

Grzegorz Walczak

Śmiertelne suknie Zuzanny (stylizacyjne zabiegi w poezji Stanisława Grochowiaka)

Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza 35, 69-81

2000

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.

Grzegorz Walczak

ŚMIERTELNE SUKNIE ZUZANNY
(STYLIZACYJNE ZABIEGI W POEZJI STANISŁAWA GROCHOWIAKA)

Wszelka twórczość jest strojeniem (się) – przywdziewaniem stroju – formy. Różnica w twórczych zabiegach polega głównie na świadomym wyborze języka, może to być język w miarę przezroczysty, który chce dotknąć rzeczy samych – bez zwracania na siebie uwagi, bądź język nacechowany, kiedy autor chętnie podkreśla swoje rzeczy dotykaniem. Różne może być strojenie (się) przydatne rozmaitym funkcjom. Już samo złamanie naturalności mowy codziennej, wyrażonej w prozie i zorganizowaniu jej w rytmiczny ciąg mowy poetyckiej, według określonych reguł prozodycznych, jest przywdzianiem określonego kostiumu, bardziej lub mniej swobodnego uniformu.

Stanisław Grochowiak pod tym względem bywał najczęściej poetą klasycyzującym, wskazującym niewątpliwą skłonność do zrytmizowanego jedenastozgłoskowca. Zwłaszcza w tomikach *Agresty* i *Kanon*.

Wprawdzie dość często swobodnie dzielił frazę, rozrywał ciąg foniczny na osobne wersy, stosując różne zabiegi w zapisie, ale przecież nawet tak maskowana rytmika jedenastozgłoskowca przecierała z wiersza, wyraźnie zachowując jego podstawę melodyczną. Jako przykład może posłużyć fragment wiersza *Agresty* z tomu o tym samym tytule.

A więc poszedłem
Odrzuciłem ciała
Krzyżące miłość, a wtulone w słabość-
Ostatnie bunty pozostały w szafach, w piecu skomlenia
Nadzieje w pościeli...

W charakterystycznym ze względów formalnych, wielce oryginalnym „pomocniczym przewrotnym” Grochowiaka pt. *Zuzanna i Starcy* z tomu *Agresty* mniej więcej co 7 lub 8 wersów pojawia się jednosylabowe zakończenie wersu, powo-

dujące skrócenie klasycznego jedenastozgłoskowca do dziesięciu sylab. Zwykle następuje to w trzeciej, rzadziej czwartej linijce czterosylabowej zwrotki.

Doktor

Na strych Zuzanny wchodzę z pewnym wstrętem,
Więc wpierw jałowię podeszwy trzewików,
Więc terpentyną obnywam swój brzuch-
Tę czułą bladość moich resztek czucia,

lub:

Serce – zapewniam – to garść żelatyny,
Wszystkie substancje jak wnętrzości ryby;
I oto żądza – ten napięty dzwon –
Miast wolać, mlaszcze aż nazbyt potulnie.

Skrócenie jednego z czterech wersów o jedną sylabę nie zakłóca recytatywnego charakteru wiersza, wprowadza jednak pewne urozmaicenie, odświeżenie może zbyt regularnego schematu. Przemysław Czapliński¹ dokonując analizy wersyfikacyjnej jednego z istotniejszych utworów Grochowiakowego *Kanonu* podkreśla rygor panujący w wierszach o śmierci. „Wszystkie składniki rytmiczne – akcent, ład intonacyjny, miarowość sylabiczna – wprowadzają w pewien nastrój żałoby... ale zarazem uporządkowany lament egzystencjaln²”. W moim przekonaniu – ów rygor, tj. określone metrum i ład intonacyjny – tak samo dobrze wprowadzają u Grochowiaka nastrój żałobny jak i miłosny³, jak i wszejkii inny. Nie jest to żaden wyjątkowy wyróżnik wierszy o motywach tanatycznych, jak chce krytyk. Rygor ten obejmuje o wiele szerszy krąg wierszy Grochowiaka, tworzy model ufundowany na bogatej tradycji polskiego początkowo sylabicznego, później też sylabotonicznego jedenastozgłoskowca (5+6). Sporo jest wierszy Grochowiaka o tak wyrazistym ukształtowaniu prozodycznym, czasem dodatkowo wiązanych rymem, niekiedy nicobligatoryjnie, za to z charakterystyczną barokową melodią Morsztyna lub oświeceniową frazą Krasickiego. Sam też Grochowiak napisał jedenastozgłoskowcem wiersz pt. *Krasicki* (w *Kanonie*). Warto dla porównania prześledzić dwa wiersze:

W kwartanie sonet

Goreję, Panie! Coraz większy wstaje
Ogień palący wnętrzości w perz suchy –
To Twoje dzieło bez żadnej otuchy
Kona i z swym się gościem już rozstaje.

