzają się zwykle do uwypuklenia, umotywowanego kulturowo, wschodniego umiłowania ciszy i skonstrastowania go z zachodnią tendencją do piętrzenia słów, zgodnie z myślą Suzukiego, że:

Wschód jest milczący, natomiast Zachód elokwentny. Jednak milczenie Wschodu nie oznacza głuchoty albo braku odpowiednich słów. W wielu wypadkach milczenie jest równie wymowne jak mowa⁵⁴³.

Grochowiak poświęcił tej różnicy miniaturę zatytułowaną *Zwątpienie*, często przytaczaną przez krytyków w kontekście interpretacji całego tomu haiku. To w istocie mistrzowsko skonstruowana próba zamknięcia w kilku następujących po sobie obrazach wieloaspektowej różnicy kulturowej między Wschodem a Zachodem, wynikającej między innymi z odmiennej mentalności, temperamentów, podejścia do komunikacji, sztuki, a nawet systemu fonetycznego. Zdaniem Grochowiaka owa różnica zasadza się przede wszystkim na odmiennych definicjach mowy i milczenia:

Rączego konia Europy na cuglach Orientu jak wieść
Mowa jest gruboskórna
Milczenie – kolano na kolanie – tak się kolebią nogi głupców.

(*Zwątpienie*, s. 19)

⁵⁴³ D.T. Suzuki: *Wykłady o buddyzmie Zen*. W: E. Fromm, D.T. Suzuki, R. de Martino: *Buddyzm Zen...*, s. 12-13.

Kultura europejska okazuje się, zdaniem poety, trudna do okiełznania, szczególnie za pośrednictwem wywodzących się ze Wschodu zasad, które zostają nazwane cuglami, co dodatkowo akcentuje ich opresyjność. Odmalowany w pierwszej strofie dynamiczny obraz zostaje uzupełniony o rozgrywający się w dwóch kolejnych wersach specyficzny dialog kultur, będący jedynie wymianą zdań, niegwarantującą porozumienia. Ta różnica punktów widzenia zostaje dodatkowo zaakcentowana poprzez subtelny zabieg inwersji. Wymiana opinii nie dotyczy bowiem dokładnie tej samej kategorii. Każda ze stron formalnego sporu definiuje ten z członów odwiecznej opozycji mowa–milczenie, który bliższy jest nie jej, ale owej drugiej stronie dyskusji. Drugi wers to definicja mowy zgodna z filozofią Orientu, akcentująca jej nieokrzesanie i brak ogłady. To fraza siedmiosylabowa, a więc spełniająca wymogi tradycyjnego haiku. Czyżby *Zwątpienie* miało oznaczać utratę wiary we własną drogę tworzenia haiku i podporządkowanie się rygorom formalnym? Ten moment zawieszenia unieważnia trzecia strofa, będąca spojrzeniem na kategorię milczenia oczami „człowieka Zachodu”, interpretującego je jako przejaw głupoty. *Zwątpienie* nie przynosi tym samym żadnej odpowiedzi na pytania rodzące się na styku dwóch odmiennych punktów widzenia. Drugi i trzeci wers stanowią jedynie matematyczny dowód na prawdziwość wersu inicjalnego: rzeczywiście, perspektywy europejska i orientalna są trudne do pogodzenia.

Rozpoznanie stanowiące o umiłowaniu milczenia przez Wschód i niemożności zamilknięcia przez Zachód jest pierwszą interpretacją narzucającą się w kontekście analizy kategorii milczenia, nie można jednak na niej poprzestać, stanowi bowiem zaledwie wstęp do odmienniania milczenia przez różnorakie, szczegółowe przypadki. Już pierwsze analizy podstawowych tekstów leżących u podstaw tak zwanej zachodniej kultury pozwalają bowiem na stwierdzenie, że apoteoza milczenia jest w niej także wyraźnie obecna. Już w zaleceniach Pitagorasa, skierowanych do jego uczniów, znajdziemy pochwałę milczenia, które powinno poprzedzać inicjację. Afirmacji milczenia i potępienia nadmiernego strzępienia języka pełna jest także Biblia. W jednym z wersetów Starego Testamentu pojawia się przywoływane przez Grochowiaka w wierszu wstępnym określenie „gadulstwo”, wartościowane negatywnie, jako oznaka głupoty:

Każdy trud przynosi zyski,

Nadmiar słów jest w Starym Testamencie najczęściej piętnowany:

W ustach głupiego różga na jego pychę,
a wargi mądrych osłonią ich samych⁵⁴⁴.

Istnieją natomiast całe ustępy Starego Testamentu poświęcone roztropnemu mówieniu i milczeniu, w których milczenie bywa uwypuklane jako oznaka mądrości i roztropności:

Niejeden milczący został uznany za mądrego,
a innego skutkiem wielomówstwa znienawidzono.
Jeden milczy, bo nie wie, co odpowiedzieć,
a drugi milczy, gdyż umie [czekać na] stosowną chwilę.
Człowiek mądry milczeć będzie do chwili odpowiedniej,
a chełpliwy i głupi ją lekceważy.
Kto w mówieniu miarę przebiera, odrazę budzić będzie,
a ten, co na wszystko sobie pozwala, popadnie w nienawiść⁵⁴⁵.

Mów zwięźle, w niewielu słowach [zamknij] wiele treści,
okaż, że jesteś taki, który coś wie, a zarazem umie milczeć⁵⁴⁶.

Podobne analogie dostrzega także Grochowiak. W haiku zatytułowanym *Mądrość* utożsamia tytułową cnotę z dojrzałością oraz wyciszeniem dykcji, ale również momentem zawieszenia, po którym następuje już tylko śmierć. Widzi on siebie u kresu życia jako milczącego starca, który wspomina pochopte i nietrwale aktywności, na jakie porywał się w młodości, z dozą filozoficznej zadumy i spokoju właściwego mędrcom:

Wszedłem na wielką tarczę pajęczyny i ugięły mi się nogi
Pozbierałem liść jesieni i obudziłem się starcem
Ludzie przychodzą do młyna gdzie dogorywam siedząc w milczeniu przy blasku
pochodni.
(*Mądrość*, s. 11)

Tematyce milczenia i mowy wiele uwagi poświęcali także zachodni filozofowie, między innymi Martin Heidegger, snując rozważania o „rozbrzmiewaniu ciszy” (*Gelaut der Stil-*

⁵⁴⁴ Prz 14,3.

⁵⁴⁵ Syr 20,5–8.

⁵⁴⁶ Syr 32,8.

le), czy Ludwig Wittgenstein, uwypuklając znaczenie milczenia poprzez frazę: „O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć”. W szkicu *Milczeć na wiele sposobów* Ewelina Suszek dokonuje uszeregowania filozoficznych refleksji Zachodu na temat milczenia wokół zagadnień, które okazują się niezwykle przydatne do rozważań dotyczących realizacji tej kategorii w haiku Grochowiaka⁵⁴⁷. Zauważa ona, że w filozoficznej refleksji na temat milczenia wiele uwagi poświęcono między innymi problemowi tego, czy mowa wyzwala, czy ogranicza człowieka. Hans-George Gadamer pytał w tym kontekście na przykład o to,

[...] czym jest w ostateczności język: mostem czy granicą. Mostem, przez który komunikujemy się nawzajem i który nad przepływającym nurtem inności nabudowuje tożsamości, czy też granicą, która wyznacza nasze samowyrzeczenie się i odbiera możliwość wyrażenia i oddania w pełni siebie⁵⁴⁸.

Echa takiej refleksji filozoficznej odnaleźć można w haiku Grochowiaka *Równina*:

Wieżę wznosi się cierpliwie – kamień po kamieniu
Dół otwiera się mozolnie – ziarno po ziarnku
Biegnę z grzechotką makówki głosząc spokój równiny.
(*Równina*, s. 10)

Mozolna praca, polegająca na budowaniu kawałek po kawałku jednolitej struktury, zostaje w nim skonstrastowana z dziecięcą psotą, zabawą. Poeta usiłuje zburzyć spokój, przebiegając niejako „w poprzek” tekstu z grzechotką, dziecięcym atrybutem, wydającym monotonne dźwięki. Grzechotka okazuje się jednak makówką, jest więc już częścią równiny, poeta mówi jej głosem. Może tego właśnie chciał, ale być może jest nieco zawiedziony, że wysiłek, jaki włożył w bieg, chcąc przełamać monotonię pracy, nie zaowocował żadną melodią, za pośrednictwem której mógłby wyrazić siebie, a okazał się tylko „głoszeniem spokoju równiny”.

Milczenie bywało przez myślicieli wiązane także z doświadczeniem poznawania Innego i jako takie okazywało się doskonałym fundamentem: „Mając do czynienia z Innością,

⁵⁴⁷ E. Suszek: *Milczeć na wiele sposobów*. „Czasopismo Filozoficzne” 2011, nr 7, s. 1–23. http://www.czasopismofilozoficzne.us.edu.pl/pliki/nr_7/czasfilo7.pdf. [dostęp 7.03. 2015]

⁵⁴⁸ H.G. Gadamer: *Tekst i interpretacja*. Przeł. P. Dehnel. W: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*. Red. A. Burzyńska, M.P. Markowski. Kraków 2006, s. 219. Cyt. za: E. Suszek: *Milczeć na wiele sposobów...*, s. 1.

człowiek tak czy inaczej zderza się z milczeniem, i na odwrót: w doświadczeniu milczenia rozpoznajemy rzeczywistość Inności⁵⁴⁹. W cyklu *Haiku-animaux*, poświęconym w dużej mierze przeróżnym próbom opisanie „braci najmniejszych”, znaleźć można sporo tekstów będących relacjami z milczących spotkań z Innym. Tak jest choćby w tekście *Teatr*, będącym zapisem pełnego napięcia rytuału milczenia przedstawicieli trzech gatunków, których uszeregować można we wzorcowy łańcuch pokarmowy:

Od dawna uważnie patrzymy sobie w oczy
Wilk owca i ja
Kto poruszy się pierwszy – podniesie żelazną kurtynę.
(*Teatr*, s. 36)

Spotkanie owych trzech gatunków pełne jest poszanowania inności i wiary w to, że milczenie, przejawiające się nie tylko w warstwie fonicznej, lecz nawet pozawerbalnej, stanowi płaszczyznę, na której można zbudować jakąś formę porozumienia, ale którą bardzo łatwo jest zniszczyć, nieroztropnie ulegając podszeptom natury.

Kolejny obraz spotkania z Innym odmalowuje Grochowiak w haiku *Początek*:

Spotkałem na ścieżce druku Zaleszczotka-Psotnika
Przetaczał szczypcami litery
Jak wszyscy – najbardziej się trudził z kanciastym ideogramem.
(*Początek*, s. 35)

To tekst bardzo silnie nasycony elementami metapoetyckimi, traktujący o komunikacji i jej narzędziach. Słowo i znak zostają w nim podniesione do rangi budulca, narzędzia ciężkiej pracy. Zaleszczotek, reprezentant małych pajęczaków z rzędu Pseudoscorpionida, który zazwyczaj bytuje w ściółce leśnej, ale znaleźć można go także w domach i bibliotekach, a konkretnie – w starych książkach, gdzie unicestwia szkodniki (tak zwane gryzki)⁵⁵⁰, staje się w tekście symbolem Innego, próbującego mozolną pracą przewyciężyć problemy, jakich nastrocza zderzenie z obcym kodem kulturowym. W haiku *Ważka* okazuje się jednak, że ciężka praca nad literami czy opisaniem nie zawsze okazuje się owocna, a w obliczu Innego lepiej

⁵⁴⁹ K. Bogdanov: *Očerki po antropologii molčanja. Homo Tacens*. Sankt-Petersburg 1998, s. 256. Cyt. za: E. Suszek: *Milczeń na wiele sposobów...*, s. 8–9.

⁵⁵⁰ C. Jura: *Bezkręgowce*. Warszawa 2002, s. 322.

odłożyć na bok narzędzia interpretacyjne czy próby adaptacji gatunku i zamilknąć, „oswajając” go jedynie na wewnętrzne potrzeby, za pomocą sobie znanych kategorii:

Ważka w opisanu ucznia Bashō

Jest skrzydlatym strąkiem papryki

U nas oczyma ogromnymi jak żarna rzucone w trzciny.

(*Ważka*, s. 35)

Kolejnym spotkaniem wymagającym bardzo często, zdaniem filozofów, „gestu zamilknięcia” jest zetknięcie z Absolutem. Nowy Testament przynosi pochwałę milczenia, które okazuje się prawidłową reakcją nawet w obliczu najważniejszych, boskich objawień. Święty Łukasz perykopę poświęconą przemienieniu Jezusa, podczas którego Piotr i jego towarzysze usłyszeli głos z nieba: „To jest Syn mój, Wybrany, Jego słuchajcie!”, kończy słowami: „A oni zachowali milczenie i w owym czasie nikomu nic nie oznajmiali o tym, co widzieli”⁵⁵¹. Podobnie na tę kwestię patrzył między innymi Święty Jan od Krzyża:

Lecz o tym tchnieniu, pełnym dóbr i chwały i najczulszej miłości Boga dla duszy,
nie chciałbym i nie chcę mówić, bo widzę jasno, że nie potrafię tego wypowie-
dzieć; a mogłoby się zdawać, że przedstawia się to tylko tak, jak ja to wyrażę⁵⁵².

czy Plotyn pisząc o duszy złączonej „Z Bogiem obecnym w milczeniu”. O milczeniu w obliczu Absolutu wspomina także Grochowiak, w haiku *Godzinki* oddając jego delikatną proweniencję w niezwykle sensualny, synestezyczny sposób:

Jesienne dzwony są z zamszu Dzwonnicy

W białych rękawach pociągają za bawełnę

Serca dzwonów kapią ciężkimi łzami stearyny.

(*Godzinki*, s. 19)

Motyw milczenia bywa silnie akcentowany nie tylko w filozofii, lecz także literaturze. Jako kategoria związana ze słowem, będącym budulcem i tworzywem, z którym pracują na co dzień pisarze, staje się często pretekstem do rozbudowanych rozważań metaliterackich. Stan

⁵⁵¹ Łk 9,36.

⁵⁵² Cyt. za: E. Suszek: *Milczeć na wiele sposobów...*, s. 22.

nie-mówienia, nie-pisania jawi się często jako obiekt obaw ludzi pióra. Pisarskie dylematy związane z milczeniem, odpowiednim doborem słów, a czasem także strachem, zarówno przed ciszą, jak i gadulstwem, doskonale oddaje Edmond Jabès:

Nie da się pisać, zanim nie uciszy się wpierv słów, które się w nas szamocą. Biała stronica jest narzuconym milczeniem. Tekst pisze się właśnie na powierzchni tego milczenia. Poza wszystkim istnieje inflacja słowa – prowadząca do słów pozbawionych ciężaru, z którymi codziennie jesteśmy konfrontowani – która stara się także narzucić pisarzowi milczenie. Z jednej więc strony pisarz, wsłuchujący się pilnie we własne słowo, zmusza do milczenia inne słowa, które go oblegają; z drugiej, te same słowa, upojone wolnością, zamykają go w granicach tego milczenia⁵⁵³.

O naturze owej ciężkiej pracy, jaką jest tworzenie słów i tworzenie w słowie, traktuje haiku *Pisarstwo*:

Chyba jestem bardzo zmęczony pracą nad tysiącami liter
Skoro między znakiem i znakiem wznoszę przepastne mosty
Nie mam nic lepszego do usprawiedliwienia.

(*Pisarstwo*, s. 31)

Grochowiak próbuje w nim oddać charakter owego ciężkiego zadania, jakim jest próba odpowiedniego doboru słów w tekście. Akcentuje jego dwoistość – z jednej strony pisarstwo to dla niego mozolna „praca nad tysiącami liter”, a więc cyzelowanie każdego postawionego znaku, w myśl przekonania, że w tekście nic nie powinno dziać się przypadkowo, z drugiej – „wznoszenie przepastnych mostów” między znakiem a znakiem, a więc praca z materiałą dużo bardziej ulotną, rozgrywająca się na poziomie metafor i przenośni. *Pisarstwo* to tak naprawdę wyznanie dotyczące niemocy artystycznej, spowiedź zmęczonego twórczymi decyzjami poety, który wciąż jeszcze nie odgadł do końca natury transcendentnego aktu tworzenia.

Milczenie jako kategoria twórcza, okazuje się często utkane z podobnej materii, co jego antyteza – słowo jako takie stanowi istotny element każdego dzieła literackiego. W pol-

⁵⁵³ E. Jabès: *Z pustyni do Księgi*. Przeł. A. Wodnicki. Kraków 2005, s. 121.

skiej literaturze najważniejszym „rzecznikiem” tak rozumianego milczenia i przemilczenia twórczego był Cyprian Kamil Norwid. W rozprawie *Milczenie* podkreślał on silnie wagę tej kategorii językowej i sugerował, że nie mówiąc, można, paradoksalnie, wiele wyrazić:

[...] jak się to zrobiło, że cała jedna część-mowy jest opuszczoną we wszystkich gramatykach języków wszystkich? [...] Nic z tego nie wiem... Sam zaś, o ile dane jest mi znać, głoszę, iż cała jedna mowy część, jest z dotychczasowych gramatyk wypuszczoną. I to ta, na której buduje się i sklepia frazes – i to nie tylko jeden frazes, lecz i następnego logiczne zagajenie, i trzeciego i czwartego wątek etc. [...] Częścią tą mowy jest przemilczenie. Montesquieu nie powiada nic nieznanego, skoro mówi, iż daleko więcej od mówienia wyrazić może i wyraża nieraz milczenie. Lecz otóż to jedno tylko gdyby jego było atrybutem i świadectwem, jużci że to, co od mówienia więcej wyrazić może, musiałoby być mówienia-częścią⁵⁵⁴.

„Milczące” fragmenty tekstu literackiego okazują się również momentami, w których szczególnie otwiera się on na odbiorcę. Wagę przemilczenia i niedopowiedzenia, jako jednostki konstruującej tekst uwypuklał Wolfgang Iser. Pisał on o tak zwanych pustych miejscach tekstu literackiego, które „stanowią elementarny warunek wstępny jego oddziaływania” i dzięki którym „tekst zapewnia swym czytelnikom ofertę współudziału”⁵⁵⁵. Na podobny aspekt w kontekście haiku zwraca uwagę Kotański w znanym doskonale Grochowiakowi szkicu *Japoński siedemnastozgłoskowiec haiku*, przyznając, że jako tłumacz i badacz haiku, stykając się z ową formą, nieraz czuł pewien niedosyt i pragnienie poznania choćby kilku dodatkowych słów, które pozwoliłyby mu odpowiednio ukierunkować tłumaczony tekst, nadać mu klarowną formę. Tłumaczy jednak od razu, że efekt ten, zamierzony przez japońskich autorów, ma sprawić, że to odbiorca zostaje zmuszony do intelektualnej pracy, uzupełnienia tekstu o własne doświadczenia, a haiku konkretyzuje się ostatecznie podczas jednostkowego doświadczenia odbioru, w świadomości czytelnika. Refleksję nad tak rozumianym milczeniem także Grochowiak w cykl haiku, sięgając w tym celu po metaforę rejsu, żeglugi, podczas której pojawiają się momenty „ciszy na morzu”. Tak pisał o tym w haiku *Żegluga*:

⁵⁵⁴ C.K. Norwid: *Milczenie*, w: IDEM: *Proza*. Ze zbiorów „Wirtualnej Biblioteki Literatury Polskiej” Instytutu Filologii Polskiej UG, s. 60,

http://biblioteka.vilo.bialystok.pl/lektury/Romantyzm/Cyprian_Kamil_Norwid_Proza.pdf. [dostęp: 10.11.2014]

⁵⁵⁵ W. Iser: *Apelacyjna struktura tekstów. Niedookreślenie jako warunek oddziaływania prozy literackiej*. Przeł. W. Balik. W: *Teorie literatury XX wieku. Antologia...*, s. 80.

Okresy oddechu są subtelniejsze niż słowa
To zefir przecież napina żagle i cieszy żeglarza
Wielki smutek martwoty na morzu Nie ratują nawet wyspy.
(*Żegluga*, s. 22)

Nowe wyzwania z innego rejestru, dostrzegalne zarówno dla filozofów, jak i pisarzy, związane z kategorią milczenia przynosi ze sobą XX wiek. Wynikają one z jednej strony z potrzeby oswojenia i poniesienia dalej, także za pośrednictwem potoku słów, trudnych doświadczeń historycznych, takich jak wojna i holokaust, które przekraczają „granicę języka, ponieważ jako niehumanitarne opierają się werbalnemu wypowiedzeniu”⁵⁵⁶, z drugiej – z rozwoju społeczeństwa informacyjnego, którego podstawowym budulcem jest słowo. Grochowiak okazuje się wnikliwym obserwatorem współczesności, nazwaną przecież przez niego w wierszu wstępnym „rozdokazywaną epoką”. Dostrzega on wyraźnie, że współczesna zachodnia kultura w dużej mierze opiera się na doświadczeniu przesytu – także słów. Podobnemu rozpoznaniu dał już wyraz Jose Ortega y Gasset w dziele z 1929 roku *Bunt mas*, pisząc o „nadmiarze możliwości”. Innym ukonstytuowanym na podstawie obserwacji współczesności terminem, który próbuje oddać „gadulstwo” nowoczesnej kultury w wielu jego wymiarach, jest pojęcie „szum informacyjny”, definiowane jako brak równowagi między ilością dostarczanych informacji a możliwościami ich przetworzenia przez człowieka, uniemożliwiający wyodrębnienie wartościowych, istotnych treści. Skutkuje to „zalewem informacyjnym, który dla przeciętnego odbiorcy staje się po prostu nadmiarem i szumem”⁵⁵⁷. Ślady podobnej refleksji znajdziemy w haiku *Konający*:

Miasto krzyczy
Rozpacзлиwa syrena karetki pogotowia
Dziewczynka w zielonym berecie wrzuca list do wuja w miejscowości Greenwich.
(*Konający*, s. 25)

To tekst będący rozważaniem na temat komunikacji, ukazujący jej różne sposoby, natężenia i cele. Pochodzi on z części czwartej *Haiku-images*, przesyconej przemyśleniami na temat współczesności. Grochowiak pisze w niej o swoich wędrówkach po mieście, przygląda-

⁵⁵⁶ E. Wąchocka: *Milczenie w dwudziestowiecznym dramacie*. Kraków 2005, s.122.

