

Języki rzeczywistości



BIBLIOTEKA KWARTALNIKA KULTURALNEGO

**napis**

Adrian Gleń

---

## Języki rzeczywistości

O twórczości Juliana Kornhausera



Kraków 2018

BIBLIOTEKA KWARTALNIKA KULTURALNEGO  
„NAPIS. LIRYKA, EPIKA, DRAMAT”

REDAKCJA NAUKOWA  
Marian Kisiel, Wojciech Kudyba, Józef Maria Ruszar

RECENZJA NAUKOWA  
Wojciech Kudyba

AUTOR  
Julian Kornhauser

AUTOR OPRACOWANIA  
Adrian Gleń

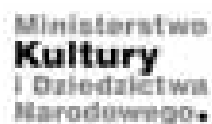
REDAKCJA JĘZYKOWO-STYLISTYCZNA I KOREKTA  
Paulina Bieniek, Piotr Owsiany

PROJEKT KSIĄŻKI I OKŁADKI  
Marcin Bruchnalski

NA OKŁADCE  
Julian Kornhauser, fot. Danuta Węgiel, FOTONOVA

SKŁAD I ŁAMANIE  
Piotr Owsiany

Zrealizowano ze środków  
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.  
Financed by  
the Polish Ministry of Culture and National Heritage.



© by Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków, Poland, 2018

ISBN 978-83-224-5113-7

PWM 20 852

wydanie I  
Polskie Wydawnictwo Muzyczne  
al. Krasińskiego 11 a, 31-111 Kraków  
[www.pwm.com.pl](http://www.pwm.com.pl)

## **Wykaz stosowanych skrótów dzieł literackich Juliana Kornhausera**

### **Poezja**

- NSL – *Nastanie święto i dla leniuchów* [1972]
- WFUSR – *W fabrykach udajemy smutnych rewolucjonistów* [1973]
  - Z – *Zabójstwo* [1973]
- SW – *Stan wyjątkowy* [1978]
- ZK – *Zjadacze kartofli* [1978]
- ZT – *Zasadnicze trudności* [1979]
- TRN – *Tyle rzeczy niezwykłych. Wiersze dla Agatki* [1981]
  - H – *Hurrraaa!* [1982]
  - IP – *Inny porządek: 1981–1984* [1985]
- ZNZN – *Za nas, z nami* [1985]
- WLO – *Wiersze z lat osiemdziesiątych* [1991]
  - KC – *Kamyk i cień* [1996]
  - BM – *Było minęło* [2001]
  - KM – *Księżyc jak mandarynka* [2003]
  - O – *Origami* [2007]

Wszystkie wiersze z powyższych zbiorów cytowane według wersji ustalonej w: *Wiersze zebrane*, red. A. Gleń, J. Kornhauser, nota edytorska A. Gleń, Poznań 2016.

### **Proza**

- KCh – *Kilka chwil*, Kraków 1975.
- SI – *Stręczyciel idei*, Kraków 1980.
- DSGD – *Dom, sen i gry dziecięce. Opowieść sentymentalna*, Kraków 1995.
- PZ – *Proza zebrana*, red. A. Gleń, J. Kornhauser, nota edytorska A. Gleń, J. Kornhauser, Poznań 2017.

## **Eseje, krytyka literacka**

ŚP – *Świat nie przedstawiony* [wraz z Adamem Zagajewskim],  
Kraków 1974.

ŚW – *Światło wewnętrzne*, Kraków 1984.

M – *Międzyepoka. Szkice o poezji i krytyce*, Kraków 1995.

P – *Postscriptum. Notatnik krytyczny*, Kraków 1999.

US – *Uśmiech Sfinksa. O poezji Zbigniewa Herberta*, Kraków 2001.

PC – *Poezja i codzienność*, Kraków 2003.

## **Wybory wierszy**

*Każdego następnego dnia*, Kraków 1981.

*148 wierszy*, Kraków 1982.

*Widok na jezioro. Wiersze z lat 1972–2007*, przedmowa S. Burkot,  
Kraków 2009.

*Julian Kornhauser. Antologia*, przedmowa K. Biedrzycki,  
Warszawa 2013.

*Tylko błędy są żywe*, wybór, przedmowa i posłowie M. Larek,  
Poznań 2015.

## Rozdział I

**Żywot dyskretny****Biografia Juliana Kornhausera**

Poeta, prozaik, krytyk literacki, autor wierszy dla dzieci, znawca i tłumacz literatury serbsko-chorwackiej, profesor zwyczajny w Instytucie Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Jeden z najwybitniejszych przedstawicieli poetyckiej Nowej Fali w Polsce.

„Jestem człowiekiem o powściągliwych emocjach, posługuję się dystansem [...]. Nie lubię chaotycznego potoku obrazów, nie daję się ponieść wyobraźni”<sup>1</sup> – wyznawał Annie Piwkowskiej Julian Kornhauser. I jest to jedna z nielicznych tego rodzaju wypowiedzi poety, w której odsłania on część tajemnicy własnego charakteru. Zapewne z powodu owej dyskrecji autor *Świata nie przedstawionego*, po pierwsze, nie decydował się na ujawnianie świadectw dotyczących własnej egzystencji (nie dysponujemy korespondencją poety, w licznych wywiadach twórca także nie odsłaniał przed czytelnikami sceny własnego życia), po wtóre, nie uprawia (poza kilkoma utworami poetyckimi i mikropowieścią *Dom, sen i gry dziecięce*, o której będzie jeszcze kilkakrotnie mowa) pisarstwa, w którym wyraźnie obecne są wątki autobiograficzne. Mimo to przybliżenie drogi życiowej i twórczej pisarza stanowi ważny element, zarówno w zrozumieniu wielu jego decyzji estetycznych i światopoglądowych, jak i w sytuowaniu jego doświadczeń w obrębie pokolenia uformowanego przez wydarzenia Marca '68.

Julian Kornhauser urodził się 20 września 1946 roku w Gliwicach w rodzinie wielokulturowej – jego ojciec, Jakub Kornhauser, był wyznania mojżeszowego, matka zaś, Małgorzata (z domu Glombik), pochodziła z tradycyjnego domu śląskiego. W Gliwicach spędził dzieciństwo i młodość; rodzinne miasto opuścił w 1965 roku. „Śląsk mnie wychował i przygotował do życia – mówił Julian Kornhauser Zbigniewowi Baranowi – spędziłem tam 18 lat. [W pejzażu śląskim] odkrywam różnorodność i intensywność barw, smaków i zapachów. [...] Do mojego domu wdzierały się zapachy zewsząd, z okolicznych pól i łąk, i te równie intensywne, choć paskudne z hut i kopalń”<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> „Wątpienie utrzymuje nas w równowadze”. Z Julianem Kornhauserem rozmawia Anna Piwkowska, „Nowe Książki” 2001, nr 7, s. 5.

<sup>2</sup> „Świat przedstawiony”. Rozmowę z Julianem Kornhauserem przeprowadził Zbigniew

Jedynym właściwie materiałem *quasi*-autobiograficznym, z którego moglibyśmy czerpać wiedzę na temat tego etapu życia pisarza, jest późna proza artystyczna pod tytułem *Dom, sen i gry dziecięce* (1995); tego jednak „beletryzowanego eseju” – jak sam go autor nazywa i w którym przygląda się własnemu niepowtarzalnemu doświadczeniu z ogromnego dystansu czasowego – nie można uznać za wiarygodne źródło bezspornej wiedzy historycznej, przemieszane w nim bowiem zostały elementy dokumentalne i mitograficzne<sup>3</sup>.

Po ukończeniu Liceum Ogólnokształcącego im. A. Struga (tak zwanego Rymera, którego absolwentem rok wcześniej został również Adam Zagajewski) udał się na studia do Krakowa. Ukończywszy filologię słowiańską (w zakresie filologii serbsko-chorwackiej) na Uniwersytecie Jagiellońskim, na stałe związał się z królewskim grodem. Zaraz po otrzymaniu magisterium (w 1970 roku) objął posadę asystenta w Instytucie Filologii Słowiańskiej UJ. Z instytucją tą związany jest do tej pory (przeszedł wszystkie szczeble naukowego awansu, do stanowiska profesora zwyczajnego, które otrzymał pod koniec lat 90.). Jego zainteresowania naukowe szły w parze z działalnością translatorską – Julian Kornhauser jest znanym i cenionym tłumaczem poezji obszaru języka serbsko-chorwackiego. Debiut poetycki młodego autora miał miejsce – nieomal równocześnie – na łamach miesięcznika „Poezja” (utwory *Odwracanie sadu* i *Ojciec*) i w Almanachu Młodych „Iskier” (wiersz *Nikifor*) w 1967 roku. W latach 1968–1975 był on współzałożycielem i członkiem grupy poetyckiej Teraz, działającej w Krakowie przy Klubie Pod Jaszczurami, która stała się – obok poznańskich Prób – jedną z najważniejszych formacji ruchu nowofalowego w Polsce<sup>4</sup>. Obok Juliana Kornhausera jej członkami byli między in-

Baran, „Rzeczpospolita” (dodatek „Plus Minus”) 1997, nr 80, s. 15.

<sup>3</sup> Na ten temat pisałem szerzej, zob. A. Gleń, *Między autobiografią a przypowieścią. Glosa o paru tajemnicach „Domu, snu i gier dziecięcych” Juliana Kornhausera*, „Autobiografia” 2017, nr 2. Sam autor *Domu, snu i gier dziecięcych* przyznawał, że w tej właśnie książce „zacierają się różnice pomiędzy snem, marzeniem a rzeczywistością. [...] Pisząc [tę książkę], chciałem pokłócić się z samym sobą; szukać korzeni, mówić o swojej kruchej tożsamości, a jednocześnie stworzyć sobie alternatywny świat, który nie istnieje [...]”. „Świat przedstawiony”..., s. 15.

<sup>4</sup> Na temat powstania, historii i doświadczeń pokolenia '68 powstało już bardzo wiele ważnych opracowań, w których z różnych perspektyw starano się oświetlać działalność przedstawicieli tej generacji. Zob. na przykład: L. Burska, *Awangarda i inne złudzenia. O pokoleniu '68 w Polsce*, Gdańsk 2012.



nymi Adam Zagajewski, Stanisław Stabro, Jerzy Kronhold, Jerzy Piątkowski, Wit Jaworski.

W 1972 roku Kornhauser uczestniczył w pracach nad koncepcją programu miesięcznika niezależnej inteligencji „Młoda Kultura”, który ostatecznie się nie ukazał z powodu interwencji politycznej. W tym samym roku ukazała się jego debiutancka książka poetycka *Nastanie święto i dla leniuchów* (Iskry, Warszawa), zaś rok później Julian Kornhauser opublikował własnym sumptem jeden z pierwszych polskich samizdatów (publikacja wydana poza ingerencją cenzury, składająca się z utworów niedopuszczonych uprzednio do druku przez aparat partyjnej kontroli) pod tytułem *Zabójstwo*.

W 1974 roku, wspólnie z Adamem Zagajewskim, ogłosił jedną z najważniejszych książek generacji nowofalowców – tom szkiców krytycznych, będący swoistym manifestem światopoglądowo-estetycznym krakowskiego skrzydła (jak określa się grupę Teraz) Nowej Fali, pod tytułem *Świat nie przedstawiony*. Rok później Kornhauser został uhonorowany jedną z najbardziej prestiżowych nagród literackich: Nagrodą Fundacji im. Kościelskich.

Od połowy lat 60. jest stale obecny na łamach najważniejszych czasopism kulturalnych i literackich w Polsce (w „Poezji” – od 1967 roku; w „Życiu Literackim” – zwłaszcza w latach 1968–1971; w „Studencie” – lata 1966–1976). W latach 1973–1974 był członkiem redakcji „Nowego Wyrazu”, zaś od 1981 do 1985 roku współredagował miesięcznik „Pismo”. W roku 1973 wstąpił do Związku Literatów Polskich (należał do niego do czasu rozwiązania go w 1983 roku). W grudniu 1975 roku został sygnatariuszem słynnego „Memoriału 59”, czyli listu protestacyjnego wyrażającego sprzeciw wobec projektowanych zmian w Konstytucji PRL, wprowadzających zapisy o kierowniczej roli partii (Polska Zjednoczona Partia Robotnicza) i sojuszu z ZSRR, za co został objęty cenzorskim zakazem druku, obowiązującym do końca 1977 roku.

W 1981 roku przebywał w Stanach Zjednoczonych na stypendium Departamentu Stanu dla pisarzy polskich (zapewne wówczas bliżej zapoznał się z twórczością amerykańskich obiektywistów, Charlesa Reznikoffa i Williama Carlosa Williamsa, którzy znacząco wpłynęli na jego późniejszą poezję). Po wprowadzeniu stanu wo-

jennego od 13 do 24 grudnia 1981 roku był internowany (echa tego powróciły w okolicznościowej prozie *Wigilia* oraz w wierszu *Niewidzialność* z ostatniego jak dotąd tomu poety, noszącego tytuł *Origami*). W 1986 roku wyjechał do Berlina Zachodniego na stypendium DAAD-Berliner Künstlerprogramm.

Po transformacji ustrojowej roku 1989 współpracował między innymi z „Literaturą na Świecie” (na jej łamach ogłaszał tłumaczenia poezji z języka serbsko-chorwackiego), kwartalnikiem „Kresy”, „Dekadą Literacką”, „Tygodnikiem Powszechnym”, „Gazetą Wyborczą” oraz „NaGłosem”. Od momentu powołania „Kwartalnika Artystycznego” jest członkiem jego zespołu redakcyjnego. W latach 1998–2006 współpracował z Instytutem Filologii Polskiej Uniwersytetu Opolskiego, kierując pracami Katedry Filologii Słowiańskiej. W pierwszych latach XXI wieku pełnił funkcję wiceprzewodniczącego Rady Języka Polskiego przy Prezydium PAN.

Od roku 1991 do 2007 Julian Kornhauser prowadził zapiski z podróży. Dzięki staraniom syna poety, Jakuba, dokonano ich transkrypcji, edycji i opublikowano je pod tytułem *Chyba się już w ogóle nie nadaję do wyjazdów. Bruliony podróżne* (PZ). Zawierają one niemal cały dziennik pisarza, w którym odnajdziemy noty i wpisy o różnej długości i tematyce (relacje podróżnicze, opisy spotkań z pisarzami, impresje z wieczorów poetyckich i imprez kulturalnych, w których sam autor brał udział), stanowiące indywidualne świadectwo życia literackiego w Polsce i za granicą. Kornhauser należy do Stowarzyszenia Pisarzy Polskich. W roku 2008 uległ wypadkowi, którego skutkiem było wyłączenie z aktywnego życia twórczego i zawodowego.

## **Nagrody literackie**

Spośród ważnych wyróżnień dla Juliana Kornhausera warto wymienić:

- Nagrodę Poetycką im. Andrzeja Bursy (1981);
- Europejską Nagrodę Literacką (Jugosławia, 1989);
- Nagrodę Stowarzyszenia Tłumaczy Polskich (1997);
- Nagrodę Stołecznego Królewskiego Miasta Krakowa (1998);
- Nagrodę Orła Jana Karaskiego (2015);
- Nagrodę Poetycką Silesiusza  
za całokształt dorobku poetyckiego (2016);
- Międzynarodową Nagrodę Balatonu (2016).



## Rozdział II

**Obroty prawdy****O twórczości Juliana Kornhausera****I. Drogi poezji****1.1.**

Na okoliczność wydania wyboru wierszy Juliana Kornhausera przygotowanego przez Michała Larka pod tytułem *Tylko błędy są żywe* w epilogu do tej edycji zamieszczono wywiad z poetą; wywiad, którego okoliczności nadają całej tej zapisanej „rozmowie” szczególny wymiar. Oto bowiem pogrążonemu w uporczywej chorobie (paraliż i częściowa afazja, do których doszło po wylewie krwi do mózgu) poecie autor wyboru przedstawił wprzódę na piśmie zestaw pytań, na które Julian Kornhauser odpowiedział korespondencyjnie (przez swojego syna, Jakuba). Jego lapidarne repliki mają moc i wymiar głębokich wskazań na najistotniejsze wartości i zasady własnego pisarstwa. Jeśli uświadomimy sobie, z jakim trudem te słowa mogły być przez poetę artykułowane, domyślimy się, że każde z nich ma trwałość naskalnego rytu, siłę najbardziej fundamentalnego wyznania i ostateczność podsumowania zasad, którym poeta starał się być wierny. Przywołajmy fragment tego przejmującego dialogu:

**M.L.:** Pana utwory są bardzo wizualne, szczególnie te ostatnie. Tak jakby naśladowały aparat fotograficzny, filmową kamerę. Mnóstwo tu migawek, kadrów...

**J.K.:** To wiersze-migawki.

**M.L.:** Wiersz to coś, co się widzi? Wiersz trzeba zobaczyć?

**J.K.:** Wiersz się widzi. Ale i sam wiersz widzi. [...]

**M.L.:** Idealny wiersz – jaki musi być?

**J.K.:** Prosty i własny. [...]

**M.L.:** Pisze Pan jeszcze wiersze?

**J.K.:** Ostatnie na początku 2008 roku.

**M.L.:** Sporo lat minęło od tego czasu...

**J.K.:** Nic.

**M.L.:** Będą jeszcze jakieś?

**J.K.:** Może. [...]

**M.L.:** Czego Pan szuka w poezji?

**J.K.:** Prawdy<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> *Rzeczy! Z Julianem Kornhauserem, dotkniętym afazją po ciężkim wylewie w 2008 roku, rozmawia Michał Larek* [w:] J. Kornhauser, *Tylko błędy są żywe*, wybór i postłowie M. Larek, Poznań 2015, s. 217–218.

Gdy uświadomić sobie, że prawda była wartością, o którą przede wszystkim upominało się całe pokolenie polskiego Marca '68, w którego imieniu donośnie mówił także sam Julian Kornhauser – współautor (wraz z Adamem Zagajewskim) legendarnego tomu manifestów Nowej Fali pod tytułem *Świat nie przedstawiony*, w której to książce o prawdę w literackim wyrażaniu rzeczywistości toczy się żarliwą batalię – to jasne stanie się, że mówić będziemy o poecie, który ustanowił dla siebie (i literatury!) w pierwszej kolejności jedno zadanie: szukać sposobów na odpowiednie i odpowiedzialne wypowiedzenie świata.

Julian Kornhauser zapłacił wysoką cenę za wierność tej zasadzie. Skoro bowiem zmienia się nieustannie nasze usytuowanie względem świata, skoro my sami zmieniamy się (buntujemy się, dojrzewamy, ustateczniamy się, w końcu – starzejemy...), skoro wreszcie zmienia się ciągle nie tylko „skóra świata”, ale i jego duch, poeta ma niejako obowiązek zaświadczać o owej zmienności i szukać od nowa języków zdolnych udźwignąć i pomieścić w sobie przekształcającą się rzeczywistość. A skoro tak – kontynuujmy ten łańcuch refleksji – to odrzucić trzeba modernistyczny ideał wypracowania określonego stylu poetyckiego jako najwyższej zasady, do której każdy twórca powinien zmierzać, aby stać się „oryginalnym”, „niepowtarzalnym”, „swoistym”, wreszcie „wybitnym” czy „wielkim”. Począwszy od zaskakującego debiutu *Nastanie święto i dla leniuchów* (1972), w którym spotykamy się z niespokojnymi, fantasmagorycznymi obrazami rodem z surrealistycznego snu, inspirowanymi malarskimi wizjami Pietera Bruegla i Francisca de Goi, aż po wyciszone, kontemplatywne i epifanijne zapisy z – jak dotychczas – ostatniego tomu poety *Origami* (2007), twórczość poetycka Juliana Kornhausera wymykała się krytykom i historykom literatury, którzy w pogoni za syntezą i jednoznacznymi określeniami nie potrafili opatrzyć tej poezji czytelną etykietą, a także opisać i docenić samej zmienności formy i strategii poetyckich stosowanych przez autora *Zasadniczych trudności*.

Tę właściwość pisarstwa Juliana Kornhausera dostrzegł Jacek Gutorow, który napisał, że wiersze autora *Stanu wyjątkowego* rysują „wizję bytu jako otwarcie się na wszystkie języki”<sup>2</sup>. Widzę to jako

<sup>2</sup> To niezwykle celne określenie odnajdziemy w jego świetnej książce *Niepodległość głosu*, Kraków 2003.

swoisty imperatyw dzieła Juliana Kornhausera, sprawiający właściwie, że żaden napisany przezeń wiersz – by powiedzieć za Josephem Conradem – nie chce zostawić świata w spokoju (zauważyła to Irena Jokiel), a sama poezja jest nieustającą pracą „wysłuchiwania języków”, którymi mówią otaczający nas ludzie. Poezja nigdy nie powinna przeto – pomyślimy za Kornhauserem, jeśli tylko pojmiemy logikę takiego myślenia i takiej wrażliwości – zakrzepnąć w jednolitej formie, w określonym stylu, który poznać by można już po paru wersach. A poeta, przeciwnie, musi być „ruchliwy”, a nawet „niecierpliwy” – skoro wierzy, że przecież za każdym razem, od nowa, musi odnajdywać odpowiednie rejestry opisu – permanentnie nieprzedstawionego – świata. Być może, to jest marzenie, które czyni poetą?

Wiersze Juliana Kornhausera są przy tym wszystkim – przy pragnieniu doniesienia mowy samej rzeczywistości, które, być może, tak często popychało poetę ku decyzji porzucania raz ustalonej dykcji i wierszowej miary – uczciwe. Powstają one zatem niejako w myśl Przybosiowej zasady: „Najmniej słów”, trzeba mówić najjaśniej i wprost, poniechać ekwilibrystyki metafor, jeśli nie jest to konieczne. A uruchomić raczej napięcie zmysłów, które towarzyszy doświadczeniu empatii, identyfikacji, wczuciu. Odejmowanie słów, długotrwała ekstrakcja, „ściąganie” języka w obraz, sugestywny, przejmujący – oto jedne z najcenniejszych, w moim pojęciu, elementów poetyki Kornhausera, które wciąż czekają na swoich, czułych wobec poetyckiego wysłowienia, odkrywców.

Nieuchwytność tego pisarstwa ma jeszcze jedno źródło: nie tylko ową formalną i stylistyczną zmienność, lecz także swoistą „nieobecność podmiotu”, będącego po częstokroć niewidocznym – ukrytym za zasłoną roli reportażysty, montażysty – dla czytelniczego oka. Wiemy, że jest nim wprzód namiętny, żarliwy rewolucjonista, nietolerujący półśrodków, gdy idzie o prawdę reprezentacji i reprezentację prawdy, później czuły rejestrator przemian zachodzących w otaczających go społecznościach. Za każdym razem widzimy go jednak jako tego, który jakby uchodził z kadru wiersza, wyrывał się poza jego ramę. A wszystko po to, aby czytelnik od razu przeniósł swoją uwagę na sam wysłowiony świat.

Jeśli rozumieć swoistość nowoczesnego doświadczenia literatury, za Ryszardem Nyczem (za jego *Poetyką doświadczenia*), jako

nieobliczalność, w której doznawaniu wszelkie wydarzenie zawsze ostatecznie wypada inaczej, aniżeli się spodziewamy, to niewątpliwie wiersze Kornhausera stanowią jeszcze jedną interesującą wersję nowoczesnego pisania, ich lektura bowiem nie pozwala czytelnikowi na wygodne pozostawanie u siebie, wytrącając go z bezpiecznych przeświadczeń, łatwych rozwiązań, oczywistych hierarchii, jakie może żywić. I jeśli poszukiwanie swoistej tożsamości bytu, doświadczenia i tekstu ma być właściwością „literatury nowoczesnej”, jak twierdzi autor *Sylw współczesnych*, to chyba właśnie Kornhausera należałoby stawiać w gronie tych poetów, którzy poetyckiego logosu poszukują gorliwie, na różnych ścieżkach, w rozmaitych odmianach poetyckiego języka.

## 1.2.

Książkowy debiut poety poprzedziły żywiołowe wystąpienia krytycznoliterackie i eseistyczne publikowane sukcesywnie na łamach krakowskiego pisma „Student”, które stało się wydawniczą agorą dla przedstawicieli grupy Teraz. W takich tekstach, jak na przykład *Trzeci ekspresjonizm* („Student” 1972, nr 10) czy *Nieufni wobec programu* („Student” 1972, nr 6), a także w manifestie *Szansa grupy* („Życie Literackie” 1969, nr 46) oraz wspólnym wystąpieniu „terazowców” (*Magiczne zakłęcie, które wyzwala metafora*, „Współczesność” 1970, nr 18), Kornhauser proklamował narodziny nowej polskiej poezji realistycznej, nieufnej wobec pokolenia „Współczesności” i Orientacji Poetyckiej Hybrydy. Z nowego modelu poetyckiej mowy wyrugowana miała zostać wszelka metaforyzacja i symbolizacja, a odbudowie miały ulec tendencje ekspresjonistyczne jako nośnik pozwalający eksponować naczelną wartość i kategorię wiersza – prawdę, odnajdywaną zarówno w jej społecznych, jak i politycznych wymiarach.

Tymczasem tom *Nastanie święto i dla leniuchów* przyniósł wiersze zdecydowanie odbiegające od nakreślonego najpierw obrazu modelowego utworu, wiersze zaskakujące nieoczekiwanymi metaforami, nawiązujące do surrealistycznej wyobraźni i poetyki pisania automatycznego. Jedną z recenzentek tomu zastanawiała się więc, czy „niejasność tych wierszy [...] odbierze im komunikatywność, utrudni czytelnikowi ich zrozumienie, uniemożliwiając niejako postu-



lowaną [przez poetów z krakowskiej grupy Teraz – A.G.] ideę poezji jako narzędzia kształtowania nowej rzeczywistości<sup>3</sup>. Jan Gondowicz zaś, chwając bogactwo wizyjne Kornhausera, jego umiejętność wejścia w dialog z malarskimi wizjami Goi i Bruegla, powątpiewał, czy są to metody, za pomocą których można zadzierzgnąć żywy kontakt z tkanką rzeczywistości i przedstawić własny pogląd na kształt spraw codzienności<sup>4</sup>. Dzisiaj, czytając Kornhausera w całości, mając przed oczyma tomy z lat 80. i pierwszych lat XXI wieku, widać lepiej, że wszędzie tam, gdzie pojawia się u niego temat sztuki w postaci intertekstualnych z nią dialogów (jak na przykład w *When the sky is blue*, O; *Ośmiu liniijkach*, ZK – które to wiersze stanowią głębokie nawiązanie do pisarstwa twórców amerykańskiej szkoły obiektywistów – lub w *Pejzażu z Murnau*, ZK – ciekawej wariacji na temat malarstwa Wassilego Kandinskiego – czy w *Niebie nad górami*, KC – rozpisany na części poemacie, który uznać trzeba za jedno z najciekawszych świadectw odbioru dzieła Andrzeja Wróblewskiego), nie idzie o tworzenie nowego kanonu piękna czy szukanie „w cudzym pięknie” azylu dla siebie, lecz przeciwnie – o budowanie pomostu do rzeczywistości poprzez języki innych artystów, których wizje i wypowiedzenia przyjmuje się za rodzaj prymarnego patrzenia na świat.

Kolejny tom *W fabrykach udajemy smutnych rewolucjonistów* (1973), który przez wszystkich niemal krytyków okrzyknięty został „nowofalową proklamacją”, zawierał wiersze zaangażowane w sprawy społeczne, ekspresjonistyczną z ducha dykcję, publicystyczny i konwersacyjny ton mówienia (realizujące słynny postulat „terazowców”: „mówienia wprost” i „trzeciego ekspresjonizmu”); cały zasób rewolucyjnych tematów, rozważania o powinnościach poezji realistycznej, apele o postawę czujności wobec frazesu i fałszu obecnych w przestrzeni życia społecznego, która to czujność powinna zasadać się na ironii potrzebnej do tego, aby uzyskać obiektywny dystans<sup>5</sup>.

Realizowany w ten sposób przez Kornhausera program oddziaływania za sprawą poezji na kształt nastrojów społecznych, formo-

<sup>3</sup> M. Miklaszewska, *Poezja czynna*, „Kultura” 1973, nr 10, s. 9.

<sup>4</sup> Zob. J. Gondowicz, *O poecie, który zapomniał, jak wygląda prawda, albo noc świętego Bartłomieja w domu świętego Kazimierza*, „Nowy Wyraz” 1973, nr 5, s. 135.

<sup>5</sup> Zob. na przykład: L. Szaruga, *Poezja pochłania świat, świat pochłania poezję*, „Nowe Książki” 1973, nr 18.

wanie określonego widzenia świata i psychiki, próba zbudowania interwencyjnego modelu poezji zaangażowanej szybko zderzyły się z ograniczeniami peerelowskiej cenzury. Tom *W fabrykach...* nie ukazał się w postaci zaplanowanej przez poetę. Ingerencji cenzury (odrzućenie kilku wierszy politycznie niepoprawnych) Kornhauser dał jednak odpór, wydając jeszcze w tym samym roku (1973) w liczbie trzydziestu (ręcznie numerowanych) egzemplarzy jeden z pierwszych tak zwanych samizdatów, czyli tom wydany własnym sumptem poza aparatem instytucji kontroli publikacji, zatem w istocie prekursorski wobec tak zwanego drugiego obiegu, który w Polsce powstał dopiero po 1976 roku. W tomie *Zabójstwo* umieszczonych zostało dziesięć wierszy, wśród których znalazł się osławiony *Urząd poezji* – manifest ironicznej nieufności wobec totalitarnych działań komunistycznej władzy oraz gorzko ironiczna *Lekcja o przyimku*, w której pod postacią błahego ćwiczenia gramatycznego mowa jest o przypadkach odmiany obywatelskich wolności (w istocie o niustannym jej stopniowaniu i ograniczaniu, a także o smutnym poczuciu uwięzienia jako stałej przypadłości, która niepostrzeżenie zakorzenia się w myśleniu).

