

Roman Bobryk
Uniwersytet w Siedlcach
<https://orcid.org/0000-0002-5343-4043>

Malowanie słowem? Grochowiaka strategie pisanie o malarstwie

Painting with words? Grochowiak's strategies for writing about painting

Abstract

The subject of painting occupies a prominent place in Stanisław Grochowiak's poetic work. One of the characteristic features of Grochowiak's poetry about painting is the very way in which he approaches the subject. Grochowiak does not describe the world of the painting as a painting, but does so, as it were, from within – by giving voice to the painter or one of the characters depicted in the painting. As a result, the painting is transformed into a scene.

Keywords: Stanisław Grochowiak, poetry about art, artistic strategies, Polish poetry of the 20th century

Słowa kluczowe: Stanisław Grochowiak, poezja o sztuce, strategie artystyczne, poezja polska XX wieku

Jedną z imprez towarzyszących Warszawskiej Jesieni Poezji w roku 1986 była zorganizowana w Muzeum Literatury wystawa *Stanisław Grochowiak*, która miała na celu „przybliżenie odbiorcy świata poetyckiej wyobraźni”¹ zmarłego dziesięć lat wcześniej autora *Menueta z pogrzebaczem*. Pokazano w jej trakcie m.in. „obrazy ze zbiorów Grochowiaka namalowane przez zaprzyjaźnionych z nim artystów”² oraz prace samego poety, ujawniając w ten sposób szerszej publiczności jeszcze inny obszar jego aktywności twórczej. Bo też oprócz literatury próbował Grochowiak swoich sił w rysunku, malarstwie akwarelowym i olejnym czy grafice³. Mało tego, jak twierdziła Danuta Kern, przeprowadzająca przy okazji wspomnianej wystawy rozmowę z Tadeuszem Dominikiem, Grochowiak „początkowo zamierzał studiować malarstwo”⁴. Pozostał też mu wierny do ostatnich dni.

O fascynacjach malarskich Grochowiaka świadczy również jego twórczość poetycka. Kalendarium zamieszczone w zbiorze *Dusza czyśćcowa. Wspomnienia o Stanisławie Grochowiaku* sugeruje, że pierwszym wierszem poety dotyczącym problematyki związanej ze sztukami plastycznymi są *Trzy rysunki* opublikowane w 1953 r. na łamach „Wrocławskiego Tygodnika Katolickiego” (nr 11)⁵. W debiutanckiej *Balladzie rycerskiej* z 1956 r. tematyka ta reprezentowana jest stosunkowo skromnie, a najdobitniej wybrzmiewa w wierszu opatrzonym z pozoru niemającym nic wspólnego z malarstwem tytułem – *Kierat*. Utwór ten, będący w gruncie rzeczy niemal czystą ekfrazą, bo od pierwszych wersów opisujący dzieło sztuki (o czym świadczy podsumowujące liryczną wypowiedź stwierdzenie: „Ten obraz widziałem w salonie / Pewnej bardzo bogatej kobiety”), czytany w kontekście epoki i niektórych wierszy ze wspomnianego tomiku, zdradza jeszcze wpływy socrealistycznej tendencji do (by posłużyć się określeniem z wiersza Zbigniewa Herberta) „delikatnego popychania języczka wagi”. Jednak Grochowiak pozostaje w tym przypadku bardzo powściągliwy w formułowaniu sądów i wskazywaniu, co jest dobre, a co należy odrzucić.

¹ Bożena Kowszewicz, *Wystawa „Stanisław Grochowiak”*, „Poezja”, 10–11 (1986), s. 171.

² *Ibidem*.

³ Drobny wycinek tej aktywności prezentują poświęcone poecie numery „Poezji” z 1977 (nr 2) i 1986 r. (nr 10–11).

⁴ „*Więcej pisał niż malował*” (Rozmowa z Tadeuszem Dominikiem), rozmawiała Danuta Kern, „Poezja”, 10–11 (1986), s. 174.

⁵ W początkowym okresie twórczości Grochowiak znacznie więcej uwagi poświęcał w swojej poezji tematyce muzycznej (co być może wiązało się z faktem nauki gry na pianinie, którą rozpoczął zaraz po wojnie). Z czasem jednak górę zaczęły brać zainteresowania malarskie/plastyczne.

