

## Futuryzm – przyszłość w przeszłości i przeszłość przyszłości

Piotr Michałowski

TEKSTY DRUGIE 2020, NR 2, S. 192–200

DOI: 10.18318/td.2020.2.13 | ORCID: 0000-0002-8716-9655

**F**uturyzm w powszechnym mniemaniu to ludyczny margines międzywojnia, barwna ciekawostka ukryta w cieniu Skamandra i „Zwrotnicy” albo zbiór anegdotycznych wybryków paru narwańców i skandalistów, hałaśliwych burzycieli tradycji, a w istocie nieszkodliwych błaznów na arenie, gdzie większą wagę przyciągają akrobaci. Znakomita książka Pawła Grafa *Automobil w pędzie*<sup>1</sup> ten krzywdzący stereotyp skutecznie podważa i przekonująco ukazuje głębię nurtu pod powierzchnią infantylnych wygłupów maskujących poważny program z drogowskazem dla nowej literatury. Jednak, jak zauważa autor, sami futuryści na taką opinię zapracowali, nie troszcząc się o precyzję i spójność tez w krzykliwych manifestach zainfekowanych prymitywizmem i absurdem. Jednym z tych, którzy dostrzegali źródło klęski w niepowadze zachowań i tekstów, był Henryk Sel występujący

**Piotr Michałowski** – teoretyk i historyk literatury, krytyk literacki i teatralny, poeta, prozaik, tłumacz prozy hiszpańskiej, autor pastiszów. Autor książek naukowych: *Miniatura poetycka* (1999), *Granice poezji i poezja bez granic* (2003), *Głosy, formy, światy. Warianty poezji nowoczesnej* (2008), *Mikrokosmos wiersza* (2012), eseistycznych: *Narodziłkowo, centralnie pogranicznie* (2014) i *Z narodziłkowa mapy* (2017) i 8 poetyckich, m.in. *Zaginiony w kreacji* (2018). Redaktor serii poetyckiej *Tablice*.

1 P. Graf *Automobil w pędzie. Studia o futurystach i futurystach*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2018. Dalej w tekście cytaty z książki oznaczam tylko numerami stron.

przeciw kabaretowemu błaznowaniu i alogicznym bredniom. Postulował „Swobodę Formy” i „Piękno Treści”, ale, niestety, idee te wyrażał niefortunnie. Natomiast skuteczności wystąpień futurystycznych paradoksalnie dowodzą antyfuturystyczne parodie świadczące zdaniem Grafa o sile nurtu narzucającego przeciwnikom dynamikę dyskursu i dadaistyczne poczucie humoru.

Zbiór studiów, które w istocie składają się na zarys monograficzny, otwiera manifest w odróżnieniu od tych sprzed stulecia dość skromny: autor deklaruje jako metodę „mikroantropologię i mikrohistorię”, ale ostatecznie z fragmentarycznych portretów osobowości i zjawisk układa bogatą panoramę historycznoliteracką. Zapowiada nowe spojrzenie na futuryzm – jako na sztukę intelektualną i poznawczą, badającą percepcję, ruch, cielesność i prawa społeczne. I ten punkt swojego manifestu badawczego spełnia najrzetelniej. Książka jest z pewnością rewindykacją niedocenionych wartości futuryzmu i jego przekonującą apoteozą: „Nie rozważam [...] futuryzmu ani jako określonego literackiego prądu (np. zamkniętego w latach 1918-1923), ani jako jednej z awangardowych estetyk, albo jako pewnej poetyki – inaczej niż w perspektywie subiektywnej, czyli podmiotowej” (s. 11-12).

Nie całkiem zgodnie z tą deklaracją na pierwszy plan wysuwa się jednak futuryzm, natomiast futuryści w różnym stopniu w ten ruch zaangażowani grają przypisane im role główne lub drugoplanowe, czasem statystów, toteż ich osobowości i funkcjonalnie przykrojone biografie zostały zredukowane. Nie znaczy to jednak, że futuryzm zdepersonalizowano, przeciwnie: mieni się zróżnicowaniem indywidualnych wkładów i wariantowością koncepcji – przy nieco rozmytym inwariancie, gdyż futuryzm włoski z programem Marinettiego, będący głównym punktem odniesienia, nie może służyć za miarę absolutną. Jak deklaruje autor, „są to zatem studia o futuryzmie czynionym przez futurystów i o futurystach tworzących futuryzm” (s. 12). „O futurystach” raczej w tym sensie, że *a priori* nie da się rozstrzygnąć, kto i kiedy futurystą był, „naprawdę” lub nim przygodnie bywał, kto się pod ten nurt podszywał, kto go poprzedzał lub wyprzedzał; ale właśnie wątpliwości co do prekursorów, założycieli, luźnych kooperantów, epigonów i uzurpatorów implikują pytanie ogólniejsze: czym był futuryzm?

