

Julia Dynkowska

Wydział Filologiczny

Uniwersytet Łódzki

e-mail: julia.dynkowska@gmail.com

ORCID: 0000-0001-7657-2679

Park pod Lucerną albo kombinat fabryk. Przestrzeń dzieł sztuki w tekstach Jakuba Kornhausera

W jednej z wypowiedzi dotyczących tomu *Drożdżownia* Jakub Kornhauser podkreśla, że każdy z jego tekstów „jest bardzo mocno zakorzeniony w jakimś konkretnym miejscu, w konkretnej przestrzeni, która z jednej strony jest czymś wyobrażonym, czymś na poły realnym, a na poły magicznym, a z drugiej strony czymś bardzo konkretnym, lokalnym” i wiąże się z jego „fascynacją podróżowaniem, jazdą na rowerze, z wycieczkami [...]”¹ z dzieciństwa. *Drożdżownia* – tom składający się z siedmiu cykli próz poetyckich – wpisuje się nie tylko w auto/bio/geo/graficzne i w pewnym stopniu nowo-regionalistyczne perspektywy geopoetyki². W poszczególnych tekstach do-

¹ P. Wójcik, *Najciekawsze jest pogranicze. Jakub Kornhauser o tomiku „Drożdżownia”*, http://video.gazeta.pl/cdn/5/20209/292535_DF_Jakub_KornhauserH.mp4 [dostęp 15.10.2018].

² Te tematy wysuwają się na pierwszy plan również w innych tekstach Kornhausera, zwłaszcza – publikowanych po *Drożdżowni*. Warto w tym kontekście wspomnieć po pierwsze o *Wolność krzepi*, przewodniku po historycznie istotnych miejscach Małopolski (pojawiają się tu m.in. rozdziały poświęcone Domowi rodzinnemu i Muzeum Wincentego Witosa w Wierzchosławicach, Kamienicy Bujwidów w Krakowie czy dworowi Żabów w Zbylitowskiej Górze). A po drugie – o cyklu esejów-artykułów o charakterze spacerowników pt. *Granice miasta* zainicjowanych w 2017 r. przez „Gazetę Wyborczą: Magazyn Krakowski”, w których autor *Niejasnych istnień* opisuje swoje doświadczenia z rowerowych wypraw po bliższych i dalszych okolicach Krakowa (zatem może to nie „spacerowniki” a „przejażdżkowniki”?) [Por. A. Kobelska, *Przepisywanie miasta. Poznańskie przechadzowniki jako lokalny gatunek miejski*, w: *Literatura prze-pisana II. Od zapomnianych teorii do kryminału*, red. A. Izdebska, A. Przybyszewska, D. Szajnert, Łódź

tyczących głównie nieodległych od Krakowa wsi oraz biechanowskich peryferii tego miasta, pojawiają się, choć oczywiście literacko przetworzone, postaci, które można próbować wiązać z biografią autora – ojciec, „któremu nie zawsze można wierzyć”³, wuj K., matka, dziadek czy babcia. Kornhausera interesuje także natura anektująca to, co z pewnych względów zostało opuszczone lub zapomniane przez człowieka – chaszczce zarastające szyny prowadzące do Danalówki, „gruba sowa ponad zardzewiałą lokomotywą”, „zielony dzięcioł, głuchy jak pień” i „inne ptaki, nie większe od kciuka”, które mieszkają „w starym budynku [drożdżowni], gnieźdzącym się pod kominami”⁴. „Natura żyje.” – mówi autor – „Jej pamięć jest krótka, a wola przetrwania większa niż u człowieka”, który „schodzi na dalszy plan, staje się cieniem, przeszłością, miga jak plama na fotografii”⁵.

Niezwykle ważnym tematem *Drożdżowni* jest również przeszłość, a właściwie powiązanie ludzkiej (nie)pamięci i przestrzeni⁶. Podobnie jak w tek-

2016, s. 159–174]. Co ciekawe, niektóre wątki podejmowane przez narratora w *Drożdżowni* zostają w pewnym stopniu uprawomocnione jako „miejsca autobiograficzne” [M. Czermińska, *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 183–200] w tekstach z krakowskiej „Wyborczej”. Np. następujący fragment *Granice miasta. Z Krzemionek na Przewóz*: „Jest tu świetnie. W nieczynnych wagonach ululani pasażerowie [...], na słupach sowy, w chaszczach lisy. Dwa stare budynki: jeden w typie baszty, chodziło się tam kiedyś z Jaromirem i Halszką (jedliśmy pomarańczę na górnym podejściu, prawie się po ciemku pozabijaliśmy na zbutwiałych schodach)” odpowiada (oczywiście w pewnym stopniu) urywkowi z utworu *Danalówka*: „Szyny zarosły chaszczami, po okolicy snuły się lisy, kury i śmieci. [...] Do baszty przy torach można było wejść przez wyrwę w murze. Na drewnianych schodach panowała ciemność, jedliśmy pomarańcze. Widok z góry odsłaniał noc, grubą sowę ponad zardzewiałą lokomotywą” [pierwszy cytat: J. Kornhauser, *Granice miasta. Z Krzemionek na Przewóz*, <http://krakow.wyborcza.pl/krakow/7,44425,23059312,jakub-kornhauser-granice-miasta-z-krzemionek-na-przewoz.html>, dostęp 10.10.2018]; drugi cytat: J. Kornhauser, *Drożdżownia*, Poznań 2015, s. 8). Motywy pojawiające się w *Drożdżowni*, można też odnaleźć w *Wolność krzepi*, np. „dzięcioła zielonego, przypatrującego się waszym męczarniom [...]” [J. Kornhauser, *Wolność krzepi*, Kraków 2018, s. 139, 147; por. J. Kornhauser, *Drożdżownia*, s. 9] czy informację o „babci, która pierwsza w miasteczku jeździła na nartach” [tamże, s. 60; por. J. Kornhauser, *Wolność krzepi*, s. 147].

