

Marian Tatara

Dziedzictwo Słowackiego w poezji Grochowiaka

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 5, 139-163

1970

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.

Marian Tatara

DZIEDZICTWO SŁOWACKIEGO W POEZJI GROCHOWIAKA

Rok 1956 został uznany przez ówczesną krytykę literacką za rok odrodzenia się poezji polskiej. Debiutowali bowiem wówczas Miron Białoszewski, Stanisław Swen Czachorowski, Stanisław Czycz, Bohdan Drozdowski, Leszek Elektorowicz, Stanisław Grochowiak, Jerzy Harasymowicz, Zbigniew Herbert i Jan Zych. Gdy do wymienionych nazwisk dodamy jeszcze Tymoteusza Karpowicza, łączonego zazwyczaj z wskazanymi poprzednio poetami i Tadeusza Nowaka, którego zbiorek "Jasełkowe niebios" /1957/ uznano za właściwy debiut, to wówczas okazuje się, że wielu z nich zdobyło sobie trwałe i bynajmniej niepoślednie miejsce we współczesnej poezji.

Wymienieni poeci nie tworzą zwartej grupy, nie mają wspólnego programu poetyckiego, ani światopoglądowego. Nie łączy ich też wiek, gdyż niektórzy, jak np. Herbert i Białoszewski debiutowali z dużym opóźnieniem. Nie znaczy to, iż jedynie data ukazania się pierwszego tomiku decyduje o wspólności pokoleniowej. Albowiem znamiennej cechą dla awangardy 1956, jak ich nazywa Bieńkowski, jest nie tylko światopogląd względnie system filozoficzny, ile postawa wobec świata, która łączy ich z Tadeuszem Różewiczem, co z jednej strony pozwala uznać tę grupę za reprezentantów powojennego pokolenia, a z drugiej - i to jest rzeczą naprawdę istotną - postawa owa znalazła swoje odbicie w podobnym, mimo wszelkich różnic, traktowaniu poezji.

Na zjawisko to zwrócił uwagę Czesław Zgorzelski. Zauważył on bowiem, że w latach powojennych nastąpiła "zmiana wzajemnych stosunków pomiędzy poszczególnymi elementami wypowiedzi", "a przede wszystkim doszło do całkowitej przebudowy systemu wartości

lirycznych i zespołu najczęstszych środków wyrazu"¹. Wskazana rewolucja dokonała się dzięki usiłowaniu przewyciężenia zawodu i nieufności wobec świata, poprzez sprzeciw wobec jego dezintegracji, w dążności do jego zrozumienia. Ten ostatni aspekt stał się przyczyną olbrzymiego znaczenia roli przedmiotu, przy równoczesnym pozornym obniżeniu roli podmiotu lirycznego. Stąd wywodzi się tak usilnie podkreślany przez krytykę reizm tych poetów:

"... świat tej poezji jest mikroświatem, światem drobnych rzeczy, przeoczonych lub niedojrzałych. Podłoga dla Białoszewskiego, piec dla Małgorzaty Hiller, krzesło dla Herberta, ołówki dla Karpowicza, zlew dla Kuriaty, łupina grochu dla Urszuli Koziół, pogrzebacz dla Stanisława Grochowiaka, pięta dla Jacka Łukasiewicza to /przykładowo/ przedmioty pewne, od których zaczynają rekonstrukcję ufności. Postulat natychmiastowej sprawdzalności każdego doznania"².

Konsekwencje tego stanowiska są olbrzymie. Najłatwiej uchwytne są one w doborze tematyki i w jej traktowaniu. I tak np. zanika liryka miłosna, a w jej miejsce wkracza erotyzm, co wcale nie oznacza, iż zostaje zarzucone traktowanie adresata lub adresatki jako drugiej osoby. Przemiana jej w partnera lub narzędzie wynika bowiem stąd, iż akt seksualny staje się rzeczą, dzięki której można poznać i zrozumieć drugiego człowieka. Wątpliwy to, co prawda, dowód ale wydaje się im jedynym empirycznie sprawdzalnym faktem, poprzez który można dojść do prawdy o stosunku drugiej strony do nas. Poeta współczesny nie chce bowiem bezpośrednio wyrażać swych przeżyć, swego uczucia do drugiego człowieka, i stosunku do otaczającego go świata, gdyż on pragnie przede wszystkim go zrozumieć i dlatego lirykę miłosną zastąpił seksualizm, ponieważ, między innymi, wyrażając uczucia więcej się mówi o sobie, niż o drugim człowieku.

W konsekwencji podmiotu lirycznego objawia się to w jego ukryciu się za przedmiotami opisywanymi, w manierze rzekomej epickości, w przemycaniu liryzmu w konstrukcjach stylistycznych, w kompozycji /słynne "Białe groszki" Różewicza - fikcyjny komunikat o zaginięciu osoby/, w przemilczeniach i nieodpowiedzeniach³.

Owo antyromantyczne nastawienie powojennej awangardy łączy się ściśle z typowo romantyczną wiarą w moc słowa. Słowo bowiem jako wyraziciel opisywanych rzeczy odzyskuje swoją wieloznaczność i autonomiczność, gdyż jedynie poprzez nie można dążyć nie tyle do poznania i opisanie świata, lecz do jego zrozumienia. Odzyskuje więc ono swą magiczną moc kreatorską, tak bliską romantykom.

Omawiani poeci nie są jednak ludźmi bez biografii, co często im zarzuca krytyka. Jeden z najmłodszych z tej grupy, Grochowiak, urodził się w 1934 roku. W chwili, gdy wybuchła wojna liczył lat pięć, gdy skończyła się ona liczył lat jedenastcie, a więc był w wieku, gdy się już coś niecoś pamięta i uświadczenie, iż dzieci i młodzież podczas wojny szybciej dojrzewają, ponieważ zmuszają ich do tego warunki zewnętrzne, to wówczas należałoby odłożyć do lamusa twierdzenie o bezbiograficzności pokolenia. Było ono za młode, by wojnę świadomie przeżyć i wziąć w niej czynny udział i równocześnie za duże, by przeminęła ona bez śladu w psychice młodych chłopców. I dlatego w świadomości tej generacji pozostała skaza nie do zatarcia: przebyte doświadczenie, iż człowiek może być okrutny, a świat zły. W tym sensie okupacja i druga wojna światowa może być wspólnym przeżyciem pokoleniowym dla partyzanta Różewicza i ucznia szkoły powszechnej Grochowiaka.

Wskazana sytuacja winna przynajmniej częściowo wyjaśnić ową wspólnotę rówieśników Białoszewskiego z rówieśnikami Haraśymowicza oraz, co ważniejsze, dążność do zrozumienia otaczającego ich świata, przełamania nieufności i powściągliwość w wyrażaniu uczuć. Za takim rozumieniem genezy postawy młodej generacji przemawia niebagatelny fakt. Otóż, jak słusznie zauważył Bieńkowski, awangarda 1956, podobnie jak przed trzydziestu z górą laty awangarda krakowska, kształtowała się w opozycji do prądów i kierunków artystycznych Zachodu, i jak poprzednia była oryginalnym, czysto polskim zjawiskiem⁴. Łączy je zresztą jeszcze jedna wspólna cecha: optymizm. O ile jednak dla grupy krakowskiej był on łatwy i wynikał z głębokiej wiary w niepowstrzymalny postęp świata, to dla powojennej generacji jest on bardzo trudny, gdyż opiera się na przyjęciu świata takim, jakim

on jest, na pozbawieniu złudzeń, na akceptacji historii z całą jej grozą, na konieczności uświadomienia sobie, że trzeba ja-koś żyć. I dlatego pozornie może się wydawać, iż jest to postawa pesymistyczna, lecz optymizm ich uwidacznia się w witalizmie, w niepoważalnej wierze, iż biologiczne życie przyziemne i codzienny trud deptania wokół zwykłych spraw jest silniejszy niż okrucieństwo świata i ludzi. Tu tkwi też źródło erotyzmu powojennej poezji.

