

# Andrzej K. Wańkiewicz

---

## Rygory wyobraźni wyzwolonej : o metarealizmie Jana Brzękowskiego

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 63/3, 111-141

---

1972

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ANDRZEJ K. WAŚKIEWICZ

RYGORY WYOBRAŹNI WYZWOLONEJ  
O METAREALIZMIE JANA BRZEKOWSKIEGO \*

Jeśli *Tętno*, zbiór wierszy, w których wierność programowi dominuje nad indywidualnymi dążeniami, gdzie na plan pierwszy wysuwają się cechy poetyki grupowej<sup>1</sup>, potraktujemy jako etap przedwstępny, to za początek nowej drogi należałoby uznać tom *na katodzie* (1928, antydatowany: 1929). Odejścia od poetyki grupowej rozgrywają się tu na wielu planach. Otwierający ten tom wiersz *kwitnące pytajniki* sygnalizuje pierwszy z nich:

gryząc absolut w takt muzyki  
ściskam opuchłe szczęki wieku  
i szczam kwitnące pytajniki

Stanowisko wyrażone w tym wierszu można by określić jako „odmowę odpowiedzialności”. Brzękowski zanegował przeświadczenie, które legło u podstaw wczesnoawangardowych manifestacji: przeświadczenie, że wiersz może ingerować w rzeczywistość realną, opiewanie zaś teraźniejszości (a raczej — biorąc pod uwagę ówczesną rzeczywistość społeczno-ekonomiczną kraju — jej kształtu marzonego) jest równoczesne z jej przebudową i programowaniem. W tym momencie mogło nastąpić odejście od innego postulatu: od założenia — a takie było w gruncie rzeczy stanowisko Peipera — że poezja jest specyficzną formą służby społecznej, że postawa poety jest warunkowana nie tylko jego świadomością estetyczną, ale także świadomością obywatelską. Konsekwencją stanowiska określonego tu jako „odmowa odpowiedzialności” było również przeświadczenie, że nie „on” (jako część masy), ale „ja” liryczne może być przed-

\* Szkic niniejszy stanowi rozdział obszerniejszej pracy o twórczości poetyckiej Brzękowskiego w latach 1923—1939. Inny jej rozdział, poświęcony związkowi poezji Brzękowskiego z koncepcjami Junga, pt. *Mity kolektywne i świadomość mityczna*, został opublikowany w „Ruchu Literackim” (1971, z. 2).

<sup>1</sup> Analizuje je szczegółowo J. Sławiński: *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy krakowskiej*. Wrocław 1965.

miotem wiersza. Podmiot liryczny nie dąży już do wcielenia się w reprezentatywnego człowieka nowej epoki, tworu syntetycznego — więc: fikcyjnego; nie dąży — jak w *Górnikach* — do roztopienia się w „masie”; od tej pory — z licznymi nawrotami do stanowiska realizowanego w *Tętnie* — podmiot liryczny będzie wyrażał, konstruował „ja” jednostkowe.

Konsekwencje tej przemiany są dalekosiężne. Odejście od poezji opiewającej nie oznaczało zanegowania terażniejszości jako „tematu” wiersza, oznaczało tylko przesunięcie ciężaru na inne jej elementy. Gdy Brzękowski pisze:

należy mówić o rzeczach kwitnących jak kolory  
których kokosową włochatość można wyczuć przez suknię  
i o tych które są dyskretnym wytworem  
cywilizacji

po co sławić lot brixu i costesa  
kłamstwa bremen  
rajd automobilklubu  
czy płótna mondriana  
gdy  
puchnie  
w rękach rzeczywistość która rozwiesza  
nad oczyma  
czarną mgłę bez miłości

(*wenus. W: na katodzie*)

— jest to jedynie przesunięcie akcentów, nie zanegowanie terażniejszości. Mówiąc inaczej: jest to przejście ze sfery przedmiotów w sferę podmiotu. „Poezja opiewająca” realizowała w gruncie rzeczy model poezji maksymalnie przedmiotowej, rola podmiotu była zepchnięta na dalszy plan. Wiersz miał być poetyckim przetworzeniem rzeczywistości przedmiotowej.

Ten etap twórczości Brzękowskiego, na który składają się tomy: *na katodzie* (1928), *w drugiej osobie* (1933) i *zaciśnięte dookoła ust* (1936), realizuje więc odejście od poetyki sformułowanej w pismach Tadeusza Peipera; odejście bądź w kierunku „stylu” futurystycznego (np. *kwitnące pytajniki*), bądź w kierunku „wyzwolenia wyobraźni”. Julian Przyboś nazwał tom *na katodzie* „pierwszym dokumentem surrealizmu w Polsce”<sup>2</sup>. Jan Brzękowski określając, po latach, kierunek tej ewolucji pisał, że owo odejście

[nastąpiło] w momencie przejścia od metafory do obrazu poetyckiego i zdania zbudowanego z obrazów. Moja wyobraźnia zaczęła falować szerzej. Metafora, mała metafora, przestała mi wystarczać. Metafora jest elementem formy, metafora rozwinięta czy zdanie metaforyczne stanowią już element wyobraźni. Metafora jest jedynie obrazem, metafora rozwinięta ma charakter grupy obrazów związanych wspólnością widzenia ich w czasie, jest łańcuchem myśli

<sup>2</sup> J. Przyboś, *Rybne sny*. „Głos Literacki” 1929, nr 11, s. 4.

poetyckich wyrażonych w słowach. Jest meta-formą. To wyeksponowanie roli wyobraźni spowodowało, że mojej koncepcji zarzucano czasem zbieżności z surrealizmem. Ale moja koncepcja poezji metarealnej była zasadniczo różna — opierała się na wyobraźni *o r g a n i z o w a n e j* przez poetę<sup>3</sup>.

Negacja metafory Peiperowskiej stanowiła w istocie próbę zbudowania odmiennej koncepcji poezji. Peiperowska metafora była znakiem motywowanym arbitralnie, odcinającym się od swego pozapoetyckiego rodowodu (inna rzecz, że właśnie taka konstrukcja wymagała „wbudowywania” w wiersz swoistych „podpór sytuacyjnych”, umożliwiających — i ukierunkowujących — interpretację pseudonimu). Metafora w ujęciu Brzękowskiego stawała się znakiem zdarzeń wyobraźni. Odpowiednikiem logiczno-wynikowej składni Peipera stanie się składnia eliptyczna. Elidowanie członów pośredniczących można by traktować jako realizację Peiperowskiego postulatu ekonomii środków, gdyby nie to, że w istocie służy ono celom odmiennym, jest ekwiwalentem przepływu obrazów. Nowy liryzm — pisze Brzękowski — „Jest *o r g a n i z o w a n i e m* rzeczywistości lirycznej w czasie” (77)<sup>4</sup>. Zanegowanie Peiperowskiego rozumienia autonomii poezji dotyczyło także postulatu budowy. Zdania Peipera:

Poemat jest to układ pięknych zdań. Funkcjonalna zależność powinna zlewać zdania poematu w uchwytą jedność. Plan układu poematowego powinien być widzialny, jak plan dworca kolejowego lub domu towarowego. Bo poemat jest budową<sup>5</sup>.

— zakładają swoistość budowy. Inaczej: zakładają, że sposób konstruowania utworu jest uwarunkowany jedynie przez niego. Brzękowski właśnie tę autonomię zakwestionuje. Znamienne zastrzeżenie autora:

Zaledwie o kilku moich utworach można by powiedzieć, iż są skonstruowane (np. *Si vous voulez*) — reszta natomiast jest tylko zbudowana. [47]

— dotyczy, jak się wydaje, owej Peiperowskiej jasności idei konstrukcyjnej („Plan układu poematowego powinien być widzialny, jak plan dworca kolejowego [...]”). Autonomicznej budowie utworu poetyckiego przeciwstawione zostaną: konstrukcja oparta na strukturze snu i konstrukcja oparta na zasadzie filmowego montażu obrazów. Oba typy będą się zresztą krzyżować, a także — wchodzić w związki z innymi strukturami (jak np. nota dziennikarska). Aby jednak mogły się one pojawić, musiały najpierw ulec przemianie elementy tej budowy.

<sup>3</sup> Od „Zwrotnicy” do antywalorów i kontrasensu. (Rozmowa z Janem Brzękowskim). Rozmawiał A. K. Waśkiewicz. „Wiatraki” 1969, nr 3, s. 2.

<sup>4</sup> W ten sposób oznaczamy lokalizację cytatów ze szkiców J. Brzękowskiego zawartych w tomie: *Wyobraźnia wyzwolona. Szkice i wspomnienia*. Warszawa 1966.

<sup>5</sup> T. Peiper, *Nowe usta. Odczyt o poezji*. Lwów 1925, s. 26.

### Metafora

Ciąg przekształceń Peiperowskiej metafory lingwistycznej, motywowanej językowo, będącej ekwiwalentem lub pseudonimem pojedynczego zdarzenia lub przedmiotu (np. „wstęga”, która „wykwita z miękkich liści trzewika” — noga), ukazującej związku statyczne, pozbawione elementu czasowego, zaczął się — przywołuję cytowane już zdanie Brzękowskiego — w momencie przejścia od metafory do obrazu poetyckiego. Metafora Peiperowska dążyła w istocie do wyeliminowania i fonicznej, i imagogenicznej funkcji znaku słownego. Była konstrukcją pojęciową. Element obrazowy pojawiał się w niej niejako ubocznie — słynne „obcegi miłości” mogłyby tu być dobrym przykładem. U Brzękowskiego w *Tętnie* ten typ metafory (np. „Lak wielkich wydarzeń”) był nie tyle praktyką co dążeniem. Przeważały animizacje typu: „twardy brzuch stalowych płyt”, „śmieją się w słońcu sine płyty stali”. Co więcej — metafora Peiperowska dążyła do jednoznaczności. Była rezultatem „redukcji znaczeń” (np. w „obcęgach miłości” obcegi „uruchamiają” jedną tylko ze swych cech: zdolność mocnego uchwytu). W omawianych tomach Brzękowskiego także będziemy mieli do czynienia z tym typem metafory: „chwila z waty”, „dni w kolorze morwy”, „uśmiech z asów”, „baryłka bólu”, „gąsior wydarzeń”; podobnie jak w przypadku wierszy Peipera, Brzękowski będzie dla tych metafor wprowadzał uzasadnienia anegdotyczne, swego rodzaju podpory sytuacyjne. Piszcie Janusz Sławiński:

W metaforze Peiperowskiej pomiędzy spodziewane znaczenie słowa a jego niespodziewane użycie miała wchodzić sytuacja pozasłowna, motywująca ich współistnienie<sup>6</sup>.

Jeśli metafora Peiperowska była rezultatem decyzji arbitralnej, intencjonalnie odcinającym się od „normalnych” językowych użyc (arbitralność ta, przypomnijmy, powodowała właśnie konieczność owych podpór sytuacyjnych), efektem redukcji znaczeń systemowych, to w metaforze pojętej jako gra znaczeń idzie o uruchomienie potencjalnych znaczeń, nadwyżki znaczeniowej. W metaforze, której punktem wyjścia jest podobieństwo brzmieniowe, prowadzi to do powstania struktur metaforycznych typu:

W dole zachodziło słońce, słońsze, jak krew słone  
(kobiety moich snów. W: *zaciśnięte dookoła ust*)

lub całych rozbudowanych struktur aliteracyjnych:

młoda dziewczyna o oczach jak chabry  
o chabrach jak: ach!  
o chabrach jak H

<sup>6</sup> Sławiński, *op. cit.*, s. 58.

uderza w serce w narodowe barwy  
i bawi i barwi  
barwami  
bar  
w  
snach

(*chabry. W: w drugiej osobie*)

Czytamy dalej u Sławińskiego:

Granice pomiędzy wyrazami współtworzącymi szereg aliteracyjny ulegają zatarcu — słowo zostaje „przedłużone”, nie ustępuje całkowicie miejsca swemu następcy w szeregu, lecz współistnieje z nim na pewnym odcinku. To nachodzenie na siebie kolejnych wyrazów w sekwencji, wnoszące do niej moment brzmieniowej ciągłości (efekt instrumentacyjny), w aspekcie semantycznym wywołuje napięcie pomiędzy różnymi znaczeniami tych samych cząstek wyrazowych w odmiennych pozycjach. Napięcie pomiędzy tożsamością brzmienia i różnorodnością sprzężonych z nim sensów. Czyli — pomiędzy brzmieniem jako „rzeczą” i brzmieniem w funkcji znaku. Szereg aliteracyjny jest więc także szeregiem metaforycznym, tylko że zdarzenia metaforyczne rozgrywają się w nim na poziomie jednostek mniejszych od wyrazu. Z następstwa wyrazów w zdaniu wyłania się tu przestrzeń równoległych znaczeń cząstki słowotwórczej<sup>7</sup>.

