

Helena Zaworska

Futurystyczne koncepcje sztuki dla mas

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 58/3, 79-107

1967

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

HELENA ZAWORSKA

FUTURYSTYCZNE KONCEPCJE SZTUKI DLA MAS

1

Autentyczne rewolucje w sztuce wyrastają, jak wiadomo, z zasadniczych przemian w poznawaniu i rozumieniu świata, związane są z ogólnymi procesami społecznymi i cywilizacyjnymi, z nową problematyką światopoglądową, a także z nowym typem odbiorcy. Propozycje estetyczne, które nie powstają w izolowanym laboratorium formalnym, lecz chcą być aktywnym elementem kulturotwórczym — stają się zarazem propozycjami określonej postawy wobec życia i sztuki. Bez świadomego kształtowania takiej postawy, bez dokonywania wyborów w różnych zakresach wartości, sztuka byłaby zapewne tylko mniej lub bardziej interesującym rzemiosłem. A może w ogóle nie byłoby sztuki?

Artystyczne ruchy awangardowe pierwszych dziesięcioleci naszego wieku były bardzo liczne, różne „-izmy” rodziły się szybko, niektóre z nich równie szybko zanikały, często bywały ze sobą przemieszane w teorii i w praktyce. Orientacja w skomplikowanym procesie kształtowania się sztuki nowoczesnej nie jest więc rzeczą łatwą. Jest ona jednak niewątpliwie rzeczą konieczną, jeśli chce się uniknąć nieświadomego powtarzania lub płytkiego naśladownictwa form, za które niegdyś inni „płacili głową”. Konsekwentny i pedantyczny Karol Irzykowski nie mógł właśnie pogodzić się z faktem, że literaturze i sztuce polskiej brak jest ciągłości rozwoju, że różne zjawiska bywają od siebie sztucznie izolowane, że wciąż zrywają się raz nawiązane wątki i dyskusje, zanikają ledwo powstałe kierunki. Wymagał on rzeczywistej znajomości całego zastanego dobrodziejstwa inwentarza kulturowego, świadomego korzystania z szeroko pojętej tradycji artystycznej¹.

¹ Zob. K. Irzykowski: *Programofobia*. „Skamander” 1920, z. 2; *Plagiatowy charakter przełomów literackich w Polsce*. „Robotnik” 1920, z. 29 i 31 I; *Na Giewoncie formizmu*. „Przegląd Warszawski” 1922, marzec; *Talent jako fetysz*. „Wiadomości Literackie” 1924, nr 21.

Na tradycję tzw. sztuki nowoczesnej składają się już doświadczenia wielu pokoleń, które poprzez swoją twórczość prezentowały określoną postawę wobec rzeczywistości, określoną interpretację zjawisk obyczajowych i społecznych, określoną koncepcję człowieka. Nie sposób owych tradycji traktować wyłącznie jako wielkiego zbioru eksperymentów i wynalazków formalnych. Mieczysław Jastrun bardzo słusznie niegdyś napisał:

Młodzi poeci zbyt lekką ręką przejmują formy, za które inni płacili głową, surrealizują tak, jakby surrealizm był programem jednej z „piwnic”, nie światopoglądem najbardziej szalonym ze wszystkich, jakie zna historia literatury i nie tylko literatury. Postępują w tym wypadku podobnie jak młodzi romantycy mniejszego kalibru, którzy romantyzm zrozumieli wyłącznie jako pokaz niesamowitości².

Można by zauważyć, że przesadzam w tym powoływaniu się na pryncypia, w podkreślaniu integralnych związków między XX-wiecznymi postawami artystycznymi i towarzyszącymi im wyborami światopoglądowymi oraz działalnością kulturalną i społeczną. Można dodać, że w sztuce XX-wiecznej nie trzeba daleko szukać kierunku programowo negującego wszelkie zasady, wartości i wybory. Dadaizm, zwłaszcza dadaizm szwajcarski, był wszakże taką postawą artystyczną, która nie chciała wynajdywać dla siebie żadnych uzasadnień i nie zamierzała wypowiadać żadnych sądów pozytywnych. Grupa młodych twórców po pierwszej wojnie światowej po prostu uchyliła obowiązujący dotychczas system wartości, i to we wszystkich dziedzinach, ze sztuką włącznie. Nie kwapiono się z tworzeniem wartości nowych. Twórczość traktowano jako swobodny żart ze wszystkiego, żart absolutnie spontaniczny i bez głębszego znaczenia. Ale podkreślmy od razu datę: był to początek roku 1916.

Nie chodzi tu o charakteryzowanie perypetii tego ruchu i jego historii. Jak wiadomo, była to historia bardzo krótka. Dada jako ruch upadł już właściwie w roku 1921. Znaczna część związanych z nim artystów dała początek surrealizmowi, który niewątpliwie miał ambicje stworzenia określonego programu artystycznego, społecznego, ogólnożyciowego. Przygoda dadaizmu musiała być krótka. Jak długo bowiem mogła trwać zabawa artystyczna oparta na totalnym buncie? W ruchu tym potrzebę absolutnej, a więc i absurdałnej negacji doprowadzono do szczytu i zarazem zamknięto pewną drogę. W roku 1916 istniały bardzo określone przyczyny takiej właśnie postawy wobec rzeczywistości, postawy zbuntowanej, nihilistycznej, kpiącej ze wszystkich wartości ówczesnego świata. Dadaizm był spontaniczną reakcją na doświadczenia

² M. Jastrun, *Rekolekcje poetyckie*. „Nowa Kultura” 1961, nr 8.

