„Śląskie Studia Polonistyczne" 2024, nr 1 (23)
ISSN 2353-0928
https://doi.org/10.31261/SSP.2024.23.02

CC BY SA

Opublikowano:
20.06.2024

Magdalena Piotrowska-Grot
Uniwersytet Łódzki
https://orcid.org/0000-0003-2058-9628

„Martwa" natura – nieposłuszne (nie)ekfrazy w wierszach juwenilnych Juliana Kornhausera

"Still" Life – Disobedient (Dis)Ekphrasis in Julian Kornhauser's Juvenile Poems

Abstract: The aim of the article is to analyze and attempt to classify two juvenile texts by Julian Kornhauser which refer to painting works – *Martwa natura z kompotierką (Bernard Buffet)* and *Guernica (Pablo Picasso)*. By delving into the works of the author of Origami, it is worth devoting a moment of attention to the images, as painting remains an extremely important source of reference for this work. However, the selected examples for analysis do not fit within the definitional framework of ekphrasis or hypotyposis. Importantly, the analysis of the selected texts also leads to the discovery of poetic connections between Kornhauser and surrealism, mainly in the Bretonian edition, thus allowing for the identification of interpretative sign posts that prove to be extremely helpful while reading subsequent, especially those published in the 1970s, poems and novels by the author of *Zjadacze kartofli*. The interpretation of juvenile poems therefore justifies the search in this work not only for experiments that elude methodological delimitations but also serves as evidence of correlations between Kornhauser's poetry and avant-garde poetics.
Keywords: poetry, ekphrasis, surrealism, image, Julian Kornhauser

Abstrakt: Celem artykułu jest analiza oraz próba zaklasyfikowania dwóch juwenilnych tekstów Juliana Kornhausera – *Martwa natura z kompotierką (Bernard Buffet)* oraz *Guernica (Pablo Picasso)* – które nawiązują do dzieł malarskich. Właśnie obrazom w twórczości autora *Origami* warto poświęcić chwilę uwagi, malarstwo pozostaje bowiem niezwykle ważnym źródłem odniesień tekstów Kornhausera. Wybrane do analizy przykłady nie mieszczą się jednak w definicyjnych ramach ekfrazy czy hypotypozy. Co ważne, prowadzą do odkrycia poetyckich powiązań Kornhausera z surrealizmem, głównie w wydaniu Bretonowskim, pozwalają więc na odnalezienie drogowskazów interpretacyjnych, które okazują się niezwykle pomocne w trakcie lektury kolejnych, zwłaszcza publikowanych w latach siedemdziesiątych, wierszy i powieści autora *Zjadaczy kartofli.* Interpretacja wierszy juwenilnych uprawnia więc do poszukiwania w tej twórczości eksperymentów, które nie tylko wymykają się metodologicznym dookreśleniom, lecz także stanowią dowód na korelacje poezji Kornhausera z poetykami awangardowymi.
Słowa kluczowe: poezja, ekfraza, surrealizm, obraz, Julian Kornhauser

Hybrydyczna postać gładkiego człowieko-konio-stołu wyłania się, wychodzi z obrazu, malarz, niczym demiurg nieprzygotowany na efekt swych prac, rzuca w nią plasterkami cytryn; przy innym stole – „wielkiej pomarańczy tortur" – jakieś postacie siedzą na krzesłach dookoła ściany (J. Kornahauser: *Dane* – Kornhauser, 2016, s. 13), ni to ludzkie, ni zwierzęce, zwieszają łby, grusza wyciąga ramiona... Te niepokojące, chaotyczne wizje przywodzą na myśl surrealistyczne eksperymenty, są jednak ich znacznie późniejszym pokłosiem i składają się na nadrealistyczne obrazy wczesnych prób poetyckich Juliana Kornhausera.

Postawangardowe gry z hypotypozą

Przyglądając się twórczości autora *Origami*, warto poświęcić chwilę uwagi nawiązaniom do obrazów, malarstwo pozostaje bowiem niezwykle ważnym dla Juliana Kornhausera źródłem odniesień. Pojawia się natrętnie w początkowej fazie jego pisarstwa, a więc także w wierszach juwenilnych – w dwóch tekstach: *Martwa natura z kompotierką (Bernard Buffet)* i *Guernica (Pablo Picasso)*, słowo poetyckie wkracza w obraz, a właściwie rodzi się w jego ramach. Od razu jednak należy odsunąć na bok myśl, że chodziło Kornhauserowi o ekfrastyczną wierność wobec pierwowzoru:

> Wyszedłem ze stołu.
> O, jakim gładki.
> Jedna noga, noga jelenia.
> Druga noga, noga żołnierza.
> Trzecia noga, noga błazna.
> Czwarta noga, noga kaleki.
> Wyszedłem ze stołu,
> chwieję się, wysuwam.
> W martwej naturze
> jestem tłem kompotierki.
> Bernard Buffet rzuca we mnie
> Plasterkami cytryny.
> Robię zdziwioną minę,
> a potem rżę niespokojnie
> jak zraniony koń.
> Stół pod królewicza,
> stół pod każdego z was.
> Wyszedłem ze stołu
> i mogę najwyżej powiedzieć –
> chleb.
> (J. Kornhauser: *Martwa natura z kompotierką (Bernard Buffet)* – Kornhauser, 2016, s. 540)

