

Robert Mielhorski

"Przebisnu rówieśnik" : o cyklu "Zabawy chłopięce" Stanisława Grochowiaka

Literaturoznawstwo : historia, teoria, metodologia, krytyka 1 (1), 189-205

2007

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Robert Mielhorski

„PRZEBISNU RÓWIEŚNIK”. O CYKLU *ZABAWY CHŁOPIĘCE* STANISŁAWA GROCHOWIAKA

Zabawy chłopięce należą do grupy najbardziej zastanawiających, a przy tym często pomijanych tekstów Stanisława Grochowiaka. Wypada na wstępie zapytać o przyczyny tego stanu rzeczy. Być może wynika on z przekonania o „drugorzędności” poruszonego w nim tematu – w stosunku do całości podejmowanej przez poetę problematyki. Być może opinia krytyki zasada się również na kontrowersjach w jego ocenie (jest on niejednolity, polifoniczny w zakresie stylu, formy, słowem – struktury artystycznej); a może w grę wchodzi też i to, że mamy przed sobą tekst z ostatniego okresu twórczości tego autora, okresu budzącego nie zawsze pozytywne oceny czytelników i badaczy. Nie miejsce tu, by polemizować z tymi opiniami i diagnozami bądź też niektóre z nich podtrzymywać; jednak – z proponowanej niżej perspektywy lektury zagadnień poruszonych w *Zabawach chłopięcych* – wydaje się ten utwór ważny i zajmuje mimo wszystko istotne miejsce w dorobku poety.

Niniejszy szkic podejmuje próbę analizy immanentnej wskazanych tu wierszy, zakładając na wstępie, że przy odczytaniu *Zabaw chłopięcych* – jako tekstu świadomie uporządkowanego i starannie przemyślanego przez jego autora – należy podkreślić w zakresie rozwiązań formalnych, gatunkowych obecność konstrukcji **cyklicznej**. Przejrzyście również przedstawia się – co jest bezpośrednim rezultatem pierwszego – wymiar problemowy. Na skutek stopniowego wprowadzania następujących po sobie obszarów refleksji kieruje Grochowiak swego bohatera w kolejne kręgi doświadczeń; jako że jest nim dziecko – nazwijmy je **wtajemniczeniami**. Wtajemniczenia te dokonują się poprzez odsłanianie przez opowiadającego kolejnych elementów budowanej przed czytelnikiem artystycznej, literackiej wizji: wizji, której segmenty układają się w spójnie skonstruowaną całość. Sprawy, o których mowa w *Zabawach chłopięcych*, bohater mówiący przedstawia nam z perspektywy czasu, poszukuje wobec nich dystansu. Ustanowieniu go służy przede

wszystkim język – uwikłany w zabiegi stylizacyjne, z czego wynikają konsekwencje istotne dla recepcji tekstu.

Zabawy chłopięce to rzecz o powrocie. Powroty bywają różne, mniej lub bardziej przyjemne; to oczywistość. Postawić wypada w tym miejscu pytanie: z jakim w tym wypadku powrotem mamy do czynienia, co poświadcza i podkreśla wymowa zawartych w tym cyklu utworów? Zakładamy, że Grochowiak budując świat *Zabaw chłopięcych* jako całość celowo zorganizowaną, umożliwia czytelnikowi nawiązanie kilku relacji „koncesyjnych”: wymaganych dla profesjonalnej lektury¹. Daje czytelnikowi pewne uprawnienia, w rezultacie zaznaczenia konieczności rozpoznania roli (wpływu) konstrukcji artystycznej na prowadzenie takiej czy innej linii interpretacji. Poniższe rozważania stanowią próbę wyjaśnienia tego, jak można z tych koncesji skorzystać i jak wyjaśnimy rodzaj opisanego w tym złożonym tekście powrotu.

Zabawy chłopięce odwołują się do przeżyć z dzieciństwa Stanisława Grochowiaka, które przypadło między innymi na lata II wojny światowej. W momencie jej wybuchu miał przyszły poeta lat pięć, w chwili jej zakończenia – jedenaście. W wierszach tych odkrywamy refleks doświadczenia generacyjnego; to ono uformowało sposób percepcji rzeczywistości przez przedstawicieli pokolenia 1956², pokolenia, którego reprezentantem jest Grochowiak. Z dzieciństwa, jak można sądzić, wywodzi się pokoleniowy katastrofizm – odnaleźć go można w pisarstwie niektórych twórców skupionych wokół redagowanego w pewnym momencie przez poetę czasopisma „Współczesność”. To jedno z dwóch źródeł tej poezji (pierwszym jest reakcja na model literatury socrealistycznej i doświadczenie październikowe). Oczywiście, dzieciństwo bywa różnie rekonstruowane: inaczej u Tadeusza Nowaka, inaczej u Stanisława Czyzga; jeszcze inaczej – w liryce dla przykładu Tadeusza Śliwiaka (jego *Poemat o miejskiej rzeźni*, 1965) czy Jerzego Harasymowicza (zbiór *Cuda*, 1956 – przywitany nie mniej entuzjastycznie niż *Ballada rycerska*)². Świat widziany oczyma dziecka w stadium spełniającej się katastrofy zapadnie w pamięć poszczególnych twórców na zawsze³. W dzieciństwie kształtujemy swą wrażliwość; lata wojny wystawiły ją na nie lada próbę. Są to fakty nie bez znaczenia dla zrozumienia interesujących nas w tym miejscu utworów, należy to już na samym wstępie podkreślić.

Drugim z istotnych dla lektury *Zabaw chłopięcych* kontekstów jest ostatni⁴ okres pisarstwa poetyckiego Grochowiaka. Mowa o dwóch tomach – *Polowanie na cietrzewie* oraz

¹ Jak to zostało zaznaczone – zwracamy uwagę przede wszystkim na cztery „zezwolenia”, uprawnienia lekturowe – intencje ze strony poety; z pewnością wnikliwy czytelnik dostrzec może ich jeszcze kilka. Chodzi jednak o te najbardziej widoczne, wpływające na podstawy interpretacji, dotyczące rozpoznania: 1) struktury cyklicznej, 2) cyklu jako opowieści inicjacyjnej, 3) wizji poetyckiej i 4) zwróconej ku tradycji tendencji stylizacyjnej.

² Na temat ten u Harasymowicza zob. A. Kaliszewski: *Brama dzieciństwa*, [w:] tenże: *Książę z kraju łagodności*. Kraków 1988.

³ Problem obecności tematu dzieciństwa w liryce pokolenia „Współczesności” wymaga osobnego studium. Wstępny konspekt rozważań na ten temat można by zbudować w oparciu o pojęcie „ucieczki”: 1) w spowiedź (Śliwiak, T. Ferenc), 2) cudowność (Harasymowicz), 3) stylizację (Grochowiak), 4) w mitologię (to określenie w odniesieniu do generacji 56² wprowadził J. Błoński): a) rodzinną (Misakowski), b) prowokatora (Bursa), c) ciała (Poświatowska).

⁴ Zob. np. periodyzację J. Łukasiewicza w jego *Wstępie*, [w:] S. Grochowiak: *Wybór poezji*. Wrocław 2000, s. XVIII. W sprawie wyodrębnienia ostatniej fazy twórczości poetyckiej Grochowiaka krytycy i badacze są na ogół zgodni.

Bilard (po śmierci ukazały się jeszcze wiersze z *Haiku-images*). W tym wypadku można utrzymywać, że poeta stwarza kontrast pomiędzy krytycznie ocenianą przez niego w tym czasie (tomiki z lat 1972, 1975) współczesnością a światem dzieciństwa – nieprzemijającym, usytuowanym w kluczowym miejscu jego duchowości i pamięci. Pomiedzy tym, co jest gorzkim doświadczeniem zbiorowym (nawet problematyka aktualna w *Z porannych gazet*) a własnym, subtelnym światem wewnętrznym. To z jednej strony. Z drugiej widać, jak nasz autor odnotowuje to, co szczególnie doskwiera mu w tym właśnie momencie i wiąże się z jego chorobą oraz rekonwalescencją (*Z kart choroby*, *Letnisko*), przeciwstawiając temu właśnie nostalgiczne powroty do arkadii lat pierwszych. Jest w tych lirykach śmierć cudza (np. Józefa Gielniaka czy Haliny Poświatowskiej) – i na tym tle potrzeba odejścia we własną przeszłość. Prócz aktualnych diagnoz, problematyki metafizycznej i eschatologicznej, wspomnień lat chłopięcych, uwidacznia się również w tych wierszach erotyka: czasem, jak w *Magdalenie* „drastyczna”, jak w *Nauczającej* – potraktowana żartobliwie (cykl *Erotyki i klątwy*). Wreszcie w poezjach z tego czasu mamy poczucie zmierzchu świata peryferii, który Grochowiak jako kolejny z wybitnych liryków współczesnych nobilitował. Oczywiście, to ogólna, syntetyczna perspektywa oglądu późnej liryki tego poety, upraszczająca, lecz nie sposób pominąć w tym miejscu przynajmniej skromnego jej zasygnalizowania.

