

Justyna Budzik

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

ORCID: 0000-0003-3530-0647

Liryka Andrzeja Buszy wobec myśli nadrzeczywistej

Andrzej Busza's Poetry and the Surrealistic Reflection

Abstract: The main aim of the article is to read and interpret Andrzej Busza's early poems by referring to the surrealistic perspective. The author focuses on this type of imagery which manifests itself in the collection of poems entitled *Astrologer in the Underground*, and tries to answer the question regarding how Busza creates an image that falls into this trend in literature. The surrealistic imagery which is present in Andre Breton's and Paul Eluard's poetic works is a significant point of reference in this paper. The author explains what may contribute to the fact that Busza's imagery can be regarded as independent and distinct in comparison to its French predecessors. The reflections devoted to this trend in painterly art, which are present in Busza's latest collection of poems entitled *Ekfrazy / Ekphrases*, have been deliberately omitted in this paper.

Keywords: Surrealism, image, imagery, reversal

Słowa kluczowe: Surrealizm, obraz, obrazowanie, odwrócenie

W *Rozważaniach o polskiej poezji nadrealistycznej* Marta Cywińska proponuje rozbudowaną analizę poświęconą różnym obliczom surrealizmu w polskiej liryce XX wieku. W centrum swoich badań umieszcza przede wszystkim twórczość Jana Brzękowskiego, Aleksandra Wata, Anatola Sterna i Adama Ważyka. Przestrzenią wspólnego namysłu staje się tutaj ten wariant liryki każdego z nich, który ujawnia tendencje typowe dla wyobraźni surrealistycznej. Badaczka przygląda się temu zagadnieniu z kilku perspektyw, a najbardziej interesuje ją obraz międzywojennego i powojennego surrealizmu *a la polonaise*, jaki powstawał w cieniu jego francuskiego wzorca spod znaku André Bretona, Paula Eluarda czy Antonina Artauda, by wymienić nazwiska jedynie głównych twórców tego kierunku w literaturze europejskiej pierwszej połowy ubiegłego stulecia. Wedle przyjętej przez monografistkę typologii

Ważyk reprezentowałby surrealizm skupiony na „grze pozorów, oscylującej między turpistyczną brzydotą a fascynacją cielesnością”¹, Wat – surrealizm wygnańczy, Stern – profetyczny, natomiast Brzękowski sytuowałby się pomiędzy metarealizmem a surrealizmem opartym na koncepcji „fabrykacji snów”², jak rzecz ujmuje Cywińska. Zapewne jeszcze inne ustalenia i wnioski przynosi spojrzenie na twórczość wspomnianych polskich poetów z perspektywy nadrealizmu w typie aragonowskim (nazwanym przez Cywińską zaangażowanym) czy eluardowskim (określanym również jako inspirujący). Autorka *Manufaktury snów* nawiązuje do tej kwestii w kilku miejscach swego wywodu i, choć nie czyni z niej myśli przewodniej, z całą pewnością poszerza ona perspektywę, w której można umieszczać wybrane wiersze Brzękowskiego, Sterna, Wata i Ważyka. Dodajmy, że ten kontekst wydaje się jednym z bardziej oczywistych w badaniach poświęconych obliczom surrealizmu w polskiej poezji XX wieku. Niezależnie od przyjętego punktu odniesienia, poetycka wyobraźnia surrealistyczna zawsze będzie po stronie antyrealistycznego obrazowania, co w polskiej liryce znajduje potwierdzenie między innymi w zbiorach *W drugiej osobie* i *Paryż po latach* Brzękowskiego, czy w poemacie *Ja z jednej strony, ja z drugiej strony mego mopożelaznego piecyka*, a także w zbiorze opowiadań *Bezrobotny Lucyfer* Wata. Oczywiście poziomy, na jakich ustawiany jest i poddawany autorskim przekształceniom surrealistyczny obraz, są odmienne w każdym z tych tekstów. Nasycenie nadrealistycznymi przedstawieniami nie musi też odnosić się do każdego liryku pomieszczonego na przykład w *Paryżu po latach*. Chodziłoby tu raczej o całościowy wydźwięk wspomnianych tomików Brzękowskiego, który pozwala sytuować je właśnie w kręgu myśli surrealistycznej – choćby za pośrednictwem wyczuwalnego w nich ciężenia w kierunku przerysowanej i niezrozumiałej dziwności obrazowania wynikającego ze spotkania „dwóch odległych rzeczywistości na płaszczyźnie, która jest obca im obu”³, jak pisze Max Ernst, tłumacząc, czym jest kolaż. W tym kontekście interesująco wybrzmiewają słowa Marty Cywińskiej, która powiada, że „żaden z wymienionych twórców nie był surrealistą spełnionym. Ówczcześni nadrealiści francuskojęzyczni oraz współcześni neosurrealiści traktują ich jako swoiste kuriozum z pogranicza obcej cywilizacji”⁴. Zapewne trudno w tej kwestii jednoznacznie orzekać, tym bardziej że literackie przedstawienia sytuujące się w przestrzeni obrazowania nadrealistycznego nierzadko realizowały tylko niektóre postulaty tego nurtu, i w związku z tym być może nie zawsze idealnie wpisywały się w jego dość rygorystyczne założenia omówione przez André Bretona w *Manifestie surrealizmu*.

