

Andrzej Płauszewski

Teoria poetycka Jana Brzękowskiego

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 31, 7-35

1975

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

R O Z P R A W Y

Prace Polonistyczne, ser. XXXI, 1975 r.

ANDRZEJ PŁAUSZEWSKI

TEORIA POETYCKA JANA BRZĘKOWSKIEGO*

W obiegu współczesnych sądów krytycznoliterackich Brzękowski funkcjonuje głównie jako poeta. Znacznie mniej miejsca i uwagi poświęca się jego teorii poetyckiej, a prawie zupełnie zapoznana pozostaje twórczość prozatorska. Tymczasem, przy ciągle wzrastającym zainteresowaniu Brzękowskim, nie budzi wątpliwości potrzeba pełniejszej prezentacji całości jego dorobku literackiego.

Szkic niniejszy pragnie być próbą ukazania jednej tylko dziedziny jego twórczości — teorii poezji, którą uprawiał głównie w okresie 20-lecia międzywojennego. Penetrowana była ona wielokrotnie, ale zawsze fragmentarycznie i głównie w funkcji komentarza do poezji, nie stając się przedmiotem osobnego zainteresowania.

Mimo tego braku, który najskuteczniej pragnął zlikwidować sam autor w licznych szkicach wspomnieniowych dając autointerpretację swej działalności teoretycznej, powszechnie uznano Brzękowskiego za drugiego po Peiperze teoretyka awangardy. Zwracano przy tym uwagę na różnice dzielące go od założyciela „Zwrotnicy”, ale jednocześnie umieszczano przede wszystkim w kontekście tez autora *Nowych ust*, nie próbując prześledzić całej indywidualnej drogi rozwoju jego własnych koncepcji teoretycznych. W znacznej mierze na takiej postawie zaważyła praca Janusza Sławińskiego *Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej*¹, który podejmując próbę rekonstrukcji modelu poetyki grupowej „awangardy krakowskiej”, w myśl przyjętych założeń metodologicznych dążył do ukazania systemowych podobieństw, na plan dalszy spychając indywidualne różnice. Wyodrębniając trzy fazy istnienia grupy „awangardy krakowskiej”,

* Szkic niniejszy stanowi skróconą wersję fragmentu większej całości poświęconej twórczości Brzękowskiego.

¹ J. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej*, Wrocław 1965.

pierwszą, w której formułowany był zasadniczy program, przyznał Peiperowi i zamknął w latach 1922—1923 — I serii „Zwrotnicy”, drugą nazwaną „okresem właściwej grupowości” ograniczył latami 1924—1927 — II seria „Zwrotnicy”, i wreszcie trzecią nazwał „szansą grupy” i czasowo określił w latach 1928—1939. Łatwo stosunkowo stwierdzić, że nie można mówić o grupie awangardy krakowskiej w wyróżnionej pierwszej fazie. W I serii „Zwrotnicy” raz jeden tylko, i to pod koniec jej istnienia (nr 5 z czerwca 1923) pojawia się nazwisko Juliana Przybosia jako autora wiersza *Dachy*. Pozostali późniejsi członkowie grupy w tej serii „Zwrotnicy” nie występują. Dopiero w okresie między „Zwrotnicami” w latach 1924—1925 następuje utworzenie grupy, które zostaje zmanifestowane serią tomików poetyckich opatrzonych na okładce nadrukiem „nakładem czasopisma »Zwrotnica«”. II seria pisma Peipera ma już charakter wystąpienia grupowego. W trzecim natomiast wyróżnionym okresie, określanym również „linią odejść od poetyki Peipera”, więź grupowa manifestowana jest głównie pewną solidarnością, wyrażającą się przede wszystkim w działalności propagandowej przy znacznych już różnicach programowych. Z punktu widzenia socjologii życia literackiego istnienie tej fazy grupy jest niezmiernie ciekawe, natomiast przy określaniu poetyk poszczególnych twórców staje się mniej przydatne.

Zaświadczone publikacjami uczestnictwo Brzękowskiego w „Zwrotnicy” jest niewielkie. Pojawił się w niej tylko jako autor *Fragmentów powieści filmowej* (nr 7, 8, 9), nie angażując się w proces uzasadniania i formułowania teoretycznych postulatów.

Wkrótce po zamknięciu II serii „Zwrotnicy”, na początku roku 1928 wyjechał do Paryża, gdzie pozostał już na stałe. Ograniczyło to znacznie jego bezpośrednie kontakty z pozostałymi członkami grupy, a przy jednoczesnym wyjeździe Przybosia na posadę nauczycielską i odsunięciu się Peipera spowodowało jej rozproszenie.

We Francji w r. 1928 wydał Brzękowski tomik poezji *Na katodzie*, w którym widać już znaczne odstępstwa od poetyki Peiperowskiej. Przytoczone tu fakty: niewłączanie się w proces formułowania programu „Zwrotnicy”, stosunkowo szybkie terytorialne rozproszenie grupy i brak bezpośredniego kontaktu oraz przede wszystkim dość wyraźna „niewierność” poetyki *Na katodzie* w stosunku do programu Peipera, budzą refleksję, czy od początku poglądy Brzękowskiego i autora *Nowych ust* są wspólne we wszystkich punktach, czy też da się zauważyć pewne rozbieżności, które w miarę upływu czasu będą coraz wyraźniejsze.

Pierwsze pełniejsze wystąpienie teoretyczne Brzękowskiego w artykule *Życie w czasie* („Linia”, nr 2) zdaje się potrzebę takich pytań potwierdzać. Trzeba przy tym zwrócić uwagę, że między działalnością II serii „Zwrotnicy” a opublikowaniem *Życia w czasie* minęło pięć lat, w czasie których Brzękowski uformował się już jako twórca. W swoim dorobku poetyckim prócz *Tętna* miał już drugi tomik poetycki, wydany we Francji *Na katodzie*, powieść *Psychoanalitik w podróży*, ukończoną powieść *Bankructwo profesora Muellera* oraz doświadczenia redakcyjne w „L’Art Contemporain”.

Nie bez wpływu na kształtowanie postawy autora *Poezji integralnej* były kontakty, jakie nawiązał z przedstawicielami ruchów awangardowych na terenie Paryża. Niewątpliwie uważnemu i wrażliwemu obserwatorowi, jakim był Brzękowski, pozwoliły one na stwierdzenie, że nowa sztuka poszukuje różnych równoprawnych rozwiązań. Wyrazem tej świadomości są *Kilometraż*e publikowane w „L’Art Contemporain — Sztuka Współczesna”. W trzecim *Kilometrażu* wyróżnił trzy zasadnicze tendencje w plastyce współczesnej: do deformacji, do konstrukcji (kubizm, suprematyzm, neoplastycyzm) i do ekspresji literackiej (ekspresjonizm, futuryzm, nadrealizm). Te wyróżnione na gruncie plastyki tendencje nie były obce również literaturze. Działała bowiem pewna ogólna prawidłowość okresu, że poszukiwania i rozwiązania w plastyce wyprzedzały i formowały pewne postawy literatury.

W swym okresie paryskim związał się początkowo Brzękowski z grupą „Cercle et Carré”, później nieco luźniej z „Abstraction — Création”, wreszcie przez twórców wywodzących się z tych grup z ruchem nadrealistycznym, którego zresztą w postaci „bretonowskiej” nie akceptował. Niemniej te doświadczenia umożliwiły mu uzyskanie większego dystansu w stosunku do koncepcji Peipera.

Zderzenie dwóch różnych tradycji kulturowych spowodowało w świadomości Brzękowskiego relatywizację postawy, pozbawiło ją cech doktrynalnych, tak mocno przecież występujących u „ojca awangardy”. Doświadczenia te zostały przełożone na płaszczyznę procesu dokonującego się w czasie. W diachronicznym ujęciu szukał Brzękowski uzasadnienia i wytłumaczenia różnic, których istnienie coraz wyraźniej sobie uświadamiał.

Życie w czasie było pierwszą próbą takiego spojrzenia na „awangardę krakowską” i pokazaniem mechanizmu jej rozwoju. Dokonał Brzękowski w tym artykule próby określenia osiągnięć i znaczenia teorii Peipera i „Zwrotnicy” dla rozwoju poezji. Do-

strzegając różnice między ideami formułowanymi w I i II serii „Zwrotnicy” przenosił ich znaczenie na grunt recepcji i starał się ukazać ich funkcjonowanie. Pierwszy etap działalności Peipera był okresem rewaloryzacji sądów o poezji i rewolucją dokonywaną w zakresie jej budowy, skierowaną głównie przeciw „poezji romantycznej”. Ogólny i powszechny model tej poezji tkwił głęboko w świadomości „zwrotniczian”. Bierny stosunek do niego, a może nawet szerzej — do modelu kultury romantycznej rozprzeżrzonego w powszechnej świadomości, powodował — zdaniem grupy krakowskiej — paseizm Młodej Polski i „Skamandra”, ich epigonizm.

...żyliśmy ciągle jeszcze pod urokiem czy też klątwą poezji romantycznej. Nie Młoda Polska i nie „Skamander”, ale właśnie Peiper i „Zwrotnica” przeciwstawiły się jej tradycjom².

Podstawowe elementy „rewolucji poetyckiej” Peipera upowszechniły się bardzo wśród poetów

po największej części zresztą nie bezpośrednio, lecz anonimowo, bez podania źródła. Wielu poetów popełniało kieszonkowe kradzieże literackie, wyciągając ze „Zwrotnicy” to, co było najłatwiejsze do skradzenia. W tym bezmólgim niezrozumieniu idei Peipera celowali naturalnie ci, którzy najbardziej się go wyrzekali. To oni właśnie zozydźali miasto, obierając je sobie za temat wierszy. To oni deprecjonowali metaforę, robiąc z niej jedynie ozdobę, służącą do „unowocześnienia” wiersza. To oni wreszcie mówili o konstrukcji i o budowie, partacząc swoje wiersze.

Ci panowie nie rozumieli, że dla Peipera i dla nas miasto było jedynie ekwiwalentem i kondensatorem poetyckiej treści dnia dzisiejszego, że metafora była dla nas istotnym elementem poezji, jej cegłą niezbędną do budowy całości wizji poetyckiej, a nie gipsowym ornamentem, że „wstyd uczyć” i niechęć do bezpośredniości i do słów wytartych mieliśmy w zębach, a nie na ustach³.

W przytoczonym, rozłamującym się niejako na dwie części fragmencie stwierdza Brzękowski, że już w owym okresie niektóre rewaloryzatorskie wysiłki Peipera spełniły swe zadanie. Wprawdzie zostały uproszczone i zwulgaryzowane, ale oddziaływały na twórców i upowszechniły się. To przekonanie powróci jeszcze kilkakrotnie w tym artykule. *Expressis verbis* w zakończeniu powie Brzękowski:

Rzeczy elementarne, o które musieliśmy walczyć przed kilku laty, zdobyły już sobie prawo obywatelstwa. Miasto, maszyna, metafora, pośredniość

² J. Brzękowski, *Życie w czasie*, „Linia” 1931, nr 2. Cyt. za przedrukiem w: *Życie w czasie*, Londyn 1963, s. 14.