³ J. Kornhauser, *Drożdżownia*, s. 57.

⁴ Tamże, s. 9. W ostatnim fragmencie warto być może zwrócić uwagę na to, że także sam budynek „gnieździ się”, a nie – po prostu – „stoi”, a zatem w pewien sposób zaczyna funkcjonować jak jego nowi mieszkańcy. W *Wolność krzepi* też pojawia się motyw natury zawłaszczającej „ludzkie przestrzenie”, np. w tekście o piecu kręgowym w Płazie: „Niby nikogo nie ma, a legowisko lisa jest. Urządził sobie misterne gniazdo ze słomy tu, gdzie kiedyś żar nie przestawał rządzić choćby na moment” [J. Kornhauser, *Wolność krzepi*, s. 67].

⁵ R. Honet, *Zupełnie nieoczekiwane konteksty. Jakuba Kornhausera pytamy o „Drożdżownię”*, <http://www.literackapolska.pl/kilka-pytan-do/jakuba-kornhausera-pytamy-o-drozdzownie/> [dostęp 15.10.2018].

⁶ Wskazuje na to m.in. z jednej strony krytycznoliteracka recepcja tomu [zob. np. M. Dwo-

stach o miejscach wydrążonych z pamięci, o których pisała Elżbieta Rybicka, i tutaj

erozja pamięci [oraz przestrzeni – dop. J.D.] jest najczęściej punktem wyjścia: wyzwaniem dla domysłu, wyobraźni, fikcji, choć zarazem rekonstrukcji [...]. Co wszakże istotne – to miejsce wydrążone z pamięci wzywa do działania, a jego doświadczenie aktywizuje literacką *poiesis*⁷.

Tynk na ścianach starej drożdźowni przywodzi podmiotowi na myśl „zwoje Tory”, „w ruinach nad rzeką ukrywa się mała bóżnica”, a willa blińska popadnięcia w ruinę przypomina o wyobrażonych mieszkańcach sprzed stu lat – „grubym rabinie z rodziną” oraz odwiedzających okolicę „szczerbatych chłopcach z chederu, panu Peerbaumie, który palił fajkę i kaszłał, a także garbusie, pilnującym szczęścia nowożeńców”⁸. Narrator „ożywia” domy z okolicznych wsi, konstruując coś na kształt niegdysiejszego sztetlu. Warto być może dodać, że nierzadko posługuje się przy tym czasownikami w pierwszej osobie liczby mnogiej, a zatem akcentuje przynależność swojego wyobrażonego „ja” do wspólnoty, o której opowiada, choć jednocześnie wszystkie w zasadzie wizje przeszłości składają się z obrazów ostentacyjnie stereotypowych⁹.

rek, *Nie ma już takiego świata*, „Fraza” 2016, nr 4], z drugiej – wypowiedzi samego autora *Drożdźowni*, m.in.: „Budynki [których dotyczy ostatni cykl tomu, *Domy polskie* – uzup. J.D.], a raczej pozostałości po nich, istnieją naprawdę, ale ich historię wymyśliłem. Reaktywują wspomnienie o rzeczywistości, która istniała, a której nikt już nie pamięta albo nie chce pamiętać. To książka o tworzeniu mitu: przeszłości wyidealizowanej, gdzie w przyjaźni współżyły różne nacje i grupy społeczne” [G. Nurek, L. Grzeszczak, *Bycie poetą na co dzień spada na dalszy plan*, <http://krakow.wyborcza.pl/krakow/1,44425,20203183,jakub-kornhauser-bycie-poeta-na-co-dzien-spada-na-dalszy-plan.html>, dostęp 14.10.2018]; „Interesowało mnie budowanie opowieści o świecie, który jest czymś minionym, czymś zachowanym tylko na fotografiach, w obrazach, opowieściach, a z drugiej strony jest cały czas żywy poprzez kolejne wspomnienia, kolejne obrazy [...] już nieco zbanalizowane” [B. Marcinik, *Jakub Kornhauser i jego „Drożdźownia” (Trójka pod Księżycem)*, <https://www.polskieradio.pl/9/398/Artykul/1643298,Jakub-Kornhauser-i-jego-Drozdownia>, dostęp 10.10.2018]; „«Drożdźownia» jest o tym, że wszyscy uważają, że pamiętają” [V. Szostak, *Jakub Kornhauser. Surrealista na rowerze*, <http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127290,20206293,jakub-kornhauser-surrealista-na-rowerze.html>, dostęp 22.10.2018].

⁷ E. Rybicka, *Geo-poetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 312–313.

⁸ J. Kornhauser, *Drożdźownia*, s. 7.

⁹ Demonstracyjną stereotypowość wizji akcentuje autor *Drożdźowni* w przywoływanym już fragmencie rozmowy z Barbarą Marcinik (przypis 5.). Dodaje również, że cykl *Smoleń 50* otwierający tom „wprowadza w nieco zbanalizowaną wizję sztetli przedwojennych [...]” [B. Marcinik, *Jakub Kornhauser i jego „Drożdźownia”*].

