

Andrzej Płauszewski

W stronę nadrealizmu : o poezji Jana Brzękowskiego

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 41, 421-436

1985

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.

ANDRZEJ PŁAUSZEWSKI

W STRONĘ NADREALIZMU

O POEZJI JANA BRZĘKOWSKIEGO

Spojrzenie wstecz na zamkniętą już twórczość poetycką Jana Brzękowskiego pozwala na opinię, że jej cechą zasadniczą jest ciągła ewolucja i dynamiczna zmienność. Umyka ta poezja przyporządkowaniu któremuś z kierunków lub którejś z doktryn artystycznych, jednocześnie wykazując związki i pokrewieństwa z wieloma. Jeśliby Peiperowski postulat „uścisku z terażniejszością”, który przecież i dla Brzękowskiego był punktem wyjścia, rozumieć jako ustawiczne nadążanie za zmieniającymi się warunkami i czasem, to twórczość autora *Tętna* pozostaje w takim właśnie „uścisku z terażniejszością”, reagowała bowiem jako czuły barometr na wszelkie nowości i aktualność.

W ciągu ponad pięćdziesięciu lat jego poezja podlegała stałej ewolucji, odchodząc coraz bardziej od pierwotnego „awangardowego” wzorca. W kolejnych swych etapach towarzyszyła przemianom i tendencjom, które określały zasadniczy nurt rozwojowy poezji polskiej. Włączał Brzękowski do własnej twórczości to, co było dobrem wspólnym ogółu. Zachowywał jednak swój niepowtarzalny wyraz, który nie pozwalał na pełne związanie go z którąś tendencją napotkaną po drodze. Wrażliwy na dokonania literatury i sztuki i czuły na zmiany rzeczywistości pozaliterackiej, potrafił w odpowiednim momencie rewidować stosunek do własnej twórczości i nie rezygnując z indywidualnego piętna i wcześniejszych doświadczeń, potrafił modelować swą poezję tak, by utrzymywała się na zasadniczej linii rozwoju poezji polskiej. Jednocześnie kształtował jej nowe oblicze i wzbogacał o te elementy, które wprowadzał przez kontakt z myślą artystyczną Zachodu, głównie zaś Paryża. Tu bowiem znalazł się po krakowskim okresie współpracy z Tadeuszem Peiperem i „Zwrotnicą” i tu dokonały się pierwsze przewartościowania poglądów artystycznych. Przemianom w obrębie poezji towarzyszyła świadoma autorefleksja teoretyczna o historycznej zmienności i ciągłym rozwoju form i idei. Swe dzieło poetyckie widział

Brzękowski w całokształcie procesów historycznoliterackich i pragnął za nimi nadążać.

Warto może uprzytomnić, że okres współpracy z Peiperem i grupą „Zwrotnicy” nie był bogaty w dokonania artystyczne. Jediną prezentacją poetycką był debiutancki tomik *Tętno*, w którym odnaleźć można prócz wpływu „papieża awangardy” również wpływy futurystów oraz echa modernistyczne i skamandryckie. Poza tym opublikował krótkie fragmenty prozy, które później w zmienionym kształcie znalazły się w powieści *Psychoanalitik w podróży*. Mimo, że ten początkowy okres twórczości nie realizował w pełni ortodoksyjnego programu Peipera, to przecież właśnie w jego kręgu kształtowała się estetyczna postawa młodego Brzękowskiego. Zmiany i odstępstwa rozpoczęły się w Paryżu, gdzie znalazł się w styczniu 1928 roku. Rychło nawiązał ścisły kontakt z tamtejszym środowiskiem artystycznym. Pierwszymi jego przewodnikami byli Michel Seuphor i Paul Dermée. Charakterystyczna dla tego czasu bliska współpraca poetów z malarzami, pozwoliła mu poznać reprezentantów obu dziedzin sztuki. Fascynacja tym, co działo się w Paryżu widoczna jest jeszcze w spisywanych po latach wspomnieniach.

Gdy przyjechałem do Paryża, znalazłem sztukę europejską głównie z reprodukcji, poza kilkoma obrazami formistów nie miałem również sposobności bezpośrednio zetknąć się z nowym malarstwem. Dlatego Paryż pod każdym względem był dla mnie rewelacją; po przyjeździe gorączkowo nadrabiałem więc opóźnienie, poświęcając wiele czasu na chodzenie do Luwru, na wystawy i na wizyty w pracowniach artystów. Już po kilku miesiącach poznałem Légera, Mondriana i Vantongerloo, następnie Marcoussisa i na zebraniach „Cercle et carré” – van Doesburga, Gleizesa, Herbina i wielu innych. W tym okresie zetknąłem się z Arpem i jego żoną¹.

W późniejszym czasie kontakty osobiste Brzękowskiego z przedstawicielami awangardy artystycznej Paryża zostały znacznie rozszerzone. Przyczyniła się do tego znajomość z M. Seuphorem i współpraca z Wandą Chodasiewicz-Grabowską. Redagowanie czasopisma „L'Art Contemporain – Sztuka Współczesna” oraz związek z czasopiśmem i grupą „Cercle et carré” bardzo zbliżyły Brzękowskiego do środowiska malarskiego i rozwinęły jego zainteresowania sztukami plastycznymi. Fakt, że na jego twórczość bardziej oddziaływało malarstwo niż współczesna poezja francuska był wielokrotnie wskazywany w dotychczas-

¹ J. Brzękowski, *W Krakowie i w Paryżu*, Warszawa 1968, s. 186.

wych opiniach. Związki te znalazły nawet swe zewnętrzne odbicie w kształcie graficznym i plastycznym kolejnych tomików poetyckich².