³ *L.c.*

poetycka interesują nas już o wiele mniej, gdyż stały się własnością wszystkich poetów, a my wyczerpaliśmy w nich najbardziej nas interesujące zagadnienia⁴.

W drugiej części wypowiedzi dadzą się zauważyć pewne przesunięcia akcentów w sformułowaniach przywołujących tezy teorii Peipera.

W Peiperowskiej koncepcji kultura i natura stanowią antynomię. Każde zorganizowane działanie człowieka jest przełamywaniem natury, przewyciężaniem jej. Miasto i jego pochodne: masa, maszyna — są symbolem działalności kulturotwórczej człowieka, przeciwieństwem jest przyroda, ludowość, rustykalizm. To dość ostre przeciwstawienie zaciera się u Brzękowskiego; dwa człony Peiperowskiej antynomii egzystują obok siebie. Miasto stanie się — jak przytoczono wyżej — jedynie ekwiwalentem i kondensatorem poetyckiej treści dnia dzisiejszego, niejako symbolem nowoczesności, podczas gdy u Peipera było wzorem pewnego funkcjonalnego układu organicznego o określonej strukturze, w której należało szukać praw rządzących nowoczesnością i te prawa wyzyskać na terenie sztuki⁵.

Metafora zaś zostaje przez Brzękowskiego podporządkowana całości wizji poetyckiej, a nie z d a n i u. Nastąpi więc pewne przesunięcie z kategorii językowo-pojęciowej u Peipera na płaszczyznę sugerującą elementy obrazu.

Zamantestował Brzękowski w swoim artykule przekonanie, że okres walki o elementarne właściwości nowej poezji, określone głównie przez Peipera w „Zwrotnicy”, został zamknięty i że obecnie istnieje potrzeba podjęcia problemów nowych. Zamknął jeden historyczny już etap i otworzył drugi. Istotną nowością tego wystąpienia było uświadomienie rozwoju w czasie idei sformułowanych w latach 1923—1927 i niezbędność sformułowania innych.

Miało to nastąpić niebawem, bo w poprzedzonej wystąpieniem w „Linii” (nr 4) *Poezji integralnej* wydanej w 1933 r. W recenzji nazwał ją Przyboś „pierwszym w Polsce zarysem nowej poetyki, wywiedzionej z praktyki poetyckiej wszystkich nowatorów”⁶, Piwowar natomiast, złośliwie, „kieszonkowym podręcznikiem nowej poezji”⁷. I jedno, i drugie określenie mimo różnicy emocjonalnej,

⁴ *Ibidem*, s. 16.

⁵ Por. T. Peiper, *Miasto, masa, maszyna*, [w:] *Tędy. Nowe usta*, Kraków 1972, s. 30—49.

⁶ J. Przyboś, *O poezji integralnej*, [w:] *Linia i gwar*, Kraków 1959, t. 1, s. 31.

⁷ L. Piwowar, *Kieszonkowy podręcznik nowej poezji*, „Gazeta Artystów”, 1934, nr 6.

wartościującej tę rozprawę, przyznawały, że jest ona kodyfikacją zasad nowej poezji. Podjął w niej Brzękowski próbę, czego nie zrobił wcześniej Peiper, by w spoistym wykładzie określić cechy nowej poezji i przeciwstawić ją dawnym praktykom. Dokonał tego na materiale poezji polskiej i francuskiej z uwzględnieniem teorii poetyckiej Peipera i zaznaczeniem własnego, często odmiennego stanowiska.

Połączył Brzękowski w swej rozprawie dwa elementy — opisowy i normatywny. Wydobywając z praktyki poetyckiej nowatorów polskich i francuskich elementy nowoczesności, dał opis pozornie obiektywny. Podporządkował go jednak własnym koncepcjom i przemyśleniom, nadając mu tym samym charakter subiektywny i normatywny. Brak rozgraniczenia tych dwóch płaszczyzn, nierozdzielenie tego, co stanowiło własną indywidualną propozycję, a co zostało przejęte, spowodowało pewien zamęt w odbiorze *Poezji integralnej*. Z jednej strony krytyka zarzucała Brzękowskiemu brak oryginalności i powtarzanie tez Peipera, z drugiej atakowała go za odstępstwa i „niewierność” wobec „mistrza”. Ta pozorna obiektywizacja przedstawionych propozycji spowodowała, że nie dostrzeżono ich nowości i różnic dzielących je od kanonu Peiperowskiego.

Rozprawa Brzękowskiego podzielona została na trzy części: „Elementy i struktura”, „Budowa”, „Poezja stosowana a poezja proletariacka”. We wstępie określił autor różnice decydujące o odmienności nowych propozycji poetyckich. Widział je w płaszczyźnie języka, elementach i budowie wiersza. „Refleksyjno-tematowo-lirycznej” poezji dawnej przeciwstawił „kondensację wartości artystycznych, zwartość obrazów, zaniechanie tematycznej nastrojowości, brak point, elidowanie mało wartościowych elementów”⁸. Podkreślając znaczenie Peipera i jego teorii dla ukształtowania podwalin nowej poezji, zmanifestował równocześnie swoją odrębność.

Długoletni pobyt na Zachodzie, z daleka od moich kolegów ze „Zwrotnicy”, pozwolił mi jednak na jasne uświadomienie sobie różnic dzielących mnie od autora *Nowych ust* i moich towarzyszy⁹.

Zakres swoich rozważań ograniczył Brzękowski do formalno-warsztatowych problemów poezji, pojmując ją, podobnie jak Peiper, jako zorganizowaną w pewien określony sposób wypowiedź językową. Przyjmując słowo jako podstawowy element wypowiedzi wyróżnił w nim cztery płaszczyzny: semantyczną,

⁸ J. Brzękowski, *Poezja integralna*, Warszawa 1933, s. 3.

⁹ *Ibidem*, s. 4.

dźwiękową, wyobraźniową i emocjonalną. Pierwsze unowocześnienie poezji dokonało się w sferze leksyki poprzez wprowadzenie nowych słów, których dostarczyło życie — cywilizacja techniczna, nowe wynalazki, nauka, urbanizm, oraz poprzez wprowadzenie neologizmów, elementów gwarowych i słów rzadko używanych. Jednakże dopiero łączenie słów nadaje im wartość poetycką: „To, co jest istotną wartością poetycką, tkwi więc w połączeniach słów, znajduje się niejako poza samym słowem”¹⁰.

W tym stwierdzeniu widać zbieżność z formułą Przybosa, że „istota poezji nie tkwi w słowach, ale w wiązaniach słów. Poezja — to międzysłowie” („a.r.” 2, 1932).

Najprostszym elementem wiązania słów jest metafora, a przy strukturze dźwiękowej wiersza — aliteracja.

Koncepcja metafory u Brzękowskiego wyrasta z pnia metafory Peipera, ale rozwija on ją, zmienia i przekształca. Jego rozumienie metafory ma istotne znaczenie dla całej jego teorii poetyckiej. Z jej charakteru wyprowadza dalej zasady budowy poetyckiej. Metaforyzację pojmuje jako modyfikację semantyczną wyrażenia przy zachowaniu ich kształtu. Temu procesowi metaforyzacji ma podlegać całość wypowiedzi poetyckiej. Tym samym uchyla zarzut *metaphoritis* i hipertrofii metafory. Tylko w całości zmetaforyzowana wypowiedź jest wypowiedzią poetycką. Poezja ustanawia niejako subjęzyk, który jest jej wyróżnikiem. Zagadnienie tego „języka w języku” rozpatrzył szczegółowo Sławiński we wspomnianej pracy¹¹.

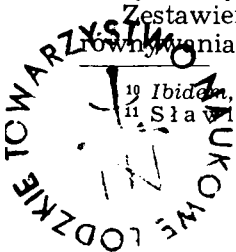
Metafora i metaforyzacja są zatem w swej funkcji pewną zasadą organizacji wypowiedzi, a nie tropem stylistycznym. Co za tym idzie, nie wyróżnia i nie rozgranicza Brzękowskiego różnych odmian metafory w tradycyjnym rozumieniu, tzn. metafory właściwej, metonimii, synekdochy, hiperboli itp. Pojmowana przez niego metafora ma zakres szerszy i jest nadrzędna w stosunku do poszczególnych jej odmian.

Zastanawiając się nad jej cechami, wychodzi Brzękowski od metafory jako zestawienia dwóch „pojęć czy symboli”. Zestawienie takie odwołuje się do pewnych cech desygnatów tych pojęć, konfrontując je z sobą, porównując bądź przenosząc cechy jednego na drugi. Zabieg taki jest pewną próbą klasyfikacji dokonaną przez poetę, tym samym wyzwalającą pierwiastek emocjonalny, który staje się poetycką wartością.

Zestawienie dwóch pojęć czy symboli bez bezpośredniego porównywania ich cech stanowi o eliptycznym charakterze metafo-

¹⁰ Ibidem, s. 8.

¹¹ Sławiński, op. cit., por. rozdział „Język w języku”, s. 32—122.



ry i implikuje u odbiorcy potrzebę kojarzenia ewentualnych różnic i podobieństw cech noszonych przez desygnaty zestawianych wyrażen. Powoduje to również możliwość niejednoznacznej wykładni interpretacyjnej i potencjalne uzyskanie wielu znaczeń. Prócz określonych tu cech posiada metafora jeszcze jedną: dynamizm. Wynika on ze „spięcia rzeczywistości życiowej i odległej realności artystycznej”, czyli innymi słowy z nominalnego i metaforycznego znaczenia wyrazu. Używając terminologii Brzękowskiego, powoduje to ciągły ruch wyobraźni u odbiorcy.

Tak pojmowana metafora stanowi zasadniczy element poezji, jest integralną częścią języka poetyckiego. Nie poprzestaje jednak Brzękowski na takim jej rozumieniu. Jako doskonalszy kształt metaforyzacji języka proponuje metaforę rozwiniętą, metaforyzowane zdanie i dłuższy okres oraz obraz metaforyczny. Nie ma jednak w *Poezji integralnej* przybliżonej nawet definicji zaproponowanych terminów. Miast tego daje teoretyk dwa przykłady, które mają stanowić egzemplifikację propozycji terminologicznej:

Gnały błonia nagą trawą zdeptane i żyzną
(M. Czuchnowski, *Kobiety i konie*)
Pieśń żył się wszyła w noże kroków
(J. Kurek, *Bunt w porcie*)

Z prezentowanych przykładów wydedukować można, że chodzi Brzękowskemu o dokonanie zabiegu metaforyzacyjnego nie między dwoma słowami, ale między całymi częściami syntaktycznymi wypowiedzi, w których obrębie również zachodzi metaforyzacja. Następuje niejako spiętrzenie metafory. Proces metaforyzacji dokonuje się w dwóch planach.

