

Marek Karwala

Słowo i obraz w poezji Stanisława Grochowiaka

W wypowiedziach krytycznoliterackich można spotkać określenia wiersza: „matowy” – „barwny”, „płaski” – „przestrzenny”; z kolei krytyk sztuki mawia o „czystej abstrakcji” (ale czy ona kiedykolwiek bywa „czysta”?) lub o nasyceniu obrazu ideami, o zmierzaniu do point, krótko rzecz ujmując o tzw. literackości wypowiedzi ikonicznej. Oczywiście mówi się także o „brzmieniu płócien” lub „meliczności” poezji. Dobrze jest, gdy twórca potrafi tak skonstruować swoje dzieło, że uruchamia ono aktywność różnych zmysłów odbiorcy – wówczas oddziaływanie bywa pełniejsze. Cóż z tego, skoro niezbyt często rodzą się artyści uwarżliwieni na słowo, obraz i dźwięki meliczne. Nie jest to zresztą jedynie sprawą talentu lub jego braku, ale też odważnej indywidualności i rozumu¹.

Jednym z najbardziej utalentowanych, rozumnych i pielęgnujących swoją indywidualność był Stanisław Grochowiak. Tutaj skoncentrujemy się jedynie na asocjacjach jego liryki z ikoniznością, choć wiadomo, że troska poety o meliczność wierszy zaowocowała także ciekawymi rozwiązaniami.

Atrakcyjność powinowactw pomiędzy poezją a plastyką przyczyniła się do powstania bogatego materiału teoretycznego z zakresu rzeczzonej problematyki². Tu wszakoż punkt ciężkości zostanie położony nie na zagadnienia poetyki, lecz na związki ideowo-tematyczne.

Jak wspominają przyjaciele Grochowiaka, już w młodzieńczych latach zapowiadał on, że zamierza zostać malarzem; uprawianie literatury, szczególnie zaś poezji – wydawało mu się zajęciem raczej niegodnym stanu męskiego. Los jednak

¹ Na tę kwestię zwrócił m.in. uwagę S. Witkiewicz w interesującym szkicu *Mickiewicz jako kolorysta*, „Wędrowiec” 1885, nr 49–53.

² Por. m.in. H. Markiewicz, *Obrazowość a ikonizność literatury*, [w:] tegoż, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków 1984; *Miejsca wspólne*, pod red. E. Balcerzana i S. Wystouch, Warszawa 1985; *Między tekstami*, pod red. J. Ziomka, J. Sławińskiego i W. Boleckiego, Warszawa 1992; T. Chrzanowski, *Ut poesis pictura erit*, „Ruch Literacki” 1992, nr 4; R. Nycz, *Tekstowy świat*, Warszawa 1993; S. Wystouch, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994; H. Kurczab, *Pogranicza sztuk i konteksty literatury pięknej*, Rzeszów 2001; J. Łukasiewicz, *Grochowiak i obrazy*, Wrocław 2002.

sprawił inaczej, chociaż fascynacja poety malarstwem, rzeźbą i innymi sztukami ikonicznymi, a także chęć pogłębiania wiedzy z zakresu historii oraz teorii sztuki wytrzymały próbę czasu. Ktokolwiek będzie mówił o jego liryce, nie będzie mógł nie wspomnieć o rozlicznych związkach z plastyką. Warto również pamiętać, że twórca praktycznie przez całe dorosłe życie sięgał po farby lub ołówek; szczególnie cenione są jego gwasze, które zaprezentowano – już po śmierci autora – w warszawskim Muzeum Literatury.

W każdym spośród opublikowanych tomów poezji oraz w zebranych i wydanych przez Jacka Łukasiewicza w 1996 roku ineditach dają się wyraźnie rozpoznać nawiązania do sztuk plastycznych; można wręcz zaryzykować twierdzenie, że są one żywiołem tej liryki – inspirują jej powstawanie, prowokują jednym razem do myślowych dopełnień, innym do polemik; dostarczają pożywki zarówno dla wyobraźni, jak i dla intelektu; nie pozwalają zapomnieć o tradycji i nakazują penetrować obszary awangardy.