W kolejnym tomie poezji Grochowiaka – wydanym w 1958 r. *Menuecie z pogrzebaczem* – znalazł się jeden z najbardziej znanych wierszy poety nawiązujących do tematyki malarskiej – *Płonąca żyrafa*. Utwór ten nie tylko *expressis verbis* przywołuje tytuł słynnego obrazu Salvadora Dalego, ale i niektóre elementy świata przedstawionego tego dzieła. Przywołanie w początkowej fazie wypowiedzi lirycznej „żyrafy kopnącej się tak pomaleńku” okazuje się jednak, w perspektywie lektury całości utworu Grochowiaka, zabiegiem mylącym, o ile odbiorca spodziewałby się odnaleźć w wierszu werbalny ekwiwalent (opis) pracy mistrza surrealizmu. Obraz płonącej żyrafy jest jedynym wyraźnym łącznikiem obu dzieł. Przy czym u Grochowiaka pojawia się on od razu w postaci rozszyfrowanego symbolu: sylwetka „kopnącej się” żyrafy zidentyfikowana zostaje jako „biedna konstrukcja człowieczego lęku”. Kontekst obrazu Dalego sprawia jednak, że początek utworu można odczytywać dwojako. Wspomniane określenie „konstrukcja człowieczego lęku” może być bowiem odnoszone również do umieszczonej w obrazie na pierwszym planie surrealistycznie przedstawionej kobiecej postaci, z której uda i klatki piersiowej wystają półotwarte szuflady, zaś z tyłu (z pleców i uda) wystają jej podłużne maczugowate odrośla podparte kulami inwalidzkimi. Oczywiście, w przypadku takiego odczytania pierwszej strofoidy, okazuje się ona subiektywnym, interpretującym opisem obrazu.

Sposób ujęcia tematu malarskiego zaprezentowany w tej partii wiersza daje ogłód podstawowych strategii poetyckich Grochowiaka w odniesieniu do tej problematyki. Widać tu wyraźnie, że w przypadku utworów dotyczących konkretnych obrazów poeta stroni od prób werbalizacji przedstawianego na nich świata, a wręcz pomija/maskuje nawet sam fakt jego malarskości. Zamiast tego czytelnik zostaje w pewnym sensie wprowadzony poza obręb ram, do jego wnętrza czy wręcz – jeśli mogę się tak wyrazić – do jego sensu (tzn. zamiast opisu świata zapoznany jest z jego znaczeniem).

Obraz Dalego odczytywany jest zwykle w perspektywie zainteresowań malarza koncepcjami psychoanalitycznymi (ze względu na szuflady wysuwające się z postaci na pierwszym planie, w których upatruje się głęboko skrywane sekrety podświadomości) oraz w kontekście zachodzących w momencie powstania dzieła wydarzeń historycznych (wojna domowa w Hiszpanii, a według części interpretatorów także przeczcucie zbliżającej się II wojny światowej). W podobny sposób postrzega *Płonącą żyrafę* i Grochowiak, sprowadzając tajniki ludzkiej duszy do świadomości własnego przemijania i kruchości, zaś kwestie cielesności do czystego biologizmu (życie = ciało = mięso).

Z kolei podtytuł wiersza *Brama na Starym Mieście* (kopia obrazu Aleksandra Gierymskiego) zdaje się zapowiadać, że utwór ten jest werbalnym odpowiednikiem treści malarskich przedstawionych na obrazie. Możliwe jest jednak i drugie objaśnienie jego sensu – można bowiem uznać, że przedmiot wierszowego opisu stanowi nie oryginał obrazu, lecz jego kopia. Tyle na temat wariantów, jakie podsuwa język. Załóżmy jednak, że mamy do czynienia z przypadkiem pierwszym, w którym poeta, wykorzystując środki właściwe tworzywu językowemu, stara się oddać (zastąpić) treści przedstawione za pomocą znaków charakterystycznych dla malarstwa⁶. Tym bardziej, że sam Grochowiak stwierdził w autokomentarzu do tego poematu: „nie opisałem obrazu Gierymskiego, ale go raczej przetłumaczyłem dla siebie tak, jak przetłumaczamy sobie każdą wypowiedź partnera w żarliwej rozmowie”⁷.