Do koncepcji zdania metaforycznego i obrazu poetyckiego, podkreślając ich charakter „wyobrażeniowy” i walory obrazowe, powróci Brzękowski w późniejszych swoich szkicach. W *Poezji integralnej* określi funkcję zdania metaforycznego: „Zdanie metaforyczne wyraża w sposób poetycki jakąś rzeczywistość życiową lub wizualną, o swoistym jedynie przez taki, a nie inny system słów dającym się określić zabarwieniu uczuciowym”¹². Z tego określenia wynika niepowtarzalność i jednorazowość obrazu metaforycznego.

Zdanie metaforyczne i obraz metaforyczny posiadają te same cechy co metafora: wartość emocjonalną, czyli poetycką, strukturę eliptyczną, możliwość wielorakiej realizacji semantycznej, różnią się jednak zakresem funkcji, obejmują cały plan wiersza, eliminują możliwość zastąpienia ich prostym porównaniem lub

¹² Brzękowski, *Poezja integralna*, s. 10—11.

zdaniem porównawczym. Szczególnie interesują Brzękowskiego modyfikacje semantyczne, które widzi jako „grę znaczeń” występującą już w samej naturze słowa, jego wielowarstwowości oraz w zjawisku polisemii i homonimii. Element gry i zabawy stanie się istotny dla jego teorii i twórczości oryginalnej. Stąd wynikać będzie konceptyzm charakteryzujący się niezwykłością myśli i wyobrażeń, gwałtownymi przeskokami w ich wyrażaniu, nieoczekiwanymi asocjacjami i przeciwstawieniami. Poezja stanie się grą o pewnych określonych zasadach. Jej cel określił w *Poezji integralnej* jako „budzenie uczuć, wzruszanie, zachęcanie do myślenia obrazami i budzenie asocjacji”.

Wyzwalanie wieloznaczności jest jedną z zasadniczych cech poezji postulowanych przez Brzękowskiego. Sprzyja temu nie tylko sama natura elementów poezji wyróżnionych przez autora *Poezji integralnej* — słowo w funkcji wielowarstwowej, metafora, zdanie metaforyczne czy obraz poetycki — ale również metaforyczno-eliptyczna struktura języka poetyckiego i struktura dźwiękowa (aliteracja).

Na przykładach wybranych z poezji Przybosa, Peipera, Kurka, Czechowicza i swojej własnej ukazuje szereg chwytów poetyckich, którymi najczęściej posługuje się nowa poezja. Są to: 1) łączenie w metaforze lub zdaniu metaforycznym dwóch członów nie tylko na zasadzie podobieństwa i wspólnych cech, lecz również na zasadzie kontrastu, 2) stosowanie rozwiniętego i zmetaforyzowanego dopowiedzenia, 3) uzyskanie wieloznaczności metaforycznego obrazu poprzez użycie w nim homonimu, 4) zahamowanie, 5) niedokończenie, niedopowiedzenie, 6) analogia wprowadzona dla wzmocnienia obrazu, 7) bezpośrednie następstwo obrazów z różnych dziedzin, ale o podobnym zabarwieniu emocjonalnym — dla zwiększenia ostrości, 8) zdanie rozkwitające, 9) przybliżenie znaczeniowe dwóch różnych wyrazów na mocy podobieństwa dźwiękowego, 10) rozbicie wyrazu na części wyzwalające nowe możliwości asocjacyjne — dźwiękowe i semantyczne, 11) dźwiękowe *pars pro toto*, 12) anaforyczne powtórzenie dla zmanifestowania jedności konstrukcyjnej, 13) aliteracja spiętrzona na wzór fugi muzycznej, powtarzanie stałego motywu dźwiękowego, 14) nagromadzenie słów o wspólnym pniu dźwiękowym.

Wiele z przytoczonych tu za *Poezją integralną* chwytów poetyckich przeniósł Brzękowski z teorii Peipera. Od siebie dodał głównie te, które wykorzystują własności dźwiękowe słów i ich wieloznaczny charakter. Są to jedne z „niewierności” Brzękowskiego wobec autora *Nowych ust*. Peiper wykluczył całkowicie

ze swego systemu możliwości dźwiękowej organizacji wiersza oraz świadome i celowe posługiwanie się wieloznacznością. Również asocjacja jako metoda przeciwna była poglądom „papieża awangardy”.

Chwyty, przedstawione przez Brzękowskiego jako nowe, nieobce były poetykom historycznym. Nowością jednak było zintensyfikowanie ich, wprowadzenie do jednego systemu poetyckiego i zintegrowanie. Nowością również, która przeniknęła do poglądów Brzękowskiego z nadrealizmu, jest motywacja senna. Konstrukcja snu nie musi podlegać prawom rzeczywistości ani też prawom logiki. Sen podlega swoim wewnętrznym prawom i rozluźnia strukturę logiczną, pozwala na odmienne porządkowanie elementów wyobraźni i rzeczywistości.

Najsłabszą motywacyjnie odmianą struktury wierszowej przedstawioną w *Poezji integralnej* jest struktura określona na podstawie elementów treściowych. Brzękowski odrzuca treść pojmowaną jako fabułę, anegdotę. Treść jest dla niego sensem znaczeń poszczególnych wyrazów, całych zdań bądź obrazów. Podlega więc, analogicznie do przedstawionych elementów, modyfikacjom semantycznym, reinterpretacji semantycznej.

Wśród wyróżnionych chwytów poetyckich znajduje się: 1) możliwość różnych interpretacji znaczeniowych, 2) substytucja treści, 3) substytucja plus zahamowania, 4) deformacja treści w celu zmiany potocznego znaczenia. W proponowanym zabiegu substytucji treści i jego motywacji widać wyraźnie wpływy teorii Freuda i nadrealizmu. Zamierzoną treść Brzękowski proponuje ukryć i zastąpić inną o pokrewnych walorach emocjonalnych. Zabieg ten, szeroko stosowany, spełnia stawiany przed poetą postulat pośredniości wyrazu. Podobnie jak w teorii Freuda treść tkwiąca w podświadomości zostaje zmieniona przez świadomość. Podświadomość zaś jako nośnik walorów poetyckich i teren eksploatacji wiedzy o rzeczywistości jest przedmiotem zainteresowania Brzękowskiego.

W swych wypowiedziach w *Poezji integralnej* wskazuje on raz po raz na ten czynnik, nie rozwijając jednak szerzej tego zagadnienia. Określenie stosunków między rzeczami a stanami dokonuje się właśnie w podświadomości poety i nie podlega obiektywizacji. Oparty na asocjacji akt twórczy wyzwala ten subiektywny, stworzony przez poetę porządek, który zostaje odbiorcy narzucony i który nie ma charakteru mimetycznego. Działanie poetyckie ma charakter działania kreacyjnego. Przyjęcie asocjacji jako zasadniczej metody tworzenia poetyckiego szeroko wykorzystane zostanie przez Brzękowskiego przy określaniu budowy poe-

tyckiej. Postulat budowy i konstrukcji sformułowany przez Peipera w pierwszych numerach „Zwrotnicy”, a propagowany później przez Przybosia, mocno zaciążył nad sformułowaniami autora *Poezji integralnej*. Jej część poświęcona sprawie budowy jest próbą przewyciężenia poglądów Peipera, określenia ich przez historyczny charakter, wypływający z potrzeby przeciwstawienia się pojęciu „natchnienia”, głoszonego przez Młodą Polskę, oraz przeciwstawienia się anarchii futurystów, a jednocześnie próbą utrzymania tego postulatu w nowym kształcie i z nową motywacją.

Istnieje tu w postawie Brzękowskiego wewnętrzna sprzeczność, wynikająca z próby połączenia poetyki surrealistycznej z konstruktywizmem Peipera i Przybosia, roli podświadomości i asocjacionizmu z ładem, rygiorem, organiczną budową i funkcjonalizmem. Wpływało to w znacznej mierze na małą spójność wewnętrzną wykładu i liczne sprzeczności w sformułowaniach.

Oryginalną propozycją wyjścia z tych sprzeczności jest budowa eliptyczna i kontrolowany wybór asocjacji, propozycją, którą w późniejszych szkicach wzbogacając o nowe elementy Brzękowski określi mianem „metarealizmu”.

Na wstępie swych rozważań o budowie wprowadza Brzękowski rozróżnienie pomiędzy pojęciami budowy a konstrukcji. Budowa jest jedynie układem elementów, często przypadkowym i nieświadomym. Konstrukcja jest świadomym budowaniem na podstawie jakiejś zasady. Ta świadomie wprowadzona zasada stanowi o wyższości konstrukcji nad budową. Konstrukcja jest formą doskonalszej organizacji, w której istotną rolę odgrywa czynnik świadomości.

Mimo tego poczynionego na wstępie rozróżnienia w dalszej części Brzękowski raczej intuicyjnie wyczuwa różnice między tymi bliskoznacznymi pojęciami, niż potrafi precyzyjnie określić ich zakres. Z toku wywodu wnioskować można, że pragnie on przeciwstawić się tendencji konstruktywistycznej, panującej w tym okresie w plastyce i poezji, reprezentowanej przez suprematyzm, neoplastycyzm, geometryzm, a na gruncie poezji głównie przez Peipera i Przybosia. W tym kontekście rozumiane pojęcie konstrukcji pozwala na hipotezę, że Brzękowski nie zamierza „pokazywać” sposobów wiązania elementów, lecz interesuje go zespół i wzajemne powiązanie części składowych całości. Ta potrzeba rozluźnienia zasad konstruktywizmu warunkowana jest wpływami nadrealizmu, którym Brzękowski wyraźnie ulega.

Rozwijana w dalszej części teoria elipsy jako sposobu łączenia wyrażeń poetyckich pozostaje w pewnej sprzeczności z tak rozumianym pojęciem konstrukcji i budowy. Sprzeczność ta jest ła-

godzona samym charakterem elipsy, która rozluźnia związki między poszczególnymi elementami całości.

Koncepcję nowej budowy poetyckiej formułuje Brzękowski w opozycji do budowy tradycyjnej, którą określa jako treściową lub pointystyczną. Dawny wiersz, mający na celu przedstawienie określonej treści rozumianej jako temat lub refleksję myślową, podporządkowany był konstrukcyjnie zasadom składni i logiki. Znaczną jego część zajmowało przedstawienie sytuacji lirycznej, która spełniała funkcję komentarza do końcowego spięcia poetyckiego, którym była puenta. Przyznaje Brzękowski wierszom o takiej konstrukcji pewne funkcje propagandowe i utylitarne, odmawia jednak nowoczesnych wartości artystycznych. Działalność poetycka jest nakierowana na sam przedmiot tej działalności, to jest na język i wyzwalanie jego możliwości ekspresywnych i poetyckich. Funkcje instrumentalne języka wobec świata zewnętrznego schodzą na plan dalszy i znaczenie mają jedynie w poezji utylitarnej, której teoretyk poświęci część swej rozprawy. Ponieważ zasadniczym elementem poetyckości języka jest jego metaforyzacja — każde zdanie winno być zmetaforyzowane i każde zdanie jest poetycko ważne. Takie zagęszczenie treści poetyckiej można uzyskać poprzez opuszczenie członów martwych poetycko, „waty słownej”, którą jest opis sytuacji lirycznej. Wynika stąd postulat budowy eliptycznej. Przy łączeniu poszczególnych obrazów poetyckich należy elidować człony pośrednie nie mające wartości poetyckiej.

