

## **Grochowiak metafizyczny**

**Rec. : Michał Nawrocki, „Tego się naucz każdy,  
kto dotykasz próżni”. Rzecz o poezji Stanisława  
Grochowiaka. Kraków 2007**

Jacek Łukasiewicz

JACEK ŁUKASIEWICZ  
(Wrocław)

### GROCHOWIAK METAFIZYCZNY

Michał Nawrocki, „TEGO SIĘ NAUCZ KAŻDY, KTO DOTYKASZ PRÓŻNI”. RZECZ O POEZJI STANISŁAWA GROCHOWIAKA. Kraków 2007. Wydawnictwo „Arcana”, ss. 352.

*Rzecz o poezji Stanisława Grochowiaka*, skrócona i przerobiona rozprawa doktorska Michała Nawrockiego, powstała w 70 lat po urodzeniu się Grochowiaka i w 28 lat po jego śmierci. W odmienionej, innej niż tamta rzeczywistości społecznej, politycznej, myślowej – Nawrocki bada poezję Grochowiaka, stara się jej oddać historycznoliteracką sprawiedliwość, przyswoić ją naszej współczesności w pierwszej dekadzie XXI wieku.

Autor książki zajmuje się Grochowiakiem jako poetą metafizycznym. Wyodrębnia lirykę pisarza z całości jego dzieła, ujmuje ją synchronicznie. Stara się pokazać, że od

juweniliów po utwory ostatnie mamy do czynienia z tymi samymi lękami, obsesjami, z tą samą wyobraźnią poetycką, nakierowaną na pytania o Boga i sprawy ostateczne.

Rozprawa tak pomyślana skierowana jest przeciwko stereotypom: uproszczonego Grochowiaka-turpisty ze szkolnego podręcznika, Grochowiaka – politycznego konformisty czy Grochowiaka ze wspomnieniowej plotki. Wreszcie to także polemika z milczącym często założeniem, że poezja ta jest tak ze swoim czasem związana, iż nie można jej odczytać w innej niż jej macierzysta epoce. Okazuje się, że można, zwłaszcza jeśli będzie to, jak w omawianej tu książce, lektura poważna i odkrywczą.

Rozprawa Michała Nawrockiego, oprócz wstępu i zakończenia, składa się z 5 rozdziałów zatytułowanych następująco: *Człowiek – ciało – niepokój, O przestrzeniach, O barwach, Ciemny blask, Psalmi ateisty*. Zaczyna się więc od antropologii poetyckiej, od obrazu człowieka. Potem mowa jest o przestrzeniach, w których on się znajduje i w których działa. Następnie o poznawaniu (i przedstawianiu) przezeń świata, które jest zarazem jego wartościowaniem. Skupia się Nawrocki na barwach, na kolorach i odcieniach monochromatycznych w tej poezji i na ich wartościach. Wszelkie barwy biorą się ze światła. Ono zaś pochodzi z różnych źródeł i jest stopniowalne. Ma znaczenie fizykalne i znaczenie symboliczne, którego stopień najwyższy znajduje się poza zasięgiem poznania. Granicę dostępną człowiekowi stanowi oksymoroniczne czarne światło, „ciemny blask” („ciemne świeciło” Aleksandra Wata). Absolutnego, mistycznego światła z ostatniej pieśni *Raju* Dantego można zaś tylko pragnąć, jest poza percepcją i poza wyobraźnią.

Antropologia poetycka Grochowiaka kładzie nacisk na ciało. Dla tego twórca – powiada Nawrocki – „»być« to znaczy »być-w-ciele« i zarazem »być-ciałem«” (s. 29). Ciało w tej poezji jest rozproszone, widziane i opisywane są poszczególne członki, dyspersja jest tu stanem pierwotnym. Przy czym elementy „zewnątrzne” (noga, ręka, czoło) są na tym samym pierwszym planie co wewnętrzne (płuca, śledziona, wątroba, krwiobieg), często przedstawiane jednocześnie, w ruchu: rozpraszaniu lub scalaniu, a „implikowany przez składanie się gest rozpadu jest w świadomość »złożonego ja« wpisany, stanowiąc modalność jego bycia” (s. 34). Charakterystyczną cechą cielesności w tych wierszach jest bowiem – według Nawrockiego – zatarcie granicy pomiędzy tym, co wewnątrz, a tym, co na zewnątrz ciała. Ciało staje się często przezroczyste, przez skórę widać to, co w środku, a „Człowiek jest przejrzysty – w sensie ścisłym” (s. 37). Nagość w świecie tej poezji nie dotyczy postrzegania siebie samego, lecz postrzegania drugiego człowieka („Patrzę na ciebie i dla mnie jesteś nagi”, s. 44). Z cielesnością wiąże się ontologiczna niepewność, oparta na poczuciu własnej dyspersywności. W wewnętrznej przestrzeni „ja” pojawiają się wtedy sobowtóry, nachodzą tę przestrzeń zjawy: często alegoryczne postaci, o cechach groźnej groteski (jak Kat czy Fryzjer). Ich pokazanie jest przyczyną – i wyrazem – lęku. Obroną przed tym lękiem oraz przed uniemożliwiającym mówienie o sobie poczuciem rozproszenia staje się założenie ujednociającej maski.

