Archiwalia

TAK odnalezione! Pierwsze czytanie pierwszej ulotki polskich futurystów

Beata Śniecikowska

TEKSTY DRUGIE 2019, NR 3, S. 331–352

DOI: 10.18318/td.2019.3.20 | ORCID: 0000-0003-0099-5792

Druk ilustracji dzięki uprzejmości Archiv der Avantgarden, Egidio Marzony i Andrzeja Wata. Za pomoc w zdobyciu praw do publikacji redakcja dziękuje prof. Adamowi Dziadkowi, dr. Przemysławowi Strożkowi i prof. Beacie Śniecikowskiej. Redakcja dołożyła wszelkich starań, by dotrzeć do spadkobierców Anatola Sterna, niestety bez powodzenia.

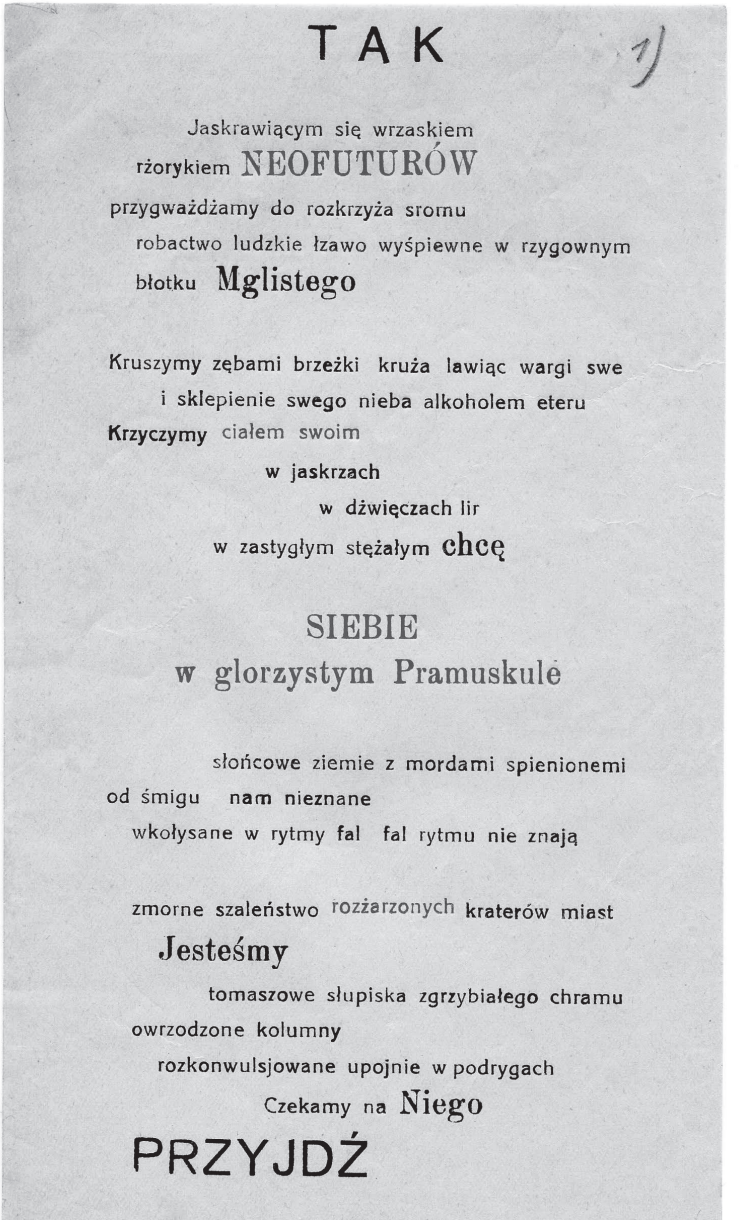
Cieniutka kartka zeszytowego formatu, w niczym nieprzypominająca wielkoformatowych płacht późniejszych manifestów polskiego futuryzmu[1], niegdyś najpewniej błękitna[2], dziś pożółkła, lekko zielonkawa. Bibułkowy papier doskonale przechował jednak awangardowe – choć kojarzone głównie z konstruktywizmem – kontrasty czerwieni i czerni liter oraz, naturalnie, same kontrasty rozmiaru czcionek. Rozchwiany słup druku

1 Wymiary karty to 20,8 x 12,1 cm. Materialność ulotki okazuje się skrajnie odmienna od najlepiej znanych późniejszych futurystycznych druków (*Jednodńuwka futurystuw. Mańifesty futuryzmu polskiego*, Kraków, czerwiec 1921 – wymiary: 320 × 940 mm; *Nuż w bżuhu. 2 jednodńuwka futurystuw*, Kraków–Warszawa, listopad 1921 – 615 mm × 930 mm). Bardzo dziękuję Panu Egidio Marzonie, w którego zbiorach znajduje się *Tak*, za zgodę na publikację druku. Za precyzyjne informacje o fizycznych cechach ulotki i doskonały skan – dziękuję Pani Monice Branickiej. Za wszelką pomoc wdzięczna jestem dr. Przemysławowi Strożkowi, dzięki kwerendom którego *Tak* może dziś ponownie ujrzeć światło dzienne. Za wszystkie uwagi na temat tekstu wreszcie podziękować chcę prof. Agnieszce Karpowicz i dr Kalinie Kupczyńskiej.

2 Taki kolor ulotki przechował w swej pamięci Aleksander Wat, o czym dalej w tekście.

Beata Śniecikowska – polonistka i historyczka sztuki, profesor w Pracowni Poetyki Historycznej IBL PAN. Zajmuje się badaniem relacji transkulturowych i intersemiotycznych. Zainteresowana problematyką audialności i wizualności poezji. Autorka monografii: *Haiku po polsku. Genologia w perspektywie transkulturowej* (2016), *„Nuż w uhu"? Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu* (2008, 2017) oraz *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939* (2005).

http://rcin.org.pl



TAK 1)

Jaskrawiącym się wrzaskiem
rżorykiem NEOFUTURÓW
przygważdżamy do rozkrzyża sromu
robactwo ludzkie łzawo wyśpiewne w rzygownym
błotku Mglistego

Kruszymy zębami brzeżki kruża lawiąc wargi swe
i sklepienie swego nieba alkoholem eteru
Krzyczymy ciałem swoim
w jaskrzach
w dźwięczach lir
w zastygłym stężałym chcę

SIEBIE
w glorzystym Pramuskule

słońcowe ziemie z mordami spienionemi
od śmigu nam nieznane
wkołysane w rytmy fal fal rytmu nie znają

zmorne szaleństwo rozżarzonych kraterów miast
Jesteśmy
tomaszowe słupiska zgrzybiałego chramu
owrzodzone kolumny
rozkonwulsjowane upojnie w podrygach
Czekamy na Niego
PRZYJDŹ

http://rcin.org.pl

musiał u progu międzywojnia dezorientować dość przypadkowych[3] odbiorców: rzecz, napisana przez nastoletnich jeszcze Aleksandra Wata i Anatola Sterna, ukazała się najpewniej pod koniec 1918 lub na samym początku roku 1919[4]. Bardzo daleko stąd od wierszowych „dłużących drabin, po których łazi niemrawość i nuda"[5]. Równych rządków prozy także nie uświadczymy. Pośród kompozycji sprzed stu lat „na oko" najbliżej ulotce do publikowanych w prasie tekstów reklamowych operujących czcionkami różnych wielkości i krojów, zawieszonych między graficznym porządkiem prozy i poezji. Podobieństwo do druków reklamowych jest jednak dość powierzchowne, w znaczniej mierze – czysto wizualne. U Wata i Sterna nie znajdziemy, przykładowo, ani jednego znaku przestankowego. Nie odczytamy także – co kluczowe – prostego, dającego się łatwo wtłoczyć w poznawcze (i literaturoznawcze) ramy, komunikatu. Pierwsza ulotka futurystów wcale nie przypomina także rozrzucanych, roklejanych i rozdawanych na ulicach miast różnotematycznych (związanych z polityką, wojskowością, sztuką) odezw i jednodniówek[6] – ani wizualnie[7], ani

3 O recepcji futurystycznych druków – zob. A.K. Waśkiewicz *Czasopisma i publikacje zbiorowe polskich futurystów*, „Pamiętnik Literacki" 1983 z. 1, s. 51.

