

---

## Pomarańcza dla Juliana Kornhausera

---

Piotr Bogalecki

---

TEKSTY DRUGIE 2019, NR 4, S. 39–60

DOI: 10.18318/td.2019.4.3 | ORCID: 0000-0002-6527-9765

Artykuł powstał w ramach finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki grantu „Fenomen mara- nizmu. Żydowska «tradycja ukryta» i nowoczesność” o numerze 2017/25/B/HS2/02901.

**L**eniuchom lekcja Poe niepotrzebna – w bałaganie nie chowa się wcale. Rzuca się raczej gdzie popadnie, a nieprzeliczona mnogość przedmiotów robi resztę. Żadna to wyrafinowana strategia – prosty *knif* raczej i to sta- ry jak świat, choć dla debiutującego w latach 60. Juliana Kornhausera zastosowanie go w poezji nie musiało być wcale oczywiste<sup>1</sup>. Poeta mógł nauczyć się go od surre- alistów czy ekspresjonistów, mógł też jednak wynieść go z domu rodzinnego, „domu-zagadki”, w którym – jak na- pisze po latach w autobiograficznej prozie *Dom, sen i gry*

---

### Piotr Bogalecki

– dr hab., adiunkt w Katedrze Litera- tury Porównawczej Uniwersytetu Ślą- skiego w Katowicach. Kieruje projektem *Wiersze-partytury jako wyzwanie dla literatu- roznawstwa: recepcja – reminiscencje – rewizje teoretyczno- literackie*. Ostatnio opublikował: *Szczęśli- we winy teolingwizmu. Polska poezja po roku 1968 w perspektywie postsekularnej* (2016). Kontakt: pbogalecki@gmail. com

---

1 Pierwszym opublikowanym tekstem Juliana Kornhausera był pocho- dzący jeszcze z czasów szkolnych wiersz *Nikifor*, który wszedł w skład *Almanachu Młodych* z 1966 roku, pierwszymi publikacjami w prasie literackiej utwory *Odwrócenie sadu* i *Ojciec*, które rok później w gru- dniowym numerze opublikowała „Poezja”, zaś debiutem książkowym tom *Nastanie święto i dla leniuchów* z 1972 roku. Na oznaczenie ksią- żek J. Kornhausera stosuję następujące skróty: DSGD – *Dom, sen i gry dziecięce. Opowieść sentymentalna*, Znak, Kraków 1995; KC – *Kilka chwil*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975; WZ – *Wiersze zebrane*, red. A. Gień, J. Kornhauser, WBPiCAK, Poznań 2016. Wszystkie cytaty biblijne podaję w tłumaczeniach Izaaka Cyłkowa.

*dziecięce* – „ukryte były różne tajemnice. Tajemnice przeszłości, których przed nim nigdy nie ujawniono” (DSGD 10). Wspominając spędzone w Gliwicach dzieciństwo, w którym tradycje niemieckie, polskie, śląskie i żydowskie zdawały się koegzystować tak, że „wszystko było na swoim miejscu” (DSGD 12), dopowie Kornhauser, że „wymieszanie to, tak charakterystyczne dla każdego pogranicza, miało w gliwickiej scenerii jakiś dziwny posmak nie tyle egzotyki, ile czegoś najwyraźniej teatralnego, wykreowanego” (DSGD 14). Nie mogę wiedzieć, czy przygotowując do druku swe pierwsze wiersze, przyszły profesor slawistyki wiedział, że *balaghan* to nie tylko ‘rozgardiasz’, ale też ‘dom’ i ‘wędrowny teatr’<sup>2</sup>; wiem jednak dobrze, że już w pierwszym utworze z jego debiutanckiego, wypełnionego rozmaicie przetwarzanymi autobiograficznymi wątkami tomu *Nastanie święto i dla leniuchów*, któremu nie przez przypadek patronują akurat Brueghel i Goya, pisał o niemożności wyobrażenia sobie świata bez wiedzy o tym, „co to teatr i naród bez / teatru” (*Hiszpania*, WZ 9). Metafora ta okaże się decydująca dla wielu innych tekstów książki, jak choćby *Goya. Biorą go za mnicha* z wymownym ostrzeżeniem „Kaptur twego kłamstwa / nie ukryje zoranego czoła” (WZ 10), *Goya. Kto traci rozum, temu jawią się potwory*, w którym zamiast o Chrystusie mówi się o „aktorze grającym Chrystusa [...] na estradzie świata” (WZ 12), czy *Z powodu listu*, gdzie w „ojczyźnie” dostrzega poeta, „gmach teatru” (WZ 16). „Dziecięce pożądanie teatru! Tęsknota za sztuczną rzeczywistością!” – wykrzyknie po dwóch dekadach Kornhauser, nakazując bohaterowi swej autobiograficznej „opowieści sentymentalnej” określanemu inicjałem J. zapragnąć „wejść między aktorów, by stać się kimś innym” i właśnie w teatrze pierwszy raz odczuć „niewystarczalność swojego istnienia, swojego zawieszenia między dwoma światami” (DSGD 22-23). Pragnienie to uczyniło go poetą, zaś w poznawanym pod koniec podstawówki stale „coś ukrywającym”, „kłamiącym” i strojącym się w „literackie szatki, błyszczącym i efektownym” języku literatury nie przez przypadek „upoїła go” właśnie możliwość przekazywania „tajemnic”: „Trzeba było 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).

Jeżeli w „wirowisku” swej pierwszej książki coś Kornhauser schował, musiał zrobić to jak należy. Skonfundowany Zbigniew Bieńkowski – podkreślający, że dominują w niej „układy rzeczownikowe”, wywołujące efekt „stłoczenia absolutnego bez dystansu i bez perspektywy” – porównywał jego debiutanckie wiersze do „magazynów (bo nie muzeów) z rzeźbami. Jest ich masa, a żadna

2 Zob. M. Książek *Jakuck. Słownik miejsca*, Czarne, Wołowiec 2013, s. 17-18.

nie przykuwa wzroku<sup>3</sup>. Równie zmieszani wydają się autorzy pozostałych omówień tomu, ograniczający się do ostrożnych ogólników (w myśl których stanowić miałyby on np. „ważki dokument świadomości pokolenia<sup>4</sup>) i zestawiający go z publikowanymi w prasie programowymi artykułami Kornhausera, co jak przytomnie zauważył jeden z nich, „więcej wywołało nieporozumień niż krytycznych kontrowersji<sup>5</sup>”. Opinia ta wyrażona została przy okazji omówienia drugiego – lepiej przyjętego, wyraźniej też realizującego postulaty grupy „Teraz” – tomu *W fabrykach udajemy smutnych rewolucjonistów*, w którego recenzjach odnaleźć można najbardziej wyraziste opinie na temat wierszy z książkowego debiutu: Jerzy Kwiatkowski wskazywał na właściwą im „poetykę snu, bliską nadrealizmowi”, sprawiającą, że niejeden z nich „brzmi jak *soliloquium* wypowiedane w malignie<sup>6</sup>, Jan Kurowicki zapamiętał, „rozhuśtane, ekspresjonistyczne wizje”, wyrażające „gołe emocje<sup>7</sup>, zaś Stanisław Balbus przekonywał, że w Kornhauserowskim debiucie „wiersze zostały zastąpione katalogami brutalnych sygnałów”, w których „bunt wyrażał się w surrealistycznych spiętrzeniach okrucieństw<sup>8</sup>. Nawet w tekście przychylnego twórcom Nowej Fali Tadeusza Nyczka oprócz komplementów („wszystkie utwory tej książki są majstersztykami w swoim rodzaju”) i historycznoliterackich przyporządkowań („poetyka ekspresjonistyczna o zabarwieniu katastrofizującym”) pojawiają się wyraźne zarzuty: oto „tom, który byłby na pewno poetycką rewelacją np. w roku 65, wydał się” siedem lat później „jakoś anachroniczny”, „jawny patronat dwóch malarzy «pokrewnych duchem»” odebrał mu „pełnię samodzielności intelektualnej”, a „przewaga wierszy-wyznań, wierszy-strumieni myśli i odczuć” uczyniła z niego przykład poezji „nazbyt zamkniętej we własnym świecie słów<sup>9</sup>”.

3 Z. Bieńkowski *Rzeczownik*, „Kultura” (Warszawa) 1973 nr 26, s. 3. Podobne uwagi powtórzy autor *Trzech poematów* w opublikowanej ledwo miesiąc później entuzjastycznej („dawno nie zaznałem tak eksplodującej lektury”) recenzji kolejnego tomu poety, w której przypomni: „wiersze Kornhausera ze zbioru *Nastanie święto i dla leniuchów* budowane były na zasadzie gromadzenia, magazynowania w ciasnej przestrzeni poematu dosłowności statycznej” (Z. Bieńkowski *Czasownik*, „Kultura” (Warszawa) 1973 nr 31, s. 3).