pierwszej wojny światowej, zrywał bezapelacyjnie z obowiązującym systemem norm, zrywał także z dotychczasowymi kanonami sztuki. Wartość i urok owego ruchu wynikały m. in. z tego właśnie, że ta totalna próba buntu była pierwsza, burzliwa i krótka. W tamtych warunkach, w tamtym kontekście rozwoju historycznego i artystycznego, rezygnacja z wszelkich zasad i wszelkich wartości była naprawdę określoną postawą, a nie tylko brakiem postawy. Nie zapominajmy, że dadaistyczna awangarda była podwójnie młoda: młodością metrykalną i młodością artystyczną. Była to przecież młodość sztuki nowoczesnej. Gwałtowne zerwanie ze wzorami sztuki XIX-wiecznej było wówczas programem artystycznym. Tkwiła w tym specyfika momentu historycznego. Po latach dalszych doświadczeń sztuki XX-wiecznej — żywiołowego a nieokreślonego buntu i rezygnacji z wyboru określonej postawy nie sposób byłoby uznać za cień programu artystycznego. Dadaistyczne zerwanie ze sztuką tradycyjną, choć doprowadzone do absurdu, było owocne. Ale tak można zrywać bardzo rzadko, a nie co parę lat. Dadaizm stanowił dużą pauzę. Ci sami ludzie wrócili wszak do szkół artystycznych, a raczej stworzyli je. Surrealizm, futuryzm, konstruktywizm przynosiły określone koncepcje rzeczywistości i sztuki.

Futuryzm był najbliższy dadaizmowi w swym punkcie wyjścia. Na zachodzie Europy wyprzedzał go zresztą chronologicznie, w Polsce oba kierunki były mniej więcej równoległe w czasie. Futuryzm polski w swym programie negatywnym, odrzucającym lub krytykującym zastane wartości — nawiązywał wyraźnie do ruchu dadaistycznego. Dotyczy to zwłaszcza wczesnego futuryzmu polskiego, manifestującego się najwymowniej w wydanym w r. 1920 zbiorze „Gga”. Odnajdujemy tutaj podobne akcenty nihilistycznego buntu przeciwko tradycji, jakie cechowały działalność dadaistów szwajcarskich i francuskich:

cywilizacja, kultura, z ich chorobliwością — na śmietnik.

PRZEKREŚLAMY HISTORIĘ I POTOMNOŚĆ.

polska winna się wyrzec tradycji, mumii księcia józefa i teatru. miasto burzimy. wszelki mechanizm — aeroplany, tramwaje, wynalazki, telefon. zamiast nich pierwotne środki porozumiewania się. apoteoza konia. domy jedynie składane i ruchome. mowa krzyczana i rymowana. ustrój społeczny rozumiemy przez władztwo idiotów istotnych i kapitalistów. jest to grunt najbar dziej płodny w śmiech i w rewolucję³.

Gdy porównamy ten agresywny protest i naiwno-utopijne nadzieje z bardziej konkretnym w negacji, ale równie mglistym w nadziejach

³ „Gga. Pierwszy polski almanach poezji futurystycznej. Dwumiesięcznik prymitywistów”, Warszawa, grudzień 1920.

na przyszłość manifestem dadaistycznym, ogłoszonym przez Aragona w tym samym 1920 roku w „Littérature” — dostrzeżemy i podobieństwa, i różnice:

Dość malarzy, dość literatur, dość muzyków, dość rzeźbiarzy, dość religii, dość republikanów, dość monarchistów, dość imperialistów, dość anarchistów, dość socjalistów, dość bolszewików, dość polityków, dość proletariuszy, dość demokratów, dość burżuazji, dość arystokratów, dość wojsk, dość policji, dość ojczyzn, dość wreszcie tych wszystkich idiotyzmów, niech wreszcie nie będzie nic, nie będzie nic, nic, nic, nic, nic...

W ten sposób mamy przynajmniej nadzieję, że nowość, która będzie tym wszystkim, czego już nie chcemy, będzie choć trochę mniej zgniła, mniej egoistyczna, mniej merkantylna, mniej ciemna, mniej idiotycznie groteskowa⁴.

Bunt „polskich prymitywistów” nie był tak totalny, a ponadto mieli oni bardziej określony program pozytywny. Jego głównym hasłem wywoławczym było słowo *p r y m i t y w*:

sztuką jest to tylko, co daje zdrowie i śmiech. istota sztuki — w jej charakterze cyrkowego widowiska dla wielkich tłumów. cechy jej zewnętrzność i powszechność, pornografia nie zamaskowana. [...] wirujące przedmioty jako materiał sztuki. teatry zmienić na budynki cyrkowe. należy zerwać ze ścian kawałki płótna zwane obrazami. malować twarze, ubrania, bieliznę, ludzi, domy, chodniki⁵.

Propozycje te programowo miały epatować niezwykłością pomysłów i ich rozbrajającą, utopijną naiwnością. Cały świat traktowano tu jako wielkie miejsce zabawy, którą wymyślili młodzi twórcy; jej regułem miało zostać podporządkowane życie artystyczne i społeczne, doznania wewnętrzne jednostek i zachowanie się tłumów. Wyrafinowanie kultury odrzucono na równi ze skomplikowaniami psychiki. Społeczeństwo w tej wizji właściwie nie istniało; istniały tylko wielkie zbiorowiska ludzkie, tłum. Problemy i konflikty społeczne zostawały tu uchylone, jako jedyną reakcją na „władztwo idiotów istotnych i kapitalistów” — proponowano śmiech, kpinę. „Rewolucją” w tym wykonaniu miała być właśnie buntownicza wesołość, niebranie niczego na serio, odrzucenie dotychczasowych norm zachowania. Prymityw, dowolność, spontaniczność, instynkt — oto cechy, które miały dominować nad wszystkim.

Sztuka nie została całkowicie zanegowana, jak u dadaistów, ale rozumiano ją w sposób bardzo szczególny. Postanowiono przede wszystkim znieść barierę oddzielającą twórców od odbiorców, zatrzeć granice między sztuką i wszystkimi innymi formami działalności indywidualnej

⁴ L. Aragon, *Dwadzieścia trzy manifesty Dada*. Cyt. za: G. Picon, *Panorama myśli współczesnej*. Wyd. 2. Paryż [1963], s. 356.