Objęcie twórczości poety zakazem druku (w latach 1976–1977) spowodowało, że w ciągu dwóch lat po zdjęciu ograniczenia ukazały się w krótkich odstępach aż trzy tomy poetyckie (*Stan wyjątkowy*, *Zjadacze kartofli* i *Zasadnicze trudności*), w których obrębie można było zauważyć istotną zmianę w sposobie pisania autora *Było minęło* – objawiającą się przede wszystkim skróceniem formy lirycznej i zwróceniem uwagi na sprawy natury intymnej, domowej. Zmienia się przestrzeń poezji: wiersze Kornhausera nie dotyczą już tylko spraw natury społecznej i publicznej, nie dzieją się – jak utwory rasowych awangardzistów i rewolucjonistów – na ulicy (na wiecach, w pochodach, manifestacjach). Poeta zamyka drzwi do swojego mieszkania, zamyka się we własnym pokoju, we własnej myśli, we frazie czytanego przez siebie drugiego poety (zob. przykład takie wiersze, jak *Książka-okno*, *Dziecko patrzy jak piszę*, *Osiem linijek*, ZK; *Burko* czy *Niepamięć*, SW).

Zwłaszcza tom *Zasadnicze trudności* (1979) diametralnie odmienił wizerunek tej poezji. Tak przynajmniej rozpatrywano ową zmianę w obrębie głosów pokoleniowych, nie szczędząc Kornhau-

serowi uwag o zdradzie nowofalowego zaangażowania. Z goryczą i pewną dozą smutku pisał na przykład Stanisław Barańczak:

W jego [Kornhausera] dawnych [z pierwszej połowy lat 70. – A.G.] wierszach doświadczenie indywidualne nakładało się na doświadczenie społeczne, stanowiło jego sublimację i koncentrat. W wierszach nowych natomiast [...] poeta demonstracyjnie udziela miejsca doświadczeniu najzupełniej prywatnemu, osobistemu, nieistotnemu z perspektywy ogólnospołecznej<sup>6</sup>.

Sam Julian Kornhauser zapewne również miał poczucie, że jakiego rodzaju przesilenie, zmiana egzystencjalnego w istocie kursu dokonuje się wewnątrz jego poezji. Nie sposób nie zauważyć roli i miejsca, jaką pełnią w strukturze *Zasadniczych trudności* zwłaszcza te dwa utwory, które warto przywołać, choćby we fragmentach, bowiem rozpoczynają i kończą ów swoście rozrachunkowy tom:

wczorajszym wierszom nie sądzona wędrownka  
zapadają w ciszę przesłonięte białą flagą  
nic nie mówią i nic już nie powiedzą [...]  
bez wczorajszych wierszy pełnych ciemności i gniewu  
nie umiałbym podnieść wioseł  
(*Wczorajsze wiersze*, ZT)

żegnajcie wiersze już nie mogę  
do was powrócić  
moje pióro ma za ostrą stalówkę  
zawsze chciałem pisać o smutku  
a pisałem ciągle z nienawiścią  
nie widziałem ani zielonej trawy  
ani chłopczyka stojącego na moście  
daleko były ogrody rzeka chowała się  
za wzgórzem moje pióro było niecierpliwe  
a wiersze krzyczały i biegly na łeb na szyję [...]  
(*Wyrok*, ZT)

Jeden z najsłynniejszych tomów poetyckich końcówki XX wieku w polskiej poezji, *Hurrraaa!* (1982), autorstwa Juliana Kornhausera, w całości niemal skomponowany został na prawach awangardowego eksperymentu – podsłuchiwanie i montowanie cudzych głosów. Poeta świadomie oddaje przestrzeń wiersza tym, którzy mówią o swoich rozterkach i nadziejach, bólach i marzeniach w dobie

<sup>6</sup> B. Stawiczak (właśc. S. Barańczak), *Sztuczny spokój*, „Tygodnik Powszechny” 1978, nr 50, s. 6.

późnego PRL. Pisze się więc tutaj tak, jak się mówiło, jak się gadało, jak mówić i gadać było wówczas można, wreszcie, jak nauczyło się mówić w obawie przed konfidentami. Komplementując ów tom, i równocześnie przyznając się do bycia spadkobiercą kornhauserowskiej linii poetyckiej, pisał Piotr Sommer:

Po latach wciąż nie bardzo wiem, jak Julian Kornhauser pisał tytułowy cykl swego zbioru *Hurrraaa!* (1982). Nie wykluczałbym jednak, że niezależnie od pilnej rejestracji „żywych” kontaktów językowych względnie regularnie słuchał radia i telewizji [...]. A raczej, że wynotowywał stale [...] nowe bio- i autobiogramy, z których powstała ta niesłychanie wyrazista językowo, ale nie tylko językowo, galeria postaci. Miałaby ona może coś wspólnego z klasyczną antologią Mastersa, gdyby nie fakt, że (w przeciwieństwie do mieszkańców miasteczka Spoon River) bohaterom Kornhausera wciąż daleko do grobu [...]. Mówią o sobie, swojej pracy, o swych nadziejach i niespełnieniach. [...] mówią o tym wszystkim językiem tak autentycznym, tak silnie nacechowanym środowiskowo [...], że trudno o bardziej lapidarny portret mentalno-językowy pracującej Polski epoki schyłkowego komunizmu<sup>7</sup>.

Z kolei w tomie *Za nas, z nami* (1985) odnajdziemy utwory (na przykład *Kalekie dzieci rozmawiają z Papieżem w jednym z miast brazylijskich*, *Wysypisko*, *Żebracy*), które – za sprawą skierowania naszej uwagi na postaci wykluczonych, obecnych jakby na krawędzi świata, obcych, budzących wstręt, zażenowanie, heroicznym i bezradnym zarazem – pozwalają sądzić, iż ów „zwrot ku intymizmowi”, jaki nie spotkał się z pełną aprobatą i zrozumieniem, w istocie stanowił jedynie wzbogacenie obrazu świata wyłaniającego się z wierszy Kornhausera, natomiast samą ideę zaangażowania poezji autor *Zjadaczy kartofli* kontynuował właśnie przez budowanie utworów o charakterze etycznym<sup>8</sup>.

Kornhausera obrazy ubóstwa – zatrzymajmy się na chwilę przy utworach z *Hurrraaa!* i *Za nas, z nami* – nie są podszyte oskarżycielskim tonem demaskatora tropiącego źródła społecznej nierówności. Nie w tej przestrzeni lokuje poeta energię przedstawienia, nie idzie mu już o ekspresyjną prowokację – jak to się działo we wczesnym, nowofalowym, etapie tej twórczości – zmierzającą do odkrycia

<sup>7</sup> P. Sommer, *Nieokrzyżowane zwycięstwo zjadaczy kartofli* [w:] „Było nie minęło”. *Antologia tekstów krytycznych poświęconych twórczości Julia na Kornhausera*, red. A. Gleń, Opole 2011, s. 38.

<sup>8</sup> Na ten temat pisałem szerzej w książce „*Marzenie, które czyni poetą...*”. *Autentyczność i empatia w dziele literackim Juliana Kornhausera*, Kraków 2013, s. 215–271.

falszu i opresyjności jakiegoś określonego systemu społecznych regulacji (nędzy materialnej *de facto* nie udało się zlikwidować w żadnym istniejącym dotychczas ustroju); interesuje go raczej sam fenomen egzystencjalnego męstwa tych, których widzi na śmietniku świata.

Wiersze autora *Zjadaczy kartofli* – przy wszystkich nawiązaniach i paralelach do behawioralnych zdobyczy narracji Zofii Nałkowskiej, poetyki „ściśniętego gardła” Tadeusza Różewicza, lapidarności amerykańskich obiektywistów (William Carlosa Williamsa, Charlesa Reznikoffa), zasady awangardowego minimalizmu, imażynistycznej autonomizacji izolowanych obrazów przemawiających tyleż w imieniu podmiotu, co pod jego nieobecność, skupiających w sobie rozmaite strategie poetyckiego nazywania rzeczywistości, zawierają „strzępy” patosu, elementy „świętości” bezimiennych bohaterów (jak czytamy w *Wysypisku*, ZNZN).

Tym, co spaja wewnętrznie wszystkie etyczne wiersze Kornhausera, jest zasada konstrukcyjna polegająca na nagłym zatrzymaniu, zawieszeniu mikroakcji odbywającej się w przestrzeni wierszowego „obrazka”. Zabieg „ciącia”, poetyckiej stopklatki, na której widzimy na przykład czarną dłoń układającą na wózku „jeszcze jeden dziurawy but” (*Wysypisko*, ZNZN) czy zastygłe w somnambulicznej pozie, umęczone postacie (*Żebracy*, ZNZN), czekające, niczym bohaterowie *Ukrzesłowień* Andrzeja Wróblewskiego, już nawet nie na beckettowskiego Godota, wzmacnia poczucie realności tego świata i pozwala – przez intensywność sugestii obrazu – umiejscowić czytelnika w jego wnętrzu.

Co ciekawe i ważne, mimo upływu czasu kolejne poetyckie tomy Kornhausera z lat 90. i pierwszych lat XXI wieku nie przynoszą stabilizacji formy. Znajdziemy w nich zarówno długie, narracyjne utwory (na przykład w cyklu *Mury* czy *Było minęło*, KC), ponowoczesne elegie, pisane dystychem, nawiązujące do wiersza iwaskiewiczowskiego i mickiewiczowskiej topiki (na przykład *Elegie edmontońskie*, BM), krótkie, strofoidalne zapisy zbliżające się do wiersza różewiczowskiego (BM), gnomiczne wersy naśladujące formę haiku (O), wreszcie eksperymenty formalne (wiersz *Widzenie*, O, składający się z tytułu, motta i kropki), które także goszczą na

kartach poszczególnych tomów Kornhausera (dość przypomnieć słynne *Sprostowanie*, H). Mimo tak dużej rozpiętości tematycznej, stylistycznej i formalnej nie zmienia się etyczna wymowa tej poezji. Wciąż interesuje Kornhausera los ludzi pozostających na marginesie rzeczywistości, „wykluczonych”, pośród których to portretów dodatkowo czytelnik odnajdzie przejmujące studia dziecięcego ubóstwa i egzystencjalnej nędzy.

W ważnym tekście, bezpretensjonalnie zatytułowanym *Dziecko...* Kornhauser zwracał uwagę (słowa te, swoją drogą, w dużej mierze kierowane były zapewne pod adresem krytyków i interpretatorów jego poezji, którzy w niewielkim stopniu koncentrowali się na wątku obecności dziecka w poezji krakowskiego twórcy) na ścisły związek postaciowania dziecka z tematem biedy:

W wielu moich wierszach [...] obecne są dzieci: ich szeroko otwarte oczy, zapłakane buzie, pełne ufności spojrzenia. [...] Świat zaludniony przez dzieci. Świat wypełniony okrucieństwem wobec dzieci, skracającym dzieciństwo gwałtownie i bezpowrotnie. To pochylenie się nad dzieckiem wynika z naturalnej chęci obrony piękna i stanu niewinności, potrzeby powiedzenia i ochrony prawdy. Tylko dziecko jest prawdziwe w świecie zwalczających się wartości. [...] Tylko dziecko cierpi naprawdę, bo nie zdaje sobie sprawy ze swego cierpienia, gdy jest krzywdzone lub śmiertelnie zagrożone. Cierpi immanentnie. [...] całkiem świadomie [...] tom *Kamyk i cień* zaczynam cyklem o dzieciach, właśnie o dzieciach dotkniętych chorobą, odrzuconych i samotnych, żeby wyrazić swój sprzeciw wobec niesprawiedliwego zrządzenia losu, żeby nadać temu sprzeciwowi głębsze znaczenie<sup>9</sup>.

Sam zresztą autor *Origami* nie krył swojej fascynacji postacią dziecka i czasem dzieciństwa, wypowiadając rzadkiej urody świadectwo, dla której to ostatnie warto obszernie zacytować:

Dziecko – czy jest coś bardziej fascynującego? Wszystko w nim jest pierwsze: od pierwszych słów, które z trudem wypowiada, do pierwszej widocznej bezradności [...]. I jakże piękny [...] bywa nasz stosunek do własnych i cudzych dzieci. Troska o to, by nic się im nie stało, ciepło, które emanuje z nas, kiedy je przytulamy, dręczące myślenie o nich, gdy jesteśmy od siebie oddaleni<sup>10</sup>.

Właśnie ów fenomen dziecięcego postrzegania i nazywania świata, dziecięcej wrażliwości i zdolności do nieustannego z(a)dziwienia, otwartości pozwalającej dziecku na nieustanne modyfikacje raz ustalonego porządku rzeczy, dziecięcej gotowości do przemiany,

<sup>9</sup> J. Kornhauser, *Dziecko...*, „Guliwer” 1998, nr 2, s. 26.

<sup>10</sup> Tamże.

zarówno samego siebie, jak i widzianej przez nie rzeczywistości – ujawnia się najlepiej w tomach *Kamyk i cień*, *Było minęło* i *Origami*.

Oprócz wierszy, w których dziecko jest tyleż bohaterem, co tematem (będąc obrazowane, przedstawiane) poezji, wierszy pisanych z perspektywy dorosłego, przyglądającego się dziecięcemu światu raz z dystansu, raz z bliską czułością<sup>11</sup>, znajdziemy kilka tekstów o niejednoznacznym statusie mówiącego w nich podmiotu i – co za tym idzie – trudnych do jednoznacznej kwalifikacji: po ich lekturze można zadać sobie, całkiem zasadne, pytanie – czy to „już” poezja dla dorosłych, czy też ich adresatem może być „jeszcze” dziecko? Znamienny dla problemu przemijania w dorobku Kornhausera tom *Było minęło* otwiera cykl wierszy objęty wspólnym podtytułem *Szkiełko*. Znajdziemy w nim cztery takie właśnie wiersze (*Szkiełko*, *Bucik*, *Masło*, *Guzik*), przynoszące obraz zużytych przedmiotów postrzeganych z dziecięcą prostotą, naiwną czułością. (Zresztą określenie kwalifikacji użytego tu języka nie jest takie proste i budziło spory wśród krytyków). Oddajmy głos Piotrowi Śliwińskiemu, którego teksty te wyjątkowo zafrapowały. Krytyk widzi w nich metonimie przynoszące

znaczenie ludzkiego zmęczenia, zużycia sił, utraty witalności, degradacji. W utworach tych, podobnie jak i w innych, mieszają się czułość i zgroza. Autor stosuje bowiem ironię, polegającą na podwójnym zaszyfrowaniu pesymistycznej w ostateczności wymowy jego wierszy: nakrywa ciemne sensory wiersza warstwą naiwnej jakoby prostoty, ale i odkrycie, że tak właśnie jest, zasługuje w jego oczach na potraktowanie ironiczne. [...] Chodzi o to, by pesymizm nie przybrał formy wulgarnej [...]<sup>12</sup>.

Skomplikowana figura zdwojonej ironii w owym cyklu służy krytykowi, zauważmy, do wypowiedzenia sądu o dyskretniej obecności pesymistycznego światopoglądu wyłaniającego się z tych właśnie, inicjujących tom, wierszy.

<sup>11</sup> Zasada maksymalnego zbliżenia obowiązuje, rzecz jasna, w wierszach poświęconych dzieciom samego autora, sportretowanym w licznych wierszach (na przykład: *Syn*, *sen*, *Córeczka* czy *Plecki*, *PZ*). Czułość jednak, jak słusznie zauważa Bogusław Kierc, będąca wszak wykładnikiem bliskiej perspektywy widzenia dziecka, nie jest jedynie domeną wierszy opartych mniej lub bardziej na jawnym kodzie autobiograficznym. Zob. B. Kierc, *U-czucie* [w:] *Rzeczy do nazwania. Wokół Kornhausera*, red. A. Gleń, J. Kornhauser, Poznań 2016, s. 281–283; por. J. Kozaczewski, *Trzy wiersze „ojcowskie” Juliana Kornhausera* [w:] *Rzeczy do nazwania...*, s. 319–324.

<sup>12</sup> P. Śliwiński, *Skaleczenie* [w:] *Było nie minęło...*, s. 78.

Ale wydaje się, że można zaryzykować uproszczenie procedury interpretacyjnej zaproponowanej przez Piotra Śliwińskiego i widzieć w utworach z cyklu *Szkiełko* pewną strategię, której rozumienie obywać się może bez uciekania do podkreślania ironicznego mówienia (tak właśnie, jak czytać mogłoby te wiersze dziecko, nie tylko nieznające zasady działania ironii, czyli „figury odwrócenia”, ale także i to, które znając zasadę stosowania tego tropu, nie jest jeszcze w stanie użyć jej zwrotnie). Użyta w wierszach stylizacja na dziecięce – tyleż metaforyczne, co naiwne – widzenie świata przedmiotów stanowi pewną ochronną strategię pozwalającą uniknąć dramatu melancholika rozpaczającego z powodu utraty, jest subtelnym pocieszeniem, chroniącym przed doznaniem bolesnego rozpamiętywania przeszłej świetności rzeczy<sup>13</sup>. Akty odpominania odbywają się wszak u Kornhausera nie w aurze wzniosłości, stanowiącej rekompensatę za zagubione wartości, lecz porażającej niemocy, niemożności odnowienia minionego czasu, ostatecznej rezygnacji z wyrażania (przejawiającej się najczęściej w motywie zamilknięcia). Być może zatem gest umieszczenia wierszy z cyklu *Szkiełko* na początku całego tomu (a zamkniętego przez *Elegie edmontońskie*, przywołujące na myśl tak formę, jak i tonację Mickiewiczowskich *Liryków lozańskich*) stanowić ma rodzaj głosu ubezpieczającego: zapowiada i podpowiada czytelnikowi wybór tonacji, która umożliwi przyjęcie gorzkiej lekcji przemijania?<sup>14</sup>

Charakterystyczna dla dziecięcej mowy animizacja i zdolność identyfikacji z rzeczami (a także używanie leksykalnych zdrobnień), jakby mimowolnie powstający humor (proszę przeczytać fragment o rozdartym bucie dziecka, który, wcisnięty głęboko w kąt, ziewa „szeeeeeroko” [*Bucik*, BM]; od razu wiadomo, co przytrafiło się temu bucikowi podczas wędrówek jego właściciela, małego obieżyświata, prawda?) uruchamiają sposób wysłowienia przywołujący na myśl „strategię nikiform” (pochodzącą od jednego z najbardziej znanych polskich malarzy naiwnych, Nikifora), odkrytą niegdyś przez Kazimierza Wykę piszącego o sposobach osvajania

<sup>13</sup> W podobny sposób, na zasadzie analogii, można by tłumaczyć obecność w zbiorze *Hurraaa!* takich wierszy, jak *Co bym zrobił, gdybym miał czarodziejską różdżkę* czy *Dziewczynka z Domu Dziecka*, w których niepełna świadomość cierpienia wyrażona przez dziecko stanowi ostatecznie rodzaj egzystencjalnego pocieszenia.

<sup>14</sup> Por. M. Kmiecik, *Rzeczy niczyje – rzeczy nicości?* [w:] *Rzeczy do nazwania...*, s. 297.



trauma przez narratora *Pamiętnika z powstania warszawskiego* Mirona Białoszewskiego. Jak zauważał wspomniany krytyk, „nikiforyzm” to pewnego rodzaju postawa umożliwiająca zarówno drobiazgową, detaliczną rejestrację rzeczywistości, jak i „zdolność uczestnictwa [...] i przetrwania”<sup>15</sup>. Ta swoista „naiwność” wierszy Kornhausera wydaje się zresztą dodatkowo paralelna wobec konstrukcji podmiotu w *Pamiętniku z powstania...*, podobnie bowiem jak w owym arcydziele wojennej diarystyki „stróża rzeczywistości”, tak i w pisarstwie autora *Tyłu rzeczy niezwykłych* dokonuje się scalenie dwóch postaci mówienia podmiotu.

„Dzieckiem podszyte opowieści” o zużywaniu się rzeczy najbliższych ludzkiemu doświadczeniu stanowią zatem przeciwagę dla grozy spraw ostatecznych odkrywanych na końcu tomu (we wspomnianych wyżej *Elegiach edmontońskich*). Są odwróceniem wzniosłości, śladem ostatniego uśmiechu, który ustąpi, gdy przyjdzie czas na skargę z powodu kruchości naszych minionych doświadczeń; nie budzą „błogiej zgrozy, ukojenia zabarwionego trwogą”<sup>16</sup>, które powstają, gdy doznajemy rzeczy wzniosłych i wypowiadamy je językiem *pathosu*<sup>17</sup>. Decyzja o umieszczeniu tych kilku utworów – eufemizujących tyranię czasu – na początku poetyckiego tomu, podsumujemy, wydaje się antidotum na mechanizmy melancholii. Czyż tak łagodnie nastrojonemu czytelnikowi nie łatwiej będzie przyjąć – bezwzględne przecież zawsze i nieubłagane – odkrycie „znikliwości”, pod którą w istocie czai się, stale obecna, śmiertelność?

W ostatnim tomie, *Origami* (2007), wydanym przez poetę, tomie znów bardzo różnorodnym w swojej kompozycji, zwraca uwagę kilka wierszy poświęconych ważkim problemom natury tyleż filozoficznej, co społeczno-politycznej. Na początku drugiej połowy XX wieku w publicznych dyskusjach powrócił wątek rozliczenia i sprawiedliwego osądzenia osób odpowiedzialnych za swoje czyny w dobie komunizmu. Utwory, takie jak *Owszem, był, Teczki czy Sie-*

<sup>15</sup> Zob. K. Wyka, *Nikifor warszawskiego powstania*, „Życie Literackie” 1970, nr 22, s. 6.

<sup>16</sup> Zob. E. Burke, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, tłum. P. Graff, Warszawa 1968, s. 153.

<sup>17</sup> Zob. F. Ankersmit, *Wzniosłe odłączenie się od przeszłości albo jak być/stać się tym, kim się już nie jest*, tłum. J. Benedyktowicz [w:] tegoż, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, tłum. zbiorowe, red. i wstęp E. Domańska, Kraków 2004, s. 342–343.

dem zdań..., stanowią nie tyle pretekst do snucia dywagacji na temat poglądów lustracyjnych samego poety, ile asumpt do rozważań nad samym aktem oceny przeszłości na podstawie jej niedoskonałych świadectw.

Zanim przyjrzymy się tym kilku wierszom, przywołajmy jeszcze fragment nieopublikowanej w całości powieści autorstwa Juliana Kornhausera, fragment, w którym główna postać (być może, należałoby ją traktować jako powieściowe *porte-parole* samego autora), Kacper, rozmawia ze swoim znajomym (Tadeuszem) na temat bieżących zdarzeń politycznych, które na nowo zelektryzowały opinię publiczną i sprawiły, że problem lustracyjny znów stał się kwestią dyżurną, domagającą się podjęcia i rozwiązania:

– Kacper, ty nie masz pojęcia, jak to wszystko działało! Ile na to szło pieniędzy! Ilu ludzi wciągnięto do współpracy, ile osób zgłosiło się z własnej woli. To nieprawdopodobne. Państwo w państwie, które było sprawniejsze od samego PRL-u. I przecież ci wszyscy ludzie stamtąd nie zniknęli. Oni gdzieś się pochowali, albo udają kogoś innego.

– Tak, wiem, mam ich wokół siebie, ale jakoś dziwnie mi nie przeszkadzają. Naprawdę. To nawet niezrozumiałe. Nie odczuwam w sobie zemsty. Traktuję ich jak powietrze. Choć może ich próbuję usprawiedliwić? Trudno powiedzieć. Znamy się tyle lat, trudno by mi było wygarnąć im, co o nich myślę. Dlaczego? Może odczuwam moralną przewagę? Może przeszłość przestała być groźna? Wiem, że byli w partii, że donosili, ale są tacy malutcy, tacy szarutcy, nie chce mi się ich nawet popchnąć. Słucham czasem tego, co mówią. To ciekawe, wyłazi z nich dawna partyjna pycha, bo chronią się za nową partią, już, a jakże, demokratyczną i tylko patrz, co im odpowiesz. Ale teraz, po wydrukowaniu tych dokumentów, już sam nie wiem. Zaczynam o nich inaczej myśleć. Te głupie donosy pokazały mi ich na nowo. Ta zacierająca się peerelowska mgła zaczęła wyłazić ze wszystkich zakamarków. Popatrz, to było raptem dwadzieścia pięć lat temu, a mnie się wydaje, że minęły wieki. Zdążyłem te wszystkie przykre przeżycia wyrzucić z siebie, przetrawić, a teraz muszę wracać do nich (*Palimpsest*, PZ 294).

W wielopiętrowej sekwencji narracyjnej dialog ów zostaje zresztą *ex post* skomentowany przez narratora, który z goryczą przyznaje:

I teraz, kiedy tamten świat się zawalił – choć ich budowniczowie dobrze się urządzili, wcale nie rozpięchli – wystają z gruzów jakieś pojedyncze kikuty, zaproszone pliki papierzysk i wydobyte na światło dzienne straszą i dopraszają się uwagi. Co w nich się jednak zawiera? Czy prawda o tamtych czasach, czy raczej jakiś odblask, mało przejrzysty przekaz ludzkiej głupoty? (*Palimpsest*, PZ 296)

Bohaterowie tej rozmowy dalecy są zresztą od konsensusu, zrozumienia i prawdy, gubią się we wzajemnych oskarżeniach, „spalają się” w wysokiej temperaturze sporu, zamiast uważnie się słuchać, przerzucają się preparowanymi naprędce niby-argumentami, które spotykają się jedynie z niechęcią interlokutora, pieczętując dawne jego urazy albo stereotypy uwarunkowane doznanymi krzywdami. I w tej, przez narratora postawionej diagnozie, być może, jest płaszczyna, w której mieści się Kornhauserowskie *memento*: właściwy wymiar przeszłości trudny jest w istocie do osiągnięcia i uważać należy, aby spór o kształt tego, co „było minęło”, nie zniweczył, rodzącej się dopiero po latach nieprawości, wspólnoty.

Każdy z trzech wspomnianych wyżej utworów, w których pojawiają się tematy rozrachunków z przeszłością minionego systemu, podejmuje i rozgrywa nieco inaczej kwestie związane z lustracją. W *Owszem, był* obserwujemy spotkanie z dawnym donosicielem, dziś bezbronny, zagubionym człowiekiem, którego czyny spowodowały, iż nic nie jest w stanie go na powrót przywieść „do siebie”. Oto być może najbardziej dojmujący, egzystencjalny wymiar dawnego dramatu: uczynione fałsz i zło zwracają się swym ostrzem przeciw temu, który im (świadomie czy nie, to już pozostaje poza wierszem) służył, niszcząc całkowicie jego tożsamość. *Siedem zdań...* z kolei jest właściwie ironicznym wierszem-konceptem, który podaje w wątpliwość rozpoznania przeszłości, jakie można wysnuć jedynie na podstawie pozostawionych w archiwach dokumentów. Podobnie rzecz ma się w *Teczkach*, tym razem jednak dyskretnie obnażona zostaje tutaj postać historyka archiwisty, który porusza się w muzealnym labiryncie katalogów bez stosownej legitymacji:

Półtora miliona nazwisk.  
 Dwieście czterdzieści tysięcy skatalogowanych.  
 Funkcjonariusze i pokrzywdzeni.  
 Agenci i kandydaci na agentów.  
 A wśród teczek tylko jeden  
 żywy mól bez sygnatury.  
 (*Teczki*, O)

Bezpośrednio po lekturze tomu Piotr Śliwiński, recenzujący *Origami* na łamach „Tygodnika Powszechnego”, tak pisał o *Teczkach*: „Z archiwum zieje ciężkim, trupim oparem, a może tylko czymś niechętnym życiu? Jeden żywy mól z czymś kontrastuje, z martwą sprawiedliwo-

ścią? Martwą przeszłością? Pewne jest tylko, że efekt «wielkiej liczby» odbiera historii zawartej w teczce ludzką twarz [...]»<sup>18</sup>. Wydaje się, że Kornhauser nie rozstrzyga, do jakiego stopnia archiwa mają związek z prawdą, z życiem, czy odcisnął się w nich adekwatny ślad przeszłych zdarzeń (rozmów, przesłuchań, decyzji, denuncjacji, strachu, gry...). Kontrast nie sytuuje się wyłącznie na linii: „martwa przeszłość” – „żywy mól”, lecz w przestrzeni, do której komentarz Śliwińskiego jedynie się odnosi: oto bezmiar skatalogowanych dokumentów układających się w piramidalną kartotekę, w której „remanentu prawdy” dokonuje pozbawiony sygnatury (zatem: niemożliwy do odnalezienia, zidentyfikowania, określenia, nieposiadający upoważnienia, przepustki) „insekt” – pojedynczy, przypadkowy, obcy, intruz w stercie papieru...

Wieloznaczny i ironiczny obraz „mola bez sygnatury” zaprzął zresztą uwagę komentatorów. Piotr Michałowski, nie próbując rozstrzygnąć jednoznacznie tej metafory, zastanawiał się:

Czym jest ów „mól bez sygnatury”? Ironicznym komentarzem do zapisów pamięci? Nie skatalogowanym śladem przeszłości? Czy może „molem książkowym”, historykiem IPN-u [...] (wówczas byłby [...] dopełnieniem przestrzeni archiwum)? Wydaje się jednak symbolem tego, co nieuchwytnie, choć przecież insekt żeruje na stertach raportów i donosów – powoli je niszcząc, oznacza więc destrukcję źródeł i zanik pamięci<sup>19</sup>.

