

MOTYWY MALARSKIE W POEZJI STANISŁAWA GROCHOWIAKA

*Roman Bobryk*

Urodzony w 1934 roku w Lesznie Stanisław Grochowiak staje się współcześnie poetą coraz bardziej zapomnianym. Na palcach jednej ręki można policzyć te jego wiersze, które trafiły do szkolnych kanonów. Trudno byłoby dziś uwierzyć, że od debiutu w 1956 roku niemal do swojej przedwczesnej śmierci w 1976 roku uważany był on za jednego z najważniejszych polskich poetów i nieformalnego przywódcę nurtu poezji turpistycznej (słynna pamfletowa *Oda do turpistów* Juliana Przybosa zawiera głównie odwołania do jego wierszy).

Zdaniem nielicznych badaczy literackiej spuścizny Grochowiaka, był on poetą szczególnie uwrażliwionym na pierwiastek malarski. Sam poeta próbował swoich sił w malarstwie, a w jego wierszach tematyka ta (ale także nawiązania do rzeźby czy filmu) jest, w zestawieniu z twórczością innych współczesnych mu poetów, stosunkowo popularna.

Na pierwszych stronach swojej książki *Grochowiak i obrazy* poświęconej tematyce malarskiej w twórczości Grochowiaka Jacek Łukasiewicz stwierdza, że

Grochowiak [...] 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.<sup>1</sup>

W sposób pośredni o takim stosunku poety do malarstwa świadczyć może i ilość utworów, w których obecna jest ta tematyka. Sam poeta wypowiada się o swoim stosunku do malarstwa w wierszach. Jednym z najbardziej wyrazistych przykładów jest dedykowany malarzowi i rysownikowi Jerzemu Stajudzie (1936-1992) wiersz *Malarstwo z tomu Rozbieranie do snu* (1959):

---

<sup>1</sup> J. Łukasiewicz, *Grochowiak i obrazy*, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2002, s. 7.

## MALARSTWO

*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 płaty  
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  
Nierozprawiczonej do śmierci brunetki

W ścianach szpitalnych białych od zachwyty  
Stał człowiek nagi ze strachu przed bombą

Malarstwo wasze  
Pozornie nieczułe  
Którym lubicie śmiać się z wielkich słów  
Zostanie w czasie  
Ogromną pompeją  
Gdzie ludzie milczą  
Jak w popiele dzwony.<sup>2</sup>

Pierwsza strofa utworu jest w gruncie rzeczy swoistym punktem wyjściowym dla całości wiersza. Mówi się tu o dyskursie/języku współczesnych (oczywiście współczesnych w odniesieniu do momentu powstania wiersza) artystów, którzy mówiąc o swoich dziełach jako po prostu o rzeczach, posłu-

---

<sup>2</sup> Cyt. wg: S. Grochowiak, *Poezje wybrane*, wyboru dokonał i wstępem opatrzył K. Karasek, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 2001, s. 113-114.

gują się przy tym językiem potocznym (“Zrobiłem obraz”) i dostrzegają / akcentują przede wszystkim ich fizyczne, materialne właściwości (“To jest ładny kawał / Ściany lub muru albo rzecz wycięta”). Można przypuszczać, że charakteryzowane w ten sposób dzieła sztuki to albo konstrukcje typu *ready-made*, albo wykonane zostały techniką *collage*’u. Wszystkie dalej następujące strofy można z kolei rozpatrywać jako polemikę z takim stosunkiem do sztuki.

Strofy druga i trzecia wydają się na pierwszy rzut oka wskazywać, że liryczne ‘ja’ zgadza się z tym, co i w jaki sposób mówi się o współczesnych obrazach. A to dlatego, że ‘ja’ zaczyna ten fragment swojej wypowiedzi od anaforycznych “I ja się godzę”. Ale z drugiej strony, jego sposób odbioru takich obrazów znacząco odbiega od tego, jaki został zaprezentowany w strofie pierwszej. ‘Ja’ rozpatruje współczesne malarstwo z punktu widzenia jego ‘treści’ i opisuje je w języku poezji. W wypowiedzi lirycznego ‘ja’ obrazy / świat obrazów skonstruowany jest nie z przedmiotów i materiałów, ale z barw (“W ścianach z purpury”, “W ścianach z żółcienia”, “W ścianach szpitalnych białych od zachwyty”). Tym samym nie przynależą one, albo może przynależą one nie tylko do obszaru świata materialnego (‘prawdziwego’ / ‘rzeczywistego’), a do świata sztuki, a z innego punktu widzenia – nie do świata materialnego, ale go świata duchowego. ‘Ja’ dostrzega w nich to, czego nie widzą mówiący o nich artyści, albo przynajmniej to, o czym oni sami nie mówią (w ostatniej strofie nazywa ich nieczułość “pozorną”, co może sugerować, że przypisuje im jedynie posługiwanie się maską / pozą). Wszystkim tym barwom przypisuje się bowiem w jego wypowiedzi określony ładunek emocjonalny. Wszystkie są ściśle powiązane z konkretnymi ludzkimi historiami, z ludzkimi tragediami. ‘Ja’ dostrzega również, że w przyszłości te tak ironicznie i pospolitym językiem charakteryzowane przez własnych twórców dzieła odgrywać będą rolę świadectwa/dokumentu o ludzkim życiu i tragedii: “Malarstwo wasze [...] Zostanie w czasie / Ogromną pompeją”.<sup>3</sup> Skonstruowana w ten sposób analogia do antycznej tragedii, której ślady, odkopane przez potomnych stały się świadectwem o niej samej, ale też świadectwem o życiu ludzi w dawnych czasach. Taki stosunek do sztuki dowodzi, że liryczne ‘ja’, zgodnie z popularnym antycznym powiedzeniem “*Ars longa, vita brevis*”, przypisuje jej ponadczasowy charakter.

---

<sup>3</sup> Agnieszka Dworniczak przyczyn takiego preferowania przez Grochowiaka malarstwa upatruje w tym, że daje ono możliwość utrwalenia tego, co w życiu przemijające: “Zdaje się, że bardziej niż poezji ufa Grochowiak malarstwu; sądzi, że ono ma większe możliwości utrwalania tego, co ulotne” (A. Dworniczak, *Stanisław Grochowiak*, Poznań, Dom Wydawniczy REBIS, 2000, s. 127).

