

Maria Korcala-Delaperrière

Twórczość Jana Brzękowskiego w świecie francuskich tendencji konstruktywistycznych

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 67/2, 83-108

1976

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.

MARIA KORCALA-DELAPERRIÈRE

TWÓRCZOŚĆ JANA BRZĘKOWSKIEGO
W ŚWIETLE FRANCUSKICH TENDENCJI
KONSTRUKTYWISTYCZNYCH *

U źródeł liryzmu wizualnego

Realność nierealistyczna

Wzrost zainteresowania w ostatnich latach twórczością Jana Brzękowskiego łączy się z ogólnym zwrotem krytyki ku problemom Awangardy krakowskiej. Szereg artykułów i studiów poświęconych poecie to nie tylko ukłon w jego stronę, ale przede wszystkim wypełnienie jednej z poważnych luk w historii polskiej poezji współczesnej. Na jej tle poetycka sylwetka Brzękowskiego rysuje się w ścisłych ramach Peiperowskiego programu, do czego upoważnia zresztą sam poeta, powołując się wielokrotnie w swych teoretycznych pracach na postulaty Peipera. Brzękowski znany jest obecnie przede wszystkim jako przedstawiciel Awangardy. Tymczasem, przebywając od blisko pięćdziesięciu lat we Francji, formował on od początku swą własną estetykę, nie tylko pod wpływem polskich, ale i francuskich tendencji politycznych, których pominąć nie można chociażby dlatego, że są one historycznym faktem. Co więcej, analiza związków poezji Brzękowskiego z prądami francuskimi rzuca światło na przyczynę stopniowego oddalania się poety od programu „Zwrotnicy”. Wydać się to może paradoksem, zważywszy, że sama Awangarda skłaniała się też ku Europie. O ile jednak Peiper szukał świadomie analogii z purystami, a więc z późniejszym etapem francuskich tendencji konstruktywistycznych, Brzękowski swą osobowością poetycką

* Niniejsze studium jest fragmentem rozprawy doktorskiej, której pierwszym inspiratorem był nieodżałowany prof. Jean Bourrilly, wybitny polonista francuski i przyjaciel Polski. Pragnę w tym miejscu złożyć hołd Jego pamięci. Chciałabym równocześnie wyrazić swoją wdzięczność prof. drowi Janowi Detce i prof. drowi Zygmuntovi Markiewiczowi. Ich życzliwe rady i wskazówki towarzyszyły mi w kolejnych fazach pracy. Składam także serdeczne podziękowanie recenzentom: prof. Michelowi Decaudin i doc. drowi Janowi Błońskiemu, których rzeczowe opinie i cenne uwagi pomogły mi w ostatecznej redakcji tekstu.

zbliży się raczej do początków Apollinaire'owskiej koncepcji „nowego ducha”.

Najbliższy mu będzie Blaise Cendrars. Zamiast metafory opartej na dedukcji, zamiast poetyckiego świata analogii form, Brzękowski podobnie jak Cendrars wybiera pełne i intensywne przeżycie, w którym zjednoczy się z otaczającym światem:

parzy bruk życie metropolitainu które czuję pod podeszwą
krwawa żyła ulicy przewala się tryska czerwonością reklam
(*murzyn z zatogi narcyza na pokładzie paris-soir*, PW 12)¹

Tego typu obrazowanie tylko w części spełnia Peiperowską zasadę pośredniości poetyckiej ekspresji: rzeczywistość uczuciową Brzękowski zastępuje rzeczywistością — odczuć. Jaźni subiektywnej odpowiada tu jaźń zobiektywizowana, która bynajmniej nie rezygnuje z bezpośredniego przekazu indywidualnej percepcji świata zewnętrznego.

Taki właśnie charakter obrazu poetyckiego, rodzącego się ze zmysłowego kontaktu z rzeczywistością zewnętrzną, był jedną z zasad estetycznych Cendrarsa. *Proza transsyberyjskiej kolei i małej Żanny z Francji* to wielkie liryczne wyznanie, w którym rzeczywistość i wewnętrzne jej przeżycie zlewają się w potoku dynamicznych wizji, tchnących gorącym podnieceniem:

*Et voici des affiches, du rouge, du vert multicolores comme mon passe
bref du jaune*

[.]
*J'aime me frotter dans les grandes villes aux autobus en marche*²

Doznanie fizyczne, będące często u obu poetów bezpośrednim źródłem aktu twórczego, przybiera czasem rozmiary erotycznej ekstazy. Cendrars mówi o erotycznym szale fabryk³ lub w porywie zmysłowym chce poślubić miasto, włączając je w rytm biologicznego tętna świata:

*Quand, tout à coup
Feux
Chocs
Rebondissements
Étincelle des horizons simultanés
Mon sexe*

*O Tour Eiffel!*⁴

¹ W ten sposób zapisujemy wydanie: J. Brzękowski, *Poezje wybrane*. Londyn 1960. Liczba po skrócie oznacza stronicę.

² B. Cendrars, *La Prose du Transsibérien*. W: *Du monde entier*. Paris 1968, s. 44. Przekład (*Poezje*. Redagował A. Ważyk. Warszawa 1972, s. 61):

I afisze czerwone zielone wielobarwne jak moja krótka przeszłość i żółte
[.]

Lubię ocierać się w wielkich miastach o autobusy w ruchu

³ B. Cendrars, *Moravagine*. W: *Oeuvres complètes*. Paris 1969, s. 192.

⁴ B. Cendrars, *Tour*. W: *Du monde entier*, s. 71. Przekład:

Podobne akcenty spotykamy u Brzękowskiego. Miasto to *genius loci*, którego żar i mrowisko ludzkie wyzwala pożądanie erotyczne:

O rozbij się nad Paryżem ryżą mgłą pożądań
rozwiń jak róża rozchyl warg czerwienią

(*Anioł*, PW 58)

i tak — pod przymkniętymi powiekami w neonach Paryż się przewala,
tętni, faluje jak pierś,

(*Maria*, PW 61)

Tych kilka przykładów wskazuje już wyraźnie na niewątpliwe pokrewieństwo poetyckich temperamentów Brzękowskiego i Cendrarsa. Brzękowski sam wyznaje, że bardzo wcześnie, już w okresie „Zwrotnicy” zachwycał się jego *Dziewiętnastoma poematami elastycznymi*⁵. Pokrewieństwo to wyrazi się jednak najlepiej wtedy, gdy Brzękowski, podobnie jak kilkanaście lat wcześniej Cendrars, będzie szukać nowych form obrazu poetyckiego w malarstwie kubistycznym i symultanicznym. Doświadczeniu poetyckiemu Cendrarsa, którego twórczość zbiegła się w czasie z rozkwitem kubizmu Picassa i Braque'a, odpowiada w zaskakujący sposób przygoda malarska Brzękowskiego, który od chwili przyjazdu do Paryża obracał się w kręgu nie tylko poetów, ale i malarzy. Przyjaźń z Seuphorem, kontakty z Légerem i Ozenfantem, Marcoussisem i Mondrianem decydują w dużej mierze o jego dalszej ewolucji poetyckiej. W latach 1929—1930 Brzękowski redaguje założone wspólnie z Wandą Chodasiewicz-Grabowską-Léger oryginalne czasopismo o ambitnej nazwie „L'Art Contemporain”, w którym zamieszcza serię artykułów traktujących o rozwoju sztuk plastycznych wywodzących się z kubizmu. Zdecydowany ton wygłaszanych sądów świadczy o głębokim przekonaniu artysty wpisującego się w ten sam program nowoczesnych kierunków artystycznych:

Nowa sztuka to nie tylko zburzenie Bastylji tradycji, jest ona równocześnie tworzeniem (a dla nas także ustalaniem) wartości, których załączki znajdujemy już w sztuce *passeizmu*⁶.

Wymowny jest również fakt, że Brzękowski przywiązywał zawsze

Kiedy nagle
Ogień
Szok
Podskok
Równoczesne iskry horyzontów
Mój seks

O wieżo Eiffla!

Wszystkie przekłady, przy których nie wymienia się nazwiska tłumacza, pochodzą od autorki artykułu.

⁵ Zob. J. Brzękowski, *W Krakowie i w Paryżu. Wspomnienia i szkice*. Warszawa 1968, s. 125.

⁶ J. Brzękowski, *Kilometraż współczesnego malarstwa*. „L'Art Contemporain” 1929—1930.

wielką wagę do graficznej formy swoich tomików⁷ i choć nie podjął ryzyka ideogramów Apollinaire'a, często narzucał zdaniu nowy układ typograficzny, mając świadomość jego niezgody z naturalnym układem wynikającym z semantycznej wartości danej wypowiedzi. Sposób, w jaki Brzękowski przyswaja i przenosi na teren poezji zasady nowoczesnego malarstwa, wiąże się jednak przede wszystkim z przekształceniem samego obrazu poetyckiego.