## 2. Obrazy prozą

Z pewnością twórczość prozatorska nie jest domeną autora *Świata nie przedstawionego* i trudno byłoby forsować tezę, że któraś z trzech ukończonych i opublikowanych przez autora powieści<sup>20</sup> odegrała kluczową rolę w przemianach polskiej prozy powojennej. Tym niemniej debiutanckie *Kilka chwil* (1975), a zwłaszcza wydany trochę

<sup>18</sup> P. Śliwiński, *Poeta w czasie zamętu*, „Tygodnik Powszechny” 2007, nr 6, s. 15.

<sup>19</sup> P. Michałowski, *Od-znaczanie pamięci (O poezji Juliana Kornhausera)* [w:] *Było nie minęło...*, s. 91–92.

<sup>20</sup> Dorobek prozatorski Juliana Kornhausera – oprócz trzech powieści, o których będzie mowa – obejmuje także kilka opowiadań oraz powieść, którą czytelnicy poznali jedynie we fragmentach. Co ciekawe, powieść ta – o roboczym tytule *Niepewność* (taki też tytuł nosi ostatnia z jej części opublikowanych na łamach prasy literackiej) – została przez pisarza ukończona, jednak przed atakiem choroby i wyłączeniem z czynnego życia zawodowego autorowi nie udało jej się w całości opublikować, powierzony zaś potencjalnemu wydawcy rękopis zaginął i nie udało się już odnaleźć żadnej jego kopii. Zob. A. Gleń, J. Kornhauser, *Nota edytorska*, PZ 485.

poniewczasie (ze względu na objęcie pisarza zakazem druku) *Stręzczytel idei* (1980) stanowią interesujące świadectwa dylematów, z jakimi zmagali się bohaterowie będący reprezentantami pokolenia Marca '68. Wydana zaś w roku 1995 mała proza pod tytułem *Dom, sen i gry dziecięce* jest ważnym elementem tak zwanego nurtu prozy „małych ojczyzn” i wielce intrygującą realizacją gatunków „prozy pamięci” i „prozy inicjacyjnej”. Tym dwóm ostatnim tytułom warto więc przyjrzeć się baczniej.

## 2.1. *Stręzczytel idei* (1980)

Utrzymana w konwencji realistycznej, przy wykorzystaniu technik awangardowej prozy francuskiej<sup>21</sup> (łączenie fikcyjnej opowieści z fragmentami autentycznych komunikatów, na przykład zaczerpniętych ze środków masowego przekazu), snuta z perspektywy narratora pierwszoosobowego opowieść budziła wiele wątpliwości krytyków literackich, którzy przedstawiali swoje zarzuty. Utyskiwano, że książka Kornhausera – realizująca postulat „nowego przedstawienia świata”, jaki proklamowali nowofalowi twórcy – przekształca literaturę w nie do końca udany dokument psychologiczno-społeczny o „krótkim terminie ważności”<sup>22</sup>. *Stręzczytel idei* czytany po latach – dzisiaj, gdy pewne już jest, że nie da się rozstrzygnąć, jakie techniki realistycznej narracji moglibyśmy uznać za najwierniejsze rozmaitym modelom rzeczywistości – jawi się jako całkiem przekonujący obraz zarówno pracy świadomości bohatera, jak i realiów życia w późnym PRL.

Portretując młodego studenta etnografii, Ryszarda Daniela, który na różne sposoby stara się wyrazić swoje doświadczenia (od codziennych zakupów, porządkowania biurka, swojego pokoju, wsłuchiwania się w wiadomości, nieufność wobec przekazów, przez skrupulatne przedstawienie specyfiki studenckich obowiązków czy przebiegu wykładów, po miłosne dylematy oraz społeczno-polityczne zaangażowanie w działalność studenckiego ruchu aktywistów) i młodzieńcze idee (co rusz deklarującego na przykład: „Chcę zmienić świat, widzę w tym cel swojego życia”, SI 123), Julian Korn-

<sup>21</sup> Zob. M. Zalewski, *Na wysokości oczu*, „Literatura” 1980, nr 29, s. 12.

<sup>22</sup> Zob. na przykład: J. Zieliński, *Świat prawie przedstawiony*, „Twórczość” 1980, nr 12, s. 125–126.

hauser daje czytelnikom obraz psychiki uczestnika światopoglądowej, politycznej i obyczajowej rewolty lat 70. Bynajmniej nie jest to jednak jeden z herosów, ludzi niezłomnych (tak w odniesieniu do woli, jak i do charakteru), dążących do aktywnego przeciwstawienia się złu czy fałszowi społecznemu. Targające nim wątpliwości (niepewność co do własnych motywacji, sceptyczne z ducha przeświadczenie, że żadne działanie ostatecznie nie spowoduje pożądanej zmiany społecznej) sprawiają, że częściej wycofuje się, kluczy, unika pełnej konfrontacji (w tym względzie jest jakby antytezą modelu, romantycznej proweniencji, buntownika, rewolucjonisty czy społecznika).

Ciekawe jest w tym wszystkim właśnie to, że Kornhauser wybiera tę główną postać, nie kierując się pragnieniem wykreowania heroicznego obrazu pokolenia, lecz budując swojego bohatera, wyposaża go w sprzeczne względem siebie nastroje i afekty (w Danielu kłębią się więc i chęć niezależności, bycia autentycznym, i potrzeba bezpieczeństwa, podpowiadająca rezygnację z odpowiedzialności; gorący zapal i zwątpienie; otwartość i gotowość do poświęcenia, otwarcia się na drugiego człowieka oraz strach i egoistyczne dążenia). Krytykom sprawa nie dawała spokoju. Zbigniew Mentzel upierał się, że powieściowy narrator jest wystylizowany na głos pokolenia i że – w związku z sympatią i troską, jaką obdarza go sam autor – jest to konstrukcja fałszywa; zgoła innego zdania był zaś Andrzej W. Pawluczuk, dla którego postać Ryszarda Daniela stanowić ma powieściowy antywzorzec osobowy<sup>23</sup>.

Dla krytyków otwarte pozostawało zatem pytanie, czy bohater *Stręzczyciela...* jest autorskim *porte-parole*, czy, inaczej rzecz ujmując, jest powieściowym protagonistą (czyli postacią, z której poglądami i działaniami możemy, a nawet powinniśmy się identyfikować). To zapewne pytanie nierozstrzygalne. Ale w takiej właśnie konstrukcji kryje się, być może, głębszy zamiar ukazania całej złożoności doświadczeń, które były udziałem pokolenia '68, skomplikowanej sytuacji, w której dokonywali oni swoich życiowych wyborów. Swoistą „słabość” głównego bohatera można zaś traktować jako strategię

<sup>23</sup> Zob. Z. Mentzel, *Porządek dzienny*, „Polityka” 1980, nr 38, s. 11; A.W. Pawluczuk, *Bohater skompromitowany*, „Życie Literackie” 1980, nr 36, s. 11 (takich sporów, czy dwugłosów, było zresztą dość dużo, warto odesłać czytelników może do jeszcze jednego z nich: Z. Dumowski, B. Szwedek, *Świat nie przedstawiony Juliana Kornhausera*, „Nurt” 1980, nr 12, s. 30–32).

umożliwiająca większe zaangażowanie czytelnika w dyskusje nad motywacjami, jakie mogłyby kierować naszymi uczynkami w określonych okolicznościach, strategię, o której zrealizowanie chodziło właśnie w nowofalowym modelu „literatury czynnej” (zatem zdolnej nie tylko diagnozować społeczne nastroje, ale także – przez odzwierciedlanie, zwłaszcza typowej, przeciętnej rzeczywistości – postawić czytelnika w sytuacji decyzji i pobudzić jego aktywność; *notabene* podobne zadania miały pełnić filmy twórców tak zwanego kina moralnego niepokoju, do którego zaliczamy dzieła między innymi Krzysztofa Zanussiego, Krzysztofa Kieślowskiego, Feliksa Falka, Agnieszki Holland).

W jednej ze scen, której fragment publikujemy w wyborze dołączonym do niniejszej edycji, przedstawiona zostaje pewna akcja, którą inicjują – zupełnie zresztą spontanicznie – główny bohater i jego przyjaciel, akcja, którą należałoby nazwać w myśl dzisiejszych określeń happeningiem, mającym stać się „ciosem autentyczności”, skierowanym przeciwko ludziom uwikłanym w fałsz i pospolicie „teatru życia codziennego”.

Ryszard i Andrzej pragną „występku”<sup>24</sup>, cięcia w zrutyinizowanym porządku życia, wtłoczonym w sztywny gorset płaskiego, codziennego rytuału. Postanawiają w kulminacyjnym momencie teatralnego spektaklu zrzucić z widowni balkonu ulotki (nie znamy ich treści, domyślać się możemy, że zapisano na nich wezwanie do pewnego rodzaju „obywatelskiego nieposłuszeństwa”). Sztuczność teatralnej sceny, na której odgrywany jest Gombrowiczowski *Ślub*, na tę jedną chwilę „performerskiego działania” bohaterów ustąpić ma „błyskowi czynu”, przez który wniknie „prawdziwe życie”. Obaj odczuwają przestrzeń teatru jako „modelową sztuczność”, metonię uwikłania w formę. Jakkolwiek sam dramat Witolda Gombrowicza winien stać się sprzymierzeńcem powieściowych bohaterów w próbie rozbrojenia konwencji bycia, „wiropląty marzeń” stają się nieledwie dodatkiem („sztucznym śniegiem”) do przedstawienia, domeny gry i roli, którą bohaterowie – czyżby za sprawą złośliwego Gombro, który pozornie tylko chce rozprawić się z gębą?! – pragnęliby, choć na mgnienie oka, rozbroić.

<sup>24</sup> Zob. E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. H. Dolner-Śpiewak, P. Śpiewak, oprac. i wstęp J. Szacki, Warszawa 2000, s. 99–101.

Odgrywanie rządzi jednak niepodzielnie doświadczeniem uczestników spektaklu, żaden performance nie może właściwie przebić się przez samo stereotypowe myślenie widzów. „Nie ma czegoś takiego jak «zachowanie jednokrotne»”<sup>25</sup> – mogliby ze smutkiem skonstatować bohaterowie powieści. „Występek” (performance) jest w istocie niemożliwy, bowiem percepcja odbiorców spektaklu neutralizuje jego jednorazowość, nikogo takie działanie nie dotknie, nie ujmie, nie pochwyty, nie zmieni.

Kurtyna opada, „mimowolni aktorzy”, Ryszard i Daniel, opuszczają teatr, ale performerskie niepowodzenie nie wprawia ich w milczące zakłopotanie, bojaźń czy smutek. Przeciwnie, „wychodzą w piękny zimowy wieczór” dziwnie rozluźnieni, szybko też zapominają o swoim zaimprovizowanym happeningu. Nie myślą, co musiałoby się stać, aby ludzie porzucili enklawę formy i zdecydowali się na podjęcie z nią gry, zmianę swojego sposobu myślenia. Próba została podjęta, śmiech pozwala zdobyć się na odrobinę dystansu. („Nie myślimy już o tym”). Nie istnieje żadna „sfera następstw”<sup>26</sup> performatywnego procesu, jaki starali się jeszcze przed momentem skutecznie bohaterowie, ale istnieje radość będąca wynikiem natychmiastowego odrzucenia tego, co „było minęło”, umożliwiająca kolejną akcję, nowe otwarcie, następne ryzykowne posunięcie...

Cała powieść Kornhausera bazuje na pragnieniu przekroczenia literatury, wspiera się na przeświadczeniu, że prawdziwe życie jest „gdzie indziej”, że literaturę trzeba dopiero – przez „do-realnienie”, nasycenie konkretem, „magną codzienności” – na drodze antyestetyzacji (rozbicia fabuły, odrzucenia wzorów narracyjnych i tak dalej) przysposobić do wypowiedzenia „nieśmiertelnie żywego życia” (określenie Edwarda Stachury). Eksperyment przeprowadzony przez bohaterów komentowanej sceny ma spowodować, że w skostniały świat sztuki wdrze się nagle element nie z tego rejestru, ulotny jak nieuchwytna egzystencja, płochy jak kaprys – a jednak będący trafieniem w sedno skostniałej rzeczywistości.

Wypowiedź performatywna – warto może przypomnieć słynny, po wielokroć cytowany, *passus* z dzieła amerykańskiego językoznawcy.

<sup>25</sup> R. Schechner, *Co to jest performans?*, tłum. T. Kubikowski, „Dialog” 2003, nr 3, s. 129.

<sup>26</sup> Zob. tegoż, *Procesy performatywne*, tłum. T. Kubikowski, „Dialog” 2005, nr 4, s. 177–179.



Będzie [...] w szczególny sposób pusta czy daremna, jeśli wygłosi ją aktor na scenie, jeśli zostanie wprowadzona w poemacie [...]. [...] W takich okolicznościach używa się języka [...] jakoś nie na serio, lecz pasożytniczo względem normalnego sposobu użycia [...]. [...] wypowiedzi performatywne [...] mamy rozumieć jako wypowiedzi wygłoszone w zwykłych okolicznościach<sup>27</sup>.

Literatura ma być towarzyszką takich właśnie „zwykłych okoliczności”, ma stać się sposobem manifestacji egzystencji, miejscem takiego wyrażenia (opisania) rzeczywistości, które równocześnie spowoduje zwrotne sprzężenie i oddziała z całą siłą słowa (uwolnionego od metafory, gdyż ta ma tendencję do mityzacji naszego rozumienia), wprost, bez osłon, uników, kompromisów...

Epizod w teatrze stanowi metaforę poszukiwań takiego języka-czynu, „języka interwencyjnego”, o jakim marzy Kornhauser, począwszy od jednego ze swoich pierwszych poważniejszych wystąpień krytycznoliterackich<sup>28</sup>. W owym „antyliterackim geście” mieści się również prawo do podawania w wątpliwość raz ustalonego, przyjętego języka, który miałby umożliwić ingerencję (a przynajmniej jej poczucie) w rzeczywistość. Bohaterowie *Stręczyciela...*, jak osoby z dzieł Gombrowicza, rozpoczynają swoje uporczywe zabiegi rozbicia formy, przemienienia widzów w aktorów, wciąż od nowa, nie rozpaczając nad niepowodzeniami kolejnych aktów demontażu rutyny, schematu (tego wszystkiego, co egzystencjaliści nazwą „nieautentycznością”), mając w zanadru najstarsze antidotum: śmiech.

## 2.2. *Dom, sen i gry dziecięce. Opowieść sentymentalna* (1995)

Wzmózione eksperymenty językowe i formalne w obrębie dwudziestowiecznej „prozy pamięci” i „prozy inicjacyjnej” (najczęściej o proveniencji autobiograficznej, przypomnijmy tak różne, a jakże bliskie sobie książki, jak: *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela

<sup>27</sup> J. Austin, *Jak działać słowami* [w:] tegoż, *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, przeł., wstęp i przypisy B. Chwedeńczuk, Warszawa 1993, s. 570–571. Można by rzec, iż cała nowofalowa przygoda odnowienia literatury jako „przedstawiania rzeczywistości” jest jedną z ostatnich żarliwych deklaracji nadziei na odnalezienie w literaturze performatywnej potencji (taki był na przykład zamysł Ryszarda Krynickiego, kiedy zdecydował się on – w latach 80. – na lakoniczną formę swoich wierszy, aby tym skuteczniej można je było „podawać z ust do ust”).

<sup>28</sup> Zob. J. Kornhauser, *Szansa grupy*, „Życie Literackie” 1969, nr 46.

Prousta, *Panny z Wilka* Jarosława Iwaszkiewicza, *Portret artysty z czasów młodości* Jamesa Joyce'a, *Tonia Krögera*, *Czarodziejską górę* Tomasza Manna, *Petera Camenzinda* czy *Pod kołami* Hermanna Hessego, powieści Tadeusza Konwickiego z lat 60. i 70., *Nagi sad* Wiesława Myśliwskiego, *Madame Antoniego Libery*) świadczą zarówno o stałym poszukiwaniu wzoru na opowiadzenie własnego początku i „wskrzeszenia zmarłego czasu”, jak i o tym, iż nigdy dotąd jeszcze do tego stopnia nie była zagrożona koncepcja narracyjnej tożsamości człowieka (skoro co rusz tworzymy odmienne formuły „literatury przypomnienia”, to w istocie nie wierzymy w to, że odziedziczone wzorce pozwalają nam osiągnąć poznawczy sukces: opowiedzieć człowieka od początku i bez wątpliwości w to, że naszą zmienność w czasie jesteśmy w stanie wyrazić, a więc oswoić i okiełznać).

Wielość, złożoność strategii opowiadania swoich dziejów stanowi próbę „uporządkowania chaosu świata”, „przewyciężenia przygodności i incydentalności istnienia, poszukiwania dla niego sensu”<sup>29</sup>. Julian Kornhauser wydaje się sceptyczny wobec możliwości opowiadania – „powtórzenia”, uobecnienia – tego, co minione, odsuwa i z rezerwą używa wspomnienia jako formuły, w której miałyby ujawnić się prawda egzystencji.

W jednym z najbardziej przejmujących wierszy autora *Było minęło* dotyczących pracy naszego wspominania, jakim jest krótki zapis pragnienia „wyobraźniowego wskrzeszenia” obrazu matki, ujawniający, jakże bolesny, brak zdolności przedstawieniowych ludzkiej pamięci:

Katowice Zawodzie, Huta Ferrum,  
ciąg kamienic z cegły.  
Mijam tę stację tyle razy  
i nie mogę sobie tu wyobrazić  
mojej mamy z lizakiem w ręku.

(Z przeszłości, O)

„Tyle razy” ... „Dlaczego wzrok nie ma siły absolutnej?” ... – mógłby powtórzyć bohater tego wiersza za tęsknym i rozpaczliwym zawołaniem podmiotu z poematu *Esse* Czesława Miłosza. Diagnoza funkcjonowania mechanizmu ludzkiej pamięci u Kornhausera ostatecznie wydaje się zbieżna z rozpoznaniem autora *Dalszych*

<sup>29</sup> M. Dąbrowski, *Autobiografia, czyli próba tożsamości* [w:] *Autobiografizm – przemiany, formy, znaczenia*, red. H. Gosk, A. Zieniewicz, Warszawa 2001, s. 39.

okolic. Czy to jedynie nasza nieuważność winna jest tego, iż nie potrafimy dobrać chowanego w zakamarkach pamięci drogiego, bliskiego sercu obrazu ukochanej osoby? Czy to ułomności naszych pięciu zmysłów zawdzięczamy bezwład wyobraźni? Tego Kornhauser już nie rozstrzyga, notuje po prostu fakt dominacji zapomnienia nad stałą dyspozycją przypominania.

„Tyle razy”... Dyskretna skarga pobrzmiewa już tylko „z przeszłości”. Odtwórzmy ów wiersz w cichej lekturze kilkukrotnie, usłyszemy wówczas nieustające echo frazy: „i nie mogę”... To nie rozpacz, lecz smutek dyktuje takie zakończenie. Zresztą zaduma nad utratą całych obszarów pamięci powraca w wierszach krakowskiego poety. Starą Bóźnicę na przykład kończy, co wielce wymowne, obraz stanowiący o niemożliwym powrocie w przeszłość:

ulica Szeroka  
jest coraz węższa

nie przecisnę się tędy już nigdy  
(*Stara Bóźnica, WLO*)

Być może dlatego autor *Kilku chwil* zdecydował się na nadanie swojej wspomnieniowej powieści podtytułu: „opowieść sentymentalna”, omijając tym samym rafa myślenia melancholijnego, poddając się zaś podszeptom jego młodszej i zdecydowanie łagodniejszej siostry – nostalgii<sup>30</sup>. Bolesność wspomnienia nie jest tu bowiem skutkiem rozpaczliwej batalii o nadanie sensu własnej egzystencji, stawki „gry w autentyczne”<sup>31</sup> nie wyznacza konieczność zrozumienia samego siebie, swojej roli w świecie, indywidualnej historii i tożsamości. Niedostatki pamięci, wszelkie miejsca ciemne w przeszłości, niezrozumiałe, tragiczne rekompensuje narratorowi zarówno „smak detalu” w rzeczach minionych powracających w literackim wspomnieniu<sup>32</sup>, jak i poczucie porządkowania wyłaniające się podczas spisywania kolejnych sekwencji tego, co „było minęło”, ale oto – na chwilę i znów – zajaśniało w zakamarkach pamięci<sup>33</sup>. „Bolesna rozkosz wspomnienia” (tyle znaczy łac. *nosteo algos*) nie przekształca się tu w rozpaczliwe

<sup>30</sup> Zob. P. Czaplński, *Wzniośle tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Kraków 2001, s. 47–49; M. Zaleski, *Świat powtórzony* [w:] tegoż, *Formy pamięci*, Gdańsk 2004, s. 11–12.

<sup>31</sup> J. Jarzębski, *Hieroglif życia*, „Tygodnik Powszechny” 1996, nr 7, s. 13.

<sup>32</sup> J. Drzewucki, *Ktoś inny*, „Twórczość” 1996, nr 3, s. 112–113.

<sup>33</sup> M. Orski, *Tajemnica wychowanka J.*, „Arkusze” 1996, nr 11, s. 6.

pragnienie wskrzeszenia tego, co nieodwracalnie nieobecne, narrator prozy wspomnieniowej Kornhausera nie lokuje swojej egzystencji „po stronie przeszłego”, przeciwnie, z całą stanowczością sytuuje swoje JA poza przedstawionym (z pamięci) światem, dodatkowo podkreślając dystans wobec *alter ego* J.

Sięgając do ustaleń francuskiego filozofa Paula Ricœura, Michał Kaczmarek starał się objaśnić skomplikowaną strukturę narracyjną powieści *Dom, sen i gry dziecięce*:

Narrator wspominający siebie jako dziecko poddaje oglądowi wspomnianego J. wpisanego w krajobrazy i sytuacje zapamiętanego dzieciństwa. W temporalnej perspektywie „tożsamości osobowej” podmiot wspominający pisze o podmiocie wspomnianym, czyli „o sobie samym jako innym” – tożsamym, czyli tym samym, ale nie takózsamym, czyli nie takim samym. W pamięci narratora J. i jego pamięć jawią się zatem jako „inne” niż on sam i jego pamięć. Są to więc z jednej strony dwa rodzaje pamięci tego samego podmiotu [...], z drugiej natomiast stanowią równocześnie dwa rodzaje pamięci odpowiednio dwóch różnych podmiotów odmiennych w czasie [...]: dziecięca pamięć J. oraz dojrzała pamięć narratora. *Dom, sen i gry dziecięce* mimo konstrukcji narratora trzecioosobowego mają zatem wspólny podmiot pamięci, w którym zespoleni są J. i narrator [...]<sup>34</sup>.

Zgadzam się z wyjaśnieniami Kaczmarka, istotnie, trudno zaprzeczyć tezie o ciągłości bytu narratora i młodzieńczego bohatera (J.), choć językowy dystans (będący odpowiednikiem czasoprzestrzennego oddalenia narratora i skrytego za zasłoną inicjału młodzieńca J.) uruchamia zdecydowanie metaforyczny wymiar tej opowieści, nadbudowujący się na biograficznym tworzywie.

Trudno jednak przystać na przydanie podmiotowej autonomii bohaterowi *Domu, snu...*, powieść bez reszty wydaje się bowiem zdominowana przez panującego nad granicami i wymiarami swojego wspomniania narratora, który celowo rysuje tak dużą odległość oddzielającą go od swojego młodzieńczego wcielenia, aby tyleż przyrzeć się z nostalgią czasowi swojego dzieciństwa, ile w ogóle przedstawić traktat o pamięci i procesie inicjacji ujętym w formule stopniowego wykorzenia, wydziedziczenia, swoistej bezdomności, która przypada w udziale wybierającemu – z lękiem, ale i z radością, prawdziwie wyzwalającą nadzieją – bycie poetą<sup>35</sup>.

<sup>34</sup> M. Kaczmarek, *Gry (z) pamięci(-q). „Dom, sen i gry dziecięce” Juliana Kornhausera [w:] Było nie minęło...*, s. 199.

<sup>35</sup> Por. S. Melkowski, *Pierwsza osoba w trzeciej osobie*, „Wiadomości Kulturalne” 1996, nr 21, s. 20.

Ów dystans prowadzi zresztą do interesującego zabiegu, skutkującego poczuciem, iż narrator nie do końca właśnie utożsamia się ze swoim młodzieńczym *ego*. Pośredni dowód na rzecz takiego ujęcia odnaleźć możemy w wierszu z tomu *Origami*:

A może dzieciństwa nie są naszą własnością,  
tylko czasu, który nas spłodził i nazwał?  
Jeszcze słyszę gwar olch i agrestu,  
słodkiego kurzu rozgryzanego w ustach,  
ale czy jestem jego posiadaczem  
bezwzględny i jedynym?  
Nasze dzieciństwa,  
przedzielone zaledwie pięcioma latami,  
zderzają się na gliwickiej ulicy  
jak dwa szybkie samochody.  
Kindheit i dzieciństwo, Gleiwitz und Gliwice  
giną w mroku dziejów,  
pozostawiając po sobie  
gorzki smak historii,  
zupełnie jak ów pęk kluczy niemieckich uciekinierów,  
wiszący teraz wraz z tysiącem innych  
w śląskim muzeum w Görlitz.  
(*Na ulicy mojego dzieciństwa, O*)

Dzieciństwa do nas nie należą, po czasie zostaje z nich jedynie „gorzki smak historii”, wyłączeni z własnych dziejów, powracamy do ich obrazu zakrzepłego w pamięci, który – jak się ostatecznie okazuje – mniej realny się zdaje, mniej trwałe aniżeli świadectwo niemych, rdzewiejących w muzeum przedmiotów, które do nas kiedyś należały.

Decydującym doświadczeniem, centralnym, w *Domu, śnie...*, jak to rozumiem, jest rekonstrukcja czasu wtajemniczenia w bycie poetą, wybór ścieżki, jak pisała Anna Legeżyńska, „poetyckiej bezdomności”, która zawsze wiąże się z poczuciem wykorzenia z życia, z konkretnego, materialnego świata i zamieszkaniem w języku, w literaturze (niemiecki filozof Martin Heidegger pisał w jednym ze swoich esejów, że „domem człowieka jest język” – ta głęboka myśl stosuje się chyba w całej rozciągłości przede wszystkim właśnie do określenia egzystencji pisarza).

Zapewne jednym z bardziej intrygujących momentów tej lapidarnej „prozy pamięci” są właśnie fragmenty poświęcone pierwszym literackim fascynacjom i spotkaniom młodego J. z poetami.

W końcu powieści znajdziemy ustępy, za których sprawą – jeśli im zawierzyć – odnajdziemy historię wejścia autora *Postscriptum* w literackie życie.

Przyjrzyjmy się zamieszczonemu w wyborze fragmentowi (Poeta H.) z *Domu, snu...*

Naznaczone „ponadczasowym, wojennym powietrzem” wiersze Różewicza (nazwisko autora *Twarzy* nie zostaje w tej powieści skryte pod płaszczem inicjału) pozwalały J. na oderwanie się od aury Śląska, przy jednoczesnym poczuciu nasycenia wspólnymi poecie i bohaterowi opowieści obrazami „gliwickich łąk” (DSGD 71). „Różewicz był blisko, na wyciągnięcie ręki” – czytamy; jakkolwiek poczucie lęku, wstydu i zażenowania nie pozwoliło młodzieńcowi przekroczyć bariery pierwszego z nim kontaktu. Tymczasem, i niespodziewanie, J. bezpośrednio styka się z poetą H., który przybywa jakby „z innego świata” (DSGD 71). Spotkanie to jednak zamiast bezwarunkowej fascynacji wiąże się raczej z niejakim rozczarowaniem:

J. oczekiwał od niego czegoś więcej: Tajemnicy trudnej do zdefiniowania, głosu dobitnego i zwielokrotnionego [...]. Czy się zawiódł? Zawiódł się o tyle, że nie otrzymał tego, czego oczekiwał. To, o czym H. mówił, nie do końca zrozumiałe przecież, a przez to w jakiś szczególny sposób fascynujące, dochodziło do uszu chłopca tylko częściowo, zagłuszone dziwnym, dochodzącym nie wiadomo skąd szeptem, szeptem, który judził, drażnił i przeszkadzał. Szept ten mówił: nie, nie słuchaj tego, to nie twój język! H. w rozpiętej marynarce opowiadał o glinianych skorupach, odnalezionych w basenie Morza Śródziemnego, i jego lekko wibrujący głos hipnotyzował słuchaczy, ale nie J. Nie, J. chłonał raczej ów bezgłośny szept, wydobywający się ze ścian auli, ze starej dekoracji i świateł reflektorów. Czemu ten szept zagłuszył głos poety-archeologa w granatowym garniturze? (DSGD 71)

Który może być rok? 1964? Zbigniew Herbert – bo wszak o nim tutaj mowa – wydaje wówczas *Barbarzyńcę w ogrodzie*, być może ta rzecz stała się pretekstem do zorganizowania poecie spotkania w gliwickim liceum<sup>36</sup>, do którego uczęszczał młody J.? Młody Julian Kornhauser mógłby być wówczas u progu dojrzałości, tuż przed maturalnym

<sup>36</sup> Potwierdzenie intuicji czytelników przychodzi od strony relacji gliwickiego przyjaciela Juliana Kornhausera. Adam Zagajewski w swoim ostatnim wspomnieniu odnotuje, iż podczas licznych spotkań i spacerów już w Krakowie spierali się często o poezję Zbigniewa Herberta, i dodaje jeszcze: „Julian z pewnością też był na spotkaniu z poetą w naszym liceum”. Zob. A. Zagajewski, *Julian*, „Kwartalnik Artystyczny” 2016, nr 3, s. 139.

egzaminem, narracja wszak oscyluje wokół owego przełomowego czasu, w którym dokona się ostateczna decyzja poety o opuszczeniu Gliwic, sprzeciwienu się woli ojca (chcącego, aby syn zdobył pewniejszy zawód, wybierając studia architektoniczne), rozpoczęciu procesu wrastania w literaturę i ową „poetycką bezdomność”.

