

Stanisław Dąbrowski

Rozmowy poetów z pannami : (w związku z wierszem Stanisława Grochowiaka)

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1 (19), 130-141

1975

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.

Rozmowy poetów z pannami
(W związku z wierszem Stanisława Grochowiaka)

Wiersz, o którym wspominam w podtytule, brzmi tak:

Rozmowa o poezji

Od — do Liberta...

Dziewczyna:

Czy pan ją widzi? Czy ona się śni?

Czy też nadbiega — nagle jak z pagórka?

Poeta:

Ona wynika z brodawek ogórka...

Dziewczyna:

Pan kpi.

Pan ją jedwabnie — pan ją jak motyla

Po takich złotych i okrągłych lasach...

To jest jak z Dafnis bardzo czuła chwila...

Poeta:

Owszem. Jak ostro

Całowany tasak.

Dziewczyna:

Rozumiem pana. Z wierzchu ta ironia,

A spodem czułość podpełza ku sercu...

Poeta:

Dlaczego z pani jest taka piwonia,

Co chce zawzięcie być butelką perfum?...

I

Napisał w „Życiu Literackim” w 1958 r. Wiesław Szymański, recenzując *Menuet z pogrzebaczem*, z którego pochodzi cytowany powyżej wiersz, że: „Grochowiak jest właściwie poetą tradycyjnym. Ale znowu: podobnie jak u Gałczyńskiego, rymy i metrum (opanowane) mają tu swoiste zadanie. Tworzą kontrast w stosunku do tego, co ta poezja zawiera (...)”. W swej książce z 1973 r. Szymański wypowiada znów o Grochowiaku myśl podobną: „polski regularny (co nie znaczy, że nie udziwniany) zgłoskowiec jest bliski jego upodobaniom”¹. Zaczniemyż więc i my od przeglądu rymów i rytmów.

W. P. Szymański: *Outsiderzy i słowiarze. Eseje. Szkice. Interpretacje*. Wrocław 1973, s. 244.

Rozmowa o poezji napisana jest 11-zgłoskowcem (5 + 6), zwrotką czterowersową z żeńskim rymem przeplatany. Niby to prawda, ale ogólnikowa: bo każda z reguł wersyfikacyjnych ulega złamaniu lub pogwałceniu, a w każdym razie podlega indywidualizacji w trakcie jej stosowania.

Normę 11-zgłoskowca narusza już pierwszy wers wiersza (10-zgłoskowiec), nie naruszający jednak (obowiązującej w całym wierszu) normy akcentu na 10 zgłosce. Normę 11-zgłoskowca ekspresywnie pogwałca dwuzgłoskowy wers czwarty: krótka replika urażonej kpina dziewczyny. Oba wersy, naruszające normę formatu zgłoskowego, powiązane są rymem, który: 1° — narusza normę rymu żeńskiego oraz: 2° — narusza normę regularnego przeplotu rymów obowiązującą w dwu dalszych strofkach.

W pierwszej strofke — w klamrze rymu męskiego (jedyne!) — jest jedyny rym gramatyczny, iście częstochowski, wiążący dwa rzeczowniki o tym samym rozmiarze sylabicznym, o tej samej liczbie i przypadku gramatycznym. Ta częstochowszczyzna jest tu funkcjonalna: jest wersyfikacyjnym, jaskrawym odpowiednikiem kpiny, z jaką poeta traktuje dziewczynę. Poety słowa dobudowują przeciw rymowe współbrzmienie; on rozstrzygnął o charakterze rymu.

Zauważamy, że pierwsza zwrotka kondensuje pogwałcenia konturu wersyfikacyjnego. A nawet jeszcze nie wszystkie zdążyliśmy wyliczyć. Słowa dziewczyny (w. 1 i 2) albo ściśle przestrzegają składniowej wyrazistości średniówki (w. 1), albo przynajmniej przeciwdziałają składniowemu zatarciu średniówki przez deklamacyjne² (w tekście interpunkcyjne: myślnik) jej wzmocnienie (w. 2). Ale właśnie to, co jest przedmiotem — tak to nazwijmy — deklamacyjnej usilności rozpoetyzowanej Dziewczyny (por. też w. 5, 10) i co jest sposobem rozpoczęcia wiersza, nie stanie się bynajmniej jego normą. Paradoksalnie mówiąc: antycypacyjnie gwałci nie ujawnioną jeszcze normę (ostrożniej: tendencję) wiersza, którą okaże się *zacieranie* średniówki, obecne w każdym wersie wypowiedzianym przez Poetę. I gdyby tę tendencję uznać za znamienne dla Poety, to w toku wiersza Dziewczyna jakby ulega Poecie, bo i w jej słowa wnika ten objaw wersyfikacyjny (w. 6, 7, 11).

