

**Rec.: Jacek Łukasiewicz, Grochowiak i
obrazy. Wrocław 2002. “Acta Universitatis
Wratislaviensis”. No 2289.**

Robert Cieślak

Jacek Łukasiewicz, GROCHOWIAK I OBRAZY. (Recenzenci: Edward Balcerzan, Waldemar Okoń). Wrocław 2002. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, ss. 180. „Acta Universitatis Wratislaviensis”. No 2289.

Powodów, dla których Jacek Łukasiewicz powinien był napisać i napisał tę książkę, są dziesiątki. Wszak jako autor zbiorów krytycznoliterackich i rozpraw badawczych (m.in. *Szmaciarze i bohaterowie*, 1963; *Zagłoba w piekle*, 1965; *Republika mieszaińców*, 1974; *Rytm, czyli powinność*, 1993; *Mieczysława Jastruna spotkania w czasie*, 1982), tomów wierszy (*Światło mijania*, 1986; *Mali mistrzowie*, 1993) oraz edycji poezji Stanisława Grochowiaka (*Wiersze nieznanne i rozproszone*, 1996) łączy w swoim dyskursie kompetencje literaturoznawcze z poetycką wrażliwością, analityczną wnikliwość z wszechstronną znajomością kontekstów życia literackiego, lekkość pióra z potrzebą syntetyzowania i stawiania tez badawczych. W relacji: autor – przedmiot opisu, argumentem nie bez znaczenia wydaje się w tym wypadku także wspólnota pokoleniowa (ten sam rocznik 1934) oraz łącząca twórców nić przyjaźni (poświadczona choćby dedykowaniem Łukasiewiczowi wiersza *Ogród* z tomu *Rozbieranie do snu*), jak również pokrewieństwo sposobu patrzenia na dzieło sztuki jako na źródło inspiracji literackiej.

Nikt zatem lepiej od Łukasiewicza nie byłby w stanie przeczuć intencji i rozpoznać reguł, jakim autor *Agrestów* pozostawał wierny w łączeniu malarstwa z tekstem poetyckim. Dlatego książka *Grochowiak i obrazy*, w istocie monografia tego fragmentu twórczości, który doskonale odpowiada opisowi z perspektywy korespondencji sztuk, należy w polskim literaturoznawstwie do niewielkiego zbioru prac, które w sytuacji zauważalnego wciąż braku szczegółowych analiz z pogranicza literatury i plastyki stanowią dla przyszłych badaczy tych zagadnień trudny do pominięcia punkt odniesień. Szczególnie ważne wydaje się więc podjęcie próby scharakteryzowania metody, którą stosuje badacz, by – jak sam pisze we *Wstępie* – wyjaśnić, „w jaki sposób cudze dzieła mediowały pomiędzy twórcą, jego utworem, światem zewnętrznym, tradycją, stając się niezbędnymi, nawet koniecznymi filtrami i regułami składni” (s. 7).

Łukasiewicz uprzedza swego czytelnika, że oddaje w jego ręce książkę o poezji i wybranych obrazach, które miały wpływ na wiersze. W rzeczywistości jednak obejmuje perspektywą badawczą obszar znacznie wykraczający poza ramy twórczości lirycznej Grochowiaka, osadzając swoje rozważania na trwałym gruncie głębokiej i rozległej znajomości całego dorobku tego autora. Wykracza również poza opis relacji między dwoma kodami – wizualnym i językowym.

Gdy w rozdziale *Domek* poddaje interpretacji wiersz *Trzy rysunki*, podejmując przy tym zadanie prześledzenia archetypicznego motywu domu oraz związanych z nim motywów dzieciństwa, rodziny czy inicjacji, sięga jednocześnie po przykłady z utworów prozatorskich Grochowiaka. W *Ucieczce artysty*, *Gordzie*, *Karabinach* i *Katastrofie* odnajduje wyraziste wątki buntu i ucieczki z domu. Zarówno w powieściach, jak i w kontekstowo przywołanych wierszach *Sen (II)* i *24 stycznia* problematyka „obrazu” nie stanowi jednak tematu, lecz może być zaledwie dalekim echem wizualizacji archetypu.

