



MAGDALENA PIOTROWSKA-GROT

 <https://orcid.org/0000-0003-2058-9628>

Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Kultury Współczesnej, Katedra Teorii Literatury
ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź

e-mail: magdalena.piotrowska.grot@filologia.uni.lodz.pl

Echa awangardy — przypadek Juliana Kornhausera

Echoes of the Avant-Garde — the Case of Julian Kornhauser

Abstract

This article examines the influence of avant-garde poetics on the poetry of one of the representatives of the New Wave — Julian Kornhauser. The text consists of two main parts. The first part explores how the creators of the New Wave perceived the avant-garde and what they aimed to achieve, and provides definitions of the avant-garde as an aesthetic phenomenon to broaden the research perspective and specify the correlation between the poetry of the New Wave and the historical avant-garde. The second part of the sketch consists of a collection of microanalyses of Julian Kornhauser's poetic texts, which refer to avant-garde linguistic and aesthetic experiments. In the selected poems, we find, beyond intertextual references, plays with the works of Rilke, the Futurists, or Miron Białoszewski. This compilation aims to help answer whether (and to what extent) Julian Kornhauser is a post/neo-avant-garde poet. It also highlights the broad circles of cultural dialogues, which this creativity invites us to follow. This part also demonstrates the variety of forms of these references — from cryptic quotations through imitation (parody) of poetics to giving avant-garde poetic experiments new semantic and formal qualities. Julian Kornhauser appears as a descendant of the avant-garde — conscious of its power, constant presence, variability, and the impossibility of many of its demands. He is its disobedient ward, using its demands only partially, reshaping their original form. The avant-gardism of Kornhauser's poetry, or rather, the inevitability, or, as Jan Sowa wrote, the persistence of the avant-garde, is manifested primarily at the intersection of poetry (prose) and reality, creating a new quality that allows for their correlation and coexistence.

(Anty)awangardowość Nowej Fali

Osiągnięcia (i potknięcia) artystyczne historycznej awangardy inspirują pisarzy i pisarki oraz badaczy i badaczki¹. Fale tego zainteresowania — a czasami niezdrowej wręcz fascynacji — obserwujemy w ciągu całego XX, a także w XXI wieku. W związku z leżącą u podstaw działalności obu formacji ideą buntu badacze i badaczki niejednokrotnie próbowali prześledzić, co łączy Awangardę (głównie polską) i poezję Nowej Fali. Napisano już wiele o korelacji tych odmian twórczości i artystycznych strategii. Zajmowały/zajmowali się tym zagadnieniem zarówno Bożena Tokarz², jak i Lidia Burska, Joanna Orska czy, ostatnio, Jakub Kornhauser, który skupiając swoją uwagę nie tyle na twórczości, ile na manifestach i tekstach programowych nowofalowców, pisze:

[...] zazwyczaj interpretuje się nowofalowe postulaty w duchu „realizmu nienaiwnego”, a więc, by tak rzec, odrzucenia wszelkich niemimetycznych powinności literatury. Tymczasem, jak się okazuje, ćwiczenia z *close reading* pozwalają na rewizję utartych wniosków i dowartościowanie awangardowych odwołań w manifestach nowofalowców. (Kornhauser 2022: 142)

Tworząc zaś wspomniane programowe wypowiedzi i budując własne projekty z zakresu estetyki, pisarze nowofalowi świetnie wykorzystywali także swoją wiedzę historycznoliteracką. Lidia Burska, pisząc o strategii pokoleniowej poetów nowofalowych, zaznacza:

¹ W badaniach i dyskusjach literaturoznawczych wracamy więc do rozważań, które sformułował już Grzegorz Gazda w książce *Awangarda — nowoczesność i tradycja* (poddając krytycznej lekturze także teksty tych teoretyków awangardy, do których tak chętnie nawiązujemy, czyli Renato Poggioliiego i Mikłósa Szabolcsiego). W książce łódzkiego badacza pada bardzo istotne zdanie, idealnie opisujące lekturowe powroty do awangardy: „Czy te wszystkie rekonstrukcje pojęciowe awangardy określibyśmy jako dążenia do sformułowania definicji cząstkowych, czy też definicji projektujących, jedno nie ulega wątpliwości: pytanie o istotę awangardy nie jest pytaniem retorycznym” (Gazda 1987: 50).

² Warto zauważyć, że autorka wskazywała, jak różnorodne podejście do poetyki awangardowej mieli przedstawiciele poszczególnych grup — zupełnie inaczej pisali o niej poeci katowickiej grupy Kontekst, inaczej Stanisław Barańczak czy Ryszard Krynicki (zob. Tokarz 1990).

Młodzi liderzy ruchu, poeci i krytycy literaccy, wśród których wielu było adeptów polonistyki, korzystali z akademickiej wiedzy, zdobywanej na tym kierunku studiów, niczym z poradnika *know-how*. Prezentowanie siebie jako generacji i odwoływanie się do wspólnego przeżycia lub świadomości generacyjnej świadczy o tym, że dobrze dla swoich potrzeb wykorzystali koncepcję pokoleń literackich Kazimierza Wyki. [...] Z podobną co Barańczak dezynwolturą dzielił i oceniał współczesną poezję jego rówieśnik Julian Kornhauser: „akademizmowi” starszych generacji przeciwstawił własny ekspresjonizm, który traktował jako „dopełnienie czy może raczej zrewolucjonizowanie romantycznego widzenia sztuki”. (Burska 2012: 135)

Tak powstał zbiór wypowiedzi Juliana Kornhausera i Adama Zagajewskiego *Świat nie przedstawiony*, w którym trudno nie zauważyć wpływu awangardy na pisarzy, objawiającego się choćby w chęci zrewolucjonizowania myślenia o roli literatury:

O taką właśnie literaturę „głęboko demokratyczną” walczy młoda poezja, chodzi jej o odnalezienie tego „wydartego żądła społecznego krytycyzmu”, domaga się przywrócenia dawno zachwianej równowagi w literaturze polskiej, która od lat cierpiała na chorobę europejskości, polegającą na estetycznym pielęgnowaniu własnego ogródka, które w konsekwencji doprowadziło do jej — jak twierdzi Burek — myślowego i artystycznego zacofania. (Kornhauser 2018: 54)

Kornhauser w awangardzie

Wśród tych wielu, niejednokrotnie bardzo trafnych, omówień brakuje lektury zindywidualizowanej, przyglądającej się wnikliwie relacjom poszczególnych twórców z awangardowym dziedzictwem. Na tej samej zasadzie badacze i badaczki niejednokrotnie zaznaczali inspiracje awangardą w poezji Juliana Kornhausera, nie przechodząc jednak do prób ukonkretnienia tych stwierdzeń i dokładniejszej analizy poszczególnych tekstów (co oczywiście nie wynika z przeoczenia, a z charakteru książek Bożeny Tokarz czy Lidii Burskiej; odmiennie na tym tle jawią się szkice zebrane w książce *Rzeczy do nazwania*, które jednak z awangardowości twórczości Kornhausera nie czynią punktu docelowego analiz).