Wskazana dążność do zrozumienia świata i wiara w siłę życia wszystko przewyciężającego łączy się z kultem brzydoty, z turpizmem - w myśl nomenklatury Przybosa. Akcentowanie pospolitości i brzydoty, przedmiotów nie tylko zwykłych, lecz także wstrętnych i odrażających, a w stosunkach międzyludzkich masochizmu i sadyzmu, jest nie tyle sprzeciwem wobec poetyckości, łatwych wzruszeń, zbanalizowanej estetyki, lecz wyrazem ich głębszej postawy życiowej. Ohyda przedmiotu ulega wyjaskrawieniu, a przez to uniezwykleniu. Zwraca on na siebie uwagę, zaczyna dręczyć czytelnika. Jego istnienie poprzez sam fakt jego bytu, poprzez sprzeciw odbiorcy, ulega jakby zakwestionowaniu. Musi bowiem rozbudzić niepokój, a o to przecież właśnie chodzi. Niepokój z powodu własnego istnienia stał się przecież problemem zasadniczym debiutanckiego zbioru Tadeusza Różewicza - właśnie "Niepokoju". A wszystko to łączy się zasadniczym ośrodkiem zainteresowań tej poezji z etyką.

Turpizm jest jednym z wyrazów postawy pragnącej zrozumieć sens istnienia, a zarazem lękającej się poznać całą prawdę o życiu. Poeta przynależny do tej generacji wie bowiem, jak wielki jest bezmiar zła tkwiący w samym człowieku, w otaczającym go świecie, jak bezmyślne i bezwzględne są prawa przyrody. Dlatego stara się zachować dystans pomiędzy podmiotem lirycznym a przedmiotem opisywanym, z którym bynajmniej się nie utożsamia, lecz z którym łączą go bardzo silne związki uczuciowe. Dlatego też tak chętnie podmiot liryczny ukrywa się za dymną zasłoną dowcipu, ironii i groteski. Pozwala mu to bowiem zachować powściągliwość w wyrażaniu własnego stanowiska, a nade wszystko pozwala uniknąć silniejszego zaangażowania emocjonalnego, które jest niemożliwe przy tego rodzaju postawie. Wynika z niej natomiast inna cecha wyróżniająca tę grupę: tolerancja. Tole-

rancja wobec różnych światopoglądów, systemów filozoficznych i estetycznych oraz metod pisarskich. Wszystko to bywa traktowane jako różnorodne narzędzia do poznania i zrozumienia świata, a więc narzędzia służące do tego samego celu, a nie jako wyznaczniki pozwalające odróżnić przynależność do poszczególnych szkół poetyckich, nie jako problemy podstawowej wagi dla istoty twórczości poetyckiej.

Owa charakterystyka powojennego pokolenia, pokolenia zarażonego śmiercią choćby w powiciu, jest już w dużej mierze uświadomiona sobie przez współczesną krytykę, i to rzecz znamienna, nie przez tę, która zwalcza turpizm i szmaciarstwo /Błoński "Zmiana warty"/, jak i tę, która je broni /Łukasiewicz, "Szmacciarze i bohaterowie"/ - lecz przez historyka literatury /Czesław Zgorzelski/ i poetę wywodzącego się z awangardy /Zbigniew Bienkowski/. Nie oznacza to jednak, że została ona powszechnie przyjęta i że stanowi często stosowany klucz do interpretacji tej poezji. W naszym przypadku jednak może oddać znaczne usługi przy ukazywaniu związków łączących Stanisława Grochowiaka z tradycją romantyczną, a zwłaszcza z twórczością Juliusza Słowackiego.

Omówione powyżej cechy turpistów, szmaciarzy lub awangardy 1956 - jak ich różnie nazywają - dadzą się odczytać w utworach Grochowiaka. Występują one u niego w jeszcze bardziej wyostrożonej postaci z powodu ulegania wpływom augustianizmu. Młody poeta debiutował tomikiem "Ballada rycerska" /1956/ wydanym przez Instytut Wydawniczy PAX. Warto w tym miejscu nadmienić, że wydawnictwo to zaczęło swoją działalność edytorską w dziedzinie filozofii chrześcijańskiej od czterotomowego wyboru "Pism" św. Augustyna /1953-1954/, i że pierwszą wydaną po wojnie rozprawą wybitnego filozofa katolickiego Etienne Gilsona było "Wprowadzenie do nauki świętego Augustyna" /1953/ poprzedzone przedmową przywódcy ugrupowania "Pax" Bolesława Piaseckiego. Jeśli dodamy, że jedną z pierwszych książek opublikowanych przez to wydawnictwo było "Pod słońcem szatana" Bernanosa, a Jan Dobraczyński jeszcze przed wojną pisał z entuzjazmem o tym pisarzu - to źródło inspiracji autora "Menueta z pogrzebaczem" jest zupełnie jasne.

Augustianizm pierwszych utworów Grochowiaka wydaje się szczególnie ważny, ze względu na jego teodyceę i estetykę. Zwrócił na to uwagę Jan Józef Lipski pisząc, że widoczny w wierszach "Rozbierania do snu" dualizm świata ma parę aspektów:

"... po pierwsze jest to dualizm ciała i duszy; zmysłowej - i tej jakiejś innej, wyższej natury człowieka, po drugie - dualizm brzydoty i piękna, pospolitości i niezwykłości, wreszcie dualizm ziemi i nieba"⁵.

Wymienione łączenie zła i brzydoty jest nieodłącznym składnikiem augustiańskiej teodycei. Gilson wyjaśnia ten problem w sposób następujący:

"Jeśli chodzi o zło naturalne, to wystarczy przypomnieć, że rzeczy mogą być uznane tylko za dobre jako takie. Niewątpliwie rodzą się one, psują, umierają. Wszechświat jest widowiskiem nieustannych zniszczeń, którym - w wypadku istot żywych specjalnie, a człowieka w szczególności - towarzyszą cierpienia, trwogi i najbardziej okrutne żaloby. Nie wolno jednak zapominać, że każda z istot, które tak sobie wzajemnie następują, jest dobrem rzeczywistym samą w sobie, że więc w widowisku wszechświata następują po sobie zawsze dobra"⁶.

Ten osąd może być podstawą uzasadniająca reizm Grochowiaka, a w dalszej kolejności jego turpizm. Pogrzebacz i szcur jak samo w sobie są rzeczą dobrą, ale rozkład ich i wstręt jaki budzą związane są z wspomnianym widowiskiem zniszczeń dostarczanych nam przez wszechświat, które w konsekwencji rodzą tylko dobro. W ten sposób augustianizm u Grochowiaka okazał się podbudową filozoficzną postawy dzielonej przez niego z jego towarzyszami w sztuce poetyckiej. Tego rodzaju uzasadnienie jest jednak wyłączną własnością tego poety, gdyż doszukiwanie się poglądów autora "De civitate Dei" u Białoszewskiego, Herberta i Różewicza byłoby zajęciem raczej jałowym.