Wyraźnie stroniąc od analiz inspirowanych freudyzmem, Łukasiewicz przyznaje więc, że mówiąc o każdym z trzech rysunków domu mamy do czynienia z konwencjonalizacją, zbiorem znaczeń symbolicznych. Dopowiedzmy – nie z obrazem w sensie wizualnym, lecz z pewnym rodzajem usymbolizowanego stereotypu prezentowania idei domu, uzależnionego od intencji nadawcy każdego komunikatu. Również tego komunikatu, który zapisany został w postaci szkicu rysunkowego. Badacz sięga jeszcze dalej, przypominając, że wśród znaczeń symbolicznych domu znajduje się także to, które jest synonimem domu-ojczyzny, i daje egzemplifikację – będącą typową paralełą omówienie *Roku polskiego*, zestawianego porównawczo już to z XIX-wiecznym malarstwem Juliusza Kossaka, już z obrazami Aleksandra Kotsisa. Za każdym razem jednak bez wskazania konkretnego ikono-

graficznego, który mógłby być podstawą przyjęcia, że dany obraz był choćby pretekstem do kreacji językowej.

Wreszcie, by studium domu w poezji Grochowiaka ująć w ściślejszej porządkującej ramy filozoficzne, badacz sięga po myśl Martina Heideggera, synonimicznie scalając dynamicznie pojmowane stany i czynności, wyrażane językowo przy użyciu czasowników „budować”, „zamieszkiwać”, „myśleć” (s. 37). Ponieważ jednak żeby być, trzeba zamieszkiwać, domem zaś jest przestrzeń, jaką się przemierza, a „konwencje są sposobami zamieszkiwania”, to – konkluduje Łukasiewicz – jest również takim sposobem wiersz, który ujawnia jednak, iż „nasze zamieszkiwanie nie jest pełne” (s. 40).

W rozdziale *Współczesne pokrewieństwa* badacz skupia uwagę na opisie „ujęć plastycznych” konstruowanych przez Grochowiaka w okresie turpistycznym. Pary paralelnych zestawień wyznaczają: ze strony literatury – wybrane wiersze z tomów *Menuet z pogrzebaczem*, *Rozbieranie do snu* oraz *Agresty*, ze strony plastyki – ogólne tendencje cechujące sztukę przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Charakteryzując tendencje epoki, Łukasiewicz przypomina przede wszystkim nurt twórczości wywodzący się z tradycji kompozycji kolażowych Kurta Schwittersa, które inspirowały Roberta Rauschenberga czy Alberta Burriego – artystów budujących swoje kompozycje plastyczne z przedmiotów gotowych, jakby wprost zabranych ze śmietnika, złożone z workowatego płótna, elementów metalowych, plastiku, łusek po amunicji... Do tego kręgu dołączają reprezentanci „szkoły polskiej” – Jan Lebenstein, Władysław Hasiór, Józef Szajna, Władysława Popielarczyk. Z dorobku każdego z nich – jak dowodzi badacz – poeta zaczerpnął inny typ inspiracji obrazowych, tworząc w ten sposób w okresie „turpistycznym” swoją „estetykę surowców”. Wywiedziona z tezy o heterogennej formie „szmaciarskiego” autoportretu, w którym uprzedmiotowienie człowieka stanowi jego deformację, dała ona podstawę do przyjęcia, że materialność konstrukcji obrazu człowieka zbliża do rzeczywistości metafizycznej wielokrotnie skuteczniej i trafniej niż cielesność. Dlatego autoportret skonstruowany z przedmiotów porzuconych, bezużytecznych, przypadkowych „raczej oddaje aktualny stan duszy niż fizyczność poety” (s. 51).