W niniejszym artykule postaram się więc udzielić odpowiedzi na pytanie, jak przejawia się awangardowość poezji Juliana Kornhausera. Kształt odpowiedzi oczywiście zależy od tego, jaką definicję awangardy przyjmujemy, jakie zajmujemy miejsce w dyskusji o jej „uporczywym trwaniu”³ lub kryzysie. Na początek warto pamiętać o przestrodze, którą w swoje rozważania o awangardzie wplótł Miklós Szabolcsi, a która przypomina, że zbyt szeroko rozumiane, stosowane w celu uogólnienia kategorie — a taki los spotyka awangardę czy modernizm — sprawiają, że gubi się artystyczny indywidualizm poszczególnych autorów, ale przede wszystkim ztraca się esencja myślenia o literaturze. Dodatkowo autor pracy *Avant-Garde, Neo-Avant-Garde, Modernism: Questions and Suggestions* traktuje poszczególne zjawiska jako w pewnym stopniu zmienne czy ahistoryczne: „Kolejna uwaga metodologiczna: miejsce artysty, trendy, tendencje oraz szkoły są dalekie od trwałego

³ Syntezy owych stanowisk dokonała już w swoim artykule Alina Świeściak (2015: 47–69), nie ma więc potrzeby ich przytaczać. Natomiast o uporczywym trwaniu awangardy pisze Jan Sowa (2010: 111–132).

ustalenia” (Szabolcsi 1971: 52). Choć dla osoby interpretującej poezję przestroga ta może wydawać się oczywista, warto o niej przypominać, by nie wpaść w sidła ułatwiającego i porządkującego uproszczenia, a poczynione wstępnie założenia każdorazowo weryfikować, w przypadku twórczości Kornhausera także zwracając uwagę na czas powstania danego utworu, choćby po to, by uniknąć dla niej losu ironicznie nakreślonego w wierszu: „Poezja, brudny ręcznik hotelowy, / który przechodzi z rąk do rąk i pachnie / ciągle tym samym szarym mydłem” (Kornhauser 2016: 71). Kierując się powyższymi „zaleceniami”, przyjrzyjmy się najpierw możliwości uchwycenia statusu awangardy, której definicja również zdaje się przechodzić „z rąk do rąk”.

W 1994 roku Zygmunt Bauman w oparciu o zdiagnozowaną, głównie przez niego samego, ponowoczesność i jej następstwa mówił o niemożliwości awangardy w sztuce:

Z tej to przyczyny nie ma sensu mówić o „awangardzie” w świecie ponowoczesnym. Pełno w tym świecie ruchu, ale ruchu bezładnego, w jakim jedna zmiana miejsca nie różni się od drugiej — a w każdym razie wyrokować o różnicach między nimi nie sposób, jako że nie można już wpisywać wymiaru czasowego w odległości przestrzenne, a i sama przestrzeń i czas nie są już układami uporządkowanymi, zróżnicowanymi wewnątrznie. Nie wiadomo tu, gdzie przód a gdzie tył, a więc i nie wiadomo co „postępowe”, a co „wsteczne”. Nie ma przecież nowatorstwa, gdy brak kanonu, nic ma herezji, gdy brak ortodoksji! [...] Rzec można, że zabrakło dziś linii frontu, wedle której można byłoby określić, co jest ruchem naprzód, a co cofaniem się. (Bauman 1994: 171–172)

Tyle że Bauman w bardzo prosty sposób zdaje się rozumieć sztukę awangardową i, wbrew awangardowości właśnie, przypisuje jej określoną rolę i zadania. Możemy się zgodzić, na potrzeby przejścia do dalszych rozważań, że uprawnione jest dokonanie tego uproszczenia, kiedy mowa o awangardzie historycznej (choć będzie to zgoda oparta o bolesny kompromis i uwzględniająca znów niezwykle wąskie postrzeganie działań oraz dzieł, artystów/artystek początku XX wieku). Nawet zgadzając się niejako ze stanowiskiem badacza w kontekście twórczości XXI wieku, trzeba przyznać, że w Polsce lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych nie do końca było wiadomo, jaki porządek przyjąć; ten oficjalny, propagandowy, różnił się zdecydowanie od rzeczywistości, a miejsca na wszelkiego typu odstępstwa i „herezje” było całkiem sporo, choć były one uporczywie niwelowane. Walka o wysoką stawkę wciąż się toczyła, mimo partyjnej przewagi, a sztuka awangardowa mogła stanowić jedną z metod batalii. Może właśnie dlatego najwięcej przejawów (post)awangardowych eksperymentów z formą wiersza oraz obrazowaniem w poezji Kornhausera odnajdujemy w pierwszych tomach poetyckich, choć nie zabraknie ich także w późniejszych utworach.

W rozumieniu powtarzania, a raczej przetwarzania, gestów awangardy historycznej, pewnej ich kontynuacji, ciągłości, bliżej mi zdecydowanie (choć nie bezkrytycznie) do Joanny Orskiej⁴, która zauważa:

⁴ Zacytowany poniżej fragment pochodzi z antologii tekstów poetyckich *Awangarda jest rewolucyjna albo nie ma jej wcale*. Znajdują się w niej także wybrane teksty Juliana Kornhausera, choć Orska zawarła w posłowie pewne uproszczenie, z którym trudno się zgodzić: „Taki właśnie styl filozoficzno-aforystyczny, wypowiadający się w lirycie maski, w trybie osobistej, przypominającej intymne wyznanie medytacji, poprzez obraz poetycki, parabolę, liryczną anegdotę, zazwyczaj zakorzenioną w poetycko uwznioślonej codzienności, stał się udziałem XX-wiecznych przedstawicieli polskiego »kanonicznego« modernii-

Sposób pracy dzisiejszych „awangardystów” z poetyckim materiałem różni się od dokonań przedwojennej awangardy, skupionej na kwestiach autonomii sztuki. A jednak stosunek do odbiorcy, jako ważnego partnera pomagającego zrekonstruować całość dzieła, zasadniczo „demokratyczny” i krytyczny wobec norm komunikacyjnych charakter sztuki, w końcu wykraczanie często performatywnych poetyckich tekstów ku scenie i samemu „życiu” — wszystko to stanowi o awangardowej wspólnotie pewnych postaw twórczych obecnych w całym XX i w XXI wieku. (Orska 2019, b.s.)

Oczywiście jest to próba definicji niepozbawiona wad, ale pozwala dostrzec jednocześnie pozornie sprzecznych zjawisk, czyli ciągłość awangardy, która jednak nie neguje oryginalności dokonań neoawangardy czy — szerzej — poezji drugiej połowy XX i początków XXI wieku. Rozważania te należy także skonfrontować z postrzeganiem poezji zawartym w pismach krytycznych Kornhausera, który wyraził i definiuje swoje dążenia, po latach powracając w wywiadzie do nowofalowych początków oraz wymowy Świata nie przedstawionego:

Należało za wszelką cenę uciec od manieryzmu i zgubnej retoryki, w dodatku presja społeczna w wyniku radykalizmu środowisk robotniczych i inteligenckich po 1975 roku nie sprzyjała indywidualizacji artystycznych wyborów, oczekiwano od nas narodowych aspiracji [...]. Stąd decyzja sięgnięcia po liryczny dystans [...], ale i ironizowany etos rezygnacji. [...]