Uwzględnienie materiału znacznie wykraczającego poza kanon ustanowiony przez dotychczasowe opracowania i antologie rozszerza listę zarówno tekstów, jak nazwisk. Prócz Jankowskiego, Czyżewskiego, Chwistka Jasińskiego, Wata, Ważyka, Sterna i Młodożeńca pojawiają się Brzeski, Sel, Gacki i Brucz. Zasługą autora jest zebranie nowych dowodów istnienia ruchu, pieczołowicie odcedzanych od falsyfikatów. Odnalazł on między innymi

zaginioną ulotkę Sela *Zielony Murzyn* i zachęca do dalszych poszukiwań, ogłaszając niemal konkurs na odnalezienie jednodniówki *Śpiewający kalosz*, której brakuje do kompletu „5 bomb”. Książkę zamyka miniantologia nieznanych tekstów zatytułowana piśszcztliwie *Futurystyczne znajdy*. Przyszli badacze futuryzmu zyskują więc dostęp do nieznanych wcześniej źródeł tekstowych i faktograficznych oraz wskazówki do eksploracji obfitych złóż ciągle czekających na odkrycie. Pozostali czytelnicy otrzymują szansę dokonania rewizji zjawisk zafałszowanych stereotypem.

Mistrzowsko prowadzone śledztwo interpretacyjne, inspirowane sztuką dedukcji detektywa z Baker Street, uwzględnia różnorodny materiał dowodowy i poszlakowy, jednak w literaturoznawstwie jego finałem nie może być jednoznaczne wskazanie sprawcy, lecz kolejna hipoteza. W studium *Pierwsze kroki (nie tylko) polskiego futuryzmu* badacz dokonuje wnikliwej analizy źródeł i chronologii wpływów, by rozstrzygnąć spór krytyków o to, kto był pierwszym polskim futurystą: czy Jankowski jako autor *Słonu lotnika*, czy Stern jako twórca poematu *Nagi człowiek w śródmieściu*. Graf podejmuje tropy interpretacyjne Jarzębskiego, Sterny-Wachowiaka, Waśkiewicza i Majerskiego, by zrewidować poetyki obu utworów pod względem ich zgodności z tezami Marinettiego bądź dyskwalifikujących wpływów młodopolskiego symbolizmu i Bergsona. Egzegeza, prowadzona zarówno z niebywałym polotem i rozmachem, jak z troską o faktograficzny detal, choć zakłada maksymalizm poznawczy, nie zadowalając się generalizującym uproszczeniem, fascynuje raczej w toku dociekań niż u celu. A celem głównym ma być ustalenie pierwszeństwa w rodzimej implantacji nurtu albo przypisanie ojcostwa jego polskiej odmianie – o ile taka powstała. Badacz raz jeszcze rewiduje podejrzany akces Tuwima, który popularyzował nurt w prelekcjach i niezbyt rozważnie deklarował: „Będę ja pierwszym w Polsce futurystą”. Analiza młodzieńczego wiersza Tuwima *Pour épater les bourgeois*, który chronologicznie poprzedza wskazane utwory Jankowskiego i Sterna, ujawnia wprawdzie pewne inspiracje futuryzmem, lecz również ślady przywiązania do tradycji, natomiast jego poetyka kontrastuje z młodopolszczyzną innych brulionowych juveniliów. Mimo związków towarzyskich i publicznych skamandrytów z futuryzmem i futurystami, zbliżeń i współpracy (wspólny wieczór poezji i obecność na tych samych łamach) decydujące okazują się spory, rozstania i wykluczenia. Trudno zgodzić się z uporem detektywa dążącego do ostrego hamletycznego rozstrzygnięcia: był Tuwim futurystą czy nim nie był? Dlaczego nie przyjąć elastycznie alternatywy nierozłącznej, która dopuszcza kompromis: futurystą niekoniecznie trzeba być, a można nim tylko (także przelotnie) bywać?