Na poemat składa się siedem różnej długości części. Najbliższa „klasycznej” ekfrazie (tj. werbalnemu opisowi dzieła sztuki) jest część I, prezentująca tytułową bramę. Ta jednak stanowi w obrazie Gierymskiego jedynie tło dla sceny rodzajowej. Sam opis nie jest bynajmniej neutralny, ale w znacznym stopniu interpretujący i (pośrednio) wartościujący. Brama kamienicy charakteryzowana jest początkowo za pomocą krótkich zdań orzekających odnoszących się do elementów widocznych na płótnie. Natomiast pozostające w sferze domysłów wewnątrz opisane zostało za pomocą licznych porównań. To, co nieznanne, oddano zatem przez przyrównanie do podobnych pod jakimś względem rzeczy i zjawisk znanych (?). Wnętrze bramy jest sferą tajemnicy i/lub śmierci. Interpretacji podlegają również wiszące po obu stronach bramy szyldy. Ich opis jest znakomitym przykładem Grochowiakowej strategii (re)-konstrukcji świata obrazu: pisząc o obowiązkowym (w zaborze rosyjskim) dwujęzycznym szyldzie, w którym napisy łacinką i cyrylicą musiały być jednakowej wielkości, poeta sięga po słowo z języka rosyjskiego („prawitielny” – dosł. ‘urzędowy’). Ale jednocześnie pojawia się tu określenie o charakterze wartościującym: „dwujęzyk / Zaborczej żmii”⁸.

⁶ W takim kluczu postrzega sens tytułu Jacek Łukasiewicz, który podkreśla, że to „Nie wariacje na temat, nie trawestacja, lecz «kopia», a to w tym wypadku znaczy wierne, przeto realistyczne, odtworzenie realistycznego obrazu”; Jacek Łukasiewicz, *Grochowiak i obrazy*, Wrocław 2002, s. 109.

⁷ Komentarz poety do poematu *Brama na Starym Mieście* (opublikowany w katalogu wystawy *Inspiracje twórcze*) – cytuję za J. Łukasiewicz, *Grochowiak i obrazy...*, s. 109.

⁸ Co ciekawe, Rosjanie używają określenia „żmijowy język” w odniesieniu do polszczyzny, która zawiera (ich zdaniem) zbitki szeleszczących/syczących głosek/liter. Oczywiście określenie to ma przy tym charakter wartościujący i wiąże się z wyobrażeniem o fałszywości Polaków. Przykłady takiego opisu polszczyzny można znaleźć choćby w opowiadaniu Gorkiego *Starucha Izergil* czy (jeśli dowierzać internetowym wypowiedziom o zabarwieniu antypolskim,

W kolejnej części mamy do czynienia ze swoistym ożywieniem sceny – pierwsze wersy, odnoszące się do widocznych na obrazie Gierymskiego stojących w pobliżu bramy Żydów, stylizowane są na język mówiony (w tym na podobieństwo polszczyzny, jaką skłonni jesteśmy przypisywać Żydom właśnie). W zakończeniu tej partii utworu podmiot liryczny idzie jeszcze dalej i zachowuje się jak wszechwiedzący narrator powieściowy, ujawniając myśli siedzącej przed bramą handlarki owoców. Dotyczą one sfery seksualnej i preferencji kobiety, która „się Żydów brzydzi” (ze względu na ich nawyki higieniczne) i przedkłada nad nich piaskarza („chłop niemyty”). Współżyjąca z nim handlarka staje się na poziomie języka opisu podobna do bramy – „mocna. Kamienna. Zwieńczona portykiem / jak tułów lwa. Albo wołu”, zaś jej wnętrze (być może rozumiane bardzo dosłownie – w odniesieniu do kobiecej sfery intymnej) kryje w sobie analogiczną tajemnicę.

Część IV skonstruowana jest w pewnym sensie bardzo podobnie – „przedmiotem” wypowiedzi lirycznego ja jest kolejna postać przedstawiona na obrazie Gierymskiego: widoczna na pierwszym planie, przechodząca chodnikiem staruszka. Tym razem jednak, oprócz demonstrowania swojej wszechwiedzy na temat prezentowanej kobiety, podmiot liryczny wyraziściej zaznacza swoją obecność krótką uwagą dotyczącą własnego opisu, podając w wątpliwość sensowność użycia w pierwszym zdaniu słowa „przemyka” („Dołem przemyka staruszka”). Tym samym ewoluuje także charakter wypowiedzi lirycznej – maleje jej funkcja „służebna” wobec dzieła sztuki na rzecz postępującego usamodzielnienia się. Finalnie doprowadzi to w dalszych częściach do sytuacji, w której odautorski podmiot liryczny (poeta) zajmie miejsce malarza, czyniąc go jednym z bohaterów swojego monologu.