Maska, zawsze słowna, „autoryzuje dyskurs”, mówi. Nie może jednak przylegać, musi mieć „szczeliny”. Ale co jest maską, a co szczeliną? Jak to odróżnić? Czy interpretator „rekonstruuje poetę” decyduje o tym arbitralnie? Różne maski zakładane przez „ja” tej liryki zostały przez Nawrockiego zanalizowane, najczęściej trafnie i oryginalnie, zawsze z uwzględnieniem kontekstów utworów, w których zostały użyte. Toczy się też w tych wierszach dialog masek. Spotykamy się w całej owej liryce jakby z dzieckiem przeżywanym psychodramem w formie zabawy w chowanego. Istotne jest podsumowanie tych rozważań: „jedno jest pewne: »ja« w poezji Grochowiaka wykazuje tendencje do ukrywania się, lub – z innej perspektywy – »ja« tej poezji ukrywa się i domaga się odszukania” (s. 77).

Innym obok masek-person sposobem zapośredniczenia jest transpozycja „ja” w „ty” albo w „on”, także w „my”. Owe gry zaimkami osobowymi zostały w książce Nawrockiego przedstawione obszernie i nader interesująco. Nie miejsce tu, by wszystkie owe przekształcenia omówić. Wspomnę o dwóch, które wymagają dopowiedzeń. O – jak sądzę –

ważnym przypadku, gdy „ty” służy „wciąganiu drugiego w orbitę własnego doświadczenia”. (Wtedy jednak – dodałbym – gdy ów „ty”-powiernik ma odmienne niż „ja” zdanie, „ja” tej poezji jakże często skłonne jest traktować go jako hipokrytę<sup>1</sup>.) Drugi przypadek: „ja” podmiotowe mieści w sobie inne „ja”, które można interpretować jako wspomnienia siebie dawnego, ale także jako posiadany przez podmiotowe „ja” pierwiastek transcendentny. Czyż nie występuje to szczególnie mocno w cyklu *Zabawy chłopięce*? Według autora książki w tym cyklu „ja” teraźniejsze i „ja” wspomniane (własne chłopięce) tworzą dopiero „ja” pełne. Myślę, że nie sumowanie tu następuje, lecz raczej stosunek zawierania. „Ja” teraźniejsze przechowuje w sobie nie tylko celowo wyidealizowane wspomnienie, ale i pierwotny, najbardziej własny i transcendentny zarazem element, ten sam, który w utworze „*Spojrzałem w twarz marzeniu...*” przyjmuje postać sędziwego chłopca. Można by więc spojrzeć na *Zabawy chłopięce* także poprzez topos *puer senex*, omawiany przez Nawrockiego na stronicach 107–110. Użycie owego toposu nie musi być, jak uważa Nawrocki, pozornym uspokojeniem „ja”. Chwilowym – tak, lecz czy na pewno pozornym?

„Ja” usytuowane jest w przestrzeniach. Można je podzielić na wewnętrzne i zewnętrzne, również na przestrzenie postrzegane jako statyczne (odpowiada im czasownik „stać”) i jako dynamiczne (odpowiadają im czasowniki: „biec”, „lecieć”). Przejście dzielą się też na złe (w większości przestrzenie natury: nieba, ziemi, lasu, morza, pustego pejzażu zimowego) oraz na dobre czy lepsze (to przestrzenie kultury: ogrodu, miasta, domu, cmentarza, grobu, szpitala i kościoła, więc uczynione ludzką sztuką).