W tym studium stawiam pytanie o to, czy wybrane prace liryczne Andrzeja Buszy można umieszczać w szerszej perspektywie myśli surrealistycznej.

¹ M. Cywińska, *Manufaktura snów. Rozważania o polskiej poezji nadrealistycznej*, Warszawa 2007, s. 175.

² Tamże, s. 168.

³ A. C. Danto, *Po końcu sztuki*, przekł. M. Salwa, Kraków 2013, s. 28, podają za: J. Kornhauser, *Niebezpieczne krajobrazy. Surrealizm i po surrealizmie*, Kraków 2022, s. 18.

⁴ M. Cywińska, dz. cyt., s. 201.

W związku z tym interesować mnie będzie przede wszystkim reakcja pisarza na ten kierunek nie tylko w sztuce, ale właśnie w literaturze. To rozróżnienie jest istotne, gdyż świadomie pomijam tu znaczące i mocno wybrzmiewające w poezji Buszy nawiązania do sztuk malarskich i plastycznych. Decyzja ta tłumaczy się tym, że dotychczas poetycki namysł odwołujący się do tradycji surrealistycznej rozważany był niemal wyłącznie⁵ w kontekście ostatniego tomiku Buszy, zatytułowanego *Ekfrazy*. W tym przypadku w odczytaniach badawczych oś wywodu istotnie wyznaczała refleksja nad sztuką⁶. Szczególnie znaczące jest to, że autor *Znaków wodnych* niejednokrotnie zwracał się w *Ekfrazach* właśnie w stronę światowego malarstwa surrealistycznego, i to z niego wyprowadzana była poetycka wizja obrazowa.

W szkicu proponuję nieco bardziej wnikliwe odczytanie przede wszystkim wybranych wczesnych liryków Andrzeja Buszy, które zostały pomieszczone w zbiorach *Astrolog w metrze* i *Znaki wodne*. Skupiam się na tych utworach, w których poeta inicjuje swego rodzaju flirt z liryczną tradycją surrealistyczną. Szczególnie ważny będzie dla mnie kontekst francuskich literackich krajobrazów surrealnych, z którymi poeta był dobrze zaznajomiony. Mogły one stanowić znaczące tło wyobraźniowe w jego własnej twórczości. Interesować mnie będzie głównie sposób budowania przez Andrzeja Buszę antyrealistycznego obrazowania, a co za tym idzie – jego stosunek do tradycji surrealistycznej w liryce europejskiej.

W anglojęzycznym tekście *Notes Towards a Poetic Credo / Uwagi w stronę poetyckiego credo*, nad którymi Busza pracował na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych (ostatecznie tekst nie został opublikowany), poeta wypowiada się między innymi na temat własnego krajobrazu wewnętrznego, próbując wyjaśnić charakter i specyfikę swojej poetyki. W tekście czytamy:

Mój własny krajobraz wewnętrzny jest zdecydowanie różny. Opiera się na równowadze akcentów. Podskórne wzory konstrukcyjne są w istocie geometryczne. Nawet zjawiska naturalne wydają się zorganizowane zgodnie z konfiguracjami Euklidesowymi. Kontrasty są ostre i wyrażone jasno jak w świetle jonońskiego słońca. Jeśli plastyczna kompozycja krajobrazu wewnętrznego Michaela odsłania rzeczywiste pokrewieństwo z fowizmem, Art Noveau i surrealizmem, to struktura mojego świata wewnętrznego jest próbą połączenia tendencji kubistycznych i ekspresjonistycznych z symbolizmem⁷.