Na marginesie można wtrącić, że bezwzględny przedśredniówkowy paroksyton naruszony został tylko w wersie, który uległ skrajnej i wyjątkowej redukcji rozmiaru sylabicznego (w. 4).

² Czynnikiem deklamacyjny służy tu także uwydatnieniu aliteracji bliskiej rymowi: NAdbieGA — NAGŁA. Zresztą bliskie rymom współdźwięczności wewnętrzne, ustabilizowane wiążą w obu wersach średniówkę z klauzulą: *widzi — śni, nadbiega — pagórka*. Jeśli dorzucić do tych uwag o organizacji brzmieniowej uwagę o stałej, i na organizację brzmień również rzutu, anaforyzacji wypowiedzi Dziewczyny, to otrzymamy prawie pełną charakterystykę zespołu jakości formalnych, towarzyszących znamienne treści wypowiedzi.

Gdyby na poziomie wersyfikacyjnym nadal upatrywać terenu rozgrywki toczącej się między Dziewczyną a Poetą, to można by jeszcze wskazać, że Dziewczyna wystąpiła z inicjatywą rymu męskiego. Inicjatywy tej nie podtrzymuje Poeta i Dziewczyna znów jakby ustępuje: wiersz się dalej potoczy w rymach żeńskich. A teren rymów też jest terenem starcia, bo w rymach także się zdarzają wypowiedzi obojga mówiących, przy czym stroną dobudowującą rym jest (napomknąłem już o tym) z reguły Poeta, którego przewaga okazuje się normą wiersza. Zaś okoliczność, że rozmowę (w ramach wiersza) inicjuje Dziewczyna byłaby (także tej) normy naruszeniem: wstępnym, ale nieskutecznym.

Poeta, który drwiąc użył rymu gramatycznego, w sarkastycznym serio poetyckiego samookreślenia ustanawia rym wyszukany (choć nieco nieścisły): *lasach — tasak*. A w aroganckich, ucinających rozmowę, słowach zderza wyrazy rdzennie polskie w wyrazami obcego pochodzenia — raz w rymie dokładnym i głębokim (*ironia — piwonია*), a raz w asonansie (*sercu — perfum*). Da się zauważyć, że kolejność następstwa zjawisk rymowych może uzyskać interpretację treściowo-psychologiczną, tzn., że między domniemanym procesem psychologicznym a następstwem zjawisk rymowych jest do ustalenia pewna równoległość i współzależność. Mianowicie Dziewczyna, która rozpoczęła rozmowę z przejęciem, serio i energicznie (rym męski), spostrzega, że jest wydrzwiana (Poety rym częstochowski). Zdawałoby się, że nie daje za wygraną (domyka przecież swój męski rym), ale w gruncie rzeczy jest zdetonowana, popada w banał (osłuchany rym: *motyla — chwila*), a za chwilę traci zupełnie pozycję równorzędnego partnera: słowa jej dwukrotnie ulegają zniecierpliwionemu przerwaniu przez Poetę, który rozstrzyga o tym, jak ukształtuje się rym.

II

A rozmowa nie tyle jest „o poezji”, ile o rodzeniu się, o powstawaniu poezji, o momencie natchnienia. O tworzeniu poezji. Dziewczynę ciekawi psychologia twórczości. Dziewczyna rytm wypowiedzi podporządkowuje treści: mówiąc wywołuje obraz zbiegającej z pagórka Chloe, a słowa — jednosylabowce w większości i dwusylabowce — toczą się jak szybki, drobny krok. Dziewczyna używa erudycyjnej gry motywami, bo obraz *nadbiegającej* kojarzy się z obrazem Chloe nadbiegającej do Dafnisa w opowieści Longosa, ale obraz pościgu za *odbiegającą* (tego odwrócenia motywu Dziewczyna dokonuje pod wpływem konsternacji) rozszczepia się jako aluzja literacka: nadal *może* dotyczyć pościgu za Chloe, np.:

Mnie sarenka Horacjańska
Za różowe wzgórze pierzcha.

Ja za tobą, wdzięczna Chloe,
W lubą pogoń, z niepokojem...

Kocham, gonię — serce bije³.

—ale już Chloe Horacjańską („*Vitas inuleo me similis, Chloe*”), nie zaś Chloe Longosową; może jednak też być już aluzją do podania o miłosnym pościgu Apollina za nimfą Dafne. Obie te aluzje ulegają, w ustach Dziewczyny odrealniającej obraz alludowany, secesyjnej jakby stylizacji nacechowanej zarazem aluzyjnością zmysłowo-erotyczną. Trwa zatem współdziałanie dwu tendencji aluzyjnych: erudycyjnej i erotycznej:

Pan ją jedwabnie — pan ją jak motyla
Po takich złotych i okrągłych lasach...
(...) bardzo *czuła* chwila...