Następuje przy tym rozluźnienie spójności syntaktycznej, logicznej i tematycznej. Porządek logiczno-wynikowy zastąpiony zostaje asocjacionizmem. „Podobrazy” ewokują się wzajemnie poprzez asocjacje i razem tworzą całość. Asocjacja staje się siłą twórczą obrazu poetyckiego. Metoda asocjacji osłabia łączność tematyczną i w konsekwencji prowadzi do wieloznaczności obrazu i różnych możliwości interpretacyjnych. Zwraca przy tym uwagę Brzękowski na niemimetyczny charakter przedstawionych obrazów, które zawierają elementy rzeczywistości, ale poprzez odmienny porządek i układy tworzą artystyczną wizję, nie mającą odpowiednika w świecie realnym.

Ten ich „pozarealny” charakter powoduje z kolei ich alogiczność czy też antylogiczność. Obraz poetycki oparty na metodzie asocjacionizmu i elipsie jako zasadzie łączenia kreuje nową rzeczywistość, której cechą organizującą jest wewnętrzny porządek artystyczny.

Poddane analizie wiersze pozwalają Brzękowskiemu na przy-

kładach wyprowadzić zasady nowej budowy, które już wcześniej sygnalizował.

Pierwszy — to specjalny sposób tworzenia obrazów poetyckich, które różnią się od obrazowania dawnej poezji tym, że trzon ich jest czysto wizualny (lub czasem dźwiękowy), a nie logiczno-składniowy. Nowe obrazy poetyckie są pozornie antylogiczne, a w każdym razie alogiczne, nie idą ślepo za istniejącą rzeczywistością, ale same ją tworzą, nie są realne — są nadrealne. Drugi fakt zasługujący na podkreślenie to wytworzenie się specjalnego języka poetyckiego, różnego od mowy prozy, to, co Peiper określa jako „ekwiwalentyzowanie uczuć” [może słuszniejszą nazwą byłoby określenie: „substytucja uczuć”, gdyż nie zawsze daje się równoważniki uczuciowe. Często podstawia się tylko inną treść lub obrazy — przyp. J.B.], czyli operowanie równoważnikami uczuć, a nie — opowiadanie o nich czy opisywanie. Trzecią wreszcie cechą zasadniczą jest specjalny sposób budowania przy pomocy elidowania mniej ważnych członów zdań i obrazów o drugorzędnym znaczeniu. Otrzymujemy w ten sposób poemat tematowo nieco przymglony, ale pełen uczuciowej treści, która znajduje się w nim w stanie potencjalnym i posiada zdolność wywoływania obrazów czy uczuć u czytelnika lub słuchacza. Ta „imagogeniczność” poezji integralnej jest jej siłą i słabością zarazem, gdyż na skutek tego traci ona na dostępności przez wyeliminowanie elementu tematowego, ale zyskuje za to na kondensacji treści lirycznej¹⁸.

W przytoczonych sformułowaniach Brzękowskiego, tak jak w całości rozprawy, uderzają dwie rzeczy, które różnią go wyraźnie od Peipera. Jedna to postulat obrazowości widzianej nie w kategoriach lingwistycznych, ale plastycznych. Obraz jest nie tylko spięciem wywołanym reinterpretacją znaku językowego przez inny znak. Poprzez swoje możliwości budzenia asocjacji działa na plastyczne możliwości wyobraźni odbiorcy. Ta „wizualność obrazu poetyckiego wielokrotnie jest przez Brzękowskiego podkreślana, znajdzie ona zresztą kontynuację w późniejszych wystąpieniach autora *Poezji integralnej*. U podstaw tej koncepcji tkwi przekonanie, że proces postrzegania świata dokonuje się poprzez widzenie obrazami, w stosunku do których pojęcia i ich znaki językowe są wtórne. Brzękowski wyraźnie pozostaje pod urokiem malarstwa nadrealistycznego, w *Poezji integralnej* motywację dekompozycji świata realnego zaczerpnie właśnie z niego, posługując się przykładem obrazów Maxa Ernsta.

Wpływ nadrealizmu widać również w przyjęciu metody asocjacji, która stanowiła jeden z podstawowych elementów tego kierunku. Asocjacyonizm jest dla Brzękowskiego zasadniczym motorem wyzwiania wyobraźni i wartości poetyckich. Wszystkie zabiegi i chwyt poetyckie wyrastają niejako z jego pnia. To też jest wyraźnym sprzeczaniem się z zasadami poetyki Peipe-

¹⁸ *Ibidem*, s. 41—42.

rowskiej. I ta „niewierność” zostaje złagodzona podporządkowaniem ciągu skojarzeń, świadomej pracy twórczej, prawu wyboru i selekcji. Brzękowski zdaje sobie sprawę z tego, że w rozważaniach swych, a i w poezji zbliża się do surrealizmu, lecz pragnie zachować swoją odrębność:

W poezji integralnej spontaniczność asocjacji jest kontrolowana ustawnie przez równoczesną świadomą, twórczą pracę. Rozróżnienie to uważam za istotne, gdyż odgranicza mnie ono jasno od nadrealistów, z którymi łączymy jednak wiele wspólnych rzeczy (asocjacionizm, freudyzm, antyrealizm obrazowania itp.)¹⁴.

Odrzuca z nadrealizmu zasadę mechanicznego zapisu (*écriture automatique*), która może być formą zapisu stanów psychicznych, nie jest jednak aktem twórczym. Nie traktuje bowiem Brzękowski — jak nadrealiści — sztuki jako środka instrumentalnego dla celów pozaartystycznych. Celem działania pozostaje dla niego sztuka-poezja. Podświadomość przyjęta za koncepcjami Freuda jest dla Brzękowskiego kuźnią obrazów poetyckich, możliwością wyobraźni, a nie jak u nadrealistów — formą poznania świata. Irracjonalizm jest irracjonalizmem poetyckim, a nie światopoglądowym. Można postawić hipotezę, że Brzękowski zbliża się do zewnętrznych form surrealizmu, nie przyjmuje jednak jego motywacji światopoglądowej i zasad tworzenia.

Ostatecznie więc proponowana budowa poetycka będzie wypadkową wpływów teorii Peipera i nadrealistów. Za Peiperem Brzękowski przyjmie samą zasadę budowy, którą, jak już wskazywaliśmy, będzie odróżniał od konstrukcji. W ramach tej budowy odrzuca jednak układ logiczno-składniowy, by zastąpić go kontrolowanym asocjacionizmem i budową eliptyczną.

Odrębną, niejako autonomiczną częścią *Poezji integralnej* jest szkic *Poezja stosowana a poezja proletariacka*. Podejmuje w nim Brzękowski szeroko dyskutowany w końcu drugiego dziesiętka lat XX wieku problem poezji społecznej i poezji proletariackiej. Wysoki stopień uogólnienia i uabstrakcyjnienia pojęcia społeczności i proletariatu powoduje, że zacierają się ostre kontury wywodu i część twierdzeń pozostaje pustych. Ich zakres staje się na tyle szeroki, że trudno je wypełnić określoną treścią. Wprowadza jednak teoretyk szereg rozróżnień, które ważne są nie tyle ze względu na „społeczność poezji”, ile jako dopełnienie teorii poezji i jej funkcji.

Podstawowym rozróżnieniem jest podział na poezję i poezję stosowaną. Poezja, którą pojmuje jako poezję właściwą, poezję

¹⁴ *Ibidem*, s. 45.

„czystą”, jest wynikiem tworzenia wartości czysto artystycznej, jej celem i funkcją jest oddziaływanie artystyczne. Określenie to nie jest zbyt ostre i rozumiane może być pełniej dopiero przy uwzględnieniu wywodów przedstawionych w dwóch pierwszych częściach *Poezji integralnej*. Poezją stosowaną jest natomiast każdy wiersz, którego cel jest natury praktycznej. Ten utylitaryzm przejawia się głównie w podejmowanych tematach i formie wiersza, której celem jest przekazanie określonej myśli filozoficznej, patriotycznej, społecznej czy reklamowej. Pełni ta poezja głównie funkcje propagandowe, a nie artystyczne. Nadrzędną płaszczyzną organizacji wiersza jest jego struktura problemowa i jej podporządkowane są funkcje estetyczne. Tendencyjność tematów i forma dostępna szerokiemu ogółowi odbiorców powodują dewaluację wartości artystycznych, które dla Brzękowskiego pozostają priorytetowe. Dopuszcza on jednak możliwość takiego nasycenia wiersza ładunkiem poetyckim, by mimo jego celów utylitarnych stał się wartościowym poetycko. Możliwe jest też przejście odwrotne — wiersz słaby poetycko mimo braku zastosowań praktycznych staje się poezją stosowaną. Stąd granice między poezją a poezją stosowaną mogą być dość płynne.

Natomiast swe społeczne funkcje winna poezja realizować poprzez treść, która byłaby wyrażeniem pewnej świadomości społecznej znajdującej odbicie w nowej formie wiersza. Poprzez kształtowanie nowych form sztuki ma się dokonać kształtowanie nowych form kultury społecznej. Rezygnacją z takiej wysokiej funkcji jest okazjonalna i bezpośrednia agitacja i propaganda.

Reakcja krytyki na *Poezję integralną* była dość żywa. Poza wymienionymi już Przybosiem i Piwowarem głos zabrali Irzykowski, Łaszowski, J. Frasik, Maśliński, Mikułko, Kotlicki, Zgorzelski, I. Sławińska, Ziemiński. Prawem rytmu życia literackiego 20-lecia międzywojennego wystąpienia recenzyjne przerodziły się w jakiś czas trwające polemiki, w których oponenti po kilka razy zabierali głos. Dyskusja nad książką Brzękowskiego przerodziła się w dyskusję nad poezją i jej nowym kształtem. Zabrali w niej głos nie tylko różni krytycy, ale również różne orientacje poetyckie, które były przez nich reprezentowane. Polaryzując ich stanowiska stwierdzić można, że ciężar polemik przesunął się z poglądów prezentowanych przez Brzękowskiego na grunt zasadniczego w 20-leciu sporu między poezją awangardową a jej przeciwnikami, wyznającymi zresztą różne zasady poetyckie. To jednolite w świadomości krytycznej 20-lecia międzywojennego pojmowanie awangardy poetyckiej, wyznaczonej teoriami i praktyką poetycką Peipera, Przybosia, Brzękowskiego, Kurka

i Czuchnowskiego, utrwalalo przekonanie o pełnej spójności grupowej „zwrotniczanej”.