⁵ Janusz Pasterski w swej monografii zwraca uwagę na nowsze wiersze Andrzeja Buszy, w których ten rodzaj obrazowania nie jest powiązany ze sztuką, ale nosi ewidentne znamiona opowieści o fantasmagorycznej i irrealnej scenerii, jak w lirykach *Gwiazdy*, *Węzły* i *Psy* (wiersze publikowane były na łamach „Frazy” w 2006 r., a następnie w zbiorze *Atol* w 2016 r.), zob. J. Pasterski, *Inne wyzwanie. Poezja Bogdana Czaykowskiego i Andrzeja Buszy w perspektywie dwukulturowości*, Rzeszów 2011, s. 270.

⁶ Zob. m.in. B. Szalasta-Rogowska, *Ut pictura poesis*, „Archiwum Emigracji” 2021–2022, z. 29, s. 504–507; J. Budzik, *Malarskie pogranicza Andrzeja Buszy*, „Perspektywy Kultury” 2022, nr 4 (39), s. 331–347; J. Budzik, *Antynomie pejzażu wewnętrznego. „Ekfrazy” Andrzeja Buszy*, w: „Odcisk palca – rozległy labirynt”. *Prace ofiarowane Profesorowi Wojciechowi Ligęzie na jubileusz siedemdziesięciolecia*, red. M. Antoniuk, D. Siwor, ss. 585–601.

⁷ A. Busza, *Notes Towards a Poetic Credo* (tekst niepublikowany, s. 6). Podaję zgodnie z zapisem tego fragmentu w przekładzie na język polski za: J. Pasterski, zob. tegoż dz. cyt., s. 245.

Natomiast w innym miejscu tego samego tekstu Busza dodaje:

Kiedy układam wiersze, zajmuję się nie tylko sprawami semantyki, składni czy fonetyki, ale także zestawień kolorów, struktur geometrycznych, harmonii ruchu i akordów skojarzeniowych⁸.

Przywołane przemyślenia odczytuję jako filozofię poetycką Andrzeja Buszy, która w założeniu manifestuje się również w sposobie konstruowania obrazów lirycznych. Uwagi te ciekawie wybrzmiewają w kontekście proponowanej w tym szkicu refleksji. Autor *Niepewności* nie odwołuje się tu bowiem do estetyki, obrazowania czy myślenia surrealistycznego. Natomiast opowiada się po stronie przedstawień czy wrażliwości kubistycznej, ekspresjonistycznej i symbolicznej. Surrealizm, jak powiada, bliski był Michaelowi Bullockowi, brytyjskiemu poecie, prozaikowi i tłumaczowi, który wraz z Jagną Boraks przełożył na język angielski tomik Buszy *Astrolog w metrze / Astrologer in the Underground*⁹. Zaznaczyć wypada, że Busza, jak sam wyznaje w jednej z rozmów, nie uważa się za poetę surrealistycznego¹⁰. Istotnie – jednoznaczne przypisanie jego twórczości do tego nurtu w literaturze byłoby zbyt dużym uproszczeniem, a w świetle przywołanych deklaracji – założeniem błędnym. Zresztą podobnie nietrafne byłoby nazwanie go twórcą ekspresjonistycznym. Natomiast zupełnie inne wnioski przynoszą badania poświęcone specyfice obrazu, jaki wyłania się z wybranych liryków Buszy (pochodzących z jego pierwszych zbiorów) i który ciekawie ewoluuje aż do chwili obecnej, nierzadko zmierzając właśnie w stronę tendencji zgodnych z typem wyobraźni surrealistycznej. W mojej ocenie mocno uzewnętrznia się ona w tomiku *Astrolog w metrze*, a jej echa są również wyczuwalne w liryce późniejszej, z początku lat dwutysięcznych. Można też powiedzieć, że zainteresowanie tego rodzaju obrazowaniem nie wynika tu bezpośrednio z fascynacji sztuką nadrzeczywistą. W pełni potwierdzają to wczesne wiersze Buszy, oparte na koncepcji przemieszczania porządków, odwracania logicznych i prawdopodobnych sensów, co wiąże się z przyjęciem antyrealistycznej perspektywy, osadzonej jednak poza kontekstem sztuk malarskich czy plastycznych.