Już *ósm miesięcy*, jako nie ustaje
 Płomień, czy li mróz, na lekarstwa głuchy,
 Jako wosk miękki, jako garnek kruchy,
 Tak się ta kruszy lepianka i taje.

Te same, *któreć* posyłam, westchnienia,
 Rad nierad w sobie powściągam i duszę,
 Czując z nich zbyt w *uściech upalenia*.

Ach! Jeśli już w tym skwarze skończyć muszę
 I śmiercią samą przygasić płomienia,
 Ty od wiecznego wybaw ognia duszę.

Jan Andrzej Morsztyn

**Chloe
 (z Horacego)**

Przemyszasz, Chloe, a jaszczurka skosem;
 Już ostrzy ząbki, kostniejc jej ogon!
 Upadłaś, Chloe! O, Chloe, jak błogo
 Zlizywać z bólu tve podeszwy bosc!

Teraz tve piersi niech ukąsi osct –
 W piekącej lunie napręza się srogo,
 A gniew ich piękny, bo on dla nikogo,
 Bo *pobok* tylko trznadle piją rosę.

Już zbiegły z krzykiem – i Chole się zrywa,
 Na ostre ciernie spada *śnieg bielizny*,
 Płoszy się w gąszczu sarenka trwożliwa...
 Nie bądź mi, Chloe, i ty tak pierzchliwa,
 Przecież się matka ani *domyśliwa*,
 Że tak *zaplątasz* się w palcach mężczyzny.

Stanisław Grochowiak

Widać, że tak już i Morsztyn potrafił, ale i Mistrz Stanisław nie gorzej od Morsztyna. Niewyrobiony czytelnik mógłby mieć nawet trudności z właściwym przypisaniem cytowanych utworów ich twórcom, których dzieliły przecież trzy stulecia. Autorstwo Grochowiaka najbardziej chyba zdradza fragment „jak błogo zlizywać z bólu tve podeszwy bosc”.

W obu wierszach sama rytmika, prowadzenia frazy, identyczne metrum i tu i tu nieużywane dziś formy wyrazowe, stanowiące dla nas wyraźne archaizmy: Morsztynowce *ósm*, w *uściech upalenie*, obok Grochowiaka *domyśliwa*, *zaplątasz* się i *śniegu bielizny*, *pobok*. Przypomnę, iż *bielizna* w staropolskim znaczyła ‘biel’, ‘białość’. Mówiło się *bielizna śniegu*, potem *bielizna* oznaczała wszystkie białe przedmioty, dziś już *bielizna* nie musi być biała. Zatarły został strukturalny związek między podstawą słowotwórczą i nową formacją, wyraz uległ więc leksykalizacji. Wykorzystał tę wiedzę poeta-filolog, by w swej archaizacji, czyli stylizacji na archaiczną być bliżej wzorca – Horacego.

Klasykistyczne zabiegi stylizacyjne Grochowiaka daje się wyraźnie obserwować na poziomie języka i wersyfikacji, nie tylko w sferze tematycznej – antycznych i mitycznych motywów, takich jak Chloe, czy Priam z Heleną (w wierszu *Troja*), Ikar, Narcyz, Sorakte, Kwintus, Taliarch, Arsytus (w *Horacego pożegnaniu z przyjaciółmi*).

Można się zastanawiać czy owa „klasycyzacja” strofy, specyficzna melodyka i składnia wiersza jest świadomym wyborem kostiumu, jak każdy zabieg stylizacji, czy też wynika z „wewnętrznego ucha” poety, z tego, co Krzysztof Miklaszewski w swym szkicu o prozie Brunona Schulza nazwał rytmiką instynktowną⁴, z naturalnej potrzeby, z wżycia się w ten typ modulowania poetyckiego, które przez to, że tradycyjne i tak polskie, przyjęte jest przez twórcę jako żywioł naturalny. Forma ta zderzona z pulsacyjną semantyką życia-śmierci i z nieoczekiwaną metaforą dekadenccko-egzystencjalnej, a także sensualno-metafizycznej poczui Grochowiaka dała efekt dynamizmu myśli i poetyckiego nowatorstwa po okresie obowiąającego socrealizmu w sztuce. Poeta przewyciężył też swoje założenia, coraz wyraźniej wykraczał poza ideę turpizmu w estetyce, której na gruncie poezji polskiej przecież wcale nie był odkrywcą (znakomicie uprawiał ją już Bolesław Lesmian). Wyzwał się też stopniowo ze zbędnych kamuflaży intymnego przekazu, nie naruszając subiektywnej tajemniczości, począwszy od *Ballady rycerskiej*, *Agrestów*, prze *Kanon*, w którym się objawił nieco inny poeta – do *Nie było lata* – gdzie już wybrzmiewał bardziej naturalną, a oryginalną prostotą.