Między teksty osadzone w przestrzeni „rzeczywistej” (albo udającej rzeczywistość) – teraźniejszej lub przeszłej, ale zaktualizowanej – zostały wplecione cykle z fragmentami dotyczącymi sztuki, w zagadkowy niekiedy sposób związanymi z obrazami Chaima Soutine’a, Kazimierza Malewicza, Egona Schiele, Paula Klee i Jamesa Ensora. To właśnie na niektórych z takich tekstów, a dokładnie na zastosowanych w nich sposobach wykraczania poza przestrzeń obrazu oraz różnych trybach funkcjonowania owej przestrzeni chciałabym się skupić.

Większości zamieszczonych w *Drożdżowni* utworów na rozmaite sposoby powiązanych z dziełami sztuki nie można – wbrew tytułowi mojego artykułu – nazwać ekfrazami. Zresztą sam autor nie zgadza się z krytykami opatrującymi tym pojęciem jego teksty¹⁰, poza tym (słusznie) zauważa, że „klasyczne ekfrazy nie mają sensu”¹¹. Jednak w teorii również nie uznaje się ich wyłącznie za opis dzieła sztuki, dyskursywny zastępnik nieobecnego obrazu¹², a raczej za jego interpretację. Na marginesie można dodać, że do charakteryzowania współczesnych ekfraz używa się chętnie metafor przestrzennych. Deskrypcje dzieł sztuki według niektórych teoretyków np. „wychodzą poza to, co może lub mogłoby zostać dostrzeżone”¹³, pokazują „to, co znajduje się na marginesie miejsca czy też przedmiotów przedstawionych”¹⁴, ważniejszy niż komponent opisowy ekfrazy jest w nich „gest interpretatora, [...] który dodaje do samej reprezentacji rzeczy wykraczające daleko poza nią samą”¹⁵. Warto odnotować, że ostatnia uwaga (ta dotycząca „gestu interpretatora...”) posłużyła Adamowi Dziadkowi do wyeksponowania tezy o tym, że współczesne teksty z obrazami „spełniają wyznaczniki ekfrazy jedynie po części i lepiej byłoby mówić o ich ekfrastyczności czy ich charakterze ekfrastycznym”¹⁶, ich autorzy traktują dzieła sztuki po prostu jak punkty wyjścia do refleksji odbiegającej od tematyki przedstawień wizualnych. Zresztą – ekfrazą czy tekstem

¹⁰ Tamże: „[N]ie zgodziłbym się z tymi krytykami, którzy być może nie do końca wczytawszy się w tekst, nazwali je [utwory z *Drożdżowni* z obrazami w tytułach] ekfrazami; to nie są proste komentarze, to nie są proste opisy”.

¹¹ R. Honet, *Zupełnie nieoczekiwane konteksty*.

¹² M.P. Markowski, *Ekphrasis: uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*, „Pamiętnik Literacki” 1999, nr 2, s. 232.

¹³ S. Bartsch, J. Elsner, *Introduction: Eight Ways of Looking at Ekphrasis*, „Classical Philology” 2007, nr 1, s. ii.

¹⁴ M. Riffaterre, *L’illusion d’ekphrasis*, cyt. za M. P. Markowski, *Ekphrasis...*, s. 232.

¹⁵ A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2011, s. 150.

¹⁶ Tamże, s. 51.

ekfrastyczny to twórcze świadectwo odbioru¹⁷, odpowiednik, jak piszą Shadi Bartsch i Jaś Elsner, testu plam atramentowych Rorschacha¹⁸: uruchamia się tu nie tylko narracja i interpretacja, ale również autokreacja podmiotu¹⁹.

Dlatego też, na wszelki wypadek, będę posługiwać się niekiedy terminem „tekst ekfrastyczny”, choć i to określenie – bardzo ogólne – w przypadku utworów Kornhausera może budzić wątpliwości: w wielu z nich nie pojawiają się nawet drobne elementy opisu obrazów. Niektóre teksty wydają się wręcz „anty-ekfrazami”, jak na przykład *Park pod Lucerną*, którego tytuł odsyła do obrazu Paula Klee z 1938 roku, natomiast pierwsze zdanie brzmi: „To może być mylące; nie chodzi o żaden park, raczej o kombinat hałaśliwych fabryk i zakładów przetwórstwa drobiu”²⁰. Za jedyne wyraźne, przestrzenno-wizualne nawiązanie do dzieła autora *Senecio* można w tym utworze uznać informację dotyczącą elementu topografii opisywanego surrealistyczno-chaotycznego kombinatu fabrycznego. „Wewnątrz rosło drzewo”, mówi narrator, choć już w następnym zdaniu unieważnia związek tego detalu z malarskim pierwowzorem, oznajmiając: „Po zakończonej zmianie zawiesiliśmy na nim ciasne kombinezony”²¹. Spośród „tekstów z obrazami”

¹⁷ Według Michała Głowińskiego sfera świadectw odbioru to „sfera zjawisk wysoce niejednorodnych”, wśród których wymienia m.in. „różnego rodzaju transformacje dokonywane na dziele literackim, a więc przekłady, parafrazy, transkrypcje itp.”, również zjawiska interesmiotyczne, np. „potraktowanie utworu poetyckiego jako tekstu pieśni” czy „ilustracje do utworów literackich” [M. Głowiński, *Świadectwa i style odbioru*, w: tegoż, *Style odbioru*, Kraków 1977, s. 117, 121–124].

¹⁸ S. Bartsch, J. Elsner, *Introduction: Eight Ways of Looking at Ekphrasis*, s. ii.