Warto w tym miejscu dodać, że te operacje wzbudziły gwałtowny sprzeciw Peipera, który określił je jako „barbarzyństwo”. Równocześnie jednak stwierdzał:

Dla uniknięcia nieporozumień dodam, że u tego samego Brzękowskiego znajdujemy aliteracje o wysokiej naturze poetyckiej:

jest to smutne jak spotkanie w pociągach  
jadących w przeciwnych kierunkach  
i jak amoniak  
i amo

Podobieństwa słów („amoniak” i „amo”) spełniają tutaj funkcję wybitnie treściową: myśl drastyczna o podobieństwie miłości i brzydko woniejącego amoniaku zaznaczył tu poeta w najlżejszy sposób, w jaki to było możliwe: bo dał podobieństwo dźwiękowe, zamiast wypowiedzieć sąd o podobieństwie, jakie znalazło się w ich znaczeniu. Ryzykowne podobieństwo znaczeniowe stwarza niejako tu sam czytelnik, bez wyraźnego upoważnienia autora. Ten wyrafinowany sposób wypowiedzenia gorszącej myśli zasługuje na oklaski. Nie należy jednak dać się wprowadzić w błąd: wysoka wartość tej aliteracji pochodzi nie z jej natury dźwiękowej, lecz z jej funkcji treściowej<sup>8</sup>.

Zdania Peipera dokumentują ważną dla ówczesnej świadomości Awangardy tezę: aliteracja występuje tu w funkcji metaforycznej. Julian Przyboś pisał wręcz:

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 64—65.

<sup>8</sup> T. Peiper, *O dźwięczności i rytmiczności*. „Pion” 1935, nr 21, s. 2.

Aliteracje Brzękowskiego nie służą do naśladowania głosów [...], lecz dzięki temu, że wiążą wyrazy znaczeniowo odległe (bawi, barwi, bar), ożywiają i poruszają wyobraźnię, pełnią więc podobną rolę jak rozwinięte zdanie metaforyczne<sup>9</sup>.

Podkreślaliśmy wyżej, że zdanie metaforyczne było konstrukcją czasoprzestrzenną. Ciągi metafor Peiperowskich miały za zadanie, w najbardziej charakterystycznych realizacjach (np. *Noga*), opis przedmiotu (lub relacji podmiot—przedmiot). W opisie statycznym (widać to jeszcze wyraźniej w wierszach typu *Martwa natura*) element czasowy był czynnikiem wtórnym, wynikał z kolejności oglądów. Według Brzękowskiego —

Zdanie metaforyczne wyraża w sposób poetycki jakąś rzeczywistość życiową lub wizualną, o swoistym, jedynie przez taki a nie inny zestaw słów dających się określić zabarwieniu uczuciowym. [16]

Później wprowadził Brzękowski jeszcze jedno rozróżnienie: „metafora była elementem formy, »metafora rozwinięta« czy »zdanie metaforyczne« — stanowiły już element wyobraźni” (82). W szkicu *Czas poetycki* wprowadził Brzękowski trzeci element — czas:

możemy [...] określić czas poetycki jako ten czynnik, który pozwala nam zdać sobie sprawę ze wzajemnych przesunięć i relacji czasowych istniejących w wyobraźni pomiędzy członami pewnego systemu lub między kilku różnymi systemami. Inaczej mówiąc, jest to poczucie trwania i stawania się wyobrażonych elementów lub całych systemów wyobrażeniowych. Czas jest więc integralnym składnikiem poetyckiego wyobrażenia, a przez to i wyobraźni. [93]

Element czasowy, będąc konstytutywną cechą tak pojmowanej wyobraźni i jej wytworu — wiersza, mógłby wchodzić w grę w takich konstrukcjach, w których zderzenia statycznych (opisowych) metafor sugerowałyby ruch zdarzeń. Poezja Brzękowskiego zna tę możliwość. Głównym kierunkiem poszukiwań były jednak konstrukcje, w których zdarzenia te rozgrywają się w obrębie zdania poetyckiego (np. „rybne sny wpływały przez otwarte usta”).

Zdanie metaforyczne, przeciwnie niż metafora lingwistyczna, dąży do uruchomienia wieloznaczenia. Do uruchomienia poprzez ukonkretnienie zleksykalizowanej metafory, przez „fałszywą etymologię” lub wreszcie — będzie to już własnością Brzękowskiego — poprzez sugestię interpretacji w dwu systemach: językowym (zaczeniowym) i symbolicznym, gdzie słowa są tylko znakami zdarzeń rozgrywających się poza świadomością (symbolika Freudowska).

---

<sup>9</sup> J. Przyboś, rec.: J. Brzękowski, *Poezja integralna*. „Droga” 1934, nr 1, s. 93.

### Składnia

Poezja jest to tworzenie pięknych zdań. [...]

Nie słowo, lecz zdanie powinno być początkowym zamiarem tworzenia poetyckiego<sup>10</sup>.

Operacje zdaniotwórcze miałyby więc być głównym terenem działań poetyckich. Zdanie było, z jednej strony, przeciwstawieniem się futurystycznemu hasłu „słowa na wolność”, z drugiej — przeciwstawieniem się asocjacionizmowi. Postulat składni eliptycznej pojawił się w poezji Brzękowskiego pod wpływem dwu czynników: przyznania wyobraźni decydującej roli w procesie tworzenia wiersza i w związku z tym przyjęcia jako jednej z zasad interpretacji zdarzeń psychicznych — Freudowskiej symboliki sennej. Związki z postulatami surrealizmu są tu niewątpliwe, omówimy je w dalszej części szkicu.

Elipsa pojawiała się w tej poezji w dwu funkcjach: jako zasada operacji zdaniotwórczej i jako zasada rządząca konstrukcją wiersza. W *Poezji integralnej* mamy do czynienia z tym drugim rozumieniem:

Najczęściej występuje u poetów Awangardy budowa „eliptyczna”, tzn. obrazowanie poetyckie oparte na asocjacionizmie i elidowaniu małowartościowych elementów poetyckich. [29]

Co więcej — w sformułowaniu Brzękowskiego sygnalizowany jest tylko brak członu, nie funkcja, jaką on pełni.

Elipsa bowiem to nie tylko „wyrzucenie” (my raczej powiedzielibyśmy: spontencjonalizowanie) jakiegoś członu zdania, lecz także — stworzenie nowego stosunku pomiędzy członami „pozostawionymi”. Utarte opinie [...], ujmujące elipsę jako brak określonego elementu realizacji schematu zdaniowego, wskazują jedynie na fragment zjawiska. Jest ono niepełną reprodukcją szablonu syntaktycznego, znakiem nieobecności przewidzianego na mocy zwyczaju składnika, ale jest także — wartością naddaną w tym szablonie, specyficznie poetycką nadwyżką ustosunkowań między słowami, „zbyteczną” z punktu widzenia zadań prozy. Dopiero ta jej dwoistość pozwala na pełną realizację postulatu ekonomii językowej. Zdanie eliptyczne jest bardziej ekonomiczne od prozaicznego, i dlatego że ów skrót stwarza — dodatkowo — nowe informacje, nieprzekazywalne w zdaniu prozaicznym. Tak właśnie elipsę pojmowali awangardiści, dla których była ona istotna i jako sposób eliminowania „waty słownej”, i jako środek metaforycznego uwielokrotnienia znaczeń<sup>11</sup>.

Składnia eliptyczna uruchamia więc międzysłowie. Brzękowski — w przeciwieństwie np. do Przybosia — skłonny był przypisywać jej funkcję dodatkową:

<sup>10</sup> Peiper, *Nowe usta*, s. 23.

<sup>11</sup> Sławiński, *op. cit.*, s. 77—78.



Dobrze stosowana elipsa powinna być wyrazem wzajemnej grawitacji pewnych form, obrazów czy dźwięków, powinna działać katalitycznie w kierunku wydobycia chemicznego powinowactwa słów. Rzecz jasna, że korzeniami swymi tkwi ona w podświadomości, której znaczenie ostatnio coraz bardziej wzrasta i rozszerza się. [52]

Elipsa była tu s p o s o b e m wyzwolenia podświadomości. Jest to zupełnie inny typ uzasadnień niż np. uwaga Przybosia:

Nie słowo, lecz międzysłowie jest ważne. Od tych prądów między słowem a słowem, od iskier strzelających z twórczego zestawienia słów i fraz, zależy poezja<sup>12</sup>.

Argumentacja Przybosia jest argumentacją wewnątrzpoetycką, argumentacja Brzękowskiego dotyczy także sfery pozapoetyckiej; oto opozycja słowo—międzysłowie jest w istocie opozycją świadomości i podświadomości. Jest to — jak słusznie zauważył Sławiński<sup>13</sup> — wyjście poza granice właściwej teorii Awangardy krakowskiej.

Składnia eliptyczna była dla Brzękowskiego nie tylko propozycją innego sposobu konstruowania wiersza, przeciwstawienia Peiperowskiemu „układowi rozkwitania”, konstrukcji w istocie swej jednoznacznej (tzn. intencjonalnie jednoznacznej) — systemu dążącego do wyzwolenia polifonii znaczeniowej, była propozycją innego światopoglądu. Racjonalizm Peipera musiał zanegować podświadomość, musiał w procesie konstrukcji wiersza przyznać intelektowi rolę decydującą<sup>14</sup>. Koncepcja Brzękowskiego zakładała budowę wiersza, który byłby wynikiem starcia się świadomości i podświadomości. Konstrukcją, która dążyłaby do ujawnienia antynomicznej struktury osobowości.

O tym szczególnym zderzeniu Peiperowskiego rygoru z surrealistycznym „wyzwoleniem wyobraźni” będzie tu jeszcze mowa. Wróćmy jednak do elipsy. Jest ona motywowana dwojako: jako typ budowy (zdania i wiersza) i jako funkcja wyobraźni; w pierwszym wypadku mamy do czynienia z elipsą jako kategorią stylistyczną, w drugim wypadku staje się ona kategorią psychologiczną. W pierwszym nacisk położony jest na jej funkcje ekspresywne (kreujące wzruszenie), w drugim na swoiste funkcje mimetyczne: jest ona ujawnieniem nieciągłości (nielinearności) ruchu skojarzeń, ukazaniem procesów wyobrażeniowych *in statu nascendi*. Ten drugi typ argumentacji (i użycie) nie mieści się w poetyce grupowej

<sup>12</sup> J. Przyboś, *Przygody Awangardy*. W: *Linia i gwar*. T. 1. Kraków 1959, s. 75.

<sup>13</sup> Sławiński, *op. cit.*, s. 79.

<sup>14</sup> Myślę tutaj o tekstach z okresu „Zwrotnicy”, w późniejszych wypowiedziach Peiper zmodyfikował swoje stanowisko. Zob. A. K. Waśkiewicz, *Woń rzeźni i róż*. „Osnowa” 1970, jesień.

