
Dociekania

Milczenie – „antytradycja futurystyczna”

Marta Baron-Milian

TEKSTY DRUGIE 2024, NR 5, S. 238–254

DOI: 10.18318/td.2024.5.14 | ORCID: 0000-0002-5430-4339

Dla najbardziej rozkrzyczanego z wszystkich awangardowych ruchów tradycja literackiego milczenia stanowiłaby raczej antytradycję, a dawni miłośnicy ciszy od Guillaume’a Apollinaire’a, autora słynnego *Manifestu-syntezy*, od którego pożyczam (nieco zmienioną) drugą część tytułu, nie otrzymaliby z pewnością róży, lecz inny dar¹. Hałaśliwa historia futuryzmu rozpoczyna się w miernie skonstruowanej scenie cichego nocnego czuwania, w atmosferze nabrzmiałej stłumionym dźwiękiem i pełnej napięcia, które – jak od początku wiadomo – zwiastuje wielki hałas:

Potem cisza stała się bardziej nieprzenikniona. Wsłuchując się jednak w słańki modlitewny szmer starego kanału, w trzeszczenie kości umierających pałaców, obrosłych wilgotną zielenią,

Marta Baron-Milian – literaturoznawczyni i kulturoznawczyni, pracuje w Instytucie Literaturoznawstwa UŚ, redaktorka „Śląskich Studiów Polonistycznych”. Autorka książek *Neofuturzy i futurości. Kryptohistorie polskiej awangardy* (2023), *Wat plus Wat. Związki literatury i ekonomii w twórczości Aleksandra Wata* (2015) oraz *Grzebanie grzebania. Archeolog i grabarz w twórczości Jerzego Ficowskiego* (2014), współredaktorka monografii zbiorowej *Pełń awangardy* (2019).

1 G. Apollinaire, *Antytradycja futurystów. Manifest-synteza* [1913], przeł. M. Czerwiński, w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wyb. i oprac. E. Grabska, H. Morawska, PWN, Warszawa 1969, s. 162-163.

usłyszeliśmy nagle pod oknami ryk zgłodniałych automobili. Chodźmy, rzekłem, chodźmy przyjaciele! Ruszajmy!²

– czytamy otwierające historię futuryzmu słowa Filippa Tommasa Marinettiego z *Aktu założycielskiego i manifestu futuryzmu*, stawiającego sobie nader jasne akustyczne cele: awangardowym krzykiem przerwać milczenie, miejscowym hałasem i hukiem maszyny zakłócić ciszę.

Gdy patrzemy przez pryzmat futurystycznej intensywności, milczenie ukazuje się przede wszystkim jako stan, który trzeba przerwać; spektakl, który należy zakłócić; sytuację, która wymaga zmiany; gest, który chce się znieść. Można by powiedzieć, że futurystyczne obrazy i figury milczenia sytuują się zawsze na jego krawędzi, a jeśli czegoś mogą być pewne, to własnego rychłego kresu, który nieuchronnie nadchodzi wraz z wielkim futurystycznym hałasem. W afirmacji tego, co głośnie i krzykliwe, futuryści czyhają na wszystko, co milczące, w afirmacji hałasu nie pozwalają wybrzmieć ciszy. Milczenie w myśleniu futurystów wydaje się ważne o tyle, o ile zwiastuje swój koniec, wznoszone jako metaforyczna czy formalna konstrukcja w manifestach, tekstach programowych i literackich przede wszystkim po to, by natychmiast z hukiem runąć w udratyzowanym „zdarzeniu” nowoczesności.

Napotykaemy tu zatem „obraz akustyczny miasta”³, wypełnionego hukiem, wrzaskiem i krzykiem. Sam druk tekstów futurystycznych stanowi – jak pisała Agnieszka Karpowicz, pytając *Co słyhać w manifestach?* – „powłokę-nośnik hałasu”, a „teksty futurystów można porównać do mikrofonu jednocześnie zbierającego, zagęszczającego, modyfikującego i wzmacniającego dźwięki”⁴. Niewątpliwie jednak milczenie i cisza stają się ogromnie ważnym, a właściwie niezbywalnym, elementem tego futurystycznego dramatu: zarazem wzmacniają jego „walor sceniczny”, jak chociażby w *Akcie założycielskim...*, i stanowią podstawowy, niejako „uniwersalny”, negatywny punkt odniesienia. Choć zdawać by się mogło, że manifesty futurystyczne temat milczenia i ciszy będą konsekwentnie przemilczać, jest jednak zupełnie inaczej. Różne obrazy

2 F.T. Marinetti, *Akt założycielski i manifest futuryzmu* [1909], przeł. M. Czerwiński, w: *Artyści o sztuce*, s. 141.

3 A. Karpowicz, *Co słyhać w manifestach?*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2019, z. 2, s. 40.

4 Tamże. Choć Agnieszka Karpowicz koncentruje się na „polskim, lokalnym wariacie awangardowej audiosfery początków wieku”, z pewnością zacytowane tu fragmenty można odnieść także do futurystycznego manifestu jako gatunku i jego ponadlokalnych właściwości. Tamże, s. 41.

milczenia zajmują tu miejsce szczególne, wielokrotnie pozwalając – jako zręczne pojęcia, wyjaskrawiane człony binarnych opozycji czy też ośrodki sugestywnych metafor – zarysować pola owej osobliwej futurystycznej antytradycji, jednocześnie z zaskakującą konsekwencją wyznaczając punkty wyjścia i retoryczne węzły kolejnych manifestów.