Augustianizm okazał się płodny i w innej dziedzinie. Może bowiem stanowić także podstawę dla groteski, będącej jednym z głównych środków artystycznych bardzo chętnie stosowanych przez Grochowiaka. Wiąże się ona bowiem ściśle z widzeniem rzeczywistości poprzez pryzmat filozofii, a w tym wypadku filozofii podkreślającej skażenie świata upadkiem. Dlatego deformacja obrazu świata, łączenie tragizmu z komizmem, akcenty parodysty-

czne - typowe cechy groteski w twórczości tego poety koncentrować się muszą wokół takich zagadnień jak śmierć i miłość.

Nic więc dziwnego, że kobieta zostaje potraktowana ze wstrętem graniczącym z pogardą, że została brutalnie podkreślona jej cielesność. W oczach podmiotu lirycznego "Płonącej żyrafy"/"Menuet z pogrzebaczem" 1958/ jest tylko mięsem: "Uwielbiać mięso. Zapładniać mięso" - wypowie on z sarkazmem. Akt seksualny musi być rzeczą odrażającą i to, nie tylko dlatego, iż pozbawiony jest on walorów estetycznych, lecz dlatego, że poczęcie zostało skojarzone ze śmiercią. Dobro zostało skażone upadkiem, uległo zepsuciu i stało się przez to złem. Z tego powodu w poezji tej nie ma miejsca na miłość, jest natomiast wzbudzający wstręt erotyzm. Z tego samego kręgu zagadnień wywodzi się towarzyszący tej problematyce myzogynizm, sadyzm i masochizm.

Na wskazane poprzednio źródła groteski Grochowiaka zdaje się wskazywać bodaj czy nie najważniejszy z jego utworów poemat "Zuzanna i starcy" /"Agresty" 1963/. Sam tytuł stanowi aluzję do jednego z najbardziej znanych fragmentów "Biblii", w dodatku spopularyzowanego poprzez sztukę, dzięki czemu tytuł ów jest równocześnie aluzją do wielu dzieł malarskich. Bohaterka poematu zostaje zamordowana przez Draba w chwili największej ekstazy miłosnej:

"Aż ogłuszony jej szczęściem - przebity
strzałką języka drżącego, raniony
Drab począł tonąć. A więc poczuł śmierć -
to były z filcu utuczone dzwony.

"Cóż jeszcze mogę darować ci, Słodka,
Jaką pieszczotą skaleczyć tę noc?"
"Niech mię z twej ręki śmierć ostra napotka,
Niech na tej nocy zamknę się mój los."
Ciął ją szeroko, z przestachem i bólem,
Szedł od stygnącej jak od lustra - w tył..."⁷

Groteskowość opisu tej sceny nie wymaga komentarza. Tak samo jak nie wymaga dodatkowego komentarza jej podłoże filozoficzne. Należy jednak przypomnieć, iż podobne traktowanie miłości jest zaprzeczeniem jej roli w kulturze romantycznej i stanowi przeciwieństwo tej tradycji. Stwierdzenie to jest ważne,

ponieważ stosowana przez naszego poetę technika groteskowego przedstawienia rzeczywistości wykazuje, pozornie nieoczekiwane, związki z romantyzmem.

W "Rozbieraniu do snu" ze zbioru pod tym samym tytułem /1959/ można się dopatrzeć wspomnianych podobieństw w sposób stosunkowo łatwo uchwytny:

"Ona w smołowej
Ja w błękitnej sukni
Ona z zaledwie
Zieloną łysiną
/-- -- -- -- -- -- -- -- -- /
Tutaj powieszisz
Cytę obu rąk
/-- -- -- -- -- -- -- -- -- /
Ona jest głucha w obu czarnych gwiazdach
/-- -- -- -- -- -- -- -- -- -- -- -- -- -- -- -- /
Tutaj powieszisz
srebrny woal płuc
/-- -- -- -- -- -- -- -- -- /
Ona jest ślepa w obu ostrzych uszach
/-- -- -- -- -- -- -- -- -- -- -- -- -- -- -- /
Będzie gwóźdź na głowę
Wieszaj ją lekko
Dziobem w strop podłogi
/-- -- -- -- -- -- -- -- -- -- /
Ja stoję tak biały
Z kręgiem jak Chrzyciel
Nad drucianą szyją".

Na pierwszy rzut oka obrazowanie tego wiersza przypomina malarstwo nadrealistyczne. Do przypuszczeń takich zda się uprawniać tytuł jednego z programowych utworów poety "Płonąca żyrafa" z poprzedniego zbioru, tytuł nasuwający czytelnikowi skojarzenia ze znanym obrazem Salvadora Dali. Takiemu jednak rozumieniem "Rozbierania do snu" zaprzecza konsekwencja i logika rozumowania będąca przeciwieństwem programowej swobody nadrealistów. I tak bohaterka jest głucha i ślepa; ale głucha w obu czarnych gwiazdach, tj. w oczach, gdyż mamy tutaj do czynienia z odwołaniem się do zbanalizowanego porównania: oczy jak gwiaz-

dy; ślepa w obu ostrych uszach, i znów aluzja do innego zbanalizowanego określenia ostrego słuchu. Ten rodzaj metaforyki charakteryzujący się olbrzymią skrótowością opisu był bardzo chętnie stosowany przez poetów krakowskiej awangardy, również ze względu na logikę w konstrukcji.

Nie przypadkowo też ma ona czarne oczy, nie przypadkowo występuje w smołowej sukni, i posiada zieloną łysinę. Brak włosów u kobiety wywołuje uczucie odrazy, a zestawieniu nagiej głowy, w dodatku kobiecej, z zielonym kolorem wskazuje, że mamy do czynienia z rozkładającym się trupem. Nie widzące czarne oczy i głuche uszy zdają się potwierdzać odniesione wrażenie. Te same czarne oczy i smołowa suknia kojarzą się z piekłem, a więc bohaterka utworu jest trupem w piekle, jest potępioną i przynależną do diabła. Kobieta-czartem i jego narzędziem - to przecież ulubiona forma myzogynizmu średniowiecznego. Nekrofilia w tym kontekście zaczyna nabierać innego znaczenia ze względu na działalność czarnookiego kusiciela.

Podmiot liryczny występuje natomiast w błękitnej sukni. Nie w ubraniu, lecz w sukni i to błękitnej, co kojarzy się z niebem, z aniołami. Jest on przedmiotem, którym dysponuje Ona. Nie słyszy jego pytań, lecz pokazuje mu gwoździe, na których winien powiesić swe ręce, płuca i głowę. Ptaki i róże, motywy związane z liryką miłosną są zupełnie nieprzydatne w opisywanej sytuacji, ponieważ sens ich nie dociera do kusicielki. Nadmiar w ostatniej strofie pojawia się aluzja do Herodiady, do tańczącej Salome z głową Jana Chrzciciela. Mężczyzna okazuje się ofiarą kobiety, nie upadłym, lecz - zamordowanym aniołem.

