

Czy dlatego, że my się „par example” nie kochamy? O erotyce futurystycznej na przykładzie poezji Brunona Jasieńskiego i Anatola Sterna

Mateusz Kareński-Tschurl

Mateusz KAREŃSKI-TSCHURL

Czy dlatego, że my się *par exemple* nie Kochamy?

O erotyce futurystycznej na przykładzie poezji Brunona Jasińskiego i Anatola Sterna

Parafrazując pierwsze zdanie słynnej książki Teodora W. Adorna, można powiedzieć, że

stało się oczywiste, że wszystko, co dotyczy e r o t y k i, przestało być oczywiste, zarówno w obrębie jej samej, jak i w jej stosunku do całości, nawet jej racja istnienia.¹

Czytelnik obcujący z twórczością literacką okresu dwudziestolecia międzywojennego, której ośrodkiem tematycznym są, z grubsza biorąc, sprawy miłości, może w pewnych przypadkach czuć się nieco zdezorientowany. Oczywiście w historii literatury międzywojnia są obszary, gdzie poszukujący piękna, harmonii, nastrojowego miłosnego zaklęcia znajdzie ukontentowanie (*casus* Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej), jest jednak sporo takich miejsc, gdzie poczuje się wytracony z równowagi, jeśli niechętnie wymawia słowo seks, płciowość w kontekście takich pojęć, jak: p r ę d k o ś c i p r z y j e m n o ś ć², nie przyjmując do wiadomości, że erotyka może nie mieć nic wspólnego z miłością, pięknem, celowością, intymnym dążeniem ku ideałowi, który jest odblaskiem boskości.

Zamieszanie wprowadza sam termin. Słowo „erotyka” sugeruje wprawdzie zmysłowość, zawsze jednak pojawia się w obecności słowa miłość, które usprawie-

^{1/} T. W. Adorno *Teoria estetyczna*, Warszawa 1994, s. 3.

^{2/} O futurystycznej prędkości pisze A. Zeidler-Janiszewska *Prędkość – film – media – śmierć. Od futurystycznej fantazji do estetyki znikania*, w: *Prędkość i przyjemność. Kino i telewizja w dobie symulacji elektronicznej*, praca zbior. pod red. A. Gwóźdźa, Kielce 1994.

dliwia i uspokaja – wprowadzając niejaki ład w tę wstydliwie penetrowaną sferę. W sformułowaniu „s p r a w y m i ł o ś c i z m y s ł o w e j”³ pierwszym członem definicji jest miłość, która dopiero wtórnie zostaje określona mianem zmysłowości. To pozorne zawężenie nie pozbawia jednak miłości jej metafizycznego wymiaru. Przeciwnie, rozszerza tylko jej moc na obszary „niższe”. Konstrukcja definicji zaczyna się więc od drugiego stopnia, kiedy erotyzm współistnieje z uczuciem miłości. Jest to, być może, najpełniejsza jego forma, lecz nie jedyna. Nie można zapominać, że istnieje poziom podstawowy, na którym erotyzmu nie dopełnia żadne uczucie duchowe, co jednak nie upoważnia do zanegowania jego istnienia. Mało przydatne wydaje się tu także mówienie o miłości w liczbie mnogiej i mnożenie jej różnych odcieni. Miłość oznacza zawsze to samo uczucie (stan), niezależnie od tego, czego dotyczy i co ogarnia. Sformułowanie m i ł o ś ć z m y s ł o w a jest więc przypadkiem szczególnym, metaforą. Nie sposób przecież „kochać zmysłami”. W potocznej definicji, choć nie zawsze zdajemy sobie z tego sprawę, dominuje tylko jeden wariant erotyki – erotyki w miłości. Reszta wydaje się nie istnieć.

Jest to, jak sądzę, błędne rozumienie terminu, który w sztuce oznacza przede wszystkim estetyczną przyjemność z kontemplacji przedstawięń piękna ludzkiego ciała. Poza sztuką natomiast erotyzm należy rozumieć jako aktywność seksualną, której celem nie jest prokreacja, lecz przyjemność. Analizując fenomen zmysłowości, duński filozof Kierkegaard stwierdził, że dopiero chrześcijaństwo określiło erotykę duchowo, dodajmy od razu – negatywnie⁴. Odtąd na miano pięknego (ale także dobrego) zasługiwać mogło tylko to, co dotyczy bądź pochodzi z ducha. Sprawy ciała zostały potępione i uznane za grzeszne. Ów moment duchowy ciąży na ujęciu erotyki do dziś, unieważniając parametry estetyczne poprzez odwołanie do odwracalnego równania piękna i dobra. Niezależnie zatem od historii pojęcia, wszelkie regulacje między estetyką a etyką chciałbym uznać za sprawę osobistą, efekt poczynionych założeń. Nie będą one przedmiotem moich rozważań. Proponuję więc, by bardziej sprawy nie komplikować, traktować erotykę w poezji jako wartość nie podlegającą kryteriom innym niż artystyczne, godząc się na ustalenia Kanta o samocelowości sztuki i braku jakichkolwiek konieczności jej związków z kategoriami pozaestetycznymi, a zwłaszcza etycznymi⁵.

^{3/} Określenie to jest jedną z częściej podawanych słownikowych definicji pojęcia; por. W. Kopaliński *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 1968, s. 221.

^{4/} S. Kierkegaard *Stadia erotyki bezpośredniej, czyli erotyka muzyczna*, w: *Albo-albo*, Warszawa 1968, t. 1, s. 65-66. W podobnym duchu wypowiadają się też: G. Bataille, F. Chirpaz.

^{5/} Pisze on, że: „u podstawy sądu smaku nie może leżeć żaden cel subiektywny. Ale także żadne przedstawienie obiektywnego celu, tj. możliwości przedmiotu samego podług zasad związku celowego, a zatem żadne pojęcie dobra nie może determinować sądu smaku; jest to bowiem sąd estetyczny, a nie poznawczy i dlatego nie dotyczy żadnego pojęcia właściwości oraz wewnętrznej lub zewnętrznej możliwości przedmiotu za pośrednictwem tej lub innej przyczyny, lecz jedynie wzajemnego stosunku władz wyobraźniowych, o tyle, o ile są one zdeterminowane przez jakieś przedstawienie” (I. Kant *Krytyka władzy sądzenia*, Warszawa 1964, s. 91-92).

Kareński-Tschurl ○ erotyce futurystycznej...

Pozostaje jeszcze do wyjaśnienia kwestia piękna. Estetyka dwudziestolecia uchyla dominację idealistycznej orientacji Platońsko-Plotyńskiej w sztuce⁶. Ideały harmonii i piękna kruszą się u podstaw, a coraz częściej mamy do czynienia z estetyką brzydoty czy, jak chce Jaworski, antyestetyką⁷. Współcześni antropologowie kultury zwracają uwagę na „zamieszanie i brak równowagi” w tej materii: „Wniosek nasuwa się następujący – oto współczesność proponuje nową grę estetyczną: desymetrię, deformację, zaburzenie harmonii”⁸.