Zwłaszcza że książka dostarcza licznych dowodów zarówno na przygodne akcesy do ruchu, jak na „zdrady” w jego (problematycznych) granicach.

Drugi kierunek i cel dociekań ściśle wynika z pierwszego, ale w pewnym stopniu go podważa: chodzi bowiem o ustalenie, ile we wskazanych manifestacjach artystycznych było futuryzmu w futuryzmie (niby „zawartości cukru w cukrze” w znanej komedii filmowej). Dążenia te wydają się sprzeczne: pierwsze milcząco zakłada oryginalność polskiej odmiany futuryzmu, drugie mierzy futurystyczność rodzimych utworów skalą bliskości wobec programu Marinettiego, uznanego za model transcendentny, co sprawia, że dzieła wykazujące jakieś od niego odchylenia nie są już traktowane jako twórcze modyfikacje i warianty futuryzmu, ale wypaczenia pierwotnej idei. Oczywiście, żeby uniknąć absurdalnego wniosku, że „najczystszy” przykładem polskiego futuryzmu byłby jakiś plagiatowy kryptoprzeład włoskiego wiersza, lepiej postrzegać futuryzm holistycznie. Szczęśliwie i taka perspektywa zostaje przyjęta w licznych partiach interpretacyjnego wywodu, w których badacz zakłada minimalne wyznaczniki inwariantu, między innymi odrzucenie tradycji i eliptyczność stylu z preferencją czasowników, a nie fakultatywną quasi-fonetyczną pisownię, której brak można wskazać w zbyt wielu tekstach pretendujących do miana futurystycznych. Zresztą świetnie tę pułapkę wyczuwa i relatywizuje wyniki swego dochodzenia, wpisując je w szerszą problematykę wszelkich wpływów i zapożyczeń, czyli kwestię sformułowaną przez Irzykowskiego jako „plagiatowy charakter przełomów literackich w Polsce”. Niemniej decyduje się na konkluzję rozstrzygającą: inaugurację nurtu przypisuje Jankowskiemu, którego wiersz wyznacza cezurę inicjalną rodzimego futuryzmu. Ale zaraz relatywizuje ten wniosek hipotezą negatywną: „Być może jednak żadnego futuryzmu w ogóle nie było, a futuryści byli tak naprawdę zakamuflowanymi paseistami?” (s. 63).

Co znaczy „tak naprawdę”? Czy chodzi tu o psychologię tworzenia, intencje i subiektywne poglądy twórców, czy też o postrzeganie tych zjawisk z perspektywy dzisiejszej? Prezentystyczny punkt widzenia doprowadza do paradoksu: wprawdzie niewątpliwie istnieli futuryści, ale mogło nie być futuryzmu.

Badacz nie zadowala się dotychczasowym stanem badań nad europejskimi źródłami ruchu i, weryfikując polskie przekłady, dociera do oryginału kluczowego: *Aktu założycielskiego i manifestu futuryzmu* Marinettiego z 1909 roku, a ponadto sam dokonuje tłumaczenia innego tekstu prawodawcy nurtu: *Manifestu technicznego literatury futurystycznej*, który poprzedza wnikliwym komentarzem. W kontekście pierwszego analizuje polskie programy świadczące

o znajomości włoskiego źródła. Powtarzają one na przykład analogię z renesansem (mimo odrzucenia całej przeszłości literackiej) w kulcie ludzkiego ciała jako ideału materii, do którego poezja ma podnieść maszynę. Badacz referuje zarówno trafne, jak błędne rozpoznania krytyków dwudziestolecia i obok poważnej analizy *Manifestu* dokonanej przez Jalu Kurka przytacza kuriozalny sąd Ignacego Fika, który za pierwszego polskiego futurystę uznał Wyspiańskiego. Ówczesne diagnozy doszukujące się źródeł ruchu w różnych obszarach tradycji zamyka konkluzją, że jednak „futuryzm był [...] autentyczną nowością. I jako innowacja zmieniał rzeczywistość, ta zaś warunkowała jego nowoczesność” (s. 93). Stwierdza ponadto, że futuryści wyprzedzili myśl Gilles’a Deleuze’a zakładając, że każde powtórzenie jest różnicą, bo okoliczności zmieniają jego sens.