⁵⁵⁷ T. Goban-Klas, P. Sienkiewicz: *Spółczesność informacyjna: Szanse, zagrożenia, wyzwania*. Kraków 1999, s. 112–113.

jąc się – między innymi – takim typowym dla urbanistycznej struktury przestrzeni, jak: fabryka, lunapark, skwer pełen żebraków czy dworzec i próbując osadzić w nich elementy z innego rejestru, typowe dla wiejskiego krajobrazu: wiatrak, wzgórze, drzewa czy ptaki. Kontrastowe zestawienie wywołuje w odbiorcy odczucie melancholii. W domykającym tę część cyklu haiku *Zen-czwarte* pojawiają się wreszcie otwarte oskarżenia dotyczące szumu i chaosu jako negatywnych, ale naczelnych zasad organizujących życie współczesnych miast:

Zen - miasto które zburzyli barbarzyńcy
Potem zajęli się nim ludzie rokoka
Mieli za wąskie palce – wzniesli misterne płacze altówek.

(*Zen-czwarte*, s. 26)

Jednocześnie jednak w pojawiającym się w części piątej utworu *Pióro* znaleźć można echa przekonania, że owo ścieranie się przeciwieństw: elementów współczesności z elementami o innej proveniencji, stać się może zaczątkiem nowego rodzaju mówienia i tworzenia tekstów, będących syntezą obu doświadczeń:

Leżąc w podbiałach oglądałem walkę aeroplanu z Aniołem Gabrielem
O blaszany ptaku O mieczu z płomienia
Spadło jedno gęsie pióro bym je zestrugał na końcu.

(*Pióro*, s. 27)

Doskonałym uzupełnieniem rozważań na temat kategorii milczenia jest także refleksja dotycząca jego semiotycznych funkcji. W tym kontekście – jak zauważa Izydora Dąmbska – milczenie należy rozpatrywać jako aspekt życia nierozzerwalnie związany z mową, językiem i jego funkcjami instrumentalnymi. Milczenie, zdaniem badaczki, może być rozumiane – przede wszystkim – jako stan niemówienia, nieniosący ze sobą żadnych sensów ani przyczyn, jako „brak mowy zewnętrznej, a jeszcze szerzej – pewna postać ciszy”. Za egzemplifikację tak rozumianego milczenia Dąmbska uznaje między innymi milczącego, samotnego strażnika na wieży. Po ten właśnie motyw sięga Grochowiak w haiku *Baszta*:

Upadła gwiazda sierpnia
Łabędź zanurzył pierś w rozległej wodzie
Nieruchomy strażnik baszty wodził pędzelkiem po matowej powierzchni perły.

(*Baszta*, s. 10)

Michałowski słusznie zauważa, że nie sposób analizować owego utworu bez przywołania kontekstu tradycji japońskiej. Symboliczna figura strażnika, a więc osoby mającej czuwać, skazana jest na milczenie przede wszystkim ze względu na swoją samotność, jednokowość, będącą jednak formą wywyższenia – stąd wertykalne umiejscowienie postaci. Ten sposób obrazowania przynosi na myśl japońskie pojęcie *sabi*, oznaczające samotność, a dokładnie „bezosobową atmosferę, w przeciwieństwie do rozpacz czy smutku, które są emocjami człowieka”⁵⁵⁸. Łukasiewicz dostrzegał w miniaturze silny kontrast pomiędzy dwoma pierwszymi wersami a wersem ostatnim, będący kontrastem „między przejściem z ruchu do nieruchomości (więc – prawdopodobnie śmierci)”⁵⁵⁹. Nie jest to jednak tak do końca przesądzone, skoro – jak zresztą uwypukla część interpretacji – postać strażnika wydaje się tak naprawdę obrazem twórcy haiku, wyobcowanego poety, artysty w samotności oddającego się aktowi tworzenia. *Sabi* strażnika wodzącego po powierzchni perły to zatem przede wszystkim odbywający się w ciszy, doskonały i naturalny akt twórczy, jaki Grochowiak odmalowuje sięgając po uświęcony przez japońską tradycję motyw, to właśnie bowiem „w najprostszym prowadzeniu pędzla przez mistrzów zen można odnaleźć głęboką koncentrację, intuicję oraz wolność duchową”⁵⁶⁰.

W swoich rozważaniach na temat semiotycznych funkcji milczenia Dąmbska zaznacza, że najczęściej jednak milczenie nie jest tylko „postacią ciszy”, ale pewnym wyborem, wynikającym z powstrzymywania się od mówienia (mówienia na pewne tematy lub mówienia w ogóle – jako funkcji), u którego podstaw może leżeć kilka przyczyn:

To powstrzymywanie się od mówienia może być zamierzone jako środek działania (zachowanie milczenia w pewnej sprawie celem utrzymywania jej w tajemnicy), może być wynikiem oddziaływania pewnych warunków zewnętrznych (np. powstrzymywanie się od mówienia, gdy tego wymaga obowiązujący regulamin) lub też może być dyktowane wtórnie jako pewien stan wewnętrzny (gdy ktoś milknie w skutek onieśmienia lub gniewu) itp.⁵⁶¹

⁵⁵⁸ Makoto Ueda: *Liiterary and Art. Theories in Japan*. Michigan 1991, s. 150. Cyt. za: B. Szymańska: *Kultury i porównania...*, s. 149.

⁵⁵⁹ J. Łukasiewicz: *Haiku Grochowiaka...*, s. 126.

⁵⁶⁰ T. Lowenstein: *Świat Buddy*. Przeł. J. Pierzchała. Warszawa 1997, s. 122.

⁵⁶¹ I. Dąmbska: *O funkcjach semiotycznych milczenia*. W: Eadem: *Znaki i myśli*. Warszawa–Poznań 1975–1976, s. 93–94.

Semiotyka proponuje, aby do rozważań na temat tak rozumianego milczenia przykładać dwie kategorie znakowe i rozpatrywać je jako oznakę (symptom lub sygnał) oraz jako znaczący element języka, składnik mowy⁵⁶². Tak rozumiane milczenie również jest obecne w tekstach Grochowiaka. W haiku *Arsenał* deklaruje on:

Wszystko zewnętrzne przeniósłem do wazonu mej duszy
Drzwi domu zamknąłem na zardzewiałe rygle
I po raz pierwszy ujrzałem tłumy kadetów z latawcami.

(*Arsenał*, s. 9)

pokazując tym samym milczenie jako wewnętrzny wybór, który jednocześnie przyczynia się właśnie do ubogacenia owego wnętrza. Z kolei w miniaturze *Mściwość* podobny gest wycofania do wewnątrz, wywołanego opresyjnością środowiska zewnętrznego, owocuje potrzebą skonstruowania instrumentów mających przerwać milczenie i pozwolić na emisję jakiegoś sygnału alarmowego:

Lisy pożerają kurczęta mojego lęku
Otoczyłem się palisadą
Pęcherzami bębnow – na jednym z nich jest skóra mojej twarzy.

(*Mściwość*, s. 12)

Oba przytoczone haiku pochodzą z pierwszej części tomu, którą wieńczy tekst *Zen*. W nim także odnaleźć można podobną wizję samotności niosącej ze sobą milczenie:

Zen – mysia dziupla w samym sobie
Zen – altana eremity po wielkim pożarze
Zen – łono matki zamknięte przede mną jak małża.

(*Zen*, s. 14)

W otwierającym *Haiku-images* utworze *Czapla*, jednym z najczęściej interpretowanych, także znajdujemy motyw „powstrzymywania się od mówienia”, tym razem jednak milczy nie autor ale natura:

⁵⁶² Ibidem, s. 96.

Wywiodłeś mnie w las błękitny i zarazem zbutwiały
Tu i ówdzie opary dźwigały żółty smród siarki
Tylko w głębi czerwona czapla trzymała w dziobie list na siedem pieczęci.

(Czapla, s. 9)

Kończący miniaturę obraz jest nawiązaniem do *Apokalipsy św. Jana*, w której przywołana zostaje „księga zapisana wewnątrz i na odwrocie zapieczętowana na siedem pieczęci”⁵⁶³. Ten najwyrazistszy w naszym kręgu kulturowym symbol tajemnicy w połączeniu z motywem czapli, symbolizującej zarówno mądrość, jak i ciekawość⁵⁶⁴, eksploatowanym także silnie w orientalnej ikonografii, w dogłębny sposób obrazuje siłę, z jaką w naturze chronione są pewne najważniejsze sekrety.

Fagerberg, starając się wyjaśnić naturę zen, przywołuje powiedzenie Laozi: „Ten, kto mówi, nie wie, ten kto wie, nie mówi”⁵⁶⁵. Grochowiak sięgając w swoich haiku po poetycką strategię gadulstwa, pokazuje, że jako artyście jest mu niezwykle ciężko zdecydować się na słowną ascezę. Z kolei przywołując różne rodzaje refleksji na temat mówienia i milczenia, wydaje się doskonale rozumieć postulowaną przez haiku oszczędność słów, a w warstwie tekstowej niejednokrotnie wywyższa strategię milczenia. Jednocześnie więc mówi i nie mówi. Czyżby zatem kierując się logiką Fagerberga, zarówno wiedział i nie wiedział? Poeta stara się zbliżyć te dwie perspektywy i pokazać, co może powstać na ich przecięciu. Siłując się z klasyczną japońską formą, nasycając ją zachodnim wielosłowiem i słowiańskimi symbolami, raz po raz szuka odpowiedzi nie tylko na pytanie, czy mówić, lecz także – jak mówić. Paradoksalnie, forma haiku, pozwalająca na zestawienie w trzech wersach dwóch odmiennych perspektyw, okazuje się niezwykle wdzięczna i podatna na takie „gadulstwa”.

„Dziekiem tam jestem”

„Swoją atak na poezję Grochowiak rozpoczyna rzucając w nią tomahawkiem zza kana-py. Jak wiadomo, nie jest to zły początek. Psychika dziecka rozporządza na ogół dwoma kapitalnymi właściwościami poety: bogatą wyobraźnią i bezwzględną szczerością” – zauważa w

⁵⁶³ Ap 5,1.

⁵⁶⁴ *Leksykon symboli*. Wyd. 2., poprawione i zmienione. Przeł. J. Prokopiuk. Warszawa 2009.

⁵⁶⁵ S. Fagerberg: *Iluminacja*. Przeł. A. Krajewski-Bola. „Poezja” 1975, nr 1, s. 29.

szkicu *Ciemne wiersze Grochowiaka* Jerzy Kwiatkowski⁵⁶⁶, definiując w ten sposób świeżą, obrazoburczą strategię poetycką jaką przyświecała autorowi *Ballady rycerskiej* na początku drogi twórczej. Atak na poezję Grochowiak kończy, rzucając w nią tomikiem *Haiku-images*, w którym nazywa się dzieckiem, a jednocześnie odmalowuje obraz siebie jako milczącego mędrca, któremu w tej ostatniej poetyckiej podróży towarzyszy ktoś jeszcze – wnuczka, niezdarne wsuwająca swoją niewielką dłoń w dłoń dziadka – Grochowiaka.

Po „strategię dziecka” sięgał Grochowiak niejednokrotnie na swojej drodze twórczej. Wiersze nasycił elementami dziecięcego języka: wyliczankami, powtórzeniami, elementami dźwiękonaśladowczymi (na przykład *Verlaine*), zdrobnieniami (na przykład *Menuet*) intencjonalnie prostymi rymami (na przykład *Gdyby*) czy skojarzeniami (na przykład *Zwątpienie*). W sferze metaforyki często sięgał także po elementy dziecięcej wyobraźni, pisząc między innymi o zabawach i grach (na przykład cykl *Zabawy chłopięce*) czy postaciach baśniowych (na przykład *Nasza wiedźma*). Wreszcie sam siebie opisywał jako dziecko, jak na przykład w liryku *Laboratorium*, uniwersalizując momenty trwogi podczas zabaw podwórkowych. W wielu tekstach pobrzmiewa zamierzony infantyizm, ironia i intencjonalna gra tymi dźwiękami, których przy użyciu „dorosłej” frazy nie udaje się w żaden sposób wydobyć z poetyckiego tworzywa. O genezie tych zabiegów wspomina Grochowiak w *Zejściu*, w którym znaleźć można słynne retoryczne zapytanie: „Kto z nas nie schodzi w kopalnię dzieciństwa?”. Odwołania do dzieciństwa są w nim przedstawione jako archeologiczne wręcz poszukiwania artefaktów, podejmowane w chwilach zwątpienia i tropienia sensu. Dzieciństwo to dla Grochowiaka pewien zasób, „pokład”, ale nie jest to kraina bezwzględnej beztroski i szczęśliwości, skoro na jego dnie, jak czytamy:

Jest tylko echo
I szum nietoperzy
Jakby ktoś miotał kule czarnej wełny.
(*Zejście*, s. 16)

Owo nieokreślone, mroczne widmo krążące nad dzieciństwem precyzuje poeta w liryku *Nad grobem niemowlęcia*, oddając naturę dziwnego i smutnego spotkania dzieciństwa ze śmiercią za pośrednictwem obrazu noworodka, nad którym się „raz wieko załamię”. Potem jeszcze kilkakrotnie w innych tekstach, z podobną obrazową bezwzględnością, penetruje tę

⁵⁶⁶ J. Kwiatkowski: *Ciemne wiersze Grochowiaka...*, s. 190.

przestrzeń, jaka otwiera się podczas zestawienia ze sobą dwóch granicznych momentów – narodzin i śmierci. W liryku *Dym* pisze:

Niebo jest ścianą, ściana – to są ślady.

Głowa centaura. Cień kota. Odciski.

Paluszków dziecka, Potem ślina starca.

Rysa od trumny. Dziura od kołyski.

(*Dym*, s. 11)

Topos dziecka i dzieciństwa w literaturze to temat rozległy i zróżnicowany. Jak zauważa Jan H. van den Berg: „Dziecko nie zawsze było dzieckiem – stało się nim [...]. Sposób istnienia dzieci w świecie zmienił się dlatego, że wpierw zmienił się sposób istnienia dorosłych”⁵⁶⁷. Aż do epoki baroku włącznie, istnieniu dzieci nie poświęcano zbyt wiele uwagi, między innymi ze względu na dużą śmiertelność małych, wynikającą ze stanu sanitarnego i poziomu rozwoju medycyny. W horyzoncie zainteresowań dorosłych dzieci pojawiały się zwykle, gdy osiągnęły już odpowiedni do edukacji czy zamążpójścia wiek. W literaturze tych epok nie znajdziemy także zbyt wielu wizerunków dziecięcych. Jednym z pierwszych utworów w literaturze polskiej, w których dziecko zostaje wysunięte na pierwszy plan, są oczywiście *Treny* Jana Kochanowskiego. Filozoficzne fundamenty pod nowoczesne rozumienie dzieciństwa położył pewnością Jean-Jacques Rousseau, który w *Emilu, czyli o wychowaniu* rozwinął koncepcję wychowania naturalnego i dokonał systematyki młodości. To właśnie od tej chwili, jak zauważa Anna Kubale

[...] dzieciństwo zostało wprowadzone w perspektywę antropologiczną. Zaczęto zastanawiać się, jak się ma nasze dzieciństwo do naszego człowieczeństwa. Refleksja nad człowiekiem, nad sensem i celem jego egzystencji obejmować zaczęła zadumę nad dzieciństwem jako światem cudownym, autonomicznym, rządzącym się własnymi prawami a zarazem stanowiącym nieredukowalną część ludzkiej biografii⁵⁶⁸.

⁵⁶⁷ J.H. van den Berg: *Dziecko stało się dzieckiem*. W: M. Janion, S. Chwin: *Dzieci*. T. 2. Warszawa 1988, s. 232–233.

⁵⁶⁸ A. Kubale: *Obszary spotkań dziecka i dorosłego w sztuce*. Wrocław 1984, s. 34.

Przedstawiciele kolejnych pokoleń literackich zwykle podporządkowywali sposób obrazowania dzieci i dzieciństwa naczelnym założeniom epoki. Romantyzm najczęściej ukazywał dzieci jako istoty delikatne, wrażliwe, niejednokrotnie predysponowane do kontaktu ze światem nadprzyrodzonym. W pozytywistycznej prozie odnajdziemy z kolei utylitarne, mające na celu zaakcentowanie pewnych zjawisk społecznych opisy losów dzieci wywodzących się z niskich warstw społecznych. Młodopolskie widzenie dzieciństwa najlepiej oddaje Stanisław Przybyszewski, pisząc: „Cudowny umysł dziecka, co we wszystkim widzi straszność i tajemnicę, i otchłań”⁵⁶⁹. W literaturze wojennej odnaleźć można natomiast wyraziste obrazy dzieci ciężko doświadczonych i uwikłanych w okoliczności historyczne. Do zwrócenia większej uwagi na to, jak głęboko u podstaw ludzkiego jestestwa leży dzieciństwo, przyczynił się wydatnie także Zygmunt Freud i jego teoria. Indywidualne, bardzo „osobne” i ważne dla polskiej literatury obrazy dzieciństwa odmalowali z kolei między innymi Witold Gombrowicz w *Ferdydurke* czy Bruno Schulz w *Skleпах cynamonowych*.

Szczególny wymiar motyw dzieciństwa zyskał w poezji, ze względu na pewne „punkty styczne”, za które można uznać na przykład wyobraźniowość czy prymat świeżego spojrzenia. Jak wskazuje Johan Huizinga: „Chcąc zrozumieć poezję, trzeba umieć przybrać się w duszę dziecka, niczym w czarodziejską koszulę, i mądrość dziecięcą przekładać nad mądrość dorosłego męża”⁵⁷⁰. Naturalna wydaje się zatem niezwykła popularność i frekwencja motywu dziecięcego we współczesnej poezji wyzwolonej z rygorów formalnych i konieczności wypełniania założeń epoki, a nastawionej raczej na dawanie świadectwa historii, czy to wewnętrznej, czy też zewnętrznej wobec autora. Robert Mielhowski, pisząc o toposie dzieciństwa we współczesnej poezji polskiej po 1939 roku i jego konfrontacji z historią, wyszczególnia – między innymi – nurt „liryki powrotu do dzieciństwa”, związany z paradygmatem nurtologiczno-autobiograficznym, dostrzegalny głównie w tak zwanej poezji kresowej, nurt „liryki poruszającej temat wygnania”, uwidaczniający się w literaturze emigracyjnej, nurt zagłady, a więc literaturę dotyczącą wojny i Holocaustu, socjalistyczną „lirykę gniewu” i „lirykę radości”. Autor zaznacza jednak, że ta systematyka nie jest pełna i skończona, temat dziecięcy bowiem pojawia się w polskiej poezji współczesnej w wielu innych realizacjach, często silnie zindywidualizowanych i wymykających się jakimkolwiek klasyfikacjom. W tym kontekście

⁵⁶⁹ S. Przybyszewski: *Wybór pism*. Oprac. A. Witkowska. Wrocław 1966, s. 129.

⁵⁷⁰ J. Huizinga: *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*. Przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza. Warszawa 1985, s. 172.

wymieniony zostaje cykl Grochowiaka *Zabawy chłopięce*, „ukazujący sceny z lat wojny, przetworzone przez specyficzny dla tego poety dystans stylizacyjny”⁵⁷¹.

Motyw dzieciństwa w cyklu *Haiku-images* to jednak – trzymając się dziecięcej metaforyki – jeszcze „inna bajka”. Stanowi zindywidualizowane ujęcie, które trudno przyporządkować któremuś z istniejących w literaturze sposobów realizacji. Wykorzystanie toposu dzieciństwa w haiku Grochowiaka wpisuje się przede wszystkim w indywidualną historię poety, stanowiąc osobny element na „osi czasu” wyznaczonej przez kolejne jego tomy poetyckie i kluczowe wydarzenia z jego życia. Autor dokonuje powoli artystycznego podsumowania, dostrzega widmo zbliżającego się końca, a przecież niejednokrotnie „literacko poświadczane dzieciństwo dochodzi do głosu w pisarstwie twórców na różnych etapach ich życia; także u schyłku, w okresie artystycznych podsumowań i pożegnań”⁵⁷². Dodatkowo w tym samym czasie poeta musi odnaleźć się w nowej roli – dziadka. Można więc zaryzykować stwierdzenie, że doświadcza on symultanicznie owego zestawienia dwóch granicznych momentów, do jakich odwoływał się w poezji – początku i schyłku życia.

Wyznanie: „dzieckiem tam jestem” ma także w przypadku ostatniego tomu autora *Balady rycerskiej* jeszcze inny wymiar, związany z rygorami genologicznymi. Obranie dziecięcego punktu widzenia było bowiem jedną ze strategii zalecanych przez mistrzów gatunku. „Aby pisać haiku, postaraj się o małe dziecko” – radził Bashō, głosząc tym samym apologię świeżego, naiwnego i prostego spojrzenia na świat i rzeczy, pełnego zachwytu nad jego poznawanymi jakby po raz pierwszy elementami. Sposób w jaki poeci naśladują czystość spojrzenia dziecka określany bywał jako *atarashimi* – „świeżość” czy też „odkrywczość” i wysuwany jako postulat nie z zakresu dykcji, ale percepcji⁵⁷³. Mistrzowie haiku nie powinni zatem pisać jak dzieci, ale myśleć jak dzieci i dopiero takie spostrzeżenia przelewać na papier. „Strategia dziecka” doskonale wpisywała się także w ogólniejszy plan – filozofii zen, skoncentrowanej na tym, aby „nie tracić swego pierwotnego, iście dziecięcego umysłu, z którym przychodzimy na świat. Ów pierwotny umysł jest tym samym, co nie-umysł czy pusty umysł zen”⁵⁷⁴.

⁵⁷¹ R. Mielhorski: *Topos dzieciństwa w świetle historii (ogólny zarys problemu w poezji nowoczesnej 1939–1989)*. „Tematy i Konteksty” 2012, nr 2, s. 360.

⁵⁷² Ibidem, s. 346.

⁵⁷³ M. Ueda: *Basho and His Interpreters, Selected Hokku with Commentary*. Stanford 1995, s. 138.

⁵⁷⁴ Sōshitsu Sen: *Smak herbaty, smak zen*. Przeł. M. Godyń. Łódź 1997, s. 60.

Nie tylko samo użycie, lecz także umiejscowienie motywu dziecka w tomie *Haiku-images* jest istotnym i przemyślanym zabiegiem. Okala on pozostałe teksty, stanowiąc – na co zwróciła Beata Mytych-Forajter – element klamry spinającej książkę, a więc:

wychodząc od dziecka, dochodzi się do dziecka. Pierwsze „ssie paluch pochwały i gadulstwa”, ostatnie – „paluszki bada czy aby sprawne”⁵⁷⁵.

Mowa o obrazie odmalowanym w inicjalnym utworze (***) *Bóg błogosławi mało-mównym*:

U Bruegla tam siedzę
I cmokając – od kapelusza niewidomy –
Ssam paluch pochwały i gadulstwa

Dzieckiem tam jestem
Ledwo głos odąłem.