⁵ „Gga”.

i zbiorowej. Ekscentryczne zachowanie, podkreślanie dziwności i elementów nonsensu, tkwiących we wszystkich zjawiskach, manifestacyjne odrzucanie przyjętych norm postępowania, tworzenia, kontaktowania się z publicznością — wszystkie te cechy, podjęte przez wczesny futuryzm polski, można odnaleźć w dadaizmie. Ale istnieje charakterystyczna cecha odmienna: polscy futuryści od początku, od omawianego tu, bardzo jeszcze niedojrzałego i naiwnego manifestu „prymitywistów”, zwracali się programowo do nowego typu odbiorcy, traktowanego w nowy sposób: do zbiorowości pojętej bardzo szeroko, do tłumu, który miał być bezpośrednio zaangażowany zarówno w odbiór jak i w tworzenie sztuki. Dadaści szwajcarscy i francuscy (w odróżnieniu od niemieckich, którzy byli ściśle związani z ówczesnymi wydarzeniami rewolucyjnymi) stanowili XX-wieczną odmianę modernistycznej cyganerii z charakterystycznym dla niej poczuciem kryzysu wartości, buntem artystycznym i obyczajowym, epatowaniem mieszczańskiej publiczności i separowaniem się od niej. Kiedy na wieczorach dadaistycznych szyszono ze wszystkiego, włącznie ze słuchającą tego publicznością, kiedy owa publiczność odpowiadała gwizdaniem, krzykami, ciskaniem przedmiotów i demolowaniem sali — to oznaczało zamierzoną przez dadaistów „świętą wojnę” między tradycyjnym znawcą sztuki a młodymi ludźmi, którzy świadomie prowokowali, kpili, nie tyle nawiązywali kontakt między sobą a odbiorcami, ile podkreślali jego całkowite zerwanie. Naprzeciwko małej grupy artystów stała wroga albo obojętna, w każdym razie nic lub niewiele rozumiejąca, reszta społeczeństwa; tak widzieli swoją sytuację przedstawiciele szwajcarsko-francuskiej dadaistycznej cyganerii⁶.

Futuryści polscy inaczej oceniali szansę rozwoju sztuki. Nie chcieli — przynajmniej w swych programowych intencjach — być kameralną grupą artystyczną, nie chcieli liczyć ani na elitę koneserów, ani na mieszczańską „publiczkę”. Byli młodym, XX-wiecznym pokoleniem, które postanowiło wyciągnąć wnioski z tego, że działalność artystyczną przyszło im rozpoczynać w odmiennych niż w stuleciu minionym warunkach cywilizacyjnych i społecznych. Przyjęli mianowicie do wiadomości dwa niewątpliwe fakty: że istnieje realna, dzięki nowym formom przekazu, szansa dotarcia do naprawdę masowego odbiorcy oraz że sztuka może i musi wypracować w związku z tym nowe formy swojego istnienia, zmienić swoje funkcje, włączyć się bezpośrednio we

⁶ Opisy dadaistycznych imprez znaleźć można m. in. w następujących książkach: H. Arp R. Huelsenbeck, T. Tzara, *Die Geburt des Dada. Dichtung und Chronik der Gründer*. Zürich 1957. — G. Hugnet, *L'Aventure Dada. (1916–1922)*. Introduction de T. Tzara. Paris 1957.

współczesne życie. Początkowo świadomość ta była jeszcze mglista w konkretach, naiwna w postulatach. Ale była — i ona właśnie określała kierunek twórczych poszukiwań futurystycznego pokolenia.

2

Prymityw łączył się w wyobraźni tych młodych ludzi z pojęciem zbiorowości, tłumu, masy. Maksymalna prostota, bezpośredniość, żywość — tak widziano ów nie znany bliżej tłum, dla którego i z którym chciano tworzyć nową sztukę. Masowy odbiorca w Polsce po pierwszej wojnie światowej — to przede wszystkim odbiorca ludowy, w znacznej mierze niedawno przybyły i wciąż przybywający ze wsi do miast. Postanowiono wprowadzić zdecydowanie zerwać z artystycznym „ludomaństwem”, ze stylizowaną ludowością, tak wyeksponowaną już przez pokolenie młodopolskie, ale jednocześnie poszukiwano gorączkowo innych możliwości włączenia do sztuki nowoczesnej cech ludowej wrażliwości, wyobraźni, emocjonalności. Zwrócono się zatem do innych wzorów twórczości ludowej, zupełnie odmiennych od tych, ornamentacyjno-dekoracyjnych, w jakich lubowała się secesja. Zwrócono się w kierunku ludowego prymitywu.

Zwrotu tego dokonała francuska awangarda artystyczna już na początku wieku XX. Kubiści za jedno ze źródeł swych inspiracji twórczych uznali rzeźbę murzyńską, która stała się objawieniem dla artystów nowoczesnych. Istnieje już na ten temat bogata literatura interpretacyjna, podaje się różne przyczyny sięgnięcia sztuki nowoczesnej do ludowego prymitywu — od przywoływania argumentów filozoficznych, aktywizujących ówczesną świadomość (antyintelektualizm, kult instynktu w dziełach Bergsona), aż po stwierdzenie, że było to tylko wykorzystanie pewnych środków wyrazu artystycznego, nie mające zresztą istotnego znaczenia.

