# JAN BRZĘKOWSKI – POETA WIEKU XX

(Urszula Klatka, *Wyobraźnia w czasie. O poezji Jana Brzękowskiego*, Collegium Columbinum, Kraków 2012, s. 226)

STANISŁAW STABRO*

Urszula Klatka, autorka monografii pt. *Wyobraźnia w czasie. O poezji Jana Brzękowskiego*, już w początkowych partiach swojego opracowania trafnie scharakteryzowała skomplikowaną recepcję całej twórczości tego pisarza urodzonego w 1903 roku w Wiśniczu, zmarłego w 1983 roku w Paryżu. Dzieło poety, twórcy powieści, tomów opowiadań, szkiców teoretycznych, krytycznych, wspomnieniowych oraz esejów, stało się bowiem, jak podkreśliła to badaczka za A. K. Waśkiewiczem, na długi stosunkowo okres nieobecne[1]. Jego twórczość omawiana była najczęściej w kontekście „Awangardy Krakowskiej" oraz umieszczona w ramach konkretnej epoki historycznej i grupy poetyckiej. Traktowana była raczej jako realizacja poetyki grupowej w kategoriach ilustracji poszczególnych tez zawartych we wczesnych wystąpieniach teoretycznych T. Peipera. U. Klatka od takiego dyskursu badawczego odchodzi, analizując przede wszystkim całość przedwojennej i powojennej liryki autora *Tętna* łącznie z uwzględnieniem jego poezji pisanej w języku francuskim, co jest ewenementem w dotychczasowych badaniach dzieła Brzękowskiego.

W drugim rozdziale książki omawia również w kontekście liryki pisarza, niektóre dzieła prozatorskie twórcy, związane pod względem dynamiki narracji z jego poezją. Z powieści najpierw debiut *Psychoanalityk w podróży* (1929), później *Bankructwo profesora Muellera* (powieść sensacyjno-filmowa) z 1932 roku, dalej *24 kochanków Perdity Loost*, utwór napisany przed 1939 rokiem, opublikowany w 1961. Następnie powieści autobiograficzne *Start* i *Collegium Novum* (1959, 1982), składający się na cykl zatytułowany *Międzywojnie*. I na końcu opowiadanie *Szczepionki prof. Krochmala* z 1929 roku, przedrukowane w zbiorze *Wyprawa do miasteczka* (1966). Autorka podkreśla, z dzisiejszej perspektywy, raczej historyczną wartość prozy Brzękowskiego, zwracając jednakże uwagę na jej, mimo wszystko eksperymentalny charakter, odzwierciedlający ewolucję technik narracyjnych w międzywojniu i przenikanie niektórych wątków fabularnych do poezji pisarza. Jeżeli chodzi o poezję to, według badaczki, od momentu debiutu w 1925 roku, liryka Brzękowskiego przeszła znaczącą ewolucję pod względem konstrukcji wiersza i kształtowania ży-

* Stanisław Stabro – prof. dr hab., Wydział Polonistyki UJ,

[1] A. K. Waśkiewicz, *Rygor i marzenie. Szkice o poetach trzech awangard*, Łódź 1973, s. 82 [za:] U. Klatka, *Wyobraźnia w czasie. O poezji Jana Brzękowskiego*, Collegium Columbinum, Kraków 2012, s. 13.

wiołu wyobraźni, już w latach trzydziestych wchodząc w polemikę z Peiperowskimi hasłami teoretycznymi. A w powojennych tomach wierszy wręcz je negując. Projekt poetyki poezji integralnej Brzękowskiego zdefiniowanej w wydanej w 1933 roku książce pod takim samym tytułem, należy więc odczytywać w takim właśnie kontekście jako propozycję konkurencyjną do pewnego stopnia wobec teorii T. Peipera i J. Przybosia.