W miarę upływu czasu w poezji Stanisława Grochowiaka pojawiają się w ramach poszczególnych tomików wierszy całości o dodatkowej organizacji kompozycyjnej, próby szeregowania i porządkowania poszczególnych tekstów w formy bardziej złożone. W *Agrestach* (1963) odnajdujemy trzy układy sonetowe: *Sonety białe*, *Sonety brązowe*, *Sonety szare*, natomiast ostatni wydany za życia tom tego poety – *Bilard* (1975), przynosi sześć segmentów kompozycyjnych: *Zabawy chłopięce*, *Erotyki i klątwy*, *Radziejowice*, *Rok polski*, *Peryferii delikatne umieranie* oraz *Próby epiki*. Oczywiście nie we wszystkich tych przypadkach, ale z pewnością w *Zabawach chłopięcych*, mamy do czynienia z konwencją cyklu lirycznego. W nauce o literaturze – przypomnijmy, choćby w odpowiednim fragmencie *Słownika terminów literackich*⁵, w studiach I. Opackiego czy W. Wantuch⁶, padają różne definicje tego gatunku, wynikające z położenia akcentu na inne jego genologiczne cechy. Pierwsze ze źródeł – w ramach hasła „cykl literacki” – podkreśla wspólnotę elementów treściowych (postać, motyw, idea), rodzaj kompozycji, jedność podmiotu, przy czym respektuje autonomię każdej z części. W sąsiedztwie odnajdujemy definicje cyklu nowelistycznego, powieściowego i trenologicznego. Poetykę cyklu lirycznego omawia W. Wantuch, rozważając jego różne wersje: począwszy od układów koncentrycznego, łańcuchowego i pierścieniowego, skończywszy na całości zespolonego układu zawartego w formie zbioru poetyckiego, jakim dla przykładu może być *Pan Cogito* Zbigniewa Herberta (wcześniej propozycję taką wysunęła S. Skwarczyńska). Nazywając

⁵ Zob. *Słownik terminów literackich*. Pod red. J. Sławińskiego. Wrocław 1988, s. 79.

⁶ Zob. I. Opacki: *Z zagadnień cyklu sonetowego w polskim romantyzmie*, [w:] *Studia z teorii literatury i historii poezji*. Pod red. M. Głowińskiego. Seria II. Wrocław 1970. W. Wantuch: *O poetyce cyklu lirycznego*, [w:] *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*. Pod red. E. Balcerzana i S. Wysłouch. Warszawa 1985.

Zabawy chłopięce cyklem lirycznym bierzemy pod uwagę fakt, że jest to zbiór liryków połączony obecnością tego samego podmiotu, powiązany wspólnym tematem i ukształtowaniem stylistycznym, prezentujący postać tego samego bohatera, obejmujący zbliżony czas zdarzeń, utrzymany w tej samej tonacji, wreszcie – posłuszny klarownej, założonej zapewne *a priori* zasadzie kompozycyjnej.

Architektonika *Zabaw chłopięcych* nie powinna budzić szczególnych wątpliwości, jest przejrzysta, aczkolwiek przenikają ją trzy porządki kompozycyjne. Na cykl ten składa się sześć utworów, gdzie – jak w założeniu poetyki cyklu lirycznego przedstawionym przez W. Wantuch – dokonuje się „gra między autonomią a spójnością dwupoziomowej organizacji – każdy utwór jest całością zamkniętą, ale jednocześnie stanowi element niezbędny, nieprzystawialny w całym układzie”⁷. Cykl Grochowiaka otwiera sonet *Dziecięćcość*, zakreślający obszar tematyczny, pełni on rolę *sui generis* „prologu”. Wybór gatunku wiersza inicjującego całość nie powinien raczej budzić wątpliwości. Pośród różnych możliwości zastosowania adekwatnej konwencji wypowiedzi, on właśnie wydaje się najlepiej pełnić funkcję merytorycznego wprowadzenia, choćby z uwagi na wpisane w tę formę ukierunkowanie refleksyjne. Po tym wierszu odnajdujemy pięć utworów ujętych w klamrę kompozycyjną. Utwór drugi bowiem i ostatni okalają trzy wiersze upodabniające się na różnych poziomach: na pierwszy rzut oka widać już zbieżność w warstwie zastosowanej tytulatury, chodzi bowiem o teksty kolejno: *Chłopiec jeziorny*, *Chłopiec wieczorny* i *Chłopiec oporny*. Układ ten znajduje swoje uzasadnienie także na płaszczyźnie typu zastosowanego wiersza: o ile utwory okalające – *W sadzie* i *Zajazd* utrzymane są w tym samym kształcie wersyfikacji intonacyjno-składniowej, o tyle wymienione wcześniej posiadają tę samą budowę regularną (stroficzność, rymy).

Na określone wyżej uporządkowanie kompozycyjne nakłada się jeszcze jedno, eksponujące tym razem porządek organizacji problemowej. Ostatni wiersz cyklu: *Zajazd*, koresponduje z wierszem pierwszym, sonetowym prologiem *Dziecięćcość*. Zamyka w warstwie myślowej temat wprowadzony w wierszu inicjującym cykl.

Tak więc komponując *Zabawy chłopięce* Grochowiak zastosował dwa rodzaje struktur: 1) pierwsza pełni rolę dominującą zwłaszcza w sferze organizacji formalnej (jakkolwiek też rzutującą na sposób odczytania treści); 2) druga wyłania się w dalszej kolejności, jest bardziej ukryta, dotyczy przede wszystkim całościowej wymowy zgromadzonych tekstów i – by tak się wyrazić – „zdarzeniowości”: ukazuje motyw dzieciństwa ewoluującego ku młodości (*Zajazd*); podmiot wcześniejszych czterech utworów zamyka dotychczasowy dział swej biografii, dzieciństwo znajduje swój kres, protagonista liryków Grochowiaka porzuca zabawy chłopięce.

Uwagi o budowie cyklu wypada zakończyć zaznaczeniem jeszcze jednej reguły porządkującej go. W kompozycji *Zabaw chłopięcych* uwidacznia się wyraźnie rosnąca linia **napięcia**, progresja w sposobie kreślenia opisywanych zdarzeń. Od obrazu *Zimnych Ognia* z *Dziecięćcości* (zwróćmy uwagę – mowa jest tu o „dziecięćcości” a nie „dzieciństwie”), przez obraz sadu i tęsknoty za rajem utraconym w *Chłopcu jeziornym*, po wprowadzany

⁷ W. Wantuch, dz.cyt., s. 53.

sukcesywnie temat wojenny w *Chłopcu wieczornym*, *Chłopcu opornym* i rozdroże życia w *Zajeździe*.

Grochowiak był poetą szczególnie wyczulonym na kwestie związane ze stroną warsztatową swych wierszy. Padające tu i ówdzie zarzuty, dotyczące „niewykończenia” liryków z ostatniego okresu jego pisarstwa, wydają się dyskusyjne⁸. Wynikać mogą z niepełnego zrozumienia intencji poety. Jeśli nawet niektóre fragmenty wypadnie uznać za niedopracowane – istnieje podejrzenie, że jest to subiektywne odczucie czytelnika przyzwyczajonego do pewnych „norm” tego pisarstwa. Mimo to – jak się zdaje – cykl Grochowiaka oceniono jako nierówny. Jakkolwiek poeta w ostatnim dokonanym za życia wyborze wierszy ogłosił *Zabawy chłopięce* w całości⁹, to już autorzy innych wyborów podchodzili do nich z różnym stosunkiem. Na przykład A. Lam honorował przede wszystkim *Chłopca jeziornego* i *Chłopca opornego*¹⁰, zaś J. Łukasiewicz w wyborze z serii Biblioteki Narodowej *Chłopca jeziornego* i *Zajazd*¹¹. Oczywiście jest sprawą sporną, dyskusyjną, które z wierszy cyklu należy uznać za najbardziej artystycznie udane czy najbardziej znaczące myślowo. Pamiętajmy jednak, że nieprzedrukowywanie wszystkich tekstów nie jest zawsze podyktowane niedostrzeganiem *Zabaw chłopięcych* jako spójnej konstrukcji, ale samą konwencją dokonywania poetyckiego **wyboru**, a zatem – selekcji.