Nie może tu chodzić o rozważanie tego problemu w jego aspekcie ogólnym, jedynie o przypomnienie, że polska awangarda artystyczna, występująca po pierwszej wojnie światowej, miała przykłady takiego właśnie zwrotu do prymitywu w awangardzie europejskiej. Nie tylko francuskiej. Bliższe jej zapewne były doświadczenia poezji rosyjskiej, która w różny sposób starała się wykorzystać w tworzeniu nowej sztuki ludową wyobraźnię, odwoływała się bezpośrednio do ludowego doświadczenia. Wzory artystyczne takich odwołań bywały bardzo rozmaite: od Błoka i Jesienina po wczesnego Majakowskiego, Chlebnikowa, Kruczonycha. Najbliższy pierwszym doświadczeniom polskich futurystów był chyba wzór Majakowskiego z okresu jego tomiku

Proste jak mycie (1916). Wiersz Majakowskiego wydrukowany w rosyjskim almanachu futurystycznym *Policzek smakowi powszechnemu* (1912) nosił tytuł *Noc*, a prezentował taki obraz tłumu i poety:

Tłum — zwinny kot o mieniającej się sierści —
przez drzwi przyciągany, mknął pełen pośpiechu;
Ja, w mego ubrania natrętnej uprzęży,
w oczy im uśmiech wcisnąwszy, zacząłem
w metal blach walić — i śmieli się Negrzy,
papuzie skrzydło upstrzywszy nad czołem⁷.

Inny wiersz Majakowskiego, z r. 1915, *Oto, jak zmieniłem się w psa*:

I kiedy zjeżywszy na twarzy miotlaste kłaki
tłum się ogromny,
rozwścieczony
pchał,
przypadłem na czworaki
i zaszczekałem:
Hau! Hau! Hau!⁸

W omawianym tu zbiorze „prymitywistów polskich” znajduje się wiersz Anatola Sterna, któremu wyraźnie patronował ten właśnie wzór zafascynowania prymitywizmem tłumu oraz półironiczna i półpoważna próba dostosowania swojej poezji do żywiołowego, biologicznego istnienia. Wiersz nosi tytuł *muza na czworakach*:

wyjdźmy, niechaj że się tłuszczy wzruszeniem nasyce,
wolej, niech zmuszę tłum, by się żywym śmiechem śmiał,
gdy wybiegłszy na czworakach z tobą na ulicę
zaczniemy wołać, o muzo, meee, albo hau hau!⁹

Tłum jest tu anonimowym, bezkształtnym, niemal nieokreślonym zjawiskiem, mającym zresztą jeszcze wiele wspólnego z modernistycznymi na jego temat wyobrażeniami. Istotna różnica tkwi jednak w zachowaniu artysty wobec tłumu. Poeta nie chce opisywać go „z zewnątrz”, nie chce narzucać mu własnej estetycznej stylizacji; wręcz przeciwnie — chce się z tłumem utożsamić spontanicznie i niejako instynktownie, chce swoją wrażliwość i swoją sztukę nastawić na ten ton, który wydaje mu się charakterystyczny dla tłumu. Ponieważ tłum jest dla poety przede wszystkim wielką, biologiczną masą — opisy są także utrzymane w kategoriach biologicznych. Chcący dostosować się do tłumu i zarazem zabawić go artysta chwytą się pomysłów jak najbardziej prymitywnych, „prostych jak mycie”, zabawnych

⁷ W. Majakowski, *Poezje*. Warszawa 1957, s. 15 (tłum. A. Stern).

⁸ *Ibidem*, s. 45 (tłum. A. Ważyk).

⁹ „Gga”.

jak chodzenie na czworakach i szczekanie. Prymitywizm ten jest naiwny i infantylny, ale taki właśnie obraz tłumu i jego potrzeb nosili w sobie w owych latach pisarze próbujący pierwszych artystycznych kontaktów z masą, dla której chcieli pisać, którą chcieli bawić.

„Wybieramy prostotę, ordynarność, wesołość, zdrowie, trywialność, śmiech” — głosi manifest „Gga”. A zauważmy jeszcze, że w tytule tego manifestu umieszczono po prostu nieartykułowany krzyk gąsiora, podając w tekście taką owego wyboru motywację:

otwórzmy oczy. wówczas świnia wyda się nam czarowniejszą od słowika, a gga gąsiora olśni nas bardziej niż śpiew łabędzi. gga. gga panowie wypadło na arenę świata, wywijając swoim podwójnym g, a krzyczy, a — to usta tego wspaniałego i ordynarnego bydlęcia, właściwie morda, pysk albo ryj¹⁰.

A więc zwykły gąsior przeciwstawiony został wyrafinowanemu łabędziowi, zaś charkotliwe „gga” — poetycznym śpiewom. Młodzi ludzie z satysfakcją lubowali się w słowach, których ich ojcowie raczej nie użyliby nie tylko w poezji, ale nawet w towarzyskiej rozmowie. Słów tych używał na co dzień bohater i adresat wierszy futurystycznych — chciano je więc nobilitować, szokować nimi inną publiczność, przyzwyczajoną wprawdzie do wszelakiego wyrafinowania, ale nie znającą tak prowokacyjnego prymitywizmu.

Przed młodymi twórcami stało jednak drugie pytanie zasadnicze: nie tylko jak pisać o tłumie i dla tłumu, ale także — jak utwory te tłumowi przekazać, jak dotrzeć rzeczywiście do masowego odbiorcy. Przecież nie przez urządzenie wieczorów poetyckich w kawiarniach, a nawet nie przez wydanie tomiku poetyckiego (zważywszy ówczesne nakłady!). Trzeba byłoby zatem jak najszerzej wykorzystać nowe formy technicznego przekazu, wymyślić zupełnie inne formy kontaktu z odbiorcą. W tej dziedzinie futuryści polscy mieli mnóstwo postulatów, niekiedy bardzo naiwnych, zabawnych, utopijnych, niekiedy — zrealizowanych już wówczas, a w jeszcze znaczniejszym stopniu — dziś. Manifest wydany w r. 1920 przynosił propozycje niby już oparte na nowoczesnej technice, a jednak przypominające stare wzory:

poeta winien być zarazem zecerem i introligatorem swej książki, powinien sam ją wszędzie krzyczeć, nie deklamować. do rozpowszechnienia użyć gramofonu i kina, gazety. gramowozy rozjeżdżające, płótno ekranu lub ściana jako kartka zbiorowo odczytywanej książki. gazety redagowane jedynie przez poetów¹¹.

