

Piotr Łuszczkiewicz

"Mówić miłość" : erotykach Stanisława Grochowiaka

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 83/2, 124-137

1992

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

PIOTR ŁUSZCZYKIEWICZ

„MÓWIĆ MIŁOŚĆ”

O EROTYKACH STANISŁAWA GROCHOWIAKA

Miłość i emocje jej pokrewne są przyczyną i substancją wiersza erotycznego. Niemniej jako moment zasadniczy jawi się raczej wymówienie uczucia niż jego doznanie lub wymyślenie. Decyzje gramatyczne – w najszerszym rozumieniu – przesądzają o kształcie świata przedstawionego, wskazują pryncypia organizacji przestrzeni i czasu w utworze¹. O ile przed podjęciem takich decyzji wszystko jest jeszcze możliwe, o tyle po pierwszym zdaniu niektóre kontynuacje nie mogą wydawać się już trafne. Albowiem opcje gramatyczne są w istocie opcjami semantycznymi, wybór modelu zdaniowego wiąże się z wyborem sensu. Ów związek unaoczniają doskonale erotyki Grochowiaka. W nich te poziomy struktury językowej coś znaczą, te piętra konstrukcji tekstu podparte są jakąś ideą.

Przekaz miłosny przybiera tutaj najrozmaitsze postacie komunikacyjne². Wyzyskana zostaje pełna odmiana zaimka osobowego. Mówiące „ja” ożywia w swoim monologu, wyrazowo albo sufiksalnie, resztę paradygmatu. Ta różnorodność nie jest jednak wynikiem rozrzutności pomysłów poetyckich. Przeciwnie, rządzi tym określona reguła dyscyplinująca. Istotę gry zaimków w erotykach Grochowiaka stanowi swoista dialektyka oddalenia i zbliżenia. Jeśli za bieguny gramatyczne przyjąć modele zdaniowe „ja mówię do ciebie” i „ja mówię o niej”, to można śmiało stwierdzić, że poeta organizuje wypowiedź podmiotu swoich tekstów w pewnej sprzeczności wobec formalnych wykładników relacji osobowych. Narzuca dystans w pierwszym przypadku i próbuje go skrócić w drugiej sytuacji.

„Mówienie do”, a zatem relacja osobowa „ja – ty”, zmniejsza odległość między protagonistami. Przestrzenie intymności własnej partnerów kurczą się

¹ E. Benveniste mówi, że język systemowo warunkuje wszelką prezentację czasową i osobową w literaturze i że to modelowanie gramatyczne jest praktycznie nie do przekroczenia. Koncepcja ta powraca kilkakrotnie na kartach jego fundamentalnego dzieła *Problèmes de linguistique générale* (Paris 1966).

² Rozumienie terminu „postać komunikacyjna” wymaga tutaj doprecyzowania. Nie chodzi bowiem o klasyczny schemat relacji osobowych i obsadę ról nadawcy, odbiorcy oraz bohatera, o czym pisze A. Okopień-Sławińska (*Relacje osobowe w literackiej komunikacji*. W zbiorze: *Problemy socjologii literatury*. Wrocław 1967). W centrum zainteresowania znajdują się natomiast modele zdaniowe typu „ja mówię do ciebie”, „ja mówię o niej”, wypływające oczywiście z tamtych podziałów, ale też nakierowane bardziej w stronę wyrażonej *explicite* gry zaimków.

i zachodzą na siebie, tworząc coraz gęstsza, lecz i coraz mniej suwerenną jednostkowo intymność *à deux*. Mężczyzna przeczuwa tu niebezpieczeństwo utraty autonomii i wszelkimi środkami dąży do osłabienia tej tendencji. Paradoksalnym, ale skutecznym sposobem jest upodrzedzenie swojej roli:

O feudalna moja pani,
Chwałę sobie twe domostwo
Wieczny lennik na twych włosach,
Trwały wasal twego żebra...

(Do pani)³

Pod tą zręczną trawestacją feudalno-miłosnego ukłonu⁴ kryje się przebiegły koncept. Otóż erotyczna gra podporządkowania pozwala kochankowi ocalić indywidualność i integralność. Z tego mianowicie powodu, że jest tylko grą dwóch płci, a nie ich walką na śmierć i życie, i że istnieje w niej przepis o rewokacji służby damie, mający liczne precedensy w literaturze⁵. Kochanek, by tak rzec, równorzędny nie ma możliwości odstąpienia pola. Podnosząc rękawiczkę musi dać satysfakcję. Naraża się więc na zatracenie i stracenie w miłosnym akcie⁶. Tymczasem kochanek-lennik wiąże się z partnerką na prawach innej umowy. Nie oczekuje od dominy żarliwej konfrontacji cielesnej i psychicznej. Jest raczej przygotowany do doznania w rodzaju – by skorzystać z oksymoronów trubadurów – szczęsnego smutku, słodkich cierpień, które przerywane są chwilami euforii miłosnej, wszelako częściej na stronie niżli w bezpośrednim zbliżeniu⁷.

•W tym niebezpiecznym obszarze „mówienia do” mężczyzna kreśli jeszcze kilka podobnych kredowych kół dystansu i komfortu psychicznego. Należą do

³ Cyt. z: S. Grochowiak, *Taka mi teraz jesteś*. Wybór i wstęp R. Marciniak. Warszawa 1989. W tomie tym znajduje się większość przytaczanych dalej wierszy. Ponadto przytoczone są: *Nieznajoma z Sekwany*. W: *Ballada rycerska*. Warszawa 1956; *Wizyta*; *Muza*; *Tanecznice*. W: *Rozbieranie do snu*. Warszawa 1959; *Herodiada*. W: *Wybór wierszy*. Warszawa 1978.

⁴ Jest to wielopoziomowa trawestacja. Mamy tu popis paronomastycznych podstawień. W miejsce oczekiwanej formy „włosciach” pojawia się podobnie brzmiąca – „włosach”, a zaraz dalej postać wyrazowa „zebra” zamiast np. narzucającej się – „zamku”. Grochowiak wykorzystuje tu także pewne elementy dominantowej struktury madrygału (zob. A. Nowicka-Jeżowa, *Madrygaly staropolskie. Z dziejów liryki miłosnej w epoce renesansu i baroku*. Wrocław 1978, s. 70 i przypis). Najistotniejsze wydaje się jednak oryginalne podchwycenie „*donnoi*”, czyli stosunku „zależności wasala od pana, jaki powstaje między kochankiem-rycerzem i jego damą...” (D. de Rougemont, *Miłość a świat kultury zachodniej*. Przełożył L. Eustachiewicz. Warszawa 1968, s. 28. Zob. też Z. Romanowiczowa, wstęp w: *Brewiarz miłości. Antologia liryki staroprowansalskiej*. Przetłumaczyła i opracowała... Wrocław 1963. BN II 173. – A. Milska i K. Kamińska, wstęp w: *Ty się pojawiasz jak miłość... Antologia niemieckojęzycznej liryki miłosnej*. Warszawa 1987). Na tym tle poeta wygrywa zarówno wyrafinowany antyestetyzm mówiącego, jak i jego anachroniczne odstąpienie od tradycyjnych rekwizytów erotyków laudacji czy hołdu feudalnego.