Na potrzeby niniejszego artykułu należy zastanowić się nad definicją samej ekfrazy, z konieczności definicją uproszczoną. Choć pojęcie to ewoluowało na przestrzeni lat, jego podstawowe rozumienie nie ulegało wielkim przeobrażeniom, jak bowiem pisze w swojej książce Julia Dynkowska: „*Ékphrasis* to zatem nie tylko 'dokładny opis', ale też 'wyrażenie', 'ekspresja', »zwracanie na coś uwagi, pokazywanie, wykazywanie, wyjaśnianie, wypowiadanie się (o obrazie) w pięknym stylu, poddawanie myśli (na temat obrazu), rozpatrywanie, rozważanie, wykrywanie czegoś (na obrazie)«. W starożytnej retoryce znaczenie tego pojęcia było ograniczone do 'dokładnego opisu', który charakteryzuje się *enárgeią*, »żywością przedstawienia«, próbą usytuowania »słuchacza w pozycji naocznego świadka«. Jak odnotowuje m.in. Rozalia Słodczyk, starożytna »[e]kfraza była niejako dodatkiem do samej opisywanej rzeczy, często też pełniła funkcję objaśniającego komentarza«" (Dynkowska, 2021, s. 39–40).

Warto zwrócić uwagę, że ekfraza, jak zwykło się przyjmować, nie jest więc jedynie opisem dzieła malarskiego, jednak przytoczona definicja nie dookreśla jeszcze w wyczerpujący sposób zacytowanego wiersza Kornhausera. Zawarta w podtytule niniejszego tekstu nazwa „hypotypoza" także nie pozwala na pełne ujęcie zjawiska, z którym mamy tutaj do czynienia. Jak dopowiada Rozalia Słodczyk, hipotypoza „wyróżnia się tym, że tekst zasadniczo nie opisuje dzieła sztuki, ale jest jego werbalnym wariantem, jego transpozycją – ekwiwalentem strukturalno-tematycznym, w którym fabuła staje się swoistą ożywioną alegorią obrazu" (Słodczyk, 2020, s. 17).

W przypadku przytoczonego tekstu nie sposób jednak rozstrzygnąć, która z form reprezentacji jest prymarna. Czy wiersz ten nie mógłby istnieć bez obrazu (a właściwie zespołu obrazów, o czym za chwilę)? A może należy postawić pytanie, czy dyskurs poetycki „opowiada", niejako uzupełnia obraz? Na razie zawieszę odpowiedź. Podążę w tym miejscu za diagnozą Adama Dziadka i zdefiniuję tekst jako swoisty przekaz multimedialny. Jak czytamy w *Obrazach i wierszach*, „[r]óżnica rysująca się pomiędzy obrazami a tekstami jest na wskroś oczywista. Obraz wiąże się z istnieniem śladu, obecności – obraz tworzy obecność i właściwie żaden dyskurs nie jest tu w stanie z nim rywalizować. Toteż nie mam zamiaru roztrząsać w tej pracy kwestii związanych z nadrzędnością sztuk plastycznych nad literaturą bądź odwrotnie. Ta problematyka, jeśli rozpatruje się ją współcześnie, jest po prostu archaiczna. Żyjemy w świecie, w którym codziennie bombarduje się nas różnorodnymi tekstami: słownymi, wizualnymi, akustycznymi – czasem działają one samodzielnie, czasem są z sobą powiązane i działają równocześnie. I to przede wszystkim te teksty tworzą w nas i wokół nas sensy" (Dziadek, 2004, s. 16).

W zacytowanym wierszu Kornhausera próżno szukać semantycznej pełni, wyznaczników sensu, spójności. Świat opowiadany z perspektywy mebla, malarskiego rekwizytu, tła nie jest światem tworzącym logiczną całość, jest owej logiki i całości zaburzeniem. Już pierwsze pisarskie wprawki Kornhausera zdradzają, że zdecydowanie odrobił on wszystkie lekcje, jakie pozostawili po sobie André Breton i inni twórcy awangardowi oraz inne twórczynie awangardowe.