(***, s. 5)

oraz o zamykającej tom miniaturze *Kinga*:

Ponoć księżna Ponoć sól odkryła
Ma Wieliczkę wśród zasług – sama wśród tłumu żebraków
Władczyni – a teraz odmieniona – paluszki bada czy aby sprawne.

(*Kinga*, s. 44)

Pomiędzy tymi tekstami poprowadzona zostaje oś, na której Grochowiak umieszcza kolejne obrazy, eksplorując wybrane przestrzenie dzieciństwa. Pierwsza sfera – wyraźnie zaznaczona w *Haiku-images* – związana z młodymi latami, dotyczy zabaw, zabawek i psot. W dziecko bawi się sam poeta, jak w tekście *Równina*, w którym „biegnie z grzechotką makówki głosząc spokój równiny”, czy w haiku *Lunapark*, wpisując samego siebie w przestrzeń parku rozrywki:

⁵⁷⁵ B. Mytych-Forajter: „Widmo dzieciństwa naprzeciw śmierci jest tak nikczemne”..., s. 92.

W lunaparku płynę na wełnianym wielbłądzie
Siodło wzgórz zaprasza włóczęgę do odpoczynku
Lampki między karuzelami dzwonią redykiem złotorogich tryków.

(*Lunapark*, s. 25)

Bywa on także stojącym z boku obserwatorem dziecięcych zabaw, takich jak „Mokasynowy taniec Eskimosa z córką w igloo” w haiku *Pies*, przedstawiony jako beztroski, radosny rytuał, w którym uczestniczy opiekuńczy rodzic. Siebie samego Grochowiak także opisuje jako dorosłego zapewniającego dziecięcej zabawie rys bezpieczeństwa, jak w haiku *Dziadek*:

Już – popatrz – jestem dziadkiem herbacianym
Sam przed snem opowiadam sobie aromatyczne baśnie
O nieporządku świata – śniegu topniejącym na Klasztorze – i o następstwach

W koncercie A-maj Modlitwy.

(*Dziadek*, s. 43)

Beztroska i bezpieczeństwo związane z byciem dzieckiem to elementy akcentowane w wielu miniaturach z tomu *Haiku-images* także za pośrednictwem odpowiednich rekwizytów czy barw kojarzących się z przestrzeniami dzieciństwa. Na przykład w tekście *Podróż* dzieciństwo odmalowane zostaje jako sfera jasna i niezmacona mrokiem, w której z łatwością przychodzi pokonywanie wszelkich niedogodności:

Płynie bystry potok z jedną pióroskrzydłą rybą
Dzieciństwo jest w przepychu światła
Przemierzam rowerem wichry roztrzepotanych naszyjników.

(*Podróż*, s. 15)

Owa jasna aura otaczająca dzieciństwo bywa tak silna, że wywołuje w poecie uczucie czułości, tkliwości i zadumy nad wspomnianą już kwestią opieki, jak we *Wnucęciu*:

Po bardzo śnieżnym pochyle (o głos się prosi Owernia)
Zeszła kozica z koźlątkiem
Wiesz teraz dlaczego mam takie mokre oczy.

(*Wnuczę*, s. 43)

Kolejne teksty skupione wokół motywu bezpieczeństwa i opieki wzbogacają go o refleksje na temat kruchości i delikatności dziecka, nadal jednak sugerują, że odpowiednia czułość i opieka mogą sprawić, że dzieciństwo pozostanie niezmałcone. O tym pisze poeta w miniaturze *Sen*:

Wejdz córeńko do kosza owoców – poniosę je
Osiedlona w koronie jabłoni
Nie przewiesz snu o szybki drganiu serca polnej myszy.

(*Sen*, s. 17)

oraz w innym z ważnych tekstów, będących sumą filozoficzną z serii *Zen*, a konkretnie *Zen-drugie*:

Zen – ręka dziecka wsunięta w garść mężczyzny
Droga jest piaszczysta i pełna delikatnego igliwia
Już zachód warzy dla nas jaśminową herbatę.

(*Zen – drugie*, s. 17)

Z czasem jednak do owego beztroskiego świata wkracza świadomość zagrożenia. Okazuje się, że jest ono duże i realne, ale nie jest przez dzieci doświadczane, gdyż – jak czytamy w haiku *Olbrzymy*:

Dziecko ogania się przed słońcem – to zbyt ostre
Dziecko robi z ust podkówkę – pada deszcz
A wszędzie Olbrzymy Olbrzymy i nie ma strachu.

(*Olbrzymy*, s. 44)

Ów brak strachu i niemożność samodzielnej obrony sprawiają, że dziecko pozostawione same sobie okazuje się niezwykle podatne na niebezpieczeństwo. W haiku *Październik Grochowiak* daje obraz dzieci, które „chorowały i książkami baśni opędywały się przed śmiercią”. Podstawowym zagrożeniem dla dzieciństwa, jednocześnie nierozdzielnie z nim związanym, okazuje się bowiem śmierć, przed którą dzieci nie są w stanie obronić się ani samodzielnie, ani przy asyście dorosłych. Grochowiak w haiku *Skowronek* stwierdza:

Kiedy dziecko się rodzi – nikt nie wierzy w śmierć
Kiedy dom budują – kto wspomni o ruinie
Ryba płynie tak figlarnie w potoku jakby była skowronkiem
(*Skowronek*, s. 43)

Motyw nieuniknionej śmierci okazuje się więc w *Haiku-images* kontrapunktem towarzyszącym stale motywowi dzieciństwa. W *Bogoszukańcach* czytamy:

Jak niemowlęta ssają – aż do starości – palec
Przecież miał Bóg być na spodzie
Widmo dzieciństwa naprzeciw śmierci jest tak nikczemne
(*Bogoszukańcy*, s. 29)

Nieunikniona śmierć stanowi także pomost łączący dwa najbardziej wyraziście zarysowane w tomie obrazy dziecka – inicjalny i finalny, w których dodatkowo pojawia się także obecny w *Bogoszukańcach* motyw zabawy palcami.

Pisząc o „klamrze dziecka”, spinającej tom za pośrednictwem haiku **** [*Bóg błogosławi małowównym*] oraz *Kinga*, należy koniecznie nadmienić, że nie jest to jedno i to samo dziecko. Pierwsze to inkarnacja samego Grochowiaka, będącego w tym przypadku poetyckim Benjaminem Buttonem z opowiadania Francisa Scotta Fitzgeralda. Do tego bohatera, który przyszedł na świat jako osiemdziesięcioletni staruszek i stopniowo młodniał, upodabnia go idea dziecięcości wtórnej, możliwości magicznego odwrócenia, za pośrednictwem rzemiosła artystycznego, naturalnej kolei rzeczy. W przypadku autora *Wielkiego Gatsby'ego* zabieg ten służył refleksji dotyczącej czasu, a także nieuchronności pewnych zapisanych w ludzkim rodowodzie zdarzeń. Choć Benjamin młodniał, na końcu ścieżki czekała go nadal śmierć. Śmierć krąży także nad doliną, w której Grochowiak-staruszek-dziecko układa swoje haiku – jej widmo bywa wyraźnie wyczuwalne w wielu tekstach, w których znajdujemy także dowody na to, że owo deklarowane dzieciństwo to jedynie fantazmat, opierający się przede wszystkim na związanych zarówno z dzieciństwem, jak i twórczością wartościach, takich jak: wyobraźniowość, obrazowość, fascynacja otaczającym światem i wszystkim, co nowe. Drugie dziecko opisane w tomie to *Kinga* – wnuczka Grochowiaka, której poeta dedykuje ostatni, krótki cykl miniatur poetyckich. Nie jest to jedyne świadectwo twórczej reakcji Grochowiaka na jej narodziny. W tomie *Wiersze nieznane i rozproszone* znaleźć można także tekst *Kołysanka dla Kingi*. Córka poety Małgorzata Grochowiak wspomina:

Najcenniejszą pamiątką, jaką mam po ojcu, jest obraz pt. *Wnuczka*, który tata namalował i podarował mi, kiedy w marcu 1976 urodziła się moja córka Kinga. Tata przecież zaraz potem zmarł. Ojciec rozumiał, że odchodzi. Bardzo pokochał Kingę, dla niego wnuczka była jakby przedłużeniem życia, jedno pokolenie więcej⁵⁷⁶.

Dopiero zatem druga postać dziecka pojawiająca się w tomie niesie ze sobą wartości pozytywne powiązane z rzeczywistym dzieciństwem – radość, nadzieję i otwartość na przyszłe koleje życia. Umieszczenie cyklu wierszy dedykowanych Kindze na końcu tomu sprawia, że on sam także pozostaje w pewnym stopniu otwartą strukturą. Niektórzy badacze szli nawet o krok dalej, stwierdzając, że

Słowa „Zen – ręka dziecka wsunięta w garść mężczyzny” można zinterpretować [...] jako przywołanie motywów początku i końca, pamiętając jednocześnie zarówno o wzajemnym wykluczaniu się pojęć, wynikającym z estetyki gatunku (posługiwanie się kontrastem), jak i o formule reinkarnacji⁵⁷⁷,

i traktując ten moment jako próbę „usytuowania człowieka Zachodu w estetyce Wschodu”⁵⁷⁸. Bez wątpienia buddyzm zen, z formułami głoszącymi, że:

[...] to błąd myśleć, że życie przemija i kończy się śmiercią. Życie jest absolutem egzystencji ze swym właściwym czasem, przeszłością i przyszłością... Ustanie życia jest również absolutem egzystencji ze swym właściwym czasem [...]. I jeśli mówimy, że życie to nic innego jak życie, to mówimy, że śmierć to nic innego jak śmierć. Dlatego jeśli przychodzi życie, trzeba je przyjmować takim, jakim jest, i kiedy przychodzi śmierć, należy ją akceptować taką, jaka jest⁵⁷⁹,

mógł się w tym momencie wydawać poecie kuszący, nie tyle jako propozycja religijna, ile jako źródło odpowiedzi na pytania z zakresu filozofii twórczości. Choć w haiku *Nieśmiertelność* Grochowiak deklaruje, że daleka mu jest Horacjańska formuła *Exegi monumentum*, wy-

⁵⁷⁶ *Dusza czyścowa. Wspomnienia o Stanisławie Grochowiaku...*, s. 310.

⁵⁷⁷ K. Olkusz: *Tajemnica...*, s. 21.

⁵⁷⁸ *Ibidem*, s. 22.

⁵⁷⁹ C. Durix: *Sto kluczy zen*. Przeł. P. Ilukowicz. Poznań 1999, s. 148.

znając: „Co ze mnie zostanie Nie martwi mnie to wcale”, to już w haiku *Wędrowiec* powraca koncepcja twórczości jako potencjalnej klamry spinającej śmierć i narodziny:

Los mnie wielokrotnie obracał na ścieżce życia
Widziałem płonący krzew w dłoniach niewiasty
Dzieciątka rysujące patykiem cień kija na piasku lotnym.
(*Wędrowiec*, s. 11)

O tym, że obu wyraziście odmalowanych w *Haiku-images* wizerunków – „starca-dziecka” i „dziecka autentycznego” nie należy rozpatrywać w oderwaniu od siebie, a raczej dopatrywać się w nich konstrukcji znaczeniowej powiązanej z filozofią twórczości, świadczyć może także wplecenie w nie tego samego motywu – palców. Grochowiak-dziecko deklaruje: „Ssam paluch pochwały i gadulstwa”, a Grochowiak-dziadek, obserwując wnuczkę, dostrzeżga, że „paluszki bada czy aby sprawne”. Jak zauważa Władysław Kopaliński: „Palce są symbolami bóstw, kierunku, promieni Słońca. Ruchy palców (i rąk) były i są u wszystkich ludów pomocne w wyrażaniu myśli i uczuć, szczególnie zaś w plastyce i tańcach Indii, Azji południowo-wschodniej i Japonii”⁵⁸⁰. Dodaje także, że czubki palców symbolizują natchnienie poetyckie lub wieszczce⁵⁸¹, przykładanie palca do ust oznaczało milczenie, kciuk wsunięty w usta to „średniowieczny symbol mądrości, dziś raczej oznaka gapiostwa”, natomiast sformułowanie „wyssać sobie z palca” było pierwotnie „wyrazem lekceważenia wróżebnych możliwości małego palca lub kciuka”, a „ssać palce” oznaczało żyć w biedzie, ubóstwie. Symbolika ta doskonale wpisuje się zatem w większość tematów poruszanych w tomie. Powiązanie jej z wielokrotnie występującym motywem dziecięcym czyni natomiast z *Haiku-images* traktat poruszający nie tylko zagadnienia fundamentalne dla poezji Stanisława Grochowiaka, związane z życiem i śmiercią, lecz także poświęcony tematowi nieśmiertelnej twórczości i poetyckiej wizji.

Analizując obecne w *Haiku-images* motywy pochwały, gadulstwa i dziecka, trudno zgodzić się z podobnymi do rozpoznania Piotra Michałowskiego głosami krytycznymi, przekonującymi, że „cały zbiór w jakiś sposób opisuje historię wahania poety; jest traktatem o niezrealizowanych perspektywach odkrytej formy, w którym tyleż eksperymentów, co dy-

⁵⁸⁰ W. Kopaliński: *Słownik symboli*. Warszawa 1990, s. 296.

⁵⁸¹ Ibidem.

wagacji poetyckich”⁵⁸². Wyrażana w tej interpretacji bezradność może być, w obliczu złożoności lirycznej propozycji Stanisława Grochowiaka, odczuwalna przez badaczy, ale z pewnością nie była naczelną emocją towarzyszącą autorowi *Haiku-images* podczas tworzenia tego, ostatniego w jego życiu, zbioru poetyckiego.

Ogólne przekonanie wyłaniające się z analizy tomu dotyczyć powinno maestrii Grochowiaka, której efekty nieuchronnie prowadzą interpretatorów poprzez wstępne rozważania na temat formalnych i treściowych gier z gatunkiem, pozwalają im rozwijać część analityczną, polegającą na tropieniu twórczych motywów, śladów, głosów utkanych przez poetę i jego swobodną, nawet w takiej sytuacji, wyobraźnię.

Ten dialog z formą zdecydowanie zatem zdominował głos autora. Skoro zgodnie ze stwierdzeniem Reginalda H. Blytha haiku jest „wyrazem krótkotrwałego olśnienia, kiedy wglądamy w życie rzeczy”, „półotwarcie drzwi” i „syntezą filozoficzną”, tom *Haiku-images* Stanisława Grochowiaka stanowi przede wszystkim syntezę artystyczną oraz półotwarcie drzwi do świata jego świadomości twórczej.

2.4 „Otwarte teatrum dla działań”. Poemat

Podtytuł poematu Stanisława Grochowiaka *Zuzanna i starcy*, pochodzącego z wydanego w 1963 roku tomu *Agresty*⁵⁸³, zawiera jasno i bezpośrednio wyrażony komunikat na temat intencji autorskiej, owego trudnego czasem do odczytania zamierzenia, którego poszukiwania w praktyce najczęściej rozpoczynają się od postawienia karykaturalnego pytania: „Co autor miał na myśli?”. W przypadku omawianego poematu autor zdecydował się na metapoetycki gest uchylecia kurtyny przesłaniającej scenę, na której zaraz rozpocznie się teatrum i pojawią się, zdefiniowani w tytule, główni bohaterowie – Zuzanna i starcy. Uczynił to, nazywając utwór „poematem przewrotnym”. Określenie – stylizowane na formalną nazwę gatunkową – zawiera w sobie bardzo wyrazisty sygnał, skierowany do czytelników i interpretatorów poematu. „Przewrotny”, zgodnie z definicją *Słownika języka polskiego* oznacza: „odznaczający się, nacechowany fałszem, obłudą, chytrą, podstępny, wykrętny”, ale także: „ukrywający prawdziwe cechy czegoś”. „Przewrotność” podkreślona w podtytule po-

⁵⁸² P. Michałowski: *Barokowe korzenie haiku...*, s. 139.

⁵⁸³ Poemat został wcześniej opublikowany bez podtytułu w „Nowej Kulturze” 1961, nr 32, s. 3.

ematu zostaje w ten sposób obwołana dominantą kompozycyjną utworu – po „poemacie przewrotnym” spodziewać się możemy „przewrotnych” środków artystycznych i „przewrotności” w stosunku do genologicznego wzorca. W połączeniu z tytułem komunikującym, iż w tekście odnajdziemy nawiązanie do biblijnej opowieści, podtytuł pozwala nam oczekiwać „przewrotności” także w warstwie treści, w postaci wykorzystania wątku starotestamentowego. Epitet „przewrotny” rzutuje wreszcie na naszą wizję osoby wypowiadającej się w tekście, a także postaci wplecionych w tę opowieść.

Przystępujemy więc do lektury poematu ze zmysłem czytelnicznym nastawionym na wyłapywanie dowodów na zadeklarowaną „przewrotność”, na różnych płaszczyznach. Trudno o bardziej wyrazistą realizację intencji autorskiej. Pierwszy kontakt z poematem pozwala nam na odkrycie dowodów najbardziej rzucających się w oczy. Biblijna opowieść o cnotliwej Zuzannie nagabywanej w kąpieli przez lubieżnych starców (sędziów), fałszywie oskarżonej przez nich o cudzołóstwo, następnie ocalonej przez proroka Daniela – w wydaniu Grochowiaka ulega znaczącemu przekształceniu. Zuzanna Grochowiaka atakowana jest przez czterech starców – Doktora, Księdza, Kata i Adwokata, ostatecznie jednak oddaje się Drabowi i ginie

z jego ręki w trakcie aktu miłosnego. Grzegorz Walczak dostrzegł w sposobie, w jaki Grochowiak potraktował tę historię wręcz „stylizację parodyjno-groteskową”⁵⁸⁴, natomiast Stanisław Balbus widział w ujawnionym w tekście stosunku autora do tradycji strategię intertekstualną, którą zaliczył do parastylizacyjnych strategii kontrowersji intersemiotycznych, a konkretnie „formalną burleskę niską”. To – jego zdaniem – nieczęsto występujący w polskiej literaturze zabieg polegający na ludycznym złamaniu zasady *decorum* lub ludyczno-satyrycznym odarciu danego tematu z konwencjonalnej stylistyki, który definiuje określenie Genette’a „transformacja dewaloryzująca”⁵⁸⁵. Owa dewaloryzacja i „parodyjność” względem starotestamentowego wzorca byłaby zatem pierwszym, ale czy jedynym poziomem przewrotności poematu?

Dotychczasowe odczytania krytyczne skupiały się głównie na poszukiwaniu głębiej „zaszytych” w poemacie Grochowiaka dowodów na przewrotność. Cel ten badacze osiągnąć chcieli głównie poprzez odczytanie sensów kryjących się za przywołanymi w poemacie, mę-

⁵⁸⁴ G. Walczak: *Śmiertelne suknie Zuzanny (stylizacyjne zabiegi w poezji Stanisława Grochowiaka)*. W: *Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza* 35/2000, s. 75.

⁵⁸⁵ S. Balbus: *Między stylami*. Kraków 1993, s. 93

skimi postaciami. Jacek Łukasiewicz w szkicu *Zuzanna i starcy*⁵⁸⁶ zwraca uwagę na dramatyczną konstrukcję utworu. Starcy mogą być, według zaproponowanej przez niego interpretacji, reprezentantami pewnych stanów społecznych oraz „przedstawicielami sił tego świata”. Finalna scena poematu byłaby wówczas obrazem sądu umotywowanego społecznie, spod którego przezierają jednak wątki osobiste. Łukasiewicz sugeruje, że poprzez kreacje starców, Grochowiak rozliczać się może z pruderyjnym, zafałszowanym porządkiem społecznym, piętnując szczegółowo przywary poszczególnych „stanów”. Czyn Draba autor szkicu nazywa „naturalnym, prostym i pięknym”, podkreślając jego spontaniczność, w opozycji do pożądania starców – skrywanego, duszonego nakazami prawa i konwencjami. Naczelną myślą, jaka wyłaniałaby się z takiego odczytania, byłoby przekonanie o słuszności anarchii, które Łukasiewicz nazywa „naiwnym”. Szukając dla „poematu przewrotnego” głębszej interpretacji, sugeruje, że reprezentowanym przez starców siłom społecznym odpowiadają określone czynniki psychologiczne, które powiązać można z różnymi rodzajami działalności poetyckiej.

W pięciu rodzajach – czterech konwencjach starców, potraktowanych przez autora mocno ironicznie oraz jednej szczerości Draba, zdaniem Łukasiewicza, zobaczyć możemy kompletny obraz autora poematu. Dalsza część jego interpretacji polega więc na szczegółowej analizie postaw twórczych, których reprezentantami są mężczyźni pojawiający się w poemacie. Doktor jest „analitykiem”, a jego postępowanie to perwersyjna dekonstrukcja, która uprzedmiotawia Zuzannę. Ksiądz to manichejczyk, próbujący pogodzić ascezę z wyuzdaniem. Patrzy na ciało Zuzanny z metafizyczną pasją, ale nienawidzi jej właśnie za cielesność. Kat – to reprezentant męskiej, surowej, spętanej konwencją postawy, widzący w Zuzannie ideał miłości i piękna. Adwokat jest przede wszystkim figurą groteskową, błaznem zdolnym do wszystkiego – od naiwnego sentymentalizmu, po wyrachowane okrucieństwo. Interpretując Draba, Łukasiewicz zwraca uwagę na jego rozpięcie między opozycją życie – śmierć oraz reprezentowane przez niego czyste uczucie, które jednak ostatecznie okazuje się podlegać konwencjom. Autor kończy szkic konstatacją, iż *Zuzanna i starcy* to obrachunek Grochowiaka z własną poezją i z postawami reprezentowanymi przez innych twórców, odnoszący się do twórczości wykorzystującej kategorię groteski, eksponującej brzydotę i stawiającej w centrum uwagi przedmiot. Utwór podejmuje – według niego – przede wszystkim „problem moralności poezji”. Czy to rozpoznanie wyczerpuje wszystkie możliwe odczytania „przewrotności” poematu?

⁵⁸⁶ J. Łukasiewicz: *Szmacciarze i bohaterowie*. Kraków 1963, s. 65–80.

Piotr Łuszczykiewicz nazywa poemat „bardzo wyrafinowanym przykładem manipulowania dystansem w poezji miłosnej Grochowiaka”⁵⁸⁷, zwracając uwagę na jego „szkatułkową” konstrukcję. Dla niego Doktor, Ksiądz, Kat, Adwokat i Drab są „figurami zachowań miłosnych”⁵⁸⁸, kładzie on więc nacisk przede wszystkim na „przewrotność autora”, przejawiającą się poprzez nadanie tekstowi wyszukanej formy. Powołując się na szkic Łukasiewicza, Łuszczykiewicz powtarza tezę, iż poszczególne męskie postacie odmalowane w poemacie mogą być wcieleniami jednej i tej samej osoby. Rozpoznanie o „czterech konwencjach i jednej spontaniczności”, proponuje on zastąpić rozpoznaniem dotyczącym „czterech perwersji i jednej spontaniczności”. Motywuje tę tezę niemal jednakową konstrukcją językowo-stylistyczną partii tekstu przynależnych poszczególnym osobom. Wskazuje także na proveniencję owych pięciu postaci, wywodząc je „z doświadczeń wielu uprzednich podmiotów liryki miłosnej Grochowiaka”⁵⁸⁹.