⁵ Z tym, zapewne najpowszechniej znanym, w tłumaczonej przez A. Mickiewicza *Rękawiczce* F. Schillera.

⁶ Ta poezja odpowiada jednoznacznie przecząco na słynne pytanie P. Teilharda de Chardin (*Fenomenologia człowieka*. Cyt. za: R. May, *Miłość i wola*. Przełożyli H. i P. Śpiwakowie. Wstępem poprzedził K. Obuchowski. Warszawa 1978, s. 380): „Czyż kochankowie w stopniu najwyższym nie wchodzą w posiadanie siebie samych wtedy właśnie, kiedy zatracają się w sobie?” W erotykach Grochowiaka konieczność ochrony podmiotowego „ja” przed presją osób wchodzących z nim w bliski związek ma tak radykalny charakter m.in. właśnie dlatego, że zatracenie się w kimś drugim jest równoznaczne z utratą siebie samego.

⁷ To właśnie istota „*joy*” trubadurów, czyli chwil uniesień, stanów euforycznych, które na przemian z rozpaczą i zniechęceniem ogarniają kochanka. Zob. Romanowiczowa, *op. cit.*

nich niewątpliwie oddalające zwroty komunikacyjne: „panienka”, „pani”⁸. Fakt, że przypadki te dają się zegzemplifikować już na etapie tekstów młodzieńczych, świadczy najlepiej, że był to jeden z pierwszych i podstawowych problemów — w tym samym stopniu kompozycji, jak i ideologii erotyku — przed którymi stanął poeta:

To chyba wszystko, dumna panienko,
wszystkom uczynił, czegoś pragnęła:
trochę płakałem, niewiele, małeńko...
(*To chyba wszystko...*)

Czyż to z pani powodu
łzy płyną bez powodu,
pani śliczna?
(*Smutek*)

Pani i panienka to postacie ze sfery dobrze rozpoznanej nomenklatury literackiej. Związki z nimi są w jakiejś mierze zawsze bulwersujące. Raz poprzez element wiarołomstwa, bo przecież „pani” kojarzy się w liryce miłosnej Grecji, Rzymu, Prowansji — a są to nieodparte asocjacje — z osobą zamężną, adorowaną wbrew spokojowi instytucji małżeństwa. Drugim razem za sprawą akcentów demoralizatorskich, gdyż „panienka” ewokuje — w świetle analogicznych reminiscencji — myśli o niewinności, niedorobłości uczuciowej i fizycznej. Ale to jakby efekt uboczny zabiegu poety: dyskretny czar zepsucia, który podnosi temperaturę emocjonalną wiersza⁹. Mniejsza nawet o to, czy w zgodzie z autorskimi intencjami.

⁸ Wywołuje to wrażenie spychania form drugoosobowych poza obręb bliskości lirycznego „ty”, przesuwania ich do roli trzeciej osoby. Ale to przecież nie dylematy gramatyki czy stylistyki znajdują odbicie w grach paradygmatycznych. Konkluzje Benveniste’a (*op. cit.*, s. 251–257 n.) na temat natury zaimków przekonują, że „on” to ten, który jest nieobecny, oddalony. Wydaje się, że jakby właśnie o to chodzi mężczyźnie w erotykach Grochowiaka. O oddalenie lub o unieobecnienie partnerki, rozumiane czasem dosłownie, czasem mniej czy bardziej metaforycznie (tzn. w sferze ogniskowania uczuć bądź też koncentracji uwagi mówiącego). Eros oddalenia pozwala się pozbierać, pozwala tworzyć. May (*op. cit.*, s. 135) mówi, że „jeśli się kocha nieszczęśliwie lub z bezpiecznej odległości, co widzimy tak u Dantego, jak i w całym ruchu stylistów we włoskiej literaturze, przynajmniej można zająć się swoimi codziennymi troskami, pisać *Boską Komedie*, sonety albo opowiadania”. W polskiej literaturze miłosnej XX w. łatwiej chyba znaleźć tradycję negatywną dla takiej tendencji niż jakiś wyrazisty wzorzec. Jest nią — dostrzeżona przez J. Sławińskiego — koncepcja dystansu retorycznego w utworach poetów krakowskich. Badacz pisze (*Koncepcja języka poetyckiego Awangardy krakowskiej*. Wrocław 1965, s. 168): „Likwidacja dystansu retorycznego pomiędzy »ja« i »ty« to przede wszystkim precyzowanie się owej »drugiej osoby« jako uczestnika potencjalnego dialogu. I — co za tym idzie — relatywizacja świata podmiotu do świata »ty«”. U Grochowiaka jest odwrotnie. Chodzi o dystans retoryczny. Więcej, idzie o to, by transformować tę abstrakcyjną kategorię w wyobrażenie fizycznej odległości, by zabsolutyzować świat podmiotu do świata „ja” — parafrazując literaturoznawcę. Jest to świadome zakłócenie struktury relacyjnej między osobowościami, o której mówi J. Nuttin (*Struktura osobowości*. Tłumaczyła T. Kołakowska. Warszawa 1968, s. 252–255).

⁹ Goncourtowie określili ów szczególny czar — odnosząc to jednak zgodnie ze swą mizoginiczną perspektywą do kobiety — mianem „*faisandage*”, czyli kruszenia mięsa aż do granicy zepsucia się. U Grochowiaka to rozpustne usposobienie, łajdactwo zmysłów jest subtelniejsze:

Więc wciąga pani potrójną bieliznę
Przy samowarze mnie kusząc wyłącznie
Że jestem po to by wspiąć się na palce
Całować w uchu zaciśnięty kolczyk

Więc stroi pani
Pierzynę łagodną
I watoliną

Istotniejsze jest tutaj co innego. Kwestia umowności owego teatrum działań erotycznych — by sparafrazować określenie Grochowiaka z poematu *Zuzanna i starcy*. Pani i panienka, raniąc i porzucając mężczyznę, grają w tym świecie tylko pewne role i do pewnego też jedynie stopnia ich gesty mogą być dla tego mężczyzny dotkliwe. Właściwie mamy tu do czynienia ze zderzeniem konwencji. Damy są konwencjonalnie niemiłosierne, opuszczony kochanek jest konwencjonalnie płacziwy. W tych niefortunnych epizodach pozytywnie waży natomiast element autokreacji, natchnienia twórczego, inspirujących przemysleń. Rozczarowanie miłosne okazuje się potrzebne głównie po to:

[...] aby mieć pod ręką
szczyptę tęsknoty do tęsknego dzieła
(*To chyba wszystko...*)

Łza płynąca spod rzęsy jest w gruncie rzeczy wykoncypowana, wykontemplowana bardziej niż odruchowa i szczerza:

[...] bo niebieska —
troszeczkę filozoficzna...
(*Smutek*)