Piotr Łuszczkiewicz – autor książki o poezji miłosnej S. Grochowiaka pt. *Książę erotyku* już w lirykach z *Ballady rycerskiej* odnajduje „zasłonę stylizacji”. Poeta „chce być ukryty, oddalony od świata spikerów, lecz może również nieoczekiwanie przybliżyć perspektywę i przez dziury w kostiumie protagonisty odsłonić samego siebie”⁵.

Ciekawe byłoby wnikliwe prześledzenie toku wychodzenia Grochowiaka z „kostiumu”, z którego nigdy do końca nie wyszedł, był zbyt ukształtowany, grał zresztą kostiumem świadomie i nadawał mu istotne znaczenie.

Ponad to wszystko
 Co robimy z śmiercią
 To ubierając ją w suknie
 To w nagość
 Ona zostanie wdowim widmem czasu
 Owym gwałtownym starzeniem się zmarłych

(W przeciągu słowa ze zbioru *Kanon*)

Przemysław Czapliński dość precyzyjnie odczytał owe „suknie śmierci”. Bez wątpienia śmierć to główny motyw poezji Grochowiaka, który ujawnia się wprost lub podskórnie draży jego poetycką myśl i jego ludzką wrażliwość. Jedną jej suknią jest miłość, która jak nigdy dotąd w naszej poezji nie była tak wyraźnie naznaczona piętnem rozkładu i anatomizmu.

Prześledźmy to przede wszystkim na naszej Zuzannie, którą obsiadły Starce. Oto Doktor w natchnionej wizji „fachowego” dobierania się do Zuzanny, która jest *mięsem*: „Zesupłać skórę – czule, powolutku. Nizać te nerwy, nawijać na motki, krzew krwiobiegu zasadzić w ogródku, na wprost okienka, przy drewnianym płotku”. (Por. w *Rozbieraniu do snu*: „Tutaj powieszysz cytrę obu rąk... / Tutaj powieszysz srebrny woal płuc...).

Anatomizm Grochowiaka, posługiwanie się poetyckim rozkładem ciała kobiety na części anatomiczne wiąże się z zastosowaniem utożsamiającej analogii aktu śmierci i aktu seksualnego. Jeden i drugi akt opiera się na penetracji fizjologicznej wywołującej końcowy skurcz. Zuzia była „Pogodna i czuła do ziarenek włosów, do kropelki śliny.” Czułość zawarta w kropelkach śliny kojarzy się z pocałunkiem. Opis śmiertelnego posiadnięcia Zuzanny przez Draba wykazuje wyraźny paralelizm – zadanie śmierci i zadanie rozkoszy seksualnej.

Szła oślepią – przez plecy, przez wzgórze
 Przecięte pasmem kręgosłupa szczytów.
 Rozkosz jej rosła jak rozległy kraj.
 Rozpięty w rzekach, drogach i podróżach.

Wolała z siebie – jak z głębi równiny,
 Krzyczała siebie – jakby tworząc pułap
 Stromege nieba. Pogodna i czuła
 Do ziarenek włosów, do kropelki śliny.

Aż ogłuszony jej szczęściem – przebity
 Strzałką języka drżącego, raniony
 Drab począł tonąć. A więc poczuł śmierć –
 To były z filcu utoczone dzwony.

Rozkosz (w tej śmierci) jaką odczuwała Zuzia w ostatniej fazie przenosi się na Draba, który nie mogąc jej wytrzymać (moment orgazmu) „zaczyna tonąć. A więc poczuł śmierć.” Dalszy ciąg wiersza w sposób ostateczny potwierdza zastosowanie chwytu utożsamienia procesu zadawania śmierci i procesu zadawania rozkoszy fizycznej (seksualnej).

Cóż jeszcze mogę darować ci, Słodka?
Jaką pieszczotą skaleczyć tę noc?
Niech mnie z twej ręki śmierć ostra napotka,
Niech na tej nocy zamknie się mój los.

Ciał ją szeroko, z przestachem i bólem,
Szedł do stygającej jak do lustra – w tyl...