Są też „odmiany przestrzeni, w które wpisana jest »inność«” (s. 172): przestrzenie snu i poezji, a także przestrzenne wyobrażenia czasu. Przejście snu jest przejściem „po tamtej stronie” – w sen się ucieka, idzie, odchodzi. Przejście poezji to „trudne krainy niemilkających wierszy” (s. 176), przedstawione w wartościujących kategoriach specjalnych („kroczyś przez sonet, to znaczy idziesz przez przestrzenie sensów, a to znaczy, istniejesz w przestrzeni sensu”, s. 177). Żadnej jednak przestrzeni Grochowiak nie może nazwać własną i oswojoną, choć każda, gdy jest przywoływana, staje się w owym momencie pierwszoplanową. Nie mają one centrum, gdyż, jak interpretuje stanowisko pisarza Nawrocki, w poetyckim świecie Grochowiaka „Cechą i zasadą świata jest ruch” (s. 179).

Barwy współtworzą przestrzenie, nie jako ich akcydentalne cechy, lecz jako konstytutywny element rzeczywistości. Symbolika barw w tej poezji jest względnie stała, układa się w system. Nieraz jest to symbolika przypisana danej barwie od dawna, utrwalona w powszechnej świadomości, gdy biel konotuje czystość albo śmierć czy gdy kolor złoty jest jednoznacznie pozytywny. Częściej wszakże jest to u Grochowiaka symbolika oryginalna, właściwa temu właśnie światu poetyckiemu. Zieleń więc tu zawsze jest zła, nigdy nie wiąże się z nadzieją; kolor złoty konotuje gnienie. Ujemnych konotacji barw jest w tym systemie znacznie więcej niż dodatnich, wynika to wyraźnie z analiz Nawrockiego i z analiz jego poprzedników<sup>2</sup>, choć zauważa on, że Grochowiak też nieraz „zwoździ kolorami, które doraźnie pokryć mają rzeczywistość mroczną i przerażającą” (s. 215).

Szczególnie ważna – i nowa w badaniach wierszy omawianego poety – jest dokonana przez Nawrockiego analiza funkcji zestawień wielobarwnych: dwu- lub wieloelementowych. Funkcje owe to kumulacja (nadmiar i przesyt barw, z których wyłania się rzeczywistość kreowana), impresja, dynamizacja (m.in. dynamizująca plama w monochromatycznej przestrzeni wiersza), modyfikacja zewnętrzna (np. barwy w tytułach cykli sonetów wpływają na inne pojawiające się w danym utworze), wreszcie – „rozciekanie koloru” (s. 225).

<sup>1</sup> Zróżnicowanie poetyckiego „ty” przedstawił D. Pawełec we wnikliwej książce *Świat jako Ty. Poezja polska wobec adresata w drugiej połowie XX wieku* (Katowice 2003). Do jego ustaleń jednak Nawrocki się nie odwołuje.

<sup>2</sup> Zwłaszcza cenny jest pod tym względem odpowiedni rozdział w książce P. Łuszczycy i K. Kiewicza *Książę erotyku. O poezji miłosnej Stanisława Grochowiaka* (Warszawa 1995).

Wszystkie analizy dotyczące barw kierują ku temu, co jest w tej poezji najważniejsze – ku światłu.

Poezja Grochowiaka jest bowiem „poezją światła i ciemności” (s. 231), przy czym światło pojawia się, a ciemność istnieje. Światło dopiero w ciemnościach nabiera pełni sensów, „istnieje najpełniej” (s. 233). Bywa ciemność dobra, intymna, łącząca się ze sferą erotyki i czułości, sprzyjająca marzeniu. Ale częstsza jest ciemność zła, wywołująca lęk – od najwcześniejszego *Nokturnu* (1949), gdzie „Wielki trup dnia leżał w rozkładzie”, po późniejszą „ciemną mogiłę człowieczego nieba”. Ciemność budzi lęk w dziecku i nie przestaje w tej poezji budzić go w dorosłym. „Z – wydawałoby się – banalnego doświadczenia banalnej ciemności wynika ciemność powszechna; »ciemność bez sensu«, zamienia się w »ciemność bezsensu«, wreszcie w bezsens ciemności” (s. 240).

W poezji Grochowiaka jest światło dobre (lampy) i światło złe (pożaru). Ale są i inne źródła światła, których znaczenie i wartość omawia Nawrocki. To światło księżycza, światło gwiazd, wreszcie – wspomniany już oksymoroniczny „ciemny blask”.