O futuryzmie pisano przeważnie na podstawie przedruków w antologiach i tej praktyce Graf radykalnie się przeciwstawia, ponieważ prowadzi ona do deformacji źródeł. Postuluje sięganie do pierwodruków, gdyż prasa futurystyczna przełamała dotychczasowy schemat czasopisma (wypracowany przez Skamander), i cytuje utwory w ich pierwotnych postaciach typograficznych lub zamieszcza faksymile kolumn gazet, jednodniówek i ulotek, zresztą będąc odkrywczą wielu z nich. Zwraca uwagę, że znaczące bywały konteksty publikacji: sąsiedztwo innego materiału, towarzyszące ilustracje i kształt typograficzny – krój, zróżnicowana wielkość i barwa czcionki?: „Nieodzowność uczestnictwa typografii w budowaniu znaczenia jest jednym z odkryć futuryzmu” (s. 106).

Tu jednak warto zapytać, w jakim stopniu kształt graficzny zależał od samych autorów, a w jakim wynikał z przyjętych przez redakcje konwencji i możliwości technicznych składu. A wątpliwość taką nasuwają wskazane przez badacza rozbieżności między prasowymi pierwodrukami a przedrukami w autorskich tomikach. Z pewnością badania nad późniejszą o półwiecze poezją konkretną muszą uwzględniać typograficzne eksperymenty futurystów jako możliwe źródło inspiracji, ale trzeba zaznaczyć istotną różnicę. Dla futurystów kształt wizualny utworu, podobnie jak jego warstwa foniczna wspierana postulatami recytacji, stanowiły drugi plan znaczeń, wzmacniający sens, a nie jego równoprawny składnik, jak zakładali konkretyści.

2 Pośród wcześniejszych publikacji, które doceniły te cechy oryginałów, trzeba wskazać wybór tekstów do ćwiczeń *Manifesty programowe futurystów polskich* pod red. W. Floryana (Wrocław 1984), zawierający 14 fotokopii tekstów.

Za pierwsze powojenne pismo futurystyczne zostały uznane „Maski” (1 stycznia 1918 roku), choć badacz zastrzega, że może to druk „prawie futurystyczny” – znów ujawniając skłonność do idealistycznego poszukiwania „czystego futuryzmu”, który przecież nie istnieje poza historycznym konkretem. Natomiast jako pierwsze pismo w pełni redagowane przez futurystów wskazuje periodyk „Formiści”, dzieło Czyżewskiego i Chwistka, choć związek tego ostatniego z futuryzmem w świetle dwóch dalszych studiów zamieszczonych w książce okażą się problematyczne. Późniejsze druki to efemerydy, jak jeden tylko numer dwutygodnika „Awangarda” z 1924 roku i „jednorodek” młodych dadaistów „Trr...”, próbujący zaintrygować czytelnika parodią reklam prasowych oraz wymyślnymi tytułami wierszy. Przegląd, który eksponuje zarówno istotne wątki, jak epizody tworzące kalejdoskop ciekawostek, zamyka podrozdział *Czytelnia czasopism, czyli futurysty na stronie*, zawierający szczegółowe adnotacje bibliograficzne do druków (włącznie z cenami) zarówno omówionych jak i nie odnalezionych. W tym miejscu zasygnalizowane zostały także problemy badawcze, co wskazuje na warsztatową genezę bibliografii. Pojawia się między innymi kwestia czekająca wciąż na rozstrzygnięcie w osobnej pracy, a w książce Grafa powracająca w różnych kontekstach: czy istniał polski dadaizm?

Założeniem autora jest wprawdzie raczej od-śmieszenie niż ośmieszenie futuryzmu, ale za przewrotną rekompensatę erudycyjnego wywodu można uznać sugestywne tytuły szkiców: *Fururysty jadą tramwajem*, *Fururysty bawią się zapalkami*. Tytuł książki natomiast wskazuje trafnie, ale niezbyt adekwatnie do treści, na godło futuryzmu: „automobil w pędzie”, zilustrowane fotografią eksponatu z muzeum motoryzacji w Turynie. W żadnym fragmencie samochód nie staje się tematem, a zamiast niego na pierwszy plan wyjeżdża tramwaj.