Rozpoznanie wszystkich obecnych w wierszach Grochowiaka relacji między słowem a obrazem byłoby w tak krótkim szkicu z gruntu niemożliwe, zwróćmy zatem uwagę jedynie na te, które wydają się najbardziej wyraziste i najliczniejsze. Do pierwszej grupy zaliczymy utwory poświęcone konkretnym dziełom, do kolejnej wiersze, których bohaterami są twórcy wypowiedzi plastycznych, następną stanowią teksty liryczne starające się przeniknąć proces powstawania obrazu, rzeźby, grafiki itp., ostatnią zaś świadectwa aluzji, zapożyczeń, niedopowiedzeń lub jedynie podobnej wrażliwości i wyobraźni artystycznej.

*

Najbardziej znane liryki z pierwszej grupy to: *Lekcja anatomii (Rembrandta)*, *Bellini „Pieta”*, *Płonąca żyrafa*, *Brama na Starym Mieście (Kopia obrazu Aleksandra Gierymskiego)*. Można odnieść wrażenie, iż Grochowiak – gdy pisał o jakimś obrazie – starał się nie „opowiadać” tego, co dostrzegąło jego oko, nie kopiować (wbrew przytoczonemu przed chwilą podtytułowi), lecz interpretował, zdawał się przekraczać granice płótna. Nie pragnął odkrywać obiektywnej prawdy, ale dzielił się subiektywnymi doznaniem. Na ten fakt zwrócił już uwagę Kazimierz Wyka, a Bożena Kowszewicz ujęła rzecz następująco:

Grochowiak żądał od malarstwa, aby nie tylko było uczcą dla oczu, ale by dawało jakąś przyjemność intelektualną czy emocjonalną, wydobywało nowe rysy z tematów żywo dotyczących nas wszystkich, dawało oryginalną interpretację świata, wnętrza człowieka. Jego wiersze, w których zajmował się nie tyle doskonałością techniki, co specyficznym, niepowtarzalnym postrzeganiem malarza, były konfrontacją poglądów własnych ze zrealizowaną formą plastyczną³.

³ B. Kowszewicz, „*Jdę gorący po tłach pokostniałych*” – czyli malarstwo w poezji Stanisława Grochowiaka, „*Poezja*” 1986, nr 10/11, s. 39–40. Podobną tematykę podjęła wcześniej także U. Makowska, *Sztuki plastyczne w poezji Stanisława Grochowiaka*, „*Poezja*” 1977, nr 2, s. 65–76.

Na zamówienie doktora Tulpa Rembrandt utrwalił na płótnie scenę sekcji zwłok. Grochowiak natomiast oddaje głos Tulpowi, który zwraca uwagę zgromadzonym nie na szczegóły anatomiczne same w sobie, lecz dostrzega w nich znaki znikomości tego, co dla człowieka było kiedyś sensem istnienia:

Więc wpierw odrzućmy to
 Co napęczniało na nim
 Niech pan z prawicy
 Zechce
 Łagodnie zsuptać maskę
 [...]

 Kto z panów ją obmyje
 Najlepiej płukać octem
 A pocałunki zdjęć
 Ligniną
 Jałowioną

Nie jest to zatem typowa lekcja anatomii, ale próba dokonania sekcji ludzkiej psychiki. Egzystencjalną refleksję wzbudzają proste stwierdzenia, z których wynika, że doznania uczuciowe w jednej chwili śmierci stają się – w zależności od przyjętego punktu widzenia, światopoglądu – albo zupełnie nieistotne, prawie niebyłe, albo odrywają się od tego, co jest jedynie materią i podlega dalszym etapom destrukcji. Co charakterystyczne, poeta sięga po podobne do tych, które wykorzystał malarz, środki wyrazu. Holenderski mistrz operował kontrastem barw ciemnych i jasnych, grą światła i cienia. Grochowiak postępuje analogicznie, mówi bowiem o „świeceniu wnętrza” leżącego na sekcyjnym stole człowieka, o szarości zapadającego już zmierzchu i o spodziewanym śniegu.