Podczas analizy i interpretacji zacytowanego wiersza nie sposób uciec się jednak do prostego stwierdzenia, że dzieło malarskie posłużyło pisarzowi do surrealistycznych wprawek – nie pozwalają na to ani konstrukcja mówiącej postaci (za chwilę przejdę do rozstrzygnięcia, czy – wobec wyraźnie przełamanego/zaprzeczonego dualizmu kartezjańskiego – określenie „podmiot" będzie tu adekwatne), ani sposób odzwierciedlenia formy malarskich wzorców, a raczej jej reprezentacji (zob. Markowski, 2012, s. 287–333). W kontekście kategorii reprezentacji *Martwa natura z kompotierką* realizuje właściwie koncepcję Iserowską. Jak pisze Michał Paweł Markowski, dla Wolfganga Isera „reprezentacja literacka [...] w perspektywie antropologicznej przypomina raczej akt inscenizacji teatralnej niż realistyczne malowidło, raczej *actio* niż *descriptio*. »Reprezentacja i mimesis – pisze Iser – stały się wymiennymi pojęciami literaturoznawczymi, skrywając tym samym performatywne jakości, dzięki którym akt reprezentacji wnosi coś, co do tej pory nie istniało w postaci danego przedmiotu.« [...] Pozór estetyczny, pisze Iser, pokazuje, iż »to, co niedostępne, daje się uchwycić jedynie poprzez inscenizację [*by being staged*]«, a więc reprezentację, spektakl, którego odegraniem musi zająć się także odbiorca, by inscenizacja miała jakikolwiek sens" (Markowski, 2012, s. 289). W wierszu Kornhausera mamy zaś do czynienia z *actio* na kilku poziomach – przede wszystkim w odzwierciedlającej dynamizm i działanie leksyce tekstu. Poza nagromadzeniem czasowników dynamizm podkreślać będą także paralelizmy, konstrukcja oparta na chiazmie, krótkie zwroty, równoważniki zdań. Wszystkie te środki mają na celu przyspieszenie rytmu wiersza. Poza tym, że zastosowanie owych figur wywołuje określony efekt rytmiczny i semantyczny, towarzyszą one przede wszystkim aktowi przemiany – transgresji martwego przedmiotu, jego przeistoczeniu się z obiektu przynależącego do porządku kultury w istotę z porządku natury (stół → koń).

Swoją drogą niezwykle ciekawy okazuje się tutaj językowy eksperyment – przekład tytułu wiersza na język angielski mógłby brzmieć *Still Life with a Fruit Bowl*, co dosłownie oznacza oczywiście „wciąż/ciągle żywy". Słowo „transgresja"[1] najlepiej oddaje

1 Rozumiana za Georges'em Bataille'em jako przekraczanie granic, zakazów, ale też wieczne poszukiwanie pełni, które unaocznia ostatecznie, że skazani

ten proces; nie jest to bowiem prosta metamorfoza i na tych dwóch wcieleniach oraz dwóch porządkach się nie kończy. Kornhauser uchwycił w wierszu paradoks określenia „martwa natura" właśnie poprzez upłynnienie granic między owymi porządkami. Natura i kultura stapiają się tutaj w jedno – nogi „jelenia", „błazna", „żołnierza" i „kaleki" są jednocześnie nogami stołu, tłem malarskiej kompozycji. Wszystkie te elementy – wrażenie rozchwiania, niepewność ontologicznego statusu istot i przedmiotów, czająca się w pojedynczych frazach przemoc – sprawiają, że wprawiona w ruch martwa natura traci pozorną niewinność czy neutralność. Uchwycona w poetyckim geście metamorfoza, właściwie transgresja, choć **pozornie** przywodzi na myśl sztampowy literacki zabieg, nawiązuje **raczej** do leśmianowskiego modernizmu – uwolniona od moralizatorskiego gestu, nie jest zesłaną przez bogów karą, nie ma wymiaru dydaktycznego; to przekraczanie granic, wprawianie w ruch tego, co nieruchome, eksperymentowanie z formą. Tym zaś, który inicjuje ów eksperyment, nie jest nawet artysta, a jego wytwór. Skupiając się na dynamice (nie)ludzkiego ciała, Kornhauser kreuje poetycki *performance*.

Należy zadać sobie jednak pytanie, z jaką „odsłoną" podmiotu mamy tutaj do czynienia. Oczywiście, umieszczone w kontekście całości zwroty dają dość groteskowy, a na pewno przeczący realizmowi, obraz ożywionego, spersonifikowanego wręcz stołu jako mebla tła, mebla centralnego i niemal najistotniejszego w każdej użytkowej przestrzeni, zwykle stanowiącego swoisty katalizator – stół skłania przecież do biesiady, rozmowy, zebrania się, nakrycia. Nie to jest jednak kluczowym efektem poetyckiego zabiegu. Zastosowane czasowniki stają się w pewnym stopniu wzorcem stawania się, urealniania, nie tylko poprzez gradację stopnia ożywienia i uczłowieczenia – od poruszania się do aktu mówienia – lecz także, a może przede wszystkim poprzez korelację z Innym. Bohater wiersza zostaje ożywiony, co więcej, przejmuje inicjatywę, ożywia sam siebie, wchodzi w niejednoznaczną relację z przestrzenią i językiem. Zamiast wstać od stołu – w wierszu ze stołu się wychodzi; dobór czasowników zawiesza nas pomiędzy ruchem a ontologicznym stawaniem się, pomiędzy codzienną czynnością a aktem kreacji.