W tekście programowym, mianowicie w *Nowej poezji*, którym zaczyna się ostatnia część Świata nie przedstawionego, mówiłem o „literaturze głęboko demokratycznej”, o „umiejętności korzystania z wolności”, wreszcie o „odważnym zmaganiu się z Polską”. [...] Pan widzi w niej inspiracje ideologiczne, a ja protest przeciwko przymykaniu oczu, przeciwko kulturze stabilizacji i zgodzie na uniki. (Kornhauser 2018: 413, 419)

Najtrafniej zaś spróbowali scharakteryzować (bo jedynie o próbach może być tu mowa) nieuchwytną naturę sztuki określanej dziś mianem awangardowej — niezaprzeczalnie odległej już od awangardy historycznej — redaktorzy antologii tekstów *Teorie awangardowe*; w oparciu o rozważania Theodora Adorno piszą:

Użyta przez niego metafora płamki ślepej nęci i kusi: sytuuje awangardę w kontekście ciała, jednocześnie kładąc nacisk na jego zadanie percepcyjne (w końcu płamkę ślepą lokalizujemy w oku); somatyzuje ją i materializuje, choć wybiera dla jej opisu ten element fizjologii człowieka, który stanowi jedynie ubytek, nie posiada żadnych receptorów. [...] Adorno w tym właśnie punkcie umieszcza awangardę. Nie jest ona — zawsze przecież wychylona w stronę przyszłości — sejsmografem teraźniejszości doświadczenia. Nie jest też świadomą i krytyczną jego analizą. Jeśli cokolwiek w ogóle „jest” (a wielu teoretyków biedzi się nad tym, że nie sposób pochwycić rządzącej nią zasady), to jedynie przejściem, tunelem, byciem w ruchu czy wręcz samym ruchem... (Boruszkowska, Kmiecik, Kornhauser 2020: 9)

zmu — Miłosza, przeczytanego przez Miłosza Wata, Szymborskiej, Herberta, Barańczaka, Zagajewskiego czy Kornhausera” (Orska 2019, b.s.) Oczywiście poezja Kornhausera i Barańczaka miewa i taki rys, ale nie sposób nie dostrzec, że jednak, biorąc pod uwagę całość ich twórczości, te dwa nazwiska nie pasują właściwie do pozostałych z tego zestawienia.

Nie ma jednej skończonej i zamkniętej definicji sztuki awangardowej lub choćby listy kryteriów awangardowości, to zresztą przeczyłoby kluczowym dla niej założeniom. Teoria literatury, pojmowana nawet w sposób najbardziej liberalny, dąży do ustalenia choćby pewnych wytycznych czy punktów odniesienia. Spór i swego rodzaju bitwa o awangardę trwają, ale nawiązując do nich jedynie w celu przytoczenia i unaocznienia perspektywy lekturowej, jaką można przyjąć w kontekście poszczególnych wierszy autora *Origami*. Nawet jeżeli koniec awangardy faktycznie nastąpił, a właściwie uległa ona przeformułowaniu, nie tracąc swojej inspirującej roli⁵, to jest to w polskiej literaturze związane raczej z rozwojem kapitalizmu lat dziewięćdziesiątych (zob. Dziamski 1996), nie dotyczy więc początków kształtowania się i czasu dojrzewania języka poetyckiego oraz estetycznych formuł stosowanych przez Kornhausera, zresztą obecny we współczesnym literaturoznawstwie (niekoniecznie zaś dyletancki) sposób mówienia, myślenia o literaturze i sztuce, uelastyczniający twarde ramy teorii, pozwala dostrzec takie zjawiska, które przekraczają tego typu quasi-periodyzacyjne granice:

Pomimo tego istnieje pokusa, żeby uznać, że w owym świecie równouprawnionych dyskursów znaleźć można miejsce dla dyskursu awangardy. Skoro każda praktyka jest dozwolona, nic nie stoi na przeszkodzie, by podjąć się awangardowego nowatorstwa, tyle że w wersji słabej (jak nazwała to Zeidler-Janiszewska), pozbawionej uniwersalistycznych ambicji. (Bieszczad 2009: 38)

Przed dokonaniem próby przeanalizowania miejsca dyskursów awangardowych w poezji i prozie Juliana Kornhausera, warto przyrzeć się także jego wypowiedziom krytycznym oraz twórczości translatorskiej. Awangarda towarzyszy bowiem poecie także w tych przestrzeniach jego działalności, warto więc wymienić choćby książki: *Od mitu do konkretności. Szkice o modernizmie i awangardzie w poezji chorwackiej* (w której moim zdaniem na szczególną uwagę, obok zestawienia i porównania modernizmu i kierunków awangardowych, zasługuje części poświęcona poezji dadaistycznej); *Sygnalizm. Propozycja serbskiej poezji eksperymentalnej*; prace translatorskie w zakresie poezji serbskiej i chorwackiej — także zredagowana przez Kornhausera antologia poezji chorwackiej *Wewnętrzne morze* — czy liczne artykuły i omówienia krytyczne (w tym pokazujące korelację pomiędzy działaniami awangardy historycznej a debiutujących nowofalowców). Przejdźmy jednak do tekstów literackich. Sam Kornhauser, opisując strategię liryczne awangardy serbskiej, zauważa wszak, że:

[...] badanie awangardy należy zacząć od analizy estetycznie sfunkcjonalizowanych tekstów, a nie od trudnych do opisanego (bo podobnych do siebie) programów i manifestów, tym bardziej że nie posiadają one funkcji poznawczej. W dodatku — ponieważ teksty awangardowe nie są nastawione mimetycznie, a ich prymarną funkcją jest estetyczna wartość i owo wanie, trzeba zdać sobie sprawę z wagi badań wewnątrztekstowych. (Kornhauser 2021: 346)

⁵ Tak piszą o żywej wciąż awangardowości Grzegorz Dziamski oraz Lilianna Bieszczad.

Awangarda ukryta (między wierszami)

W przypadku twórczości autora *Zjadaczy kartofli* mówić będziemy raczej o wpływach estetyki awangardowej, jej elementach, nie zaś o awangardowości *per se*, spajającej dzieło artystyczne, światopogląd czy postawę autora w jeden model. Znajdziemy w tej poezji przykłady różnych awangardowych strategii i ślady wpływów wielu kierunków awangardy historycznej: Kornhauser korzysta z technik kolażowych, jak w utworze *Stan wyjątkowy*: „Szwedzka koncepcja wygodnego fotela / Tragiczny wypadek na stadionie piłkarskim w Kairze / W cieśninie Skagerrak zatonął frachtowiec norweski / Mona Lisa ma głos pełen słodczy / Na penetrowanych łowiskach odkryto m.in. znaczne koncentracje / Morszczuka” (Kornhauser 2016, s. 305)⁶; w wierszach juvenilnych i tekstach zgromadzonych w pierwszych tomach poetyckich uwidaczniają się silne wpływy nadrealizmu i konstruktywizmu: „Na tym wzgórzu nieznany bóg / rozbił wiele namiotów, / przyjaciele czekali z płonącym napojem / w miskach. / Jest lato, każdemu inna droga. Wyciągam rękę ku górze: jest bardzo wysoka. / Spada niebo ciężkie, żelazne” (Ścinanie praków, s. 545); w końcu nie można nie dostrzec specyficznego statusu przedmiotu w tej poezji i wpływów obiektywizmu spod znaku Charlesa Reznikoffa, co najlepiej zobrazuje Kornhauserowy *Traktat poetycki*:

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

Traktat poetycki, s. 151

Przede wszystkim, myśląc o wpływie twórczości awangardowej na tę poezję (choć raczej powinniśmy mówić o świadomym z niej czerpaniu, wpływ oznaczałby bowiem pasywność, poddanie się, bezwolność), należy szukać jej śladów właśnie „między wierszami”. Trudno nie dostrzec bowiem ech awangardy w poszczególnych wersach: „Armaty szaf przebijają pokój. [...] Kamień / rzy. Płaszcz Penelopy zżarty przez krew” (*Klasztor*, s. 35); „Otwieram szuflady twoich oczu. / Kurz macha skrzydłami” (*Światło*, s. 38); „Pisać na maszynie to / Sadzić kwiaty o nieznanym / Kształtach ogrodnik jest / Pijany księżniczki utopione” (*Maszyna do pisania*, s. 100); „Sterczały bagnety piersi, moje dłonie / pękały jak sól. Co mówi dom: z walizek / wyskakują klucze” (*Mgła*, s. 45); „Nóż poezji przecina brzuch formy / Gołąb wielka idea / Znika jak stalaktyt” (*Gwiazda*, s. 102). Pojedyncze frazy, nawet w najciekawszy sposób eksperymentujące z językową materią, nie czynią jednak poety awangardowym. Trudno w ogóle dookreślić, kiedy twórczość przekracza tę granicę i zasługuje na takie miano. Przyjrzyjmy się zatem poezji Kornhausera, uwzględniając swoistą siatkę pojęć-drogowskazów różnych teoretyków awangardy.