4 Tę datę podają A.K. Waśkiewicz (*Czasopisma i publikacje zbiorowe…*, s. 33), P. Graf (*Automobil w pędzie. Studia o futuryzmie i futurystach*, Wydawnictwo UAM, Poznań 2018, s. 19), P. Strożek (*Marinetti i futuryzm w Polsce 1909-1939. Obecność – kontakty – wydarzenia*, IS PAN, Warszawa 2012, s. 110); Strożek zastrzega, co zrozumiałe i co najpewniej odnieść trzeba do wszystkich wspomnianych prac, że datę tę przyjąć należy, jeśli da się wiarę wspomnieniom futurystów – tamże). K. Jaworski przypuszcza, że rzecz ukazała się w grudniu roku 1918 lub styczniu 1919 (K. Jaworski *Natychmiastowa futuryzacja życia! Manifesty, odezwy, wypowiedzi programowe polskich futurystów 1919-1939*, Attyka, Kraków 2017, s. 16), w swojej *Kronice polskiego futuryzmu* (Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Jana Kochanowskiego, Kielce 2015, s. 65) precyzuje, że był to koniec grudnia 1918 bądź początek stycznie 1919 roku. Gdyby w pełni zawierzyć Watowi (którego pamięć w przypadku treści *Tak* była jednak, jak wyjaśniam dalej w tekście, dość zawodna), należałoby datować ulotkę na jesień roku 1918 („W parę miesięcy później [po publikacji *Tak* – przyp. B.Ś.] w styczniu czy lutym 1919 roku odbył się pierwszy w Polsce wieczór futurystyczny" – A. Wat *Wspomnienia o futuryzmie*, „Miesięcznik Literacki" 1930 nr 2, cyt. za: tegoż, *Publicystyka*, red. P. Pietrych, Czytelnik, Warszawa 2008, s. 138). Odnalezienie ulotki nie jest tu rozstrzygające – druk nie jest datowany.

5 J. Przyboś *Kataryniarze i strofkarze*, „Linia" 1931 nr 1, s. 14.

6 O popularnej w międzywojniu formie jednodniówki – zob. A. Karpowicz *Co słychać w manifestach*, w druku; H. Wojtysiak *Jednodniówki jako osobliwy rodzaj wydawnictw ciągłych*, „Biuletyn RBIB" 2012 nr 2, http://www.ebib.pl/images/stories/numery/129/129_wojtysiak.pdf (27.04.2019).

7 Tu poszukiwać można co najwyżej odległych paralel. Zob. np. odezwy dostępne na stronach Polony (11.05.2019): https://polona.pl/search/?query=odezwa&filters=public:1, https://polona.

http://rcin.org.pl

stylistycznie, ani semantycznie. Odnaleziony druk z dzisiejszej perspektywy jawi się jako… bezrymowy syntagmatyczny wiersz wolny[8] – rozedrgany graficznie, świadomy swej wizualnej i dźwiękowej materialności i skrajnie przy tym odległy od klarowności stylistycznej i semantycznej. A przecież tekst uchodzi za pierwszy manifest[9] najbardziej burzliwej, wichrzycielskiej rewolty polskiej awangardy: futuryzmu!

Może zatem wcale nie mamy do czynienia z manifestem? Publikacja Sterna i Wata zdaje się wymykać jednoznacznym przyporządkowaniom genologicznym i, na dobrą sprawę, także wszelkim innym. Manifest, jeśli trzymać się słownikowej definicji, powinien zawierać „założenia programowe i postulaty ideowo-artystyczne grupy literackiej mające charakter odezwy do czytającej publiczności", „stanowić bądź teoretyczne uogólnienie i uzasadnienie uprzedniej praktyki twórczej danego zespołu pisarzy, bądź zapowiedź – nie zawsze później realizowaną – twórczości określonego typu"[10]? Pierwszy futurystyczny druk przynosi natomiast proklamację-wyznanie o niejasnym charakterze metaartystycznym i wątpliwej performatywności[11]. Z całą pewnością – skoro wydrukowano go i upubliczniono – druk „chciał być czytany"[12]. W jakim jednak celu? Czy istotnie można tu mówić o formie „angażującej i zaangażowanej"[13]? Odnaleziony tekst mógłby zapewne stanowić wstęp do

pl/item/odezwa-inc-rozpoczela-sie-demobilizacja-starszych-rocznikow-w-p,MTAoMDQ2MTEo/#info:metadata; https://polona.pl/item/druga-odezwa-o-pieniadzach-do-mieszkancow-m-bedzina-bedzin-31-sierpnia-1914-r,ODYxODQ4NDI/#info:metadata.

8 Zob. L. Pszczołowska *Wiersz polski. Zarys historyczny*, FUNNA, Wrocław 2001, s. 347 i n. Podział na całostki składniowe jest w części tekstu przekształcany, utwór przypomina tym samym także drobnosyntagmowy wiersz Różewiczowski – tamże, s. 362-366.

9 Badacze posługują się zarówno określeniem gatunkowym „manifest" (np. P. Graf *Automobil w pędzie*, s. 19), jak i neutralnym genologicznie „ulotka". Bruno Jasieński pisał o *Tak* jako o „odezwie" (B. Jasieński *Futuryzm polski (bilans)*, „Zwrotnica" 1923 nr 6, s. 18).

10 J. Sławiński *Manifest literacki*, w: M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński *Słownik terminów literackich*, Ossolineum, Wrocław 2000, s. 293. Zob. też P. Czapliński *Poetyka manifestu literackiego 1918-1939*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1997; A. Śliz *Manifest literacki w Polsce. Kulturowa historia gatunku*, praca doktorska napisana pod kier. prof. J. Płuciennika, Uniwersytet Łódzki, Łódź 2015, http://dspace.uni.lodz.pl:8080/xmlui/bitstream/handle/11089/12768/doktorat%20Agnieszka%20%C5%9Aliz.pdf?sequence=1&isAllowed=n (11.05.2019).

11 Zob. A. Karpowicz *Manifest*, w: *Od aforyzmu do zinu: gatunki twórczości słownej*, red. G. Godlewski, A. Karpowicz, M. Rakoczy, P. Rodak, Wydawnictwa UW, Warszawa 2014, s. 258.

12 M. Zaleski *Manifest literacki jako tekst literaturoznawczy*, „Pamiętnik Literacki" 1992 z. 1, s. 66.

13 A. Karpowicz *Manifest*, s. 262.

http://rcin.org.pl

sformułowania konkretnych artystycznych postulatów (taką dwudzielną budowę ma np. *Akt założycielski i manifest futuryzmu* Marinettiego, najpewniej nieźle znany obu młodym twórcom[14]). Z całą jednak pewnością ulotka nie miała dalszej części, nieodwołalnie zamyka ją podpis „neofuturzy" na dole karty. Cóż to zatem za genologiczne dziwo? Niech pytanie to towarzyszy dalszej analizie, tymczasem powrócić chcę do dziejów międzywojennej literatury i – najwspółcześniejszego literaturoznawstwa.

Wygląda na to, że futuryści niezmiennie mają poczucie humoru. I, podszyte dowcipem, wyczucie czasu. Futuryzm ostatnimi czasy spektakularnie „zmartwychwstaje" (do historycznoliterackiego grobu złożono go zresztą nazbyt pospiesznie[15]) – w praktykach artystycznych[16] i w dociekaniach naukowych. Od z górą dekady nieprzerwanie trwa wielki urodzaj na najróżniej profilowane studia nad polskim futuryzmem[17]. Jedno łączy liczne najnowsze prace: badacze

14 O wczesnej polskiej recepcji włoskiego futuryzmu piszą obszernie P. Strożek (*Marinetti i futuryzm...*) i K. Jaworski (*Kronika...*, s. 19-64).

15 Jasieński i Stern ogłosili kres ruchu już w 1923 roku (zob. B. Jasieński *Futuryzm polski (bilans)*, w: *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, wstęp i kom. Z. Jarosiński, wyb. i oprac. H. Zaworska, Ossolineum, Wrocław 1978, s. 49; A. Stern *Zwierzęta w klatce (o polskim futuryzmie)*, w: tegoż *Głód jednoznaczności i inne szkice*, Czytelnik, Warszawa 1972, s. 65; o pospieszności tej decyzji – zob. np. B. Śniecikowska *„Nuż w uhu"? Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2017, s. 10-13. W powojennym literaturoznawstwie długo panowało przekonanie (jako jeden z pierwszych wyraził je J. Sławiński w 1959 roku – J. Sławiński *Poezje Młodożeńca*, w: tegoż *Przypadki poezji. Pisma wybrane*, t. 5, red. W. Bolecki, Universitas, Kraków 2001, s. 105-106) o niewielkiej, z perspektywy późniejszej literatury polskiej, „mocy zapładniającej" rodzimego futuryzmu.