Hałaśliwa historia awangardy

W doskonale znanym narracyjnym otwarciu manifestu Marinettiego ryk motoru przerywa opisane w romantycznym duchu ciche czuwanie. W *Sztuce hałasów* Luigi Russolo zarysowuje granicę pomiędzy nowoczesnym a przednowoczesnym światem, dawną i nową sztuką, jako linię oddzielającą ciszę od hałasu – linię powstałą wraz z wynalezieniem maszyny. Za pomocą typowej futurystycznej hiperboli Russolo objaśnia „audiohistorię” świata:

Życie przeszłości było ciszą. Dopiero w wieku dziewiętnastym wraz z wynalezieniem maszyny narodził się hałas. Dziś hałas triumfuje i panuje suwerennie nad ludzką wrażliwością. W ciągu licznych stuleci życie przebiegało w ciszy lub co najwyżej w tonacjach przytłumionych. I najbardziej głośne szmery nie były ani intensywne, ani długotrwałe czy urozmaicone. Albowiem z wyjątkiem rzadkich trzęsień ziemi, huraganów, burz, lawin i wodospadów natura milczała⁵.

Zaskakująco podobnie – choć przecież w kontekście innej dziedziny sztuki – rozpoczyna swój manifest *Malarstwo dźwięków, szmerów i zapachów* Carlo Carrà:

Aż do XIX stulecia malarstwo pozostawało sztuką ciszy. Malarze starożytności, renesansu, XVII i XVIII wieku nigdy nie uświadomili sobie możliwości oddawania – za pomocą środków malarskich – dźwięków, szmerów czy zapachów⁶.

Cisza w tym futurystycznym ujęciu – jak czytamy dalej – „jest statyczna”, podczas gdy futurystyczne dźwięki i szmery są „dynamiczne”, będąc zarazem

5 L. Russolo, *Sztuka hałasów* [1913], w: C. Baumgarth, *Futuryzm* [Teksty źródłowe], przeł. J. Tasarski, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987, s. 287.

6 C. Carrà, *Malarstwo dźwięków, szmerów i zapachów* [1913], w: C. Baumgarth, *Futuryzm* [Teksty źródłowe], s. 290.

„różnymi formami intensywności drgań”⁷. *Malarstwo dźwięków, szmerów i zapachów* chce więc „czerwieni, czeeeeerrwieni, najczeeeeerrrrwienńskiej, która wrzeeeszczu”, „zzziellenni, która zgrzyta”, i „żółci, która nigdy nie jest dość eksplozywna”⁸. Futurystyczne całości plastyczne, wraz z „wrzeszczącymi” kolorami, liniami i bryłami, mają zatem przede wszystkim ustawiać się przeciw ciszy, oddając w swej polifonicznej, polirytmicznej i abstrakcyjnej postaci „wrzenie i wirowanie dźwięcznych, hałaśliwych i pachnących form i światel”⁹. Można powiedzieć, że kipiące od współpracy wszystkich zmysłów „totalne malarstwo” futurystyczne – podobnie jak „sztuka hałasów” w słowach Russola – „przemierza miasto z uchem bardziej niż okiem uważnym”¹⁰. Carrà w swoim tekście podąża jednak po linii wyznaczonej wcześniej w słynnym grupowym *Manifestie technicznym*, w którym malarzskim płótnom zaleca się „wywrzeszczeć” doznania „dźwiękiem ogłuszających zwycięskich fanfar”¹¹. Ten futurystyczny triumf synestezji, w ramach którego wszystkie zmysły sprzymierzają się przeciwko milczeniu i ciszy, będzie zapewne najlepiej widoczny (i słyszalny) w teorii chromofonii Enrica Prampoliniego, analizującego kolory dźwięków, a nade wszystko krzyków i hałasów, jako istniejące w atmosferze „wibracje chromatyczne pochodzenia dźwiękowego”¹². W takiej optyce burzące ciszę miejskie hałasy, rozchodzące się za pośrednictwem fal dźwiękowych, „ulegają niezliczonym zderzeniom i rozbiciom”, a „fala rozplywa się wreszcie w miliardach barwnych niuansów”¹³.

Jak się okazuje, nie inaczej będzie w wypadku futurystycznej rzeźby, której właściwości zarysowane zostają w bezpośrednim kontekście futurystycznej poezji, malarstwa i muzyki. Podobnie jak w przypadku innych manifestów, Umberto Boccioni „tajemniczą ciszę” „arcydzieł przeszłości” połączy z bezruchem, a „wracając do pytania o plastyczną istotę rzeźby

7 Tamże.

8 Tamże, s. 292.

9 Tamże, s. 295.

10 L. Russolo, *Sztuka hałasów*, s. 288.

11 U. Boccioni, C. Carrà, L. Russolo, G. Balla, G. Severini, *Malarstwo futurystyczne. Manifest techniczny* [1910], w: C. Baumgarth, *Futuryzm* [Teksty źródłowe], s. 276.

12 E. Prampolini, *Chromofonia. Kolor dźwięków* [1913], w: C. Baumgarth, *Futuryzm* [Teksty źródłowe], s. 295-299.

13 Tamże, s. 297.

i malarstwa”¹⁴, określi zarówno ciszę, jak i bezruch mianem „tradycyjnych cech sztuki”, które należy zastępować „symultanicznością, szybkością i hałasem”¹⁵. Jakby tego było mało, ta sama właściwość ma dotyczyć futurystycznej architektury, projektującej – jak pisał w manifestie Antonio Sant’Elia – futurystyczne miasto, które należy „planować i wznosić na wzór hałaśliwego placu budowy”¹⁶, a w mieście – dom, który „musi się wznosić nad skrajem hałaśliwej przepaści – ulicy”¹⁷. Wreszcie, przeciwstawiony ciszy i spokojowi, hałas zostaje wskazany jako element „cudowności”¹⁸ futurystycznego *Teatru Rozmaitości*, wyciągającego „dusze z uśpienia”¹⁹ i projektującego publiczność, która miałaby „brać hałaśliwy udział w akcji”²⁰.