Aby lepiej uświadomić sobie psychologiczne przysługi, jakie oddaje mówiącemu konwencja laudacyjna bądź lamentacyjna, należy prześledzić scenariusz zdarzeń i związków miłosnych pozbawionych tej asekuracji. W jednym z późnych tekstów Grochowiak kreśli taki scenariusz, prezentuje sytuację, kiedy wspomniane wyżej zabezpieczenia zostają usunięte:

Nie jesteś dla mnie tymianek ni róża,
Ani też „czuła pod miesiącem chwila” —
(*Upojenie*)

W tych słowach mężczyzna niedwuznacznie oddala model erotyki sentymentalnej. Chwilę później uchyla również tradycję uczuciowości rycersko-dworskiej:

Nie szukasz we mnie silnego ramienia
Ani ci w myśli „klejnot zaufania”
(*Upojenie*)

Co pozostaje? Starcie seksualnych żywiołów, nie temperowanych już żadną kulturową osłoną. „Wiatr” i „mróz” naprzeciw „deszczu” i „blasku”, by odwołać się do metaforycznych pseudonimów ekspansywności płciowej, które funduje obu stronom wyobraźnia poetycka. To zmaganie ma siłą rzeczy charakter wzajemnie wyniszczający, prowadzi do *quasi*-śmiertelnych stężeń („zmarmurzenie”) i unicestwień („spopielenie”). Oczywiście, Grochowiak hiperbolizuje obraz miłosnego uniesienia. Udrastycznia go i wyostrza w krań-

Uszczelnia swe okno
I w takiej kuchni że aż się obliznę
Ściąga
Potrójną
Wetnianą
Bieliznę

(*Kuchnia*)

— i nie zawsze obciąża tylko kobiecą stronę gry erotycznej (por. motyw zaplątywania się zdobyczy w męskiej pułapce — *Z pamiętnika, III. Chloe*). Można więc mówić — stosując termin Owidiuszowski — o „wspólnictwie grzechu” w erotykach Grochowiaka.

cowych efektach. Wszelako uświadamia tym samym, że jeżeli się tak kocha, to trzeba umrzeć przy pierwszym zbliżeniu¹⁰; że jeśli opisuje się kochanie w takich kategoriach, to trzeba poprzestać na jednym wierszu. Dlatego chyba formuła ekstazy nie znajduje w erotykach Grochowiaka licznych egzemplifikacji.

Poeta bowiem przekłada nad inne te konwencje liryki miłosnej, w których uobecnia się dystans. Skrajną pozycję w tej odmianie przekazu literackiego zajmują monologi do chorej, starej, umierającej oraz — zwłaszcza — zmarłej¹¹. Odgraniczenie bohaterów jest tutaj wyjątkowo silne. Egzystują oni w różnych światach, które wizytować można na ogół bezpowrotnie, toteż i wypowiedzi mówiącego nastawione są jakby z góry na jeden kierunek komunikacji. A skoro brak w nich, choćby wpisanych potencjalnie, założeń dialogowości, to męczyzna — ujmując w uproszczeniu — ma tę luksusową pewność, że jego słowa nie spotkają się z żadną ripostą, że adresatka wyznania ich nie zweryfikuje. Są one własnością radykalnie prywatną, jak nie zwierzona nikomu myśl. Bo i w istocie ów *modus* lokucyjny mocno przypomina budowę *soliloquium*¹². Wdowiec — ten z *Ballady rycerskiej* i ten z *Agrestów* — a także portretujący umarłą czy wzdychający do paryskiej samobójczyni-topielicy, oni wszyscy mówią przecież w swojej wyłącznie żywej obecności. Stąd właśnie — jak wolno przypuszczać — ich przekazy cechuje taka (niesklamana?) ostentacja emocjonalna. Atoli powinno się przy tym pamiętać, że asekuracją psychologiczną poety jest tutaj znowu bardzo wyrazista konwencja. Erotyki — by tak rzec — mortalne są głęboko zakorzenione w tradycji barokowej tudzież, w nieco innym uprofilowaniu, romantycznej. Taka konstrukcja postaciowa nie jest więc przezroczysta, odbija zawsze pewne rysy cudzych pomysłów. Ba, tę autorską zasłonę stanowią także osoby sytuacji lirycznych. Grochowiak

¹⁰ Umrzeć samemu albo też zabić partnerkę. Jak bardzo trafnie zauważa J. Łukasiewicz (*Szmaciarze i bohaterowie*. Kraków 1962, s. 67): „jest to spontaniczna konsekwencja ekstazy, autentyczne wyciągnięcie konsekwencji z uniesienia miłosnego”. Współgra to z refleksjami M. A. Sontag (op. cit., s. 391), że „pełne zaspokojenie oznacza śmierć istoty ludzkiej”, oraz ze spostrzeżeniami S. Sontag (*Wyobraźnia pornograficzna*. Tłumaczył I. Sieradzki. „Teksty” 1974, nr 2, s. 49) na ten temat: „seksualność jest jedną z demonicznych sił świadomości ludzkiej — popychającej nas niekiedy [...] do lubieżnego marzenia o zatraceniu świadomości, o śmierci”. W tej perspektywie postrzega to również, jak się wydaje, sam Grochowiak. Waży tu kategoria obawy, przestrogi. Raz jeszcze pokazuje to, jak daleki jest poeta od typu myślenia mistycyzującego te problemy, prezentowanego np. przez D. de Rougemonta czy G. Bataille’a. Pierwszy z nich zauważa, że „pragnienie całkowitego zespolenia wiąże się w sposób nierozzerwalny z pragnieniem śmierci, która wyzwala” (de Rougemont, op. cit., s. 174). Drugi konstatuje: „gdy związek dwojga kochanków jest wynikiem namiętności, przyzywa on śmierć, pragnienie zbrodni lub samobójstwa” (G. Bataille, *L’Erotisme*. Cyt. ze zbioru: *Odmięcy*. Gdańsk 1982, s. 344 (tłum. M. Ochab)). Pole skojarzeń jest podobne, ale w tych ujęciach dominują kategorie aprobatywne.

¹¹ Adresatki wyjęte jakby prosto z katalogu Meduz, który dla włoskiego concetta i francuskiego romantyzmu stworzył M. Praz (*Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*. Przełożył K. Żaboklicki. Słowo wstępne M. Brahmery. Warszawa 1974, s. 52–64).

¹² Jest to poniekąd powód, dla którego przy braku możliwości dialogu poeta wybiera model zdaniowy „ja mówię do ciebie”, a nie np. „ja mówię o niej”. „Ty” ma bowiem charakter zwrotny, jest pseudonimem tej części „ja”, w której pozostał bardzo silny ślad pamięciowy po zmarłej partnerce. Na tej decyzji zaimkowej Grochowiaka ciąży też z pewnością uwarunkowania konwencjonalne — bo tradycja utrwaliła chwyt retoryczny przemowy „do trupa”, a nie „o trupie”. Być może jest to również pewien akcent metafizyczny, dreszczyk oczekiwania odpowiedzi, owego — mówiąc banalnie — „a nuż się odezwie”.

pożycza wdowców z repertuaru cudzych ról życiowych, dwóch innych wspomnianych wyżej bohaterów wydobywa ze wspólnej pamięci kulturowej:

Ten uśmiech łagodny komu oddajesz?
Kto Ciebie chciał wrócić? Który nieznaný?
Wciąż jeszcze przebaczać, kochać się zdajesz –
Marząca o śmierci Resztko z Sekwany...