Tu właśnie poszukiwania twórcze zbliżają go najbardziej do Cendrarsa. Obaj poeci inspirować się będą najczęściej odkryciami symultanimizmu. Nowym elementem struktury poematu, podobnie jak u Delaunaya stanie się barwa. Traci ona charakter zwykłej ozdoby, stanowiąc często trzon nowego, twórczego obrazu rzeczywistości zrekonstruowanej. W *Dziewiętnastu poematach elastycznych* Cendrarsa tekst rodzi się z dynamicznych napięć między kontrastującymi kolorami. Jego struktura to mozaika różnobarwnych plam, w których jedna barwa przywołuje drugą:

*Chez le bistro
Les ouvriers en blouse bleue boivent du vin rouge
[.]
Je lis avec ravissement les bandes de calicot
De coquelicot
Il n'y a que les pierres poncees de la Sorbonne qui nesont jamais fleuries⁸*

Podobnie u Brzękowskiego poetycka rzeczywistość opiera się na percepcji świata zewnętrznego, w której barwa jest podstawowym kryterium wyboru w rekonstrukcji rzeczywistości:

nad błyszczącym asfaltem — lampy w wacie ze mgły
nad błyszczącymi lampami — rudy nieba bochen
[.]
zieleń autobusów Al-bis
palące krzyki reklam
i kwiaty Fiatów
i
blada jak lilia
Liliana Gish.
(*paryż po wakacjach*, PW 27)

⁷ Przypomnijmy, że okładkę do tomiku *na katodzie* wykonał F. Léger, że H. Arp ilustrował tomik *w drugiej osobie*, a M. Ernst — *Zaciśnięte dookoła ust* (zbiorek ukazał się jednak w opracowaniu graficznym W. Strzemińskiego). Jeśli chodzi o tomiki francuskie: *Spectacle métallique* miał frontispis wykonany przez Ernsta, *Nuits végétales* zawierały „papier déchiré” Arpa, który również był autorem okładki do *Kilometrażu współczesnego malarstwa*, Léger ilustrował *Les Murs du silence*, litografia S. Delaunay zdobi *Lettres en souffrance*, a ostatni tomik, *Déplacement du paysage*, otrzymał opracowanie graficzne M. Seuphora.

⁸ B. Cendrars, *Contrastes*. W: *Du monde entier*, s. 74—75. Przekład:

W bistro
Robotnicy w niebieskich bluzach piją czerwone wino
[.]

U obu poetów barwa pełni rolę metonimicznego katalizatora. Pozwala zbliżyć do siebie odmienne tematy i obrazy, zagęszczając w ten sposób treść poetycką. Co więcej, nadaje tej treści nowy ładunek semantyczny, pełniąc często rolę metafory. Oto przykładowy szereg metafor, które nabierają znaczenia jedynie przez grę kolorów:

wschód
fioletowy biskup
jak semafor
krwawo się wznosi nad nocą leżącą na skale
(*wschód słońca w górach*, PW 15)

Zbliżenie, możliwe właśnie dzięki barwie, odległych pojęć („słońce”, „biskup”, „semafor”) wyzwala grę wieloznaczności, poszerzając w ten sposób semantyczne pole każdego z nich.

W *murzynie z załogi narcyza na pokładzie paris-soir* poprzez barwę dokonuje się symbioza świata zewnętrznego i wewnętrznego, symbioza rzeczywistości ogółu i szczegółu: gra bieli i czerni wyraża nie tylko przesilenie dnia i nocy, ale i uścisk miłosny, w którym wiąże się w jedno biała skóra mężczyzny i czarna — Mulatki. Podobnie czerwień staje się łącznikiem między natrętną zmysłowością reklam i światem nowoczesnego miasta a przeżyciem erotycznym bohaterów utworu.

Semantyczny charakter, jaki Brzękowski nadaje barwie, pomaga mu również przyoblec oderwaną myśl w realne kształty w wierszach, w których monolog ilustruje wewnętrzną rozterkę:

nie mogę
nie mogę myśleć w czerwonym kolorze
nagość jest biała i przezroczysta
... czysta

(*wenus*, PW 10)

Owa wartość metaforyczna koloru bliska była i Cendrarsowi. W *Prozie transsyberyjskiej kolei* świat wewnętrzny i zewnętrzny łączą się w bezustannym ruchu barw:

*Je suis couché dans un plaid
Bariolé
Comme ma vie
Et ma vie ne me tient pas plus chaud que ce châle
Écossais*⁹

Czytam z zachwytem bawełniane zwoje
Maki

Tylko chropawy kamień Sorbony nigdy jeszcze nie zakwitł

⁹ Cendrars, *La Prose du Transsibérien*, s. 31. Przekład (Poezje, s. 49):

Z szalem na szyi leżę
Pstrokatym
Jak moje życie
I moje życie nie ogrzewa mniej bardziej niż ten szal
Szkocki

W obu wypadkach mamy podobną technikę: nie chodzi o peryfrazę, ale o istotne uchwycenie rzeczywistości za pomocą barwy. Jest ona równocześnie wyrażeniem i subiektywnym odbiciem oglądanego świata. Jest czynnikiem kompozycji w budowie wielkiej metonimii świata i równocześnie zyskuje wartość metafory, gdy staje się tego świata poetyckim ekwiwalentem. Harmonia kontrastujących kolorów to przede wszystkim kompozycja, ale również i synonim twórczego podboju świata. Symultanimizm barw jest zarazem symultanimizmem wielu rzeczywistości łączących się w akcie poetyckim.

*Le pocheur se lave dans l'essuie-main du ciel
Tout est taches de couleur
Et les chapeaux des femmes qui passent sont des comètes dans l'incendie
du soir*

*L'unité
Il n'y a plus d'unité
Toutes les horloges marquent maintenant 24 heures après avoir été retardées
de dix minutes¹⁰*

A oto jeden z charakterystyczniejszych przykładów wizji symultanicznych Brzękowskiego:

ten kiermasz, wydęty od światła, rozprysnięty w barwy: maki i bławaty,
i słońce — żółty jaskier
[.]
skalpy wiszą u pasa potrząsnąć nim trzeba kalejdoskopem
aby
nowe okazał cuda:
serce czerwone ma także murzyn czarny Senegalczyk, gdy nocą straszy
zębami błyskiem białek ciemności przecina jak nożem
(Kiermasz, PW 118)

Jest rzeczą znamionną, że zarówno Brzękowski jak i Cendrars zgodnie z ich artystycznym temperamentem odstępują od rygorystycznego i ortodoksyjnego kubizmu Braque'a i Picassa, pragnąc uchwycić nie tylko strukturę nowo podbitego świata, ale i jego dynamizm. Barwa, której nie krępują ograniczone formy, stała się dla obu poetów pierwszym elementem nowego, wizualnego liryzmu. Niemniej estetyka malarska kubistów, gra linii zapewniająca całościową, zwartą strukturę, znajduje silne echo zarówno w *Dziewiętnastu poematach elastycznych* jak i w poetyckich tekstach Brzękowskiego. O ile jednak wrażliwość na kolor niezaprzeczalnie zbliża obu poetów, sama struktura poematu, traktowanego

¹⁰ Cendrars, *Contrastes*, s. 74. Przekład:

Włóczęga myje się w ręczniku nieba
Wszystko jest barwną plamą
I kapelusze przechodzących kobiet są kometami w pożarze wieczoru
Jedność
Już nie ma jedności
Wszystkie zegary biją teraz drugą spóźniwszy się dziesięć minut

według kubistycznej zasady jako poemat-przedmiot (tzn. jako zamknięta, sama sobie wystarczająca całość), znajduje u nich rozwiązania bardzo różne. Rozbieżność pojawia się stopniowo. Dla przykładu można zaproponować studium porównawcze utworu Brzękowskiego *elephantiasis*, w którym artysta szkicuje portret kobiety techniką kubistyczną, podobnie jak to czynił Cendrars w jednym ze swych utworów należącym do *Dziewiętnastu poematów elastycznych*, zatytułowanym *Na sukni ma ona ciało*.

Przytaczamy tekst Brzękowskiego w całości dla ułatwienia jego analizy:

kobiety o nogach wielkich jak u Braque'a
 biegały dokoła pejzaży z lasów i z palm
 kobiety o twarzy pingwinów
 kobiety brunatne z Alp i z Apeninu
 o piersiach jędrnych jak cytryny Chinek
 o krzaczastych pachach ptaków
 o włosach zaczesanych w Grecję
 i ustach pachnących ojczyzną
 i miętą
 podnosiły wzdęte puchliną pachwiny
 przekłute myślami jak rozkoszą
 i
 z pejzażami z pępków w oczach
 jak ptak
 jak aeroplan
 jak wykrzyknik wskazujący kierunek
 z stopami gimnastycznie rozprężonymi
 których kąt rozwarty
 ponad uśmiechem z karminu
 i popod delta
 muślinem
 rozdartą
 wskazuje na anatomicznej karcie
 morze
 a może nie to
 może?
 to.

(*elephantiasis*, PW 32)

Gra linii i barw zastępuje tu psychologiczny realizm klasycznego portretu, stając się w przestrzeni swobodną kompozycją.