Kontakt z nowych środowiskiem, nowymi zagadnieniami i problemami zmienił spojrzenie Brzękowskiego na wiele spraw związanych z nową sztuką i wyzwolił z kręgu problematyki czysto polskiej. Pamiętajmy, że szczególną sytuację poezji polskiej wyznaczały przyspieszony rytm przemian, gorąca atmosfera sporów o nową sztukę i stosunek do tradycji. Wielość manifestowanych propozycji określała strategię literacką, wymagającą od uczestników sporów tworzenia solidarnego frontu wokół przyjętego programu, przy jednoczesnej negacji wszystkiego, co było poza nim. Główną linię podziału stanowił stosunek do tradycji. Podstawowa opozycja istniała między paseistami i zwolennikami nowej sztuki. Samo pojęcie nowej sztuki wypełniane było różnymi treściami, których, w postaci kanonicznej, w działaniach propagandowo-perswazyjnych zwolennicy poszczególnych idei bronili solidarnie. Taka strategia nie dopuszczająca ustępstw na rzecz innych propozycji stosowana była również przez grupę „awangardy krakowskiej”. Ekstremalny wzorzec Peipera narzucał się w świadomości odbiorców jako jedyny i zamknięty model awangardowy, mimo że członkowie grupy dość wczesnie odbiegli od jego wiernej realizacji. Przyjęcie takiego sposobu postępowania zmuszało do samoograniczeń i małej elastyczności w przyjmowaniu nowych propozycji. Już z pozycji paryskich sytuację tę komentował Brzękowski:

O sile oddziaływania tego wyłącznie polskiego klimatu literackiego daje wyobrażenie fakt, iż w czasie pisania *Na katodzie* i *W drugiej osobie*, chociaż przebywałem już wtedy nad Sekwaną, odżegnywałem się jak najenergiczniej od nadrealizmu. Rzecz nie mniej charakterystyczna, poetycki program „Zwrotnicy”, który niejednokrotnie streszczałem

² Okładkę *Tętna* projektował R. Malczewski, *Na katodzie* – F. Leger. Tom *W drugiej osobie*, który ukazał się jako 4 tom biblioteki „a. r.” ozdobiony był rysunkami H. Arpa (karta tytułowa oraz 8 ilustracji w tekście), układ typograficzny opracowany został przez W. Strzezińskiego. Wiersze drukowane były zróżnicowaną czcionką w różnym układzie graficznym. *Zaciśnięte dookoła ust* zawierało ilustracje przygotowane przez Maxa Ernsta (okładka i 4 ilustracje w tekście). Układ typograficzny starannie zaprojektowany przez W. Strzezińskiego. Książka ukazała się jako tom 7 biblioteki „a. r.”. Okładka *Odysei* ilustrowana była przez Z. Dobrzyckiego. Bibliofilski tom 18 *coplas* ozdobiony został drzeworytami Fr. Prochaski. Również tomy wydane w języku francuskim ukazywały się w starannym opracowaniu plastycznym. W kolejnych tomach współpracował Brzękowski z Maxem Ernestem, Hansem Arpem i Fernandem Légerem.

młodym poetom francuskim, wydaje im się tak obcy, że jest on prawie dla nich niezrozumiały. Dlatego „Zwrotnica”, która pozostawała w tak ścisłym kontakcie z ogólnym ruchem awangardowym całe :o świata, nie potrafiła wywołać za granicą żadnego pokrewnego kierunku, nie wytworzyła żadnej efektywnej solidarności, pozostając w swej istocie ruchem poetyckim wyłącznie polskim, bo wynikającym z wyjątkowych okoliczności i warunków, jakie towarzyszyły wystąpieniom polskiej awangardy³.

Ogólna atmosfera artystyczna Paryża i inna problematyka dyskusji wyzwoliły wrażliwego na wszelkie nowości Brzękowskiego, z tego ściśle polskiego klimatu i wynikających zeń zahamowań. Ówczesna poezja francuska jawiła mu się jako kontynuacja drogi zapoczątkowanej przez Apollinair’a, Jacoba i Cendrarsa z jednej strony a Paula Valery z drugiej. Do Cendrarsa zbliżał go żywiołowy temperament, wrażliwość na obraz i kolor, do Jacoba wyczulenie na grę intelektualną⁴. Mniej interesowali go poeci młodszej generacji, choć cenił sobie poezje R. Desnosa i P. Dermee. Bardziej jednak niż poeci pociągało go środowisko malarzy i problemy sztuk plastycznych. Swoje *Kilometraże* publikowane w „L’Art Contemporaine – Sztuka Współczesna” poświęcał głównie analizie sytuacji we współczesnym malarstwie. Wrażliwość w odbiorze dzieła plastycznego i wnikliwość obserwacji sprawiły, że uwagi w nich zawarte zachowały aktualność po pięćdziesięciu latach.