(*Nieznajoma z Sekwany*)

Kto bowiem mógł myśleć w tym stylu o Młodej Topielicy, której maska pośmiertna – jak pisze Rilke w *Maltem*¹³ – „uśmiechała się tak ludzaco, jak gdyby wiedziała”: Jules Lefebvre czy Georges Ville?¹⁴

Ileż się pani musiała nachodzić, że
Ma pani taką białą twarz...
Że kiedy pani tak leży z podeszwami na wprost,
Sinieje gwasz.

(*Portretowanie umarłej*)

Kto widział zmarłą „podeszwami na wprost”, tak jak Mantegna malował Chrystusa: Dürer portretujący matkę czy też może Monet w wyobraźniowym szkicu Kamili?¹⁵ Bo jest niemal pewne, że kulturowej presupozycji szukać trzeba w malarstwie i w refleksjach ludzi związanych z tą dziedziną twórczości. Podobnie też nie ulega kwestii, że postaci z cytowanych wierszy Grochowiaka istnieją w sferze egzystencjalnych i artystycznych metasytuacji. Wydaje się, iż jest to u poety cena konieczna za uczuciową szczerą wypowiedzi.

Teoretycznie rzecz biorąc, „ja” i „ty” powinno sumować się we wspólnotowe „my”. Jednak w praktyce poetyckiej Grochowiaka zaimek „my” pojawia się niezmiernie rzadko¹⁶. Owo równanie ma rację bytu tylko w zupełnie wyjątkowych okolicznościach, kiedy otoczenie lub zewnątrzność – pojmowane wieloznacznie i wielowymiarowo – osacza kochanków. Zagrożeni, stają wtedy po tej samej stronie zaimkowej barykady, tworząc „my” – przeciwstawne obcemu i nieprzyjaznemu „oni”:

Więc tamci, wiszący na moście,
I ci, co roznoszą pociski tak płasko,

¹³ R. M. Rilke, *Malte. Pamiętniki Malte-Lauridsa Brigge*. Tłumaczył W. Hulewicz. Wyd. 2. Warszawa 1979, s. 79.

¹⁴ Zob. przedruki i komentarze w zbiorze *Maski* (wybór, opracowanie i redakcja M. Janion i S. Rosiek. T. 1. Gdańsk 1986, s. 110; t. 2, s. 469–470). Spośród wypowiedzi G. Burauda (z: *Les Masques*. Paris 1948), E. Benkarda (z: *Das ewige Antlitz*. Wyd. 3. Berlin 1929) i M. Bessy’ego (z: *Mort où est ton visage?* Monaco 1981) właśnie ta ostatnia wersja historii paryskiej samobójczyni-topielicy byłaby tu najbliższa.

¹⁵ Ten ostatni trop podjęła za J. Guze (*Impresjoniści*. Warszawa 1964) B. Kowszewicz w szkicu „*Idę gorący po tłach pokostniałych*” – czyli *malarstwo w poezji Stanisława Grochowiaka* („*Poezja*” 1986, nr 10/11). Dürer jest natomiast tropem autointerpretacyjnym poety, ujawnionym w jednym z wywiadów telewizyjnych (*Dialogi z poetą o poezji – Stanisław Grochowiak*. Jw., 1977, nr 2).

¹⁶ To chyba nie kwestia wzgardy wobec kobiety (perspektywa frommowska), lecz raczej problem dystynkcji własnej osobowości (perspektywa nietzscheańska). Bohaterowie Grochowiaka bardziej są powodowani instynktem aniżeli odruchem niechęci wkorzenionym przez ogląd psychofizjologii kobiety. A zatem mężczyzna jako *Uebermensch* (Prometeusz) albo *Untermensch* (Narcyż), nigdy zaś jako ktoś równorzędny partnerce. Te dwa mity erotyczne ciekawie interpretuje H. Marcuse (*Eros and Civilisation*. New York 1955, s. 146–147). Nawiasem mówiąc, w świetle przemyśleń J. Ortegi y Gassetta (*Szkice o miłości*. Przekład K. Kamyszewa. Postłowie M. Szpakowskiej. Warszawa 1989, s. 122–124) na temat utajniania i odkrywania osobowości, mężczyzna w erotykach Grochowiaka jawi się czasem nadzwyczaj kobiecy w swoich zachowaniach.

I ci, zamknięci kluczami jak miasto
 I tamci, rozwarci bagnetem na oścież
 Mają nas –
 [.]
 Parę kochanków, co korzysta spiesźnie
 Z przyćmionych światel.

(Listopad)

Tę szczególną perspektywę są w stanie wytworzyć prawie wyłącznie siły z zaświatów (jak w przywołanym tekście), spoza tego świata (jak w utworze *My i Bóg*), wreszcie z jego pogranicza (jak w liryku bez tytułu o incipicie „Zimą nad sercem zmalałym nie panuj”). Krótco zatem rekapitułując – metafizyka i transcendencja. Tam, gdzie ich nie ma lub gdzie nie ukonkretniają się tak omal materialnie, istotą mówienia w erotyku okazuje się u Grochowiaka odległość, nietożsamość, różnoznakowość. Ona właśnie wyzwala napięcia, pociąga i przyciąga, podczas gdy chwila jedni, wspólnoty, łączności wręcz unicestwia Erosa.

Tak jest w wypadku wyznania, schematu zdaniowego „ja mówię do ciebie”. Odmienne modele komunikacyjne uruchamiają całkiem inną geometrię relacji między protagonistami. Portretowe „ona” oddala od partnerki (*Studium aktu III*), wspomnieniowe „wy” zaciera pojedyncze sylwetki pośród wielu konturów przeszłości (*Don Juan*), opowieść o „nich” snuje się dalekim, balladowym lub elegijnym echem (*Siwy deszcz, Ballada I*). Nawet podwojone, acz niezhierarchizowane „ja” w dialogu bohaterów (*Grzech*) nie umieszcza mówiącego mężczyzny w takiej kompresji psychologicznej, jaką stwarza przestrzeń wyznania. Przestrzeń tę Grochowiak konsekwentnie dehermetyzuje, powodując, że zaadresowany przekaz erotyczny zawisa w komunikacyjnej próżni i albo staje się kwestią nie wypowiedzianą, albo nabiera charakteru sprawy publicznej¹⁷.

Tymczasem w pozostałych przypadkach lokucyjnych poeta stosuje odwrotną taktykę. Najbardziej wyrazistych ilustracji dostarcza szablon „ja mówię o niej”. Tutaj zabiegi zmierzają do skrócenia dystansu, spięcia biegunowych oddaleń jakąś specjalną klamrą:

Madzia ma buzię słodką jak kwiatek,
 więc zbieram z Madzi słodycz jak pszczołka,
 Madzia się broni, nadstawia czołka,
 a ja chcę tulić ust wonnych płatek.