A oto fragment poematu Cendrarsa, który pozwala uchwycić z miejsca podobieństwo techniki u tych poetów:

„*Sur la robe elle a un corps*”

*Sous les bras des bruyères mains lunules et pistils quand leseaux se déversent
 dans le dos avec les omoplates glauques.*

Le ventre un disque qui bouge

La double coque des seins passe sous le pont des arc-en-ciel

Ventre

Disque

Soleil

*Les cris perpendiculaires des couleurs tombent sur les cuisses*¹¹

W obu tekstach odnajdujemy tę samą technikę malarską, która od zburzenia rzeczywistości przechodzi do jej rekonstrukcji kubistycznej, od rozłożenia analitycznego do nowego układu syntetycznego. W obu wypadkach źródło inspiracji i twórczy wysiłek są podobne: wyjść poza pierwotny model będący u źródła poematu, ująć rzeczywistość w jej absolutnych rozmiarach, rozbić i opanować przestrzeń.

O d r z e c z y w i s t o ś c i o b i e k t y w n e j d o ś w i a t a s e n n e g o m a r z e n i a

Powyższe porównanie pozwala jednak dostrzec zarazem dość poważne rozbieżności. Stosunek zachodzący między obrazem poetyckim Cendrarsa a malarstwem kubistycznym i symultanicznym jest niezwykle ważny. Temat erotyczny przeobraża się u niego w temat kosmiczny dzięki przetransponowaniu na formę i barwę. Natomiast tekst Brzękowskiego, mimo zbieżności z poematem Cendrarsa w płaszczyźnie techniki i siły malarskiego wyrazu, posiada pewną ambiwalencję semantyczną, która kryształizuje się na końcu utworu, wychodząc poza pierwszą wizję malarską. Interwencja gry słownej, częsta zresztą u Brzękowskiego, stanowi tutaj kontrapunkt dla ujmowania dotykanej rzeczywistości, przeciwstawia dynamizmowi rozwijającego się obrazu — obraz rozproszony, którego mało uchwytnie strzępki zaprzeczają pierwotnej, zwartej strukturze. Załamanie się ostatniego zdania, zachwianie związku między słowem a znakiem nie mieści się już w ramach intelektualnej, kubistycznej kompozycji. Jesteśmy na pograniczu snu i jawy. Świat zrekonstruowany traci nagle równowagę, przesila się, otwierając nieznaną, nieuchwytną i obsesyjną świat podświadomości.

Możemy już teraz dzięki tej konfrontacji zasygnalizować jeden z istotnych aspektów ewolucji poetyckiej Brzękowskiego. Kompozycja malarska stanowiła pomost między intelektualną estetyką Awangardy a estetyką wyobraźni wyzwolonej, sformułowaną przez Brzękowskiego kilka lat później w jego pracach teoretycznych. Taki typ kompozycji ma zapewnić równowagę między rygiem formy narzuconym przez intelekt

¹¹ B. Cendrars, *Sur la robe elle a un corps*. W: *Du monde entier*, s. 83. Przekład:

Na sukni ma ciało
Pod pachami wrzosów ręce słupki półksiężycy kiedy wody rozlewają się
na plecy o łopatkach zielonowymbłakłych

Brzuch dysk ruchomy
Podwójna muszla piersi płynie pod mostem tęczy
Brzuch
Dysk
Słońce
Prostopadłe krzyki kolorów spływają na uda

a spontaniczną swobodą twórczego obrazu powstającego wewnątrz lirycznej jaźni. Równowaga okazuje się jednak nietrwała. Szala będzie się przechylać w stronę marzenia sennego, odsłaniając coraz wyraźniej wewnętrzną antynomię poetyckiego świata Brzękowskiego, która wytwarza się między halucynacyjną wyobraźnią a jej intelektualną projekcją.

Ta złożoność występuje w sposób szczególnie wyraźny w wierszu *montparnasse*, utworze-dokumencie malującym atmosferę Café de la Coupole, gdzie Brzękowski spotykał się z przedstawicielami paryskiego świata artystycznego.

Na pierwszy rzut oka kompozycja poematu wiąże się najściślej z postulatem kubistów. Atmosferę cyganerii wyrażają doskonale dwa oderwane obrazy — dzięki przewijającej się w nich myśli, która łączy w jedno różne plany rzeczywistego obrazu:

(restauracja na szczycie Eiffla
trzeba wybierać potrawy)

a oto Paul Dermée występuje przeciw Claudelowi i surrealitom
równocześnie

uśmiecham się do popielatej twarzy Céline Arnauld
balon dymu

(to zdolna poetka mówi mi Seuphor do ucha)

myślę o malarstwie Légera

i o muzyce Strawińskiego

(*montparnasse*, PW 21)

Brak interpunkcji, nawiasowe zdania pogłębiają rozprężenie wypowiedzi, burząc jej ciąg linearny w imię symultanizmu i syntezy. Równoczesność szczegółów zacieśnia bezpośredni kontakt czytelnika z rzeczywistością poematu. Jest sprawą jasną, że ową bezpośredniość spojrzenia poeta czerpie z estetyki nowoczesnego malarstwa. Jednakże symultanizm nie ogranicza się tu do znaczenia szczegółów otaczającej rzeczywistości zewnętrznej, jak to ma miejsce np. w poematach-rozmowach Apollinaire'a. Utwór, który przedstawia owe wycinki rzeczywistości, nie jest zwykłą rejestracją faktów. Rzeczywistość ta komponuje się na nowo dzięki pojawieniu się subiektywnego pierwiastka, który chwyta i równocześnie rejestruje elementy rzeczywistości zewnętrznej i własne relacje:

słucham
jestem nieco upity
jestem doskonale bezmyślny
100%o-owo
nie mogę znaleźć żadnego słowa
znalazłem:
garson: aperitif

(*montparnasse*, PW 21)

To wdrażanie się autora w tekst znajdujemy wielokrotnie u Apollinaire'a i Cendrarsa, ale ogranicza się ono do obiektywizacji podmiotu lirycznego:

*Maintenant tu marches dans Paris tout seul parmi la foule*¹²

*Je descends les mauvaises marches d'un café
Et me voici, assis, devant un verre de thé*¹³

U Brzękowskiego ten proces idzie dalej, poza zwykłą wizję zewnętrzną samego siebie, i przenosi autora w wewnętrzny świat marzeń. Toteż w tym samym wierszu *montparnasse* nie tylko rejestracja zewnętrznego świata przeplata się z odczuciami podmiotu lirycznego, ale ponadto atmosferze ogólnego upojenia odpowiada subiektywny nastrój poety, który poddaje się marzeniu:

odpływamy
odpływamy na tym okręcie światła
odpływamy z gęstniejącym sztandarem elektryczności

Na wpół senny charakter tego wstępu zyskuje na wyrazistości w miarę, jak wyzwała się gra słowna, gra, w której rzeczywistość się ulatnia:

*la Coupole
couper — pôle — polonais — coupole*

Chodzi więc o ciągłą wymianę między doświadczeniem rzeczywistym a wywołanym przez nie marzeniem sennym, przy czym marzenie układa się według autonomicznych reguł języka. To marzenie w końcu wraca zawsze do rzeczywistości dzięki czujnej obecności autora. Jeśli można w tym wypadku mówić o technice kubistycznej, to jest to kubizm przypominający niektóre obrazy Légera (szczególnie *Zaślubiny*), gdzie fragmenty realistycznej wizji są pokawałkowane i na nowo powiązane przez klęby niebieskawej pary, w której wszystkie elementy rzeczywistości tracą swe ostre kontury. Podobny obraz mamy w utworze *Głód* — tam złożoność sztuki Brzękowskiego ukazuje się w pełnym świetle:

głód
głód chleba i słońca za pazuchą drga
pod sercem rośnie w gruby kożuch

w snach
dojrzałych jak zboże
i mlecznych jak pierś:

kobiety
bochnami kroczyły przez wieś.
(*Głód*, PW 64)

¹² G. Apollinaire, *Zone*. W: *Alcools*. Paris 1927, s. 10. Przekład (*Wybór poezji*. Opracował J. Kwiatkowski. Wrocław 1975, s. 43. BN II 176. Tłum. A. Ważyk):

Teraz jesteś w Paryżu sam jeden idziesz w tłumie

¹³ B. Cendrars, *Les Pâques à New York*. W: *Du monde entier*, s. 22. Przekład (*Poezje*, s. 39):

Schodzę do herbaciarni po spadzistych schodkach
I oto siedzę przed szklanką herbaty.

Jest to jeden z najciekawszych przykładów zbliżenia się Brzękowskiego do kubistycznego malarstwa. Cały twórczy wysiłek autora polega na skonkretyzowaniu pierwszego, abstrakcyjnego pojęcia głodu, któremu odpowiadają echem konkretne symbole: „pierś”, „chleb”, „zboże”, „kobieta”. W ten sposób jego obsesyjny charakter wyraża się jedynie od zewnątrz, poprzez obiektywny zapis w zrekonstruowanym obrazie-pejzażu. Końcowa ewokacja kobiet kroczących bochnami przez wieś jest doskonałą, po mistrzowsku skondensowaną konkretyzacją pierwszego tematu. Związek między poetycką metaforą a malarską metonimią wydaje się tu bardzo silny: przenikanie tematów chleba i piersi pojawiające się w całym utworze przybiera tu wyraźną formę *collage*'u komentowanego przez narratora.