Najnowszym, „wojującym” prądem był w tym czasie surrealizm. Wprawdzie od manifestu Bretona minęły cztery lata, ale burzliwe przemiany wewnątrz grupy, secesja niektórych członków i drugi manifest powodowały, że byli oni w centrum zainteresowania. Prymat wyobraźni, fantazjotwórstwo, eksploracja podświadomości, zwrócenie uwagi na podmiotowość przeżycia poetyckiego i pozostałości dziedzictwa dadaistycznego z jego skłonnością do gry intelektualnej, wyczuleniem na fałsz duchowy i językowy, skłonnością do kalamburu i deformacji rzeczywistości wraz z elementem zabawowym i tym, co ogólnie zwano *esprit dada* przyciągały naturalnie w te cechy wyposażonego Brzękowskiego. Sprzeciw budziła sama koncepcja sztuki jako mechanicznego zapisu stanów podświadomych, prowadząca do całkowitej dowolności i anarchii. Konstruktywistyczna orientacja zyskana u

³J. Brzękowski, *O klasycznym i romantycznym widzeniu poezji*, [w:] *Wyobrażenia wywołana*, Warszawa 1966, s. 101 – 102.

⁴Por. M. Korcala-Delaperrière, *Twórczość Jana Brzękowskiego w świetle francuskich tendencji konstruktywistycznych*, „Pamiętnik Literacki”, LXVII, 1976, z. 2, s. 83 – 108.

boku Peipera i pogłębiona przez krąg grupy „Cercle et carre” uniemożliwiła zaakceptowanie surrealizmu w całości. Odtąd postawa autora *Wyobraźni wyzwolonej* kształtuje się na skrzyżowaniu konstruktywistycznej teorii Peipera i możliwości ukazanych przez nadrealizm. Postawa Brzękowskiego bliska w tej mierze była postawie Arpa. Łączył bowiem Arp w swej twórczości cechy rygoru konstrukcyjnego z brakiem rygoru nadrealizmu i dadaizmu. W okresie bliskiej zażyłości obu twórców (na marginesie warto odnotować, że Arp był również interesującym poetą, choć z żalem trzeba powiedzieć, że jego poezje są prawie zupełnie nie znane na gruncie polskim) Arp należał równolegle do grupy nadrealistów, do której wszedł z ruchu dadaistycznego i do konstruktywistycznej, ewoluującej w stronę abstrakcjonizmu grupy M. Seuphora „Cercle et carre”. Być może właśnie to podobieństwo postaw spowodowało szczególne zainteresowanie Brzękowskiego twórczością i osobą Arpa⁵.

Zmiana postawy i chęć połączenia dwóch wzorców i dwóch tradycji ujawniła się już w tomie *Na katodzie* (1928) i obecna była w kolejnych *W drugiej osobie* (1933), *Zaciśnięte dookoła ust* (1936) wydanych w okresie międzywojennym. Miasto będące wcześniej ogólnym symbolem nowości, ustąpiło miejsca konkretnemu Paryżowi z jego plątaniną ulic, wieżą Eiffla, metrem, kabaretami, kinem, aperitifem, imiennie przywołanym środowiskiem artystycznym i kobietami-symbolami miłości. Erotyka przeniknęła wszystkie obrazy poetyckie Brzękowskiego. Poetyką egzemplifikację dokonujących się zmian może stanowić wiersz *Wenus*:

po co słać lot Brixa i Costesa
 kłamstwa Bremen
 rajd automobilklubu
 czy płótna Mondriana
 udy
 puchnie
 w rękach rzeczywistość która rozwiesza
 nad oczyma

⁵ Zainteresowanie twórczością Arpa wyraziło się w przygotowaniu mini monografii wydanej w 1936 r. [*Hans Arp. Collection „A.R.”* Łódź 1936]. Książeczka zawierała omówienie i charakterystykę twórczości Arpa i liczne reprodukcje jego prac. Po wojnie ogłosił Brzękowski w „Poezji” artykuł o Arpie, w którym zwracał uwagę na dwukierunkowość jego sztuki [... Arp. „Poezji” 1966, nr 12]. Należy tu zwrócić uwagę, że wśród licznych wspomnień Brzękowskiego wyróżnieni zostali M. Seuphor i właśnie Arp, z którym łączyło go coś więcej niż znajomość.

mgłę
 czarną mgłę bez miłości
 odzianą w różano-cielisty poranek z gumy
 Wenus
 różanopalca
 rozkwitająca pośród czarnych krzyżów
 i woni fenolu
 pryskająca z nadmiaru żądz
 ciebie sławię
 piękno przybliżeń
⁶

Wartościom wieku takim, jak lot dookoła świata, automobil, osiągnięcia sztuki, przeciwstawiona została rzeczywistość, rozwieszająca „nad oczyma czarną mgłę bez miłości”. Walory odkryć i zdobyczy cywilizacji zostały zniesione przez ograniczającą i zamykającą codzienność. Wyzwoleniem i wartością była miłość przedstawiona tu symbolem Wenus. Przeciwstawienie tradycyjnego zdobniczego epitetu „różanopalca” obrazowi „czarnych krzyżów” i „woni fenolu” potęguje wartość emocjonalną zestawienia. Zaakcentowany został jednak zmysłowy kształt miłości przez obraz Wenus „pryskającą z nadmiaru żądz” i w dalszej części wiersza przez jej nagość, ale

nagość jest biała i przeźroczysta
 ... czysta

Zaprezentowana postawa bliska jest nadrealistycznej. Nadrealiści znosząc podział na miłość duchową i fizyczną, znosząc dualizm duszy i ciała, w miłości do kobiety widzieli najwyższą wartość⁷. Bardzo często kobieta, ciało kobiece, jego elementy były elementami ich wizji plastycznych. Często też kobieta podnoszona była do roli sacrum. W obrazowaniu widać pewne podobieństwa do sposobów stosowanych przez Słowackiego. Stefania Skwarczyńska, analizując obrazy poetyckie naszego romantyka, zauważyła, że postać kobieca łączy się z linią kolistą, którą nierzadko tworzy tęcza, występująca wtedy, gdy ekstaza miłosna przechodzi w religijną⁸. Motyw ten znajduje się również u Brzękowskiego:

⁶ Cyt. wg J. Brzękowskiego, *Poezje wybrane*, Londyn 1960 s. 10. Wszystkie dalsze cytaty poezji Brzękowskiego pochodzą z tego wydania.

⁷ K. Janicka, *Światopogląd surrealizmu. Jego założenia i konsekwencje dla teorii twórczości i teorii sztuki*, Warszawa 1969, s. 103–113.

⁸ S. Skwarczyńska, *Ewolucja obrazów u Słowackiego*, Lwów 1925.

ciężko
 oddychasz widząc schodzący do ciebie po schodów poręczy
 sexus kobiecy – w tęczy

Prawa Newtona

Zbieżność ta ujawnia podobieństwo z postawą nadrealistyczną a w dalszej perspektywie romantyczną.

Erotyka Brzękowskiego nie ograniczała się do warstwy tematu, przenikała do obrazu poetyckiego, stanowiąc jego poszczególne elementy, często występowała bogata symbolika erotyczna o rodowodzie Freudowskim. Erotyzm przenikał wszystkie doznania podmiotu poezji Brzękowskiego. Zmysłowość doznań, cudowność sexu zastąpiły obecna w tomie *Tętno* i okresie współpracy z Peiperem fascynację maszyną i pracującym kolektywem. Spośród kilkunastu utworów zgromadzonych w *Na katodzie* przynajmniej połowa to erotyki, które w warstwie tematu przedstawiają obrazy miłości, gry miłosnej i samego aktu. Pozostałe przez nasycenie symbolami sexu uzyskują ogólną atmosferę erotyczną. Erotyka, miłość rozumiana głównie jako miłość zmysłowa są motywami występującymi nie tylko w tym tomie, są obecne w całej twórczości Brzękowskiego. Sfera doznań erotycznych pozbawiona konwencjonalnej minoderii i oczyszczona z ograniczeń nałożonych na nią przez konwenanse społeczne i obyczajowe, traktowana w sposób naturalny, stanowiła wartość poetycką i etyczną. W kontekście uwarunkowań społecznych była wartością etycznie i emocjonalnie dodatnią, stanowiącą trwałe ułożenie odniesienia w zmieniających się warunkach zewnętrznych. Kobieta, kobiecość i symbolizujące ją organy anatomiczne, jako elementy obrazowania wchodziły w związki z pojęciami ziemi, chleba, mleka, pełniąc funkcję archetypicznych odwołań do takich wartości jak macierzyństwo, płodność, życiodajność, bezpieczeństwo.

Erotyka wiązała się ściśle z poetyką snu a właściwie marzenia sennego. Sen był tematem i również zasadą organizującą obrazowanie poetyckie. Wydaje się nawet, że zasadniczo istotnym dla Brzękowskiego była struktura marzenia sennego. Nawet tam, gdzie pozorował sen jako temat, chodziło mu przede wszystkim o wykorzystanie jego możliwości strukturalnych. Najczęściej „akcja liryczna” wierszy dzieje się na pograniczu snu i jawy, kiedy obrazy rzeczywistości mieszają się z obrazami marzonymi.

leżąc – [...]
 rosne – [...]

białe z czarnym dzień mieszam z nocą – w gęstniejący wieczór

*Murzyn z załogi Narcyza na
pokładzie Paris-soir*

było to wtedy gdy zmęczone miłością aligatory zasypiały...

realność

Zachód ostatni przytomny uśmiech kochanki przed pieścizłowym dobranoc...

chwila z waty

dzień utulony do snu na kołysce nieba

cieplo

kasztany są chude i rude

i wchodzi przez okno

co dzień myślę o nich przed zaśnięciem, ...

modlitwa przed zaśnięciem

Przedstawione przykłady akcentują moment graniczny między jawą a snem, między dniem a nocą. Porą, która określa czas, jest najczęściej wieczór, zmierzch a nie noc. Moment zasypiania pozwala kojarzyć dwie rzeczywistości: realną i podświadomą. Spójrzmy na wielokrotnie interpretowany wiersz *Prawa Newtona*.