Sytuacja ta znajduje odbicie także w erotyce. Nie dość, że często nie ma miejsca na słowo „miłość”, to w konstruowaniu definicji coraz trudniej posłużyć się kategorią piękna. Robocza definicja skurczyłaby się zatem do krótkiego: s p r a w y z m y s ł o w e, choć, biorąc pod uwagę „odczarowanie” kultury, jakiego poprzez swe badania dokonał Freud, należałoby raczej powiedzieć: s p r a w y l i b i d a l n e w s z t u c e. Należy pamiętać, że lata dwudzieste naszego wieku to okres ogromnej popularności koncepcji Freuda, które doprowadziły do gruntownej przemiany świadomości. Ogólne zainteresowanie zdobyczami psychoanalizy stanowi więc niewątpliwy kontekst historyczny. To właśnie wtedy błogostan ówczesnego intelektualisty został zburzony przez myśl o tym, że życiem człowieka włada e r o s:

Dla wielu z nas trudna może być rezygnacja z wiary, że w człowieku istnieje pęd do doskonalenia się, który doprowadził go na obecny poziom osiągnięć duchowych i sublimacji etycznej i po którym można się spodziewać, że doprowadzi rozwój człowieka do poziomu nadludzkiego. Co do mnie jednak, to nie wierzę w taki popęd wewnętrzny i nie widzę sposobu, w jaki można by ocalić to tak miłe złudzenie.⁹

Program polskich futurystów to przede wszystkim bunt przeciwko zastanej tradycji i kulturze. Bunt, który, rzecz jasna, nie ominął także erotyki, był wyrazem sprzeciwu wobec obyczajowości społecznej, która akceptując sprawy cielesności, skrupulatnie je kamuflowała.

Podkreślamy moment erotyczny jako jedną z najbardziej zasadniczych funkcji życia w ogóle. Jest on jednym z elementarnych i nadzwyczaj ważnych źródeł radości życia, pod warunkiem, że stosunek do niego jest prosty, jasny i słoneczny.¹⁰

^{6/} Por. M. Podraza-Kwiatkowska *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 1992, s. 56.

^{7/} S. Jaworski *Antyestetyzm w poezji lat dwudziestych*, w: *Wiersz i poezja*, pod red. J. Trzynadlowskiego, Wrocław 1966.

^{8/} W. J. Burszta, W. Kuligowski *Seks-telefon: współczesne strefy piękna*, w: *Dlaczego kościotrup nie wstaje. Ponowoczesne pejzaże kultury*, Warszawa 1999, s. 159.

^{9/} Z. Freud *Poza zasadą przyjemności*, przeł. J. Prokopiuk, Kraków 1976, s. 62.

^{10/} B. Jasiński *Do narodu polskiego. Manifest w sprawie natychmiastowej futurystycznej życia*, Kraków 1921.

Szkice

Nie pozwalajcie zalewać się codziennie kubłami stęchłej, starczej i snobistycznej literatury, która nie jest już nawet w stanie pobudzić waszych instynktów płciowych.¹¹

VI. sztuką jest tylko to, co daje zdrowie i śmiech.

ISTOTA SZTUKI – W JEJ CHARAKTERZE CYRKOWEGO WIDOWISKA DLA WIELKICH TŁUMÓW.

cechy jej zewnętrzność i powszechność, pornografia niezamaskowana.¹²

Przytoczone fragmenty manifestów futurystycznych nie pozostawiają wątpliwości co do charakteru tej erotyki. „Moment erotyczny”, „instynkty płciowe”, „pornografia niezamaskowana” – to określenia konstytuujące futurystyczną koncepcję erotyzmu. Jego istotą ma być nie kontemplacja przedmiotu estetycznego, takiego nie będą próbowali konstruować, tylko „pobudzanie instynktów płciowych”, przypomnienie o „radości życia” płynącej z ludzkiej seksualności. Wreszcie – regulacja stosunku nowoczesnego człowieka do wstydlivych spraw cielesności: erotyka jest źródłem przyjemności, pod warunkiem, że odnosimy się do niej w sposób nieskomplikowany. Jak powiada filozof:

Rozkoszowanie się nie jest jednym ze stanów psychicznych, uczuciowym zabarwieniem w psychologii empirystycznej, l e c z s a m y m d r e s z c z e m J a. Rozkoszując się, istniejemy zawsze jakby w drugim stopniu, który nie jest jeszcze stopniem refleksji. Albowiem szczęście, jakiego zaznajemy już po prostu dlatego, że żyjemy, znajduje się zawsze ponad byciem, w jakim pogrążone są rzeczy. Jest doznaniem, któremu pamięć o dążeniu nadaje charakter spełnienia będącego czymś l e p s z y m od ataraksji [...] Był ludzki lubi swoje potrzeby, jest szczęśliwy, że je ma.¹³

W podobnym duchu wypowiada się inny myśliciel, Georges Bataille, gdy mówi: „o erotyzmie można powiedzieć, że jest pochwałą życia nawet w śmierci”¹⁴.

Nie jest to oczywiście proklamacja realizacji „zasady rozkoszy”, jak powiedziałby Zygmunt Freud. Ludzie od zawsze wiedzieli o przyjemnościach ciała i nigdy się ich nie wyrzekli. Zrezygnowali jednak, zdaniem futurystów, z owego „słonecznego i radosnego” stosunku do erotyki, obwarowując ją, jak w innym kontekście twierdzi Foucault, nieskończonymi przepisami i konwenansami¹⁵.

^{11/} Tamże.

^{12/} A. Stern, *A. Wat Prymitywiści do narodów świata i do Polski*, Warszawa 1920.

^{13/} E. Levinas *Całość i nieskończoność. Eseje o zewnętrzności*, Warszawa 1998, s. 124, podkr. M.K.

^{14/} G. Bataille *Erotyzm*, Gdańsk 1999, s. 15.

^{15/} „Wokół seksu zapada milczenie. Legalna i wydająca potomstwo para małżeńska stanowi prawo. Mianuje się wzorem, wprowadza normę, bierze w posiadanie prawdę, strzeże prawa do zabierania głosu i zastrzega sobie zasadę sekretu. Zarówno w wymiarze społecznym, jak w każdym domu seksualność uznana, lecz pożyteczna i płodna zajmuje

Kareński-Tschurl ○ erotyce futurystycznej...

Bunt przeciw konwenansom i tradycji „postępowania erotycznego” staje się więc niemal koniecznością dla młodych poetów. Także jako niezgoda na uczucie, uważane dotąd za nieodzowny składnik miłości pciowej:

Czy dlatego, że my się *par exemple* nie kochamy.

Nie możemy całować swoich oczu i ust?

[Bruno Jasiński *Trupy z kawiozem*]¹⁶

Aksjologia futurystów opiera się na kilku znaczących opozycjach. W przypadku erotyki opozycją najważniejszą jest opozycja: statyka – dynamika. Ta ostatnia oznacza apoteozę ruchu, działania się, postępowania wolnego od racjonalnego namysłu. Spontaniczny i dynamiczny pochod instynktów *contra* statyczny konwensans. Zmiana zamiast trwania. Eksplozja zamiast linearnego rozwoju, by posłużyć się określeniem Łotmana¹⁷.

Bohater *Trupów z kawiozem*, nie przestrzegając zasad dobrego tonu, bezceremonialnie zwierza się partnerce ze swych prymitywnych, instynktownych, a więc naturalnych, niewynaturzonych, wreszcie – zdrowych pragnień:

A ja chcę dzisiaj pieścić Pani piersi bez bluzki,

Chcę być dziko bezczelny i mocny, jak tur.