Wpływ kubizmu wyraża zresztą sama kompozycja wiersza: przypomina on kubistyczne obrazy-przedmioty, w których fragmenty rzeczywistości odpowiadają sobie na zasadzie kontrapunktu. Utwór się nie rozwija, lecz narasta i zagęszcza się. Jego rygorystyczna struktura w pierwszej chwili nasuwa znów porównanie z malarstwem Légera — gdzie w zwartej budowie obrazów kolor i linie zdają się pulsować przytłumioną energią. Również u Brzękowskiego obraz nigdy nie będzie statyczny („głód [...] drga [...] rośnie”, „kobiety [...] kroczyły”).

Trzeba jednak podkreślić, że ten układ symetryczny całości powstaje poprzez marzenie senne, które go uzasadnia, nadaje mu nową głębię, przenosząc treść poematu w dziedzinę podświadomości. To jeszcze jeden przykład tak charakterystycznego bogactwa poetyckiej osobowości Brzękowskiego, który z niezwykłą swobodą przechodzi od percepcji zmysłów do wizji halucynacyjnej, od swobody wyobraźni wyzwolonej do intelektualnego rygoru.

Tych kilka przykładów pozwala już zauważyć kierunek rozwoju estetyki Brzękowskiego, odmienny od tendencji francuskich konstruktywistów. Aby pełniej ten kierunek określić, powróćmy jeszcze do naszej porównawczej analizy twórczości Brzękowskiego i Cendrarsa. Jeśli dla francuskiego poety podbój świata oznacza realne osiągnięcie i osobiście przeżyta przygodę, to Brzękowski — przeciwnie — wybiera niczym nie ograniczone przestrzenie imaginacji. Łącząc rzeczywistość i marzenie senne, rozsadza materialne granice wszechświata, obejmuje go w całej jego pełni. Ta podstawowa różnica zaznaczyła się dobitnie w ewolucji poetyckiej Brzękowskiego. Wyszędłszy z założeń kubistycznej estetyki, przekracza on szybko pierwszą zasadę prostej rekonstrukcji rzeczywistości, aby w bogatych i barwnych wizjach dać ujście wyobraźni. Paralela między *Konstrukcją* Cendrarsa a *Kolorami* Brzękowskiego w sposób uderzający ujawnia moment zwrotny w estetyce polskiego poety:

ścigają mnie barwy roztarte w sitach horyzontu
cynowe deszcze spadają z nieba wzniesionego z ręki
a zieleń soczysta przechodzi we mnie — pęcznieje jak pęd.

Jak Mojżesz z ziemi egipskiej armiami mądrych węzów wśród wód
wzniesionych morza
z brodą na wiatr rozwianą wymachując laską
nóg ciężkim chrzęstem przemierzam żółć chromową piasku
i kroczę w czerwieni smagany barwami groźny jak pożar.
(*Kolory*, PW 55)

Dynamizm lirycznych wizji wydaje się tu jakby odpowiedzią na potencjalną siłę malarską *Konstrukcji*:

La peinture devient cette chose énorme qui bouge
La roue
La vie
La machine
L'âme humaine
Une culasse de 75
*Mon portrait*¹⁴

Jednakże obraz Cendrarsa na tym się kończy. To świat rzeczywisty, uchwycony poprzez ruch zawrotny w bezkresnym wszechświecie, to cała ogromna synteza, z której umysł czerpie wielką radość posiadania. To takie samo apogeum sublimowanej rzeczywistości jak w dynamicznych *Kołach* Delaunaya.

U Brzękowskiego percepcja świata jest jedynie punktem wyjścia, odskocznią dla wyobraźni, która będzie się rozwijać w halucynacyjnych wizjach:

na niebie zgrzanym od grzmotów dalekich i woni
wstajesz potężny w gromach i blasku
i razisz błyskawicą z chromu i potasu.
(*Kolory*, PW 55)

Od tej chwili drogi obu poetów już się rozchodzą. Cendrars, zapalony poszukiwacz przygody, skieruje swe zainteresowania w stronę twórczości dokumentarnej. Brzękowski — przeciwnie — odkrywać będzie nowe światy w złożach wyobraźni.

Poezja i film

Montaż poetycki i montaż filmowy

Kubistyczna wizja świata nie była jednak jedynym źródłem nowej wrażliwości poetyckiej. Równie istotny wydaje się wpływ sztuki filmo-

¹⁴ B. Cendrars, *Construction*. W: *Du monde entier*, s. 104—105. Przekład:

Barwa staje się tą wielką rzeczą, która drga
Koło
Życie
Maszyna
Dusza ludzka
Nasada kalibru 75
Mój portret

wej, otwierającej dzięki swej dynamice nowe możliwości artystycznego przeobrażania świata.

Brzękowski zdał sobie z tego sprawę bardzo wcześnie i świadomie szukał zbliżenia między sztuką poetycką a filmową. W artykule *Film a poezja* wyodrębnił dwa elementy wspólne dla obu estetyk: zatarcie granicy między myślą a jej spełnieniem oraz równoczesność przedstawiania wielu płaszczyzn rzeczywistości¹⁵. Te definicje stanowią interesujący punkt wyjścia dla samej analizy twórczości Brzękowskiego i nimi właśnie się posłużył Janusz Sławiński szukając w języku poetyckim odpowiednika zasad estetycznych filmu:

Nietrudno zauważyć, że wyróżnione zostały te cechy, które zbliżają film i poezję do sennego marzenia. Zatarcie granic między myślą a jej spełnieniem to — w planie poetyki — swoboda i dowolność w konstruowaniu fantastycznej anegdoty. Równoczesność wielu rzeczywistości — to w filmie równoległość kilku akcji, a w poezji — wieloznaczność. Zwielokrotnienie sensów, a za nim — zwielokrotnienie obrazów. Ruch w sferze semantyki: rozpychanie się i przenikanie znaczeń, paralelizm i jednoczesność różnych szeregów asocjacji¹⁶.

Te wnikliwie spostrzeżenia zachęcają do dodatkowej refleksji w świetle naszej analizy porównawczej. O ile Sławiński dostrzega pokrewieństwo między symultanizmem, który w filmie osiąga się poprzez montaż, a estetyką poetycką, w której skojarzenia dźwiękowe słów stają się źródłem semantycznej poliwalencji, to przykład idących właśnie w tym kierunku poetów francuskich wskazuje na powiązania nie tylko z filmem, ale i z kubizmem. Jest rzeczą pewną, że dwa rodzaje wpływów, jakie niosą ze sobą malarstwo kubistyczne i sztuka filmowa, nieustannie się splatają. Sądzić wolno, że wynika to z równoczesności dwóch wydarzeń artystycznych: zastosowania symultanizmu malarskiego przez Delaunaya i odkrycia montażu filmowego przez Griffitha. Toteż obydwie estetyki zdają się pojawiać równolegle już w twórczości poetów o tendencjach konstruktywistycznych. Wykazują to analizy krytyczne poezji Apollinaire'a, szczególnie jego słynnej *Strefy*. Krytyka widzi tu zarówno klasyczny przykład techniki montażu filmowego jak i kompozycji kubistycznej¹⁷.

¹⁵ J. Brzękowski, *Film a nowa poezja*. "Wiadomości Literackie" 1939, nr 28.

¹⁶ J. Sławiński, *O poezji Jana Brzękowskiego*. „*Twórczość*” 1961, nr 9, s. 90.

¹⁷ Sąd M. Raymonda (*De Baudelaire au surréalisme*. Paris 1969, s. 234) wydaje się tu znamieny: „*Strefa* należy do rodzajów literackich tzw. kubistycznych, syntetycznych lub symultanicznych, w których nakładają się w tym samym planie, bez perspektywy, bez łączników i często bez widocznego powiązania logicznego elementy rozpięzchłe, wrażenia, sądy, wspomnienia, mieszające się wzajemnie w ławinie życia psychicznego. Ale trzeba uprzedzić ewentualne nieporozumienie: podczas gdy malarz tworzy na płótnie kompozycję dążącą do czegoś innego niż naśladowanie rzeczywistości, kompozycja powyższych filmów mentalnych pozostaje na ogół bardzo luźna”.

A oto dla porównania zdanie M. Decaudina (*Les Poètes découvrent le cinéma*. „*Études cinématographiques*” 1965, nr 38/39, s. 78—79): „Bez wątplenia niektóre

Dla większej jasności wyводу i ze względów metodologicznych wypada jednak rozróżnić wpływ kubizmu od wpływu filmu. Powołajmy się tutaj na sformułowania Reverdy'ego, dla którego kubizm literacki miałby polegać na intelektualnym szukaniu rozwiązań formalnych będących odpowiednikiem tych, które pojawiły się w malarstwie, ale tym razem wewnątrz tworzywa właściwego poezji, tzn. języka. Filmowy sposób obrazowania natomiast zdaje się przenikać bezpośrednio do wyobraźni poety i pozwala mu z kolei tworzyć nową wizję świata przez równoległe zestawienie różnych płaszczyzn tej samej rzeczywistości.

W tym ujęciu technika kubistyczna oddziałuje przede wszystkim na zdanie i słowo, powodując zniekształcenia obrazu i w konsekwencji deformację rzeczywistości. Natomiast montaż filmowy, który łączy migawkowe zdjęcia robione pod różnym kątem, a przy tym operuje skrótami na nowo zagęszczającymi całość obrazu — pozwala odtwarzać rzeczywistość przeobrażoną artystycznie, ale wierną psychologicznej percepcji świata.