4 A. Waśkiewicz *Nowy ekspresjonizm?*, „Poezja” 1974 nr 2, s. 80.

5 J. Niemczuk *Nie będzie święta dla poetów*, „Nowy Wyraz” 1974 nr 3, s. 132.

6 J. Kwiatkowski *Felieton poetycki*, „Twórczość” 1973 nr 10, s. 128.

7 J. Kurowicki *Sługa ironii*, „Poglądy” 1973 nr 21, s. 12.

8 S. Balbus *Poezja „Teraz”*, „Życie Literackie” 1973 nr 43, s. 12.

9 T. Nyczka *Poezje kalekiego świata*, „Twórczość” 1974 nr 2, s. 86-88.

Chociaż od cytowanych opinii minęło prawie pół wieku, debiutancki tom Kornhausera do dziś nie zdołał na dłużej przyciągnąć wzroku żadnego z krytyków i badaczy literatury. Szczególnie wymowna jest jego nieomal całkowita nieobecność w jedynej do tej pory poświęconej mu monografii (na ponad trzystu stronach zasłużony dla recepcji twórczości poety Adrian Gleń nie cytuje z jego pierwszej książki ani jednego tekstu) oraz w przygotowanej na 70. urodziny pisarza księdze zbiorowej *Rzeczy do nazwania. Wokół Kornhausera*: z wyjątkiem syna poety, Jakuba, żaden z dziewięćdziesięciu jej autorów zaproszonych do opowiedzenia „o lekturze ulubionego («najlepszego», «nie dającego spokoju», «bolesnego» itd.) wiersza napisanego przez Poetę”<sup>10</sup> nie odnalazł takiego w debiucie. Nie lepszy los spotkał juvenilia (niewłączone w debiut wiersze publikowane w latach 1966-1971), a także ukończoną w 1973 roku i opublikowaną dwa lata później debiutancką powieść *Kilka chwil*, która po serii nieprzychylnych na ogół recenzji została nieomal całkowicie zapomniana. Częściej sięgano do tomów *W fabrykach udajemy smutnych rewolucjonistów* oraz *Zabójstwo* (oba z 1973 roku), choć przyznać trzeba, że koncentrowano się w nich przede wszystkim na utworach w najczytelniejszy sposób realizujących postulaty nowofalowego realizmu. W artykule niniejszym chciałbym pochylić się właśnie nad wymienionymi, powstającymi do połowy lat 70. tekstami Juliana Kornhausera. Czego szukam w ich przepastnych nieuporządkowanych „magazynach”? Można powiedzieć, że przygód poety w teatrze życia rodzinnego, choć równie dobrze powtórzyć mógłbym za autorami *Świata nie przedstawionego*, że prawdy – nawet jeśli schowana jest ona tak dobrze, że nam, wiecznym „leniuchom”, wydaje się nieobecna.

### „Jestem żydem” (odchowania)

Kiedy pod koniec 1990 roku w „Tygodniku Literackim” opublikował Kornhauser *Żydowską piosenkę*, dla Janusza Drzewuckiego utwór ten miał okazać się „zaskoczeniem” z uwagi na pojawienie się „nowego tematu w tej, zdawałoby się, wykrystalizowanej i ukierunkowanej problemowo, liryce”<sup>11</sup>. W rzeczywistości tematyka żydowska obecna jest już w Kornhauserowskich

10 A. Gleń, J.[Jakub] Kornhauser *Rzeczy do nazwania. Bardzo krótkie wprowadzenie*, w: *Rzeczy do nazwania. Wokół Kornhausera*, red. A. Gleń, J. Kornhauser, WBPICAK, Poznań 2016, s. 9.

11 J. Drzewucki *Nic, czyli wszystko (o poezji Juliana Kornhausera z lat 90. i pierwszych)*, w: *Było nie minęło. Antologia tekstów krytycznych poświęconych twórczości Juliana Kornhausera*, red. A. Gleń, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2011, s. 56.

juweniliach, nie znika w latach 70., w kolejnej dekadzie podejmowana jest już z całą otwartością (jak choćby w przejmujących wierszach *Stara Bożnica*, *Miasteczko Bełż* i *Śmierć-Żydówka* z tomu *Za nas, z nami* z 1985 roku), zaś w latach 90. staje się jednym z najwyraźniej eksponowanych i najbardziej świadomie rozgrywanych tematów tej twórczości. Doskonałą tego ilustrację stanowi wykorzystująca sugestywną fotografię Elżbiety Lempp okładka tomu *Kamyk i cień* z 1996 roku; przedstawia ona poetę, zakrywającego swoje – tradycyjnie uprzywilejowane – prawe oko trzymaną pionowo w prawej dłoni wskazówką do Tory zwaną *jad* ('dłoń, ręka'), a oko lewe ułożoną poziomo dłonią drugą<sup>12</sup>. Okładkę tę – jak i wiersze z cyklu *Żydowska piosenka*, tu i ówdzie korespondujące ze wspomnieniowymi fragmentami opublikowanego rok wcześniej *Domu, snu i gier dziecięcych* – poddała analizie Katarzyna Kuczyńska-Koschany, stwierdzając, że w projekcie tym „twarz człowieka, czyli on sam, jest [...] księgą – pokrewnie do koncepcji Emmanuela Lévinasa – czytana z zewnątrz, ostrożnie, bo dotyka się tego, co inne/święte”<sup>13</sup>. Gest Kornhausera wydaje się jednak nieco bardziej wieloznaczny i niepozabawiony znamionem bluźnierstwa: skoro *jad* jest przedmiotem synagogalnym, ściśle związanym z rytuałem *kri'at ha-Tora* i przekonaniem o świętości Księgi, to nakrywając nim swe oko, a zatem podstawiając własne ciało w miejsce Tory, nade wszystko zaprasza poeta do ironicznej gry z dziedzictwem judaizmu, wobec której trop levinasowski wydaje się niewystarczający. Dla kabalistów Tora to wszak nie tylko „wskazówka, szerszy wywód i pouczenie na temat imienia Boga JHWH” (a więc, powiedzieć można, właśnie *jad*), ale i samo „jedno wielkie imię Boga”, a nawet – on sam („Bóg jest Torą” – napisze Gershom Scholem, omawiając pisma Menahema Recanati)<sup>14</sup>. Zauważyć trzeba też, że samo użycie przedmiotu tradycyjnie przynależącego do sfery *sacrum* niezgodnie z jego przeznaczeniem wydaje się odpowiadać Agambenowskiej profanacji rozumianej jako właściwe dla zabawy „przywrócenie wspólnemu użytkowaniu”, na skutek którego w „sprofanowanym przedmiocie” ostaje się jedynie „resztką” świętości<sup>15</sup>. Resztką, jak wiadomo, może być zbawienna, pracuje jednak w najgłębszym

12 Omawiana fotografia – na okładce tomu *Kamyk i cień* odpowiednio przycięta – przedrukowana została obok innych zdjęć poety we wspomnianej monografii *Rzecz do nazywania*.

13 K. Kuczyńska-Koschany „*Żydowska piosenka*” *Juliana Kornhausera – wiersz i cykl (próba lektury)*, w: *Było nie minęło*, s. 243.

14 G. Scholem *Kabała i jej symbolika*, przeł. R. Wojnakowski, Znak, Kraków 1996, s. 53, 49, 55.

15 G. Agamben *Pochwała profanacji*, w: *Profanacje*, przeł. M. Kwaterko, PIW, Warszawa 2006, s. 98-99.

sekrecie – o czym wie nie tylko Derrida (zdaniem którego „Celan podejmuje kwestię szyfru, mając na uwadze nie tylko wiadomość, ale też [...] znak przynależności, przymierza i warunek powrotu. Szyfr pieczęci [...] *liczy się* bardziej niż treść wiadomości”<sup>16</sup>), ale i Kornhauser, zauważający, że w przejmującym wierszu *Śpiewa tylko płomień tajny* Dušana Matića ogień i płomień „wiążą się wprawdzie z tajemnicą, sekretem, ale oznaczają życie”<sup>17</sup>. Także na wspomnianej fotografii *jad* (skądinąd zmodyfikowany, pozbawiony wysuniętego palca wskazującego) nie tyle wskazuje czy objawia, co ukrywa – nie tylko spojrzenie, ale i tożsamość mężczyzny (w którym Kuczyńska-Koschany nie rozpoznała w związku z tym poety). Nie sposób czytać ze mnie jak z książki – wydaje się on mówić – moje oczy nie staną się dla was zwierciadłem duszy, moje spojrzenie nie powie wam więcej niż tysiąc słów, powodem zaś tego jest moja żydowskość, na którą oto wskazuję i którą równocześnie przed wami ukrywam.