Ten manewr erudycyjno-erotyczny trwa dalej. Raz odtrącona, Dziewczyna porzuca motyw antyczny, sięga po romantyczną, Byronowską opozycję maski ironicznej i wewnętrznego ognia uczuć, amplifikując kokieteryjnie właśnie motyw *czułości*. I grę swą toczy bardzo dzielnie, nawet porażki swoje usiłuje przecież ukazywać jako elementy postępującego, wewnętrznego „porozumienia dusz”. Właśnie na odepchnięcia reaguje słowami:

Rozumiem pana. Z wierzchu tu ironia,
A spodem *czułość* podpełza ku sercu...

Ale gra okazuje się nie do wygrania, gdyż *wszystkie* elementy tej gry okazały się obce Poeście, którego odrazą napełniło to, że jest ujmowany przez stereotypy (antyczny, sentymentalny, romantyczny) kulturowo-literackiego „wczoraj”, anachronizująco i konwencjonalnie.

Poeta oswajaniu go przy pomocy tradycyjnych uroków estetycznych — temu „menuetowi”, którego przed nim tańczy przymilnie Dziewczyna — przeciwstawia brutalnie swój „pogrzebacz”: antypoetyczność, antyestetyzm, antysentymentalizm, a przy tym: sarkazm, efronterię, bezceremonialną, obcesową szorstkość tonu. Irytację fetyszysty brzydoty. Z tą samą bezceremonialnością zostanie potraktowana graficzna strona układu wersyfikacyjnego tam, gdzie jeden format wersu (w. 8—9) ulegnie apodyktycznemu, ekspresywnemu rozłamaniu na dwa równoważne (?) wersy i to w tym miejscu, w którym mamy do czynienia ze spoistością składniową tak silną, że dyktowała zatarcie średniówki. Zamiast dyktowanego syntaksą *zatarcia średniówki* pojawił się niespodziewanie *koniec wersu* i dało to (w miejsce spodziewanej normy wersu) kursy, *ostro* wyczuwalny dwuwers.

³ J. Tuwim: *Na ulicy*. W: *Dziela*. T. I: *Wiersze*. Cz. II. Warszawa 1955, s. 201.

Na erudycyjno-tradycyjny frazes poeta odpowiada szokiem kontrastu: uczoney i sensownej ładności przeciwstawia sprzężenie naturalistycznej brzydoty z absurdem (poezja „wynika z brodawek ogórka”) i kollokwalną niewybrednością, bo do obiegowej potoczności dowcipu należy absurdalizowanie na temat... ogórka. I rzeczywiście, w tym wszystkim jest nieco z Gałczyńskiego⁴.

Poeta protestuje przeciw ckliwości tonu bardziej niż przeciw określonym środkom wyrazu. I Dziewczyna, i on użyją, jak to się nieprecyzyjnie mawia, niezwykłych zestawień słownych, ale Dziewczyna robi to w tonacji ni to secesyjnej, ni to klasycystycznej czy rokokowej sielankowości („Po takich złotych i okrągłych lasach”), zaś Poeta „czułości” przeciwstawi ostrość antypoetyzmu, który w dodatku jest oksymoronem („całowany tasak”), gdyż: 1° — czułość dotyczy ciała, a tasak służy do rozrąbywania mięsa, 2° — „czułość” jest sprawą buduarową albo (w sielance) „leśną”, a tasak jest rzeczą kuchenną, 3° — tasak rozrąbuje, kawałkuje, rozdziera całość, a „całować” wiąże się słowotwórczo z „cały”, „całun”, a oznaczało pierwotnie: czynić całym (scalać), skąd pochodnie: leczyć, uzdrawiać. Można powiedzieć — używając sformułowań Kazimierza Wyki — że w rozpatrywanym kontekście „całowany tasak” to poetyckie *nominalium* oparte o antytezę i dysonans⁵.