Z kolei XV-wieczny artysta wenecki, Bellini, namalował *Pietę* w zgodzie z ówczesną konwencją twórczą humanizmu, z której wynikało, że zaakcentowanie ludzkich cech Chrystusa i zwykłości świętych ułatwi wiernym współodczuwanie ich losu. Poeta jeszcze bardziej podkreślił dramatyzm sytuacji:

„Co ci, mój synu?” – mówi stara, strapiona kobieta
 [...]

 „Wyglądasz tak dziwnie blade,
 Jakbyś dziś nie wziął do szkoły śniadania
 Albo znowu pobił się tornistrami z tym łobuzem Judaszem,
 Już ja jego matce zrobię gwałt!”
 [...]

 Jan, nieśmiały przyjaciel ukrzyżowanego
 Odwraca zwilgotniałe oczy w puste stronice świata
 „On już nie jest chłopcem, Matko, on już jest Bogiem”
 „Mój Boże – co ty wygadujesz chłopcze?”
 Roześmiała się przez łzy (to zmęczenie wzroku oparami mydła i ługu)
 Matka Boska

Przygnieciona bagażem lat oraz ciężką pracą Matka Jezusa jest bliska postradania zmysłów z rozpaczy w chwili Jego męczeńskiej śmierci. Wydaje się, że Grochowiak nawiązuje tutaj nie tylko do renesansowej tradycji, ale też sytuuje swój utwór w kręgu wpływów współczesnej teologii oraz poezji religijnej, które akcentują bliskość sfery *sacrum* i sfery *profanum*. Ludzki wymiar konterfektu Chrystusa czyni bowiem cierpienie tej postaci bardziej autentycznym i przez to wiarygodnym.

*

W drugiej grupie wierszy, tych, które zostały poświęcone artystom, przewijają się na równych prawach mistrzowie minionych epok, tacy jak Dürer, Rubens, Rembrandt, Brueghel, ale i tworzący w XX wieku, np. Utrillo, surrealista Dali czy twórca ruchomych rzeźb Alexander Calder. Bogatą reprezentację mają też artyści rodzi- mi, pojawiają się tu m.in. Aleksander Gierymski, Józef Gielniak, Władysław Hasior, Władysław Popielarczyk, Jerzy Stajuda, Leon Kudła, Teofil Ociepka.

Szczególnym sentymentem zdaje się darzyć Grochowiak francuskiego malarza samouka Utrilla, którego najbardziej ceni za prace z tzw. okresu białego. Jego portret buduje następująco:

Utrillo pijak Zresztą trup już Brzydal
W którego głowie podłużnej jak ogór
Fermentowały tylko związki ugru
Więc skąd te biele

W sinych ulicach białe domy – ostre
Jakby uderzyć okiem prosto w kant
Biel tak świecąca jak niekiedy śnieg
Pod suchym wiatrem

Bowiem Utrillo miał czerwony szalik
Znacie tę grubą wełnianą robótkę
W którą czasami ubodzy pijacy
Zwykli wycierać załzawione ślepka
Utrillo czyli powstawanie koloru

Utrillo zwrócił zapewne uwagę poety z dwu powodów: po pierwsze jako człowiek, po drugie jako twórca. Był synem wędrownego akrobata, modelki Degasa, a później także malarki; wcześniej popadł w alkoholizm (jak wiadomo, z podobnym problemem, acz nieskutecznie, zmagał się także poeta) i w konflikt z prawem; czas dzielił pomiędzy wyszynkiem, więzieniem i szpitalem dla umysłowo chorych. Dość niespodziewanie odkrył, że malowanie urokliwych uliczek dzielnicy artystów – Montmartre’u jest dla niego terapią i odskocznią od nałogu. Przez kilka lat (do roku '14 XX stulecia) tworzył wyłącznie obrazy w wyrafinowanej tonacji biało-szarej. Zatopiony w egzystencji nijakiej i brudnej marzył o innym życiu. Biel, będąca barwą szlachetności i czystości symbolizowała właśnie to marzenie. Nawet gdy malo-

wał rzeczy lub miejsca odrażające, dodawał im niespodziewanej urody dzięki zastosowaniu bieli, która sprawiała wrażenie świecenia dość niecodziennym blaskiem (historycy sztuki mówią, że był to efekt mieszania gipsu z piaskiem i klejem). Utrillo utrwał to, co stało się odkryciem współczesności – nie ma rzeczy niegodnych sztuki, wszystko może być jej przedmiotem i zasługiwać na utrwalanie. Jakże to założenie koresponduje z programem liryki Grochowiaka.