Spotkanie z poetą H., jakkolwiek przyniosło młodzieńcowi pewien zawód, ugruntowało przecież ów tworzący się w umyśle J. „drugi, sztuczny język”, daleki jeszcze od codzienności i prawdy (choć czy nie owej bliskości z terażniejszością oczekiwał od Herberta młody J.? Czy ta „lekcja” nie stała się przypadkiem powodem, dla którego Julian Kornhauser tak krytycznie ocenił potem na łamach *Świata nie przedstawionego* pisarstwo autora *Pana Cogito*, próbując zdystansować się od aluzyjnego i mitologicznego kodu, którym operował Herbert?), od którego jednak zaczęły się fascynacja i udział w dziwnym misterium literatury. Jednak ten właśnie sposób mówienia o rzeczywistości pociągał powieściowego bohatera najbardziej. Za okładkami czytanych ukradkiem pism literackich – przywołajmy jeszcze jeden fragment autobiograficznej prozy Kornhausera – czaiła się bowiem

tajemnica, coś niezrozumiałego [...]. To, co było wieloznaczne, kapryśne i przebrane, dziwnie podjudzało i jątrzyło. Trzeba było tylko wkręcić się w to wirowisko znaczeń i symboli, poddać się urokowi ich gładkiej skóry i wtedy wszystko nagle zmieniało swoją barwę, stawało się intensywniejsze i zapraszało do współpracy (DSGD 50).

Pojawia się tu jeszcze jedna postać, która – jak się zdaje – ma kluczowy wpływ na los młodego J. To wędrowny Żyd o nazwisku Zuckerman, śpiewak amator, zarabiający na życie wykonywaniem rzewnych pieśni na podwórkach mniejszych i większych miast. Na kartach powieści Kornhausera pojawia się kilkakrotnie, w mocno utrzymanych w onirycznej konwencji narracyjnej fragmentach (cały obszerny passus z udziałem tej postaci został przedrukowany w tomie pod tytułem *Zuckerman*).

Kilkunastoletni J. widzi go po raz pierwszy na podwórzu domu przy ulicy Lellka. Gdy przebrzmiewają ostatnie nuty śpiewanej przez tułacza pieśni, chłopiec – dla którego Zuckerman jest uosobieniem „tajemnicy inności”, niosącym naukę o „radosnej bezdomności” przybyszem – ośmiela się zapytać o jego pochodzenie. Czy to w nagrodę za odwagę otrzymuje taką profetyczną odpowiedź?

– Czy ja wiem? Może jestem z Gliwic, może z Krakowa, a może z nieba? Czy to nie wszystko jedno? Gdzie mieszkam? Dobre pytanie. Trochę tu, trochę tam, a właściwie nigdzie. Co to znaczy mieszkać? Mieć własne łóżko? Własny kąt? Siedzieć przy stole? Jeśli tak, to nie mieszkam. Chodzę. Cały czas chodzę. To chodzenie jest mocne jak ten dziki wół! Rozumiesz? [...] Co, chodzić to nie mieszkać? Ty się dziwisz, że Zuckerman tak mówi? Ale tak jest. Ja muszę być ciągle gdzie indziej (DSGD 59–60).

Jak inaczej? Czy nie tak jak w owym „miejscu”, które wyznaczają cudze języki (literatura)? Jak te, które młody J. podglądał i podsłuchiwał z pism literackich czytanych ukradkiem w klubie MPiK (przy ulicy Marcina Strzody)? Niezrozumiałe zrazu, nieokreślone, a zapraszające w podróż do inności: „Tam [...] gotował się i kipiał nowy świat, nie poznany jeszcze i bez nazwy. Ten świat przyciągał jego wyobraźnię, krępował i usidlał. Mówił innym językiem, w którym wyczuwało się aplauz dla naiwnych zdobywców i nieposkromioną żywotność” (DSGD 36).

Podczas ostatniego spotkania chłopca z Zuckermanem, odbywającego się w scenerii gliwickiej palmiarni, postać Żyda ulega dziwacznej metamorfozie, której fantasmagoryczny opis przywodzi na myśl tajemnice znikania ojca z kart prozy Brunona Schulza:

W palmiarni w oslepiającym świetle, w dusznym, podzwrotnikowym powietrzu słycać było głosy niewidzialnych zwierząt, szum ściekającej wody, trzepot liści. J. już wiedział, że coś się kończy. Zuckerman skurczył się do rozmiarów sekwojowego żołędzia. Jego postać odbita w zielonej, żywej wodzie rozpryskiwała się na wszystkie strony (DSGD 64–65).

Ślad enigmatycznej, niedosiężnej nauki Żyda tułacza kielkuje w umyśle chłopca, nakładając się na potrzebę opuszczenia Śląska, wyzwolenia spod niemego dyktatu (symbolizowanego przez obraz sady zacierającej ślady kulturowych świadectw) krainy, która z biegiem dni zatracala w oczach J. rysy wieloetnicznej arkadii.

Tłumacząc wybór konwencji (wywodzący się z autobiografii Jeana-Paula Sartre’a – zob. PNK 128–129), pozwalającej oscylować między autobiograficznym esejem a fantastyczną powieścią, między intymnym wspomnieniem a zdystansowaną narracją, autor *Kilku chwil* pisze:

Kiedy przystępowałem do pisania *Domu...*, gdzieś tam w głębi podświadomości pamiętałem o Słowach [...]. [...] pociągała mnie w autobiografii



Sartre'a umiejętność wytworzenia dystansu, pragnienie [...] zobiiektywizowania [...] dziecięcej świadomości. Dlatego pewnie wymyśliłem trzecią osobę dla swojej opowieści. Nie pisałem o sobie, lecz o J., o jakimś uniwersalnym J., ale przecież niezaprzeczalnie związanym ze mną, będącym właściwie mną (PNK 128–129).

Jak rozwiązać ten paradoks? Jest się sobą i kimś innym równocześnie? („Ja to ktoś inny” – pisał, jak pamiętamy, Arthur Rimbaud). Być może to tajemnica osobowości pisarza, niejasna do końca nawet dla niego samego. Pragnienie narracyjnego scalenia chaotycznego, ubywającego życia, nadanie mu kształtu i wymiaru, jaki przybrać mogłaby nasza – wypowiedziana w „sentymentalnej opowieści” – tożsamość to tylko jedna perspektywa tej głębokiej, tajemniczej opowieści. Bardzo możliwe, że nie mniej ważny od tego będzie aspekt pisania-rozumienia własnego dorastania do świadomego wyboru drogi pisarskiej, decyzji wcale niełatwej, która wiązała się z pozostawieniem, opuszczeniem na zawsze łagodnej krainy dzieciństwa i odważnym wskokiem w „poetycką bezdomność”.



## Rozdział III

### „Zmysł udziału”<sup>1</sup>

#### Interpretacje wybranych utworów

#### I. Wyprzedzaj, poeto. Siła ironii nowofalowej poezji

##### 1.1.

Postulat zaangażowania w literaturze oznaczał dla Juliana Kornhausera konieczność przede wszystkim bycia nieufnym zarówno wobec kłamstwa obecnego w przestrzeni publicznej, jak i samej „literackości” (estetycznego, pięknego układania słów)<sup>2</sup>, stanowiących zagrożenie dla naczelnej zasady życia i pisania – prawdy. Radykalny gest zniesienia estetycznego wymiaru poezji poprzez przewartościowanie dotychczas funkcjonujących w niej mitów oraz tradycji, i w ten sposób „utwierdzenie poetyckiego świata”<sup>3</sup> właśnie na nowo, stał się jednym z głównych wątków nowofalowego okresu twórczości krakowskiego pisarza.

Niewiara w moc samej literatury nie jest aktem nihilistycznym; protest autora *Zabójstwa* stanowi jedynie sprzeciw wobec określonego modelu poezji, tej, której ramy „okazują się zręczną stylizacją” (*Dla wszystkich ta sama powieść*, WFUSR), odbieraną przez Kornhausera jako zasłona (złożona z tradycji oraz obcych i odległych światów), spoza której nie można zauważyć żywej, konkretnej, namacalnej terażniejszości:

[...] Poezja  
nie jest mi w ogóle potrzebna, łapie mnie  
za gardło pięścią papieru, sączy się sucha  
krew aforyzmów [...]  
[...] trzaśnijcie drzwiami, a rozleci się  
rzeczywistość, skromna pracownia liryka  
bezpośredniego, który hoduje polemikę na  
lepsze czasy.  
(*Poezja*, WFUSR)

<sup>1</sup> Wyrażenie z wiersza Wisławy Szymborskiej *Rozmowa z kamieniem*, pochodzącego z tomu *Sól* (1962).

<sup>2</sup> Zob. M. Larek, „To, co pierwotne”. O pragnieniu powrotu do przezroczystego języka w twórczości Juliana Kornhausera, „Kresy” 2006, nr 1–2, s. 145.

<sup>3</sup> L. Szaruga, *Poezja pochłania świat, świat pochłania poezję*, „Nowe Książki” 1973, nr 18, s. 22.

Owo pragnienie docierania do rzeczywistości nagiej, niezafalszowanej – tak widoczne u Kornhausera niemal od początku jego drogi poetyckiej – powróci także (w wariacie poezji metafizycznej, egzystencjalnej) w ostatnich tomach poety. Tymczasem, w 1973 roku, autor *Zabójstwa* wystąpił w obronie „mówienia wprost”, obiektywizacji i empatii w portretowaniu człowieka, wreszcie – w obronie racjonalności. Przemieniona, odarta z zasłon liryzmu poezja ma być właśnie diagnozą stanów emocjonalnych bohatera, jego trzeźwych i niezawołowanych sądów. Etyczne i poznawcze zaangażowanie wyklucza lirykę, która jest „po prostu kolorowym / Obrazem szklanką witrą” (*Liryka*, WFUSR).

Poetyka i światopogląd krakowskiego skrzydła Nowej Fali, jak pamiętamy, zostały określone przez samego Kornhausera mianem „trzeciego ekspresjonizmu”, którego niezbywalną cechą miał być „demistyfikacyjny charakter”. Język tej poezji miał przede wszystkim obnażać „sztuczność literatury i świata, docierać do pierwotnych niejako wartości, które dewaluowane są przez współczesną cywilizację” (*Nowa poezja*, ŚNP).

Żarliwość w przedstawianiu obrazu rzeczywistości, wnikanie w jej tkankę przez modyfikowanie percepcyjnych, utrwalonych przyzwyczajęń i schematów ma odbywać się poprzez stosowanie ironii, której naczelną zasadą jest odwrócenie, a celem „agresywna interpretacja świata” (zob. *Nowa poezja*, ŚNP)<sup>4</sup>.

## 1.2.

O ile ironia zawsze będzie tropem, przekształceniem języka, o tyle zachowuje ona jednak swój pozajęzykowy charakter jako gest buntu, akt niezgody. Źródłem opresywności, z którą podmiot musi się mierzyć, która odcina mu możliwość pozytywnego, afirmatywnego mówienia, jest tutaj, obok samej sztuki (sztucznej, fałszywej transformacji języka), anonimowy czynnik ludzki.

W świecie poezji Kornhausera – zwłaszcza w pierwszym okresie twórczości, w tomach z lat 70. – ironicznej dyskredytacji podlega zwłaszcza bierność człowieka wobec przemocy językowej doświadczanej z zewnątrz (na przykład ze strony ideologicznej propagandy,

<sup>4</sup> Tak zarysowany program poetyckiego interwencjonizmu Kornhauser nazywa „poetyką tak–nie”. Zob. *Nowa poezja*, ŚNP.

pustej politycznej retoryki). Bezosobowa siła powoduje zacieranie wyrazistości pokoleniowego wyrazu, spontaniczności buntu. Niemi decydenci, „szare eminencje”, obcy, konfidenci, „podpowiadacze prawdy słusznej” – są stale, acz dyskretnie obecni w poezji Kornhausera. Ów „tłum władz” stanowi świat zagrażający autonomii i autentyczności podmiotu. Oto przykład jednego z wielu takich utworów:

Poeci milczą zazwyczaj wtedy,  
gdy naród oczekuje od nich  
prawdy. Poeto, nie daj się zwieść  
porozom. Naród pragnie usłyszeć  
tylko to, co sam wymyślił. To  
ma być jego prawda, a nie twoja.  
Dlatego nie zginaj karku, wyprzedzaj  
to oczekiwanie.

(*Wyprzedzaj, poeto*, ZK)

Ów krótki *quasi*-traktat poetycki stanowi popis ironicznej gry charakterystycznej dla poetyki autora *Stanu wyjątkowego*; Kornhauser obnaża tutaj mechanizmy funkcjonowania antyautorytetu: społecznego krytyka, demagogicznego „głosu anonima”. Nie jest łatwo rozszyfrować skomplikowaną konstrukcję tego tekstu. Autotematyczna wypowiedź sformułowana przez bliżej nieokreśloną instancję mówiącą tylko pozornie wydaje się jasną wykładnią moralnego wymiaru pracy artysty. Porządek tego rozumowania opiera się na następującym wywodzie: skoro „naród pragnie usłyszeć / tylko to, co sam wymyślił”, to prawdziwie nonkonformistycznym („nie zginaj karku”), „trzeźwym” zachowaniem będzie pokorne „wyprzedzenie tego oczekiwania”, jego antycypacja. Prawda indywidualna wyrażana przez artystę sprowadza się – powiada (młodemu) poecie „czuły doradca” – do utożsamienia z wolą i wizją zbiorowości. Bycie wyrazicielem głosu narodu, romantyczna dyrektywa posłannictwa poety, jego etyczna i metafizyczna misja sprowadzone zostają za pomocą przewrotnej logiki do postawy uległości. Sam sofistyczny sposób rozumowania nie zostaje tutaj bezpośrednio zdemaskowany. Obnażenie fałszu przedstawionego w wierszu myślenia dokonuje się na innym piętrze organizacji utworu (o czym za chwilę).

Do myślenia dają dwie rzeczy. Po pierwsze, nieufność czytelnika wobec aktualności i uniwersalności słów podmiotu mówiącego

w tekście pochodzić musi z różnicy, jaka dyskretnie dokonuje się w przedstawieniu poetyckiego *credo*, manifestu dotyczącego powinności poety. Zauważmy: w imieniu poety wypowiada się ktoś „inny”, kto nie posiada żadnej legitymacji, aby – w sposób uprawniony – „zastąpić” w sformułowaniu wyznania samego poetę. Ów zaś, zamiast być autorem swojego programu, staje się niemym słuchaczem. Podmiot-uzurpator zajmuje niepostrzeżenie pozycję „głosu wewnętrznego”.

Cały koncept utworu, jego semantyczny i perswazyjny charakter, zależy od rozszyfrowania, zdemaskowania głosu „zoila” (figura zawistnego, nadmiernie surowego i niesprawiedliwego krytyka), który w deklaracyjnym tonie przedstawia podstawowe zasady poetyckiej postawy.

W jaki jednak sposób możemy założyć takie rozumienie charakteru i statusu mówiącego, skoro w sferze języka tekstu nie otrzymujemy żadnego czytelnego sygnału zachowywania dystansu wobec tak wypowiadającego się podmiotu? Ów ironiczny dystans tworzy się poza językiem, w geście oporu polegającym na montażu tego, co wypowiedziane. Na wyższym pięttrze organizacji wiersza ujawnia się właściwy protagonista tekstu (podmiot, z którego widzeniem, światopoglądem czy wskazaniem czytelnik może się identyfikować), który dysponuje „regułami tworzenia” (określenie Janusza Sławińskiego), zatem w odpowiedni sposób potrafi segmentować ową „władczą” relację „nauczającego” manipulatora.

Rozczłonkowanie wersowe, w którym dominuje przerzutnia, to właściwie jedyny mechanizm oporu ujawniający dystans wobec podmiotu mówiącego. Za pomocą tej przerzutni (która jest jednym z najbardziej charakterystycznych zabiegów w poetykach nowofalowych)<sup>5</sup> ujawnia się alternatywne znaczenie, przeciwstawione logicznemu tokowi zdania i takiejże intonacji. Nadbudowane natychmiast zostają znaczenia antytetyczne: „Poeto, nie daj się zwieść”, „Naród pragnie usłyszeć” i wreszcie – końcowe, brzmiące jak *memento* – „Dlatego nie zginaj karku, wyprzedzaj”. Za sprawą

<sup>5</sup> Zob. L. Pszczołowska, *Przyczynek do opisu współczesnej wersyfikacji*, „Teksty” 1975, nr 1, s. 23–38; C. Zgorzelski, *Perspektywy genologii w poznawaniu poezji współczesnej*, „Teksty” 1975, nr 1, s. 7–22; M. Dłuska, *Skrzydła poezji polskiej i nasz współczesny antywiersz* [w:] *Z zagadnień języka artystycznego*, red. J. Bujak, A. Wilkoń, Kraków 1977, s. 151.

ironii wprowadzonej na poziomie podziału wersowego tekstu demontowane są wskazania formułowane z pomocą sofistyki. Niemy gest oporu chroni niezbywalne prawo poety do własnej wizji rzeczywistości na przekór – czy mimo – oczekiwaniom narodu (figury człowieka poddawanego „wielkiej kwantyfikacji” służą – w świecie Kornhausera – zawsze tym, którzy chcą dysponować racją, dowolnie ją przedstawiać i przestawiać, a więc tym, wobec których działań należy zachować ironiczną nieufność).

Pytanie tylko, dlaczego autor *Zasadniczych trudności* wikła czytelnika w tak skomplikowaną grę ironicznych odwróceń, dyskretnych dystansów? Dzieje się tak, być może, dlatego, że tekst Kornhausera i postać poety skonstruowana w wierszu funkcjonują w ramach świata „stałego podejrzania”. Poetykę negatywności pobudza etyczny zamysł polegający na tropieniu fałszu istniejącego w przestrzeni społecznej komunikacji. Bierne poddanie się anonimowości i głosom uzurpatorów oznacza przyzwolenie na stan wyobcowania i uprzedmiotowienie, jest zgodą na manipulację i odbieranie głosu tym, którzy chcą i powinni stanowić sami o sobie.

Przekonuje mnie w tym kontekście rozumienie drogi Kornhausera, w którego poezji celem staje się odnalezienie języka będącego

w stanie wyrazić [...] zaangażowanie: czy to stanowisko światopoglądowe, wybór egzystencjalny czy też imperatyw współuczestnictwa. [...] Zaangażowanie? Tak, ale nie po czyjejś stronie; nie po stronie jakiejś prawdy. Zaangażowanie jako prawda, jako gest wyzwolenia<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> J. Gutorow, *Języki Kornhausera* [w:] tegoż, *Niepodległość głosu. Szkice o poezji polskiej po 1968 roku*, Kraków 2003, s. 57. Nie zgadzam się z bardzo jednostronnym i apodyktycznym sądem Ewy Pindór, która pisała, iż w świecie poetyckim Kornhausera człowiek, potępiając kłamstwo społeczne i polityczne, „obnaża równocześnie swoją [...] bezradność. Brak orientacji [...] implikuje niemożność, niezdolność do podejmowania decyzji, a więc niezdolność do prawdziwie ludzkiego przeżywania własnej egzystencji”. E. Pindór, *Słowo a rzeczywistość, czyli o poezji Juliana Kornhausera* [w:] *Wśród poetów współczesnych. Studia i szkice*, red. W. Wójcik, Katowice 1986, s. 179.

## 2. Pejzaż z Murnau. Zamieszkać (choćby na chwilę) w obrazie. Wariacja na temat Wassilego Kandinskiego

### 2.1.

Zapewne każdy nosi w swojej wyobraźni „przestrzeń idealną”, „małą ojczyznę” (mówimy właściwie o znaczeniach i wzruszeniach, jakie wywołuje w nas topos *genius loci*), złożoną z kilku prostych miejsc, ukochanych ludzi (rodziny, przodków, ojców założycieli) i symboli, w których kształtuje się i przebiega nasze życie. Niektórzy rodzą się w miejscu już tchnącym na niego owym duchem naznaczającym określoną tożsamością, niektórzy, współcześni nomadowie, poszukują go (często nadaremnie...) przez całe życie.

Świat, w którym czujemy się zdomowieni, w którym mamy swoje miejsce, pozwalające nam określać samych siebie, w ramach którego działamy i przez które myślimy o swojej tożsamości jest – jak pisze Tadeusz Sławek – przestrzenią odpowiadającą nam. Oznacza to, że jej milczenie nie jest dla nas uporczywe i nieznośne, a sam ów świat wydaje się podporządkowany naszym planom i pragnieniom.

W doświadczeniu *genius loci* – pisze ów autor – [...] dana przestrzeń «odnosi się» do mnie, nie otacza mnie po prostu, lecz niejako «dotyka», «wchodzi» we mnie, staje się elementem mojego ciała. Dokonuje się tu osobliwe połączenie snu i jawy, mitu i twardej rzeczywistości. [...] Przyglądam się danemu miejscu i widzę, że kształtuje ono moje życie [...] <sup>7</sup>.

Takie nasze przestrzenie składają się z wielu mniejszych miejsc. Często nazywamy je intymnymi albo określamy mianem „mikroświata”. Lubimy do nich zaglądać, nie bardzo nawet wiedząc, dlaczego właśnie ten skrawek ziemi, rzeki, wzgórze – a nie żadnych innych – raduje nas w sposób szczególny, ciągle świeżo, tak samo intensywnie.

Za sprawą przewodników turystycznych, dodatków turystycznych do gazet codziennych, folderów turystycznych to prawdziwie filozoficzne doświadczenie trochę spopolicało, dlatego że co rusz ogłaszane są na przykład konkursy na „miejsca magiczne” (czynią one przy okazji tym miejscom, jeśli można tak powiedzieć, niedźwiedzią przysługę, gdy bowiem plebiscyty się zakończą i do

<sup>7</sup> T. Sławek, *Genius loci jako doświadczenie. Prolegomena [w:] Genius loci. Studia o człowieku w przestrzeni*, red. Z. Kadłubek, Katowice 2007, s. 5.



miejsz tych ruszą współcześni turyści, miejsca takie zazwyczaj szybko rozstają się z zaszczytnym mianem, demokratycznie przecież wcześniej im przyznanym). Nic nie zmieni jednak faktu, że miejsc takich łakniemy, tropiąc je nieraz zachłannie i bez opamiętania, a czasem starannie i metodycznie. Musimy je odkryć na własną rękę i dla siebie. A znalazłszy się w nich, rozsmakować się w nich, później zaś przede wszystkim pamiętać i układać w opowieść.

Nie sposób prosto i jednoznacznie wyjaśnić, co decyduje o charakterze takiego miejsca. Jak pisał James Hillman, nadaje go to, że oto – przez chwilę choćby – odczuwamy TUTAJ harmonijną jedność ze światem<sup>8</sup>. TU czuję pełną piersią, całym sobą nagi fakt istnienia. W tym momencie, gdy otwierają się drzwi naszego widzenia i czucia, a miejsce to udziela nam się szczerze, przestajemy odczuwać potrzebę znalezienia się gdzie indziej. Nie ma już żadnego TAM, które na nas czeka, domagając się, abyśmy do niego dotarli. Przyjmujemy TO miejsce i oddajemy mu się w przemożne władanie. Bez reszty.

## 2.2.

Wiersz Kornhausera, o którym myślę, buduje rzeczywistość ściśle „przylegającą” do obrazów Wassilego Kandinskiego z okresu jego pobytu w niemieckim Murnau, rzeczywistość niemal kipiącą całą jaskrawością barw, dopełniającą dziecięco naiwną, żywiolową i ekstatyczną wizję malarza, reprezentanta kierunku fowistycznego w malarstwie awangardowym<sup>9</sup>.

W żółtych domkach protestancki ogień,  
w żółtych domkach pachnące siano, woda w wiadrach,  
w żółtych domkach wypoczywające buty,  
w żółtych domkach lśniący kiel kosa, miłość i mak.

A w górach?

W górach granatowe lasy wspinają się na palce,  
dotykają włosami różowych policzków nieba  
i rosną. Tak, lasy rosną, snuje się dym,  
skrzypiące liście wchodzi na strych.  
Domki, lasy i góry! Przeszłość jak dolina,  
z której wyrastacie, upojnie pachnie  
jak wrzosowy miód.

(*Pejzaż z Murnau (Kandinsky, 1909)*, ZK)

<sup>8</sup> J. Hillman, *Pothos: nostalgia pueri aeterni*, tłum. J. Prokopiuk, „Gnosis” 1996, nr 6.

<sup>9</sup> Zob. M. German, *Wassily Kandinsky*, tłum. J. Olesiejuk, K. Olesiejuk, Warszawa 2006, s. 53.

Kornhauser nie precyzuje, które konkretnie płótno zainspirowało go do napisania tego utworu, dokonuje swoistej syntezy prac artysty, splatając poszczególne figuracje, pochodzące z takich obrazów (namalowanych w roku 1909), jak na przykład: *Grüngrasse in Murnau*, *Góra*, *Malowanie domów*, *Murnau* czy *Pejzaż letni* (a może i kilku innych).

Wiosna 1908 roku. Kandinsky powrócił do Bawarii po kilku latach intensywnego życia w europejskich i rosyjskich metropoliach. Artysta, osiadłszy w Murnau, małej miejscowości u podnóża Alp, odnalazł naraz – tak bardzo przezeń pożądane – spokój i stabilizację. Rok później kupił tam dom, którego wewnątrz sam wyposażył i wymalował. Zadomowienie, ziemia pod stopami, ta-oto rzeczywistość zaczęły inspirować. TUTAJ artysta odnalazł własne miejsce, do którego – od tej chwili – całym sobą przynależał:

Istnieje niewiele momentów – pisał Michaił German – w dziejach sztuki równie [...] wspaniałych, jak usamodzielnienie się Kandinskiego w Murnau. [...] mało prawdopodobne jest, aby którykolwiek inny artysta doświadczył takiej samej promiennej eksplozji lub takiego samego wyzwolenia sił po latach dręczącej go niemocy<sup>10</sup>.

Nie sposób nie zauważyć, że okres, w którym Kornhauser pisał swój *Pejzaż z Murnau*, był dla krakowskiego poety równie przełomowy. Kilka lat wcześniej rozluźniły się więzy łączące autora *Świata nie przedstawionego* z grupą Teraz (awangardą Nowej Fali), zmieniła się optyka jego poetyckiego widzenia. Pod koniec lat 70. pisarz uświadomił sobie potrzebę oporu wobec wizerunku narzucanego z zewnątrz i, aby ocalić zagrożoną tożsamość, przeprowadził „wskok” w najbliższą przestrzeń, której służąc, wiersz mógłby być prawdziwie wolny... Przejście od tematów socjologicznych i politycznych (dykcji zobiektywizowanej) do „pisania domowego” (języka intymnego poezji) było dla Kornhausera ruchem wyzwolenia ku temu, co indywidualne, niezafałszowane ideologicznie. Dlatego właśnie konieczny wydawał się autorowi *Stanu wyjątkowego* ruch odrotu od tego, co społeczne, od „publicystyczności” w literaturze. Szukał zatem tych języków, dzieł i doświadczeń, które pozwoliłyby mu odnaleźć i zawiązać nową wspólnotę. I odnalazł Kandinskiego w Murnau... W krajobrazie, który przemawia do człowieka jakby pod jego nieobecność (niewiele płócien Kandinskiego z tego okresu przed-

<sup>10</sup> Tamże, s. 39.

stawia ludzkie sylwetki), a któremu artysta odpowiadał spojrzeniem intensywnym, gorącym, przedzierając się wzrokiem przez ustabilizowaną zasadami symetrii, geometrii i perspektywy przestrzeni ku tajemnicy rytmu koloru i formy, porzucając zasady malarskiej gravitacji „dla nieważkości świata abstrakcyjnego, gdzie podstawowe współrzędne bytu – góra, dół, [...], ciężar – zostały anulowane”<sup>11</sup>.

W interpretacji Haja Düchtinga ów sposób ujmowania rzeczywistości przez Kandinskiego – utrzymywanie jej w stanie „permanentnego świecenia”, „wrzenia” – prowadzi w końcu do porzucenia samej tej rzeczywistości, roztopienia jej „w oszałamiającym potoku barw”<sup>12</sup>. Inny historyk sztuki, wspomniany Michaił German, również wskazywał na ów odrealniający, fantasmagoryczny rys tej wizji, według niego jednak „kolorystyczna ekstatyczność” płócien artysty ciąży ku pewnego rodzaju przeobstwieńcu natury. Wykraczające niemal poza ramy obrazu

tryskające materialną substancją plamy barwne migoczą niczym ożywiona, oddychająca istota. Przelotnie przypominają przedmioty, które reprezentują, ale dosłownie na naszych oczach stają się „bytem wyższym”. Przekonują wzrok i świadomość, że żółty trójkąt o zatartych konturach czy czarne pustki stanowią nieporównywalnie wyższą i bardziej znaczącą wartość niż narożnik budynku, który oznaczają, że niepokojąco szkarłatny trapez na pierwszym planie, mimo iż reprezentuje dach domu, ma wyjątkowe, odrębne, nienaruszalne [...] znaczenie<sup>13</sup>.