¹⁹ Tę kwestię akcentowała m.in. Roma Sendyka, pisząc o eseistycznych ekfrazach. Zdaniem badaczki wskazują one „nie tyle na przedmiot artystyczny, co na kognitywne działania partrzącego/piszącego, które wprawdzie obiekt sztuki wyzwala, ale które ostatecznie charakteryzowałyby nie obserwowaną rzeczywistość artystyczną, ale samego poznającego” [R. Sendyka, *Od kultury ja do kultury siebie. O zwrotnych formach w projektach tożsamościowych*, Kraków 2015, s. 343].

²⁰ J. Kornhauser, *Drożdżownia*, s. 45.

²¹ Tamże, s. 45. Zestawienie „hałaśliwych fabryk i zakładów przetwórstwa drobiu” z parkiem pod Lucerną, a także pojawiające się w tekście nie/nadrealistyczne obrazy produkowanych „w starym amfiteatrze [...] skomplikowanych maszyn, które rozpełzały się po ogrodzie”, „konserw z mielonką wrzucanych do fontann” czy metalu wytopianego „między klombami” można spróbować zinterpretować (dość prosto i na podstawie m.in. podkreślanych przez autora bezwzględnie proekologicznych przekonań – zob. G. Nurek, L. Grzeszczak, *Bycie poetą na co dzień spada na dalszy plan*) jako przesuniętą do granic absurdu (?) i apokaliptyczną wizję ingerencji człowieka w naturę (czy też: jej kolejny etap – w końcu parki to też efekt ludzkich przekształceń przyrody). Owa wizja stałaby na przeciwległym biegunie w stosunku do ukazanych w części pozostałych utworów z tomu, a wspomnianych już przeze mnie, posthumanistycznych scen, w których natura anektuje (niegdyś) kulturowe przestrzenie. Taki trop potwierdzałby w pewnym stopniu fragment uzasadnienia nominacji *Drożdżowni* do Nagrody

z *Drożdżowni* wybrałam jednak te, które wydały mi się bliższe swoim wizualnym pierwowzorom, być może ze względu na to, że nawiązują do dzieł malarstwa bezsprzecznie (?) figuratywnego.

Jest tak na przykład w części utworów z cyklu *Villa R*, przede wszystkim w tych, dla których „wizualnym zaszczepieniem”²² są obrazy Eгона Schiele – *Cztery drzewa*, *Fasada z oknami* i *Krzesa*. Podmiot-narrator opowiada tu przede wszystkim o swoich przeżyciach związanych ze wspinaczką i jej dramatycznych konsekwencjach („[b]ank spadających kamieni rozbity, znajdujemy wiatr, lód, zerwane liny. [...] «Znoszą kogoś na toboganie» – oczywiście, że patrzymy w inną stronę”²³, „noc drętwieje w nogach”²⁴). Potraktowanie wspomnianych obrazów jako punktu wyjścia pozwalającego podjąć taką tematykę może wydawać się zaskakujące – górski krajobraz pojawia się wyłącznie w *Czterech drzewach*, w dodatku w tle. Decyzję o wykorzystaniu w tym kontekście właśnie malarstwa autora *Autoportretu z miechunką* tłumaczy nieco wypowiedź Jakuba Kornhausera z radiowej rozmowy z Barbarą Marciniak: „Doświadczenia górskie [np. spadanie w lawinie – dop. J.D.] mocno mnie ukształtowały i połączyły się z różnymi deformacyjno-dziwacznymi, mającymi mroczny charakter obrazami Schielego”, poza tym „ostra kreska, która jest jego znakiem rozpoznawczym zawsze kojarzyła mi się z ostrymi wierzchołkami tatrzańskich szczytów”²⁵. Z tematyką podejmowaną w *Drożdżowni* interferują też konkretne przedstawienia z dzieł wiedeńczyka. W ekfrastycznym tekście zatytułowanym *Fasada z oknami* budynek z obrazu staje się domem, do którego podmiot-narrator wraca po wyprawie („Odwieczny problem z powrotem, stoję przed domem i nie wiem, w którym oknie pojawi się matka”), jak i zmetaforyzowaną, niepokojąco-klaustrofobiczną przestrzenią wysokogórską („Wygląda to tak, jakby ściana nigdy się nie kończyła [...]. Białe domy jedne nad drugimi, powietrze dusi niczym pępowina”²⁶). Dzieła sztuki nie stanowią tu wyłącznie pretekstu, ich przestrzeń nakłada się na przestrzeń bliską podmiotowi, stapia z nią, pozwalając skonceptualizować jego doświadczenie.

im. Wisławy Szymborskiej, którą Jakub Kornhauser otrzymał w 2016 r. Zdaniem kapituły nagrody autor „przedstawia świat pełen niepokoju, jakby przed katastrofą” [Ogłoszono nazwiska nominowanych do Nagrody im. Wisławy Szymborskiej 2016, <http://booklips.pl/newsy/ogloszono-nazwiska-nominowanych-do-nagrody-im-wislawy-szymborskiej-2016/>, dostęp 28.10.2018].

²² A. Dziadek, *Obrazy i wiersze*, s. 168.

²³ J. Kornhauser, *Drożdżownia*, s. 39.

²⁴ Tamże, s. 41.

²⁵ B. Marciniak, *Jakub Kornhauser i jego „Drożdżownia”*.

²⁶ J. Kornhauser, *Drożdżownia*, s. 40. Na razie na marginesie zostawiam ewentualny matczyno-synowski wątek.