Podmiot/obiekt/działanie

W odniesieniu do twórczości Kornhausera, nawet w kontekście jego gier z surrealizmem, trudno mówić o możliwości oddzielenia kreacji podmiotu od realnego człowieka; mam tu na myśli proste nawiązanie nie tyle do biografii pisarza, ile po prostu do bio-grafii

jesteśmy na nieustanną oscylację między odmiennymi stanami i formami (Bataille, 1998; zob. Sikora, 2013).

ludzkiej istoty. Trudno więc także wybrać odpowiedni zestaw analitycznych dookreśleń, który pomógłby uchwycić formę podmiotu czy bohatera tych tekstów, wymyka się on bowiem narzędziom poetyki. Pomimo usilnych starań w kanonicznych tekstach badaczek i badaczy nie znajdziemy kategorii, która mogłaby opisywać tę twórczość. Powód jest bardzo prosty i skomplikowany zarazem – podmiotowość poezji Kornhausera nie jest uchwytna, rozpada się, rozlatuje na kawałki, transmutuje. Najodpowiedniejsza będzie więc taka formuła myślenia o podmiocie tych tekstów, która nie ogranicza tej kategorii do wygodnych uogólnień: „Bo nie chodzi o prawdę życia, lecz o prawdę samego, choćby skłamanego świadectwa. Systemowy obraz świata ostatecznie się rozpadł i został odrzucony, moralność oparta na sankcji metafizycznej dawno przestała być oczywista, rozumowe konstrukcje też okazały się zawodne, wiemy już na pewno, że żadnego »nowego wspaniałego świata« nie da się zbudować. Ale potrzeba pozbierania rozsypanych kawałków, znalezienia jakiegoś oparcia, jakichś bezwzględnych wartości stała się tym bardziej dojmująca. Tak rozumiany relatywizm nie oznacza rezygnacji z szukania. Tylko tyle, że owo szukanie staje się dużo, dużo trudniejsze. Każdy musi robić to na własną rękę i na własny rachunek. […] Od hermeneutów chciałabym przejąć ich główny, wcale nie zawsze realizowany, postulat swoistego partnerstwa. W jego świetle praca badawcza to spotkanie dwóch osób, z których każda jest ograniczona i zdeterminowana zbiorową świadomością swego czasu, ale w ostatecznym rachunku osobna" (Abramowska, 1994, s. 53).

Pomyślmy więc o podmiocie wiersza jako o formie osobnej, choć zdecydowanie w tym przypadku ograniczonej i zdeterminowanej przez nadany jej kształt, a właściwie odkształcenie, któremu forma ta w wierszu ulega. Przede wszystkim zawieszona zostaje różnica pomiędzy naturą żywej istoty a materialnym obiektem, o którym Jakub Kornhauser pisał: „obiekt okazuje się czymś innym, niż powinien być zgodnie z przyzwyczajeniami i kontekstem użyteczności. Tym samym system wzajemnych zależności pomiędzy obiektami ulega przesunięciu na osi podobieństwo/kontrast" (Kornhauser, 2015, s. 211–212). Podmiot zatem dookreślimy jako „istniejący", nie potwierdzający, a naruszający realność świata. Jest to istota „żyjąca" na przekór przekonaniu, że jest materią nieożywioną. Słowem – jest obiektem w takim rozumieniu, jakie propagowane było przez surrealistki i surrealistów. Stół-koń-człowiek z wiersza wymyka się dookreśleniom, jak obraz, którym ów obiekt został zainspirowany, „wychodzi z ram" wyobrażonej ontologicznej stałości. Nie jest ożywiany, a ożywia się, nikomu i niczemu nie podlega, a jednocześnie nie jest całkowicie wolny. Ulega zaś ciągłej transformacji: „Stół pod królewicza,/ stół pod każdego z was./ Wyszedłem ze stołu/ i mogę najwyżej powiedzieć/ […]". Analizując ów podmiot-obiekt,

warto skupić się więc przede wszystkim na jego niejednorodnej naturze i niepewnym statusie ontycznym, a więc także na niemożliwości sprowadzenia obiektu do roli symbolu czy jedynie elementu znaczącego.

Warto przyjrzeć się również malarskiemu „patronowi" wiersza. Twórczość Bernarda Buffeta, zaliczanego do przedstawicieli realizmu, malarstwa figuratywnego, wywodziła się, co dość istotne, z kubistycznego eksperymentu i nigdy nie pozbyła się do końca tych korzeni (*Bernard Buffet. Biography 1928–1999*). Tekst Kornhausera stanowi niejako syntezę artystycznego dorobku francuskiego malarza – ukazuje zarówno martwą naturę, jak i postaci ożywione (pozornie jedynie uchwycone w pozach statycznych), meble, ciała ludzkie i zwierzęce, nawet niedbale rozrzucone plasterki cytryn; zbiera wszystkie te elementy, które „porozrzucane" są po różnych dziełach Buffeta. Dlaczego więc nie sposób zakwalifikować wiersza za pomocą kategorii ekfrazy? Choćby dlatego, że Kornhauser nie tylko kolekcjonuje tu dystynktywne elementy malarskiego świata, ale przede wszystkim przypisuje im nowe role, nadaje nowe znaczenia, zmienia stan zapożyczonych obiektów – odrzucenie kategorii ekfrazy nie opiera się jednak jedynie na zdefiniowaniu sposobu odwołania do dzieła malarskiego, ale również na metodach uchwycenia jego formy. Wiersz staje się typowym przykładem poezji działania – skupić należy się nie na opisywanych elementach, a na czasownikach: „wyszedłem", „chwieję się", „wysuwam", „jestem", „rzuca we mnie", „robię zdziwioną minę", „rżę", „wyszedłem […]/ i mogę najwyżej powiedzieć".