⁶ Wszystkie cytaty z wierszy Juliana Kornhausera pochodzą z tego wydania: J. Kornhauser, *Wiersze zebrane*, Wydawnictwo WBPIKA, Poznań 2016. Cytowanie: tytuł wiersza, numer strony.

Renato Poggioli ukazuje awangardę, rozwijając metaforyczne znaczenie „przedniej straży”, skupiając się na jej wielu cechach, najistotniejszą rolę przypisując dynamizmowi, aktywności i aktywizmowi:

I właśnie w momencie aktywistycznym, bardziej niż w antagonistycznym, zarysowuje się w swojej istocie metafora „awangardy” („przedniej straży”), przez którą rozumie się — pozostając w obrębie militarnych konotacji tego obrazu — nie tyle ideę natarcia na wroga, co raczej marszu naprzód, zwiadu, eksploracji trudnego, nieznanego terenu: tego, który podczas wojny nazywa się ziemią niczyją. [...] Aktywizm — lub psychologiczny dynamizm — nie wyklucza oczywiście kultu dynamizmu fizycznego i zamiłowania do dynamizmu mechanicznego. (Boruszkowska, Kmiecik, Kornhauser 2020: 28)

Na nieco inne elementy dystynktywne w estetyce awangardowej w swojej kontrowersyjnej i krytykowanej, ale także wciąż aktualizowanej, pełniącej ważną rolę rozprawie (lekturze koniecznej, jeśli chcemy przyrzeć się awangardzie w szerokim kontekście), kładzie nacisk Peter Bürger. Jak pisze Jerzy Franczak:

[...] w swojej kanonicznej *Teorii awangardy* rozważał [Bürger – M.P.-G.] zależność między protestem o charakterze (anty)artystycznym i rewolucyjnym (na ogół marksistowskim) postulatem praktyki. Postulat zredukowania izolacji sztuki wysokiej, zrównania jej z nie-sztuką, wiązał się z buntem przeciwko autonomicznemu statusowi sztuki, osiągniętemu apogeum w estetyzmie. Wraz z pojawieniem się futuryzmu, dadaizmu i nadrealizmu społeczny podsystem sztuki wkracza w stadium samokrytyki, przy czym nie chodzi o krytykę minionych stylów, lecz o samą instytucję sztuki, rozwiniętą w społeczeństwie mieszczańskim. (Franczak 2010: 123)

Bürger zrywa więc z tradycyjnym rozumieniem sztuki, w każdym razie kładzie na ten aspekt poglądów twórców awangardy historycznej nacisk. Warto jednak jego rozważania uzupełnić jeszcze o słowa Rolanda Barthesa, budując bardzo szeroką mapę, na której umieścić można elementy awangardowe:

Jak wiadomo, w poezji współczesnej — tej wywodzącej się od Rimbauda, a nie od Baudelaire’a — z tego rodzaju struktury pozostały jedynie formalne imperatywy poezji klasycznej przejęte w zmodyfikowanej formie. Poeci ustanawiają odtąd swoje słowo jak jakąś zamkniętą naturę obejmującą funkcję, a zarazem strukturę języka. (Barthes 2009: 50)

Poezja awangardowa jest więc, zgodnie z przytoczonymi powyżej definicjami, r u c h e m i d y n a m i z m e m: „Jedzie tramwaj dzyń, dzyń, dzyń — / omal nie wyskoczy z szyn!” (*Jedzie tramwaj*, s. 625), „jak pokazać bieg / skoro nie posiadamy odpowiednich narzędzi” (*Bieg*, s. 349), „Mijają dni, miesiące, lata. Mijają lasy, fale, światła. [...] Idziemy, nie widząc marszu. / Widzimy niewychodzone” (*Idziemy*, s. 485), „nie kończy się ziemia, nie kończą się drogi, lasy i morza. / Dlatego idź przed siebie, / licz powoli kroki” (*Nic się nie kończy*, s. 611); s p r z e c i w e m: „czym jest śmierć / otóż to jest to z czym nie możemy się zgodzić / to co budzi sprzeciw / a sprzeciw to życie” (*Życie to sprzeciw*, s. 295), „w styczności z innymi, nie uznając kompromisów, / burzyciele dynastii o wielkiej wytrwałości / inte-

lektualnej sprowadzają wszystko do siebie: tam, / gdzie ty jesteś, my jesteśmy!” (*Wizerunek astrologiczny pod znakiem Panny*, s. 68); r e w o l u c j ą: „[...] nucimy pod / nosem: »naprzód, młodzieży świata«, / jest suchy poranek wywieszony / za oknem, rok cieknie jak ślina. / Niech nas drzazga strzału przebije / na wylot, niech ze zmiętych / ust wypadnie granat” (*Umrzeć, bracia, za świat*, s. 94), „[...] Sny z rozwianymi / włosami przybite do płotu. Słońce kaszle / jak gruźlik. Wymiotują słoje jabłek” [*Zima (Brueghel)*, s. 37]; p a t r z e n i e m w p r z y s z ł o ś ć: „niemądra przyszłość / w poplamionym fartuszkum warty / gotuje na wolnym ogniu / nieskończony wątek”, ponad wszystko zaś — e k s p e r y m e n t e m :

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

(1975)

Sprostowanie, s. 308

Podsumowanie tego nieco kolażowego zestawienia, choć zawężające, będzie pomocne w prowadzeniu dalszych analiz poszczególnych przykładów tekstowych, warto mieć bowiem na uwadze, że wymienione cechy same w sobie nie świadczą jeszcze o (neo)awangardowości tekstu kultury. Choć trudno domknąć te definicyjne ramy, w niniejszym artykule awangardowość będzie rozumiana jako tekstowe zaangażowanie w sprawy aktualne, wyselekcjonowane przez osobę autorską (niejednokrotnie w przypadku Kornhausera będzie to wyjście od prywatności i zindywidualizowanej perspektywy w stronę kwestii ogólnych) oraz gesty rewolucyjne wobec instytucjonalnych ograniczeń (także w myśleniu o literaturze, jej kształcie i zadaniach); tworzenie odrębnego obrazu rzeczywistości, przy jednoczesnym diagnozowaniu jej aktualnych problemów — pozbawionym jednak moralizatorskiego zacięcia; fascynacja ruchem i dynamiką, odzwierciedlona w rytmie wiersza (co ma u Kornhausera związek z wpływem poetyckiego konstruktywizmu). Jak pisał Tadeusz Peiper w pierwszym numerze „Zwrotnicy”: „Nowe rozkołysanie życia i idei o życiu musi udzielić się także sztuce” (Peiper 1922: 5). Awangardowość to więc także afirmacja życia, eksperymenty i gry językowe oraz poetycka performatywność⁷.