Chciałbym postawić tezę, że tego typu profanacyjno-ironiczne, lecz nietrywialne i nieredukcjonistyczne wykorzystanie elementów żydowskiej tradycji religijnej – odpowiadające nie tyle zeświecczeniu, co niepozabawionej powagi interwencji postsekularnej – cechowało poezję Juliana Kornhausera od jej początków. Przewrotna dialektyka jednoczesnego wskazywania i ukrywania, ujawniania i udawania, pozornego zdradzania tajemnicy tylko po to, by jeszcze lepiej ją zakamuflować – strategia mająca na celu nie tyle schowanie żydowskości, co jej *odchowanie* (także w znaczeniu ‘usamodzielnienia, doprowadzenia do dojrzałości’) – była we wczesnym piarstwie autora *W fabrykach udajemy* (sic!) *smutnych rewolucjonistów* niezwykle istotna. Dowodów znajomości judaizmu nie trzeba w nim zwykle szukać głęboko; problemem okazuje się natomiast dostrzeżenie ich wartości w całej masie innorodnych motywów, tematów i odniesień. Świetnie widać to już w utworze *W powrocie z umierań* (WZ 541), opublikowanym przez młodego poetę żydowskiego pochodzenia w samym sercu roku 1968, w 45. numerze „Tygodnika Kulturalnego”. Obok czytelnego odniesienia do powieści Manna („z góry czarodziejskiej sennej pejzaż ukrył”), kolekcji pozornie nieistotnych przedmiotów („szafa z nie domykającymi się drzwiczkami”, „podkowy przybite do ścian”), motywów wiejsko-chołopskich („smoła drzewo”, „kopytkowe”), a nade wszystko serii poetyzmów i banałów („drżenie rąk”, „kwiaty bez zapachu”, „jakże trudno wymówić słowo litość”) nikomu nieznaną jeszcze poeta umieszcza dwuwers:

16 J. Derrida *Szibboleet dla Paula Celana*, przeł. A. Dziadek, FA-art, Bytom 2000, s. 23.

17 J. Kornhauser *Postowie*, w: D. Matić *Tajny płomień*, przeł. J. Kornhauser, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980, s. 111.

cóż warta jest reszta bez istotnego początku  
jestem żydem jestem nieposkromionym piekłem. (WZ 541)

Na piątej stronie „Tygodnika Kulturalnego”, w towarzystwie fragmentu *Sagi proletariackiej* Jana Brzozy, wiersza Czesława Kuriata z puentą „Gdy stojąc z dumą na Placu Czerwonym / Jestem oszalały radością strachem szalony” oraz *Ojczyzny* Andrzeja Jastrzęca-Kozłowskiego z frazą „Ziemia nasza – ziemia nieznanych żołnierzy”, wyznanie „jestem żydem” z wiersza o „powrocie z umierań” kończącego się dystychem: „nie doliczę się nigdy tych numerów kolejnych / zrośnięty z dymem brat przyrodni”, nie mogło nie wydawać się konwencjonalne, zapośredniczone (liryka roli), zaś jako antyniemieckie oskarżenie – za wszelkich miar „słuszne”. Z książki *Dom, sen i gry dziecięce* dowiadujemy się tymczasem, że „zrośnięty z dymem przyrodni brat” istniał naprawdę<sup>18</sup>, natomiast opisana w niej reakcja powieściowego J. na wydarzenia marcowe („Nie rozumiem, dlaczego my mamy wyjechać? Niech wyjeżdżają ci, którzy wywołali tę hecę, ci idioci i kretyni, półanalfabeci! To nie dla nich tu miejsce, ja nie mam się czego wstydzić”, DSGD 48) stanowić może echo rzeczywistej postawy Kornhausera, w omawianym wierszu nakazującej mu przekornie ujawnić swą tożsamość tak jawnie, że nie mogło wydawać się to prawdziwe. Tym samym daje poeta do zrozumienia, że idzie mu o coś więcej niżli o nieomal obowiązkowy dla wrażliwego młodego człowieka wiersz o Holokauście. Oto z pozoru banalne *dictum* o „początku” nadającym wartość nieokreślonej bliżej „reszcie”, poprzedzone wzmianką o „mowie niepodobnej do ludzkiej” (wers 2), a zapowiadające nadejście (w wersie 5) „kogoś [...] podobnego do boga”, nie przez przypadek chyba pojawiającego się po „piekle” (wers 4) – może mieć przecież wymiar mesjański i nawiązywać do ważnego dla proroków pojęcia Reszty (*sze'ar, sze'erit*), dochodzącego do głosu m.in. w słynnym proroctwie Izajasza: „Bo z Jeruzalaim wynijdzie ostatek, a szczyłek z góry Cyonu” (Iz 37, 32). Do bardzo podobnej gry zaprasza Kornhauser w opublikowanym w tym samym roku w 32. numerze „Życia Literackiego” wiersza o incipicie „Dymie, ręko ognista” (WZ 539). Wywołujący oczywiste skojarzenia dym kontrastowo zestawiony zostanie tu z ewokującym stałość dębem, całość zaś tekstu uwieńczy apostrofa: „liczę, / o,

18 Wedle zamieszczonej tam relacji w trakcie wojny ojciec J. „zeni się z dawną żydowską przyjaciółką, która rodzi mu syna. Deportowany z Płaszowa do obozów w Natzweiler w Alzacji i podziemnej fabryki samolotów w Neckarelz nic nie wie o losie żony i syna. Prawdopodobnie zostali wywiezieni do obozu zagłady w Bełżcu i tam straceni” (DSGD 16).

dębie, / na twą długowieczność”. Wcześniej zwrócił się jednak poeta do dymu, a inkrustując całość religijnymi aluzjami i na poły litanijnymi wezwaniami, skieruje czytelniczą uwagę ku pochodzącemu z Księgi Szemot utożsamieniu go z atrybutem Boga. W otoczeniu takim pojawi się, mogąca nasuwać na myśl Paula Celana<sup>19</sup>, metonimicznie zestawiona z dymem siostra:

Dymie,  
 ręką ognista,  
 modlitwo skruszona,  
 o, dymie, moja siostra bezdomna,  
 rzeko niebieska,  
 w twej wiotkiej szyi  
 trzy strzały zatrute, trzech niebios wysłańcy. (WZ 539)

Pozagładowe tony nie milkną w pierwszych opublikowanych tomach Kornhausera; świat jego wczesnej poezji to w istocie świat po katastrofie, zsekularyzowany i w kawałkach, w którym nie sposób widzieć już „wszystkiego razem”, gdyż „wszystko istnieje teraz osobno” (*Pokój*, WZ 85). W wierszu *Barykada*, rozpoczynającym się wymownym wykrzyknieniem „Ile tu rzeczy”, ów zaiste nieprzedstawiony świat przyrównany został do „olbrzymiej kupy” przedmiotów, na której „Dzieciątko Jezus” znalazło się między „zwiniętymi / dywanami” a „wypchanym jastrzębiem / z napisem: pamiątka znad morza” (WZ 78). W świecie tym – w którym „modlitwy kruszą się” (*Głód*, WZ 28) tak, że pozostają nam z nich jedynie zniekształcone odłamki (wiersz *Modlitwa* rozpoczyna się słowami: „Ojczy nasz, któryś jest szalony”, WZ 25) – Boga wprowadza poeta na scenę nade wszystko po to, by zdemaskować go, zdesakralizować i dopiero w tej postaci w jakiś sposób przeszmuglować. Już w *Odwroćeniu sadu* z roku 1967 „zakopywany [...] między kapustę” (WZ 536), bywa Bóg w pierwszych tomach Kornhausera rośliną („Stary Jahwe jest drzewem”, *Jahwe*, WZ 29) bądź rzeczą, która jedynie wydaje się żyć („Patrz, jaki Chrystus drewniany, / nożem szantażuje niebo”, *Hölderlin*, WZ 30), w istocie

19 O rozległości prowadzonego w twórczości Kornhausera dialogu z Celanem świadczy chociażby kilkunastokrotny metaliteracki fragment jego drugiej powieści, w którym „fascynujący się” wierszami autora *Fugi śmierci* pierwszoosobowy narrator pisze na ich temat artykuł (zob. J. Kornhauser *Stręzczytel idei*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980, s. 62-70); czytamy tam m.in.: „Bóg Celana jest niedostrzegalny, po prostu jest Nikim. Modlitwa Rilkego jest żarliwa jak głos aniołów, o którym pisze jak o echu śmierci; modlitwa Celana dba o zachowanie własnej niepewtarzalności” (tamże, s. 68).