Czy możliwa jest przyjaźń bez jednego choćby spotkania? Zapewne tak, skoro właśnie tego typu relacje łączyły jednego z najwybitniejszych grafików polskich minionego stulecia, Józefa Gielniaka, z autorem *Bilardu*, tomu, z którego pochodzi utwór *Ziola żalobne*:

Trawa wzięła się w zapasy z trawą,
 Oset nie daruje pokrzywie –
 Gielniak umarł
 Zaniosły się płaczem przyziemne badyle,
 a mlecze – jak wdowy – rozpuściły swe siwe włosy,
 Gielniak umarł.
 O, jak tkliwie go przyjmą, jak cienko,
 jakby sam to rytował
 przezroczywą ręką,
 Gielniak – który umarł.

I zostanie w listku, w zapachu, w łopianie,
 Jak nikt nie zostanie.

Obaj twórcy wymienili pomiędzy sobą sporo listów, ale nigdy nie było im dane zetknąć się bezpośrednio. Gielniak, nieuleczalnie chory na gruźlicę, przebywał nieustannie w sanatorium w Bukowcu, gdzie wykonywał swoje słynne linoryty. Będąc z natury optymistą umiał się cieszyć każdą przeżytą chwilą; fascynowała go przyroda, potrafił dostrzec urok rosnących wokół sanatorium polnych traw, chwastów, ziół. Doznania zmysłowe ze swoich przechadzek (zapach pól, szmer pospolitych roślin) potrafił doskonale oddać poprzez wrażenia wzrokowe. W jego pracach trudno byłoby szukać tak typowych dla linorytów ostrych czerni i bieli; zastępują je subtelne odcienie szarości i delikatnie kładzione kreski. Gielniak zmarł w maju '72 roku, a już kilkanaście dni później Grochowiak opublikował na łamach „Kultury” cytowany poprzednio, nasycony liryzmem wiersz.

Poeta darzył także szacunkiem twórców nieprofesjonalnych, ludowych. Sądził, że oni są bardziej autentyczni niż „akademy”, bowiem sięgają po pędzel lub dłuto ze szczerzej wewnętrznej potrzeby, bez oczekiwania na gratyfikacje, poklask i inne profity, będące udziałem – choć rzecz jasna też nie zawsze – twórców zwanych profesjonalnymi. Zadziwiał go np. Teofil Ociepka, twórca naiwny, o którym pozytywnie wypowiadał się m.in. Julian Tuwim. Trzeba zaznaczyć, że w ogóle doceniany był głównie przez poetów, a działo się tak może z racji obecnej w jego malarstwie „narracyjności” i twórców wyrostłych z jego bogatej wyobraźni.

Poeta poświęcił wiersz także innemu artyście – jak mówił – z powołania, Leonowi Kudle, który scyzorykiem rzeźbił świątki w drewnie (najczęściej była nim topola).

*

Do trzeciej grupy utworów zaliczyliśmy wiersze będące próbą oddania w słowie poetyckim procesu powstawania dzieła malarzkiego. Tu można by zakwalifikować np. *Portretowanie umarłej*, *Malarstwo*, *Malarstwo (II)*, *Bilard*, *Gdy już nic nie zostanie* i inne. Pierwszy z wymienionych liryków zawiera m.in. stwierdzenia:

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

A ja tu stercę – kukła – a ja tu stercę – kukła,
I utrwalam to wszystko dla sławy.
Och, jakże strasznie ta żyła jest wypukła,
Ta gruba, gruba żyła nad skrzywionymi brwiami

W wierszu pojawia się problem granicy pomiędzy uczuciami człowieka a powinnością artysty. Grochowiak uczynił tutaj podmiotem wypowiedzi anonimowego malarza, któremu doskwiera moralny dylemat sprowadzający się do problemu, czy można zakłócać spokój zwłok oczekujących na pochówek poprzez potraktowanie ich jako modelu; modelu chciałoby się rzecz idealnego, bo już całkiem nieruchomego. Dla malarza Grochowiakowego zmarła kobieta jest uczuciowo obojętna, ale przecież wiadomo, że opisana scena miała swój rzeczywisty odpowiednik, zaś kobietę z artystą łączyła relacja: matka–syn (chodziło o Dürera, który sportretował swoją matkę leżącą w trumnie). Co musiał wówczas czuć młody artysta, z jakimi zmagał się oporami – pozostało jego tajemnicą.