(a więc: zespole cech wspólnych dla całej „grupy krakowskiej”), jest cechą szczególną poetyki i poezji Brzękowskiego.

W tym miejscu jednak, zanim przejdziemy do omówienia sygnalizowanych już typów konstrukcji wiersza, należałoby podjąć próbę określenia, czym był postulowany przez Brzękowskiego metarealizm, na ile — oddalając się od założeń „Zwrotnicy” i zbliżając się do surrealizmu — zbudował system poetycki różny od nich. Inaczej: na ile system poetycki autora *Poezji integralnej* — analizowany tu wyłącznie jako relacje rygor—wyobraźnia, świadomość—nieświadomość — był systemem oryginalnym.

W moich wierszach jest wiele konkretów zaczerpniętych z rzeczywistości, ale ich wzajemne powiązania są nierealne. Tak jak we śnie. Te elementy wyobraźni jakby pre-egzystowały we mnie przed ich wyzwoleniem w wierszu. I to mnie doprowadziło do koncepcji „wyobraźni wyzwolonej” i metarealizmu. Jak to wielokrotnie podkreślałem, w przeciwieństwie do surrealistycznego zapisu automatycznego, moja wyobraźnia była wyobraźnią kontrolowaną, posiadającą wyraźnie określoną strukturę<sup>15</sup>.

Przytaczam tę późniejszą wypowiedź Brzękowskiego, jak się bowiem wydaje, kierunek ewolucji przedstawia ona w trafnym skrócie. Wyjaśniając w szkicu *Wyobraźnia wyzwolona* różnice metarealizmu i surrealizmu, pisał:

Nadrealizm francuski podkreśla wprawdzie dużą rolę wyobraźni w poezji, ale czyni to w formie chaotycznej, opierającej się na przypadkowym kojarzeniu obrazów i pojęć, na słynnej koncepcji psychicznego automatyzmu samego aktu twórczego, co znane jest ogólnie pod nazwą *écriture automatique*. Tego rodzaju pojmowanie wyobraźni jest nam zupełnie obce. Głosimy postulat wyobraźni zorganizowanej i kontrolowanej. Czysty asocjacionizm [...] jest poetyckim nonsensem. Kontrola rozumu musi zresztą zawsze działać, nawet w najbardziej „automatycznych” wypadkach i — powiedzmy to również — przynajmniej w automatycznej formie. [...] Wyobraźnia nadrealistyczna jest wreszcie wyobraźnią cząstkową, ogranicza się tylko do jednego wąskiego odcinka dziwności. Cierpi ona na *elephantiasis* pewnych stale powtarzających się form. Wyobraźnia nadrealistyczna nie jest wreszcie wyobraźnią: poecie nadrealistycznemu chodzi tylko o sam sposób pisania, nie o jakość wiersza i związanej z tym rzeczywistości wyobraźniowej. Dlatego też główną zasadę nadrealizmu należy odrzucić. [...]

Za to wiele słuszności mają nadrealiści, gdy uwypuklają znaczenie marzenia sennego. Ich freudyzm prowadzi jednak do pewnych przejawów chorobliwych, w rodzaju kultu hysterii itp. Również uwielbienie dla niektórych faktów życiowych, świadczących o „dziwności” samego życia, wydać się musi naiwne, gdyż przypomina stany duchowe tak prymitywne, wychodzące zaledwie poza pierwotny fetyszizm, że nie można do nich nawiązywać.

Metarealizm — w przeciwieństwie do nadrealizmu — opiera się na z o r g a-

<sup>15</sup> Od „Zwrotnicy” do *antywalorów i kontrasensu*, s. 1.

nizowanej wyobraźni. Musi ona być nie tylko integralnie poetycka, ale posiadać i inne cechy: agresywność i drapieżność. Jest więc wyobraźnią aktywną i nową; wyobraźnia konwencjonalna nie jest właściwie wyobraźnią, jest odbijaniem zużytych klisz. Stany wyobrazeniowe muszą być twórcze i już sam ten fakt nadaje im charakter gwałtowny, napastliwy, odkrywczy. Fantazja poety jest zdobywczą i narzuca się z nieodpartą siłą. Zawiera ona w sobie element walki i zwycięstwa. Wyobraźnia poety jest wreszcie próbą wyjścia poza zewnętrzną, otaczającą nas rzeczywistość. Łączy ona w sobie jednak elementy zaczerpnięte ze świata zewnętrznego z elementami nierealnymi, których byt określany jest warunkami istniejącymi tylko w nas samych. W tym sensie jest więc ona projekcją świata. [84—86]

Sprzeciw Brzękowskiego wobec surrealizmu dotyczy kilku problemów: 1) zasady wyobraźni nie kontrolowanej, zapisu automatycznego; 2) powtarzalności elementów tekstów w ten sposób pisanych; 3) swoistego „redukcjonizmu psychicznego” poezji nadrealistycznej; 4) położenia nacisku na funkcję wyrażania. Przyjmując rozróżnienia Tristana Tzary o opozycji poezji jako „środka ekspresji” i poezji pojętej jako „czynność duchowa”<sup>16</sup>, Brzękowski przyjmował tę pierwszą możliwość, negował zaś drugą. Negacja Brzękowskiego była, oczywiście, pochodną myśli Peiperowskiej. Było to w istocie przeciwstawienie twórczości bezpośredniej i twórczości pośredniej<sup>17</sup>. Jak się wydaje, Brzękowski odczytywał postulat zapisu automatycznego jako szczególną realizację romantycznej bezpośredniości tworzenia, a także jako pewnego rodzaju „psychiczny naturalizm”. Inaczej — Brzękowski negował nie tyle to, co surrealizm wyrażał, ile to, jak wyrażał. Nie sposób jednak nie zauważyć, że negacja tego „jak” musiała doprowadzić do wniosków natury tyleż estetycznych co światopoglądowych. Negacja bezpośredniości tworzenia i — co jest już naturalną konsekwencją — zasadności zapisu automatycznego, który był tej bezpośredniości ekstremalną realizacją, doprowadziła Brzękowskiego do koncepcji poezji pojmowanej jako „z o r g a n i z o w a n e p o e t y c k o w s p o m n i e n i e” (75). Jeśli zapis automatyczny miał być, intencjonalnie, swoistym stenogramem zajść psychicznych, „zorganizowane poetycko wspomnienie” było konstrukcją w pewnym sensie „niezawisłą”, było reinterpretacją zajść psychicznych. W tym aspekcie opozycja surrealizm—metarealizm da się określić jako opozycja zapisu (stenogramu) i interpretacji, tzn. postawie biernego protokolanta zajść psychicznych (a więc pewnego rodzaju „medium mówiącego”) przeciwstawia Brzękowski postawę ich interpretatora i organizatora (budowniczego). Inaczej: jest to przeciwstawienie tekstu poetyckiego pojętego jako „recepja i transmisja apeli, któ-

<sup>16</sup> Zob. K. Janicka, *Światopogląd surrealizmu. Jego założenia i konsekwencje dla teorii twórczości i teorii sztuki*. Warszawa 1969, s. 233.

<sup>17</sup> Zob. Peiper, *Nowe usta*, s. 51—58.

re tłoczą się ku niemu [tj. poecie] z głębi wieków”<sup>18</sup>, tekstu, który stara się te znaczenia — w formie możliwie wiernej, nie skażonej przez świadomość interpretującą — ujawnić i przekazać, tekstowi pojętemu jako gra podświadomości (obrazy ujawnione we śnie, w marzeniu, w procesie powstawania i zderzania się z sobą asocjacji) i świadomości (organizacja wspomnienia, wytrącanie obrazów z ich naturalnego porządku, w jakim ujawniły się we śnie, lub kontaminacja elementów wielu — odległych w czasie — zajęć psychicznych czy wreszcie „wtłoczenie” ich w inne struktury, np. filmu). Argumentacja Brzękowskiego zmierza więc nieustannie do przeciwstawiania „ujawnianiu” — organizowania.

Cytowany uprzednio fragment szkicu Brzękowskiego jest jednak skierowany także przeciw „redukcjonizmowi psychicznemu” surrealizmu, przeciw „wąskości”, niezwykle szczupłemu „zakresowi fantazji nadrealistycznej”, ograniczonej do takich elementów, jak „freudyzm, nadrealność wydarzeń i obrazów, histeria, sen itd.” (103). Opozycja ta kryje się zresztą w analizowanym wyżej przeciwstawieniu ujawniania i organizowania. Tekstowi, który byłby ujawnieniem „życia podświadomości”, przeciwstawił Brzękowski taki tekst, który ukazywałby dialektykę zajęć psychicznych, związku świadomości i podświadomości. Jak się wydaje, opozycja „wyobraźni integralnej”, pełnej, i „wyobraźni cząstkowej” była dla Brzękowskiego szczególną realizacją innej, szerszej opozycji: opozycji osobowości pełnej i osobowości cząstkowej. Mówiąc metaforycznie: w tym zakresie metarealizm był kontaminacją koncepcji człowieka zawartej w wierszach z okresu *Tętna* (a więc człowieka, którego życie psychiczne zdeterminowane jest statusem społecznym, zredukowane do tych zachowań, które wyznaczają jego funkcję w zbiorowości) z koncepcją człowieka zawartą w tekstach surrealistów (a więc człowieka, którego życie psychiczne zdeterminowane podświadomością, interpretowaną w myśl Freudowskiej psychoanalizy).

Metarealizm można więc traktować jako szczególną formę dialogu z nadrealizmem, dialogu z pozycji poetyki sformułowanej przez Peipera. Koncepcję poezji opartej na ambiwalencjach. Niekonkretność, niekontrolowalność przeżycia — konsekwencja budowy; nielogiczność asocjacji — logika artystyczna tekstu poetyckiego; temporalność przeżyć — statyka ich słownego zapisu. Opozycje te można z kolei traktować jako opozycje genezy i realizacji, jako przeciwstawienie pozbawionej rygorów wyobraźni rygorom obowiązującym w rzeczywistości przedstawionej. Wpisana w te teksty koncepcja osobowości poetyckiej byłaby wypadkową obu wyjściowych propozycji. Nieskrępowanej — intencjonalnie — wolności surrealizmu Brzękowski przeciwstawił wolność jako funkcję odpowiedzialności. Osobowości egzystującej poza społecznymi rygorami i zo-

<sup>18</sup> A. Breton, *Les Vases communicants*. Cyt. za: Janicka, *op. cit.*, s. 239.

bowiązaniem przeciwstawił osobowość egzystującą wewnątrz określonego systemu, która akceptuje obowiązujący tu system wartości. Rygory formalne, obowiązujące w rzeczywistości przedstawionej, mogły być odmienne od rygorów obowiązujących w rzeczywistości przedmiotowej, funkcjonowały bowiem nie jako odbicie (przeniesienie), ale jako analogia; podobnie dynamiczna równowaga immanentnych i zewnętrznych motywacji struktury tekstu poetyckiego byłaby funkcją indywidualnych (podświadomych) i społecznych (a więc wynikłych ze społecznego statusu jednostki) motywacji życia psychicznego. Inaczej: metarealizm byłby propozycją poetycką zakładającą — na planie społecznych uzasadnień rzeczywistości przedstawionej — dynamiczną równowagę między człowiekiem pojętym jako istota społeczna a człowiekiem pojętym jako immanentna integralna osobowość psychiczna („wszechświat psychiczny”); na planie motywacji wewnątrzpoetyckich odpowiednikiem tej relacji byłaby opozycja genezy i realizacji.