16 Dość wspomnieć o ożywiającej futurystyczne praktyki – w tekstach poetyckich i metaartystycznych – twórczości neolingwistów (zob. np. B. Śniecikowska *„Manifest Neolingwistyczny v. 1.1" i jego poetyckie potomstwo – twórczość nowatorów czy paseizm*, w: *Polska literatura najnowsza – poza kanonem*, red. P. Kierzek Wydawnictwo UŁ, Łódź 2008, s. 148-171; T. Cieślak-Sokołowski *Próba porządkowania tekstów*, „FA-art" 2003 nr 3/4, s. 142–143), o praktykach przenoszenia poezji futurystycznej w cyberprzestrzeń (działania grupy Twożywo oraz Urszuli Pawlickiej i Łukasza Podgórniego – http://www.twozywo.art.pl/twzw.php?4cyf; http://ha.art.pl/czyzewski/, 5.02.2019; E. Winiecka *Cyfrowe adaptacje literatury*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 2017 z. 2, s. 55-79, http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-f875c296-89ba-455a-9ae4-1c389b44eb9b [5.04.2019]) oraz o dającej się łączyć z inspiracjami futuryzmem obecności słowa w przestrzeni publicznej – zob. np. A. Karpowicz *Kolorowe spodnie, kolorowe twarze. Awangarda jako pierwszy underground*, w: *Awangarda/Underground. Idee, historie, praktyki w kulturze polskiej i czeskiej*, red. A. Karpowicz, W. Parfianowicz-Vertun, X. Stańczyk, Wydawnictwo UJ, Kraków 2018, s. 207-223.

17 Dość wymienić książki (pomijam liczne artykuły): P. Graf *Automobil w pędzie*; K. Jaworski *Kronika polskiego futuryzmu* oraz *Natychmiastowa futuryzacja...*; P. Strożek *Marinetti i futuryzm w Pol-*

http://rcin.org.pl

z uwagą analizują materialność – i „materiałowość" – awangardowego *œuvre*. W polu widzenia, i słyszenia, znalazła się zarówno nie dość wcześniej dopuszczona do głosu futurystyczna fonostylistyka, jak i – najczęściej ze szczętem gubiona w późniejszych przedrukach – materialność gazety, ulotki, jednodniówki („jednorodka", „krzyku"[18]), a nawet tomiku poetyckiego. Krzysztof Jaworski, Paweł Graf, Aleksander Wójtowicz, Marta Rakoczy i Agnieszka Karpowicz[19] badali w ostatnich latach właśnie futurystyczne druki ulotne (Graf odnalazł nawet jednodniówkę Henryka Sela[20], dotąd uznawaną za zaginioną).

Wielką nieobecną świeżo opublikowanych monograficznych książek Jaworskiego i Grafa była jednak ulotka *Tak*, publikacja inicjująca futurystyczny ferment (naturalnie „o ile przyjmiemy [a tak nakazywałyby znane dziś fakty historycznoliterackie – dop. B.Ś.], że nasz rodzimy, świadomy siebie futuryzm został zainicjowany właśnie przez A. Sterna i A Wata"[21], a *Tak* to „prawdopodobnie pierwszy polski druk futurystyczny"[22]). Interesująco ten dotkliwy brak starał się zrekompensować Paweł Graf. Pierwszy analityczny rozdział wydanego w 2018 roku *Automobilu w pędzie* otwierają rozważania o jedynej „wydobytej z pamięci Aleksandra Wata"[23] frazie z *Tak*. Tymczasem ulotka odnajduje się – w tym samym 2018 roku, a zatem niejako jubileuszowo, w stulecie publikacji – dzięki prowadzonym przez dr. Przemysława Strożka pracom w archiwum

---

sce; B. Śniecikowska *„Nuż w uhu"?...*; A. Wójtowicz *Nowa sztuka: początki (i końce)*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2017. Znaczne ożywienie widać także w zagranicznych studiach nad futuryzmem (czy raczej: futuryzmami) – samo tylko wydawnictwo De Gruyter opublikowało w ostatnim czasie osiem ponadkilkusetstronicowych tomów „International Yearbook of Futurism Studies" (kolejne – w zapowiedziach) oraz monumentalny *Handbook of International Futurism*, pod red. G. Berghausa (Berlin–Boston 2019).

18 Zob. P. Graf *Automobil w pędzie*

19 K. Jaworski *Natychmiastowa futuryzacja...*; P. Graf *Automobil w pędzie*; A. Wójtowicz *„Najgenjalniejsza genjalność geniuszów XX wieku" – na marginesach polskiego futuryzmu*, w: *Impuls dadaistyczny w polskiej sztuce i literaturze dwudziestowiecznej*, red. P. Kurc-Maj, P. Polit, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2017, s. 152-168; M. Rakoczy *Ortograficzny prymitywista. „Mańifest w sprawie ortografji fonetycznej" Jasieńskiego w perspektywie antropologiczno-historycznej*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich" 2016 z. 4, s. 109-124, http://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-037d108d-8db4-42c6-b649-26886a01463a (10.04.2019); A. Karpowicz *Co słychać...*

20 P. Graf *Automobil w pędzie*, s. 481.

21 Tamże, s. 19.

22 K. Jaworski *Kronika polskiego futuryzmu*, s. 65.

23 P. Graf *Automobil w pędzie*, s. 19.

http://rcin.org.pl

Egidio Marzony (Archiv der Avantgarden [AdA] – Staatliche Kunstsammlungen Dresden). Graf zdołał jeszcze umieścić tę informację w przypisie, do samego tekstu dotrzeć nie zdążył.

Fraza w oryginalnym brzmieniu po części tylko przypomina tę rekonstruowaną przez autora namopaników i analizowaną przez poznańskiego badacza[24]. Cały odnaleziony manifest rzuca natomiast nowe, zaskakująco ciemne światło na futurystyczne pierwociny. Już na wstępie, anegdotycznie, potwierdza się jedna z głównych tez monografii Grafa: futuryzmu nie należy traktować jak historycznoliterackiej skamieliny, mnóstwo jest tu jeszcze do odkrycia, także: najzupełniej dosłownie.

Zmitologizowana w pamięci awangardystów, szczęśliwie zmaterializowana ulotka domaga się uważnej wielokontekstowej lektury. Zacznę, literalnie, od samego początku – od pierwszego zapisanego na bibułkowej kartce słowa.

I. Jak to *Tak?!*

Tak. Jaki łagodny początek. Zaskakujący w kontekście tytułów późniejszych futurystycznych manifestów i jednodniówek: *TO SĄ Niebieskich pięty, KTÓRE TRZEBA POMALOWAĆ*, *Nuż* w *bżuhu*, *Gga* czy bardziej jeszcze purnonsensowych (inna rzecz, że sygnowanych przez twórców, z którymi Wat, Stern i trójka pozostałych „pierwszoligowych" futurystów niewiele mieli wspólnego) *Pam-Bamów*, *Czyk-Czyków*, *Lejków w Mózgu*, *Wiatrów w rosole*, *Gwiazd w garnku czy Zielonych Murzynów*[25]. *Tak*. Afirmacja. Spokój. Zgoda.

Czy to jednak aby najlepszy szyld dla pierwszego wystąpienia artystycznych wichrzycieli? Takie zawołanie na rewolucyjny początek?! Gdyby upierać się przy chwytliwych, krótkich partykułach – o wiele lepsze wydaje się „nie". A może nie należy już na wstępie szukać dziury w całym, może to istotnie „*Tak* – rzucone nadejściu nowych antymetafizycznych czasów i wykrzyczane w tytule manifestu"[26]? „Wykrzyczenie"[27] zdają się zresztą potwierdzać słowa

24 Szerzej piszę na ten temat w dalszej części szkicu.

25 Zob. K. Jaworski *Natychmiastowa futuryzacja…*; P. Graf *Automobil w pędzie*, s. 172-175; A. Wójtowicz *„Najgenjalniejsza genialność geniuszów XX wieku"…*; G. Gazda *Futuryzm w Polsce*, Ossolineum, Wrocław 1974, s. 62-73.

26 P. Graf *Automobil w pędzie*, s. 21.

27 Agnieszka Karpowicz kreśli przekonujące porównanie manifestów futurystycznych do „mikrofonu jednocześnie zbierającego, zagęszczającego, modyfikującego i wzmacniającego dźwięki" (tejże *Co słychać w manifestach*).

http://rcin.org.pl

„wrzask" i „rżoryk" z inicjalnych wersów oraz sam zapis tytułowej partykuły (wytłuszczone kapitaliki). Niewykluczone też, patrząc z innej strony, że „tak" to niezła etykieta dla godzących się na wielorakość świata pobratymców szwajcarskich dadaistów[28]. Z całą pewnością pozytywnie anonsowany przekaz może dobrze nastroić odbiorcę[29] – czy jednak istotnie młodzieńkim Watowi i Sternowi szło o przychylność publiki?