W warstwie problemowej wierszy z cyklu Grochowiaka dostrzec można trzy rodzaje wtajemniczeń (procesów inicjacyjnych) podmiotu. Pierwsze to wtajemniczenie *stricte* duchowe; drugie – wtajemniczenie w apokaliptyczny wymiar świata; trzecie natomiast: wtajemniczenie w świat zastany (droga ku dojrzałości).

W przypadku większości opisanych w *Zabawach chłopięcych* zdarzeń możemy dopatrywać się ich źródeł autobiograficznych. Tak jest również w *Chłopcu wieczornym*, relacjonującym wizyty małego bohatera w mydlarni na Wilczej. Grochowiak – dodajmy – okupację spędził w Warszawie, w mieszkaniu na Hożej, dokąd z rodzicami przeprowadził się z Leszna Wielkopolskiego. W świecie *Chłopca wieczornego* dokonuje się dziecięca inicjacja w świat nieznanych mu dotąd **doznań wewnętrznych**. Wokół roztacza się noc okupacyjna, jednak nie ona jest przedmiotem jego uwagi, choć dostrzega „Ślepe latarki odchodzącej wachty”. Zajmują go raczej „Dziwne nauki” Mydlarza: grubasa, „kumpla” (to słowo należy ująć w cudzysłów), właściciela mydlarni. Czuje się uczestnikiem magicznego rytuału, do którego popycha go ciekawość dziecięca. Miejsce jest bowiem magiczne: wyłania się z blasku karbidówki, w mieszaninie aromatów, dźwięków, zapełnione przez przedmioty o niezwykłych właściwościach (wszystko to sprawia, że „zawieszona” realność mydlarni wydaje się być wynikiem alchemicznych czynności maga – wciągającego

⁸ Np. J. Marxa ze szkicu *Zamiatacz modlitw z posiwiłą miotłą*. „Poezja” 1986, nr 10–11. O „dość nierównym dorobku Stanisława Grochowiaka” wspomina G. Grochowski w artykule *Konceptyzm i teodycea*, [w:] *Lektury Grochowiaka*. Red. T. Mizerkiewicz, A. Stankowska. Poznań 1999, s. 9.

⁹ S. Grochowiak: *Wiersze wybrane. Wybór dokonany przez autora*. Warszawa 1978.

¹⁰ S. Grochowiak: *Poezje wybrane*. Wybór i wstęp A. Lam. Warszawa 1989.

¹¹ S. Grochowiak: *Wybór poezji*, dz.cyt., s. 223–227. (Co ważne – J. Łukasiewicz wybiera utwory, w których temat wojny, uznawany częstokroć za najważniejszy motyw i kontekst lektury cyklu – jest nieobecny).

chłopca w swój niezwykły świat); jest szczególnie, bowiem wkroczyć do niego można jedynie przez „święty próg”:

Chłopiec otrząsa wonne dymy płaszcza,
Zdejmuje czapkę, spija sól znad wargi,
Aż przestępuje święty próg Mydlarni
I tam swe głody zdziwienia rozgascza¹².

Słowo „próg” odgrywa rolę centralną zarówno rzeczywistości tego tekstu, jak i dla zrozumienia sytuacji, w jakiej znalazł się bohater. *Chłopiec wieczorny* to bowiem wiersz o **progu**, o przejściu, o wtajemniczeniu poprzez przekroczenie tegoż progu. Więc o inicjacji (w sensie Eliadowskim)¹³. Czterokrotnie pada w nim słowo „jeszcze”, opisujące sytuację sprzed „progu”, dwukrotnie zaś zwrot „a już”, określający otwarcie na ten świat, który znajduje się za „progiem”.

Jeszcze poezja jest dla chłopca obca;
Jeszcze mu miło z buszmenami w buszu;
Jeszcze natura jest dla chłopca składna;
Jeszcze Ojczyzną są dla chłopca słowa...
– A już się uczy, jak czynić z materia,
A już ogląda jej [Ojczyzny – przy czym to słowo o różnych znaczeniach, przyp. R.M.]
twarde konkrety.

Sposób postrzegania mydlarni przez protagonistę wiersza ewokuje to, co dzieje się tylko w jego świecie wewnętrznym. Przekroczenie progu w tym wypadku oznacza nie tylko porzucenie lektur przygodowych książek, ale i wiary w harmonijny obraz natury, poczucia, że w życiu wszystko się zdarza na serio, a słowa opisują to, co rozpościera się przed oczami. Zastanawiające, że w tym kontekście pojawia się poezja – jako dziedzina zaprzeczonego ładu i przyczyna odejścia od tegoż świata na serio. Jest ona wygnaniem z „Ojczyzny”. Zapewne można ten wiersz zinterpretować jako metaforę **narodzin poety**. *Chłopiec wieczorny* jest również zapisem nostalgii za tajemnicą świata w ogóle, której – według przyjętej metaforyki strzeże Mydlarz, tajemnicą, z której posiadania – mimo upływu lat – podmiot nie chce zrezygnować. „Czas przewiał pamięć...” powiada, lecz poniechanie „konszachtów” z Mydlarzem oznaczałoby utratę też części samego siebie, której strzeże dzieciństwo nieustannie ocalane, nieustannie w nas obecne, mimo upływu lat i kolejnych bolesnych doświadczeń. Tak więc w *Chłopcu wieczornym* w pierwszej kolejności ujawniają się dwa problemy: narodzin poety i nostalgii za tajemnicą istnienia obecną w obrębie dzieciństwa oraz w horyzoncie sytuacji progowej.

Chłopiec jeziorny z kolei jest przykładem utworu, w którym ukazany zostaje dziecięcy epifaniczny zachwyty nad światem, wynikający z niczym nie zakłóconej biologicznej więzi z naturą. To kolejne wtajemniczenie duchowe. Oto wspomnienie kąpieli, zabawy w wo-

¹² W niniejszym szkicu wiersze Stanisława Grochowiaka cytuję wg wydania: S. Grochowiak: *Bilard. Ahaswer*. Warszawa 1987, s. 41–51.

¹³ Zob. np. M. Eliade: *Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne*. Przeł. K. Kocjan. Kraków 1997.

dzie (najprawdopodobniej wspomnienie Jeziora Boszkowskiego¹⁴) nagiego, „jak berbec”, chłopca – ukazane z niezwykłą starannością deskrypcji i tam gdzie potrzeba dynamiką oraz zmysłowym postrzeganiem konkretnego – staje się przyczynkiem dla sformułowania patetycznej apostrofy do świata oglądanego jego oczyma.

O wy dostojne w dalekości mury,
Jak czarne wachty nad pogorzelskiem
Dzwonów podwodnych. I wy, dymy niskie
Chłęczące deszcze, nim połkną was chmury!

Bądźcie szczęśliwe; wszak chłopiec was widzi;
Bądźcie zbawione; chłopiec was ocala;
Bo on was niesie w spowicia woalach
Za śmierć, co skrzeczy, za grób, który szydzi.

Opis baraszkowania i zabaw w wodzie ma w sobie coś z modlitwy i coś z witalistycznej pochwały nie naruszonego niczym sacrum świata. Jezioro w zakończeniu tekstu porównane zostaje do kościoła, a tamten czas – dzieciństwa – zastyga w bursztynowej kuli, poetyckie wspomnienie – w pamięci poety. W wierszu tym dochodzi do kontaminacji dwóch wątków: beztroski i radości wynikającej z obecności w bezmiarze natury (dynamikę wysiłku pływackiego oddają kolejno stosowane w wierszu przerzutnie) i patetycznej pochwały ocalanego przez poezję świata. Oba łączą się w jedno; modlitwę przynosi wysiłek mięśni, modlitwa-wspomnienie poety ponownie przywraca zgodę między światem a przyrodą. *Chłopiec jeziorny* jest najczęściej przywoływanym wierszem z cyklu *Zabaw chłopięcych*. Rzeczywiście, Grochowiak osiąga szczyt sztuki i swych możliwości warsztatowych. Z pewnością poeta nie jest tu więźniem własnego stylu, nie wikła się w tym wypadku – jak to swego czasu zauważał J. Kornhauser¹⁵ – w sidła własnej stylizacji; tekst ten w przeważającej części jest niemal podręcznikowym przykładem zgodności pomiędzy formą przekazu i sytuacją liryczną.