### Sposoby organizacji rzeczywistości przedstawionej

Na planie konstrukcji odpowiednik analizowanych uprzednio opozycji stanowiła konstrukcja, których kształt był właściwy tylko tekstom poetyckim, nie mających odpowiedników w innych dziedzinach sztuki (taka swoista konstrukcja to Peiperowski „poemat rozkwitający”) i konstrukcji zapożyczonych. Te ostatnie motywowane są nie tylko wewnątrzpoetycko, odwołują się także do rzeczywistości już uprzednio zinterpretowanej, zastygłej w konstrukcyjnych schematach (np. w schemacie filmu niemego). Jest to, oczywiście, odejście od Peiperowskiego postulatu „rytmu własnego”, będącego „na usługach wyłaniającego się zdania i następujących po nim zdań”<sup>19</sup>, rytmu, który był nośnikiem i hierarchizatorem znaczeń, a więc odejście od „integralnie poetyckiej” motywacji rzeczywistości przedstawionej. Dopiero jednak „wpisanie” w tekst znaczeń spoza niego, stworzenie konstrukcji, która byłaby strukturą otwartą na sygnały płynące z zewnątrz, konstrukcji dającej się w pełni wyinterpretować tylko wówczas, jeśli uwzględnimy system wielorakich powiązań z rzeczywistością pozatekstową, znaczeń, do których tekst aluzyjnie lub parodyjnie się odwołuje, umożliwiło pełną realizację postulatu maksymalnej ekonomii słów. Inaczej niż u Przybosia, gdzie uruchomienie polifonii znaczeniowej następowało na drodze operacji słowo- i zdaniotwórczych, u Brzękowskiego (którego poezja znała i tę możliwość) następowało to przede wszystkim na drodze operacji konstrukcyjnych. Odwołania się do sposobów konstrukcji przejętych z innych dzie-

<sup>19</sup> T. Peiper, *Rytm nowoczesny*. „Kwadryga” 1929/30, nr 3/4. Cyt. za: *Tędy*. Warszawa 1930, s. 88.

dzin sztuki (np. filmu) lub rzeczywistości (np. snu) są więc motywowane wewnątrzpoetycko; nie idzie tu m. in. o zbudowanie wiersza na śladu jego strukturę filmu czy powielanie struktury snu, ale o uczynienie z tej konstrukcji — dodatkowej wartości znaczącej. Było to, oczywiście, dziedzictwo myśli Peiperowskiej, hasła: „forma także jest treścią”<sup>20</sup>, forma z n a c z y.

Wśród struktur, nazwijmy je tak, heteronomicznych dominują dwie: struktura filmu i struktura snu. Obie zresztą krzyżują się ze sobą, w obrębie tekstu łączą się ze strukturami autonomicznymi (np. polifonią znaczeniową wyzwoloną na drodze operacji słowotwórczych, najczęściej przez posługiwanie się homonimami lub przekształcanie struktur metonimicznych). Przykłady, które niżej analizuję, są stosunkowo najbardziej „czyste”, ujawniają największą stosunkowo zależność od wzorów zapożyczonych.

### Struktura filmu

Odwolania do poetyki filmu występowały już w tomie *Tętno* (wiersze *Pędzący film* i *Mityng*). Był to jednak film „zwerbalizowany”, chodziło raczej o opisanie możliwości, które film stwarza, niż ich wykorzystanie, bardziej o efektowną metaforę (świat jako film) niż zbudowanie rzeczywistości przedstawionej, opartej na wzorcach strukturalnych filmu. Wiersze te są sygnałem raczej niż realizacją. Przypominamy je jedynie dlatego, by wskazać ciągłość doświadczeń.

Wiersz *walka policji z bandytami* (w: *na katodzie*) jest jedną z najwcześniejszych prób wykorzystania struktury filmu; zanim spróbujemy przeanalizować zasadnicze cechy tego typu konstrukcji, poddamy analizie jego szczególną realizację. Oto tekst wiersza:

#### WALKA POLICJI Z BANDYTAMI

Warszawa, 12. 6. telef. wł.

o godz. 23 w alejach ujazdowskich koło belwederu  
jan szelązek urzędnik prywatny zamieszkały w angielskim hotelu  
został napadnięty przez 2 zamaskowanych osobników i groźbą rewolweru  
został zmuszony do oddania portfela  
z sumą 5.000 złotych

na odgłos zbliżającego się policjanta rabusie uciekają  
policjant wzywa ich do poddania się, bandyci strzelając  
wskakują do auta i jadą

<sup>20</sup> Peiper, *Nowe usta*, s. 31.

za miasto w towarzystwie czekającej na nich kokoty  
dotąd policji nie udało się odkryć ich śladów

Pozornie mamy tu do czynienia, podobnie jak w *Kronice dnia Peipera*, ze stylizacją na język gazetowej informacji, w istocie jednak oba style się tu przenikają. Odwołania (parodyjne) są dwukierunkowe. Język, słownictwo są gazetowe, metoda konstrukcji — filmowa. Anegdota wiersza odwołuje się do gazetowej kroniki kryminalnej i do niemych filmów detektywistycznych.

Już konstrukcja czasowa utworu, jego wyraźna trójdzielność, wskazuje na wielokierunkowość tych odwołań. Pięć początkowych wersów to czas przeszły, relacja; cztery następne — jeśli odrzucimy możliwość *praesens historicum* — czas teraźniejszy, ostatni — powrót do narracji. Te przemiany czasu wiążą się z systemem odwołań. W pierwszym wypadku — do stylu kronik kryminalnych, w drugim — do stylu filmu sensacyjnego. Tych pięć początkowych wersów służy tylko zarysowaniu przedakcji, równie dobrze mogłaby to być notatka gazetowa co tekst (napis) poprzedzający pierwszą filmową sekwencję. Właściwa akcja zacznie się dopiero potem. Będzie to już film.

Ograniczenie elementów fabuły jest zabiegiem celowym. Ta prosta akcja ulega w utworze skomplikowaniu, linearny jej rozwój zaczyna się gmatwać, ukazują się, sygnalizowane przez układy rymowe, związki przyczynowo-skutkowe. Rymy pełnią tu rolę podobną do tej, jaką w stylistyce filmu niemego pełniła przebitka, krótkie ujęcie wcięte w środek innego, dłuższego ujęcia. Pierwszy układ rymowy zamyka sytuację relacjonowaną, sytuację, dodajmy, prostą i nie budzącą wątpliwości. Związki między informacjami zawartymi w tej części utworu są bliskie i czasowo, i przyczynowo. Ale już końcówka w. 5 znajdzie współbrzmienie dopiero w w. 9:

został zmuszony do oddania portfela  
z sumą 5.000 złotych  
[ . . . . . ]  
wskakują do auta i jadą  
za miasto w towarzystwie czekającej na nich kokoty

Rymy oznaczają związki pomiędzy poszczególnymi sekwencjami, są znakami tych związków. Następna para ukazuje sytuację, w której związek przyczynowo-skutkowy jest bliski (akcja rodzi natychmiastową reakcję), zasygnalizowane to będzie także bliskością rymów (w. 6—7):

na odgłos zbliżającego się policjanta rabusie uciekają  
policjant wzywa ich do poddania się, bandyci strzelając

— by w kolejnej parze znów się oddalić (w. 8 i 10):

wskakują do auta i jada  
 [ . . . . . ]  
 dotąd policji nie udało się odkryć ich śladów

Te cztery układy rymowe są równocześnie czterema układami stosunków przyczynowo-skutkowych, czterema układami zależności pomiędzy elementami fabuły. Linearnie dotychczas rozwijająca się i pozornie nieskomplikowana fabuła rozgałęzia się, ale, rzecz charakterystyczna, związki te są równie konwencjonalne jak fabuła podstawowa. Układają się w pary typowe dla literatury i filmu kryminalnego: 1) człowiek z „grubą gotówką” — napad rabunkowy, 2) napad rabunkowy — kobieta z półświatka, 3) ucieczka — pogoń za uciekającymi, strzelanina, 4) ucieczka — niemożność odkrycia przez (domyślnie: nieudolną) policję; do pełnego kompletu brakuje tylko prywatnego detektywa posługującego się dedukcją. Tu schemat zostanie urwany<sup>21</sup>.

Nie język filmu, ale sposoby organizacji tego języka ulegną sparodiowaniu. Wszystkie możliwe odczytania tego utworu, wszystkie jego wewnętrzne powiązania i komplikacje kryją na swym dnie czysty banał, schemat.

W tym miejscu należy dokonać zabiegu, który pozornie będzie zaprzeczeniem dotychczasowych uwag. Pominięty został podtytuł utworu, element wyraźnie przecież określający kod językowy (nawet graficzny zapis jest tu ważny, odwołuje się do zapisu dalekopisowego), do którego utwór się odwołuje: informację gazetową. A interpretacja zmierza do wydobycia inspiracji filmowych. Błędny kierunek interpretacji? Nie. Elementy filmowe są niewątpliwe. Ale podtytuł?

I tu dodatkowa komplikacja. Ciąg schematów, do których ten wiersz się odwołuje, jest bogatszy. Film? Niewątpliwie. Informacja gazetowa? Również. I jeszcze powieść detektywistyczna. Ten ciąg wzajemnych inspiracji i odwołań można by ustalić następująco: 1) powieść detektywistyczna — 2) inspirowany przez nią film — 3) filmowa metoda montażu obrazów jako źródło konstrukcji notatki w gazetowej kronice kryminalnej i 4) wiersz. Przy czym dopiero ten ostatni, finalny element ciągu dokonuje przewartościowania systemu wartości gatunku. Czyni to jednak sobie właściwymi środkami. Jak łatwo zauważyć, doświadczenia filmu przywołano tu, by poddać je działaniom parodyjnym. Jest to przykład stosunkowo „czysty”, działania parodyjne są, powiedzielibyśmy, bezinteresowne.

Co więcej — jest to także przykład odwołań do stosunkowo prymityw-

<sup>21</sup> W pełni zostanie rozwinięty w powieści *Psychoanalityk w podróży* (Warszawa 1929, rozdz. *Spotkanie Fausta z Don Juanem*) i — podobnie jak tu — wykorzystany w funkcji parodyjnej.



nej techniki filmowej. Jest to jedna tylko scena (zaskoczenie bandyty, walka z policją, ucieczka), wszystko inne zostało przeniesione poza filmową fabułę, jest do niej komentarzem. Scenopis tego filmu byłby niesłychanie prosty. *dramat w willi Daisy* (w: *w drugiej osobie*) operuje techniką o wiele bogatszą. Jest to właściwie scenariusz. Bez trudu da się rozpisać na scenopis.

Podział na plany odpowiada tu z grubsza podziałowi na sekwencje. Zwróćmy uwagę na rytm tych sekwencji, po długich sekwencjach pejzażowych (w. 1—4, 10—12) i sekwencji jadącego samochodu (w. 5—9) rytm ulega przyspieszeniu, by znów w scenach pościgu (montaż równoległy) ulec spowolnieniu, rytm przenosi się do wewnątrz sekwencji, pod względem długości stanowią one odpowiednik początkowych sekwencji pejzażowych (ich rola sprowadzała się do budowy nastroju). Wzorem konstrukcyjnym były tu filmy Griffitha. Wskazywałyby na to: wzrastanie tempa akcji, montaż równoległy (w. 21—27, 28—31 — jak się zdaje, są one powtarzalne, tzn. pełny scenopis powinien uwzględnić ich serię). Píše Karel Reisz:

Metoda dzielenia scen na małe części składowe stwarza dla montażysty nowy problem właściwego ustalenia długości poszczególnych ujęć. [...]

Rytm ujęć może być wykorzystywany do podkreślenia treści sceny. Celem wywołania wrażenia rosnącego napięcia, w miarę zbliżania się kulminacji — wzrasta tempo montażu. Technika montażu równoległego w tradycyjnej końcowej scenie pościgu w filmach sensacyjnych przez lata całe zwana była w środowisku filmowym „griffithowskim ocaleniem w ostatniej chwili”. Silne wrażenie, jakie wywierały słynne sekwencje pościgów w filmach Griffitha, wywołane było w dużej mierze szybkim tempem montażu. Tempo to narastało niezmiennie, stwarzając nastrój rosnącej wciąż emocji<sup>22</sup>.