Formułowane *ex post* lakoniczne wypowiedzi obu autorów niewiele wyjaśniają. Mimo to ciekawie wybrzmiewa dziś listowny dialog byłych „neofuturów", prowadzony ponad cztery dekady po awangardowym starcie. Pisał Wat:

> odzwyczaiłem się od cenzur. W tej chwili przypomniała mi się nasza pierwsza wspólna z nią przeprawa, czy to pamiętasz? Z okazji ulotki „TAK" wezwał nas cenzor Krüger z Kom[itetu] Rzą[dowego], był to poczciwina, ojciec dwóch ładnych córek […]. Czasy zresztą były poczciwe, rok 1919, potem cenzorzy działali z ukrycia.[30]

Na to Stern:

> Zazdroszczę Ci Twojej pamięci: nie tylko córki cenzora Krügera, ale sam cenzor Krüger ulotnił się bez śladu z mojej pamięci. Pozostało tylko wspomnienie o **naszej tęczowej ulotce**, która mnie – ze skruchą wyznaję – wzrusza do dziś dnia. **Gdzież są te czasy, gdy wszystko rozstrzygało się bezapelacyjnie krótkim „Tak"?**[31]

W dzisiejszym czytelniku – znajdującym się w znacznie lepszej sytuacji niż obaj eks-futuryści w roku 1963 (bo mogącym dokładnie przyjrzeć się

28 Zob. np. R. Sheppard *Modernism – Dada – Postmodernism*, Nortwestern University Press, Evanston, IL 2000, s. 266-291. O dadaistycznych filiacjach polskiego futuryzmu – zob. np. B. Śniecikowska *„Nuż w uhu"…*; *Impuls dadaistyczny…*

29 Przypomnijmy anegdotycznie zupełnie inne „tak" – instalację Yoko Ono (z wystawy z listopada 1966), której zwieńczeniem było maleńkie „yes", widoczne wyłącznie przez szkło powiększające – jeśli tylko zwiedzający wykazał dość determinacji, by wspiąć się po drabinie pod sufit galerii. John Lennon wdrapał się na górę i z ulgą skonstatował pozytywny charakter przekazu.

30 A. Wat *Korespondencja. Część pierwsza*, wyb. i oprac. A. Kowalczykowa, Czytelnik, Warszawa 2005, s. 497; cyt. za: K. Jaworski *Kronika…*, s. 65.

31 A. Wat *Korespondencja. Część druga*, wyb. i oprac. A. Kowalczykowa, Czytelnik, Warszawa 2005, s. 386; cyt. za: K. Jaworski *Kronika…*, s. 65, podkr. B.Ś.

http://rcin.org.pl

utworowi) – krótki opis autora *Biegu do bieguna* budzić może spory sprzeciw. Dokładna lektura absolutnie nie pozwala na uznanie tekstu za komunikat „rozstrzygnięty" „bezapelacyjnie krótkim «Tak»". Można odnieść wrażenie, że Stern nie zapamiętał z powikłanej stylistyki utworu wiele więcej niźli tytułową partykułę. Watowi, przypomnijmy, utkwiła w pamięci jedna, przekręcona zresztą, fraza. W roku 1930 (zatem tylko nieco ponad dekadę po „wypuszczeniu" *Tak*!) pisał:

> Pierwszym występem [warszawskich futurystów] była mała ulotka na błękitnym papierze, zatytułowana *Tak*. Przypominam sobie tylko jedno zdanie: „owrzodziałe słupiska tomaszowej niewiary". Z tego frazesu i tytułu można sobie o niej urobić pojęcie: była naszpikowana symbolami i głosiła bezwzględną aprobatę dzisiejszości.[32]

„Frazes" (!), o którym dalej, istotnie dowodzi wielkiego uwikłania w konteksty symboliczne. Wspomnienie tytułu po latach skłania natomiast Wata do uznania ulotki za wyraz „bezwzględnej aprobaty dzisiejszości". W konfrontacji z odnalezionym tekstem uznaję, że to interpretacja wyjątkowo upraszczająca. *Tak* z pewnością nie jest „bezwzględną aprobatą" czegokolwiek. Wygląda zatem na to, że dzisiejszy interpretator musi bronić *Tak* przed samymi jego autorami wypowiadającymi się z dystansu jednej lub kilku dekad!

Powróćmy jeszcze do korespondencji z lat 60. Czemu Stern nazywa *Tak* „tęczową ulotką"? Naturalnie na boku pozostawić trzeba wszelkie najwspółcześniejsze skojarzenia. Czy idzie o wielobarwność publikacji? Błękitne tło, czarny i czerwony druk – daleko stąd jeszcze do kolorów tęczy, daleko jednak także do monochromatyczności zdecydowanej większości tekstów pierwszych dekad XX wieku (podobnie zresztą jak tekstów wieku XXI). „Tęczowość" wiązać można jednak również, na zupełnie innych prawach, ze spontanicznością, nieprzewidywalnością, radością, efemerycznością. Określenie „tęczowa ulotka" byłoby zatem aktywizującą te właśnie semy „tęczy" metaforą – zapisaną w liście poety Sterna do poety Wata. Niewykluczone także, że w wypowiedzi Sterna z 1963 roku pobrzmiewa znane z *Noża w bżuhu*, nawiązujące do drugiego manifestu dadaistycznego Tzary, „tęczowe" zawołanie „**Hcemy szczać we wszystkih kolorach**"[33].

---

32 A. Wat *Wspomnienia o futuryzmie*, s. 138.

33 *Nuż w bżuhu. 2 jednodńuwka futurystuw*, s. 1, wyróżnienie autorów (zob. też: *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, s. 29). We wplatanych w tekst artykułu cytatach z utworów literackich

http://rcin.org.pl

Zastanawia wreszcie, czemu ulotką zainteresowała się cenzura. Przypuszczam, że – mimo semantycznych niejasności tekstu – „poczciwina Krüger" dostrzec mógł w *Tak* znamiona obrazoburstwa.

Klucz (a przynajmniej jeden z kluczy) do zagadkowej futurystycznej kariery afirmatywnej partykuły zdaje się leżeć w… religii chrześcijańskiej. Tytułowe „tak" wchodzi – przewrotnie, dla wielu zapewne bluźnierczo – w serię relacji z innymi słowami i frazami druku, wiodąc ku obrazoburczo kontekstualizowanym wątkom sakralnym. W ich odnalezieniu pomaga zastosowana przez autorów grafia. Na stronie zapełnionej rozrzuconymi w zaskakującym (z perspektywy roku 1918) nieporządku czcionkami różnej wielkości, grubości i barwy w oczy rzuca się kilka wybitych większymi literami słów. Tytułowe „tak" wydrukowano pogrubionymi czarnymi kapitalikami. Wyraźnie łączy się ono z innymi (choć nie wszystkimi) zapisanymi czarnym wytłuszczonym drukiem leksemami i frazami, w których leksemy te się mieszczą. Mamy zatem „**TAK**" – „**chcę**", „Czekamy na **Niego**", „**PRZYJDŹ**". Nietrudno dostrzec tu łączność z biblijnym, Maryjnym „fiat" – pokornym oczekiwaniem na Boga. Cały tekst jednak z pokorą i afirmacją ułożonego przez kogoś z góry losu niewiele ma wspólnego. Pojawiają się w nim także dodatkowe, już niewyróżnione graficznie, motywy i aluzje religijne. W dalszej analizie będę starała się ujawnić tę delikatną sieć powiązań.

II. Meandry mikrolektury

Mój szkic nosi podtytuł „pierwsze czytanie" z dwóch powodów. Proponuję pierwszą w ogóle analityczną lekturę całego tekstu *Tak* – odnaleziona w zbiorach Marzony ulotka ma w tym zeszycie „Tekstów Drugich" swoją „drugą premierę". W czasie, gdy utwór powstał – i zanim zaginął – nikt, o ile mi wiadomo, nie objął go głębszym analitycznym namysłem. Nie wątpię jednak, poznawszy wielorako złożoną zawartość druku, że moja interpretacja jest pierwszą z długiej serii jego literaturoznawczych analiz – w drugim życiu tekstu.

„Pierwsze czytanie" przywołuje także kontekst liturgiczny. Sfera *sacrum* – przede wszystkim religii chrześcijańskich – to, jak uprzedzałam, jeden

zachowuję pogrubienie druku; zaś słowa wybite na czerwono (obecne wyłącznie w *Tak*) podkreślam; nie odzwierciedlam natomiast (inaczej niż w cytatach blokowych) różnic w rozmiarze czcionek. Jeśli nie zaznaczam inaczej, wszystkie podkreślenia (w tekstach literackich i badawczych) pochodzą od ich autorów.

http://rcin.org.pl

z kluczowych punktów odniesienia kompozycji. Moje „pierwsze czytanie" będzie zatem jednocześnie pierwszą próbą zmierzenia się z sakralnym kodem *Tak*.

Czas na dokładne oględziny utworu dwóch warszawskich futurów. Tę część artykułu stanowić będzie linearna, wielokontekstowa mikrolektura[34] gęstego tekstu ulotki. Pokazać chcę również intrygujące stylistyczne antecedencje nieco późniejszej twórczości Wata i Sterna. Ma rację Graf – *Tak* to dziełko profetyczne[35], jakkolwiek „proroczość" utworu widzę zupełnie inaczej niż autor *Automobilu w pędzie*.