Takich przejawów awangardowej poetyki odnajdujemy w twórczości Kornhausera wiele. Oczywiście możemy mówić o inspiracjach tymi zjawiskami jedynie wówczas, kiedy występują one w konkretnych połączeniach i pod warunkiem, że budują nowe jakości semantyczne, rozbijają „językowe tworzydła”, naśladują techniki i mechanizmy budowania

⁷ Tutaj moje rozumienie awangardy i neoawangardy zbieżne jest z próbami ujęcia tych zjawisk w definicyjne ramy, które podjęła w podsumowaniu artykułu *Awangarda jest potrzebna jak powietrze* Joanna Orska. Zob. Orska 2019.

tekstów wywodzące się z programów poszczególnych kierunków sztuki początków XX wieku, przede wszystkim jednak przełamują zastane konwencje — inaczej niemal każdy wiersz byłby uznawany za awangardowy. Zacytowany powyżej wiersz *Sprostowanie*, stanowiący zwieńczenie tomu *HURRRAAA!* z 1982 roku jest tylko jednym z takich przykładów. Cały wspomniany tom poetycki składa się na specyficzny formalno-językowy eksperyment. Pełen zaburzeń, wyrwanych z kontekstu zdań zaczerpniętych z żywej mowy. Choć sam Kornhauser odżegnywał się od mechanizmów poezji lingwistycznej, dla współczesnego czytelnika *HURRRAAA!* to przede wszystkim dialog (często polemiczny) z poetyką Mirona Białoszewskiego (to jednak kwestia niezwykle złożona i materiał na osobny artykuł). Ten właśnie tom poetycki to doskonała egzemplifikacja przekraczania barier, pokonywania granicy liryczności — narzucanej przez wcześniejsze pokolenie i zwalczanej w twórczości oraz tekstach programowych Nowej Fali — sięganie po inspirację w rzeczywistość w jej najoczywistszych, codziennych przejawach, ale przede wszystkim tropienie prawdy i paradoksów codzienności:

Poeci-lingwiści pokolenia'68, a wśród nich Stanisław Barańczak, ujawniać chcieli w ten sposób kryzys języka jako środka porozumiewania się ludzi. Najprostsze chwytły lingwistyczne powstawały w reakcji na ciągłą jego dewaluację w środkach masowego przekazu, w dokonaniach kultury masowej. Za opisywaną tu poetyką stała świadomość, że między strukturą tekstu a strukturą świata obowiązuje zasada homologii. Otwiera to możliwość odczytywania lingwistycznych zabiegów jako próby odkłamywania fałszywego obrazu rzeczywistości utrwalanego w języku oficjalnym oraz w sferze wyobrażeń potocznych. (Pawelec 1991: 51)

Uwzględniając powyższe omówienie, warto zwrócić uwagę, że cały tom *HURRRAAA!* to poetycki eksperyment o charakterze awangardowym, jeśli definicję samego eksperymentu rozumiemy szeroko, tak choćby jak redaktorzy książki *Tradycje eksperymentu/eksperyment jako doświadczenie* (2019), według których eksperyment to krytyczna refleksja na temat literackiego standardu, nastawienie na działanie, sprawczość gestu artystycznego oraz obecność teoretycznego zaplecza. O tym, że wskazane w niniejszym artykule wiersze Kornhausera wykazują wszystkie te cechy, właściwie wspominać już nie trzeba.

Rzeczywistość rozbita

Kontakt z rzeczywistością, jaki oferuje czytelnikowi Kornhauser za pośrednictwem tekstu, nie jest może przeżyciem religijnym, jest kontaktem dość efemerycznym, pozornie rozmytym, niejako koniecznym do zrekonstruowania świata po dokonaniu na nim pewnych rozbić, przesunięć, dekonstrukcji — zabiegi te twórca bardzo często wyjawia w tekstach metapoetyckich. Warto przyrzeć się więc dokładniej kilku przykładom, z ducha awangardowych, eksperymentów:

Pisać na maszynie to
Sadzić kwiaty o nieznanym
Kształtach ogrodnik jest
Pijany księżniczki utopione

W pierzynie smutku
 Wszystko rośnie
 Miasto róża trująca
 Pisać na maszynie
 To wziąć wczasy na rok
 Świetlny i zapadać w
 Sen
 Sen siemię lniane

Maszyna do pisania, s. 100

Poetycki obraz procesu pisania — zapośredniczonego w wierszu przez maszynę — staje się nie tyle czynnością mechaniczną, co właściwie rodzajem rzemiosła (skorelowanie tego obrazu z ogrodnictwem otwiera szerokie pole interpretacyjne — to praca, ale także dawanie życia, inicjowanie nowego). Czymś brudnym, bezkształtnym, uwięzionym w antyteczności, maszynowym i bliskim ciału, aktem tworzenia, a jednocześnie czymś, co prowadzi do swoistej (auto)destrukcji (zapadanie w sen, pierzyna smutku, pijaństwo) i destrukcji mitów czy baśni. Ciekawie jawi się tutaj pewna gradacja — od metafory sadzenia kwiatów, czyli nadawania życia czemuś nowemu, po odurzenie, smutek, truciznę, granicę pomiędzy jawą a snem, życiem a śmiercią.

Skąd biorę tę nieruchomość poezji,
 ciała popiół i ledwo widoczną śmierć?
 Powiedz mi lepiej do ucha: przeżyj,
 w przędzy krwi ugotuj dobroci sierść,
 stań obok, gdzie biją cię w twarz,
 otwórz ręce, którymi chwytasz godzinę
 za godziną, pozwól sercu długo grać:
 na fałszywej nucie bogoojczyźniany młynek,
 i wyjdź, i wyjdź poza światła puls
 nie na odpoczynek, na spokój miękkie,
 w gardło jak w powietrze ostrze włóż —
 jaki ten świat w bólu jest piękny.

Błąd gramatyczny, s. 87

Eksperyment zaproponowany w wierszu, stanowiącym jednocześnie (raczej świadomy) dialog z wierszem Barańczaka, polega na odwróceniu porządku, wyjściu naprzeciw marazmowi — innemu niż w wierszu *Bo tylko ten świat bólu* — wysłowieniu bólu. Dostrzeżenie piękna świata i pasji (a nie „nieruchomości” poezji) wbrew wszystkiemu, poza bólem, poza chocholim, pieśniowym upojeniem barda. To ucieczka w przeciwnym niż (klasycznie pojmowany) bezpieczny kierunek — ucieczka poza światło, to także uwolnienie się od klasycznego wyobrażenia wiersza i ograniczeń formy („w gardło jak w powietrze ostrze włóż”). Zarówno zastosowane przez Kornhausera metonimie (przędza krwi — zamiast układu krwionośnego, ciepła ciała, stróżki krwi; sierść dobroci — zamiast zwierzęcia, bliskości, oddania; ciała popiół — zamiast śmierci, spalenia; otwarte ręce, choć powinny to być raczej otwarte dłonie lub ramiona), jak i metaforyczne konstrukcje oparte na

synonimach — „nieruchomość poezji”, która przecież jest nawiązaniem do jej (negatywnie tutaj waloryzowanej) stałości czy wręcz skostnienia; „miękki spokój”, zamiast odpočzynku, jest także odniesieniem do spokoju wiecznego — wszystkie te konstrukcje, zawierające w sobie margines błędu tworzą metaforę swego rodzaju martwej poezji, martwej formy; tytułowy „błąd gramatyczny” zdaje się w tym kontekście nie porażką, a ocaleniem, „rozbitciem tworzydeł” — piękno wypływa tutaj z bólu, tego, co ułomne, tego, co rodzi się po odrzuceniu wzorców („bogoojczyźniany młynek”).

Barańczak pisze o świecie tkwiącym w bólu, zrodzonym w bólu i w bólu dążącym do śmierci:

bo tylko ten świat bólu, tylko to
ciało w imadle ziemi i powietrza,
wychłostane kulami, łamane wpół ciosem
pięści, trzeszczące pod pałką
w kostnych szwach czaszki, tylko ta
cienka skorupa skóry ludzkiej, popękana
krwawo, tocząca z siebie słone morza potu
pomiędzy ciosem narodzin i śmierci,

bo tylko ten świat bólu; bo tylko ten świat
jest bólem; bo światem jest tylko ten ból.