Agnieszka Dworniczak twierdzi, iż Grochowiak nazwał swój poemat „przewrotnym” dlatego, iż „główna bohaterka umiera, zaznawszy miłosnych rozkoszy”⁵⁹⁰. Sugeruje też, że przewrotność może wynikać z nadania historii teatralnego *entourage'u*, o jakim świadczy m.in. teatralna zapowiedź historii, jej dialogowa konstrukcja, występowanie opisów przypominających didaskalia oraz rekwizytów, takich jak peruki, laski, kostiumy starców (surduty, halsztuki i getry). Dworniczak dostrzega także, iż starcy żerują przede wszystkim na strachu i uległości głównej bohaterki. Lubieżność każdego z nich jest więc w istocie lubieżnością sadysty straszącego śmiercią, różnicują się tylko, w zależności od ich profesji, narzędzia, którymi chcieliby ów strach i uległość wzbudzić w Zuzannie. Jej jedyną winą okazuje się natomiast ciało, co zdaniem wielu badaczy, wpisuje poemat Grochowiaka wyraźnie w tradycję filozofii gnostyczno-manichejskiej, wyznaczającej wyraziste opozycje: dobro – zło, duch – ciało. Agnieszka Dworniczak idzie o krok dalej i uwypukla pojawiające się pod koniec poematu echa innego porządku filozoficznego, pojmującego akt miłosny jako zjednoczenie z Absolutem, a śmierć jako ostateczne wyzwolenie. Być może zatem „przewrotność” autora polega – przede wszystkim – na zderzeniu tych dwóch porządków filozoficznych?

Odczytania *Zuzanny i starców*, będące w przeważającej części analizami i interpretacjami linearnymi, poświęconymi wstępującym na scenę w miarę rozwijania się rytmu poematu postaciom męskim, warto uzupełnić o kilka uwag i rozpoznań szczegółowych,

⁵⁸⁷ P. Łuszczykiewicz: *Księżę erotyku: o poezji miłosnej Stanisława Grochowiaka*. Warszawa 1995, s. 90.

⁵⁸⁸ Ibidem, s. 91.

⁵⁸⁹ Ibidem.

⁵⁹⁰ A. Dworniczak: *Stanisław Grochowiak...*, s. 94.

jakie nie miały w nich szansy do tej pory się pojawić, dotyczących m.in. postaci samej Zuzanny oraz kwestii genologicznych i obecnych w tekście nawiązań metapoetyckich. Tezą tego szkicu niech będzie przekonanie, że przewrotność poematu Stanisława Grochowiaka opiera się przede wszystkim na wykorzystaniu, odszyfrowanej już przez Łuszczykiewicza, perwersji – rozumianej zgodnie z obiema jej słownikowymi definicjami, jako „odchylenia reakcji psychicznych w zakresie popędów, zwłaszcza w sferze seksualnej” oraz jako „zachowania naruszające obowiązujące konwencje, mające na celu szokowanie” i wpleceniu jej w porządek ustalony – z jednej strony – przez biblijną opowieść, z drugiej strony – poprzez nawiązanie gatunkowe. Istotą przewrotności poematu byłoby wówczas sięgnięcie po perwersyjne motywy i „odchylenia” względem konwencji, tak w warstwie formy, jak i treści – odkrywające metapoetyckie przesłanie utworu. „Odchyleniem” względem dotychczasowych odczytań niech będzie większy nacisk na interpretację piątej postaci dramatu – tytułowej Zuzanny. W wydaniu Grochowiaka jest ona niepozbawiona rysu perwersji i zasłużyła na więcej uwagi niż tylko przyrównanie do biblijnego pierwowzoru. Co ciekawe, definicja określenia „perwersyjny”, we wspomnianym *Słowniku języka polskiego*, jest bardzo krótka i składa się z dwóch słów: „wynaturzony, przewrotny”. Cały czas zatem poruszamy się w kręgu interpretacji poddyktowanej przez uwagę odautorską Stanisława Grochowiaka, świadczy to najlepiej o głębokiej świadomości twórczej autora.

Definicje próbujące w jakiś sposób usystematyzować gatunkowy rys poematu, podkreślają przede wszystkim jego „nieostre granice”⁵⁹¹, a nawet mocniej: „zaciemnioną w tej dziedzinie współczesną świadomość literacką”⁵⁹² oraz fakt, iż w przeszłości określenie to było synonimem określenia „dzieło literackie”, a nawet „poezja”⁵⁹³, a potem uległo zawężeniu, nadal jednak zachowując dość ogólny charakter (równoznaczne było z każdym utworem poetyckim pisany wierszem). Obecnie:

Nazwa poemat ma sens bardzo ogólny i sama przez się nie wskazuje na jakiś określony gatunek literacki; członem nazwy gatunkowej staje się dopiero w połączeniu z odpowiednim przymiotnikiem, który zacieśnia jej znaczenie⁵⁹⁴.

⁵⁹¹ *Słownik rodzajów i gatunków literackich...*, s. 725.

⁵⁹² S. Skwarczyńska: *Sytuacja w poetyce określenia „poemat”*. W: Eadem: *Pomiędzy historią a teorią literatury*. Warszawa 1975, s. 169.

⁵⁹³ *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Red. A. Kowalczykowa, J. Bachórz. Wrocław 1991, s. 707.

⁵⁹⁴ *Podręczny słownik terminów literackich...*, s. 220-221.

Poetyka zna takie rodzaje poematów, jak: poemat dydaktyczny, poemat dygresyjny, poemat epicki, poemat filozoficzny, poemat heroiczny, poemat heroikomiczny, poemat liryczny, poemat opisowy i poemat satyrowy. Chcąc wyodrębnić najważniejsze cechy współczesnego poematu, zaznaczyć także należy, iż obecnie określenie to bywa używane niekoniecznie tylko w stosunku do utworów poetyckich, ale także – prozatorskich. Najważniejsze cechy najogólniej definiowanego poematu to rozbudowana forma oraz niejednorodny charakter rodzajowy, „łączący w swojej strukturze cechy epiki (fabularność, narracyjność, quasi-obiektywizm, konkretność bohaterów) i liryki (subiektywizm „ja” lirycznego, refleksyjność, nasycenie poetyckimi środkami, forma wiersza)”⁵⁹⁵. Są także poematy, m.in. ze względu na specyficzną wolność formalną, jaką dają twórcom, typami utworów lirycznych niezwykle wdzięcznymi dla snucia refleksji warsztatowych i autotematycznych. Wdzięczność ta „zaszyta jest” zresztą w samym określeniu „poemat”, skoro:

[...] słowa „poemat” i „poezja” mają ten sam starogrecki źródłosłów – („czynić”, „tworzyć”)⁵⁹⁶.

Jak zauważają badacze, gatunkowa świadomość poematu rozwijać się zaczęła w renesansie, ale dopiero kolejne epoki przyniosły jego dojrzałe, rozbudowane formy. W poetykach klasycznych i klasycystycznych funkcjonuje poemat podwójnie, jako „termin w ogólnej teorii poezji” oraz „jako składnik nazwy gatunkowej, sugerującej, iż wskazuje on *genus proximum* – w genologii”⁵⁹⁷. Genezę już renesansowej podatności wchodzenia słowa „poemat” w dwuwyrazowe zestawienia dookreślające charakter gatunkowy tak wyjaśnia Łucja Ginkowa:

Renesansowe poetyki, tworząc pojęcia genologiczne dla struktur gatunkowych nieopatrzonych dotychczas nazwami, używają dwuwyrazowych definicji, które z czasem stają się nazwą gatunku. Praktyka ta, kontynuowana przez klasycyzm, a dotycząca przede wszystkim poezji dydaktycznej, doprowadziła do utworzenia m.in. takich nazw, jak „poemat filozoficzny”, „poemat dydaktyczny”⁵⁹⁸.

⁵⁹⁵ *Słownik rodzajów i gatunków literackich...*, s. 726.

⁵⁹⁶ *Słownik literatury polskiej XIX wieku...*, s. 707.

⁵⁹⁷ S. Skwarczyńska: *Sytuacja w poetyce określenia „poemat”*, W: Eadem: *Pomiędzy historią a teorią literatury*. Warszawa 1975, s. 171.

⁵⁹⁸ *Słownik literatury polskiej XIX wieku...*, s. 707.

Kolejną epoką, w której wyjątkowo chętnie przywoływano określenie „poemat” i jego dookreślenia w tytułach bądź podtytułach dzieł, szczególnie dłuższych i wierszowanych, było oświecenie. Wynikało to z dążności tej epoki do precyzyjnego systematyzowania postaci gatunkowych. Paradoksalnie, w epoce romantyzmu specyfika poematu okazała się z kolei zbieżna z tendencjami takimi jak antynormatywizm czy chęć wykorzystywania efektu przenikania się gatunków. To poeci romantyczni uzupełnili repertuar dwuwyrazowych nazw gatunkowych o formy takie jak „poemat dramatyczny”, „poemat opisowy”, „poemat prozą” czy „poemat dygresyjny”. Podatność określenia „poemat” do wchodzenia w nowe zestawienia gatunkowe, okazała się być wyjątkowo „po ich myśli”, mimo iż w teorii chcieli oni głównie uciekać od jakichkolwiek, genologicznych doprecyzowań. Romantyzm to także czas, kiedy określenie poematu funkcjonować zaczyna samodzielnie jako nazwa gatunkowa (po raz pierwszy użyte w ten sposób przez A. de Vigny w odniesieniu do utworu *Moïse*), ale także bywa wciąż jeszcze synonimem słowa *utwór*:

Łączy się wtedy z nim określenia odnoszące się do pewnej cechy jednostkowej tekstu, nie należącej do elementów charakteryzujących gatunek, ani też nie wskazującej na jej „literackość” (R. Berwiński, *Don Juan poznański. Poemat bez końca* [...] M. Chodźko, *Jezioro cudów. Poemat chrześcijański* [...], W. Syrokomla, *Margier. Poemat z dziejów Litwy* [...], W. Szancer, *Garbus z Bononii. Poemat z wieków średnich* [...])⁵⁹⁹.

To, że zarówno oświecenie, jak i romantyzm – dwie epoki o zupełnie przeciwnych wektorach – doskonale „odnalazły się” w poemacie najlepiej świadczy o tym, jak pojemną, otwartą, ale także pozbawioną ostrych właściwości formę gatunkową stanowił on wówczas. Kolejne, następujące po romantyzmie epoki konsekwentnie utrudniały „wyostrenie granic” gatunku. W okresie pozytywizmu i Młodej Polski nie był on zaliczany do istotnych form genologicznych⁶⁰⁰. Jak zauważa Stefania Skwarczyńska, w kolejnych latach określenie „poemat” trafiło m.in. do mowy potocznej, tracąc swój techniczny charakter, a także przetransponowane zostało na grunt innych dziedzin sztuki, poza literaturą. W języku polskim – jako termin nadal funkcjonujący najszerzej i oznaczający utwór poetycki – okazało się właściwe jedynie dla dłuższych realizacji, w opozycji do terminu „liryk” czy „wiersz”. Relacja ta

⁵⁹⁹ Ibidem, s. 708.

⁶⁰⁰ M. Tarnogórska: *Poemat międzywojenny: studium z poetyki historycznej gatunku*. Wrocław 1997, s. 18.

nie ukształtowała się natomiast w ten sam sposób np. w języku francuskim czy angielskim. Mimo upływu lat, termin „poemat” nadal pozostaje nieostry, ale być może właśnie dlatego poeci wciąż chętnie po niego sięgają. I przywołują w swoich utworach zarówno w sposób bezpośredni, powołując się na „poematowość” bądź to w tytule, bądź w podtytule, czy też w sposób pośredni, tkając utwór wedle pewnych „poematowych” wyznaczników formalnych i pogłębiając niejednokrotnie warstwę metapoetycką takich realizacji. Jak zauważa Stanisław Stanuch:

Poemat stanowi niewątpliwie charakterystyczną formę wypowiedzi dla bardzo wielu poetów współczesnych. W naszym XX wieku, szczególnie w pierwszej jego połowie, powstało bardzo dużo poematów i w nich chyba bardziej niż gdzie indziej ujawniły się nowe tendencje i idee poetyckie, ożywiające następnie przez wiele lat twórczość poetów nie tylko z Europy, ale i ze świata. Wracając do ich lektury po latach, można spostrzec, iż natchnieniem dla autorów nie była jedynie lektura wierszy, ale poszukiwanie poezji tam, gdzie współcześni jej nie chcieli albo nie potrafili znaleźć⁶⁰¹.

Dla zrozumienia specyfiki współczesnych poematów ważna jest praca Jacka Łukasiewicza *Oko poematu*, który wykazał, że w powojennej literaturze oraz w życiu literackim szczególną funkcję pełnią „poematy wielogłosowe, średnich rozmiarów, z dominantą liryczną”⁶⁰². Łukasiewicz udowadnia, że mimo dominacji we współczesnej poezji krótkich form, poemat jest nadal „gatunkiem poetycko kreatywnym, a społecznie – nośnym”⁶⁰³. Szczególną wagę przypisuje on utworom, które:

[...] nie są długie. Każdy z nich da się przeczytać od razu, jak od razu ogarnia się wiersz liryczny. Są wielogłosowe, a to znaczy, że podmiot utworu wciela się w różne role, dopuszcza często sprzeczne między sobą głosy, aby się wypowiedziały. Poematy te opierają się na epickiej opowieści albo na filozoficznym dyskursie, ale głosem dominującym pozostaje w nich zawsze „ja” liryczne, niezależnie od rodzajowego podłoża⁶⁰⁴.

⁶⁰¹ *Najsłynniejsze poematy XX wieku*. Wybór: S. Stanuch. Kraków 1996, s. 5.

⁶⁰² J. Łukasiewicz: *Oko poematu*. Wrocław 1991, s. 5.

⁶⁰³ A. Zawada: *Lustro poematu*. „Znak”, nr 446/1992, s. 142.

⁶⁰⁴ J. Łukasiewicz, *Oko...*s. 5.

Jako egzemplifikację takiej dokładnie struktury Łukasiewicz przywołuje m.in. poemat Stanisława Grochowiaka *Allende*. Zarówno w nim, jak i w większości pozostałych, analizowanych tekstów odnajduje on specyficzną formułę obrzędu ofiarnego, podczas którego poeta pełni funkcję kapłana, wiernymi są czytelnicy, a bóstwem Historia. Ofiarę stanowi natomiast to, co poeta „daje z siebie” a więc „poemat, w który się wciela”⁶⁰⁵, pod warunkiem iż dostrzec w nim można „ślad intencji ofiary”⁶⁰⁶, m.in. pod postacią przywołania tematu ofiary w tekście. Jednocześnie jednak Łukasiewicz zaznacza, że idea ta najpełniej spełnia się w tekstach, w których następuje separacja ofiarnika i ofiary, a więc oddzielenie „ja lirycznego” od bohatera lirycznego. W większości z nich – zdaniem badacza – dominuje problematyka metafizyczna, a rozszczepienie tekstu na wiele głosów ostatecznie naprowadza na głębokie, liryczne „ja”. Mimo iż poemat *Zuzanna i starcy* nie jest modelowym przykładem tego typu tekstu, brak w nim bowiem m.in. bezpośrednich odwołań do historii, to jak pokazuje dalsza analiza, realizuje jednak część uwypuklonych w tej charakterystyce założeń.

Gatunkowa przewrotność *Zuzanny i starców*, jak proponuje Anna Burzyńska, realizowałyby się przede wszystkim w synkretycznym charakterze utworu i jego wielopłaszczyznowej konstrukcji. Na balladowy kształt tekstu zdaniem badaczki składają się elementy epiki, liryki i dramatu. Wyodrębnia ona tutaj: uobecnienie podmiotu lirycznego, kondensację akcji i uzupełnienie jej o inne elementy, takie jak: punkt kulminacyjny czy stypizowani bohaterowie, szczegółowe tło wydarzeń, tajemniczy nastrój. Jednocześnie proponuje spojrzenie na tekst jak na dramat, a dokładniej – teatr epicki z didaskaliami i opowiadaczem posługującym się mową zależną i niezależną⁶⁰⁷. To sądy słuszne i znajdujące umotywowanie w tekście, będące jednak efektem potraktowania potrzeby dookreślenia gatunkowości *Zuzanny i starców* bardzo serio i uczynienia z terminu „poemat przewrotny” kategorii genologicznej. Tymczasem poeta sięgnął przecież świadomie po gatunek mocno niedookreślony i ujął go „w nawias” sugerując, iż ten konkretny tekst jest realizacją „ukrywającą prawdziwe cechy poematu”, dodatkowo rozpisaną jeszcze na głosy. Niemal w tym samym czasie pracował też nad innymi tekstami poematowymi, których gatunkowość sprecyzował w zupełnie inny sposób. Mowa o poematach *Epilog w stearynie* oraz *Liryki kazimierskie*. Już pierwsze ich wersy uderzają bezpośredniością autotematycznej refleksji w nich zawartej i bezpośrednią kreacją wspomnianego „ja lirycznego”:

⁶⁰⁵ Ibidem, s. 340.

⁶⁰⁶ Ibidem, s. 341.

⁶⁰⁷ A. Burzyńska: *Małe dramaty...*, s. 93-94.

W krainę pleśni – w ciemną mą ojczyznę
Jest wejście przez miłość
Miłość pożółkła garkuchni wychłodłych

Bolesna miłość ptaka śniętego

(*Epilog w stearynie*, s. 117-118)

Wzgórza mnie wzięły w białe posiadanie;
Jeszcze przez chwilę jestem, w rozramionach
Widoków widnych, mrozów uszczypliwych,
Gwiazd z miedziorytem cienkich krajobrazów;
Wróble mnie wzięły w skrzydło posiadanie,
O, jeszcze czuwać ponad tropem ptasim.

(*Liryki kazimierskie*, s. 141)

„W krainę Zuzanny” wchodzi jednak Grochowiak w zupełnie inny sposób. Określenie „przewrotny” nie jest w tym wypadku „elementem charakteryzującym gatunek”, eksponującym jego „literackość”, ale raczej „cechą jednostkową”. A skoro tak – termin „poemat” także nie występuje tu w roli kategorii genologicznej, jest raczej odwołaniem do najogólniejszego rozumienia tego terminu jako utworu. Jest więc *Zuzanna i starcy* przewrotnym i perwersyjnym, rozpisany na głosy „poematem o poemacie”, „utworem o utworze”, „poezją o poezji”, a tropienie przewrotności tekstu na pozostałych, „jednostkowych” jego poziomach – wydaje się najbardziej uprawnione.

Biblijna opowieść o Zuzannie (imię to oznacza po hebrajsku lilię), żonie Joakima, opisana w *Księdze Daniela* (13, 1-64⁶⁰⁸), osadzona w czasach niewoli babilońskiej, rozgrywa się w dużej mierze w ogrodzie, gdy Zuzanna zażywa kąpeli. Kiedy odsyła swoje służki po wonności i zostaje sama, z ukrycia wyłaniają się dwaj starcy, sędziowie i próbują ją szantażować, mówiąc: „Oto drzwi ogrodu są zamknięte i nikt nas nie widzi, my zaś pożądamy ciebie. Toteż zgódź się obcować z nami! W przeciwnym razie zaświadczymy przeciw tobie, że był z tobą młodzieniec i dlatego odesłałaś od siebie dziewczęta” (Dn 13, 19–21). Starcy byli Zuzannie wcześniej znani, bywali bowiem gośćmi w domu Joakima, gdzie jako przedstawiciele starszyny wspólnoty, trudnili się rozstrzyganiem sporów sądowych. Podczas wizyt, każdy z nich z osobna spoglądał pożądliwie na Zuzannę. Pewnego dnia wyjawili sobie wzajemnie

⁶⁰⁸ Wszystkie cytaty ze *Starego Testamentu* za: *Biblię Tysiąclecia*. Poznań 1998.

swe lubieżne myśli i postanowili wspólnie zrealizować plan, który pozwoli im osiąść Zuzannę.

Zuzanna, analizując swoje położenie, dostrzega „konflikt tragiczny”, jaki stał się jej udziałem i decyduje się postąpić moralnie. Odpowiada starcom: „Jestem w trudnym ze wszystkich stron położeniu. Jeżeli to uczynię, zasługuję na śmierć; jeżeli zaś nie uczynię, nie ujdę waszych rąk. Wolę jednak niewinna wpaść w wasze ręce, niż zgrzeszyć wobec Pana” (Dn 13, 22–23). Starcy spełniają więc swoją groźbę i świadczą fałszywie przeciw Zuzannie:

Gdy przechadzaliśmy się sami w ogrodzie, ona wyszła wraz z dwoma dziewczętami, zamknęła drzwi ogrodu i odesłała dziewczęta. Przyszedł zaś do niej młodzieniec, który był ukryty, i położył się z nią. Znajdując się na krańcu ogrodu i widząc nieprawość podbiegliśmy do nich. Widzieliśmy ich razem, ale jego nie mogliśmy pochwycić, bo był silniejszy od nas, i otworzywszy drzwi rzucił się do ucieczki. Gdy zaś pochwyciliśmy ją pytając, kim był młodzieniec, nie chciała nam powiedzieć. Takie jest nasze oskarżenie (Dn 13, 36–41).

W konsekwencji Zuzanna zostaje skazana na śmierć na podstawie tych zeznań. Kobieta wzywa Boga na świadka swojej niewinności. Gdy prowadzona jest na stracenie, wówczas z tłumu występuje młodzieniec Daniel, krzycząc: „Jestem czysty od jej krwi!”. Jego żądanie, by starcy zostali przesłuchani oddzielnie, demaskuje ich kłamstwo i dowodzi niewinności Zuzanny. Ostatecznie starcy zostają straceni zgodnie z Prawem Mojżeszowym. Dla tych rozważań warto jeszcze przytoczyć fragment biblijnej opowieści, w którym Daniel, przesłuchując starców, używa znaczących słów. Do pierwszego mówi: „Zestarzałeś się w przewrotności, a teraz wychodzą na jaw two grzechy, jakie poprzednio popełniałeś” (Dn 13, 52), do drugiego zaś: „Potomku kananejski a nie judzki, piękność sprowadziła cię na bezdroża, a żądza uczyniła two serce przewrotnym” (Dn 13, 56). Przewrotność urasta tutaj zatem do rangi kategorii moralnej. Stanisław Grochowiak, przystępując do pracy nad historią Zuzanny i starców, zapewne dokładnie przeanalizował biblijny pierwowzór i wydobywając to określenie do tytułu swojego poematu, dobitnie i intertekstualnie zasygnalizował, w jaki sposób będzie chciał dokonać „naruszenia obowiązujących konwencji” i „odchylenia” względem pierwotnej opowieści.