Ciemne, szare, czarne światło – pojawia się w tych wierszach „niepokojąco często” (s. 250), częściej chyba nawet w ineditach niż w utworach przez poetę opublikowanych, wśród których jest m.in. *Rozbieranie do snu*, odkrywczo przez autora zinterpretowane: bohaterka jest w „obu czarnych gwiazdach”, co znaczy, że pozostaje ona i tu, i tam, w rzeczywistości przedstawianej, a jednocześnie w innej – nie-istnienia lub anty-istnienia (s. 254–255). Tak odczytany wiersz, dodajmy, nic nie ma z groteski. Zarazem analiza motywu „ciemnego światła” w tym wierszu i w innych łączy się zawsze z gruntowną interpretacją całego utworu, motyw ów bowiem z reguły okazuje się dlań sensotwórczy, konstytutywny.

Od paradoksu czarnego światła przechodzimy do pytania o światło źródłowe, o jego istnienie. To „Pytanie o Boga – wołanie do Boga, przywoływanie Boga” przenika poezję Grochowiaka. Brak Boga pozostaje w niej sprawą fundamentalną.

„Im bardziej ta poezja Boga przywołuje, tym bardziej Boga w niej nie ma, tym silniej Bóg w niej nie istnieje. A poezja Grochowiaka przywołuje Boga nieustannie” (s. 271).

„Jeśli istnieje religijność w tych wierszach – a rozumiana jako pragnienie Boga, istnieje intensywnie – jest to religijność dziwna, skomplikowana” (s. 272).

Według typologii zaproponowanej przez Wojciecha Gutowskiego<sup>3</sup> styl religijności zawartej w poezji Grochowiaka jest „stylem zerwania”. Zaczyna się ono już od *Zwątpienia z Ballady rycerskiej*, gdzie „Bóg [...] momentalnie przestaje istnieć na pewno” (s. 275). Zwątpienie może prowadzić do utraty wiary, ale wątpić może tylko człowiek, który wierzy, a nie słyszy głosu Boga i – co ważniejsze – „także Jego Milczenia”. „Przecież Bóg miał być”, a jest odczucie „pustki po Bogu” i samotność sieroty (s. 279). Daremne będzie szukanie, płonne nadzieje. Wyraża to poczucie Grochowiak – według Nawrockiego – tak w stylizowanej okolicznościowej *Pieśni wielkanocnej*, jak i w ciemnym haiku – *Sierociniecu*<sup>4</sup> czy w szczególnie dla interpretatora ważnym wierszu *Jak mały jest człowiek bez Boga...* W dzieciństwie „ja” znajdowało się w Jego dwuwymiarowym „płaskim cieniu”. Potem – można kontynuować interpretację – nie odnajdujemy Boga w trzech wymiarach doświadczonego przez nas świata i nic nie otwiera przed nami perspektywy nieskończenia wielu Jego wymiarów. Potwierdza to słuszną konstatację Nawrockiego dotyczącą tragizmu wyrażonego w znakomitej ostatniej strofie wiersza *Jak mały jest człowiek bez Boga...*: „W kościele / Do dzisiaj / Przychodzę / I siadam / Za stary na bajki / Za głupi na śmierć”.

<sup>3</sup> W. Gutowski, *Wśród szyfrów transcendencji. Szkice o sacrum chrześcijańskim w literaturze polskiej XX wieku*. Toruń 1994.

<sup>4</sup> Przywoływane tu, za omawianą książką, utwory pochodzą z: S. Grochowiak, *Wiersze wybrane i rozproszone*. Wybrał, wstępem i komentarzem opatrzył J. Łukasiewicz. Wrocław 1996.

„Bóg w poezji Grochowiaka nie – istnieje, ale się pojawia” (s. 289). Może tylko na krótko, nim zostanie sprowadzony do trzyliterowego hasła słownikowego, jak w żartobliwym (pozornie) wierszu *Nowela*. Przestaje też być Bogiem, gdy fałsz naśladowanej Go groteskowej maski zostaje odkryty. Tak dzieje się w wierszu *Fryzjer*, który jednak nie jest, jak sądzę wbrew Nawrockiemu, utworem bluźnierczym. Fryzjer nie jest tu ani wcieleniem Boga, ani absolutem, chyba że absolutem pochłaniającym (wsysającym) wszystko nazwiemy śmierć. Fryzjer ten „nie jest groźny, ale – groteskowy”, jak słusznie pisze autor omawianej tu książki (s. 296). Groteska zaś w wierszach Grochowiaka to także żart, broniący przed rozpaczą.