Cywińska zauważa, że „Podstawową cechą zbliżającą poetę do surrealistów jest [...] założenie, że obraz powinien być jakby jednostką wyobraźni, że zarówno sztuki plastyczne jak i poezja mają za główny cel czynienie użytku z obrazów, jakich dostarcza wyobraźnia”¹¹. Powiedzielibyśmy, że w tym rozumieniu obrazowi wyłaniającemu się z wyobraźni poetyckiej i plastycznej jest przypisana siła stwarzająca. Rozpoznanie to zdaje się jak najbardziej słuszne również w odniesieniu do liryki Andrzeja Buszy, która potwierdza, że poeta dąży do obrazu – również w jego surrealistycznym odsłonięciu.

⁸ A. Busza, *Notes Towards...*, s. 5. Podaję zgodnie z zapisem tego fragmentu w przekładzie na język polski za: J. Pasternski, zob. tegoż dz. cyt.

⁹ A. Busza, *Astrologer in the Underground*, tłum. J. Boraks, M. Bullock, Athens–Ohio 1970.

¹⁰ Odwołuję się tutaj do rozmowy telefonicznej, jaką przeprowadziłam z Andrzejem Buszą 2 grudnia 2020 r.

¹¹ M. Cywińska, dz. cyt., s. 82–83.

Te założenia ciekawie realizują się w liryku *Astrolog w metrze*¹², który odczytuję jako jedną z bardziej złożonych wizji nadrzeczywistych. Mówienie obrazem w tym przypadku przyjmuje formę szczególną, bowiem Busza konstruuje tu swoisty tryptyk obrazowy złożony z trzech pozornie niepowiązanych ze sobą historii, które mogą wywodzić się z przestrzeni nieprawdopodobnych. Niemal od razu pojawia się tu napięcie i niepewność wynikająca z trudności ze zrozumieniem, kim jest tytułowy astrolog. Busza inicjuje swą zagadkową wizję, pisząc: „Obojętnie / z jazgotem / skrył się w tunelu pociąg” (A, 19), ustanawiając w ten sposób pierwszy z trzech obrazów. Można powiedzieć, że to przedstawienie dalekie jest od tego, co nazwalibyśmy nierzeczywistym czy surrealnie odwróconym. Jednak już w drugiej części tryptykalnego obrazowania następuje odrealnienie rzeczywistego i „obojętny pociąg” zaczyna jawić się bardziej jako siwobrody mag, choć absolutnej pewności w tym względzie mieć nie można. Poeta ujmując to w ten oto sposób:

na pustym peronie
siwobrody mag
oblicza efekty złączenia
obydwu niefortun Marsa
i srogiej Wenery (A 19)

W twórczości Buszy, tak mocno podbudowanej ironią i skłonnością poety do podawania w wątpliwość różnych oblicz rzeczywistości, prawdopodobne i możliwe nierzadko ujawnia swą przewrotną naturę, by stać się symbolem zamierzonego odwrócenia porządku. Można by zapytać, czy opis z drugiej części liryku odnosi się nadal do środka lokomocji, czy raczej w tym miejscu przenosimy już wzrok na kolejne skrzydło tryptyku, gdzie postacią centralną jest siwobrody mag, zaledwie symbolizujący wcześniejszą wizję. Ewidentnie mamy tu do czynienia z próbą odrealnienia rzeczywistości. Zrozumienie tej – jak się wydaje – pozorowanej zmiany obrazu może przebiegać na podstawie dwu wariantów myślowych. Pierwszy obejmowałby klasyczne ujęcie symboliczne – czający się w tunelu pociąg przywodzi na myśl jakąś tajemniczą postać zatopioną w złożonych obliczeniach. Natomiast w drugim scenariuszu mówilibyśmy właśnie o nierzeczywistym, surrealnym przesunięciu. W tym skrzydle tryptyku obraz niejako odkleja się od tego, co realne, i zaczyna ciążyć w stronę paradoksu. Wciąż bez odpowiedzi pozostaje pytanie o to, kim jest astrolog w metrze. Bizarny charakter tego zdarzenia intensyfikuje kluczowa, w moim odczuciu, trzecia część tego skomplikowanego obrazu, w której Busza przedstawia taką oto projekcję wyobraźni:

moja dziewczyna
przemieniona w seledynowy śpiew
z piersią porośniętą korą
ze stróżką słońca
na brzozowym udzie (A 19)

¹² A. Busza, *Astrolog w metrze*, w: tegoż: *Atol*, Toronto–Rzeszów 2016. W dalszej części pracy utwory z tego zbioru oznaczam literą A.