Zatrzymajmy się jeszcze krótko przy tak dla Grochowiaka znamienym motywie zdemaskowania „mięsa” w żywym ciele. Jan Błoński, odsłaniając religijne i metafizyczne sensory obsesji tematycznych tego poety, pisze m. in.: „Grochowiaka fascynuje «mięso», chce je przeniknąć aż do sekretnych i haniebnych tajemnic; równocześnie zaś go nienawidzi, ponieważ jest tylko «mięsem», tylko — życiem”⁶. Błoński cytuje fragmenty z wiersza *Płonąca żyrafa* następującego w tomiku bezpośredniego po *Rozmowie o poezji*:

Bo życie

Znaczy:

Kupować mięso *Cwiartować mięso*

Zabijać mięso *Uwielbiać mięso*

Zapładniać mięso *Przeklinać mięso*

To „mięso” jest tu doprawdy nie tylko barbarzyńską opozycją wobec „kulturalnej” kategorii ciała. Jest nie tylko (jak chce W. Szy-

⁴ K. J. Gałczyński: *Zoo*. W: *Wiersze*. Warszawa 1956, s. 34: *Dlaczego ogórek nie śpiewa*. Z niedokończonej całości pt. *Miłosierdzie*. W: *Wiersze*, s. 206. Por. też Gałczyńskiego *Monolog prowincjonalnego aktora w r. 1907* (*Wiersze*, s. 450—452), który jest stylizacyjną oscylacją między melodramatycznym kiczem a uliczną wulgarnością.

⁵ Por. K. Wyka: *Barok, groteska i inni poeci*. W: *Rzecz wyobraźni*. Warszawa 1959, s. 253.

⁶ J. Błoński: *Zmiana warty*. Warszawa 1961, s. 79.

mański ⁷) opozycją znaczeniową cierpienia. Jest — i to chyba przede wszystkim — synonimem ciała poddanego okrucieństwu cierpienia. W *Rozmowie o poezji* znakiem wywoławczym (i to typu *vis praeg-nans*) tych treści jest *tasak*.

Wróćmy do owej *Rozmowy*. Poeta demaskuje nie tylko styl toczonej z nim gry, ale i podtekst psychologiczny tej gry: w zasadzie niezrażania się przez Dziewczynę żadną odprawą i niedawania za wygraną — odsłania *zawziętość*. A nazwawszy ją po imieniu, uniemożliwił dalszy ciąg gry. W antypoetyczności staje się zamierzenie brutalny: wyszydzi „normę” (konwencję) porównywania kobiety do kwiatu i to właśnie porównywania z kwiatami uznanymi za szlachetne (przysłowiowa róża), urągliwie porówna Dziewczynę do piwonii, która — w zestawieniu np. z różą — może się wydać kwiatem wulgarnym. Wyszydzi tę kondensację erudycyjnych anachronizmów, tę zawziętą natarczywość osaczania spiętrzonymi subtelnościami. A ponieważ do roztoczenia woni wystarcza kropla perfum, porówna swą rozmówczynię — z równie zawziętą przesadą — do *butelki* perfum. Zauważmy zresztą, że do butelki, a nie np. do flakonika perfum.

Taka to się toczyła gra i walka. Ale skąd ta obustronna *zawziętość*? Już w debiucie poetyckim Grochowiaka krytycy (K. Wyka, J. Kwiatkowski) rozpoznali literacki synkretyzm, acz bardzo indywidualnego stempla. I sądzą, że jest istotny związek między tym znamieniem debiutu a faktem, że — jak między kochankami w erotykach Grochowiaka ⁸ — tak w *Rozmowie o poezji* między partnerami tej rozmowy nie ma szans na porozumienie, chociaż ze strony Dziewczyny trwa nieustanne usiłowanie porozumienia. Wyka w 1957 r. ostrzegał, że niektóre utwory debiutu „owiewa jednak mgielka poetyzacji i estetyzowania — niedobra, częsta u Grochowiaka. A przepędzić poetyzowane mole, a okna otworzyć szeroko! ⁹ W 1958 r. ukazuje się *Menuet z pogrzebaczem*, a w nim m. in. *Rozmowa o poezji*, wiersz, w którym jest jakby podjęcie zachęty do egzorcyzmów antypoetyzacyjnych. Dziewczynę można potraktować jako personifikację „poetyzacji i estetyzowania”. Poeta jest uosobieniem inklinacji do wartości estetycznie ostrejszych, do „baroku i groteski”. W odniesieniu do nadrzędnego podmiotu mówiącego całości utworu jest do stwierdzenia ironia typu romantycznego, autoironia, która właśnie polega na spleceniu dwóch ról: naiwnej i demaskatorskiej, podmiotowej i przedmiotowej ¹⁰.

⁷ Szymański: *op. cit.*, s. 242-243.

⁸ Por. Błoński: *op. cit.*, s. 74.

⁹ Wyka: *op. cit.*, s. 258.

¹⁰ Por. A. Sandauer: *Samobójstwo Mitrydatesa*. W: *Teoria i historia. Pisma o sztuce*. Kraków 1973, s. 115-121.