We wszystkich wymienionych powyżej manifestach ujawnia się zatem niezwykła uniwersalność „milczącej” antytradycji jako programowo negatywnego punktu wyjścia, który działa, jak się okazuje, na polu każdej ze sztuk. Zarówno jeśli chodzi o muzykę, malarstwo, rzeźbę, architekturę, teatr, jak i literaturę, ich „milczący stan poprzedni” wydaje się futurystom nie do zniesienia i nie do utrzymania – musi więc runąć. W obrazach ciszy i milczenia dokonuje się zatem zaskakująca futurystyczna synteza sztuk²¹ i synteza futurystycznej antytradycji. Przykłady, w których milczenie i cisza stają się dla futurystów jednym z biegunów tej binarnej opozycji, można by oczywiście mnożyć. W *Destrukcji syntaksy* Marinetti odbiera jako milczące małe miasteczka, z których trzeba wyjeżdżać pociągami, kierując się wprost w paszczę głośniego, wybuchającego światłami i hałasami miasta²². W wielu innych

14 U. Boccioni, *Absolute motion + relative motion = Dynamism* [1914], w: *Futurism. An Anthology*, red. L. Rainey, C. Poggi, L. Wittman, Yale University Press, New Haven–London 2009, s. 193.

15 Tamże.

16 A. Sant’Elia, *Architektura futurystyczna* [1914], w: C. Baumgarth *Futuryzm* [Teksty źródłowe], s. 309.

17 Tamże.

18 F.T. Marinetti, *Teatr Rozmaitości. Manifest futurystyczny*, przeł. T. Kireńczuk [1913], w: T. Kireńczuk, *Od sztuki w działania do działania w sztuce. Filippo Tommaso Marinetti i teatr włoskich futurystów*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008, s. 285.

19 Tamże.

20 Tamże.

21 Na temat charakterystycznej dla awangardy „współpracy sztuk” pisała obszernie m.in. Beata Śniecikowska. Zob. tejże, *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939*, Universitas, Kraków 2005.

22 F.T. Marinetti, *Destruction of Syntax – Radio Imagination – Words-In-Freedom* [1913], w: *Futurism. An Anthology*, s. 143.

obrazach, wykorzystujących najważniejsze programowe metafory futuryzmu, opozycja ciszy i hałasu oraz milczenia i krzyku zaczyna funkcjonować już w sposób oczywisty, powtarzalny i przewidywalny. Moglibyśmy więc utożsamiać ją z równie ostro zarysowanymi binarnymi opozycjami natury i kultury, przeszłości i przyszłości, starego i nowego czy wreszcie tradycji i awangardy. Wszystkie te opozycje – w retoryce manifestów futurystycznych – często nakładają się zresztą na siebie. Wyjątkowo jaskrawy tego przykład znajdziemy w tym samym manifestie: w punkcie czternastym Marinetti pisze o nowej turystycznej wrażliwości, która neguje rozkosz płynącą z samotnych nostalgicznych podróży na długie dystanse, a miejska pasja idzie w parze z „kpiną z ciszy zielonej i świętej oraz niewysłowionego krajobrazu”²³. W tym krótkim cytacie kryje się jednak istotny kryptocytat. Wizję krajobrazu, przed którym można tylko milczeć, podobnie jak całą frazę „ciszy zielonej i świętej” zapożycza Marinetti z ostatnich słów opublikowanego w 1887 roku słynnego ówczesnie sonetu Giosuégó Carducciego, będącego dla futurystów ucieleśnieniem klasyka wiernego antycznym wzorcom. Za jednym zamachem, w dobrze znanej technice futurystycznej parodii, Marinetti rozprawia się więc z wieloma wrogimi awangardzie widmami przeszłości, a robi to właśnie nie inaczej jak za pośrednictwem drwiny z „ciszy zielonej i świętej” oraz wyśmiania wszelkich literackich figur niewysłowionego, niewypowiadalnego czy niewyraźnego²⁴.

Cisza i milczenie nieprędko będą mogły wyswobodzić się spod futurystycznej dominacji krzyku i hałasu. Same w sobie okażą się dla Marinettiego istotnym problemem artystycznej formy, jak się zdaje, dopiero w latach trzydziestych, gdy w *La Radia* będzie pisał o „delimitacyjnej i geometrycznej konstrukcji ciszy”²⁵ oraz „cichej lub pół-cichej atmosferze, która owija i daje cień konkretnemu głosowi, dźwiękowi, hałasowi”²⁶. Wtedy dopiero w owładniętej radiofonicznymi, a zarazem politycznymi figurami wyobraźni Marinettiego cisza i milczenie staną się istotnymi narzędziami w geometrii dźwięków, wydobywanych z milczącego tła, wycinanych z ciszy niczym geometryczne figury z białej kartki papieru. Będzie to już jednak zupełnie inny futuryzm.