W drugim wierszu o takim samym tytule – *Malarstwo* – co ciekawe, również dedykowanym Jerzemu Stajudzie, tematyka malarska również zostaje ściśle powiązana ze śmiercią:

Czy piękno cię nachodzi, tak jak śmierć? Jak na mnie? –  
A więc wstajesz pobladły – i ku wielkiej zgrozie  
Kobiety bezrozumnej, psa drżącego, luster,  
Wleczesz cień swój żałobny przez wszystkie pokoje? –

Widzę: idziesz. Wśród puszek z pokruszoną farbą  
Odnajdujesz swój zydel, lęk swój przedwczorajszy,  
Nawet pięść, która z nagle podbiła ci głowę,  
Kiedy biegleś ulicą – jak ptak – po omacku.

To jest piękno?... Zwątpienie?... A więc czujesz także  
Czas, który w nas uderza aksamitnym skrzydłem?  
Ciebie także radują zmierzchy pod oczyma,  
Pokruszone kasztele, wklęsłe fiordy skroni?

Widzę: dźwigasz. Unosisz skamieniały pędzel,  
Nie na płótna wysokość, na wysokość czoła,  
Aby potem wstydliwym zasłonić śmiechem  
Tamte – wspomnij – po niebie rozwiane chorągwie.

A więc piękno jest w klęsce? Znasz tę samą radość  
Przegrywania przed czasem? Świateł wygaszania,  
Jeszcze zanim zjawi się Duch nad Elsynorem,  
Przed Jakubem Archanioł, róże nad Olimpią?

Widzę: wracasz. Już jutro, już pojutrze może  
Zostaniesz tam na dłużej – tam, co zawsze znaczy:  
W kobiecie bezrozumnej, w drżącym psie lub w nocy,  
Której cień najpiękniejszy nosimy wpół twarzy.

*Jerzemu Stajudzie*<sup>4</sup>

Wiersz ten skonstruowany jest na zasadzie pozorowanego dialogu z adresatem-malarzem. Pozorowanego dlatego, że podmiot liryczny niejako sam udziela odpowiedzi na stawiane przez siebie pytania. Pytania te mają zatem charakter retoryczny. Z drugiej jednak strony, zabieg ten i sama treść wypowiedzi, prowadzą w zasadzie do pełnego utożsamienia adresata i nadawcy.

Już w pierwszym wersie, w pierwszym pytaniu podmiotu lirycznego postawiony zostaje swoisty znak równości pomiędzy pięknem a śmiercią. Drugie pytanie stawia taki znak równości pomiędzy nadawcą a adresatem. Nastę-

<sup>4</sup> Cyt. wg: S. Grochowiak, *Wybór poezji*, opracował J. Łukasiewicz, Wrocław-Warszawa-Kraków, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, s. 159-160.

pujący później i trwający nieomal do końca utworu opis towarzyszącej tworzeniu udręki adresata jest w tym świetle poniekąd również zapisem własnych doświadczeń nadawcy.

W konstrukcji utworu bardzo wyraźnie zarysowują się dwa paralelne szeregi wypowiedzi.

Jeden z nich tworzą strofy nieparzyste. Każda z nich rozpoczyna się pytaniem o piękno, po którym pojawia się szereg pytań uszczegółowiających. Przy czym pytania 'inicjalne' składają się na negatywnie charakteryzujący 'piękno' paradygmat 'śmierć – zwątpienie – klęska', który jednak, z racji zestawienia tych 'elementów' z 'pięknem' (w świecie wiersza kategorie te stanowią w pewnym sensie jego synonimy), jawi się nie tyle negatywnie, co ambiwalentnie, czy nawet pozytywnie. 'Piękno' jest tu zresztą nie tyle kategorią estetyczną, co raczej stanem, sposobem istnienia. Dodajmy – stanem pociągającym, mimo iż wiąże się z przemijaniem / śmiercią, a przy tym i z niespełnieniem czy rezygnacją (jako "radość / przegrywania przed czasem"). 'Pięknem' jest zatem nie tyle samo dzieło sztuki, co raczej 'poszukiwanie' czy 'zamiar' / 'dążenie' do sztuki.

Drugi szereg wypowiedzi tworzą strofy parzyste. Każda z nich rozpoczyna się anaforycznie czasownikiem "Widzę". W strukturze utworu strofy parzyste wydają się być egemplifikacją rozważań związanych z pytaniami zawartymi w strofach nieparzystych. Forma czasu teraźniejszego oraz obecny w semantyce czasownika element wizualności z jednej strony wprowadzać mogą efekt swoistego współodczuwania, czy wręcz jedności podmiotu i adresata-malarza, z drugiej zaś po części mogą też nawiązywać do sztuki malarzkiej, czy też stanowić jej poetycki/językowy ekwiwalent. Strofy te zawierają opis trudu tworzenia. Sztuka jawi się w nich jako udręka i cierpienie, które jednak przyciąga.

Pierwsza strofa wydaje się sugerować, że sztuka charakteryzowana jest w wierszu jako przeciwieństwo "zwyczajnego życia" – zgrozę "kobiety bezrozumnej, psa drżącego, luster" można byłoby bowiem odbierać jako efekt zainteresowania się przez adresata wypowiedzi sztuką. Tak samo jednak, jeśli nie bardziej uprawnionym może być interpretowanie tych 'elementów' jako przynależących do świata sztuki, zaś odejście artysty byłoby równoznaczne z zawieszeniem przezeń aktywności artystycznej. Za takim pojmowaniem tych elementów przemawiałoby w pewnym stopniu umieszczenie w ostatniej strofie w tym szeregu i "nocy", która w planie symbolicznym pokrewna jest "śmierci" (ta zaś – w strofie pierwszej – przedstawiana jest jako pokrewna / podobna do "piękna"). Fakt zaś, że "cień najpiękniejszy" nocy "nosimy wpół twarzy" w pełni koresponduje z charakterystycznym dla innych wierszy Grochowiaka przeświadczeniem o śmiertelności artysty jako człowieka i jego swoistej 'nieśmiertelności' w jego sztuce.

Tematyka malarska jest obecna w wierszach Grochowiaka na różnych poziomach organizacji tekstu. Poeta wykorzystuje motywy malarskie między innymi na poziomie języka opisu, porównując niektóre zjawiska czy przedmioty prezentowanego (a w zasadzie interpretowanego) świata z dziełami malarskimi albo ze stylem przedstawiania charakterystycznym dla konkretnego artysty. Przykładem takiego utworu może być wiersz *Pokój*, w którym przestrzeń zostaje opisana przez porównanie jej z przestrzenią obrazu Renoira ("W ogrodzie jak z Renoira uczyniony kosz").<sup>5</sup> Z kolei w wierszu *Róża* tytułowy kwiat został porównany do ludzkich postaci z obrazów Pabla Picassa ("Jak bladzi ludzie z pierwszych płócien Picassa / Delikatność różowa kurzego żołądka / Jest to kwiat odwiecznie ponętny i twardy / Róża"),<sup>6</sup> a w poemacie *Zuzanna i starcy* zestawia się (czy wręcz przeciwstawia się) opisywaną sytuację z obrazami Rubensa ("Gdzie o Rubensie nie słyszano nawet / (Obfitość boczaków bunt by wskrzesić mogła)").<sup>7</sup>

W innych wierszach malarstwo jest tematem całego utworu.