III

Ale słowa motta odsyłają nas poza utwór. One ten utwór, który (wewnętrznie) jest ostentacją antytradycjonalisty, ujrzyć nam każą jako ogniwo jakiegoś ciągu tradycyjnego i to tak znanego, że aż nie musi być skrupulatnie opisany. Został jedynie zamarkowany. Niewątpliwie w nim jest (jest wskazane) tylko jedno ogniwo (Liebert). Po nim następuje (częsty w samej *Rozmowie!*) wielokropek *pozwalający* na domysły (na końcu łańcucha domysłów należy umieścić jako ogniwo ostatnie — i to nie tyle domyślnie, ile po prostu logicznie — wiersz Grochowiaka), a przed nim jest myślnik *zmuszający* do domysłów erudycyjnych¹¹, co stawia czytelnika, perfidnie przecież, w roli Dziewczyny, albo każe sądzić — jak to już stwierdziliśmy — też perfidnie (co nie znaczy: bezzasadnie), że i Poeta, i Dziewczyna to dwie propozycje, przez których starcie wypowiada się nadrzędny w stosunku do nich podmiot wiersza. Dla tego podmiotu dialog jest formą podawczą, upośredniającą wypowiedź liryczną.

Powołując się na Jerzego Kwiatkowskiego Jacek Łukasiewicz utrzymuje, że dla świata poetyckiego Grochowiaka układem odniesienia — obok teraźniejszej codzienności i obok historii politycznej — jest historia literatury, która poecie — wedle jego własnych słów — daje „wolność wyboru własnego kształtu humanizmu”¹². Wspomniany myślnik w mottcie odsyła nas właśnie — w historię literatury. W poszukiwaniach naszych dotknęliśmy już twórczości Gałczyńskiego. Ze względu na moment — jak go nazwałem — erudycyjno-erotyczny w charakterystyce Dziewczyny, przypomnieć by można *Uwiedzioną* Boya Żeleńskiego¹³. Boy utwór swój nazywa *Dialogiem (!) scenicznym* (wykrzyknik w nawiasie jest odautorskim wykrzyknikiem Boya), a cały „dialog” wypełnia swoim nie znużonym monologiem ONA, która jest „piękna, wykształcona i ozdobnie mówiąca”. Rzecz dzieje się „na kanapce buduaru” przy akompaniamencie „marzącego walca”. Boy tłumaczy, że zamieszczając ten tekst własny w opracowywanej antologii zamierzał „dać próbkę, jak wyglądała konwersacja damy, wychowanej na «młodopolskim» stylu”. Można by też mimojazdem wskazać na modernistyczny wiersz inny, na Kornela Makuszyńskiego *List ostatni*¹⁴, który jest szyderczym pastiszem na młodopolskie manieryzmy stylistyczne, tematyczne i nastrojowe, przy czym szyderstwo polega wyłącznie na wyjaskrawiającym nasileniu maniery.

¹¹ Ich ubóstwo wytykał krytykom literackim K. Wyka (*op. cit.*, s. 250).

¹² J. Łukasiewicz: *Ucieczki w historię*. W: *Zagłoba w piekle*. Kraków 1965, s. 141.

¹³ Zob.: *Młoda Polska. Wybór poezji*. Opracował T. Żeleński (Boy). Wyd. II. Wrocław 1947, s. 463—464.

¹⁴ *Ibidem*, s. 445—448.

Ale trzeba iść dalej, gdyż intryguje ów myślNIK domagający się wypełnienia, jak matematyczna niewiadoma. Musi to być bardzo ważne ogniwo. Z konstrukcji motta wynikałoby nawet, że: *pierwsze* ogniwo łańcucha. Od wagi tego wypełnienia zależeć będzie waga interpretacyjna wiersza Grochowiaka.

Pierwszym ogniwem *uczynimy* Norwida, a wskażemy nie tyle na któryś jeden wiersz, ile na (utworzony przez nasz wybór) zbiór wierszy *razem* stwarzających aurę zasadniczej dyskusji nad poezją (szerzej: sztuką), toczonej w dialogu czasem rozpisany wyraźnie na głosy, a czasem implikowanym tylko przez strukturę tematyczną. Podkreślając przy tym, że ograniczymy się do *wierszy*, tj. pominiemy dramaty i prozę Norwida, w których również tak wiele jest dialogu o poezji i sztuce.