Jest w tych propozycjach bardzo dalekie echo postulatów sztuki stosowanej — docierającej wszędzie, przenikającej we wszystkie dziedziny życia, tworzonej i rozpowszechnianej bezpośrednio przez sa-

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

mego twórcę. Echo to już bardzo dalekie, ponieważ główni propagatorzy sztuki stosowanej, William Morris i John Ruskin, żyli w Anglii w połowie ubiegłego wieku i mieli jeszcze złudzenia, że rozwijający się przemysł i technika nie tylko mogą, ale muszą ominąć sztukę, która będzie rozwijać się w formie wytwórczości rękodzielniczej. John Ruskin polecił odbijać swoje książki w maleńkiej drukarni posługującej się starymi narzędziami,

a potem sprowadzał furgony do rozwożenia tych ksiąg, by nie były sprofanowane przewozem koleją żelazną. Sam też jeździł po kraju dyliżansem staroświeckim, narażając się na niewygody i szyderstwo, byle nie posługiwać się znienawidzoną maszyną parową¹².

Futuryści polscy rozumieli już doskonale, że technika nie jest ich wrogiem, lecz sprzymierzeńcem w nawiązaniu kontaktu z prawdziwie masowym odbiorcą, że jest to jedna z najistotniejszych nowych szans sztuki XX-wiecznej. Chcieli oczywiście tę szansę wykorzystać, proponowali organizowanie wielkich, tłumnych przedstawień ludowych, masowych spotkań poetyckich, zabaw przypominających tradycje XVII-wiecznych festynów. Ale przecież nie w ich rękach spoczywały środki do prowadzenia takiej właśnie polityki kulturalnej, nie mogli w praktyce liczyć na żadnego rodzaju mecenat, który pozwoliłby wprowadzić w czyn choć część tych postulatów, może zbyt mało konkretnych, ale też i zupełnie wówczas nierealnych. Więc poza dość utopijnymi marzeniami pozostawała im indywidualna i grupowa praktyka, ograniczająca się do ich osobistej inicjatywy i skromnych możliwości. Nie dysponowali gramowozami ani płótnem ekranu dla rozpowszechniania swoich książek. Nie dysponowali własnym piśmem, wydawali więc ulotki, jednodniówki, sprzedawane masowo na ulicach¹³. Czynili wokół swojej sztuki wiele hałasu, demonstrowali publicznie ekscentryczność zachowania, na wieczorach poetyckich starali się nawiązać kontakt z publicznością poprzez wywołanie szoku budzącego zainteresowanie. Marzyli istotnie o tym, by bawić całe tłumy. Nie chcieli być poetami kawiarnianymi. Bliżsi byli raczej tym tradycjom wczesnej awangardy XX-wiecznej, która uważała, że sztuka będzie spełniać wśród mas zarówno funkcje magiczno-kapłańskie jak i funkcje zabawiającego lud błazna (we Francji taki wzór poezji stworzyła

¹² J. Marchlewski, *Sztuka stosowana*. W: *O sztuce, Artykuły, polemiki oraz listy*. Warszawa 1957, s. 169.

¹³ Do najciekawszych należały: *Jednodniówka Futurystów, manifesty futurystów polskiego*. wydanie nadzwyczajne na całą Złozpospolitą Polską. Kraków, czerwiec 1921. — *Nuż w bżuhu*. *Druga jednodniówka futurystów*. Listopad 1921 (skonfiskowana przez cenzurę). — *Nieśmiertelny tom futuryzm*. *Jednodniówka*. Warszawa 1921 (skonfiskowana przez cenzurę).

W cytatach z manifestów futurystycznych nie honoruje się tu pisowni fonetycznej oryginałów.

awangarda kubistyczna, a najbardziej chyba charakterystyczną dla owego wzoru postacią był Max Jacob). Kiedy pisali, że poeta swoje utwory „powinien sam wszędzie krzyczeć”, kiedy wyobrażali sobie, że poezja będzie zdolna wprawić w trans twórczy całe masy, kiedy dla uzyskania tak tłumnego, zbiorowego przeżycia estetycznego proponowali połączyć ze sobą różne rodzaje sztuki: deklamację, śpiew, muzykę, światło, kolory — chodziło im o nową, maksymalną intensyfikację doznań artystycznych, o dostosowanie siły oddziaływania do powszechności odbioru. Uważali nie bez słuszności, że inaczej można było przekazywać poezję, w której twórca dawał wyraz głównie swym wewnętrznym przeżyciom i stanom, innych zaś form przekazu domaga się sztuka mówiąca o ludzkiej i chcąca oddziaływać na lud.

W swym początkowym, „prymitywistycznym” stadium bliscy byli takiej koncepcji bezpośredniego kontaktu z masowym odbiorcą, jaką w praktyce reprezentował bardzo typowy dla pierwszych lat XX w. poeta amerykański Vachel Lindsay. W swym poemacie *Kongo* chciał dać sugestywny, jak najbardziej zbliżony do prymitywu obraz murzyńskiej zbiorowości, z jej „żywiolową wesołością”, „pierwotną dzikością”, z magią i wiarą w czary, z muzyką, tańcem, śpiewem. Był to utwór z pogranicza poezji i muzyki, pisany wolnym wierszem, stosujący często onomatopieję, mieszający wzniosłość i patos z elementami groteski, kapłańską powagę — z błazeńską kpiną, tonem kaznodziejskim — z nonsensownym żartem. Połączenia charakterystyczne dla początków XX-wiecznej sztuki, która według pierwotnych, ludowych wzorów chciała zjednoczyć religijną obrzędowość i jarmarczną zabawę, żywiolową wesołość, biologiczny instynkt — oraz metafizyczny lęk. *Kongo*, poemat wydany w r. 1914, stał się sensacją literacką całej Ameryki. Lindsay zdobył ogromną popularność¹⁴.