Jaki rodzaj słowa poetyckiego mógłby – zastanawiam się, patrząc na obrazy z Murnau – reprezentować kolorystyczny eksperyment Kandinskiego? Czy „opis” Kornhausera nie jest zbyt statyczny, uporządkowany, idylliczny? Czy aby to „pachnące siano” i „wypoczywające buty”, jak w dniu świątecznym, spoczynek, domowa liturgia (w żółtych domkach nawet ogień ma zrazu surowy, protestancki charakter...) nie za bardzo uspokajają malarskie wyobrażenie? Na czym opiera się więc nasze wstępne przeświadczenie o przyległości charakteru tego wiersza-pejzażu do obrazu Kandinskiego?

Płaszczyzna utworu Kornhausera pozornie przełamuje się w polowie tekstu, przestrzeń zostaje wyraźnie podzielona, z jednej strony anaforycznie powtórzone (utwierdzone!) „żółte domki”,

<sup>11</sup> Tamże, s. 61.

<sup>12</sup> H. Düchting, *Wassily Kandinsky. Rewolucja w malarstwie*, tłum. M. Meyer, Köln-Poznań 1992, s. 25.

<sup>13</sup> M. German, *Wassily Kandinsky...*, s. 56.

z drugiej zaś „lasy wspinające się na palce” – ku górze. Lasy – pionowe słupy o granatowych włosach, spinające ziemię i niebo – przywracają jednak utraconą całość, wiążą rzeczywistość. Teraz, z góry zobaczona, przeszłość (owocna, pachnąca miodem) nabiera wreszcie koniecznych rysów, skoro przybyliśmy tutaj...

W żółtych domkach pachnie dzieciństwem, pracą i miłością. Żółte domki z obrazów Kandinskiego to jedyny wyrazisty, pozostający we własnych granicach byt na ziemi, którego figuracja nie rozplywa się poza ramy własnych konturów. Otaczają je zaś lasy i góry, których personifikacja w wierszu Kornhausera (lasy dotykają „różowych policzków nieba”, a liście „wchodzą na strych”) buduje wrażenie głęboko humanistycznej pełni. To poeta sprawia – poprzez swoje czułe spojrzenie, odpowiadanie naturze, wewnątrz której (mamy takie przeświadczenie, identyfikując się z podmiotem-bohaterem wiersza opisującym pejzaże Kandinskiego) naraz istniejemy w pełni. To ów poeta zatem „rysuje” symbiotyczną wizję ujawniającą poszukiwaną i upragnioną harmonię pulsującej, migotliwej i zmiennej ziemi oraz osadzonych w niej domów, jasnych i trwałych (owe „żółte domki” nie są tu znakami ludzkiego panowania nad światem, nie są „domostwem” wyróżniającym nasze bycie, chroniącym – jak pisał niemiecki poeta Friedrich Hölderlin – „dumnego człowieka”; nie, one wyrastają z ziemi i świecą jak w dziecięcym wspomnieniu).

Kornhauser wnika głębiej w tkankę metamorfozy Kandinskiego, nie ogranicza się jedynie do oddania feerii barw, pragnie dotrzeć do sedna przemiany, będącej udziałem Kandinskiego, której sprostał i którą ochronił w swoich płótnach. Poeta napisał więc wiersz, za sprawą którego sam wyraził własne marzenie o wyzwoleniu i złączeniu swojej osobowości, psychiki, duszy z „duchem miejsca” (bo tak przecież tłumaczymy łacińskie *genius loci*), w jedno, w całość.

Poeta – zauważmy na koniec i niech stanowi to dowód takiej interpretacji – nie zmienia przecież kształtu świata artysty, nie buduje swojego wiersza z żadnego elementu poza słownymi odpowiednikami figur z obrazów, nie pragnie innego uniwersum, stapia swój świat ze światem artysty, dzięki temu jest TU i TERAZ (być może w ten sposób czuje ciągłość swoich generacyjnych postulatów: aby pisać o tym, co „Teraz”), na powrót zwraca się ku rzeczywistości.

Myśli radośnie i z wdzięcznością! I świat został mu zwrócony, świat zwraca się wreszcie ku niemu. Jak nigdzie indziej.

Wystarczy tylko, za sprawą lektury wiersza Juliana Kornhausera, zamieszkać w Murnau...

### 3. *Et in Arcadia ego*. Zapach spokoju

Wiersz, któremu Julian Kornhauser nadał tytuł sugerujący ścisły związek z jednym z najstarszych toposów w europejskiej literaturze, jest z pewnością również jedną z najbardziej enigmatycznych jego realizacji:

na ramieniu wędka słomka w zębach  
 złote kule owsa  
 gorący deszcz otworzył mi ranę w sercu  
 rzeka wdarła się na pola  
 przewracane ule łódki do góry dnem  
 miękki głos klasztornej dzwony  
 żółty kamyk wskazujący drogę  
 nie wierzyłem że tak można  
 jakieś szkiełka rajski ptak  
 zapach spokoju

(*Et in Arcadia ego*, ZT)

Właściwie nie sposób przekonująco dowieść, że zawiera on w sobie bezpośrednie nawiązanie do poematów bukolicznych czy – bliższych poecie – dwudziestowiecznych prób odnowienia formy epody (na przykład Osipa Mandelstama, Thomasa Stearnsa Eliota), czy jej rewizji (na przykład u Różewicza), nie jest też chyba ekfrazą (literackim przedstawieniem dzieła malarskiego) któregoś ze znanych obrazów przedstawiających ów topos (Guercina, Nicolasa Poussina czy – sięgając bliżej – Granta Wooda). Detale obecne w wierszu także nie stanowią wyrazistej i koniecznej aluzji do wysłowienia tego toposu w antycznej literaturze (nie można określić jednoznacznie, do jakiej tradycji – judaistycznej, helleńskiej czy rzymskiej – odnosi się Kornhauserowskie *Et in Arcadia...*, bowiem zasób elementów pejzażu Edenu i Arkadii w swoim zasadniczym zrębie jest bardzo zbieżny)<sup>14</sup>. Nawet gdyby zgodzić się z Markiem Zaleskim, że arkadyjskie dwudziestowieczne reprezentacje są już

<sup>14</sup> Zob. R. Przybylski, *Et in Arcadia ego. Esej o tęsknotach poetów*, Warszawa 1966, s. 5–6, 53.

jedynie obrazowaniem, po pierwsze, niedającego się ziszczyć pragnienia ładu i, po drugie, dyskusji dotyczących literackości (poezji jako domeny „sztucznej” utopii językowego uporządkowania), to trudno byłoby którąkolwiek z tych alternatyw zastosować bez zastrzeżeń do interpretacji utworu krakowskiego poety (przede wszystkim intertekstualne nawiązania tamują tutaj nieokreślona tożsamość podmiotu, a także – tylko naszkicowane, niezbyt wyraziste – rekwizyty arkadyjskiego pejzażu)...<sup>15</sup>

Dwudziestowieczne powroty do arkadii, zdaniem Ryszarda Przybylskiego, motywowane są tęsknotą „za spokojem, za «integracją duchową» współczesnego człowieka, za ucieczką od nowożytnych rozterek choćby i w utopijną krainę złudnej pociechy [...]”<sup>16</sup>. Inaczej rzecz tę widzi Zaleski, który tropił artefakty idyllicznego obrazowania w pisarstwie powojennym. W jego syntezie, dyskretnie polemicznej z rozpoznaniem Przybylskiego, długie trwanie arkadyjskich *topoi* w dwudziestowiecznej poezji polskiej zasada się

nie tylko na tym, że stanowią reprezentacje odwiecznych ludzkich pragnień. Na przykład [...] szczęścia i instalowania się w tym, co fikcjonalne, zatem alternatywne wobec rzeczywistości – bez czego życie byłoby nie do zniesienia. Świat idylli to przestrzeń rytuału egzorcyzmującego śmierć z naszego życia. Atrakcyjność idylli polega także na tym, że będąc instrukcją wejścia w porządek symboliczny określający miejsce jednostki, pokazuje ona jednocześnie, że jej świat – figura szczęścia i niewinności, jest światem kruchym i jeśli istnieje, to jedynie za sprawą konwencji [...]. Idylla głosi pochwałę naturalności i prostoty, sama będąc kwintesencją sztuczności<sup>17</sup>.

Długi cytat, ale potrzebny, gdyż znakomicie ukazuje wszystkie wątki kontekstu, który wydaje się niezbędny do odczytania propozycji autora *Zasadniczych trudności*.

Już od czasów rzymskich epoda „stanowiła totalną negację [...] rzeczywistości w imię wymagowanego i nieosiągalnego ideału [...]”<sup>18</sup>. Owe powroty (dokonujące się w imaginarium poetów) do Arkadii były zatem oznaką zarówno ucieczki od problemów epoki, jak i – pośrednio – krytyką kształtu cywilizacji w danym jej momencie dziejowym, kiedy to dotkliwie odczuwano skutki negatyw-

<sup>15</sup> Zob. M. Zaleski, *Echa idylli w literaturze polskiej doby nowoczesności i późnej nowoczesności*, Kraków 2007, s. 5, 24.

<sup>16</sup> R. Przybylski, *Et in Arcadia ego...*, s. 5.

<sup>17</sup> M. Zaleski, *Echa idylli...*, fragment zakończenia umieszczony na czwartej stronie okładki.

<sup>18</sup> R. Przybylski, *Et in Arcadia ego...*, s. 18.

nie ocenianego postępu materialnego i technicznego, doprowadzającego już tylko do degradacji wyznawanych uprzednio wartości<sup>19</sup>.

Najbliższą zapewne (kulturowo i generacyjnie) wobec wiersza krakowskiego poety intertekstualną grę z toposem arkadyjskim odnajdziemy oczywiście w poemacie Tadeusza Różewicza, ukazującym kres „mitu Italii, Arkadii artystów, koniec azylu estety. Demistyfikacja ta jest związana z ogólną oceną sytuacji człowieka w wieku XX, z krytyką współczesnej cywilizacji”<sup>20</sup>. Nie miejsce tu, rzecz jasna, na analizy tego – tak obszernego i złożonego – poematu, którego związek z tekstem Kornhausera, przynajmniej w warstwie przestrzennej i fabularnej, wydają się wszak bardzo nikłe, jednakże dzieło Różewicza, jak słusznie zauważył Robert Cieślak, stawia – z wnętrza XX wieku – pytanie o możliwość współczesnej restytucji „szczęśliwej krainy artystów”<sup>21</sup>, a to wydaje się jedną z możliwych płaszczyzn interpretacyjnych interesującego nas utworu autora *Było minęło*.

„Próbowałem wrócić do raj” – pisze w zamknięciu swojego poematu Różewicz<sup>22</sup>; udać się nie mogło, gdyż duch opuścił miejsce będące niegdyś kolebką idyllicznych wyobrażeń, a zagłada „republik poetów” dokonała się niemal ostatecznie. Kornhauser rozpoczyna swój wiersz, umieszczając jego bohatera, niejako na przekór rozpoznaniom autora *Głosu anonima*, w przestrzeni nieco przywodzącej na myśl krajobraz śródziemnomorski. Wiersz krakowskiego poety rozpatrywać trzeba inaczej aniżeli poemat Różewicza, będący dezawuacją naznaczonej cywilizacyjnym spleenem kultury nowoczesności.

W dyskretnie zarysowany pejzaż sielskiej doliny (wyspy?), pozłoconej „kulami owsa”, wypełnionej zapachem miodu i „gorącego deszczu”, wdziera się, zalewająca pola, rzeka – odwieczny symbol niestałości i nietrwałości (u Kornhausera dodatkowo, jak widzieliśmy, naznaczona niszczycielską siłą nicowania ludzkich pragnień i tęsknot). Obraz poruszających uli i łódek obróconych do góry dnem – podkreślający i dopełniający jakiś graniczny, schyłkowy

<sup>19</sup> Zob. tamże, s. 129.

<sup>20</sup> Zob. tamże, s. 136.

<sup>21</sup> R. Cieślak, *Oko poety. Poezja Tadeusza Różewicza wobec sztuk wizualnych*, Gdańsk 1999, s. 138.

<sup>22</sup> T. Różewicz, *Et in Arcadia ego* [w:] tegoż, *Niepokój. Wybór wierszy*, Warszawa 1995, s. 343.

moment w dziejach tego miejsca – zdaje się stanowić nawiązanie do utrwalonego w tradycji motywu spustoszenia Arkadii. Ale – i tu rzecz zadziwiająca i rzadka – konstrukcja tej sceny nie jest rozwarstwiona na dwie przeciwstawne przestrzenie (mityczną i realną). Arkadia Kornhausera nie znajduje się w wyróżnionym i odseparowanym od porządku codzienności „nie-miejscu”, nie ma z niej sekretnego wyjścia. Naprawdę jesteśmy w Arkadii, jedynym dostępnym nam świecie pod słońcem...

Jak rozumieć zatem wydarzenie przedstawione w tym wierszu? Nie dowiemy się, co jest przyczyną dokonującego się na naszych oczach spustoszenia krainy szczęśliwości, co kryje się za obrazem rzeki zalewającej pola? Jeśli jednak trzymać się obranej linii rozumienia, to powściągnąć należy wodze wyobraźni i czytać ów niszczycielski żywioł jako żywioł (natury) właśnie<sup>23</sup>.

„Rzeka wdarła się na pola” – ale co się właściwie takiego stało? Wszak było i jest to oczywiste, wpisane „w odwieczny porządek”. Woda niszczy i niweczy ludzki trud (pracę, gospodarowanie ziemią), ludzkie pragnienie komunikacji i trwałości (zatopione łodzie) oraz świadectwa ludzkiego odczuwania piękna i szczęścia (symbolizowane przez typowy arkadyjski emblemat miodu, co doskonale wyrażał Mandelsztam, pisząc o tym, jak w homeryckiej Grecji „nie-widomi lirnicy, niczym pszczoły, / Dawali nam w darze gęsty joński miód”<sup>24</sup>). Ale to było do przewidzenia, to zdarzyć się musiało, było konieczne i nie nastąpi żadna totalna zagłada, żaden kres. Dalej słychać „miękki głos klasztornego dzwonu”, czuć „zapach spokoju”.

Kruchość świata idylli – o której pisze Zaleski, a o której w wierszu Kornhausera przypomina pochłaniający żywioł rzeki – okazuje się tutaj w równej mierze i po prostu podstawowym doświadczeniem egzystencjalnym człowieka, prowadzącym, zgodnie z naukami filozofów egzystencji, do przeżycia zachwyty nad pięknem rzeczywistości, płynącego właśnie z doznania kruchości bycia.

Chyba tak też można interpretować decyzję „wpisania” tego utworu w ramy kulturowej dyskusji nad obecnością śmierci w ob-

<sup>23</sup> „Dotychczas [...] przyczyną zagłady Arkadii – zauważał Przybylski – były najczęściej nie-szczęścia miłosne, śmierć i zła natura człowieka. W naszym [XX] stuleciu zniszczenia Wergiliuszowego toposu dokonała historia”. R. Przybylski, *Et in Arcadia ego...*, s. 140.

<sup>24</sup> Fragment poematu Mandelsztama w przekładzie Włodzimierza Słobodnika, cyt. za: R. Przybylski, *Et in Arcadia ego...*, s. 24.



razach wiecznej szczęśliwości. Cień wszechobecnej śmiertelności, zasugerowany przez motyw niszycielskiej rzeki, tkwi zasadniczo w samej tkance widzialnego świata, nie stanowi tu „egzystencjalnej obsesji” podmiotu, nie przywołuje sporu na temat genealogii zła, cierpienia i umierania.

Jak zaświadcza autor *Ogromu zła i odrobiny dobra*, po raz pierwszy inskrypcja *et in Arcadia ego* pojawiła się na obrazach, najpierw Guercina, później Poussina, i właściwie przyjąć można jedyną wykładnię, iż słowa te wypowiada sama śmierć (co zgodne jest z duchem antropomorfizmu obecnym w sztuce XVI i XVII wieku)<sup>25</sup>. Ale w świecie Kornhausera śmierć, jak się wydaje, nie ma bezpośredniego wpływu na tok życia i wybory bohatera. „Ranę w sercu” (którą zapewne kojarzyć by należało z, dominującym w topice romantycznej, motywem rozdarcia przypominającym o pierwotnym skażeniu ludzkiej natury) otwiera „gorący deszcz”, będący być może śladem wód letejskich, ale w istocie przecież przynoszący oczyszczającą, wyzwalającą wiedzę o naturze rzeczy.

Przed wszystkim jednak źródłem, na co chcę zwrócić uwagę, tego doświadczenia nie staje się użycie konwencjonalnego języka arkadyjskiej topiki. Być może, w ten sposób autor *Było minęło* odbiera (i kontynuuje) lekcję Różewicza – sięgając po język, który stoi w zasadniczej sprzeczności z rejestrem wzniosłości używanym podczas poetyckich „powrotów do Arkadii”. Czyż nie jest to język, którego poszukiwał Kornhauser w latach 70., język, z którego poeta stara się wyrugować metaforę, a ustanowić dla siebie język obiektywizmu, umiaru, ale i czułego oglądu świata? Wiersz ów wszak pomieszczony jest w tomie, który ma w dorobku Kornhausera znaczenie kluczowe, jako gest reinterpretacji celów stawianych w nowofalowych manifestach, jako wyraz – by użyć sformułowania samego poety – „zasadniczych trudności”, towarzyszących temu, który chce ocalić ideę mówienia prawdy i złączyć ją z własnym egzystencjalnym doświadczeniem. Złączenie rozumienia tego wiersza z typowym dla toposu arkadyjskiego (zwłaszcza na przełomie XVIII i XIX wieku) wątkiem porzucenia „krajiny młodzieńczych marzeń, którą wraz z dojrzałością człowiek musi koniecznie opuścić [...]”; z niewątpliwym żalem, jak Schiller, lub z zadowoleniem, jak

<sup>25</sup> Zob. tamże, s. 136–137.

Wordsworth<sup>26</sup>, pozwala dostrzec charakter rewizji pierwszych postulatów Kornhausera, która jest przeprowadzana zarówno ze smutkiem (płynącym z porzucenia sposobu, w jaki dotychczas wypowiadane były pryncypia), jak i z ulgą (wynikającą stąd, że porywy języka ironii już więcej nie będą rodziły młodzieńczej nienawiści, jak czytaliśmy w kończącym *Zasadnicze trudności* wierszu *Wyrok*).

Każda z lapidarnie zarysowanych w wierszu Kornhausera rzeczy istnieje z całą swoją intensywnością, cały obraz zaś skonstruowany został zapewne na podstawie zasady jukstapozycji, czyli awangardowej techniki poetyckiego obrazowania składającego się z odizolowanych od siebie kadrów przedstawiających konkretne elementy, które pozornie nie łącząc się ze sobą, budują jednak całość pejzażu. „Złote kule owsa”, „głos klasztornego dzwonu”, „żółty kamyk” nie tworzą „widzenia systemowego”, a jednak nie powstaje przez to rzeczywistość zdeintegrowana, rozproszona.

Utrata języka mitu (języka toposów i tradycyjnej estetyki) nie jest tutaj źródłem spustoszenia krainy wiecznej i nieziszczalnej tęsknoty. Utopijne i nierealistyczne, być może, jest samo mityczne myślenie, które lokuje pożądaną rzeczywistość w nieosiągalnym imaginarium. Zniszczenie Arkadii dokonuje się wciąż i ciągle, w każdej chwili, bez ustanku; to proces permanentny, nieusuwalny i konieczny. Pozostałości idylli wypowiedziane w języku opisowym, potocznym, „przezroczystym” (jakby nieliterackim) materializują się w postaci realistycznego opisu.

Paradoksalne wprawdzie wydaje się czucie „zapachu spokoju” w obliczu tego, że rzeka niweczy arkadyjski sztafaż. Lecz jednak w obrazie tym wyrażone zostaje pragnienie (a może nawet świadectwo jego spełnienia!?) ponownego „wejścia w świat”, w którym nie będzie rozdziału na tęsknotę za „byciem gdzie indziej” i zdefektowaną, płaską realność, od której należy uciekać. Udziałem bohatera tego utworu, który przyjąwszy, że śmierć, upływ bycia należą do istoty rzeczy (rzeki), jest odnalezienie radości w powtórnym nazywaniu rzeczywistości.

I innej Arkadii nie będzie. Trzeba być w tym, w czym splatają się śmierć i życie, radość i cierpienie, rozkwit i zniszczenie – jednocześnie. A nasza codzienność nie jest przestrzenią, w której znajdują się jedynie sprawy natury społecznej, politycznej czy ideowej.

<sup>26</sup> Tamże, s. 139.

#### 4. *Moja kochana mama. Wiersz w kilku odsłonach*

Niech tych kilka stron pozwoli im się ogrzać.

Patrick Declerck, *Rozbitkowie*

##### 4.1.

Jak pisać o takim wierszu? Czy w ogóle trzeba o nim rozprawiać?

Na pewno trzeba uważać na każde słowo. Z takimi wierszami nie wolno stawać w konkury. Są bowiem kruche jak każdy najczystszy kryształ. Jak dziecko, które stoi zupełnie samotnie pośród niezrozumiałego, chaotycznego świata. O taki wiersz trzeba dbać, z troską zastanawiać się nad każdym wersem. Nie da się z nim, jak pisał w *Niebie i ziemi* węgierski pisarz Sándor Márai, rywalizować, stawiać mu opór. Rozpadłby się pod naporem najmniejszej choćby próby specjalistycznego rozbioru.

##### 4.2.

Pokrażmy nieco wokół tego utworu. Oddalając się wprzód, zrozumiemy więcej z gestu poety, którego ów zapis jest częścią.

Zasadą, która organizuje poszukiwania Kornhausera (i której pozostaje on dotąd wierny), jest – jak już o tym przekonująco pisali i Tadeusz Komendant, i Jacek Gutorow – uobecnianie, czyli przywoływanie do istnienia „świata ziarnistego”: konkretnych, materialnych przedmiotów, punktów widzenia, ludzkich egzystencji – dotychczas właśnie (w literaturze) nieobecnych. Owo uobecnienie zaś stanowi zasadę niepozwalającą na niezaangażowanie w społeczne problemy (zatem na ograniczanie się jedynie do bycia biernym obserwatorem zdarzeń), zasadę, z którą niemal od początku drogi twórczej krakowskiego pisarza wiążą się i z której wynikają najistotniejsze wartości.

##### 4.3.

Tom *Było minęło*, w którym odnajdujemy ów wiersz, zawiera utwory powstałe z wyrzeczenia, ascetycznego aktu słuchania. Ale i z niesłuchanego napięcia zmysłów, jakie towarzyszy doświadczeniu empatii, identyfikacji. Odejmowanie słów, długotrwałe „ściąganie” języka w obraz sugestywny, przejmujący zresztą te cechy poetyki „późnego” Kornhausera, które cenić można najbardziej.

Jedną ze zdobyczy *Było minęło*, która wydaje mi się szczególnie cenna, stanowi umiejętność (zapoczątkowana w odkrywczym tomie *Hurrraaa!*) użycia języków, jakimi nazywają swoją egzystencję „wykluczeni”, „biedni ludzie”. Bo tak, mówi do nas autor *Origami*, poeta może dawać świadectwo niezbędnej światu wrażliwości: naśladując, przedstawiając „nagą biedę istnienia”, ufając, że jego pisma wykonają pewne etyczne zadanie.

#### 4.4.

W całym tym tomie zwracają uwagę wiersze poświęcone dzieciom, ich niemej obecności, która sama w sobie stanowi już rodzaj sprawdzianu dla świata. Postać dziecka skontrastowana zostaje u autora *Kamyka i cienia* ze sferą istnienia przestrzeni społecznej, w którą uwikłany jest podmiot tego pisarstwa. Bezbronność, otwarcie dziecka, jego spojrzenie – są skandalem dla zantagonizowanej rzeczywistości dorosłych, zawieszają rację zastanego „uporządkowania” świata; jego „czyste milczenie” stawia nas w sytuacji, w której od nowa musimy przemyśleć realizację wartości, na jakich oparte zostały społeczne umowy.

Stajemy oto naprzeciw „nieosłoniętego Dobra”, które istnieje prawdziwie bez przyczyny. I bez przyczyny również bywa unicestwiane. Bieda dziecka jest dojmująca – w świecie tej poezji staje się ono ofiarą składającą usta do krzyku, który milknie, zastyga, na naszych oczach zamiera. Kornhauser mówi o dziecku i z dzieckiem, wciągając odbiorcę w grę, której stawką jest skuteczność dyskretnego napomnienia, zmiany naszego postrzegania świata i (nie)czułości.

Bardzo częstym zabiegiem staje się w tych „małych narracjach” autora *Domu, snów i gier dziecięcych* przejście dokonujące się właśnie w usytuowaniu podmiotu względem obranej na wstępie wspólnoty komunikacyjnej (dobrze opisał to zjawisko Piotr Sobolczyk)<sup>27</sup>. Od spojrzenia przezroczystego, niezaangażowanego, obojętnego do bycia czułego, czucia. Ta metamorfoza wrażliwości ma stać się naszym – czytających – udziałem.

Empatia i wczucie (powołane przez słowa poezji), do których doświadczenia zaprasza autor *Stanu wyjątkowego*, otwierają się w na-

<sup>27</sup> Zob. P. Sobolczyk, „Ciemne dzieci” Kornhausera [w:] *Było nie minęło. Antologia tekstów krytycznoliterackich poświęconych twórczości Juliana Kornhausera*, red. A. Gleń, Opole 2011.

szym wyobrażeniu tam, gdzie pełne współczucia rozumienie może być się bez języka, gdzie istotny staje się gest, który będziemy umieli odtąd powtarzać...

#### 4.5.

Przeczytajmy, najlepiej na głos, tych kilka linijek, które stanowią nagi obraz krzywdy. Obraz spoglądający na nas przez każdy swój słowny detal, pokornie i uparcie:

moja mamusia  
pije

dlatego że wyszła  
niedobrze za męża  
i jest nieszczęśliwa

raz kupiła mi buciki  
były za duże  
ale z czerwonym paskiem

wujku  
musisz być bardzo bogaty  
bo tyle u was ciepłej wody

co najbardziej chciałbyś

nic  
tylko żeby mnie ktoś kochał  
troszeczkę

(*Moja kochana mama*, BM)

I każe milczeć. I milczeć nie pozwala...

#### 4.6.

Czego chce od nas ten wiersz? Dlaczego chce, abyśmy uznali go za prezentację mowy i sytuacji cierpiącego (nie tylko w wierszu) dziecka? Dlaczego chce, abyśmy cierpieli razem z nim w tej właśnie chwili, gdy czytamy tych kilka linijek tekstu i głos więźnie nam w gardle? Czemu ma służyć nasze współcierpienie? Czy ono jest potrzebne? A jeśli tak, to do czego? Co może wydobyć się z zesnurowanych ust czytającego? A może właśnie mamy zamilknąć? I zrobić coś, gdy usłyszymy podobną mowę? Jak zatem rozumieć

„etyczność” wierszy Kornhausera? Jak opisać „właściwą” reakcję czytelnika na „etyczne wezwanie” płynące z wnętrza tej poezji?

#### 4.7.

Dziecko z wiersza Kornhausera nie mówi wprost (to bardzo ważne!), że mama je zaniedbuje. To pragnienie wspólnoty z matką, pomimo wszystko, ta bezgraniczna potrzeba miłości – stanowią o tym, że dziecko swoim „milczeniem” usprawiedliwia matkę i jej wszelkie rodzicielskie zaniechania. Ta wielka miłość dziecka do matki – „skandal” miłości, która „jest bez daczego” (jak róża w rozważaniach średniowiecznego mędrca i mistyka Angelusa Sile-siusa), w samym środku tego zepsutego świata!

Do kogo zwraca się dziecko z tego wiersza? W pewnym miejscu bezpośrednio określa adresata swojego króciutkiego monologu („wujku”). Czy to jednak rzeczywiście jest wujek tego dziecka, jego bliski krewny? Jeśli tak byśmy przyjęli, to dziwić może, iż dziecko powtarza rzeczy, które wujek przecież znać powinien (w ogóle – że chłopczyk nazywa mamę wobec niego „swoją mamusią”; dziecko w stosunku do znajomej osoby, z którą w jakiś sposób dzieli wspólną przestrzeń życia, nie użyje, mówiąc o matce, zaimka dzierżawczego). Może jest u niego po raz pierwszy, przypadkiem właśnie tutaj się znalazło (na odwiedzinach, na „widzeniu”)? I poczuwszy się pewnie, zaczyna opowiadać...? A może nazywa wujkiem kogoś, kto okazał mu po prostu odrobinę serca? W sumie może to bez większego znaczenia, jak wyobrazimy sobie tę dialogową sytuację, jak określimy relacje między mówiącymi postaciami. (Bo i ów „wujek”, z wnętrza swojej bezgranicznej bezradności, spyta: „co najbardziej chciałbyś”). Najważniejszy jest ten moment, w którym chłopczyk nabiera pewności siebie, z zaszczutego zwierzątka zmienia się w rozmówcę. Najważniejsze, że zaczyna mówić. A że traumę ma wypisaną na twarzy, od razu zaczyna wokół niej budować swoją wypowiedź. Od razu przechodzi do rzeczy, właściwie przecież nie ma rzeczy ważniejszych. Nie ma dla niego innych rzeczy.

Ile lat ma ten chłopczyk? Jeśli pięć, sześć, mógł jeszcze dobrze nie poznać zasad dystansu i ironii. Mówi całym sobą. Mówi, co myśli. Mówi, jak (sądzi, że) jest. Mówi, kim jest. Mógł zatem przyjąć – w wielkiej ufności, z ogromnej miłości do matki – sposób tłuma-

czenia przyczyn, które doprowadziły kobietę do alkoholizmu. I nie ma świadomości, że (słyszane przezeń z ust matki wielokrotnie?) słowa te stanowią rodzaj samousprawiedliwienia przed dzieckiem, że są (mogą być) w gruncie rzeczy jedynie fałszywą wymówką, że padły (padają?) po to, aby zdjąć ciężar odpowiedzialności (ta zaś po częstokroć bywa dla alkoholika ostatnią nicią, która łączy go z samym sobą i światem; zbycie się odpowiedzialności bardzo często staje się ostatecznym aktem rezygnacji z własnego „ja”, momentem granicznym, którego przekroczenie prowadzi już tylko do rozpacz, a ostatecznie do wyzucia z egzystencji) za własną niemoc.