Dobór motywów posiada więc swój sens. Związany jest on z wymową ideową wierszyka, z wewnętrznym rytmem obrazowania powiązanych w logiczną całość. Tak samo koncepcja poszczególnych wizji nie wynika ze stosowania techniki nadrealistycznych obrazów - choćby malarskich - ponieważ nie ma tu ulubionego chwytu nadrealistycznego: zestawienia wypreparowanych z całości żywego organizmu, jego części nadal żyjących i funkcjonujących zgodnie ze swym przeznaczeniem z martwymi przedmiotami. Cytra rąk lub srebrny woal płuc są martwe z chwilą powieszenia ich na gwoździu. Martwość swą uzyskują dzięki temu, że zestawienie owe jest zwykłą przenośnią, a nie dwoma równorzędnymi szerega-

Staję - w ręku mi warczy synek czwarty;
W samą pierś godzę, rzucam - od tej gałki
Rozleciał się ów trup w drobne kawałki..."

W obu wypadkach u Grochowiaka i Słowackiego makabryczność obrazu zostaje osiągnięta poprzez rozkładanie żywego organizmu na części jak zwykłego mechanizmu. W "Rozbieraniu do snu" kobieta-czart każe na gwoździach kolejno wieszać ręce, płuca i głowę, w dodatku poeta podkreśla mechanistyczną ich funkcję poprzez przenośnie: "cytra rąk", "srebrny woal płuc". W "Piście Dantyszku" ręka zostaje w dłoni imię pana Leliwy; trup pojedynkiewicza, by przerazić swego przeciwnika zdejmuje za włosy swą głowę; główkę synka szlachcica użyto jako pocisk. Części ciała uzyskują swoistą autonomię, lecz nie ona stanowi o mechanistycznym ich traktowaniu, ale całość wyglądu awanturnika przypominająca starą, zużytą i wielokrotnie łataną odzież. Nie przeszkadza to wcale, że w jednym i drugim wypadku omawiana makabra jest traktowana parodystycznie. Parodiowane nie jest tu jednak jakieś dzieło literackie, lecz postawa ludzka. Parodia owa polega na wyjaskrawieniu konkretnych cech. Rąbajło pojedynkowy jest cały posklejany z różnych części ciała, łączą je ścięgi z zakrzepłej krwi, lecz są one słabym spoiwem, gdyż całość szczeka, a poszczególne elementy ocierają się o siebie przypominając zużyty mechanizm podczas, gdy wygląd zewnętrzny kojarzy się z połatanym odzieniem. Rozbierający się do snu bohater wiersza Grochowiaka nie zdejmuje z siebie odzieży, lecz rozkłada swe własne ciało na części.

Nie bez znaczenia jest też odwołanie się do motywu Herodiady. Współczesny poeta kończy nim swój wiersz. U Słowackiego serce Paskiewicza zastąpi głowę Jana Chrzciciela /w. 733-736, 749-756/:

"A tu duch jakiś okropny, ponury,
Ze złotą tacą, w chałacie z purpury
Idzie i usta ognistymi piecze
Na złotej tacy - co? - serce człowiecze.
/-----/
To serce przyniósł tutaj pies szatański
I szczęknął do mnie, że to Erywański,

A ja upiekłem je dla Lucyfera".
Tak mówiąc usta na nowo otwiera
I na te serce ogniem z gardła dmucha
Serce się kurczy pod ustami ducha,
Więdnie i krwią się rozlewa po misie;
A kiedy szatan jaśniej dmuchnie - skrzy się".

Opis serca Paskiewicza ma wyraźny charakter polityczny, chodzi o akt zemsty literackiej. U współczesnego poety motyw ów stanowi pointę wiersza. Diabeł - trup - kobieta traktuje swego partnera jako ofiarę, pożąda jego zniszczenia, tak jak Salome za poduszczeniem swej matki domagała się głowy świętego. A więc ukryty motyw zemsty jest i u podłoża Grochowiaka, lecz nabiera on u niego cech perwersji seksualnej.

Sięganie do tradycji średniowiecza w wypadku autora "Zuzanny i starców" posiada odmienny charakter niż w przypadku poezji Jana Brzękowskiego. U tego ostatniego widać wyraźnie uleganie wpływom francuskiego nadrealizmu i ten właśnie kierunek pełni rolę pośrednika pomiędzy tradycją sztuki i literatury wieków średnich a współczesnością, podczas gdy u Grochowiaka funkcja ta przypadła w udziale Słowackiemu. U autora "Na katodzie" mamy do czynienia z paralelizmem, a u twórcy "Ballady rycerskiej" z pośrednictwem. W przypadku awangardowego poety mamy przejmowanie konwencji na serio, a u przedstawiciela powojennego pokolenia poetyckiego odwołanie się do groteskowości. Zgodne jest to z widoczną u niego tendencją do sięgania do tych nurtów przeszłości, które wypowiedają się poprzez zasadę ekspresji. Dowodzi tego "Chloe" z cyklu "Sonetów białych" /"Agresty"/, w którym to wierszu motyw "Ody" 23 z ks. I Horacego, a spopularyzowany w "Pieśni" I, XI Jana Kochanowskiego, zostaje zbrutalizowany i pozbawiony uroku klasycznej harmonii. Słusznie zauważyła Marta Wyka-Hussakowska, że: "... po jakiegokolwiek by nie sięgał hipotetyczne wzory, zawsze wybrały z nich wyraz, a nie wrażenie, interpretację ekspresywną, a nie komentarz impresyjny i wrażeniowy"⁸.

Z tego właśnie powodu dominującą tradycją w twórczości Grochowiaka jest dziedzictwo baroku. Omawiając "Balladę rycerską" Kazimierz Wyka zauważył, że w założeniu jego poezji leży nominalizm barokowy polegający na zagubieniu przedmiotu

realnego pod natłokiem metafor, porównań i określeń danej rzeczy. Nominalizm ów wyprowadził krytyk z twórczości Jerzego Lieberta, zestawiając "Modlitwę" z "Litanią do Marii Panny", a więc z dorobku poety łączonego zazwyczaj z katastrofizmem⁹. Nie jest to zresztą jedyny element barokowy widoczny u autora "Widm". Ważne jest natomiast zwrócenie uwagi na pośrednictwo najmłodszych poetów dwudziestolecia międzywojennego w dotarciu do źródeł barokowej inspiracji.

Nie zwrócono natomiast dostatecznej uwagi na innego pośrednika, na Tadeusza Gajcego:

"Szatan muzyczny piszczał
palcami przy ustach rozdzwonił,
kołysały się żebra jak liście,
chwiały się zęb wyłamany i goleń.

Robak drobnymi wąsami poruszał
i po czaszce wędrował jak po globie
uśmiechały się oczy i usta
mej siostrzyczki w trumience obłej".

To jest początek dziewiątego rozdziału "Nawrót wątku" z "Widm". Makabryczność zacytowanego fragmentu nie ulega wątpliwości. Za barokowym jej rodowodem przemawia to, że nie służy ona przerażeniu czytelnika, względnie nie uprzytamnia mu przejściowości kondycji ludzkiej, jej znikomości wobec Boga i wieczności i nie wzywa go do troski o jego pozaziemskie losy, że nie posiada nastawienia dydaktycznego. A tym właśnie celom służyła makabra średniowieczna. Wizja Gajcego ma zadziwić odbiorcę. Jest ona zbudowana na zasadzie kontrastu i dąży do niespodzianki jaką jest uśmiech oczu i ust siostrzyczki w trumience, a są to cechy typowo barokowe. Dlatego też kojarzy się ona z o wiele późniejszymi obrazami poetyckimi Grochowiaka.