Zapracował sobie zresztą na nią w sposób dość niezwykły, właśnie dokładnie w taki, o jakim czytamy w manifestie naszych rodzimych „prymitywistów”: rzeczywiście krzyczał sam wszędzie swoje utwory. Odbywał on mianowicie długie piesze wędrówki po kraju, na których w duchu takich angielskich estetyków-społeczników w. XIX, jak Ruskin i William Morris, głosił „ewangelię piękna” jako żywej potrzeby duchowej szerokiego ogółu ludzi, nawoływał do tworzenia ośrodków artystycznych po wsiach i miasteczkach, wzywał do tworzenia sztuki prawdziwie ludowej, czyli „gminnej” („common”), i ilustrował wszystko recytacją własnych utworów, przechodzącą w śpiew z akompaniamentem muzycznym i chóralnym refrenem.

¹⁴ Polski przekład, pióra S. Helsztyńskiego, w: „Twórczość” 1946, z. 7/8.

Zatrzymując się po miasteczkach i osadach, rozwieszał swoje rysunki architektoniczne, swoje plany rozbudowy urbanistycznej, swoje fantastyczne rysunki, jak ma wyglądać przetworzony świat amerykański [...].

Zaczął się od podróznego kija i sakwy, od utrudzeń i głodu, a skończyło na potężnych manifestacjach [...], tłumnych owacjach. W przeciągu kilku lat usłyszało poetę przeszło milion słuchaczy we wszystkich stanach USA¹⁵.

Tak wyglądała kariera poety-trampa, nawiązującego osobiście kontakt z masami, żywot futurysty *in spe*; stał on właściwie na pograniczu stuleci, łącząc XIX-wieczne społecznikowsko-estetyczne teorie z wyuczaniem XX-wiecznej przyszłości, w której masy staną się naprawdę bohaterem i odbiorcą sztuki.

Zrozumienie, że sztuka nowoczesna musi być sztuką masową, przejawiało się zatem — nie tylko w Polsce — w owym zwrocie do ludowego prymitywu, w apologii biologicznych cech ludowego bohatera, w programowym nawiązaniu do zespołu różnych zachowań zbiorowości. Zwrot ten nie był bynajmniej monopolistycznym pomysłem polskich futurystów; zarówno w latach poprzedzających ich wystąpienie jak i równoległe z ich działalnością można odnaleźć wiele różnych postaw artystycznych idealizujących mit człowieka pierwotnego lub eksponujących problematykę szeroko pojętej ludowości. Nie w tym więc rzecz, że przed futurystami nie zauważono tej problematyki, ani nawet nie w tym, że futuryści nie korzystali tu z wcześniejszych inspiracji. Powoływałam się celowo na XIX-wieczne w swej istocie koncepcje sztuki stosowanej Ruskina i Morrisa lub bliskie im jeszcze, choć już XX-wieczne próby włączenia sztuki w życie zbiorowości — którym to próbom pomysły wczesnego futuryzmu były jeszcze w pewien sposób bliskie. We wczesnej poezji futurystycznej — wyraźniej jeszcze niż w manifestach — odnotować można manierę symboliczną i ekspresjonistyczną; odnajdzie się ją we wczesnych tomikach Brunona Jasińskiego, Anatola Sterna, Stanisława Młodożeńca¹⁶, a już najwyraźniej chyba rzuca się ona w oczy w tomiku uznanym za pierwszy futurystyczny tom poezji, w zbiorze Jerzego Jankowskiego *Tram wpoposzek ulicy*. Zwłaszcza druga część tego tomu zawiera wiersze o manierze symbolicznej, co sam Jankowski komentuje w następujących słowach:

¹⁵ S. Hellsztyński, *Amerykański piewca Murzynów*. Jw., s. 92–93.

¹⁶ B. Jasiński, *But w butonierce*. Warszawa 1921. — A. Stern: *Futuryzje*. Warszawa 1919; *Nagi człowiek w śródmieściu*. Warszawa 1919. — A. Wat, *Ja z jednej strony i Ja z drugiej strony mego mopożelaznego piecyka*. Warszawa 1920. — S. Młodożeniec, *Kreski i futureski*. B. m. 1921.

Autor *Tramu* zamieszcza poniżej żeczy pokrewne symbolizmowi nie pszez pszywiązanie do tego kierunku, z kturęgo otszasnąć się zdołał, lecz jedynie pszez wzgląd na sprawę rozwoju formy poetyckiej.

Ojczyzna autora — Litwa zaledwie pszczęzuwa urbanizm, neohumanizm i świadomość kosmiczną — pierwiastki składowe futuryzmu¹⁷.

Znajdziemy tu obrazy miasta — siedliska lumpenproletariatu, nę-dzy, egzotyki niepokojącego tłumu. Tytuły niektórych wierszy mówią same za siebie: *Z knajpy*, *Kawiarnia umarłych*, *Katastrofa szczęścia*, *Żywy mur*, *Pieśń włączęgi*. Wiersz tytułowy, *Tram wpopszek ulicy*, ukazuje walczący proletariat; jeśli pominąć charakterystyczną pisow-nię, nie ma w tym utworze żadnych istotnych cech nowej poezji:

Wyzywają wroga oczy robotnicy
Widzą one wszystko z poza rygla bram
czyjeż biło serce, gdy wpopszek ulicy
legl między beczkami pszewrucony tram.

.
Zwyciężył wodę płomień krwawy
Salw oddalonych suchy tszask
Pszywiudł w świątyni starej nawy
Futuryzmu bżask¹⁸.

Różnie można oceniać względne nowatorstwo tej poezji, epatującej krzykliwie nie tylko pisownią, jedno wszakże wydaje się niewątpliwe: cechuje ją bardzo spontaniczna i żarliwa wiara, że nowa, futurystyczna era jest erą proletariatu, aktywizujących się wielkich mas ludz-kich. Dla Wilama Horzycy były to wyłącznie mgliste hasła, wiara w mity:

W tym jest Jankowski naiwnie szczerzy i prawdziwy: wierzy on głęboko w futuryzm, w neohumanizm, świadomość kosmiczną itd., i gotów jest uwierzyć w każde wielkie coś, co nie ma jeszcze kształtu ani twarzy, ale dlatego wy-rasta w poetyckiej wyobraźni w olbrzymie *Logos*¹⁹.