Zupełnie inaczej kwestia wychodzenia poza przestrzeń dzieła malarzkiego (a może: wchodzenia w jego przestrzeń i rozszerzania jej) wygląda w cyklu *Katedra*, w całości poświęconym obrazom Jamesa Ensora oraz jednemu zdjęciu przedstawiającemu malarza. Teksty składające się na ten mikrozbiór powstały najwcześniej, być może dlatego wyróżniają się na tle pozostałych utworów dotyczących przedstawień wizualnych; również nawiązania do malarskich i fotograficznych pierwowzorów są w nich najwyraźniejsze. W związku z tym wydaje się, że można nazwać je ekfrazami, nawet nie „tekstami stylizowanymi na ekfrazy”²⁷ – jak proponuje Karol Maliszewski, kładąc nacisk na ową stylizację. Co więcej, wpisują się one – jak sądzę – w dość powszechny sposób literackiego ujmowania dzieł sztuki w deskrypcjach: ożywia się je tutaj, narratywizuje, przedstawia dalsze ciągi, dopełnia interpretacją wyobrażonych myśli, emocji czy motywacji postaci z przedstawień wizualnych. Dobrawa Lisak-Gębala w swojej definicji ekfrazy uwzględnia te sposoby wykorzystywania przedstawień wizualnych, „za właściwą realizację tej figury” uznając

wербalizację malowidła bądź zdjęcia, posługującą się opisem odnoszącym się do oglądu konkretnego przedstawienia lub chwytami retorycznymi „ożywiającymi” zaprezentowany widok: dialogizacją (apostrofami, prozopopejami – w przypadku wizerunku osób) i narratywizacją (w przypadku obrazów ukazujących pewien zatrzymany etap ruchu), ale wyłącznie taką, która dopełnia przedstawioną scenę o jej bezpośrednią przedakcję lub bezpośrednią poakcję [...]”²⁸.

Wydaje się, że w przypadku takich właśnie tekstów przywoływane wcześniej metafory przestrzenne, które pomagają definiować współczesne deskrypcje obrazów (np. ekfaza jako opis tego, „co znajduje się na marginesie miejsca czy też przedmiotów przedstawionych”), przestają oznaczać wyłącznie „wykraczanie poza temat” danego dzieła sztuki czy refleksje luźno z nim związane. Owe metafory traktuje się tu niemal dosłownie, wydaje się bowiem, że w tego typu utworach ekfrastycznych twórczo wyzyskuje się to, na co zwracał uwagę Rudolf Arnheim, pisząc o przestrzeni i funkcji ram w obrazach:

Gdy przestrzeń obrazu uwolniła się od ściany i zaczęła tworzyć widoki perspektywiczne, wynikła konieczność wyraźnego rozgraniczenia świata obrazu od fizycznej przestrzeni danego miejsca. Świat obrazu zaczęto pojmować

²⁷ K. Maliszewski, *Projekt „wyobraźnia” – ciąg dalszy nastąpił*, „Nowa Dekada Krakowska” 2016, nr 3, s. 122.

²⁸ D. Lisak-Gębala, *Wizualne Odkroczenie. Wokół współczesnej polskiej eseistyki o malarstwie i fotografii*, Kraków 2016, s. 13 [podkr. – J.D.].

jako bezkresny – nie tylko w głąb, lecz również po bokach – brzegi obrazu oznaczały zatem koniec kompozycji, a nie koniec przedstawionej przestrzeni. Ramę porównano do okna, przez które obserwator wygląda na świat zewnętrzny, świat objęty wprawdzie otworem, ale sam w sobie nieskończony²⁹.

Bardzo wyraźnie widać to w pierwszym z tekstów cyklu Kornhausera, zadziwiająco tradycyjnym; odnosi się on do wspomianej już wcześniej fotografii przedstawiającej Jamesa Ensora siedzącego na kominie:

W 1881 roku grałem na flecie. Dachy kamienic w Ostendzie były czerwone, niebo zaś szare. [...] Można było siedzieć na kominie i machać nogami, patrząc na zachmurzone morze. Spodnie nie brudziły się od dymu, mewy skrzeczały, promenadą spacerowali letnicy. Niebo czyhało na przestrzeń, dachy spływały do portu. Starannie odprasowany garnitur i flet, ściany zagubione w zaułkach, wydmy i kamienice strzegące dostępu do miasta. W oddali dworzec kolejowy, ale to zupełnie inna historia, dziwna i nie do końca prawdziwa. Tak jak białe domy na horyzoncie, odpływające z każdą kolejną nutą³⁰.

Wydaje się, że w tym fragmencie to nie porządek czasowy, porządek przyczyny i skutku, dopowiadania przedakcji i poakcji (a w każdym razie nie przede wszystkim) stanowi o ożywieniu fotografii. Pozwala na to raczej refokalizacja, czyli – w tym przypadku – zmiana perspektywy z „zewnętrznej”, jedynej, jaka jest dostępna patrzącemu na fotografię, na „wewnętrzzną” (spojrzenie kogoś, kto był „wewnątrz”). Umożliwia ona (wielozmysłowe) dostrzeżenie przestrzeni znajdującej się poza kadrem, jej „zrewidowanie”: podmiot m.in. słyszy skrzeczenie mew, widzi spacerujących ludzi, morze, kamienice, a także kolory z oczywistych względów nieujęte na fotografii. Warto być może dodać, że – jak odnotowuje Lydia Schoonbaert – „[m]iędzy rokiem 1875 a 1917 Ensor mieszkał w domu na rogu Van Iseghemlaan i Vlaanderenstraat, zaledwie sto metrów od morza. [...] Z okna atelier na poddaszu miał widok z jednej strony na Morze Północne, a z drugiej na dachy Ostendy z tradycyjnymi czerwonymi dachówkami”³¹, a zatem (o ile dach i komin ze zdjęcia to dach i komin domu na rogu Van Iseghemlaan i Vlaanderenstraat) uzupełnia się tu fotografię o to, co prawdopodobne, co znane i oswojone. Być może

²⁹ R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, Warszawa 1978, s. 243 [podkr. – J.D.].