Pierwszy, zasadniczy wniosek z lektury zaskakuje. Jak już kilkakrotnie podkreślałam, *Tak* nie niesie klarownego semantycznie komunikatu, jakiego można by się spodziewać po druku inicjującym działalność młodych awangardystów. Przeciwnie, niejasności znaczeniowe i meandry stylistyczne zdają się sytuować tekst w bliskim sąsiedztwie Watowskiego *Piecyka*! Tuż po tytułowym, wytłuszczonym i „po bożemu" wyjustowanym do środka „**TAK**" rozpędza się fonowizualna karuzela, jakiej dotąd polska literatura nie widziała i nie słyszała (inna rzecz, że lada moment powstaną konstrukcje jeszcze bardziej karkołomne[36]).

Pierwsza całostka tekstu (podział na zdania pozostaje arbitralny) rozpoczyna się, nietypowo, podwójnym celownikowym dopełnieniem. Mówiąc wprost – rozpoczyna się od dworującego sobie z „muzycznej" powagi młodopolskiej synestezji „jaskrawiącego się wrzasku" oraz po dwakroć neologicznego „rżoryku NEOFUTURÓW"[37]. Czy podpisani pod tekstem „neofuturzy" wywrzeszczeli i „wyrżoryczeli" właśnie inicjalne „tak"? Na to wskazywać może konstrukcja gramatyczna i samo następstwo fraz. Początek tekstu zdaje się również potwierdzać tezę, że „krzyk i przekrzykiwanie" stanowiły „główne praktyki głosowe międzywojnia"[38]. Cały druk nie wydaje się jednak wcale

34 Mikrolekturę rozumiem analogicznie jak A. Nawarecki i A. Dziadek (zob. szczeg. A. Nawarecki *Wstęp*, w: *Miniatura i mikrologia literacka*, t. 2, red. i wstęp A. Nawarecki, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2001, s. 9-10; A. Dziadek *Sztuka mikrolektury Rolanda Barthes'a*, w: *Miniatura i mikrologia literacka*, t. 1, red. A. Nawarecki, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2000, s. 30-45).

35 Zob. przypis 69.

36 Zob. np. B. Śniecikowska *„Nuż w uhu"*..., s. 257-479.

37 O późniejszych futurystycznych dialogach (i dyskusjach) z młodopolską „muzycznością" – zob. tamże, s. 92-157.

38 A. Karpowicz *Co słychać w manifestach.*

http://rcin.org.pl

zapisem odtworzonego w piśmie ustnego, performatywnego wystąpienia[39]. Notabene – jakkolwiek mniej przekonująca to interpretacja – tytułowe „**TAK**" potraktować można także jako zaimek i wpleść w tok składniowy utworu; pełniłoby ono wówczas rolę okolicznika sposobu: „tak [w taki sposób / tak oto] jaskrawiącym się wrzaskiem[,] rżorykiem neofuturów przygważdżamy […]". Co więcej, jak wspomniałam, „**TAK**" wpisuje się także w jeszcze jeden, wyznaczony następstwem wytłuszczeń, ciąg interpretacyjny. Pierwszy futurystyczny druk pozwala się zatem czytać… jak palimpsest!

Pozostańmy chwilę przy „jaskrawiącym się wrzasku" i „rżoryku". Wbrew oczekiwaniom te głośne dźwięki nie obwieszczają zasad nowej sztuki, nie nawołują do burzenia muzeów, nie chwalą cywilizacji, maszyny, prędkości. Ryk to jednak nie byle jaki, skoro ma moc „przygważdżania" „robactwa ludzkiego" „do rozkrzyża sromu"! Silna aliteracyjność[40] pierwszych trzech wersów i bardzo wyrazista kinestezja artykulacyjna (o których dalej) dodatkowo podkreślają istotność fraz. Co jednak konkretnie komunikują „neofuturzy"? Czym jest „rozkrzyże [rozkrzyż?] sromu"? Z kim identyfikować „robactwo ludzkie łzawo wyśpiewne [wyśpiewane?] w rzygownym błotku **Mglistego**"? Widać tu – mimo semantycznych nieoczywistości – silnie obrazoburcze rysy tekstu. „Przygważdżanie" do neologicznego, pobrzmiewającego archaicznie, „rozkrzyża" od razu wywołuje wątek chrystologiczny[41]. „Rozkrzyż" [„rozkrzyże"?] opatrzony jest także nieoczekiwanym, semantycznie i gramatycznie, dopełnieniem. „Srom" rozumieć można dwojako – jako wstyd, hańbę (sromotę), ale też (etymologicznie znaczenia są powiązane) jako żeńskie zewnętrzne narządy płciowe. W moim przekonaniu utwór aktualizuje oba sensy.

Jak natomiast interpretować, lekko „przestarzałe" stylistycznie, „robactwo ludzkie"? Powoływać można się, naturalnie, na najrozmaitsze wcześniejsze użycia wyrażenia, uwzględniając np. *Podróże Guliwera* Swifta czy, z zupełnie innej strony, *Requiem aeternam* Przybyszewskiego (erudyta Wat zapewne bez trudu rozmnożyłby konteksty). Wachlarz możliwych odniesień intertekstualnych wcale jednak nie ułatwia analizy. Tym bardziej że „robactwo" tkwi w „rzygownym błotku **Mglistego**"! „Mglistość" znakomicie przystaje do nastrojowej „młodopolskości", do „mglistych i nieokreślonych idei, zagadkowych głębin,

39 Zob. tamże.

40 Jako aliterację określam odpowiedniości inicjalne i śródwyrazowe.

41 Wydać się może, że obu autorom bliższy powinien być kontekst judaizmu, kluczem pozostaje jednak w *Tak* tradycja kultury chrześcijańskiej.

http://rcin.org.pl

tajemniczych obszarów transcendencji"[42]. Deminutywne „błotko", w dodatku neologicznie „rzygowne", ze szczętem jednak podkopuje taką interpretację, natychmiast obniżając rangę wybitego pogrubioną czcionką, zapisanego wielką literą „**Mglistego**". Co ciekawe, błoto (fabryczne) pojawia się także w *Akcie założycielskim i Manifeście futuryzmu*[43], z *Tak* polskich „neofuturów" nie ma ono jednak zupełnie nic wspólnego.

Już pierwsza „strofoida" (?) tekstu Wata i Sterna ujawnia powikłane związki z poetyką symbolizmu i ekspresjonizmu. Relacje te dostrzegał, przynajmniej po części, Bruno Jasieński:

> W Warszawie [1921][44] zetknąłem się po raz pierwszy z Anatolem Sternem i Aleksandrem Watem. Pierwsza podpisana przez nich odezwa pt. *Tak* jaka wpadła mi w ręce, **owiana jeszcze duchem niemieckiego ekspresjonizmu**, zwiastując kogoś, który nadchodzi – była mi całkowicie obcą.[45]

Duch ekspresjonizmu – i innych „izmów" przełomu stuleci – wywoływany był jednak w *Tak* w bardzo szczególny sposób. Wat pisał we *Wspomnieniach o futuryzmie:* „Nuda i wstręt były […] akuszerkami polskiej poezji futurystycznej. Nuda i wstręt w stosunku do zastanej literatury i jej sentymentalnej koncepcji człowieka"[46]. Tymczasem „oficjalna poezja pławiła się w zwietrzałym estetyzmie młodopolskim"[47].

Nic zatem dziwnego, że mamy tu do czynienia – zarówno w warstwie dźwięków, jak i znaczeń – z polemiczną stylizacją na twórczość bezpośrednich poprzedników[48] czy, mówiąc po Watowsku, z „wyżywaniem się emocjonalności paseistycznej"[49]. I tak neologiczny zrost dźwiękonaśla-

---

42 A. Hutnikiewicz *Młoda Polska*, PWN, Warszawa 1997, s. 25.

43 F.T. Marinetti *Akt założycielski i manifest futuryzmu*, przeł. M. Czerwiński, w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wyb. i oprac. E. Grabska, H. Morawska, PWN, Warszawa 1969, s. 142.