Z 'formalnego' punktu widzenia w korpusie utworów poetyckich Grochowiaka, w których obecna jest tematyka malarska, można wyodrębnić co najmniej dwie grupy wierszy. Do pierwszej należałoby zaliczyć wiersze, w których wymienia się imię, nazwisko albo twórczość konkretnego artysty, do drugiej zaś wiersze odnoszące się do konkretnych dzieł sztuki (tzn. takich utworów, które zwykle określa się jako ekfrazy).<sup>8</sup>

W przypadku pierwszej grupy wierszy o sztuce, tj. wierszy, w których wymienia się nazwiska konkretnych artystów, utwory zbliżone są treściowo do wspomnianego już wiersza *Malarstwo*. Zarysowuje się w nich przeświadczenie o ponadczasowym charakterze sztuki i twórczości przywoływanych artystów. Z sytuacją taką mamy do czynienia na przykład w wierszach *Gielniak* i *Brueghel (II)*.

W przypadku pierwszego z nich o takim przeświadczeniu o ponadczasowości sztuki i swoistej nieśmiertelności (istnieniu / życiu, które zostaje przedłużone w dziełach) wymienionego tytule polskiego malarza Józefa Gielniaka (1932-1972) mówi się nieomal w sposób bezpośredni:

A pochylił się najniżej – niżej niż niżej, bo do żdźbła  
Spracowanego własnym wysychaniem,

<sup>5</sup> Zob. S. Grochowiak, *Poezje wybrane*, cit., s. 102.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 110.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 151 i to samo na s. 157.

<sup>8</sup> Łukasiewicz w swojej książce w ogóle nie posługuje się pojęciem 'ekfrazy' w odniesieniu do dotyczących malarstwa wierszy Grochowiaka. Posługuje się nim natomiast w swojej pracy Agnieszka Dworniczak.

Do mrówki utrudzonej posiadaniem aż tylu łapek;  
Do dna.

A dno nie dno – bo dno sędziwej dłoni,  
Przez warstwy gleby ono przeświecało –  
I nie jak ciało, co ciałem być przestało,  
Lecz jak garstka nerwów,  
Co została po nim.<sup>9</sup>

Zakończenie, w którym mówi się o czymś, co zostało po artyście, mogłoby sugerować, że wiersz ten jest utworem żałobnym napisanym po śmierci tytułowego bohatera. Tymczasem powstał on za życia grafika, co z czysto ludzkich przyczyn wyklucza taką możliwość. Chorujący na gruźlicę Gielniak niemal połowę życia spędził w sanatoriach, trudno zatem sobie wyobrazić sytuację, że znający jego sytuację i ceniący sobie jego twórczość poeta mógłby pozwolić sobie na taką złośliwość w stosunku do cierpiącego człowieka. Mimo to w nielicznych interpretacjach pojawiają się próby powiązania utworu z sytuacją zarówno Gielniaka, jak i autora wiersza. Propozycję taką przedstawia Jacek Łukasiewicz:

Jak garstka nerwów, co została po nim – nie odnosi się do samego grafika. Grafik przecież jeszcze żył. Odnosić się może do tego, o czym stale zagrożony śmiercią, chorujący na gruźlicę, w gruźliczym sanatoryjnym otoczeniu Wysokiej Łąki i Bukowca Józef Gielniak pamiętał – do przeczuwania przez niego własnej śmierci, do jakby przypominających o tym jego grafik. I do przeczucia własnej śmierci przez piszącego wiersz. Byłby więc to utwór o sobie – tak jak to Grochowiak miał we zwyczaju robić, chodząc w świat innego artysty i podszywając się pod autora tego świata.<sup>10</sup>

Możliwe jest jednak nieco inne odczytanie utworu, zwłaszcza w zestawieniu z twórczością jego adresata-bohatera. Tym bardziej, że w roku 1966, kiedy ukazał się drukiem wiersz Grochowiaka, Gielniak liczył sobie 36 lat (zmarł 28 maja 1972 roku w wieku lat 40).<sup>11</sup> Trudno byłoby zatem odnosić do niego określenie „sędziwa dłoń” nawet przy uwzględnieniu jego tragicznych doświadczeń życiowych.

<sup>9</sup> Cyt. wg: S. Grochowiak, *Poezje wybrane*, cit., s. 408.

<sup>10</sup> J. Łukasiewicz, *Grochowiak i obrazy*, cit., s. 149.

<sup>11</sup> Dane biograficzne przytaczam za: I. Jakimowicz, *Józef Gielniak*, Warszawa, Arkady, 1982. Co ciekawe, w tomie *Utworów nieznanymi i rozproszonymi* wiersz ten opatrzony został (przez Jacka Łukasiewicza) następującym komentarzem: „Druk: „Kultura” 1966 nr 51-52 z 18-25.12. s. 5. Wiersz opublikowany po śmierci Józefa Gielniaka (1932-1972), znakomitego grafika; korespondencyjną z nim znajomość wysoko sobie Grochowiak cenił, linoryty Gielniaka wisiały w mieszkaniu poety” (zob. S. Grochowiak, *Wiersze nieznanymi i rozproszone*, wybrał, wstępem i komentarzem opatrzył J. Łukasiewicz, Wrocław, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, 1996, s. 455).

Pierwsza strofa, mówiąc o pochylaniu się bohatera utworu „najniżej”, „do dna”, odnosi te nieco zagadkowe określenia do tematyki prac Gielniaka, który bardzo często, nawet w swoich ‘fantastycznych’ grafikach, sięgał po elementy natury. W świecie wiersza elementy te są dodatkowo niejako ‘skażone’ przemijaniem i (w pierwszej strofie) nacechowane negatywnie (pojawiają się tu symboliczne oznaki-synonimy śmierci / przemijania – zmęczenie / spracowanie, wysychanie, dno [w znaczeniu ‘koniec’, ‘granica’, ‘kres’]). Z drugiej jednak strony, fakt przeniesienia ich przez artystę do świata dzieła sztuki, a tym samym podniesienia ich do rangi tematu takiego dzieła, prowadzi do paradoksalnego stwierdzenia „A dno nie dno”. Trudno przy tym przyjąć, że „dno sędziwej dłoni” odnosić się może do samego bohatera, jeżeli wcześniej „dnem” nazywa się temat dzieła... Jedynym wytłumaczeniem byłoby tu zastąpienie samego przedmiotu jego odzwierciedleniem w dziele,<sup>12</sup> które z kolei pozostaje w metonimicznym związku z artystą. Poeta wykorzystuje wieloznaczność słowa ‘dno’ i konstruuje na pierwszy rzut oka sprzeczną konstatację „A dno nie dno”. Jednak w świetle całości utworu konstatacja taka traci swoją paradoksalność. Rzecz w tym, że ‘dno’ jako granica / kres ludzkiego życia nie pełni takiej samej funkcji w odniesieniu do sztuki. Grafiki, które wyszły spod rylca Gielniaka sprawiają, że pamięć o artyście trwa i będzie trwać. „Garstkę nerwów” należy w takim kontekście najprawdopodobniej rozpatrywać jako odbicie wnętrza, stanu duchowego artysty w jego dziełach.<sup>13</sup> Nie dziwi przy tym fakt, że utwór ten mógł być postrzegany jako pośmiertny hołd.