O ile, wyznaczając pokrewieństwa z głównymi tendencjami artystycznymi epoki, Łukasiewicz programowo rezygnuje z kategorii groteski jako podstawy porównania, o tyle w kolejnym rozdziale, zapożyczającym tytuł z wiersza *Plonąca żyrafa*, do tej kategorii powraca, przyznając, że u Grochowiaka była ona „odczyniającą i dystansującą formą dla indywidualnego, osobniczego lęku, ale także dla fascynacji i podziwu” (s. 65). Staje się przeto groteska (zarówno ekspresjonistyczna, jak i karnawałowa) swoistym teatrem – miejscem „zamieszkiwania” podmiotowego „ja” – szczególnie sprzyjającym prezentacji podmiotu zbiorowego, a więc także tworzeniu „manifestu zbiorowości”, za jaki badacz uważa właśnie *Plonącą żyrafę*. Łukasiewicz wie, że reprodukcja obrazu Salvadora Dalego o takim samym tytule wisiała w domu poety w Brwinowie. Podkreśla jednak zdecydowanie, że wiersz nie jest ekfrazą. Dokonując własnego opisu, badacz przyznaje, że on także, podobnie jak sam poeta, który postępował tak wobec większości dzieł malarskich – korzysta w tym wypadku z reprodukcji. Płótno czołowego surrealisty jest tylko częścią szerszej, bogatszej kompozycji obrazowej, w której spalane żywcem zwierzę stanowi metonimię ludzkiej „mięsności”, implikującej szeregi poetyckich obrazów natury „rzeźniczej”, wkrótce potem zaś funeralnej. Wiersz, który sam Grochowiak uznał po latach za przejaw młodzieńczego okrucieństwa, jest – jak ustala Łukasiewicz – trawestacją obrazu, w której poeta „skontaminował postacie z planu pierwszego z żyrafą, przenosząc ją w ten sposób na plan pierwszy, dramatycznie ekspresyjny, a plan trzeci po prostu pominął” (s. 74).

Centrum rozważań analitycznych Łukasiewicza zdaje się rozdział za bohatera głównego mający malarza, którego dzieło było dla twórczości Grochowiaka jednym z najważniejszych „wzorców totalnej artystycznej kreacji” (s. 105). Chodzi o malarstwo Pietera Bruegla Starszego, artysty – co badacz konsekwentnie podkreśla – zwanego także Chłopskim. Jed-

nak nie od przedstawienia ogólnych cech poetyki obrazów niderlandzkiego artysty rozpoczyna się rozdział *Chłopski Bruegel i wesoly Burns*, lecz od historycznoliterackiej syntezy na temat robiącego karierę w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku *Ikara*, wpisanego za sprawą dedykacji „Julianowi Przybosiowi” w nurt polemiki literackiej – wywołanego przez Przybosia „sporu o turpizm”; natomiast zamyka się ów rozdział nawiązaniem do wiersza Audena (tego samego, którego parafrazą Tadeusz Różewicz kończy swoje *Opowiadanie dydaktyczne*), aspirującego do grupy ważkich rozważań filozoficznych o kondycji człowieka. „Obrazowość wiersza” poddana zostaje głównie analizie językowej, która ogranicza się do ogólnych wskazań niezgodności ikonograficznych. Uzasadnieniem takiego ujęcia jest jednak ważna informacja – inspiracją do napisania *Ikara* nie było jedynie dzieło Bruegela, lecz przede wszystkim znajdujące się w posiadaniu Grochowiaka i malowane zgodnie z jego sugestiami płótno Jerzego Stajudy, na którym poszczególne składniki warstwy przedmiotów przedstawionych odpowiadają poetyckiemu obrazowi: „ptasie pęcherze na promykach” (s. 81–82).

Dopiero kolejne części rozdziału przekonują o szczególnego typu pokrewieństwie postawy poetyckiej i przesłania malarskiego. Do tego ostatniego Grochowiak odwołuje się np. poprzez pretekstowe nawiązanie do utrwalonej w obrazach Bruegela perspektywy spojrzenia – z poddasza, z góry, a rekonstrukcja poglądów artysty zawarta w wierszu *Breughel (II)* prowadzi poetę do przekonania, że „aby stwarzać świat – trzeba być malarzem” (s. 88).