Do wierszy tych zaliczymy:¹⁵

1. *Scherzo II* (DZ, s. 272—273), dialog uczonego („doktor”) z artystą („wariatem”), w czym jest wyraźne powtórzenie schematu z *Romantyczności* Mickiewicza. Głos artysty w toku dialogu jest gwałtowny, nieprzejednany i ostry.
2. *Malarza z konieczności* (DZ, s. 453—454), tu dialog toczą: JA (artysta ironizujący boleśnie) i ONA (próżna, zajęta sobą). Jeśli ostatnie słowa wiersza odczytać jako wewnątrztekstowy komentarz, to wiersz ten jest to „ostrym” ołówkiem zrobiony „szkic z natury”.
3. *Polkę* (DZ, s. 497—500), konkurencyjny dwugłos dwu stylów poetyckich: klasycystycznego pełnosłowia i — własnego stylu Norwida.
4. *Cacka* (DZ, s. 658—659), wewnętrzny dyskurs poety z dawnymi własnymi zapatrywaniami, dotyczącymi tak dlań ważnego stosunku wzajemnego poezji („Liry” i „Stylu”) do rzeczywistości i prawdy; wynik dyskursu: stwierdzenie autonomii poezji.
5. (*Powiedz im, że duch odbrzmiał myśli wiecznej*) (DZ, s. 734), wiersz budujący ostry kontrast między intelektualną i moralną pasją poety a banalnością jego słuchaczy.

IV

Jednakowoż ta sugestia jest — użyjmy określenia K. Wyki — wykraczaniem poza oczywistości. Pobieżne odnotowania dotyczące Norwida wskazują na ogniwo, które uważam za *pierwsze* w łańcuchu historycznoliterackim, ale wcale nie za główne z punktu widzenia wiersza Grochowiaka. Wcale nie za wypełniające w sposób zasadniczy „przestrzeń” wyznaczoną przez

¹⁵ Posługujemy się tomem: C. K. Norwid: *Dzieła zebrane*. Opracował J. W. Gomułicki. T. I: *Wiersze. Tekst.* (dalej: DZ).

myślnik. Norwid tę „przestrzeń” poprzedza, chciałoby się rzec: poprzedza całe motto wiersza.

A właściwym wypełnieniem tego miejsca jest Wyspiański i ta rozmowa o poezji, jaka w *Weselu* toczy się między rozpoetyzowaną Rachel i Poetą, a trochę też między Rachel i Panem Młodym (przecież także poetą)¹⁶. Rachel — też wykształcona i ozdobnie mówiąca — jest poetyczną ćmą:

(...) ćmy brzęczą
najwięcej wokoło świec,
gdzie błyska, muszą się zbiec

(WW, s. 34—36)

— mówi Pan Młody — jak to często on — fałszywie, bo ćmy wcale nie „brzęczą”.

Poetyczne nastroje Rachel mają podłoże erotyczne, co szybko odgadł Poeta, i z czego ona sama (wychowana na Przybyszewskim!) dobrze sobie zdaje sprawę. W odezvaniach Poety jest ironiczny przekaz, któremu Rachel nie daje się zbić z tropu (acz się trochę dąsa), i wraz z Poetą usiłuje „poetyczność... rozdmuchać” w weselnej chacie i wokół niej (WW, s. 38—40, 65—70, 118—121). Ale wszystko kończy się przegraną dziewczyny. Przekaz Poety staje się brutalnie dotkliwy, cyniczny niemal. Na jej słowa: „A moja muzyka serca — prawie miłość do pana najszczerza...?” — odpowiada stwarzając dystans ironią, a przedmiotem ironii jest uprawiane przez Rachel „życie snem” poezji, poetyzujące stylizacje, „literacki ton” (WW, s. 156—157).

V

I pozostał nam jeszcze Liebert, jego *Dialog między poetą i panną*, dialog doprawdy bardzo Norwidowski w tonie, treści i stylu; dialog, którego niemal parafrazą jest utwór Grochowiaka, chociaż zarazem dobrze się i tu sprawdza sąd J. Błońskiego, że „istnieje oryginalność materiału i oryginalność roboty: podpisem twórcy może być także rodzaj zapożyczenia”¹⁷. Rodzaj — tzn. i przedmiot zapożyczenia, i sposób zapożyczenia. Przytoczmy przynajmniej początek *Dialogu między poetą i panną*:

Poeta Już mgły wieczorne idą do ogrodu,
 Kwiaty w doniczkach drżą...
Panna Czy w tej chwili,
 Gdy się poeta nad kwiatem pochyli

¹⁶ S. Wyspiański: *Wesele. Dramat w 3 aktach*. Kraków 1969 (dalej: WW).

¹⁷ Błoński: *op. cit.*, s. 73.