Opowieść o Zuzannie powstała w II wieku n.e. Była przez niektórych historyków (m.in. Juliusa Africanusa) uważana za niekanoniczną. Pojawiła się po raz pierwszy w greckiej Septuagincie, a następnie w łacińskiej Wulgacie. Bibliści zwracają uwagę na fakt, iż

„W katolickich wydaniach Biblii jest ona włączona jako rozdział 13 do *Księgi Daniela* jako wstawka «deuterokanoniczna» (nie należąca do kanonu hebrajskiego)”⁶⁰⁹. Historia Zuzanny okazała się także wdzięcznym przedmiotem wielu przedstawień i modyfikacji. Literatura, muzyka, ikonografia różnych okresów wykorzystują ją, różnie rozkładając akcenty. W literaturze opowieść o Zuzannie znajdziemy m.in. w arabskich zbiorach *Tysiąc i jedna noc* czy *Cierpienia kochanków*, wiedeńskiej grze zapustnej o wydźwięku komediowym *Susanna* z XVI wieku, dramatach takich autorów jak Sixt Brick, Paul Rebhun, Jaspar Von Gennep, Hugo Saulus, czy Hans Ludwig Wagner. W literaturze polskiej historię Zuzanny przedstawiali m.in. Jan Kochanowski, Erazm Otwinowski czy Wespazjan Kochowski. Muzyczne interpretacje tego biblijnego motywu stworzyli np. Orlando Di Lasso, Bernardo Pasquini, Alessandro Stradella czy Georg Friedrich Händel. Niezwykłą popularnością opowieść o Zuzannie cieszyła się w sztukach plastycznych. Wczesnochrześcijańskie i średniochrześcijańskie przedstawienia kładły nacisk na moralno-religijny aspekt (katakumba Pryscylli, sarkofag z Arles, relikwiarz z St. Nazaire), natomiast od czasów renesansu – najchętniej przedstawiano Zuzannę w kąpieli (Lorenzo Lotto, Anton van Dyck, Martin Altomonte, Tintoretto)⁶¹⁰. Historia Zuzanny bywa często uniwersalizowana, wczesnochrześcijańscy doktorzy kościoła wskazywali na pojawiający się w niej topos ocalenia przed zagrażającym niebezpieczeństwem. Sąd nad Zuzanną często porównywano z niesprawiedliwym wyrokiem Piłata. Jak zauważa Dorothea Forstner: „Jeden z fresków w katakumbach św. Kaliksta przedstawia niewinną Zuzannę jako owieczkę pomiędzy dwoma wilkami, które wyobrażają jej oskarżycieli. Ta prosta kompozycja wyraża myśl o prześladowaniu chrześcijan, gdyż Zuzanna jest symbolem Kościoła będącego w ucisku”⁶¹¹.

Tymczasem wspomniana popularność przedstawień malarskich Zuzanny w renesansie i późniejszych epokach, podyktowana była zupełnie innymi powodami. Ówczesni malarze zauważyli bowiem, że scena z Zuzanną w kąpieli jest doskonałym pretekstem do pokazania piękna kobiecego ciała w formie aktu. Postać Zuzanny to zatem, także na tej płaszczyźnie – najczęściej arena walki między *sacrum* i *profanum*, duszą i ciałem. Choć bywały i takie dzieła sztuki, jak obraz Altdorfera, który namalował Zuzannę niemal całkowicie odzianą⁶¹².

⁶⁰⁹ M. Bocian: *Leksykon postaci biblijnych: ich dalsze losy w judaizmie, chrześcijaństwie, islamie oraz w literaturze, muzyce i sztukach plastycznych*. Kraków 1995, s. 516.

⁶¹⁰ Ibidem, s. 516–521.

⁶¹¹ D. Forstner: *Świat symboliki chrześcijańskiej: leksykon*. Warszawa 2001, s. 309.

⁶¹² J. Baldock: *Kobiety w Biblii*. Warszawa 2008, s. 205.

Zuzanna opisywana w poemacie Grochowiaka, czy to przez podmiot liryczny, czy też słowami starców, różni się bardzo od starotestamentowego pierwowzoru. W *Księdze Daniela* bohaterka tej historii jest określana dwoma epitetami: piękna i bogobojna, w innym miejscu czytamy „Była zaś Zuzanna delikatna i bardzo piękna” (Dn 13, 31). Odmalowana w opowieści scena kąpieli w ogrodzie jest przesycona erotyzmem. Jak pisze Georges Bataille w *Historii erotyzmu*: „Pociągający, pozytywny aspekt erotyzmu [...] przedmiot pożądania jest w nim wyraźnie wyodrębniony, jego natura przeciwstawia go wszystkim innym, a jeśli jest erotyczny, to najpierw w sposób pozytywny – kobieta młoda, naga i piękna stanowi bez wątpienia wzorcowy przykład takiego przedmiotu”⁶¹³. Przewiną starotestamentowych starców wobec Zuzanny i ich perwersję (przewrotnością) nie byłoby więc pożądanie, ale to, co nastąpiło potem – fałszywe oskarżenie. Pożądanie starców z poematu Grochowiaka spycha ich jednak nieuchronnie w otchłań perwersji już wcześniej, ze względu na jego obiekt. Zuzanna Grochowiaka jest być może delikatna, ale jej piękno i fizyczna atrakcyjność nie są tak oczywiste. W pierwszych wersach poematu znajdujemy następujący opis:

Gdzie o Rubensie nie słyszano nawet,
(Obfitość boczków bunt by wskrzesić mogła)
Miała Zuzanna dwa posępne biodra
Szczęki wysmukłe jak szkielecik wróbli
(s. 109-110)⁶¹⁴.

Piękno Zuzanny Grochowiaka nie polega zatem na fizycznej bujności i erotycznej nagości, nie wydaje się ona erotyczna „w sposób pozytywny”. Jest postacią wiotką i kruchą. Zamiast opisów ciała, poeta serwuje nam opisy kości („biodra”, „szkielecik”), w ten sposób sformułowane opisy wkłada także w usta starców którzy, patrząc na Zuzannę, chcą ją perwersyjnie rozebrać jeszcze bardziej, intensyfikując ten obraz. Doktor: „opłukać czaszkę, sidolem szkielecik” (W, 111), Ksiądz: „Zuziu, masz obojczyk nagi” [...] „Będą się bawić każdym twoim zębem” (W, 112), Adwokat: „Ząbki jej dzwonią jak szklane” (W, 115), Kat: „Jest w twych zakątkach woń zimnego potu” (W, 113). Opisy Zuzanny, będące obrazami jej ciała „wewnątrz”, mocno kontrastują z opisami wyglądu i zachowania starców, obserwowanych każdorazowo „z zewnątrz”. Na podobny zabieg „obdzierania za skóry” zwrócił uwagę Roland

⁶¹³ G. Bataille: *Historia erotyzmu*. Przeł. I. Kania. Kraków 1992, s. 183.

⁶¹⁴ S. Grochowiak: *Wybór poezji*. Red. J. Łukasiewicz. Wrocław 2000.

Barthes we *Fragmentach dyskursu miłosnego*, definiując go jako „Szczególną wrażliwość podmiotu, która pozostawia go bez żadnych osłon, podatnego na najłżejsze rany”⁶¹⁵. Seksualność Grochowiakowej Zuzanny to zatem także ból, a nawet swoiste *memento mori*. Jednocześnie, przywołane opisy silnie reifikują jej postać. To element obecny w poetyckiej wizji Grochowiaka od zawsze, który Jacek Trznadel wywodził z psychologizmu⁶¹⁶, a stąd już prosta droga do wytyczenia „orientacji na perwersję”, pojmowanej w jak najbardziej dosłowny sposób, jako próba opisu pewnej formy odchylenia psychicznego w zakresie popędów. Trznadel wskazuje, że zabiegi reifikujące opisywany podmiot można jednak interpretować inaczej – w duchu norwidowo-egzystencjalistycznym. Jako takie mówiłyby nam więcej o relacji model – twórca. Relacja ta pokazana jest jako „Model – jednostka, która zastygła, twórca – my, którzy tak a tak ją pojmujemy”⁶¹⁷. W poemacie przewrotnym ta autotematyczna koncepcja realizuje się w rozbudowany sposób, zostaje bowiem dodatkowo rozpisana na głosy. Zuzanna tworzona i urzeczowiana jest każdorazowo przez gości odwiedzających jej strych, ma więc w istocie aż cztery, zastygłe twarze. Partia dialogowa każdego ze starców składa się bowiem z relacji z własnej metody „wchodzenia na strych” i specyficznego opisu „urzeczowionej” Zuzanny, przesyconego odwołaniami metaartystycznymi, o których będzie jeszcze mowa.

W opisach Zuzanny dopatrzyć się można także nawiązania do jednego z najbardziej perwersyjnych, seksualnych „odchyleń” – pedofilii. Wszystko przez niejasny status jej kobiecości. Jak zauważa Michał Sprusiński, włączając Zuzannę do grona kobiecych postaci, tak licznie zaludniających teksty Grochowiaka:

Trudno znaleźć w wierszach naszych współczesnych równie dramatyczny i drastyczny w emocjach obraz kobiety. Kobiety – nosicielki szczęścia i dawczynie cierpienia, kobiety, która jest niezmiennie przedmiotem fascynacji i lęku, podziwu i szyderstwa⁶¹⁸.

Przywołane przez krytyka emocje – odnajdujemy w obrazie Zuzanny. Problem sprawia jednak definitywne określenie jej jako „kobiety”. Żadne fakty pomieszczone w poemacie nie uzasadniają przekonania, że Zuzanna to dojrzała, dorosła osoba. Tymczasem biblijna Zuzanna, jak podkreślone zostało w *Księdze Daniela*, była mężatką, w tekście pojawia się także

⁶¹⁵ R. Barthes: *Fragmenty dyskursu miłosnego*. Przekł. i posłowie M. Bieńczyk. Wstęp M.P. Markowski. Warszawa 1999, s. 147.

⁶¹⁶ J. Trznadel: *Poeta w ziemi obiecaney?* W: Idem: *Róże trzecie...*, s.182.

⁶¹⁷ Ibidem, s. 183.

⁶¹⁸ M. Sprusiński: *Rozum i ironia* W: Idem: *Imiona naszego czasu...*, s. 218.

wzmianka o jej dzieciach. Zuzanna Grochowiaka jednak wydaje się być bardziej dzieckiem niż kobietą – co podkreślają starcy, zwracając się do niej pieszczotliwie „Zuziu” oraz ona sama, mówiąc do Doktora: „Niech pan nie beszta swej małej Zuzanny” (s. 110). Dziecięcość znajdziemy także w pojawiających się tu i ówdzie w tekście zdrobnieniach („szkielecik”, „kropelka”, „młoteczki”). Sugerując w ten sposób młody wiek Zuzanny, Grochowiak jeszcze mocniej pozbawia ją „pozytywnego erotyzmu”. Elisabeth Rudinesco podkreśla, że zaliczenie pedofilii w poczet perwersji to proces, który odbył się na przełomie XIX i XX wieku, kiedy to pedofil, jako „sprawca niechlubnej inicjacji”⁶¹⁹ zastąpił „homoseksualistę w roli obiektu nienawiści publicznej”⁶²⁰. Pedofilia starców to jednak perwersja nie do końca zrealizowana, dzieje się bowiem jedynie w sferze ich marzeń, słów i wizji. Nie stają się obiektami nienawiści publicznej, bo ich zapędy nie wychodzą na jaw. Zuzanna przeżywa inicjację, ale nie jest ona już niechlubna, bo żądze Doktora, Księdza, Kata i Adwokata nie zostają bezpośrednio zaspokojone. Zuzanna wchodzi „w krajobrazy ciała” bez lęku z Drabem i wtedy, nazwana przez niego nie Zuzią czy Zuzanną ale „Słodką”, opisana zostaje po raz pierwszy jako w pełni pozytywnie erotyczna kobieta – szczęśliwa, „pogodna i czuła”. W kolejnej scenie ginie na własne życzenie, z rąk kochanka. Ginie jednak już, jak to określa Ksiądz, „w kwiecie grzechu” i zostaje następnie nazwana trzykrotnie przez starców „panną” – jej transformacja z dziecka w kobietę dokonała się.

Elementem, na który warto także zwrócić uwagę w kontekście Zuzanny, jest jej stosunek do starców. Różni się on od przedstawionego w starotestamentowym pierwowzorze. W tej sferze również nastąpiło wyraźne „odchylenie”. Dzięki udratyzowanej konstrukcji możemy poznawać tę relację bezpośrednio, wszystkie partie mówione Zuzanny to bowiem właśnie zwroty do męskich uczestników *teatrum*. Zuzanna jest wobec starców wręcz służalcza:

To tu, doktorze, oto pański sedes!
To pańskie wanny, palmolivy tu,
Niech pan nie beszta swej małej Zuzanny!;
(s. 110)

Nagina się do ich oczekiwań:

⁶¹⁹ E. Roudinesco: *Nasza mroczna strona. Z dziejów perwersji*. Przeł. B. Baran. Warszawa 2009, s. 85.

⁶²⁰ Ibidem.

Tu, księżu proboszczu!
Ulałam świecę z wdowiego tłuszczu,
Z bródki grabarza ukręciłam knot,
A przy robocie postu przestrzegałam;
(s. 112)

Kokietuje:

Majorze, pan mnie już nie kocha?
Och, pańskie dłonie są takie ruchliwe!;
(s. 114)

A nawet prowokuje:

Jezu, mecenas! Myślałam, że skrzydłem
Ptak jakiś ciemny nad podłogą zawiał...
To pan mecenas się ze mną zabawia,
Ach, pan mecenas urządza swe figle!
(s. 114)

Wszystko to brzmi jak zaloty rodem z dworskich romansów, jest grą przybliżeń i oddaleń, podszytą jednak strachem i naiwnością trzpiotki. Dopiero ostatnie, wypowiedziane przez Zuzannę słowa, skierowane do Draba, wydają się być przekonaniem silnej i pewnej swoich pragnień postaci, kreującym rzeczywistość:

Niech mnie z twej ręki śmierć ostra napotka,
Niech na tej nocy zamknie się mój los.
(s. 116)

I dopiero one w jakiś sposób korespondują ze słowami Zuzanny z *Księgi Daniela*, w których zdecydowała o swym losie: „Wolę jednak niewinna wpaść w wasze ręce, niż zgrzeszyć wobec Pana”.

Kolejnym przewrotnym i perwersyjnym odchyleniem, o jakim należy wspomnieć w kontekście postaci Zuzanny, jest zmiana miejsca, w jakim jej historia się rozgrywa. Biblijna

Zuzanna podglądana była przez starców w ogrodzie, tymczasem Zuzannę z poematu Grochowiaka nawiedzają oni w dużo mniej zbliżonym do natury i otwartym miejscu, bo na strychu. Trzech z nich rozpoczyna swą wypowiedź słowami: „Na strych Zuzanny wchodzę [...]”, jedynie Adwokat na strych Zuzanny „przemyka się”. Jest ów strych chyba przestrzenią bliską tej w rozumieniu Gastona Bachelarda, który w szkicu *Dom rodzinny i dom oniryczny*, pisał o domu jako archetypie, schemacie wertykalnym ludzkiej psychiki, gdzie dach czy też strych reprezentowałyby gniazdo, działanie świadomości w odróżnieniu od piwnicy, reprezentującej podświadomość. Strych doskonale zgrywa się także, jako miejsce akcji, z postaciami głównych bohaterów – teatralnie ucharakteryzowanych starców: „Na strychu – przebieranki w stroje dziadków, w szale i wstążki. Cóż to za muzeum marzeń – rupieciarnia na strychu [...]”⁶²¹. Bachelard zauważa jednocześnie, iż „Z punktu widzenia życia, które w nas wzbiera i opada, uświadamiamy sobie, iż «życie na poddaszu» jest równoznaczne z sytuacją zablokowaną [...]”⁶²². Ta metafora oddaje sytuację Zuzanny, która w tej wąskiej, ciasnej przestrzeni jest jeszcze dodatkowo osaczana przez odwiedzające ją postacie. Bachelard pisze także o tej przestrzeni jako o miejscu, w którym budzi się trwoga. To stały element wyobraźni poetyckiej Grochowiaka. Podobny obraz, również wykorzystujący relację ona – starcy i przesycony strachem znajdziemy także m.in. w tekście *Portret z mnichami*:

A przecież widziałem jak szła kiedyś przez strych
Leżały tam maski żaloba i strach
Za każdym jej włosiem uczepiony mnich
O napastliwie odsłoniętych kłach.

(*Portret z mnichami*, s. 45)

Z rozważań Bachelarda inspirująca wydaje się refleksja na temat schodów jako ścieżki, którą trzeba dotrzeć na strych, pozwalającej w czasie tej drogi na snucie marzeń na temat tego, co spotkamy na górze. Taki właśnie sposób ukształtowania sytuacji lirycznej znajdujemy w *Zuzannie i starcach*. Starcy każdorazowo rozpoczynają swoje monologi „wchodząc”, wspinając się po schodach i jest to dla nich moment, w którym opisują siebie i definiują swoje perwersyjne zamiary wobec Zuzanny. Doktor: „Na strych Zuzanny wchodzę z pewnym wstrętem” (s. 110), Ksiądz: „Na strych Zuzanny wchodzę ze spokojem” (s. 111), Kat: „Na

⁶²¹ G. Bachelard: *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*. Przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz. Warszawa 1975, s. 313.

⁶²² Ibidem, s. 309.

strych Zuzanny wchodzić ołowiano” (s. 113), Adwokat: „Na strych Zuzanny przemykam się chyłkiem” (s. 114). Wykreowany przez Grochowiaka proces wchodzenia, sugeruje także dodatkowo narastanie opisywanych emocji. Duszną, zablokowaną i coraz bardziej pełną lęku scenerię strychu „otwiera” dopiero naturalny akt seksualny Zuzanny i Draba. Wtedy po raz pierwszy otrzymujemy sygnał, że także Zuzanna podejmuje jakąś aktywność, podkreśloną dodatkowo przez konstrukcję zdaniową, nawiązującą do wypowiedzi starców („Zuzanna weszła w krajobrazy ciała”). Rezultatem tego jest zupełna zmiana lokalizacji, otwarcie się przestrzeni: „Szła oślepią – przez plecy, przez wzgórze [...] Rozkosz jej rosła jak rozległy kraj/ Rozpięty w rzekach, drogach i podróżach” (s. 115). Marzenie Zuzanny znajduje swoje ostateczne spełnienie poza duszną scenerią strychu. Jednak potem znów do głosu dochodzą starcy, a akcja – wraca do pierwotnej lokalizacji. Inaczej być nie mogło, skoro „strych to dziedzi- na życia zasuszonego, życia, które trwa dzięki temu, że zasycha”⁶²³. Zuzanna – urzeczowiona już wcześniej, finalnie staje się przedmiotem dzięki końcowym mowom starców. Na moment uwolniona od ciasnej przestrzeni, szybko zatem do niej wraca i już na zawsze pozostaje w miejscu, w którym ją zastaliśmy – tak w rupieciarni na strychu, jak i w opowieściach starców, dla których po śmierci wygląda już jednak inaczej, widziana z zewnątrz:

Deszcz ją obmywa, odziewa ją pajak,
Balową suknię uplata pomału,
A czterej starcy uparcie zdążają
Do niepochwytanych zarysów morału.

(s. 117)

Motyw lubieżnych starców w literaturze i sztuce występuje oczywiście wspólnie z motywem Zuzanny, w wielu wspomnianych powyżej przedstawieniach artystycznych. Rzadziej znaleźć można w literaturze obrazy lubieżnych starców bez Zuzanny, w innych opowieściach i konfiguracjach. Przyciemniają ich inne, stereotypowe i częstsze przedstawienia starości i aspektów z nią związanych. Słowinia Tyniecka-Makowska zwraca uwagę na to, iż wizerunek starca-kochanka, „eksponujący zwłaszcza starczą niemoc lub wygasanie/nieobecność miłosno-erotycznych doznań, ewentualnie (w ujęciach groteskowo-prześmiewczych) starczą lubieżność (mężczyźni) i straceńcze zabiegi (głównie kobiet) o przebrzmiewającą urodę i

⁶²³ Ibidem, s. 313.

partnera”⁶²⁴, uzupełniał, do końca XIX wieku trzy inne, częściej obecne w literaturze modelowe wizerunki starców: mędrca, głupca i kaleki. Zbigniew Kuchowicz w książce *Miłość staropolska* zwraca uwagę na fakt, iż zarówno w dawnej literaturze, jak i życiu codziennym, lubieżni, niezdolni, ale garnący się do miłości starcy uważani byli przede wszystkim za śmiesznych i pojawiali się czasem w komediach, fraszkach, utworach satyrycznych. Starcy Grochowiaka, mimo iż groteskowi, nie wywodzą się chyba z tego samego rdzenia – brak im rysów rubasnej śmieszności, ich groteskowość ma inny odcień, jest bardziej tragiczna, niż komiczna. Kuchowicz wskazuje na inny, ciekawy aspekt, mogący być głównym powodem rzadkiej obecności przedstawień lubieżnych, czy wręcz perwersyjnych, ale pozbawionych rysu komediowego starców w literaturze, pisząc iż w literaturze staropolskiej „tolerancję okazywano wobec uczuć i namiętności starszych mężczyzn, choć ich wartość jako kochanków, przynajmniej w aspekcie fizycznym, oceniano krytycznie”⁶²⁵, oraz iż w literaturze pięknej XIX stulecia „dopuszczano miłość dojrzałych lub nawet starszawych mężczyzn (z naszej literatury można przytoczyć postacie Wokulskiego, Płoszowskiego, Połanieckiego), kobietom pozwalano jednak kochać raczej tylko w wiośnie życia”⁶²⁶. Skoro zatem historia kultury i literatury nowożytnej pokazuje, że istnieje społeczne przyzwolenie na związki starców z młodymi kobietami, po raz kolejny okazuje się, że sama namiętność starców do młodszej Zuzanny, zobrażowana w biblijnej opowieści i wielu utworach do niej nawiązujących, nie jest dostatecznym dowodem ich przewrotności i lubieżności. Ich przewiną był głównie nikczemny czyn, jakiego się dopuścili na skutek podszeptów swojego pożądania, a więc kłamstwo. Grochowiak po raz kolejny przesuwając akcenty w tej historii. Czyny, jakie wykonują starcy w jego poemacie, to wejście na strych Zuzanny i sadystyczne straszenie jej śmiercią. Nie dokonują oni jednak czynu tak moralnie nagannego, jak kłamstwo czy fałszywe oskarżenie. Ich lubieżność i przewrotność wydaje się mimo to niezwykle jaskrawa, ale nie tylko – jak zostało to już wspomniane – ze względu na „odchylony” i pozbawiony „pozytywnego erotyzmu” obraz Zuzanny. Poeta przerysował także wizerunek starców, podkreślając perwersyjne wynaturzenia poprzez odpowiedni dobór rekwizytów, kostiumów i wkładanych w ich usta kwestii. I tak np. ksiądz, wspinając się do Zuzanny opisuje swój wygląd:

⁶²⁴ S. Tyniecka-Makowska: *Starość z amorem w tle (w literaturze XX wieku w kontekście epok poprzednich)*. W: *Awangardowa encyklopedia czyli Słownik rozumowany nauk, sztuk i rzemiosł różnych. Prace ofiarowane profesorowi Grzegorzowi Gaździe*. Red. I. Hubner. Łódź 2008, s. 405.