Do tej pory natomiast włoscy futuryści będą zgodni w odniesieniu do każdej ze sztuk – cisza i milczenie są antyfutrystyczne i antyawangardowe. Nie

23 Tamże, s. 145.

24 Zob. *Futurism. An Anthology*, s. 541.

25 F.T. Marinetti, P. Masnata, *The Radia. Futurist Manifesto* [1933], w: *Futurism. An Anthology*, s. 293.

26 Tamże.

zmieni tego nawet zejście na poziom ciała. W tym wymiarze ciekawy obraz milczenia przynosi niewielkich rozmiarów, ciężąca w stronę presurrealistycznych praktyk, poetycka proza zatytułowana *Notti filtrate*, której autorem jest Mario Carli. W metaforze, na którą tu trafiamy, milczenie staje się jakby



Filippo Tommaso Marinetti, *Parole in libertà*, 1915

ujarzmiającą afekt funkcją twarzy. Jak czytamy: „Mój spokój jest jak szyderstwo unieruchomione przez ból. Moje milczenie jest niczym więcej niż wiązką krzyków ujarzmionych przez grymas”²⁷. W niepokojącym obrazie ujarzmienie koresponduje z nałożeniem uprzęży, jak gdyby mięśnie twarzy wykrzywione w nienaturalnym dla siebie milczącym grymasie nakładały uprzęż na napierający z wnętrza krzyk. Milczenie byłoby więc związane z hamującą krzyk pracą mięśni. Grymas rozumiany jako wykrzywienie twarzy łączymy zwykle z obrazem groteskowym, tu groteskowa staje się twarz nie wykrzywiała się od krzyku, lecz „wykrzywiona” w grymasie przez pracę milczenia, hamującą intensywne próby wydostającego się na powierzchnię krzyku.

Być może za podobny przekłety grymas ujarzmiający krzyk można by w futurystycznym duchu uznać formy tradycyjnego druku i uporządkowanej typografii, które nie pozwalają wydostać się intensywności dźwięków i głosów na powierzchnię tekstu, uniemożliwiając ich ekspozycję. Futuryści znajdują więc doskonałą eksperymentalną formę, która zdejmując typograficzną „uprzęż”, zawiesza drukowaną dyscyplinę i rozluźnia „mięśnie” tekstu, po to by na powierzchnię mogły się wydobyć ujarzmiane do tej pory w równych czcionkach i równych wersach „wiązki krzyków”, śmiechów, dźwięków i hałasów. Formą tą stają się oczywiście „słowa na wolności”.

Uciszenie futuryzmu – zawieszanie głosu

Tak wyglądałaby historia futurystycznego krzyku i hałasu, gdyby opowiedzieć ją jedynie przez pryzmat męskich aktorów, co w odniesieniu do futuryzmu praktykuje się nader często. Wydobywając jednak z przestrzeni milczenia futurystyczne głosy kobiet, które – choć na różne sposoby w badaniach nad europejską awangardą nagłaśniane²⁸ – wciąż słyszalne są nieporównanie gorzej niż męski chór silnych awangardowych głosów. Tymczasem wystarczy nawet pobieżny rzut oka na praktyki kobiet awangardystek, na różne sposoby związanych z futurystycznym ruchem lub znajdujących w jego

27 M. Carli, *Filtered nights* [1918], w: *Futurism. An Anthology*, s. 462.

28 Zainteresowanie udziałem kobiet w futurystycznym ruchu oraz – zarówno afirmatywnymi, jak i krytycznymi – kobiecymi odpowiedziami na futurystyczne manifesty i artystyczne praktyki rozpoczyna się na większą skalę, jak pisze Paola Sica, dopiero w latach czterdziestych. Zob. P. Sica, *Futurist Women. Florence, Feminism and the New Sciences*, Palgrave Macmillan, New York 2016, s. 21. Kobiectemu futuryzmowi i formułowanej przez kobiety awangardystki krytyce futuryzmu swoje prace poświęciły dotychczas m.in. Lucia Re, Paola Sica, Christine Poggi, Silvia Contarini, Cinzia Sartini Blum, Mirella Bentivoglio, Franca Zoccoli czy Ursula Fanning.

programach negatywny punkt odniesienia, by zorientować się, że o milczeniu i ciszy mówi się tu i milczy zupełnie inaczej. Milczenie, obsadzone dotychczas w najślynniejszych manifestach i tekstach programowych w roli futurystycznej antytradycji, niejednokrotnie podlega w tekstach kobiet futurystek zaskakującym przechwyceniom, powodując nagłe zwroty – dość już przewidywalnej w tym zakresie – futurystycznej akcji. Wśród najzupełniej odmiennych od siebie artystycznych gestów kobiet autorek, odpowiadających na pełne mizoginicznych haseł programy i teksty futurystyczne konstruujące silne męskie podmioty i silną męską wspólnotę, znajdujemy takie, które precyzyjnie rozbijają – intensywnie uspojnianą na poziomie manifestów – futurystyczną narrację. Ich narzędziem staje się nieoczekiwane „odwrócona” estetyka krzyku i hałasu, przechwycona i przetworzona w ironicznym negatywie.

Gdy więc w 1917 roku w „L'Italia Futurista” Enif Angiolini Robert publikuje krótki tekst będący odpowiedzią na podpisany pseudonimem Giovanni Fiorentino futurystyczny, mizoginiczny esej *Wariacje na temat kobiety*, tytułuje go prowokacyjnie – *Una parola serena* – „spokojnym” czy „cichym słowem”. Bynajmniej jednak nie spokojnie pyta swojego adwersarza: „Giovanni Fiorentino, czy naprawdę i na poważnie wierzysz w kolosalną, nieuleczalną, prymitywną, małostkową, niekwestionowaną głupotę, będącą według ciebie surowcem, w którym wykute są umysł i ciało kobiety?”²⁹. Co jednak najciekawsze, Enif Robert w swoim artykule niewątpliwie gra z futurystycznymi obrazami ciszy i milczenia, łącząc je z reprodukowanymi przez futurystów męskimi fantazmatami dotyczącymi kobiecości. Ironicznym tytułem tekstu, który będąc głosem kobiecego protestu, zarazem nazywa sam siebie głosem spokojnym i cichym, Robert demaskuje maskulinistyczny charakter futurystycznych konstruktów krzyku, a zarazem futurystycznej krytyki artystycznych figur ciszy i milczenia. Najbardziej interesująca wydaje się jednak metafora użyta przez Robert w zakończeniu artykułu – metafora płodnej ciszy, żywnego, urodzajnego milczenia, stanowiąca wyraźną już aluzję do futurystycznych fantazji redukujących kobietę do funkcji rozrodczych i sklejających ją w wyobraźni z cichą, milczącą naturą. Nietrudno zgadnąć, że z obrazu takiego Robert gorzko drwi, demaskując tym samym charakter futurystycznych postulatów. W praktyce prowokacyjnego „uciszania” futuryzmu nie jest oczywiście odosobniona.