Ten rodzaj obrazowania w pełni unieważnia rzeczywistość, opowiadając się po stronie jej surrealistycznych przetworzeń. Zgodnie z myślą Durandowską, realizują się tu różne stopnie obrazu¹³ – możliwy, oparty na innej perspektywie, z jakiej można patrzeć na konkretny realny obiekt (pociąg), oraz całkowicie odwrócony, paradoksalny, nierealny. Trzecia część tryptyku stanowi nawiązanie do surrealistycznego obrazowania spod znaku André Bretona. Odczytuję ten fragment jako pewien dialog z nadrzeczywistą konwencją uobecniającą się w *Wolnym związku* autora *Manifestu surrealizmu*. Bretonowska wizja oparta jest na pomnożonych skrajnych porównaniach, które dotyczą kobiety-żony, jak określa ją autor, pisząc:

Moja żona o włosach z płonącego drewna
O myślach w upale błyskawic
O talii piaskowego zegara
Moja żona o talii jak u wydry w zębach tygrysa
Moja żona o ustach jak kokarda i jak wiązanka gwiazd
ostatniej wielkości¹⁴

Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że głównym źródłem inspiracji dla Buszy mógł być właśnie ten rodzaj budowania wizji obrazowych, ale poeta nie ulega mu bezkompromisowo i z powodzeniem udaje mu się zachować odrębność w swym poetyckim nierzeczywistym wyobrażeniu. Być może przygląda się kobiecie „nierealnej” Bretona i w duchu własnej wyobraźni wyzwolonej proponuje równie niekonwencjonalny wizerunek dziewczyny („mojej dziewczyny”), przy czym rezygnuje z tego, co u Bretona jest najbardziej przytłaczające, a więc z koncepcji „nizania obrazów”¹⁵, jak rzecz ujmuje Józef Waczków, gromadzenia ich, „zachłystywania się cudownością dalekich skojarzeń”¹⁶. U autora *Nadii* heterogeniczne i niespójne obrazy-skojarzenia mają za zadanie wciąż się pomnażać, dawać początek kolejnym wizjom. W ten oto sposób realizują się tutaj istotne założenia poezji surrealistycznej. Chwył, jaki zastosował Breton, okazał się atrakcyjny i kuszący dla Jana Brzękowskiego, który podobnie ustanawia krajobraz w liryku *Elephantiasis*, z którego pochodzi taki oto zapis:

kobiety o nogach wielkich jak u Braque’a
biegały dokoła pejzaży z lasów i z palm
kobiety o twarzy pingwinów
kobiety brutalne z Alp i z Apeninu
o piersiach jędrnych jak cytryny Chinek
o krzaczastych pachach ptaków
[...]
podnosiły wzdęte puchliną pachwiny
[...]
I
z pejzażami z pępków w oczach

¹³ Określenie Gilberta Duranda, zob. tegoż, *Wyobrażenia symboliczne*, Warszawa 1986, s. 20.

¹⁴ A. Breton, *Wolny związek*, w: *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, teksty wybrał i przeł. A. Ważyk, Warszawa 1976, s. 272.

¹⁵ J. Waczków, *Paul Eluard*, Warszawa 1983, s. 62.

¹⁶ Tamże, s. 61.

jak ptak
 jak aeroplan
 jak wykrzyknik wskazujący kierunek¹⁷

Andrzej Busza wyłamuje się z tego trendu i wybiera własną ścieżkę. Powiedzieć można, że w jego poezji przedstawienia nierzeczywiste nie wynikają ze zwielokrotnienia jednego obrazu, który nieustannie się przekształca, by jeszcze mocniej skonfundować odbiorcę tych poetyckich wrażeń. Chodziłoby tu raczej o wykreowanie werbalnego portretu jednej osoby – dziewczyny, który zadziwia nie dlatego, że jest sumą niezwyklej przetworzeń wyobraźni i wszystkie je w sobie zawiera. U Buszy „moja dziewczyna” nie może być wszystkim, o czym spontanicznie pomyśli poeta. Zdaje się wyłaniać z jednego, niemal imażynistycznego, impulsu, podtrzymanego w pamięci, a następnie zapisanego dokładnie w tej wersji, bez potrzeby rozbudowywania go poprzez dodawanie kolejnych obrazów-skojarzeń, jak u Bretona czy Brzękowskiego. Należy zaznaczyć, że portret „mojej dziewczyny” nadal przejawia wszelkie znamiona wyobrażenia w pełni zakotwiczonego w nierzeczywistości. Przywodzi też na myśl surrealne przedstawienia kobiet z płócien Leonory Carrington, do której Busza powróci w najnowszym tomiku wierszem *Gospoda porannego konia*¹⁸. Jak wiadomo, kobieta w liryce europejskich surrealistów „pojawiała się w wielu przebraniach”, jak pisze Whitney Chadwick, „jako muza, będąca personifikacją natchnienia i ocalenia mężczyzny [...] jako dziewczyna, dziecko i niebiańska istota z jednej strony, jako czarownica, obiekt erotyczny i *femme fatale* z drugiej”¹⁹. Zakładając, że nic w poezji autora *Znaków wodnych* nie jest przypadkowe, należy już w tym miejscu zwrócić uwagę na fakt, że postać kobiety ujawnia się parokrotnie właśnie w tych lirykach Buszy, które zdradzają tendencje nadrzeczywiste.