Ryszard Nycz, analizując kulturę „jako czasownik", pisze o kulturze w działaniu; tekst w działaniu rozumiem podobnie, nie tylko jako uchwycenie działania czy oddziaływanie na autora i odbiorców/odbiorczynie jedynie w czasie powstawania tekstu, ale jako wytwór kultywujący swoje zmienne działania w każdym akcie odczytania (zob. Nycz, 2017, s. 63–116). Można w tym miejscu odwołać się do analiz przeprowadzonych przez Nycza i stwierdzić, że wiersz *Martwa natura z kompotierką* jest tekstem nie tylko uchwytującym działanie czy ruch, jest też taką artystyczną konstrukcją, która to działanie kreuje i umożliwia: „cechy fenomenu twórczego działania: fuzja jednostkowej inwencji i zbiorowej »milczącej«, nieuświadamianej wiedzy; kreatywno-retroaktywny »mechanizm« skutecznej inwencji nowego; kultura jako »habitus« – dyspozycja tworzenia przez człowieka podstawy, która staje się oparciem dla kolejnego działania; »zwrotność« kulturowej aktywności – »to, co człowiek robi, odnosi się zarówno do tego, na czym działa, jak i do niego samego. W każdej czynności aktor równocześnie zmienia świat i siebie«; status obiektywności jako ani nie reprezentacji niezależnego bytu, ani nie twórczej subiektywnej konstrukcji, lecz aktywowane-

go w działaniu, uobecnionego w praktykach porządku i sensu" (Nycz, 2017, s. 77).

Wiersz Kornhausera nie opisuje dzieła malarskiego, a niejako dopowiada aktywności, których w statycznej formie malarskiej nie sposób uchwycić. Dla metodologicznego porządku dodam więc, za Adamem Dziadkiem, że dzieło tekstowe i dzieło malarskie dzięki tekstowej ingerencji oscylują tutaj wokół siebie. Pojęcie oscylowania polski badacz zaczerpnął z teorii Jeana-Luca Nancy'ego, która okazuje się pomocna w pewnym zsyntetyzowaniu relacji między wczesnymi tekstami Kornhausera a obrazami malarskimi: „To, co Obraz pokazuje, Tekst demonstruje. Uchyla się od niego, uprawomocniając go. To, co Tekst eksponuje, Obraz ustawia i ustanawia. To, co Obraz konfiguruje, Tekst defiguruje. To, co Tekst projektuje, Obraz zniekształca. To, co Obraz maluje, Tekst opisuje. Ale istnieje coś, co jest ich wspólną rzeczą i wspólną przyczyną, to coś wyraźnie oscyluje pomiędzy nimi w cienkiej niby liść przestrzeni: *recto* to Tekst, a *verso* to Obraz, czy też *vice*(obraz)-*versa*(tekst)" (cytat z tekstu J.L. Nancy'ego w tłumaczeniu Adama Dziadka – cyt. za: Dziadek, 2004, s. 15).

Tekst i obraz uzupełniają się na zasadzie przeczenia, antagonizmu, odmienności przedstawienia. Utwór Kornhausera (choć biorąc pod uwagę tom debiutancki, wpisujący się w prowadzone rozpoznania analityczne, należałoby napisać „utwory") wyraźnie przywodzi na myśl eksperymenty René Magritte'a, w których „[k]oegzystencja ikonicznego znaku i znaczącego słowa na obrazie wprowadza do gry związek, z którym nie wiadomo co począć. [...] Lapidarna prawda zdania i nie mniej lapidarna oczywistość przedstawienia nie dysponują żadną wspólną płaszczyzną. Wypowiedź językowa bynajmniej nie nazywa tego, co **rzeczywiście** widzimy. Oko zaś nie potwierdza tego, co rzeczywiście **czytamy**" (Boehm, 2014, s. 127).

Hiperznaki nieposłuszeństwa

Słowa inspirowane obrazami mają w poezji Kornhausera status podobny do tego opisanego przez Boehma, nie wyjaśniają, a zaciemniają, nie odtwarzają, a kreują „własne" światy, nawarstwiając znaczenia, którym właściwie nie potrafimy nadać sensu, nie prowadzą nas do semantycznej pełni i pozostają odporne na hermeneutyczne zabiegi interpretacyjne:

> Siedzą na krzesłach, wielka pomarańcza tortur, jak
> się nazywasz. Czarne plecy wioski, żony tuczone
> w klatkach, ryczące z bólu zwierzęta, jak się nazywasz.
> Ściany pochylają łby, miłość jest zbiorem przekleństw,
> wypytywaniem o życiorys, szczury ciszy wychodzą z
> kątów. Ucho, ślimak krwi przylepiony do twarzy, złotówki

światła z brzękiem upadają na nogi, za murem grusza
wyciąga ramiona. [...]
W powozach powietrza konała wolność. Z liści budował
małe okręciki, dziewczyna śmiała się: popłyniemy w nich
na koniec świata. Jak się nazywasz, widział noże
w płomieniach.
(J. Korhnauser: *Dane* – Kornhauser, 2016, s. 13)

Wiersz *Dane*, włączony do cyklu *Goya* w tomie *Nastanie święto i dla leniuchów*, kryje w sobie nie tylko semantyczne i malarskie zagadki, lecz także tajemnice napotykane przez poetę na drodze poszukiwania własnej tożsamości, między innymi tożsamości żydowskiej, co świetnie prześledził w kontekście maranizmu Piotr Bogalecki (2019, s. 51–52). Poza obrazem katowanych i wypędzanych konwertytów wiersz, podobnie jak dzieła malarskie, które możemy z nim skorelować, przynosi wiele innych skojarzeń. Próbując podążać tropem Francisca Goi, napotkamy jednak zasadniczą przeszkodę.