nocą

gdy widzisz we śnie piersi kobiece

otwierasz niebo przybrane pawiami

spadasz

w nie na mocy prawa ciężkości rządzącego światem

i snami

blada

mgł nad oczami z sutek i ze szkła

ślepy stylem powikłań zesła

ciężko

oddychasz widząc schodzący do ciebie po schodów poręczy

sexus kobiecy – w tęczy

Utwór ten został uznany za przykład przejęcia kategorii snu, jako tej, która pozwala na rozluźnienie spoistości logicznej wiersza, wyzwala podświadomość, umożliwia zmianę porządku i zależności obowiązujących w rzeczywistości realnej i dekompozycję tej realności. Na jeszcze jedną rzecz należałoby zwrócić uwagę. Podmiot doznającym jest w tym wierszu jakieś gramatyczne *ty*. Podmiot wypowiadający występuje tu w funkcji narratora, któremu jest dana wiedza o przeżyciach śniącego *ty*, jak również o prawach rządzących snem. Sam natomiast znajduje się z boku, poza sytuacją, jaką przedstawia i której podlega. Widać, że Brzękowski Freudowskie marzenie senne traktuje tylko jako konwencję poetycką, jako sposób przedstawienia i kreowania własnej wizji poetyc-

kiej. W przeciwieństwie do nadrealistów nie czyni ze snu instrumentu poznania i nie interpretuje go jako własnej podświadomości. Swoje „marzenia senne” konstruuje i czyni to świadomie. W późniejszej refleksji teoretycznej niezorganizowanym snom przeciwstawi „zorganizowane poetycko wspomnienie”⁹.

Wpływy psychoanalizy Freuda, erotyka, poetyka snu zbliżały tę poezję do nadrealizmu. Wspólny z nadrealizmem był też asocjacionizm. Jednakże swobodny potok skojarzeń i ich automatyczny zapis, jak to postulował Breton, nie zostały przez Brzękowskiego przyjęte. Asocjacionizm kontrolowany stał się zasadą organizującą wiersz. Poetyka snu i asocjacionizm służyły przede wszystkim wyzwaniu wyobraźni. Ten kierunek ewolucji zapoczątkowany w zbiorze *Na katodzie* zyskał potem pełniejsze potwierdzenie w kolejnych tomikach *W drugiej osobie*, *Zaciśnięte dookoła ust* wydanych w okresie międzywojennym i w refleksji teoretycznej.

Świat poetycki Brzękowskiego składał się z elementów pozapoetyckiej rzeczywistości, która podlegała ustawicznie interpretacji, dokonywanej przez podmiot. W stosunku do debiutanckiego *Tętna* spowodowało to zmianę konstrukcji świata przedstawionego. Sfera wyglądów podporządkowana została przeżyciu podmiotowemu. W ślad za tym nastąpiło rozbicie obrazu całościowego na pewien ciąg obrazów i w dalszej kolejności ich deformacja. Tradycyjna kompozycja wiersza, w którym na prawach autonomicznych istniały obok siebie obrazy rzeczywistości i obraz przeżycia, zastąpiona została ciągiem obrazów, które były już poddane interpretacji emocjonalnej i semantycznej przez podmiot. Podstawowym poetyckim zabiegiem interpretacji świata była metaforyzacja. Peiper sprowadził ją do poziomu języka, głównie w jego warstwie pojęciowo-semantycznej. Brzękowski poszerzył zabieg metaforyzacji na cały obraz lub zdanie, wykorzystując nie tylko wartości semantyczne słów, lecz również dźwiękowe i imagogeniczne. Nie ograniczył się też do poziomu języka. Zabiegom metaforyzacyjnym podlegały całe obrazy rzeczywistości. Ich interpretacja dokonywała się przede wszystkim w sferze wyobraźni. Kapryśny i dynamiczny bieg skojarzeń i aktów wyobraźni pozwalała oddać w słownym przebiegu elipsa, która stała się stałym elementem budowy poetyckiej. Wyobrażenia przez dekompozycję

⁹ J. Brzękowski, *Integralizm w czasie*, [w:] *Wyobrażenia wyzwolona*, Warszawa 1966, s. 75.

świata realnego wprowadzała jego elementy w nowe układy, nie rządzące się prawami logiki, nieprawdopodobne, fantastyczne, baśniowe, a czasem groteskowe. Obrazy poetyckie budowane z elementów pochodzących z różnych regionów były niejednorodne. Konwencją uprawomocniającą je była poetyka marzenia sennego, burząca porządek logiczny i czasowy, dopuszczająca heterogeniczność. Dekompozycja świata, metaforyzacja dokonywane w różnych planach, asocjacionizm i budowa eliptyczna prowadziły do uwielokrotnienia znaczeń. Celem tak osiąganey wieloznaczności była deformacja rzeczywistości dla budowy rzeczywistości czysto poetyckiej o charakterze niemimetycznym, bez możliwości szukania dla niej odpowiedników w świecie realnym. Przykładowo przyjrzyjmy się tym zabiegom w wierszu *piersi anity*

tańczyła niebiesko Anita hawajka
 piersiami kołysząc me serce na rękach
 dymiała ambłą płowowłosa fajka
 mdła kadzielnica w wielkanocne święta
 syczały na nogach złote bransolety
 w uszach szumiały perły fluoryzujące
 czerniawe kobry pelzały po dżetach
 laskotał powietrze gąszcz pach gorejący
 patrzę jak święty drzemiący w pasztecie
 Anito – co ci to, jukelili – tak kwili
 dziwnie się plecic na tym Bożym świecie
 nie odpinaj piersi Anito... anito... ani... to

Ośrodkiem kompozycyjnym tego wiersza jest taniec Anity, jest on zewnętrznym bodźcem dla wywołania przeżycia podmiotu. Wokół Anity i jej tańca zgrupowane są obrazy, których celem jest oddanie wartości emocjonalnej przeżycia. Ośrodkami kolejnych obrazów w dwóch pierwszych strofach są głównie kategorie plastyczne – barwa i kształt. (Anita tańczyła niebiesko, fajka płowowłosa, złote bransolety, perły fluoryzujące, czerniawe kobry). Elementy te spełniają wyraźnie funkcję imagogeniczną, wywołując reakcje obrazowe. Poszczególne obrazy nie są ze sobą połączone bezpośrednio związkami przyczynowymi. W całości są jednak motywowane sytuacją tańca. Poetycka reinterpretacja tej sytuacji występuje w kilku planach.