Tak samo wspomnieniem, jak w poprzednio przywołanych utworach, jest obraz sadu (*W sadzie*); sadu, którego pilnuje zapadający w fioletowy sen chłopiec siedzący okrakiem na ulu. Z drugiej zaś strony ów sad stoi na straży spokojnego snu chłopca. Ale przy tym rysuje się postać Gospodarza, który:

Potrząsa całym sowitym Ołtarzem
Plotkarczów w purpurce,
W panińskich rumieńcach,
W pozłocie kołędniczej,
W postanowieniu: trzymać dzioby w garść [...].

¹⁴ J. Łukasiewicz notuje: „Jest taki dziwny wiersz z cyklu *Zabawy chłopięce*. Być może dzieje się to w Jeziorze Boszkowskim – jego Świtezi. Pojawia się w nim on sam, jakby we wspomnieniu, ale to nie jest wspomnienie, raczej przecucie, **wizja**. I utwór przesycony jest zdziwieniem, niedowierzaniem – tymi uczuciami ogarniającymi poetę, gdy stanie nagle przed tajemnicą napisanego wiersza”. (Podkr. R.M.; o wizyjności będzie mowa w dalszej części szkicu.) J. Łukasiewicz: *Ów chłopiec niezwykły*. „Odra” 1976, nr 12.

¹⁵ J. Kornhauser: *Grochowiak w sidłach stylizacji*, [w:] J. Kornhauser, A. Zagajewski: *Świat nie przedstawiony*. Kraków 1974.

W wierszu tym należy bez wątpienia dostrzec wątek odniesień politycznych. Powiat „Gospodarska Drabina...” – są przedmiotem tego rodzaju aluzji. Grochowiak jednak pokazuje, jak wobec tego ma się obszar dzieciństwa, wyłączonego z trosk świata dorosłych. Zwróćmy uwagę: to drugi utwór cyklu, w którym nie odnajdujemy jeszcze oznak wykroczenia bohatera poza arkadię lat pierwszych.

Wtajemniczenie w **apokaliptyczny** wymiar świata zastanego natomiast dokonuje się w wierszu *Chłopiec oporny*. Jak w *Chłopcu wieczornym* – również kontekstem zdarzeń jest rzeczywistość wojenna¹⁶. Tyle że o ile tam kraina maga-Mydlarza i terytorium mydlarni były ściśle odgraniczone od otoczenia, tu oglądana oczyma chłopca realność nie jest w stanie temu, co wokół, stawić skutecznego oporu. Rzecz rozgrywa się na letniku pod Sokołowem – „na wilegiaturze”. Świat stwarza pozory ładu i bezpieczeństwa – choćby dlatego, że na pierwszy plan wysuwa się silna dziecięca więź z przyrodą:

Helmem Rogacz Jelonek do husarii wabił,
Rusalka Pawik – jezdnych zwoływał lampasem,
Ochotka zaś piechotką borem szła i lasem,
Z dębu spadła, gnat stłukła, bo Zgarb ją oszwabił.

I nagle w tę harmonię wdziera się wojna. Wybuch bomby pośrodku idylli dzieciństwa sprawia, że wszystko zamiera w „grozie”. Zabawy dzieciństwa zostają przerwane. Chłopiec wtajemniczony zostaje w ten porządek świata, który wyłoni się za chwilę, gdy opadnie przesłaniająca go „ściana kurzawy”.

Z kolei przestrzeń zamykającego cykl wiersza *Zajazd*, przypominającą w pewnym sensie obrazy z „horroru”, potraktować można jako zapis wtajemniczenia w **świat zastany** (i w rządzące nim reguły). To wiersz o tym, jak wiele w życiu zależy od trafnych wyborów. Nasz bohater podążający dylizanssem w nieznanie podczas podróży zatrzymuje się w zajeździe. Jest „obiecujący” i „niepokojący”, zwraca na siebie uwagę zgromadzonych w nim podróżnych: są wśród nich dziewczęta, Stary Mistrz-poeta, Dyplomata i inni (każda z tych postaci uosabia inne sfery egzystencji). Poeta przedstawia nam scenkę, w której waży się istotny w biografii nagle przerażonego chłopca moment; chłopca zapytującego o to, co zrobić – „Aby się tak nie zatracić”. Co dalej począć z własnym życiem? „Obiecujący” chłopiec stać się może smacznym kąskiem dla każdej ze zgromadzonych tu „wampirycznych” person, spoglądających na źródółko „smakowitej krwi u nasady szyi”. *Zajazd* to wiersz o przekroczeniu progu chłopięctwa, o siódlach, które w chwili dorastania do właściwych bądź niewłaściwych wyborów zastawia na nas życie. Ów zwrot – „Aby się tak nie zatracić” – wydaje się otwierać i zamykać równocześnie perspektywę problemową cyklu. Poeta rozważa po raz kolejny moment **niepewności**. W inicjującym *Zabawy chłopięce* sonecie *Dziecięcość* przywołane zostaje raz jeszcze z pamięci dzieciństwo jako „obłok – zawsze niedojrzały”, w *Zajeździe*: zilustrowany moment wyboru, który niestety – z punktu widzenia postaci mówiącej – ma się już za sobą. Tytuł cyklu Grochowiaka wydaje się z tej perspektywy prowokujący: wizyta w mydlarni na Wilczej, kąpiel w Jeziorze Boszkowskim, wybuch bomby opodal lasu na letniku, „fioletowy” sen w sadzie, to

¹⁶ A. Lam zauważa: „Symboliczna autobiografia, jaką jest *Chłopiec oporny*, przypomina porażenie dzieciństwa przez wojnę i jej przedłużenia, aby zastępnąć w »ostrokolcym buncie agrestów«”. Dz.cyt., s. 14.

obrazy zabawy poetyckiej wyobraźni; lecz słowo „zabawa” okazuje się jeszcze bardziej semantycznie nieostre. Zabawy wcale nie są ostatecznie zabawami; chodzi o sprawy znacznie istotniejsze: o pokonywanie kolejnych obszarów wtajemniczeń.

U poetów generacji Grochowiaka temat dzieciństwa dochodzi częstokroć do głosu już u progu ich twórczości. Wynika to bez wątpienia z potrzeby ekspresji przeżyć wojennych: które przypadły właśnie na wczesne lata życia. Grochowiak przeżył wojnę – jak już była o tym mowa – jako chłopiec pomiędzy piątym a jedenastym rokiem życia, lecz problematyka okresu apokalipsy spełnionej nie stanowi jedynej dominanty omawianego cyklu. Do dzieciństwa w swej liryce pisarz wraca – najszerzej ten temat podejmując w tym miejscu – jako twórca czterdziestoletni, w zbiorze opublikowanym na rok przed śmiercią. Przyznaje mu także inną – niż wyłącznie świadectwo wojennej dziecięcej traumy – funkcję. Lata chłopięce w tym cyklu wyłaniają się co prawda na prawach przypomnienia, jednak przede wszystkim w formie **wizji** poetyckiej. Wedle definicji słownikowej – wizja to: „obraz fragmentu rzeczywistości utworzony przez twórczą wyobraźnię”¹⁷. Można by *Zabawy chłopięce* nazwać cyklem wizyjnym, spójnym zbiorem obrazów-przypomnień przeniesionych w wymiar rzeczywistości symbolicznej, kreacyjnej, zbiorem artystycznie na tym podłożu zorganizowanym. To poetyckie przedstawienie ukazane zostaje z dwóch perspektyw: chłopca, uczestniczącego w świecie, który dopiero z wolna, sukcesywnie poznaje, oraz współczesnego podmiotu mówiącego, częstokroć nie komentującego tego, co przed nim wskutek wskrzeszenia przeszłości się odsłania. W każdym razie nie komentującego wprost: jedynie przez ukazanie swojego stosunku do tamtych zdarzeń poprzez sposób wykorzystania języka, mowy wiersza. W całości wizja Grochowiaka składa się z kilku starannie dobranych obrazów, do których znaczenia, sensu – można odnieść takie wrażenie – sam poeta stara się dopiero dotrzeć, wyobrazivszy je sobie na nowo i prze-myślwszy kolejny raz. Autor *Bilardu* zresztą zauważał:

całe moje dzieciństwo i młodość wspominam jako szereg momentów, jako pasmo olśnień i zachwytów, nie zaś jako logiczny i łagodny proces nabywania wiedzy, doświadczeń, dojrzałości¹⁸.