Do procesu powstawania dzieła odnosi się także wymieniony utwór *Malarstwo*, który poeta zadedykował swojemu przyjacielowi:

Jurkowi Stajudzie znad jego obrazów

Jest teraz moda w malarstwie mówić
Zrobiłem obraz
To jest ładny kawał
Ściany lub muru albo rzecz wycięta
Z jakichś zbytecznych zielonych parkanów

I ja się godzę
To są tylko płyty
Ścian połamanych
Purpurową trąbą

I ja się godzę
To sztachety płotów
Deseczki trumien
Grobowców tapety

W ścianach z purpury
Mieszkał przecież starzec
O spuchniętej nodze

W ścianach z żółcienia
Miotła się złość
Nie rozprawiczonej do śmierci brunetki
W ścianach szpitalnych białych od zachwytu
Stał człowiek nagi ze strachu przed bombą

Malarstwo wasze
Pozornie nieczułe
W którym lubicie śmiać się z wielkich słów
Zostanie w czasie
Ogromną pompeją
Gdzie ludzie milczą
Jak w popiele dzwony.

Poeta często opowiadał się za tzw. sztuką zintegrowaną, za łączeniem i wzajemnym uzupełnianiem się słowa, obrazu i dźwięku. Nie był odosobniony w swoich sądach. Jednym z tych, którzy myśleli podobnie, był malarz, rysownik, scenograf i krytyk – Jerzy Stajuda. Dedykacja nie jest rzecz jasna przypadkowa, Stajuda tworzył bowiem aluzyjne akwarele, rysunki i obrazy, w których odwoływał się do poezji i muzyki.

W wierszu daje się odczuć klimat polemiki, choć nie jest to zapewne dyskurs ze sztuką uprawianą przez Stajudę, lecz jakby nią właśnie zainspirowany. Przedmiotem polemiki jest natomiast – jak się zdaje – twórczość malarzy z kręgu tzw. Nowej Figuracji, nurtu obecnego po II wojnie światowej przede wszystkim w malarstwie Francji, Wielkiej Brytanii i USA. Grochowiak zwraca się jednak do przedstawicieli Nowej Figuracji w Polsce, którą w latach 60. reprezentowali m.in. Marek Sapetto, Wiesław Szamborski, Grzegorz Moryciński, Barbara Szubińska czy Teresa Pągowska. O ile bowiem na Zachodzie przedstawiano najczęściej zdeformowaną ludzką postać, akcentowano fizyczną marność egzystencji, o tyle twórcy polscy prezentowali najchętniej tzw. zwykłość – fragmenty murów, parkanów, niekiedy zdezelowane przedmioty codziennego użytku itp. Mawiali oni: „trzeba uwolnić malarstwo od literatury”; przez „literaturę” nie rozumieli literackości, lecz w ogóle „treść”. Sądzili, że możliwe jest skoncentrowanie się wyłącznie na formalnej stronie wypowiedzi. Zwykli też określać swoją pracę jako „robienie obrazu”. Uważali, że odrapany mur jest niczym innym, jak tylko odrapanym murem.

Grochowiak z pozoru zgadza się z tymi argumentami, ale zaraz potem przekonuje swoich adwersarzy, że ich skłonność do „śmiechu z wielkich słów” jest pomyłką, a „pozorna nieczułość” uprawianej przez nich sztuki jedynie złudzeniem. Nawet w kawałkach ścian zapisana jest bowiem historia ich mieszkańców, np. „starca o spuchniętej nodze” czy chorego, obawiającego się wyroku lekarzy...