Czy zatem chłopczyk z wiersza świadomie maskuje wspólny, swój i matki, dramat? Próbuje ze wszystkich sił umysłu zbawić, uchronić swoją kochaną mamę od wszelkich oskarżeń? Niemal widzimy go, jak mówi, pośpiesznie się poprawia: „ale z czerwonym paskiem”. Bo jeszcze moglibyśmy pomyśleć (razem z wujkiem): „Cóż to za matka, że nawet nie wie, jaki jej dziecko ma rozmiar buta!”... „Ale to przecież – zdaje się nam odpowiadać ów chłopiec – nieważne. Ważny jest ten czerwony pasek, naprawdę. Taki był śliczny, wujku”.

#### 4.8.

Musi nam wystarczyć wyobrażenie, że mówi dziecko kilkuletnie. I tych kilka lat widzimy na wskroś tego wiersza, poprzez słowa postawione w wersach. Lat nagich i surowych. Przepędzonych w bezmiłości, w bezbronności. Porzuceniu – fizycznym, emocjonalnym, duchowym. Tych kilka lat, które toczą się pod dyktando BRAKU. Z głębi których rodzi się ta cichutka skarga. To nieutulenie: „nic / tylko żeby mnie ktoś kochał”.

Tu nie ma krzyku, rozpacz, błagania o miłość: to dziecko jest do głębi smutne, jak smutne jest życie, którego obraz ukształtowało tych kilka jego lat.

Być może jednak – och, oczywiście, nie wiemy tego na pewno... – w słowach chłopczyka zawarta jest „pestka nadziei”.

Mimo wszystkich powodów „smutku myśli” (określenie George’a Steinera) urwany monolog niekochanego bohatera wiersza Juliana Kornhausera, wpadający w próżnię pisma, wywołujący u czytelnika nieomal spazm szloch, wspiera się przecież na niezachwianej wie-

rze, iż przenikająca świat, zostawiająca w nim swoje ślady miłość stanowi siłę kompensującą całą nędzę tak zwanego życia.

Dziecko, które być może nigdy nie zaznało miłości (na pewno zaś cierpi na jej niedostatek), nosi jednak w sobie jej załączek, ideę. I to jest owa niewytłumaczalna „odrobina dobra” (określenie Ryszarda Przybylskiego). W ogromie niezrozumiałego zła, ślepoty losu, niemoty sensu tli się ciemna plamka miłości, którą chłopczyk musiał wszak wypatrzyć. Aby chronić ją w sobie. Tak dla siebie, jak i dla nas.







## **Bibliografia przedmiotowa**

(wybór)

### **Monografie twórczości Juliana Kornhausera:**

Gleń A., *„Marzenie, które czyni poetą...”*. Autentyczność i empatia w dziele literackim Juliana Kornhausera, Kraków 2013.

Gleń A., *„Wiernie, choć własnym językiem”*. Rzecz o krytyce literackiej Juliana Kornhausera, Poznań 2016.

### **Antologie tekstów krytycznych poświęconych pisarstwu Juliana Kornhausera:**

*Było nie minęło*. Antologia tekstów krytycznych poświęconych twórczości Juliana Kornhausera, red. A. Gleń, Opole 2011.

*„Rzeczy do nazwania”*. Wokół Kornhausera, red. A. Gleń, J. Kornhauser, Poznań 2016.

### **Numery monograficzne czasopism poświęcone twórczości Juliana Kornhausera:**

„Kwartalnik Artystyczny” 2016, nr 3.

„Topos” 2006, nr 3.

### **Monografie pokolenia Nowej Fali uwzględniające pisarstwo Juliana Kornhausera:**

Burska L., *Awangarda i inne złudzenia*. O pokoleniu '68 w Polsce, Gdańsk 2013.

Kisiel M., *Strategia i poetyka Nowej Fali*. Zarys problemu [w:] tegoż, *Pokolenia i przełomy*. Szkice o literaturze polskiej drugiej połowy XX wieku, Katowice 2004.

Kozaczewski J., *Polska tradycja literacka w poetyce Nowej Fali*. O poezji Stanisława Barańczaka, Juliana Kornhausera, Ryszarda Krynickiego i Adama Zagajewskiego, Kraków 2004.

Nyczek T., *„Powiedz tylko słowo”. Szkice literackie wokół „Pokolenia '68”*, Londyn 1985.

Stabro S., *„Teraz” – po latach [w:] tegoż, Poezja i historia. Od Żagarów do Nowej Fali*, Kraków 2001.

Szulc-Packalen M.A., *Pokolenie '68. Studium o poezji polskiej lat siedemdziesiątych*, Warszawa 1997.

Tokarz B., *Poetyka Nowej Fali*, Katowice 1990.

### **Studia i szkice o charakterze syntetycznym:**

Baluch A., *Okruchy dzieciństwa w „Wierszach z lat osiemdziesiątych” Juliana Kornhausera*, „Warsztaty Polonistyczne” 1997, nr 3.

Gutorow J., *Języki Kornhausera [w:] tegoż, Niepodległość głosu. Szkice o poezji polskiej po 1968 roku*, Kraków 2003 [pierwodruk: „Odra” 2002, nr 2].

Komendant T., *Przedmiot ze słów [w:] tegoż, Zostaje kantyczka. Eseje z pogranicza czasów*, Kraków 1987.

Pindór E., *Słowo a rzeczywistość, czyli o poezji Juliana Kornhausera [w:] Wśród poetów współczesnych. Studia i szkice*, red. W. Wójcik, Katowice 1986.

## Nota o autorze

**Dr hab., prof. UO Adrian Gleń** (Uniwersytet Opolski) – historyk literatury polskiej XX i XXI wieku, krytyk literacki, poeta i eseista. Pracuje w Instytucie Polonistyki i Kulturoznawstwa Uniwersytetu Opolskiego. Członek Akademii Młodych Uczonych PAN (w latach 2012–2017) oraz Komitetu Nauk o Literaturze PAN (w kadencjach 2012–2018). Jest redaktorem kilku tomów zbiorowych i autorem dziesięciu monografii. Prace naukowe i eseje publikował między innymi w: „Tekstach Drugich”, „Pamiętniku Literackim”, „Ruchu Literackim”, „Przestrzeniach Teorii”, „Ruchu Filozoficznym”.

Razem z synem Juliana Kornhausera, Jakubem, opiekuje się dorobkiem poety. Doprowadził do wydania *Wierszy zebranych* (2015) oraz *Prozy zebranej* (2017) Juliana Kornhausera. Zredagował dwie antologie tekstów krytycznych poświęconych jego pisarstwu *Było nie minęło* (2011), „*Rzeczy do nazwania*”. *Wokół Kornhausera* (2016, wraz z Jakubem Kornhauserem), jest również autorem dwóch monografii poświęconych tej twórczości: „*Marzenie, które czyni poetą...*”. *Autentyczność i empatia w dziele literackim Juliana Kornhausera* (2013) oraz „*Wiernie choć własnym językiem*”. *Rzecz o krytyce literackiej* (2015). Ostatnio wydał *Krytykę i metafizykę* (2017).



**Antologia**  
**wyboru dokonał Adrian Gleń**

# Poezja



## Nastanie święto i dla leniuchów (1972)

z cyklu: Goya

### **Goya**

#### **Nastanie święto i dla leniuchów**

A wtedy wyskoczmy z łóżek, żelazem  
okujemy drzwi, ach, piwnico łagodnego  
państwa, wywiesimy nasze ciała za okno,  
na wiatr.

### **Goya**

#### **Kto traci rozum, temu jawią się potwory**

I berło proszę jak knut do ręki. Jeszcze po  
łokcie we krwi. Nietoperze wytrząsają powietrze,  
potwory ukrzyżowane w ścianach oddychają płasko.  
Żołnierze kąpiący się w potoku wołają do siebie:  
idziemy, królowie. W trumnie zamknięte niebo wiekiem  
trawy cuchnie. O zachodzie słońca, na ugorze,  
aktor grający Chrystusa, zawieszony na krzyżu,  
strach na wróble, obok biały gołąb dziobiący  
kulki ziaren, zboże wycięte w wietrze, drugi aktor  
znika w posoce światła. I chleba kromkę proszę  
jak węża do ręki, ku zdziwieniu umierających.  
Nic prostszego niż milczeć. I kamienne skrzydła  
bogiń unoszą się nad głowami, lecą, lecą, kiedy  
w rowach tylko martwi obrońcy, kiedy za rogiem  
palą się książki, na estradzie świata, pod ścianą  
egzekucji.

**Hölderlin**

„Lecz oto nadchodzi to, czego pragnę”. Trawa,  
słońce, kosz pełen owoców, woła o ostatnią  
przysługę: weźcie to miasto rozedrgane,  
skrzydła murów, Makbeta powieście, niech wino  
leje się tej nocy. Idę, szczęk żelaza w lesie  
gniewu, przystawiam drabinę, wychodzi ze  
słomą we włosach. Patrz, jaki Chrystus drewniany,  
nożem szantażuje niebo. Daje mi strzały,  
pióra kogucie. Napinam łuk, pustynia, Betlejem,  
krew, jeszcze raz, odwracam znaki zodiaku.

z cyklu: Brueghel

**Zima (Brueghel)**

W kołach kruki rozdziobują ogień. Pale  
w płomieniach ostrzy. Zima ma dłonie  
ucięte. Ślady uciekają w krzaki. Chłopcy  
przebijają oczy matkom. Sny z rozwianymi  
włosami przybite do płotu. Słońce kaszle  
jak gruźlik. Wymiotują słoje jabłek.  
Stoły wyskakują z okien i w ostrogach  
lamp pędzą na stos. Komu jeszcze ciasto –  
zapytuje sąsiad. Z dziąsłami jak poduszki  
idę do dentysty. W zęby bije światło.

## W fabrykach udajemy smutnych rewolucjonistów (1973)

z cyklu: Ostry dyżur

### **Czy jest młody poeta?**

Nie ma młodego poety, jest jego  
brat, szczupły piekarz, mówiący  
źle po polsku, oszukujący na  
maće, maku i soli, walczący  
w wietnamie rynku z raną  
w szwajcarskim sercu, sypiający  
na deskach studenckiego teatru,  
w którym nie straszy nawet Wyspiański,  
bo drzemie za kurtyną wyzwolenia,  
kto go zbudzi, tego zje.

### **Choroba**

Zmasakrować poetów. Z pochwy snu wyskakuje śmierć,  
Bunin rozśmiesza żonę. Zmasakrować poetów, w fabrykach  
udajemy smutnych rewolucjonistów, Majakowski w śliskich  
zwojach mózgu. Tęsknota do ciepłych ławek, gdy krwią  
opuchnięty księżyc, jest chorobą nieuleczalną. Łatwiej  
oczarować małych chłopców kolorowymi piórami niż wspomnieć,  
że dom jest ślepy. Zresztą, kto ich tam wie. Zaglądają do  
pokoju, kreślą znak krzyża, jak dziadek nauczył, wkładają  
fałszywą kopiejkę w usta zmarłego i klaszcząc  
w pulchne rączki, krzyczą zapamiętane: chodźmy, chodźmy  
spać, bo już późno.

## Klasztor w Maulbronn

Czymże dla ciebie jestem, czymże jestem, ojczyzno,  
nawet bóg wsparty o pień wiązu odwraca  
głowę z żalem, wszystko, co zabiera pamięć,  
wpada do ognia jak książki, w których Bordeaux  
lśnią złowrogo chwyta w macki mieszczaństwa  
początkujących poetów. Synem żałoby, bowiem kto  
z cierpienia szyje sobie powiewne szaty, uchodzi  
za budowniczego czystej wiedzy. Rozkoszą jasności,  
w której kąpie się chłopięca dociekliwość  
szczegółu, a ogrody nadrzeczne przyciągają świętych.  
Stolarzem, którego ręka nigdy nie zachwiała się  
pod ciosem siekiery, bo jest on przyjacielem  
obłąkanych i nienawidzi Hegła. A Hegel wbrew  
opiniom ludzi z Tübingen nie tylko żyje ze  
sprzedaży złotych zegarków szwajcarskich, ale  
zabija rozum.

## Poezja

Poezja nie jest mi potrzebna do oddychania  
ani miłości, ani do zagryzania warg, rozplynięcia  
się w mieście, bólu, krzyku, zabijaniu. Poezja  
nie jest mi w ogóle potrzebna, łapie mnie  
za gardło pięścią papieru, sączy się sucha  
krew aforyzmów, szare oczka postulatów przemykają  
się, otwierają, głuche wołanie pochodu zza  
barykady, którą się rozbudowuje wzwyż, tworzy  
w niej małe mieszkania dla przesiedleńców.  
O, nie, poezja patrzy na mnie jak przestraszone  
zwierzątko, trzaśnijcie drzwiami, a rozleci się  
rzeczywistość, skromna pracownia liryka  
bezpośredniego, który hoduje polemikę na  
lepsze czasy. Poezja, brudny ręcznik hotelowy,  
który przechodzi z rąk do rąk i pachnie  
ciągle tym samym szarym mydłem. Jak dobrze  
utrzymać się ze śmierci, która trenuje  
długie dystanse na Madison Square,  
i wierzyć, że jest to metafora zapewniająca  
uczciwą nieśmiertelność.

## **Próba**

Kazaliśmy odegrać hymn, sami zaszywając się  
w gąszcz liter, które stawiały urzędy.  
Nie staliśmy na bacność i matki pluły  
nam w twarz, trzymając w rękach, oprawne  
w skórę, modlitewniki. Samochody z czerwonego  
sukna przejeżdżały obok, rzucono petardy,  
a my trzymając wysoko, ponad głowami, sztandary  
uśmiechaliśmy się znacząco do siebie. Wiedzieliśmy,  
że to tylko generalna próba, fałszywy alarm,  
który dla niektórych stał się jedyną szansą  
awansu.

## **Jak zobaczysz tłum, wracaj szybko do domu**

Jak zobaczysz tłum, wracaj szybko do domu,  
wniesie cię do płonącego państwa,  
wstrzyma oddech, odda pod klucz  
bezbronności, otworzy sklepy serc. W domu  
czeka na ciebie antykomunizm, spiżarka  
pełna zimowych zapasów. Ani na lewo,  
ani na prawo, ostrzega cię dziadek, który  
przeżył dwie wojny i wie, co mówi. Właściwie,  
jeśli giną ludzie w jakimś obcym mieście,  
które odwiedzamy podczas wakacji, możemy  
spokojnie zasiąść do demokratycznego obiadu  
i czekać, co będzie. Ewentualnie ogłosić głodówkę.

z cyklu: Państwo jest najwybitniejszym poetą polskim

## Apel

Musisz być gotów, stać na czele  
dnia, gwiazdę narodu wydać, wyciąć  
pieśń z marszu, udać się w stronę  
tłumu, w stronę płonącego ratusza,  
zagrać na uczuciach, wydrzeć z siebie  
gołębia ostrego jak światło bramy,  
w której już nie ma nic, nie skrzypi  
hymn, musisz być gotów, za cenę cenzury,  
która śpi w myśli, wyszarp z niej kryształ,  
czysty głos przyjaciół, uklęknij  
przed portretem ulicy, zapytaj  
szklarza, zapytaj kogokolwiek w mieście,  
wielkim zegarze, kiedy wyjeżdża, aby  
przemówić i leczyć, kiedy wybije  
ze snu wszystkich poetów, wszystkich  
do nogi wybije poetów.

## Przemówienie

*Ryszardowi Krynickiemu*

Na czym polega zmiana wewnętrzna?  
Najpierw mówmy tym samym językiem,  
co domagający się zmiany, zmiany  
języka i kaloryferów, cieplej drugiej  
zmiany i zmiany kołnierzyków, mówmy  
tym samym językiem uczciwości  
i demagogii, językiem, który wrósł  
w nasze przejmujące milczenie, zmieńmy  
potem język, język zmiany i państwa,  
język pojedynczy i żarliwy na liczbę  
mnogą, bardzo mnogą, na czas przyszły,  
mówmy potem wszyscy: zmieńmy tego  
w sztafecie, zmieńmy dystans na dłuższy,  
na tak długi, aby państwo, drodzy państwo,  
drogie państwo, bardzo drogie państwo  
było metą opłacalną, mówmy tym samym  
niedrogim, kulturalnym językiem trybuny,  
życia, życia czasopisma i czasem pisma  
społecznego, społeczeństwa zmieniającego  
język, język na bardzo akustyczny  
głośnik, zmieńmy język na głośnik  
i na tym, obywatele, polega zmiana  
wewnętrzna, zmiana spraw wewnętrznych.

## Cylinder

Daliśmy się złapać na lep poezji,  
wyjeżdżaliśmy w góry twórczości ludowej,  
powietrze było kolorową wycinanką,  
mina serca nie wybuchła. Daliśmy  
się złapać na lep poezji, mówiliśmy:  
jakie to szczęście móc zabijać  
wyobraźnię i dzień, dzień i sztukę.  
Sztuka zarzuciła nam kaptur na głowy,  
głowa uderzała o ścianę prawdy,  
osypywał się tynk. Kto jest  
mądrzejszy, my czy poezja? Krzyczeliśmy –  
my! Otwierali ciemnię sceny, na której  
sprzedawaliśmy głosy, nieufność, bicz  
satyry uderzał w twarz suflera. Krzyczeliśmy –  
poezja! Pękał kordon metafor, wylewała  
się na ulicę lepka ciecz, spływała do  
kanałów, ktoś zwracał uwagę na kolor,  
taki ładny. Tak, ładny jest kolor  
nienawiści, której nałożono cylinder.



## Zabójstwo

Zostaniesz zabity w południe, na skraju miasta, pod bokiem komendy, na plecach urzędu, zostaniesz zabity z premedytacją i starannie, tak by nikt nie poznał, by nikt nie poznał, kto ty jesteś, jaki twój zawód, jaki rys szczególny, jaka Polska w tobie jeszcze nie zginęła. Nie zginęła we mnie jeszcze trucizna uczciwości, gwizd lokomotywy, o którym wspomina poeta w samobójczym wierszu, dlatego tak często przesiaduję na granicy państwa, aby oglądać wbitego na pal orła, którego skrzydła rozmieniamy na pięćdziesięciogroszówki.

## Wszystko jest proste

Nie przestaliśmy wierzyć. Sympatycznie wyglądali chłopcy z republiki poetów, młodzi Żydzi zapuszczali brody, ktoś cicho mówił: odesłali do sanatorium. Nauczyciele wiejscy, kupieni za pięćset złotych, po mszy i odśpiewaniu paru przyzwoitych pieśni pisali listy do Polskiego Radia, pociągi nagle nie wracały do baz, wsie uciekały do miasta. Za szybą drgał oddech zziębniętego mężczyzny, ktoś myślał, czytając horoskop w angielskim piśmie: czy będzie mu tam dobrze? Żony siwiały zimą, wypatrując w drzwiach swoich mężów, którzy wracali tylko po to, aby zapomnieć o wszystkim. Nie przestaliśmy wierzyć, że świeże górskie powietrze nie stanie się tanią aluzją polityczną.

21 XI 1969

## Lekcja o przyimku

Ptaszek siedzi w klatce.  
Ptaszek wychodzi z klatki.  
Ptaszek chodzi po klatce.  
Ptaszek fruwa nad klatką.  
Ptaszek wchodzi do klatki.  
Ptaszek bije skrzydłami o klatkę.  
Ptaszek siedzi przed klatką.  
Ptaszek siedzi przy klatce.  
Ptaszek trzyma łąpki na klatce.  
Ptaszek wychodzi za klatkę.  
Biedny ptaszek.

## Urząd poezji

Państwo zdejmie naród  
Państwo zdejmie ojczyznę  
Państwo zdejmie barykadę  
Państwo zdejmie wypadki grudniowe  
Państwo zdejmie niektóre nazwiska  
Państwo zdejmie sztandary  
Państwo zdejmie Żydów  
Państwo zdejmie Wolną Europę  
Państwo zdejmie marzec  
Państwo zdejmie tytuły rangi i stopnie  
Państwo zdejmie tryb rozkazujący

Państwo zmieni naród na obóz socjalistyczny  
Ojczyznę na miasta przemysłowe  
Barykadę na skład makulatury  
Wypadki grudniowe na powieść Bratnego  
Niektóre nazwiska na inicjały  
Sztandary na pochód pierwszomajowy  
Żydów na profesorów  
Wolną Europę na CIA  
Marzec na wiosnę  
Tytuły rangi i stopnie na puste miejsca  
Tryb rozkazujący na tryb warunkowy

Państwo jest najwybitniejszym poetą polskim

z cyklu: Ofensywa

### **Traktat poetycki**

Wiele dałbym za to, żeby  
ten wiersz był pudełkiem  
zapalek, odkrytą lampką  
na biurku, kwitkiem z pralni.  
To marzenie czyni mnie  
poetą.



z cyklu: Osiem linijek

### **Większa wartość**

Kto wie, może to wszystko, co mówię,  
ma większą wartość niż orzech, który  
właśnie rozłupuję i dzielę na kilka  
części, odrywając różową skórkę z jego  
tłustego nasienia, by następnie rozgryzać  
je w ustach aż do chwili, gdy poczuję  
łagodnie gorzki smak na języku.

### **Wyprzedzaj, poeto**

Poeci milczą zazwyczaj wtedy,  
gdy naród oczekuje od nich  
prawdy. Poeto, nie daj się zwieść  
pozorom. Naród pragnie usłyszeć  
tylko to, co sam wymyślił. To  
ma być jego prawda, a nie twoja.  
Dlatego nie zginaj karku, wyprzedzaj  
to oczekiwanie.

### **Dziecko patrzy, jak piszę**

Dziecko patrzy, jak piszę,  
pióro skrzypi po papierze,  
kartka staje się krótsza,  
słowa mruczą przyjemnie.  
Dziecko patrzy, jak piszę,  
piszę jak patrzy dziecko,  
jestem szczęśliwy, jestem  
zupełnie szczęśliwy.

## Osiem linijek

Pamiętasz ten piękny wiersz  
 Williamsa *Czerwone taczki*?  
 Często wracam do niego,  
 do jego białych i czerwonych  
 plam, i gdy czytam na głos to  
 jedno krótkie zdanie, rozbite  
 na osiem linijek, wydaje mi się,  
 że stoję nieruchomo na deszczu  
 w miasteczku Rutherford.

z cyklu: Zjadacze kartofli

## Oskarżenie

*Jackowi Smykałowi i Stanisławowi Kruszyńskiemu*

Nie pytaj gdzie żyjesz jak na imię ma mężczyzna  
 który boi się zajrzeć do słownika swoich wątpliwości  
 czemu dzień jest mokry od potu tak samo we wtorek  
 jak i w niedzielę jak daleko jedzie się do miasta  
 z napisem koniec nie są to pytania dla dorosłych ludzi  
 dla dorosłych ludzi którzy swoje siwe włosy sprzedają  
 fryzjerom a swoje zasługi instytucjom bojowym  
 można ich zapytać tylko o trzy rzeczy w jaki sposób  
 stają się żołnierzami w kuloodpornej skórce gdzie  
 nauczyli się czytać między wierszami o gładkiej ojczyźnie  
 jak im przechodzi przez gardło suche krótkie zdanie:  
 skazany za nieumiejętność przymykania oczu

## Pejzaż z Murnau (Kandinsky, 1909)

W żółtych domkach protestancki ogień,  
w żółtych domkach pachnące siano, woda w wiadrach,  
w żółtych domkach wypoczywające buty,  
w żółtych domkach lśniący kiel kosa, miłość i mak.

A w górach?

W górach granatowe lasy wspinają się na palce,  
dotykają włosami różowych policzków nieba  
i rosną. Tak, lasy rosną, snuje się dym,  
skrzypiące liście wchodzą na strych.  
Domki, lasy i góry! Przeszłość jak dolina,  
z której wyrastacie, upojnie pachnie  
jak wrzosowy miód.

## Wtorek, miasto ziewa

Idę ulicą Czerwonego Prądnika po obu stronach  
rozkopany chodnik na kamieniu dwa ślimaki  
z daleka słyszę oddech rozpędzonego pociągu  
pod wiaduktem który złożył skrzydła do lotu  
chłopiec prowadzi rower obok rozbity słoik  
autobus 124 wiezie mnie do pracy ktoś czyta  
„Trybunę Ludu” do góry nogami wiatr wciska się  
do środka z kiosku wypada mydło i toczy się  
po trotuarze będzie dzisiaj masło przed sklepem  
rozmawiają zziębnięte babcie słońce świeci wprost  
w oczy płaszcz ukazują swe różowe płuca  
ziemniaki włożyły już koszulki kobieta z wypchaną  
siatką siedzi na progu i płacze





### **Wczorajsze wiersze**

wczorajszym wierszom nie sądzona wędrówka  
zapadają w ciszę przesłonięte białą flagą  
nic nie mówią i nic już nie powiedzą  
ogień w nich wygasł nie był kołem radości  
czy był stosem płonącym jak przewidywałeś  
tak był stosem płonącym na którym wiara krzepła  
ucząc mnie wyrozumiałości  
bez wczorajszych wierszy pełnych ciemności i gniewu  
nie umiałbym podnieść wioseł

### **Iść**

iść nie zatrzymywać się nie zatrzymywać się  
zdusić lęk zdusić lęk zagryźć wargi  
zagryźć wargi przywołać obrazy przywołać obrazy  
posuwać się naprzód posuwać się krzycząc  
krzycząc nie unikać nie unikać trwać  
trwać dawać dawać gnać gnać strzec  
strzec budować budować nie odwracać się  
nie odwracać się wznosić wznosić przetrzymać  
przetrzymać wbić się wbić się iść

## **Gra**

nie wiem ale czy powinienem wiedzieć  
skoro inni też nie wiedzą  
nie mówię ale czy powinienem mówić  
skoro inni też nie mówią  
nie dbam ale czy powinienem dbać  
skoro inni też nie dbają  
nie rozumiem ale czy powinienem rozumieć  
skoro inni też nie rozumieją  
nie rozpaczam ale czy powinienem rozpaczać  
skoro inni też nie rozpaczają  
ja to inni

## **Et in Arcadia ego**

na ramieniu wędka słomka w zębach  
złote kule owsa  
gorący deszcz otworzył mi ranę w sercu  
rzeka wdarła się na pola  
poprzewracane ule łódki do góry dnem  
miękki głos klasztornego dzwonu  
żółty kamyk wskazujący drogę  
nie wierzyłem że tak można  
jakieś szkiełka rajski ptak  
zapach spokoju

**Wyrok**

*Żegnaj moja wyobraźni!*

Walt Whitman

żegnajcie wiersze już nie mogę  
do was powrócić  
moje pióro ma za ostrą stalówkę  
zawsze chciałem pisać o smutku  
a pisałem ciągle z nienawiścią  
nie widziałem ani zielonej trawy  
ani chłopczyka stojącego na moście  
daleko były ogrody rzeka chowała się  
za wzgórzem moje pióro było niecierpliwe  
a wiersze krzyczały i biegły na łeb na szyję  
a teraz żegnajcie moje piękne lata  
droga po której szedłem jest zawila  
i kręta chciałem tylko mówić prawdę  
jedni mówili że to akt odwagi drudzy  
że to za mało wreszcie przekonano mnie  
że to niebezpieczne teraz słucham jak  
oddycha przez sen córka mój ostatni  
wiersz wolny



z cyklu: Tapnięcie

### **Tkaczka**

Jest i będzie tkaczką  
inaczej nie umie i nie chce  
tylko te nogi  
kości stóp zdeformowały się  
wygięły w łuk jak ostrogi i bolą  
zawsze na akord  
na trzy zmiany przy krosnach  
od piętnastego roku życia  
do dziś  
na stole torcik owocowy  
własnej roboty jeszcze z imienin  
czasu jest sporo bo na zwolnieniu  
coś z kręgosłupem niestety

### **Co bym zrobił, gdybym miał czarodziejską różdżkę**

Zrobiłbym tak  
żeby nie było wypadków samochodowych  
żeby nie brakowało produktów spożywczych i ubrań  
żeby była ropa i bardzo dużo węgla  
żeby nigdy nie paliły się domy stodoły i sklepy  
żeby wszyscy byli zdrowi i mieszkali w domkach z ogródkami  
żeby wszystkie parowozy jeździły na alkohol i gotowaną wodę  
żeby grzyby rośli zimą  
psy chodziły w butach  
żeby rolnicy nie wrywali buraków i obcinali liście  
żeby gęsiom przybyło po trzy kila  
a w kuchni wyczarowałbym szafki wiszące  
dlatego tak bym chciał  
bo teraz jest wszystko na odwrót

## **Widzi się ludzi**

Dla nas robotników jest to często niezrozumiałe  
jak mogliśmy dopuścić do takiej rozpiętości dochodów  
do życia ponad stan  
widzi się ludzi którzy zmieniają dwa trzy samochody w ciągu roku  
a człowiek nie może sobie kupić mebli do mieszkania  
idzie do sklepu meblowego  
i okazuje się że na te trzeba się zapisać  
na tamte trzeba czekać  
te kosztują sto tysięcy  
a tych najtańszych nie ma

## **Nasze dzieci pytają**

Denerwuje ludzi że są tacy co mają willę w Pruszkowie  
willę w Podkowie  
a inni czekają na mieszkanie po kilkanaście lat  
nasze dzieci przychodzą do nas i pytają  
tato dlaczego tak się dzieje że Kowalski nic nie robi  
a jego syn mercedesem jeździ  
i co my mamy naszym dzieciom odpowiedzieć  
że Kowalski i jego syn to lepsi od nas  
ciężko całe życie pracujących?

