*rzeczywistości poetyckiej. Za pierwszy* (i dość prymitywny) należy uznać *«słowa na wolności» Marinettiego*, które operując tylko niepołączonemi odłamkami obrazów (rzeczowniki konkretnie, abstrakcyjne), *nie troszczyły się wcale o zachodzące między niemi warunki funkcjonalne. W metaforze — znajdujemy już obraz; metafora na wyższym stopniu wyraża zaś wspólne cechy dwu obrazów.* Idąc dalej konsekwentnie w tym kierunku moglibyśmy dojść do *wyrażania zapomocą kilku metafor lub jednej rozpiętej szeroko metafory — pojęcia poetyckiego, najistotniejszego elementu nowej poezji.* Zazwyczaj jednak nie dochodzi się do tych rezultatów, poprzestając na obrazach.

Wyrażając pewne wspólne cechy — jest zarazem przenośnia pewnego rodzaju próbą klasyfikacji i jak każda klasyfikacja jest już zasadniczo niesłuszna. Poczucie tej niesłuszności, podświadomie odczuwane jako protest poznawczy — jest właśnie jej artystycznym walorem. Pozatem *metafora tkwiąca jednem ramieniem w rzeczywistości życiowej, a drugiem sięgająca w inną odległą realność — jest artystycznym wyrazem metafizycznego konfliktu.* Jej odlegle powiązane elementy różnych rzeczywistości wywołują zdziwienie pobudzające naskórek artystycznej wrażliwości. Przy użyciu zewnętrznych elementów życia nowoczesnego jako postawy — stała się metafora ulubionem narzędziem nowej poezji. Ale oto najnowsze lata zdają się wyrównywać nieco tę hipertrofję metafory — szukając nowych wartości w zdaniu. U niektórych poetów reakcja ta objawiła się nawet w dość jaskrawej formie unikania metafory (n. p. u nadrealistów). Przestali się oni starać o wyrażenie pewnych stosunków między obrazami, ale wkroczyli na drogę irracjonalnego produkowania wyobrażeń («écriture mecanique»). Należałoby tu może podkreślić jako rzecz mogącą rzucić pewne światło na tę sprawę, pokrewieństwo postawy nadrealistów z futuryzmem. Zarówno Breton jak i Marinetti propagują kult fantazji i w konsekwencji myślenie fantazyjne jako sposób i metodę twórczości. Jedyna różnica: Marinetti posługuje się słowem, które jest symbolem pewnej konkretności, podczas gdy Breton używa tu obrazu.

Od pojedyńczych niewiązanych obrazów dochodzimy do wyższego stadjum formy poetyckiej, od słowa pojedyńczego będącego symbolem pewnej samoistności — do metafory-obrazu, która jest już wyrazem *stosunku* między dwiema rzeczywistościami, od prymytywnej realności - do abstrakcji. Idąc dalej w tym kierunku natrafiamy *na coraz większą rozpiętość obrazu*, który staje się już *metaforą wyrażającą zagadnienie konstrukcji, zagadnienie wysoce metafizyczne i artystyczne zarazem.* Całość wiersza staje się równoważnikiem pewnego uczucia metafizycznego, prowokując popęd artystyczno-poznawczy. Dzieło sztuki jest jak szczepionka, której zastrzyk wywołuje w organiźmie powstanie antytoksyn, uczuć metafizycznych. Dzieło sztuki, jest — jak mówi Peiper — «pewną uformowaną alluzją do rzeczywistości». Ten ładunek elektryczny «alluzji» jest właśnie rzeczą najistotniejszą w sztuce. Niektóre z poprzednich kierunków przez identyfikowanie się prawie z rzeczywistością życiową wyzbywały się go zupełnie, zapominając że do dziedziny sztuki należy dopiero to co wykracza poza granice naturalności, co jest «sztuczne».

Nowa poezja wytworzyła głównie swą specyficzną nową aparaturę. Materjał bowiem poetycki niewielkiej stosunkowo uległ zmianie. Miasto i maszyna rozszerzyły bezwzględnie znacznie zakres tego co poetyckie, ale słowo pozostało w wielu wypadkach to samo i to zarówno u najbardziej modernistycznych poetów jak i u innych. Według dowcipnych tabel, które zestawił Ozenfant w swej ostatniej książce częstość używania pewnych wyrażeń (n. p. noc, barwy, gwiazdy, środki lokomocji itp.) nie uległa dużej zmianie w stosunku poetów doby najnowszej do swych poprzedników z przed lat 30 czy 50. Istotne zagadnienie nowej poezji nie polega więc na nowych pierwiastkach słownych, lecz na *zależnościach funkcjonalno-konstruktywnych* wyrazów, obrazów, zdań, pojęć.

## STYL ELIPTYCZNY W POEZJI

Najznamienniejszą cechą życia nowoczesnego jest jego szybkość i intensywność, najistotniejszem znamieniem nowej sztuki — pragnienie skrótów. Skrót sam w sobie jest już walorem par excellence artystycznym, gdyż stawiając nas w obliczu czegoś niespodziewanego wywołuje uczucie zdziwienia metafizycznego (= artystycznego). Skrót jest najistotniejszym walorem konstrukcji, konstrukcja najbardziej trudnym wyrazem artyzmu oraz świadomości i woli twórczej. Skrót wreszcie jest wynikiem selekcji, a wiadomo ile niektóre dziedziny sztuki (n. p. powieść i kino) zawdzięczają jedynie zdolności odrzucania niepotrzebnych szczegółów.

Elipsa w poezji ze zwyczajnego środka technicznego urosła w ostatnich latach do naczelnej zasady i bazy niektórych kierunków. Assocjacjonizm i nadrealizm (który jest zresztą tylko odmianą assocjacjonizmu, wynikłą ze skrzyżowania tego ostatniego z dadaizmem) — są właściwie oparte na podniesieniu elipsy do znaczenia siły motorycznej. *Dobrze stosowana elipsa powinna być wyrazem grawitacji pewnych form, obrazów czy dźwięków, wydobyciem chemicznego powinowactwa słów.* Rzecz jasna, że korzeniami swemi tkwi ona w podświadomości, której znaczenie ostatnio coraz to bardziej wzrasta i rozszerza się. Niektórzy poeci wiążą wiersze jedynie na mocy muzykalności (Seuphor) skłonności jednego wyrazu do przejścia w drugi, malarskiej akcji muzykalnej, jakby kinowo nierealistycznej (Peiper, Aragon). Desnos zbudował kilka wierszy na deformacji składni starając się wyzyskać maksymalnie zdolności potencjalne słowa (n. p. skłonność tkwiąca w niektórych rzeczownikach do wyrażania akcji czasownikowej). Skondensowany liryzm istniejący w walorach funkcjonalnych słów składających się na obraz-pojęcie — zdaje się być celem nowej poezji. Wydobycie go w czystej formie niezamąconej produktami ubocznemi — metodą twórczą laboratorjum poety. Obraz - metafora ustępuje zdecydowanie na rzecz obrazu - pojęcia, które nie jest symbolem jakiegoś napięcia kierunkowego ((potencjału), ale wprost jego ekwiwalentem.

JAN BRZĘKOWSKI