jest jednak bezwolna („Dzieci głowę boga srebnikami / zasypały”, *Noc*, WZ 18) i podatna na destrukcję („Jezus z odrąbaną głową”, *Wspomnienie*, WZ 21). Równie często bywa Bóg przebierańcem i hochsztaplerem, który „za dwa tysiące złotych naucza chłopców / mądrości” (*Bóg*, WZ 39), „struga świątki” (*Na ten czas zamieszkałem w okrętach*, WZ 123), a jako „Bóg z głową konia” daje się przyłapać, gdy „wyciera tłuste palce / w fartuch” (*Moja żona śpi, Iljiczu*, WZ 66). Pozostające po nim ciepło ulatuje wraz z odejściem ostatnich wiernych (w jednym z wierszy czytamy o „staruszku umierającym w tym pokoju ciepłym / od Jezusa”, WZ 85), a to, co po nim zostaje, nie dość może wybrednie, ale też wystarczająco dwuznacznie, porównane zostaje do smrodu: „Kościelny mówi, że tu teraz śmierdzi. / Bogiem a prawdą. Jadą pociągi, słońce / pęka jak dynia” (*Co, boisz się?*, WZ 22).

### Pod „drzewem ukrytych wiadomości” (mijania)

Oczywiste jest, że wrzucone w potężne, z równą siłą wciągające „Dzieciatko Jezus” i „wypchanego jastrzębia” wirowisko wczesnej poezji Juliana Kornhausera wątki judaistyczne wręcz automatycznie traktowane będą w lekturze jako obrazy i metonimie Zagłady. Nie wykluczając tego typu odczytań (jak również wykładni odsyłających do marca), stale prowokuje jednak Kornhauser wykładnie teologizujące, w których istotną rolę odgrywać musi znajomość symboliki żydowskiej. Podobnie jednak jak w omówionych do tej pory utworach, jej obecność wydaje się raczej zaproszeniem do gry kontaminacji i przetworzeń niż jednoznaczną religijno-tożsamościową deklaracją. Świetnie słychać to już w doskonałym tytule debiutanckiego tomu – *Nastanie święto i dla leniuchów* – w którym kolokwializm wydaje się tyleż uwspółcześniać, co podawać w wątpliwość echa mesjańskiego prorocstwa Izajasza, przywołującego na ucztę „każdego, który pieniędzy nie ma”: „tak, pójdźcie, zaopatrzajcie się bez pieniędzy, bez zapłaty w wino i mleko” (Iz 55,1). Choć tego typu inspiracji i przetworzeń jest u Kornhausera sporo, ich wyśledzenie i przyporządkowanie jest o tyle trudne, że w kipiących od znaczeń wirach kolejnych tytułów stale łączą się one w nieprawych związkach z motywami innego pochodzenia. Na lekturową ucztę teksty te wydają się zapraszać czytelnika słowami incipitu jednego z nich: „Każdy ma mnie tyle, ile może wziąć” (*Odjazd*, WZ 50).

Gdy zatem w dedykowanym Jerzemu Kronholdowi wierszu rozpoczynającym się od słów „Jestem połową” napisze Kornhauser: „Jestem połową gwiazdy / Dawida, która świeci nad moim czołem” (WZ 74), mówić może

on zarazem o swej pękniętej, judeochrześcijańskiej tożsamości, jak i odsyłać do kabalistycznej wykładni *Magen Dawid* jako połączenia Boga i Szechiny, Tory i Izraela, Stwórcy i duszy. Do metafory tarczy zwróci się zresztą poeta w ważnym metaliterackim wierszu *Język-tarcza*, rozpoczynającym się nietypową dla niego apostrofą „Boże”, a kończącym triadyczną peryfrazą języka: „maski, / pozory, kłamstwa” (WZ 204). Także i gwiazd jest w omawianej poezji całkiem sporo; jedna z nich pojawia się w osobliwym, nasuwającym myśl o Jakubie Franku, wierszu *Jasna Góra*, w którym „błyszczą” ona „nad drzewami wysoko”, by już za moment „spaść jak hostia na język”, powodując „skazę” i nakazując bohaterowi tekstu „udać się / na Jasną Górę, gdzie czeka” na niego „przydział mieszkania, / mała ciemna kuchnia wiecznego / życia” (WZ 79)<sup>20</sup>. Niemalże też u Kornhausera odniesień dawidowych (np. w wierszu *Zegar* wyznaje on: „mam tylko kamień, który wierzy / w Dawida”, WZ 40), a jeszcze więcej odesłań do aniołów: pojawiające się często skrzydła od początku wydają się łączyć elementy ptasie i angeliczne – jak w wierszu *Wiara* z tomu *Stan wyjątkowy* (1978), w którym kondycja świata przybliżona została sekularną metaforą „cierpliwego oczyszczania współczesności ze zbędnych / Nazwisk ptaków ognistych wiary” (WZ 172). Wszystkie wymienione dotąd motywy znalazły się w pochodzącym z debiutanckiego tomu *Mijaniu*, w którym przy akompaniamencie powtarzanej frazy „nie wierzysz w to, co mówię” przed oczyma czytelnika ukazują się „jakiś bóg z rozczochraną brodą”, kościół jak „dzida sterczący z końskiego / boku” oraz „nagie ciała / skłębione pod matką boską”; pojawiają się również uruchamiające znaczenia eschatologiczne „zegar bez wskazówek” i „nóż zawinięty w skrzydła liści”, a wreszcie

ktoś przebrany za anioła z gwiazdą Dawida  
na piersi. W sobotę, tak, w sobotę policzymy  
swoje ofiary, potem na odpustowej karuzeli  
wygwizdźmy niebo. (WZ 19)

Zapowiedź wygwizdania nieba może jawić się jako doskonale buńczuczna, jednak mająca spełnić się właśnie „w sobotę, tak, w sobotę”, po liczeniu ofiar i akurat na karuzeli (samo nasuwa się tu *Campo di Fiori...*), nie może nie

20 Jak czytamy u Kraushara, w związku z „orgiami” organizowanymi przez Franka na Jasnej Górze „odebrano Panu kuchnię, tj. zabroniono gromadnych biesiad” (A. Kraushar *Frank i frankiści polscy 1726-1816*, t. I, Gebethner i Spółka, Kraków 1985, s. 294).

uruchamiać znaczeń odmiennych<sup>21</sup>. Tego typu palimpsestowość, powstająca dzięki rzucaniu na „kupę” wiersza motywów różnego rodzaju i proveniencji, jest dla wczesnego Kornhausera bardzo charakterystyczna, a interpretacja powstających w ten sposób tekstów niełatwa i niefinalna; sięgając po frazę jednego z nich, napisać można, że wyrastają one pod „drzewem ukrytych wiadomości” (*Ten dom*, WZ 213). Przyznać trzeba, że jego cień czyni z części wierszy autora *Zasadniczych trudności* rodzaj zapętlonych łamigłówek o stopniu komplikacji sprawiającym, że ich badacze (nie wyłączając i mnie) skłonni wydają się nieraz oddawać pierworództwo interpretacji za miskę konkretnu... I chociaż nie musi niweczyć to wiary, że teksty te są w stanie wywalczyć sobie błogosławieństwo sensu, obawiać się można, że w wielu wypadkach nie nastąpi to szybko. Przywołajmy jeden tylko przykład – wiersz *Wizerunek astrologiczny pod znakiem Panny* (WZ 68), rozpoczynający się frazą: „Cztery słowa: wiedza, wola, odwaga i milczenie / mają nad innymi groźną przewagę”. Incipit ten przetwarza rozpowszechniony okultystyczny wątek, łączący wymienioną czwórcę z Salomonem i jego świątynią; by nie szukać daleko – od pochodzącego ze Śląska Franza Bardona, autora *Klucza do prawdziwej kabały*, dowiedzieć możemy się, że Salomonowa „świątynia wspiera się na czterech kolumnach symbolizujących cztery elementy i oznaczających wiedzę, odwagę, wolę i milczenie, a zatem kabalistyczne Jod-He-Vav-He”<sup>22</sup>. Tekst wiersza Kornhausera poprzedzony został jednak dedykacją „*dziękując Błazejowi Cendrarsowi*”, która wydaje się zwalniać czytelnika z konieczności podjęcia interpretacji w duchu judaistycznym; oto rozrzucone po tekście motywy hermetyczne, jak np. „szósta hierarchia, wyobrażona przez kłos” czy tytułowy gwiazdozbiór panny, odsyłać wydają się nade wszystko do twórczości autora *Gwiazdnej Wieży Eiffla* (żywo interesującego się wszak „okultyzmem, magią, pitagorejską mistyką liczb”<sup>23</sup>), a ich literacki rodowód wzmacniają pojawiające się obok rozważania o istocie poezji czy wzmianka o Gottfriedzie Bennie. Pod koniec tekstu znów pojawi się jednak „święty obraz Jeruzolimy”, puenta zaś przyniesie wieloznaczne, jakubowo-mojżeszowe odniesienie biblijne, nakazujące interpretatorowi powrócić do tropu żydowskiego – i do początku wiersza:

21 Dość wspomnieć, że w Biblii gwizdże się przede wszystkim „nad hańbą” (Syr 22,1; zob. też np. 1 Krl 9,8; Jr 19,8; Jr 49,17).