Od pierwszej recenzji Przybosia *O poezji integralnej* aż po ostatnie polemiki zaciążyła na głosach krytyki niespójność metodologiczna *Poezji integralnej* i nieostrość terminologii w niej używanej. Mieszały się głównie dwa porządki jej odczytania. Pierwszy — jaki zaproponował Przyboś — jako kanonu teoretyczno-estetycznego wywiedzionego z analizy utworów nowatorów poezji, który miał być konstrukcją modelową tej poezji, i drugi — określony przez Piwowara jako „katalog wszystkich zdobyczy nowej poezji [...] obliczony na tzw. powszechny użytek, ułatwiający zorientowanie się w całości zagadnień i postulatów [...] »Bryk« niby”¹⁵.

Wychodząc od tezy, że *Poezja integralna* jest „kieszonkowym” skrótem poglądów Peipera zawartych w *Tędy i Nowych ustach*, krytykował Brzękowskiego Piwowar za niepełne i niedokładne odczytanie autora *Metafory terażniejszości* i znaczne odstępstwa od jego sformułowań. Podkreślana przez Brzękowskiego i w polemikach przez Przybosia „wyobrażeniowość” nowej poezji została mocno zakwestionowana w imię też Peipera, podobnie jak struktura dźwiękowa, aliteracyjna wiersza i programowo wprowadzana wieloznaczność, uzyskiwana poprzez różne chwytły. Również sprawa budowy i konstrukcji niezbyt ostro przedstawiona przez Brzękowskiego, na co już wcześniej zwracałem uwagę, wywołała głosy polemiczne.

Nie odczytano jednak, że *Poezja integralna* jest próbą przedstawienia indywidualnej teorii poetyckiej. Wykorzystuje ona wprawdzie dotychczasowe doświadczenia i teorie, ale subiektywnie je modyfikuje, dając z połączenia różnych elementów własną propozycję. Ciekawą rzeczą jest, że nikt z polemistów nie zwrócił uwagi na znaczne wpływy nadrealizmu, dające się w tej rozprawce zauważyć.

Krytyka postawy i techniki surrealistycznej dokonana wcześniej przez Peipera na tyle mocno zaważyła na wyobrażeniach o nowej, awangardowej poezji polskiej, że mimo wyraźnych związków Brzękowskiego z tym kierunkiem nie zwracano na nie uwagi. Jednym kontekstem wyznaczonym przez krytykę dla teorii Brzękowskiego były koncepcje Peipera. Nikt prócz Irzykowski, a ten dokonywał tego z innych pozycji, nie uwzględniał wpływów, jakie na autorze *Poezji integralnej* mogły wywrzeć teorie rozwijające się na zachodzie Europy. Krytyka, głównie ta

¹⁵ Piwo war, *op. cit.*

z kręgu młodszego pokolenia tzw. drugiej awangardy, reprezentowana w tej dyskusji z jednej strony przez Piwowara, a z drugiej przez młodych poetów z kręgu wileńskich „Żagarów”, obracała się ciągle w polu oznaczonym poetyką sformułowaną przez Peipera. Pośrednio potwierdzałoby to przekonanie Brzękowskiego, że zdobycze „Zwrotnicy” i jej założyciela upowszechniły się i „uklasyczyły” już dość szeroko w świadomości młodego pokolenia poetyckiego.

Wspominałem już o tym, że Brzękowski należał do bardzo uważnych obserwatorów życia literackiego i kulturalnego Zachodu, które prawie w całości koncentrowało się podówczas w Paryżu, gdzie przebywał na stałe. Ścisłe związki personalne z przedstawicielami paryskiej awangardy plastycznej i literackiej, dobry zmysł obserwacyjny pozwoliły Brzękowskiemu na dość szybkie i gruntowne zorientowanie się w tendencjach nowej sztuki na Zachodzie.

Tę dobrą orientację wykazywał wspomniany już cykl jego *Kilometraży* publikowanych w „L'Art Contemporain” i rozprawka, która ukazała się niemal równocześnie z *Poezją integralną* — *Nowa sztuka na Zachodzie*, stanowiąca część książki wydrukowanej w Łodzi z inicjatywy Władysława Strzemińskiego — *O sztuce nowoczesnej*¹⁶.

Z dużą znajomością rzeczy i wiedzą wyróżnił i scharakteryzował w niej Brzękowski zasadnicze kierunki i tendencje nowej sztuki na zachodzie Europy. Mimo różnic w postawach i dokonaniach łączył je niemimetyczny charakter, tendencja do deformacji i jednocześnie do konstrukcji oraz wiążący się z nadrealizmem wzrost znaczenia wyobraźni. Wprawdzie obserwacje te i wnioski dotyczyły terenu plastyki, lecz pozwoliły Brzękowskiemu wyzbyć się pewnej doktrynalnej postawy i zyskać szerszy pogląd na sprawy nowej sztuki. Stawiało to go w odmiennej sytuacji niż jego komparsów działających w kraju, którzy narażeni ciągle z jednej strony na bojkot i przemilczanie, z drugiej zaś na ustawiczne ataki z konieczności musieli swe stanowisko określać mniej elastycznie i właśnie doktrynalnie.

Najmłodszym i najdynamiczniejszym kierunkiem panującym zarówno w literaturze, jak i w plastyce był już w tym czasie nadrealizm. Właśnie w pierwszym okresie pobytu Brzękowskiego w Paryżu ukazał się w r. 1930 *Drugi manifest surrealizmu* André Bretona. Kult wyobraźni, jaki propagowali surrealiści, mimo za-

¹⁶ J. Brzękowski, L. Chwistek, P. Smolik, W. Strzemiński, *O sztuce nowoczesnej*, Łódź 1934.

strzeżeń, które wzbudzała w nim sama technika, wyraźnie go pociągał. W niezwykłych i zaskakujących zestawieniach przedmiotów i ich symbolice odwołującej się do podświadomości widział Brzękowski możliwość realizacji nowej metafory i nowej poetyckiej ekspresji. Z tych też doświadczeń wyrosła *Poezja integralna* jako pierwszy krok zapowiedzianej w *Życiu w czasie* potrzeby formułowania nowych idei poetyckich. Następnymi, istotnymi stały się tezy zawarte w artykułach *Integralizm w czasie*, *Wyobraźnia wyzwolona*, *Czas poetycki*¹⁷. *Poezja integralna* była nową próbą ukształtowania zasad języka poetyckiego.

Przy przyjęciu Peiperowskiej tezy o odmienności tego języka wprowadzał Brzękowski nową jego strukturę opartą na różnych niż u Peipera elementach i zasadach porządku wewnętrznego. Dał propozycję poezji integralnej, o pełnym zespoleniu i wzajemnych zależnościach elementów ją stanowiących. Wszystkie elementy niepoetyckie dzięki stosowaniu elipsy miały być z wypowiedzi poetyckiej usunięte.

Odmiennosc struktury języka wynikała z różnych niż u Peipera założeń filozofii poezji, wyrażających się w relacji: wypowiedź poetycka — rzeczywistość realna. Peiper, wychodząc z przesłanek racjonalnych i materialistycznych, zakładał obiektywnie istniejącą rzeczywistość realną, poznawalną przez poetę na drodze racjonalnej i empirycznej. Akt twórczy, który dokonuje się w sferze języka jako systemie znaków komunikujących, jest tylko odmienną ekspresją przy zachowaniu postawy zracjonalizowanej. Brzękowski sygnalizuje już w *Poezji integralnej*, by później dać temu mocniejszy wyraz, przekonanie o „dualizmie istnienia”. Tworząc swoje teorie, odwołuje się do istnienia rzeczywistości realnej i rzeczywistości poetyckiej jako obszarów odmiennych jakościowo. Sfera rzeczywistości poetyckiej tkwi w podświadomości artysty. Język, który proponuje, oparty na obrazie poetyckim, metaforze rozwiniętej, asocjacji i elipsie, tę rzeczywistość potrafi wyrazić. W swej rozprawie *Integralizm w czasie*, przeciwstawiając się genetycznym i analitycznym metodom badania poezji — jako tym, które z jednej strony prowadzą do badania historycznych uwarunkowań tekstu poetyckiego, z drugiej do badania elementów formy, nie prowadzą zaś do uchwycenia istoty poezji — daje wyraz przekonaniu, że poezja, a właściwie jej istota nie tkwi ani w samym temacie, ani w ukształtowaniu formy wypowiedzi. Jedynym sposobem poznania dzieła poetyckie-

¹⁷ J. Brzękowski, *Integralizm w czasie*, „Pion” 1937, nr 39; *Wyobraźnia wyzwolona*, tamże 1938, nr 18; *Czas poetycki*, tamże 1939, nr 10. Przedruk w: *Wyobraźnia wyzwolona*, Warszawa 1966.

go jest jego całościowy ogląd z równoczesnym uwzględnieniem wszystkich zawartych w nim elementów.

Rzeczywistość poetycka ma charakter ejdetyczny i jest poznawalna poprzez intuicję ejdetyczną¹⁸. Ma więc to poznanie charakter aprioryczny, względny i nieciągły. Łączy jednak Brzękowski aprioryczność poznania z nieuniknionym empiryzmem doznań, określając to mianem „poetyckiej antynomii”. Poznanie to jest możliwe przy „zespoleniu integralnym systemu widzeniowego z systemami semantycznym i dźwiękowym”¹⁹.

Język jest tylko formą, forma zaś funkcją rzeczywistości poetyckiej. Samą istotą poezji nie może być więc język — jest nią wyobraźnia.

Między indywidualnym charakterem wyobraźni a społeczną funkcją języka poetyckiego zachodzi sprzeczność, z której Brzękowski zdaje sobie sprawę i dla jej złagodzenia formułuje „postulat etyczny” poezji, jej obiektywizm. Postulat etyczny, postulat prawdy poetyckiej wyraża się w pełnej zgodności ekspresji poetyckiej (językowej) z rzeczywistością poetycką i jej ejdetycznym charakterem. Język poezji, wielowartościowy semantycznie czy uczuciowo, zawiera w sobie maksimum możliwości kojarzeniowo-wyobrażeniowych, ale dla wyrażenia jednego obrazu poetyckiego istnieje tylko jedno połączenie elementów poetyckich. Ta jedynność integralizmu poetyckiego zawiera w sobie pojęcie prawdy poetyckiej. O prawdzie poetyckiej nie stanowi zgodność przeżycia z rzeczywistością realną i autentyczność tego przeżycia. Na poznanie poetyckie składa się nie jedno doznanie czy wrażenie, ale całokształt doświadczeń psychicznych, poetyckich i życiowych. Ze względów etycznych ważne jest, by wiersz był zgodny z tą całością doznań podmiotu poznającego.