Przede wszystkim brakuje nam „danych" – nie zostajemy odesłani ani do konkretnej reprezentacji, ani też do jakiejś rzeczywistej czasoprzestrzeni. Może to być zarówno cień/powidok prac Goi, jak i poetycki komentarz do towarzyszącej debiutowi Kornhausera totalitarnej rzeczywistości. Powtarzająca się niczym refren fraza „jak się nazywasz", która nigdy nie zostaje zwieńczona znakiem zapytania, wskazuje na realia przesłuchań – pytania o imię, o status, działalność zastępują prawdę, wymazują tożsamość, nie ma już pytania, jest tylko rozmywające „ja" twierdzenie. Rzeczywistość traci więc status realności, wymyka się rozpoznaniu, zastępowana jest niemal surrealną wizją animizowanych ludzi, personifikowanych przedmiotów. Nie ma niczego, co dawałoby się stwierdzić z absolutną pewnością.

Nie bez związku z tymi poszukiwaniami i nawiązaniami wydaje się inny tekst juwenilny, także wprowadzający nas w grę z malarstwem (i jego polityczno-społecznymi kontekstami). *Guernica*, jedno z najbardziej nietypowych dzieł Pabla Picassa, stało się inspiracją do napisania wiersza, który w pierwszym teoretycznoliterackim odruchu dookreślilibyśmy mianem *ekphrasis* (jak zaznacza Boehm, przekład tego greckiego słowa na łacinę oznacza przesunięcie znaczenia). Może jednak, przewrotnie, warto pokusić się o zadanie pytania: czy wiersz ten nie spełnia wymogów kategorii *descriptio*? Jeśli bowiem uznamy, że tekst Kornhausera jest jedynie próbą zwerbalizowania tego, co obejmuje przedstawienie malarskie, a sam Picasso przełamuje przecież wszelkie mimetyczne przyzwyczajenia, to może poeta oddaje w swoim wierszu jedynie charakter tego malarstwa, z drobnym uwzględnieniem wywoływanych przez nie skojarzeń? Czy to, że od razu podejrzewamy słowa o wieloznaczność, doszukujemy

się naddatków semantycznych, nie oznacza tylko, że daliśmy się zwieść? Czy możemy być pewni, że *Guernica* jest tylko **pre-tekstem**, a obraz wiersza jest **tekstem** całkowicie **autonomicznym**?

> Jesteście bogaci, prawda, ale we śnie jestem wam równy.
> Rozwarte, ogromne jak strych ucho. Mężniejemy. Stary
> listonosz odwiedza Brueghla. Na ośle. Z Betlejem. Jest
> wspaniały i dobry. Córkę łamano mu kołem. Jest wspaniały
> i dobry. Chodźcie. Rano okryte muletą ryczy. Rano byki
> wychodzą głodne. Jak mówił Cézanne? Jednym jabłkiem
> zdobędę Paryż. Jednym. O, skromności! Dogorywała
> Ameryka.
> Karabiny rosły i rosły, słonecznikom odbierając słońce.
> Matka uspokajała Rachelę. To tylko wojna. Centaury
> mobilizowano.
> [...]
> Ziemia była przegraną corridą. Dobrze.
> Dobrze być winnym. Twoje oko, niedomknięte okno,
> pożera światło.
> Wilczyca zachłanna. Twoje oko, dziurawe czółno, pije
> cień. Twoje
> oko, odsłonięty brewiarz, kłamie i kusi. Niewolnica.
> Twoje oko,
> szczur pod pokładem, przeraża. Twoje oko jest jak
> wieczność
> w Angkor i niewyczerpane jak Aton. To twoje oko. Oko
> moich oczu.
>
> (J. Kornhauser: *Guernica (Pablo Picasso)* – Kornhauser, 2016, s. 542)

Uwagę czytelnika zwraca eklektyczne, swobodne przemieszanie historii, motywów (sakralnych starotestamentowych: „Twoje oko jest jak wieczność", „Jednym jabłkiem", i nowotestamentowych: „Na ośle. Z Betlejem", ale także wierzeń i mitów starożytnych: Aton, „Wilczyca zachłanna") oraz porządków – realnego i symbolicznego, *soma* i *psyche*, *sacrum* i *profanum*. Chaos tych skojarzeń, przecięć różnych etapów historii ludzkości, zwykle kończących się wojną, rozlewem krwi, śmiercią, tak naprawdę stanowi nie tylko odzwierciedlenie specyficznego chaosu panującego na obrazie Picassa: ciała ludzkie i zwierzęce, strach, wina, kłamstwa i zniewolenie, zalana krwią (przegranych) arena korridy, symbole upadających religii, metafora tonięcia – to przede wszystkim złożony alegoryczny obraz wojny i zagłady.