Ta witalistyczno-instynktowna deklaracja erotycznej swobody i pewnej „krępującej” bezpośredniości niesie ze sobą jeszcze jedną, dużo ważniejszą informację, mówiącą o tym, że futurystyczne piękno (właściwie należałoby powiedzieć: „styl zero piękna”) „pochodzi – tak jak głosił Freud – z doznań seksualnych”¹⁸. Nie chodzi tu wszakże jedynie o seks. Dla futurystów jest on po trosze także środkiem, który, będąc najsilniejszym rezerwuarem natury w człowieku, jako jedyny może dorównać fascynującemu dynamizmowi maszyny – erotyka jest tu najdonioślejszą pracą, zadaniem „maszyny mego ciała”! Kwintesencją skuteczności i celowości, a także radości odsuwającej od człowieka cierpienie.

W kontekście erotyki futurystycznej należy zatem mówić raczej o przedmiocie „seksualnym” niż estetycznym – piersi, które bohater chce pieścić, nie są w żaden sposób określone. Nie wiadomo, czy są piękne, czy brzydkie – działają podniecająco i to jedyna ich rola. Sformułowanie: „chcę pieścić Pani piersi bez bluzki”,

jedno jedyne miejsce: sypialnię rodziców. Resztę trzeba, naturalnie, zatuszować: konwensans obyczajowy unika ciała, powściągliwość słów odbarwia wypowiedzi [...] Wszystko, co nie jest podporządkowane rozrodczości lub przez nią uszlachetnione, traci dach nad głową i wszelkie prawa. Zostaje wygnane, zabronione, wtrącone w milczenie” (M. Foucault *Historia seksualności*, Warszawa 1995, s. 13).

^{16/} Wszystkie utwory Jasińskiego cyt. za: B. Jasiński *Utwory poetyckie, manifesty, szkice*, oprac. E. Balcerzan, Warszawa 1972.

^{17/} Por. J. Łotman *Kultura i eksplozja*, Warszawa 1999.

^{18/} Z. Freud *Kultura jako źródło cierpienia*, Warszawa 1992, s. 73.

Szkice

świadczy ponadto o charakterystycznym dla tej erotyki rozczłonkowaniu, czy, jak kto woli, destrukcji podmiotu /przedmiotu seksualnego. Pieścić nie Panią, lecz „Pani piersi”! Analogicznie do tego zabiegu, w jedenastej zwrotce pojawia się słowa: „Pani nogi falują tak lubieżnie i zło”. Zwrotka pierwsza: „Pani palce są chłodne i pachną jak opium”. Zwrotka siódma: „Nie możemy całować swoich oczu i ust?”. „Pani przedstawiona” składa się zatem z nóg, palców, ust, *etc.*, jak gdyby nie była całością; w erotycznym spojrzeniu podmiotu, trochę jak w oku kamery, zjawiają się tylko części ciała, jako erotyczne rekwizyty¹⁹. Oznacza to, że wielką figurą futurystycznej erotyki jest, jak sądzę, synekdocha, co jest logiczną konsekwencją prędkości i dynamiki ruchu, pociągającej za sobą nieuchronną fragmentaryzację, a także „maszynistycznego” widzenia człowieka. Pozwala to na swobodną wymianę i liczne kombinacje części w drodze ku konstrukcji nowej całości, która, opierając się na ciągłej fluktuacji elementów, całością być przestaje.

Kolejne dwa wersy dają pewną charakterystykę właścicielki biustu, która jest ważna ze względu na futurystyczne założenia teoretyczne:

Pani dużo ma w sobie z rozpalonej Zuluski,
Pani usta się śmieją i mówią *toujours!*

„Rozpalona Zuluska”, prawie dzikuska, stanowi pozytywny model bohaterki erotyki futurystycznej. Powabną i spokojną damę, pięknie „rozłożoną” na otomanie, dającą się objąć wzrokiem i kontemplować, zastąpiła kobieta żywiołowa – dzikuska, nie skażona mieszczańską moralnością; rozpalona – a więc dynamiczna, o „słonecznym” stosunku do seksualności: „Pani usta się śmieją” i mówią, niby w odpowiedzi (same usta!): „zawsze”.

Kolejna zwrotka przynosi jednak zupełną zmianę stosunku podmiotu do „rozpalonej” damy. Powiada on:

Pani dzisiaj się marzy... jakiś sen o wikingu...
Purpurowe ekscesy niewyspanej Ninon...
Takie, jak Pani, bierze się w pędzącym sleepingu
Na poduszkach pluszowych rozebraną i mdlą.

^{19/} Podobnego zdania jest autor *Erotyzmu po polsku*, który patronem tego procesu czyni Picassa: „Rewolucja seksualna pocięła kobietę na części. [...] Picasso rozciął na części kobiety i porozrzucił jej członki: on pierwszy na oczach naszych podarł naturę na strzępy. Naukę Picassa zrozumiała reklama. Reklama nam pokazała, że kobieta cała nie istnieje, jest mitem, należy do dawnej literatury. Na kobietę się składają: stopy, na które wsuwa pantofelki, nogi dla pończoch, uda dla collantów, biodra dla slipów, brzuch dla nocnej koszuli, piersi dla napierśnika, szyja dla kolii, wargi dla różu, oczy dla kredki, włosy dla perfum. [...] Rozcinanie kobiety przygotowane przez sztukę odbywa się obecnie równocześnie, wszędzie, jakby ludzie nie komunikowali się ze sobą” – A. Banach *Kobieta podzielona na części*, w: *Erotyzm po polsku*, Warszawa 1974, s. 160.

Kareński-Tschurl ○ erotyce futurystycznej...

Żywiołowa i spontaniczna „Zuluska” zmienia się zrazu w sentymentalną i bezwolną Ninon. Określenie „rozebraną i mdłą” sugeruje statykę i bezruch, co zdaje się być dodatkowo skontrastowane poprzez figurę ekspresu jako miejsca tych wydarzeń. Chociaż pędzi pociągiem, jest ciągle statyczna.

Jeszcze dobitniej podkreśla to kolejna zwrotka:

I, wysysając się w piersi Pani ostro-mdły zapach
W końcach palców poznaje się budzący się wstręt
Do tych kobiet, co dają się na brudnych kanapach
Karmelkowo-lubieżne i pokorne jak sprzęt.

„Pani” staje się tu więc antybohaterką futurystycznej erotyki; „karmelkowo-lubieżna” oznacza konwencjonalny, salonowy *sex appeal à la* Tetmajer, pozbawiony dynamiki i swobody, odpowiednio opakowany – niczym cukierek – którym można się poczęstować w każdej chwili. Jest drobną przyjemnością w stylu *decadence*. Sformułowanie: „na brudnych kanapach” i „pokorna jak sprzęt”, każe myśleć o Pani w kategoriach prostytutki; słowa: „w końcach palców poznaje się” stanowią odwołanie do pewnych, zdaje się, negatywnych doświadczeń odbiorcy w sferze erotyki – znaczą tyle, co: „w takich momentach czuje się”, „wtedy zwykle okazuje się”, „daje się poznać” *etc.*, akcentując powtarzalność i typowość.

Kolejna zwrotka znów wnosi zmianę: nogi Pani „falują lubieżnie i zło”, jej spazmy mają coś z „sapiących ekspresów” – są więc ciężkie i złowrogie, jak lokomotywa, choć pełne dynamiki i pędu. Bohaterka jest zarazem nobliwą damą ze „zrzeszenia dla pań *comme il faut*” i „księżniczką księżycowych ekscesów”.