Przyznać należy, że poezja Grochowiaka skłania badacza raczej do poszukiwań pokrewieństw i relacji w sferze malarskich inspiracji ideowych, do odkrywania częstych sygnałów emocjonalności, wynikających z biografii mistrzów pędzla, natomiast z dużo większą trudnością poddaje się analizom formalnym. Stąd chyba pośród rozważań o ludowości obrazów XVI-wiecznego artysty („malarza zimy i lodowisk”, s. 89), będących pretekstem do odnajdywania swoistego typu językowego „pejzazowania” w poezji, pojawić się mógł daleki od pokrewieństw plastycznych kontrpunkt w postaci opisu tekstów, których bohaterem jest Robert Burns – mieszkaniec jedynego możliwego, bo właśnie plebejskiego, „ogrodu rozkoszy ziemskich” (s. 93) Grochowiaka. Ponieważ – jak przekonuje nas Łukasiewicz – ogród rozkoszy jest zarazem ogrodem ziemskich smutków, to musi znaleźć się w nim miejsce dla pejzaży zaczerpniętych ze *Ślepców* i historii szalonej Grety, której ponure dzieje są dość luźną osnową późnego dramatu Grochowiaka.

Omówione dotychczas przykłady, podobnie jak kolejne analizy – „kopiowania” realizmu *Staromiejskiej bramy* Aleksandra Gierymskiego, skomplikowanej, wieloetapowej internalizacji *Kawiarni nocnej* Vincenta van Gogha, która w roli „wielkiego partnera, osobowo nacechowanego wzorca” (s. 135) staje się kluczem do odczytywania całego tomu *Bilard*, czy wreszcie próby ustalenia zasad odnajdywania przez poetę „siebie samego” w grafikach Józefa Gielniaka lub sposobu użycia warstwy ikonograficznej obrazu Giovanniego Belliniego jako pretekstowego nawiązania, pozwalającego na opowiedzenie w scenarii *Oplakiwania* swojej własnej historii apokryficznej, a na koniec zamiar odnalezienia jedni tematyczno-plastycznej całej twórczości Grochowiaka w malarstwie Rembrandta, gdzie „odkrył poeta iluzyjność unieśmiertelniania sztuką” (s. 168) – wszystkie pomieszczone w recenzowanej książce świadectwa pełnego wrażliwości rozumienia delikatnej tkanki obrazowania, zapożyczającego warstwę przedstawieniową z reinterpretowanych tablic, płócien, grafik i instalacji, ze zgromadzonej w pamięci poety przestrzeni wizualnej, stającej się przedmiotem domu, w którym dopiero twórcze „zamieszkanie poetyckie” uczyni go kimś istniejącym ponad czasem, powodują, iż w takiej perspektywie widziany interpretacyjny zamysł badacza wymyka się formułowanemu we *Wstępie* sugestiom, ukazuje inny cel. Nie jest nim zatem tylko śledzenie sposobu, w jaki obraz pośredniczyć ma w relacji „między słowem a materią” czy w jaki staje się „wzorem własnej kreacji” (s. 8). Celem głównym Łukasiewicz czyni przede wszystkim ukazanie reguł rządzących procesem komponowania wyobraźni

twórczej Grochowiaka, a zwłaszcza interpretacyjnie sfunkcjonalizowane prześledzenie modelującego charakteru składników wizualnych tejże wyobraźni.