Posługując się tedy pojęciem poetyckiej wizji, zwraca się uwagę na takie między innymi cechy omawianych utworów, jak możliwość ich interpretacji jedynie na planie artystycznej kreacji (na trudność z racjonalizacją i ujednoznaczeniem wysłowień lirycznych), a więc – „migotliwość” semantyczną, czy pewien typ obrazowania mający niekiedy wiele wspólnego z oniryzmem (np. *W sadzie*). Zwróćmy uwagę, że ten rodzaj postrzegania świata może być kojarzony z chłopięcym światobrazem, z owym – jak powiada Grochowiak – „pasmem olśnień i zachwytów”.

Poetycka wizja Grochowiaka odsłania nam się równocześnie z kilku **stron**. Należy podkreślić jej wyraźnie **antynomiczny** charakter, wyodrębniając takie kształtujące ją pary i opozycje, jak: 1) idylla (pastoralność) – antyidylla, 2) ład i arkadia w stanie zagro-

¹⁷ *Słownik języka polskiego*. Red. M. Szymczak, t. III. Warszawa 1981, s. 727.

¹⁸ Cyt. za J. Marx: *Zamiatacz modlitw...*, dz.cyt.

żenia, 3) poczucie bezpieczeństwa i doznanie grozy, 4) przestrzeń wewnętrzna – przestrzeń zewnętrzna, 5) otwarcie i zamknięcie rzeczywistości przedstawionej, 6) dzieciństwo i jego przekroczenie, 7) ocalenie i zagłada (w tym wątek „utrąty”), 8) doświadczenie egzystencjalne i transcendencja, 9) dosłowność i tajemnica. Dodatkowo w tym miejscu należy podkreślić fakt, że wizja ta służy przedstawieniu procesu poznawczego podmiotu jako **modelu poznania poetyckiego** i sytuacji anamnezy. Dziecięce poznanie równa się poznaniu poetyckiemu.

Zwróćmy uwagę na kwestię pierwszą. Rzeczywistość *Zabaw chłopięcych* rodzi się przede wszystkim na granicy przebiegającej pomiędzy idyllą i tym, co zagraża jej istnieniu (wojna jest tego zagrożenia uosobieniem), zarazem tego, co wewnętrzne (świat harmonii) i co zewnętrzne (burzące tę harmonię). Podejmuje tu Grochowiak problem naruszenia i zagłady autonomii dziecięcego świata, równocześnie kreśląc linię pomiędzy dzieciństwem oraz tym, co po nim i poza nim. W każdym z tych wypadków przestrzeń znajdującego się w niebezpieczeństwie i zewnętrznej presji wyobrażenia świata dzieciństwa przypomina rzeczywistość pastoralną¹⁹. Tekst literacki zaliczamy do literatury pastoralnej wówczas, gdy pojawia się w nim – jak zauważa M. Zaleski – przede wszystkim „idea niewinności” bądź, w drugim nurcie: szczęśliwości. Rozpoznajemy wówczas dualistyczny obraz bytu i motyw niewiedzy lub też pastoralnego narratora (np. mieszkańca Arkadii).

Opisywane w tym cyklu wydarzenia osadzone zostały w wyraźnie zarysowanym terytorium – o jasno zaznaczonych granicach. Sad, mydlarnia, jezioro, lotnisko, z których w nieznaną prowadzi droga dyliżansu, zamknięte są w tym samym kręgu spójnie nakreślonej przez poetę kreacji. Przygląda się on jej niejako z boku, nie tworzy wrażenia relacji o sobie samym sprzed lat. Przede wszystkim wojna wdzierająca się do rzeczywistości pastoralnej uwidacznia nam fakt, że świat dzieciństwa nigdy nie będzie „stabilny”.

Jako tu się spodziewać, że z mrocznego lasu,
W którym zbrojna w pancerze buszowała fauna,
Wystrzeli niby piorun rakietą von Brauna,
Wirydarz świętojański zawrze na sto zasuw (*Chłopiec oporny*).

Realność cyklu wizyjnego Grochowiaka zatem złożona została z dwojakiego rodzaju składników: tych, które budują grozę i niepokój („Tam gdzie koza się pasła – teraz stała groza” – *Chłopiec oporny*; wilkołacze apetyty i nastrój *Zajazdu*) i tych, które składają się na pastoralny kształt świata. W obu wypadkach spoiwem jest nastrój tajemnicy, zagadkowości, niejasności sensu zdarzeń i lirycznych wyobrażeń oraz to, co nie zawsze precyzyjnie semantycznie wyrażone zostaje obrazem poetyckim i symbolem (zob. skłonność Grochowiaka do pisania wyrazów dużą literą).

U podłoża refleksji znajdujących się w naszym cyklu znajduje się też problem ocalenia. Najpełniej został on przedstawiony w kluczowym dla kompozycji całości *Chłopcu jeziornym*. Poeta podejmuje wysiłek ocalenia poprzez wyobraźnię poetycką tego, co w inny sposób – niż wysiłkiem twórczym – ocalone być nie może. Świat otaczający jeziornego

¹⁹ Na temat literatury pastoralnej zob. uwagi M. Zaleskiego: *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*. Warszawa 1986, s. 133 i dalej. Zob. też R. Poggioli: *Wierzbowa fujarka*. Przeł. F. Jarzyna. „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1960, t. 3, z. 1.

chłopca istnieje tylko dzięki temu, że on go postrzega (świat ten nie posiada właściwości istnienia obiektywnego w ramach realiów utworu), a chłopiec zyskuje prawo bytu tylko dlatego, że został przywołany w kreacyjnym wyobrażeniu – w bursztynowej kuli. Bez tego aktu oba światy zostają raz na zawsze unicestwione. Ocalenie i utrata – między nimi rozpościera się główna myśl utworu. Przy czym ocalenie powiązane zostaje – to ważne – ze „zbawieniem”.

Wizja Grochowiaka ukształtowana jest również, jak wspomniano, na linii: rzeczywistość otwarta – rzeczywistość zamknięta. Relacja pomiędzy otwarciem i zamknięciem, swoiste napięcie między nimi, uwidacznia się – poza tym, o czym była już mowa – pomiędzy wierszami *Chłopiec jeziorny* i *Zajazd*. W pierwszym odnajdujemy metaforę kraciastej koszuli i furtki. Chłopiec jeziorny, zakłęty potem w bursztynowej kuli, wyłania się z wody, ubiera, zostawiając za sobą czas chłopięcy. Kraciasta koszula jest furtką (kratą), którą za sobą zatrzaskuje; furtką prowadzącą z rzeczywistości teraz już zamkniętej. Z kolei *Zajazd* przedstawia przestrzeń otwarcia. Przestrzeń obietnicy „chłopca obiecującego” – podróżnego, który jeszcze nie zdążył podjąć decyzji dotyczącej swego dalszego losu.

Tylko on jeden wie
Albo raczej pyta o drogę
Aby się tak nie zatracić
Przeżażony
Przemoczony do szpiku kości
Podróżny

Napięcie pomiędzy otwarciem i zamknięciem uwidacznia się również i na innym planie. Zamknięty obraz chłopięctwa przywołanego w wierszu jest równocześnie otwartym (uchylonym) obrazem wizji. Otwartym dla nas – czytelników (skłanianych do kreatywnej lektury), ale także i dla samego poety. Zauważmy wreszcie, że Grochowiak nie przedstawia nam jedynie samego siebie z przeszłości, nie przywołuje wyłącznie wspomnienia, ponieważ – jak zauważa J. Łukasiewicz – teksty te ukazują nam równocześnie „dziecko wewnętrzne – świetlisty, niezmienny ośrodek osobowości”.

Powroty do dzieciństwa kończą się spotkaniem z dzieckiem, które wpieryw wydaje się wspomnieniem, potem tworem własnej wyobraźni, a następnie coraz mocniej nabiera cech bytu transcendentnego²⁰.

A więc: **dziecko wewnętrzne**; cząstka nieprzemijającej w nas rzeczywistości.