(Barańczak 2006: 75)

Jednak, jak zauważa Piotr Śliwiński, nie chodzi przecież o afirmację bólu, a jedynie o jego wysłowienie, przeistoczenie, osiągnięcie dystansu poprzez zmianę sposobu myślenia/mówienia o statusie cierpienia:

Jak wynika z różnych założeń, „wysłowić”, to zburzyć anihilujący porządek, sprzeciwić się pustce i zarówno samodzielnemu, jak i społecznemu wykluczeniu. Cierpiący ból to ten, kto milczy i nie istnieje w przestrzeni społecznej, co gorsza zaś — nie rozpoznaje samego siebie. Wyrażający ból to ten, kto odzyskuje nad nim władzę. Z tych wszystkich przyczyn chciałbym usłyszeć wiarygodny głos bólu. I z tych właśnie przyczyn, z racji wszystkich komplikacji i uwikłań głosu w zniekształcające go tradycje i zastosowania, nie usłyszę go, lecz — żywią nadzieję — zobaczę. Ponieważ zdaje się raczej materią, czymś wyodrębnionym, niż doświadczeniem, czyli czymś zapadającym w człowieka, ukazany zostanie z dystansu. (Śliwiński 2016: 143)

Kornhauser postępuje krok dalej, nie tylko akceptuje wszechobecność bólu (w utworze *Błąd gramatyczny*, tak jak w tekście Barańczaka, zmaterializowanego czy raczej materializującego się za pomocą słów/znaków), ale także kreuje jego odczuwanie: „w gardło jak w powietrze ostrze włóż”. Zadawanie bólu, także formie, dekonstruowanie jej poprzez celowo popełniane błędy, jest w wierszu Kornhausera przyczynkiem do spostrzeżenia piękna, ale także przełamania przestarzałego, klasycznego postrzegania poezji (jako kanonu, źródła piękna, zakrywania tego, co bolesne). Poezja ma w tym wierszu poruszać, wywoływać skrajne emocje, balansujące na granicy pomiędzy bólem a... — wygłosowy

wers pozwala nam domyślać się ekstazy, zachwytu, ale także pewnej formy pytania; tego tekst już nie rozstrzyga.

Czytelnikowi nasuwa się jeszcze pytanie o tytułowy błąd gramatyczny, o jego miejsce w tekście. Nie o taki błąd jednak chodzi, poza nieco irytującą inwersją, trudno bowiem znaleźć go w wierszu, za ową metaforą błędu kryje się właśnie celowe przełamywanie formy, naruszanie zasad *decorum*. Demonstruje to poeta jeszcze wyraźniej w tekście *Gwiazda*, również zamieszczonym w tomie *W fabrykach udajemy smutnych rewolucjonistów*:

Pada wyrok chrześcijański rozsądek
Przeważa rewolucyjne państwo
Poezji nie uwzględnia dokumentów
Służbowych
Adnotacji
Notatek
Globus ulicy kręci się w jedną stronę
Klatka schodowa wybucha
Miasta polskie mają dreszcze
Nikt nie wierzy w krzyk Stawrogina
Ani krzyk Aurory
Nóż poezji przecina brzuch formy
Gołąb wielka idea
Znika jak stalaktyt
Jeszcze jesteście młodzi
Wielki inkwizytor jest filistrem dymi i
Krew wysysa gwóźdź historii
W złotym piasku naszego zegara
Prostuje kości staruszek Amerykanin
Dochodzimy powoli do gwiazdy
Z wyżartą żrenicą

Gwiazda, s. 102

Poza oczywistym, zarówno w kwestii rozpoznania, jak i semantycznego efektu, zastosowaniem w wierszu przerzutni i nawiązania do języka urzędowego, w tym użyciem inwersji, w wierszu zwracają uwagę pojedyncze frazy konotujące nie tylko rozliczne interpretacyjne możliwości, ale stanowiące swego rodzaju interteksty, niczym właśnie notatki czy adnotacje na marginesach. Krzyk Aurory może być więc krzykiem porwanej, gwałconej bogini, ale także matki, która traci syna, zaś krzyk popelniającego ostatecznie samobójstwo Stawrogina jest krzykiem nie tylko człowieka odrzucającego wiarę, ale przede wszystkim krzykiem człowieka wykorzenionego ze swojej kultury, jak pisze Jarosław Grzech, podsumowując analizy bohatera *Biesów* Fiodora Dostojewskiego, których dokonali między innymi Stanisław Przybylski i Maria Janion:

Stawrogin bowiem wcale nie czuje się dobrze z wolnością, która nie daje mu żadnego punktu oparcia. Pragnie on w gruncie rzeczy powrotu do „złotego wieku” ludzkości, do czasów, kiedy człowiek żył w harmonii z drugim człowiekiem i z Naturą. Charakterystyczne jest zresztą to, że śni mu się ten sam obraz Claude Lorraina, ilustrujący „złoty wiek”, który

przysnił się Wiersiłowowi. To tęsknota obydwu bohaterów za utraconą więzią z ludźmi i ze światem, tęsknota, której w żaden sposób nie mogą oni zaspokoić, ponieważ nigdzie nie potrafią się zakorzenić. I to jest w istocie przyczyną ich tragiczności, bo, jak powtarza za Szatowem Stawrogin, ten, kto traci związek ze swoją ziemią, ten traci swoich bogów, to znaczy wszystkie swoje cele. (Grzech 1997: 106–107; zob. Janion, Przybyłski 1996)

Podmiot wiersza Kornhausera jest właśnie takim, wykorzenionym z „państwa poezji”, uwięzionym w „państwie rewolucyjnym”, obywatelem, który jednak wciąż próbuje przeciwstawić się reżimowi, iść pod prąd, wbrew kierunkom wyznaczonym przez owe państwo („Globus ulicy kręci się w jedną stronę / klatka schodowa wybucha”).