(*Madziowy wierszyk*)

Formalne wykładniki zaimkowe i imienne wskazują w tym tekście na relację typu podmiot – bohater. Wyczuwa się jednak, że nie odpowiada to rzeczywistej konfiguracji tych osób w świecie przedstawionym erotyku. Abstrahując nawet od problemu czasu, który będzie przedmiotem odrębnych analiz, nie można uciec od myśli, że układ interpersonalny posiada zgoła inny

¹⁷ Relacjonując awangardową koncepcję liryku Sławiński (*op. cit.*, s. 169) pisze: „»Ty« stanowi granicę »ja«, a więc pozwala mu się wykrystalizować i określić. Treści uczuciowe nie adresowane do kogoś nie są również identyfikowane jako treści czyjeś. Są bezimienne, a zatem nie mogą być »osobiste« czy »intymne«. Właściwości te gwarantuje im dopiero sytuacja dialogowa”. Zasada gry zaimków w erotykach Grochowiaka jest taka sama, ale koncepcja negatywowo odmienna.

charakter od sugerowanego gramatycznie. Wydaje się bowiem, że powierzchowne „ja – ona” jest w istocie transpozycją głębokiego „ja – ty”, przekształconego w tamtą postać jakby przez filtr infantyilizacji, przewidującej w mówieniu do dziecka użycie form trzecioosobowych. Niezależnie od zasadności tych podejrzeń, wolno nam tu widzieć przybliżanie trzeciej osoby, liryzację epickiej perspektywy.

Tytułem dygresji: mówienie dziecięce zderzone z zupełnie dojrzałą sytuacją erotyczną jest jednym z ulubionych konceptów poetyckich Grochowiaka. W jego późniejszych lirykach miłosnych spotkamy także zabieg odwrotny: starcze *consilium* przyłożone do infantylnego epizodu¹⁸. Rozwinięciem tych, by tak to nazwać, pedo- i gerontolingwistycznych pomysłów jest chwyt dysproporcji wieku partnerów: młody mężczyzna i kobieta – „kłopotliwość, która nosi sobą eleganckie ciało”, starzec i „młódki tak ślepe jak pomiot zwierzęcy”¹⁹. Przenosząc to w *modus* szkolarski, odkryty przez autora *Bilardu* w schyłkowym okresie twórczości: uczeń i guwernantka, nauczyciel i pensjonarka. W owych przypadkach odległość ról osobowych mężczyzny i kobiety wydaje się szczególnie duża. „Ona” pochodzi bowiem nie tylko z innej przestrzeni zaimkowej, „ona” jest w ogóle ze świata innej kultury erotycznej. A jednak coś sprawia, że kontakt tych tak różnych postaci i ich tak odrębnych rzeczywistości staje się możliwy, wyobraźalny, ba, wyczuwalny nawet. Tym zwornikiem jest tradycja perwersji miłosnej, która kładzie się długim, acz subtelnym cieniem na wierszach Grochowiaka.

Subtelnym, bo też nie ma to wiele wspólnego z krańcowością wynaturzeń, do jakich sięgali w swoich książkach XVIII-wieczni libertyni²⁰. Grochowiak nawiązuje do wzorców niepomiernie łagodniejszych i dyskretniejszych, zamazując zresztą adresy inspiracji lekturowych. Zachwyt:

Dla ciał kobiecych – pomarszczonych szronem
Dla twarzy zimnych – na których uroda

¹⁸ Dziecięcość w poezji Grochowiaka należy odczytywać łącznie ze starczością – jako dwie strony tej samej ambicji dyferencycyjnej. Rozdzielenie tych kategorii prowadzi do niespójnych wniosków, że infantylnizm to z jednej strony objaw realizmu (zob. J. Kwiatkowski, *Klucze do wyobraźni*. Warszawa 1964, s. 191), z drugiej zaś symptom azylanckiej nostalgii (zob. J. Kornhauser, *Światło wewnętrzne*. Kraków 1967, s. 173); pod pewnym względem motor okrucieństwa (zob. A. Lam, *Wyobraźnia ujarz-niona*. Kraków 1967, s. 227), pod innym znów błogi moderator (zob. S. Melkowski, *Rówieśnicy i hracia starsi*. Warszawa 1980, s. 126).

¹⁹ Antyczna literatura miłosna pokazała dwa sposoby patrzenia na takie związki. Anakreont obserwował ze wzruszeniem, jak w starym mężczyźnie budzi się uczucie do podlotka (zob. A. Kormornicka, *Poezja starożytnej Grecji*. Łódź 1987, s. 103–104). Alkifron (*Listy heter*. Przekład z greckiego i komentarze H. Wiszniewskiej. Posłowie J. Łanowskiego. Wrocław 1988, s. 36) poddał to miażdżącej ocenie: „nie ma nic przykrzejszego, zdaje mi się, niż staruch, w którym znowu budzi się młodzieniec”. Gdy jednak idzie o leciwą kochankę, starożytni widzieli w niej zgodnie zjawisko odrażające (zob. H. Schlaffer, *Musa iocosa*. Stuttgart 1971, s. 53–54).

²⁰ Zob. P. Englisch, *Geschichte der erotischen Literatur*. Stuttgart 1927, s. 427–488. [Fotoreprint: Stuttgart 1963]. Zob. też następujące artykuły tłumaczone na język polski: G. Bataille, *Sade a człowiek normalny*. Przełożyła H. Kęszycka. „Miesięcznik Literacki” 1982, nr 12. – M. Blanchot, *Fundamentalna nieprzyzwoitość*. Przełożył W. Karpiński. W: *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*. Warszawa 1974. – M. Delon, *Sade – typologia perwersji*. Przełożył K. Matuszewski. „Pismo Literacko-Artystyczne” 1986, nr 3. A także opracowania polskie: J. Łojek, *Wiek Markiza de Sade. Szkice z historii obyczajów i literatury we Francji XVIII wieku*. Lublin 1973. – B. Banasiak i K. Matuszewski, *Sade – filozofia zbrodni czy zbrodnia filozofii?* W: D. A. F. Sade, *Powiedzieć wszystko*. Wybór i tłumaczenie B. Banasiak, M. Bratuń i K. Matuszewski. Łódź 1991. – M. Janion, *Cień boskiego markiza*. W: *Romantyzm – rewolucja – marksizm*. Gdańsk 1972.

Jest plamą trudną
 Słońca
 Czy butwienia?
 (W stylu Villona)

– nie z Villona jest wzięty, nie z jego *Ballady o paniach minionego czasu*, lecz raczej z Baudelaire'a, ze *Staruszczynek*²¹ i im podobnych uwzniośleń urody przejrzałej, od których nie stronił autor *Kwiatów zła*. Zdumienie:

Dmuchał mi oko zmałił czy balon mydlany,
 Kiedym z Kozetty w kobietę oglądał gwałtowne przemiany?
 (Naucająca)

– również tylko hasłowo przywodzi na pamięć prozę Victora Hugo, postać dziecka – dziewczyny – kobiety z kart *Nędzników*, bardziej natomiast przypomina klimatem choćby Verlaine'owskie *Pensjonarki*²².