- Pomalowanym rumieńcem zachodu,
Powstają wiersze?
- Poeta To jeszcze zależy,
Nad jakim kwiatem.
- Panna Więc jeśli jest róża?
- Poeta Wtedy się miłość w oktawie zanurza.
- Panna A jeśli hiacynt odurzy go świeży?
- Poeta Do przyjaciela pisze oktostychy.
- Panna A gdy się, panie poeto, rozdzowni
Strofa nad kwiatem różowym jabłoni?
- Poeta Powstaje sonet błękitny i cichy.
- Panna Pan drwi wyraźnie, a ja z tej rozmowy
Pragnęłam ważną wyciągnąć naukę
I na poezję sąd pański i sztukę...
A może... posłać kwiat!...
- Poeta Kwiat papierowy,
Bo ten nie więdnie nigdy i szeleści
I się do każdej nadaje powieści.
.
- Panna I to się zowie wierszem —
- Poeta Albo lekcją...
Dla mnie ¹⁸.

W nie zacytowanej przeze mnie całości wiersza Lieberta zbiegają się niemal wszystkie sprawy utworu Grochowiaka, niemal wszystkie rodzaje pomówień, jakie pod adresem utworu Grochowiaka rzuciliśmy, i wszystkie rodzaje „sąsiedztw” literackich, na jakie dotąd usiłowaliśmy wskazać (a nie są to zapewne wszystkie z możliwych do wskazania). Oczywiście zbiegają się, *mutatis mutandis*. Bo jednak Grochowiak nie dał kalki, lecz samodzielną, zindywidualizowaną, zwięzłą parafrazę pewnego złożonego związku motywiczno-sytuacyjnego. A nadto: pod pewnymi względami więcej jest podobieństwa między *Dialogiem* (1925 r.) Lieberta a scenami *Wesela* (1901 r.) niż między nimi a *Rozmową* (1958 r.) Grochowiaka, i wskazać na nie będzie celowe, gdyż właściwie przedmiotem rozważania stać się powinien (taka jest nawet chyba sugestia motta) cały ten trójautorski, a ukształtowany na przestrzeni historyczno-literackiego prawie sześćdziesięciolecia, tryptyk dyskursu poetyckiego — w jego wewnętrznych, tzn. międzyutworowych relacjach. Zestawiam krótko *Dialog* i *Wesele*. W obu utworach pojawiają się motywy: mgły (Rachel: „Jedna mnie tu zwiódła chmurka, jedna mgła...”), róży (Rachel: „Patrz pan na różę w ogrodzie owitą w chochoł...”), panińskiego „posłania” (Panna: „A może... posłać kwiat...”; Rachel: „a jak będę zakochana, przyślę panu list i klucz”), paniń-

¹⁸ J. Liebert: *Dialog między poetą i panną*. W: *Poezje zebrane*. Warszawa 1951, s. 107—109.

skiej skargi na drwiący ton (Rachel: „Ach, pan mnie ciągle łaje” — albo: „przed tą pałubą słomianą... wyznam... jak się jęto kasać, gryźć mnie, com przyszła zakochana!”). W obu utworach poeta ironicznie używa banału poetyckiego, wydrwiwa wyznawane czy choćby zapowiadane przez Dziewczynę uczucie (w *Dialogu*: Panna: „Pragnęłam... może posłać kwiat!... Poeta: Kwiat papierowy, Bo ten nie wędnie...; w *Weselu*: Rachel: „A moja prawie miłość do pana najszczerza...?” Poeta: „Ta będzie najszczerzej oddana — co do wiersza”), wprowadza zagadnienie formy literackiej (w *Weselu*: „to wejdzie w sztukę; w jakiejkolwiek formie, ale wejdzie: czy jako sonet czy liryka, — czy felieton w powieści”). Pojawia się nawet ten sam moment treściowy „wierszówki”, liczenia „od wiersza” (w *Dialogu*: „Zyski policzę od wiersza”; w *Weselu* — cytowane już powyżej jako cynicznie przeciwstawione wyznanemu uczuciu *odpłatanie* „co do wiersza”).

W obu utworach Dziewczyna usiłuje przezwyciężyć upór ironii. W *Dialogu* powie: „Pan bo tak mówi, *ale* strofa... W pańskiej poezji ... za serce chwyta”. W *Weselu* — wbrew godzącemu w nią ironizowaniu — rozbudza w Poecie *poetę* i wtedy dopiero powie: „A! teraz pana pochwałę, (...) pan mnie zajął, pan teraz poeta”.