1. Anita hawajka – takie określenie narodowości stwarza pozór w odczuciu potocznym egzotyki, niezwykłości i jednocześnie sugeruje rytm tańca.

2. Anita tańczyła niebiesko – stwarza tu Brzękowski możliwość dwójakiej realizacji semantycznej; przysłówek niebiesko odczytywać można jako określenie koloru, bądź przez etymologię kojarzyć z niebem (niebiańsko – bosko).

3. „piersiami kołysząc me serce na rękach” – mamy tu stworzony asocjacyjny ciąg metaforyczny (widok) piersi Anity wywołuje emocję, uczucie, którego symbolem jest serce. „Poruszone” serce zostaje wydobyte na zewnątrz, przez wykorzystanie asocjacji z potocznym związkiem frazeologicznym „serce na dłoni” i w wyniku jego przekształcenia uzyskujemy serce na rękach – wyraz ufności i poddania się. Imiesłów *kolysząc* określać tu będzie jednocześnie ruch piersi tańczącej Anity, jak również poruszonego serca poddającego się kołysaniu. Taką możliwość interpretacyjną stwarza toniczny układ wiersza, w którym *kolysząc* jest samodzielnym zestrojem akcentowym, umieszczonym jednak przed średniówką, przez co w układzie intonacyjnym zostaje oddalony od gramatycznie zaakcentowanego związku składniowego z częścią pośredniówkową a połączony z przedśredniówkową.

4. „dymiała ambra płowowłosa fajka / mdła kadzielnica w wielkanocne święta” – obraz ten jest dopełnieniem określenia stanu, w jakim znalazł się podmiot. Uczucie zadowolenia i spokoju płynące z palenia fajki z dobrym tytoniem. *Płowowłosa fajka* jest dość mechanicznym rozbiciem zużytej już metafory *ruda fajka*, celem jej odświeżenia. Peryfrastyczne dopowiedzenie *mdła kadzielnica w wielkanocne święta*, służy temu samemu celowi, budowaniu obrazu spokoju, zadowolenia i pewnej podniosłości.

5. Trzy pierwsze wersy drugiej strofy są dopełnieniem obrazu tańca i tancerki, przyozdobionej w złote bransolety na nogach, perły w uszach, przybranej w strój pokryty dżetami. Wszystkie elementy tego stroju mają cechę wspólną – są błyszczące, połyskliwe i świetliste. Prócz kategorii barwy została tu wykorzystana kategoria dźwięku i ruchu. Bransolety syczą – zastąpienie dźwięku metalicznego sykiem pełni tu funkcję animizacyjną, powoduje iluzję nie tylko dźwięku lecz i ruchu węzowego, potwierdzonego *kobrami pełzającymi po dżetach*. Przez ten związek syku i kobry, uzyskujemy jeszcze jedną iluzję, że kolory są nie tylko opalizacją światła na czarnych, błyszczących paciorkach, lecz również *jadowitymi wężami*, co podnosi nastrój egzotyki. Podobny zabieg zastosowany jest w drugim wersie. *W uszach szumiały perły* – pośrednio ucho zostało pokazane jako muszla a jej cecha szum

przeniesiona na perłę. Czwarty wers tej strofy jest obrazem nie tyle samego tańca i tancerki, lecz określa atmosferę emocjonalną wywołaną na zewnątrz. *Gąszcz pach* jest obrazem często występującym w poezji Brzękowskiego dla zaznaczenia elementów sensualistycznych. *Gąszcz pach gorejący* jest wskazaniem ogólnej temperatury emocji, jednocześnie zestawiony zostaje z *laskotaniem* powietrza. To wyraźny eufemizm w stosunku do drażnienia. *Laskotanie* może być drażnieniem pobudzającym erotycznie, ale również wywoływać śmiech. W pierwszym przypadku będzie kulminacją narastającej emocji, w drugim częściową jej kompromitacją.