Okazuje się zatem, że wszystko to bynajmniej nie tworzy obrazu erotyki radosnej. Zmienna postawa „Pani”, która waha się między lubieżnym demonem a karmelkową, lichą zmysłowością, jest być może figurą skomplikowanej i pogmatwanej natury relacji damsko-męskich, dalekich od postulowanej prostoty, wciągających w żmudną grę salonową, w której raz modna jest dziewczęca świeżość i niewinna wesołość, a innym razem demoniczna lubieżność. Owa gra toczy się również na poziomie tekstu(ów) – poeta nie wie, czy powinien przedstawiać model postulowany (Zuluska), czy negatywny (Ninon). Kolejna zwrotka przynosi więc zmianę – chęć ucieczki w inną rzeczywistość:

A chce Pani? Zerwiemy raz z tą wszystką hołotą!
Polecimy na oślep w samochodzie jak w śnie.

Erotyka postulowana wiąże się tu z nieobliczalnym pędem bez celu, akcentującym jedynie skuteczność²⁰ działania! Jest, tak jak sztuka, samocelowa. Liczy się bowiem ruch, dynamika, jaką zapewnia samochód i swoboda we dwoje; tylko

^{20/} Skuteczność zamiast celowości to, według Lyotarda, jeden z wyznaczników kultury ponowoczesnej. Por. J.-F. Lyotard *Kondycja ponowoczesna*, Warszawa 1997.

taka relacja jest zdrowa i przyjemna²¹. Ważne jest tu też samo zestawienie erotyzmu z mechanicznym ideałem piękna – samochodem, nadprzedmiotem, jak nazywa go Barthes²². Są to jakości równoważne. Groteskowe zakończenie wiersza:

Blady lokaj we fraku nasze trupy z kawiolem
Poda sennie na tacy wytwornemu *milieu*...

podkreślające opozycję my /oni oraz tu /tam, jest dość wieloznaczne. Przed wszystkim określenie „trupy”. Można je odczytać dwojako. Po pierwsze, trupy mogą być efektem wypadku samochodowego („polecimy na oślep w samochodzie...”) – destrukcyjnego, złowrogiego działania maszyny; po drugie, określenie „trupy” może być metaforą erotycznego, seksualnego wyczerpania – bohaterowie mogą zostać dosłownie wyniesieni przez lokaja z samochodu po zakończonej przejażdżce i „podani” towarzystwu w charakterze ostrzeżenia, sensacji, czy, po prostu, przywróceniu kompanii, od której się odłączyli. Aby dodatkowo skondensować znaczenia, trzeba wspomnieć, że zostaną „podani” razem z kawiolem, który oprócz tego, że jest wytwornym przysmakiem, jest także efektem – obumarłym efektem – płciowej aktywności jesiotrów. Warto też zwrócić tu uwagę na głęboką zależność erotyki i śmierci, będącą, zdaniem autora *Erotyzmu*, efektem tej samej fascynacji – przejścia od nieciągłości do ciągłości bytu²³.

Obrazy „trupów z kawiolem” i „pędzącego auta”, niezależnie od interpretacji, jaką przyjmie, są konsekwencją „momentu (po)pędu”, erotyczno-mechanicznego dynamizmu, który, choć wyniszcza (zabija lub zbliża do śmierci), jest dowodem życia, ruchu, stanowiąc jednocześnie opozycję wobec statycznej „martwej” rzeczywistości „wytwornego *milieu*”.

Okazuje się więc, że już pierwszy tekst, który miał być egzemplifikacją „erotyki radosnej”, wprowadza wątpliwości co do futurystycznej seksualnej prostoty i swo-

^{21/} Problem opozycji natura /kultura albo ciało /maszyna nie jest tu przedmiotem rozważań. Warto jednak wspomnieć, że w przypadku erotyki z pewnością zachodzi proces utożsamienia – witalizacji materii i materializacji witalnego – by posłużyć się określeniem S. Sterny-Wachowiaka, por. tegoż *Miąższ zakazanych owoców. Jankowski – Jasiński – Grędziński (Szkic o futuryzmie)*, Bydgoszcz 1985, s. 115-118.

^{22/} R. Barthes *Nowy Citroen*, przeł. W. Błońska, w: *Mit i znak*, Warszawa 1970, s. 78. Warto w tym kontekście wspomnieć także słowa Freuda, który w kontekście kolei pisał, że: „wstrząs mechaniczny trzeba uznać za jedno ze źródeł podniecenia seksualnego” (*Poza zasadą przyjemności...*, s. 52).

^{23/} G. Bataille *Erotyzm...*, s. 16. Na marginesie tej konstatacji trzeba wspomnieć, że odkrycie zależności erotyki i śmierci, wprawdzie nie w formie dialektycznej zależności, należy do Freuda: „Na gruncie rozważań teoretycznych, popartych przez biologię, przypuściliśmy istnienie popędu śmierci, którego zadaniem jest sprowadzenie życia organicznego z powrotem do stanu martwego, podczas gdy eros zmierza do tego, by przez coraz dalej sięgającą koncentrację żywej substancji rozproszonej w formie cząsteczek skomplikować życie i tym samym zachować je” (*Ego i id*, w: *Poza zasadą przyjemności...*, s. 122).

Kareński-Tschurl ○ erotyce futurystycznej...

body. Pamiętajmy jednak, że owa „niezamaskowana pornografia” jest ciągle postulatem, pobożnym życzeniem futurystów – prawdziwa rewolucja seksualna dokona się wiele lat później. Tymczasem o „słoneczność” trzeba walczyć, przekonywać... Stąd w tekstach młodych twórców tyle dwuznaczności; są tam „radosne Zuluski”, ale i kobiety „lubieżne i złe”. Jest dziki dynamizm *Miłości na aucie*, ale również ponura statyka – „trupów z kawiozem”.

Ambiwalentny status erotyki w omawianym tekście Jasińskiego skłania do przyjęcia innej perspektywy badawczej. Zamiast prób odtworzenia koherentnej struktury erotyki jako zespołu przekonań obyczajowo-estetycznych, warto przyrzec się samemu jej językowi. Jest on dość ubogi, co wydaje się niezwykle znaczącą kwestią, ponieważ rodzi pytanie o to, jak przy użyciu niewielu znaków (erotycznych) powstaje tak bogata struktura tematyczna?

Weźmy zatem inny wiersz Jasińskiego – *Rzygające posągi*. Erotyzm tego tekstu jest sprawą skomplikowaną. Mamy tu do czynienia z sytuacją flirtu, który sam w sobie erotyczny nie jest. Co najwyżej konotuje erotyzm. A jednak tekst jest silnie nacechowany zmysłowością. Jak to się dzieje? Adresatką monologu lirycznego jest kobieta o równie niejasnym statusie, co bohaterka *Trupów z kawiozem*. Będąc „klasycznie niedbała”, jest również „najzupełniej *moderne*”:

Pani dzisiaj, doprawdy, jest klasycznie... niedbała...

Pani, która tak zimno gra sercami w *cerceau*,

Taka sztywna i dumna... tak cudownie umiała

Nawet puścić się z szykiem po 3 szklach curaçao.

Sytuacja flirtu zostaje więc szybko uchylona informacją o „puszczeniu się” Pani. Oznacza to, że wszystko, co tradycyjny erotyk zwykle niejasno implikuje, tutaj już się wydarzyło. Cały erotyzm wiersza zawiera się zatem w powiadomieniu: „tak cudownie umiała / nawet puścić się z szykiem”. Czy jednak można to nazwać erotyzmem? Tak, dla futurysty piękno zawiera się w dynamicznym, spontanicznym akcie płciowym, który właśnie się dokonał – im szybciej i swobodniej, tym lepiej. Czy więc język erotyki *Rzygających posągów* sprowadza się do jednego słowa? Nie. Mamy jeszcze rozebraną Giocondę, która „stoi w majtkach na stole”, noc pijana jest od szampana i od... warg, natomiast podmiot pragnie podziwiać „Pani *de-shabille*...”. To wszystko.