Zdaniem Horzycy, to właśnie zabija wyobraźnię i poezję. Ale początkowo naiwna, nieco abstrakcyjna, utopijna wiara w przyszłość, żarliwość, z jaką przyszłość tę postanowiono świadomie i konsekwent-nie tworzyć — była w istocie jedną z najbardziej cennych właściwości futurystycznego ruchu. Młodzi ludzie angażowali się z wielką na-miętnością w sprawy epoki, w której im żyć wypadło, chcieli być aktyw-ni, odrzucali tradycyjną „pasywność”, bezruch, indywidualistyczną sepa-

¹⁷ Yeży Yankowski, *Tram wpopszek ulicy. Skruty prozy i poemy*. Warszawa 1920.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ W. Horzyca, rec. tomu *Tram wpopszek ulicy*. „Skamander” 1920, nr 1.

rację od zbiorowości. Poetycki portret Jerzego Jankowskiego, przekazany nam przez Anatola Sterna w wierszu *Reflektory*, oddaje atmosferę tamtych lat:

widziałem jankowskiego jak śnieżnym porankiem
 płonące żuźle gryźł w ustach papierosów
 i wybiegł na ulicę w rynnach kałesonów bosy
 było to wilno zima 1920²⁰.

Tomik, w którym ukazał się ten utwór, nosi tytuł *Anielski cham*. Tytuł bardzo wymowny i charakterystyczny dla wczesnofuturystycznego zafascynowania tłumem (zbiór ukazał się wprawdzie w r. 1924, ale są w nim wiersze pisane wcześniej). Wiersz tytułowy prezentuje nam taką apostrofę do tłumy, uświęconego entuzjazmem poety, tłumy będącego jednak głównie wielką, biologiczną masą:

ROBOTNICZY śmierzdząca uskrzydłona gawiedź
 o parujące bydło cudniejsze od aniołów!
 tłumie ludzi głodnych bez pracy spieszących na połów
 tłumie mężczyzn i kobiet dokąd chcesz mnie zawieźć
 o tłumie tłumie ludzi rojących się wokół —

Bezrobotny tłum, wyzyskiwany, cierpiący proletariat — stają się swoistymi męczennikami epoki, świętymi naszych czasów. Jeszcze wyraźniej podkreśla to inny wiersz Sterna z tego samego zbioru, *Droga kół*:

jest jedyny kościół —
 wojujący
 jest jedyny chrystus —
 syn cieśli
 chrystus giser
 naznaczony stygmatami rozplawionych kropli żelaza
 embrionami gwoździ które płoną
 chrystus górnik
 wychylający swój ostatni kielich
 zalany wodą szyb
 chrystus mniejszości
 ćwiczony różgami oszukującej i oszukanej
 ciemnoty
 w ciebie wierzę
 o umęczony
 w ciebie
 dla którego istnieje jedna tylko łaska
 żądza żywej sprawiedliwości
 chusta czarnej weroniki

²⁰ A. Stern, *Anielski cham*. Warszawa 1924, s. 14. Z tegoż zbioru cytuje się dwa dalsze wiersze: *Anielski cham*, s. 11; *Droga kół*, s. 12–13.

wytkana przez nią na okrwawionym
 warsztacie wyzysku
 tego nie widzi nikt
 że ekspresy jadące na wiecień
 tanki pomalowane jak ściany kościołów
 lśniące powozy uczciwych mieszczuchów
 wszystkie koła tego świata
 zębate i gładkie
 po twoim toczą się obliczu

W przedmowie do później wydanego poematu Sterna słusznie pisał Jan Nepomucen Miller:

Chrześcijaństwo zresztą Sterna jest raczej społeczną transpozycją symbolów życia religijnego [...].

Zbawiciel Sterna jest arcyłudzkiem Chrystusem Barbusse'a i czerwonym Chrystusem Cendrarsa [...] ²¹.

Symbole życia religijnego istotnie uzyskiwały w poezji młodych futurystów swoje społeczne odpowiedniki, zostawały przemienione i włączone w obrazowanie życia wyzyskiwanych mas: robotniczych i ludowych. Wadzenie się z Bogiem, z chrześcijańską koncepcją życia, z towarzyszącym jej systemem wartości etycznych, które nie zapobiegły stworzeniu świata nędzy, wyzysku, niesprawiedliwości — jest w ogóle motywem często powtarzającym się w awangardowej poezji XX-wiecznej. Znajdziemy go także we wczesnej twórczości Majakowskiego, od tonów patetycznej polemiki — aż po lekceważącą kpinę. Tę ostatnią prezentuje nam np. taka apostrofa do Boga:

Słuchaj pan, panie...
 Jak można tak bez ustanku
 moczyć poczciwe oczy w galarecie niebios?
 Wie pan co?
 Urządzimy karuzelę, panie kochanku,
 na drzewie wiadomości dobrego i złego ²².

A w tragedii zatytułowanej *Włodzimierz Majakowski* poeta powie sam o sobie:

Właśnie ja
 palcem trafiłem w niebo
 i dowiodłem:
 to — złodziej! ²³

²¹ J. N. Miller, wstęp do: A. Stern, *Europa. Poemat*. Warszawa 1929, s. [4].

²² W. Majakowski, *Obłok w spodniach*. W: *Poematy*. Warszawa 1959, s. 33—34. (tłum. J. Tuwim).

²³ W. Majakowski, *Utwory sceniczne. Proza*. Warszawa 1959, s. 32 (tłum. A. Stern).