Ostatnie sekwencje *dramatu w willi Daisy* (w. 55, 58—59) dadzą się wyinterpretować jako przebitki, użyte w funkcji retrospektyw, częste w filmach Griffitha. Wiersz jest wyraźnie dwudzielny, zawiera — jeśli interpretować go będziemy jako scenariusz — dwa punkty kulminacyjne: scenę (niewidoczną na ekranie) zabójstwa Daisy (dokonanego w czasie trwania sekwencji dziesiątej, w. 18—19) i scenę samobójczego stoczenia się (dającego się także wyinterpretować jako działanie „sprawiedliwej ręki losu”, a więc jako użycie chwytu charakterystycznego dla tego typu literatury filmowej) samochodu (w. 57). Obie części skonstruowane są podobnie: rozpoczynają je sekwencje długie, potem tempo sukcesywnie narasta. W obu też wypadkach inicjalne opisowe sekwencje pejzażowe (w. 1—4, 10—12, 32—35) kontrastują z następującymi po nich sekwencjami jazdy (w drugiej części kontrast ten dodatkowo zwiększa różnica powolnego przesuwania się księżycy i szybkiej jazdy auta; paralelnosc jest tu zresztą

<sup>22</sup> K. Reisz, *Technika montażu filmowego*. Warszawa 1967, s. 23.

prowadzona dalej: ukryciu się księżycy za chmurą odpowiada zniknięcie auta za załomem góry; paralelność ta jest czynnikiem budującym nastrój). Sekwencja szesnasta (w. 21—27) skonstruowana na zasadzie przenikania się obrazów (filmowa ekspozycja wielokrotna), pełniąc tu funkcję informacyjną (zastępuje napis: „100 kilometrów”), okaże się dla dalszego rozwoju poezji Brzękowskiego niesłychanie ważna.

Obydwa analizowane wiersze mają (mimo wszystkich różnic) jedną cechę wspólną: ruch jest czynnikiem rozwoju akcji, ale i z niej wynika. Utożsamienie filmu z ruchem było zresztą zjawiskiem dość typowym. Jalu Kurek pisał np.:

Ruch jest językiem filmu. Jak ktoś określił — fotogeniczność przedmiotu jest rezultatem jego zmian w czasoprzestrzennym systemie<sup>23</sup>.

Tu chodzi po prostu o tempo akcji, nie przypadkiem jest to fabuła sensacyjna, także dla Irzykowskiego sztuka sensacyjna „rokowała koncepcję prawdziwie kinową”<sup>24</sup>. Film został utożsamiony z ruchem, ruch zaś z tempem akcji, rezultatem takiego stanowiska musiały być wiersze albo parodyjne (w których „filmowość” była poddana działaniom parodyjnym), albo wiersze w pewnym sensie naśladowcze, przejmujące nie tylko strukturę, ale i fabułę filmu.

Oba stanowiska (zwłaszcza drugie) stały w rażącej sprzeczności z postulatem poezji integralnej, były bowiem kopiami innej rzeczywistości artystycznej, albo ją reinterpreterowały (poprzez działania parodyjne), albo kopiowały; oba prowadziły do koncepcji poezji przedmiotowej. Zmiana zaczęła się w momencie uświadomienia, że struktura niekoniecznie jest funkcją fabuły, że jest w pewnym sensie ponadfabularna, uniwersalna, że jej elementy są autonomiczne, mogą obsługiwać różne typy przebiegów fabularnych lub w ogóle się bez nich obyć. W momencie autonomizacji „chwytów” filmowych mogą one organizować rzeczywistość liryczną (afabularną), przebiegi fabularne mogą wówczas być pominięte. Punktem dojścia ewolucji twórczej Brzękowskiego w okresie międzywojennym, ewolucji, którą otwierają *walka policji z bandytami* i *dramat w willi Daisy*, będą wiersze — reportaże filmowe (np. *Wrzesień 39*) i wiersze — epeje filmowe (*Leforest*). Zwłaszcza ten ostatni rodzaj wymaga choćby skrótowej, pobieżnej analizy, sposoby organizacji materiału fabularnego są tu bowiem odmienne od omawianych.

Jeśli tam punktem oparcia był film niemy, tu — filmowy epos. Jeśli tam wiersz dał się bez reszty przełożyć na scenopis, przełożyć „na powrót” — bo, sądzę, należy te utwory traktować jako „przekład” języka

<sup>23</sup> J. Kurek, *Uwagi o filmie*. „Linia” 1931, nr 2, s. 62.

<sup>24</sup> K. Irzykowski, *Dziesiąta muza. Zagadnienia estetyczne kina*. Wyd. 3. Warszawa 1960, s. 65.

filmu na język wiersza, stworzenie słownych odpowiedników filmowej akcji — tu sytuacja jest o wiele bardziej skomplikowana. Ma rację Sławiński, że w wierszu tym

zwraca uwagę technika gorączkowego montażu, swoisty rytm narracji oparty na przemienności ujęć liryczno-dramatycznych (przyśpieszonych) i epickich (powolnych), [...] przechodzenie od obrazu zbiorowości do przedstawienia charakterystycznych sytuacji i zachowań uczestników tłumu, przerywanie ciągu przez włączanie doń obrazowo-symbolicznych skrótów o charakterze publicystycznym, wreszcie — aktywna rola rozczłonkowania wersyfikacyjnego w organizowaniu potoku obrazów, w zwalnianiu i przyśpieszaniu biegu fabuły, w różnicowaniu członów fabularnych i dramatyzowaniu ich stosunków<sup>25</sup>.

— a więc cechy narracji filmowej; nie są one jednak jedynymi.

*Leforest* stanowi w tym sensie punkt dojścia międzywojennej poezji Brzękowskiego, jej nurtu „filmowego”. Środki przejęte z filmu utraciły tu swoją autonomię, wiersz nie dąży do „zastąpienia” filmu, ale środki filmowe wprzega w budowę wizji poetyckiej. Struktura filmowa staje się w tym wierszu niejako strukturą „pomocniczą”, swojego rodzaju szkieletem konstrukcyjnym, na którym rozpięte są elementy „niefilmowe” (tzn. nie mające swoich ekranowych odpowiedników).

Międzywojenny „epizod filmowy”<sup>26</sup> jest ważny nie tyle z uwagi na przenoszące strukturę filmu w strukturę wiersza (a więc w rodzaju tych, które poddaliśmy tu analizie), ale z uwagi na wprowadzenie do wiersza struktur analogicznych. Inaczej: ważne jest nie tyle oddziaływanie bezpośrednie, ile pośrednie, inspirujące do tworzenia struktur nie tożsamyh, lecz właśnie — analogicznych. „Nie powiązane obrazy, dążność do skrótu, syntezy, szybkości, zawsze stanowiły rdzeń sztuki filmowej” — pisał Brzękowski; przykład, który następnie podaje, mógłby być szkicem do *dramatu w willi Daisy*, ujawnia jednak cechę dla ówczesnej poezji Brzękowskiego ważną — oto struktura filmu okazuje się w wielu momentach zbieżna ze strukturą snu:

Weźmy auto uciekające przed pościgiem. W jaki sposób wyrazi ten pościg poeta? Podkreśli pewien brak logicznej ciągłości wrażeń i ich wzajemne błyskawiczne następstwo, równoczesność, zatrzymanie uwagi przez szczegóły drugorzędne. Podobnie postąpi reżyser filmowy, który zrobi to mniej więcej w ten sposób, że pokaże pewne wycinki z dziedziny realnych faktów i zdarzeń. A więc w niezwykle szybkim tempie rzuci na ekran strzałkę taksometru, rękę szofera kurczowo zaciśniętą na kierownicy, znów taksometr, migotanie pejzażu, twarz szofera, taksometr pokazujący zwiększenie się szybkości itp. Te niepowiązane (pozornie) obrazy przemawiają o wiele mocniej niż zorganizowane, posegregowane, dobrze ułożone opowiadanie.

<sup>25</sup> J. Sławiński, *O poezji Jana Brzękowskiego*. „Twórczość” 1961, nr 9, s. 91.

<sup>26</sup> Brzękowski uprawiał także twórczość scenariuszową (teksty w „Linii” i „Cercle et Carré”), żaden z tych scenariuszy nie został jednak zrealizowany. Zob. A. K. Waśkiewicz, *Rozmowa z Janem Brzękowskim*. „Nurt” 1969, nr 1.

I dalej:

Nowa poezja francuska i polska wprowadziło jednak z biegiem czasu inne zdobycze asocjacyjne, wydobywanie pełni ekspresji i wytwarzanie nowych symbolów poetyckich. Na skutek tego podkreślono inne sposoby wyrażania uczuć, ukazano równoczesność wielu rzeczywistości, zdeformowano wagę i znaczenie faktów dla podkreślenia ich siły lirycznej. Zatarto granice między myślą a jej spełnieniem. Podzielono wrażenia na poszczególne elementy, osiągając przez to silniejsze oddziaływanie całości<sup>27</sup>.

W filmie — pisze w tym samym artykule Brzękowski — „zasadniczym elementem treściowym jest najczęściej fabuła, której zupełnie wyrugować się nie da”. Fabułę zaś rozumie jako kompletny przebieg fabularny, nie jego „przetasowane” elementy. W analizowanych wyżej przykładach z taką właśnie kompletną fabułą mieliśmy do czynienia. Wyodrębnione w artykule *Film a nowa poezja* cechy tej ostatniej zbliżyły ją do struktury marzenia sennego. Jeśli przyjmiemy, że film („sny na jawie”, „fabryka snów”) był genetycznie związany ze snem, to ciąg zależności w omawianych wierszach wyglądał następująco: sen — film — poezja; film pełnił tu rolę „medium pośredniczącego”, był wszakże możliwy ciąg: sen — poezja, w którym „chwyty poetyckie” funkcjonowały jako analogie, a nie kalki „chwytów filmowych”. Gdy np. „równoczesność wielu rzeczywistości” wyrażana była w filmie „montażem równoległym” lub symultanicznym prowadzeniem wątków, w poezji zaś zwielokrotnieniem sensów na drodze działań słowotwórczych (np. przez operowanie homonimami) bądź też konstrukcji wielopłaszczyznowych, charakteryzujących się równoległością znaczeń realnych i symbolicznych. Dopiero w tym momencie mogło nastąpić wyrugowanie „filmowej” (epickiej) fabuły, pojętej jako relacja o zdarzeniach w rzeczywistości przedmiotowej, na rzecz „fabuły lirycznej”, pojętej jako relacja (i konstruowanie) zająć w sferze rzeczywistości wewnętrznej. Dopiero wówczas rola „medium pośredniczącego” może zostać zredukowana do roli rezerwuaru „chwytów”. Dopiero w momencie uświadomienia, że i film, i poezja mają wspólne źródło i że źródłem tym jest marzenie senne, struktura filmu może stać się czynnikiem warunkującym „jak”, bez ingerencji w sferę „co”. Inaczej — film może stać się wzorcem konstrukcyjnym neutralnym wobec rzeczywistości przedstawionej; neutralnym w tym tylko sensie oczywiście, że warunkując jej kształt, nie determinuje jednocześnie jej znaczenia.

<sup>27</sup> J. Brzękowski, *Film a nowa poezja*. „Wiadomości Literackie” 1933, nr 28, s. 8. Podkreśl. A. K. W.