Istotnym faktem w biografii pisarza było jego osiedlenie się we Francji w 1928 roku, podyktowane, jak się wydaje, względami bardziej kulturowymi niż politycznymi. Brzękowski wszedł wtedy do środowiska francuskiej literackiej i malarskiej awangardy. Tę pierwszą utożsamiano wówczas, między innymi, z nazwiskami G. Apollinaire'a, M. Jacoba, B. Cendrarsa, J. Cocteau, P. Reverdiego, A. Bretona, R. Desnos, H. Michaux. Z częścią tych środowisk Brzękowski współpracował jako współredaktor dwujęzycznego pisma artystycznego „L'Art Contemporain – Sztuka Współczesna" w latach 1928–1930. Zapewne śladem inspiracji, płynących ze strony tych artystów i ich dzieł, było częściowe przyswojenie sobie w tamtym czasie przez polskiego poetę wpływów kubizmu, koloryzmu i *ecriture automatique* (chociaż z pewnymi zastrzeżeniami, dotyczącymi ostatniej metody). Jednakże, jak podkreśla autorka monografii, ewoluująca od awangardowych wzorców, poprzez metarealizm, do poetyki lapidarnego skrótu, poetycka składnia Brzękowskiego nie mieści się w aprobowanych przez polską emigrację modelach poezji.

Dodatkowym czynnikiem utrudniającym właściwe odczytanie dzieła Brzękowskiego był rodzaj jego wyjątkowej emigracji, zrywającej z zakorzenionymi w rodzimej, martyrologicznej tradycji, stereotypami, schematami politycznymi i historycznymi. Chciałbym tu podkreślić fakt, bardzo dobrze wyeksponowany przez autorkę, że twórca ten nie był związany na stałe z żadnym z ośrodków życia emigracyjnego. Nie poparł również uchwały Związku Pisarzy Polskich na Obczyźnie z 14 VI 1947 roku, o „nieogłaszaniu w pismach i wydawnictwach kierowanych przez władze narzucone, utworów swoich dawnych i nowych" w kraju. Ale równocześnie po wojnie, do 1959 roku, publikował swoje utwory tylko w oficynach wydawniczych działających na emigracji. Przede wszystkim w londyńskiej Oficynie Poetów i Malarzy Krystyny i Czesława Bednarczyków, z którą związał się w latach 1960–1980. Wydał tam w okresie 1959–1970 siedem książek, unikając zdecydowanych deklaracji ideologicznych oraz zaangażowania politycznego. Jak podkreśla badaczka, Brzękowski nie zaistniał również jako pisarz i poeta ani w paryskiej „Kulturze", w której publikował w latach 1954–1964, ani w londyńskich „Wiadomościach" w latach 1954–1955. A przecież współpracował z tymi pismami w charakterze krytyka, recenzującego bieżące nowości wydawnicze, i kronikarza epoki dwudziestolecia międzywojennego. U. Klatka wiąże ten stan rzeczy oraz ówczesne osamotnienie Brzękowskiego z echami sporu artystycznego dawnej „Awangardy Krakowskiej" z tradycjonalizmem „Skamandra". Ale cytuje także bardzo ważny wyimek ze wspomnień C. Bednarczyka:

> Emigranci nie interesowali się nim zbytnio jako pisarzem, zwłaszcza poetą. Nie drukowano jego wierszy, pomawiano go o jakieś niewyjaśnione sprawy, a gdy wydał w Polsce swoje pierwsze książki emigranci wyraźnie odcięli się od niego i nawet skreślili z listy pisarzy emigracyjnych […]. Politykiem nie był, chciał i był pisarzem. Emigrantom to nie wystarczało[2].

Po roku 1959 do 1979 pisarz autsajder, naruszając stereotypy „niezłomnych" oraz kwestionując strategię twórców na wygnaniu, publikował swoje utwory równolegle na emigracji i w kraju. Wiersze, eseje, wywiady w „Twórczości", „Poezji", „Miesięczniku Literackim", „Tygodniku Powszechnym", „Życiu Literackim". Książki w tak renomowanych wydawnictwach, jak „Państwowy Instytut Wydawniczy", „Czytelnik", „Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza", „Wydawnictwo Literackie". Brzękowski podważał w ten sposób tradycyjny podział na literaturę krajową i emigracyjną

[2] C. Bednarczyk, *W podmostowej arkadzie. Wspomnienia drukarza i wydawcy londyńskiej oficyny*, Londyn 2003, s. 60 [w:] U. Klatka, dz. cyt., s. 15.