Poeta „kopista” ujawnia się w sposób bezpośredni w części V, w stwierdzeniu, że w jego wierszach „rynna osobna / Nigdy w moich wierszach nie stała tak naprzeciw / Słowom – jak krosnom w Gierymskiego płótnach”. Wspomnienie „wierszy” identyfikuje liryczne ja jako poetę właśnie. Ten zaś, podobnie jak malarz, stara się uwzględnić wszelkie detale przedstawianej rzeczywistości – z tą wszakże różnicą, że w przypadku poety jest to „rzeczywistość” obrazu. Oprócz rynnny bowiem (której obecność co prawda odnotowuje, ale nie poświęca jej większej uwagi) mówi także o widocznym na obrazie Gierymskiego w prawym górnym rogu (przewieszonym przez parapet okna) dywanie.

bo w tekstach literackich nie udało mi się znaleźć takich przykładów) w wypowiedziach Majakowskiego na temat Polaków.

Wzmianka o dywanie jest kolejnym przejawem podporządkowania tematyki malarskiej żywiołowi poetyckiemu. Liryczne „ja” nie opisuje w tym momencie następnego detalu przedstawionego na płótnie Gierymskiego, lecz poddaje go interpretacji, a może raczej – wpisuje weń dodatkowe sensory, których przekaz malarski nawet nie sugeruje. W tym poetyckim opisie dywan jest symbolem historii:

Dywan dźwiga kurze
Dwóch Insurekcji,
Takoz i Powstania:
[...]
Tylko Polacy z kurzu plotą wojsko
Ze śladów gliny na dywanie – dzieła⁹.

Lektura części VI może doprowadzić do wniosku, że podmiot liryczny w pewnym sensie odmalowuje za pomocą słów nie tyle dzieło sztuki, ile rekonstruuje akt jego powstawania, a przynajmniej osadza twórcę w przedstawionej przezeń przestrzeni. Poeta łączy tym samym dzieło z jego twórcą, podkreślając realizm namalowanego świata. Jednocześnie interpretuje obraz jako „bramny pomnik”, a zatem swego rodzaju ślad, pamiątkę. Ale nie pamiątkę do oglądania (tak będą ją widzieli „potomni”), lecz do odczuwania, pochłaniania całym sobą, do „wąchania”. Przy tym liryczne ja upatruje w widocznym na pierwszym planie małym chłopcu samego malarza¹⁰.

Ostatnia, najkrótsza (złożona z dwóch strofoid – pięcio- i czterowersowej) część VII nie odnosi się bezpośrednio do sytuacji przedstawionej na obrazie Gierymskiego. W komentarzu do pierwszego wersu („Zacna Taszyńska zmarła w progu zimy”) w wydaniu *Wyboru poezji* Grochowiaka w serii Biblioteki Narodowej Jacek Łukasiewicz stwierdza, że „część ta przenosi nas do sytuacji późniejszej niż przedstawiona na obrazie Gierymskiego, gdzie sztylś świadczy, że Taszyńska, wdowa po ślusarzu, żyje”¹¹. Obecność tej informacji (chodzi o treść wspomnianego wersu) daje się objaśnić, jeśli zestawimy ją z zawartością drugiej strofoidy tej części. O ile tematem pierwszej jest śmierć właścicielki zakładu,

⁹ Stanisław Grochowiak, *Polowanie na cietrzewie*, Warszawa 1972, s. 16.

¹⁰ Tak można rozumieć drugi czterowers tej części:

Zmalał Gierymski. Siedzi w pierwszym planie,
Na szpicach kolan wsparł palce chłopięce:
Wzniósł nasze twarze. W dziecięcej udręce
Spogląda na nie. (*Ibidem*, s. 17)

¹¹ Stanisław Grochowiak, *Wybór poezji*, oprac. Jacek Łukasiewicz, Wrocław-Warszawa-Kraków 2000, s. 194 (komentarz w przypisie).

którego szyld widnieje na bramie, to druga mówi o „trwaniu”. Pierwszy wers tej strofoidy jest inwariantem pierwszego wersu części I, co sprawia, że wiersz zamyka wyrazista rama, zaś treści ostatniej strofoidy pozwala odnieść do opisywanej w części I bramy. Przy czym główny nacisk kładzie się tu na ciągłość jej trwania („I stoi mocna”). Służy temu także zastosowana przez poetę forma czasownika w czasie teraźniejszym (co można odczytywać jako określenie stanu obecnego). Trzeba jednak pamiętać, że mówi się tu o bramie namalowanej. Tym samym okazuje się, że to sztuka jest siłą sprawczą tej trwałości, że ma moc „uwieczniania”. Jest to motyw charakterystyczny dla Grochowiakowego myślenia/pisania o sztuce, w którym pobrzmiewają echa antycznej zasady *ars longa, vita brevis*¹².