Oczywiście cały ten zabieg wybebeszenia, rozkładania anatomicznego, fizjologicznego manipulowania w ciele, nie sprowadza się u Grochowiaka jedynie do barokowego popisu stylizacyjnego – śmiałego, nawet radykalnego porównania kontrastownego, którego funkcja kończyłaby się na płaszczyźnie powierzchniowej stylistyki i estetyki. Kiedy się uwzględni szerszy kontekst poczci autora *Kanonu* można stwierdzić, iż zabieg ten sięga metafizyki Grochowiaka a dotyczy jego metody poznania świata przez sztukę. Czym bowiem kończy Doktor swoją poradę rozsupływania i rozkładania na elementy ciała Zuzanny, czyli przygotowania jej do ostatecznego zabiegu?

Oplukać czaszkę, sidolem szkielecik
Co dzień od rana do błysku pucować...

A jaki jest tego cel? – moglibyśmy zapytać.

Tak, by był harfą – by wirtuoz mógł
wydobyć z niego Haydna lub Mozarta.

Tyle zabiegów, tyle doktorskiej fatygi fachowca, który gotów rozplatać ciało Zuzi jak rybę, oczyścić ją i pucować, tak by wirtuoz zdobyć mógł właściwy dla swej sztuki instrument. I tu dałaby się sprawdzić na innych wierszach, już wcześniej wyjawione podejrzenie Czaplńskiego, że śmierć u Grochowiaka ma służyć sztuce, że jest źródłem życia jak miłość i że stanowi drogę do samopoznania.⁶ Tak zwykle bywało u autora *Ballady rycerskiej* i *Agrestów. Z Zuzanny i starców* – poematu przewrotnego – wyziera jednak głęboka ironia, obrazy są groteskowe i hiperboliczne, stosunek autora do wypowiedzianych przez podmiot liryczny kwestii świadczy o ich funkcji demaskacyjnej. Może to objaw zwątpienia w dobrodziej-

stwo śmierci dla poznania i sztuki. Rzeczywiście w wielu utworach Grochowiaka wypowiedianych serio, czasem nawet w patetycznym tonie, daje się zaobserwować – jak sugeruje Piotr Łuszczkiewicz „zspolenie przeżyć estetycznych z doświadczeniami mortalnymi, z paroksyzmem agonii, z energią pośmiertnego rozkładu”⁷.

Trzeba jednak widzieć różnicę – mimo wyraźnych analogii i posługiwania się podobnym aparatem obrazowania – różnicę w tonacji wyrazu, w tym, co za językoznawcami nazwalibyśmy modalnością wypowiedzi w *Zuzannie i starcach* i w takich wierszach jak np. *Epilog w stearynie*:

W krainę pleśni – w ciemną mą ojczyznę
Jest wejście przez miłość

lub w wierszu bez tytułu (również z *Agrestów*), który się tak rozpoczyna:

Dla zakochanych to samo staranie – co dla umarłych.
Desek potrzeba zaledwie sześć
Ta sama ilość przyćmionego światła

W tego typu wierszach tanatyczno-erotyczne wątki traktuje poeta niezwykle serio. Wnikanie w śmierć („w krainę pleśni”) przez miłość, obnażanie miłości śmiercią, zestawianie ich utożsamiające, analogia ich obrządku, podobieństwo misteriów miłości i śmierci – to słynne leit-motywy Grochowiaka. Niejednokrotnie i tu – w wierszach serio – pojawiają się ironiczne dystanse i antysentymentalne uniki.⁸ Są one jednak jednostkowe, jednorazowe wobec struktury całego utworu, nie ogarniają jej całości. W *Zuzannie i starcach* jest nieco inaczej – wszak to – jak podaje autor w podtytuł – „poemat przewrotny”. I zaiste na tyle przewrotny, że warto na niego zwrócić uwagę. (Zwrócił też na niego uwagę znawca twórczości Grochowiaka Jacek Łukasiewicz w artykule *Zuzanna i starcy*, w zbiorze esejów *Szmaciarze i bohaterowie*.)⁹