Zanim jednak ów zamiar stanie się jasny, czytelnik otrzymuje definicję pojmowania relacji między sztukami. Przyjęta metoda badawcza, wywiedziona z lessingowskiego w genezie poglądu o heteronomiczności sztuk, opiera się na tezie stwierdzającej, że „dzieło plastyczne jest nieprzetłumaczalne na słowa” (s. 8). Towarzyszy temu pogląd podkreślający sensualność kontaktu z dziełem sztuki. Kontakt taki – jak stwierdza badacz – otwiera drogę do bogacenia zmysłów patrzącego oraz utrwała przekonanie o możliwości istnienia swoście pojmowanej transcendencji, pozwalającej widzowi na zamieszkanie w obrazie (np. „wkroczenie [...] do cudzego malarskiego obrazu”, s. 148) – przeniesienie do jego „wnętrza” tego, „co w nas cielesne i psychiczne” (s. 8). Ten sposób rozumienia miał być prawdopodobnie echem Heideggerowskiego „zamieszkiwania” jako istoty bytu, również poetyckiego. Jednak rekonstrukcja charakteru i sposobu funkcjonowania (jako opisu, transformacji, kopiowania, uobecnienia, re-kreacji lub mediatyzacji, s. 74, 109, 121, 130, 133) obrazu w analizowanej twórczości czerpie obficie z biografizmu oraz swoistej psychologizacji perspektywy badawczej, bezwarunkowo przyjmującej oczywistą, skrajną subiektywizację percepcji podmiotu twórczego. Wielorakość wymienionych metod włączania obiektów sztuki (nie tylko w sensie transmutacji malowidła, ale także w ujęciu przestrzennym) do dyskursu poetyckiego, metod będących zarazem zbiorem zrekonstruowanych w książce właściwości typowych dla działań twórczych Grochowiaka, skłania do zastanowienia nad realnymi możliwościami ustalenia praw rządzących percepcją poetycką w sytuacji, gdy w istocie zadaniem interpretatora pozostaje wierność perspektywie analizy literackiej.

Rekonstrukcja wyobraźni twórczej poety jest z oczywistych powodów cząstkowa. Wskazuje bowiem zasadniczo, niezależnie od potencjału i woli badacza, tylko jedno z pól możliwych kontekstów, ustalając w jego obrębie grupę wyselekcjonowanych obrazów wchodzących w orbitę relacji intertekstualnych (w szerokim rozumieniu tego terminu). Wydobywając dominanty poetyckich inspiracji wizualnych interpretator szuka głównie potwierdzeń natury literackiej – w zakresie intencji tekstu, idei, poetyki i języka, które mogą jedynie uzyskać status symptomów odsyłających odbiorcę do wybranych składników przestrzeni sztuk wizualnych. Nie ma w takiej analizie miejsca na ustalenie co do charakteru percepcji poety jako epistemologicznego fundamentu twórczości lirycznej. Oczywiste wydaje się zatem, że obrazy uzyskują pozycję drugoplanową i zostają podporządkowane prymatowi literatury oraz dominacji twórczych (literackich, językowych) operacji na materiale wizualnym.

Bez wątpienia formułem zaproponowanym przez Łukasiewicza bliżej do opisu ogólnie pojmowanych zagadnień malarskości literatury niż do analiz semiotycznych. W konsekwencji prowadzi to do oddalenia idiomu semiotyki z całym jej instrumentarium analitycznym, a co za tym idzie – do rezygnacji z rozpatrywania relacji między sztukami przy użyciu kategorii dialogu międzytekstowego lub przekładu intersemiotycznego. Właśnie to miejsce wyboru perspektywy badawczej wydaje się polem pustym, gotowym do wypełnienia w przyszłości. Proponowane natomiast przez badacza ujęcie hermeneutyczne, symetrycznie – jak „figury osiowe” Lebensteina – rozwija kompetencje interpretacyjne po obu stronach rdzenia, który utworzyło przywołanie myśli Heideggera, uzupełnionej filozoficznym *pendant* egzystencjalistycznym (s. 70) oraz Ingardenowską teorią warstwowości dzieła sztuki i „miejsc niedookreśleń”: „W dziele plastycznym będzie to warstwa sensów, pojęć abstrakcyjnych, czynności i stanów wyrażanych przez czasowniki. W utworze poetyckim – warstwa wyglądown” (s. 54–55).

Autorowi *Grochowiaka i obrazów* bliżej do takich pojęć, jak analogia (s. 43, 54) i para-lela (zwłaszcza w dwóch początkowych rozdziałach), czy do stosunkowo niedookreślonego, pokrewnego dykcji poetyckiej „konstruowania w wierszach ujęć plastycznych” (s. 43), niż

do dialogiczności czy przypisywania poezji funkcji semiotyki sztuki, co proponował niegdyś Edward Balcerzan.