Osobno zajął się Nawrocki tematem „martwych wigilii” (s. 301) – a więc wierszami Grochowiaka o Bożym Narodzeniu. W tych utworach Bóg nie rodzi się – odnosi się to do wymiaru historycznego i mitycznego, i psychologicznego. *Kolęda, Sen, Wigilia, Wigilia martwa. Zielona moja wigilio...* to wiersze o tym, jak – mimo pragnień ludzi – Bóg nie przychodzi lub rodzi się martwy. Są to wydarzenia krwawe, śmiertelne, tragiczne dla jednostki, dla ludzkości i dla samego bytu. Owe utwory, przejmujące i niejednoznaczne, czytać trzeba – pisze Nawrocki – w perspektywie nie bluźnierstw, ale „Krzyku, który ma przywołać Boga i nie przywołuje”. „Martwa wigilia Grochowiaka trwa permanentnie” – taka jest konkluzja (s. 308).

Wiersze o Nie-Istniejącym odnajduje badacz już w juveniliach poety, dowodem ma być m.in. *Oda-Bóg*. Bóg jest tam przedstawiony zoomorficznie, w postaci słonia. Wiersz skierowany został do dziecka, jest wyraźnie żartobliwy, w duchu *Hipopotama* Eliota, gdzie hipopotam to uosobienie Kościoła (znany był polski przekład tego utworu pióra Jerzego Zagórskiego), tytuł zaś nawiązuje do ody *Bóg*, monumentalnego dzieła Dzierżawina, której polskie tłumaczenie Grochowiak czytał. Ten Bóg zoomorficzny jest poza moralnością – sądzi Nawrocki. Z wiersza takie przypuszczenie nie wynika. Słoń bowiem tutaj „łączy swym ogromem niebo i ziemię” (s. 313). Ukazuje się dziewczynce, która nie ma się bać ogromu Boga-Absolutu. To dziecięca naiwność, jej nie-wiedza i miłość „przywabiają Boga” (s. 316), tak jak miłość cielesna „stwarza Miłość Doskonałą, która momentalnie i nieopstrzeżenie aktualizuje się wobec miłości ludzkiej” (s. 316). Potem podobnie Bóg schodzi do prostych ludzi w poemacie *Bazar*. Nie chce być samotny, a i człowiekowi „doskwiera” samotność bez Boga (s. 317). Czy to są wiersze o Nie-Istniejącym? – takie pytanie nie jest tu uzasadnione. Podmiot autorski mówi bowiem do dziecka – przystosowując się do jego rozumienia i wyobraźni – czy do wierzących w Boga bazarowych handlarzy. Nie może się z nimi utożsamiać, lecz zazdrości im trochę i solidaryzuje się z nimi moralnie.

Wśród „psalmów ateisty”, wierszy świadczących o pragnieniu kontaktu z Nie-Istniejącym, do najważniejszych należy utwór *Spowiadam Boga*. „Spowiadany” Bóg milczy, słyhać tylko głos „spowiednika” (s. 319). Mowa świata „jest [...] wyznaniem grzechów” Boga (s. 319), a raczej naszego „wyobrażenia Boga” (s. 320). Już w samym pomysle, żeby Boga za grzech spowiadać – pisze Nawrocki – zawarta jest klęska. „W praktyce w samo założenie teodycei [...] wpisane jest niepowodzenie” (s. 321). Odmierna nieco, choć o podobnej jak *Spowiadam Boga* wymowie, jest sarkastyczna *Recenzja*, wiersz odnoszący się do stworzenia świata – pełnego ułomności. (Ironia dotyczy w tym tekście w mniejszym stopniu przedmiotu teodycei, w większym – figury recenzenta, protekcyjnie zwracającego się do Stwórcy.)