22 F. Bardone *The Practice of Magical Evocation*, transl. P. Dimai, Dieter Ruggeberg Verlag, Wuppertal 1991, s. 335.

23 A. Ważyk [wstęp], w: B. Cendrars *Poezje*, red. A. Ważyk, PIW, Warszawa 1962, s. 9, 11.

To, że stanąłem w bramie  
 raj, zdradzając oporność wymowy, przekonało pastuszka  
 Jakuba, że dla towarzystwa należy uciekać się do zmysłów. (WZ 68)

Czy nie można zaryzykować tezy, że efekt taki – charakterystyczny dla wielu wierszy Kornhausera, a mający wiele wspólnego z dynamiką wielogłosowego przekazu prawdy objawionej w judaizmie – sam w sobie byłby specyficznie żydowski, a wręcz judaistycznie ustrukturalizowany? Mogłaby wskazywać na to m.in. wymowna puenta opublikowanego w tym samym tomie krótkiego wiersza o tytule *Prawda*:

W skrzydłach talmudu  
 skrzep ciszy pękł, mogą już tylko wołać:  
 zapomniałem, jak wygląda prawda. (WZ 47)

Stawiające pod znakiem zapytania nowofalowy postulat „mówienia prawdy” zakończenie to wydaje się zarówno zindywidualizowanym, naznaczonym dramatyzmem lirycznym wyznaniem, jak i krytycznym odniesieniem do Tory Ustnej (*Tora sze-be-al pe*) – mającej otaczać Zakon opieką niczym ptak skrzydłami, lecz XX-wiecznemu poecie przypominającej raczej skrzep. Jego pęknięcie przerwie, co prawda, ciszę i pozwoli wybrzmieć głosowi, ceną będzie jednak prawda, której zapomnienie okaże się nieuniknione i której żaden manifest przywołać nie zdoła.

### **„Woda ze studni” (poeta pomarańczy)**

Jedną z najważniejszych trudności interpretacyjnych tomu *Nastanie święto dla leniuchów* wydaje się wprowadzony przez poetę podział na dwie części – *Goya* i *Brueghel* – które rozpoczynają się wierszami odsyłającymi do dzieł obu artystów. Ponieważ odwołania te nie są bynajmniej jawne i precyzyjne (np. w wierszu *Goya. Kto traci rozum, temu jawią się potwory* odnaleźć można motyw pochodzące z przynajmniej kilku dzieł hiszpańskiego malarza), spędzić można sporo czasu na poszukiwaniu w kolejnych tekstach tomu powidoków czarnych malowideł, pejzażu ze spadającym lkarem i innych arcydzieł światowego malarstwa. Być może jednak strategia Kornhausera jest nieco bardziej przewrotna, a inicjalna, modelująca lekturę tomu ekspozycja Goyi stanowi rodzaj fałszywego tropu – to nie zakamuflowanych ekfraz tych czy innych płócien hiszpańskiego malarza należy tu szukać, lecz skoncentrować

się na tekstach samych i na tych doświadczeniach, o których mówi się w nich jawnie i wprost. Sugerować mógłby to już pierwszy wiersz tomu zatytułowany *Hiszpania* (WZ 9), w którym zanurza nas poeta w wypełniony podejrzliwością nastrój osaczenia: „kromki chleba wyrastają w szczelinach / podłogi”, „krzyże światła na plecach”, „zakrwawiony papier”, „chłodne piwnice kościołów, / w nich matki wierzą w lkarów / świeczki parzą oczy” ... Ton ten utrzymany zostanie w kolejnych tekstach cyklu, w których przeczytamy m.in. o „bliznach”, „egzekucjach”, „wyrokach śmierci”, rękach zanurzonych „po łokcie we krwi”, „palących się książkach”, „powrozach” i „torturach”; równie często pojawiać będzie się w nich także temat ukrywania tożsamości i udawania kogoś innego: „biorą go za mnicha”, „kaptur twego kłamstwa / nie ukryje zoranego czoła”, „żelazem okujemy drzwi”, „drugi aktor / znika w posoço światła”, „nic prostszego niż milczeć” (WZ 10-13). Nie tylko znawcom Goyi potworny ten *entourage* nie może nie kojarzyć się ze stanowiącą tło wielu jego dzieł Inkwizycją; o tym, że to właśnie tym tropem wydaje się podążać i Kornhauser przekonywać może zestawienie „stosy inkwizycji” pojawiające się w wierszu *Z powodu listu* (WZ 16), a także podsumowujący ciąg tekstów z Goyą w tytule utwór *Dane*, rozpoczynający się od słów:

Siedzą na krzesłach, wielka pomarańcza tortur, jak  
 się nazywasz. Czarne plecy wioski, żony tuczone  
 w klatkach, ryczące z bólu zwierzęta, jak się nazywasz.  
 Ściany pochylają łby, miłość jest zbiorem przekleństw,  
 wypytywaniem o życiorys (WZ 13)

Jeżeli połączymy wymowę zacytowanych wersów z powidokami takich obrazów Goyi, jak wstrząsający w swej prostocie portret przykutego do muru Diego Mateo Zapaty i informacjami o roli, jaką w życiu malarza odegrali inni potomkowie *conversos*<sup>24</sup>, a także z obecnością rozrzuconych po książce, mniej lub bardziej ukrytych wątków żydowskich, wreszcie zaś z pojawiającymi się tu i ówdzie frazami w stylu „powracamy do swoich / obrządków” (*Co, boisz się?*, WZ 22) – zbliżymy się do najważniejszego być może sekretu wczesnego

24 Zob. np. R. Hughes *Goya. Artysta i jego czas*, przeł. H. Jankowska, W.A.B., Warszawa 2006, s. 66-70, 324-325. Dodajmy, że w podobne rejony prowadzi nas również patronat Brueghela – artysty, którego ostanie lata życia przypadają na czas zleconej Księciu Albie misji krwawego oczyszczenia Niderlandów z heretyków, na skutek której „niekatolicy byli zmuszani do praktykowania swojej religii w sekretnych zgromadzeniach” (R.-M. i R. Hagen *Pieter Bruegel Starszy. Chłopi, dziwacy i demony*, przeł. E. Tomczyk, Taschen, Warszawa 2005, s. 7).

pisarstwa Juliana Kornhausera. Jeżeli istotnie byłoby ono maraniczne, a to, co najbliższe sercu poety, wypowiadałby on w nim namiętnie i wciąż, lecz niejawnie i pozornie nonszalancko, z udawaną obojętnością rzucając swe skarby na kupę fajansów i rupieci – czy może dziwić, że o maranizmie nie będzie się w nim wspominać? Kornhauser nie byłby jednak sobą, gdyby nie ukrył i jego. Tym razem zrobi to wszakże w słowie – w zdecydowanie najdziwniejszym i najśląbiej przystającym do reszty leksemów tworzących wiersz *Dane słowie pomarańcza* z otwierającej tekst frazy „wielka pomarańcza tortur”. W pomarańczy maran kryje się nieomal doskonale, a i reszta całkiem nieźle igra z tożsamościowymi poszukiwaniami młodego poety: ukrywać musiały się wszak jego rodzina, ale czy on? Czy nie jest on zatem po-maranem, potomkiem Żydów zmuszonych nie tak dawno do dramatycznego skrywania swej tożsamości i obrządków, czego biegający po Gliwicach *bajtel*, poddany powojennej „presji czasu niewyróżniania się” nie do końca rozumiał i co postrzegać musiał jako „jakąś przebrzmiałą konspirację” (DSGD 20)? Po-maran czy maran zatem? Po-maran czy – poeta? Poeta pomarańczy.