Zrekonstruowaną przez Łukasiewicza metodę twórczą Grochowiaka można roboczo przedstawić następująco: w wyniku trawestacji obrazu przez poetę (s. 74) kontaminującego wybrane fragmenty ikonograficzne jednego obrazu, ale też potrafiącego łączyć w jednym utworze elementy ikonograficzne wielu różnych dzieł tego samego malarza (s. 134), wchodzącego również w świat innego artysty i „podszywającego się pod autora tego świata” (s. 150), powstaje poemat-kopia (s. 114) lub wiersz o malarstwie, które dla poety „są nie tylko zakładaniem kostiumów, także rzeczywistym hołdem” (s. 166) złożonym malarzom, uznawanym przez niego za lepszych w rzemiośle stwarzania świata. Píše Łukasiewicz: „Grochowiak też [jak Leonardo da Vinci] wyżej stawiał malarstwo. Imponowała mu kreacyjna, stwarzająca realne (materialne) byty władza malarza, podobała mu się naoczność, przedmiotowość, bezpośredniość wizji. »Wydzieranie naturze«, a nie historii-kulturze. Wydzieranie, które nie jest naśladowaniem, lecz kreacją” (s. 7).

Robert Cieślak

Andrzej Hejmej, MUZYCZNOŚĆ DZIEŁA LITERACKIEGO. (Wyd. 2, poprawione). Wrocław 2002. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, ss. 250, 10 nlb. „Monografie Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej”. Rada Wydawnicza: Henryk Samsonowicz, Janusz Sławiński, Lech Szczucki, Marek Ziółkowski.

Książka Andrzeja Hejmeja jest najpoważniejszą i najobszerniejszą w polskiej literaturze przedmiotu próbą całościowego objęcia refleksją badawczą zagadnień określanych niezbyt precyzyjnym mianem muzycznych uwikłań i odniesień dzieła literackiego¹. Praca ma charakter przede wszystkim teoretyczno-metodologiczny; zamieszczone w niej przykłady, interesujące i zgoła niebanalne w doborze, analizowane na wielu stronicach dogłębnie i wszechstronnie, mają ukazać różne modele i warianty zjawiska nazwanego przez autora „muzycznością dzieła literackiego” i zawsze zmierzają do konkluzji uogólniających. Dojrzałość propozycji Hejmeja wyraża się jednak w wielkiej ostrożności i powściągliwości w zakresie ujęć syntetycznych i generalizujących – badacz programowo unika rozwiązań brawurowych, wieńczonych sądami kategorycznymi i rozstrzygającymi. Oddala też pokusę wywodu lekko choćby zmetaforyzowanego: jego narracja jest maksymalnie zdyscyplinowana, gęsta intelektualnie, poddana ascetycznemu rygorowi ścisłości naukowej, może niekiedy nadto już (by nie powiedzieć – manierycznie) hermetyczna, jakby nieczuła na urodę słowa, zmuszająca przeto czytelnika do żmudnego dekodowania wpisanych w nią sensów. Można by w tym – zapewne nie bez racji – dopatrywać się niedostatku umiejętności pisarskich autora. Jednak za takim ukształtowaniem języka wypowiedzi kryje się – wolno podejrzewać – chęć radykalnego odcięcia się od niedobrej tradycji impresyjnego, nieświadomego siebie mówienia o filiacjach literacko-muzycznych, znamiennej dla polskiej nauki o literaturze zwłaszcza (choć nie tylko) w dobie Dwudziestolecia międzywojennego.

Relacje między dwiema posługującymi się z gruntu odrębnym tworzywem dziedzinami sztuki: literaturą i muzyką, autor sytuuje w domenie nowocześnie pojętej komparatyki interdyscyplinarnej (intersemiotycznej). Hejmej ma wyjątkowe dane umożliwiające mu podjęcie poważnej refleksji naukowej w tej materii. Doskonale odczytany w dawniejszych i nowszych pracach badaczy amerykańskich i zachodnioeuropejskich, szczególnie francuskich (pomieszczona na końcu książki sążnista bibliografia posłuży zapewne nie-

¹ Najwartościowsze prace z tego zakresu, powstałe w ostatnim 50-leciu, przedrukowuje antologia *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych* (Red. A. Hejmej, Kraków 2002).