W rewolucyjnym państwie (wiersz jest także ironicznym komentarzem wobec konkretnego państwa, stanowiącego „produkt” rewolucji październikowej) — czy ściślej: państwie, które jest „produktem” rewolucji — nikt nie słucha krzyków, a znany porządek jest zaburzony; przedstawiony w wierszu obraz przybiera „wystrój” wręcz postapokaliptyczny. W leksyce wiersza skrywają się dym, płomień, chaotyczne przemiany, wybuchy, krew — zaś tytułowa gwiazda jest siłą niszczącą: „Dochodzimy powoli do gwiazdy / Z wyżartą żrenicą”. Wstępna, uogólniająca lektura pozwala w wierszu odkryć obraz zniszczenia, upadku idei, zmiany porządku — zakwestionowania wiary, poezji, rewolucji. Wiersz ten nie pozwala jednak czytelnikowi pozostać tylko przy takiej lekturze, zbyt wiele w nim istotnych szczegółów, począwszy od dedykacji — „Grupie »Teraz«”. Dedykowanie członkom własnej grupy poetyckiej wiersza zawierającego obraz porewolucyjnej kłęski jest gestem niezwykle wymownym, ironiczną przestrogą, okazaniem swoistego dystansu, ale także, w tym przynajmniej przypadku, wpisaniem w tekst odpowiedniego kodu, ukrytej zagadki. Ważniejsze są w nim bowiem detale. Poza kulturowymi intertekstami, warto przyjrzeć się pozornie prostemu zabiegowi lingwistycznemu, jaki stanowią w tekście liczne przerzutnie oraz brak znaków interpunkcyjnych, jak na przykład we frazie „Krew wysysa gwóźdź historii”. Wywołuje ona skojarzenie z powiedzeniem „wbić ostatni gwóźdź do trumny”, ale warto przyjrzeć się zastosowanemu czasownikowi. „Wysysanie” jest aktem przemocy, aktywnością, która ma na celu odebranie siły witalnej, życiowej. Jeśli tak zrozumiemy tę frazę, historia staje się niszczycielską siłą. Można jednak tę frazę odwrócić — stwierdzić, że to krew niweluje osiągnięcia przeszłości, zalewa historię, zakrywa to, co dotychczas stanowiło wartość. Chodzi także o proces dekonstrukcji świata, który otacza podmiot piszący poezję, rozbioru, wszak może to być także metafora wyciągania wbitych wcześniej gwoździ, naruszania dotychczas stabilnej konstrukcji „przeważającego państwa”. Siła zastosowanej inwersji wzmożona zostaje przez „złoty piasek zegara”, czyli przemijanie, odchodzenie — z jednej strony produktu rewolucji, z drugiej — samej poezji, nie da się bowiem nie dostrzec w tekście owej autoironicznej doraźności poezji, notatek, wyczerpującej się sytuacyjnej grupy poetyckiej. Warto zwrócić uwagę, że w wierszu tym znów dostrzec można technikę kolażową, która potęguje napięcie i wrażenie obywatelnego chaosu, trudno ustalić syntagmatyczną relację pomiędzy słowami, skoro nie pokierują nas w tym działaniu ani znaki interpunkcyjne, ani też podział wersowy. Ale to właśnie bunt przeciwko narzucanej formie, który wiersz ten wyraża.

Uwagę czytelnika zwracają jednak także inne pojedyncze frazy i zakodowane w nich symbole czy odniesienia. „Nóż poezji”, który „przecina brzuch formy” jest oczywistym nawiązaniem do jednodniówki Futurystów „Nuż w bżuhu”, pisma zawierającego teksty

unieważniające obowiązujące klasycznie literackie normy (zapis fonetyczny, błędy gramatyczne i ortograficzne, przekraczanie jakichkolwiek norm gatunkowych), naruszające tabu, ale także wywołujące pozornie krótkotrwałe, a ostatecznie niezaprzeczalny i nieusuwalny efekt kulturowy. Futuryści bodaj najdobitniej w polskiej poezji awangardowej rozbijali znane, kanoniczne formy — nie tylko poetyckie czy literackie, ale także społeczne, poprzez atak na normy językowe⁸.

Modernizując kanon, czyli Kornhauserowe czytanie awangardy

Kornhauser jest uczniem awangardy, uczniem wnikliwym i rzetelnym, pozostającym z dala od bezkompromisowego zachwytu. Czyta awangardę, ale jest to lektura uwzględniająca proces historycznoliteracki, a więc taka, która nie zapomina o ekspresjonizmie czy konstruktywizmie, ale także taka, która uwzględnia sentymentalizm. Mierzy się tym samym z eksperymentem poetyckim, czytając na przykład Celana z perspektywy Rilkego, sprawdza się i niejako mocuje z formą, właśnie poprzez dobre jej rozpoznanie, rozłożenie na czynniki pierwsze, przetworzenie i wytworzenie nowych jakości. Już w wierszach juwenilnych poeta „zwalcza” myszkę tradycji, poszukuje własnych ścieżek — niejednokrotnie można w tej twórczości zaobserwować intertekstualne wtręty — jak nawiązana do poezji Bolesława Leśmiana w wierszu *Odwroćcie sadu* czy wykorzystywanie technik kubistycznych w tekście *Guernica (Pablo Picasso)* — jednak nie chodzi w nich jedynie o to, do kogo czy w jaki sposób nawiązuje krakowski twórca, ale przede wszystkim — w jakich kontekstach je umieszcza:

Jest rozsądny jak każdy badacz pochyłego
 czasu, dla którego dźwiganie wiedzy, tylko
 na pozór skończonej, staje się po latach
 obowiązkiem patriotycznym. Otacza mnie
 krajobrazem pamięci, która we wnętrzu
 mojego wahania zamienia się w sypkie lato,
 ponieważ sądzi, że tylko wspomnienia o kochającym
 wiosła zasługują na gwałt formy.
 [...]

Nie, nie jest złą rzeczą radzić się boga
 ciemności, jak umrzeć przeciw przestrzeni,
 chociaż skądinąd wiadomo, że liczy się jedynie
 grzebanie w popiele egoizmu.

Rilke, s. 63

W pierwszym czytelnym odruchu wychwycimy w tekście elegijne tony, frazy tak charakterystyczne dla duinejskiego cyklu, ale nie można zignorować owego, nazwanego w tekście „gwałtu formy”. Mamy do czynienia z elegią *à rebours*: z jednej strony tekst przypomina rozpamiętywanie cech mistrza, kogoś, od kogo warto się uczyć, kto posiadał wiedzę,

⁸ O futurystach, w kontekście właśnie przekraczania wszelkich norm i rozbijania form czy komunikacyjnych schematów, więcej można dowiedzieć się z książki Pawła Grafa (2018) oraz tekstu Beaty Śniecickowskiej (2019) dotyczącego odnalezionej w 2018 roku pierwszej futurystycznej ulotki autorstwa Aleksandra Wata i Anatola Sterna.

z drugiej — podmiot tekstu w swoich słowach wraca do siebie. Tekstowe „ja” nie odsłania się ani w pełni, ani też jednoznacznie czy bezpośrednio. Wpisuje się niejako w wygłosowy „egoizm”, ale także, a może przede wszystkim, w swoiste meta-poetyckie odtwarzania procesu twórczego. Wszak wiersz ten rozciąga się pomiędzy inspiracją, „radzeniem się boga ciemności” (w którym oczywiście rozpoznajemy Rilkego), a wnętrzem (bohatera i tekstu). Czytelniczą uwagę przykuwają tutaj pojedyncze frazy — grzebanie w popiele egoizmu to jednocześnie „bycie w sobie” i zanurzenie w literackiej schedzie (nawet, jeśli jest negowana), to jednak także echo przysłowia „nie zasypiać gruszek popiele”, co oznaczałoby nieprzerwaną czujność, brak możliwości wyjścia poza formę i strategię, napięcie. Bohater wiersza wykorzystuje lingwistyczną okazję, trzyma się istoty rzeczy, co nie przeszkadza jednocześnie zanurzać się w sobie. Ów gest grzebania w popiele, to nie tylko odwołanie do grzebania lub, odwrotnie, odgrzebywania zmarłych i związanej z nimi przeszłości, to także, a może przede wszystkim, odgrzebywanie siebie z resztek i zgłiszcz, odnajdywanie siebie. Zamykający wiersz obraz podkreśla jego negujący i niejednoznaczny charakter⁹. Nie ma w nim ocalenia, ale nie ma też ostatecznej utraty, jest pewna aktywność, ale jej efekt nie jest ani nazwany, ani też przewidywalny.