Cały poemat zaopatrzony jest stylistycznym kwalifikatorem wypowiedzi nacechowanej, czyli stylizacją. Tu już mamy do czynienia nie tylko z pojedynczymi maskami bohaterów lirycznych – zarazem monologistów – Starców: Doktora, Księdza, Kata, Adwokata – przejmujących kolejno monolog w pierwszej osobie, ale też z całym sztafażem stylizacji parodyjno-groteskowej. Postacie te mają status symbolu, modelu psycho-społecznego, a nawet alegorycznego w tym moralitecie à rebours, w tym współczesnym **poemacie heroikomicznym**, spod znaku klasycznej formy *Monachomachii* Krasickiego i dwudziestowiecznej treści sensualno-metafizycznej. Chwył goteskowego wyolbrzymienia, hiperboli i demaskatorskiego dystansu jest tu wszechogarniający. Dlatego idee wyrażone w planie powierz-

chniowym są pozorne, należy je odczytywać jako skompromitowane, zgodnie z wywrotowym chwytem heroikomizmu. Bohaterowie są komiczni i karykaturalni – nieporadni Starcy wobec młodości Zuzanny. Nic pomogą ich abstrakcyjno-analityczne zabiegi przy rozkładaniu jej ciała. Dokona tego sama Natura (Drab). Kultura, sztuka naznaczona jest słabością i fałszem. Poeta drwi z siebie. On się odbija w Starcach, on jest nimi wszystkimi jednocześnie. Heroizm jego dotychczasowej sztuki okazał się śmieszny. Igra ze sobą, bawi się swymi maskami. *Zuzanna i starcy* – to **poemat autoironiczny**. Dziwne, że nie odczytał tego do końca, a może nie tak radykalnie J. Łukasiewicz, który kostiumu groteski dopatrywał się tylko w Adwokacie „dzieckiem podszytym”, a całość określił jako „moralitet psychologiczny”¹⁰, zaś na początku swego eseju – jako melodramat.¹¹

Wprawdzie w zakończeniu artykułu Łukasiewicz, podobnie jak Grochowiak w zakończeniu swego poematu, stawia zank zapytania. Hipoteza jest jednak wyraźna: „W poemacie o *Zuzannie i starcach*, w jego klarownej klasycyzującej zwrotce dokonana została *stylizacja* różnych stron własnej poetyki. Grochowiak powtarza tu siebie po raz pierwszy w sposób zobiektywizowany, z pewnym zachowaniem treściowego cudzysłowu... *Zuzanna i starcy* jest poematem podejmującym problem moralności poezji”¹². Poszukując argumentacji, przyjrzyjmy się jeszcze głównym aktorom poetyckiego eseju.

Postaci starców są oczywiście konwencjonalne. Łączy ich, moim zdaniem, nie tyle sama określoność stanu społecznego – jak sugeruje Łukasiewicz – co fachowość ich wobec problemu dobierania się do ciała i duszy młódki zwanej Zuzanną. Łączy ich pragnienie rozłożenia jej – chodzi tu o rozkład śmiertelny – sposobienia do śmierci Zuzanny. Zuzanna bywa interpretowana jako samo życie. Oni są starością, ona młodością. Ta kontrastowa dychotomia, w inny sposób wygrana przez Gombrowicza, ma u Grochowiaka swe istotne odbicie w poetyce miłosego wnikania w kobiecość dojrzałą, a nawet starczą. Te tajemne obsesje poety wprost wiodą do przybliżeń mortalnych, ale także do prób wskrzeszenia. Dla potwierdzenia tej tezy wystarczy przytoczyć fragment wiersza *W stylu Viloni*:

I więcej żądam
 Abyś
 Umiał
 Zachwył
 Dla ciał kobiecych – pomarszczonych szronem
 Dla twarzy zimnych – na których uroda
 Jest płamą trudną
 Słońca
 Czy butwienia?
Lecz jeśli miłość coś warta – to wskrzesza
 A jeśli rozkosz to ta, co odmładza

Uwierz mi Książę
 Nie najdziesz przygody
 Większej niż miłość do kobiet dojrzałych

(Kanon)

albo fragmenty wiersza *Kartofla* z tomu *Agresty*:

Maria ma ciało wyłobione w korze,
 Wzgórek łonowy jak nagrobek mały,
 Przez szorstkie liczka dwa cienie od strzały,
 Na śmierć schowała swój welon w komorze

W wierszu *Troja* podobnie ja w *Zuzannie i starcach* występuje para: młoda kobieta – Helena i Prijam – Starzec, któremu na jej widek „krew zagrała”.

Tak więc czy to młoda kobieta wobec starca, czy też odwrotnie – młody jeszcze mężczyzna wobec przejrzałej niewiasty – tworzą schemat erotyki Grochowiakowej, perwersyjnej, ale i pogłębionej radykalnym dystansem czasu, który tak pociągał i zarazem przerażał poetę. Schematyczność tego układu, poza obsesyjnością w sensie psychologicznym, zawiera w sobie metafizyczny aspekt mitycznego związku Eros-Thanatos, urasta do roli symbolu, staje się więc też formalno-estetycznym wykładnikiem komponującym rzeczywistość liryczną dzieła. Tak rozumiany układ osobowy w szczególny sposób motywuje użycie skalpela – noża Draba – w penetracji seksualno-mortalnej Zuzanny, i wszelkiego potencjalnego ciała poddającego się rozkładowi i rozkoszy poznania.