29 E. Robert, *A Tranquil Thought* [1917], w: *Futurism. An Anthology*, s. 242.

Manifesty i aforyzmy. Mina Loy

Nie ma jednak wątpliwości, że głosy manifestów futurystycznych nigdy nie chciałyby zostać „uciszone” – to głosy podniesione aż do krzyku, tekstowe przestrzenie wypełnione hałaśliwą, intensywną i perswazyjną retoryką. Przyglądając się tekstom programowym futurystów przez pryzmat formy, dostrzegamy w nich wyraźną niechęć do figur ciszy i milczenia. W tym kontekście szczególnie ciekawe dla futurystycznego pozycjonowania milczenia wydają się *Aforyzmy o futuryzmie* Miny Loy³⁰, z jednej strony zbliżone do formy manifestu, z drugiej – kwestionujące jego podstawowe formalne wyznaczniki. *Aforyzmy*... powstają we Florencji podczas współpracy i zaangażowania Loy w relację z Marinettim i Giovannim Papinim, a ukazują się w 1914 roku w słynnym amerykańskim piśmie „Camera Work” Alfreda Stieglitza. W tym samym roku w odstępie jednego miesiąca Loy pisze swój *Manifest feministyczny*, nie decyduje się jednak na jego publikację. Choć Loy dystansuje się wówczas od określania jej mianem futurystki i wielokrotnie ujawnia swój niejednoznaczny stosunek wobec futuryzmu, jednocześnie podkreśla rolę, jaką odegrał w jej życiu Marinetti, „budząc ze snu” i inspirując do podejmowania kolejnych eksperymentów. Swoimi *Aforyzmami*... Loy niewątpliwie odpowiada na futurystyczne manifesty, prezentując własną wizję zniszczenia tradycyjnego języka poetyckiego i jego ponownych narodzin z ducha telegraficznego skrótu, streszczoną być może najlepiej już w aforyzmie pierwszym: „DIE in the Past, Live in the Future”³¹. Do futurystycznej typografii zdają się nawiązywać inicjalne słowa każdego z aforyzmów, zapisane wielkimi literami. Loy nie pisze jednak typowego manifestu, ale raczej wykorzystuje formę futurystycznego manifestu do własnych celów. Rezygnuje bowiem ze spektakularnej futurystycznej retoryki, ucisza tak bliski Marinettiemu żywioł narracyjny i zamyka swój manifest w najzupełniej niefuturystycznej formie aforyzmów. Niewątpliwie w takim gatunkowym wyborze tkwi potencjał krytyczny, który oddziałuje może najsilniej właśnie przez ekspozycję milczenia, oddzielającego od siebie kolejne aforyzmy, i ciszy, którą spowity jest każdy z nich. Carolyn Burke napisze o kolejnych aforyzmach Loy jako o „unoszących się w pustce strony”³². Nieprzypadkowo oszczędna, wywołująca efekt rytmicznego milknięcia i zawieszania głosu konstrukcja aforyzmu staje się

30 M. Loy, *Aphorisms on Futurism*, „Camera Work” 1914, nr 45, s. 13.

31 Tamże.

32 C. Burke, *Becoming Modern. The Life of Mina Loy*, Ferrar, Straus and Giroux, New York 1996, s. 169.

dla Loy idealną formą własnej, feministycznej odpowiedzi na wypełnione po brzegi słowami i krzykami futurystyczne manifesty.

Badaczki twórczości Loy nie są zgodne co do charakteru *Aforyzmów...*, sytuując swoje interpretacje między futurystyczną euforią, ironicznym

APHORISMS ON FUTURISM

DIE in the Past
Live in the Future.

THE velocity of velocities arrives in starting.

IN pressing the material to derive its essence, matter becomes deformed.

AND form hurtling against itself is thrown beyond the synopsis of vision.

THE straight line and the circle are the parents of design, form the basis of art; there is no limit to their coherent variability.

LOVE the hideous in order to find the sublime core of it.

OPEN your arms to the delapidated, to rehabilitate them.

YOU prefer to observe the past on which your eyes are already opened.

BUT the Future is only dark from outside.
Leap into it—and it EXPLODES with *Light*.

FORGET that you live in houses, that you may live in yourself—

FOR the smallest people live in the greatest houses.

BUT the smallest person, potentially, is as great as the Universe.

WHAT can you know of expansion, who limit yourselves to compromise?

HITHERTO the great man has achieved greatness by keeping the people small.

BUT in the Future, by inspiring the people to expand to their fullest capacity, the great man proportionately must be tremendous—a God.

LOVE of others is the appreciation of one's self.

MAY your egotism be so gigantic that you comprise mankind in your self-sympathy.

THE Future is limitless—the past a trail of insidious reactions.

LIFE is only limited by our prejudices. Destroy them, and you cease to be at the mercy of yourself.