Zapytajmy ostatecznie, jakie są zatem uwarunkowania znaczeniowe Grochowiakowej wizji zabaw chłopięcych? Poeta przesuwając chłopięctwo/dzieciństwo w kierunku najistotniejszego doświadczenia duchowego człowieka. Obrazy chłopięcych wtajemniczeń – co już nadmienialiśmy – umożliwiają mu zwłaszcza ukazanie pewnego sposobu percepcji rzeczywistości nie tylko chłopięcej, ale i własnej – bliskiej poznaniu poetyckiemu; poznaniu nie na płaszczyźnie psychologicznej czy intelektualnej, ale imaginatywnej – wyobraźniowej. Skoro mowa o poetyckiej epistemologii – Grochowiak ukazuje, choćby w *Chłopcach wieczornych*, jak rodzi się poezja (nie tylko, jak rodzi się poeta – proces

²⁰ S. Grochowiak: *Wybór poezji*, dz.cyt., strony kolejno: XXXIX i XXXIV.

ten następuje w opisanych zdarzeniach pod okiem alchemika-maga Mydlarza); w jaki sposób wyobraźnia przeistacza konkret i materię w świat poetyckiego przeżycia. W lekturze *Zabaw chłopięcych* ponadto można posłużyć się pojęciem **anamnezy**; zdaje się, że w wierszach tych spotykają się: chłopiec z przeszłości i jego teraźniejsza postać, wynikająca ze skomplikowanego aktu przypominania – to ich zetknięcie się umożliwia przeżycie „całości” egzystencji podmiotu mówiącego²¹.

Grochowiaka interesuje uniwersalizacja problemów przedstawionych w *Zabawach chłopięcych*. Takie można wyprowadzić przypuszczenie podczas refleksji nad artystycznym kształtem tego cyklu lirycznego. Chce on odseparować się od swej wizji-wspomnienia, spojrzeć na nią z perspektywy zewnętrznej – świadka. Przyjmuje postawę komentatora, „neutralizującą” wszelkie niebezpieczeństwa wynikające z nadmiernego zaangażowania się w kreację rzeczywistości artystycznej. Postawa (można też tu wykorzystać określenie strategia) „neutralizująca” wyraża się w:

1. celowym poddaniu języka wiersza różnego rodzaju przekształceniom – podkreślającym oddalenie tegoż języka od kanonów nie tylko wypowiedzi potocznej (kolokwialnej; aczkolwiek poezja to przecież zawsze pewien rodzaj „przekształconej” mowy), ale i aktualnie funkcjonujących typów, stylów, konwencji (tworzy autor *Bilardu* w ten sposób poetykę twórczego scalenia głosów cudzych, stylizacji, imitacji, właściwą sobie poetykę syntezy form zastanych w tradycji i obecnych we współczesności);
2. dokonywaniu w materii lirycznej tego typu zabiegów, dzięki którym wyłania się z tekstu postać poety-wspominkarza („opowiadacza”), którego z opisywanymi treściami wypowiedzi nie łączą więzy – uniemożliwiające potraktowanie ich jako tworzywa artystycznego.

Opowieść Grochowiaka o latach chłopięcych lokuje się na granicy dwóch sposobów przedstawiania świata: z jednej strony rozpoznać w niej można elementy nostalgii, poczucie niezwykłej wagi tego, co już upłynęło – postać chłopca-bohatera zdarzeń ukazana jest całkiem serio; z drugiej strony odnajdujemy tu specyficzny, typowy dla Grochowiakowych relacji lirycznych, **dystans** „ja” mówiącego do przedmiotu opowieści²². Świat utrwalony w *Zabawach chłopięcych* wyłania się z relacji ulokowanej na granicy powagi i żartu poetyckiego. W tym drugim wypadku o kształcie wypowiedzi decyduje poczucie humoru towarzyszące „narracji” (wykorzystując to określenie zwracamy uwagę na epickość tekstu). Można odnieść wrażenie, że jest to środek prowadzący do ustanowienia podmiotowej postawy obronnej wobec świata, który przynosi wiedzę o rozwianiu się złudzeń, o przemijalności i kruchości przywołanej raz jeszcze do życia idylli.

²¹ Zob. na temat anamnezy – P. Matywiecki: *W jakim miejscu jesteśmy? Rozmowa dziecka i starego człowieka*, [w:] *Dzieciństwo i sacrum. Studia i szkice literackie*. Red. J. Papuzińska, G. Leszczyński. Warszawa 1998, s. 8–9.

²² Zwracając uwagę na rolę „archaizowanej stylizacji” w ostatnim okresie pisarstwa Grochowiaka, J. Łukasiewicz zauważa: „Stylizacja owa służy uzyskaniu dystansu poety-twórcy do świata przedstawionego i do podmiotu wiersza”. Tego: *Groteski i stylizacje w wierszach Grochowiaka*, [w:] „*W ciemną mą ojczyznę*”. Stanisław Grochowiak znany i nieznan. Red. S. Sterna-Wachowiak. Poznań 1996, s. 27.

Inną metodą prowadzącą do wytworzenia tego rodzaju „rezerwy” jest stylizacja językowa²³. Grochowiak dokonuje w omawianym cyklu imitacji pewnych zastanych w tradycji sposobów mówienia; skojarzenia prowadzą na przykład do Leśmiana. Z inspiracji Leśmianowskich wywodzą się być może archaizacje, neologizmy, gry słowne. Ale nie tylko; zdaje się, że również metrum trzech środkowych wierszy z chłopcem w tytule, zwłaszcza spisane go 13-zgłoskowcem *Chłopca opornego*.

W *Zabawach chłopięcych* wprowadza Grochowiak archaizmy i słowa rzadziej używane, rzeczowniki odnoszące się do przedmiotów, które wyszły już raczej z użytku (w każdym razie dziś dla młodego czytelnika nie zawsze mogą być zrozumiałe). Poeta przy tym – mówiąc nawiasem – zdaje się „delektować” ich brzmieniem, melodią, „zgodnością rymową”; przeblyskami nieoczekiwanych bodaj dla niego sensów wynikających z relacji międzywyrazowych. Są to „lemieszce” (*Dziecięćność*), „łuczyno”, „dziegiel” (*Chłopiec jeziorny*), „dzieże” (*Chłopiec wieczorny*), „gumno” (*Chłopiec oporny*), „paździerz”, „wilegiatura” (*Chłopiec oporny*). Powiada o „chudobie gubernyjnej” (*Chłopiec wieczorny*). (W *Zajeździe* odnajdujemy peryfrazę: „koncha pergaminowego ucha”, słówko „kopyść” i określenie „bukłak jąder”). Nie mniejszą rolę odgrywa stylizacja gwarowa („ale bogać tam”, „a gęby se liściem wycierają” – *W sadzie*; jest też słówko „samotrzcęć” w *Chłopcu opornym*, „oszwabianie” w *Chłopcu wieczornym* i *Chłopcu opornym* zarazem; czy – rzecz dzieje się w Warszawie – „pod hajrem” w *Chłopcu wieczornym*). Pamiętać należy o skłonnościach Grochowiaka do powoływania neologizmów: tu takich słów, jak w *Chłopcu jeziornym*: „rybołowny”, „skrzydłopienny”, „milionkrotny” (chodzi o ważkę), „płetwonogi” (neologizmy w formie epitetów służą oddaniu dynamiki obrazu kąpiącego się chłopca), jest tu „przebisnu rówieśnik” na określenie bohatera wiersza; w *Chłopcu wieczornym*: „zradna natura”, określenie: „bladotrawny”; w *Chłopcu opornym*: „czerstwiejący chłopiec”, etc. Nie unika Grochowiak dalekich metafor i porównań, jak np. „kościół jeziora” (*Chłopiec jeziorny*), „wierzby słońca”, „osypki trwogi” (*Chłopiec oporny*), typowych dla siebie zaskakujących zwrotów (np. „agrestów ostrokolcy bunt” w *Chłopcu opornym*) i porównań („wonne jak głowy mulic” czy „obelga na wargach jak rozgnieciona jagoda” – z *Zajazdu*) bądź peryfraz (piersi starych kobiet jako „puste garby urodzaju”, *Zajazd*). Są też takie gry słowne, jak kalambur „Rzęsą powieki rzęsę trzcini omiata” w *Chłopcu jeziornym*; „Jeszcze mu miło z buszmenami w buszu” w *Chłopcu wieczornym*.