³⁰ J. Kornhauser, *Drożdżownia*, s. 49.

³¹ L. Schoonbaert, *James Ensor*, przeł. A. Lipińska, w: *James Ensor 1860–1949: grafika i malarstwo*. 12.06.–25.08.2002 *Galeria Międzynarodowego Centrum Kultury* [katalog wystawy], Kraków 2002, s. 18.

warto powiązać tę uwagę z przypisywanym Ensorowi ogromnym przywiązaniem do Ostendy, jego niechęcią do zmian, swoistym odizolowaniem³². Taką biografizującą (nad?)interpretację podsuwałby np. fragment dotyczący wydm i kamienic „strzegących dostępu do miasta”, czułość, z jaką opisuje się tu beztroską chwilę uwiecznionej na fotografii („Można było siedzieć na kominie i machać nogami, [...] [s]podnie nie brudziły się od dymu”), ale także przedostatnie zdanie tekstu: „W oddali dworzec kolejowy, ale to zupełnie inna historia, dziwna i nie do końca prawdziwa” – historia, której podmiot-narrator nie chce rozwijać, ograniczając się do opowieści o przestrzeni oswojonej. Zresztą to, co niezwiązane z najbliższą okolicą nie interesowało Ensora do pewnego momentu również w twórczości malarskiej: „Do 1885 r. inspirowało [go bowiem – dop. J.D.] najbliższe otoczenie: morze z portem i rybakami, plaża z gośćmi kurortu, ulice Ostendy [...]”³³.

Taki trop potwierdza także inny utwór Kornhausera z ensorowskiego cyklu – *Kabina plażowa* – odnoszący się do obrazu pod tym samym tytułem, na którym widać odosobnioną *cabine de bain*. Podmiot tego tekstu chce „[ż]yć w domku na skraju morza, w dużej, drewnianej kabinie na kółkach, [...] za-grzebać się w piasku” na pustej plaży, na której „słyszczyć tylko sieweczki tarmoszące kolorowe algi”³⁴. Początek tego tekstu pokrywa się z fragmentem listu Jamesa Ensora do Julesa Dujardina, który Ulrike Becks-Malorny, autorka albumu poświęconego Ensorowi, umieszcza obok reprodukcji *La cabine de bain*: „To live in a big bathing hut whose interior is clad in mother-of-pearl shells [...]”. W jednym z wywiadów Kornhauser wspomina właśnie o tym albumie w kontekście ensorowskich tekstów z *Drożdżowni*³⁵.

Interesującym uzupełnieniem tych dwóch tekstów wydaje się również ekfrazja obrazu *L'Intrigue*, która pierwotnie wchodziła w skład poświęconego Ensorowi cyklu *Katedra*, ostatecznie nie została jednak opublikowana w *Drożdżowni*. Na obrazie utrzymanym w najsilniej chyba kojarzonej z twórczością tego artysty upiornego-groteskowo-karnawałowej estetyce widać kilka postaci w maskach oraz szkielec (czyli typowe figury malarstwa Belga). Głosem zostaje tu obdarzony zamaskowany mężczyzna w cylindrze, usytuowany w centrum obrazu. Zarówno pierwotny tytuł mikrozbioru utworów (*James Ensor*

³² M. van Jole, *James Ensor 1860–1949: grafika i malarstwo*, s. 12.

³³ L. Schoonbaert, *James Ensor*, s. 19.

³⁴ J. Kornhauser, *Drożdżownia*, s. 50. Warto dla porządku odnotować, że w *Katedrze* z tomu *Drożdżownia* znalazło się pięć tekstów. Oprócz dwóch, które omawiam, są to: *Rue de Flandre w śniegu*, *Dachy Ostendy* i tytułowa *Katedra*, odnoszące się do obrazów Ensora.

³⁵ U. Becks-Malorny, *James Ensor 1860–1949*, trans. J. Gabriel, Köln 2000, s. 11. Ów wywiad to przywoływana już radiowa rozmowa z Barbarą Marciniak pt. *Jakub Kornhauser i jego „Drożdżownia”*.

(1860–1949): sześć wspomnień z Ostendy, która nigdy nie istniała), jak i jego treść w zestawieniu z wcześniej omawianym *Grającym na flecie*, pozwalają przypuszczać, że ów głos jest jednocześnie wyobrażonym głosem malarza. Postać przyznaje bowiem:

Żyłem na uboczu, nie miałem wielu kontaktów z czasem. Szkielety dookoła mnie, postacie w maskach. Jestem jedną z nich, nie wiem nawet którą. [...] Mieszkam chyba gdzieś indziej. Próbuję się rozpoznać, ale słyszę za dużo sztucznego śmiechu i muszę uciec jak najdalej. Przede wszystkim nie dać się osaczyć! Żyję na uboczu samego siebie, na rogatkach mnie. Mimo czarnego cylindra, niektórzy wiedzą o mojej tajemnicy [...]³⁶.