oraz schematy jej odbioru, co czyniło sytuację pisarza szczególnie trudną w epoce „zimnej wojny", ale i merytorycznie nader interesującą. Tym bardziej że konsekwentna postawa poety i jego osobiste losy przesądziły o życiu pisarza, toczącym się przez długie lata i poza krajem, i poza środowiskami polonijnymi, w oderwaniu od środowisk artystycznych. Szczególnie w okresie lat 1946–1964, spędzonych przez pisarza w roli zarządcy uzdrowiska Amelie-les-Bains w Pirenejach, na pograniczu francusko-hiszpańskim, kiedy pozostawał na uboczu spraw narodowych. Wcześniej, przed wojną, w latach 1937–1940, pisarz, pełnił funkcję szefa prasowego Ambasady RP w Paryżu. Okres wojny, w latach 1940–1944, poeta, zaangażowany w działalność polskiej organizacji oporu (POWN), walczący również w szeregach francuskiej partyzantki w Owernii, spędził na terenie Vichy. Była to, jak zauważyła autorka książki, jego wersja *Apokalipsy spełnionej*. W latach 1944–1945, po wyzwoleniu Francji, Brzękowski objął na krótko posadę attaché prasowego Ambasady RP.

Kolejnym, ważnym elementem owego podwójnego usytuowania poety, będącym niekiedy problemem dla krytyki, był literacki bilingwizm Brzękowskiego. Objawił się on w wydaniu przez twórcę w okresie lat 1937–1973 pięciu tomików wierszy w języku francuskim, w tym dwóch przed wojną: *Spectacle métalligue* (1937), *Nuits végétales* (1938), *Les Murs du silence* (1956), *Lettres en soufrance* (1972), *Déplacement du paysage* (1973). Badaczka ma na ich temat wyrobione zdanie. Pisze, iż trzeba sobie uświadomić, że Brzękowski polskojęzyczny operuje zdecydowanie wyraźniejszymi środkami wyrazu niż jego francuskojęzyczny sobowtór. Sam bohater monografii, we wspomnieniowej książce pt. *W Krakowie i w Paryżu*, podejmując temat swoich francuskich wierszy, zauważa, że nie przyniosły mu one sukcesu, ale zostały przyjęte z sympatią przez wielu twórców posiadających w literaturze francuskiej już pewną renomę. Brzękowski zwierza się tam, iż po wydaniu *Les Murs du silence* stanął przed wyborem języka, w jakim powinien nadal pisać. Był skłonny zachować dotychczasowy system: przeważnie po polsku, a niekiedy wiersze i artykuły po francusku. Jednakże po wydarzeniach Października 1956 roku w Polsce powrócił do pisania w języku polskim i po pewnym czasie zapomniał o francuskiej stronie swojej twórczości[3]. Autorka podkreśliła jednakże, że z punktu widzenia polskiego czytelnika obcojęzyczna poezja Brzękowskiego była eksperymentem, w trakcie którego artysta wypróbowywał możliwości twórcze innego systemu językowego, zabiegając równocześnie o poszerzenie kręgu publiczności literackiej.

Powyższe uwarunkowania percepcji i interpretacji dzieła Brzękowskiego zostały przez badaczkę bardzo dobrze wyeksponowane we wstępie i w pierwszym rozdziale książki, pod znaczącym tytułem: *Poeta nieobecny*. Podobnie jak i owe dwa wewnętrznie rozbieżne wektory poetyckiej twórczości autora *W drugiej osobie* (1933). Z jednej bowiem strony twórczość liryczną Brzękowskiego od 1922 roku, poprzez debiut książkowy w 1925 roku aż po *Spectacle métallique* można uznać za spójną i programowo potwierdzającą wcześniejsze założenia teoretyczne w ramach historii ugrupowań awangardowych. Z drugiej strony badaczka trafnie podkreśla fakt, iż cały późniejszy, wieloletni rozwój dyskursu poetyckiego Brzękowskiego, idący w kierunku wyeksponowania przez poetę pierwiastków i motywów podświadomości, snu, katastrofizmu, eschatologii będzie świadczył o jego wyswobadzaniu się z krajowych, grupowych kanonów twórczości.