Pisząc o poezji Paula Eluarda, Waczków zauważa, że jego świat poetycki „jest światem w stawaniu się, w ruchu”²⁰, a twórczość nie jest pozbawiona dynamizmu, jak rzecz się przedstawia w przypadku liryki Bretona²¹. Odrealnione obrazowanie Buszy najczęściej obciążone jest bezruchem, stagnacją. Elementy kontrolowanej dynamiki pojawiają się tu na ogół sporadycznie, delikatnie wybudzając krajobraz ze stanu letargu czy chwilowego zawieszenia. Ten sposób projektowania przestrzeni nierzeczywistej uobecnia się chociażby w liryku *Owoc żywota*, gdzie można zauważyć zaledwie drgnienia obrazu („drzewo rozłożyście / wyciąga gałąź”, „stopy ociekają bielą”, „niebo / czyste i błyszczące / nachyla się lirycznie / jak narcyz”, *Owoc żywota*, A 25). Odejsie od tej konwencji również bywa w twórczości Buszy możliwe. Poeta nierzadko przypomina czytelnikowi, że w jego krajobrazie wewnętrznym nic nie jest wykluczone. Podobnie rzecz się przedstawia, gdy chodzi o dokonanie wyboru pomiędzy ruchem i bezruchem w przedstawieniach oddalonych od tego, co

¹⁷ J. Brzękowski, *Elephantiasis*, w: tegoż, *Poezje wybrane*, Londyn 1960, s. 32.

¹⁸ A. Busza, *Ekfrazy*, posłowie J. Pastorski, Toronto 2020, s. 15.

¹⁹ W. Chadwick, *Artystki i surrealizm*, przekł. i wprowadzenie A. Arno, Sopot 2024, s. 25–26.

²⁰ J. Waczków, dz. cyt., s. 61.

²¹ Tamże.

rzeczywiste. Surrealny i pozornie unieruchomiony obraz paradoksalnie może zostać wprowadzony w ruch przez postać kobiety zawieszoną pomiędzy przestrzenią żywych i umarłych, jak w liryku *Szkło*, w którym świat wygląda tak:

jak gdyby w żyły
ktoś wstrzyknął szkło
[...]

szybą ogrodu
idzie kobieta

ma kryształowe ciało
i wewnątrz

nie grozi jej ani gwałt
ani dziewicze poczęcie

stopami nie zaciemnia
ani skrawka ziemi

i widzi pod sobą jasno
wielopiętrowy plaster
trumien ze szkła (A 28)

Zgodnie z wizją Buszy, „przezroczysty świat” sytuowałby się w przestrzeni, która wymyka się realności i ciąży w stronę pewnej „gry myśli”, jak ujmuje to Breton w *Manifestie surrealizmu*²². Nie jest to jednak gra z optymistycznym zakończeniem, bowiem to, co surrealne obrazowo, jest dodatkowo podszyte dramatyzmem. Ten rodzaj przedstawienia wyobraźni jest więc nie tylko zakrzywiony czy oddalony od realności, ale dodatkowo nosi znamiona katastrofy. W pewnym sensie Busza tworzy tu „niebezpieczne krajobrazy”²³, których obecność ujawni się również w wierszach z lat późniejszych, jak chociażby w *Karłach*. Tutaj obrazowanie surrealistyczne zmieszane jest z paraliżującym lękiem przed zbliżającą się apokalipsą w jej najbardziej dramatycznej i przerażającej odsłonie. Jest to zarazem kolejny przykład przedstawienia mocno zdynamizowanego, o czym świadczą już pierwsze strofy liryku, a tendencja ta utrzymuje się do samego końca. Poeta tak oto opisuje całe zdarzenie z pogranicza jawy i snu:

karły
o tak nadchodzą karły
chylkiem
przez podszycie
stadami i kolumnami
szparki ich wąskich ślepi
zielonych jak trawa
świecą w zielonkawej mroczy
[...]
na wzgórzu z widokiem na miasto
na wpół objedzony trup konia bieje (Karły, A 126)

²² A. Breton, *Manifest surrealizmu*, w: *Surrealizm. Teoria...*, s. 77.