Drab to piąta postać męska w kontrapunkcie do Starców, których rolą było przymierzanie się do Zuzanny, do jej posiadnięcia. Oni byli znakami fachowości i kultury. Drab nie teoretyzował, nie przymierzał się, lecz ją sponatnicznie posiadał, anarchicznie i skutecznie. Stał się znakiem żywiołu, Natury. Posiadał ją wulgarnie i po plebejsku. Skuteczność i pełnia tego procesu objawiła się w jego ostateczności i nieodwracalności. On zabił. Konieczna więc stała się reakcja rywali. Doktor najbardziej kompetentny w sprawach ciała:

Choć gorzko płacze głos serca gołębi,
 Jak się litować nad nędzą i butą –
 Więc żeś wulgarną, tak plebejsko klutą
 Śmierć zadał pannie, niech cię prawo zgnębi

Książdz, który ma instytucjonalnie usankcjonowane narzędzie do penetracji duszy, również wypomina Drabowi: „że w kwiecie grzechu pannę złożył do snu”. Kat, który jest powołany i wykształcony w subtelnej materii zabijania zarzuca mu niefachowość:

Nie powołany przez prawo ni nawyk
 Kto dyletancko śmierć pannie sposobi,
 Wykrada oręż z dłoni fachowcowi,
 Lecz nie odbierze mu chętki i wprawy

Adwokat, również zazdrosny o zuchwałą czyn Draba i jak pozostali cierpiący na własną niemożność czynu, wyklina go po łacinie.

Starcy nie zarzucają Drabowi samego czynu zadania śmierci, lecz dyletanctwo i prymitywizm jej wykonania, za który gotowi go karać. Prymitywizm z ich punktu widzenia polega na braku wyższej perwersji, tj. sztuki, którą oni reprezentują.

Prawdopodobnie sam poeta odczuwał podobną niemożność osiągnięcia skuteczności prymitywu (prostoty) i dlatego wymykała mu się kreowana śmierć, która mogłaby go ożywić. W nicj widział źródło ożywienia dla dalszej, już pogrobowej wędrówki. Akt miłosny, seksualny, będący procesem penetracji ciała, musiał być dla niego aktem przenikania tego, co najbardziej śmiertelne, co ze swej natury dopiero po akcie ostatecznym wyzwala i zbliża ku Transcendencji.

Ale jakież jest do tego przygotowanie, jaki przybliżanie!? Jak się do tego zabierali czterej bohaterowie w jednym podmiocie lirycznym? „Dźwigali starość na różne sposoby.” Oto początek ich monologów:

Doktor: „Na strych Zuzanny wchodzę z pewnym wstrętem”.

Doktor jest – jakby niektórzy rzekli żargonowo – „obrzydliwy” – tj. brzydzi się wszystkiego, co niewysterylizowane: „Więc wpierw jałowię podeszwy obcasów”.

Ksiądz: „Na strych Zuzanny wchodzę ze spokojem”.

Chroni go bowiem radosna szczelność tasiemek na łydkach, cała sieć, cały gorset antygrzechu. Ten jest dobrze duchowo wyjałowiony.

Kat: „Na strych Zuzanny wchodzę ołowiano”. Ciężar właściwy Kata określa ołów, który też bywa nośnikiem śmierci. W stopniu majora – Kat bez wątpienia jest z pod zanku sił totalitaryzmu, ale to tylko rys akcydentalny. Może zresztą tym bardziej umotywowane są jego obsesje szubienicze, pojawiające się w jego łakomych wizjach różnych sposobów uśmiercania Zuzi:

Ty się, Zuzanno, zerwałaś ze stryczka...
 ...Bo ty, Zuzanno, zbiegłaś spod toporu...
 ...Ja wiem, Zuzanno, uciekłaś spod ściany
 Masz smugi ognia nad muszlami uszu.

Adwokat: „Na strych Zuzanny przemycam się chyłkiem...”