Wracając jednak do dialektyki dystansu w erotykach Grochowiaka: perwersja miłosna jest obiektywem, który wydatnie skraca odległość między partnerami rozlokowanymi na pozycjach lirycznego „ja” i „ona”. Wydaje się wręcz, że przedmiotowość zaimkowa drugiej strony stanowi naturalną ogniskową tego obiektywu i nie przeszkadza w uzyskiwaniu nawet bardzo dużych przybliżeń. Lolitki i przekwitłe matrony, sadystki i kobiety udręczone, lalkowate piękności i meduzowe nimfy przekraczają wyraźnie ramy epickiej perspektywy, w jakiej poeta ogląda je i pokazuje. Dzieje się tak dlatego, że wszystkie te postacie nie są perwersyjne same w sobie, są natomiast częścią perwersji strony podmiotowej²³. Tym samym dalekie „ona” staje nierzadko bliżej mówiącego „ja” niż mogło się to kiedykolwiek przytrafić „ty” adresatki. Są to paradoksy przestrzeni międzyosobowej erotyków Grochowiaka, w której ruch w przeciwnym kierunku – retoryczny, metaforyczny lub bodaj fizyczny – niekoniecznie oznacza oddalanie się od partnerki. Aby zamknąć myśl i wyczerpać jej teleskopowe przenośnie, trzeba dopowiedzieć, że jest to przestrzeń silnie zakrzywiona.

Osobliwym i – jak się zdaje – bardzo wyrafinowanym przykładem manipulowania dystansem w poezji miłosnej Grochowiaka jest utwór *Zuzanna i starcy*. Z genologicznego punktu widzenia – należy go sytuować na pograniczu moralitetu i poematu dydaktycznego z fabularnymi epizodami, a ściślej biorąc, na pograniczu pastiszy tych form gatunkowych. Konstrukcja narracyjna owego tekstu składa się z kilku szkatulek: główny narrator przedstawia historię pięciu męskich postaci i jednej kobiety. Każdy z czterech starców staje się po kolei narratorem pobocznym, który prezentuje swoje zdarzenia erotyczne z Zuzanną, wplatając w wypowiedzi dialogi z bohaterką. Piąty protagonista nie ma odrębnej partii narracyjnej, ale jego rozmowa z dziewczyną jest także przytaczana – osobiście przez nadrzędnego opowiadacza. System tych szkatuł sprawia wrażenie bezkresnej, nieprzebywalnej odległości pomiędzy gospodarzem poematu²⁴ a Zuzanną.

²¹ Ch. Baudelaire, *Kwiaty zła*. Opracował i wstępem opatrzył M. Jastrun. Warszawa 1958, s. 93–96.

²² P. Verlaine, *Pensjonarki*. W antologii: *Symboliści francuscy. (Od Baudelaire'a do Valéry'ego)*. Wybrał, wstępem i notami biograficznymi poprzedził M. Jastrun. Objąsniła J. Kamionkova. Wrocław 1965. BN II 146.

²³ Zob. rozdziały poświęcone perwersji w: D. Loth, *The Erotic in Literature*. London 1962. – H. Montgomery Hyde, *A History of Pornography*. London 1964.

²⁴ Określenie K. Wyki.

Tymczasem okazuje się, że Doktor, Ksiądz, Kat, Adwokat i Drab to tylko pewne figury zachowań miłosnych. Jacek Łukasiewicz zobaczył tu cztery konwencje i jedną szczerość, a w nich wszystkich odbicie autora wewnętrznego²⁵. Jeśli tak, to może postaci owe nie są poszczególnymi indywiduami, lecz stanowią wcielenia tej samej osoby. Może są to po prostu cztery perwersje i jedna spontaniczność, w które wikła się narrator w swoich emocjach erotycznych względem Zuzanny. Taka hipoteza interpretacyjna uporczywie i nieodparcie przychodzi na myśl. Po pierwsze bowiem, kwestie osób moralitetu mają — mimo różnic treściowych — identyczną niemal konstrukcję stylowo-kompozycyjną. Po drugie zaś, te pięć męskich seksualizmów wyrasta aż nadto widocznie z doświadczeń wielu uprzednich podmiotów liryki miłosnej Grochowiaka. Przy takim odczytaniu pozostaje na scenie gry erotycznej w *Zuzannie i starcach* jeden tylko mężczyzna oraz tytułowa bohaterka, która, nawiasem mówiąc, wygląda bardziej na kreację wyobraźniową w stylu Gautierowskiego projektu kobiety niż na postać realną w świecie fikcji²⁶. A zatem dystans skraca się albo też niknie zupełnie, mimo bezliku trzecioosobowych form imiennych i zaimkowych.

W późnych tekstach poety uderza jeszcze inne zjawisko lokucyjne. Nazwać by je można zniechęceniem do monologu w pierwszej osobie bądź zniechęceniem do jego typowego schematu komunikacyjnego — mówienia od siebie do kogoś. Oto mężczyzna sam staje się adresatem i bohaterem przekazu wypowiedzianego przez jakieś ekstrapolowane „ja” sumienia czy jaźni:²⁷

Teraz dopiero potrafiłbyś kochać —
Kroplę na wardze, cień bzu na policzku,
Zapach bijący z porannej pościeli.

(Model)

W tę grę projekcji świadomościowych mężczyzna włącza również partnerkę:

Jakże wzgardliwi byliście oboje.
Ty — dla twej dumy. Ona — że na wietrze
Kładła profile swe od liści bledsze,
A tyś je łowił, chronił w książki swoje.

(Dwunasty listopad)

Towarzyszy temu coś na kształt niechęci do monologu w rodzaju męskim. Oto pojawiają się — opatrywane historycznym imieniem bądź formą cytacji —

²⁵ J. Łukasiewicz, *Szmaciarze i bohaterowie*. Kraków 1962, s. 65–80.

²⁶ Chodzi konkretnie o słynny projekt erotyczny bohatera *Panny de Maupin* Th. Gautiera (przełożył T. Żeleński <Boy>. Warszawa 1958), młodego poety d'Alberta. Ortega y Gasset (*op. cit.*, s. 155) twierdzi, że takie szkice wyobraźniowe są chlebem powszednim sztuki i egzystencji, i jako protoplastę w dziedzinie literatury podaje Chateaubrianda: „Rzeczy, których zwykle pragnie mężczyzna, bywają tworamami jego wyobraźni i poprzedzają urzeczywistnienie. [...] często bowiem zdarza się, że mężczyzna wymyśla *a priori*, jak Chateaubriand, *fantôme d'amour*, nierealne wyobrażenie kobiety, ku której kieruje swoją namiętność”.