Montaż — w przeciwieństwie do kubistycznej struktury malarskiej — zasada się na widzeniu w ruchu. Znika komentarz narratora, a pozornie luźne skojarzenia, przenoszenie wzroku z jednego planu na drugi znajdują swe logiczne uzasadnienie w miarę, jak przesuwająca się taśma filmowa stwarza iluzję ruchu w czasie lub w przestrzeni.

U Brzękowskiego zwłaszcza dwa poematy — *walka policji z bandytami* i *dramat w willi Daisy* — są świadomym nawiązaniem do techniki filmowej. Wnikliwą ich analizę przeprowadził już Andrzej K. Waśkiewicz, podkreślając słusznie rolę rytmu w organizowaniu dramatycznej akcji, rytmu, który zapewnia właśnie technika Griffithowskiego montażu¹⁸. Istotna fabuła rozwija się poprzez powiązane ze sobą i wypierające narrację migawkowe obrazy. Przypomnijmy jeden z charakterystyczniejszych momentów — przedstawienie ucieczki:

przestrach
przesuwa strzałkę tachymetru
i na naprężonej dłoni
wskazuje cyfrę
100.

(*dramat w willi Daisy*, PW 43)

Następny plan to policjanci biegnący za pędzącym autem, płynnie przesuający się po niebie księżyc, ręka z rewolwerem, itd. Iluzję sy-

jego [tj. Appollinaire'a] poematy i od schyłku 1912 *Strefa* zawierają kolejne następstwa obrazów, które ma się ochotę porównać do owych przyspieszonych montaży drogich filmowi niememu. Ale chodzi bardziej o formę wyobraźni i pewien rodzaj wizji niż o wpływ techniki filmowej, na który nie ma żadnego konkretnego do-
wodu".

¹⁸ Zob. A. K. Waśkiewicz, *Rygory wyobraźni wyzwolonej*. „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 3.

multaniczności osiąga autor za pomocą techniki bezpośrednio imitującej ruch filmowej kamery. Brzękowski podejmuje tu więc schemat typowego scenariusza, narzucając go niejako estetyce poetyckiej w sposób czysto zewnętrzny. Wyakcentowując środki filmowe, konsekwentnie rezygnuje ze środków czysto poetyckich (jak np. figury, tropy). Tego typu zabieg przypomina nieco zamierzenia Apollinaire'a w stosunku do malarstwa. Z podobną pasją francuski poeta w *Ideogramach* narzuca słowu efekty graficzne. Podobieństwo dotyczy oczywiście jedynie samej postawy poetów wobec nowej sztuki (filmowej czy malarskiej), która w pierwszym zbliżeniu tłumiła tradycyjne środki poetyckie. Próba taka, choć zbyt może krańcowa, stanowi niezwykle ciekawy i ważny etap w poetyckiej ewolucji Brzękowskiego. Stopniowo estetyka filmowa i przede wszystkim zasada montażu znajdzie swój oryginalny wyraz w jego twórczości — wewnątrz samej materii poetyckiej.

Przytoczmy kilka przykładów:

jak kadzidło z ołtarzy
w nawę zgniecioną krzyżem i niebem
wraz z potem na czołach kryształami krzepnie
zmierch wryty łopatami

(Polska, PW 109)

od świątyń zastygłych od grobów kulami rozdartych
biło milczenie ciężkie jako okowy.

(Wozy, PW 107)

lament
w niebo uderzył i zawisł na dzwonach

(Bławatne sklepy, PW 69)

[czerwień] spada na śpiący pejzaż, pilnik na żelazo,
(gwiazdy nad więzieniem, PW 51)

Montaż dokonujący się w wyobraźni twórczej i metafora, z której promieniuje poetycka siła języka, zasilają się wzajemnie. Montaż zwiększa zasięg wizualny przedstawianych planów, metafora pogłębia i zagęszcza ich treść. Granica między myślą a jej spełnieniem rozprasza się wśród zwielokrotnionych sensów poetyckiego obrazu.

Powyższe przykłady są jakby zapowiedzią wielkich epickich poematów *Bławatne sklepy* i *Leforest*¹⁹, w których manifestacje, zamieszki, obrazy tłumów ludzkich ujęte w montaż o zmiennym rytmie będą się już to przewijać w bystrym potoku obrazów symultanicznych:

w oknach wybitych włosami i krzykiem
pieści wznosiły się w niebo jak chór i głosem
pieśni — uderzały w przestrzeń.

(Leforest, PW 78)

¹⁹ Zob. Sławiński, *op. cit.*, s. 91.

— już to zastygać w symbolicznym obrazie, w którym się jednoczy metafora poetycka i filmowa:

gaśnie na stacji czarna postać księdza i czapka żandarma
krwawa czerwień zachodu przegląda się w szybie
zza której
 powiewa
 chusta
czerwona jak sztandar.

(Leforest, PW 79)

Wywodząca się z estetyki epicko-dramatycznej filmowa forma liryzmu wizualnego wciela się tu w poezję.

S y m u l t a n i z m w e w n ę t r z n y

Dotychczas cytowane przykłady ilustrowały w dużej mierze paralelę ustaloną przez Janusza Sławińskiego między montażem filmowym a wieloznacznością poetycką. Filmowa równoczesność wielu rzeczywistości znajdowała jednak w poezji dużo szerszy oddźwięk, działając bezpośrednio na poetycką kompozycję rzeczywistości przedstawianej. Już u francuskich twórców Apollinaire'owskiej generacji montaż filmowy zdaje się modelować wizję świata, która przybiera często formę mozaiki złożonej z wielu fragmentarycznych obrazów odzwierciedlających rzeczywistość w percepcji powielonej. Wprawdzie geneza symultanizmu jest złożona — operował tym terminem Barzun w swej teorii dramatyzmu, a Delaunay zapewnił mu odpowiednik malarski — niemniej montaż filmowy najwyraźniej spełnia istotny cel estetyki symultanicznej, którym jest ujęcie otaczającej rzeczywistości w zwartą czasoprzestrzenną strukturę. O ile w pojęciu Barzuna synteza świata miała się dokonać poprzez współgranie wielości głosów poetyckich, o ile Delaunay widział symultanizm we współbrzmieniu kolorów, to film poprzez montaż proponował najnaturalniejszą pod względem psychologicznym iluzję przeżywania wielości rzeczywistości rozproszonych, uciekając się do dwóch potężnych środków — pamięci i wyobraźni. Tego typu władzę nad przestrzenią i czasem odnaleźć można w klasycznym już przykładzie *Strefy Apollinaire'a*:

Te voici à Marseille au milieu des pastèques

Te voici à Coblenca à l'hotel du Géant

Te voici à Rome assis sous un néflier Japon

*Te voici à Amsterdam avec une jeune fille que tu trouves belle et qui
est laide²⁰*

²⁰ Apollinaire, *op. cit.*, s. 13. Przekład (*Wybór poezji*, s. 45):

Oto jesteś w Marsylii a dokoła kawony

Oto jesteś w Koblencji w Gigantów hoteliku

Oto w Rzymie usiadłeś u stóp japońskiego niespliku

Oto jesteś w Amsterdamie z dziewczyną którą uważasz za piękną
a która jest szpetna

U Brzękowskiego symultanimizm przyjmie postać własną i oryginalną: obok kombinacji obrazów kontrastujących rozwinie się technika przenikania, przetransponowana w oryginalny sposób na teren poezji. Wybór tej techniki ma swoje głębokie uzasadnienie w postawie poety wobec rzeczywistości, postawie różniącej go wybitnie od poetów francuskich. Poematy, których kompozycja opiera się na estetyce przenikania, pojawiają się w okresie powojennym, kiedy to twórczość Brzękowskiego przepełnia nostalgia: rzeczywistość minioną nakłada się na teraźniejszość. Idzie rzecz już nie o dumne panowanie nad przestrzenią i czasem, które wystąpiło z tak wielką siłą we francuskiej poezji na początku wieku, ale o symultanimizm, który zmienia się we władanie przestrzenią i czasem, lecz tylko w płaszczyźnie imaginacji, halucynacji. Najczęściej — o symultanimizm teraźniejszości i przeżytego czasu, powracającego poprzez przenikanie odczuć rzeczywistych, wywołanych rzeczywistością zewnętrzną, i tych, które wynurzają się z pamięci. Zapach pól i lasów iglastych kojarzy się z zapachem korytarzy metra; z krokami pasażerów miesza się echo ryczącego bydła i wśród rechotu żab (wspomnienia wsi rodzinnej) pojawia się obraz Paryża, którego żywe tętno odczuje „Maria, polami pachnąca i latem” (*Maria*, PW 61). Czasem przenikanie ma miejsce we wnętrzu obrazu i nabiera zwartości malarskiej metafory:

utonać
w srebrnych olchawach i szumie omszałych bukowców —
gdy
bomby rozbite nad czołem, róże zaplątane w tryby czołgów
w cierniową kostnieją koronę — krwią miazdżonych malin.
(*Rzeki*, PW 87)

Elementy paralelne występują tu na płaszczyźnie malarskiej (cierniowa korona, tryby czołgów, zlewająca się czerwień krwi i malin), współistnieją w pamięci, wzmacniając liryczne napięcie. Dalej, w tym samym utworze, wodom Sekwany i Rodanu odpowie echem wspomnienie Wisły, wywołane przeżywanym przez podmiot liryczny wrażeniem zmysłowym:

zapomnieć w twych włosach — nie mogę, nie mogę pójść na dno
stracić oddechu, zamknąć się w twych oczach jak w głębokiej studni,
zapomnieć nie mogę — twe wargi, na wargach krew czuję wiślaną,
smak słony odległej Ojczyzny.