Rola Gajcego jako pośrednika wydaje się rzeczą niesłychanie ważną. Powojenny poeta czuje się bowiem uczuciowo związany z czasami okupacji. Koronnym dowodem może być jego powieść "Trismus" /1963/, w której usiłuje, bez powodzenia zresztą, wniknąć w psychikę gestapowca. Z drugiej strony u podchorążego "Topora" występują bardzo silne tendencje do groteskowego ujmowania rzeczywistości. Zjawisko to można zauważyć nie tylko w

"Misterium niedzielnym", lecz także w jego poezji. Z tego powodu należałoby uznać związki łączące Grochowiaka z Konstantym Ildefonem Gałczyńskim za pozorne, gdyż groteska autora "Zaczarowanej dorożki" ma charakter pogodny, podczas gdy u twórcy "Menueta z pogrzebaczem" skłania się ona ku grozie i zmierza w tym samym kierunku jaki wyraża groteska Gajcego. W ten sposób twórczość omawianego przedstawiciela turpizmu może być traktowana jako kontynuowanie linii zapoczątkowanej przez młodych poetów z czasów okupacji.

Dodajmy do tego wskazane przez Wykę wpływy Baczyńskiego oraz nauki wynikające z sięgania w samą istotę pracy pisarskiej mistrza, szczególnie widoczne w "Kanonie" /1965/. I tak początek "Kata" neodparcie nasuwa skojarzenia z początkiem "Spojrzenia" Baczyńskiego /z 18 X 1943 r./:

"Ten drugi ja -
Ten co siedział w tobie -
Kim jest ten drugi w masce z twojej twarzy"¹⁰.

To Grochowiak, a Baczyński:

"I jeden z nas to jestem ja,
którym pokochał /- - - - -/
A drugi z nas - to jestem ja,
którym nienawiść drżącą począł".

Zestawienie to nie wymaga komentarza, choć sens i cel i nawet sposób rozszczępienia osobowości podmiotu lirycznego są zupełnie odmienne. Zbieżność frazeologiczna pełni w tym wypadku rolę aluzji do wiersza Baczyńskiego, wskazując rodówóm pomysłu. Nie wydaje się to zjawiskiem przypadkowym, gdyż w tym samym zbiorku podobne analogie nasuwa "Zamieć". W utworze tym baśniowa fantastyka i sposób kształtowania wizji poetyckiej są zupełnie wyraźnie wzorowane na technice pisarskiej powstańca warszawskiego:

"Bo teraz poczuj: znowu wieją mrozy
Żyły tve stygną jak kwiaty na szybie
Na ciepłym języku usiadł anioł chłodu
Szronem się pokrył strop podniebienia"¹¹.

Nic więc dziwnego, że w "Lirykach Kazimierskich" odnaleźć można konstruowanie wizji poetyckiej na tych samych zasadach, jak czynił to Słowacki i pod jego wpływem młody poeta z czasów okupacji. Ta sama płynność obrazowania łączy się ze zmiennym, równie płynnym rytmem jedenastozgłoskowca:

"Do Kazimierza jadą ludzie starzy,
O, jacy młodzi z tym kwiatem przy twarzy,
Który jest piołun, ma na imię: odlot,
A do którego skrzydlaci się modlą.
Skrzydłaci ciężko, na zawsze, przed nocą;
Nie co fruwają, lecz ci, co odchodzą"¹².

Wskazane poprzednio związki Grochowiaka z Baczyńskim ulegają wyraźnej ewolucji. W "Wierszu metafizycznym" z "Ballady rycerskiej" są one wprawdzie widoczne, lecz dopiero w utworach z "Kanonu" nabierają większej wyrazistości. Zjawisko to można związać z wyciszeniem ekspresjonistycznych tendencji łączących się z domłnowaniem groteskowego widzenia rzeczywistości. "Rozbieranie do snu" i "Kat" są wierszami podejmującymi ten sam motyw: niszczącego oddziaływania kobiety na mężczyznę, lecz w jakże odmienny sposób ujmującymi to zagadnienie. W tym ostatnim makabryczność została zredukowana do minimum. Palce - narzędzie zbrodni zostały niewinnie porównane do bladej rośliny, a śmierć to tyle, co syknięcie świecy. W tym kontekście nawiązywanie do twórcy "Wyboru" nie wydaje się już zgrzytem. Z tego samego powodu technika konstruowania wizji poetyckiej zaczerpnięta od Słowackiego ulega zmianie. W "Kanonie" trudno dopatrzeć się analogii do groteski z "Poema Piasta Dantyszka". Dominować będzie natomiast zaczerpnięte od podchorążego z Agrikoli tworzenia płynnych i zmiennych obrazów na wzór Słowackiego.

Kontynuowanie tych tendencji w poezji polskiej, które znalazły swój najdobitniejszy wyraz w twórczości poetów z czasów okupacji posiada jeszcze jeden aspekt. Otóż, nie ulega chyba wątpliwości, że na rozwój liryki Gajcego wpłynęły doświadczenia katastrofistów, choć zostały one wykorzystane w sposób zupełnie odmienny, niż zakładali to prorocy zagłady. Wyka ze swej strony zwrócił uwagę na związki łączące Grocho-

wiaka z Liebertem, również przez niektórych krytyków zaliczonym do tej grupy. Ponieważ poeci ci konstruowali swe wizje poetyckie wykorzystując wzory obrazowania Słowackiego z ostatniego okresu jego życia w przeważającej mierze, wywodzące się z tradycji polskiego i hiszpańskiego baroku - to wówczas możemy zaryzykować hipotezę, iż barokowość Grochowiaka została przezeń odziedziczona po naszym romantyku okrężną drogą poprzez pośrednictwo katastrofistów i Gajcego. Nie wyklucza to jednak bezpośredniego sięgania do twórcy "Snu srebrnego Salomei" i siedemnastowiecznych poetów. Jednak droga ta została już mu wskazana przez jego poprzedników. Nie ulega też wątpliwości przyczyna nawiązywania do tych tradycji. Zarówno bowiem samotnikowi paryskiemu, jak i przedstawicielom najmłodszego pokolenia poetyckiego dwudziestolecia międzywojennego oraz podchorążemu "Toporowi" tak samo jak i powojennemu turpście zależy na jednym i tym samym efekcie, wszyscy oni dążą też do identycznego celu: do wstrząśnięcia czytelnika, choć czynią to z różnych powodów.

Augustianizm Grochowiaka objawiający się poczuciem dualizmu świata i człowieka, a którego najdobitniejszym wyrazem jest nieprzewyciężone dotąd przekonanie o skażeniu ludzkości upadkiem, podłoże swe ma w doświadczeniu historycznym wojny i okupacji z czasów dzieciństwa poety. Podobnie jak młodzi twórcy z tych czasów sięgali do mesjanizmu i mistycyzmu romantyków polskich, by przewyciężyć rzeczywistość ich otaczającą, tak samo u autora "Sonetów szarych" zarażenie śmiercią podbudowane filozofią jednego z ostatnich dawnych wielkich Rzymian przyczyniło się do podjęcia koncepcji duszy anielskiej i czerpu rubasznego, będącej jedną z najważniejszych idei historiozofii Słowackiego.