TIME is the dispersion of intensiveness.

THE Futurist can live a thousand years in one poem.

13

dystansem a negacją. Lucia Re, analizując formułowaną przez Loy feministyczną krytykę futurystycznych postulatów, napisze: „W aforyzmach tych nie można jeszcze dostrzec ironii; tylko radość odkrycia”³³. Zdaniem badaczki ironia ta wraz z jawną krytyką dojdzie do głosu dopiero w późniejszym *Manifestie feministycznym*. Natalya Lusty ujmuje jednak tę kwestię inaczej, podając w wątpliwość wymiar afirmatywny *Aforyzmów...*, a koncentrując się na przechwytywaniu maskulinistycznego dyskursu oraz charakterystycznego dla manifestu „trybu polemicznego” i dokonywaniu jego feministycznej krytyki³⁴. Dla Loy fascynująca wydaje się nie tyle wzniosła retoryka manifestu, ile jego moc działania, podobnie jak w samym futurystycznym programie najistotniejsza zdaje jej się energia, chęć burzenia i całkowitej zmiany. Jednocześnie – jak pisze Lusty – „choć *Aforyzmy...* brzmią i wyglądają jak manifest, odrzucają dychotomię *my – oni*”³⁵, wyznaczając zazwyczaj pozycję podmiotu futurystycznych programów. Loy wybiera natomiast formę znacznie bardziej intymną i spersonalizowaną – „maksym skierowanych do niedefiniowalnego *ty*”³⁶, z premedytacją osłabiając siłę kolektywnego głosu, sugerując raczej „osobistą walkę”, zarówno emocjonalną, jak i intelektualną, toczoną przez kobietą bohaterkę. W geście tym ujawnia się złożony stosunek Loy do futuryzmu i awangardy. *Aforyzmy...* występują jednocześnie przeciwko manifestacyjnie męskiemu trybowi polemicznemu, charakterystycznemu dla futurystycznych manifestów, i – absorbując energię futurystycznej rewolty – przeciwko społecznym rolom i ograniczeniom przypisywanym przez znienawidzoną tradycję.

Najwięcej o krytycznym potencjale tekstu Loy mówi jednak zapewne sama jego – zamknięta w pojęciu „aforyzmów” – forma, w której Yasna Bozhkova widzi wyraźną „strategię ironiczną”³⁷. Strategia ta polegałaby na wyborze dla swojego osobliwego futurystycznego manifestu takiej formy, która będzie jak najdalej od manifestacyjnie krzykliwych i hiperbolicznie wyjaskrawionych narracji tekstów programowych futuryzmu. Badaczka sytuuje serię

33 L. Re, *Mina Loy and the Quest for the Futurist Feminist Woman*, „The European Legacy. Toward New Paradigms” 2009, nr 7, s. 801.

34 N. Lusty, *Sexing the Manifesto. Mina Loy, Feminism and Futurism*, „Women. A Cultural Review” 2008, t. 19, nr 3, s. 245.

35 Tamże.

36 Tamże.

37 Y. Bozhkova, „The Language of the Future” and the Crisis of Modernity. *Mina Loy's „Aphorisms on Futurism”*, „Angles. New Perspectives on the Anglophone World” 2015, nr 1, s. 1.

aforyzmów Loy pomiędzy „rewolucyjną retoryką manifestu a ironiczną ciszą aforyzmu”³⁸, w którym to napięciu kryłaby się refleksja nie nad triumfem, lecz nad kryzysem nowoczesności³⁹. Sensy *Aforyzmów*... Loy kształtowałyby się więc w przestrzeni pomiędzy tymi dwoma gatunkami, między dogmatycznością i perswazyjnością manifestu futurystycznego a wieloznacznością i refleksyjnością aforyzmu. Milczenie byłoby tu co prawda znów antyfuturystyczne, ale tym razem występowałoby w zupełnie innej roli: jako tekstowe, formalne narzędzie krytyki futurystycznej retoryki z feministycznych pozycji. Tekstowe figury milczenia i ciszy zyskają duże znaczenie w późniejszych eksperymentach poetyckich Loy⁴⁰, nie tylko w planie sensów, ale też w samej formie, w typograficznym układzie, w którym nieoczekiwanie powiększające się, nieregularne odstępki między słowami, wewnątrztekstowe światło, nieoczywiste zestawienia znaków interpunkcyjnych, a wśród nich zwłaszcza zwielokrotnionych myślników, będą działały w planie zarówno wizualnym, jak i dźwiękowym.

Inne „słowa na wolności”. Benedetta

Historia ostatniej bohaterki artykułu, Benedetty Cappy Marinetti, futurystycznej malarki, poetki i prozajczki, mogłaby rozpocząć się albo w gwiazdach, albo w pofałdowanym błękitcie; w każdym razie gdzieś wysoko ponad ziemią, w wielkiej przestrzeni pełnej powietrza i światła, które znamy z jej charakterystycznych realizacji *aeropittura*. Debiut Benedetty jest fascynujący. W 1919 roku publikuje w czasopiśmie „Dinamo” tekst zatytułowany *Spicologia di 1 uomo*⁴¹, uznany za jedną z niewielu kobiecych realizacji futurystycznych „słów na wolności”⁴². Próżno tu zresztą szukać typowej dla nich aury, którą świetnie znamy: nie atakują nas ich „rozkrzyczana” intensywność, chaotyczne

38 Tamże.

39 W archiwum Miny Loy zachował się egzemplarz wydrukowanych już *Aforyzmów*, w których tytułe autorka wprowadziła odręczną korektę: przekreśliła słowo „futurism”, a nad nim zapisała „modernism”, jak gdyby ostatecznie za lepszy tytuł tekstu uznała *Aphorisms on Modernism*.