Jednostkowy, a przez to subiektywny charakter poznania poetyckiego pragnie dalej złagodzić Brzękowski proponując obiektywizację poezji. Tę możliwość widzi również w analogicznym do fenomenologii rozwiązaniu. Na poznanie składa się pewna suma doświadczeń, zatem zgodnie z postulatem etycznym poezja wyraża nie jednostkowe przeżycie, ale „wrażenie-typ”, które posiada charakter intersubiektywny. Fenomenologia postulowała podob-

¹⁸ Terminu tego i kategorii zapożyczonych z fenomenologii Husserla używa sam Brzękowski (*Integralizm w czasie*). Powołanie się na fenomenologię pojawia się w jego tekstach jeszcze kilkakrotnie. Nie wydaje się jednak, by Brzękowski przyjął całą doktrynę Husserla, jego odwołania mają wyraźnie charakter okazjonalny. Natomiast bliski fenomenologii jest określony przez Brzękowskiego sam akt poznania. Również pojęcie intuicji rozumiane jest podobnie jak u Husserla, a nie jak u Bergsona.

¹⁹ Brzękowski, *Integralizm w czasie*, s. 68, 69.

nie „wydobyć ze zjawiska ogólną, koniecznie ważną i naukowo wartościową istotę rzeczy, *eidos*”, poprzez redukcję ejdetyczną „prześć od faktów do istoty ogólnej, wprost w doświadczeniu oglądanej. Sam fenomen nie jest powszechnikiem w sensie ontologicznym, ale w treści swojej może zawierać ogólność, która jako datum bezpośrednio zachowuje swój immanentny względem świadomości charakter, nie »transcenduje« poznania (tj. nie wykracza poza podmiot poznania), ale nie jest też subiektywnym przeżyciem abstrakcji ani treścią psychologiczną”²⁰.

Innymi słowy akty poznania *a priori* są obiektywne, bo są oczywiste, uniwersalne.

Swoją koncepcję poezji integralnej uzupełnia dalej Brzękowski elementem czasu, któremu przyznaje wartość poetycką. Możliwość wykorzystania czasu jako elementu struktury poetyckiej wyprowadza z doświadczeń prozy (Proust, Tomasz Mann, Conrad, Hamsun) i refleksji filozoficznej, która opierając się na wynikach badań nauk szczegółowych zrelatywizowała pojęcie czasu. W późniejszym nieco artykule wprowadzi Brzękowski pojęcie i kategorię czasu poetyckiego. Formułując tezę, że dotychczasowa poezja istniała albo w przestrzeni, albo w czasie w zależności od tego, czy była zapisem tekstu, czy jego wygłoszeniem, postuluje połączenie tych dwóch pierwiastków i nasycenie poezji czasem. Pogląd taki wyprowadza Brzękowski z przekonania, że „poezja do czytania” daje głównie wizję przestrzenną, plastyczną, a ta z natury swej jest statyczna, „poezja wygłaszana” zaś realizuje się w czasie jako system następujących po sobie dźwięków, jako organizacja muzyczna. Pogląd taki jest nie do przyjęcia i argumentacja jest nieprzekonywająca. Wynika też ona prawdopodobnie z koniunkturalnej potrzeby. Interesujące natomiast jest, że przy okazji tych rozważań pisze Brzękowski, iż dawną poezję przeznaczoną do czytania, nastawioną na indywidualny, kameralny odbiór, cechowała pośredniość, nową — do wygłaszania, przeznaczoną dla percepcji masowej, winna cechować bezpośredniość.

Przekonanie to, wyrażone wprawdzie w innym planie niż u Peipera, pozostaje z nim w jawnej opozycji. Zdając sobie z tego sprawę, podejmuje też Brzękowski bezpośrednią polemikę z Peiperem:

Pora już zakończyć zainicjowany swego czasu przez Peipera, jako słuszną reakcję przeciw młodopolskiemu obnażaniu się, okres poetyckiej pośredniości, który teraz, gdy spełnił już swą rolę, możemy śmiało odrzu-

²⁰ L. Kołakowski, *Husserl — filozofia doświadczenia rozumiejącego*, [w:] *Filozofia i socjologia XX wieku*, cz. I, Warszawa 1965, s. 280—281.

cić, jeżeli chcemy, by pośredniość nie stała się synonimem oschłości. Musimy nadać poezji właściwe, istotne oblicze, przechodząc do porządku nadczynnikami mającymi charakter aktualnych, choćby nawet głębiej uzasadnionych reakcji²¹.

Odwołuje się również Brzękowski przy tej okazji do doświadczeń futurystycznych i postulatu symultaniczności, rehabilitując te zabiegi i przyznając im prawo pierwszeństwa i jedyności poszukiwań struktury czasowej w poezji. Poezji awangardy zarzuca brak podjęcia problemu czasu, jej pejzażowość i przez to statyczność.

Postulując konieczność podjęcia problemu czasu, proponuje „myślenie metaforyczne zastąpić myśleniem w czasie”. Poezja winna wyrażać trwanie, stawania się w czasie. Środkiem do realizacji tego celu ma być „elipsa czasowa”, polegająca na opuszczaniu zbyt statycznych członów poetyckich.

Teren możliwości asocjacyjnych — sen i marzenie senne wykorzystywane w sposób nadrealistyczny — odrzuca Brzękowski i z tego względu, że nie oddają one istnienia w czasie, momentu stawania się. Są one tylko wyobrażeniem. Przeciwstawia im „zorganizowane poetycko wspomnienia”, jako zawierające w sobie zasadę porządkującą i element stawania się i trwania w czasie. Jest to jednak raczej werbalne zaznaczenie swej odmienności od nadrealizmu niż kwestionowanie wyobrażeniowych możliwości snu i marzenia sennego, głównie chodzi Brzękowskiemu o podkreślenie momentu celowego organizowania obrazów onirycznych dla celów artystycznych i wykorzystania ich struktury czasowej.

Poezję realizującą te postulaty, opartą na integralizmie, wyrażającą daną apriorycznie i ejdetycznie rzeczywistość poetycką, zobiektywizowaną poprzez intersubiektywizm wyobrażeń i wzbogaconą o strukturę czasową — nazywa Brzękowski metarealną.

Dwa następne sygnalizowane już szkice *Wyobraźnia wyzwolona* i *Czas poetycki* stanowią rozwinięcie i podkreślenie znaczenia obu elementów wyróżnionych w tytułach, a sformułowanych już wcześniej. Centralnym zagadnieniem pozostaje wyobraźnia, którą pojmuje Brzękowski jako istotę poezji i jednocześnie jej źródło. Czytamy u niego:

Zasadniczym elementem poezji jest nie forma, nie piękne metafory czy zdania, ale obrazy *in statu nascendi*, sama kuźnia obrazów czy metafor: *w y o b r a ź n i a* [podkr. J. B.]. Poetą jest ten, kto posiada fantazję poetycką, kto potrafi potem przetransportować ją na słowa. Bez wyobraźni poetyckiej nie może być mowy o prawdziwej poezji [...] Wyobraźnia jest więc głównym żywiołem i zarazem istotą poezji [...], jest samą poezją [...] Akt

²¹ Brzękowski, *Integralizm w czasie*, s. 74—75.

poetycki wyzwala [podkr. J. B.] tylko już istniejące elementy fantazji.

Mówiąc pragmatycznie: poezja jest po prostu wyobraźnią wyzwoloną [podkr. J. B. i dalej odpowiadając na pytanie, czym jest wyobraźnia poetycka] Wyobraźnia poetycka jest zdolnością tworzenia obrazów, wyobrażeń czy pojęć [...] które łączą w sobie elementy zaczerpnięte z rzeczywistości zewnętrznej z elementami czysto poetyckimi [...] Poezję opartą na uznaniu pierwszoplanowej roli wyobraźni określam mianem *meta-realizmu* [podkr. J. B.]²².

Przytoczone tu sformułowania stanowią punkt dojścia rozwijających się przez całe trzecie dziesięciolecie XX wieku koncepcji teoretycznych Brzękowskiego — jest nim poezja *metarealna*, oparta na fantazji i wyobraźni poetyckiej. Odchodzi Brzękowski daleko od pierwotnego przekonania „zwrotniczian” o pełnym obiektywizmie i porządku świata materialnego. Jego enuncjacje zawierają przekonanie o dualizmie istnienia. Wyobraźnia jest próbą wyjścia poza rzeczywistość realną i zawiera w sobie dwa pierwiastki bytu — materialny i duchowy, które pozostają ze sobą w ciągle zmiennych układach czasowych i przestrzennych.

Racjonalna postawa Peipera zastąpiona zostaje tu postawą irracjonalną. Zbliża to bardzo Brzękowskiego do *nadrealizmu*, któremu jednak przeciwstawia czynnik rozumowy ingerujący w świadomość poetycką, kontrolujący ją i organizujący. Stanowisko Brzękowskiego ma charakter ambiwalentny. Spontaniczności, bezpośredności i beżładowi przeżyć i asocjacji przeciwstawia dyscyplinę poetyckiej ekspresji językowej²³.

Jego propozycja poezji *metarealnej* jest próbą dialektycznego pogodzenia zasad teorii Peipera z propozycjami *nadrealizmu*.

Mocno akcentuje dalej Brzękowski zagadnienie czasu w poezji. Proponuje wyodrębnić „czas poetycki” jako czas różny od czasu „zwyčajnego”. Czas poetycki jest „czasem wyobrażeniowym”, który polega na zdolności wywoływania uczucia współtrwania, pozwala na uchwycenie zależności związków czasowych zachodzących między poszczególnymi elementami wyobraźni. W stosunku do czasu „zwyčajnego” jest czasem „przyspieszonym” i bardziej intensywnym. Stanowiąc integralny element poezji staje się czynnikiem konstrukcyjnym wypowiedzi poetyckiej. Dynamizuje też wyobraźnię poprzez ukazanie ruchu obrazów, ich trwania i stawania się w czasie²⁴.

²² Brzękowski, *Wyobraźnia wyzwolona*, s. 83—84.

²³ Zwrócił na to wcześniej uwagę Sławiński, *op. cit.*, s. 156.

²⁴ Do koncepcji czasu poetyckiego sformułowanej przez Brzękowskiego nawiązał w artykule o dwa miesiące późniejszym I. Fik, *Czas artystyczny*, „Nasz Wyraz” 1939, nr 5 i 6.

Lata 1933—1939, w których od *Poezji integralnej* dochodzi Brzękowski do *Czasu poetyckiego* i *Wyobraźni wyzwolonej*, to okres dominacji w poezji tzw. drugiej awangardy. Bardzo licznie reprezentowane młode pokolenie wkracza na drogę, którą zapoczątkowali futuryści i „Zwrotnica”. Prócz autentystów i poezji rewolucyjno-społecznej jest to zasadniczy nurt podejmowany przez młodych. Startujące nowe ugrupowania poetyckie przy próbach określania własnych założeń nie mogą już pominąć etapu „Zwrotnicy”. Często wprawdzie odwołują się polemicznie do propozycji Peipera i jego komparsów i w opozycji do nich formułują swe poetyki, niemniej dają przez to świadectwo żywotności tych idei w procesie literackim. Program Brzękowskiego nie znalazł wyznawców i naśladowców wśród tego młodego pokolenia poetyckiego.