Inny tekst Jasińskiego – *Miłość na aucie*, wykorzystujący równie ubogi język erotyki, jest już jednak wyrazem dość spójnej koncepcji „miłości”. Nie ma tu już ambiwalencji postaw – jest pęd auta i radosna miłość „na” aucie. Wszystko wydaje się jasne... poza tytułem. Sformułowanie „miłość na aucie” pozornie nie pozostawia żadnych wątpliwości – chodzi o wesoły akt płciowy odbyty właśnie na aucie. Cóż kiedy: „auto szło wariackim tempem 160 wiorst godzina” – jak to możliwe? Rzecz nie w tym, aby próbować zrekonstruować „warunki” takiej miłości, lecz dostrzec fakt, że tytuł utworu jest tu właśnie znakiem języka erotyki. Tytuł, a nie przedostatnia zwrotka, która jest dość niewinna, wręcz sentymentalna:

Szkice

Pani śmiała się radośnie błyskawicznym tremolando,
Obryzany pani śmiechem śmiał się złoty, letni dzień
I w dyskretnym cieniu ronda z żytnich kłosów ogirlanda
Nasze usta się spotkały jeszcze pełne świeżych drgnięć...

Znaczący jest więc sam tytuł – *Miłość na aucie*. Chodzi oczywiście o przyimek „na”, który, w przeciwieństwie do możliwego do zastosowania „w”, wskazuje akt płciowy. Gdyby Jasiński nazwał swój wiersz „Miłość w aucie”, to biorąc pod uwagę sielankowy obraz pocałunku w samochodzie podczas przejażdżki w pogodny, letni dzień, mogliśmy się łądzić, że chodzi o sytuację rodzącego się uczucia – miłości przypieczętowanej pierwszym, niewinnym pocałunkiem. Taką samą sytuację mamy przecież choćby w *Potopie* Sienkiewicza – Kmicic i Oleńka pędzą saniami, wyznają sobie miłość, jest też i pocałunek. A jednak nie uznamy tej sceny za erotyczną – jest ona, jak powiedziałaby Foucault, usprawiedliwiona miłością małżeńską. Tekst Jasińskiego, jak to często się u niego dzieje, jest relacją *ex post*. Podobnie jak w *Rzygających posągach*, gdzie adresatka „już-się-puściła”, tak i tutaj „miłość na aucie” wydarzyła się jeszcze przed przejażdżką, dlatego usta, które się spotkały w samochodzie, są:

Jeszcze pełne świeżych drgnięć

„Świeżych” – znaczy niedawnych, niedłwie zakończonych. Słowem: „drgnięć z miłości na aucie”. Po nich następuje tylko wesoła przejażdżka, tak jak w *Rzygających posągach* „po tym, jak pani się puściła”, podmiot woła:

Dziś będziemy po parku na wyścigi biegali
I na ławki padali, zadyszani na śmierć.

Połączeniem tych dwóch sytuacji, tj. aktu płciowego przywołanego *ex post* i następującego po nim dynamicznego ruchu, przemieszczenia (*Rzygające posągi*, *Miłość na aucie*), jest zakończenie wiersza *Śnieg*. Powołuje on do życia dwie opozycyjne przestrzenie: daną i projektowaną, chcianą. Przestrzeń przedstawiona jest ponura i przygnębiająca. Jest też, jak sądzę, aluzją do symbolicznej i ekspresjonistycznej poetyki²⁴, a może po trosze efektem lewicowych przekonań poety, które tak silnie zamanifestują się w *Ziemi na lewo* i innych utworach zaangażowanych w sprawę proletariatu:

Ktoś się nagle chciał roześmiać, ale nie mógł...
(Oczy cichych czasem chłodne są jak marmur)
Czyjeś ręce pochylały się ku niemu
Z łyżką ciepła, kochaności i pokarmu

^{24/} Wydaje się pewnym nawiązaniem do *Hymnu o łyżce zupy* Józefa Wittlina, pochodzącego z tomu *Hymny*, wydanego w Poznaniu w 1920 roku.

Kareński-Tschurl ○ erotyce futurystycznej...

A ulicą chodzi siwa Matka Boska
Szuka Żalu, Zrozumienia i Pokuty...

Ta ponura, anonimowa rzeczywistość skontrastowana jest z inną przestrzenią – wesołą i ciepłą. Podmiot powiada do niemej jak zwykle adresatki:

Chcesz? – będziemy dziś przy gwiazdach tańczyć nago...
Daj mi dotknąć swoich miękkich ust-atlasów

...Polecimy na Bleriocie do Chicago
Jeść o zmierzchu słodki kompot z ananasów...

Po raz pierwszy mamy tu do czynienia z połączeniem i jednoczesnością ruchu i erotyki – „tańczyć nago”. Z kolei sformułowanie „daj mi dotknąć swoich miękkich ust-atlasów” nieco bardziej wyrafinowane, choć pełniące tę samą funkcję, co zawołanie: „chcę pieścić Pani piersi bez bluzki”, wprowadza rzadki w języku futurystycznej erotyki wypadek zastosowania epitetu – „miękkie” (usta-atlasy). Części ciała są bowiem w języku futurystów znakiem wystarczającym. Cały szereg piersi, ust, nóg, bioder jest zbiorem rekwizytów erotycznych samych w sobie, nie potrzebujących dookreślenia, które, zdaniem młodych twórców, było domeną mieszczańskiego omówienia, ucivilizowania seksu. Tu wyjątkowo stało się inaczej. Ważne jest jednak inne zjawisko – przestrzeń opozycyjna wobec przedstawionej – futurystyczna, w *Śniegu* utożsamiona została z erotyką. To przestrzeń konkretna (ananas), dynamicznego ruchu (taniec, samolot) i nieskrępowanej erotyki („tańczyć nago”). Cały ten obraz jest ponadto znakiem nieograniczoności, ekspansji, futurystycznego potencjału. Warunkiem znalezienia się i zaistnienia w tej przestrzeni jest jednak zgoda partnerki, stopień jej „sfuturyzowania” – „chcesz? – będziemy dziś...”. Istnieje też możliwość interpretacji uchylającej relacje przestrzenne. Być „tam” można dzięki erotycznej – futurystycznej – rozkoszy, ona stanowi „Chicago”.

Równie ograniczony jest język erotyki wiersza *Ipecacuana*, będącego „ironiczną parafrazą głośnej *Nieznamomej* Błoka (1906)”²⁵ – tworzą go zaledwie dwa określenia: „piersi wypukłe” i „kochanka”.

Trudno przeczyć za erotyczne uznać powiadomienie o „wklęsłych oczach”, choć to, w gruncie rzeczy, sprawa gustu! Jednocześnie mamy tu do czynienia z sytuacją, którą Andrzej K. Waśkiewicz, w kontekście erotyków Peipera, nazywa „erotyzacją neutralnego tła”²⁶. Neutralne tło (noc) ulega erotyzacji (ma więc wypukłe piersi). Czy jednak u futurystów tło mogło być kiedykolwiek neutralne (erotycznie)? Zależy się, że nie do końca. Bo jeśli teksty pisze miasto:

^{25/} E. Balcerzan, przypis do *Ipecacuany*, B. Jasiński *Utwory...*, s. 5.