44 Data podana przez K. Jaworskiego.

45 B. Jasieński *Futuryzm polski (bilans)*, „Zwrotnica" 1923 nr 6, s. 18, cyt. za: K. Jaworski *Kronika...*, s. 65.

46 A. Wat *Publicystyka*, s. 135.

47 Tamże.

48 Zob np. B. Śniecikowska *„Nuż w uhu?...*, s. 122-157.

49 A. Wat *Publicystyka*, s. 140. W ten sposób pisał Wat o swoim *Piecyku* oraz *Nagim człowieku w śródmieściu* i *Słońcu na półmisku* Sterna.

http://rcin.org.pl

dowczych „rżenia" i „ryku" głośno, ostro wybija się poza eufoniczne *decorum* wczesnomodernistycznej sztuki słowa. W literaturze końca XIX i początku XX wieku roiło się od słów dźwiękonaśladowczych (i nierzadko też ruchonaśladowczych[50]), częstokroć były to jednak nazwy brzmień bliskie poetyzmom (takie jak „szum", „szmer", „powiew"). Bardziej potocznych określeń dźwięków nie wykluczano z tzw. sztuki wysokiej, zwykle jednak towarzyszyły im onomatopeje o bardziej „lirycznym" charakterze (oraz – nieonomatopeiczne leksemy konotujące sensy związane z muzyką i dźwiękiem). Całość zaś nurzała się w „muzycznych", nastrojowych niedookreśleniach i tajemniczościach, nierzadko posadowionych w anturażu różnorakich „przedmiotów wzniosłych"[51], „kojarzących się z nieskończonością"[52], jak „ocean, słońce, księżyc i gwiazdy, […] bogowie, demony, piekło, duchy, dusze ludzkie, […] grom, burze, szalejące morza, […] potwory, węże, lwy, tygrysy"[53]. Doskonałym przykładem może być tutaj fragment *Z „Wigilij"* Stanisława Przybyszewskiego:

> jakby odległe **drganie** powietrza rośnie coś i płynie przez kościół, wznosi się jak ciche **westchnienie, prężу się** jak tygrys przysadzony do skoku, a naraz **pęka** cisza, **ryknęły** organy, a z żelaznych objęć ciszy i czekania wyrywa się pieśń straszna, potężna, pieśń co mury rozpiera i groby rozsadza […][54]

Tymczasem „neofuturzy" decydują się na „jaskrawiący się wrzask" i „rżoryk"! Trudno nie szukać tu intencji parodystycznych. Inna rzecz, że gdyby dobrze przysłuchać się poezji niemieckiego ekspresjonizmu, znaleźć tam można nieco zbliżone neologiczno-onomatopeiczne „zanoty" brzmień. Myślę o twórczości Augusta Stramma, układającego preawangardowe ciągi dźwiękonaśladowczych enumeracji. Oto fragment wiersza *Menschheit* [*Ludzkość*] – wyraziściej zresztą eksperymentalnego fonostylistycznie niźli polskie *Tak*:

---

50 O związkach między dźwięko- i ruchonaśladowczością zob. np. M. Bańko *Słownik onomatopei, czyli wyrazów dźwięko- i ruchonaśladowczych*, PWN, Warszawa 2009.

51 J. Płuciennik *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*, Universitas, Kraków 2000, s. 159-160.

52 Tamże, s. 160.

53 J. Płuciennik *Figury niewyobrażalnego. Notatki z poetyki wzniosłości w literaturze polskiej*, Universitas, Kraków 2002, s. 14-15.

54 Cyt. za: *Młoda Polska. Wybór poezyj*, oprac. T. Żeleński-Boy, Ossolineum, Wrocław 1947, s. 143.

http://rcin.org.pl

Kirren Klingen	Brzęczą tony
Surren Summen	Warczą bzyczą
Brummen Schnurren	Mruczą warczą
Gurren Gnurren	Gruchot grzechot
Gurgeln Grurgeln	Gardła grajka
Pstn Pstn	Dszą dszą
Hsstn Hsstn	Kszlą kszlą
Rurren Rurren	**Rzęrżą rzęrżą**
Rurren Rurren	**Rzęrżą rzęrżą**[55]

I jeszcze jedno. Kinestezja artykulacyjna pierwszych trzech wersów *Tak* to, na tle innych „tekstów z epoki", prawdziwie opętańczy balet narządów mowy[56], przykład brawurowej „kinestetycznej dezautomatyzacji, przywracającej uwadze twórcy lub odbiorcy odczucie fizjologicznego wysiłku zmysłów i narządów ciała (płuc, krtani, strun głosowych, języka…) w wytwarzaniu mowy"[57]. Wielokrotnie powtórzone w inicjalnych słowach tekstu ekspresyjne, drążące „r" oraz wyraziste brzmieniowo, szczelinowe „ż"[58] zdają się sensualnie – artykulacyjnie i akustycznie – podkreślać wagę pierwszych wersów druku.

Kolejny fragment rozprawia się – nadal wedle receptur młodopolskiej „muzyczności" – z poetyzmami fin de siècle'u. „Brzeżki kruża", „sklepienie nieba",„eter",„dźwięcza lir" mogłyby pochodzić bezpośrednio z poezji młodopolskiej (znakomicie wpisałyby się np. w *Powinowactwo cieni i kwiatów o zmierzchu* braci Brzozowskich[59] – gdyby naturalnie wiersz miał więcej zwrotek). Sześć wersów tej strofoidy (?) ulotki – od „Kruszymy zębami" po „chcę" – zbudowano dokładnie wedle reguł młodopolskiej eufonii. Semantyka nie-

55 A. Stramm *Ludzkość i inne wiersze / Menschheit und andere Gedichte*, wstęp, wyb. i przekł. L. Szaruga, Volumen, b.m. 2018, s. 43-45 [wyróż. – B.Ś.]

56 O rozwijanej przez rosyjskich futurystów symbolistycznej koncepcji baletu języka – „bezrękiej tancerki" – zob. T. Brzostowska-Tereszkiewicz *Kinestezja artykulacyjna*, w: *Sensualność w kulturze polskiej*, red. W. Bolecki, http://sensualnosc.bn.org.pl/pl/articles/kinestezja-artykulacyjna-66/ (18.04.2019).

57 Tamże.

58 Zob. np. R. Tsur *Expressiveness and Musicality of Speech Sounds*, w: tegoż *Toward a Theory of Cognitive Poetics*, North-Holland, Amsterdam–London–New York–Tokyo 1992, s. 181-206.

59 Tekst Wincenta (napisany po francusku), w polskim przekładzie Stanisława.

http://rcin.org.pl

pokoi, ale – niczego nie wyjaśnia. Na dobrą sprawę cała ta całostka mogłyby stanowić cytat z jakiegoś nieznanego ekspresjonistycznego poematu.

Czego jednak chcą neofuturzy (zauważmy grę między pierwszą osobą liczby mnogiej – gdy mowa o zbiorowym wysiłku, i pierwszą osobą liczby pojedynczej – gdy pojawia się indywidualna artykulacja pragnienia)? Odpowiedź znajdziemy w centralnym fragmencie tekstu, podkreślonym dodatkowo czerwienią czcionki i użyciem wielkich liter. Otóż chcą „SIEBIE w glorzystym Pramuskule"! Cała kunsztowna kompozycja grzęźnie w parodii. Samo pożądanie „siebie" da się jeszcze, w jako takiej zgodzie z młodopolszczyzną, wytłumaczyć. Ale „Pramuskuł"? Do tego – neologicznie „glorzysty"?! „Glorię" rezerwowano dotąd do zupełnie innych (religijnych!) rejestrów semantycznych. „Pramuskuł" – pisany, zauważmy, wielką literą – wywołuje przede wszystkim uśmiech. Może to unowocześnione, groteskowe wcielenie Bergsonowskiej *élan vital*? A może raczej echo sławionego w *Akcie założycielskim i manifeście futuryzmu* „kroku biegacza, salta mortale, policzka i pięści", kluczowych dla „młodych, silnych futurystów"[60]?

Kolejna cząstka ulotki podejmuje inny, równie mgliście kreślony, wątek. Czym są nieznane „neofuturom" „słońcowe ziemie z mordami spienionymi od śmigu"? Podejrzewać można, że idzie o Włochy (inne językowe wcielenie „słonecznej Italii"?), których nastoletni twórcy nie mieli sposobności odwiedzić i których awangardowej literatury i sztuki także nie poznali dogłębnie[61]. „Śmig" wiązać można natomiast z szybkim ruchem lub (także: jednocześnie) aeroplanem. Artystyczne uwielbienie podniebnej machiny zapowiada Marinetti w *Akcie założycielskim i manifeście futuryzmu* z 1909 roku („będziemy opiewać […] lot ślizgowy aeroplanów, których śmigło łopoce na wietrze jak flaga i zdaje się klaskać jak rozentuzjazmowany tłum"[62]), po raz pierwszy leci samolotem w rok później (aeroplan pojawia się potem w jego zapowiadającej *aeropitturę* powieści *Le monoplan du Pape*, 1912, wersja włoskojęzyczna – *L'aeroplano del Papa*, 1914)[63]. Trop Marinettowski wesprzeć może, wstecznie i wyłącznie poszlakowo, fragment przywołującego najróżniejsze międzynarodowe konteksty awangardy wiersza Sterna *Reflektory*:

60 F.T. Marinetti *Akt założycielski i manifest futuryzmu*, s. 144, 142.

61 Zob. przypis 14.

62 F.T. Marinetti *Akt założycielski i manifest* futuryzmu, s. 143.

63 Zob. np. J. Griffiths *Gendering the Air: An Alternative Perspective on Futurist Aeropainting*, w: *Gendering Commitment: Re-Thinking Social and Ethical Engagement in Modern Italian Culture*, ed. by A. Standen, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2015, s. 27.

http://rcin.org.pl

marinetti błyszczącą śmigę aeroplanu
pieścił rękami jak nagą śmiejącą się z rozkoszy
szybko kręcącą biodrami kochankę[64]

Następujące dalej „wkołysanie w rytmy fal" rozumieć można najzupełniej dosłownie – śródmorskim położeniem Italii. Czemu jednak „słońcowe ziemie", „fal rytmu nie znają"? O jaki rytm idzie? Poetycki? Czy szukać tu jakiejkolwiek zawoalowanej proklamacji reguł sztuki – w opozycji do enuncjacji włoskiego futuryzmu? Przesłanki tych poszukiwań są bardzo wątłe. Zauważyć warto jednak szczególny rytm tej właśnie całostki tekstu, skrajnie odległy od dynamicznej enumeracyjności słów na wolności – bazujący na samym bliskim antystrofie (i delikatnie pobrzmiewającym frazowaniem Gertrudy Stein) uporządkowaniu syntaktycznym: „wkołysane w rytmy **fal fal** rytmu nie znają". Wytłuszczenie dodatkowo zwraca uwagę na odpowiedniość składniową i dźwiękową. Inne zbliżenie brzmieniowe podkreślone zostaje wytłuszczeniem z poprzedniego wersu: „**nam nieznane**" – częściową odpowiedniość przynosi zamknięcie analizowanej już linii, które brzmi: „nie znają".

W tym miejscu dostrzec warto, że *Tak* stanowi „profetyczną" zapowiedź stylistycznych pomysłów realizowanych w nieco późniejszej twórczości Sterna i Wata. Przykładowo, „Mordy spienione od śmigu" zdają się ewokować „spienione mordy spleenu i mopsa" z Watowskiego *Piecyka*[65]. „Słońcowe ziemie" potraktować można jako preludium do neologicznej feerii z wiersza *Arka* Sterna:

Słońcowisk rój
słońcawych ziem
wsłończonych rzek
rozsłończeń pól
słońc**A**wość
wsłończ**O**ność[66]

Mglistość (a właściwie „mgławość") i „kruże" zajmują poczesne miejsce w parodystycznym brzmieniowym majstersztyku tego samego twórcy:

64 Cyt. za: *Antologia polskiego futuryzmu...*, s. 217-220.

65 A. Wat *Wiersze wybrane*, wstęp i oprac. A. Dziadek, Ossolineum, Wrocław 2008, s. 32.

66 A. Stern *Futuryzje*, Wszechczas, Warszawa 1919, s. 4.

http://rcin.org.pl

Carmen karmin warg zżarzyła wkrąg –
W kastaniet klaszcze rąk. I hasa
Eros, rosa skrzy się – – Kolan róż
I słońcowy wściekle słodki z stali tasak
I mgławość mlecznych pełnych *pereł* kruż.[67]

Ostatnia całostka tekstu oferuje kolejny przeskok stylistyczny i semantyczny. W tym miejscu nie obędzie się bez dłuższej opowieści historycznoliterackiej i historycznoliteraturoznawczej. Przypomnę, że jedyna – aż do czasu odnalezienia ulotki w 2018 roku – znana fraza z *Tak* brzmiała „owrzodziałe słupiska tomaszowej niewiary". Ten ułomek tekstu przekazał w swych *Wspomnieniach o futuryzmie* Aleksander Wat[68].

Paweł Graf przeprowadził brawurową „omnianalizę" zachowanego w pamięci twórcy *Piecyka* niewielkiego „ostańca" pierwszego polskiego tekstu futurystycznego. Przywołam długi fragment tej jedynej dotąd obszerniejszej analizy *Tak*. Graf pisze:

> Skoro można interpretować […] poważnie uszkodzoną sumeryjską tabliczkę z opowieścią o potopie; zachowane urywki z Lesbos; fragmenty rękopisów znad Morza Martwego; albo niekompletne strony *Kroniki świata* – równie dobrze można spytać o znaczenie **czterech pierwszych futurystycznych słów**. Myśląc obrazowo, dostrzegamy w nich pełnię. Kosmiczną całość. Złączenie ducha i materii. **Owrzodziałe słupiska są podstawą, na której wspiera się tomaszowa niewiara**. Piedestał to zaskakujący. Na nim ulokowane zostało – równie nieoczywiste – zwątpienie. Będąc metonimią nóg, słupiska konotują człowieka z jego cielesnością. Zarazem unaoczniają (uzmysławiają) cały cielesno-ludzki dół: brzydotę wyglądu, odpychającą woń, chorobę, rozkład. Budząc wstręt, przykuwają rozproszoną uwagę i zmuszają, najpierw do ujrzenia przedmiotowości podmiotu, potem do pytania o relację: ciało-rzecz, a dalej: ja – materialny świat. Jednocześnie – jako słupy – nie tylko funkcjonalnie podtrzymują; są też artefaktem, wskazującym, niczym architektoniczne kolumny, na konstrukcję, na wykonanie; uruchamiając w ten sposób widzenie estetyczne. Człowiek (pojmowany jako byt intelektualno-cielesny) staje się tym samym fundamentem nowej wrażliwości.

67 Cyt. za: *Antologia polskiego futuryzmu…*, s. 203, podkr. autora.

68 Zob. przypis 32.

http://rcin.org.pl

> Ważne stają się antyczne skojarzenia kulturowe: słupy Heraklesa wyznaczały w antyku granicę znanego świata […]. Również, stojąc przy kolumnie, Rzymianie wypowiadali barbarzyńcom wojnę […]. Metafora owrzodziałych słupisk pozwala tedy uzyskać zespolenie tego, co słabe, rozpadające się, też organiczne; z tym, co silne, odważne, burzycielskie i materialne. Dopełnia ją tomaszowa niewiara, podkreślająca nie tylko ludzką niemoc, zwątpienie, wymagające dotknięcia (podpory) ciała. Wskazuje ona równocześnie na **wewnętrzną moc, która pozwala dumnemu i pewnemu swych racji potomkowi Adama zdobyć się na sceptycyzm i uzewnętrznić go w obliczu Boga. Jest wyborem konkretu w sporze o metafizykę**. Ale też, skoro niewiara wspiera się (jedynie!) na owrzodziałych słupiskach, to sama niejako, w ironicznym trybie, zostaje poddana negacji. W ten sposób przestaje być dyskursywnym teologiczno-filozoficznym problematem, ustępując zdecydowanemu *Tak*, wypowiedzianemu przez artystów Nowej Sztuki. *Tak* – rzuconemu nadejściu nowych antymetafizycznych czasów i wykrzyczanemu w tytule manifestu, który – jak twierdził Wat – „głosił bezwzględną aprobatę dzisiejszości". Uważna lektura tego, ocalonego przez pamięć, urywka z pierwszej futurystycznej ulotki, sprawia, iż trudno oprzeć się poczuciu, że zawiera on w pigułce, jakimś niepojętym profetycznym trybem, niemal wszystkie elementy opisywanego w tej książce [*Automobilu w pędzie* – przyp. B.Ś.] doświadczenia kulturowego.[69]

Analiza frazy przechowanej w pamięci Wata może budzić kontrowersje – wnioski wysnuwane z erudycyjnej interpretacji są, w moim przekonaniu, zdecydowanie nazbyt generalizujące. Opis badacza pozostaje mimo to na swój sposób spójny – i istotny w historycznoliteraturoznawczych dziejach *Tak*. Tyle tylko, że faktyczny tekst ulotki w znacznej mierze go… unieważnia. W odnalezionym druku czytamy bowiem:

zmorne szaleństwo rozżarzonych **kraterów miast**
Jesteśmy
tomaszowe słupiska zgrzybiałego chramu
owrzodzone kolumny
rozkonwulsjowane upojnie w podrygach
Czekamy na **Niego**
PRZYJDŹ

69 P. Graf *Automobil w pędzie*, s. 20-21 [wyróż. – B.Ś.] Pomijam poczynione przez autora spostrzeżenia w przypisach.

http://rcin.org.pl

A zatem – „słupiska" okazują się „tomaszowe", nie zaś owrzodziałe, słowo „niewiara" nie pojawia się w ogóle. „Słupiska" podtrzymują – zupełnie zaginiony z pamięci Wata – „zgrzybiały chram". Zapamiętane przez autora *Piecyka* „owrzodziałość" i niedowiarstwo w pewien sposób się tu jednak aktualizują: „słupiska" nazywane są wszak „owrzodzonymi kolumnami", zaś epitet „tomaszowe" natychmiast przywołuje kontekst niedowiarstwa. Mimo to mamy jednak do czynienia – po prostu – z innym tekstem niźli ten zapamiętany przez Wata i przeanalizowany przez Grafa. Nie da się go moim zdaniem skwitować twierdzeniem o „wyborze konkretu w sporze o metafizykę". Nie znaczy to wcale, że łatwo zaproponować inne formuły interpretacyjne.