Drugi ze wspomnianych wierszy – *Brueghel (II)* – jest niemal klasycznym przykładem liryki roli, tzn. takiej wypowiedzi poetyckiej, w której wypowiadający się w pierwszej osobie podmiot liryczny opatrzony jest cechami bohatera utworu.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Można też domniemywać, że z racji korespondencyjnego charakteru znajomości Grochowiaka z Gielniakiem poeta mógł nie znać wieku grafika lub wyobrażać go sobie jako starszego.

<sup>13</sup> W zakończeniu napisanego już po śmierci Gielniaka wiersza *Ziola żałobne* (tekst utworu zob. w: S. Grochowiak, *Poezje wybrane*, cit., s. 311) zmarły artysta „zostanie w listku, w zapachu, w łopianie / Jak nikt nie zostanie”. Cała natura oplakuje zmarłego i przygotowuje się na jego przyjęcie (ten zaś ma jak gdyby się z nią zespolić). Przy czym natura przedstawiana jest w wierszu w taki sposób, że przypomina tę z naturę z grafik Gielniaka, a tym samym również w swoim wyglądzie zachowuje ona pamięć o artyście jego sztuce.

<sup>14</sup> Łukasiewicz pisze: „Mówi tam zmarły malarz, z zewnątrz namalowanego przez siebie świata, z niebios, którym w domu – modelu kosmologicznym – odpowiada poddasze, implikujące zarazem całość budowli” (J. Łukasiewicz, *Grochowiak i obrazy*, cit., s. 86). Z kolei Urszula Markowska pisała w wydanym po śmierci Grochowiaka specjalnym numerze miesię-



Ten plan jest widziany z poddasza. Przez cierniowe ogrody  
Gałązek i drzew wielkich. Na śnieg patrzę i wodę,  
Przyprószoną zaledwie. A zaś w głębi chmura  
Wiatr pochwyliła, zamknęła w swym wnętrzu.

Ja – Malarz – już nie żyję. Zziębnięty jak blacha  
Toczona po śniegu, duszę dałem Bogu.  
Jest teraz mała, luta,  
Podobna do klucza,  
Na którym niekiedy Bóg zimę wyśwista.

Ja – Malarz – już nie żyję. A jednak oczyma  
Moimi patrzycie na śnieg i na wodę,  
Przyprószoną zaledwie. I to ja ustawiam  
Wysokie słupy światła nad mrokiem lodowisk.

Biegnie pies z uchem postrzępionym w bójce. Gawron  
Kroczy, kłaniając się śniegom to w lewo, to w prawo.  
Człowiek wór niesie. Dzieci do sanek przywiązane.  
A z kominów – aż do mnie – wznosi się woń jadła.

Ja – Malarz – już nie żyję. Ale przecie widzę  
Te trzy stare kobiety, idące od boru  
Jak dzwon od kościoła. Zaplątane w szleje,  
Chrust wloką po śniegu, a w ich ciemnych twarzach  
Mróz pozaplatał biegające iskry.

Zimo – Majestacie,  
Śmierci – pusty dźwięku.<sup>15</sup>

Artysta-podmiot wypowiada się tu już po swojej śmierci. Wyrażają to *explicite* powtarzające się anaforycznie początki strof “Ja – Malarz – już nie żyję”. Z drugiej jednak strony – z uwagi na gramatyczne właściwości tych autotematycznych konstatacji – cała wypowiedź podmiotu jest lokalizowana w teraźniejszości. Już chociażby dlatego można przypuszczać, że w świecie

---

cznika “Poezja” (Grochowiak był przez pewien czas członkiem redakcji tego pisma) co następuje: “Wiersz wypowiada sam niderlandzki artysta. Mówiąc o swoim obrazie [...] uświadamia odbiorcy własną rolę w tworzeniu dzieła: ‘oczyma moimi patrzycie na śnieg i wodę’. Jest więc artysta twórcą pewnych schematów skojarzeniowych. On też uważa się na [sic!] nadrzędnego organizatora dzieła, a zarazem pełni funkcję filtru w przekazywaniu rzeczywistości widzowi. Grochowiak każe potwierdzić Brueghlowi zwycięstwo sztuki nad życiem w myśl łacińskiej maksymy ‘Ars longa, vita brevis’” (U. Makowska, *Sztuki plastyczne w poezji Stanisława Grochowiaka*, “Poezja”, 1977, nr 2, s. 69).

<sup>15</sup> Cyt. wg: S. Grochowiak, *Poezje wybrane*, cit., s. 220-221.

wiersza przypisuje się artyście swoistą ‘trwałość’. Zaś sam świat jest po prostu światem przedstawiającej(-ych) zimę obrazów Petera Breughel’a.

W wierszu powtarza się trzykrotnie, że mówiący podmiot-artysta nie żyje. Ale na przekór temu, widzowie i jednocześnie adresaci jego wypowiedzi (co być może każe postawić znak równości pomiędzy wierszową wypowiedzią podmiotu a twórczością malarza) oglądają świat jego oczyma. W realiach świata tłumaczyć należałoby to prostą zależnością – widzowie, oglądając jakiś obraz (zwłaszcza w odniesieniu do malarstwa realistycznego), oglądają przedstawiony świat właśnie z takiego punktu widzenia, z jakiego oglądał i chciał pokazać go twórca. W takim zaś przypadku, przyjmując oczywiście odpowiednią optykę, można uznać, że artysta i jego twórczość zostały w wierszu Grochowiaka przedstawione jako obdarzone swoistą nieśmiertelnością. Odczucie takie wzmacnia jeszcze sama wypowiedź, jako że jej odbiorcy, konceptualizowani jednocześnie i jako odbiorcy malarstwa, są odbiorcami świata wykreowanego przez utożsamiające siebie/tożsame z malarzem ‘ja’.