²³ Tamże, s. 92.

Mimo iż twórczość liryczna Buszy niełatwo poddaje się klasyfikacji, obydwie liryki – *Szkło* i *Karły*, można odczytywać jako zaplanowany poetycki eksperyment z surrealizmem w typie katastroficznym.

Warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden element, który współtworzy surrealny kontekst w tej twórczości. Zarówno w *Astrologu w metrze*, jak i w *Owocu żywota* ten efekt Busza osiąga poprzez dosłowne scalenie obrazu człowieka z obrazem natury – wszystko to dzieje się oczywiście w konwencji *à rebours*. Przypomnijmy, że „moja dziewczyna” porasta korą, ma stróżkę słońca na brzozowym udzie, natomiast w *Owocu żywota* nadrealne zjednoczenie człowieka i natury przyjmuje taką oto formę:

[...]
 drzewo rozłożyste
 wyciąga gałąź
 ociążałą człowiekiem

 wisi tuż nad ziemią
 oczy porośnięte listowiem
 głowa
 w aureoli ptaków (A 25)

Wszystkie surrealne złączenia i zestawienia w tej liryce mogą stanowić efekt działań wyobraźni wyzwolonej. Należy również brać pod uwagę inną genezę owych nieprawdopodobnych krajobrazów, w świetle której obraz nadal „jest czystym tworem umysłu”, jak pisze Paul Reverdy²⁴, ale umysłu w stanie uśpienia czy też pozostającego pod wpływem onirycznego uniesienia. Przywiązanie do tego źródła obrazowania przybierało u surrealistów formę kultu, o czym pisze między innymi Marta Cywińska²⁵. Natomiast Krystyna Janicka przypomina, że „w strukturze obrazów sennych jak i obrazów artystycznych daje się – zdaniem Bretona – wykryć te same cechy charakterystyczne: kondensację treści w symbolicznej formie, przesunięcie akcentów znaczeniowych, substytucje, retusze itp.”²⁶ Prezentowane tu liryki Buszy można odczytywać również poprzez ten filtr poznawczy. Wówczas zrozumiałe staje się częste zawieszenie podmiotu mówiącego równocześnie pomiędzy kilkoma różnymi przestrzeniami obrazowymi, a także podbudowywanie poszczególnych przedstawień nierealnych znaczeniem symbolicznym. Przyjmuję, że jest to jeden z możliwych sposobów pozyskiwania przez Buszę obrazów nierzeczywistych, co poeta potwierdza, odwołując się między innymi do genezy liryku *Sen Salvadora* z tomiku *Ekfrazy*²⁷. Należy uwzględnić jeszcze jedną prawdopodobną metodę, opartą na działaniu pamięci, która przetasowuje zapisy różnych zdarzeń i obrazów, układając je często w sekwencjach odwróconych i niespójnych. Proces ten celnie opisuje Eluard w liryku *Wiedzieć surowo uzbrojone*, skąd

²⁴ A. Breton, *Manifest...*, s. 73.

²⁵ M. Cywińska, dz. cyt., s. 37.

²⁶ K. Janicka, *Surrealism*, Warszawa 1985, s. 48.

²⁷ Andrzej Busza wypowiadał się na ten temat w jednej z rozmów, jakie przeprowadziłam z nim 15 maja 2022 r. w Vancouver.