Wpływy czy też zbieżności poetyki autora *Na katodzie* można obserwować dopiero w twórczości poetów polskich startujących po roku 1956. Te tendencje, które znalazły się już u Brzękowskiego w okresie międzywojennym, stały się więc żywotne w poezji polskiej dopiero po mniej więcej 30 latach.

W chronologicznym układzie przedstawiłem, jak kształtowały się teorie poetyckie Brzękowskiego, jak sukcesywnie były dopełniane i jakim podlegały przemianom. Takie ujęcie ma tę wadę, że z konieczności nie można uniknąć pewnych powtórzeń, ale jednocześnie zaletę, w realizacji zamierzenia tej pracy, bo pozwala stwierdzić, że koncepcje autora *Zycia w czasie* podlegały ciągłej ewolucji, że stanowiły dynamiczny proces poszukiwania wciąż nowych rozwiązań. Wskazywałem już na to, że w okresie nazwanej tak przez Sławińskiego właściwej grupowości, tzn. II serii „Zwrotnicy”, Brzękowski nie uczestniczy w formułowaniu programu „awangardy krakowskiej” i nie ma właściwie podstaw do stwierdzenia, że program ten jest przez niego w pełni aprobowany. W licznych swoich szkicach wspomnieniowych przyznaje się Brzękowski do tego, że w czasach swojej studenckiej młodości, kiedy Kraków i Uniwersytet Jagielloński ogarnięte były pasją „poezjowania”, na tle różnych propozycji formułowanych wówczas, futuryści i Peiper najbardziej fascynowali go swoją nowoczesnością i radykalizmem.

Futuryści wydawali się „niepoważni”, natomiast Peiper przykuwał uwagę swoją indywidualnością, tajemniczą egzotyką (nieznany powrócił z Hiszpanii) i dojrzałym, przemyślanym systemem swoich poetyckich propozycji. Ze wszystkich ówczesnych propozycji Peiperowskie były najbardziej radykalne, najbardziej nowoczesne i nowatorskie. Tym właśnie genetycznie tłumaczy się

— i tłumaczy sam Brzękowski — przystąpienie do Peipera i uczestnictwo w grupie „Zwrotnicy”²⁵. Teorie poetyckie „Zwrotnicy” mocno zaważyły na kształtowaniu się poglądów przyszłego autora *Poezji integralnej*. W pierwszym okresie bardzo aktualne hasło „uścisku z terażniejszością”, wyrastające z ogólnej atmosfery politycznej, i jednocześnie kształtowanie zasad nowej formy wypowiedzi poetyckiej, przeciwstawiającej się poezji młodopolskiej, miały olbrzymią siłę pociągającą. Zmiany sytuacji politycznej, społecznej i gospodarczej, jakie następowały w kraju w ciągu 20-lecia, brak stabilizacji politycznej i gospodarczej, kryzys ekonomiczny, nabrzmiewające sprawy społeczne spowodowały, że arkadyjska wizja terażniejszości uległa przewartościowaniu i zniszczeniu. Hasło „uścisku z terażniejszością” zostało zrewaloryzowane i straciło swą siłę aktualności. Bierna postawa polityczna nie pozwoliła Brzękowskiemu związać się bezpośrednio z tą inną, skomplikowaną i nie mającą optymistycznego wykładnika terażniejszością. Chociaż, dialektycznie rzecz ujmując, związki z nową „terażniejszością”, przy uwzględnieniu czasowego relatywizmu tego terminu, wyraziły się właśnie w ewolucji postawy manifestowanej twórczością oryginalną i enuncjacjami teoretycznymi. Z pierwszego okresu doświadczeń pozostało przekonanie o odmienności języka poezji i autorefleksja teoretyczna.

W r. 1928 Brzękowski wyjechał do Paryża, by pozostać tam na stałe. Początkowy okres jego pobytu w Paryżu przypada na lata „wojujące” nadrealizmu. Powszechnie znana jest skandalizująca działalność grupy Bretona. W r. 1930 następuje rozłam w grupie i ukazuje się książkowa edycja *Drugiego manifestu surrealizmu*, oba te wydarzenia są dość głośne i skupiają uwagę opinii publicznej²⁶. Brzękowski, nie godząc się z ortodoksyjną postawą prawodawcy surrealizmu Bretona, ulega jednak pewnej fascynacji teoriami i głównie plastycznymi dokonaniem surrealistów. W prawie wszystkich publikacjach Brzękowskiego od tego czasu obecny będzie problem nadrealizmu, co świadczy, jak głęboko i mocno kierunek ten utkwiał w jego świadomości. Mimo tego Brzękowski nie stał się nadrealistą, choć pod jego wpływem ewoluował. Zgodzić się wypada z oświadczeniem autora *Wyobraźni wyzwolonej*, kiedy będzie się od nadrealizmu odzegnował. Różnić się bowiem będzie techniką pisarską, a co ważniejsze założeniami

²⁵ Por. J. Brzękowski, *W Krakowie i w Paryżu*, Warszawa 1968, s. 29—34.

²⁶ Pisze o tym sam Brzękowski, *ibidem*, s. 152—166; por. też A. Ważyk, *Przedmowa i Kalendarium*, [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, Warszawa 1973, s. 5—52, oraz K. Janicka, *Surrealizm*, Warszawa 1973, s. 13—26.

światopoglądowymi. Na poszczególne różnice między enuncjacjami teoretycznymi Brzękowskiego i nadrealistów zwracałem już uwagę poprzednio. Uwzględnić należy chyba jeszcze jeden czynnik, który może mieć znaczenie dla określenia jego postawy, mianowicie różną tradycję literacką i kulturową francuskich nadrealistów i Brzękowskiego.

Surrealizm francuski był nawiązaniem do tradycji romantycznych²⁷. Epoki, która w znacznie mniejszej mierze zaważyła na obliczu poezji we Francji niż w innych krajach Europy, w tym i w Polsce. Romantyzm nie osiągnął tam nigdy tego stanu rozwoju i rozkwitu co w Niemczech, Anglii i Polsce. Został wyparty na tyle szybko, że nie zdążył rozwinąć wszystkich swoich charakterystycznych linii. Pozostawił pewne luki, które chcieli wypełnić właśnie nadrealiści. Ważyk w przedmowie do swojej antologii tekstów surrealistycznych tak charakteryzuje to zjawisko: „Wydaje mi się, że bardzo istotna zawartość surrealizmu wynika ze szczególnego splotu doświadczeń i luk poezji francuskiej. Doświadczenia — to przede wszystkim Lautréamont, Rimbaud, Alfred Jarry, Apollinaire i jego generacja, luki — to zaległości romantyzmu francuskiego w stosunku do innych krajów europejskich, zaległości tak wielkie, że niektórzy surrealiści mówią po prostu o łyż-romantyzmie [Julian Gracq, *Lautréamont toujours*. Esej załączony do *Dzieł zebranych* Lautréamonta — przyp. A. W.] Surrealizm odrabiał te zaległości w zmienionych warunkach cywilizacyjnych, z gwałtownością i frenezją”²⁸.

Dalej wskazuje Ważyk na elementy wywodzące się z romantyzmu, a nie znane poezji francuskiej: fantastyka i wyobraźnia, romantyczna koncepcja obłądu, który jest reakcją jednostki na złe prawa świata, „czucie i wiara” przeciwstawione „szkiełku i oku”, tendencje mesjanistyczne, odwoływanie się do młodości, orientalizm. Dla tych właśnie elementów nadrealiści odkryli Lautréamonta, markiza de Sade, stworzyli legendę Jakuba Vaché, podziwiali Apollinaire’a, Rimbauda, Jarry’ego.

Nawet ten krótki wykaz cech, które pociągały surrealistów, wskazuje na to, że właśnie one występowały mocno w polskiej poezji romantycznej.

Ta neoromantyczna postawa nadrealistów musiała wywołać

²⁷ Tezę tę udowadnia J. Fabre, *Dwa oblicza romantyzmu*, „Przegląd Humanistyczny” 1961, nr 1, s. 19—36. Zwraca też uwagę na daleko sięgające pokrewieństwo między *Godziną myśli* Słowackiego a poezją nadrealistów francuskich; por. też M. Janion, *Romantyzm, rewolucja, marksizm*, Gdańsk 1972, s. 326—337 (rozdz. „Surrealizm jako zastępstwo romantyzmu”).

²⁸ Ważyk, *op. cit.*, s. 6—7.

pewien opór ze strony Brzękowskiego. Przypomnijmy, że zarówno futuryzm, jak i „Zwrotnica” wystąpiły z hasłem antytradycjonalizmu, skierowanym głównie przeciw neoromantycznej postawie Młodej Polski. Walka o nową poezję rozgrywała się właśnie w tym duchu. Młodzi wkraczając na drogę buntu i rewolucji występowali przeciw temu, co zastali, co było obowiązujące w poezji, a tym głównie był neoromantyzm. Taka sytuacja w poezji polskiej była w pełni zrozumiała i wynikała z pewnej ciągłości tradycji romantycznej, związanej z losami narodu. Z pragmatycznej konieczności, co jest swoistym paradoksem, bunt musiał przyjąć formy zrjonalizowane i klasycystyczne.

Wyraziło się to w teorii Peipera, który przyjmował wyznaczniki charakterystyczne dla epok klasycznych: ład, rygor, budowa, dyscyplina, wysunięcie na plan pierwszy organizacji wypowiedzi. Samo dążenie do sformułowania kanonu poetyki normatywnej mieściło się w tych kategoriach.