Jednym z podstawowych jego zarzutów pod adresem wieprzowatości życia był szlachecki gust do ogórków kiszonych. I tę samą funkcję pełni ogórek w twórczości Grochowiaka. W "Rozmowie o poezji" programowym wierszu z "Menueta z pogrzebaczem" pojawia się w ironicznej ripozie poety na egzaltowane pytanie dziewczyny:

Dziewczyna:

"Czy pan ją widzi? Czy ona się śni?

Czy też nadbiega - nagle jak z pagórka?

Poeta:

Ona wynika z brodawek ogórka ..."

Właściwy sens odpowiedzi można odczytać uwzględniając "kartofle" z cyklu "Sonetów szarych" ze zbioru "Agresty":

"- Kto jesteś? - Biedny - Lecz kto? - Polak mały...
- Twój znak? - Ogórek... Nie, złocisty orzeł!
Nastrosz nam pióra, Wielki ptaków Boże!
Chłopy spojrzwały, a Krysty zmilczały".

W szybkiej wymianie pytań i odpowiedzi, zarówno treścią jak i katechizmowym charakterem odwołującej się do znanego wierszyka Władysława Bełzy "Katechizm małego Polaka" padają charakterystyczne wtrącenia. Po pierwszym pytaniu zamiast oczekiwanego zwrotu "Polak mały" pada tylko jedno słowo "Biedny", a więc: poczucie ubóstwa silniejsze jest od własnej świadomości narodowej. W drugim wersie powtarza się historia. W miejscu, gdzie znaleźć winniśmy znaną nam odpowiedź "Orzeł Biały" jest dłuższy wywód: "Ogórek... Nie, złocisty orzeł!" Ów ogórek pojawia się na zasadzie podświadomej pomyłki, zastępującej, rzecz charakterystyczna, nie białego lecz złotego orła. Złoty orzeł to przecież symbol imperium rzymskiego, symbol potęgi i bogactwa, ale w głębi psychiki małego Polaka, małego nie ze względu na wiek, lecz ze względu na swoją przeciętność i pozycję majątkową, tkwi ogórek - obok kapusty najpospolitsza polska jarzyna - jako symbol jego kondycji. Tym wyrazistsze staje się przeto wezwanie do "Wielkiego ptaków Boga", by nastroszył nam pióra. Ten "Wielki Bóg", nie ludzi, tylko ptaków, przypomina z kolei znane wezwanie do Boga z "Beniowskiego", do Boga, który "lubi huczny lot olbrzymich ptaków". I dlatego można widzieć w Grochowiakowym ogórku symbol prozy życia przeciwstawianego romantycznym i idealistycznym porywom.

Kontrast pomiędzy dążeniem wzwyż a przyziemnością życia, pomiędzy idealistycznymi porywami a pozbawionym poetyczności realnym i rubasznym bytem człowieczym stanowi jeden z zasadniczych elementów historiozofii Grochowiaka. Element ów uwidacznia się już w "Balladzie rycerskiej", w "Donkiszocie" i w "Verlaine ie". Jest on w tych wierszach potraktowany groteskowo, z ironią. My wszyscy, łącznie z autorem wspomnianych liryków je-

steśmy potomkami nie rycerza z La Manczy, lecz jego giermka Sanchezo Pansy. Verlaine nie może iść do wytwornej kochanki, jadącej dylizansem, ponieważ zatrzymuje go świecy kopeć i rozbite pudło skrzypiec, a przede wszystkim inna, ohydna kochanka o tłustym biuście wpychająca mu do ust czarną kiskę.

W "Kanonie" objawi się ta koncepcja w zupełnie odmiennej sytuacji. W wierszu "Mamy tych braci - tych zmarłych za ledwie", dedykowanym "Zbigniewowi Kryscie, podporucznikowi AK, rozstrzelanemu w Warszawie wiosną 1943 roku", idea owa przeniesiona została na inną płaszczyznę. Idealizm i romantyzm pokolenia Kolumbów skontrastowano nie tyle z osądem historii, co z polemikami na ich temat, z bezmyślnym wtłaczaniem w schematyczne ramki programów szkolnych:

"Mamy tych braci - tych zmarłych za ledwie,
Już przerzuconych po kartach historii,
Jak się przerzuca kamienie na sitach,
Winę na innych; na jarmarkach - żywiec.
Mamy tych braci - tych zmarłych za ledwie,
A już dzwiganych do wtórnej roboty.

Najpierw się muszą wyłamywać z szuflad,
Z matczynych biurek ze złożonym zamkiem,
Z owych izdebek czułości i trądu,
Gdzie leżą bladzi, zadławieni pudrem,
W powiędłych skrzydłach kołnierzyków Jula,
W maskach niemowląt lub swojonych ptaków
/ - - - - - /

I takich właśnie: chłopców elegijnych,
Którzy spod skrzydeł matczynych uciekli
Wprost do szynkwasu, chłopców nierozważnych,
Biorą na spytki przy szkolnym pulpicie
Panowie w czerni - posiadacze palców
Wygiętych w narząd do ślinienia kartek.

I takich właśnie - zmęczonych nieżyciem,
Bardziej od żywych służbą spracowanych -
O małomówność winią złotouści,
O brak pokory - ujeżdżacze lektyk.
I - nawet bywa - co na mord pomarli,
Sądzą tych zmarłych za i s t n i e n i e mordu.

A oni - żyjąc - żyli w kołnierzykach
I w wierszach Jula, i mieli te grdyki
Ledwie chłopięce, i za długie rzęsy,
I matki słodkie, pachnące bawełną.
I żyjąc - żyli lemoniadą, krostką,
"Listkiem do szyby - w ciemność - przyklejonym".

Śmierć ich dopadła wprost z okola lampy,
Gdzie został Norwid, z tarczy słonecznika,
Z odbicia w wodzie; z utyskiwań matki;
Z pierwszego grzechu - siostrzeńca rozpaczy;
Że, miast różańcem, związane im dłonie
Lufą dymiącą - jedyna ich winą.

Jest to jedna z najbardziej gorzkich obron rodu Anhellich, a zarazem jedna z najbardziej emocjonalnie zaangażowanych. Silne napięcie uczuciowe skryte we wspomnianych poprzednio wierszach z "Ballady rycerskiej" za maską ironii i groteski, tutaj występuje już bez osłonek. Przyczynił się do tego między innymi temat utworu potwierdzający jeszcze raz związki Grochowiaka z czasem ubiegłej wojny i okupacji. Związki te nakazały poecie zaprotestować przeciw grzebaniu się w intencjach postępowania tego pokolenia, przeciw kalaniu jego pamięci przez tych, którzy z nimi równać się nie mogą.