O ile przykuwające naszą uwagę do tej pory i tylko w części tu wskazane nawiązania Kornhausera do tradycji żydowskiej stanowią część dziedzictwa zbiorowego, o tyle wybór pomarańczy wydaje się posiadać motywację biograficzną<sup>25</sup>. Rąbka tajemnicy uchylił pisarz wiele lat później, opowiadając w *Domu, śnie i grach dziecięcych* o wizycie swego ojca u siostry, która tuż po wojnie zdecydowała się wyemigrować do Izraela. Ze swojej wyprawy przywiózł ojciec pomarańcze, o czym na jednej tylko stronie książki wspomni Kornhauser trzykrotnie: oto „na stole w jadalni zaślśniły pomarańcze”, „nikt nie chciał uwierzyć, że pomarańcze można zrywać na ulicy”, „nie wszystkim były dane te chwile cudownej rozkoszy: skórki pachnących pomarańczy” (DSGD 45). Jednak na trop łączący pomarańcze z postacią ojca naprowadzał poeta już w latach 70., opatrując swoją eklektyczną, obficie czerpiącą z tradycji awangardowej groteski, a przy tym jawnie autobiografizującą powieść

25 Z oczekującego na publikację fascynującego artykułu Szczyryk *Możesz* autorstwa Adama Lipszyca (UMFK) – któremu podziękować chciałbym w tym miejscu za dyskusję nad niniejszym tekstem – dowiedziałem się, że podobny koncept zastosował inny Julian (Strykowski) w opublikowanym dwa lata później opowiadaniu *Martwa fala* ze zbioru *Na wierzbach... nasze skrzydce* (Czytelnik, Warszawa 1974). Jego bohaterką jest tajemnicza Niña Naranjo, o której personaliach pisze Lipszyc: „Nazwisko Naranjo (po hiszpańsku drzewko pomarańczowe) zostało wybrane zapewne po trosze po to, by w słowie *pomarańcza* wybrzmiało (stosownie ukryte) słowo *maran*, po trosze zaś dlatego, że wedle niepotwierdzonego, lecz rozpowszechnionego przeświadczenia nazwiska marańskie dobierane były z rejestru słów odnoszących się do świata naturalnego”.

*Kilka chwil* z 1975 roku dedykacją: „Pamięci Ojca, Wielkiej Pomarańczy, Która Świeci” (KC 5). W książce tej interesujące nas owoce pojawiają się wielokrotnie: a to „zachód słońca przemienia miasto w słodką pomarańczę” (KC 67), to pomarańczowy uznany jest za „najładniejszy kolor” (KC 130), to w domu bohatera konsumpcja owoców przybiera postać rytuału, w opisie którego przetwarza poeta elementy Pesach: „Sam obieram je z aksamitnych skórek, potem kroję na cztery części i kładę na specjalnym kremowym talerzu, który przewaliśmy «pomarańczowym» [...] czujemy się wtedy, jak na jakimś święcie rodzinnym” (KC 118-119), to wreszcie pomarańcze obdarzone zostają magicznymi wręcz właściwościami („czasem zjadam jedną ćwiartkę pomarańczy, wówczas wydaje mi się, że rosnę, rosnę i dotykam czubkiem głowy sufitu”, KC 119). Nieuchronnie jednak pomarańcze nakazują myśleć o utożsamionym z nimi na mocy motto ojcu, który w powieści nawiązuje do nich w swoich wypowiedziach (np. w rojeniach o raj, gdzie, jak zaznacza, pomarańczy musi być pod dostatkiem, KC 37), a także utrzymuje kontakty z tajemniczym Pommeranclumem (KC 105). Ten ostatni jest jednym z przywódców na poły konspiracyjnego Klubu Płaskiej Ziemi, o którym w powieści mówi się „w wielce obiecującej tajemnicy”, w którym aktywnie działa ojciec bohatera, a do którego włączony zostaje również i syn, odbierający to jako „psychiczną katorgę” i źródło narastających wyrzutów sumienia wywoływanych „słowami ojca przypominającymi mu o zobowiązaniach wobec Klubu” (KC 72). Pragnąc skłonić syna do większego zaangażowania w jego działalność, cokolwiek apodyktyczny ojciec podejmuje różne ekstrawaganckie działania, łącznie z próbą nadania nowo otwartej przez klub szkole „imienia Juliana Kornhausera” (KC 105). Ponieważ powieść rozpoczyna się od wiadomości o śmierci ojca, przyjąć można, że jej główny wątek budują, odpowiadające pracy żałoby, podejmowane przez syna próby poradzenia sobie z niechcianym ojcowskim dziedzictwem. W finale *Kilku chwil* starania te zwieńczone zostaną rozpaczliwą próbą ucieczki, przybierającą sensacyjny scenariusz porwania samolotu. Czy może dziwić, że syn zmusza pilota do zmiany kursu akurat na Wiedeń – miasto, z którego pochodzi żydowska część rodziny Juliana Kornhausera, łącznie z jego ojcem, ocalałym z Dachau i zmarłym 7 kwietnia 1972 roku Jakubem, któremu dedykuje on ukończoną rok później powieść?

Dla sylleptycznego podmiotu *Kilku chwil* „idiotyczny” (KC 68) Klub Płaskiej Ziemi – choć ma znamiona faktycznie istniejącego *Flat Earth Society*, wyprowadzającego swoje pseudonaukowe dogmaty wprost z Bereszit – nie może nie funkcjonować jako karykatura odziedziczonego po ojcu judaizmu. Dowiadujemy się wszak np., że należy się do niego „rzekomo od urodzenia”

(KC 44), że „za naczelne swoje zadanie uważa [on] rozwiązanie, i to definitywne, problemu nieśmiertelności” (KC 78) i że choć skupia się na „Wielkiej Tajemnicy” (KC 73), wciąż musi zmagać się „z cenzurą kościelną” (KC 72). Nie będzie dziwić także, że na przestrzeni całej powieści (o ileż dłuższej niż wiersz, cykl czy tom) rozsianych będzie więcej jeszcze judaistycznych odniesień niż w poetyckich książkach Kornhausera. Chociaż tu i ówdzie odesłania te będą nader czytelne – znajdziemy w powieści studencki wykaz „literatury o Żydach”, obejmujący m.in. książki Stanisława Hogeego czy Tadeusza Czackiego (KC 34), jak również cztery zapisane po żydowsku datyienne, z których dwie odsyłają do rocznic śmierci: kabalisty Abrahama Kooka i syjonisty Dawida Ben Guriona, pierwszego premiera Izraela (KC 107) – najczęściej aktualizować będą one swój teologiczny potencjał na drodze metafory. Jednym z ciekawszych, powtarzających się motywów są tu zachowujące pamięć o symbolice parochetu okienne zasłony, w które wpatruje się zasypiający bohater i które „przybierają podczas snu postać Mesjasza”; od myśli o owym „pseudolirycznym Mesjaszu, ukrytym za zasłoną okienną” ma się on nigdy „nie uwolnić” (KC 40, 137). Lwia jednak część interesujących nas odniesień mieć będzie związek z ojcem, zestawianym tu i ówdzie z biblijnym Stwórcą. W jednej z rozmów bohater zwraca się do niego słowami: „Wolałem siedzieć godzinami w fotelu, nic nie mówić, nie czytać, od czasu do czasu spojrzeć w kierunku okna, z którego wydzielala się wąska stróżka światła, i myśleć o tobie, o twoim gorącym jak oddech płaszczu” (KC 109). Natomiast stojąc nad grobem ojca, przypomni sobie dzień, w którym – jak relacjonuje – „wpadł do studni” i „siedział w niej aż do wieczora” aż wreszcie nad nim „w obręczy nieba wyostrzonego gwiazdami pokazała się głowa ojca, który od tej chwili był dla [niego] tym niewidzialnym Jahwe, szeleszczącym czasem w łańdżach franki nocnego okna” (KC 52). Sposób przetworzenia historii o Józefie, umiłowanym synu Jakuba, jawi się tu jako frapujący sam w sobie, chociażby z uwagi na możliwy związek z kabalistyczną wykładnią studni (*be'er*) jako Tory. Jeszcze ciekawszy jest jednak ciąg dalszy, w którym dla pochylającego się nad ojcowskim grobem syna „sytuacja jakby się odwróciła. To ojciec był w studni. Patrzył na mnie bezradny, a ja stojąc na tle jesiennego nieba i spoglądając w dół dawałem mu tylko swój zimny oddech” (KC 52). Przetworzenie to intryguje o tyle bardziej, że wydaje się korespondować z utworem *Ojciec* – pierwszym (nie licząc szkolnego *Nikifora*) opublikowanym wierszem Kornhausera – w którym oczekujący na przyjazd syna odrobinę leśmianowski „ojciec / w drzewa wtulony jak w księgę snu” wydaje się znikać, by w końcu powiedzieć: „Mój synu, połknęło mnie ziarno, / wypięła ziemia, rozgniółł wiatr, / straciłeś ojca”



(WZ 538). Wiersz kończy się tyleż surrealistycznym, co biblijnie umotywowanym, wyznaniem:

W słońcu zwierzęta lizały mnie po  
rękach, czerpały mnie jak wodę  
ze studni.<sup>26</sup>

Stanowiący autobiograficzną kreację J. z *Domu, snu i gier dziecięcych* tuż po niechcianej *bar micwie* myślał o sobie jako o „studni bez wody” (DSGD 41). W opublikowanych dwadzieścia lat wcześniej *Kilku chwilach* studnia również stoi pusta – wpadł do niej syn, lecz ratuje go Ojciec, „ów niewidzialny Jahwe”. We wcześniejszym o osiem lat wierszu *Ojciec*, od którego rozpoczyna się piarstwo Kornhausera, ojca „wypiła ziemia”, jednak studnia (jedyny raz!) nie jest sucha – wodą jest syn.