^{26/} A. K. Waśkiewicz „*Woń rzeźni i róż*” (*O erotyce Tadeusza Peipera*), w: *Rygor i marzenie. Szkice o poetach trzech awangard*, Łódź 1973, s. 43.

Szkice

w wielotysięcznych, stulicych miastach
wychodzą codziennie tysiące gazet,
długie, czarne kolumny słów,
wykrzykiwane głośno po wszystkich bulwarach.
piszą je mali, starsi ludzie w okularach.
nieprawda,
pisze je Miasto
stenografią tysiąca wypadków.
rytmem, tętnem, krwią.²⁷

– to i noc może być przestrzenią i nadawcą erotyki, może mieć „wypukłe piersi”. Innymi słowy, można powiedzieć, że rzeczywistość futurystyczna jest erotycznie oznakowana. W przekonaniu tym umacnia mnie ponadto Edwarda Balcerzana koncepcja poety-kontaktora:

[...] antytradycjonalizm kazał futurystom szukać inspiracji w potocznej działalności człowieka. Kult materii z kolei domagał się takiej twórczości, w której by „przemawiała” sama rzeczywistość, same rzeczy. Na przecięciu tych dwóch dążeń ukształtowała się wizja poety nowych czasów jako swoistej „stacji przekaźnikowej”, zainstalowanej między światem natury i cywilizacji z jednej, a odbiorcami z drugiej strony. [...] Poeta to kontakter.²⁸

Język erotyki, jakim posługuje się Anatol Stern, różni się od tego, który obserwować można u Jasiońskiego – chociaż rządzą nim podobne prawa. Nieśmiało formułowana w kontekście Jasiońskiego teza mówiąca o tym, że rzeczywistość dla Jasiońskiego ma zdecydowanie erotyczny charakter – tu, w przypadku twórczości Sterna, jest głęboko uzasadniona. Wiersz pt. *Spacerujące*, pochodzący z tomu *Futuryzje* (1919), tworzy specyficzną sytuację, którą nazwać można „panoramą erotyzmu miejskiego”. Autor króciutkiego tekstu, który w pierwszej redakcji składał się z dwóch zwrotek, później zaś doszła jeszcze jedna, dość osobliwie posługując się analogią ze światem zwierząt, ukazuje erotyczny charakter miejskiego pejzażu:

Na łące pasą się świecące młode krowy
I myczą gęsto, dojne, od sił i od gorąca.

Po ulicy strojne chodzą młode kobiety
Grają w chodzie biodrami i mrużą się od słońca.²⁹

Język erotyki Sterna opiera się na znakach odsyłających do sfery biologii i pozbawiony jest jakichkolwiek epitetów. Jest czysto informacyjny. Jan Prokop powia-

^{27/} B. Jasioński *Prolog do Pieśni o głodzie*, w: *Utwory...*, s. 73.

^{28/} E. Balcerzan, w: B. Jasioński *Utwory...*, s. LVI.

^{29/} Wszystkie utwory Sterna cyt. za: Anatol Stern *Wiersze zebrane*, oprac. A. K. Waśkiewicz, Kraków 1986.

da nawet, że mamy tu do czynienia z „panbiologizmem” i „pansomatyzmem”³⁰. Rzeczywiście, świat przedstawiony kipi seksualnością i witalnością, której nie trzeba dookreślać. Sformułowania: „grają w chodzie biodrami” i „mrużą się od słońca” są w zasadzie określeniami pustymi. Nie wiadomo, czy to damy „comme il faut”, by posłużyć się określeniem Jasińskiego, emanujące wyrafinowanym urokiem, czy też zwyczajne, pospolite kobiety – może nawet „baby” z *Nimf*. Erotyczne obiekty Sterna celowo pozbawione są imion własnych, cech jednostkowych, ponieważ chodzi mu o ogólną „kobiecość”, „seksualność”, będące przymiotem każdej młodej kobiety, mimowolnie narzucające się podmiotowi³¹. Poeta jako kontakter dekoduje jedynie erotyczne sygnały. Jest to osobiwa sytuacja komunikacyjna – nadawcą jest tu miasto i cywilizacja, będące siedliskiem nowej witalności, nowego nadawcy i odbiorcy erotyki³². Tak istniejąca rzeczywistość – istniejąca erotycznie, seksualnie – odciska swoje piętno na adresacie komunikatu. Powstaje swoista erotyczna „maszyna znakotwórcza”, tak, że kiedy w innym tekście podmiotowi przyjdzie oznaczyć przestrzeń – oznaczy ją erotycznie. W wierszu *Spotkanie*, pochodzącym z tego samego tomu, erotyka jest już zasadą niemal ontologiczną:

Kiedy uroczyście, raz do roku,
Wychodzę z perłowośniącej swej pagody,
To dziewczęta z blaskiem w oku
Zlatują się zewsząd, jak na gody.
A gdy dochodzę do rogu dwóch ulic
Rozchylający się widzę w tym biust
Kwaciarki narcyzów. Tuż u lic
Czuję karmin jej ust.

Sytuacja ulega więc odwróceniu. Znak erotyki: „rozchylający się biust”, staje się aspektem rzeczywistości, o której już nie sposób powiedzieć, że jest lub była neutralna – erotykę pisze /tworzy miasto, autor ją tylko p r z e - p i s u j e, by posłużyć się określeniem Rolanda Barthes’a. Jest to więc specyficzna „erotyczna osmoza”.

Tak silne erotyczne nacechowanie świata staje się wkrótce trudne do zniesienia. Bohater tekstu *Pissuary* zostaje niejako zmuszony do gwałtownej masturbacji:

^{30/} J. Prokop *Uwagi o poezji Anatola Sterna*, w: „Poezja” 1968 nr 12, s. 82; por. także K. Wyka *Z ławy metafor*, w: *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1957; H. Zaworska *Literatura polska 1918-1975*, t. 1, s. 353-355, Warszawa 1975; G. Pietruszewska-Kobiela *O poezji Anatola Sterna*, Częstochowa 1992.

^{31/} Por. J. Łotman *Świat imion własnych...*

^{32/} Trudno się w tym kontekście zgodzić, nie tylko ze względów metodologicznych, na diagnozę Waśkiewicza, wedle której erotyzm w poezji Sterna to: „...raczej projekcja marzeń niż opis stanu faktycznego” – *Wstęp do A. Stern Wiersze wybrane...*, t. 1, s. 15.

Szkice

elastycznie prężą się kobiet aksamitne ciała,
moc ich rozrzuca w bok ręce, zwą drgające go uda
jakby cudownie ta bryła stopić się z nim chciała
i wchłonąć go w brzuch swój gładki, jeśli jej się to uda.
[...]

płonącym okiem ściga kobiet lekkie nóżki,
gdy spódnic swych unoszą przechodząc przez trotuar,
mgłą mu oczy zachodzą, już biegnie do stróżki
i prosi ją wstydliwie by otworzyła pissuar.

w śliskim pałacyku tym wspiera się o ścianę,
spartym tak powietrzem oddycha z lubością
i znęca się nad sobą, gdy zmysły rozpetane
rysują mu linie bioder, drażniących nagością.

Agresywnie manifestująca się erotyka pochodzi w *Pissuarach* z zewnątrz. Emanują nią zarówno „panie widziane w przelocie, i te co zdobią płótno” – „dania miłosne”, jak powiedziałyby Szymborska, przyrządzone jednak nie przez artystę, lecz przez rzeczywistość. Erotyka jest więc wobec podmiotu transcendentna i samokomunikująca się – wywołuje nieustanne podniecenie:

Wychodzi. Usta ma zamglone, goreją policzki,
I już znów coś go pali jakby cięcia różeg.
Kobiety.