Najbardziej jednak charakterystycznym zjawiskiem jest postawa autora, nie tyle moralizatorska, choć tego czynnika wykluczyć niepodobna, ale niegodząca się ze światem. Poeta ukazuje się tutaj jako zbuntowany romantyk. Największe oburzenie wywołuje w nim bowiem kontrast między idealistycznym porywem, a późniejszym żerowaniem na nim. Żerowanie belfrów nierozumiejących sensu ofiary pokolenia, widzących tylko materiał do przerobienia w szkole. I jeszcze bardziej żerowaniem zatwardziałych cyników, swe własne grzechy zwałających na barki poległych, a nawet morderców obwiniających swoje ofiary o mord na nim popełniony. Grochowiaka bowiem oburza kontrast między idealizmem, w potocznym tego słowa znaczeniu, a płaskością życia normalnego, codziennego, w którym duże i małe świństwa przyślaniają wielkość i wielkie sprawy. A jest to przecież postawa typowo romantyczna i znowu w potocznym tego słowa znaczeniu

Postawa zresztą filozoficznie podbudowana tylekroć wspomnianym augustianizmem.

Na uwagę w omawianym utworze zasługuje wskazanie, zgodne z prawdą historyczną, rodowodu ideowego pokolenia; wskazanie na inspirującą rolę twórczości Juliusza Słowackiego w kształtowaniu postawy ideowej rodu Anhellich. Odczucie poezji wielkiego romantyka jako siły zdolnej do wzięcia udziału w wielkich wydarzeniach historycznych, i to jako siły żywiołowej zdolnej pobudzić do wielkich ofiar widoczne jest również w "Nauce sejsmografii" z "Sonetów szarych" /"Agresty"/. Uzmysławia to posługiwanie się aluzjami do jego twórczości w liryku, którego sens ideowy polega na wierze, że biologiczna żywotność przezwycięży koszmar wojny i daremność ofiar spełnianych w tym czasie.

"- A jak ją wzruszyć? Czy siłą fatalną,
Co zmienia dzieci w maski z porcelany?
/Jest przy mym domu cmentarz ugłaskany,
Gdzie się męczeńską groby zmiata palmą.../
/ - - - - - /

Aż sen nas piękny w pagóry nie zmieni,
A owe wzgórza - wraz z wiatrami zimy -
Na krótki postój ptaków odlotami...".

Aluzja do "Testamentu" Słowackiego wyjaśnia o jaki cmentarz tu chodzi i kiedy to twarze dzieci zmieniono w maski z porcelany. Użycie natomiast związanego z twórcą "Uspokojenia" motywu postoju odlatujących ptaków potwierdzać zda się rolę tej poezji w okresie wojny. Zarazem jest to jednak próba przeciwstawienia się jej funkcji w minionym czasie. Próba przeciwstawienia się w imię witalizmu, w imię biologicznych praw życia. Jest to też próba wskazania na inne jej cechy.

Dominujące w pierwszych tomikach groteskowe widzenie rzeczywistości wynika także z racjonalizmu poety. Racjonalizm ów jednak można śmiało pogodzić z augustianizmem, ponieważ filozofia św. Augustyna została przez Grochowiaka przejęta bez jej nie tylko teologicznego, ale nawet religijnego uzasadnienia. Jest to augustianizm zlaicyzowany, podkreślający dualizm człowieka i świata, rozdarcie pomiędzy pospolitością a dążeniem do

niezwykłości, między brzydotą a pięknem. Augustianizm zarówno w estetyce, jak i w etyce. Tego rodzaju przekonania mogły więc być uzasadnione racjonalistycznie.

Wskazane poprzednio uwarunkowania światopoglądowe poety zdecydowały o sposobie odczytywania przez Grochowiaka dzieł Słowackiego. Poświęcił on bowiem krótki i znakomity szkic tragedii wystawianej zazwyczaj w stylu wielkiej werystycznej opery i nie cieszącej się uznaniem historyków literatury¹⁴. Warto w tym miejscu przypomnieć, iż "Mazepa" już raz posłużył za pretekst do wypowiedzenia poglądów na temat dorobku wielkiego poety. Mianowicie Tadeusz Peiper w omawianym poprzednio "Starym mężu młodej żony" widział psychologiczny dramat zazdrości staro-ego męża, kontynuując tym rozumieniem dzieła koncepcje teatru młodopolskiego. "Król" poety, i to przynależny do powojennego już pokolenia poetyckiego, ma zupełnie inną genezę. Wyrasta on bowiem ze sprzeciwu wobec popularnej interpretacji utworu romantycznego jako atakującego sarmatyzm i klerykalizm, a postać Jana Kazimierza ujmującą jako obłudnego i zmysłowego intryganta, którego postępowanie stało się przyczyną tragedii rodziny Wojewody¹⁵.

Grochowiak analizuje postępowanie króla w kontekście dwóch przeciwstawnych wobec siebie postaw: racjonalistycznej Jana Kazimierza z dystansem ironii wobec szlacheckiego otoczenia monarchy i rozhisteryzowanego domu Wojewody oraz fanatycznego magnata i szlachty. W tym ujęciu postępowanie Jana Kazimierza nabiera innego znaczenia, tym bardziej, że w stosunku do Amelii nie przekracza on granic przyzwoitości i elegancji, a wyprawa pod okno młodej małżonki senatora to dworski romans w stylu francuskim, związany z inną kulturą obyczajową, niż sarmacka. Dlatego też Mazepia awantura nabiera cech groteski. Król jest jedyną postacią w tym dramacie, która postępuje konsekwentnie. Po wyprawie skruszony powraca do brewiarza, a więc do swych obowiązków, gdyż, choć papież zwolnił go ze stanu duchownego, to nie miał on mocy zwolnić go od obowiązku codziennego odma-wiania brewiarza. Gdy tego wymaga dobro, to pozwala się łajać, choć jest władcą, ale kiedy zachodzi potrzeba, to wówczas użyje całego blasku majestatu, by ratować wycieńczonego Mazepę. Trumny w finale tragedii, to zwycięstwo fanatyzmu nad racjona-

lizmem, to nie tylko klęska króla, lecz coś więcej - to zapowiedź nocy saskiej i upadku królestwa.

Tak "Mazepy" nikt przed Grochowiakiem nie odczytywał. W jego ujęciu tragedia nabiera nowych znaczeń i odcieni. Wielki melodramatyczny finał przestaje być melodramatem wyciskającym łzy z oczu nierozumiejącej niczego poza fabułą publiczności, staje się do szczytów sadyzmu i masochizmu doprowadzoną histerią. Operowość, ów największy grzech dzieła Słowackiego, okazuje się jedynie możliwą do przyjęcia konwencją, w ramach której zderzenie dwóch obyczajów: dworskiego i kosmopolitycznego, ale równocześnie pełnego światła racjonalizmu, z ciasnym, płytkim sarmatyzmem, równie naiwnym - konwenans zostaje bowiem wzięty za rzeczywistość - jest zapowiedzią przyszłej tragedii, ale już nie rodziny Wojewody, lecz całego narodu, całego państwa. Rehabilitacja dzieła Słowackiego jest w dużej mierze nie tylko wynikiem głębokiego wniknięcia w utwór innego poety i z innej epoki, lecz także wynikiem odczytania jego poprzez własną praktykę dramatopisarską.

Marta Piwińska omawiając "Króla IV-ego" zwróciła uwagę, iż jest to groteska rodem z Shakespeare'a i romantyzmu, że najpełniej uwidacznia się ów rodowód w zestawieniu z "Kordianem". Autorka wskazała również na wyraźną stylizację w pierwszej części trylogii o spisku koronacyjnym. Ujawnia się ona w podobieństwie scenerii, w kształtowaniu postaci Prezesa i Zamachowca. Pierwszy waha się jak Prezes z dramatu Słowackiego, a drugi jak Kordian¹⁶.