Twierdzono, że dzięki tego rodzaju zabiegom poeta wikła się w niepotrzebne stylizacje. Nie do końca jest to prawda. Rośnie przecież poprzez to – nie tylko konieczne dla podkreślenia kreacyjnego charakteru wypowiedzi – oddalenie podmiotu opowiadającego od opisywanego świata, ale i u czytelnika tworzy się jeszcze silniejsze wrażenie, że powołana do życia rzeczywistość już nie istnieje, należy do bezpowrotnej przeszłości, w której zlokalizowane zostało dzieciństwo (bądź nie istniała wcale poza sferą twórczej wyobraźni). Można przypuszczać, że tendencje stylizacyjne u Grochowiaka są skutkiem

²³ Określenie „dystans” znaleźć można w różnych próbach definicji stylizacji. Zob. np. *Słownik terminów literackich*, dz.cyt., s. 495. O stylizacji w świetle intertekstualności pisze S. Balbus, [w:] tenże: *Między stylami*. Kraków 1996.

nie tylko językowych upodobań, ale i procesu nabierania rezerwy do własnej poezji w ogóle, porzucenia tej koncepcji wiersza, w której uwidacznia się nazbyt silna identyfikacja podmiotu z rzeczywistością wiersza.

W swoich uwagach na temat języka poezji Leśmiana, J. Trznadel zauważał²⁴, że nie zawsze konieczne jest sprecyzowanie sensu słów rzadkich, jak też zakwalifikowanie ich do kręgu neologizmów czy dialektyzmów; istotniejsze jest natomiast odczytanie z tekstu pewnej „aury” i odwołanie do lingwistycznej „intuicji” czytelnika, na tym bowiem przede wszystkim polega kontakt odbiorcy z utworem. U Grochowiaka rzecz wygląda podobnie. I nie tyle potrzeba inkrustacji kieruje zabiegami językowymi, ile stworzenie pewnego klimatu przedstawianej rzeczywistości (a poprzez to zarysowanie określonego pola znaczeniowego, np. wyłaniającego się z brzmień słów).

Wspomnieć wypada w tym kontekście jeszcze o dwóch patronach liryki Grochowiaka: o J. Czechowiczu i K.I. Gałczyńskim. Nie rozwijając szerzej tego wątku, można zauważyć, że z pierwszym autorem łączy Grochowiaka potrzeba przywoływania przestrzeni idyllicznej, pozostającej w ścisłym związku z kryjącym się za nią niepokojem (świat w stanie zagrożenia – terytorium chłopiństwa) – co naturalnie nie przekłada się wprost na zaadaptowanie wypracowanych przez poetę Drugiej Awangardy środków artystycznego wyrazu. Gałczyńskiego obok Grochowiaka stawiano wielokrotnie. Nadmienialiśmy np. o obecnej w *Zabawach chłopięcych* skłonności do żartu językowego. Żartobliwy ton relacji, poczucie humoru, ekspresyjność wypowiedzi – pełnią bodaj u obu poetów podobną funkcję, u obu maskują rzeczywisty stosunek do świata (w którym odnaleźć można pewne rysy tragizmu, dramatu), miejscami bezradność wobec jego praw. I w tym wypadku również nie chodzi o to, by odnajdywać bezpośrednią grę tekstów obu autorów.

Stylizację należy rozumieć jako przywołanie w dziele obcego wzorca²⁵. W przypadku Grochowiaka jest to o tyle trudne do ustalenia, że poeta czerpie pełnymi garściami z tradycji literackiej – od antyku począwszy na międzywojniu skończywszy. Inspiracją są tu zarówno konkretne epoki literackie, jak i twórczość poszczególnych pisarzy. Nazwisk można by przywołać tak wiele, że odnalezienie najściślejszych związków niewiele by wyjaśniało²⁶. W przypadku zabiegów stylizacyjnych, także w *Zabawach chłopięcych*, należy natomiast zwrócić uwagę, że poeta dokonywał nawiązań nie wprost, w sposób „czysty”, lecz wybiórczo (jak u wspomnianych wyżej Czechowicza czy Gałczyńskiego). Grochowiak w późnej liryce przekształca wzorce, dokonuje poetyckiego splotu różnych tendencji i inspiracji. Powstaje zatem pytanie, czy rzeczywiście mamy do czynienia ze stylizacją, skoro – jak dowodzi M. Głowiński – warunkiem jej wystąpienia jest „uchwytność” wzorca (ze strony czytelnika)?²⁷ Chyba tak; lektura wierszy Grochowiaka dowodzi,

²⁴ Zob. B. Leśmian: *Poezje wybrane*. Wstęp i oprac. J. Trznadel. Wrocław 1974.

²⁵ Zob. *Słownik terminów literackich*, dz.cyt., s. 495.

²⁶ Zob. np. J. Maciejewski: *Stanisław Grochowiak i polska tradycja poetycka. Z doświadczeń antologisty*, [w:] „*W ciemną mą ojczyznę*”, dz.cyt.

²⁷ Zob. M. Głowiński: *O stylizacji*, [w:] tenże: *Style odbioru*. Kraków 1977, s. 182. Por. też: J. Duk: *Symkretyzm stylistyczny poezji Stanisława Grochowiaka*. Łódź 1997; J. Kornhauser: *Grochowiak w siódlach stylizacji*, dz.cyt.

że odbiorca zdaje sobie sprawę z faktu, że poeta posługuje się dla własnych potrzeb – tworząc rzecz jasną nową jakością – głosami cudzymi (wyłaniającymi się z melodii wiersza, dykcji podmiotu, sposobu traktowania języka liryki etc.). W tym wypadku precyzyjne zlokalizowanie tego głosu/głosów może okazać się drugorzędne.

Podkreślenie wagi stylizacji w porządku tego cyklu lirycznego wydaje się konieczne dla jego całościowej interpretacji. Komizm, efekty humorystyczne (np. w *Chłopcu opornym* stwierdzenie, że gumno w Sokołowie „Dürer splagiatował w *Synu Marnotrawnym*”), żartobliwy język, dosadność i kolokwializmy („nioskom jaja [...] **gruchnęły** spod skrzydeł” w *Chłopcu opornym*; „Dyliżans **wysypał** gromadę upiorów” w *Zajeździe* [podkr. R.M.]) – niwelują poczucie popadania w sentymentalizm wynikający z wierności utrwalonym w tradycji opowieściom o latach chłopięcych. Poeta lubi wirtuozerskie popisy formalne; skoro jednak służą problematyce, myśli wiersza, tak jak w omawianym cyklu, nie powinno się chyba poddawać ich krytyce. Więc Grochowiak lubi żartować:

Ma spodnie wybałuszone na kolanach grdykę
W obręczy kołnierzyka ruchliwą jak dzieciół
Paznokcie z popiołami przodków
Obelgę na wargach jak rozgnieciona jagoda
Strzępek jedliny u koncha pergaminowego ucha [*Zajazd*].

Sytuacja wyjątkowa – chłopiec w budzącym grozę zajeździe w obliczu życiowego wyboru, ale forma jej przedstawienia niezbyt powadze zdarzenia odpowiadająca. To argument potwierdzający tezę, iż specyfika nie tylko cyklu Grochowiaka, ale i szerzej – jego twórczości, polega na tym, że obok wyobrażeń humorystycznych pojawiają się poważne. Poeta stara się tu uruchomić mechanizm stosownej równowagi między nimi.

Gdy prześledzimy rozwój tematyki dziecięcej w liryce Grochowiaka – odczytamy ukryte w niej dwa rodzaje postaw poety. Pierwsza, charakterystyczna dla wczesnych liryków tego autora, wiąże się z faktem, że świat tych wierszy bywa opowiadany i postrzegany właśnie przez dziecko. Druga natomiast – typowa dla liryki dojrzałej – prezentuje go jako kogoś, kto już nie tylko wydorósł, ale potrafi szyfry dzieciństwa, jego tajemnice i swoistą metafizykę tego czasu, a i dramat utraty, zrozumieć. Zatem nie nostalgiczny kraj lat dzieciennych staje się przedmiotem zainteresowania Grochowiaka w *Zabawach chłopięcych*, lecz konieczność oswojenia dzieciństwa z perspektywy czasu. W tym wyraża się jego stosunek do tradycji. (Mydlarnia nie powinna stracić nic z tajemniczości, podobnie z opowieścią o więzi z naturą w *Chłopcu opornym*, o końcu chłopięctwa w *Chłopcu jeziornym*, o fioletowym śnie w sadzie, wreszcie w *Zajeździe* – o ważnym czasie życiowych postanowień).