...gdy księżyc niepewny...
 ...Na tyle jestem – ile zwątpić można”

Adwokat pełen wątpliwości, „podszyty niepewnością i sceptycyzmem”, nawet w kwestii własnego istnienia – a nie jak chciał Jacek Łukasiewicz „podszyty dzieckiem” – gotów wciąż kręcić, aby coś wykombinować – najlepiej testament („Zuziu – powiadam – testament czas pisać”). Ten byłby jawnym przyzwoleniem na zadanie jej śmierci, która stanowiłaby dla Adwokata spełnienie – największej, wciąż jednak nieosiągalnej rozkoszy. Doktor i Kat również szukają spełnienia siebie, drażąc ciało Zuzi fachowo, zgodnie z ich zawodem. Ksiądz podobnie grawituje w polu semantycznym własnego piekła i nieba, sam cały „podszyty grzechem”, bo wiem wszystko mu się z grzechem kojarzy.

Na nic to, Zuziu masz obojczyk nagi
 Jak dwa wysmukłe skrzydła nietoperze
 A wiesz: nietoperz to piekielne zwierzę...
 A ślad płomienia na wysokim czole
 Czyżby ci Anioł, Zuziu pozostawił?
 Och, na twych piersiach *łeb kosmaty* bawił
 Na białych piersiach jak sęp przyczajony...

I dalej zapowiada piekielne pieszczoty:

Tam uwielbiają podniecić kobietkę
 Językiem ognia

Żeby to wszystko przetrzymać i zrównoważyć całe to diabelstwo („nietoperza, piekielne zwierzę, ślad płomienia, łeb kosmaty, język ognia”) obok „dwa uzbrojone archanioły płyną”. Mamy tu do czynienia z wyraźnie ironizującym, a w ostatecznym odniesieniu autoironicznym cudzysłowem, czyli ze stylistycznym dystansowaniem się do wypowiedzianej treści – (jak w poemacie heroikomicznym) poważnej, podniosłej, nieraz groźnej, a w intencji prześmiewczej, demaskatorskiej.

Stwierdziliśmy konwencjonalność postaci Starców. Zachowanie ich określa przyjęty kostium. Kat – zwraca uwagę Łukasiewicz – poddaje się uczuciu do Zuzanny „na tyle tylko, na ile pozwala mu godność jego kostiumu”. Ograniczenia kostiumem i funkcjonowanie zgodne z nim charakteryzują również pozostałe stylizowane postacie poematu. Wyraźne jest także ich marzenie (bliskie chyba też samemu autorowi) o przezwyciężeniu kostiumu, o wymknięciu się mu. Nie jest to jednak możliwe. Starcy są zamknięci we własnej konwencji, w upiornym gorsecie konwensu. Nie dobiórą się skutecznie do Zuzanny. Grochowiak – artysta w pełni świadomy – ma poczucie teatralności przedstawionej sytuacji – i więcej – teatralności swojej poezji: „Tu gong! Otwarte teatrum dla działań” – pisze. Cała rekwizytornia w spektaklu o „konsumowaniu” Zuzi, podział na postaci (jak to było

w Rejowej *Rozprawie o Wójcie, Panie i Plebanie*), ich monologi przechodzące w równoprawną, choć pozornie nadrzędną wypowiedź podmiotu lirycznego, wraz ze stylizowanymi, modelowymi maskami (kostiumami) bohaterów *Zuzanny i starców* maksymalnie teatralizują w tym utworze świat poetycki S. Grochowiaka. Skradanie się na strych Zuzanny stanowi treściowy, ale zarazem jak odmienny odpowiednik zawarty w zdaniu otwierającym *Epilog w stearynie*:

W krainę pleśni – w ciemną mą ojczyzną
Jest wejście przez miłość.

Zuzanna i starcy – to poemat w całości ubrany w podwójną suknię śmierci – do rozbierania, by ujawnić ostateczną nagość i do ubierania tej nagości dla ostatecznego pogrobnego życia. Poemat ten można rozebrać na różne sposoby. Śmierć to zjawisko pozoru. Nie wiemy, co się pod nią kryje. Jest nieuchwytna jak morał w poemacie przewrotnym.

Deszcz ją obmywa, odziera ją pajak,
Balową suknię uplata pomału,
A czterej starcy uparcie zdążają
Do niepochwytnych zarysów morału.