Szczególnym dziełem w dorobku poetyckim Grochowiaka jest opublikowany w 1969 r. poemat *Totentanz in Polen*. We wstępie do książki poeta zrelacjonował historię jej powstania. Składające się nań wiersze są komentarzami do rysunków i opisów/wspomnień zawartych w wydany w 1940 r. w Hamburgu albumie-szkicowniku Wilhelma Petersena – zdaniem Grochowiaka, zapewne korespondenta wojennego, a przy tym utalentowanego rysownika. Petersen dokumentował sceny z pobojuwisk kampanii wrześniowej i twarze lub sylwetki napotykanym Polaków (często uciekinierów wojennych lub pogorzelców wskutek bombardowań lub walk).

Już we wstępie Grochowiak przedstawia własne odczytanie tego specyficznego reportażu-pamiętnika. Jego zdaniem, „prawda wyrazu” odbiegła w tym wypadku „od intencji artysty”, gdyż „Petersen chciał swoimi rysunkami zozydzić Polaków”, a „w martyrologii naszego narodu pragnął dostrzec tylko owianą filozoficznym smutkiem zagładę gniazda robaków”¹³. Tymczasem, zdaniem poety, rysunki zdają się zdradzać, że prawda jest zgoła odmienna, zaś „pod popiołem faszystowskiej mentalności tlił się jeszcze słaby ogień sumienia”¹⁴. We wstępie pada deklaracja, że „Poemat jest [...] pomyślany jako drugi głos Peretsena”. Głos ten w strukturze poematu początkowo jest „jeszcze tryumfujący i sarkastyczny, potem objawiający oznaki znużenia, które zawsze

¹² W podobny sposób można odczytywać chociażby wiersze *Portretowanie umarłej* z tomu *Menuet z pogrzebaczem* (1958) czy *Breughel II* z tomu *Nie było lata* (1969). Na ten temat zob. np.: Urszula Makowska, *Sztuki plastyczne w poezji Stanisława Grochowiaka*, „Poezja”, 2 (1977), s. 69; Roman Bobryk, *Motywy malarskie w poezji Stanisława Grochowiaka*, „Europa Orientalis”, XXXIV (2015), s. 250–253.

¹³ Stanisław Grochowiak, *Totentanz in Polen*, Warszawa 1969, s. 5. Tu i dalej wyróżnienia Grochowiaka.

¹⁴ *Ibidem*, s. 6.

towarzyszy oprawcom, wreszcie zniżony do szeptu, który jest mową penitentów”¹⁵.

Nie jest moim celem omawianie kolejnych części składających się na poemat. Chciałbym raczej scharakteryzować specyfikę tego w pewnym sensie dwuautorskiego dzieła i strategię poetyckie, które Grochowiak przyjmuje na siebie – rolę oceniającego interpretatora, łączącego w swoich wypowiedziach dwa plany czasowe (czas powstania albumu i czas wypowiedzi lirycznej) i dwa doświadczenia (uczestnika wydarzeń i piszącego po ponad dwudziestu latach od przedstawianych w tym albumie wydarzeń poety – członka doświadczonego wojną narodu).