### **W imię ojca? Od marazmu do maranizmu**

Podobnie jak w poezji Kornhausera, w prozatorskich *Kilku chwilach* fragmenty nawiązujące do żydowskiego dziedzictwa przemieszane są z motywami pochodzącymi z porządków odmiennych. Najważniejsze wydają się wśród nich passusy dotyczące tajemniczego, adorowanego i przez ojca, i przez syna charyzmatycznego Josipa Bognera. Historyczny Bogner to żyjący w latach 1906-1936 chorwacki krytyk literacki, do którego uwag o modernizmie i impresjonizmie kilkakrotnie odsyłał Kornhauser w swej pierwszej książce slawistycznej<sup>27</sup>. Bogner powieściowy – jedynie w ogólnych zarysach oparty na tej biografii – to postać zupełnie innego kalibru: ktoś, kto „trzyma głowę” głównego bohatera w swoich „ciepłych” rękach, opowiadając mu „o nieśmiertelności” (KC 55), a do którego ten zwraca się w finale powieści jako do „najmędrszego z najmędrszych” (KC 149); ktoś, komu nawet ojciec „oddaje hołd”, nazywając go „wielkim i wspaniałym” (KC 109); w końcu ktoś, kogo nazwisko nie może wydawać się znaczące (Bóg to wszak po chorwacku *Bog*). Piszący o *Kilku chwilach* koncentrowali się na wymiarze pokoleniowym powieści oraz na krytyce jej eksperymentalnej formy i luźnej kompozycji; żaden

26 J. Kornhauser *Ojciec*, „Poezja” 1967 nr 12, s. 82 (puentę wiersza cytuję za pierwodrukiem, w związku z błędem, który wkraść się do *Wierszy zebranych*).

27 Zob. J. Kornhauser *Od mitu do konkretności. Szkice o modernizmie i awangardzie w poezji chorwackiej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978, s. 18, 23, 33.

z nich nie zwrócił jednak uwagi ani na kluczową rolę Bognera, ani na związany z nią teologiczny potencjał powieści, ani nawet na związek obecnych w niej wątków żydowskich z postacią ojca (tu ograniczono się do, skądinąd trafnego, zestawienia z prozą Schulza<sup>28</sup>). Bez ustanku mnożąc aluzje i stale myląc tropy, w swej debiutanckiej powieści Kornhauser opowiada tymczasem fascynującą historię tyleż brawurowych, co z pozoru beznadziejnych prób ocalenia dziedzictwa ojca przed nim samym, zobaczenia siebie w ciągłości z otrzymaną, lecz zasadniczo niechcianą, tradycją żydowską, wreszcie zaś odnalezienia za jej pośrednictwem jakiejś formy wiary – nie jednak w jego, ojca, imię. W próbach tych ekscentryczna postać Bognera pełni rolę kluczową: pochodząca spoza ojcowsko-judaistycznego imaginarium i wyraźnie poza nie wykraczająca, nadpisana wydaje się ona, niczym w palimpseście, na ojcu i na jego odchodzącym w przeszłość zakonie. Próbom tym na imię Literatura, sam Bogner zaś stanowi zaledwie jej synekdochę. Opowiadając o Bognerze, wskazuje Kornhauser na swój najbardziej własny sekret – sekret poezji.

Opowiedziana ponownie w *Domu, śnie i grach dziecięcych* historia wyzwania się syna spod wpływu ojca poprzez literaturę wyraźniej niż w *Kilku chwilach* przyjmuje postać utajonego, acz narastającego agonu. Oto naznaczone lękiem, poczuciem winy, biernością i marazmem próby sprostania oczekiwaniom ojca, podstępnie prowadzącego niczego nieświadomego syna na *bar micwę*<sup>29</sup>, fantazjującego o wspólnym wyjeździe do Izraela, a – wobec sprzeciwu – usiłującego przynajmniej zatrzymać J. w Gliwicach i zmusić do studiów na politechnice, jeśli nie w trybie dziennym (oblany egzamin), to policealnym. I oto literatura – prawdziwa fascynacja syna i „jego najśladza tajemnica” (DSGD 52), stanowiąca co prawda rodzaj ucieczki (także topograficznie – trzeba ją było wszak studiować w Krakowie), ale pozwalająca mu w przewrotny sposób ocalić przeszłość, do której podchodzić nauczyła go ona z „drogocenną niepewnością” (DSGD 42). „Opowieść sentymentalna” Kornhausera przynosi przynajmniej kilka wymownych reprezentacji sekretnego synowskiego zamierzenia ocalenia żydowskiej tożsamości wbrew ojcu,

28 Zob. np. L. Bugalski *Bez przygód*, „*Twórczość*” 1976 nr 4, s. 91.

29 Scena opowiadająca o ojcowskim podstępie – będącym w rzeczy samej zaprzeczeniem samej idei *bar micwy* – stanowi najbardziej dramatyczny fragment *Domu, snu i gier dziecięcych*: „J. czuł ucisk w gardle. Krople potu wstąpiły mu na czoło. Ach, bał się, bał się strasznie! Dlaczego ojciec nic mu nie powiedział? Dlaczego użył podstępu?” (DSGD 37). Wymowne są przemyślenia J. uciekającego od ojca tuż po wyjściu z bożnicy: „Czyż podstęp ojca ułatwiał porozumienie z Tajemnicą? J. czuł się okrutnie oszukany [...] Ojciec nie pomógł mu zbliżyć się do tajemnicy, dowiódł tylko, że nie on mu ją odsłonił” (DSGD 39).

a dzięki literaturze. Funkcję taką pełnić może np. osobliwe wyobrażenie nożyka mohela jako „małych złotych nożyczek w kształcie liry” (DSGD 19); gdy we fragmencie tym pisze poeta o „największej tajemnicy”, wydaje się mieć na myśli nie tyle samo obrzezanie i nie sam symbol liry, ile ich najgłębszy, ukryty związek. Równie istotna wydaje się oniryczna, stanowiąca wyimaginowane przetworzenie figury Żyda wiecznego tułacza, postać Zuckermana, „siedzącego na kuble od śmieci i śpiewającego żydowskie piosenki” (DSGD 59)<sup>30</sup>. To barwne i żywiołowe opowieści Zuckermana, zdobne w odniesienia do judaistycznych świąt i tradycji, wydadzą się chłopcu „najwspanialszą baśnią” i staną się jego „pieśnią” (DSGD 60). Zuckerman wydaje się pełnić w *Domie, śnie i grach dziecięcych* analogiczną rolę do tej, jaką w *Kilku chwilach* pełni Bogner: nie od ojca, lecz od syna pochodząc, umożliwia temu ostatniemu ocalenie tego pierwszego poprzez opowieść, taką jednak, która – jak czytamy – zawierać musi „małą, nieznaczną deformację”, otaczającą historię „leciutkim obłoczkiem poezji” i ocalającą ją od groźby przeistoczenia się w „administracyjny opis” (KC 121).