W przywołanym fragmencie kluczowe są, w moim oglądzie: fraza „zgrzybiały chram", poprzedzający „tomaszowe słupiska" czasownik „Jesteśmy" oraz padające chwilę później wyznanie „Czekamy na **Niego**". To „neofuturzy" utożsamiają się zatem ze zdegenerowaną konstrukcją architektoniczną i, szerzej, kulturową i artykułują pobrzmiewające sakralnie wyznanie. Wątek religijny komplikuje się dodatkowo poprzez przywołanie nazwy miejsca kultu niechrześcijańskiego – „tomaszowe słupiska" podtrzymują wszak „zgrzybiały chram", a zatem najpewniej chylącą się ku upadkowi świątynię pogańską[70]. Religijnym, choć niechrześcijańskim, szalonym transem tłumaczyć można także tekstowe „upojne rozkonwulsjowanie w podrygach". Stary chram chwieje się w posadach, ulega organicznemu wręcz rozkładowi. „Czekanie na **Niego**" czytać należy zatem najpewniej w kontekście chrystologicznym. I jeszcze jedna komplikacja. „Zgrzybiały chram" posadowiono w bliskim sąsiedztwie (a może nawet – wewnątrz) „zmornego szaleństwa rozżarzonych **kraterów miast**". Ta fraza – znakomicie, notabene, zapowiadająca poetykę Sternowskiej *Europy* z 1925 roku – zaskakująco uwspółcześnia obraz poetycki, każe współistnieć pozornie nieprzystającym wyobrażeniom. „Rozżarzone kratery miast" z „rozkonwulsjowanymi" „słupiskami zgrzybiałego chramu" łączy jednak wątek… szaleństwa.

Jak wreszcie interpretować końcowe, zapisane największymi w całym tekście wytłuszczonymi wersalikami „**PRZYJDŹ**"? Wezwanie do Chrystusa? A może – do innego Mesjasza, zbawcy rozedrganej, tracącej zmysły współczesności? Trudno o jakiekolwiek jednoznaczne rozstrzygnięcia. Wątpliwości mnożą się, nawarstwiają, rosną. Przyjęta przez młodych twórców poetyka zaskakuje od pierwszego po ostatnie słowa utworu.

Na koniec zatrzymać się należy właśnie przy „najostatniejszym" wyrazie tekstu, widniejącym na dole karty podpisie „NEOFUTURZY". Takie nazwanie

70 Określenia „chram" używa się także dla nazwania np. świątyń szintoistycznych.

http://rcin.org.pl

zaskakuje z kilku powodów. Interesujące, że Wat i Stern decydują się na krótsze, dźwięczniejsze, bardziej „zadziorne" określenie „futur" niż bliższe zagranicznym wersjom nazwy słowo „futurysta"[71]. (Warto odnotować także istnienie efemerycznego wydawnictwa Futur Polski, które opublikowało almanach *Gga* i – składający się z jednej złożonej na pół karty – *Nieśmiertelny tom futuryz*. Najpewniej pod nazwą tą skrywali się sami finansujący druk Wat i Stern). Rzecz kolejna to poprzedzający „futurów" przedrostek „neo-"; przedrostek opisywany jako „pierwszy człon wyrazów złożonych będących nazwami idei, stylów itp., które są kontynuacją lub późniejszą formą innych tego rodzaju zjawisk"[72]. A zatem – świadomość wtórności polskiego ruchu już w chwili narodzin ruchu, bolesne piętno „drugiego rzędu" – już w momencie artykułowania pierwszych słów? Zapewne młodzi autorzy mieli świadomość własnego historycznoliterackiego opóźnienia – i awangardowego niedoinformowania[73]. Wiedza niepełna, uzyskana z drugiej ręki, poprzekręcana i wypaczona „po drodze" może jednak na nowym gruncie wydać zaskakująco interesujące artystyczne plony[74]. Może taka właśnie świadomość kryje się pod zaskakującym „neo-"? Może szło o stworzenie własnej wersji tego, co dekadę wcześniej narodziło się, pod wyjątkowo chwytliwą nazwą, w odległych Włoszech i co szybko zawędrowało do nieco bliższej Rosji?

Tytus Czyżewski pisał o twórczości Wata i Sterna w roku 1921: „wylazł na gruszkę i rwał pietruszkę czyli to samo już było we Włoszech przed 10 laty"[75]. Jeśli dobrze przyjrzeć się tekstom warszawskich futurystów, począwszy od ulotki *Tak*, okaże się, że to jednak absolutnie nie to samo.

***

71 W 1930 roku we *Wspomnieniach o futuryzmie* Wat także używał określenia „neofuturzy", rezerwując je tylko dla dwójki autorów warszawskich (siebie i Sterna). Pisał np.: „Po wstępnym okresie wzajemnych niechęci nastąpiło porozumienie między neofuturami warszawskimi, bardziej zaawansowanymi formalnie, a futurystami krakowskimi" (A. Wat *Wspomnienia o futuryzmie*, s. 143). „Futuryści" byli zatem w jego oglądzie mniej nowatorscy od „neofuturów".

72 Zob. https://sjp.pwn.pl/szukaj/neo-.html (10.05.2019).

73 Zob. np. A. Wat *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, cz. 1, rozmowy przeprowadził i przedmową opatrzył Cz. Miłosz, do druku przygotowała L. Ciołkoszowa, Czytelnik, Warszawa 1990, s. 27, 125.

74 Zob. np. *Understanding Misunderstanding*, Vol. 1-2, ed. by T. Brzostowska-Tereszkiewicz, M. Rembowska-Płuciennik, B. Śniecikowska, Peter Lang, w druku.

75 T. Czyżewski *Od maszyny do zwierząt – Kto się gniewa na nas*, „Formiści" 1921 z. 4, s. 16.

http://rcin.org.pl

Na koniec powrócić chcę do pytania o gatunkową przynależność pierwszego futurystycznego tekstu. Drobiazgowa mikrolektura *Tak* pozwoliła na przywołanie najróżniejszych kontekstów badawczych, nie udało się jednak wytyczyć konkretnej, wyrazistej ścieżki interpretacji. Nie widzę także w przenicowanej analitycznie ulotce dających się spójnie rekonstruować śladów programu artystycznego świeżo powstałej dwuosobowej grupy twórczej. Brakuje tu również wyraźnych świadectw „nakierowania na kontakt z odbiorcą"[76] – mimo wyboru tak egalitarnej (ale też – pamiętajmy – stosunkowo najłatwiejszej[77]) formy publikacji.

Wbrew literaturoznawczej legendzie nie nazwałabym wobec tego *Tak* manifestem (ani też, jak chciał Jasieński, bliską manifestowi odezwą). Nie sposób, jak sądzę, jednoznacznie genologicznie zaklasyfikować tego zdumiewającego tekstu. Utwór wymyka się także prostym klasyfikacjom stylistycznym i semantycznym.

Polski futuryzm rozpoczyna się zatem od kompozycji dosłownie i metaforycznie wielobarwnej, rozbuchanej dźwiękowo i jednocześnie intrygująco ciemnej znaczeniowo. Mamy już za sobą jej pierwsze czytanie. Czas na odczytania kolejne.

Abstract

Beata Śniecikowska
THE INSTITUTE OF LITERARY RESEARCH OF THE POLISH ACADEMY OF SCIENCES (WARSAW)
TAK *Found Again! A First Reading of the Polish Futurists' First Pamphlet*

Śniecikowska presents the pamphlet *Tak* – the Polish futurists' first publication, which was recovered in 2018 – from a literary historical and literary theoretical point of view. The lost publication gave rise to a legend that circulated in avant-garde circles and among later literary scholars. Śniecikowska juxtaposes this legend with the text's actual poetics. She also examines the relationship between the visual and the sonic dimension of the composition. *Tak* is also read in various intertextual arrangements, for instance in relation to the stylistics and semantics of symbolism and expressionism, the Italian futurists' manifestos, as well as religious texts. She concludes by discussing the genre of *Tak*.

Keywords

futurism, avant-garde, print pamphlet, manifesto, symbolism, expressionism

76 A. Karpowicz *Manifest*, s. 264.

77 H. Wojtysiak *Jednodniówki jako osobliwy rodzaj…*

http://rcin.org.pl