Strofy, które rozpoczynają się anaforycznym “Ja – Malarz – już nie żyję” należy rozpatrywać jako swego rodzaju rozwijającą się / ewoluującą serię, jako logiczny paradygmat. W pierwszej z nich podmiot liryczny mówi o sobie w czasie przeszłym i opowiada o swojej śmierci (“Zziębnięty jak blacha / Toczona po śniegu, duszę dałem Bogu”). Druga i trzecia z tych strof mają natomiast formę wypowiedzi w czasie teraźniejszym. W drugiej ‘ja’ mówi o tym, że to jego oczyma oglądający patrzą na zimę (jak się można domyślać, chodzi o temat jego dzieł). W trzeciej natomiast ‘ja’ mówi o sobie paradoksalnie “Ja – Malarz – już nie żyję. Ale przecie widzę”, co dałoby się w zasadzie sprowadzić do równie paradoksalnej formuły “nie ma mnie, a jestem”. Wypowiedź taką można najpewniej interpretować jako swego rodzaju zespolenie / zlanie punktu widzenia malarza i widza (co ma w świecie utworu miejsce w obrazie) i stanowi kontynuację wcześniejszych wypowiedzi dotyczących oglądania przez widzów świata oczyma artysty. W rezultacie można dojść do wniosku, że artysta żyje nadal w swoim dziele i w jego widzach.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Podobnie interpretuje ten wiersz Dworniczak (zob. A. Dworniczak, *Stanisław Grochowiak*, cit., s. 132). Jacek Łukasiewicz natomiast rozpatruje utwór Grochowiaka przez pryzmat mitu domu i pisze, że w wierszu “Mówi [...] zmarły malarz, z zewnątrz namalowanego przez siebie świata, z niebios, którym w domu – modelu kosmogologicznym – odpowiada poddasze, implikujące zarazem całość budowli. [...] Widzi świat tożsamy z namalowanym niegdyś obrazem” (J. Łukasiewicz, *Grochowiak i obrazy*, cit., s. 86). Badacz (a przy tym poeta i przyjaciel Grochowiaka) rozpatruje wiersz, uwzględniając kontekst znanej najpewniej autorowi wiersza książki Felixa Timmermansa (F. Timmermans, *Piotr Brueghel*, przekład W. Kragen, Kraków 1962), a oprócz tego i prac poświęconych mitologii domu. Kontekst taki z jednej strony znacząco wzbogaca interpretację, z drugiej jednak może odciągnąć uwagę badacza od

Interesujący jest również fakt, że po śmierci dusza malarza (nieprzypadkowo nazwana w wierszowym monologu “lutą”, tj. chłodną / zimną) wydaje się “Podobna do klucza / Na którym Bóg niekiedy zimę wyśwista”. Okazuje się zatem, że i za życia, i po swojej śmierci, artysta na swój sposób jest ‘twórcą’ zimy (przy czym po śmierci jest jedynie stroną pasywną, narzędziem w ręku Boga).

Nazwanie w ostatniej strofie zimy, tj. tematu obrazu “Majestatem”, przy jednoczesnym nazwaniu śmierci “pustym dźwiękiem” jeszcze wyraźniej podkreśla implicytnie dotąd obecne w utworze przekonanie o trwałości i ponadczasowości sztuki i swoistej nieśmiertelności artysty.<sup>17</sup>

Wiersz *Brueghel (II)* można potraktować jako dość charakterystyczny przykład twórczej metody Grochowiaka, jaką posługuje się on w przypadku utworów poświęconych tematyce malarskiej. Niezależnie od tego, co jest głównym tematem wypowiedzi podmiotu lirycznego – artysta czy konkretne dzieło – poeta nie ogranicza się wyłącznie do aspektu biograficznego czy opisowego, lecz stara się albo wnikać w duszę (umysł) twórcy, albo kreuje siebie jako jeden z ‘elementów’ przedstawianego świata. W przypadku wiersza poświęconego Breughlowi w świecie utworu odnaleźć można opisy szeregu detali z jego obrazów przedstawiających sceny rodzajowe ułożone w zimowym pejzażu.<sup>18</sup>

---

wewnętrznej organizacji samego utworu. Jeszcze inaczej odczytuje wiersz Grochowiaka Michał Nawrocki, który próbuje interpretować je w kontekście filozofii Heideggera. Nawrocki dochodzi do wniosku, że wiersz *Brueghel (II)* można odczytywać na różne sposoby, a najważniejsze warianty interpretacyjne to: “po pierwsze pochwała nieśmiertelności dzieła sztuki i nieśmiertelnego przezeń twórcy, dalej: pochwała iluzorycznej nieśmiertelności dzieła sztuki i nieśmiertelnego przezeń twórcy, po trzecie wreszcie: pochwała świadomości iluzorycznej nieśmiertelności dzieła sztuki i nieśmiertelnego przezeń twórcy. Słowem – wiersz można interpretować jako stopniową grę deziluzji, konsekwentne rozwiewanie złudzeń o nieśmiertelności sztuki i twórcy” (M. Nawrocki, *Tęgo się naucz każdy, kto dotyka próżni. Rzecz o poezji Stanisława Grochowiaka*, Kraków, Wydawnictwo Arcana, 2007, s. 60-61).

<sup>17</sup> Podobne przeświadczenie pobrzmiewa w całym szeregu utworów Grochowiaka. Sztuka jawi się w jego poezji czynnikiem ocalającym, zapewniającym swoistą nieśmiertelność. Tak można odczytywać chociażby zakończenie wiersza *Gdy już nic nie zostanie* z tomu *Rozbieranie do snu* (1959) czy *Portretowanie umarłej* z tomu *Menuet z pogrzebaczem* (1958), w którym tożsamy z artystą podmiot liryczny mówi o sobie, że maluje zmarłą “dla sławy”. Na marginesie zaznaczmy jeszcze, że na poziomie symboliki ‘zima’ i ‘śmierć’ są w zasadzie tożsame / synonimiczne. Przy czym to zima jest symbolem śmierci.