Stylizacja owa nie jest przypadkowa, ponieważ groteskowe widzenie praw historii, własna historiozofia dramaturga są podobne do tej, która została ukazana w szkicu o "Mazepie". Umierający król - sprytny biurokrata, a w chwili zgonu swą śmiercią świadczący o nicości rozpadającego się świata, nie jest lepszym ani gorszym od swego następcy. Spiskowcy organizują spisek, a na emigracji wdają się w groteskowe romansowe przygody i bezsensowne intrygi polityczne. Jedynym racjonalistą, który stoi ponad rozhisteryzowanym tłumem i z dystansem ironii spogląda na świat, jest Fortynbras. Dlatego zawsze celowo się spóźnia. Jan Kazimierz spóźnił się i zastał trumny, przyszły Król V zastaje trupy. Podobne rozłożenie akcentów i nade wszy-

stko zasadniczy konflikt: fanatyczny i rozhisteryzowany tłum naprzeciw racjonalistycznie myślącej jednostki wskazują na związki pomiędzy własną praktyką dramaturgiczną a doszukiwaniem się jej prehistorii w dziełach wielkiego romantyka¹⁷.

Stanowisko Grochowiaka wobec tradycji romantycznej nie jest więc jednoznaczne. Antyromantyczność jego objawia się w powściągliwości w wyrażaniu uczuć, w unikaniu bezpośredniej wypowiedzi, w ukrywaniu podmiotu lirycznego za wysuniętym na pierwszy plan przedmiotem, w zastąpieniu liryki miłosnej erotyzmem i w racjonalistycznej ocenie rzeczywistości otaczającej poetę. Elementami romantycznymi natomiast są: wiara w moc słowa zdolnego przywrócić światu jego sens, wiarę w niego i nawet zdolnego odtworzyć go na nowo; w niepokodzeniu się ze światem, w próbach jego naprawy wynikających z emocjonalnego stosunku do niego.

Twórczość Słowackiego w tym układzie zaczyna nabierać nowego znaczenia. Poza Norwidem, żaden z romantyków nie odcisnął swego piętna na dorobku poetyckim Grochowiaka tak silnie, jak właśnie ten samotnik paryski. W stosunku do niego autor "Króla IV" jest kontynuatorem linii zapoczątkowanej przez młodych poetów czasu okupacji. Tworzenie groteski według wzoru poematu o "Piaście Dantyszku" jest bowiem z jednej strony stosowaniem metody Krzysztofa Kamila Baczyńskiego w innym rodzaju wypowiedzi artystycznej, jako analogiczne konstruowanie wizji poetyckiej, z drugiej zaś strony jest to podejmowanie koncepcji groteskowego widzenia świata pełnego grozy przez Tadeusza Gajcego. Równocześnie z wyciszaniem ekspresyjności pojawia się u autora "Menueta z pogrzebaczem" wyraźne przejmowanie tych samych sposobów nawiązywania do Słowackiego, wypracowanych poprzednio przez Baczyńskiego. Jest ono szczególnie widoczne w "Kanonie".

Podbudowanie własnej postawy filozofią św. Augustyna, pozabawioną uzasadnień religijnych, doprowadziło do odwołania się do koncepcji czerepu rubasznego przeciwstawionego duszy anielskiej, jednej z zasadniczych idei historiozoficznych Słowackiego, skąd zaczerpnął motyw ogórka jako symbolu pospolitości i przyziemności życia przeciwstawionego dążeniu ku wyższemu celom.

Racjonalizm Grochowiaka zgadzający się z jego dualistycznym ujęciem świata leży u podstaw jego stosunku do twórczości wielkiego romantyka, czemu dał wyraz w swym szkicu o Janie Kazimierzu jako głównym bohaterze "Mazepy". Dualizm ów uwidacznia się w potraktowaniu króla jako jedynego racjonalisty z dystansem ironii odnoszącego się do rozhisteryzowanego dworu i rodziny Wojewody. To rozumienie historii i roli człowieka w dziejach znajduje też swoje odbicie w dramacie "Król IV".

Rola twórczości Słowackiego w dorobku poetyckim czołowego przedstawiciela awangardy 1956 jest więc wieloznaczna, gdyż uwidoczniła się ona równie silnie w ideowym oddziaływaniu nauczyciela okupacyjnego pokolenia poetyckiego, jako wzorca postaw moralnych i patriotycznych dla starszych braci, i nauczyciela już nie romantycznych porywów, lecz raczej racjonalistycznego myśliciela, a także jako mistrza sztuki poetyckiej w niewyeksplloatowanej dotąd dziedzinie, jako mistrza groteski.

W ten sposób poezja polska drugiej połowy dwudziestego wieku usiłuje na nowo odczytać Słowackiego, by móc dostosować go do swych własnych dążeń i wyobrażeń. Nie oznacza to jednak, że stosunek Grochowiaka do romantycznego poety można uznać za reprezentatywny dla jego pokolenia poetyckiego, gdyż jest to raczej odosobniony przykład usiłowania twórczego podejścia do minionej wielkości. Ale równocześnie jest to zjawisko zapowiadające, iż proces ten nastąpi w niedalekiej przyszłości. Są już bowiem pierwsze sygnały świadczące, iż zaczął się on odbywać. Taką niezbyt jeszcze wyklarowaną wskazówką jest bowiem twórczość Ernesta Brylla, ale o nim jeszcze historyk literatury nie jest w stanie powiedzieć nic konkretnego, ponieważ stosunek jego do wielkiego emigranta jest jeszcze in statu nascendi.

P r z y p i s y

¹ Czesław Zgorzelski, "Ku czemu zmierza poezja naszej doby", "Tygodnik Powszechny" 1965, nr 16.

² Zbigniew Bieńkowski, "Poezja i niepoezja", Warszawa 1967, s. 109.

- 3 Czesław Zgorzelski, jw.
- 4 Zbigniew Bienkowski, jw., s. 108.
- 5 Jan Józef Lipski, "W mroku gwiazd", "Twórczość" 1960, nr 4, s. 115.
- 6 Etienne Gilson, "Wprowadzenie do nauki świętego Augustyna", Warszawa 1953, s. 191.
- 7 Wszystkie cytaty, jeśli nie podano inaczej, pochodzą z tomu: Stanisław Grochowiak, "Wybór wierszy", Warszawa 1965.
- 8 Marta Wyka, "Zasady pewnego kanonu", "Twórczość" 1966, nr 3, s. 115.
- 9 Kazimierz Wyka, "Barok, groteska i inni poeci" /w:/"Rzecz wyobraźni", jw., s. 251-253.
- 10 Stanisław Grochowiak, "Kanon", Warszawa 1965, s. 22.
- 11 jw., s. 18.
- 12 jw., s. 40.
- 13 jw., s. 12-14.
- 14 Stanisław Grochowiak, "Król", "Współczesność" 1958, nr 31/21.
- 15 Por. Stanisław Witold Balicki, "O "Mazepie" Słowackiego", "Teatr" 1949, nr 4.
- 16 Marta Piwińska, "O dramatach Grochowiaka suplement", "Dialog" 1965, nr 2, s. 109.
- 17 Por. Stanisław Grochowiak, "Król IV", "Dialog" 1963, nr 1, s. 19-43.