Analizując transtekstualność w poezji Kornhausera, Adrian Gleń pisze o referencjalności jako zbliżaniu się do rzeczywistości i doświadczenia, poprzez język Innego:

Wybór języka referencji, za pomocą którego odnosimy się do rzeczywistości, a który jest, mówiąc słowami Charlesa Taylora, „dostępnym punktem odniesienia”, wiąże się, koniecznie dopowiedzmy tę rzecz do końca — z procesem poszukiwania autentyczności. Poeta, dokonując wyboru języka tradycji, przeprowadza swoistą modernizację kanonu, który służy wszak za podstawę gramatyki i komunikacji, a także — a może przede wszystkim — wyznacza granice sfery egzystencjalnej (kwestia indywidualnego kształtowania osobowości zależna jest wszak od przyjętego słownika) i epistemologicznej (przyjęty słownik rzutuje na jakość naszego poznania). (Gleń 2013: 143–144)

Kornhauser z pewnością modernizuje w ten sposób kanon, posługuje się językiem sprawdzonym, odwołuje do pewnej czytelniczej wspólnoty, ale należy na ten proces spojrzeć także z innej perspektywy. To jednocześnie gra z tradycją, która ma na celu nie tylko nawiązania do tego, co znane, ale i wyzwolenie się z jej więzów, przełamywanie form, eksperymentowanie z różnymi poetyckimi językami. W taki właśnie sposób dochodzi na przykład do związania awangardowej frazy wiersza *Rilke* z poetyckim obrazem wyraźnie nawiązującym do tych, które w swojej twórczości kreował autor *Sonetów do Orfeusza*. Nie chodzi tutaj jednak o owe orfickie nawiązania czy poszukiwania, ale o nowy kontekst, eksperyment wykraczający poza wspólnotę czytelniczą, poszukiwanie inspiracji lub modernizację właśnie. Kornhauser poszukuje własnego sposobu poetyckiej kreacji, języka przełamującego formy, ale także poddaje ponownej, aktywnej lekturze dawnych mistrzów, przede wszystkim jednak pozostaje poetą zaangażowanym (choć jego zaangażowane, zarówno w kwestii tworzenia nowych poetyckich formuł, jak i w zakresie politycznym, różni się, według badaczy i badaczek, od drogi, jaką wybrali inni przedstawiciele Nowej

⁹ W tym kontekście warto zapoznać się z książką Katarzyny Kuczyńskiej-Koschany, *Rilke poetów polskich* (2017). Autorka poświęca w niej miejsce na ukazanie wpływu Rilkego na poetów nowofalowych, jej cennych rozpoznania nie przytaczam jednak ze względu na rygor objętości artykułu.

Fali — zob. Szulc Packalén 1997). Kornhauser wprowadza w życie postulaty zgodnie ze swoim postrzeganiem awangardowości w poezji, które zawarł poniekąd w niezwykle istotnym tekście *Awangarda: czarnowidztwo*:

Młoda poezja nie może zawęzić sobie pola widzenia i pierwszym z brzegu pociągiem uciec do bajkowej Muszyny. [...] Nie może być więc nieodpowiedzialności tam, gdzie walczy się świadomie i z zaangażowaniem o prawdę. [...] Być może są to złudzenia; być może zbyt mocno uwierzyliśmy w wyjątkowość naszej sytuacji w literaturze, ale nikt nie powinien nam zarzucić braku programu czy też jego „czarnowidztwa” i próby tworzenia nastrojów zniechęcenia. (Kornhauser 2019: 360)

Julian Kornhauser w swojej poezji, ale także prozie i krytyce, jest więc potomkiem awangardy — świadomym jej siły, stałej obecności, zmienności i niemożliwości wielu z jej postulatów; jest także jej niepokornym wychowankiem, korzystającym z jej założeń jedynie częściowo, przemodelowując ich pierwotny kształt. Awangardowość poezji Kornhausera — inaczej nieuchronność czy, jak pisał Jan Sowa, uporczywość awangardy — przejawia się przede wszystkim na styku poezji (prozy) i rzeczywistości, tworzeniu nowej jakości, która pozwala na ich korelację i koegzystencję.

Bibliografia

- Awangarda w perspektywie postmodernizmu* (1996), red. G. Dziamski, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań.
- Barańczak Stanisław (2006), *Wiersze zebrane*, Wydawnictwo a5, Kraków.
- Barthes Roland (2009), *Stopień zero pisania*, przeł. K. Kot, Aletheia, Warszawa.
- Bauman Zygmunt (1994), *Ponowoczesność, czyli o niemożliwości awangardy*, „Teksty Drugie” nr 5–6.
- Bieszczad Liliana (2009), *Koniec awangardy a przełom postmodernistyczny*, „Tekstualia” nr 3.
- Burska Lidia (2012), *Awangarda i inne złudzenia. O pokoleniu '68 w Polsce*, Słowo obraz/terytoria, Gdańsk.
- Franczak Jerzy (2010), *Awangarda — niedokończony projekt*, „Teksty Drugie” nr 4.
- Gazda Grzegorz (1987), *Awangarda — nowoczesność i tradycja*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź.
- Gleń Adrian (2013), „*Marzenie, które czyni poetą...*”. *Autentyczność i empatia w dziele literackim Juliana Kornhausera*, TAIWPN Universitas, Kraków.
- Graf Paweł (2018), *Automobil w pędzie. Studia o futuryzmie i futurystach*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań.

- Grzech Jarosław (1997), *Stawrogin — problemy interpretacji a idea bohatera*, „Teksty Drugie” nr 6.
- Janion Maria, Przybylski Ryszard (1996), *Sprawa Stawrogina*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa.
- Kornhauser Jakub (2022), *Niebezpieczne krajobrazy. Surrealizm i po surrealizmie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Kornhauser Julian (2016), *Wiersze zebrane*, Wydawnictwo WBPiCAK, Poznań.
- Kornhauser Julian (2018), *Krytyka zebrana. T. 1*, red. A. Gleń, J. Kornhauser, Wydawnictwo WBPiCAK, Poznań.
- Kornhauser Julian (2019), *Krytyka zebrana. T. 2*, red. A. Gleń, J. Kornhauser, Wydawnictwo WBPiCAK, Poznań.
- Kornhauser Julian (2021), *Pisma slawistyczne*, Wydawnictwo WBPiCAK, Poznań.
- Kuczyńska-Koschany Katarzyna (2017), *Rilke poetów polskich*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń.
- Orska Joanna (2019), *Awangarda jest potrzebna jak powietrze*, „Mały Format” nr 7–8, malyformat.com/2019/08/awangarda-potrzebna-powietrze [dostęp: 2.09.2024].
- Pawelec Dariusz (1991), *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Peiper Tadeusz (1922), *Punkt wyjścia*, „Zwrotnica” nr 1, Kraków.
- Rzeczy do nazwania. Wokół Kornhausera* (2016), red. A. Gleń, J. Kornhauser, Wydawnictwo WBPiCAK, Poznań.
- Sowa Jan (2010), *Nieznośna uporczywość awangardy [w:] Manifest Neoawangardy. Sztuka wobec kapitalizmu kognitywnego, posthumanizmu i nauk o złożoności*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa.
- Szabolcsi Miklós (1971), *Avant-Garde, Neo-Avant-Garde, Modernism: Questions and Suggestions*, „New Literary History” nr 1.
- Szulc Packalén Małgorzata Anna (1997), *Pokolenie 68. Studium o poezji polskiej lat siedemdziesiątych*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa.
- Śliwiński Piotr (2016), *Kartografia ziemskiego bólu. Stanisław Barańczak „Bo tylko ten świat bólu”*, „Przestrzenie Teorii” nr 26.
- Śnicikowska Beata (2019), *TAK odnalezione! Pierwsze czytanie pierwszej ulotki polskich futurystów*, „Teksty Drugie” nr 3.
- Świeściak Alina (2015), *Fikcja awangardy?*, „Teksty Drugie” nr 6.
- Teorie awangardy. Antologia tekstów* (2020), red. I. Boruszkowska, M. Kmiecik, J. Kornhauser, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Tradycje eksperymentu/eksperyment jako doświadczenie* (2019), red. J. Kornhauser, K. Hoffman, B. Sienkiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
-