<sup>18</sup> Na podstawie niektórych wymienianych w utworze Grochowiaka elementów świata obrazu Brueghela można przypuszczać, że chodzi tu o obraz *Myśliwi na śniegu* Pietera Brueghela (starszego) (1565, oryginał w Kunsthistorisches Museum, Wien). Tak też identyfikuje

W twórczości poetyckiej Grochowiaka można odnaleźć kilka wierszy, które punktu widzenia współczesnego literaturoznawstwa można byłoby nazywać ekfrazami.<sup>19</sup> Chodzi tu zwłaszcza o te utwory, w których nawiązanie do konkretnego dzieła sztuki ma miejsce już na poziomie tytułu. W poezji Grochowiaka znajdziemy zaledwie cztery takie wiersze. Są to: *Płonąca żyrafa* (z tomu *Menuet z pogrzebaczem*, 1958), *Lekcja anatomii (Rembrandta)* (z tomu *Agresty*, 1963), *Brama na Starym Mieście (Kopia obrazu Aleksandra Gierymskiego)* (z tomu *Polowanie na cietrzewie*, 1972) i *Bellini "Pietà"* (z tomu *Bilard*, 1975). Oprócz tego warto wspomnieć o takich nawiązujących do konkretnych dzieł malarskich wierszach jak: *Portretowanie umarłej* (nawiązuje do pośmiertnego portretu matki Albrechta Dürera),<sup>20</sup> *Bilard* (nawiązujący do obrazu *Nocna kawiarnia* Vincenta van Gogha), *Ikar i Ślepcy* (odnoszące się do obrazów Pietera Brueghela (starszego) *Pejzaż z upadkiem Ikara i Ślepcy*).

Najbardziej znanym spośród wymienionych utworów jest wiersz *Płonąca żyrafa*:

Tak  
To jest coś  
Biedna konstrukcja człowieczego lęku  
Żyrafa kopca się tak pomaleńku  
Tak  
To jest coś

---

wymieniane detale Bożena Kowszewicz (zob. B. Kowszewicz, „*Idę gorący po tłach pokostniałych*” – czyli malarstwo w poezji Stanisława Grochowiaka, „Poezja” 1986, nr 10-11, s. 39-55). Dopuszczalna jest jednak i inna możliwość – być może świat utworu Grochowiaka kontaminuje w sobie elementy z różnych ‘zimowych’ obrazów niderlandzkiego artysty.

<sup>19</sup> Posługuję się pojęciem ekfrazy w wąskim znaczeniu tego terminu. Rozumiem ją jako gatunek literacki (poetycki), w którym tematem całości utworu jest dzieło sztuki (rzeźba, obraz, rysunek lub fotografia), zaś całość zabiegów artystycznych skupiona jest wokół opisu tego dzieła. Przy czym, należałoby założyć, że przynajmniej w przypadku współczesnej literatury taka ‘czysta’ ekfaza nie istnieje i należałoby raczej mówić o ekfrastycznym charakterze wierszy, niż nazywać je ekfrazami. Stąd sam termin traktuję nieco umownie, a posługuję się nim przede wszystkim ze względu na jego upowszechnienie we współczesnym dyskursie literaturoznawczym.

<sup>20</sup> W komentarzu do tego wiersza zamieszczonym w edycji poezji Grochowiaka wydanych przez Bibliotekę Narodową (S. Grochowiak, *Wybór poezji*, op. cit., s. 31) redaktor tego tomu – Jacek Łukasiewicz – pisze: „Tytuł: Wiersz ten miał pierwotnie tytuł *Albrecht Dürer: Matka artysty*. Odnosił się on zapewne do pochodzącego z roku 1514 rysunku *Matka* znakomitego niemieckiego renesansowego malarza i grafika, Albrechta Dürera (1471-1528). Na rysunku tym jednak sportretowana jest osoba żywa, choć w jej wyglądzie odnaleźć można przerażające sygnały śmierci”.

Coś z tamtej ściany z aspiryny i potu  
Ta mordka podobna do roztrzaskanego kulomiotu  
Tak  
To jest coś

Czemu próchniejecie od brody do skroni  
Jaki wam ząbek w pustej czaszce dzwoni  
Tak  
To jest coś

Coś na nas czeka  
Użyteczne i groźne  
Jak noga  
Jak serce  
Jak brzuch i pogrzebacz  
Ciemna mogiła człowieczego nieba  
Tak  
To jest coś

O wiersz ja ten piszę  
Sobie a osłom  
Dwom zreumatyzowanym  
Jednemu z bólem zęba  
Oni go pojną  
Tak  
To jest coś

Bo życie  
Znaczy:

Kupować mięso Ćwiartować mięso  
Zabijać mięso Uwielbiać mięso  
Zapładniać mięso Przeklinać mięso  
Nauczać mięso i grzebać mięso

I robić z mięsa I myśleć z mięsa  
I w imię mięsa Na przekór mięsu  
Dla jutra mięsa Dla zguby mięsa  
Szczególnie szczególnie w obronie mięsa

A ONO SIĘ PALI

Nie trwa  
Nie stygnie  
Nie przetrwa i w soli  
Opada  
I gnije  
Odpada  
I boli

Tak  
To jest coś<sup>21</sup>

Już na pierwszy rzut oka można dostrzec, że mówienie o jakimkolwiek opisie dzieła malarskiego – słynnego obrazu Salvadora Dalí – w zasadzie nie ma tu racji bytu. Spośród elementów obecnych w świecie obrazu Dalí w świecie wiersza odnaleźć można jedynie tytułową żyrafę i ciemne niebo. Przy czym “niebo” pojawia się u Grochowiaka nie na poziomie świata a na poziomie języka opisu, w swoim metaforycznym znaczeniu związanym z obszarem chrześcijańskiej eschatologii. Sformułowanie “ciemna mogiła człowieczego nieba”, użyte przy tym jako kolejne z określeń interpretujących dzieło hiszpańskiego (katalońskiego) artysty.

Cały wiersz Grochowiaka jest nie tyle ekfrazą, co poetycką interpretacją dzieła Dalí. A przywoływany w tytule obraz jest siłą rzeczy punktem wyjścia tej interpretacji.

W tekście wiersza, na co zwróciła uwagę np. Marta Tomczyk-Maryon,<sup>22</sup> dają się wyodrębnić cztery części. Pierwszą z nich (strofy 1-5) można odnosić do obrazu Dalí i kondycji / stanu człowieka / ludzkości. Tematem wypowiedzi jest tu tytułowa “płonąca żyrafa”, którą niemal od samego początku utożsamia się (interpretuje) jako “konstrukcję człowieczego lęku”. Oznacza to ni mniej, ni więcej, że żyrafa z obrazu Dalí jest synonimem ludzkich obaw. Kolejne strofy rozwijają ten temat, prowadząc w efekcie do wniosku, że kresem i ostatecznym przeznaczeniem każdego człowieka jest śmierć. Przy czym jest ona w utworze Grochowiaka conceptualizowana w sposób ambiwalentny: jako coś z jednej strony oczekiwanego (chyba jednak wyłącznie z powodu swej nieuchronności), z drugiej zaś – jako coś groźnego, wzbudzającego lęk. Ten zaś jest tym większy, że śmierć wydaje się w świetle wiersza kresem ostatecznym, po którym nie ma już miejsca na żadne życie pozagrobowe. To dlatego “Coś co nas czeka” zostało nazwane “ciemną mogiłą człowieczego nieba”.