pochodzi taka refleksja: „Pamięć tasuje karty, / Obrazy myślą za mnie”²⁸. Być może Busza śni o *Kobiecie z wiolonczelą i lisami*, która, jak pisze poeta, zastyga na skrzyżowaniu, a „do uda tuli / czarną wiolonczelę / i drży kiedy mrowie nut / przeszywa jej ciało” (*Kobieta z wiolonczelą i lisami*, A 18). Jednak nie sposób wykluczyć innego scenariusza, w którym w zapisie pamięci nastąpiło połączenie tego oryginalnego obrazu z elementami nieprzylegającymi do niego. W ten oto sposób portret kobiety zatrzymanej w bezruchu dopełnia taki opis: „trzy lisy / każdy innego odcienia jesieni / wietrzą krew / na strunach wiatru” (A 18). Czy autor *Koheleta* wyśnił to nieco surrealne zdarzenie, czy jedynie odtworzył bez retuszu zapis pamięci, w której obrazy zdecydowały, w jakiej sekwencji chcą być przedstawione? Obydwa tropy, jak wolno zakładać, są możliwe i – co najważniejsze – niezależnie od źródła, z którego pochodzi „otrzymana iskra”²⁹, razem współtworzą wizję zwróconą w stronę przedstawień odrealnionych.

Andrzej Busza niewątpliwie nie pozostaje obojętny wobec europejskiej myśli i obrazowania nadrzeczywistego w liryce ubiegłego stulecia. Poeta odwołuje się do niektórych rozwiązań, jakie w swej poezji stosowali między innymi André Breton czy Paul Eluard. Jednak trudno tu mówić o próbie odwzorowania przykładów źródłowych czy tworzenia własnych koncepcji na podobieństwo francuskiego modelu liryki surrealistycznej. W moim odczuciu Busza formułuje niezależną propozycję obrazowania mającego na celu odrealnienie rzeczywistości, ale na własnych zasadach. Przywołując tytuł inspirującej monografii Agnieszki Taborskiej³⁰, powiedzielibyśmy, że poeta spiskuje ze swą wyobraźnią, zmierzając w stronę przedstawień symbolicznych, niekiedy imażynistycznych, z całą pewnością wzbogacających liryczną historię krajobrazów nadrzeczywistych, które bywają niebezpieczne.

Bibliografia

- Breton A., *Manifest surrealizmu*, w: *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, teksty wybrał i przeł. A. Ważyk, Warszawa 1976.
- Breton A., *Wolny związek*, w: *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, teksty wybrał i przeł. A. Ważyk, Warszawa 1976.
- Brzękowski J., *Poezje wybrane*, Londyn 1960.
- Budzik J., *Antynomie pejzażu wewnętrznego. „Ekfrazy” Andrzeja Buszy*, w: „Odcisk palca – rozległy labirynt”. *Prace ofiarowane Profesorowi Wojciechowi Ligęzie na jubileusz siedemdziesięciolecia*, red. M. Antoniuk, D. Siwor, Kraków 2021.
- Budzik J., *Malarskie pogranicza Andrzeja Buszy*, „Perspektywy Kultury” 2022, nr 4 (39).
- Busza A., *Astrologer in the Underground*, przekł. J. Boraks, M. Bullock, Athens–Ohio 1970.
- Busza A., *Atol*, Toronto–Rzeszów 2016.
- Busza A., *Ekfrazy*, posłowie J. Pasternski, Toronto 2020.

²⁸ P. Eluard, *Wiedzieć surowo wzbronione*, podają za: J. Waczków, dz. cyt., s. 63.

²⁹ A. Breton, *Manifest...*, s. 89.

³⁰ A. Taborska, *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm*, Gdańsk 2024 (wyd. trzecie, rozszerzone).

- Busza A., *Notes Towards a Poetic Credo* (tekst niepublikowany).
- Chadwick W., *Artystki i surrealizm*, przekł. i wprowadzenie A. Arno, Sopot 2024.
- Cywińska M., *Manufaktura snów. Rozważania o polskiej poezji nadrealistycznej*, Warszawa 2007.
- Danto A. C., *Po końcu sztuki*, przekł. M. Salwa, Kraków 2013.
- Durand G., *Wyobraźnia symboliczna*, Warszawa 1986.
- Eluard P., *Wiedzieć surowo wzbronione*, w: J. Waczków, *Paul Eluard*, Warszawa 1983.
- Janicka K., *Surrealizm*, Warszawa 1985.
- Kornhauser J., *Niebezpieczne krajobrazy. Surrealizm i po surrealizmie*, Kraków 2022.
- Pasterski J., *Inne wyzwania. Poezja Bogdana Czaykowskiego i Andrzeja Buszy w perspektywie dwukulturowości*, Rzeszów 2011.
- Szałasta-Rogowska B., *Ut pictura poesis*, „Archiwum Emigracji” 2021–2022, z. 29.
- Taborska A., *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm*, Gdańsk 2024 (wyd. trzecie, rozszerzone).
- Waczków J., *Paul Eluard*, Warszawa 1983.