W innym z analizowanych „psalmów ateisty” – wierszu *Walka Jakuba z Aniołem* (z tomu *Nie było lata*) – bój toczony przez Grochowiakowego Jakuba „ma charakter permanentny” (bardzo to trafna diagnoza), a „grób”, tzn. własna śmiertelność człowieka, jest w tej walce jedyną bronią, jedynym argumentem. Podział na „ja” i „ty” nie jest tu pozorny (autor przekonująco polemizuje z interpretacją tego wiersza zaproponowaną przez Adama Kulawika). „Anioł” – to nie jest „ja”. Może być wyobrażeniem Boga, projektowanym przez człowieka – byt niedoskonały. Walka ta – powiada Nawrocki – to „dialog istnień”, toczy

się na najgłębszym i najbardziej podstawowym poziomie: „Ty mówisz do mnie swoim byciem, ja ci swoim byciem odpowiadam” (s. 327).

Rozdział *Psalmi ateisty* kończy rekapitulacja. Podmiot liryki Grochowiaka charakteryzuje niepewność. Nie jest oczywiste, że Bóg istnieje. Jeśli istnieje, to milczy – samotny. Odczuwany jest jako Nie-Obecność, Nie-Istnienie – w te odczucia wpisane zostało cierpienie. Cechą przedstawień Boga w tej poezji jest polimorfizm Jego kształtu i istoty. „Okrucieństwo Boga” wyraża się w Jego obojętności. Nie mamy przy tym – pisze Nawrocki – do czynienia z romantycznym buntem, lecz z oskarżaniem Boga (*nb.* przecież Mickiewiczowski Konrad też Go oskarżał). „W metafizyce Grochowiaka nie ma Szatana” (s. 329). (Autor omawianej książki pisze to słusznie: bo Grochowiak za św. Augustynem wierzył, że zło jest brakiem, a nie bytem.) Nie ma też piekła. „Jeśli istnieje Bóg, to właśnie On zostaje obarczony odpowiedzialnością” za to, że milcząco godzi się na zło. Zarazem poeta „zarzuca Bogu, że pozwala człowiekowi wątpić w Swoje istnienie” (s. 330). Udziałem podmiotu tej liryki jest przeto ciągła niepewność co do istnienia Boga, „konstytuująca i potęgująca cierpienie” – „jeden z fundamentalnych wymiarów człowieczeństwa” (s. 331).

Doświadczenie transcendencji w poezji Grochowiaka – czytamy też – opiera się na paradoksie. W płaszczyźnie pojęć to oksymoron, w płaszczyźnie bycia to niepewność i pragnienie, w płaszczyźnie zaś etycznej – „sprawa jest bardziej skomplikowana. Z etyką jest tak, że nie lubi oksymoronów” (s. 332).

To, że rdzeniem poezji Grochowiaka jest metafizyka, że jego poezja wyraża pragnienie Boga – było przez niektórych piszących o niej przeczuwane. Nawrocki swoimi interpretacjami to uanochnił, tak m.in. dobierając utwory, by wnioski z ich interpretacji sumowały się, stawały się wyraziste. Owe wiersze Grochowiaka w jego ujęciu koncentrują się na tym, co Paul Tillich nazwał „najwyższą troską”. „Ja” poetyckie chce mówić o najważniejszym, odrzucając idole fałszywych wyobrażeń, buntować się i – jak starotestamentowy Jakub – walczyć z Nieznanym, ale Prawdziwym. Zapewne jednym ze źródeł takiej postawy jest Edypowy bunt przeciw ojcu, ale też nieredukowalny do pojęć z psychoanalizy bunt religijny przeciw Stwórcy, Panu świata. To gra z Bogiem i gra o Boga – o najwyższą stawkę. Wcale przez Grochowiaka poetę nie demonstrowana, raczej ukrywana w kolejnych tomach (najpełniej chyba wyrażona – lecz i zaszyfrowana – dopiero w kompozycji *Bilardu*). Toczyła się ona w poezji tego twórcy niemal od jej początku.