Odrębną całością semantyczną (druga część) jest strofa szósta, którą otwiera parenetyczne “O wiersz ja ten piszę / Sobie a osłom”, nawiązujące do funkcjonujących jako tzw. ‘skrzydlate słowa’ początkowych wersów wiersza *Muza* Jana Kochanowskiego (“Sobie śpiewam a Muzom. Bo kto jest na ziemi, / Co by serce ucieszyć chciał pieśniami memi?”).<sup>23</sup> Adresatem utworu

<sup>21</sup> Cyt. wg: S. Grochowiak, *Wybór poezji*, cit., s. 26-27.

<sup>22</sup> Zob. M. Tomczyk-Maryon, *Jak czytać wiersze i oglądać obrazy?* Warszawa, Wydawnictwo Szkolne PWN, 2010, s. 122-123.

<sup>23</sup> Cyt. wg: J. Kochanowski, *Dzieła polskie*, tom I, opracował J. Krzyżanowski, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1976, s. 117.

Kochanowskiego są właśnie muzy, a jego tematem jest świadomość elitarnego charakteru własnej twórczości i towarzyszące jej niezrozumienie ze strony współczesnych, co przekłada się po części na krytykę współczesnego świata. W przypadku wiersza Grochowiaka liryczne 'ja' wskazuje diametralnie różnego w stosunku do tego pierwowzoru adresata swojej wypowiedzi – mówi, że pisze "sobie a osłom", zaznaczając od razu, że będą one w stanie go zrozumieć. Nawet przy dosłownym potraktowaniu tych słów wypowiedź ta nie jest jednoznaczna. Osioł jest w polskiej (i nie tylko) kulturze symbolem głupoty i uporu.<sup>24</sup> Jeśli zatem 'ja' stwierdza, że jego wiersze zostaną zrozumiane przez osły, to albo oznacza to, że wypowiada się w sposób bardzo nieskomplikowany, albo ironizuje i również pisze "sobie a Muzom". Ponieważ zaś wierszowe "osły" obdarzone są cechami ludzkimi (antropomorfizowane), nie można wykluczyć i użycia tego rzeczownika w znaczeniu metaforycznym (tj. w odniesieniu do człowieka). Za każdym jednak razem kierowanie wierszy do osłów musi być odbierane jako nacechowane ironią.

Jeśli w strofie szóstej 'ja' zapowiada "O wiersz ten ja piszę / Sobie a osłom", to kolejne strofy (7-8 – na poziomie semantyki wypowiedzi można je traktować jako odrębną, trzecią część) należałoby odbierać właśnie jako ten zapowiadany wiersz. Jego tematem jest "mięso". Słowo to rozumieć należy jako określenie ludzkiego ciała i człowieka jako takiego. Obie strofy odnoszą się do wszelkiego rodzaju 'operacji' związanych z ludzkim życiem (w szczególności – z ludzkimi wysiłkami mającymi na celu przedłużanie i ochronę ludzkiej egzystencji i ludzkości jako takiej), a jednocześnie – z innego punktu widzenia – z językiem. Wszystkie czasowniki odnoszące się do tego 'człowieka-ciała-mięsa' mają formę bezokolicznika. Chwyt ten sprawia, że ta część wypowiedzi 'ja' ma bardziej uniwersalny charakter.

Na przekór wszystkim tym zabiegom, człowiek i tak nie jest jednak w stanie uciec przed swoim przeznaczeniem. Jest on (jego ciało) śmiertelny i kruchy ("Nie trwa / Nie stygnie / Nie przetrwa i w soli"). Wszystko to sprawia, że powtarzające się w wierszu jak refren "Tak / To jest coś" staje się niejednoznaczne. Jeśli w początkowych wersach można je odbierać jako stwierdzenie akcentujące cenność / wartościowość zapowiadanego tematu wypowiedzi, to zakończenie utworu należy odczytywać w kategoriach przyznania / przypisania człowiekowi statusu przedmiotu (czegoś).

W diametralnie inny sposób skonstruowany jest wiersz *Lekcja anatomii (Rembrandta)*:

---

<sup>24</sup> Zob. np.: *Leksykon symboli*, opracowała M. Oesterreicher-Mollwo, przełożył Jerzy Prokopiuk, Warszawa, Wydawnictwo ROK Corporation SA, 1992, s. 113-114; M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, tłumaczył K. Romaniuk, Pallotinum, Poznań 1989, s. 163-164.

Panowie człowiek ten  
Ozdobny barwą rzeczy  
Dostojny niby owoc odjęty delikatnie  
Uprzejmie  
Poda wam  
Świecenie swego wnętrza  
Więc wpierw odrzćmy to  
Co napęczało na nim  
Niech pan z prawicy  
Zechce  
Łagodnie zsypać maskę  
Ta maska jest jedwabna  
Panowie spojrzą  
Śmielej  
Za miesiąc dwa lub rok  
Stwardniałaby na kamień  
Kto z panów ją obmyje  
Najlepiej płukać octem  
A pocałunki zdjąć  
Ligniną  
Jałowioną  
Panowie Siatka krzywd  
Obleka nawet stopy  
Panowie spojrzą  
Śmielej  
Grubości pajęczyny  
O  
Proszę ją nawijać bez trwogi Nie zerwiemy  
Odważnie  
Pan z prawicy  
Niech cofa się stopniowo  
Ten zabieg znany panom  
Zapewne z prac domowych  
Przy welny nawijaniu  
Panowie  
Nic ponadto  
I pora już spóźniona  
Zapada zmierzch  
Jest szaro  
Za chwilę śnieg upadnie<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Cyt. wg: S. Grochowiak, *Wybór poezji*, cit., s. 95-96.



Analogicznie jak w przypadku wiersza *Brueghel (II)*, tu również mamy do czynienia z wypowiedzią samego bohatera utworu. Z tą jednak różnicą, że tutaj autor oddaje głos nie artyście, ale namalowanej przez niego postaci, bohaterowi obrazu. W ten sposób zamiast opisu dzieła sztuki otrzymujemy charakterystykę (omówienie) przedstawianej sytuacji zbliżoną do teatralnego monologu.<sup>26</sup> Funkcję podmiotu lirycznego pełni tu tytułowy bohater obrazu Rembrandta – doktor Nicolas Tulp, który zwraca się do pozostałych uczestników namalowanej przez artystę lekcji anatomii (tekstowe ‘ja’ wielokrotnie zwraca się do nich w sposób bezpośredni: “Panowie człowiek ten [...] Poda wam”, “Niech pan z prawicy / zechce”, “Panowie spojrzą”, “Kto z panów ją obmyje” itd.). W przedstawionej w utworze Grochowiaka sytuacji komunikacyjnej cała wypowiedź lirycznego ‘ja’ przeznaczona jest właśnie do pozostałych postaci obrazu.