²⁷ Może dałoby się ten typ wypowiedzi nazwać perswazyjnym *soliloquium*. W jego strukturę wpisana jest specyfika samooskarżenia, wyrzutu. Nie bez kozery T. Konwicki korzysta z takiej narracji w obrachunkowych partiach *Sennika współczesnego* (wyd. 6. Warszawa 1985, s. 71–80, 164–175, 268–276). Można to również umocować w konstrukcji sobowtórowej. Bardzo ciekawie oświetla ten problem studium M. Podrazy-Kwiatkowskiej *Młodopolskie konstrukcje sobowtórów* (w zbiorze: *Prace ofiarowane Henrykowi Markiewiczowi*. Kraków 1984) oraz studium W. Gutowskiego *Kreator i medium. Wokół problemu tożsamości artysty* („Pamiętnik Literacki” 1982, z 3/4).

wypowiedzi kobiece: Herodiady, Magdaleny, Zuzanny czy anonimowej bohaterki jednego z ostatnich publikowanych erotyków Grochowiaka, *Ślubu zniewolonego*²⁸. Trudno jednoznacznie wyjaśnić ową tendencję. Na pewno jest to element zmagania o poszerzenie repertuaru środków retorycznych. Ale nie tylko. Także zupełnie nowa perspektywa ideologiczna, otwierająca możliwość przenicowania krytyki kobiecości na krytykę bezkarnej dotąd męskości. Perspektywa dostosowana do pory obrachunku z własną osobą i z własną płcią. W ten sposób być może łatwiej znieść, że wypada on druzgocąco w obu kategoriach. Tak wielka jest bowiem skala prześlepień wagi emocjonalnych porywów, piękna uczuciowych niuansów. Tak zawodne okazują się górne wyobrażenia młodości i wstępującego talentu o swojej potędze i trwaniu. Jeszcze surowsze są konstatacje dotyczące charakteru płci:

Lubicie mordu comber albo udziec
Lubicie obok cycuś aksamitny
Lubicie także wprost z odoru bitwy
Między me uda lodowate uciec
(Herodiada)

– mówi Herodiada, a protagonistka *Ślubu zniewolonego* podsumowuje:

Wyspy odchodzą w głąb morza Łańcuchy
Gór tajemniczych zarastają gipsem
Więc całą ziemię zrobiliście kulą
A całe niebo milczącym bezludziem

O filozofii erotyków Grochowiaka, nie mniej wcale niż kategorie osobowe, informują kategorie czasowe mówienia²⁹. Gramatyka języka polskiego rozkłada tu przed poetą pokazną, acz nie przebogatą ofertę. Autor *Ballady rycerskiej* korzysta z niej do wyczerpania, nie lekceważąc żadnej możliwości temporalizacji monologu miłosnego. Nietrudno jednak i w tym rozrzuconym ożywianiu struktur lingwistycznych odnaleźć porządek podobny do tego, który cechował dyspozycje zaimkowe. Tym razem sens owego porządku polega na stałym uświadamianiu faktu, że opisywane nie toczy się równocześnie z opisywaniem, że istnieje dystans pomiędzy aktem realnym – oczywiście w przestrzeni fikcji literackiej – a jego twórczym odwzorowaniem. Te dwie chwile dzielą rozległe połączenie namysłu artystycznego, celebrowanej kreacji³⁰. Osia napięcia jest w tym wypadku opozycja terażniejszości liryki i nieterażniejszości

²⁸ Grochowiak nigdy nie przekroczył progu tej transgresji (tzn. mówienia w rodzaju żeńskim) bez wspierania się konwencją postaciową czy techniką przytoczenia. Z pełną konsekwencją dokonał tego we współczesnym polskim erotyku dopiero R. Wojacek.

²⁹ Literatura naukowa na temat czasu w poezji jest w porównaniu z opracowaniem temporalności epiki znacznie skromniejsza (zob. wielką panoramę bibliograficzną K. Bartoszyńskiego: *Problem konstrukcji czasu w utworach epickich*. W zbiorze: *Problemy teorii literatury*. Wyd. 2. Seria 2. Wrocław 1987). W studiach rodzajowych (H. Meyerhoff, J. Kleiner) refleksja na ten temat stanowi część materiału. W pracach teoretycznych (E. Staiger, R. Ingarden) poezja jest jednym z przykładów. W dziełach filozofów (Husserl, Heidegger) niezbyt częstym odwołaniem. Najbardziej interesujące wydają się dla doświetlenia poruszanej w tym artykule problematyki konstatacje K. Wyki (*O potrzebie historii literatury*. Warszawa 1969, s. 47–53) oraz L. Spitzera (*O perspektywie czasowej w nowszej liryce francuskiej*. Przełożył R. Handke. W: K. Vossler i L. Spitzer, *Studia stylistyczne*. Wybór tekstów i opracowanie M. R. Mayenowa, R. Handke. Warszawa 1972). Z prac nie tłumaczonych na język polski zob. O. Walzel, *Zeitform im lyrischen Gedicht*. W zbiorze: *Funde und Forschungen. Eine Festgabe für Julius Wahle*. Leipzig 1921.

³⁰ Postępowanie to można by nazwać deziluzją synchroniczności, wykorzystując jako negatywowe odniesienie opis sposobów uzyskiwania iluzji synchroniczności, dokonany przez H. Markiewicza (*Wymiary dzieła literackiego*. Kraków 1984, s. 127).

erotyki. Stanowi to najprawdopodobniej źródło uprzywilejowania czasu przeszłego:

Chodziła po domu w samych pończochach
(*Wizyta*)

– który bywa często jeszcze dobitniej akcentowany okolicznikiem lokalizującym zdarzenie w dużej odległości chronologicznej:

A przecież widziałem jak szła kiedyś³¹ przez strych
(*Portret z mnichami*)

Obok tak radykalnej retrospekcji pojawiają się modele prospektywne:

W małej kolejce będziesz w szybie krążki
Oddechem karmić – i wyrosną drzewa
(***, inc. „Zimą nad sercem zmałym nie panuj”)

– nierzadko równie biegunowo odsuwane od artykulacyjnego „teraz” wypowiedzi, i to za pomocą tych samych form okolicznikowych:

Kiedyś³² usadzę cię nagą wśród przepychu
(*Gdy już nic nie zostanie*)

W służbie czasowych oddaleń funkcjonuje także skierowany w przyszłość tryb przypuszczający:

Grałbym ją delikatnie od dołu do góry
(***, inc. „Na nutach położona lżej niżby na sianie”)

– lub rzutowany podobnie tryb rozkazujący:

Bądź mi madonną pachnących pejzaży
(*Akt w pejzażu*)

Sytuacja liryczna, wyraźny *modus* pragnienia, postulat woli wielokrotnie też przemawia za tym, by do przyszłości odnosić wypowiedzi pozbawione formalnych wykładników czasowych: zdania infinitywne:

Rozebrać Cię do naga! Zrzucić Twoje szmatki!
(*Erotyk*)

– albo eliptyczne:

Naga niech prawie
Niech w przykrótkiej halce
(*Muza*)

Nadto zaś – w erotykach Grochowiaka spotkać można tak wyrafinowane sposoby rozmijania się z teraźniejszością, przy jej pozornym istnieniu w kreowanym świecie, jak np. zastosowanie czasów logicznych: *praesens futurum* czy *praesens historicum*. Nierównoczesność momentu przedstawionego i momentu przedstawiania wynika nierzadko również z faktu gramatycznej bądź logicznej iteratywności ukazanych zdarzeń. Muza nawiedza poetę wielokrotnie, powtarzają się wizyty Boga w sypialni kochanków, każdej jesieni kobieta kusi mężczyznę wełnianym *dessous*, zakochani regularnie chadzają do kawiarni – by sięgnąć po przykłady z różnych tomików poety. Wszelako, co dzieje się

³¹ Podkreśl. P. Ł.