Za tekst, który w najpełniejszy sposób wydaje się łączyć z sobą wszystkie omówione dotąd wątki – łącznie z przywołaną legendą o Ahaswerusie – uznać trzeba pochodzący z tomu *W fabrykach udajemy smutnych rewolucjonistów* wiersz noszący tytuł *Wiersz*:

*Julianowi Kornhauserowi  
w drugą rocznicę śmierci*

Wiersz, wieczny tułacz, ukrywający swoje  
pochodzenie, chory od wewnętrznego niepokoju,  
rozrywającego ściegna smutku,  
spalającego się z dnia na dzień,  
nieunikniona bajka, której towarzyszy  
łagodny, miękki sen, gęsta kropla  
krwi wypuszczająca listki namiętności,  
ślad odległej muzyki, wyciśnięty na  
kamieniu mózgu, śliskiej, bezbronnej,  
toczącej korytarze choroby, która  
we włosach ciemności rośnie dziko

<sup>30</sup> I ta postać wydaje się pochodzić z nieznanego ojcu świata literatury, odsyłając najpewniej do Nathana Zuckermana z cyklu powieści Philippa Rotha. Za spostrzeżenie to oraz za cenną dyskusję nad pierwszą wersją artykułu dziękuję Agacie Bielik-Robson.

na marginesie życia, lustra władzy opadającej  
z rąk na kolana, bez hałasu i dyskusji, nie dostosowując  
się do recepty, jedynej nieskalanej  
prawdy, wychodzącej na lewą stronę,  
na wierzch języka, tanie alibi rozmowy  
rozwieszanej na sznurze gardeł, z których  
wysypuje się złoto. (WZ 88)

Zignorowaną przez krytyków, na ogół wyczulonych na metaliterackie deklaracje Kornhausera, inicjalną frazę „Wiersz, wieczny tułacz, ukrywający swoje / pochodzenie”<sup>31</sup> uznać można za formułę maraniczną *par excellence*. Oto błakające się po jego tekstach, ukrywające pochodzenie i wieczne niezabawione judaistyczne motywy pojawiają się tu i ówdzie, by obracać je na „lewą stronę” i móc przez to choć na chwilę uwidocznić się „na wierzchu języka”. Jednocześnie jednak to wiersz jest tu przecież Żydem i to on tuła się po świecie, poszukując życzliwych uszu. Czyni to – co warto zauważyć – niejako w zastępstwie poety; w puencie wszak wiersz-Żyd określony zostanie jako „tanie alibi rozmowy / rozwieszanej na sznurze gardeł, z których / wysypuje się złoto”. Poezja Kornhausera nie jest drogocenna ni złotousta, nie tai też, że nie jest jeszcze rozmową – stanowiąc jednak jej „alibi”, ukrywa ją, umożliwia i ubezpiecza. Jako „nieunikniona bajka” i „ślad odległej muzyki” jednocześnie pozwala i nie pozwala poecie pozostać Żydem.

Podwójność tę – w *Domu, śnie i grach dziecięcych* wyeksponowaną za pomocą figury „podwójnego człowieka”<sup>32</sup> – artykułuje najwymowniej bezprecedensowa dedykacja *Wiersza: „Julianowi Kornhauserowi / w drugą rocznicę śmierci”*. W tomie *W fabrykach udajemy smutnych rewolucjonistów* umieścił poeta aż trzy teksty poświęcone ojcu: *Tego się nie da opowiedzieć* opatrzony dedykacją „Ojcu, byłem u więźniowi Dachau” (WZ 112), *Tam głębiej, ojcie, jesteś jak zakopane słońce*, rozpoczynający się trawestacją Celanowskiego *Psalmu*: „Nikt nie zawoła nikt / Mnie nie zabije nikt nie / Zawoła nikt nie zawoła” (WZ 104), a w końcu utwór *Jeszcze biło serce*, odsyłający do „kraju siostry” i zakończony przejmującymi

31 Możliwe, że jej źródło stanowi *Mój taniec* Cendrarsa, rozpoczynający się frazą: „Platon nie przyznaje praw obywatelskich poetom / Żyd Wieczny Tułacz / Metafizyczny Don Juan/ Przyjaciele i bliscy” (B. Cendrars *Mój taniec*, przeł. A. Ważyk, w: *Poezje...*, s. 69).

32 „Podwójnego człowieka” namalował J. na „lekcjach plastyki”; przeglądając ten i inne rysunki syna, ojciec miał „czytać w nich samego siebie” (DSGD 58-59). Jakiś czas później chłopiec wyznaje, że Zuckerman „najbardziej przypominał podwójnego człowieka, namalowanego kiedyś akwarelowymi farbami” (DSGD 62).

pożegnálnymi wersami: „kamień odmawia / Modlitwę nikt z nas nie zna już / Twojej twarzy / Śpij tatusiu / Będzie ci ciepło pod ziemią” (WZ 103). Może wydawać się zatem, że i *Wiersz* dedykowany winien być ojcu. Dlaczego jednak „Julianowi”, a nie „Jakubowi” i skąd „druga rocznica”, skoro tom oddany został do składu ledwo trzy kwartały po śmierci ojca? Ponieważ prócz autora *Kilku chwil* w rodzinie Kornhauserów nie było innego Juliana<sup>33</sup>, wykluczyć można, iż adresatem dedykacji jest inny członek rodu. Może oznaczać to tylko tyle, że składając do druku pierwszy ukończony po śmierci ojca tom poetycki, Julian Kornhauser symbolicznie uśmiercił sam siebie – raz jeszcze myśląc tropy i wprowadzając w konfuzję. Między treścią *Wiersza* a jego dedykacją wyrasta tajemnica, której znakiem staje się użyta w zapisie tej ostatniej kursywa, rozsuwająca, ale i łącząca porządek życia i porządek literatury.

Gest ów odczytywać można wielorako, zaś inspirację freudowską uczciwie uznać należy za jedną z wielu. Skoro jednak, rozpatrując relację ojca i syna, śmierci i żałoby, religii i tabu, nie oddaliśmy dotąd głosu autorowi *Człowieka zwanego Mojżeszem*, spróbujmy po jego śladach powrócić na koniec do tematu winy wywołanej porzuceniem ojca i obraniem literatury jako drogi życia. Pamiętając, że bohaterowie *Kilku chwil* oraz *Domu, snu i gier dziecięcych* stanowią literackie kreacje i nie chcąc wnikać w najbardziej intymny związek poety z ojcem, przyjmijmy, że – strukturalnie rzecz ujmując – osobliwą dedykację *Wiersza* umieścić można w porządku nakreślonym w ostatniej ukończonej rozprawie Freuda. W związku z niemożnością poradzenia sobie z poczuciem winy Julian-Kornhauser-poeta (autor, podmiot mówiący) w dostępny mu, literacki sposób uśmierca Juliana-Kornhausera-człowieka (Juliana z domu Jakuba urodzonego i obrzezanego w Gliwicach, Juliana nie-Józefa), a ofiara ta uwolnić ma od winy jego poezję – ową świecę, „religię Syna”. Mielibyśmy zatem do czynienia z osobliwym, lecz konsekwentnym i czytelnym zastąpieniem naznaczonego dziedzictwem Ojca porządku biografii (w tekstowym świecie nie stanowiącym nic ponad kursywę) wolnym od jego wpływu porządkiem literatury, zastąpienie judaizmu poezją, Żyda – wierszem. Pragnąc podążać za Freudem aż do końca, należałoby jednak przyznać, że wywołana śmiercią Ojca świadomość winy przemieniona zostać winna w rodzaj „grzechu pierworodnego”, umożliwiającego z kolei „snucie fantazji o odkupieniu”<sup>34</sup>. O zbawieniu roić może zatem poeta wyłącznie „w imię Ojca”, nieustannie

33 Za informację tę bardzo dziękuję Jakubowi Kornhauserowi juniorowi.

34 S. Freud *Człowiek imieniem Mojżesz a religia monoteistyczna*, przeł. A. Ochocki, R. Reszke, w: *Pisma społeczne*, oprac. R. Reszke, KR, Warszawa 1998, s. 456.

wskrzeszając Go w przerośnięciach, wersach i strofach, podejmując w swej twórczości żydowskie dziedzictwo raz po raz – i jeszcze, wciąż i wciąż na nowo. Rozpoznana w ten sposób maraniczność poezji Juliana Kornhausera nie ma nic wspólnego z marazmem i manierą; stanowi najgłębszą konieczność i najprawdziwsze błogosławieństwo.

## Abstract

---

**Piotr Bogalecki**

UNIVERSITY OF SILESIA (KATOWICE)

*An Orange for Julian Kornhauser*

Re-examining Julian Kornhauser's early poetic and prose work, Bogalecki highlights the many references to the Jewish religious tradition and the key role they play. The metaphor of Marranism allows Bogalecki to show that Judaism is a hidden tradition in Kornhauser's work of the mid-1970s. It appears in veiled form in his debut poetry collection *Nastanie święto i dla leniuchów* ("Coming of the Holiday for the Slothful", 1972) as well as in his first novel, *Kilka chwil* ("A Few Moments", 1975). The novel, Bogalecki argues, presents a telling but not quite explicit literary dialogue with the poet's father, Jakub Kornhauser, a Dachau survivor who died in 1972.

## Keywords

---

Julian Kornhauser, Judaism, Marranism, Generation 68, post-secularism, Shoah