Kierowany taką świadomością poeta przewiduje, że będąca przedmiotem polemiki sztuka wytrzyma próbę czasu i będzie kiedyś, niezależnie od współczesnych sądów jej twórców, „Ogromną pompeją / Gdzie ludzie milczą / Jak w popiele dzwony”. Tak jak w Pompejach zachowały się w popiele odciski formy ludzi, którzy zostali zaskoczeni przez wybuch, a teraz – choć milczą – dają świadectwo swoich czasów, tak też sztuka zachowa dla przyszłości historię swojej epoki.

*

Do ostatniej grupy zaliczyliśmy utwory będące śladami aluzji, zapożyczeń lub jedynie przywołujące klimat charakterystyczny dla dzieł plastycznych. Poeta odwołuje się niejednokrotnie do wiedzy czytelnika o malarstwie, do utrwalonych w jego pamięci obrazów. Na przykład w wierszu *Pokój* mówi o „ogrodzie jak z Renoira”, a w utworze *Mobile* pisze:

O, zejdź mi w sonet – jest sztywny i złoty,
 Jakby to Calder ciął mu wiatr i listki;
 [...]
 A one zawsze zwrócone w tę stronę
 Piją energię z tych lekkich oddechów...

Ten ostatni odnosi się do prac wspomnianego już wcześniej amerykańskiego artysty, twórcy abstrakcyjnych rzeźb z metalu i drutu, poruszających się na wietrze. Z kolei w odzie *Na trzęsienie w Chile i gdzie indziej* trzy pierwsze części kończą się aluzjami do postaci kobiecych ze słynnych płócien: „półspiącej Olimpii” Eduarda Maneta, „ironicznej Mai” z obrazu Goi i „Afrodis wstydlivej” Botticellego. Takich przykładów można by przytoczyć bardzo wiele.

*

To, o czym była do tej pory mowa, to tylko jedna strona medalu. Grochowiak bowiem nie kończył na postulatach łączenia słowa, obrazu i dźwięku, nie ograniczał się jedynie do wygłaszania teorii sztuki zintegrowanej; nie tylko nawiązywał do sztuk plastycznych, ale też konsekwentnie stosował „środki malarskie”, dzięki którym jego wiersze nabierały barw, stawały się przestrzenne i figuratywne. Taki zabieg twórca wykorzystał zarówno dla kreowania postaci (np. „żyła wypukła”, „siwa broda”, „skrzywione brwi”), jak i prezentując przedmioty (np. „czerwony szalik”, „zielone parkany”, „białe domy”) lub miejsca (np. „rzeki malinowe”, „staw koloro-wooki”, „biel i zieleń łąki”). Poeta wykazuje typową raczej dla malarza wrażliwość na kolory; niekiedy przenikają się one, ale znacznie częściej występują względem

siebie kontrastowo: biele, czernie, czerwienie, zółcie, brązy, zielenie – kolory zdecydowane i wyraziste. Tak jest chociażby w jednym z najbardziej znanych utworów, *Rozbieraniu do snu*, gdzie obecne są: czerń, błękit, zieleń, srebro i biel. Wydaje się, że jednym z głównych zadań metafor kolorystycznych Grochowiaka jest wizualizacja świata przedstawionego, próba pobudzenia wyobraźni wzrokowej czytelnika tak, aby wiersz dało się „zobaczyć”. Ta problematyka wymagałaby już jednak osobnego, szczegółowego omówienia.

*

Myliłby się ten, kto by sądził, że ta poezja, tak mocno związana z tradycją sztuk ikonicznych, dała się im pochłonać, stała się wobec nich wtórna, utraciła swoją autonomię. Przeciwnie, zagłębiając się w kulturowy dyskurs, parafrazując pomysły mistrzów przeszłości oraz współczesności, dopełniając je lub z nimi polemizując ubogaciła się i zachowała oryginalność.

The word and the image in the poetry of Stanisław Grochowiak

Abstract

The relation between the word and the image in Stanisław Grochowiak's poems is composed of several major layers. The first one consists of poems devoted to specific art work, the second comprises lyrics on artists and in the third one the poet tries to fathom the process of creating a picture, sculpture, engraving, etc. The latter focuses on traces of allusions, borrowings, insinuation or comparable sensitivity and creative imagination.

Grochowiak did not only make reference to art, but he also used "artistic measures" in a systematic way, which made his poems colourful, spatial and figural.