Zabawy chłopięce podejmują temat dzieciństwa w sposób odmienny niż w innych utworach Grochowiaka. Temat ten odnajdujemy np. w *Kanonie (Zejście)*, w *Nie było lata (Genesis, Ars poetica, *** Spojrzałem w twarz Marzeniu)*, w *Bilardzie* w **** Zbiegło z furkotem*, w *Sadybie*, w *Allende*. Tonacja *Zabaw chłopięcych* różni się od tych wierszy, co nie pozostaje w konflikcie z wagą poruszanych tu problemów. Poeta nawiązuje do tych przedstawień dzieciństwa w tradycji, które ukazują je jako stan egzystencjalnej i duchowej

homeostazy i jako sferę sacrum²⁸, a z drugiej strony do tych wątków, które podkreślają nieustanne zagrożenie tego stanu rzeczy. Tytuł cyklu, co już zaznaczyliśmy, może być mylący – wskazuje na dziecko jako na *homo ludens*. Zabawy ukazane w poszczególnych tekstach (kąpiel, alchemia mydlarni *etc.*) są zabawami tylko pozornie. Idzie o sprawy znaczenie ważniejsze: o dobijanie się do autentycznego wymiaru bytowania człowieka, które jednak dopiero dostrzega, docenia i pojmuje człowiek dorosły (narrator cyklu). Dzieciństwo (była o tym mowa) jest dzieciństwem przemijającym i nieprzemijającym zarazem. Z jednej strony poeta powiada: „Nie masz, Dzieciństwo, już młodości mojej” (***) *Zbiegło z furkotem*²⁹, z drugiej akcentuje jego transcendentny charakter. Grochowiak wyposaża swego dziecięcego bohatera w takie cechy, jak szczególna wrażliwość, zdolność do magicznej transformacji rzeczywistości czy spokój wewnętrzny. W przypadku tego pierwszego powiada: „Co się podoba tym najczulszym – Małym [...]” (wiersz inicjujący cykl). Słowo „najczulszy” interpretować możemy oczywiście jako potrzebę otoczenia dziecka szczególną czułością. Ale przecież i jako zwrócenie uwagi na nad-czułość dziecka, słowem – nadwrażliwość.

Zabawy chłopięce ulokować by można w długiej tradycji idealizacji wspomnień dzieciństwa o tyle³⁰, że poeta przywołuje niektóre z utrwalonych w liryce toposów związanych z tematem; jest motyw furtki (separującej czas przeszły od teraźniejszego, ukazującej też dzieciństwo jako świat autonomiczny), są miejsca magiczne (jak np. w prozie Schulza – sklep i jego tajemnice: tu – mydlarnia). Entuzjazmem w oddaniu barw i przeblysków tego czasu przypomina Grochowiak Tuwima z *Rzeczy czarnoleskiej* (cykl dziecięcy), któremu nadal „pachną te pogańskie lata” i „wszystko to w ognistej pamięci dziś błyska”³¹.

BIBLIOGRAFIA

- Balbus S.: *Między stylami*. Kraków 1996.
- Dudek J.: *Liryka Kazimierza Wierzyńskiego z lat 1951–1969*. Wrocław 1975.
- Duk J.: *Synkretizm stylistyczny poezji Stanisława Grochowiaka*. Łódź 1997.
- Eliade M.: *Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne*. Przeł. K. Kocjan. Kraków 1997.
- Głowiński M.: *O stylizacji*, [w:] tenże: *Style odbioru*. Kraków 1977.

²⁸ Por. *Dzieciństwo i sacrum*, dz.cyt., s. 5.

²⁹ S. Grochowiak: *Wybór poezji*, dz.cyt., s. 213.

³⁰ Która znajduje swoje kolejne przedłużenia w powstających dalej cyklach poetyckich następnych generacji. Zob. np. *Śląsk mojego dzieciństwa* B. Urbankowskiego, [w:] tenże: *Chłopiec który odchodzi. Wybór wierszy, dramaty*. Łódź 1991.

³¹ Cytuję wg J. Tuwim: *Poezje*. Wyb. i wstęp E. Cichla-Czerniawska. Lublin 1991, s. (kolejno) 176, 175. Warto też jako nie mniej wyrazistą tradycję przywołać cykl *Dzieci* Kazimierza Wierzyńskiego z jego debiutanckiej książki, w którym – nota bene – widać zastanawiające powinowactwa, w sposobie potraktowania poetyckiej materii, ze *Światem* Cz. Miłosza. Porównanie trzeciej części cyklu Wierzyńskiego (*Dzieci się kąpią*) z *Chłopcem jeziornym* powinno prowadzić do ciekawych obserwacji. Badająca lirykę Wierzyńskiego J. Dudek zauważa: „Ostatni wiersz, gdzie dokonano się obrzędowe zespolenie słońca, powietrza, wody, ziemi i człowieka, nadał całemu cyklowi charakter miniaturowego poematu o miłości wszechstworzenia jako kosmicznej zasadzie bytu”. J. Dudek: *Liryka Kazimierza Wierzyńskiego z lat 1951–1969*. Wrocław 1975, s. 33.

- Grochowiak S.: *Bilard. Ahaswer*. Warszawa 1987.
- Grochowiak S.: *Poezje wybrane*. Wybór i wstęp A. Lam. Warszawa 1989.
- Grochowiak S.: *Wiersze wybrane. Wybór dokonany przez autora*. Warszawa 1978.
- Grochowiak S.: *Wybór poezji*. Opracowanie i wstęp: J. Łukasiewicz. Wrocław 2000.
- Grochowski G.: *Konceptyzm i teodycea*, [w:] *Lektury Grochowiaka*. Red. T. Mizerkiewicz, A. Stankowska. Poznań 1999.
- Kaliszewski A.: *Brama dzieciństwa*, [w:] tenże: *Księżę z kraju łagodności*. Kraków 1988.
- Kornhauser J.: *Grochowiak w siłach stylizacji*, [w:] J. Kornhauser, A. Zagajewski: *Świat nie przedstawiony*. Kraków 1974.
- Leśmian B.: *Poezje wybrane*. Wstęp i oprac. J. Trznadel. Wrocław 1974.
- Łukasiewicz J.: *Groteski i stylizacje w wierszach Grochowiaka*, [w:] „*W ciemną mą ojczyznę*”. *Stanisław Grochowiak znany i nieznan*. Red. S. Sterna-Wachowiak. Poznań 1996.
- Łukasiewicz J.: *Ów chłopiec niezwykły*. „*Odra*” 1976, nr 12.
- Maciejewski J.: *Stanisław Grochowiak i polska tradycja poetycka. Z doświadczeń antologisty*, [w:] „*W ciemną mą ojczyznę*”. *Stanisław Grochowiak znany i nieznan*. Red. S. Sterna-Wachowiak. Poznań 1996.
- Marx J.: *Zamiatacz modlitw z posiwiałą miotłą*. „*Poezja*” 1986, nr 10–11.
- Matywiecki P.: *W jakim miejscu jesteśmy? Rozmowa dziecka i starego człowieka*, [w:] *Dzieciństwo i sacrum. Studia i szkice literackie*. Red. J. Papuzińska, G. Leszczyński. Warszawa 1998.
- Opacki I.: *Z zagadnień cyklu sonetowego w polskim romantyzmie*, [w:] *Studia z teorii literatury i historii poezji*. Pod red. M. Głowińskiego. Seria II. Wrocław 1970.
- Poggioli R.: „*Wierzbowa fujarka*”. Przeł. F. Jarzyna. „*Zagadnienia Rodzajów Literackich*” 1960, t. 3, z. 1.
- Słownik języka polskiego*. Red. M. Szymczak, t. III. Warszawa 1981.
- Słownik terminów literackich*. Pod red. J. Sławińskiego. Wrocław 1988.
- Tuwim J.: *Poezje*. Wybór i wstęp E. Cichla-Czerniawska. Lublin 1991.
- Urbankowski B.: *Chłopiec który odchodzi. Wybór wierszy, dramaty*. Łódź 1991.
- Wantuch W.: *O poetyce cyklu lirycznego*, [w:] *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*. Pod red. E. Balcerzana i S. Wysłouch. Warszawa 1985.
- Zaleski M.: *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*. Warszawa 1986.