Totentanz in Polen to książka-hybryda, w której na stronach parzystych umieszczone zostały rysunki i przetłumaczone na język polski przez Andrzeja Lama zapiski pochodzące z wydanego w roku 1940 albumu-pamiętnika niemieckiego żołnierza, uczestnika kampanii wrześniowej 1939 r., natomiast na stronach nieparzystych – kolejne części poematu Grochowiaka (o regularnej konstrukcji – trzech czterowersowych strof pisanych jedenastozgłoskowcem). Układ taki sugerować może paralelizm pomiędzy oboma „tekstami”. Tak jednak nie jest. Same zapiski Petersena nie zawsze powiązane są z warstwą ilustracyjną (np. opisowi ze strony 8 najbardziej odpowiada szkic ze strony 28). Nie jest jasne, czy mamy tu do czynienia z powtórzeniem konstrukcji publikacji Petersena, czy też z zabiegiem redaktorskim Grochowiaka lub redaktora wydawnictwa. Na podstawie nielicznych dostępnych w internecie fotografii „oryginału” z 1940 r. można dojść do wniosku, że książka Grochowiaka jest już na poziomie operowania tekstem Petersena jego interpretacją. Przy tym kompozycja graficzna sąsiadujących ze sobą stron z tekstem i rysunkiem Niemca oraz z wierszem Grochowiaka stawia w uprzywilejowanej sytuacji materiał wierszowy, który został wydrukowany znacznie większą czcionką. Ze strony „tekstu” Petersena przeciwagą jest dla niego nie warstwa słowna, lecz rysunek. Tym bardziej, że poemat Grochowiaka wchodzi w dialog przede wszystkim ze szkicami z albumu – większość wierszy to liryczne wariacje na temat treści przedstawianych na grafikach.

Grochowiak posłużył się w konstruowaniu swojego poematu liryką roli. Podmiotem lirycznym tych wierszy jest bowiem sam autor szkiców. Jego wypowiedzi daleko odbiegają jednak od treści zawartych w zamieszczanych pod rysunkami fragmentach wspomnień. Można wręcz odnieść wrażenie, że mówi nie autor pamiętnika, ale autor szkiców,

¹⁵ *Ibidem*.

swego rodzaju „podmiot obrazu”. Poeta w pewnym sensie dopuszcza w ten sposób do głosu swoiste drugie ja niemieckiego autora¹⁶. Mamy tu zatem do czynienia z zabiegiem zbliżonym do chwytu zastosowanego w wierszu *Breughel (II)* z tomu *Nie było lata* (1969), gdzie podmiotem lirycznym czyni poeta nieżyjącego od kilkuset lat malarza.

Przytoczone w książeczce fragmenty zapisków Petersena wyraźnie pokazują, że jego obraz Polski i jej mieszkańców jest w znacznym stopniu produktem przedwojennej niemieckiej propagandy charakteryzującej Polaków jako ludzi nieznających wyższej kultury, półdzikusów. Najgorzej w tej opowieści wypadają Żydzi, co z perspektywy doświadczeń II wojny światowej wydaje się zrozumiałe. Petersen opisuje ich nieomal jako półzwierzęta („Ze smrodliwych nor, ciemnych jak noc, wypełniają Żydzi. Babsztyl o nozdrzach wężących jak u szczura, o podstępnych oczach, bada położenie”¹⁷), przypisując im jednocześnie jak najgorsze zamiary („stoją jak niewinne baranki, podstępni mordercy”). Zbliżony stosunek do portretowanych mieszkańców, mijanych po drodze uciekinierów i samej przestrzeni daje się zaobserwować również w korespondujących z poszczególnymi szkicami wierszach. Bardzo wyraźnie widać to np. w wierszu oznaczonym numerem IV:

Oto jest portret Będzie takich więcej
Zajrzyj w posępne kratery tych twarzy
Rozkoszne Polki – kotki nadwiślańskie
W słoneczkach włosów W jagodowych wiankach

Co one żują w tych obwisłych wargach
I jakie rosy wyjadły im oczy
O mój Taliarchu nie chodź do tych altan
Gdzie one – w męce – groch swój wyłuskują

Tyś się nauczył ciał wymytych Pulchnych
Różowych pyszczków ozdobionych w dołki
Ich szpetne piękno bije nas po twarzy
A więc się odwiń – bij na odlew pięścią¹⁸.

Opis ten odnosi się do rysunku przedstawiającego naszkicowane węglem lub ołówkiem twarze dwóch starszych kobiet (być może to ta sama

¹⁶ Logicznym następstwem takiej interpretacji będzie przekonanie o tym, że sztuka (w tym wypadku rysunek) pozwala wypowiedzieć także to, czego nie da się wyrazić za pomocą słów.

¹⁷ *Ibidem*, s. 12 (zapiski Petersena przełożył Andrzej Lam).