Jest to teza sformułowana kategorycznie, przekonująco broniąca. Wybór problematyki i sposób ujęcia są suwerennym prawem autora. Pamiętać jednak warto, że problematyka metafizyczna (światopoglądowa, religijna, niekiedy te określenia stają się tu synonimami) przejawiała się nie tylko w poezji autora *Bilardu*, również – nieraz o wiele dobitniej – w jego prozie i dramatach. A także o tym, że poglądy metafizyczne i postawy religijne Grochowiaka ulegały zmianom, co przy synchronicznym ujęciu zacierają się. Teza Nawrockiego wymaga dopowiedzeń. Pierwsze dotyczy juveniliów. Badacz pisząc o wierszach za życia poety nie opublikowanych skorzystał z dokonanego przeze mnie wyboru *Wiersze nieznanne i rozproszone*. Przeprowadzając selekcję wczesnych utworów Grochowiaka, kierowałem się przede wszystkim ich jakością artystyczną, wśród pominiętych przeze mnie są też jednak – artystycznie słabsze – wiersze religijne, wyraźnie konfesyjne. Byłbym tedy znacznie ostrożniejszy w interpretowaniu takich wczesnych utworów, jak *W Rydzynie* czy *Miasteczko naszej przyjaźni* – jako zapowiedzi „psalmów ateisty”. Np. wybudowany przez braci czeskich kościół Św. Jana w Lesznie jest rzeczywiście ponury, zwłaszcza w porównaniu z wczesnobarokową leszczyńską farą, o której młody Grochowiak też pisywał – i epitet „ponury” nie ma tu nic wspólnego ze stosunkiem do religii czy z problemami metafizycznymi. Po drugie: nie można zapominać o ludyczności tej poezji. Wiersze nie musiały być dla Grochowiaka grą o najwyższą stawkę, bywały również zabawą, jakby jedną z gier towarzyskich, tekstem żartobliwej piosenki itp. Nie można takich utworów, także gdy jest w nich sztafaż religijny, traktować zawsze tak zasadniczo. Po trzecie – i to

chyba najważniejsze – patrząc na wymiar wertykalny tego świata poetyckiego, nie można zapominać o jego wymiarze horyzontalnym, społecznym. Także o występującym w twórczości tego pisarza (w liryce, ale mocniej jeszcze w prozie i dramaturgii) swoistym niedopasowaniu tych dwóch wymiarów. Tematy obyczajowe, społeczne, polityczne są u Grochowiaka same w sobie ważne, korzystają w jego tekstach z autonomii, ale u autora powieści *Karabiny*, poematu *Allende*, dramatu *Lęki poranne* widoczny bywa rozdziew między warstwą obyczajową a warstwą metaforyczną, między realistycznym przedstawieniem a widzeniem świata przez pryzmat rządzącego tym światem „ja”. Ten rozdziew stanowi także dramatyczne napięcie widoczne w całej twórczości Grochowiaka, również w poezji. Dobrze pokazuje to Anna Róża Burzyńska interpretując całość dramaturgii pisarza w kontekście jego liryki<sup>5</sup>. Wymiar wertykalny, odsłonięty przez Nawrockiego jest niepełny bez owego horyzontalnego, stale dostrzegalnego i nie zawsze dopasowanego tła.

To są dopowiedzenia do książki bardzo ważnej, bardzo ambitnej, pokazującej poezję Grochowiaka w nie znany dotąd sposób. Sporządzając wybór ineditów i wierszy z czasopism byłem zaskoczony, że tyle dobrych i bardzo dobrych wierszy, tworzonych w różnych okresach, a dotyczących tematu Boga – poeta pozostawił w rękopisie albo wydrukował je tylko w prasie. Nie był ich pewny. Obok innych czynników kierował nim zapewne wstyd przed ujawnianiem czegoś, co jest bardzo osobiste, najważniejsze, a nie rozwiązane, do czego nie znalazł w sobie formy gwarantującej właściwy dystans. To, co najważniejsze i nie rozwiązane, Michał Nawrocki wydobył i uczynił kluczem do dzieła poetyckiego, podstawą – jak napisał – „re-konstrukcji” Grochowiaka poety: w książce, spodziewać się można, otwierającej nowy rozdział recepcji jego twórczości.

#### Abstract

JACEK ŁUKASIEWICZ  
(Wrocław)

#### METAPHYSICAL GROCHOWIAK

The review discusses Michał Nawrocki's book on Stanisław Grochowiak's poetry. The scholar offers a synchronic view on the lyric poetry and shows that from juvenilia to the last poems the reader faces the same fears, obsessions, and the same poetic imagination focusing on God and final matters. Nawrocki writes, "The more the poetry calls for God, the more God is away from it, and the stronger God is absent from it. And Grochowiak's poetry recalls God unceasingly." The book supplements the readings of Grochowiak's poems to date, especially its school reading stereotype.

<sup>5</sup> A. R. Burzyńska, *Maska twarzy. Twórczość dramatyczna Stanisława Grochowiaka*. Kraków 2011.