Nagromadzone w tym fragmencie metafory przestrzenne („ubocze”, „rogatki”, mieszkanie „gdzie indziej”, chęć ucieczki „jak najdalej”) pozwalają wyeksponować wspomniane niedostosowanie społeczne malarza. Jego przejawem jest również owo życie „na uboczu samego siebie” – jak bowiem pisze Marcel van Jole, Ensor „wycofywał się we własny świat marzeń i sarkazmu i ukrywał się za niewzruszoną, piękną twarzą”³⁷. Być może dlatego Kornhauser połączył wyobrażony głos „zmaskowionego” malarza i mężczyzny w cylindrze³⁸.

Taki sposób wychodzenia poza przestrzeń obrazu, czyli ożywienie, narratywizację, refokalizację, oddanie głosu przedstawionym postaciom, można, jak sądzę, uznać za przejaw apokryficzności ekfrazy: dzięki takim zabiegom wizualny pre-tekst zostaje uzupełniony o – siłą rzeczy – pominięte, przemilczane punkty widzenia³⁹ przy jednoczesnym „zachowaniu tzw. realiów wzorca”⁴⁰, czyli jego „scenografii”, atmosfery i estetyki pre-tekstu,

³⁶ J. Kornhauser, *James Ensor (1860–1949). Sześć wspomnień z Ostendy, która nigdy nie istniała*, „Strony” 2011, nr 1, s. 31.

³⁷ L. Schoonbaert, *James Ensor*, s. 17. Ta uwaga przypomina rozpoznanie Marii Janion dotyczące innego obrazu belgijskiego malarza, a mianowicie *Autoportretu z maskami*: „Ensor swoją wystylizowaną twarz ustawił na palecie – nie palecie kolorów, lecz palecie masek. [...] Maski na niego napierają, a on pozostaje niewzruszony, zmartwiały, na jego twarzy nie widać żadnej reakcji na ten natłok, gdyż jest ona «zmaskowiona», jest również maską – tyle że maską artysty, więc odpowiednio indywidualnie ustylizowaną” [M. Janion, *Maska*. Los, w: *Maski*, wybór, oprac., red. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1986, s. 206]. Tekst Kornhausera byłby zatem nie tylko ekfrazą *L’Intrigue*, ale także swoistym literackim *Autoportretem z maskami*.

³⁸ Takie rozwiązanie mogła też podsunąć autorowi *Drożdżowni* okładka wspomnianej książki Becks-Malorny – widnieje na niej bowiem właśnie owa postać w cylindrze z *L’Intrigue*.

³⁹ D. Szajnert, *Dywersyjny potencjał apokryfu*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2011, nr 54, s. 360.

⁴⁰ D. Szajnert, *Mutacje apokryfu*, w: *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa 2000, s. 146.

a także uwspółcześnieniu (nieuniknionym) mentalności bohatera. Wydaje się, że owo „zachowanie realiów wzorca” zapewnia tu odnotowane wcześniej traktowanie obrazów jako okien. To właśnie wyobrażenie przestrzeni istniejącej poza granicami ich ram umożliwia autorom ekfrastycznych tekstów tego typu apokryficzne domysły. Istotny jest też „wymiar hermeneutyczny apokryfu”⁴¹, odnotowany m.in. przez Piotra Włodygę. W *Grającym na flecie* oraz *L’Intrigue* Kornhauser nie tylko tłumaczy twórczość Ensora, wyjaskrawiając jej związek z osobistymi doświadczeniami malarza, ale także wskazuje na to, że również jemu – pisarzowi – owe doświadczenia są bliskie (z jakiegoś powodu stanowią bowiem temat tekstów).

Te dwa krótko scharakteryzowane przez mnie sposoby ingerowania w przestrzeń dzieła sztuki, rewidowania, przekształcania jej, wydają się różnić: w przypadku utworów dotyczących Schielego obraz pozwala zmetaforyzować przestrzeń „rzeczywistą”, zaś w tekstach o Ensorze wejście w przestrzeń przedstawienia wizualnego umożliwia swoiste „empatyzowanie” z twórcą. Jednocześnie pozwalają jednak zwrócić uwagę na rolę pośredniczeń kulturowych w przekazywaniu doświadczenia, a także w doświadczeniu świata⁴². I być może (m.in.) ta perspektywa splatałaby omówione przez mnie apokryficzne ekfrazy i utwory ekfrastyczne z pozostałymi, „lokalno-realistycznymi” tekstami temu, które w dużej mierze składają się ze skrawków „cudzych opowieści, snów”⁴³, klisz kulturowych i uproszczeń. Nie ma bowiem – jak się wydaje – zasadniczej różnicy między literackim „ożywianiem” opuszczonych, choć fizycznie dostępnych miejsc oraz tych, do których dotrzeć można wyłącznie za pośrednictwem reprezentacji – obrazów czy zdjęć.

Bibliografia

- Arnheim Rudolf (1978), *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Bartsch Shadi, Elsner Jaś (2007), *Introduction: Eight Ways of Looking at Ekphrasis*, „Classical Philology”, nr 1, s. I–VI.
- Becks-Malorny Ulrike (2000), *James Ensor 1860–1949*, trans. J. Gabriel, Köln: Taschen.
- Czermińska Małgorzata (2011), *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geo-poetyki*, „Teksty Drugie”, nr 5, s. 183–200.

⁴¹ P. Włodyga, *Wymiar hermeneutyczny apokryfów*, w: *W kręgu apokryfów*, red. E. Jakiel, J. Mosakowski, Gdańsk 2015, s. 69.