## Sen

Z tego, co uprzednio powiedziano, nie wynika wcale, że pojawienie się w poezji Brzękowskiego wierszy opartych na strukturze marzenia sennego było wynikiem ewoluowania struktur „filmowych”. Żadna z nich nie była uprzednia względem innej, pojawiły się niezależnie od siebie, zetknęły się dopiero w punkcie dojścia. Odpowiednikiem filmowych „struktur zależnych” będzie tu np. wiersz *prawa newtona* (w: *na katodzie*):

nocą  
 gdy widzisz we śnie piersi kobiece  
 otwierasz niebo przybrane pawiami  
  
 spadasz  
 w nie na mocy prawa ciężkości rządzącego światem  
 i snami  
  
 błada  
 mgła nad oczyma z sutek i ze szkła  
 ślepy stylem powikłań zesza  
  
 mocno  
 odczuwasz widząc schodzący do ciebie po schodów poręcz  
 sexus kobiecy — w tęczy

Analizując dwie pierwsze strofy tego wiersza pisał Brzękowski:

W zdaniu metaforycznym łączą się czasem dwa wyrazy nie na mocy wspólności i podobieństwa, ale na zasadzie kontrastu. Ta „perwersyjna” metaforyzacja występuje dość często. [...]

Jest rzeczą sprzeczną z prawami przyrody, by jakiegokolwiek ciało mogło na zasadzie siły ciężkości spadać w niebo. Jednak we śnie prawa przyrody ulegają zmianom: człowiek istotnie może opadać w górę, nawet w niebo (pojmowane także nie w przenośni, tzn. jako symbol czegoś nieskończenie dobrego i szczęśliwego), i dlatego ten obraz poetycki, chociaż antylogiczny, nie ma w sobie nic rażącego. [18—19]

Oczywiście interpretacja ta jest ewidentnie niepełna. „Spadanie w niebo” jest nie tylko zaprzeczeniem „normalnego biegu zjawisk”, osiągniętym przez „niewłaściwe” użycie (freudowskie „przejęzyczenie”) słowa (spada się „z”); sens tego przejęzyczenia ujawni się dopiero, jeśli potraktujemy je jako konsekwencję „przebóstwienia” obiektu pożądań, stanie się ono wówczas sygnałem ambiwalencji; „przebóstwieniu” towarzyszyć będzie świadomość „grzechu”, „niebo” erotyki okaże się równocześnie infernem. Sygnalizuję tu tylko ten problem. Niepełna interpretacja Brzękowskiego jest ważnym sygnałem, wskazuje, że przekroczywszy pierwotne ograniczenia na planie poetyki immanentnej, jednocześnie pozostał im wierny na planie poetyki sformułowanej; realizacje wyprzedziły świadomość teoretyczną. Zarzuty, które Brzękowski kierował pod adresem krytyki, odnoszą się także i do jego własnych wypowiedzi programowych:

Nie jest przypadkiem, iż w Polsce nie ma ani jednego poety uważającego się za nadrealistę, podczas gdy np. w Belgii czy Anglii istnieją całe grupy nadrealistyczne. Dziś, gdy patrzę na te fakty z perspektywy kilku lat, dziwne mi się wydaje, iż żaden krytyk nie nazwał nadrealistą Ważyka, Kurka (jako autora *Upałów*) czy mnie (z okresu *na katodzie i w drugiej osobie*). Było to wynikiem bezmyślności krytyki i... stworzonej przez nas samej bariery teoretycznych sformułowań, która maskowała istotny stan rzeczy. Mit o konstrukcji nie pozwalał nam uważać się za nadrealistów. [101]

Eseistyka Brzękowskiego nie tyle programowała co uogólniała doświadczenia poetyckie; niepełność interpretacji w cytowanym fragmencie sygnalizowałyby wierność założeniom „Zwrotnicy”, nawet realizacje sprzeczne z jej „duchem” Brzękowski usiłuje uzasadniać jej kategoriami; znamienne, że interpretacje Brzękowskiego z reguły zatrzymują się na znaczeniach podstawowych, analizują znaczenia w ich relacjach wewnątrztekstowych lub w relacji: rzeczywistość przedstawiona — empiria, pomijając, tak przecież istotne dla tych wierszy — odwołania do symboliki freudowskiej.

Dla omawianego tu nurtu *prawa newtona* to wiersz ważny. Wpisany w typologiczny schemat „zdobyczy asocjacyjnych” nowej poezji z artykułu *Film a nowa poezja*, ujawni — nieuświadomioną jeszcze — zbieżność struktury filmu i marzenia sennego.

1. „Równoczesne ukazanie wielu rzeczywistości” znaczyć tu będzie równoczesność dwu „akcji” tego wiersza: procesu narastania marzenia sennego i wpisywanej w ten proces interpretacji; opozycję „sensów podstawowych” i „sensów symbolicznych”. Sygnałem tej opozycji był ambiwalentny stosunek podmiotu i przedmiotu pożądan, „zaszyfrowany” w opisie „spadania w niebo”. Na takich ambiwalencjach oparte są wszystkie elementy relacji: podmiot — przedmiot (dodajmy, że także zastąpienie narracji pierwszoosobowej narracją drugoosobową pełni funkcję znaczącą, jest mianowicie zabiegiem terapeutycznym, racjonalizacją i redukcją kompleksu przez przypisanie go „innemu”); dokładna analiza tych — zwielokrotnionych teraz — relacji wykracza jednak poza ramy tej pracy; podmiot został ustawiony w sytuacji zależnej, ale to on jest równocześnie kreatorem tego spektaklu („otwierasz niebo”); oto podmiot dokonał „przebóstwienia” podmiotu („sexus kobiecy w tęczy”, dodajmy, że czynność ta może być także interpretowana jako „akt świętokradczy”), ale tym samym od niego się uzależnił („gest kreacyjny” ujawnia tu tkwiącą w nim ambiwalencję; „demiurg” jest „więźniem” tworzonych przez siebie światów); wreszcie ambiwalencje te zostaną przeniesione na kreowaną rzeczywistość: jest ona tyleż przedmiotem czci („niebo przybrane pawiami”, „sexus kobiecy — w tęczy”, przy czym obraz „schodzenia [...] po schodów poręczy” stanowi dodatkowy sygnał sakralizacji) co odczuwana jest jako koszmar („błada / mgła nad oczyma”; „mocno / odczuwasz”). Równole-

głość przedstawienia i wpisanej weń interpretacji sprawia, że mamy tu do czynienia nie tylko z dwoma równoległymi „akcjami”, ale także że „akcje” te wchodzi z sobą we wzajemne związki, warunkują się nawzajem.

2. „Podzielenie wrażenia na poszczególne elementy” i „osiąganie przez to silniejszego oddziaływania całości” oznacza tu sekwencyjną budowę wiersza. Poszczególne sekwencje obdarzone są dużą autonomią, są „zamknięte”, ich pojawianie się nie jest warunkowane logiką następstw przyczynowo-skutkowych, jest — na planie sąsiedztw bezpośrednich — w pewnym sensie arbitralne; podobnie luźną strukturę zachowują sekwencje także na planie tekstu, dopiero wpisanie tekstu w system, którego elementami są poszczególne znaczenia symboliczne, sprawia, że uzyskuje on znaczeniową (i konstrukcyjną) szczelność, co więcej — dopiero wówczas staje się interpretowalny. Sekwencje są — powtórzmy — arbitralne w pewnym sensie: dotąd, dokąd nie uwzględnimy faktu, że klucz interpretacyjny znajduje się poza tekstem, że autonomiczność i integralność tekstu są względne, posiada je w zakresie znaczeń podstawowych, traci — gdy zrozumiemy, że są one tylko maską znaczeń symbolicznych. Do zdania Brzękowskiego możemy w tym momencie dopisać: i dodatkowego — symbolicznego — znaczenia.

3. „Zdeformowanie wagi i znaczenia faktów dla podkreślenia ich siły lirycznej”, ściślej — dla wyzwolenia dodatkowej wartości znaczeniowej. W cytowanym już przykładzie („spadać [...] w niebo”) widoczne jest to jasno, wymiana jednego tylko elementu zdaniotwórczego spowodowała zakłócenie reguł obowiązujących w rzeczywistości empirycznej, „nielogiczność” tej konstrukcji — podwójna, bo sprzeciwia się zarówno naszym przyzwyczajeniom językowym jak i przeświadczeniom o regułach obowiązujących w rzeczywistości przedmiotowej, wskutek czego zdanie to na tle innych uzyskuje szczególną „jaskrawość”, staje się łatwo zauważalne, co jest jakby dodatkową wskazówką interpretacyjną — wyzwala symboliczną wartość, sytuuje ją w innym systemie znaczeń.

4. „Zatarcie granicy między myślą i jej spełnieniem” oznacza tu nie tylko „swobodę i dowolność w konstruowaniu fantastycznej anegdoty”<sup>28</sup>, ale także zatarcie tej granicy, jakie zachodzi we śnie, gdzie marzenie jest jednocześnie — zastępczym — spełnieniem. W omawianym wierszu marzenie o przedmiocie („gdy widzisz we śnie”) jest równoznaczne z jego przywołaniem („schodzący do ciebie po schodów poręczy / *sexus* kobiecy — w tęczy”).

Typologia Brzękowskiego obsługuje więc równocześnie trzy dziedziny: film, sen i poezję; podobieństwa struktur mogłyby być dowodem — tego

<sup>28</sup> Sławiński, *O poezji Jana Brzękowskiego*, s. 90.

wniosku Brzękowski już nie wyprowadza — wspólnej genezy, stwierdzenia, że i film, i sen, i poezja mają wspólne źródło i że źródłem tym jest podświadomość. Oznaczałoby to jednak, że konstruowanie wiersza stanowi tylko dalszy ciąg „cenzury sennej”, a więc — przyjmując terminologię Freuda — powtórna ingerencję *super-ego* (powtórna, bo ta działająca w czasie snu była osłabiona). Przyjęcie tej interpretacji musiałoby w konsekwencji prowadzić do przyjęcia tezy, że sztuka (poezja) jest formą „działań zastępczych”, rządzącą się wprawdzie własnymi prawami, ale mającą sens tylko w obrębie szerszego systemu wartości. Wszystkie zastrzeżenia, którymi Brzękowski obwarował swój asocjacionizm, traciłyby wówczas sens. W ostatecznym rachunku i tak chodziłoby o ujawnienie złóż podświadomości, tyle tylko, że poddane byłyby one podwójnemu zaszyfrowaniu, raz w czasie marzenia sennego i powtórnie w czasie konstruowania wiersza, który to proces polegałby po prostu na „opracowaniu snu” (w sensie freudowskim), opisane przez Brzękowskiego „sposoby poetyckie” byłyby wówczas jedynie szczególną realizacją opisanych przez Freuda sposobów „zamaskowania myśli sennych”, do których należą m. in.:

kondensacja (opuszczenie pewnych ukrytych elementów, pozostawienie tylko kilku z nich lub stopienie w osobną całość takich, które mają jakąś wspólną cechę), przemieszczenie (zastąpienie jakiegoś elementu innym, o różnym, choć aluzyjnym znaczeniu, lub też przesunięcie nacisku z jakiegoś ważnego elementu na inny, mniej ważny), reprezentacja (podawanie ukrytych myśli w formie plastycznych, konkretnych obrazów), oraz ustalona symbolika<sup>29</sup>.

Wewnętrzna spistość tekstu poetyckiego byłaby wówczas tylko wynikiem „wtórnego opracowania snu”, w toku którego „jawna treść snu otrzymuje pozór koherencji”<sup>30</sup>. Nietrudno zauważyć, że wówczas różnica między nadrealizmem a metarealizmem — w zakresie stosunku do podświadomości — byłaby czysto formalna. Sprawdzałyby się do zastosowania dodatkowego szyfru.

Wiersz *prawa newtona* jest odpowiednikiem *walki policji z bandytami* i *dramatu w willi Daisy* także z innego powodu: sen jest tu i wzorem strukturalnym, i tematem; tak jak tam wiersz konstruował filmową fabułę metodami przejętymi z filmu, tak i tu „fabuła” marzenia sennego pojawia się w swoim naturalnym porządku. Co więcej, istnieje tu tylko jeden ciąg odwołań: sen — rzeczywistość przedstawiona. Rzeczywistość przedstawiona była tu rekonstrukcją (a więc i interpretacją) snu. Jednakże kierunek interpretacji był tylko jeden: rozbitcie „pozoru koherencji”, jaką w pro-

<sup>29</sup> J. Prokopiuk, *Posłowie* w: Z. Freud, *Człowiek, religia, kultura*. Warszawa 1967, s. 329—330.