Rzeczywistość a reprodukcja – podsumowanie

Wróćmy do rozstrzygnięć teoretycznych. Choć w kontekście poczynionych ustaleń może wydawać się to niezasadne, aby wypełnić „interpretacyjne obowiązki", należy zadać pytanie: czy ostatecznie wiersz *Guernica (Pablo Picasso)* Kornhausera to przykład poetyckiej ekfrazy? Owszem, większość tekstu, wyłączając jego początkowe i końcowe wersy, można potraktować jako opis, dość plastyczny, ale niewykraczający poza reprezentację wojny, taką, na jaką zdecydował się Picasso: „Rano byki/ wychodzą głodne."; „Centaury mobilizowano."; „Niewiasty ucinały włosy i składały z nich stosy."; „Twoje oko, niedomknięte okno, pożera światło." Jednak śledzenie kolejnych elementów, wyliczanie nawiązań wyprowadza nas daleko poza ramy obrazu, choć jednocześnie pomaga także dostrzec wątki uruchomione przez malarza. Kornhauser snuje więc poetycką opowieść, w której krzyżują się obrazy wojen: wojny wykreowanej w wierszu (również wojny o ostateczny kształt wiersza) z wojnami z różnych momentów historii ludzkości. Tradycyjnie rozumiana historia sztuki traci swoją spójność, staje się narracją zdecydowanie bardziej pojemną, poeta zrywa zaś wyraźnie z linearnym porządkiem opowieści. Poszczególne wątki, metafory i symbole rozpraszają się niejako i z punktów przecięcia rozchodzą w przeróżnych kierunkach. Aby zsyntetyzować terminologię związaną z interferencją sztuki słowa i sztuk plastycznych, warto powrócić znów do rozpoznań Adama Dziadka, analizującego w tym kontekście pisma Jeana-Luca Nancy'ego: „Metaforycznie (i zarazem »obrazowo«) można by również tę relację opisać za pomocą chiazmu. Graficzny obraz tej figury opiera się na greckiej literze *X*, w której dwie proste jednocześnie przecinają się i rozchodzą w dwu różnych kierunkach. Jest to figura podwójnego gestu, podwójnej przynależności, w której splata się obraz i słowo. To również figura doskonale ilustrująca wzajemne przenikanie się ukrytych w obrazach i tekstach sensów" (Dziadek, 2004, s. 16).

Kiedy przyjrzymy się całości pisarstwa Juliana Kornhausera, cykle *Goya* czy *Breughel* nie będą dla nas zaskoczeniem. Malarstwo odrywa bowiem w tej twórczości rolę szczególną, ale niedającą się jednoznacznie sfunkcjonalizować. Poza przytoczonymi już przykładami, w których dzieła malarskie stanowią prymarną poetycką inspirację, niejednokrotnie w utworach Kornhausera obrazy stanowić będą, pozornie nieznaczące, tło czy element „dekoracji", jak w powieści *Stręczyciel idei.* W pokoju wynajmowanym przez głównego bohatera tego tekstu wisi „nad biurkiem reprodukcja Cézanne'a, pod nią napis RZECZYWISTOŚĆ" (Kornhauser, 2017, s. 108). Obrazowi wskazanemu wśród mnóstwa elementów, które opisane zostały na początkowych stronach powieści, nie poświęcono zbyt wiele uwagi, nie znamy nawet jego tytułu. Najistotniejsza jest bowiem korelacja obrazu z opisem, przewrotnie bowiem

„rzeczywistością" staje się tu obraz jednego z najistotniejszych dla nowoczesnego malarstwa postimpresjonistów, artysty, którego prace dały początek kubizmowi, odrzuceniu estetyki mimetycznej na rzecz eksperymentu, prowadzącego ostatecznie do geometryzacji, przy jednoczesnym zachowaniu specyficznie pojętej iluzji rzeczywistości. W całej powieści właśnie owo poszukiwanie rzeczywistości, a w gruncie rzeczy pojęcia prawdy, poprzez przełamywanie bezpiecznych schematów okazuje się zagadnieniem kluczowym, co czyni z dzieła malarskiego jeden z najistotniejszych przedmiotów, swoisty drogowskaz na tej drodze (ale także w procesie lektury).

Czym są więc wobec majaczących w tle tekstowych reprezentacji dzieł malarskich wiersze Juliana Kornhausera? Pytanie to zadał w kontekście odwołań w twórczości autora *Zjadaczy kartofli* do obrazów Wróblewskiego Adrian Gleń, który stwierdził: *„Niebo nad górami* wydaje się jednym z ciekawszych przykładów recepcji malarstwa Andrzeja Wróblewskiego oraz realizacji poetyckiej ekfrazy. Z dwóch co najmniej powodów. Po pierwsze, i przede wszystkim, dlatego, że każdy z siedmiu wierszy składających się na ów cykl stanowi rodzaj nie do końca sprecyzowanego gatunkowo tekstu tyczącego się poszczególnych i konkretnych obrazów malarza. Po wtóre zaś, cykl Kornhausera, czytany w całości, ujawnia swój »wariacyjny« charakter: motywy z malarskich dzieł Wróblewskiego ulegają tutaj rozmaitym metamorfozom, transpozycjom i przemieszaniu, tworząc zarówno liryczno-epicką opowieść o pełnym sprzeczności i tragicznym życiu nowoczesnego malarza, jak i będąc swoistą glossą interpretacyjną do jego wielowymiarowego dzieła" (Gleń, 2013, s. 151).