## Palacz nie żałuje

Wagon składa się z kuchni, jadalni i sypialni  
 w kuchni jest piecyk i umywalka z zimną wodą  
 w jadalni stolik krzesła i prycza  
 w sypialni miejsce do spania i szafa  
 w oknach firanki w kwiatki  
 trzykrotka w doniczce zwiędła  
 czasem wracamy z pracy  
 wchodzimy do wagonu 42 stopnie  
 palacz nie żałuje  
 rano pierwsza rzecz  
 to otworzyć na oścież wszystkie okna  
 w wagonie pachnie mlekiem zacierką i praniem  
 jeden chłopczyk tańczy  
 drugi usnął

z cyklu: Linia

## Sprostowanie

10	wers	I	szpalta	od	góry	–	jest:	życie,	winno	być:	Życie
26	”	”	”	”	dołu	–	”	domokrażca	”	demokracja	
31	”	II	”	”	–	”	”	pękło	”	piękno	
1	”	”	”	”	–	”	”	socjalizm	”	socjalizm	
10	”	V	”	”	–	”	”	stary	”	młody	
33	”	VI	”	”	–	”	”	A	”	B	

1975





**Kalekie dzieci rozmawiają z Papieżem  
w jednym z miast brazylijskich**

Moja rączka niczego nie udźwignie  
moje serce jest jak ziarenko maku  
chcemy biegać  
grać w piłkę

przecież jesteś naszym królem

zamień nasze oczy w krople soku  
niech ten mały beznogi chłopczyk  
nauczy się skakać po mokrej trawie

jesteś naszym królem  
jesteś naszym królem

Biały Ojciec chce coś powiedzieć  
ale czuje jak jego nogi  
fruną w stronę smutnego chłopczyka  
na wózku

## Trybuna

Za czerwonym płótnem  
ukryte nogi

nogi spracowane  
żylaste  
robotniczo-chłopskie

widać tylko popiersia  
popiersia tęgie śniade  
pełne dumy

a nogi  
nogi milczą odpoczywają

tłum jest skazany  
na połowiczną radość  
nogi marszowników są odsłonięte  
a tamte  
nabierają dziwnej tajemnicy  
są z innego świata

wystawione na widok tłumu  
promieniowałyby pospolitym szczęściem

a tak  
knują  
coś knują

1979

## Wysypisko

Droga która otwiera nicość  
wielka niewiadoma  
popiół i zgliszcza  
ogrody Semiramidy

szara spopielona ziemia  
ogromne stada wron  
sterty worków  
odgrozione od innych śmieci  
niewidzialną świętą linią

brakuje tylko chorągwi na workowych górach  
pod którymi stoją drewniane wózki  
a na nich ubite sprasowane  
wymieszane  
paczki kosze szmaty blaszanki

między górami worków  
kręcą się święci zbieracze odpadków  
przepasani sznurami  
łydki owinięte szmatami  
ich grube czarne ręce  
upychają ciągną wiążą

nienawistne spojrzenia bogaczy  
pochyleni nad tłącymi się szmatami  
nie widzą zachodu słońca  
ani lasu za plecami

jeszcze jedna butelka  
jeszcze jeden dziurawy but

## **Żebracy**

Jeden gra na harmonii  
stoi na środku przedziału  
naciska klawisze bez wysiłku

drugi jest głuchoniemy  
choruje na padaczkę  
wydyma wargi  
kapie mu z nosa

trzeci wlecze się na dworcu  
stuka laską  
prosi o parę groszy

wyciągają się ręce z pieniędzmi  
żebracy przechodzą dalej  
przechodzą ich laski siwe brody za duże buty

dobry akordeon  
guziczkowy  
mówi mężczyzna przy oknie

może nie ma dzieci  
nikt mu nie pomoże  
kobieta w kapeluszu patrzy na niemego

odpierdol się staruszku  
śmieje się chłopiec w kozuchu  
i w tym momencie  
wypada mu pięcioletówka z dłoni

toczy się  
pobrzękuje

## **Trud**

Chciał zostać poetą  
zabrał się do pisania

słowa które układał  
nic jednak nie znaczyły

nie umiały się związać  
trzepotały nieporadnie  
skrzydłami

kilkakrotnie je zmieniał  
wierząc że mu się uda

nie wiedział jednak  
że musi zapomnieć na chwilę  
o sobie

że musi wymyśleć język  
który by go pokonał

nieodwołalnie

## **Córeczka**

Jej nóżka jest bezbronna  
i choć usiana bąblami  
pełna sińców  
dziwnych zadrapań  
wygląda na prześcieradło  
jak uśmiechnięta bułka

kiedy rusza wszystkimi  
palcami naraz  
proletariat nacjonalizm i internacjonalizm  
zamieniają się  
w szmaciane kukielki

ile jest milion dodać kwadrylion  
tatusiu

nie wiem  
na pewno dużo mniej  
niż myślisz

**Stara Bóznica**

Cicho  
pusto  
złoty świecznik błyszczy  
jak oko lisa

niewidzialny rebe  
śpiewa beztrosko  
jego śpiew unosi się powoli  
jak dym

pejsaty chłopiec  
jingł wus mot em ungesługn  
śmieje się z obrazu  
wyciera krople krwi z czoła

moi dziadkowie  
kiwiają do mnie z bimy  
jeszcze nie wiedzą że im korona  
spadnie na głowę

przykryty tałesem  
ze srebrną atarą na ustach  
krzyczę  
wołam  
ale nikt mnie nie słyszy

ulica Szeroka  
jest coraz węższa

nie przecisnę się tędy już nigdy

## **Śmierć-Żydówka**

Jedli ogień  
połykali własny świat  
który jeszcze nie zdążył się splamić

z dachu widać było przechodniów  
po aryjskiej stronie

niektórzy patrzyli w górę  
i pokazywali coś palcami

śmierć jak bochenek chleba  
ratowała przed głosem  
wszechświata

ale to była śmierć-Żydówka  
gwałcona przez własowców

bunkier w którym umierali  
był niewielką pastylką cyjanku  
którą przełknęliśmy

nie ma już muru  
ani Umschlagplatzu  
rozkołysanej krwi  
i oczu które zobaczyły

tylko  
co roku wyskakuję z okna  
palącego się domu  
i nie wiem  
co krzyczą  
i dlaczego



**Kraty, śnieg**

młody piekarz  
złapany z ulotkami  
siedzi na podłodze  
zły i smutny

czarna kawa  
jak oko krowy  
patrzy na niego  
ufnie z miłością

*komenda w Łodzi, 16 XII 1981*



z cyklu: Śpi ciemna dziewczynka

## **Dzieci**

są mądrzejsze od nas  
wiedzą wszystko  
nawet nic ma dla nich barwę kasztana  
widzą góry gdzie my ich nie widzimy  
morza pluszczą kiedy nic nie słyhać  
przez ich koślawe ząbki przedzierają się  
słowa nie znane nikomu  
za brudnymi paznokciami czai się strach  
i niewysłowiona przygoda  
kiedy biegną  
ich za duże bućki rechoczą  
a włosy przylepiają się do wiatru  
kiedy milczą  
w ich oczach jest tyle dorosłej tęsknoty  
wspinają się na palce  
żeby dotknąć czego nie wolno  
próbują zapasów z zakazami  
żeby móc odróżnić żart od lęku  
czasem leżą cicho na podłodze  
wypowiadają dziwne zaklęcia  
wtedy szklanka spada ze stołu  
otwiera się okno  
i kredka wolno sunie po białej tapecie

## Śpi ciemna dziewczynka

Śpi ciemna dziewczynka  
z głową na chodniku

śpią jej warkocze  
pod kościelną bramą

w blaszonym pudełku  
kąpią się banknoty  
jak wróble w piasku

jej czarne jak morze  
małe okrągłe stopy  
rozmawiają po cichu  
z butami na wystawie

och jak cicho  
jak cicho  
jest w jej kamiennym śnie

nie słysząc nawet  
chrzęstu łamanych precli  
a  
spacer kolorowych sznurówek  
trwa nieskończenie długo  
jak na zwolnionym filmie

śpi ciemna dziewczynka  
jak zabita kotka  
śpi na naszych oczach  
bezrozumnie śpi

**Pudełko**

Mały, umorusany żebrak  
niesie pod pachą wielkie, tekturowe pudło.  
Co tam masz w tym pudełku?  
Pewnie dużo zbierałeś pieniędzy?

Chłopiec podnosi powoli wieko,  
kładzie je na chodniku.  
Na dnie widać drobnego żółwia,  
wyciągającego szyję do chłopca.

## Ołówek

leży przed domem  
wśród śmieci

niczego nie napisze  
nie podkreśli i nie przekreśli

leży nieważny  
i zapomniany

a tak chciałby jeszcze  
coś powiedzieć  
od siebie

dawniej hasał po papierze  
litery stawiał jak babki z piasku  
lśniły mu oczy

był niezastąpiony

co może teraz  
najwyżej zapamiętać  
to co widzi dookoła

srebrny papierek  
dziobany przez wróbla  
skórkę pomarańczy  
w płytkiej kałuży

chciałoby się go podnieść  
ale trzyma się mocno ziemi

z cyklu: Kamyk i cień

## **Śląsk**

Pokrzywy i olchy,  
woń mleczów i ciasta,  
płonie dzieciństwo, rośnie smolna kulka,  
nie kończąca się szosa,  
śmigające rowery, słoje pełne  
grylażowych cukierków, w białych workach mąka,  
kaj żeś wloz, pierunie,  
babcia przy piecu,  
wije się szarfa i cofa,  
piekarskie córki za oknem,  
na stryżku łóżko i niemiecka książka,  
odpowiedź śle trzcina nad Kłodnicą,  
śpią sukienki do pierwszej komunii,  
pociąg spieszy, wesołe pisklęta,  
deszczowy poranek klnie na czym świat stoi,  
spadają czerwone dachówki,  
u wezłowia najcichsze bery i bojki,  
a potem, nagle, po latach,  
wszystko, i trzciny, i ogniska,  
kruche kukuruźniki i bunkry,  
chowa się za rozkopanym podwórkiem,  
z którego widać dwa rozdzielone murem  
groby rodziców.

## **Kamyk**

pamiętasz  
kiedy byliśmy młodzi  
burza wilgotnym językiem  
liziała nasze wargi

w rozchichotanej sukience  
biegłaś boso  
po piasku

drogi otwierały się  
przed nami  
jak pękate orzechy

dwa kroki dzieliły nas  
od raję  
kopnąłem kamyk

leciał szerokim łukiem  
długo  
i wysoko

znikł nam z oczu  
słyszeliśmy tylko  
płacz dziecka

a może to był  
trel trzciny

teraz po latach  
spadł nam pod nogi  
wielki jak głaz  
pokryty mchem

już nie możemy go podnieść  
ani odczytać



z cyklu: Żydowska piosenka

## **Żydowska piosenka**

Płynie dym czarny z komina  
razem z dymem żydowska dziewczyna

za dziewczyną jej ojciec i matka  
już odwszona rodzina hebrajska

rozpuszczają się Żydzi w obłokach  
potem deszcz spływa z wysoka

rosi trawę i ziemię świętą  
w szumie topól odzywa się getto

w mydle czujesz małego Aronka  
włosy Ruth w sienniku pachną jak łąka

żyją Żydzi choć wcale ich nie ma  
ich płucami oddycha dziś ziemia

zagłodzeni zaszcuci zarżnięci  
ocalili na zawsze Oświęcim

nie ma Żydów lecz niemi świadkowie  
biją Żydów po ranach po głowie

nie bolą te razy tym razem  
bo głowy wypełnione są gazem

i choć wyszli przez komin wrócili  
byście gaz im z tej głowy wybili

**Wiersz o zabiciu doktora Kahane**

A jacy to źli ludzie mieszczenie kielczanie,  
żeby pana swego, Seweryna Kahane,  
zabiliście, chłopci, kamieniami, sztachetami!  
Boże że go pożałuj i wszech synów Dawidowych  
iże tako marnie zeszedli od nierównia swojego!  
Chciałci i jego bracia miła królowi służyć  
swą chorągiew mieć, ale żołnierze dali go zabić.  
Żołnierze, milicjanci, kieleccy rodzice  
świętości nie mieli, bezbronne dzieci zatłukli!  
Zabiwszy, ulicami powlekli, bić Żydów krzyczeli,  
Polacy, kielczanie jako psy kłamacze.  
Okrutność śmierci poznali, szkarady posłuchali,  
krwią splamili przyjacioły, na bruk ich wyrzucili.  
Bóg Polaków zamknięty w obozie, w baraku  
drży, gdy dzielni chłopcy z orzełkami na czapkach  
dobijają dziewczynki żydowskie, rurkami, na odlew.

z cyklu: Szkiełko

## **Szkiełko**

ma krew na sobie

ledwie widoczną kropelkę  
krwi

podniesione z podłogi  
zaciska zęby

należało do szklanki  
ach to były czasy

kiedy herbata mościła się  
w niej wygodnie  
czuło jak pałają mu policzki  
z emocji

świat wydawał się  
taki czysty i szlachetny

teraz pozbawione całości  
ze śladem ludzkiego bólu  
wpada w przepaść kubła  
i rozsypuje się w nicość

## **Bucik**

Bucik dziecka  
jest taki malutki słodziutki

wygląda jak łódka  
wypływająca na czyste spokojne jezioro

kiedy stoi przy drzwiach  
odstrasza nieproszonych gości

kiedy leży na brzuchu  
tuż przy tapczanie  
pokazuje na podeszwie  
ślady wędrowek po trawie

bucik dziecka raczej milczy

zwykle jest potwornie zmęczony  
i chce mu się ziewać  
szeeeeeroko

**Guzik**

no cóż  
nie da się o nim powiedzieć  
nic ciekawego

został pozbawiony nici  
która wiązała go  
z rzeczywistością

dawniej trzymał się mocno  
chodził dumnie wyprostowany  
i zapięty

a teraz  
aż żal patrzeć

odtrącony  
wciśnięty w kąt  
próbuję wygwizdać jakąś melodię

ale przez jego dziurki  
wydobywa się cichy szelest  
przypominający modlitwę  
pętelki

## **Moja kochana mama**

moja mamusia  
pije

dlatego że wyszła  
niedobrze za mąż  
i jest nieszczęśliwa

raz kupiła mi buciki  
były za duże  
ale z czerwonym paskiem

wujku  
mujesz być bardzo bogaty  
bo tyle u was ciepłej wody

co najbardziej chciałbyś

nic  
tylko żeby mnie ktoś kochał  
troszeczkę

z cyklu: Było minęło

## **Było minęło**

było minęło  
między było i minęło mała biała szczelina  
wąski przesmyk nic nie znacząca pauza  
a przecież tyle się tam wydarzyło  
wzloty i upadki uczuć  
przewidywania tańczące w snach  
spotkania na wzgórzu i na skraju lasu  
było to co gorące wiotkie w nagłym olśnieniu  
było niemądre zdradliwe ale wypełnione nieznaną treścią  
minęło bo nie zadrżało w posadach  
małe było małe minęło  
było długo  
minęło raz dwa  
a w środku sucha trawa dotknięta kosą słońca  
klasztór nad rzeką niepokojące dudnienie pociągu  
drobny żwir na drodze do doliny

## **Błąd**

Tkwi w szczegółach. Drobny,  
choć bolesny. Niewidoczny,  
lecz przeszkadza. Co zrobić,  
by się go pozbyć?

Zapomnieć? Naprawić?  
Błędy nawarstwiają się, rosną,  
tylko one są żywe, tylko o nich  
się pamięta.

Błędne posunięcia. Błąd na samym  
początku. Błędy zwijają się w kłębek,  
mocny i twardy. Rzucisz,  
a nie rozwinie się.

Uczyć się na błędach. Ale czego?  
Muzyki błędów? Błędnego  
rozumowania? Błędne  
koło. Błąd na błędzie.

Rządzą nami, dyktują warunki,  
jakby nie były błędami, lecz  
rozczarowaną, rozgrymaszoną  
czeredą przypadków.

Wypłaczesz się? Odrzucisz  
więzy? Na horyzoncie majaczy  
błędny ognik, oślepiający  
korektora.



## **Teczki**

Półtora miliona nazwisk.  
Dwieście czterdzieści tysięcy skatalogowanych.  
Funkcjonariusze i pokrzywdzeni.  
Agenci i kandydaci na agentów.  
A wśród teczek tylko jeden  
żywy mól bez sygnatury.

## **Kwiczół**

Przylatywał kilka dni z rzędu  
na ten sam krzak dzikiej róży.  
Przechadzał się potem wśród gawronów  
jak przybysz z zaświatów.  
Nie wiedzieliśmy, jak się nazywa,  
zajrzeliśmy więc do *Atlasu ptaków*.  
Kiedy już go rozpoznaliśmy  
pośród świergotków i drozdów,  
odfrunął i nie wrócił więcej.  
Jego pusta nazwa, tytuł do chwały,  
zawisła na gałązce jak płatek śniegu.

**Siedem zdań (ale może być więcej)\***

Hugon Hanke, premier RP na uchodźstwie, był konfidentem bezpieki (kryptonim „Ważny”) i zaraz po powrocie do Polski został wiceprezesem Towarzystwa Łączności z Polonią. Melchiorowi Wańkowiczowi podobało się w Polsce: dostał willę od komunistów, najwyższe stawki za książki (okrojone przez cenzurę), zezwolenie na odczyty, czterysta dolarów miesięcznie i możliwość podróżowania (za darmo).

Stanisław Cat-Mackiewicz, zaraz po wylądowaniu na Okęciu, skrytykował swojego brata Józefa, a jednego z szefów Wolnej Europy nazwał Goebbelsem.

Klaudiusz Hrabyyk, eminentna postać emigracji, po rozmowie z Putramentem, podjął współpracę z placówkami konsularnymi PRL w Stanach, a potem z Departamentem I MSW w kraju.

Dominik Horodyński, który za pieniądze reżimu jeździł po Europie i namawiał emigrantów do powrotu, pisał obszerne notatki dla UB. Antoni Słonimski w „Biuletynie Rozgłośni Kraj” (założonej przez służbę bezpieczeństwa) w przededniu Października publikował satyry na emigrację.

Wiktor Trościanko, bezkompromisowy komentator Wolnej Europy, współpracował z komunistycznym wywiadem.

Wskaż w każdym zdaniu właściwy podmiot i odpowiedz sobie, jakie jest orzeczenie.

\* Zob. Sławomir Cenckiewicz, *Oczami bezpieki. Szkice i materiały z dziejów aparatu bezpieczeństwa PRL*, Kraków 2004.

## Owszem, był

Owszem, był donosicielem albo nawet agentem.  
Tak, oceniał moją postawę i wyrażał opinię  
o moich książkach i działaniach.  
Kiedy przechodzi koło mnie, świadomie zamykając oczy,  
wydaje się ślepcem  
pozbawionym białej laski.  
Nawet gdybym mu ją podał,  
nie umiałby już trafić do siebie.

## Origami

W pociągu z Krakowa do Oświęcimia  
troje młodych Japończyków  
układa orgiami  
zabijając czas.  
Mijamy wzgórza i lasy,  
a papierowy łabędź  
spogląda sennie na płonące  
trawy.

## Widzenie

*Człowiek, który dowierza tylko własnym oczom,  
w rzeczywistości jest ślepy.*  
(Kard. Joseph Ratzinger)

## **Spacer z Holubem w maju 1996 roku**

Na murach w centrum Krakowa  
oślepiające napisy:  
*Jude raus! Tu rządzi Wisła.*  
Po drugiej stronie ulicy:  
*Jude gang. Cracovia pany!*  
Miroslav Holub, który mnie pyta, co to znaczy,  
nie widzi za sobą wielkiego hasła:  
*Polska dla Polaków*  
i dopisanego białą farbą zdania –  
*Kaczor Donald też był Polakiem.*

## **Na ulicy mojego dzieciństwa**

*dla Wolfganga Bittnera*

Czy mojego?  
A może dzieciństwa nie są naszą własnością,  
tylko czasu, który nas spłodził i nazwał?  
Jeszcze słyszę gwar olch i agrestu,  
słodkiego kurzu rozgryzanego w ustach,  
ale czy jestem jego posiadaczem  
bezwzględny i jedyny?  
Nasze dzieciństwa,  
przedzielone zaledwie pięcioma latami,  
zderzają się na gliwickiej ulicy  
jak dwa szybkie samochody.  
Kindheit i dzieciństwo, Gleiwitz und Gliwice  
giną w mroku dziejów,  
pozostawiając po sobie  
gorzki smak historii,  
zupełnie jak ów pęk kluczy niemieckich uciekinierów,  
wiszący teraz wraz z tysiącem innych  
w śląskim muzeum w Görlitz.

# Proza



## Stręczyciel idei [fragment]

Otrzepujemy się ze śniegu, Andrzej i ja, brodę mam mokrą, oddajemy płaszcze do szatni, patrzę na zegarek, w tym momencie gong, proszę na salę, mówi szatniarka do kilkunastu osób stojących na korytarzu. Lubię Teatr Słowackiego, jest coś ciepłego w tej secesyjnej, złotawej, buduarowej budowlu, człowiek ma wrażenie, że cofnął się w czasie, rozglądam się wokół, patrzę w górę, w łóżach młodzież szkolna, rozchichotane panienki, za nami i kilka rzędów przed nami istnieje jakaś dziwna więź między widzami, to wycieczka, mówi Andrzej, albo z zakładu pracy dostali bilety, też możliwe, znaleźliśmy się wśród gratisowych biletów, na scenie w mroku stos skrzynek, obmacuję lewą kieszeń marynarki, czuję pod palcami zgrubienie, gasną światła, *Ślub Gombrowicza*, Henryś i Władzio w karczmie ojcowskiej, właściwie nie w karczmie, ale w pamięci wyostrzonej przez wojnę, na widowni jeszcze szepty, kasłanie, szuranie, ktoś spóźniony wchodzi między rzędy foteli, psykania, Andrzej wyciąga szyję, bo nie widzi, siedzimy w 15 rzędzie, na scenie Henryś buntuje się przeciwko ojcu, przeciwko tradycji, władzy, konwencji, sztuczności, mówi do siebie, dziwi się, że jest napompowany sztucznością, za nami szeleszczą cukierki, nic nie słyszę, teraz chyba cały rząd szeleści tymi papierkami, cykady cukierków, cholera, odwraca się Andrzej, jeść do bufetu, nie bądź pan taki mądry, ktoś odpowiada opryskliwie, Władzio podjudza Henrysia, całą gębą parodia formy, wędrówka od kościoła boskiego do kościoła ludzkiego, od ojca do króla, od wykręcania do zrujnowania, skoki, napięcia, miny.

Gombrowicz mówi: „Ślub jest senny i pijany, i szalony, ja sam nie umiałbym odczytać go w całości, tyle tu mroku”. I ma rację reżyser, który pozwala tej sfinksowej formie kształtować się dowolnie, ryczeć, szaleć, dbając jedynie o jakąś prawie muzyczną jedność tego ceremoniału, scena ryczy, szaleje, ojciec tarza się wraz z formą na podłodze, skacze przez stół, wydziera się, pokazuje język, Andrzej lekko się podnosi z siedzenia, skręca głowę w prawo, cykady ustały, światła z obydwu stron tworzą kształt pięcioramiennej gwiazdy, która odbija się w tle, wreszcie koniec pierwszego aktu, blade oklaski, mocniejsze w pierwszych rzędach, za nami wycieczka komentuje, ale szmira, idę do hotelu, dzisiaj jest film w telewizji, zostaje

pan, panie Romku, bo ja idę, jeszcze jeden akt, szkoda pieniędzy, podoba się pani, ale gupie, gupie, nie wiadomo, o co chodzi, a ten starszawy to jakiś wariat, co, Siemiradzki spuszczoney, płacze anielica, amfory pełne winogron, patrzę na kurtynę, na balkony, łoże, teatr wypełniony do ostatniego miejsca, Andrzej mruga do mnie porozumiewawczo, wychodzimy, depcząc po drodze wystające buty, lakierki, pionierki, szpilki, botki, kozaczki.

Jesteśmy na korytarzu, Andrzej zapala sporta, kupuję program za 8 złotych, idziemy na górę, mówi, wychodzimy do hallu, skąd prowadzą schody na balkony, wlecemy się, specjalnie tak się nie spieszymy, czuję, jak bije mi puls, wsadzam jedną rękę do kieszeni, rozglądam się, mijamy plansze z fotografiami, fotokopiami, obrazami, stajemy przed drzwiami, myślę, jak zgaśnie światło, mówię do Andrzeja, dobra, słyszymy gong, ludzie gaszą papierosy, kończą jeść „Prince polo” i popijać wodę firmową, zajmują miejsca, wchodzimy w ostatnim momencie, kiedy podnosi się kurtyna, opieramy się o ścianę, jesteśmy zasłonięci filarem, a na scenie z ojca król, muzyczka raczej narodowa, panatadeuszowa, pijak w ciemnych okularach, gangster litewski, w każdym razie graniczny, szturcham Andrzeja, zbliżamy się do balustrady, gdzie znajduje się niewielka luka, po obydwu stronach licealistki bez przerwy szepczące do siebie, opieramy się łokciami, spuszczaemy z góry te nasze papierowe jaskółki, wiropłaty marzeń, jakby właściwie nic się nie stało, ludzie nie wiedząc jeszcze, co to jest, sądzili zapewne, że to część spektaklu, że to Gombrowicz na spółkę ze Skusząnką wymyślił, ci z balkonu z przeciwległej strony już nas zobaczyli, ponieważ zachowywaliśmy się cicho, godnie, flegmatycznie, nie podnieśli rumoru, jednak aktorzy, widać było, trochę się zmieszali, spoglądali na siebie bezradnie, nie przestawali jednak monologizować i dialogować, czysty, jednym słowem, Gombrowicz, Jastrzębski by się ucieszył, jakby to zobaczył.

Po chwili widownia się uciszyła, chichotaliśmy niemal z uciechy, było to coś komicznego, spodziewaliśmy się zupełnie innej reakcji, myśleliśmy, że teatr wyleci w powietrze, a zostaliśmy wciągnięci do gry przez starego Gombrowicza, może to i lepiej, pomyślałem, tylko jaka będzie reakcja w czasie przerwy, co ludzie zaczną mówić, czy zrozumieją, o co chodzi, czy potraktują to jako suplement do pro-



gramu, nie umiałem na to w tej chwili odpowiedzieć. Stanęliśmy bliżej drzwi, Henryś klęczał przed rozsznurowaną Manią, patrzyłem na głowy widzów siedzących niżej, śnieg, zrobiliśmy sztuczny śnieg, tak, to był tylko sztuczny śnieg, nic więcej niestety, ale co można jeszcze zrobić, czy jest inny sposób, nie ma, nie widzę, podłączyłem się do Gombrowicza, nawet niechący, może to jest właśnie jedyne wyjście w naszej sytuacji, szkoda że nie mogę tego skonfrontować, może jestem Władziem, który na rozkaz króla, ale i przyjaciela, dokonuje samobójstwa, cholera wie, najgorsze że jest ciemno, staliśmy się aktorami bez twarzy, zaraz koniec aktu, kurtyna, oklaski, światło, wybiegamy na schody, jesteśmy pierwsi w szatni, ale już za chwilę mieszamy się z tłumem, prosimy o płaszcze, Andrzej nerwowo szuka żetonu, nie może go znaleźć, może masz tu, mówię, jest wreszcie, ubieramy się, owijamy szalikami i wychodzimy w mróz, w piękny zimowy wieczór, jasno przed teatrem i pomnikiem Fredry, ślizgam się, rechoczę z uciechy, Andrzej mnie goni, wchodzimy na Planty od strony „Literackiej”, śnieg wysypuje się nam do butów, jak fajnie, już nie myślimy o naszym happeningu w teatrze, to już nieważne.



## Dom, sen i gry dziecięce. Opowieść sentymentalna [fragmenty]

### Zuckerman (fragment I)

Kiedy J. zobaczył Zuckermana po raz pierwszy? Było to latem, na początku lat sześćdziesiątych. J. wrócił właśnie z wakacji, które spędził z rodzicami w Wiśle-Jaworniku, uroczej małej miejscowości na Śląsku Cieszyńskim, dokąd jeździło się zarówno zimą, jak i letnią porą.

Zuckerman siedział na kuble od śmieci i śpiewał żydowskie piosenki. Jego siwa, rozwichrzona broda wyglądała jak samotny biały żagiel gdzieś na Bajkale. Kilka osób rzuciło mu z balkonów parę drobnych monet. Były zawinięte w kawałki papieru, spadały więc ciężko, dokładnie pod nogi Zuckermana. Ale Zuckerman nie śpieszył się. Śpiewał z zamkniętymi oczami, od czasu do czasu zdejmując kapelusz, który kładł sobie na kolanach. Po skończeniu jakiejś frazy nakładał z powrotem czarny, sztywny kapelusz i okropnie zawodził.

J. spoglądał na dziwnego przybysza z okna. Zafrapował go od razu. Szybko zbiegł po schodach i wszedł na podwórko.

– No i co? – zapytał Zuckerman.

– Bo... – wymamrotał chłopiec.

Zuckerman zeskoczył z kubła, otrzepał się z kurzu, wygładził swoją połataną marynarkę, poprawił zgniecioną różę w butonierce i zaczął zbierać z ziemi zawinięte w papier lub gazetę monety.

– Coś słabo. Chyba już tu nie przyjdę – powiedział bardziej do siebie niż do J.

– Czy pan mieszka w Gliwicach? – zdobył się na odwagę chłopiec. – A może pan skądś przyjechał?