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 330.



cesie „wtórnego opracowania” sen otrzymał, uznanie, że rzeczywistość przedstawiona jest tylko maską, że obrazy są znakami pragnień, urazów, kompleksów zepchniętych do podświadomości; innymi słowy: należało tak zbudowany wiersz potraktować jako dokument psychiczny i poddać go analizie właśnie jako sen; w ten sposób — przypominam cytowane różniczenie Tzary — poezja jako „środek ekspresji” staje się poezją pojętą jako „czynność duchowa”.

Istniała tu wszakże możliwość druga. Wiersz, w którym struktura marzenia sennego nakładałaby się na elementy innych „struktur zapożyczonych”:

spokojni i cisi wśród kroniki tygodnia  
rdzawe dni mielimy w ustach pełnych marzeń  
w kieszeniach nosimy portfele wydarzeń  
i trudno nam zrozumieć geometrię zbrodni.

z tłustych rękawiczek wykwitają płatki dłoni  
palce, które twardo zamkną się na gardle  
sen, matowy i męski, kwitnie w trującym flakonie  
krzyk przewieszony przez usta, który umarł nagle.

w domach, w pokojach dusznych, nie wietrzonych  
miód zbrodni słodszy nad warg dotyk  
po cóż młody rosjanin zastrzelił swą żonę  
wystarczy koniec szpilki złotej lub narkotyk.

wieczorem  
zamknięty wśród zbrodni, o paznokciach malowanych ochrą  
słuchając głosu mych ofiar szaleję z zachwytu jak święty  
z lęku otwieram okna  
jak Rousseau le Douanier, gdy  
malował swe straszne zwierzęta.

(*gabinet zbrodni. W: w drugiej osobie*)

Analizując te wiersze Sławiński pisał o „snach parodystycznych”<sup>31</sup>:

Zbrodnicze rekwizyty, sadyzm, mroczne zaułki przestępstw i narkomanii, cały ten świat upiorności i grozy ujęty jest [...] w kategoriach poetyki parodystycznego snu. Snu układającego się wedle wzorów znanych z ekspresjonistyczno-kryminalnych powieści (np. Ewersa), niesamowitych filmów i brukowej prasy. Potok przedstawień niósł na powierzchni odpryski i fragmenty rozmaitych konwencji i schematów, które zderzając się z sobą, tworzyły układy przypominające swą chwiejnością kompozycje kalejdoskopu. Sen parodystyczny to u Brzękowskiego fantastyczna fabuła, której składnikami są znaki podwójnie znaczące: symbole podświadomych nastawień, a równocześnie znaki naśladowujące pewne szablony i stereotypy wyobrażeniowe. Przedrzeźniające je i ujmujące w cudzy-  
słów kpiny<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> Termin T. Bilikiewicza (*Psychologia marzenia sennego*. Gdańsk 1948).

<sup>32</sup> Sławiński, *O poezji Jana Brzękowskiego*, s. 90. Sam Brzękowski odcina

Wzory snu parodyjnego leżały także, jak się wydaje, u podstaw obrazów typu:

patrzę jak święty drzemiący w pasztecie  
anito — co ci to, ukalele — tak kwili  
dziwnie się plecie na tym bożym świecie  
nie odpinaj piersi anito...

(*piersi anity*. W: *na katodzie*)

— obrazów urzeczowiających, uprzedmiotowiających ciało kobiece, które stało się mechanicznym tworem, zespołem wymienialnych („manekinowych”) elementów<sup>33</sup>. Chwyty ten może być interpretowany jako element snu parodyjnego, jest także chwytem filmowym<sup>34</sup>.

Analiza Sławińskiego dotyczy jednak samej mechaniki snu parodyjnego. Równie ważna jest ich funkcja. Wiersze oparte na strukturze snu, a także przenoszące jego motywy, wiersze, w których oś krystalizacyjną stanowiła symbolika freudowska, były konstrukcjami podwójnie zależnymi: strukturalnie („powielają” strukturę snu) i znaczeniowo (ich odczytanie wymagało odwołań do psychoanalitycznego klucza). Co więcej — w ten sposób Brzękowski dokonywał zabiegu, któremu przeciwstawiał się w swoich pracach teoretycznych: „redukcjonizmu psychicznego”. Psychoanaliza uzyskiwała walor jedynego i uniwersalnego klucza nie tylko do sensu zjawisk podświadomości, ale — tym w istocie była w intencjach Freuda — do całej rzeczywistości ludzkiej.

Poetyka snu parodyjnego była próbą przeciwstawienia się tym uroszczeniom. Była — paradoksalne — dążeniem do przewyciężenia ograniczeń poetyki jej środkami. Lecz analizowane obecnie wiersze zawierają inny jeszcze zespół odwołań. Nie bez powodu w *piersiach anity* pojawi się zdanie: „czerniawe kobry pełzały po dżetach”, w *ogrodzie sentymentów* „kot obuty w bergsonowski obcas”. Nieprzypadkowo znów (jak w *Tętynie*) pojawiają się metafory dewaloryzujące: „święty drzemiący w pasztecie”, „krwi koniak”, „mistyczne cinéma”, na nieustannej kompromitacji wzniosłości oparty będzie cały wiersz 1. Sposób postępowania jest akurat odwrotny niż w *Tętynie*; tam chodziło o dowartościowanie elementów cy-

---

się od tej interpretacji. Zob. wywiad *O absurdzie i kontrასensie*. Rozmawiał A. K. Waśkiewicz. „Tygodnik Kulturalny” 1971, nr 10.

<sup>33</sup> Sławiński (O *poezji Jana Brzękowskiego*, s. 89) pisze o pokrewieństwach tych przedstawień z „manekinami, kukłami” z obrazów Chirico i Magritte’a, a więc lokalizuje je w kręgu oddziaływania malarstwa surrealistycznego. Wzory jednak mógł Brzękowski znaleźć także w wierszach Leśmiana, na tę możliwość pośrednio wskazał zresztą, dokonując w szkicu *Kilka uwag o poezji Leśmiana* („Oficyna Poetów” 1967, nr 4) próby rozpisania wiersza *Przemiany* na scenariusz filmowy i rozważając sprawę deformacji konkretnego.

<sup>34</sup> Zob. Irzykowski, *op. cit.*, s. 208—219.

wilizacji, tu o dewaloryzację rekwizytów, tam punktem odniesienia była — intencjonalnie — dziejąca się rzeczywistość, tu umowna, skonwencjonalizowana rzeczywistość literacka. Jest to powtarne, po wierszach z „Twórczości Młodej Polski” i *Kongresu*, nawiązanie dialogu z tradycją modernistyczną. Po doświadczeniach „Zwrotnicy” dialog ten mógł mieć tylko jeden kiedunek — parodyjność.

Poetyka snu parodyjnego nie stanowiła jednak punktu dojścia, lecz — powiedzmy to tak — propozycję środka. Przeciwstawiała się z jednej strony psychoanalizie jako światopoglądowi, z drugiej — była sposobem umożliwiającym rewizję tradycji. Na usługach parodyjności jako formy rewizji tradycji mamy tu: 1) słownictwo (cytowane wyżej metafory dewaloryzujące), 2) wersyfikację, 3) obrazowanie (będące aluzją do realizacji parodiowanych), 4) „fabułę” (a raczej strzępki wielu — zderzanych ze sobą — fabuł), 5) konstrukcję tekstu (strzępy wzorów parodiowanych). Warto poświęcić nieco miejsca roli wersyfikacji i jej funkcji parodyjnej. Jedną z możliwości był tu „cytat wersyfikacyjny”<sup>35</sup> — chwyt o funkcji analogicznej do funkcji techniki malarstwa naturalistycznego w obrazach surrealistów, był więc swoistym usamodzielnieniem się techniki, która — odcięta od dotychczasowych ról — stawała się wartością autonomiczną, wyzwalając jednocześnie dodatkową wartość znaczeniową. Była znakiem parodyjności. Oto przykład:

ploniesz aniele w tym młodym ciele  
skrzydłami muskasz włosy we falach  
(*przebudzenie. W: w drugiej osobie*)

Nie sposób jednak nie zauważyć, że wiersz Brzękowskiego odwołuje się także do poezji melicznej, ściślej — do tekstów szlagierów tanecznych. Jak się wydaje, tekst szlagieru pełni tu rolę „medium pośredniczącego”. Wiersz odwołuje się do tekstu szlagieru, który z kolei... sprawia, że efekt „tandetności” ulega wzmocnieniu. Schemat wersyfikacyjny może także pełnić funkcję zespójni luźnych obrazów:

pod dachem dni sinych  
szumiała cisza wonią mięty  
słońce spluwało świetlną ślinę  
sianem pachnące diamenty  
(*kwitnące pytajniki. W: na katodzie*)

Rygor wersyfikacyjny przeciwstawia się dążeniu luźnych obrazów i asocjacji do usamodzielnienia się, wprowadza zasadę porządkującą, utrzymującą te obrazy w stanie chwiejnej równowagi. Ale jednocześnie

<sup>35</sup> Zauważył to już Sławiński (*O poezji Jana Brzękowskiego*, s. 92).

schemat wersyfikacyjny jest narzucony arbitralnie, został zapożyczony spoza systemu. Między zasadą następstwa obrazów a schematem wersyfikacyjnym istnieje sprzeczność. Sprzeczność, która z n a c z y.

Jeśli wyżej powiedzieliśmy, że poetyka snu parodyjnego nie była punktem dojścia, że była tylko jedną z możliwości rozwijających się równolegle, znaczy to także, iż w omawianym obecnie okresie w poezji Brzękowskiego istniała nieustanna opozycja między dwoma „zastosowaniami”, „użyciami” poetyki snu: tego, w którym stawała się ona znakiem światopoglądu, i tego, w którym światopogląd poddawany był krytyce. Inaczej: istniała opozycja między poetyką snu pojętą jako ujawnienie i interpretowanie podświadomości a poetyką snu zredukowaną do roli schematu konstrukcyjnego. Obie te możliwości znajdują swoje przedłużenie w późniejszych wierszach Brzękowskiego: pierwsza — w wierszach będących ujawnieniem „podświadomości kolektywnej”, druga — w „poetyce kontrastu”.

„Poetyka kontrastu” stanowi jednak już powojenny rozdział tej twórczości. Aby jednak ewolucja prowadząca do powstania wierszy w rodzaju *Mont St. Michel*, *Zwierzyńiec* czy *Wizja trzeciorzędu* stała się jasna, należałoby poddać analizie funkcje symboliki sennej w omawianych tu wierszach, zrekonstruować system odwołań, ustalić, jaki w istocie model osobowości budowały. Przekracza to jednak zakres tego szkicu. Elementy symboliki sennej, interpretowane zgodnie z założeniami psychoanalizy Freuda, wchodziły w wierszach Brzękowskiego w wielorakie uwikłania. Można jednak — ze świadomością sztuczności tego zabiegu — wyodrębnić kilka typów konstrukcji metaforycznych odpowiadających analizowanemu przez Freuda sposobom opracowania symboliki sennej:

1. Obraz poetycki jako reprezentacja zajęć podświadomości. Stanowiłby on tu odpowiednik freudowskich „czynności analogicznych” — dosłowny sens obrazu byłby jedynie maską, szyfrem, którego istotny sens da się odczytać dopiero za pośrednictwem psychoanalitycznego klucza. Finalny obraz *erotyku* (w: *na katodzie*) interpretować należałoby jako pseudonim aktu seksualnego <sup>36</sup>:

połykam  
twe oczy  
2 szare ostrzygi

2. Obraz poetycki jako rezultat „przejęzyczenia”. Przykładem stosunkowo najprostszym mógłby tu być analizowany uprzednio fragment wiersza *prawa newtona*, także w wierszu *elephantiasis* gra homonimami („mo-

<sup>36</sup> Zob. Z. F r e u d, *Wstęp do psychoanalizy*. Warszawa 1935, s. 191.