Chociaż w *Dialogu* Panna mówi: „*Pan drwi wyraźnie*”, jest to jednak drwina bardzo dyskretna, pośrednia, powiedziałbym: pastelowa. To ta pastelowa, przedelikacona poetyczność jest *formą ironii*. Poeta z utworu Lieberta mówi tym językiem, którym w utworze Grochowiaka mówi Dziewczyna¹⁹. Związek między *Weselem* a *Rozmową Grochowiaka* ustanawia (m. in.) nonszalancja *brutalnej* drwiny Poety. W *Weselu* Poeta przecież mówi: „Pani się kiedy zakocha — w chłopie... Nie tak trudno tego dociec: *nie trafia się inszy* który” — albo: „a ku swojej wygodzie — chce pani za pan brat z poetami” — albo: „Ujrzę panią rad — błądzącą przez mroczny sad (...), *gdy ja będę w cieple stać*”. Albo wreszcie to cytowane już odpowiedzenie na uczucie — technologiczno-literackim konceptem.

Pora odnieść Grochowiaka „do Lieberta”. *Dialog* i *Rozmowa* mają — oprócz wszystkich wspomnianych — jako momenty wspólne: rozmiar wersu, czterowersową strofę (układ rymów *Dialogu* powtarza pierwsza strofa *Rozmowy*), zjawiska *naruszenia* schematu strofy, rozmiaru wersu, układu rymów. Naruszenie to w *Rozmowie* dokonało się na początku utworu, paradoksalnie, a w *Dialogu* ku końcowi, już po stworzeniu wersyfikacyjnego ła. Nadto w obu utworach wyrazistość konturu strofy jest *zacierana* przez rozkład poszczególnych kwestyj toczonej rozmowy.

Jak na tle wspomnianej pastelowości ironii w *Dialogu* — *ostro*

¹⁹ Synekdochą (a przynajmniej sygnałem) różnicy kulturowej i stylistycznej między obu utworami może być już sama różnica między określeniem „panna” a określeniem „Dziewczyna”.

występuje obcesowość i sarkazm *Rozmowy*, tak dopiero na tle arcypoetycznych kwiatów z *Dialogu* (oczywiście — róża, hiacynt, „kwiat różowy jabłoni”) ironiczność „piwonii” z *Rozmowy* staje się wyrazista nie mniej niż ironiczność „butelki perfum”.

Ostrość estetyczna ma wyraźnie stać się programem. Ale bezwzględnej nowości w tym nie ma, jak łatwo przewidzieć, żadnej. Rodzaj zapożyczenia bywa podpisem autorskim. Formuły stylistyczne nie mniej *ostre* niż ten, który już w przysłowiu poszedł, „całowany tasak” — odnaleźć można w pastelowej sielance Longosa, którego robota literacka była (jak o niej powie Parandowski) „pilna, rozważna i ostrożna”. W zakończeniu czwartej, ostatniej księgi czytamy w opisie obrzędowego tła pierwszej miłosnej nocy Dafnisa i Chloe:

„Owej zaś nocy po skończonej uczcie odprowadzono Dafnisa i Chloe do małżeńskiej komnaty. Jedni grali na fujarkach i fletniach, drudzy nieśli wielkie pochodnie. A kiedy już stanęli u drzwi, *jęli zawodzić twardym i ostrym głosem*, jakby nie pieśń weselną śpiewali, lecz *ziemię darli trójzębem*”²⁰.

Stanisław Dąbrowski

Wyjaśnienie w sprawie zaniedbań na od-cinku erotyki

Czyżby w czasach rozpasanej na świecie pornografii, kiedy nawet politykę sprzedaje się czasem w opakowaniu z nagich dziewcząt, młodzi poeci polscy rozpoczęli demonstrację „anty” i to właśnie stanowiło o braku niemal zupełnym erotyków w ich twórczości? Poza nielicznymi wyjątkami (Krynicki, Markiewicz, Wojacek) główny nurt naszej poezji „postorientacyjnej” odarty jest z liryki miłosnej. I cóż zatem deklamować mają czuli kochankowie swym towarzyszkom? Bo przecież nie *Dziennik poranny* Barańczaka bądź też Kornhausera *W fabrykach udajemy smutnych rewolucjonistów*. Żeby tak chociaż jedna Małgorzata Hillar, której wiersze z zacięciem przepisywały do osobnych zeszytów moje koleżanki szkolne! Ale też nie jest tak całkiem źle — pojawiają się przecież erotyki, tyle, iż ich obecność w najmłodszej poezji jest prawie niewidoczna. W końcu dokonania Markiewicza z jego ostatniego tomu (*Podtrzymując radosne pozory trwania pochodu*) nie stronią od tego tematu: i nie są to wiersze słabe — ich ostro zarysowane obrazy wrzynają się w wyobraźnię czytelnika. Lecz — rzeczywiście — poezja miłosna młodym „nie leży”. Jest — jeśli jest — sprawą marginalną, drugo- bądź trzecio-planową.

²⁰ Longos: *Dafnis i Chloe*. Tłumaczył J. Parandowski. Warszawa 1962, s. 144.