³² Podkreśl. P. Ł.

wiele razy, nie dzieje się bez wątpienia teraz, teraz jest tylko wypowiedane. Ramę temporalną dla tych wszystkich epizodów mogłaby stanowić introdukcja *Tęsknoty za świeżością*:

I bywa taka także – taka także historia:

Mężczyzna w owych wierszach podkreśla więc z naciskiem asynchroniczność fabuły i narracji. Tym samym przybiera pozę opowiadacza, gawędziarza, może nawet trochę parabolisty. A jest to poza wygodna. Legitymizuje zabiegi o zwiększenie czasowego *pensum* dla osoby mówiącej w tekście. Pozwala przenieść erotyczne epizody do innych niż aktualna rzeczywistości – *retro* i *futuro*. Tam praca wyobraźni czyni z nich sytuacje modelowo udane:

To ta właśnie kobieta w zamierzchłych bardzo czasach
 Kochała moją głowę – ostrożnie (!) ... jak łabędzia
 [.]
 I tylko kiedy deszcze, kiedy deszcze w krąg,
 Ta kobieta wraca do moich atramentowych rąk
 (Całowanie)

Kategorie osoby i czasu wmotane są głęboko w problematykę psychocieleśnej autonomii. Obszary przestrzeni („ja” i nieobecna „ona”) i czasu („teraz” i „kiedyś” lub „niekiedy”), poszerzone tą drogą, wypełnia potężne „ego” twórcy, który kieruje na siebie uwagę dwukrotną warsztatową aluzją – łabędzia i atramentu³³.

Nie może być mowy o przypadkowości faktur gramatycznych w lirykach miłosnych Grochowiaka, ponieważ czasowość świata przedstawionego jest tutaj starannie planowana. Istnieją w twórczości poety wiersze motywowane od początku do końca chwytem temporalnym. Takie są np. *Tanecznice*, mające szczególnie skonceptualizowaną konstrukcję czasową:

W czerwone się stroją te białe dziewczyny
 Dwie w lustrze jak w oknie o złoconej ramie
 Jedna kwiatem zapina chudonagie ramię
 Druga potrząsa
 Piersiami dużymi

*W srebrzyste grób stroją te czarne panienki
 O pyszczkach rezusów i palcach małpiatek
 Jedna pieńkami odcina chudy kwiatek
 Druga się chwiewie
 Na nóżkach obrzękłych*

 I pójdą tańczyć te białe dziewczyny
 Jak dwie białe klacze o podudziach wysokich
 Jedna brunetowi z rozkołysanym lokiem
 Druga nad łysiną
 Chciwego człeczyny

³³ Łabędź to przecież nie tylko symbol metamorfozy Zeusa i epizodu z Leda, symbol erotyczny. To także symbol artystyczny. Według greckiej legendy dusza Apollina, boga poezji i muzyki, wchodzi w łabędzia. Pitagorejska bajka rozciąga tę inkarnację na dusze wszystkich dobrych poetów. Zeus przemieniony w ptaka był zuchwały i energiczny, a w tekst Grochowiaka wpisana jest wykrzyknikowym kwantyfikatorem pewna delikatność i kruchość. Idzie tu więc raczej o skojarzenia duchowo-mentalne, *implicite* podpowiadające łabędzi przydomek Wergiliusza czy Szekspira (zob. W. Kopaliński: *Słownik mitów i tradycji kultury*. Warszawa 1985; *Słownik symboli*. Warszawa 1990). „Atramentowe ręce” wzmocniają takie asocjacje.

*Czarne panienci siądą wprost Na drewnie
 Naprzeciw świeczek ogarniętych w wieńce
 Jedna nieboszczykowi o podwiązanej szczęce
 Druga wąskiej trumience
 Pobielonej rzewnie*

Mamy w tym wierszu dwie terażniejszości, odległe od siebie pewnie o pół wieku, i dwie przyszłości, podobnie nawzajem asynchroniczne. Mamy też różne sekwencje czasowe. Jedna z nich zapewnia dwukrotną obsługę antynomii: przygotowanie – impreza, zapowiedź – ceremonia. Druga zaś występuje w służbie opozycji: młodość – starość, wchodzenie – odchodzenie. Każda z tych chronologii oddaje swoiste napięcia, rozczarowania, dramaty dialektyki: oczekiwanie – realizacja, życie – śmierć. Obfituje w nie, by tak rzec, protokół dansingu i protokół pogrzebu. Najtragiczniejszy wydaje się jednak porządek następstw między owymi protokołami. To wszystko, cała ta semantyka opiera się u Grochowiaka na solidnym i bardzo eksponowanym (zastosowanie kursywy jest tylko graficznym tego wyrazem) rusztowaniu gramatycznym.

Ze struktur gramatyki poezji miłosnej Grochowiaka emanują więc czytelne intencje stylowo-kompozycyjne³⁴. Zasady użycia paradygmatu zaimkowego i fleksji czasownikowej odsłaniają najczęściej takie pryncypia organizacji przestrzeni i czasu tych erotyków, jak nieobecność kobiety i nieterażniejszość fabuły z nią związanej. Silnie zaznacza się w nich epicki współczynnik konstruowania świata przedstawionego. Tam jednak, gdzie dystans wynika bezpośrednio z modelu mówienia czy z gatunkowych dyrektyw przekazu, Grochowiak uprywatnia, intymizuje atmosferę, kładąc na rysunku postaci mężczyzny bardzo wsobne akcenty. Ujawniają się wtedy ze szczególną siłą wszelkie kompleksy, natręctwa, perwersje, zacierane najczęściej w sytuacjach wyznania. Równanie dystansu i szczerości ma więc w erotykach poety charakter – paradoksalnie przecież – proporcjonalny: im większy dystans między mężczyzną a kobietą, tym większa szczerość wypowiedzi mówiącego w wierszu. Im mniejszy dystans, tym i mniej szczerości, wypieranej przez komunikacyjną konwencję, przez retoryczny konwenans. Takie są prawa gramatyki erotyku. Tak się mówi miłość.

³⁴ Stylowo-kompozycyjny znaczy tu również: semantyczny – w rozumieniu, jakie proponuje A. Wierzbicka (*W poszukiwaniu semantycznego modelu czasu i przestrzeni*. W zbiorze: *Semantyka i słownik*. Wrocław 1972).