Język, jakim manifestuje się erotyka Sterna, jest znów ubogi – jego znaki pochodzą z dziedziny biologii i wiedzy o życiu codziennym, wiążącym się bezpośrednio ze sferą erotyki. Znajdziemy tu następujące określenia: „kobiet aksamitne ciała”, „drgające uda”, „brzuch gładki”, „kobiet lekkie nóżki”, „unoszące swych spódnic”, „linie bioder”, które „drażnią nagością”, „soczysty dźwięk pocałunków”, „rozkosz”, „piersi mleczne”, „batyst bluzek”. Wszystkie te sformułowania podnoszą do rangi znaku nie kobiety, lecz „kobiecość” – składającą się z wielu elementów. Są to jednak znowu elementy ogólne, nie jednostkowe – tak jak w *Spacerujących*. Podniecają zatem nie konkretne kobiety, tylko ich części. Porównać to można do sytuacji poszukiwania kogoś w tłumie; zwracamy uwagę wówczas tylko na elementy najbardziej charakterystyczne – wzrost, ubranie, znaki szczególne. Podmiot tekstu znajduje się w podobnej sytuacji – jest to sytuacja bycia-w-tłumie przedmiotów erotycznych. Można wtedy rozróżnić jedynie cechy zewnętrzne, najbardziej ogólne: nogi, spódniczki, bluzki. Takie rozróżnienie do niczego jednak nie prowadzi, ponieważ nie sposób ukonkretnić struktury w jej najbardziej ogólnych ramach. A zatem znowu „seksualność” – choć z powodu nadmiaru i braku kontroli, nieco bolesna.

Kareński-Tschurl ○ erotyce futurystycznej...

Tych kilka przytoczonych przykładów prowokuje, być może przedwcześnie, do postawienia pytania o status erotyki u futurystów. Czym jest erotyka futurystyczna: prowokacją czy wyznaniem, skandalem czy próbą artystycznego zdiagnozowania rzeczywistości? Edward Balcerzan, próbując wyjaśnić fenomen awanturniczego zachowania młodych twórców, mówi o „strategii skandalu”³³. Jest to, jego zdaniem, postawa przemyślana, mająca wytrącić mieszczaucha z błęgiego snu, sprowokować do zrekapitulowania dotychczasowych poglądów na sztukę i rolę pisarza. Z pewnością. „Chcemy szczać we wszystkich kolorach” – to prowokacja, arogancki żart z wyglupionego odbiorcy, może nawet chwyt reklamowy. Co do skandalu nie ma więc wątpliwości. Wiemy skądinąd, że poczynania futurystów wywoływały skandal. Wspominając reakcję społeczeństwa na jednodniówkę pt. *Manifest futuryzmu polskiego*, Jalu Kurek pisał:

W literaturze zawrzało. Reakcja społeczeństwa była w pierwszej chwili jednoznaczna. Kołtuneria, drobnomieszczaństwo, nobliwi intelektualiści starej daty, konserwa szlachecka, socjaliści z tytułu oraz z „Naprzodu”, tudzież przeciętny inteligent – wszyscy byli nastawieni do nowego ruchu wrogo, obco, niechętnie, ironicznie, lekceważąco. Futurysta oznaczało: wariat, dziwak, także ktoś więcej – bolszewik, nihilista, truciiciel. I jeszcze więcej: ktoś, kto śmie dla swojej zabawy kpić sobie ze zdrowych zmysłów społeczeństwa.³⁴

Czy jednak skandal był jedyną intencją młodych twórców? „Strategia skandalu” jawi się nieco kłopotliwie, gdyby chcieć rozciągnąć to określenie na futurystyczną erotykę. Bo czy w takich tekstach jak *Pissuary* lub *Muza na czworakach* chodzi jedynie o prowokację? Myślę, że nie. Przynajmniej niezupełnie. Afera i skandal towarzyszyły wystąpieniom młodych twórców przez cały czas, nie wydaje się jednak, by miały być jedynym celem! Skandal stanowił raczej punkt wyjścia, a nie dojścia. Erotyka futurystów kryje w sobie coś więcej, jest czymś w rodzaju seksualnego sejsmografu, prawdziwą reakcją na świat, w którym erotyzm zyskuje coraz większy wymiar. Już nie prywatny i intymny, tylko kulturowy i społeczny. Zdaje się, że już wtedy seks i wszystko, co z nim związane, poczynano stawać się publicznym d y s k u r s e m, z pewnością także towarem w nowoczesnym rozumieniu³⁵. Skłonny jestem zatem widzieć erotykę futurystyczną w kategoriach „wyznania”, a nie tylko potrzeby skandalizowania czy buntu:

[...] Otóż wyznanie jest rytuałem dyskursywnym, w którym podmiot (*sujet*) mówiący zbieżny jest z przedmiotem wypowiedzi; ale to również rytuał, który rozwija się w relację władzy, nie ma bowiem wyznania bez przynajmniej potencjalnej obecności partnera, który nie jest po prostu rozmówcą, lecz instancją, która się wyznania domaga, narzuca je, ocenia i wkracza z osądem, karą, przebaczeniem, pocieszeniem, pojednaniem; to rytuał,

^{33/} E. Balcerzan, w: B. Jasiński *Utwory...*, XLV.

^{34/} J. Kurek *Mój Kraków*, Kraków 1963, s. 118.

^{35/} Por. z krótkim opowiadaniem Brunona Schulza *Ulica krokodyli*, w: *Sklepy cynamonowe*, Kraków 1993.

Szkice

w którym prawda uwierzytelniana jest przeszkodami i oporem, jakie musiała przezwyciężyć, aby zostać sformułowana.

Mówi się niekiedy, że nie potrafiliśmy sobie wyobrazić nowych przyjemności. A jednak przynajmniej jedną wynaleźliśmy: przyjemność z prawdy o rozkoszy, przyjemność z jej poznawania, z wystawiania na pokaz, z odkrywania, fascynowania się jej oglądaniem, mówieniem o niej, podbijania za jej pomocą i zdobywania innych, zwierzania jej w sekrecie, wydzierania podstępem – oto specyficzna przyjemność płynąca z dyskursu prawdy o przyjemności.³⁶