6. Trzecia strofa jest planem działania podmiotu. *Patrzę jak święty drzemiący w pasztecie* – nie udało mi się ustalić, czy nie ma tu odwołania do jakiegoś związku frazeologicznego w języku polskim lub francuskim, który by ewokował sytuację *świętego w pasztecie*. Że taki związek może istnieć sugeruje wers trzeci tej strofy, w którym na prawach cytatu są przywołane wersy z *Pieśni IX* Jana Kochanowskiego pełniące funkcję sentencji – *dziwnie się plecie na tym Bożym świecie*. Gdyby jednak takie odwołanie nie istniało, to *święty w pasztecie* jest obrazem groteskowym występującym tu w funkcji parodyjnej. Organizacją drugiego wersu są, nie jak poprzednio, kategorie plastyczne a asocjacje dźwiękowe. Vocativus imienia tancerki *Anito* zestawiony z pytaniem *co ci to*, przez swoje podobieństwo foniczne powoduje transakcentację w obrębie zestroju akcentowego *co ci to*. W odczuciu językowym pełni to również funkcję parodyjną. Ta sama zasada asocjacji dźwiękowej i w tej samej funkcji zastosowana jest w dwu kolejnych zestrojach akcentowych tego wersu: *jukelili – tak kwili*. *Jukelili* jest fonetycznym przekształceniem *ukelele* (*ukulele*) nazwy gitary hawajskiej, instrumentu modnego w jazzbandowych orkiestrach w dwudziestoleciu międzywojennym. Na kształt fonetycznym użytego słowa mogło zaważyć jego angielskie brzmienie i podobieństwo do słowa *kwili*. Trzeci wers, który jest cytatem sentencji wyrażającej przekonanie o zmienności losów świata i niemożności ich poznania, funkcjonuje tu na prawach banału danego w odpowiedzi *kwilącej* Anicie. Ostatni wers buduje sytuację pozarealną, wywodzącą się z innego porządku, ze świata snu. Anita odpina piersi, czemu pragnie zapobiec podmiot. Obraz taki motywowany może być tylko w poetyce marzenia sennego. Dalsze powtarzające się wołanie *Anito... anito... ani... to* przez graficzne oddalenie, zmianę dużej litery na małą i wreszcie rozbicie słowa stwarza sytuację oddalania się i zanikania obrazu.

Końcowe *ani to* można również interpretować jako przekorne zaprzeczenie całości. W wierszu ostatnia strofa pełni wyraźnie funkcję parodyjną i jest rozbitciem i kompromitacją obrazu i emocji budowanych w dwóch pierwszych.

Wszystkie wyróżnione na różnych poziomach w trakcie analizy zabiegi poetyckie są ze sobą funkcjonalnie zespolone i podporządkowane ostatecznemu celowi pełnej metaforyzacji sytuacji wywołującej przeżycie. Ingerencja poetycka widoczna jest w planie tematu, obrazowania, samego języka. Pozornie swobodny bieg skojarzeń jest ograniczony, kierowany i podporządkowany celowi ostatecznemu.

Ukazane zasady budowy i chwyt poetyckie są charakterystyczne dla utworów, które powstały w okresie międzywojennym.

Innym typem organizacji wiersza stosowanym przez Brzękowskiego, który szczegółowo omówił i zinterpretował A. K. Waśkiewicz¹⁰, było wykorzystanie metody montażu filmowego. W szkicu *Film a nowa poezja*, szukając podobieństw i zależności między obiema dyscyplinami pisał poeta:

Niepowiązane obrazy, dążność do skrótu, syntezy, szybkość, zawsze stanowiły rdzeń formy filmowej. Nowa poezja francuska i polska wprowadziła jednak z biegiem czasu inne zdobycze asocjacyjne, wydobywanie pełni ekspresji i wytwarzanie nowych symbolów poetyckich. Na skutek tego podkreślano inne sposoby wyrażania uczuć, ukazano równoczesność wielu rzeczywistości, zdeformowano wagę i znaczenie faktów dla podkreślenia ich siły lirycznej. Zatarło granice między myślą a jej spełnieniem. Podzielono wrażenia na poszczególne elementy, osiągając przez to silniejsze oddziaływanie całości. Podobna technika zdobyła sobie prawo obywatelstwa również w świecie filmu¹¹.

Argumenty, których użył Brzękowski dla ukazania związków między poezją a filmem, odwołują się do technik i chwytów, które poezja przejęła z poetyki marzenia sennego: asocjacja, elipsa, deformacja rzeczywistości, ruch, zmienność i fragmentaryczność wyobrażeń. Stąd w jego twórczości paralelne występowanie struktur *f i l m o w y c h i s e n n y c h*. Ich funkcja jest podobna. W obu wypadkach manifestuje się pewien irracjonalizm poetycki i kreacyjna rola poety, jako twórcy powoływanych przez siebie do istnienia obrazów i widzeń. Racjonalny

¹⁰ A. K. Waśkiewicz, *Parodia filmowego romansu*, „Agora”, 1968, nr 21, s. 83–89 oraz ..., *Rygory wyobraźni wyzwolonej. O metarealizmie Jana Brzękowskiego*, „Pamiętnik Literacki”, 1972, z. 3, s. 111–141.

¹¹ J. Brzękowski, *Film a nowa poezja*, „Wiadomości Literackie”, 1933, nr 28, s. 8.

porządek świata podlega dekompozycji, a jego elementy zostają ułożone w nowy, poetycki wizerunek. Pierwszoplanową rolę przy tych zabiegach pełniła plastyczna wyobraźnia Brzękowskiego. Wyobraźnia podatna na nadrealistyczne wizje malarstwa francuskiego. Że to właśnie malarstwo surrealistyczne a nie literatura oddziaływało inspirująco przyznał on sam, jak również potwierdziła to plastyczna obrazowość jego wierszy, w których odnaleźć można motywy z obrazów Chirico, Magritte'a czy Ernsta. Kategorie kształtu i barwy dominują w poetyckim obrazowaniu. Głównie kolor czerwony, jego rozmaite odcienie i równoważniki są często występującym motywem. Jako komponenta obrazów poetyckich spełnia ogromną rolę emocjonalną i estetyczną, wiąże się z pojęciami sił życiowych, ognia, krwi, namiętności i płodności. Wykorzystanie koloru czerwonego podkreśla zmysłowość, sensualizm doznań. W przypadku przedstawień kobiecości zespala tematy namiętności, płodności i życiodajności. W wierszach o treści społecznej czerwień i krew są symbolami trudu robotniczego, buntu i rewolucji (np. poemat o strajku polskich górników we Francji *Leforest*).