że” — „morze”), rezultat „omyłkowego” nazwania przedmiotu, ujawnia — w połączeniu z obficie w wierszu występującą symboliką falliczną — ambiwalentny stosunek podmiotu do obiektu pożądań.

3. Obraz poetycki podwójnie motywowany jako efekt działania cenzury sennej. W pierwszej części *elephantiasis* poszczególne obrazy odwołują się do symboli marzeń sennych, ale także do rzeczywistości sztuki. Sposób przedstawienia sugeruje, że obrazy te należy odczytywać jako próbę transpozycji rzeczywistości plastycznej na rzeczywistość poetycką. W tekst wpisany więc został sposób jego interpretowania, eksponowanie jednak kierunku interpretacji daje wskazówkę dodatkową: jest to zabieg „interesowny” — powoduje przesunięcie nacisku z elementów ważnych na drugoplanowe.

4. Aliteracja na usługach „czynności pomyłkowych”. W strofie wiersza 3. (w: *na katodzie*):

czasie! — buchalterze przestarzałych wzruszeń!  
serc heroino!  
zatrulaś nas heroiną  
iną...

— „heroina” jest jednocześnie: a) heroiną — bohaterką romansu, b) heroiną — narkotykiem, c) ukrytym, zaszyfrowanym w homonimie, imieniem kobiety — bohaterki tego romansu (hero-Ina). Sens tej czynności pomyłkowej nie sprowadza się tylko do wskazania przedmiotu, demaskuje także ambiwalentny charakter uczuć, jakie żywi podmiot<sup>37</sup>; mowa jest przecież o „zatruciu [...] iną”, „przestarzałych wzruszeniach”, cecha: zdolność do zatrutowania, przypisana heroinie zostaje rozciągnięta także — jako rezultat operacji słowotwórczej, w wyniku której z „heroiny” wyłoniła się „Ina” — na przedmiot uczucia.

5. Elipsa jako sposób „kondensacji”, „opracowania snu”. Tu można przywołać większość przykładów omówionych w części poświęconej składni eliptycznej.

Nie jest to, oczywiście, wykaz kompletny, nie próbujemy teraz wszakże tworzyć katalogu chwytów poezji Brzękowskiego. Omówienia wymaga jednak funkcja słów „nacechowanych czasowo”. Są one, jak się wydaje, nie tylko — odległym — symptomem postulatu „ucisku z terażniejszości”, są także jednym ze sposobów przeciwstawienia strukturze snu — struktury mitu. Sen dzieje się tu i teraz, mit jest przywołaniem struktury beczasowej. Pisze Eliade:

---

<sup>37</sup> Ten typ czynności pomyłkowych analizuje Freud (*Wstęp do psychoanalizy*, s. 37—41) na przykładzie *Wallensteina Schillera*, cytując jednocześnie dokonaną przez W. Ranka analizę fragmentu *Kupca weneckiego Szekspira*.

Czas święty z natury swej jest odwracalny, w tym sensie, że w istocie swej jest to uobecniony praczas mityczny, obrazy, które niesie, są „wieczne”<sup>38</sup>.

Sen, który — jeśli przyjmiemy interpretację nadrealistów, a Brzękowski przynajmniej w części ją akceptował — byłby przywołaniem, uobecnieniem obrazów archetypicznych. Ale równocześnie byłby niejako zanurzony w dwu czasach — mitycznym, *illo tempore*, i historycznym; byłby przywołaniem rzeczywistości mitycznej, lecz równocześnie przeciwstawiałby się jej beczasowej strukturze (mit dzieje się „zawsze”, od początku, *in illo tempore*). Wyrazem tej opozycji byłyby, jak je nazywam, „elementy datujące”. Przykłady: „niebo z aluminium”, „odol”, „staniol”, „autobusy A I — bis”, „Liliana Gish”, „elektrolit srebra”, „lampa łukowa”, „ekran”, „projektor”, „cinéma”, „kwiaty fiatów”... Obie te struktury czasowe mogą się zderzać:

było to wtedy gdy zmęczone miłością aligatory zasypiały w cieniu podróŜujących  
kwiatów  
[ . . . . . ]  
wiatr przesuwiał pod powiekę drogi z rodzynek i orzechów, które rozpuszczały się  
w niebo z aluminium  
ludzie nosili serca na łańcuszkach jak zegarki

(realność. W: na katodzie)

Pierwszy wers tego fragmentu przywołuje czas mityczny, więcej — przywołuje także topos Arkadii, dwa następne wersy zawierają już element datujący: „aluminium”, „zegarki na łańcuszkach”, przywołują czas historyczny. Znamienne — ten ciąg obrazów zamknie się metaforą o wyraźnie seksualnej proveniencji: „rybne sny wpłynęły przez otwarte usta”<sup>39</sup>. To dążenie do zaprzeczenia beczasowej struktury mitu jest jednym z czynników pozwalających na postawienie cezury między omawianymi obecnie zbiorami a tomami następnymi: *Arkuszem poetyckim* (1938) i *Razowym eposem* (1947).

Nie da się jednak ukryć, że pewna „oczywistość” interpretacji zakodowanej w obrazach, które tu poddaliśmy analizie, budzi podejrzenie. Są one w pełni wytłumaczalne jedynie przy zastosowaniu kryteriów psychoanalizy Freuda. Tylko ona tłumaczy wewnętrzne zależności, powikłania. Gdybyśmy chcieli potraktować je jako dokumenty życia psychicznego i interpretowali np. przy pomocy kryteriów psychologii indywidualnej Adlera, okazałoby się, iż rzecz się gmatwa, symbole tracą swą oczywistość, spójność wierszy ulega rozbiciu. Już dokonana uprzednio analiza związków metarealizmu i nadrealizmu wykazała pośrednio i tę cechę poezji Brzę-

<sup>38</sup> M. Eliade, *Elementy rzeczywistości mitycznej*. W: *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*. Wyboru dokonał M. Czerwiński. Warszawa 1970, s. 97.

<sup>39</sup> Zob. Freud, *Wstęp do psychoanalizy*, s. 190.

kowskiego. Pisząc o ewolucjach „nurtu erotycznego”, tak ważnego dla tej poezji, sygnalizowałem, że mimo pozorów „dokumentalności” (a więc ujawnienia podświadomości podmiotu, dokumentowania jego życia psychicznego), są one przede wszystkim literaturą<sup>40</sup>. Interpretując je psychoanalitycznie, pozornie tylko wnioskowalibyśmy o autorze (a zabieg ten ma sens wówczas tylko, gdy dostarczy swoistego psychoanalitycznego portretu), w istocie mówilibyśmy o twórcze w tym samym stopniu konstruowanym (kreowanym) co wiersze — o podmiocie lirycznym. Oczywiście, autobiograficzne motywy przeczyłyby temu stanowisku, można odnaleźć wiele łączników między osobowością konstruowaną (podmiotem) a osobowością konstruującą (autorem). W istocie jednak nie ma żadnych wskazań, aby te dwie kategorie utożsamiać. Osobowość, której „psychoanalityczny portret” moglibyśmy sporządzić, byłaby więc osobowością konstruowaną. „Portret psychoanalityczny” musiałby zatem uwzględnić relację: osobowość konstruująca — osobowość konstruowana — podświadomość osobowości konstruowanej jak sposób ujawnienia podświadomości osobowości konstruującej. Przyznać trzeba, że jest to pomysł zgoła surrealistyczny.

Skoro więc utwory te winny być traktowane przede wszystkim jako teksty poetyckie, opisane wyżej chwytły uzyskają teraz nowy sens: są po prostu nowymi „sposobami” poetyckimi. Użytek, jaki Brzękowski uczynił ze sposobów wypracowanych przez psychoanalizę, był zaiste przewrotny; uczynił z tego, co było „autentyczne” (w tym sensie, że nieracjonalizowalne, spontaniczne, nie poddające się kontroli rozumu), chwyt literacki. Oczywiście — zabieg ten da się także psychoanalitycznie wyinterpretować, nie jest to jednak zadaniem tej pracy. Wielokrotne energiczne odcinanie się Brzękowskiego od nadrealizmu dopiero teraz okazuje się prawomocne: zanegował założenia tej poezji w punkcie centralnym — przeciwstawiając „zapis automatyczny” — „organizacji”, przeciwstawiał w istocie „dokumentowi” — integralny motywowany wewnątrzpoetycko utwór poetycki, co nie znaczy, że do tej wewnątrzpoetyckiej motywacji nie zostały wprzęgnięte elementy z zewnątrz, ulegały one jednak immanentyzacji, stawały się — przekształcone — elementami tego systemu. Oznacza to jednakże, że *de facto* Brzękowski pozostał wierny naczelnemu postulatowi Peipera: literatura jest przede wszystkim literaturą. Inaczej tylko tę swoistość rozumiał (najogólniej: jako literackość nie „środków”, lecz „celów”).

Jednak nawet jeśli zgodzimy się na tę interpretację „nurtu sennego” (a może być ona jedynie przyjęta na prawach hipotezy), trudno nie zau-

<sup>40</sup> Zob. A. K. Waśkiewicz, „*Jak brew płonąca na rubieżach mroku...*” [Rec.: J. Brzękowski, *Erotyki*]. „*Twórczość*” 1970, nr 3, s. 105—106.

ważyć, że w ten sposób nie zostały bynajmniej przewyciężone ograniczenia tego modelu osobowości (i w konsekwencji: sposobu interpretowania rzeczywistości), który budowała Freudowska psychoanaliza. Zostały tylko przeniesione w inny wymiar, także — by tak rzec (a jest to słuszne przynajmniej w odniesieniu do nurtu snów parodyjnych) — „uludycznione”. W koncepcji Awangardy ludyczne elementy poezji, jej funkcja ludyczna nie były bynajmniej pierwszoplanowe. W tym momencie rysuje się więc podwójna sprzeczność: sprzeczność genezy — bo wiersze te nie są wcale „słowem, obrazem, pieśnią terażniejszości”<sup>41</sup>, tzn. ich związek z rzeczywistością przedmiotową jest co najmniej luźny, w każdym razie związek z rekwizytami tej terażniejszości, gdyż np. przemiany modeli przeżyć i zachowań erotycznych dadzą się wyinterpretować jako wynik ingerencji cywilizacji w najtrudniej poddające się racjonalizacji dziedziny psychiki — i sprzeczność celów — bo tak pojęta poezja nie służy przebudowie społeczeństwa, a co za tym idzie, i zmianom w sferze rzeczywistości przedmiotowej. Sprzeczność ta da się określić jako opozycja „ja indywidualnego” i „ja społecznego”. Także — między poezją jako formą społecznej odpowiedzialności a odmową jej pełnienia. „Ucieczka w sen” była więc formą odmowy odpowiedzialności. Była zdominowaniem „ja społecznego” przez „ja indywidualne”. Oczywiście — nie była to odmowa kategoryczna. Była raczej nieustannym dialogiem „ja społecznego” i „ja indywidualnego”. Dokąd jednak „zajścia podświadomości” (mniejsza w tej chwili, że konstruowane) znajdowały swoje wyjaśnienie w systemie freudowskiej psychoanalizy, mógł być to tylko dialog postaw sprzecznych, tworzący — jakże fascynujący! — system ambiwalencji, dialektycznych związków, napięć. Rozwiązanie znalazł dopiero w momencie, gdy przekroczona została granica podświadomości indywidualnej. Gdy miejsca symboli freudowskich zajmą archetypiczne symbole podświadomości plemiennej, podświadomości kolektywnej.

---

<sup>41</sup> T. Peiper, *Punkt wyjścia*. „Zwrotnica” 1922, nr 1. Cyt. za: *Tędy*, s. 9.