Paralelizm obrazów odpowiada tu opanowaniu przestrzeni i czasu w świecie psychiki. Przenikanie się wzajemne krajobrazów francuskich i polskich dochodzi często do wymiaru sennego marzenia, które niweluje związki z zewnętrzną rzeczywistością i dwa obrazy stają się równocześnie realne i nierealne:

jaką drogą wyjść z tego Bukowca? — jak się wyplatać
z martwego miesiąca zwieszzonego w pełni?
nie ścigać koni polnych na Polu Marsowym u stóp metalowej wieży
(*Bukowiec*, PW 110)

Jesteśmy więc jeszcze raz świadkami ewolucji twórczości Brzękowskiego, który stosując zrazu estetykę zbliżającą go do poetów francuskich, bardzo szybko znajduje dla siebie własną drogę. Opanowanie przestrzeni i czasu za pomocą obrazów równoległych przeobraża się u niego w bolesne rozdwojenie jaźni między oba kraje. Montaż, który u poetów francuskich działał poprzez brutalne zestawienie przerywanych płaszczyzn, przekształca się u niego w rozlewną i wibrującą wizję. Nie chodzi tu o poszerzenie zewnętrznej rzeczywistości, ale zacieśnienie przestrzeni i czasu do rozmiarów świata wewnętrznego. Realne pojęcia przestrzeni i czasu neutralizują się, zacierają, aby umożliwić zachowanie przeżytej rzeczywistości w pamięci półsnu. Jeszcze raz Brzękowski oddala się od zasad konstruktywizmu, dając pierwszeństwo estetyce wyzwolonej wyobraźni.

Od filmowej mistyfikacji do parodii rzeczywistości

Film jako rodząca się sztuka był jednak nie tylko propozycją nowych rozwiązań estetycznych, ale i źródłem nowego spojrzenia na świat i nowej wobec niego postawy. Trudno sobie dziś w pełni zdać sprawę, czym była dla pierwszych odbiorców sztuka filmowa, w której skondensowana rzeczywistość w momencie swego paroksyzmu okazywała się iluzją. Zatarciu granicy między myślą a jej spełnieniem towarzyszyło nieodłącznie zmaganie się dwóch światów — rzeczywistości i pozoru. Najwyraźniej uświadomili sobie to poeci. Pod urokiem złudy srebrnego ekranu pozostawali wszyscy przedstawiciele apollinaire'owskiego nowego ducha. Mistrzem okazał się Max Jacob. *Burleski i dzieła mistyczne brata Matorela, Kubek na kości, Cinematoma* roją się od przykładów odświeżania banału poprzez pastisz, parodię, mistyfikację. Podstawowy chwyt jest prosty i bogaty w następstwa. Spojrzenie uformowane na sensacyjnej fabule filmowej, doszukujące się zbrodni, skandalu, tajemnicy, zdaje się w jakiś sposób warunkować poetycką wrażliwość. Poezja staje się swoistym śledztwem wobec rzeczywistości po to tylko, by wyakcentować zagadkowy charakter tego, co wydawało się oczywiste:

*Donc, une auto s'arrêta devant l'hôtel à Chartres. Savoir qui était dans cette auto, devant cet hôtel, si c'était Toto, si c'était Totel, voilà ce que vous voudriez savoir, mais vous ne le saurez jamais... jamais...*²¹

Parodia filmu czy parodia rzeczywistości? Ironia skierowana jest zarówno przeciw odbiorcy poetyckiej fabuły, jak i przeciw odbiorcy rzeczywistości autentycznej. Wszystkie niemal teksty Jacoba są zaprze-

²¹ M. Jacob, *Roman feuilleton*. W: *Cornet à dès*. Paris 1967, s. 93. Przekład (Wybór poezji. Redagował A. Ważyk. Warszawa 1965, s. 53): „Otóż i auto zatrzymało się przed hotelem w Chartres. Wiedzieć, kto był w tym aucie, przed tym hotelem, czy to był Toto, czy to był Totel, oto, co chcielibyście wiedzieć, ale nie dowiedzie się nigdy... nigdy...”

zeniem tego, co zazwyczaj stanowi treść ideową poematu. Chodzi o grę iluzji, grę zwierciadeł, w których realność i złuda migoczą tym samym światłem.

Owo podważanie rzeczywistości przez iluzję stanowić będzie ważny element i w twórczości Jana Brzękowskiego. Jedną z pierwszych i najbardziej świadomych prób jest cytowany już *dramat w willi Daisy*, w którym odbiorca staje się świadkiem morderstwa, lecz nie dociera do jego istoty. Dramat pozostaje dramatem bohaterów nieznanych, toczy się na terenie neutralnym, poza wszelkim zaangażowaniem psychicznym. Ważny staje się sam mechanizm rozwijającego się dreszczowca, a nie jego treść wewnętrzna. Mechanizm ten poddany jest działaniom parodyjnym rodzącym się ze zderzenia faktu i iluzji.

Aspekt parodystyczny powróci jeszcze w serii *Wiersze elementarne* — w utworach *Maroko*, *Kokaina*, *Far West*, *Technicolor*²², ale tym razem, jak słusznie zauważył Waśkiewicz²³, skoncentruje się on na anegdocie, a nie na strukturze poematu. Chodzi raczej o serię tematów prefabrykowanych, zaczerpniętych z egzotyki westernów, z ich podrabianym realizmem, sprowadzonej do czynników pierwszych prymitywnej egzystencji, którą mają pędzić bohaterzy — również konwencjonalni. Powielanie tematów-klisz prowadzi do ich samozatrąty:

Na Dalekim Zachodzie stał przy kontuarze
wychylał szklankę whisky i kapelusz, szeroki sombrero,
na czoło wciśnięty mu przysłaniał pół twarzy,
gdy Ann czerwonołosa chodząc w bladym chłodziu ranka
nie domyślała się, że ma przed sobą bohatera
filmu [...]

(*Technicolor*, PW 156)

Parodia filmu staje się podwójnym pozorem przysłaniającym oblicze twórcy — deformuje równocześnie rzeczywistość i jej filmowy obraz, marzenie i jego projekcje²⁴. Stąd już krok tylko do nowego źródła mistyfikacji, w której głównym tworzywem stanie się język.

Słowo u źródeł nowej wizji świata

W poszukiwaniu nowego języka

Fascynacja filmem i nowoczesnym malarstwem miała z pewnością decydujący wpływ na ewolucję twórczą Brzękowskiego. Dotychczasowa analiza pozwalała podkreślić rolę, jaką odegrała w poetyckim procesie twórczym wyobraźnia ukształtowana na sztuce plastycznej i filmowej:

²² Zob. Sławiński, *op. cit.*, s. 91.

²³ Zob. Waśkiewicz, *op. cit.*

²⁴ Zwrócił już na to uwagę A. K. Waśkiewicz (*Między snem a nieśnieniem*. „Poezja” 1969, nr 7).

Oddalenie się od rygorów Awangardy krakowskiej było tu najłatwiejsze do wychwycenia: wtargnięcie malarskiej wyobraźni i marzenia sennego do poezji musiało rozerwać rygorystyczną strukturę języka w języku. Problem zdaje się komplikować tam, gdzie poeta pozostaje wierny przede wszystkim tworzywu językowemu, a mimo to — oddala się od Peiperowskiego programu. Dzieje się to wtedy, gdy w samej płaszczyźnie tworzywa językowego Brzękowski kształtuje poetycki odpowiednik dla kubistycznej deformacji. Po raz pierwszy w utworach zbioru *na katodzie* autor zaczyna rozbijać kontury rzeczywistości narzucone przez normy logiczne. W tym celu likwiduje najpierw częściowo interpunkcję, następnie burzy linearny tok zdania i jego syntaktyczne powiązania:

W kozuchu, w czarnej czapie — noc krzywdę siała w granatowy przetak
gdy

jak myosotis — w spracowanej łapie
oczy twe — gwiazdy zagubione w słońce, iskry zgrubiałe w młoty...