Erotyka futurystyczna jest więc „wyznaniem”, natomiast zbulwersowana publiczność to owa „instancja odbiorcza, która się owego wyznania domaga”. Proces ten, być może nie tak wyraźny w dwudziestoleciu, choć z pewnością już tam zachodził, świetnie widoczny jest dzisiaj. *Pissuary, Muza na czworakach czy Trupy z kawiozem* są wyznaniem. Wyznaniem niepokojąco ekspansywnej roli erotyki we współczesnym społeczeństwie. Jest to bardzo przenikliwa obserwacja, kto wie, czy nie najważniejsze osiągnięcie futurystów; nie w sferze poetyki, lecz w sferze światopoglądowej. Przepowiedzieli oni przecież dzisiejszą sytuację, w której nie sposób wytyczyć granicy między erotyką, pornografią a ogólnie pojmowaną kulturą; to wyjątkowy przypadek, w którym natura i kultura zlały się w jedno i przenicowały indywiduum. Sytuację, w której seks i ludzka cielesność są opłacalnym towarem, a prowokacja sposobem na życie. Wreszcie sytuację, w której z seksu, erotyki uczyniono społeczny problem. Dyskurs o seksie jest dziś obowiązkowy, wszystkie czasopisma doradzają, jak współżyć skutecznie, jak odnaleźć przyjemność *etc.* W dobie, w której mitologia (konieczność) sukcesu stanowi najważniejsze zagadnienie (czyt.: problem), każde niepowodzenie w tej materii tłumaczy się erotycznym niespełnieniem i podnosi niemalże do rangi życiowej tragedii. Trudno powiedzieć, jakie miejsce w tym dyskursie zajmują futuryści – czy strukturyzują problem, czy raczej go demistyfikują. Z pewnością „dynamizm seksu” i jego znaki – pociąg, auto, samolot – to spostrzeżenie trafne, tak samo jak erotyzacja przestrzeni miasta. Ciekawy jest też u futurystów problem prostytutki. Niejasny status prostytutki (ta postać pojawia się w różnych kontekstach przynajmniej kilkanaście razy) każe myśleć o niej jako o skrzyżowaniu kobiety i maszyny, co implikuje istnienie wielkiego dziś przemysłu erotycznego, który, na przemian, zwalcza się i popiera w imię wolności. Coś na kształt wielkiej seks-maszyny. Abstrahując od lewicowych konotacji, które w tekstach futurystycznych z pewnością niesie hasło prostytutki³⁷, ma ona stałe miejsce w futurystycznym mieście i nie wiadomo, czy jako najbardziej wyzwolona, czy najbardziej zepsuta.

Erotyka futurystyczna widziana w kategorii wyznania zmusza do próby określenia jej charakteru ze względu na rodzaj przekazu, na funkcję poetycką tych

^{36/} M. Foucault *Historia seksualności...*, s. 60, 68.

^{37/} prostytutka jest też symbolem ucisku mas przez kapitalizm i burżuazję, por. wiersz Sterna *Don Juan*.

Kareński-Tschurl ○ erotyce futurystycznej...

„opowieści o ciele”. W porównaniu z erotyką młodopolską, która była wyraźnie kontemplacyjna oraz w dużej mierze referencyjna, i erotyką Awangardy Krakowskiej, która byłaby z kolei konstrukcyjna (konstruktywistyczna) i samoreferencyjna, erotyka futurystyczna jest przede wszystkim wariantem i n f o r m a c y j n y m. Brak spójnej koncepcji podmiotu (ogólność zamiast indywidualizmu, część zamiast całości, bezcelowa prędkość zamiast statycznej, celowej kontemplacji, ilość przeciw jakości *etc.*) powoduje, że erotyka, niczym nogi Izoldy Morgan, wprowadziła się z salonów wielkich opowieści o miłości i namiętności człowieka, by zasiąść w *ateliers* kultury masowej. Figura „samokroczących nóg Izoldy Morgan” staje się zatem metaforą zmieniającego się świata, w którym kolejne dziedziny życia człowieka uwalniają się spod naszej kontroli, poczynając egzystować podług własnych reguł i zasad. Próba analizy tego zjawiska w poezji futurystów nie odstąpi jednak żadnej systemowości.

Oprócz informacyjnego, znakowego charakteru futurystycznych opowieści erotycznych, należy zwrócić uwagę na ich odmienną funkcję w wymiarze egzystencjalnym. W myśl słów Łotmana, który przypomina, że to literatura naśladuje życie, a nie odwrotnie, młodzi twórcy wskazują *implicitie* na niemożność choćby chwilowego zaczepienia w bycie (a cóż dopiero w Innym), co jest efektem nowej dynamiki życia, jego prędkości i bezcelowości. Cytowani już antropologowie kultury, próbując ustalić status prędkości, stworzyli listę opozycji innych kategorii, dla których prędkość okazała się wartością decydującą o ich istnieniu bądź zaniku:

powolność	szybkość
hierarchia wartości	nieuporządkowanie
centralność	przypadkowość
literackość	wizualność

Szybkość nie sprzyja, a wręcz prowadzi do destrukcji cech umieszczonych po lewej stronie, a powoduje niebywały rozkwit zjawisk ze strony prawej³⁸.

Wydaje się, że sytuacja ta, choć dotyczy ściśle współczesności, opisuje także zmiany zauważone przez futurystów.

Erotyka futurystyczna, będąc efektem obserwacji „nowej” rzeczywistości, znajduje swe przedłużenie w działalności innych grup literackich. Erotyki Peipera swą rację bytu czerpią właśnie z chaosu, bezcelowości i braku podmiotowości, jaki odkryli futuryści. Tylko futurystyczna krytyka miłości jako *s e p a r a c j i* na granicy bytu, w rozumieniu Łevinasa³⁹, pozwala stworzyć w następstwie opozycyjny

^{38/} W. J. Burszta, W. Kuligowski *Powolność i szybkość w kulturze...*, s. 106.

^{39/} Por. *Ja i zależność. Fenomenologia Erosa*, w: E. Levinas *Całość...*: „Wewnętrzność rozkoszowania się jest separacją samą w sobie, sposobem, w jaki wydarzenie, takie jak separacja, może się w ogóle wydarzyć w ekonomii bytu. Szczęście stanowi zasadę indywidualizacji, ale indywidualizację w sobie można pojąć tylko od wewnątrz, przez wewnętrzność. To dzięki szczęściu rozkoszowania się możliwa jest indywidualizacja, autoperonifikacja, substancjalizacja i niezależność Ja...” (s. 168).

Szkice

model erotyki intymnej, prywatnej, choć już nie podmiotowej. W przeciwnym razie nie mogłoby być mowy o takich wierszach, jak *Upadek czy Ja, Ty* propagatora „uścisku z teraźniejszością”. Futuryści, jak na awangardowe „szaleństwo” przystało, w wariacki i często skandalizujący sposób, wyznali nam, że na początku XX stulecia trudno, przy najlepszych chęciach, utrzymać spójną koncepcję piękna i celowości, której ośrodkiem byłby człowiek. Od popularnych w owym czasie pesymistycznych rozważań na temat końca kultury różni ich wiara w siłę cywilizacji i postępu technicznego, który rzuci ostatnie wyzwanie „zdechłakom” w rodzaju Spenglera.

Erotyka futurystyczna, podkreślając swój komunikacyjny, informacyjny charakter, w jakimś sensie dekonstruuje również to, co Georges Bataille nazywa „doświadczeniem wewnętrznym”. Poezja ta może tylko mówić o erotyce. Brak możliwości wyboru momentu i formy doświadczenia erotyzmu – to erotyka w y b i e r a nas w najmniej odpowiednich momentach (właściwie należałoby powiedzieć: ciągle, bez przerwy) – rodzi tylko konieczność nagłego spełnienia, rozumianego tutaj jako n a d a ż e n i e za erotyzmem atakującym z zewnątrz, co może przybierać jedynie formę namiastki prawdziwego „wewnętrznego”, „odseparowanego od zewnętrzności” przeżycia erotycznego. Powstają wówczas reakcje gwałtowne, wulgarne lub zgoła desperackie odruchy samogwałtu.

Czyż dzieje się tak d l a t e g o, ż e s i ę j u ż n i e k o c h a m y? Nie. Naszą partnerką stała się inna kultura, powstała inna tradycja, a wszystko zmieniło swe parametry – życiowy dynamizm przybrał zupełnie inny wygląd. A sprawa jest poważna, bo, w przeciwieństwie do poglądu feministek, „Moment erotycznego zatokowania się mężczyzny nie ma – jak powiada Kazimierz Brandys – nic wspólnego z cynizmem [...] Chwila erekcji zmienia samca w poetę, moralistę, nadaje mu wzniosłość”.