Osobiste doświadczenie życiowe nie pozostało bez wpływu na twórczość. Zyskała ona jakby głębszy wymiar, płynący z dojrzałszej refleksji. W jej kręgu znalazły się sprawy dziejące się poza sztuką. Lata 1929–1933 to okres głębokiego światowego kryzysu ekonomicznego, narastających tendencji faszystowskich, ostrych konfliktów politycznych, radykalizacji ruchów społecznych i postępujących w ślad za tym przewartościowań etycznych i estetycznych. Arkadyjska wizja „teraźniejszości” towarzysząca początkowi wieku, ustąpiła miejsca rozczarowaniu. U Brzękowskiego, który starał się nie wiązać z żadną ideologią polityczną i społeczną odbicie spraw teraźniejszości znalazło wyraz w polu problematyki etycznej. W tym planie pojawiła się tematyka społeczna, ukazująca świat nasycony konfliktami. Intymność indywidualnego przeżycia erotycznego ustąpiła miejsca zaniepokojeniu odczuwanemu przez członka zbiorowości ludzkiej. Formułowane w tym czasie w różnych kręgach postulaty zaangażowania sztuki w problemy społeczne znalazły odbicie i w poezji autora *Zaciśnięte dookoła ust*. Pojawienie się tematów manifestacji, rozruchów, wiecu robotniczego, strajku ujawnia wpływ nowej treści życiowej na Brzękowskiego. Znalazła ona również wyraz w elementach obrazowania. Wielokrotnie powtarza się obraz zaciśniętych pięści, szarych dni, razowej codzienności, krwi.

Kierunek tych zmian zgodny jest z ogólną tendencją rozwojową

poezji. Różne odcienie katastrofizmu przyjęto przyjmować jako cechę charakterystyczną poezji w drugiej połowie dwudziestolecia międzywojennego. W poszukiwaniu wartości, które mogłyby zrównoważyć niepokojącą rzeczywistość, sięgali poeci do historii i mitów kulturowych. Tak działo się i u Brzękowskiego. Poczucie zbiorowego i indywidualnego zagrożenia i niepokoju, niemożność akceptacji rzeczywistości powodowała ucieczkę w świat historii i mitów. Wyobraźnia zespałała w jeden system elementy różnych kultur i cywilizacji, elementy wyobrażeń mitycznych, różnych formacji geologicznych, historii i osobistych doświadczeń. Teren możliwych asocjacji był bardzo rozległy. Sięgnął Brzękowski również bezpośrednio do tradycji romantyków polskich. Pojawiły się odwołania wprowadzone na prawach aluzji i cytatu, ewokujące określone tradycją stany emocjonalne. Odrębne miejsce w tym nawiązaniu do tradycji zajął J. Słowacki. Głównie *Anhelli*, *Król-Duch* i *Genesis z ducha* stanowiły inspirację¹². Sposób widzenia tradycji określił sam Brzękowski

Możemy zrehabilitować w postawie romantycznej to, co jest w niej istotnie głęboko słuszne: tworzenie nowego widzenia świata poetyckiego i nowej wyobraźni. Nie znaczy to oczywiście, by należało nawiązywać do przebrzmiałej już rekwizytorni fantazji romantycznej. [...] Romantyzm dał nam przykład niezwykle całkowitego widzenia rzeczywistości poetyckiej. Poeta romantyczny stwarzał jednak własny świat widzeń spiętrzonych i pogmatwanych. Poeta współczesny powinien pójść dalej: nie zamykać się tylko w kręgu widzeń i swego świata poetyckiego, ale także go zorganizować. To właśnie organizowanie świata stworzonego jest celem poezji, którą nazwałbym metarealną¹³.

Deklaracja ta wyrażona w artykule teoretycznym została potwierdzona praktyką poetycką. W różnych przekrojach swojej poezji nawiązywał Brzękowski do tradycji romantycznej. Podkreślał indywidualizm i subiektywizm przez wydobywanie na plan pierwszy podświadomości. Terenem penetracji uczynił marzenie senne jako indywidualną, irracjonalną sferę psychiki ludzkiej. Elementy parodii, groteski, makabry, które obecne są w jego wierszach, były wynikiem rozwoju tych nurtów romantyzmu, które podjął nadrealizm. W późniejszym okresie postawa niezgody na rzeczywistość realną przejawiała się w ucieczce w świat

¹² Por. M. T a t a r a, *Dziedzictwo Słowackiego w poezji polskiej ostatniego półwiecza 1918–1968*, Wrocław 1973, s. 193–223.

¹³ J. B r z ę k o w s k i, *O klasycznym i romantycznym...*, s. 105–106.

historii i mitów. Poezja okresu wojennego i powojennego rozwinęła bardziej ton nostalgiczny, wynikający ze statusu emigranta i bardziej jeszcze wiążący Brzękowskiego z polską tradycją romantyczną. Nadrealizm pozostał doświadczeniem historycznym. Rozszerzył zasób środków i możliwości poezji autora *Odysei*, ale jako fascynacja poetycka odszedł wraz ze zmienionymi warunkami i czasem. Poetycka twórczość Brzękowskiego zaczęła nowe przeobrażenia wynikające z poczucia związku z epoką, z jej treściami filozoficznymi, ideowymi i społecznymi.