40 Zob. m.in. K. Krasuska, *Płeć i naród. Trans/lokacje. Maria Komornicka/Piotr Odmieniec Włast, Else Lasker-Schuler, Mina Loy*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2019, s. 115, 165.

41 B. Cappa, *Spicologia di 1 uomo*, „Dinamo” 1919, nr 1.

42 Benedetta rozpoczyna wówczas bliższą znajomość z Marinettim, z którym bierze ślub w 1923 r. Fascynacji ideami futuryzmu ulega jednak już wcześniej za sprawą swoich braci, obracających się w awangardowych kręgach w Rzymie.

literowe rozsypanki i szokujące kolażowe kombinacje kształtów i słów, nie słycać huków, trzasków, szmerów zderzających się z sobą językowych znaków, które mają na celu jak najsilniej ewokować dźwięk. Benedetta nie decyduje się na typowe dla futurystycznej awangardy wykorzystanie możliwości typografii i druku, zróżnicowanej wielkości i grubości czcionki czy odmiennych krojów pisma. Zamiast typograficznych eksperymentów wybiera zapis odręczny, zdecydowanie bliższy ciału. Ustawia się też w opozycji wobec niejako programowego chaosu *parole in liberta*, w których wyzwolone słowa miały na wszelkie możliwe sposoby wymykać się stroficznej, wersyfikacyjnej czy geometrycznej dyscyplinie i jakimkolwiek uporządkowanym układom. Zamiast owego chaosu Benedetta dokonuje wprowadzającej pozorny ład segmentacji tekstu, na który składają się trzy wyraźnie wyodrębnione elementy: tytuł, centralnie usytuowany kształt dziesięcioramiennej gwiazdy z widniejącymi na nim inskrypcjami oraz dowcipnym, ironicznym podpisem: „Benedetta fra le donne/ parolibera futurista” (Błogosławiona między niewiastami/ futurystyczna poetka słów na wolności)⁴³. Ironiczna gra w podpisie nie toczy się jednak tylko ze słowami modlitwy i figurą Maryi, ale – jak zauważa Lucia Re – podpis stanowi także prześmiewczą i gorzką aluzję do pozycji wybranej kobiety, która jako jedna z niewielu, „błogosławiona między niewiastami”, dostała łaski udziału w męskim ruchu futurystycznym⁴⁴. Pierwszy rzut oka na centralnie usytuowaną gwiazdę, której każde ramię wieńczy jedna litera, sprawia wrażenie, że mamy do czynienia z jakimś zaszyfrowanym znakiem, tajemniczym – religijnym, ezoterycznym, okultystycznym? – symbolem, którego każdy element podporządkowany jest prawu nieznanego klucza, a lektura będzie musiała próbować podążyć drogą deszyfracji i odkrywania tego, co ukryte gdzieś głęboko pod powierzchnią widzialnych znaków. Nic jednak bardziej mylnego...

Oto bowiem awangardowa gra zaczyna się najszybciej, jak to możliwe – wraz z pierwszą literą tytułu: *Spicologia di 1 uomo*. Zamiast narzucającego się włoskiego słowa oznaczającego psychologię („psicologia”)⁴⁵ otrzymujemy dziwny neologizm powstały wskutek przestawki, inwersji dwóch pierwszych liter: „spicologia”. Zatem drobna literówka wprawia w ruch potężną maszynę

43 Słowem „parolibera” określa Benedettę Marinetti w jednym z wysłanych do niej listów w 1918 r.

44 L. Re, *Impure Abstraction. Benedetta as Visual Artist and Novelist*, w: *La Futurista. Benedetta Capa Marinetti*, red. L. Panzer, Moore College of Art and Design, Philadelphia 1998, s. 33.

45 Lucia Re wskazuje na intensywne zainteresowania Benedetty psychologią, wielokrotnie ujawniające się w jej tekstach. Zob. tamże.