⁶²⁵ Z. Kuchowicz: *Miłość staropolska: wzory, uczuciowość, obyczaje erotyczne XVI–XVIII wieku*. Łódź 1982, s. 397.

⁶²⁶ Ibidem, s. 395.

Radosna szczelność tasemek na łydkach,
Nieustępliwe są podwiązki moje,
Wiąże me spodnie prężna aksamitka.

(s. 111)

A strasząc sadystycznie Zuzannę, używa słów:

Będą się cackać z każdym twym paluszkiem,
Mozolić z każdym pięknym paznokietkiem
Tam uwielbiają podniecać kobietkę
Językiem ognia, podłużnym jak żdźbło.

(s. 112)

Dzięki słownemu, „sadystycznemu straszeniu” Zuzanny, starcy Grochowiaka okazują się dużo bardziej spełnieni w swoich perwersyjnych zamiarach niż starcy biblijni, mimo iż są mniej aktywni. Głównym celem testamentowych sędziów było zmuszenie Zuzanny do obcowania i podjęli oni realną aktywność, aby go osiągnąć. Kiedy to się nie udało, wysunęli fałszywe oskarżenie i wszczęli sąd nad kobietą. Było to jednak już raczej jedynie „wyjściem awaryjnym”, próbą uratowania samych siebie. Potencjalna śmierć Zuzanny nie wiązałaby się z ich spełnieniem. W trakcie sądu, zaledwie jeden moment przyniósł im „perwersyjną satysfakcję”, kiedy to: „[...] twarz miała zakrytą, starcy kazali jej zdjąć zasłonę, ponieważ chcieli jeszcze napawać się jej pięknem”⁶²⁷. Doktor, Ksiądz, Kat i Adwokat wydają się zbyt spętani konwenansami i bezwładni, aby przejść od słów do czynów. Grą wstępną jest dla nich sama „erotyczna gawęda”, a połowiczne spełnienie przynosi im straszenie Zuzanny śmiercią. Kiedy dziewczyna wymyka im się z rąk, staje się jasne, że nie doznają spełnienia pełnego, ich przewrotne wizje nie zrealizują się. Kiedy Zuzanna umiera, nie za ich przyczyną, doznają oni jedynie spełnienia pośredniego, brudnego i perwersyjnego efektu duszonych wewnętrznie od dawna instynktów. To jednak im nie wystarcza, „uparcie zdążają” dalej.

Ważnym odchyleniem względem biblijnego pierwowzoru, jest w poemacie Grochowiaka także zmiana liczby starców i doprecyzowanie ich profesji. W *Księdze Daniela* na wdzięki Zuzanny dybią dwaj starcy – sędziowie, tymczasem Grochowiak każe się wspinać na strych Zuzanny czterem starcom, przedstawicielom poważanych zawodów – Doktorowi,

⁶²⁷ J. Baldock: *Kobiety...*, s. 203.

Księdzu, Katowi i Adwokatowi. Czemu katalog postaci został rozwinięty właśnie w ten sposób? Zgodnie z definicją ze *Słownika symboliki biblijnej* grupowanie po cztery:

jest techniką literacką, służącą oddaniu uniwersalnego charakteru przedmiotu. Podobnie jak wskazanie najodleglejszych punktów wschodu, zachodu, północy i południa oznaczało wszystko, co znajdowało się pomiędzy nimi, tak i biblijne grupy czwórek (lub schematy poetyckie) pełnią funkcję obrazu uniwersalnego uczestnictwa lub cech nie wskazanych w sposób konkretny⁶²⁸.

Dowodziłoby to słuszności rozpoznania krytyków – na czele z Jackiem Łukasiewiczem, który jako pierwszy zwrócił uwagę, że męscy bohaterowie układają się w kompletny obraz. Zaliczał on jednak do tej grupy także Draba – piątą postać. Zgodnie z biblijną symboliką liczb Drab nie uzupełnia jednak tego obrazu, jest postacią „nadliczbową”, raczej dopełnieniem Zuzanny. To katalog czterech starców służył Grochowiakowi do odmalowania czterech twarzy przewrotności i perwersji i przedstawienia w ten sposób jej kompletnego obrazu. To jednocześnie nie tylko pełen obraz „lirycznego ja”, ale także pełen obraz kompletnie urzeczowionej Zuzanny, widzianej oczami starców. Dlaczego natomiast poeta przydał im atrybuty akurat takich, a nie innych stanów? Jak zauważa Anna Burzyńska:

Czterej jeźdźcy malej mieszczańskiej apokalipsy: Doktor, Ksiądz, Kat i Adwokat to zawody symboliczne, nader często powracające w całej twórczości Grochowiaka, zarówno poetyckiej, jak i prozatorskiej i dramatycznej⁶²⁹.

Można interpretować te profesje „przez perwersję”. Michel Foucault w swojej *Historii seksualności* zauważa, że „Do końca XVIII wieku praktyki seksualne podlegały trzem wyrażnie określonym kodeksom (nie licząc norm zwyczajowych i presji opinii publicznej): prawu kanonicznemu, chrześcijańskiemu duszpasterstwu i świeckiemu rawodawstwu”⁶³⁰. Wspomina także o zjawisku, które określa mianem „medykalizacji seksualnej niezwykłości”⁶³¹. Wykreowane w poemacie Grochowiaka postaci doskonale wpisują się w represyjne wobec seksualnych odmienności porządki. Czterej starcy są przedstawicielami profesji poważanych, szczy-

⁶²⁸ L. Ryken, J. C. Wilhoit: *Słownik symboliki biblijnej*. Przeł. K. Romaniuk. Warszawa 2003, s. 136.

⁶²⁹ A. Burzyńska, *Małe dramaty...*, s. 95.

⁶³⁰ M. Foucault: *Historia seksualności*. Przeł. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski. Warszawa 1995, s. 40.

⁶³¹ Ibidem, s. 46.

cących się uznaniem i wyznaczających określone reguły postępowania. Także biblijni starcy pełnili podobną funkcję – byli wszak sędziami. Przejście starców z *Księgi Daniela* ze strony stanowiących prawo, na stronę tych, którzy prawu podlegają, następuje na skutek odkrycia przez społeczeństwo ich występnego zachowania. Starcy Grochowiaka przechodzą na drugą stronę w mniej zauważalny sposób, wspinając się po schodach na strych Zuzanny i snując swoje perwersyjne wizje. Foucault zatytułował swój szkic *Implantacja perwersji* – dowodzi w nim bowiem, iż nowoczesne społeczeństwo „jest perwersyjne prawdziwie i bezpośrednio”⁶³², a doprowadziła do tego właśnie chęć władzy do unormowania seksualnej sfery życia. Zaowocowało to tym, iż obecnie „wielorakie postacie seksualności stanowią korelat precyzyjnych poczynań władzy”⁶³³, a dzięki zinwentaryzowaniu różnych form perwersji „relacje między władzą a seksem i rozkoszą rozgałęziają się, i mnożą, przemierzają ciała i wnikają w zachowania”⁶³⁴. Być może to właśnie chciał zasygnalizować Grochowiak. Starców biblijnych osądziło biblijne społeczeństwo, erotyczna gawęda starców z poematu Grochowiaka nie wzbudza natomiast zainteresowania „perwersyjnego” społeczeństwa, bowiem mieści się w granicach jego norm. Na tym tle, akt Zuzanny i Draba okazuje się czymś pięknym i czystym. Prowadzi on do transgresji, a figurą tego jest śmierć Zuzanny. Pozwala ona starcom na powrót do swych ról. Pod koniec poematu każdy z nich, za pośrednictwem czterowersowej kwestii, ocenia czyn Draba, rozpatrując go z perspektywy swej profesji. Zamierzenia starców z *Księgi Daniela* spełniają się zatem dopiero w poemacie Grochowiaka: Zuzanna umiera, a ich perwersja i lubieżność nie wychodzą na jaw, pozostają oni sędziami i „Uparcie zdążają/do niepochwytnych zarysów morału” (s. 117).

Śmierć Zuzanny to kolejne „perwersyjne odchylenie”, jakiego dokonał Grochowiak względem literackiego pierwowzoru. Nad biblijną Zuzanną także wisiało widmo śmierci – jednak interwencja boska sprawiła, że kara spotkała kłamliwych starców. Wcześniej wołała: „Wiekuisty Boże, który poznajesz to, co jest ukryte, i wiesz wszystko, zanim się stanie. Ty wiesz, że złożyli fałszywe oskarżenie przeciw mnie. Oto umieram, chociaż nie uczyniłam nic z tego, o co mię ci złośliwie obwiniają” (Dn 13, 42–43). Zuzanna z poematu Grochowiaka nie woła o wybawienie, ale o śmierć. W trakcie miłosnej ekstazy, zaraz po „małej śmierci” prosi przecież Draba o „śmierć właściwą”: „Niech mnie z twej ręki śmierć ostra napotka, Niech na

⁶³² Ibidem, s. 49.

⁶³³ Ibidem.

⁶³⁴ Ibidem, s. 50.

tej nocy zamknie się mój los” (s. 116) i w ten sposób, dzięki miłości, wyzwala się od lubieżności starców. Drab:

[...] przyniesie Zuzannie śmiertelny spazm, będący przedłużeniem spazmu erotycznego. Można więc uznać, że w naturalny sposób łączy on dwie sfery, które w ujęciu starców stoją na dwóch przeciwległych biegunach egzystencji. Zdaniem czterech niewczesnych zalotników jedyna droga do połączenia tych stanów prowadzi przez perwersję i sadyzm⁶³⁵.

Oba przedstawienia – biblijne i autorstwa Stanisława Grochowiaka – mówią do pewnego momentu o tym samym: o składaniu ofiary z kobiety (motyw ten pojawia się już w starożytnej poezji, gdzie posiadanie kobiety bardzo często utożsamiano z ofiarą). W przypadku biblijnej Zuzanny, byłaby to jednak ofiara za domniemane przewinienie, cudzołóstwo, podyktowana nakazami prawa, z którymi godzi się otoczenie Zuzanny, a nawet jej mąż. Ofiara nie wypełnia się, ponieważ nie zostaje spełniony podstawowy warunek – nie doszło do przewinienia. W drugim przypadku, ofiara zostaje spełniona i jest raczej „transgresją zamierzoną”, o której Georges Bataille pisał jako o „rozmyślnym działaniu mającym na celu przemianę istoty złożonej w ofierze [...] gwałtownym działaniu, które odbiera ofiarowanemu ograniczoność, a daje mu nieograniczoność, nieskończoność należące do sfery świętej”⁶³⁶. Tak rzeczywiście się dzieje. Finalne czterowiersze, wygłaszane przez wszystkich starców, nie zawierają oskarżenia wymierzonego w Zuzannę, mimo iż była ona „współuczestniczką” zbrodni. Osądzany jest za to Drab, który „[...] tak plebejsko kłutą/ Śmierć zadał pannie”, „w kwiecie grzechu pannę złożył do snu”, „dyletancko śmierć pannie sposobi”, „zaszlachtował”. Każda ocena jest zatem przeprowadzana poprzez pryzmat profesji oceniającego i każda z innego punktu widzenia naświetla czyn Draba. W konsekwencji – śmierć Zuzanny pociąga za sobą śmierć kolejną, która następuje już „w majestacie prawa”, jako rezultat zrealizowanej przewiny. „Nieograniczoność” i „nieskończoność” Zuzanny dzieje się natomiast równolegle. Powtórzona pod koniec poematu konstrukcja „Miała Zuzanna” – wreszcie oznacza rzeczywiście czas przeszły. Przywołany po raz kolejny obraz jej bioder i szczęk, uzupełniony zostaje o kolejne stopnie „urzeczowienia” – tym razem dotyczącego także jej zewnątrz:

⁶³⁵ A. Burzyńska: *Male dramaty...*, s. 98.

⁶³⁶ G. Bataille: *Erotyzm*. Przeł. M. Ochab. Gdańsk 1999, s. 92.

Deszcz ją obmywa, odziewa ją pajak,
Balową suknie upłata pomału.

(s. 117)

To w tej kreacji Zuzanna dołącza wreszcie w pełni do grona „kobiet Grochowiaka”, skamieniałych, martwych postaci takich jak m.in. bohaterki wiersza *Portretowanie umarłej, Pani, Rozbieranie do snu, Piersi królowej utoczone z drewna* czy *Gdy już nic nie zostanie*, nieprzypadkowo pojawiających się właśnie w tekstach silnie autotematycznych, poruszających szczegółowe zagadnienia dotyczące aktu twórczego.

Kolejnym i ostatnim „odchyleniem” Grochowiaka wobec biblijnego wzorca, jakie warto wreszcie dokładniej przeanalizować, są zatem właśnie autotematyczne nawiązania. Już pierwsze słowa poematu kreślą specyficzną, metaartystyczną perspektywę, której odbłaski znaleźć można następnie w toku utworu. Grochowiak otwiera tekst czterowierszem osadzającym dramatyczną akcję poematu w miejscu, „Gdzie o Rubensie nie słyszano nawet”. Odwołuje się w ten sposób do wyrazistego, barokowego kanonu piękna lansującego obfitsze, wyraźnie seksualne kształty. Dorobek Petera Paula Rubensa obecny jest w polskiej poezji przede wszystkim dzięki kanonicznej ekfrazie autorstwa Wisławy Szymborskiej, jaką jest wiersz *Kobiety Rubensa* z tomu *Sól*, wydanego rok wcześniej niż *Agresty* Grochowiaka. Teza o bezpośrednim nawiązaniu byłaby tu zbyt śmiała, choć opisywane przez Szymborską „chude siostry cór baroku” wyglądają na siostry bliźniaczki Zuzanny:

Wygnanki stylu, żebra przeliczone,
ptasia natura stóp i dłoni.
Na sterczących łopatkach próbują ulecieć⁶³⁷.

Z pewnością łączy autorów obu tych tekstów doskonale wyczucie barokowego kanonu piękna i równie doskonała umiejętność zbudowania jego antytezy, na potrzeby tekstu poruszającego zagadnienia z zakresu estetyki i natury aktu twórczego. Dla Grochowiaka nawiązanie do Rubensa staje się pretekstem do zanegowania obrazu kobiety jako witalnej, bujnej, przesyconej erotyzmem istoty. To także negacja większości dotychczasowych, inspirowanych historią biblijną przedstawień Zuzanny w sztukach plastycznych. Tym jednym, inicjalnym wersem Grochowiak osadza także „akcję poematu” w krainie nieposiadającej pełnej wiedzy o

⁶³⁷ W. Szymborska: *Wybór wierszy*. Warszawa 1973, s. 69.

sztuce, gdzie pewne formy nie pojawiły się, ponieważ ktoś reglamentuje je odgórnie ze względów bezpieczeństwa, będąc przekonany, że umie przewidzieć reakcje społeczeństwa „(Obfitość boczków bunt by wskrzesić mogła)”.

Leszek Szaruga umieszcza poemat Grochowiaka pośród tekstów będących negatywnymi konsekwencjami socrealizmu, estetyzujących, które nazywa „sztancami kreacyjnymi ignorującymi konkret historyczny”⁶³⁸. Ostatnie cztery wersy to dla niego klasycystyczny obraz, na którym „konkretnemu pięknu ciała zamordowanej przeciwstawiona jest pustka sprawiedliwości”⁶³⁹. Wartościuje on następnie:

Owe to właśnie *niepochwytnie zarysy moralu* skazują tę poezję na bezsilność, na mówienie martwym językiem. Niemożność rzeczywistego, opartego na bezpośrednim doświadczeniu skonkretyzowania idei powoduje jej zakrzepnięcie w niedokończoną, ledwie zarysowaną figurę, której piękno jest pięknem kultury wykorzenionej z historii⁶⁴⁰.

Czy jest to jednak wykorzenie pełne? A jeśli to właśnie w wersji o „niepochwytnych zarysach moralu” poeta, być może rzeczywiście niezbyt konkretnie, ale jednak oddać chce osaczającą naturę krainy „gdzie o Rubensie nie słyszano nawet”?

Drugi wers poematu, każe nam jednak zawrócić interpretację na inne tory. Mowa bowiem o krainie, gdzie „(Obfitość boczków bunt by wskrzesić mogła)”. To odautorskie objaśnienie, wyodrębnione dodatkowo za przyczyną nawiasów (podobnie jak tytułowe dookreślenie „poemat przewrotny”), wydaje się szczególnie autotematyczne. Pojawia się w nim odwołanie do obecnej zarówno w poezji Grochowiaka, jak i jej licznych interpretacjach kategorii buntu, nierozzerwalnie związanej z zagadnieniami z zakresu tworzenia. „Powołał mnie Pan/Na bunt” deklarował Grochowiak, wkraczając na scenę poetycką, w wierszu *Święty Szymon Szupnik*, uzasadniając tym samym swoją metodę twórczą. „Bunt nie przemija, bunt się ustaje” – objaśniał następnie zmianę tonu poetyckiego w wydanym sześć lat po *Agrestach* tomie *Nie było lata*. Później kategoria buntu pojawiała się w wielu recenzjach czy szkicach krytycznych dotyczących jego poezji, urastając do rangi jednego z „kluczy” do jej zrozumienia. Grochowiak używa jej zatem samoświadomie, dając tym samym sygnał, że *Zuzanna i starcy* to jeden z tekstów, mówiących o jego metodach artystycznych, choć w inny sposób niż

⁶³⁸ L. Szaruga: *Walka o godność. Poezja polska w latach 1939-1988*. Wrocław 1993, s. 134.

⁶³⁹ Ibidem.

⁶⁴⁰ Ibidem.

dotychczas. „To nie tutaj będzie dziać się ta historia, już nie o bunt tu idzie” – zdaje się mówić poeta. „Będziemy jednak mówić o sztuce i bawić się estetyką” – uzupełnia „przewrotnie”, przechodząc do opisu Zuzanny i dając następnie, w kilku miejscach, dowody na to, że problematyka utworu jest silnie warsztatowa. Jest to szczególnie widoczne w opisach „metod twórczych” starców. Doktor chce zatem np. „pucować szkielecik”:

Tak, by był harfą – by wirtuoz mógł
Wydobyć z niego Haydna lub Mozarta.

(s. 111)

a Adwokat po ceremoniale straszenia, przymusza bohaterkę do właściwego jego profesji „procesu twórczego”:

Zuziu – powiadam – testament czas pisać [...]
I zwilżam palce, knot dławię ze sykiem.

(s. 115)

Widać w tych momentach przejścia od opisów fizjologicznych ku łagodniejszym refleksjom związanym ze sztuką, ów dystans do własnych metod twórczych, jaki zaakcentował Grzegorz Walczak, nazywając *Zuzannę i starców* „poematem autoironicznym”⁶⁴¹. Warsztatowość utworu odsłaniają także „didaskalia” i odwołania do utrwalonych w praktyce twórczej elementów składowych utworu („Tu gong! Otwarte teatrum dla działań”, „Uparcie zdążają / Do niepochwytłych zarysów morału”). Metapoetyckość i autoironia *Zuzanny i starców* objawia się również dzięki konsekwentnie stosowanej przez autora strategii autocytatu. Znaleźć w nim można bowiem niemal dosłowne przywołanie fragmentu *Lekcji anatomii (Rembrandta)*⁶⁴², tekstu będącego opisem perwersyjnej praktyki twórczej, przepełnionej medyczną czułością:

[...] Niech pan z prawicy
Zechce
Łagodnie zsupłać maskę

⁶⁴¹ G. Walczak: *Śmiertelne suknie...*, s. 76.

⁶⁴² Por. A. Burzyńska: *Małe dramaty...*, s. 99

Ta maska jest jedwabna
Panowie spojrzą
Śmielej
Za miesiąc dwa lub rok
Stwardniałaby na kamień
Kto z panów ja obmyje

Najlepiej płukać octem [...]

(*Lekcja anatomii Rembrandta*, s. 95)

[...] Zesupłać skórę – czule powolutku
Nizać te nerwy, nawijać na motki,
Krzew krwiobiegu zasadzić w ogródku,
Na wprost okienka, przy drewnianym płotku.

Opłukać czaszkę, sidolem szkielecik
Co dzień od rana do błysku pucować [...]