Ostatnia faza Grochowiakowego poematu to nie tylko próba lekkiego dowcipnego wykpienia się z sytuacji intelektualno-poetyckiego zakałapuśkania się. Niepochwytny zarys morału – mogą być też szczerym wyznaniem niemocy. Moralitet psychologiczny, którego dopatruje się w tym utworze Jacek Łukasiewicz, powinien mieć morał, choćby współcześnie przewrotny. Tu jednak nawet jego zarys jest „niepochwytny”. Utwór jest bowiem przekorną autokpiną – owszem wyrażeniem swoich ulubionych treści, dotychczas w poezji własnej najistotniejszych, neralgicznych punktów, idei sprawczych, od których poeta tym razem zapragnął się zdystansować, może jeszcze je nie przezwyciężyć, ale spojrzeć na nie z przewrotnej perspektywy. Świadczy o tym obejmujący całą strukturę poematu zabieg stylizacji, która stanowi tu ów formalny wyraz dystansu.¹³

Należy sobie zdawać sprawę z tego, że dokonaliśmy tu specyficznego wyboru – i że problematyka stylizacji nie wyczerpuje głębokiej, wielowarstwowej i wielorodziejowej materii poetyckiego świata Grochowiaka. Wybrałem przede wszystkim te utwory, które ze względu na świadomy zabieg autorski w sposób bardziej wyraźny poddają się analizie funkcji stylizacyjnej. Można by tę rzecz spenetrować również i w prozie autora *Lamentnic*. Skłonność Grochowiaka do stylizowania zaakcentował Ryszard Zengel w eseju poświęconym twórczości prozatorskiej poety – *Absurd i stylizacja*. Ciekawe też mogłoby być prześledzenie powtarzalnego mo-

tywu starości i ludzi starszych w dramaturgii autora *Chłopców* i *Kapryśów Łazarza*. Chylenie się ku śmierci i zajadła egzystencjonalna przed tym obrona w *Chłopcach* odbiegają znacznie od nieco marchołtowo-ludowej wersji przekomarzania się ze śmiercią w dowcipnych *Kapryśach Łazarza*. Ale to już odmienne ścieżki dochodzenia do prawdy o pana Stanisława mistrzowskich kreacjach.

Przypisy

¹ Przemysław Czapliński, Śmierć, albo o znikaniu, Kresy, 1998, nr 4(38).

² j.w. s. 23.

³ Chociaż najczęściej – trzeba przyznać – wymienione tu wątki są wewnętrznie splecione.

⁴ Krzysztof Miklaszewski, *Poeta pozy (O poetyckiej materii prozy Brunona Schulza)* „Poezja” 1971, nr 7, s.46.

⁵ Piotr Łuszczkiewicz, *Jest Grochowiak – „Twórczość”* 1996, nr 11.

⁶ Za Czaplińskim można stwierdzić, że „szaty śmierci – to suknie poznania i początku, to wstęp do nieznannej krainy”: „I tam dopiero – umarłego / Oczy zapadłe umarłego / Ujrzą wspaniałość nowych światów” – *Wiersz metafizyczny (z Ballady rycerskiej)*.

⁷ Piotr Łuszczkiewicz, *op. cit.*, s. 116.

⁸ Grochowiak potrzebował ich, być może czułość poczytując za słabość lub też obawiając się banału w bezpośrednim ujawnianiu uczuć. Może dlatego usunął z pierwszego planu wiersze, które dopiero po jego śmierci odnalazł i opublikował Jacek Łukasiewicz w zbiorze *Wiersze nieznanne i rozproszone*, Wrocław 1996.

⁹ Jacek Łukasiewicz, *Szmaciarze i bohaterowie*, „Znak” 1963.

¹⁰ Jacek Łukasiewicz, j.w., s. 78.

¹¹ „Możemy odczytać *Zuzannę i starców* jako melodramat. Starcy reprezentują sfalszowany porządek społeczny – obskurancki, pruderyjny, nieszczerzy, okrutny. Ten porządek faryzejski występuje w kostiumie prawa” (J. Łukasiewicz, j.w., s. 67).

¹² Jacek Łukasiewicz, j.w., s. 65.

¹³ Grochowiak „ukryty za stylizacyjnym sztafażem wypowiada monolog, które wyrażone otwarcie trąciłyby niechybnie duszną atmosferą psychoanalitycznej spowiedzi. Tak natomiast są zwodniczym przejawem warsztatowego mistrzostwa, pokazem wirtuozowskich umiejętności trawestacyjnych. Grochowiak próbuje powiedzieć wszystko o tajemnicach erotyki, nie czyniąc tego do końca wprost. Przeczuwane przez siebie prawdy wikła w grę ról, kostiumów, masek, póż i rekwizytów, odbierając owym spostrzeżeniom przynajmniej część autodiagnostycznego charakteru”. (Piotr Łuszczkiewicz, „Twórczość” 11/1996), Z tym ostatnim stwierdzeniem nie bardzo bym się zgodził.