Wybór tego pojazdu znajduje uzasadnienie w programie futuryzmu: „tram” wyraża nowoczesność miasta, dynamikę widzenia, ruch i mobilność tłumu – ukazane w jukstapozycji obrazów i kalejdoskopowej akcji. Najsłynniejsza realizacja motywu to *tram wpopszek ulicy* Jankowskiego, poddany tu interpretacji polemicznej jako zobrazowanie konfliktu między rewolucją nawołującą do niszczenia maszyn a futuryzmem, który głosi ich apoteozę. Przewrócony pojazd wprawdzie stanowi symboliczną cezurę epok dzielącą przeszłość od przyszłości, ale zarazem ukazuje niemoc połączenia postępów: społecznego z technicznym. Natomiast *Tramwaj* Ważyka zdaniem badacza jest „przedmiotem-syntezą – w nim kumuluje się energia całego utworu [...] jego dynamika, generowany przezeń ruch – są niemożliwe do wyhamowania, [...]

obie strony jego okien nakładają na siebie równocześnie i równoległe obrazy, stanowiące interferencję wielkiego miasta” (s. 202-203).

Trzecim analizowanym utworem jest mikropowieść Jasińskiego *Nogi Izoldy Morgan*, wyrażająca znów ambiwalencję pojazdu, ale tym razem pochwała techniki ściera się z katastroficznym lękiem przed niszczącą człowieka maszyną. Futuryści wprowadzili maszyn nie fetyszowali, ale – co badacz na wzór cytowanych podkreśla tekstów tłustym drukiem –

By rzeczywistość naprawdę mogła stać się absolutną terażniejszością, musieli sięgnąć do – wytworzonej przez innowacyjne technologie – sfery przedmiotowej, która umożliwiła uruchomienie nowej wrażliwości, pozwalała na uchwycenie wibracji bytu. Dawała nieznaną dotychczas ucieleśnioną wiedzę. Tramwaj okazał się dla nich jednym z najważniejszych symboli tej cielesnej przemiany człowieka. Dlatego musieli oni, w swej poezji, wskoczyć do niebezpiecznie pędzącego tramwaju (s. 225-226).

Z kolei śledztwo dotyczące wątku burzycielskiego, zartobliwie nazwanego „zabawą zapalkami”, skupia się na uznanej przez Grafa za arcydzieło powieści Jasińskiego *Pałę Paryż* i dotyczy motywu zapowiedzianej w jej tytule zbrodni. Wprowadził Marinetti postulował zburzenie Wenecji, ale po to by ją odbudować w nowoczesnym kształcie, i pisał o mieście z własnego kraju. Skrupulatne zbadanie chronologii i różnych źródeł pozwala ustalić, że Jasińskiemu nie chodziło o komunizującą reakcję na nowelę Paula Moranda *Pałę Moskwę*, jak twierdzili inni interpretatorzy, a jednym z powodów ich wykładni był błąd przekładu, *Je brûle Moscou* znaczy bowiem nie „palę Moskwę”, lecz „szybko ją przejeżdżam”. Niemniej motywy upadku burżuazyjnej stolicy pojawiały się w *Ziemi na lewo* i *Zdobyciu Paryża* Sterna. Zdaniem Grafa komunizm przypisywany Jasińskiemu wymaga jeszcze wnikliwszego rozpoznania; tymczasem wskazać można pewną ambiwalencję jego poglądów, w których dominuje postulat rewolucji futurystycznej, a nie socjalnej. Szkoda jednak, że wątek burzycielski nie został powiązany z awangardowym „katastrofizmem radosnym” Przybosia.

Poglądy polityczne futurystów to zagadnienie, które wypływa w różnych fragmentach wywodu, ale osobne studium dotyczy epizodycznego a zajadłego sporu w kontekście powieści Remarque’a: między komunizującym antymilitarystą Watem a Słonimskim uznanym za „burżuazyjnego pacyfistę”. Według badacza chodziło jednak o starcie nie tyle skamandryckiego liberalizmu z lewicowością, ile o kolejną konfrontację estetyki i filozofii.

Dwa studia dotyczą ewolucji poglądów Chwistka, z których zostały wybrane koncepty „będące częścią futurystycznej teorii literatury”: naukowe uzasadnienie sztuki, postulat niereferencjalności literatury, strefizm w malarstwie (wyłożony w *Pałacach Boga*, których fragment zostaje poddany rewidującej wcześniejsze interpretacji), wreszcie formizm jako matecznik futuryzmu. W autorze *Wielości rzeczywistości* Graf upatruje także prekursora teatru absurdu i *roman nouveau*. Krytyczny przegląd współczesnej chwistkologii oraz szczegółowa analiza pracy *Zagadnienie metody w estetyce* prowadzi do wniosku, że Chwistek czasem swą epokę wyprzedzał, a innym razem za nią nie nadązał, co sytuuje go poza głównym nurtem ówczesnych rozważań estetycznych. Ponadto gloryfikował realizm, zaniedbując problem formy – co go oddala od futuryzmu. Badacz oczywiście referuje polemikę z Witkacym, próbując obronić teorię Chwistka, co wydaje się szczególnie cenne, gdyż dzisiejsza popularność Witkacego sprawia, że teoria „wielości rzeczywistości” znana jest głównie z deformującej perspektywy polemik teoretyka Czystej Formy.