Następnych pięć rozdziałów monografii zostało poświęconych już bardziej szczegółowym zagadnieniom. I tak w rozdziale drugim autorka zajęła się przede wszystkim rekonstrukcją idei poety i poezji integralnej, a także programu poetyckiego Brzękowskiego, zawartych w jego manifestach teoretycznych, czyli w *Poezji integralnej* oraz w *Wyobraźni wyzwolonej* (1938) i w *Czasie poetyckim* (1939). Pierwszy z tych programów powstał w okresie indywidualizacji „grupowej" poetyki awangardowej i odegrał pewną rolę w ówczesnych sporach artystycznych, np. na łamach „Pionu", „Gazety Artystów", „Tygodnika Artystów". Przez J. Przybosia został nawet określony jako zarys nowej poetyki wywiedzionej z praktyki poetyckiej wszystkich nowatorów. Dwa pozostałe programy sformułowane tuż przed wybuchem II wojny światowej, nie miały już szans na odegranie takiej

[3] J. Brzękowski, *W Krakowie i w Paryżu. Wspomnienia i szkice*, Kraków 1975, s. 292–293.

samej roli. Brzękowski w początkowych partiach pierwszej z wymienionych tu rozpraw podkreślał, że poezja polska po I wojnie światowej przeszła dwa nowatorskie wstrząsy: futurystyczny i spod znaku „Zwrotnicy". W tymże 1933 roku pisał, iż wiele idei Peipera jest nadal mu bliskich, z niektórymi zasadniczymi ujęciami „papieża awangardy" się zgadza, ale długoletni pobyt na Zachodzie, we Francji, pozwolił mu na uświadomienie sobie różnic dzielących go od autora *Nowych ust* i pozostałych kolegów ze „Zwrotnicy".

Olbrzymi skrót zasadniczych tez programu Brzękowskiego, decydujących o tej różnicy, wyłożonych w owych trzech źródłach, a zanalizowanych przez autorkę książki, brzmiałby zatem następująco. Poezja integralna charakteryzuje się pełnią nasycenia wartościami artystycznymi. Istotna wartość poetycka tkwi w sposobach połączenia słów, w ich zdolności do wywołania asocjacji, znajdując się niejako poza samym słowem. Metafora stymuluje takie odpowiednie asocjacje. Ma z natury eliptyczny charakter. Jest ona środkiem poetyckim integralnie, organicznie związanym z nowym rodzajem komunikacji literackiej i społecznej. Metafora przekształca się więc w zdanie metaforyczne lub urasta do rangi całościowego obrazu poetyckiego. Wiersz można również skonstruować, kładąc zasadniczy nacisk na jego budowę muzyczno-dźwiękową, dźwiękowe *pars pro toto*, powtórzenia asonansowe. Spontaniczność asocjacji jest tu kontrolowana przez świadomą, twórczą pracę poety. Według Brzękowskiego, nie należy jednak fetyszyzować imperatywu konstrukcji utworu, ponieważ celem wiersza jest jednak wywołanie wzruszenia.

Podobny schemat rozumowania pojawił się w *Wyobraźni wyzwolonej*. Metafora jest tu elementem formy, a rozwinięta lub w wersji „zdania metaforycznego" stanowi element wyobraźni. Następnie przez elidowanie pewnych elementów nie należących do języka poezji, osiąga się efekt kondensacji określonych treści lirycznych. Wyobraźnia jest istotą poezji, a obrazy (nie metafory) są jej elementami. Powinny w finale tworzyć porządek „wyobraźni wyzwolonej". Musi ona wychodzić poza granice naiwnego realizmu, ale również unikać idealistycznego nastawienia do rzeczywistości. Metarealna z natury musi prowadzić zatem do poetyckiego metarealizmu. Jest on wprawdzie z nazwy zbliżony do francuskiego nadrealizmu, ale ze swojej istoty jest czymś innym. Brzękowski postulował metarealizm opierający się na zorganizowanej wyobraźni, łączącej w sobie elementy zaczerpnięte ze świata zewnętrznego z elementami nierealnymi. W innym swoim eseju pt. *Integralizm w czasie* (1937) poeta określił metarealizm jako „nowy obiektywizm". Co nie przeszkodziło pisarzowi fascynować się skądinąd takimi strategiami nadrealizmu jak asocjacjonizm, freudyzm, antyrealizm.