(*Myosotis*, PW 54)

Niedokończenie, przerywany tok są wyrazem rodzącej się dopiero myśli, w której elementy skojarzeniowe raczej się nakładają na siebie, aniżeli po sobie następują. Powstające obrazy, połączone eliptycznie, składają się na jeden syntetyczny obraz, szkicowany coraz wyrazistszą linią i barwą:

tańczyła niebiesko Anita hawajka
piersiami kołysząc me serce na rękach
(*piersi anity*, PW 11)

Deformacja zdania staje się punktem wyjścia w organizowaniu poematu. Właśnie dzięki uwydatnieniu walorów znaczących (*signifiants*) poprzez ich dziwaczne skojarzenia i wzajemne przyciąganie („słońce, słońsze — jak krew słońce”; *Kobiety moich snów*, PW 57) powstaje nowa struktura semantyczna i składniowa o wieloznacznym charakterze. Pomysły aliteracji i dźwiękowych skojarzeń, których rolę poeta często sam podkreślał w swych pracach teoretycznych, zwróciły uwagę krytyków jako jeden z elementów jego estetyki. Sławiński np., jak już była mowa, przeprowadził paralelę między montażem filmowym, użyciem techniki przenikania a poetycką techniką aliteracji czy dźwiękowych skojarzeń. Warto jeszcze powrócić do tego zagadnienia, by je ściślej sprecyzować.

W istocie wydaje się słuszne stwierdzenie, że montaż słów, ich nakładanie się i nadawanie im nowego znaczenia od momentu ich upodobnienia dźwiękowego, przypomina obrazy montażu filmowego, które przenikają się według zasady formalnego pokrewieństwa. Przykładów na to dostarcza poezja Brzękowskiego wiele. Przytaczamy za Sławińskim dwa spośród nich:

i kwiaty Fiatów
i

blada jak lilia
Liliana Gish.
(*paryz po wakacjach*, PW 27)

i jak amoniak
i amo
wyciska lzy
(*I.*, PW 24)

Słowa się wzajemnie nawołują, żyją w ustawicznej osmozie. Jeden *signifiant* przeobraża się w drugi, zachowując tylko część swej pierwotnej postaci, jak ruchome obrazy nakładające się w filmie. W powyższych przykładach jeśli nawet myśl pozwala się prowadzić grze formy, to treść poematu i wizja świata, który owa gra tłumaczy, nie załamują się brutalnie.

W tych dwóch wypadkach rekonstrukcji rzeczywistości materialnej istotnie można by mówić o poetyckim zastosowaniu techniki montażu. Jednak nie zawsze sprawa jest tak oczywista. Oto jeszcze jeden przykład przytoczony za Sławińskim:

la Coupole
couper — pôle — polonais — coupole
(*montparnasse*, PW 21)

Tutaj wywołanie jednego wyrazu przez drugi i powiązanie ich na podstawie pokrewieństwa dźwiękowego nie odnosi się już do zewnętrznej rzeczywistości, której wizja ulega zatarciu. Rzeczywistość językowa rozkłada się na słowa, a te z kolei łączą się na podstawie formalnego podobieństwa. Jej rozbicie przypomina rozpad przedmiotu w kubistycznym obrazie na geometryczne, odpowiadające sobie w całości kompozycji elementy. Niemniej porównanie z kubistycznym malarstwem również nie może nas w tym wypadku zadowolić. Wyczuwamy bowiem wewnętrzną wibrację elementów słownych, nie dających się podporządkować statycznej strukturze kubizmu. Poetą najbardziej zbliżającym się do malarskiego modelu kubistycznego był z pewnością Reverdy, a jakże różna jest jego twórczość od poezji Brzękowskiego, który, jak sam wyznaje, zetknął się z twórczością Reverdy'ego bardzo późno. Tam gdzie Reverdy tworzy świat statyczny, Brzękowski operuje dynamizmem. Tam gdzie Reverdy poprzez rygor dochodzi do ascezy mistycznej, Brzękowski delectuje się proliferacją skojarzeń językowych, która podobnie jak zmysłowa percepcja rzeczywistości, omawiana poprzednio, wiedzie ku halucynacji. Rygorystyczna struktura i tutaj pęka co trochę w wybuchach halucynacyjnej wizji. Oto jeszcze fragment znanego wiersza, w którym dezintegracja językowa otwiera świat marzenia sennego:

młoda dziewczyna o oczach jak chabry
o chabrach jak: ach!
o chabrach jak H
uderza w serce w narodowe barwy

i bawi i barwi
 barwami
 bar
 w snach.
 (*chabry*, PW 33)

Słowa przyciągają się wywołując zderzenia między znaczeniami. Powstająca wizja poetycka układa się według nowych praw: są to prawa nowo zdobytej autonomii poematu-przedmiotu, który stawia znak równości między światem rzeczywistym a nierzeczywistym, zacierając granice między znaczącym a oznaczanym. Antynomia między rzeczywistością zmysłową a światem snu, o której mówiliśmy poprzednio i która się niwelowała dzięki halucynacji, powraca teraz na terenie języka.

I tu również, mimo świadomych dążeń konstruktywistycznych, Brzękowski nigdy nie zamknie się w schemacie rygorystycznej kompozycji. Zachwianie materialnych form języka staje się prowokacją względem całego logicznego systemu praw rządzących światem. Gra intelektualna prowadzi prosto w nieznanne dziedziny nierzeczywistości. O ile geometryczna budowa kubistycznych obrazów stawała się kompozycją zamkniętą, zapowiadającą widzowi dobroczynną równowagę między doznaniem intelektualnym a mechanizmem utajonych praw fizjologicznych (przypomnijmy tu teoretyczne rozprawy Ozenfanta i Jeannereta²⁵) — to poemat Brzękowskiego będzie często organizować się wokół wewnętrznej sprzeczności, w której rygor przywołuje swobodę, intelekt poślubia wyobraźnię, język, uchwycony w swej formie materialnej, traci wszelki ciężar przypisywanych mu znaczeń. Ta wewnętrzna antynomia nie zdaje się jednak wynikać wyłącznie z kompleksowości poetyckiego temperamentu Brzękowskiego. Twórca debiutujący w ramach konstruktywistycznej „Zwrotnicy” i rzucony następnie na burzliwy teren tendencji francuskich w momencie, gdy surrealizm tłumili konstruktywistyczne dążenia poprzedniej generacji, siłą rzeczy stanie się poetą pogranicza poetyckich kierunków. W tym świetle raz jeszcze nasuwa się analogia między estetyką Brzękowskiego i Maxa Jacoba. Obaj twórcy opierając poetycki system na chwili przesilenia rzeczywistości i pozoru znajdują w materialnym kształcie języka nowe źródło wieloznacznych struktur poetyckich.

Od igraszek słownych do świata groteski

U Brzękowskiego skojarzenia językowe występują bardzo często. Poeta „rozkołysuje” rzeczywistość, w ruch wprawiając jednoznaczny aspekt słów:

miłość odmieniana przez przypadki
 miłość odmieniana przez osoby
 wśród pól łubinu: (łubie, łubisz, łubin)
 (*Łubin*, PW 115)

²⁵ Zob. A. Ozenfant et Ch. Jeanneret, *La peinture moderne*. Paris 1925.

Świat nagle zaczyna się obracać w kalejdoskopie homonimów i synonimów. Atomy językowe przyciągają się, zderzają i odskakują od siebie, ale krążą stale po tych samych orbitach jasnej myśli. Czasem magia roztańczonych słów przypomina dziecięce wyliczanki:

*Marie de marée basse, Marie de marécages, chantait très
haut sur des ondes de tendresse
elle riait maritalement, elle berçait maritiment,
elle montait un ciel en colimaçon
le mari aux aguets ristournait aux guichets des larmes
perçues en fraude sur les pertes à venir
quand
aux sons des trompettes s'effondraient
les hublots de l'avenir*²⁶

Podobną zasadę stosuje Max Jacob, wprowadzając poprzez grę skojarzeń dźwiękowych w świat magicznych sztuczek, z którego emanuje siła tajemniczości:

*Les manèges déménagent
Ah! vers quel mirage?
Dites, pour quel voyage?
Les manèges déménagent?*²⁷

Na tych dwóch przykładach widać wyraźnie, że język jest punktem wyjścia dla tworzenia świata poetyckiego. Mistyfikacja sięga w nieokreśloną i chwiejną sferę, która oddziela rzeczywistość od nierzeczywistości: wszystko sprowadzone jest do jakiegoś punktu zerowego w hierarchii semantycznej świata, w którym zatarcie granic między logiką a absurdem prowadzi do samej istoty realnego bytu.

Ta nowa technika poetycka występuje wyraźnie w cyklu *18 coplas*, gdzie język zdaje się wnikać w kwintesencje zagadki świata i istnienia:

Znam zamki warowne zamki średniowieczne
ale buduję zamki na piasku i lodzie:
bo najlepiej otwieram zamki bez klucza.
(Zamki, PW 122)

Nowy dowód analogii między Jacobem a Brzękowskim przynosi tomik *Science fiction*, gdzie anegdota jest jedynie pretekstem, aby unaocznić absurdalność świata, który poeta stwarza na nowo z niemalą dozą przekory. W zbiorce tym obraz poetycki zastąpiony zostaje przez komentarz narratorski. Język sprowadzony tu jest na pole neutralne: poszukiwania stylistyczne ustępują miejsca językowi potocznemu. A jednak akt poetycki polega właśnie na odbanalnieniu poprzez nowe, zaskakujące ujęcie rzeczywistości. Najbardziej znamienym chwytem jest odwróce-

²⁶ J. Brzękowski, *Psaume*. W: *Spectacle métallique*. Paris 1937.