⁴² Zob. V. Szostak, *Jakub Kornhauser. Surrealista na rowerze*.

⁴³ Tamże.

- Dziadek Adam (2011), *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Głowiński Michał (1977), *Świadectwa i style odbioru*, w: M. Głowiński, *Style odbioru*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977, s. 116–137.
- James Ensor 1860–1949: *grafika i malarstwo. 12.06.–25.08.2002 Galeria Międzynarodowego Centrum Kultury* [katalog wystawy] (2002), Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury.
- Janion Maria (1986), *Maska. Los*, w: *Maski*, wybór, oprac., red. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk: Wydawnictwo Morskie.
- Kobelska Adela (2016), *Przepisywanie miasta. Poznańskie „przechadzownicy” jako lokalny gatunek miejski*, w: *Literatura prze-pisana II. Od zapomnianych teorii do kryminału*, red. A. Izdebska, A. Przybyszewska, D. Szajnert, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, s. 159–174.
- Kornhauser Jakub (2011), *James Ensor (1860–1949). Sześć wspomnień z Ostendy, która nigdy nie istniała*, „Strony”, nr 1, s. 28–31.
- Kornhauser Jakub (2015), *Drożdżownia*, Poznań: WBPiCAK.
- Kornhauser Jakub (2016), *Bycie poetą na co dzień spada na dalszy plan*, rozm. G. Nurek, Ł. Grzeszczak, „Gazeta Wyborcza” 11.06.2016, <http://krakow.wyborcza.pl/krakow/1,44425,20203183,jakub-kornhauser-bycie-poeta-na-co-dzien-spada-na-dalszy-plan.html>.
- Kornhauser Jakub (2016), *Jakub Kornhauser. Surrealista na rowerze*, rozm. V. Szostak, „Gazeta Wyborcza” 9.06.2016, <http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127290,20206293,jakub-kornhauser-surrealista-na-rowerze.html>.
- Kornhauser Jakub (2016), *Zupełnie nieoczekiwane konteksty. Jakuba Kornhausera pytamy o „Drożdżownię”*, rozm. R. Honet, <http://www.literackapolska.pl/kilka-pytando/jakuba-kornhausera-pytamy-o-drozdzownie/>.
- Kornhauser Jakub (2018), *Granice miasta. Z Krzemionek na Przewóz*, „Gazeta Wyborcza” 23.02.2018, <http://krakow.wyborcza.pl/krakow/7,44425,23059312,jakub-kornhauser-granice-miasta-z-krzemionek-na-przewoz.html>.
- Kornhauser Jakub (2018), *Wolność krzepi*, Kraków: Małopolski Instytut Kultury.
- Lisak-Gębala Dobra (2016), *Wizualne Odkroczenie. Wokół współczesnej polskiej eseistyki o malarstwie i fotografii*, Kraków: Universitas.
- Maliszewski Karol (2016), *Projekt „wyobraźnia” – ciąg dalszy nastąpił*, „Nowa Dekada Krakowska”, nr 3, s. 120–123.
- Marcinik Barbara (2016), *Jakub Kornhauser i jego „Drożdżownia”, Trójka pod Księżycem*, 15.07.2016, godz. 00.05, <https://www.polskieradio.pl/9/398/Artykul/1643298,Jakub-Kornhauser-i-jego-Drozdzownia>.
- Markowski Michał Paweł (1999), *Ekphrasis: uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*, „Pamiętnik Literacki”, nr 2, s. 229–236.
- Ogłoszono nazwiska nominowanych do Nagrody im. Wisławy Szymborskiej 2016, (2016) <http://booklips.pl/newsy/ogloszono-nazwiska-nominowanych-do-nagrody-im-wislawy-szymborskiej-2016/>.
- Rybicka Elżbieta (2014), *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków: Universitas.

- Sendyka Roma (2015), *Od kultury ja do kultury siebie. O zwrotnych formach w projektach tożsamościowych*, Kraków: Universitas.
- Szajnert Danuta (2011), *Dywersyjny potencjał apokryfu*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, nr 54, s. 357–371.
- Szajnert Danuta (2000), *Mutacje apokryfu*, w: *Genologia dzisiaj*, red. W. Bolecki, I. Opacki, Warszawa: IBL PAN, s. 142–153.
- Włodyga Piotr (2015), *Wymiar hermeneutyczny apokryfów*, w: *W kręgu apokryfów*, red. E. Jakiel, J. Mosakowski, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, s. 56–71.
- Wójcik Piotr, *Najciekawsze jest pogranicze. Jakub Kornhauser o tomiku „Drożdżownia”*, http://video.gazeta.pl/cdn/5/20209/292535_DF_Jakub_KornhauserH.mp4.

Park near Lu. or Manufacturing Plant: The Space of Art Works in Jakub Kornhauser's Texts

Abstract

The paper discusses literary forms of extension and transformation of the space of art works in the selected texts by Jakub Kornhauser. In the first mode, the spatial system of the painting is integrated with the real space, which is immediate to the subject, allowing the conceptualization of the subject's experience. In the second mode the subject presents either a continuation or the story that precedes the plot featured in the work of art. The story narrated is subjected to the realities of the visual paradigm. It completes what remains unseen in the painting. The author asserts that it is this way of representing space that may determine the apocryphal component in the ekphrastic text.

Keywords: space in the work of art, Jakub Kornhauser, *Drożdżownia*, ekphrasis, ekphrastic text, apocrypha