Główne tezy rozprawy o czasie dotyczyły jego wyobrażeniowego i sugestywnego charakteru oraz niezależności od umownego czasu fizycznego. Czas poetycki zdolny do wywołania w czytelniku poczucia współtrwania jest integralnym składnikiem poetyckich wyobrażeń, a zatem wyobraźni, która powinna mieć charakter czasoprzestrzenny. Wiersz należy nasycić w specyficzny sposób – czasem. Byt poetycki jest szybszy i intensywniejszy od „zwyczajnego". Tym sposobem także dochodzimy do pojęcia wyobraźni integralnej i poezji metarealnej.

W tym samym rozdziale U. Klatka zwróciła też uwagę na rolę Brzękowskiego jako krytyka i propagatora nowej sztuki, inspirującego się w swojej poezji współczesnym mu XX-wiecznym awangardowym malarstwem.

Ze względu na brak miejsca zmuszony jestem w dalszej kolejności do dokonania wyboru i zasygnalizowania tylko najważniejszych wątków książki. Zawarte są one w bardzo treściwych, jeżeli chodzi wielość i bogactwo zagadnień poruszonych przez autorkę, oraz ciekawych pod względem metodologicznym oraz merytorycznym w czterech kolejnych rozdziałach monografii. I tak np. rozdział trzeci badaczka poświęciła opisowi ewolucji liryki J. Brzękowskiego w latach trzydziestych XX wieku. Na przykładzie szczegółowej analizy i perfekcyjnej interpretacji utworów z czterech tomów poety z tego okresu: *Tętno* (1925), *Na katodzie* (1928), *W drugiej osobie*, *Zaciśnięte dookoła ust* (1936) warto przytoczyć tu sporządzoną przez autorkę krótką charakterystykę ówczesnej poetyki Brzękowskiego. Otóż w tym okresie wykształciła się w jego twórczości, dzięki specyficznej

koncepcji zdania metaforycznego, forma liryku prozą. Cechą typową dla jego poezji stają się teksty o nieregularnej konstrukcji, spojone wewnętrznie elipsą. A z nią kolażowość, fragmentaryczność i montażowy charakter utworów. Zanika pierwszoosobowe gramatyczne „Ja" na rzecz pierwszej osoby liczby mnogiej i drugiej osoby liczby pojedynczej. Zdanie metaforyczne rozrasta się do rozmiarów obrazu poetyckiego. Mimo iż autor często wypowiada się w drugiej osobie, to ma ta wypowiedź charakter monologu. Jego konstrukcja, w formie rozbudowanej metafory, jest jednak realizacją obrazu integralnego. Niezgodnie z wcześniejszą praktyką awangardy pseudonimowane uczucia zostają zastąpione przez bezpośrednie wyznania poetyckie. Asocjacjonizm wzmocniony jukstapozycją obecny jest także w warstwie dźwiękowej tekstu dzięki anaforom, epiforom, paralelizmom syntaktycznym.

Podobnej, bardzo interesującej analizie i interpretacji, poddała autorka francuską poezję Brzękowskiego, dochodząc do ciekawych wniosków. Twórczość polskiego poety w tym właśnie języku znosiła, według badaczki, mocno zakorzenione w rodzimej tradycji opozycje ojczyzny i obczyzny, swojskiego i obcego, języka ojczystego i języka obcego, kolejny raz kwestionując strategię i pojęcie „poety emigranta". Autorka monografii trafnie podkreśliła, iż surrealizm, kubizm, koloryzm, poznane przez Brzękowskiego poprzez język francuski, mogły wpłynąć na jego polską twórczość. Na gruncie języka francuskiego poeta mówił w swoim imieniu wyrazistym słowem, rezygnując z reprezentowania podmiotowości zbiorowej. Obrazowość sprzyjała eksponowaniu przez twórcę motywów realności, snu oraz „Ja" głębokiego. W swojej poetyckiej, francuskojęzycznej twórczości Brzękowski przebył drogę od eksploatowania nieskrępowanej wyobraźni do dyskursu wywodu filozoficznego. W pierwszych tomikach było sporo patetycznej wizyjności, a od publikacji *Les Murs du Silence* więcej dystansu podmiotu do prezentowanych treści, absurdu oraz humoru.