¹⁸ *Ibidem*, s. 15.

twarz, jedynie ujęta z dwóch różnych punktów widzenia). Kobiety na rysunku są stare, włosy mają szczelnie okryte chustką (co wskazuje na wiejskie pochodzenie), rysy twarzy są zaś niemal nieczytelne – przypominają powleczone skórą trupie czaszki z ciemnymi kręgami zamiast oczu. Słowa lirycznego „ja” nazywającego te kobiety „rozkoszными Polkami” są zatem przesyccone ironią. W rzeczywistości sportretowane kobiety są przeciwieństwem ideału kobiecości rysownika („Tyś się nauczył ciał wymytych Pulchnych / Różowych pyszczków ozdobionych w dołki”), nie wpisują się w arkadyjski obraz świata i miłości¹⁹. Jako takie są niewartymi uwagi podludźmi, których można jedynie bić „na odlew pięścią”. Zresztą motyw różnego rodzaju przemocy wobec mijanych po drodze „podludzi” (krzyk, zastrzelenie niemogącego iść uciekiniera) przewija się jeszcze w kilku wierszach poematu.

Podbój Polski jako swoistą misję kulturową i powinność Niemców prezentuje najwyraźniej część VII (s. 21). Wiersz ten odnosi się do szkicu przedstawiającego wychudzoną, przypominającą szkielet postać obłąkanego siedzącego przy słupie telegraficznym. Obraz ten jest dla lirycznego ja tak odrażający, że dochodzi do wniosku, że „Gdybyż ten widok ujrzał Michał Anioł / Chrystus na fresku stałby do nas tyłem”, zaś gdyby go „Petrarka przewidział / Laura by była siwą żałobnicą”. Zrozpaczony przyzywa w modlitewnym uniesieniu „Kulturę” i „Sztukę”, by dodały sił niemieckiemu żołnierzowi, „by zdławił plugastwo”.

Zarówno *Brama na Starym Mieście*, jak i wiersze składające się na *Totentanz in Polen* charakteryzuje pewien specyficzny rys. Grochowiaka nie interesuje werbalne oddanie zawartości obrazu. Jego wiersze na temat sztuki i konkretnych dzieł nie są zatem „klasycznymi” (o ile takie istnieją) ekfrazami. Zamiast tego poeta niejako „ożywia” przedstawianą na rysunku scenę, wprowadza do właściwej malarstwu statyczności mikrofabularne wstawki. Podmiotem lirycznym tego typu utworów czyni Grochowiak niejednokrotnie samego artystę lub jedną z przedstawianych postaci. Dzięki takim zabiegom dystans pomiędzy światem dzieła sztuki a rzeczywistością czytelniczego odbioru zostaje zredukowany. Przy tym wszystkim wypowiedź liryczna ukierunkowana jest nie na prezentację świata przedstawionego obrazu, lecz jest jego interpretacją.

¹⁹ Takie konteksty ewokuje nazwanie adresata wypowiedzi lirycznej imieniem Taliarcha – adresata i bohatera ody Horacego *Do Taliarcha*.

Bibliografia

Źródła publikowane

Grochowiak Stanisław, *Polowanie na cietrzewie*, Warszawa 1972.

Grochowiak Stanisław, *Totentanz in Polen*, Warszawa 1969.

Grochowiak Stanisław, *Wybór poezji*, oprac. Jacek Łukasiewicz, Wrocław-Warszawa-Kraków 2000.

Literatura i czasopisma

Bobryk Roman, *Motywy malarskie w poezji Stanisława Grochowiaka*, „Europa Orientalis”, XXXIV (2015), s. 243–260.

Dusza czyścowa. *Wspomnienia o Stanisławie Grochowiaku*, zebr. i oprac. Anna Romaniuk, Warszawa 2010.

Kowszewicz Bożena, „*Idę gorący po tłach pokostniałych*” – czyli malarstwo w poezji Stanisława Grochowiaka, „Poezja”, 10–11 (1986), s. 39–55.

Kowszewicz Bożena, *Wystawa „Stanisław Grochowiak”*, „Poezja”, 10–11 (1986), s. 171–172.

Łukasiewicz Jacek, *Grochowiak i obrazy*, Wrocław 2002.

Makowska Urszula, *Sztuki plastyczne w poezji Stanisława Grochowiaka*, „Poezja”, 2 (1977), s. 65–76.

„*Więcej pisał niż malował*” (Rozmowa z Tadeuszem Dominikiem), rozmawiała Danuta Kern, „Poezja”, 10–11 (1986), s. 174–176.