²⁷ M. Jacob, *Avenue du Maine*. W: *Saint Matorel suivi des Oeuvres burlesques et mystiques de Frère Matorel mort au couvent et du siège de Jérusalem*. Paris 1956, s. 250.

nie systemu wartości w poetyckiej narracji: pozornie mało znaczące szczegóły wysuwają się nagle na pierwszy plan. Oto fragment charakterystycznego poematu prozą *Fryzjer mego dzieciństwa*:

Brzytwa w rękę cyrulika błyska jak szpada, każdy jej cios wyłania z białej piany nowy przyładek niebieskawej skóry. [...]

Potem — maszynka, jak żniwiarka, zrzuca na podłogę snopy włosów, które układają się w miękką materac.

Uderza tu materialny aspekt rzeczywistości. Dokładność opisu sięga tak daleko, że — paradoksalnie — rzeczywistość owa traci swój zwykły codzienny wygląd. Opis dokonuje się wyłącznie poprzez zbliżenia, w których każdy szczegół zdaje się żyć swoistym życiem. Stąd już krok do halucynacji:

Z okna wystawowego schodzi manekin. Zdejmuje z głowy perukę i mówi: — Niech pan kupi. Przyda się panu. Bardzo staranna robota. A może pan woli biustonosz? Spuszczam oczy wstydliwie: — A czy nie ma pan stonogi? — Nie, tylko pijawki.

Zrobiło mi się ogromnie przykro, że żona fryzjera musi poprzestawać na takim towarzystwie²⁸.

Owo wyłanianie się wizji halucynacyjnej z konkretnej rzeczywistości znane było dobrze Jacobowi, u którego właśnie konkretny przedmiot widziany w zbliżeniu tracił często swe realne kontury. Np.:

*Sur le marteau de la porte en argent bruni, sali par le temps, sali par la poussière du temps, une espèce de Bouddha ciselé au front trop haut, aux oreilles pendantes, aux allures de marin ou de gorille: c'était Fantomas*²⁹.

Ów tekst, pozornie tak różny od wyżej cytowanego poematu Brzękowskiego, kryje przecież bardzo zbliżony mechanizm. Podobieństwo między dwoma poetami jest przede wszystkim podobieństwem postawy względem rzeczywistości zewnętrznej: postawy nieufnej i przekornej, dzięki której to właśnie, co wydawało się najbardziej uchwytnie i sprawdzalne, przybiera charakter mistyfikacji. Mistyfikacji tym większej, im bardziej precyzyjny jest opis przedstawianej rzeczywistości.

U Brzękowskiego podobnie jak u Jacoba opowiadanie, rozpoczynające się najczęściej w rzeczywistości konkretnej, niepostrzeżenie przesuwa się w krainę absurdu. Granice między rzeczywistością a halucynacją pozornie zostają zatarte. Poematy układają się według nowych, pozornie poprawnych zasad logiki nielogiczności.

A oto jeszcze kilka charakterystycznych przykładów organizowania przez obu poetów utworu opartego na świadomie fałszywej dedukcji:

²⁸ J. Brzękowski, *Fryzjer mego dzieciństwa*. W: *Science fiction*. Londyn 1964, s. 66.

²⁹ M. Jacob, *Fantomas*. W: *Cornet à dès*, s. 98. Przekład (*Wybór poezji*, s. 54): „Na kołatce z polerowanego srebra, ubrudzonej przez czas, ubrudzonej pyłem czasu, jakiś okaz Buddy rytowany z przesadnie wysokim czołem, z obwisłymi uszami, podobny do marynarza czy goryla: był to Fantomas”.

*L'enterrement avait déjà eu lieu la veille, mais il fallut le recommencer pour une erreur de parcours*³⁰.

*Quand le bateau fut arrivé aux îles de l'océan Indien, on s'aperçut qu'on n'avait pas de cartes*³¹.

Mechanizm chwyków Jacoba opiera się na zręcznym naśladowaniu stylu gazetowego: absurdalność mająca pozór autentycznego dokumentu rozsadza i deformuje utarte logiczne struktury. U Brzękowskiego parodia dziennikarskiej informacji (przypomnijmy *Dramat w Willi Daisy*) rozszerzy się i obejmie dziedzinę informacji naukowej:

Od pewnego czasu w naszych żyłach płynie carboplazma. Przez połączenie plazmy z wolnym atomem węgla krew stała się gęsta jak maź.

Rasa antykotów przybyła na ziemię przed 50 laty w pocisku raketowym z Marsa.

Na głównej ulicy zjawił się wielki, przeszło dwumetrowy człowiek-liczydło³².

Zdania jakby żywcem zaczerpnięte z gazetowej rubryki wydarzeń nadzwyczajnych noszą piętno przypadku. Kapryśne wątki fałszowanej relacji prowadzą do samego jądra absurdalnej, a równocześnie ściśle określonej rzeczywistości, rozbijając jej ustalone schematy. I właśnie to zderzenie, często brutalne, między logiczną wizją a nonsensem pozwala w lawinie niedorzeczności rozpoznać niewidzialny mechanizm, kierujący światem. Ten nowy proces poetycki zbliża niewątpliwie Brzękowskiego do Jacoba, jednak u polskiego poety zyska inny wymiar: deformujące zwierciadło zostanie zwrócone w stronę przyszłości.

Młodszy niż Jacob, bardziej świadomy nowych zagrożeń cywilizacji i bardziej wobec nich zrezygnowany, Brzękowski ujmuje swą kolejną wizję rzeczywistości w formę parodii nauki i techniki. Sugestywność *Science fiction* polegać będzie przede wszystkim na stosowaniu języka pseudonaukowego, który w połączeniu z niedorzecznym kontekstem degraduje sam siebie. W tym świecie „antykotów”, „pneumopomp”, „ludzi-liczydeł”, „kobiet-dzwonów” Brzękowski za pomocą języka i jego niepokojącej proliferacji buduje groźną rzeczywistość mnożących się form i mechanizmów, rządzących światem rzeczywistym i nierzeczywistym. Logika absurdu staje się tutaj siłą poznawczą. I choć wkracza często w dziedzinę halucynacji — to zorganizowana struktura poematu, jego rygor formalny, kryjący się za pozorną przypadkowością, nie pozwoli nigdy na całkowite przeniesienie się w świat snu czy wyobraźni. Nawet

³⁰ M. J a c o b, *Éclatement du grand cordon*. W: *Cornet à dès*, s. 137. Przekład: „Pogrzeb odbył się już wczoraj, lecz trzeba było rozpocząć go na nowo, gdyż spostrzeżono, że obrano błędną trasę”.

³¹ M. J a c o b, *Poèmes*. W: *Cornet à dès*, s. 46. Przekład (*Wybór poezji*, s. 41): „Kiedy statek dopłynął do wysp Oceanu Indyjskiego, zauważono, że nie ma na nim map nawigacyjnych”.

³² J. B r z ę k o w s k i: *Carboplazma*. W: *Science fiction*, s. 7; *Antykoty*. W: *Jw.*, s. 11; *Człowiek-liczydło*. W: *Jw.*, s. 19.

w poematach późniejszych, będących niezaprzeczalnym dokumentem wyobraźni wyzwolonej, Brzękowski nigdy nie zrezygnuje z fascynującej oscylacji między snem a jawą.

Podobieństwo do Jacoba pozwala w pewnym stopniu zrozumieć, dlaczego Brzękowski nie stał się nigdy ortodoksyjnym surrealistą. Wybrał on wcześniej, zanim surrealizm mógł go w pełni zafascynować, postawę, która zbliżała go do generacji poetów poprzedzających odkrycia i program Bretona. Podobnie jak dla nich, akt poetycki był dla Brzękowskiego dążeniem do zgłębienia i opanowania zewnętrznej rzeczywistości — i wreszcie jej artystycznego przetworzenia.

Ukształtowany przez krakowską Awangardę, Brzękowski pozostał na zawsze konstruktywistą. Jego twórcza pasja poszukiwań przejawiała się w niezwykle różnorodności estetycznych postaw. Powyższa analiza, w której porównaliśmy Brzękowskiego z tak różnymi osobowościami jak Cendrars i Jacob, świadczy najlepiej o bogatym wachlarzu twórczych możliwości poety. O ile do Cendrarsa zbliżał go temperament żywiołowy, wrażliwość na obraz i kolor — to pokrewieństwo z Jacobem zachodzi na płaszczyźnie gry intelektualnej. W pierwszym wypadku podbój świata dokonuje się poprzez zmysłową wrażliwość i złączenie się z tym światem, w drugim — poprzez tworzenie dystansu między ową rzeczywistością a lirycznym podmiotem. Również ostatnie zbiorki poetyckie³³ świadczą, że owe paradoksy, gry słowne, wybuchy absurdu, wywołujące już to wyzwalaający humor, już to uczucie niepokoju, są jednym z ważnych punktów dojścia poetyki Brzękowskiego. Poemat, który był z początku konstruowaniem nowej wizji świata, pełni coraz częściej rolę egzorcyzmu.

³³ Zob. J. Brzękowski: *Nowa kosmogonia*. Warszawa 1972; *Lettres en souffrance*. Paris 1972; *Déplacement du paysage*. Paris 1973.