Nader interesującą natomiast analizą tych wierszy Brzękowskiego, których powstanie przypadało na okres tworzonej wtedy w kraju liryki „spełnionej Apokalipsy", są rozważania autorki na temat dwóch innych tomików polskiego pisarza: *Razowego eposu* wydanego w Nicei w 1946 roku, zawierającego utwory z lat 1937–1941 oraz tomu pt. *Odyseje* (Paryż 1948), złożonego z utworów napisanych w okresie 1938–1945. W przypadku pierwszego zbioru były to liryki prozą, w których podmiot liryczny odwoływał się do snów, wspomnień, własnych doświadczeń i obrazów zapamiętanych z dzieciństwa. Metarealizm był w nich bliższy konkretowi na skutek przesunięcia motywów od prywatnej mitologii poety do mitologii zbiorowości, jak zauważył to J. Sławiński[4]. Przede wszystkim dzięki odwołaniu się podmiotu do archetypów i symboli „podświadomości kolektywnej". Była to próba odzyskania przez podmiot porządku rzeczywistości naruszonego przez wojnę. Do tej samej strategii należało odczytywanie rzeczywistości wojennej poprzez mit, będący dla Brzękowskiego, według badaczki, „podstawowym obszarem referencyjności", jak również uniwersalnym narzędziem oceny ludzkiej kondycji. Tytułowy utwór *Razowego eposu* jest równocześnie katastroficzną zapowiedzią wojny, kreacją jej zbiorowego mitu. Ale związki Brzękowskiego z tego rodzaju poetyckim idiomem były widoczne w jego twórczości w drugiej połowie lat trzydziestych.

Paraboliczność tytułu *Odyseje* zapowiadała natomiast ucieczkę podmiotu w przypowieść, w bajkowość. Apokalipsa spełniona, w wersji Brzękowskiego, to koszmarny majak w przestrzeni Kosmosu, opowieść pierwotnego mitu, fantastyczna baśń. Oniryczny wiersz staje się alegorią destrukcyjnej wojny, wszechogarniającej katastrofy oraz uniwersalnej sytuacji zagłady całych narodów i społeczeństw, poddanych eksterminacji. Obrona przed nią własnej tożsamości podmiotu wyraża się w jego ucieczce w sen, wspomnienia, „powidoki" zdarzeń i pejzaży. W dzieciństwo, do wydarzeń z I wojny światowej, jak w *Razowym eposie*. Nie ma tu świadomości pokoleniowej, jak u innych krajowych poetów „spełnionej Apokalipsy" – to nie generacja „Kolumbów". Są tu jednak-

[4] J. Sławiński, *O poezji Jana Brzękowskiego*, „Twórczość" 1961, nr 9, s. 96 [w:] U. Klatka, dz. cyt., s. 126.

że obecne nuty nostalgii Polaka, pozostającego w godzinie próby poza ojczystym krajem (*Odyseje*, *Fuga*, *Polska*), świadome, na nowo rozbudzone poczucie tożsamości narodowej, tym trudniejsze, że nakładające się na braterstwo i solidarność podmiotu w stosunku do jego francuskich, partyzanckich towarzyszy broni (*Maquis*).

W twórczości Brzękowskiego z tego właśnie okresu istnieje także utwór pt. *Narodziny*, mówiący o przemianie poety-artysty w poetę-wojownika, wywołujący pamięć pewnych analogii z ówczesną literaturą krajową. Np. z *Pokoleniem* K. K. Baczyńskiego, z *Wczorajszemu* T. Gajcego i z o wiele późniejszym tekstem Z. Herberta pt. *Nike, która się waha*.

Ostatni rozdział książki U. Klatki zatytułowany został *Trzy wymiary czasu, czyli formy pamięci poetyckiej*, ponieważ to właśnie pojęcie stało się kluczem do interpretacji twórczości poetyckiej pisarza. Według autorki monografii odpowiednio sfunkcjonalizowane przez twórcę i interpretatorkę trzy odmiany czasu – przeszłość, teraźniejszość i przyszłość – odsłaniają kolejno obecne w tej liryce obszary wspomnień podmiotu, jego wydziedziczenia oraz zamkniętego przed nim w najgłębszych sensach – *futurum*. W tymże rozdziale autorka inwentaryzuje także i opisuje wielość wątków i tendencji obecnych w twórczości Brzękowskiego po roku 1959. W takich tomach jak np. *Przyszłość nieotwarta* (1959), *Science fiction* (1964), *Spotkanie rzeczy ostatecznych* (1970), *Nowa Kosmogonia* (1972), *Paryż po latach* (1977) poeta okazał się wnikliwym świadkiem i krytykiem współczesnej cywilizacji z jej mitologią postępu, jak również – te motywy są szczególnie wyraziste – kimś nie akceptującym mechanizmów kultury masowej. W jego liryce pojawiły się, między innymi, motywy czasu w kontekście metafizycznym, motywy Kosmogonii, pytania teleologiczne dotyczące natury zła, wątki autotematyczne. Współczesny Paryż postrzegany był przez podmiot niczym w klasycznej projekcji katastroficznej jako symbol współczesnej Apokalipsy. To tylko niektóre z wątków.