Bohaterami osobnych studiów stały się postacie prawie nieznanne. Pierwszym jest Stefan Kordian Gacki, który inspirowany Freudem i Bretonem stworzył teorię konstruktywności (pieczołowicie tu zrekonstruowaną) zwaną Nowym Klasycyzmem i bliską programowi Peipera, lecz występował przeciw gloryfikacji fabuły na rzecz intuicyjnej jukstapozycji. Tę ostatnią zasadę budowy tekstu podjął drugi z nieznanych bohaterów Stanisław Brucz w *Zarysie nowej poetyki* (z teorią dominacji przedmiotu) oraz poemacie *Bitwa*.

Do futurystycznej plejady włączony został również Stanisław Jerzy Lec jako autor tomiku *Barwy*. Czy trafnie? Otóż nie. Wiersz *cisza* ma być najlepszą reprezentacją idei „słów na wolności”, ale nią nie jest, gdyż zacytowany fragment ujawnia pełne zdanie, w dodatku ze spójnikami.

Do kompletnego obrazu nurtu zabrakło takich zagadnień jak wersyfikacja wierszy futurystycznych, a rewizji wymagałaby choćby kwestia preferencji anapestycznego sylabiku w poezji Jasińskiego, której nie sposób sprowadzić wyłącznie do funkcji parodiowania tradycji. Trudno jednak domagać się pełnej panoramy zjawisk od autora, który wykonał taki ogrom pracy, a złożył sobie przede wszystkim spenetrowanie obszarów spornych i nieznanych.

Im dłużej odkrywamy międzywojnie, tym bardziej zadziwia obfitość zjawisk zamknięta w okresie tak krótkim. Wydaje się, że zdarzyło się w nim więcej niż w ostatnim trzystoletciu. Zapewne to złudzenie wynikające z błędu perspektywy: brak dystansu chronologicznego nie pozwala dostrzec tego, co kiedyś ujawnią dopiero archiwa, a czego tymczasem nie dostrzega w selektywnym oglądzie krytyka literacka.



Rekonstrukcja dziejów futuryzmu nasuwa refleksje nad przyszłością opisaną przeszłości, czyli całą późniejszą historią literatury i jej stanem dzisiejszym. Niektórzy badacze zbliżają futuryzm do doświadczeń postmodernizmu. Moim zdaniem nietrafnie. Wydaje się, że horyzont zakreślony w pierwszych dekadach XX wieku wciąż nie został przekroczony, a osiągnięty zaledwie w paru poetykach autorskich i nurtach: Białoszewski, poezja lingwistyczna, poezja konkretna. Entuzjazm zdobywców przyszłości z projektami nowego języka, literatury i kultury wygasł niemal całkowicie, natomiast przeważa zwątpienie w kreatywną moc słowa i związane z nią plany rewolucji czy postępu. Futuryzm narodził się jako enklawa, a przetrwał w rozrzuconych mniejszych enklawach. Reszta jest odwrotnością od artystycznego radykalizmu.

## Abstract

---

**Piotr Michałowski**

UNIVERSITY OF SZCZECIN

*Futurism: The Future in the Past and the Past of the Future*

Review: Paweł Graf *Automobil w pędzie: Studia o futuryzmie i futurystach* [The Automobile in Motion: A Study of Futurism and the Futurists]

Paweł Graf's monograph presents a new perspective on Polish Futurism by revisiting the stereotypes and examining disputed and understudied issues. Graf's revelatory work build on rereading works that revolve around modernity, revolution and demolition; he discovers forgotten sources and presents the texts of flyers in their original typographical context; he also translates Marinetti's manifesto and conducts a literary historical investigation on the beginnings of the movement in Poland, offering a chronology of events and revealing links between them. He broadens our understanding of Futurism by including hitherto unknown texts and little-known phenomena. Finally he analyses the artists' views and their different relationships to the ideals and slogans of Futurism as well as other, related movements.

## Keywords

---

Futurism, twentieth-century Polish literature