Włączający się do walki o nową sztukę Brzękowski podporządkuje się na pewien czas tym klasycyzującym w swym charakterze zabiegom i z poczuciem lojalności grupowej będzie je w polemikach upowszechniał. Kontakt z surrealizmem uświadomi mu wszakże ortodoksyjność takiej postawy i jednocześnie otwoczy nowe możliwości wywodzące się z pewnej spontaniczności aktu twórczego i wprowadzenia do poezji nowych walorów. Odtąd poetyka Brzękowskiego będzie próbą pogodzenia obu stanowisk — racjonalnego Peipera i irracjonalnego nadrealistów, klasycyzności i romantyczności, przy czym obie postawy będą się wzajemnie ograniczać, tworząc osobliwy stan ambiwalencji. Ewolucja teorii poetyckiej Brzękowskiego, która dokonała się w 20-leciu, będzie w takiej samej mierze odchodzeniem i przekształcaniem poetyki Peipera, jak zbliżaniem się do modelu nadrealistów. Te dwa układy odniesienia będą istotne dla odczytania jego twórczości. Można zaryzykować hipotezę, że refleksja teoretyczna Brzękowskiego i jego twórczość ukształtowały się na skrzyżowaniu dróg poetyckich polskiej awangardy (w rozumieniu programu „Zwrotnicy”) i francuskiego nadrealizmu. Taka ogólnie naskicowana tu postawa implikowała szereg różnic między kanonem wyjściowym a punktem dojścia. Jedną z istotnych był stosunek do tradycji romantycznej. Charakterystycznym wykładnikiem poglądów Brzękowskiego na ten temat jest jego artykuł *O klasycznym i romantycznym widzeniu poezji* opublikowany w 1938 r.²⁹ Dokonał w nim typologicznego podziału literatury na

²⁹ J. Brzękowski, *O klasycznym i romantycznym widzeniu poezji*, [w:] *Wyobraźnia wyzwolona*.

periodyzacyjnie wymieniające się okresy klasyczne i romantyczne. Na gruncie polskim ta cykliczność zakłócona została przez poezję romantyczną, której kontynuacją była poezja młodopolska. Przy bardzo słabym ukształtowaniu postaw realistycznych czy pozytywistycznych idee romantyczne wypełniły cały obszar poezji aż po wiek XX, w którym wystąpiły programy „awangardowe”.

Aby przeciwstawić się młodopolskiej kontynuacji romantyzmu, Peiper i „Zwrotnica” zmuszeni byli propagować hasła umiarku, równowagi, pośredniości, konstrukcji — hasła sprzeczne z samą romantyczną naturą idei rewolucji, której przecież w poezji dokonywali. Szczególna sytuacja poezji polskiej spowodowała zupełnie odrębny klimat wystąpień awangardowych w naszym kraju.

O sile oddziaływania tego wyłącznie polskiego klimatu literackiego daje wyobrażenie fakt, iż w czasie pisania *Na katodzie* i *W drugiej osobie*, chociaż przebywałem wtedy już nad Sekwaną, odżegnywałem się jak najenergiczniej od nadrealizmu. Rzecz nie mniej charakterystyczna, poetycki program „Zwrotnicy”, który niejednokrotnie streszczałem młodym poetom francuskim, wydaje się im tak obcy, że jest on prawie dla nich niezrozumiały. Dlatego „Zwrotnica”, która pozostawała w tak ścisłym kontakcie z ogólnym ruchem awangardowym całego świata, nie potrafiła wywołać za granicą żadnego pokrewnego kierunku, nie wytworzyła żadnej efektywnej solidarności, pozostając w swej istocie ruchem poetyckim wyłącznie polskim, bo wynikającym z wyjątkowych okoliczności i warunków, jakie towarzyszyły wystąpieniom polskiej awangardy³⁰.

Narzucenie sobie „klasycznych” zahamowań, kult słowa i metafora, zamknięcie się w kręgu spraw formalnych stanowiły słabą stronę programu „Zwrotnicy”. Przewycięzeniem tej postawy było rozluźnienie i odrzucenie tych rygorów zapoczątkowane w *Życiu w czasie* i *Poezji integralnej*. Wydobyte z tradycji romantycznej na plan pierwszy fantazji, wyobraźni, projekcji nowego świata poetyckiego, kreowanego w akcie twórczym, pozwoliło Brzękowskiemu na nawiązanie do tej tradycji i uświadomienie sobie związków z nią³¹.

Uderza w tej rozprawie Brzękowskiego historyczne pojmowanie procesu literackiego, ciągłości tradycji i przekonanie o zewnętrznych, wobec niej samej, uwarunkowaniach literatury. Ta posta-

³⁰ *Ibidem*, s. 101—102.

³¹ Na różne aspekty tych związków zwracali uwagę: W. P. Szymański, *Neosymbolizm*, Kraków 1973, s. 107—134; E. Wróblewska, *Awangarda i Leśmian*, „Prace Polonistyczne” 1974, S. XXX, s. 97—118; M. Tatar, *Dziedzictwo Słowackiego w poezji polskiej ostatniego półwiecza 1918—1968*, Wrocław 1973, s. 193—223.

wa obowiązuje również w odniesieniu do programu awangardy, który Brzękowski traktuje jako dynamiczny proces rozwoju form i idei, a nie jak statycznie ukształtowaną zasadę.

W dossier³² Jana Brzękowskiego, złożonym w Bibliotece Polskiej w Paryżu, wśród listów od Juliana Przybosia znajduje się brudnopis listu Brzękowskiego do Przybosia z późniejszą adnotacją „nie wysłany”. Brudnopis listu jest nie datowany, można jednak z przebiegu korespondencji usytuować go między 27 II 1957 a 24 IV 1957. List zawiera 3 i pół strony prośbowego papieru z licznymi przekreśleniami. Pismo jest bardzo mało czytelne i niektórych fragmentów nie dało się odczytać. Zawarte w nim uwagi potwierdzają nasze dotychczasowe spostrzeżenia, z tego też względu mimo pustych miejsc w tekście pozwolę go sobie przytoczyć (miejsca nie odczytane czy „domyślone” oznaczam nawiasem kwadratowym).

Kochany Julianie.

Serdecznie dziękuję Ci za list i cieszę się, że projekt pisma nie został porzucony. Chciałbym [...] napisać do Ciebie obszerniej o sprawach literackich widzianych pod kątem aktualności i *sub specie aeternitatis*. Otóż wydaje mi się, że trzeba rozważyć [?] problemy literatury w związku z przemianami, jakie zachodzą w czasie, sytuując je w rozwoju historycznym form i idei. Nie znam obrazów Strzemińskiego z ostatnich lat, ale sądzę, że gdyby żył, malowałby — inaczej. Unizm jest niezbędną dyscypliną, przez którą należy przejść, a co najmniej — ją znać i przemyśleć [powinien] każdy malarz, ale byłoby błędem zalecanie [obecnie], by malarz tworzył obrazy unistyczne w duchu Strzemińskiego. Wydaje mi się, że został zakończony duży etap w malarstwie, sztuka abstrakcyjna zdobyła wszystkie możliwe pozycje i obecnie nikt nie może podawać w wątpliwość wniesionych przez nią wartości, ale grozi jej niebezpieczeństwo [zestarzenia] się tych elementów, które były zbyt blisko związane z epoką sprzed 30—40 lat. W jakim kierunku pójdzie obecna sztuka — trudno byłoby odgadnąć, nie sądzę, by taszyzm był kierunkiem, który mógłby stać się punktem wyjścia do nowego startu, raczej wydaje się prawdopodobne, że istnieje będzie wielokierunkowość lub mówiąc [...] może wielowartościowość form wyrazu. Nastąpi nawiązanie do pewnych stałych wartości, które odnaleźć można w sztuce różnych epok, [...] jak je swego czasu [określił Ozenfant], przy równoczesnym odrzuceniu pewnych [...] chwytów, które stanowią zwiędłe listowie epoki. Rozwiodłem się nad tym obszerniej, bo piszesz teraz mało o plastyce i sądzę, że możesz odegrać dużą rolę w kształtowaniu się umysłowości młodego pokolenia malarskiego, ale trzeba, by po poznaniu Strzemińskiego — nie zatrzymali się. [...]

Stanowiło to również pewnego rodzaju wstęp do tego, co chciałbym powiedzieć o literaturze, a przede wszystkim o poezji. Sądzę, że wchodzimy teraz w nowy okres, który określiłbym jako okres nowej treści. Treści pojmowanej nie jako temat, ale w szerszym tego słowa znaczeniu, tj. nasyce-

³² Informacje o nie znanym szerzej dossier Brzękowskiego podaję w artykule *Archiwum Jana Brzękowskiego*, „Prace Polonistyczne” 1973, S. XXIX, s. 283—295.

nia treścią tematu umiejscowionego w czasie i przestrzeni, związanego z epoką, z jej treściami filozoficznymi, ideowymi i społecznymi, inaczej mówiąc tematu opierającego się nie na anegdocie, ale na tym, co z niej można wysublimować. Pisałem ci już w poprzednim liście, że wśród młodych widzę dobrze zapowiadających się poetów, którzy idą w tym kierunku, ale na razie eksploatują oni raczej temat w stanie surowym. Jest to [...] nieprzetopiona ruda. Wydaje mi się, że ci poeci nie mogą tego uczynić, bo brak im ciągłości, bo nie znają wystarczająco poezji 20-lecia, naszych poszukiwań i osiągnięć, a także i ślepych uliczek, z których — nie wiedzieliśmy tego wtedy — nie ma wyjścia. Tego okresu nie znają młodzi zupełnie, zarówno w kraju, jak i za granicą. Tą myślą wiedziony napisałem przed 3 lata artykuł o awangardzie, który zamierzałem ilustrować wyborem tekstów teoretycznych (2—3 zdania wyjętych z naszych artykułów lub książek). Niestety, w tym okresie wiele materiałów było zupełnie niedostępnych.

Wojna przerwała teoretyczną działalność twórcy koncepcji poezji metarealnej w momencie, gdy ją właśnie sformułował. Po wojnie miejsce teorii, do której powracać będzie tylko sporadycznie, zajmie działalność hagiograficzna i recenzencka.

Międzywojenna droga teorii i praktyki poetyckiej prowadziła Brzękowskiego do poszukiwań formalnych, określenia elementów języka poetyckiego i samego języka jako ukształtowanej formy przekazu poetyckiego, do integralizmu wypowiedzi poetyckiej i wysunięcia na plan pierwszy wyobraźni jako zasadniczego terenu eksploracji poetyckiej. Doświadczenia poetyckie i pozapoetyckie utrwaliły w nim przekonanie, że każda poezja determinowana jest warunkami zewnętrznymi danego czasu. To przekonanie jawiera się w sformułowaniach cytowanego listu do Przybosia, jak też w publikowanej wypowiedzi z r. 1955 *Literatura wobec historii*³³.

Powojenna działalność Brzękowskiego potwierdzać będzie taką postawę i najpełniej wyrazi się w samej poezji, jak i koncepcji literatury antywalorów i kontrasensu³⁴. Omówienie tych zagadnień przekracza jednak ramy objętościowe niniejszego szkicu i ze względu na ważkość problematyki wymaga osobnego rozpatrzenia.

Na koniec można stwierdzić, że teoria Brzękowskiego jest świadectwem ciągłego uzupełniania i przełamywania tego, co już zostało określone, oraz świadectwem potrzeby formułowania coraz to nowych problemów do rozwiązania.

³³ J. Brzękowski, *Literatura wobec historii*, [w:] *Życie w czasie*, s. 121—129.

³⁴ J. Brzękowski, *Literatura antywalorów*, [w:] *Wyobraźnia wyzwolona*. Obszerne wypowiedzi na ten temat znajdują się również w wywiadzie przeprowadzonym przez A. K. Waśkiewicza, *Od „Zwrotnicy” do antywalorów i kontrasensu*. (Rozmowa z Janem Brzękowskim), „Wiatraki” 1968, nr 3, s. 1—4.