Odwołania Kornhausera do obrazów zarówno Wróblewskiego, jak i Goi czy Picassa są czymś więcej niż słowną reprezentacją malarskiego przedstawienia; znów odniosę się do rozważań Dziadka – te nawiązania do dzieł malarskich stają się „»hiperznakiem« ukrytego w wierszu znaczenia, a nie po prostu reprezentacją, której skuteczność zależy od wierności odtwarzania obrazu" (Dziadek, 2004, s. 72–73). Linie tych sensów przecinają się – prowadzą nas jednocześnie w przeciwnych kierunkach, rozbudzając mapę skojarzeń. Są ruchem na zewnątrz (wydarzenia polityczne, problemy społeczne, obserwacje), jak i do wnętrza (wątki żydowskie, tworzenie własnej filozofii estetycznej i ramy krytycznoliterackiej, prywatny język i zaplecze zdarzeń, czynności, emocji); dwukierunkowym poszukiwaniem, wprawianiem się w komponowaniu własnego imperium znaków i odsyłaczy.

Jak więc dookreślić juwenilne wiersze Kornhausera, do których napisania impuls stanowią obrazy tak różnych, istotnych, rewolucjonizujących malarstwo swoich czasów artystów? Można oczywiście uznać teksty tego autora za formę intertekstualności, ale najtrafniejszym teoretycznym zwieńczeniem okazuje się

dookreślenie, które stosuje Andrew Laird, gdy pisze o „nieposłusznej ekfrazie", odchodzącej od wymogów, wymykającej się prostym sprowadzeniom opisu do konkretnego obrazu, pozostawiającej swobodę, a jednocześnie stającej się znakiem rebelii przeciwko klasyfikacjom, dowolnym korzystaniem z tego, co podpowiadają osobie piszącej wyobraźnia i język (Laird, 1993, s. 19). Takie właśnie nieposłuszne i wymykające się dookreśleniom są wiersze autora *Zjadaczy kartofli*, zwłaszcza w początkowej fazie jego twórczości – wychodzą z ram, poszukują prawdy, rzeczywistości i inspiracji w miejscach nieoczywistych i nieprzewidywalnych, tworzą właśnie „nieposłuszne (nie)ekfrazy", stają się odsyłaczami do nieprzewidywalnych i heterogenicznych wymiarów rzeczywistości (także tej „jedynie" poetycko wykreowanej).

Bibliografia

Abramowska Janina, 1994: *Jednak autor! Skromna propozycja na okres przejściowy*. „Teksty Drugie", nr 2, s. 47–53.

Bataille Georges, 1998: *Doświadczenie wewnętrzne*. Przeł. Oskar Hedemann. Wydawnictwo KR, Warszawa.

Bernard Buffet. Biography 1928–1999. Buffet Experts. www.buffetexperts.com/buffetbio.html [dostęp: 20.05.2024].

Boehm Gottfried, 2014: *O obrazach i widzeniu. Antologia tekstów*. Red. Daria Kołacka. Przekł. Małgorzata Łukasiewicz, Anna Pieczyńska-Sulik. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków.

Bogalecki Piotr, 2019: *Pomarańcza dla Juliana Kornhausera*. „Teksty Drugie", nr 4, s. 39–60. https://doi.org/10.18318/td.2019.4.3.

Dynkowska Julia, 2021: *Apokryficzność i ekfrastyczność jako komplementarne poetyki intertekstualne*. Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź.

Dziadek Adam, 2004: *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.

Gleń Adrian, 2013: *„Marzenie, które czyni poetą"... Autentyczność i empatia w dziele literackim Juliana Kornhausera*. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków.

Kornhauser Jakub, 2015: *Całkowita rewolucja. Status przedmiotów w poezji surrealizmu*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.

Kornhauser Julian, 2016: *Wiersze zebrane*. Red. Adrian Gleń, Jakub Kornhauser. Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury, Poznań 2016.

Kornhauser Julian, 2017: *Stręczyciel idei*. W: Idem: *Proza zebrana*. Red. Jakub Kornhauser, Adrian Gleń. Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, Poznań, s. 105–194.

Laird Andrew, 1993: *Sounding out Ecphrasis. Art and Text in Catullus 64*. „The Journal of Roman Studies", vol. 83, s. 18–30. https://doi.org/10.2307/300976.

Markowski Michał Paweł, 2012: *O reprezentacji*. W: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. Michał Paweł Markowski, Ryszard Nycz. Wyd. 2. Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas", Kraków, s. 287–334.

Nycz Ryszard, 2017: *Kultura jako czasownik. Sondowanie nowej humanistyki*. Instytut Badań Literackich PAN. Wydawnictwo, Kraków.

Sikora Michał, 2013: *Oblicza transgresji w myśli Georges'a Bataille'a*. „Pisma Humanistyczne", nr 11, s. 105–116.

Słodczyk Rozalia, 2020: *Ekfraza, hypotypoza, przekład. Interferencje literatury i malarstwa w prozie włoskiej i eseistyce polskiej XX wieku*. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.