Charakteryzując natomiast poetykę zrealizowaną w powojennej poezji J. Brzękowskiego po roku 1959, badaczka wyróżniła m.in. takie jej cechy: obok form wizualnych pojawiają się w niej elementy koncepcyjne, wyobraźnia twórcy zdominowana wcześniej przez obrazy przekształca się w kierunku liryki sytuacyjnej, fabularyzowanej. Eksperyment, często w postaci konceptu językowego, prowadzi do poetyckiego paradoksu, towarzyszy temu niekiedy fantastyczna fabuła. Podmiot podejmuje grę z tożsamością, próbując rozbić monolityczne, poetyckie „ja". Poeta wypróbowuje różne konwencje i stylistyki, czasem dążąc do skonstruowania poetyckiej fabuły, łączącej ze sobą realizm i fantastykę. W jego twórczości pojawia się na powrót kolaż, wyobraźnia poetycka ewoluuje od obrazu do form dyskursywnych. Ważnymi okazują się czasowe kategorie przeszłości, teraźniejszości i przyszłości.

Na koniec warto podkreślić, że przez cały okres swojej działalności Brzękowski był komentatorem własnej twórczości i aspirował do roli teoretyka i kronikarza Pierwszej Awangardy, również jako krytyk i eseista. Autokomentarze pisarza były jego obroną przed wypchnięciem go na margines życia literackiego przez osobiste losy, emigrację oraz stosunki panujące w środowiskach artystycznych.

Podstawową zaletą książki U. Klatki jest trafne, wnikliwe, diachroniczne odtworzenie przez autorkę ewolucji całej liryki J. Brzękowskiego, łącznie z jego twórczością w języku francuskim, pod kątem analizy świata wyobraźni tego dzisiaj w jakimś sensie odrzuconego i zapoznanego twórcy. Pod tym względem opracowanie to wypełnia ważną lukę w badaniach polskiej literatury XX wieku i, jeżeli chodzi o twórczość samego Brzękowskiego, jest pracą pionierską. Analizy i interpretacje poszczególnych utworów pisarza zostały osadzone przez autorkę przede wszystkim w kontekście historycznoliterackim, aczkolwiek jeżeli chodzi o metodologię to badaczka te wąskie skądinąd ramy przekracza. Sposób jej postępowania w trakcie analizy dzieła Brzękowskiego uwarunkowany jest w znacznym stopniu przez szeroko pojętą metodę hermeneutyczną, ale nie tylko. Inspiracje krytyką tematyczną, analizą strukturalną i badaniami kulturowymi są w tekście nader widoczne.

www.czasopisma.pan.pl PAN POLSKA AKADEMIA NAUK www.journals.pan.pl



Lektura monografii U. Klatki skłania także do paru pytań na jej marginesie. Dotyczyłyby one np. rodzaju publiczności literackiej zaprojektowanej przez samego autora, jak i przez jego dzieło. Do jakiego odbiorcy kierował on swoją twórczość, w specyficznej sytuacji w jakiej się znalazł? Czy do środowiska polskiej emigracji, czy czytelnika krajowego? Do kogo tak naprawdę adresowana była twórczość francuskojęzyczna? Czy do czytelnika francuskiego? Na jaki rodzaj odbioru mógł pisarz liczyć w tej skomplikowanej, nie tylko pod względem komunikacji literackiej, dramatycznej sytuacji?

Ale odpowiedź na tego rodzaju pytania musiałaby stać się treścią już innego opracowania.