– Czy ja wiem? Może jestem z Gliwic, może z Krakowa, a może z nieba. Czy to nie wszystko jedno? Gdzie mieszkam? Dobre pytanie. Trochę tu, trochę tam, a właściwie nigdzie. Co to znaczy mieszkać? Mieć własne łóżko? Własny kąt? Siedzieć przy stole? Jeśli tak, to nie mieszkam. Chodzę. Cały czas chodzę. To chodzenie jest mocne jak ten dziki wół! Rozumiesz? Ja wolę jeden wróbel w kieszeni niż dziesięć jeleniów na polu. Co, chodzić to nie mieszkać? Ty się dziwisz, że Zuckerman tak mówi? Ale tak jest. Ja muszę być ciągle gdzie indziej. Pytasz się mnie dlaczego? Bo w każdym miej-

scu jest inaczej. Inne ludzie, inne pieniądze. Jedne się śmieją, drugie płakają. Git?

J. słuchał tych słów jak najwspanialszej baśni. Nigdy nie spotkał takiego człowieka. Wyglądał na przybysza z jakiegoś ciepłego snu. Jego wypchany, wytłuszczony worek na plecach przypominał cudowne opowieści, pełne niebezpiecznych przygód, wijących się korytarzy i przepastnych pieczar, w których głośnie echo budziło i podrywało do lotu dziesiątki nietoperzy.

J. szedł za Zuckermanem krok w krok.

– Tak – mówił Zuckerman człapiąc swoimi za dużymi butami – każdy myśli, że Zuckermanowi to dobrze. Pośpiewa sobie, nabiera pieniądze i nie ma problemy. Ojoj, ten kto tak mówi, tfu, nie ma rozum! Żebyś ty wiedział! Co to znaczy, nie ma problemy? Same problemy. Co zjeść, żeby nie być głodny. Kogo spotkać, żeby ja był zadowolony. A co myślisz? Życie to zadowolenie. Kiedy śpiewam, nic nie widzę. Nie widzę te niezgody, te brednie, te niedobre ludzie. A co widzę, jak nie śpiewam? Śmieci. Ciągłe śmieci. Kubły ze śmieciami, odpadki, brudne koty. Ale ty pewno myślisz, że Zuckerman to meszuga i żyje w ciemnościach. O, nie, dla mnie ciemności to nie żaden cymes. Ja lubię jasny świat i jasne życie. Tylko gdzie to jest? Ja się cieszę, jak jedzie furmanka i ciągnie ją koń. Chcesz wiedzieć dlaczego? Bo to jest normalne. I zwyczajne. A ja to rozumiem. To nie jest oszukaństwo. Ja to widziałem w dzieciństwie. Też tak było. To, co się nie zmienia, jest jasne i zdrowe. Rozumiesz? Ja nie potrzebuję się z tym denerwować. Jedzie koń, na furmance furman i git, i w porządku. Oj, i jeszcze te zapachy, ta słoma, te siano, te skrzypiące koła, choć stare, nigdy się nie rozwalą. Siadam ja na taki wóz i jadę przed siebie. Daleko, a może i niedaleko. Ale przed siebie. Tam zawsze coś czeka. Kawałek chleba, inne widoki. Wszystko płynie, jak mówili Grecy. Siedzisz na wozie i widzisz, że nie ma nic jednego. Rozumiesz? Za każdym razem inna ulica, inny człowiek, inna trawa, inne szczęście i nieszczęście. To dobrze. Po co siedzieć w jednym miejscu? Jak siedzisz w jednym miejscu, jesteś przegrany. Nie odróżniasz, gdzie prawda, gdzie fałsz. Wszystko ci się pomyli. Jak jesteś w drodze, masz porównanie. Tu małe, a tu duże. Tam złe, a tu dobre. Lubię jeździć z pociągiem. Wciskam się w kąt przy oknie i patrzę. Szczególnie w nocy. Na niebie pełno gwiazd, na ziemi

gwiazdy w domach. Za szybami oddychają wszyscy ludzie, jacy istnieją. Szczęśliwy krawiec, który ma piękną żonę. Biedny robotnik wpatrzony w butelkę. Dom po domu, życie po życiu. Tu ciepło, tam zimno. A ja sam w pociągu. Jak te oświetlone domy migają, myślę sobie: to nieprawda, że ja tu siedzę bez ruchu i że ci ludzie w tych domach siedzą i narzekają. Oni tak samo przesuwiają się w czasie i przestrzeni, jak ten pociąg ze mną. Ja ich widzę tylko przez moment. I oni przez chwilę mogą tylko pomyśleć o mnie. Jeśli to wszystko jest w ruchu i na moment, to znaczy, że mało w tym prawdy. Co, źle mówię? Mało prawdy, bo beze mnie. Bez mojego udziału. A czy ktoś jest w stanie być u każdego z osobna? Czy to jest możliwe? Nie jest możliwe. Mogę tylko patrzeć. Ale kiedy śpiewam, mam zamknięte oczy. To piosenka patrzy za mnie. Ona widzi coś innego. I mówi mi o tym. Co ja mam z tego? Radość? Przyjemność? Nie, nie radość i przyjemność. Ja z tego mam obowiązek. Chcesz wiedzieć, jaki? Obowiązek bycia. Wtedy czuję, że jestem bez względu na to, czy ktoś chce, czy nie chce. Jestem naprawdę, bo inni mnie widzą i słuchają. Widzisz, ty sam idziesz za mną, jak żreback przy kłaczy. Czy ja ci każę? Przecież nie. Sam chcesz. Coś cię ciągnie do mnie. Zgadza się?

– Panie Zuckerman, czy pan czegoś szuka?

– Dobre pytanie. Czy ja mogę coś szukać? Co ja szukam? To nie chodzi o szukanie. Po co szukać? Wszystko jest koło ciebie. Na wyciągnięcie ręki. Jak jestem w nowym miejscu, nie czuję, że znalazłem nową prawdę. Nowe miejsce to nowe pobudzenie. Jakaś nowa fala przepływa przez ciebie. Masz inny oddech, inaczej skóra cię swędzi. Inaczej drapie cię w gardle. A więc idziesz, bo coś cię goni. Serce ci mówi – idź! O, Boże, kto to zrozumie? Byłem niedawno w Siemianowicach. Wiesz, gdzie są Siemianowice? No, dobrze. Jestem w tych Siemianowicach, stoję przed jakimś barem, w środku wrzaski, kłótnia. Zaglądam do środka, wszyscy patrzą na mnie i cichną. Podśpiewuję sobie, ale tak, żeby mnie dyszeli. I co? Jak ręką odjął. Nikt nie podniósł głosu. Jakbym coś zasiał dobrego. Muzyka? Muzyka też. Ale to coś więcej. Słowa? Nikt z nich nie rozumiał tych słów. Widzisz, wystarczy zasiać między ludźmi dobre ziarno. Co ja mówię! Wystarczy wejść między ludzi i dać im siebie. Od razu coś się przełamuje. Nie, ja nie szukam. To mnie szukają. Nie mnie

Zuckermana takiego, jak widzisz teraz, o, brudnego, obszarpanego. Szukają, choć nie wiedzą o tym, co jest we mnie. Ja im daję oczyszczenie. Oni zapominają o swoich grzechach. Zaczarowuję ich. Przynajmniej na chwilę. No, Zuckerman to jest ktoś. Przecież wiesz o tym. Zuckerman przekracza granice. Zuckerman to nie jest głupi Żyd, jak mówi ta stara z Kozielskiej.

J. słuchał tych słów, nie wiedząc, czy zawierają choć krztę prawdy. Zuckerman wydawał się bliźniaczym bratem mleczarza z Rybnickiej, choć tak naprawdę najbardziej przypominał podwójnego człowieka, namalowanego niegdyś akwarelowymi farbami.

Zuckerman ciągnął dalej: – Mój brat jest w Ameryce. Chciał, pojechał, tyle go widzieli. Co on chce od tej Ameryki? Mieszka nad rzeką Hudson. Coś tam sprzedaje, nie jest mu źle. Ale po co wyjechał? Czy mu tu nie było dobrze? Miał sklep, miał mieszkanie, żona mu dogadzała. Mówił, że nie jest na swoim miejscu. Co to ma za znaczenie? Czy ja jestem na swoim miejscu? Ja nawet nie wiem, gdzie ono jest. Ja nie szukam miejsca. Nie miejsce jest ważne, ale ja sam. To miejsce jest o, tu, we mnie. To trzeba zrozumieć. Inaczej biegnij z czuleniem do piekarza. Ameryka! Wielkie mecyje! Ja tu mam to samo. Może tu ciemno i rajwach wszędzie, ale kapura nie wybiera miejsca. Są ludzie i ludziska. Wciskam się między nich i nasłuchuję. Potem to gra we mnie. Jak ja lubię to granie! Nic nie jest tak dobre jak ta spokojna muzyka. Widzisz, inni chcą, żeby wszystko grało wokół nich, żeby było dużo szumu, jakieś błyski, jakieś trzaski. A ja nie! To ma grać we mnie i ze mnie ma wychodzić. Ale mało kto to rozumie. Wszystko jest takie pogmatwane. Może ludzie nie powinni nic mówić? Gdyby świat był tylko jak jednowymiarowy obraz, z kolorami i perspektywą, ale bez głosu, nie byłoby źle. Ty byś tylko dodawał mu dźwięk. Mówiłbyś za innych. No co, nie jest tak?

Czy J. mogło się to podobać? A gdyby nawet? Nie miało to żadnego znaczenia, bowiem Zuckerman należał do zupełnie innej rzeczywistości. Można ją było podziwiać, ale wstęp do niej był zakazany. Zuckerman starał się zracjonalizować swoją nierzeczywistą egzystencję. To chłopca frapowało. A więc tak można? I nie jest to złe?

Tego samego roku spotkał Zuckermana jeszcze raz. Było to w gliwickiej palmiarni, w tym dziwnym, fantastycznym zakątku nie pasującym zupełnie do otoczenia. Zuckerman siedział na skromnej

ławeczce między dwoma olbrzymimi kaktusami. Jego broda wydała się chłopcu jeszcze bardziej siwa. Spoglądał nieruchomym wzrokiem na wodę, pokrytą białymi, rozkloszowanymi liliami. J. stanął obok niego i próbował nawiązać rozmowę. Ale Zuckerman milczał. Tylko od czasu do czasu mamrotał coś pod nosem. Wyglądało to jak „El mole rachmim”, ale J. nie dałby głowy.

– Co, patrzysz na starego Zuckermana? Dziwisz się, że grzeję tu sobie plecy? Czuję się jak banita. Co teraz? Ledwo jestem żywy. Odrzynam stopy od ziemi, próbuję wejść między nich, ale głowa uderza o mur. Nic nie rozumiem. Mówię głośno „szolem alejchem”, nikt nie odpowiada. Czego on chce? – słyszę dokoła. Jak to, co chce? Miłości. Przecież nie biję się o szirujim, święte resztki z talerza cadyka. Zamykają się, trudno o coś zapytać. Bez przerwy ktoś do mnie podchodzi. Nie chce dobrego słowa, ale pyta, co ja tu robię. Nie widzę jego oczu, tylko złe usta. Zaczyna się okropny ścisk. Ci mężczyźni i młodzieńcy w brudnych koszulach mają wygląd marynarzy, którzy czekają na zaciąg. Ich spojrzenia są nieufne i niechętne. Wzruszają ramionami, nie uśmiechają się. Zaczynam rozmowę, jakbym niósł pudełko z jabłkiem w środku na święto Szałasów. Nic, głucha cisza. Co się z nimi stało? Tu na Śląsku ludzie okazywali sobie skruczę nie tylko na Sądny Dzień. Gęsta sadza zagościła w ich głowach. Ja jestem tutaj sam. Życie jest ciężkie. Sadza pokrywa pola, lipy i nagrobki Żydów. Nie przeczytasz już hebrajskich napisów na marmurze. Przeczytasz sadze. Ja wiem, dlaczego ci zmęczeni Ślązacy milczą i mają nieufne spojrzenia. Oni chcą wyjechać. Oni mają dosyć tej sadzy. Jest ich coraz mniej. Widzisz, jak uciekają? Jadą do Reichu, bo chcą wypluć tę sadzę. Ale czy wyplują całą do końca? Oni wyjeżdżają, ja zostaję. Można się uśmieć. Głupi Żyd, co? Ale ja nie mogę opuścić tej ziemi. Na każdym kamieniu jest mój ślad i mojej rodziny. Pies zawyje, a ja myślę, że to głos przeszłości. Siedzę nad Kłodnicą, patrzę na wierzbowe kotki i widzę małego Chaimka, który fika koziołki na trawie, i słyszę mocny, porywający śpiew kantora. Tu wszędzie rosną te głosy. Tu wszędzie ci mali żydkowie nie przestają fikać na trawie. Gdzie indziej nie miałbym tej Kłodnicy i nie słyszałbym tych głosów. Bez nich jestem jak cadyk bez swoich uczniów. A tamci Ślązacy, którzy wyjeżdżają? Ich ogródki ciągle żyją, ich dziadkowie siedzą sobie przed domami na ławkach, jakby

nic się nie zmieniło. Słońce wkrada się do chlewików i odkrywa ciągle ten kwik, ten sam zapach. Oni zmieniają tylko mieszkanie.

A ja? Ja musiałbym zmienić swoją skórę i to, co mam tu w środku.

Zuckerman nagle zamilkł i zasłonił twarz rękami. W palmiarni w oślepiającym świetle, w dusznym, podzwrotnikowym powietrzu słychać było głosy niewidzialnych zwierząt, szum ściekającej wody, trzepot liści. J. już wiedział, że coś się kończy. Zuckerman skurczył się do rozmiarów sekwojowego żołędzia. Jego postać odbita w zielonej, żywej wodzie rozpryskiwała się na wszystkie strony.

Czy Zuckerman rzeczywiście znikł w gąszczu palmiarnianych drzew? Czy rzeczywiście wsiąkł tam i rozpląnął się na zawsze?

W każdym razie od tej chwili nie pojawił się więcej. J. czasem widział jego błyszczącą w świetle księżycą twarz, kiedy kładł się do snu. Już nigdy nie odezwał się jego śpiewny głos. Śpiew Zuckermana zastygł w jednej chwili. Kiedy Zuckerman zapadł się pod ziemię, Śląsk przestał śpiewać. No, nie, oczywiście, dalej wyśpiewywał swe filuterne godki o dziolchach z Koszęcina, ale nie potrafił zagrać innych nut.

### **Poeta H. (fragment 2)**

Kiedy do szkoły, na zaproszenie dyrektora, przybył pewnego dnia znany, choć jeszcze nie dość powszechnie, poeta H. z Warszawy, trudno było wymarzyć lepszy moment na rozstrzygnięcie dylematu: pisać – nie pisać. Musiało to być święto dla szkoły, skoro spotkanie z poetą zorganizowano w auli, w miejscu przeznaczonym od niepamiętnych czasów na uroczystości najcięższego kalibru. J. jednak sceptycznie spoglądał na siedzącego w oddali, na scenie, poetę. Wciśnięty w granatowy garnitur, usztywniony białą koszulą i wąskim, nieco szczeniackim krawatem, wodził po widowni wzrokiem pełnym zażenowania i strachu. Długa cisza, jaka nastąpiła po krótkim wprowadzeniu profesora od języka polskiego, przeobraziła się w pełne napięcia oczekiwanie na coś jeśli nie wielkiego, to na pewno oryginalnego. Przecież jeszcze nigdy nikt z Ważniejszych Postaci nie zagościł w tym miejscu.

Cóż się jednak okazało. Poeta nie chciał czytać wierszy. I nawet nie tłumaczył się z tego. Zapropował esej o kulturze śródziemnomorskiej. Esaj, jak wytłumaczył, pochodzący z przygotowywanej



do druku książki. H. nie czytał tego tekstu *in extenso*. Opowiadał o Florencji, jej historii, najwybitniejszych malarzach. Snuł opowieść o świecie, który nie istniał, którego dawno już nie było. Mówił wolno, wpatrzony w jeden punkt, gestykulując żywo jedną ręką. Tak, powoli narastało w J. rozczarowanie. Wystąpienie poety zamieniło się w trywialną lekcję. Gdzie podziła się poezja? Czy była schowana w marynarce poety? Czy przyjechała z nim do gliwickiego liceum? A może w ogóle się jeszcze nie urodziła? Może nie zdołała jeszcze wyjść z zagrożonej całkowitym zapomnieniem strefy? Owszem, barwna opowieść o włoskiej kulturze chwyciła za serce, mamiała kolorami i zapachami, ale daleka była od tajemniczości, która zamieszkiwała poezję.

J., wielokrotnie zachęcany przez profesora M. do odwiedzenia Tadeusza Różewicza, mieszkającego już od wielu lat w Gliwicach i to nie opodal ulicy Lellka, nigdy nie zdobył się na odwagę i nie zdecydował się na spotkanie z nim. To przecież przekraczało jego możliwości. Próbował wiele razy przełamać się, pokonać niewyjaśniony strach i ruszał w stronę domu, gdzie mieszkał autor *Niepokoju*, widział go nawet z bliska, ale zawsze, pokonywany przez treść, zawracał, biegł w przeciwną stronę, przeklinając siebie w duchu.

A przecież wiersze Różewicza, które znał z podręcznika, nie tylko mu się podobały, ale w dodatku głęboko zapadały mu w pamięć.

Nie było w nich śląskiego powietrza. Oddychały jakimś niezrozumiałym, ponadczasowym i wojennym powietrzem, a mimo to czuł w nich gliwickie łąki i rozkosznie falujące liście klonów. Ten rytm Różewiczowskich wierszy odzywał się w nim stale, aczkolwiek nie tłumił wcale innych głosów. Różewicz był blisko, na wyciągnięcie ręki, na każde zawołanie. Inni poeci rozpływali się w gęstej mgłę, trudno było ich dotknąć, nazwać i pokonać.

H. należał do tej kategorii. Przybył z innego świata. J. oczekiwał od niego czegoś więcej: Tajemnicy trudnej do zdefiniowania, głosu dobitnego i zwielokrotnionego innymi, nasłuchanymi głosami. Czy się zawiódł? Zawiódł się o tyle, że nie otrzymał tego, czego oczekiwał. To, o czym H. mówił, nie do końca zrozumiałe przecież, a przez to w jakiś szczególny sposób fascynujące, dochodziło do uszu chłopca tylko częściowo, zagłuszane dziwnym, dochodzącym nie wiadomo skąd szeptem, szeptem, który judził, drażnił i przeszkaca-

dzał. Szept ten mówił: nie, nie słuchaj tego, to nie twój język! H. w rozpiętej marynarce opowiadał o glinianych skorupach, odnalezionych w basenie Morza Śródziemnego, i jego lekko wibrujący głos hipnotyzował słuchaczy, ale nie J. Nie, J. chłonał raczej ów bezgłosny szept, wydobywający się ze ścian auli, ze starej dekoracji i świateł reflektorów.

Czemu ten szept zagłuszył głos poety-archeologa w granatowym garniturze? Czemu nie pozwalał J. zrozumieć do końca jego przesłania, które innych kolegów przekonało do tego stopnia, że podjęli z nim dyskusję, zarzucając wcale nie infantylnymi pytaniami. Czyżby był zdeprimowany nimi, ich wyniosłym zachowaniem, jakąś szkolną bezczelnością, choć nie ukrywającą pokory? W każdym razie czuł, że coś wypływa z niego, coś się uwalnia i znika gdzieś daleko, w abstrakcyjnej przestrzeni.





## **Streszczenie**

Popularna monografia poświęcona twórczości Juliana Kornhausera przedstawia biogram autora, ogólną charakterystykę jego twórczości oraz szczegółową interpretację wierszy: *Wyprzedzaj, poeto*, *Pejzaż z Murnau*, *Et in Arcadia ego*, *Moja kochana mama*. Publikacja zawiera także sześćdziesiąt siedem wierszy i dwa fragmenty prozy w wyborze Adriana Glenia.

## **Summary**

A popular monograph devoted to the works of Julian Kornhauser presents the author's biography, general characteristics of his works and a detailed interpretation of poems: *Overtake, poet, Landscape from Murna, Et in Arcadia ego, My dear Mum*. The publication also contains sixty-seven poems and two fragments of prose chosen by Adrian Gleń.

# Spis treści

<b>Wykaz stosowanych skrótów dzieł literackich</b>	
<b>Juliana Kornhausera</b> .....	5
<b>Rozdział I</b>	
<b>Żywoć dyskretny. Biografia Juliana Kornhausera</b> .....	7
<b>Rozdział II</b>	
<b>Obroty prawdy. O twórczości Juliana Kornhausera</b> .....	13
1. Drogi poezji .....	13
2. Obrazy prozą .....	28
<b>Rozdział III</b>	
<b>„Zmysł udziału”. Interpretacje wybranych utworów</b> .....	43
1. <i>Wyprzedzaj, poeto</i> . Siła ironii nowofalowej poezji .....	43
2. <i>Pejzaż z Murnau</i> . Zamieszkać (choćby na chwilę) w obrazie Wariacja na temat Wassilego Kandinskiego .....	48
3. <i>Et in Arcadia ego</i> . Zapach spokoju .....	53
4. <i>Moja kochana mama</i> . Wiersz w kilku odsłonach .....	59
<b>Bibliografia przedmiotowa</b> .....	67
<b>Nota o autorze</b> .....	69
<b>Antologia</b> .....	71
<b>Poezja</b> .....	72
<b>Nastanie święto i dla leniuchów (1972)</b> .....	73
Goya. Nastanie święto i dla leniuchów .....	73
Goya. Kto traci rozum, temu jawią się potwory .....	73
Hölderlin .....	74
Zima (Brueghel) .....	74
<b>W fabrykach udajemy smutnych rewolucjonistów (1973)</b> .....	75
Czy jest młody poeta? .....	75
Choroba .....	75
Klasztor w Maulbronn .....	76
Poezja .....	76
Próba .....	77
Jak zobaczysz tłum, wracaj szybko do domu .....	77
Apel .....	78
Przemówienie .....	79
Cylinder .....	80

<b>Zabójstwo (1973)</b> .....	81
Zabójstwo .....	81
Wszystko jest proste .....	81
Lekcja o przyimku .....	82
Urząd poezji .....	82
<b>Stan wyjątkowy (1978)</b> .....	83
Traktat poetycki .....	83
<b>Zjadacze kartofli (1978)</b> .....	85
Większa wartość .....	85
Wyprzedzaj, poeto .....	85
Dziecko patrzy, jak piszę .....	85
Osiem linijek .....	86
Oskarżenie .....	86
Pejzaż z Murnau (Kandinsky, 1909) .....	87
Wtorek, miasto ziewa .....	87
<b>Zasadnicze trudności (1979)</b> .....	89
Wczorajsze wiersze .....	89
Iść .....	89
Gra .....	90
Et in Arcadia ego .....	90
Wyrok .....	91
<b>Hurrraaa! (1982)</b> .....	93
Tkaczka .....	93
Co bym zrobił, gdybym miał czarodziejską różdżkę .....	93
Widzi się ludzi .....	94
Nasze dzieci pytają .....	94
Palacz nie żałuje .....	95
Sprostowanie .....	95
<b>Za nas, z nami (1985)</b> .....	97
Kalekie dzieci rozmawiają z Papieżem w jednym z miast brazylijskich .....	97
Trybuna .....	98
Wysypisko .....	99
Żebracy .....	100
Trud .....	101
Córeczka .....	102
Stara Bóznica .....	103
Śmierć-Żydówka .....	104
<b>Inny porządek 1981–1984 (1985)</b> .....	105
Kraty, śnieg .....	105



<b>Kamyk i cień (1996)</b> .....	107
Dzieci .....	107
Śpi ciemna dziewczynka .....	108
Pudełko .....	109
Ołówek .....	110
Śląsk .....	111
Kamyk .....	112
Żydowska piosenka .....	113
Wiersz o zabiciu doktora Kahane .....	114
<b>Było minęło (2001)</b> .....	115
Szkiełko .....	115
Bucik .....	116
Guzik .....	117
Moja kochana mama .....	118
Było minęło .....	119
Błąd .....	120
<b>Origami (2007)</b> .....	121
Teczki .....	121
Kwiczół .....	121
Siedem zdań (ale może być więcej) .....	122
Owszem, był .....	123
Origami .....	123
Widzenie .....	123
Spacer z Holubem w maju 1996 roku .....	124
Na ulicy mojego dzieciństwa .....	124
<b>Proza</b> .....	125
Stręczyciel idei .....	127
(fragment)	
Dom, sen i gry dziecięce. Opowieść sentymentalna .....	131
(fragmenty)	
<b>Od wydawcy</b> .....	140
<b>Streszczenie</b> .....	141
<b>Summary</b> .....	142



# Content

<b>List of used abbreviations of literary works of Julian Kornhauser</b> .....	5
<b>Chapter I</b>	
<b>Discrete life. Biography of Julian Kornhauser</b> .....	7
<b>Chapter II</b>	
<b>Revolutions of truth.</b>	
<b>About the works of Julian Kornhauser</b> .....	13
1. Devoted to poetry .....	13
2. Pictures with prose .....	28
<b>Chapter III</b>	
<b>“The sense of participation”.</b>	
<b>Interpretations of selected works</b> .....	43
1. <i>Overtake, poet</i> . The power of irony of new wave poetry .....	43
2. <i>Landscape from Murna</i> . Live (even for a moment) in the picture. Variation about Wassili Kandinski .....	48
3. <i>Et in Arcadia ego</i> . The smell of peace .....	53
4. <i>My dear Mum</i> . A poem in several scenes .....	59
<b>Subject bibliography</b> .....	67
<b>Note about the author</b> .....	69
<b>Anthology</b> .....	71
<b>Poetry</b> .....	72
<b>A feast for lazy people will come (1972)</b> .....	73
Goya. A feast for lazy people will come .....	73
Goya. Whoever loses his mind, he/she sees monsters .....	73
Hölderlin .....	74
Winter (Brueghel) .....	74
<b>We pretend to be sad revolutionaries in factories (1973)</b> .....	75
Is there a young poet? .....	75
Disease .....	75
Monastery in Maulbronn .....	76
Poetry .....	76
Attempt .....	77
When you see the crowd, get back home quickly .....	77
Appeal .....	78

Speech .....	79
Cylinder .....	80
<b>Murder (1973)</b> .....	81
Murder .....	81
Everything is simple .....	81
Lesson about the preposition .....	82
Office of poetry .....	82
<b>The state of emergency (1978)</b> .....	83
The poetic treatise .....	83
<b>Potato eaters (1978)</b> .....	85
Higher value .....	85
Overtake, poet .....	85
The child is watching as I write .....	85
Eight lines .....	86
Accusation .....	86
Landscape from Murna (Kandinsky, 1909) .....	87
Tuesday, the city is yawning .....	87
<b>Essential difficulties (1979)</b> .....	89
Yesterday's poems .....	89
Go .....	89
Game .....	90
Et in Arcadia ego .....	90
Judgment .....	91
<b>Hurrraaa! (1982)</b> .....	93
Weaver .....	93
What would I do if I had a magic wand .....	93
Seeing people .....	94
Our children are asking .....	94
The smoker does not regret .....	95
Rectification .....	95
<b>For us, with us (1985)</b> .....	97
Crippled children talk to the Pope in one of the Brazilian cities .....	97
Tribune .....	98
Dump .....	99
Beggars .....	100
Trouble .....	101
Daughter .....	102
Old synagogue .....	103
Death-Jew .....	104

<b>Other order 1981–1984 (1985)</b> .....	105
Lattices, snow .....	105
<b>Pebble and shadow (1996)</b> .....	107
Children .....	107
Dark girl is sleeping .....	108
Box .....	109
Pencil .....	110
Silesia .....	111
Pebble .....	112
Jewish song .....	113
A poem about killing doctor Kahane .....	114
<b>Been and Gone (2001)</b> .....	115
Glass .....	115
Little shoe .....	116
Button .....	117
My dear Mum .....	118
Been and Gone .....	119
Mistake .....	120
<b>Origami (2007)</b> .....	121
Folders .....	121
Fieldfare .....	121
Seven sentences (but maybe more) .....	122
Indeed, he was .....	123
Origami .....	123
Vision .....	123
Walking with Holub in May 1996 .....	124
On the street of my childhood .....	124
<b>Prose</b> .....	125
Ideator of the idea .....	127
(fragment)	
Home, sleep and children’s games. Sentimental story .....	131
(fragments)	
<b>From the publisher</b> .....	140
<b>Summary (PL)</b> .....	141
<b>Summary</b> .....	142



## **Dotychczas wydane**

Dotychczas w serii Biblioteki Kwartalnika Kulturalnego „Napis. Liryka, epika, dramat” wydano:

Andrzej Sulikowski, *Rynek i coraz dalsze okolice. O twórczości Janusza Szubera*, Kraków 2018.

Maciej Woźniak, *Podróż przez rzeczywistość. O twórczości Marka Nowakowskiego*, Kraków 2018.

## **W przygotowaniu:**

Konrad Tatarowski, Renata Nolbrzak, *Liryka i polityka. Jacek Bierezin, Zbigniew Dominiak, Zdzisław Jaskuła, Witold Sulikowski – o twórczości poetów podziemnego pisma „PULS”*.

Dorota Heck, *Topika, tren i tło. O twórczości Wojciecha Wencla*.

NAKLAD:  
9000 egz.

LICZBA ARKUSZY:  
9,5

Książkę złożono fontami: Humanist i Brygada 1918  
oraz wydrukowano na papierze Amber Graphic, 90 g.

DRUK I OPRAWA:  
Drukarnia Leyko, sp. z o.o.  
ul. Tadeusza Romanowicza 11, 30-702 Kraków