(*Zuzanna i Starcy*, s. 111)

W poemacie pojawiają się stale obecne w poezji Grochowiaka motywy: wojny, ognia, „rozbierania do snu”, groteskowego tańca, a także specyficzne przedmioty, wchodzące w skład opisywanych wcześniej „rekwizytorni twórcy”, takie jak: ryba, nóż, świeca, miecz, dzwon oraz kolejne opisy ciała rozczłonkowywanego i kamieniejącego. Te ostatnie są szczególnie znaczące, upiorne wizje starców wobec ciała Zuzanny ostatecznie bowiem, mimo iż „napisane”, nie sprawdzają się do końca. Jej naturalny akt miłosny wygląda zupełnie inaczej niż projektowane przez nich wizje. Choć finalnie martwa Zuzanna zastyga i kamienieje na powrót na strychu, natura obchodzi się z jej ciałem wyjątkowo delikatnie („Deszcz ją obmywa, odziewa ją pająk”). Zdaniem Iwony Smolki, to właśnie z opisów ciała można najpełniej wnioskować, że za pośrednictwem *Zuzanny i starców*, Grochowiak żegna się z dominującą do tej pory w jego poezji ideą „życia – mięsa poddanego sile destrukcji”⁶⁴³. To sygnał zadeklarowanej w tym samym tomie (także za pośrednictwem poematu) „Zgody/ Na pół” – kompromisu i zmiany postrzegania. Być może to nawet coś więcej – pierwsze symptomy „ustateczniania się buntu”. Potwierdzenie tej interpretacji znajdziemy się w ostatnich słowach Adwo-

⁶⁴³ I. Smolka: *Stanisław Grochowiak – czyli zgoda na pół...*, s. 83.

kata, który obiecująco deklaruje: „Tak całość sprawy w formułę oprawię”. Wzywa on: „Zuzanno, wołaj, bo *qui tacent, clamant*”. Mimo iż w opisywanej krainie „Milczy się o Rubensie”, a skamieniała postać kobieca nie może już przemówić bezpośrednio, to co stało się z jej ciałem, okazuje się finalną, najbardziej wymowną, „wołającą” pointą utworu. Ostatnie słowo należy wprowadzić do starców, ale czy ich perwersyjny proces twórczy, a właściwie rozbity na głosy i motywy – proces twórczy Grochowiaka okazuje się wystarczający dla pełnego opisu tego, co przed chwilą zaszło? W finale Zuzannę „Deszcz [...] obmywa, odziewa [...] pajak”, a „Czterej starcy uparcie zdążają do niepochwytłych zarysów morału”. Poemat-utwór powinien, dzięki usilnym staraniom naczelných „opowiadaczy”, otrzymać zatem swój *epimythion*. Wysiłki rozczłonkowanego na cztery głosy „ja lirycznego” winny przynieść finalny efekt w postaci pouczającego wniosku, objaśniającego symbolikę zdarzeń przedstawionych w utworze literackim. Ich finalne kwestie, mimo aforystycznego charakteru („Kto dyletancko śmierć pannie sposobi / Wykrada oręż z dłoni fachowcowi”) okazują się jednak niewystarczające. Nie udaje im się zakończyć sprawy, tak jak nie udało im się zadać śmierci Zuzannie za pomocą ich wyrafinowanych metod, w „niedyletancki” sposób. Do zarysów morału trzeba więc wciąż „zdążać”, ale czy to się uda – nie wiadomo. Wiadomo jedynie, że autorowi udało się dopuścić do głosu Zuzannę, która z opisywanego przedmiotu urasta do rangi naczelnej postaci poematu. To jej naturalny, prosty, miłosny akt jest dużo bardziej twórczy niż perwersyjne akty twórcze starców. On także jest perwersją, to dzięki Zuzannie udało się bowiem „przewrócić” poemat, za pośrednictwem „perwersyjnych odchyleń”.

„Jak można się domyślić na podstawie wcześniejszych doświadczeń interpretacyjnych, opowieść z *Księgi Daniela* [...] stanowi dla autora poematu jedynie pretekst do «tworzenia z wyobraźni»»⁶⁴⁴ – zauważała Agnieszka Dworniczak. Przeanalizowanie perwersyjnych odchyleń, będących istotą poematu Stanisława Grochowiaka sprawia jednak, że trudno się z nią zgodzić. *Zuzanna i starcy* to, jak przystało na Stanisława Grochowiaka, utwór synkretyczny i przyrównując go do biblijnego pierwowzoru, znajdujemy dowody nie tylko na „tworzenie z wyobraźni”, ale również na uważną analizę tekstu pierwotnego i intelektualną grę z jego elementami, a przede wszystkim, na ogromną świadomość twórczą autora. Grochowiak, odwracając porządki, przewrotnie wykorzystując starotestamentowe elementy i przeplatając je z metapoetyckimi motywami, a także tworząc swoją wizję „poematu przewrotnego”, nieskrępowanego ograniczeniami gatunkowymi, ale otwarcie czerpiącego z róż-

⁶⁴⁴ A. Dworniczak: *Stanisław Grochowiak...*, s. 94.

nych wzorców genologicznych, nawiązującego do rozumienia poematu, jako „utworu” i czytającego z niego „utwór o utworze” – serwuje nam tekst, który czyta się z perwersyjną przyjemnością. Najlepiej oddają ją słowa Jana Błońskiego, który tak definiował przewrotność poety:

Grochowiak – narąbał całych ćwierci baroku, połci, dekadencji, kawałów ekspresjonizmu, doprawił je Norwidem, Libertem, Gałczyńskim, Bóg wie czym jeszcze, wszystko to wrzucił do kotła, zagotował, odcodził i ciepłe jeszcze sprasował w gęste, treściwe wiersze. Danie smakowite dla wyrafinowanego podniebienia, bo wiadomo, że barbarzyńską kuchnię doceniają najlepiej ci, których wychowano na białym chlebk⁶⁴⁵.

⁶⁴⁵ J. Błoński: *Zmiana warty...*

3. Zakończenie

Hipotezą postawioną na wstępie tej pracy jest przekonanie, że refleksja autotematyczna zajmuje szczególne miejsce w dorobku poetyckim Stanisława Grochowiaka. Wyraz temu dawał sam poeta, umieszczając rozbudowane rozważania na temat tworzenia, a szczególnie – pisania wierszy – zarówno w samych utworach, jak i szkicach czy wypowiedziach programowych. Dostrzegali to także wielokrotnie autorzy opracowań na temat jego poezji. Jak dodać, żaden z nich nie podjął jednak próby syntezy tego problemu i znalezienia „miejsc wspólnych” takich refleksji.

Najpełniej i w najbardziej spójny sposób świadomość twórcza Stanisława Grochowiaka wydaje się przejawiać w momentach, gdy sięga on po określone wzorce gatunkowe. W swojej zasadniczej części, praca jest więc próbą przedstawienia genologii poetyckiej Stanisława Grochowiaka na przykładzie poetyckich modlitw, sonetów, haiku oraz poematu. Decyzje genologiczne, przekładające się na praktykę nazywania utworów, nadawania im form gatunkowych i wykorzystywania gatunkowych wzorców w określony sposób, uzupełnione dodatkowo o pomieszczone w nich refleksje metapoetyckie są zatem interpretowane w tej pracy jako jeden z najważniejszych gestów autotematycznych Stanisława Grochowiaka.

Dokonując wyboru tekstów, kierowałam się kryterium gatunkowej różnorodności, a także – kryterium czasowym. Ważne było dla mnie pokazanie, że pewne podobne cechy, mogą nosić utwory poetycko zupełnie od siebie odmienne, jakie powstały na różnych etapach drogi twórczej autora (czy to otwierający debiutancki tom *Modlitwa*, czy zamykający poetycką drogę poety cykl haiku). Rozdziały poświęcone genologii poetyckiej nie są jednak w żadnym razie próbą „wyczerpania” tematu. Wobec mnogości gatunkowych odniesień w twórczości Stanisława Grochowiaka, okazało się to niestety niemożliwe. Na przestrzeni rozprawy mogłam sobie jedynie pozwolić na rozbudowaną egzemplifikację.

Podczas analizy modlitw poetyckich Stanisława Grochowiaka skupiałam się na wybranych wierszach, ujawniających autorską świadomość gatunku, a więc utworach mających wyrazisty ślad przynależności genologicznej, nadany im przez samego autora, w postaci tytułu odwołującego się do tej formy wypowiedzi o proveniencji religijnej: *Modlitwa*, *Modlitwa (II)*, *Modlitwa do siebie*, oraz *Antyfona*. Ich interpretacja doprowadziła do wniosku, że sięgając po modlitewną tradycję genologiczną poeta to zbliża się, to oddala od wzorca, prowadząc nieustanną, intertekstualną dyskusję. Jest to gra, podczas której ujawnia

niesłychaną wrażliwość językową i świadomość literacką. Modlitwy Stanisława Grochowiaka to wyznania wiary w moc tworzenia i poezji, przesycane „światłem”, „cieniem”, autotematycznymi prośbami i próbą stawiania poezji w funkcji Absolutu oraz mocnym przekonaniem o pokrewieństwie języka kultowego i artystycznego.

Rozważania na temat *Sonetów białych*, *Sonetów brązowych* i *Sonetów szarych* pokazują, że nawet sięgając po formę tak skrupowaną gatunkowymi przykazami jak sonet i nie rozbijając jej, Stanisław Grochowiak odnajduje sposób na osiągnięcie swobody twórczej. Rozumiejąc i odnosząc się z szacunkiem do reguł gatunkowych, identyfikuje on bowiem miejsca, pozwalające na wykorzystanie możliwości, jakie niesie ze sobą sonet. Wędruje w ten sposób kolejno po krainach: miłości, historii i szarej rzeczywistości, rozpisując sonety na glosy i wchodząc w dialog z poprzednikami, ale także uzupełniając gatunek o właściwe sobie elementy: intertekstualne odniesienia, groteskę, ironię, łączenie opozycji, partie dialogowe, dramatyczne i autotematyczne. Swoją poetycką wyprawę kończy natomiast wyznaniem na temat potrzeby wyciszenia tonu.

Interpretacja *Haiku-images* opleciona została wokół naczelnych, nakreślonych już na wstępie cyklu motywów: pochwały, gadulstwa i dziecka. Pozwoliło to na pokazanie kunsztu poety, który wielokrotnie odmieniając owe elementy, odwoływał się do ich gatunkowego umotywowania, pokazując jednak równolegle, jak ważne miejsce zajmują w jego osobistej genologii poetyckiej. Każdy z tych motywów staje się pretekstem do snucia rozważań autotematycznych, nabierających szczególnego wymiaru w obliczu faktu, iż obcujemy jednocześnie z ostatnim poetyckim tomem autora. *Haiku-images* są zatem złożoną, poetycką syntezą pokazującą, że indywidualność twórcza poety nie przygasa nawet w obliczu tak krótkiej i odległej kulturowo formy, jaką jest haiku.

Odczytanie *Zuzanny i starców* zdominowała potrzeba pełnego zrozumienia tego, co kryje się za wyrazistym sygnałem, jaki dał sam autor, dookreślając tekst jako „poemat przewrotny”. Poszukując dowodów na „przewrotność” w stosunku do genologicznego wzorca i biblijnej opowieści dojść można do wniosku, że „przewrotność poematu” Stanisława Grochowiaka opiera się przede wszystkim na wykorzystaniu perwersji – rozumianej zarówno jako „odchylenia reakcji psychicznych w zakresie popędów [...]” jak i „zachowania naruszające obowiązujące konwencje, mające na celu szokowanie”. Istotą przewrotności poematu okazuje się sięgnięcie po perwersyjne motywy i „odchylenia” względem konwencji, zarówno na płaszczyźnie formy, jak i treści – odkrywające metapoetyckie przesłanie utworu. Grochowiak, odwracając porządki, wykorzystuje kanoniczne elementy i przeplata je

z metapoetyckimi motywami. Tworzy tym samym swoją wizję „poematu przewrotnego”, nieskrępowanego ograniczeniami, ale otwarcie nawiązującego do rozumienia poematu, jako „utworu”, będącego więc „utworem o utworze”.

W szkicu *Gatunek jako temat (przykład Czesława Miłosza)*, Józef Olejniczak zauważa istnienie we współczesnej poezji polskiej zjawiska polegającego na:

[...] przemieszczeniu się kategorii literackiego (poetyckiego) gatunku z tej strefy dzieła literackiego, która kiedyś precyzyjnie nazywano jego formą (lub planem wyrażania), do planu treści (albo świata przedstawionego) [...] na dwóch płaszczyznach. Z jednej strony nazwa gatunku literackiego staje się zasadniczym elementem tytułu utworu, czyli staje się składnikiem jego „ramy tekstualnej”, projektuje jego lekturę [...] Druga płaszczyzna „przemieszczenia” jest oczywista: gatunek (najczęściej nazywany po prostu „formą”) jest tematem wiersza [...] lub przedmiotem krytycznoliterackiego dyskursu⁶⁴⁶.

Egzemplifikując tę teorię sięga badacz do poezji Czesława Miłosza. Twórczość Stanisława Grochowiaka także wydaje się realizować ową tendencję. Jak przystało jednak na autora *Ballady rycerskiej* w specyficzny, właściwy jedynie jemu sposób i na jego, synkretycznych warunkach.

Powyższe rozważania dowiodły, że gatunki traktował Grochowiak – na różnych etapach swojej poetyckiej drogi – z niezmiennym, artystycznym „szacunkiem”. Tym, którzy spodziewaliby się po autorze, będącym dla niektórych figurą buntu i „brzydkich obrazów”, obrazoburczych gier z wzorcami genologicznymi, proponował w zamian dyskurs, dialog i przesunięcia wsparte dużą dozą wiedzy, pracy i świadomości literackiej. Owa charakterystyczna tematyzacja gatunków wsparta została jeszcze przez autora na płaszczyźnie treści, za przyczyną metapoetyckich nawiązań, stając się czytelnym sygnałem tego, jak ważne dla kształtu jego spuścizny literackiej są to momenty. W geście (auto)tematyzacji gatunków, dokonywanym przez Grochowiaka, dopatrywać się można wreszcie podobieństwa do jeszcze jednego gestu, który poeta wielokrotnie wykonywał w ważnych, wymagających twórczych dookreśleń momentach. Jego przekonanie o integralności sztuk wiodło go bowiem w stronę traktowania gatunków w podobny sposób w jaki traktował on obrazy i malarstwo, zajmujące

⁶⁴⁶ J. Olejniczak: *Gatunek jako temat (przykład Czesława Miłosza)*. W: *Polska genologia. Gatunek w literaturze współczesnej*. Red. R. Cudak. Warszawa 2009, s. 238-239.

przecież w jego „teorii artystycznej” bardzo ważne miejsce. Pisząc w 1963 roku w programowym, polemicznym wobec Juliana Przybosa tekście *Ikar*:

I pomyśleć:

Ilu tu słów by znowu trzeba,
By zapach szumiał w porcelanowych nozdrzach,
By język – niegdyś wilgotny – przestał być rzeźbą w soli,
Oczy – dwójgim różowych świateł,
Co zdobią,
Nie – widzą!...

Co nas bowiem przeklina? (Przeklina znaczy: oddala,
Bezradnych jak na lodowisku tańczące koszule...)
Ta prawda, co jest ciemna, lecz ziarnista jak stal,
Czy skrzydła
Z ptasich pęcherzy, rozpiętych na promykach?

Oto Ikar wzlatuje. Kobieta nad balią zanurza ręce.
Oto Ikar upada. Kobieta nad balią napręża kark.
Oto Ikar wzlatuje. Kobieta czuje kręgosłup jak łunę.
Oto Ikar upada. W kobiecie jest ból i spoczynek.

Jej śpiew jest ochrypły, twarz kobiety jak pole
Usiane chrustem gonitwy, ptasich tropów – zakosów,
Tu zbliż się z pędzelkiem do jaskółczenia brwi,
Tu – proszę, spróbuj – ptaszka uwiesić na promieniu.

Piękno? Podobno w napowietrznych pokojach,
Ależ jaka chmura udźwignie nam balię,
Ależ – w imię piękna – wykląć rzeczy ciężkie,
Stół do odpoczynku łokci – krzesło do straży przy chorym!

Brueghel malował wołu – ten był w pierwszym planie,
Wykląć Brueghla, bo w drugim dopiero Ikar jak mucha
Wzbijał się?
Spadał?

Omiatał nieboskłon

Cukrzaną chmurką na lepkiem patyku!

(*Ikar*, s. 78-79)

mówił przecież o tym samym i w ten sam sposób, co „rozmawiając” z gatunkami. Wykorzystywał artystyczny wzorzec, który dogłębnie przeanalizował, uzupełniał go o właściwe swojej poetyce elementy, proponując charakterystyczną „przesuniętą” optykę twórczą i sięgając po ważne, metapoetyckie motywy: m.in. mówienia i milczenia, mroku i blasku, przeróżnych barw, struktur i rekwizytów. Z wielu obrazów potrafił Grochowiak wyczytać – bądź wpisać w nie – swój światopogląd twórczy. Także wiele gatunków okazało się wystarczająco „plastycznymi” do tego celu. Powracając zatem na koniec do „metafory budowlanej” powiedzieć należy, że „aby dać zadowalającą definicję poezji” buduje Stanisław Grochowiak gmach oparty na motywach metapoetyckich, a na każdej ze ścian powstałych w ten sposób – zawieszona „obraz” poświęcony gatunkowi. To właśnie spoglądając na wybrane z nich (i pewnie jeszcze wiele innych, nie uwzględnionych w tej pracy) – patrzymy najgłębiej w oczy świadomego twórczo autora...

Bibliografia

Literatura podmiotu:

– Tomy poetyckie:

Grochowiak S.: *Ballada rycerska*. Warszawa 1956.

Grochowiak S.: *Menuet z pogrzebaczem*. Kraków 1958.

Grochowiak S.: *Rozbieranie do snu*. Warszawa 1959.

Grochowiak S.: *Agresty*. Warszawa 1963.

Grochowiak S.: *Kanon*. Warszawa 1965.

Grochowiak S.: *Nie było lata*. Warszawa 1969.

Grochowiak S.: *Totentanz in Polen*. Warszawa 1969.

Grochowiak S.: *Polowanie na cietrzewie*. Warszawa 1972.

Grochowiak S.: *Allende*. Warszawa 1974.

Grochowiak S.: *Bilard*. Warszawa 1975.

Grochowiak S.: *Haiku-images*. Warszawa 1978.

– Wybory poezji:

Grochowiak S.: *Poezje wybrane*. Warszawa 2001.

Grochowiak S.: *Rzecz na wersety i głosy*. Warszawa 1973.

Grochowiak S.: *Wiersze nieznane i rozproszone*. Red. J. Łukasiewicz. Wrocław 1996.

Grochowiak S.: *Wybór poezji*. Oprac. J. Łukasiewicz. Wrocław 2000.

– Eseje, szkice, artykuły:

Grochowiak S.: *Poezja i zdziwienie*. „Dziś i jutro” 1955, nr 44.

Grochowiak S.: *Powaga*. „Nowa Kultura” 1962, nr 30.

Grochowiak S.: *Przegapili rewolucję*. „Dziś i jutro” 1955, nr 42.

Grochowiak S.: *Szmaty*. „Współczesność” 1960, nr 12.

Grochowiak S.: *Turpizm – realizm – mistycyzm*. „Współczesność” 1963, nr 2.

Grochowiak S.: *Kryzys nie istnieje*. „Dziś i Jutro” 1955, nr 12.

Grochowiak S.: *Jedno spojrzenie*. „Poezja” 1986, nr 10–11.

Grochowiak S.: *Poezja i... (Sarenka horacjańska)*. „Poezja” 1973, nr 2.

Literatura przedmiotu

Alberowa Z.: *O sztuce Japonii*. Warszawa 1983.

Arndt A.: *Z Tibullusowej palety gatunkowej. Modlitwa i hymn jako wykładniki programu Poetyckiego*. „Symbolae Philologorum Posnaniensium” 2014, z. 1.

Awangardowa encyklopedia, czyli *Słownik rozumowany nauk, sztuk i rzemiosł różnych*. *Prace ofiarowane profesorowi Grzegorzowi Gaździe*. Red. I. Hubner. Łódź 2008.

Bachelard G.: *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*. Przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz. Warszawa 1975.

Bakula B.: *Oblicza autotematyzmu. Autorefleksyjne tendencje w polskiej prozie po roku 1956*. Poznań 1991.

Balbus S.: *Między stylami*. Kraków 1993.

Balcerzan E.: *Poezja polska w latach 1939–1965. Część I: Strategie liryczne*. Wyd. 2. Warszawa 1984.

Balcerzan E.: *Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej. Na materiale polskiej poezji współczesnej*. Poznań 1972.

Baldock J.: *Kobiety w Biblii*. Warszawa 2008.

Baranowska M.: *Księga sonetów*. Kraków 1997.

Barańczak S.: *Ironia i harmonia. Szkice o najnowszej literaturze polskiej*. Warszawa 1973.

Barthes R.: *Fragmenty dyskursu miłosnego*. Przeł. M. Bieńczyk. Wstęp M.P. Markowski. Warszawa 1999.

Bartmiński J.: *Folklor, język, poetyka*. Wrocław 1990.

Bashō M.: *Z podróźnej sakwy*. Przeł. A. Żuławska-Umeda. Warszawa 1994.

Bataille G.: *Erotyzm*. Przeł. M. Ochab. Gdańsk 1999.

Bataille G.: *Historia erotyzmu*. Przeł. I. Kania. Kraków 1992.

Bieszczadowski M.: *Poetyckie miniatury*. „Nowe Książki” 1978, nr 23.

Błoński J.: *Widzieć jasno w zachwyceniu. Szkic literacki o twórczości Prousta*. Kraków 1965.

Błoński J.: *Zmiana warty*. Warszawa 1961.

- Bocian M.: *Leksykon postaci biblijnych: ich dalsze losy w judaizmie, chrześcijaństwie, islamie oraz w literaturze, muzyce i sztukach plastycznych*. Kraków 1995.
- Bogdanov K.: *Očerki po antropologii molčanja. Homo Tacens*. Sankt-Petersburg 1998.
- Bruckner A.: *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Warszawa 1985.
- Brudnicki W.: *Sowizdrzał*. „Poezja” 1986, nr 3.
- Burke P.: *Naoczność. Materiały wizualne jako świadectwa historyczne*. Kraków 2012.
- Burkot S.: *Spotkania z poezją współczesną*. Warszawa 1977.
- Burzyńska A.: *Małe dramaty. Teatralność liryki Stanisława Grochowiaka*. Kraków 2012.
- Cieplińska J.: *Montaż i rytuał, czyli o autokreacjach pisarskich*. Kraków 2003.
- Cudak R.: *Polska genologia. Gatunek w literaturze współczesnej*. Warszawa 2009.
- Cypriana Norwida kształt prawdy i miłości. Red. S. Makowski. Warszawa 1986.
- Czapliński P.: *Mikrologi ze śmiercią*. Poznań 2001.
- Danek D.: *O polemice literackiej w powieści*. Warszawa 1972.
- Dąbmska I.: *Znaki i myśli*. Warszawa–Poznań 1975–1976.
- Debiuty poetyckie 1944–1960*. Wybór i opracowanie J. Kajtoch, J. Skórnicki. Warszawa 1972.
- Dialogi z poetą o poezji – Stanisław Grochowiak*. Zapis audycji telewizyjnej. „Poezja” 1977, nr 2.
- Dramatopisarz, gość kłopotliwy, czy oczekiwany?* Ze Stanisławem Grochowiakiem rozmawia Witold Rutkiewicz. „Teatr” 1971, nr 31.
- Dudek J.: *Poeci polscy XX wieku*. Kraków 1994.
- Duk J.: *Synkretyzm stylistyczny Stanisława Grochowiaka*. Łódź 1997.
- Dumin P.: *Z epizodów zapamiętanych*. Rozmowa ze Zbigniewem Jerzyną. „Poezja” 1986, nr 10/11.
- Durix C.: *Sto kluczy zen*. Przeł. P. Ilukowicz. Poznań 1999.
- Dusza czyścowa. Wspomnienia o Stanisławie Grochowiaku*. Zebrała i opracowała A. Romaniuk. Warszawa 2010.
- Dworniczak A.: *Stanisław Grochowiak*. Poznań 2000.
- Dybciak K.: *Literatura wobec religii – izolacja czy przenikanie*. „Znak” 1977, nr 281–282.
- Dziela Cyprjana Norwida*. Wydał, objaśnił i wstępem krytycznym poprzedził T. Pini. Warszawa 1934.