Łatwo możemy dostrzec, że i w tym wierszu mamy do czynienia nie z opisem czy opowiadaniem o sytuacji przedstawionej na obrazie. Zamiast oczekiwanego opisu namalowanej przez Rembrandta sceny sekcji zwłok, podmiot liryczny zapowiada współuczestnikom, że zmarły odkryje przed nimi “świecenie swego wnętrza”. I chociaż taką zapowiedź można traktować jako rodzaj swoistego poetyckiego wstępu do „typowej” lekcji anatomii, to kolejne wypowiedzi ‘ja’ na pewno nie mają nic wspólnego z taką lekcją. Wydaje on (przede wszystkim “Panu z prawicy”) dyspozycję, żeby “odrzuścić to / co napęczyło na nim” (tj. na zmarłym) i “łagodnie zsupłać maskę”,<sup>27</sup> z której należy później „pocałunki zdjąć / Ligniną / Jałowioną”, na koniec zaś zdjąć ze zmarłego „siatkę krzywd”. Wszystko to świadczy o tym, że wierszowe ‘ja’ prowadzi nie lekcję anatomii człowieka, lecz swoistą lekcję anatomii ludzkiej duszy,<sup>28</sup> a kolejność czynności stanowi tu jednocześnie charakterystykę jej struktury. W świetle wiersza jej zewnętrzną powłokę sta-

<sup>26</sup> O teatralności tego wiersza, sugerując się otwartymi ustami doktora Tulpa na obrazie Rembrandta, pisze Anna Grodecka (zob. A. Grodecka, *Poezi patrzą... Obrazy – wiersze – komentarze*. Warszawa, Wydawnictwo Stentor, 2008, s. 90, 96 – przypis 6).

<sup>27</sup> W kontekście realiów sekcji zwłok można byłoby przypuszczać, że słowa te dotyczą maski chirurgicznej, jednak żadna z postaci na obrazie Rembrandta nie ma na twarzy takiej maski. W takim zaś wypadku obecność w tekście wiersza motywu maski można interpretować albo jako chwyt przeniesienia przedstawianej sytuacji w realia współczesne, albo, co bardziej prawdopodobne, powiązać go z osobą zmarłego, którego śmierć na swój sposób uwalnia od wszelkich życiowych ról (w tym wypadku maskę należałoby rozumieć jako synonim ludzkiego fałszu, towarzyszącego człowiekowi w życiu codziennym).

<sup>28</sup> Tak interpretuje *Lekcję anatomii (Rembrandta)* większość badaczy. Bożena Kowszewicz pisze, że “Grochowiakowski doktor Tulp to belfer, który na pokazowej lekcji akademickiej chce objawić coś więcej niż utrwalony mistrzowską ręką malarza na płótnie sprzed 350 laty – poetyckiej sekcji bowiem podlega nie ciało, a dusza zmarłego” (zob. B. Kowszewicz, cit., s. 42). Zob. też A. Dworniczak, *Stanisław Grochowiak*, cit., s. 130.

nowi ‘maska’, co sugeruje, że ludzka powierzchowność, zachowania są sztuczne / fałszywe. Możemy się jednocześnie domyślić, że prawdziwe oblicze skrywa człowiek pod tą ‘maską’. Głębiej natomiast kryje się mocna, trudna do zerwania “siatka krzywd” (w której – w planie realistycznym – możemy się doszukiwać zapewne układu nerwowego). Prawda o człowieku jest zatem ponura – naprawdę jest on zbudowany z materii cierpienia, ze swoich złych wspomnień. I nie ma w nim “Nic ponadto”. Warto przy tym zaznaczyć, że i w tym przypadku ludzkie zwłoki traktowane są w sposób obojętny, jak rzecz. Ostatnia strofa kilkakrotnie akcentuje nicość / znikomość ludzkich zwłok (poza podsumowującym “Nic ponadto” mamy jeszcze szereg wypowiedzi zniechęcających do kontynuacji “lekcji”).

Chcąc pokusić się o pewne uogólnienie, musimy wskazać kilka prawidłowości w Grochowiakowym pisaniu o malarstwie. Daje się zauważyć, że poeta odwołuje się chętnie do dzieł, na których przedstawiane są postaci zmarłych (*Lekcja anatomii Rembrandta*, *Portretowanie umarłej*, *Bellini “Pietà”*, *Gdy już nic nie zostanie*). Również w innych wierszach o malarstwie prawie zawsze pojawia się motyw śmierci. Zestawianie takie wydaje się mieć na celu podkreślenie ponadczasowości sztuki w zestawieniu ze znikomością i ulotnością ludzkiego życia i świata.

W przypadku wierszy odnoszących się do konkretnych obrazów próżno szukać w wierszach Grochowiaka jakiegokolwiek opisowości. Każdy taki utwór należy traktować jako formę interpretacji danego dzieła. Przy czym poeta często oddaje głos albo samemu artyście, albo namalowanej postaci, co daje efekt swoistego ‘wejścia w ramy’, a z innej perspektywy – zmniejsza dystans pomiędzy odbiorcą a światem utworu.

Inną z charakterystycznych cech jego poetyki – przynajmniej w odniesieniu do wierszy dotyczących tematyki malarskiej – jest posługiwanie się przez poetę w odniesieniu do poszczególnych artystów swoistymi kliszami / stereotypami związanymi z typową dla nich motywiką: Breughla kojarzy z zimą (oprócz wiersza *Brueghel (II)* motyw zimy pojawia się również w *Pod Brueghla* z tomu *Menuet z pogrzebaczem*), Gielniaka – z motywami roślinnymi...

I wreszcie w przypadku wierszy przywołujących nazwiska konkretnych artystów można zaobserwować w twórczości Grochowiaka tendencję do konstruowania świata jako swoistej kontaminacji różnych dzieł danego malarza. Zaobserwować to możemy w przypadku wiersza *Brueghel (II)*, a jeszcze wyraźniej w poemacie *Brama na starym mieście* (*Kopia obrazu Aleksandra Gierymskiego*), gdzie, wbrew podtytułowi, wypowiedź podmiotu lirycznego nie tyle jest werbalnym wariantem (ekfrazą, ‘przekładem’) wskazanego w tytule obrazu, co zestawieniem motywów zaczerpniętych z różnych dzieł tego artysty.