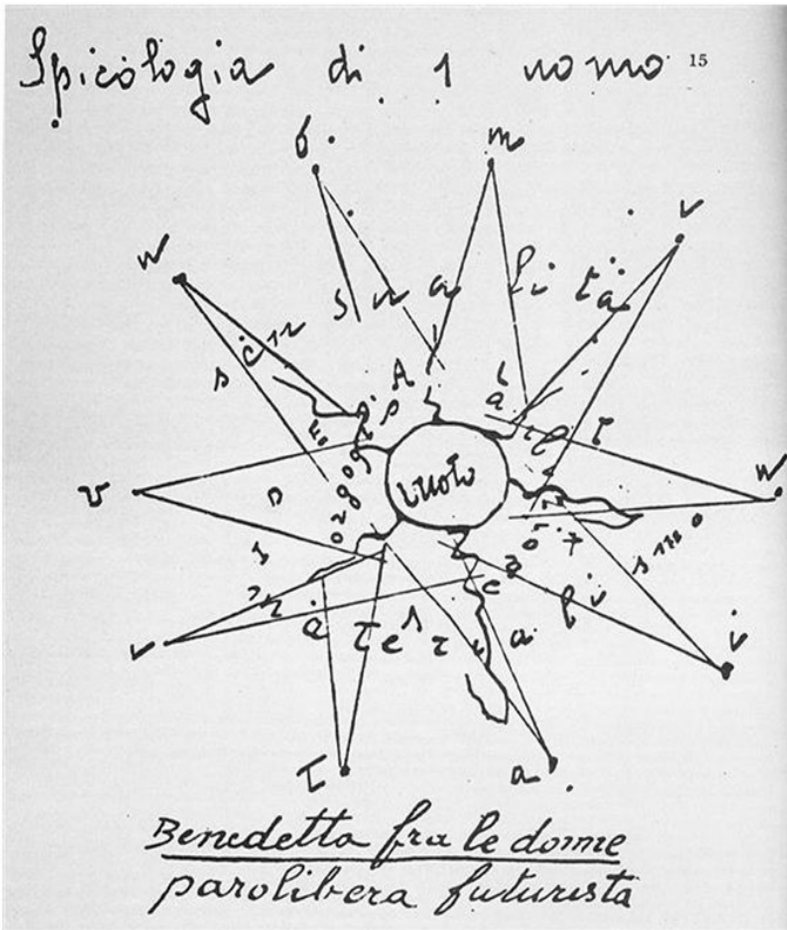
asocjacji i ironii, odsyłając między innymi do włoskiego słowa oznaczającego kąć czy kraweź, a zatem do samego obrazu, który mamy przed oczami. Dookoła jego centralnego punktu rozsiane są zapisane odręcznie słowa, w których badaczki twórczości Benedetty widzą krytyczne sytuowanie się wobec haseł utożsamianych z męskocentrycznym programem futuryzmu: ideały, duma, materialność, zmysłowość⁴⁶. Krytyczny potencjał ujawnia się jednak przede wszystkim wówczas, gdy nasz wzrok przenosi się na centralne słowo, wpisane w koło, z którego rozchodzą się ramiona wyrysowanej przez Benedettę figury. To słowo „vuoto” oznaczające miejsce puste, próżnię, pustkę, lukę czy brak. Z tego miejsca rozchodzą się zarówno trójkątne ramiona, jak i mniejsze falujące linie, wyglądające niczym promienie, choć w kontekście obrazów Benedetty można by łączyć je zapewne również z wykresem rozchodzących się fal. Niewątpliwie zapisane pismem odręcznym „słowa na wolności” Benedetty prowadzą ironiczny dialog z ekspresywną futurystyczną typografią, której jednym z najistotniejszych celów było performatywne eksponowanie zmian natężenia głosu, różnych form oddania w druku krzyku i hałasu. A jeśli tak, to w „parolibera” Benedetty fale dźwiękowe rozchodzą się z miejsca pustego, zarazem na płaszczyźnie językowej, wizualnej i brzmieniowej, odmawiając udziału w krzykliwym spektaklu, stanowiąc przykład nie tylko przewrotnej logowizualnej gry „błogosławionej między niewiastami” futurystki, ale i wywrotowej praktyki awangardowej, robiącej z milczenia jako futurystycznej antytradycji antyfuturystyczny użytek. A w językowy znak pustki, w słowo, które gra ze swoim własnym brakiem, autorka wpisuje prowokacyjnie figurę milczenia. Sytuuje ją w centrum tekstu, prowadząc być może jednoczesną ironiczną grę z konserwatywnymi stereotypami kobiecego milczenia, męskimi fantazmatami dotyczącymi kobiecego łona⁴⁷ oraz hałaśliwą formą rozkrzyczanych „słów na wolności”.

Wydaje się, że dla kobiet dochodzących do głosu w polu męskiej awangardy, spychanych w futurystycznych programach i działaniach grupowych na margines, figury „zawieszania głosu” stają się zarazem krytycznymi figurami „uciszania futuryzmu”, performatywnymi aktami odwracania i wywracania futurystycznej retoryki. To indywidualne odpowiedzi na mizoginiczny futurystyczny krzyk, wobec którego zabieranie głosu jest dla awangardowo zorientowanych kobiet artystek być albo nie być, ale w obrębie tego rozchodzącego

46 Zob. m.in. P. Sica, *Futurist Women*, s. 175.

47 L. Re, *Mater-Materia. Maternal Power and the Futurist Avant-Garde*, w: *The Great Mother. Women, Maternity and Power in Art and Visual Culture, 900-2015*, red. M. Gioni, Skira, Milan 2015, s. 56.

się głosu pozostawiają one w swoich tekstach osobiliwe, ironiczne „miejsca puste”, dla których bezpośrednim kontekstem pozostają wypełnione słowami i krzykami futurystyczne manifesty. Eksponowane tu zarówno znaczeniowo, wizualnie, jak i dźwiękowo miejsca tekstowej ciszy wydają się jednak nie tyle figurami braku słowa czy pustki, ile performatywnymi odwróconymi znakami, ironiczną reakcją na programową awangardową retorykę siły i krzyku, wprowadzającą korektę do hałaśliwej historii futuryzmu.



Benedetta Cappa, *Spicologia di 1 uomo*, „Dinamo” 1919, nr 1

Abstract

Marta Baron-Milian

UNIVERSITY OF SILESIA IN KATOWICE

Silence: A "Futurist Antitradition"

The article outlines the various roles that figures of silence play in texts by Italian futurists and the avant-garde responses by female futurists, conveyed in a horizon of linguistic, sonic, visual, and performative signs and figures. In futurist manifestos – full of urban noise and shouting – silence marks the field of a "futurist anti-tradition" (G. Apollinaire), becoming the negative starting point of programmatic texts concerning literature (F.T. Marinetti), music (L. Russolo), painting, sculpture, and architecture (C. Carrà, U. Boccioni, A. Sant'Elia). However, the matters looks different when we consider female futurists' voices, in which "wordless states" are more than just a negative opposite to the scream and noise affirmed by futurism. In works by Mina Loy or Benedetta Cappa Marinetti the textual figures of silence often become an ironic critical response to the shout-filled texts by male futurists.

Keywords

Futurism, the avant-garde, feminism, scream, silence, Mina Loy, Benedetta Cappa Marinetti