- Eco U.: *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Przeł. J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, L.A. Kreisberg, K. Żaboklicki. Warszawa 1994.
- Eco U.: *Vegetal and mineral memory: The future of books*. weekly.ahram.org.eg [dostęp 15.09.2014].
- Estetyka japońska*. Red. K. Wilkoszewska. Kraków 2006.
- Fabre J.: *Od oświecenia do romantyzmu. Studia i szkice z literatury i kultury polskiej*. Red. K. Kasprzyk. Warszawa 1995.
- Fagerberg S.: *Iluminacja*. Przeł. A. Krajewski-Bola. „Poezja” 1975, nr 1.
- Forstner D.: *Świat symboliki chrześcijańskiej. Leksykon*. Warszawa 2001.
- Foucault M.: *Historia seksualności*. Przeł. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuszewski. Warszawa 1995.
- Francis J.: *Bruegel*. Warszawa 1976.
- Frank A.P.: *Theorie als Gedicht und Theorie in Gedicht*. W: *Literaturwissenschaft zwischen Extremen*. Berlin 1977.
- Fromm E., Suzuki D.T., de Martino R.: *Buddyzm Zen i psychoanaliza*. Przeł. M. Mac-ko. Poznań 1995.
- Gielo J.: «Haiku-images» Grochowiaka. „Poezja” 1979, nr 7.
- Głowiński M.: *Zaświat przedstawiony. Szkice o poezji Bolesława Leśmiana*. Warszawa 1981.
- Głowiński M.: *Porządek, chaos, znaczenie. Szkice o poezji współczesnej*. Warszawa 1968.
- Goban-Klas T., Sienkiewicz P.: *Spółczesność informacyjna: Szanse, zagrożenia, wyzwania*. Kraków 1999.
- Gra z czytelnikiem. Między konwencją a strategią*. Red. M. Jakitowicz, R. Moczko. Toruń 2001.
- Heat S.: *The Nouveau Roman. A Study in Practice of Writing*. Philadelphia 1972.
- Herrigel E.: *Drogazen*. Przeł. M. Fostowicz-Zahorski. Wrocław 1992.
- Horacy: *Wybór poezji*. Oprac. J. Krókowski. Wrocław 1975.
- Huizinga J.: *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*. Przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza. Warszawa 1985.
- Inspiracje religijne w literaturze*. Red. A. Merdas. Warszawa 1983.
- Interpretacje dzieł sztuki. Antologia – od Melancholii Dürera do ready-made Ducham-pa*. Wybrał, opracował i wstępem poprzedził J. Krupiński. Kraków 2002.

- Isakiewicz E.: *Śmierć w buncie oswojona (O poezji Stanisława Grochowiaka)*. „Integracje” 1989, nr 24.
- Jabès E.: *Z pustyni do Księgi*. Przeł. A. Wodnicki. Kraków 2005.
- Jabłonowska B.: *Utwory Stanisława Grochowiaka a konwencja haiku*. „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” 1989, nr 70.
- Jakóbczyk J.: *Kazimierz Przerwa-Tetmajer. Zbliżenia*. Katowice 2001.
- Janion M., Chwiniński S.: *Dzieci*. T. 2. Warszawa 1988.
- Jerzyna Z.: *Wędrowka w słowie*. Warszawa 1988.
- Jura C.: *Bezkęgowce*. Warszawa 2002.
- Jurkowski S.: *W rocznicę śmierci Stanisława Grochowiaka*. „Pisarze.pl”, 3 września 2012. <http://pisarze.pl/publicystyka/2846-stefan-jurkowski-w-rocznice-smierci-stanislaw-grochowiaka.html> [dostęp 30 grudnia 2014].
- Kaleta T.: *Zwierzęta we współczesnych religiach światowych. Wybrane zagadnienia*. „Życie Weterynaryjne” 2011, nr 9.
- Kaliszewski A.: *Nowy tom Grochowiaka*. „Literatura” 1979, nr 32.
- Kaniewska B., Legeżyńska A., Śliwiński P.: *Literatura polska XX wieku*. Poznań 2005.
- Kisiel M.: *Między wierszami. Jedenaście miniatur krytycznych*. Katowice 2015.
- Kłamlliwe posłanie. Lektury sonetów Shakespeare'a*. Red. M. Gibińska, A. Pokojka. Kraków 2005.
- Kochanowski J.: *Sobie śpiewam a Muzom. Antologia*. Warszawa 1972.
- Kolbuszewski J.: *W kręgu Młodej Polski*. Wrocław 2000.
- Kopaliński W.: *Słownik symboli*. Warszawa 1990.
- Kornhauser J.: *Grochowiak w sidłach stylizacji*. „Nowy Wyraz” 1973, nr 5.
- Kornhauser J.: *Baśń*. „Kultura” 1979, nr 3.
- Kornhauser J.: *Światło wewnętrzne*. Kraków 1984.
- Kornhauser J., Zagajewski A.: *Świat nie przedstawiony*. Kraków 1974.
- Kotański W.: *Japoński siedemnastozgłoskowiec haiku*. „Poezja” 1975, nr 1.
- Kowszewicz B.: „Idę gorący po tłach pokostniałych” – czyli malarstwo w poezji Stanisława Grochowiaka. „Poezja” 1986, nr 10–11.
- Kryska S.: *Grochowiak we „Współczesności”*. „Poezja” 1986, nr 10–11.
- Kubale A.: *Obszary spotkań dziecka i dorosłego w sztuce*. Wrocław 1984.
- Kuchowicz Z.: *Miłość staropolska: wzory, uczuciowość, obyczaje erotyczne XVI–XVIII wieku*. Łódź 1982.

- Kulawik A.: *Poetyka, wstęp do teorii dzieła literackiego*. Warszawa 1990.
- Kulka J.: *O Stanisławie Grochowiaku*. „Pracownia” 1991, nr 7.
- Kułakowska J.: *Formy modlitewne w twórczości Słowackiego. Od „Hymnu” do „Zachwycenia”*. Kraków 1996.
- Kuncewicz P.: *Cień ręki. Szkice o poezji*. Łódź 1977.
- Kwiatkowski J.: *Klucze do wyobraźni*. Warszawa 1964.
- Lam A.: *W koronie ze rdzy. O poezji Stanisława Grochowiaka*. „Miesięcznik Literacki” 1988, nr 12.
- Lange A.: *Księga sonetów poetów polskich*. Warszawa 1899.
- Leksykon liturgii*. Oprac. B. Nadolski. Poznań 2006.
- Leksykon symboli*. Wyd. II, poprawione i zmienione. Przeł. J. Prokopiuk. Warszawa 2009.
- Lektury Grochowiaka*. Red. T. Mizerkiewicz, A. Stankowska. Poznań 1999.
- Lowenstein T.: *Świat Buddy*. Przeł. J. Pierzchała. Warszawa 1997.
- Lubas-Bartoszyńska R.: *Norma i „wolność” formy sonetowej oraz „ryzyko wolności”*. „Przestrzenie Teorii” 2005, nr 5.
- Łukasiewicz J.: *Grochowiak i obrazy*. Wrocław 2002.
- Łukasiewicz J.: *Haiku Grochowiaka*. „Twórczość” 1978, nr 12.
- Łukasiewicz J.: *Impuls etyczny i przystosowanie*. „Znak” 1965, nr 4.
- Łukasiewicz J.: *Oko poematu*. Wrocław 1991.
- Łukasiewicz J.: *Republika mieszkańców*. Wrocław 1974.
- Łukasiewicz J.: *Szmaciarze i bohaterowie*. Kraków 1963.
- Łukasiewicz J.: *Wstęp*. W: S. Grochowiak: *Wiersze nieznane i rozproszone*. Wrocław 1996.
- Łuszczkiewicz P.: *Księża erotyku. O poezji miłosnej Stanisława Grochowiaka*. Warszawa 1995.
- Maj B.: *Polskie haiku Grochowiaka*. „Tygodnik Kulturalny” 1978, nr 43.
- Makuchowska M.: *Modlitwa jako gatunek języka religijnego*. Opole 1998.
- Matka Boska w poezji polskiej*. Opr. M. Jasińska, Z. Jastrzębski, T. Kłak i in. Lublin 1959.
- Matuszewski I.: *Słowacki i nowa sztuka (modernizm)*. Warszawa 1965.
- Matuszewski R.: *Doświadczenia i mity*. Warszawa 1964.
- Matuszewski R.: *Marchoń w komeżce*. „Nowa Kultura” 1957, nr 4.

- Matuszewski R.: *Nowe mity Grochowiaka*. „Twórczość” 1964, nr 6.
- Melanowicz M.: *Formy w literaturze japońskiej*. Kraków 2003.
- Melanowicz M.: *Literatura japońska*. Warszawa 1994.
- Melkowski S.: *Rówieśnicy i bracia starsi*. Warszawa 1980.
- Merton T.: *Poezja i kontemplacja*. „Znak” 1959, nr 7–8.
- Mickiewicz A.: *Sonety krymskie*. Warszawa 1973.
- Mielhorski R.: *Topos dzieciństwa w świetle historii (ogólny zarys problemu w poezji nowocześniejszej 1939–1989)*. „Tematy i Konteksty” 2012, nr 2.
- Miłosz C.: *Haiku*. Kraków 1992.
- Miner E.: *Pound, haiku i obraz poetycki*. Przeł. L. Engelking. „Literatura na Świecie” 1985, nr 1.
- Mirkiewicz B.: *Polemiki Stanisława Grochowiaka z gatunkiem. O modlitwie i innych formach pochodzących z wypowiedzi religijnej*. „Filologia Polska”, z. 2. Red. I. Sikora. Zielona Góra 2005.
- Mytych-Forajter B.: *Czułe Punkty Grochowiaka. Szkice i interpretacje*. Katowice 2010.
- Najsłynniejsze poematy XX wieku*. Wybór S. Stanuch. Kraków 1996.
- Nawrocki M.: *Tego się naucz każdy, kto dotykasz próżni, Rzecz o poezji Stanisława Grochowiaka*. Kraków 2007.
- Niewiadomski A.: *Światy z jawnych słów i kwiatów ukrytych. O refleksji metapoetyckiej w nowocześniejszej poezji polskiej*. Lublin 2010.
- Nowa poezja polska. Twórcy – tematy – motywy*. Red. T. Cieślak, K. Pietrych. Kraków 2009.
- Nycz R.: *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*. Wrocław 1984.
- O języku religijnym. Zagadnienia wybrane*. Red.: M. Karpluk, J. Sambor. Lublin 1988.
- Olkusz K.: *Tajemnica sztuki i tajemnica życia. Zen w Haiku-images Stanisława Grochowiaka*. „Przegląd Orientalistyczny” 2003, nr 1–2.
- Opacka A.; Opacki I.: *Ruch konwencji. Szkice o poezji romantycznej*. Katowice 1975.
- Opacka-Walasek D.: *Grochowiaka „gra z balladą”*. „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego” 1993, nr 1376.
- Opiewam nowoczesnego człowieka. Antologia poezji amerykańskiej*. Wyb. i oprac. J. Hartwig, A. Międzyrzecki. Przeł. zbiorowy. Warszawa 1992.
- Otto R.: *Świętość*. Warszawa 1999.

- Ożóg Z.: *Modlitwa poetycka jako typ wypowiedzi lirycznej*, „Стил” (Belgrad) 2004, nr 3.
- Pieszczachowicz J.: *Pegaz na rozdrożu*. Łódź 1991.
- Piskor S., Paźniewski W.: *W poszukiwaniu siebie*. „Poezja” 1985, nr 1.
- Pismo Święte Nowego Testamentu. W przekładzie z języka greckiego*. Oprac. Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich. Red. nauk. A. Jankowski, K. Romaniuk, L. Stachowiak. Rzym 1987.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*. Poznań 2000.
- Podgórski W.J.: *Wiersz autotematyczny jako wprowadzenie do poezji współczesnej*. „Polonistyka” 1966, nr 8.
- Podraza-Kwiatkowska M.: *Młodopolskie harmonie i dysonanse*. Warszawa 1969.
- Podręczny słownik terminów literackich*. Red. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński. Warszawa 1998.
- Poeta wielokrotniony*. „Sztandar Młodych” 1962, nr 181.
- Poezja świadoma siebie. Interpretacje wierszy autotematycznych*. Red. A. Stoff, A. Skubaczewska-Pniewska, D. Brzostek. Toruń 2009.
- Pogranicza. Materiały z konferencji 8–10 maja 2006 r.* Red. D. Kowalska. Łódź 2007.
- Pokora-Kalinowska M.: *Grochowiak a krytycy*. „Poezja” 1986, nr 10–11.
- Pokrivčáková S., Pokrivčák A., Leo J.R., Rákayová L.: *Relalizmus e antirealizmus v literatúre*. www.pf.ukf.sk/pdfdoc/raal.pdf [dostęp: 05.07.2016].
- Polska liryka religijna*. Red. S. Sawicki, P. Nowaczyński. Lublin 1983.
- Pound E.: *Poezje*. Warszawa 1993.
- Poważna rozmowa ze Stanisławem Grochowiakiem na tematy groteskowe*. „Współczesność” 1962, nr 16.
- Problemy literatury lat 1890–1939*. Red. H. Kirchner, Z. Żabicki. Wrocław 1974.
- Przerwa-Tetmajer K.: *Poezje*. Warszawa 1987.
- Przyboś J.: *Sens poetycki*. Kraków 1963.
- Przybyszewski S.: *Wybór pism*. Oprac. A. Witkowska. Wrocław 1966.
- Pustkowski H.: *Przestrzenie poezji*. Łódź 1986.
- Read H.: *Sens sztuki*. Przeł. K. Tarnowska. Warszawa 1965.
- Ricardou J.: *Le nouveau roman*. Paris 1978.
- Ricoeur P.: *Egzystencja i hermeneutyka. Rozprawy o metodzie*. Opr. S. Cichowicz. Warszawa 1975.

- Rothenbuhler E.W.: *Komunikacja rytualna. Od rozmowy codziennej do ceremonii medialnej*. Tłum. i red. J. Barański. Kraków 2003.
- Roudinesco E.: *Nasza mroczna strona. Z dziejów perwersji*. Przeł. B. Baran. Warszawa 2009.
- Rozmus J.: *Esteta pełen pokory. O plastyczności poezji Stanisława Grochowiaka*. „Ojczyzna Polszczyzna” 1992, nr 3.
- Ryken L., Wilhoit J.C.: *Słownik symboliki biblijnej*. Przeł. K. Romaniuk. Warszawa 2003.
- Rzepińska M.: *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*. Kraków 1983.
- Sadowski W.: *Litania i poezja. Na materiale literatury polskiej od XI do XXI wieku*. Warszawa 2011.
- Sandauer A.: *Liryka i logika*. Warszawa 1969.
- Sandauer A.: *Samobójstwo Mitrydatesa. Eseje*. Warszawa 1968.
- Sarraute N.: *Le Roman est en train de réfléchir sur lui-même. Les Lettres Françaises*, Paris 1959.
- Sawicki S.: *Poetyka. Interpretacja. Sacrum*. Warszawa 1981.
- Sawicki S.: *Z pogranicza literatury i religii. Szkice*. Lublin 1979.
- Schaeffler R.: *O języku modlitwy*. Tłum. G. Sowinski. Wstęp M. Jaworski. Kraków 2001.
- Sęp-Szarzyński M.: *Rytmy Polskie*. Kraków 1858.
- Sikora I.: *Antologia liryki Młodej Polski*. Wrocław 1990.
- Skwarczyńska S.: *Pomiędzy historią a teorią literatury*. Warszawa 1975.
- Słonimski A.: *Poezje wybrane*. Warszawa 1972.
- Słowiańska metryka porównawcza*. T. 5: *Sonet*. Red. L. Pszczołowska, D. Urbańska. Warszawa 1993.
- Słownik Języka Polskiego*. T. 2. Red. M. Szymczak i in. Warszawa 1988.
- Słownik kultury chrześcijańskiej*. Red. N. Lemaître, M.-T. Auinsson, V. Sot. Tłum. i uzup. T. Szafrński. Warszawa 1997.
- Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Red. A. Kowalczykowa, J. Bachórz. Wrocław 1991.
- Słownik literatury polskiej XX wieku*. Wrocław 1992.
- Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red. G. Gazda. Warszawa 2012.
- Słownik terminów literackich*, Red. Sławiński, J. i in. Wrocław 1988.

- Smolka I.: *Lęki, ucieczki, akceptacje*. Warszawa 1984.
- Sōshitsu S.: *Smak herbaty, smak zen*. Przeł. M. Godyń. Łódź 1997.
- Sporne postaci polskiej literatury współczesnej: następne pokolenie*. Red. A. Brodzka, L. Burska. Warszawa 1995.
- Sprusiński M.: *Imiona naszego czasu. Szkice o poezjach współczesnych i dawnych*. Kraków 1974.
- Stanisław Grochowiak. *Sesja naukowa. Leszno, 15.11.2008*. Leszno 2008.
- Suszek E.: *Milczeć na wiele sposobów*. „Czasopismo Filozoficzne” 2011, nr 7.
- Swoboda M., Danielewicz J.: *Modlitwa i hymn w poezji rzymskiej*. Poznań 1981.
- Szaruga L.: *Walka o godność. Poezja polska w latach 1939–1988*. Wrocław 1993.
- Szary-Matywiecka E.: *Książka – Powieść – Autotematyzm (Od „Pałuby” do „Jednego wyjścia”)*. Wrocław 1979.
- Sztuka interpretacji. Poezja polska XX i XXI wieku*. Red. D. Szczukowski, G.B. Tomaszewska. Gdańsk 2014.
- Szymańska B.: *Haiku i literatura polska przełomu XIX i XX w. O estetycznej wartości nastroju*. „Estetyka i Krytyka” 2002, nr 1.
- Szymańska B.: *Kultury i Porównania*. Kraków 2003.
- Szymański W.: *Outsiderzy i słowiarze. Eseje. Szkice. Interpretacje*. Wrocław 1973.
- Szyborska W.: *Wybór wierszy*. Warszawa 1973.
- Taranienko Z.: *Rozmowy z pisarzami*. Warszawa 1986.
- Tarnogórska M.: *Poemat międzywojenny. Studium z poetyki historycznej gatunku*. Wrocław 1997.
- Telicki M.: *Krótkie formy liryczne wobec problemów przedstawiania rzeczywistości*. „Przestrzenie Teorii” 2006, nr 6.
- Temat społeczny w literaturze*. „Współczesność” 1959, nr 23.
- Teorie literatury XX wieku. Antologia*. Red. A. Burzyńska, M.P. Markowski. Kraków 2006.
- Tokarz B.: *Mit literacki. Od mitu rzeczywistości do zmiany substancji poetyckiej*. Katowice 1983.
- Tokarz B.: *Wokół konkretności*. W: *Mit literacki*. Katowice 1983.
- Toshihiko I.: *Haiku jako wydarzenie egzystencjalne*. Przeł. A.J. Nowak. „Teksty Drugie” 2001, nr 1.

- Trybuś K.: *Dialektyka sacrum w poezji Stanisława Grochowiaka*. „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 2.
- Trznadel J.: *Róże trzecie. Szkice o poezji współczesnej*. Warszawa 1966.
- Tulik J.: *Haiku Grochowiaka*. „Życie Literackie” 1986, nr 41.
- Ueda M.: *Basho and His Interpreters, Selected Hokku with Commentary*. Stanford 1995.
- „*W ciemną ma ojczyznę*”. *Stanisław Grochowiak znany i nieznany*. Red. S. Sterna-Wachowiak. Poznań 1996.
- Wachowski J.: *Grochowiaka „układ przekwitania”*. „Dialog” 1993, nr 9.
- Walczak G.: *Śmiertelne suknie Zuzanny (stylizacyjne zabiegi w poezji Stanisława Grochowiaka)*. „Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza” 2000, nr 35.
- Walicki M.: *Bruegel*. Warszawa 1957.
- Wąchocka E.: *Milczenie w dwudziestowiecznym dramacie*. Kraków 2005.
- Wielgosz M.: *Haiku, literacka postać medytacji, poezja milczenia, językowej ascezy*. „The Polish Journal of the Arts and Culture” 2012, nr 2.
- Wierusz-Kowalski J.: *Język a kult. Funkcja i struktura języka sakralnego*. „Studia Religioznawcze PAN”, r. 4, t. 6. Warszawa 1973.
- Wierzyński K.: *Poezje zebrane*. Warszawa 1954.
- Wiśniewski W.: *Szukam człowieka. Rozmowy z pisarzami*. Poznań 1986.
- Witan J.: *Piękna plejada. Szkice o poezji polskiej XX w.* Warszawa 1980.
- Wyka K.: *Modernizm polski*. Kraków 1968.
- Wyka K.: *Rzecz wyobraźni*. Warszawa 1959.
- Wyka M.: *Zasady pewnego kanonu*. „Twórczość” 1966, nr 3.
- Z problemów literatury polskiej XX wieku*. T. 1. Red. J. Kwiatkowski, Z. Żabicki. Warszawa 1965.
- Zarębianka Z.: *O poezji religijnej i sposobach jej badania*. „Roczniki Humanistyczne” 1990, z. 1.
- Zarych E.: *Encyklopedia Literatury Polskiej*. Kraków 2005.
- Zawada A.: *Lustro poematu*. „Znak” 1992, nr 446.
- Zawadzka D.: „*Litwa*”, *Podlasie i kartofle. O pewnej narracji regionalnej*. „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2010, nr 1.

- Zieniewicz A.: *Obecność autora. Style rzeczywistości w sylwie współczesnej*. Warszawa 2001.
- Znajomym gościńcem. Prace ofiarowane Profesorowi Ireneuszowi Opackiemu*. Red. T. Sławek, przy współudz. A. Nawareckiego i D. Pawelca. Katowice 1993.
- Żak S.: *Wątek maryjny w powojennej poezji polskiej*. W: *Religijne aspekty literatury polskiej XX wieku*. Red. M. Jasińska-Wojtkowska, J. Święch. Lublin 1997.
- Żółkiewski S.: *Przepowiednie i wspomnienia*. Warszawa 1963.
- Żuliński L.: *Między pięknem a brzydotą*. W: *Idem: Sztuka wyboru*. Warszawa 1979.
- Żuławska-Umeda A.: *Haiku*. Wrocław 1983.
- Żurkowski B.: *Mit baroku w poezji Stanisława Grochowiaka*. „Odra” 1985, nr 5.
- Żurkowski B.: *Paradoks poezji*. Kraków 1982.