W polskiej poezji tych lat najsilniejsze chyba wyzwanie rzucone Bogu oskarżonemu o sprzyjanie społecznej krzywdzie — pada w poemacie Brunona Jasińskiego *Słowo o Jakubie Szeli*, w znanej scenie rozmowy przywódcy chłopskiego powstania z Chrystusem. W zupełnie innej stylizacji poetyckiej i z innej płaszczyzny przeprowadza swoje porachunki z Bogiem Tytus Czyżewski; tworzy on mianowicie własną, samodzielną kosmogonię artystyczną, własną wizję świata, którym rządzi tajemnicze prawa „elektrycznej natury”. Czyżewski nie rozprawia się z Bogiem jako z symbolem tradycyjnego ludowego myślenia i przeżycia religijnego, z pojęciem sankcjonującym przez wieki określone układy społeczne, utrzymującym masy w przekonaniu, że uczestniczą w zamierzonej harmonii świata — jak to czynił Bruno Jasiński. Nie stara się także przełożyć chrześcijańskich pojęć religijnych na współczesne warunki życia społecznego i poprzez wyczuloną na te pojęcia wrażliwość wywołać emocjonalne reakcje odnoszące się do innych spraw — jak to można obserwować u Sterna, widzącego w udręczonym robotniku XX-wiecznego Chrystusa. Bóg istniejący w niektórych poematach Czyżewskiego, a zwłaszcza w jego *Elektrycznych wizjach*, jest Bogiem człowieka pierwotnego, panteistycznym pojęciem tajemniczej, niepoznawalnej do końca natury, groźnym i wspaniałym zarazem bóstwem stworzonym przez magiczne myślenie ludów prymitywnych. W tej wizji wszystko jest ze sobą świadomie przemieszane: pradawność — z przyszłością, duch — z materią, logika — z nonsensem, cud — z mechaniką, natura — z cywilizacją.

ELEKTRYCZNY ŚWIT
 MECHANIKA CUDU
 SZTUKA ZIELONYCH ZĘBOW.
 pam-bam wielki Bóg
 [.]
 Urano-blask mgławicy białej
 Mechanika Duch am bam²⁴.

Prymityw, żywioł, instynkt, pierwotna magia i nowoczesna precyzja myślowa — wszystko to właśnie Czyżewski, ten najstarszy wiekiem i artystycznym doświadczeniem poeta-malarz, wprowadził do polskiego futuryzmu, nadając mu swoją głęboką i oryginalną twórczością ton skomplikowany, bogaty w sprzeczności, ale daleki od naiwnych uproszczeń. W futurystycznej twórczości tego okresu Czyżewski był najbliższy owemu wzorowi poety-maga i poety-kłowna, pragnącego dać ludowi nową wizję świata i wszechświata, a zarazem umiającego bawić ów lud.

²⁴ T. Czyżewski, *Zielone oko. Poezje formistyczne. Elektryczne wizje*. Kraków 1920, s. 68–69.

Od lat dwudziestych, gdy na ulicach lub w lokalach Warszawy i Krakowa futuryści urządzali słynne skandale, na które ze zgrozą patrzyli spokojni obywatele — minęło już tak dużo czasu, że zdążyły zupełnie zblaknąć owe szokujące pomysły, dawno opadła piana programowego efekciarstwa. Wieczory „białych murzynów”, niezwykle jednodniówki, awantury i ekstrawagancje — straciły swój specyficzny rezonans i nie odpowiada im już echo ówczesnych plotek środowiskowych. W latach międzywojennych zdarzało się dość często, że w ruchu futurystycznym dostrzegano tylko to pierwsze, kostiumowe przebranie. Karol Irzykowski grzmiał, jak wiadomo, na owych młodzieniaszków, którzy bawili się w wymyślone przez innych zabawy²⁵. Zarzut niecryginalności był jednym z najczęściej im stawianych, padał on przy tym z różnych stron: i z tej, która łączyła go z epitetem „bolszewizmu”, i z tej, która żądała ściślejszych kontaktów z lewicą społeczną. Zarzucano im naśladownictwo, wypominając korzystanie ze wzorów zarówno włoskich jak i rosyjskich. Futuryzm polski nader często płacił za swe ekstrawagancje traktowaniem go jako jednej wielkiej, niepoważnej zabawy, która w innych krajach miała może jakiś sens, ale dla której u nas nie bardzo widziano miejsce²⁶.

To prawda — futuryzm nasz nawiązywał do doświadczeń XX-wiecznej awangardy, i zachodniej, i wschodniej. Ale tkwi w tym niewątpliwa zasługa tego aktywnego, dynamicznego ruchu, a nie jego błąd. Ruch ten prezentował różne tendencje programowe, łączył w swych szeregach w sposób dość nieoczekiwany różnych twórców, których drogi życiowe i poetyckie okazywały się z biegiem lat coraz bardziej odmienne. Niewiele mieli ze sobą wspólnego, zresztą już od punktu startu, Bruno Jasiński i Stanisław Młodożeniec, Anatol Stern i Tytus Czyżewski, ale nie bez powodu przecież łączyła ich wspólna aktywność artystyczna, społeczna, ogólnokulturowa. Nie stanowili oni szkoły estetycznej, grupującej twórców na bazie wspólnej im poetyki. Raczej

²⁵ Zob. K. Irzykowski: *Futuryzm a szachy*. „Ponowa” 1921, nr 1; *Futurystyczny Tapir*. Jw., 1922, nr 5; *Likwidacja futuryzmu*. „Wiadomości Literackie” 1924, nr 5.

²⁶ J. Przyboś (*Jak oceniam literaturę Dwudziestolecia*. „Twórczość” 1947, nr 4) pisał: „Futuryzm! Futuryzm! Nikt się wtedy nie orientował, co to takiego. Hasło podejmowali zarówno epigoni, którzy wzorowali się na Siewierianinie, jak i ci radykalniejsi, którzy znali już i wyznawali Majakowskiego. Nie popełnię zbytniej niesprawiedliwości, jeśli powiem, że w tych pierwszych gwarnych latach kierowały nowatorami polskimi nie cele, lecz trafy. Traf momentu historycznego zmuszał nawet passeistów do rewolucyjnych gestów i znalezisk. Hasła i idee zmieniały się w miarę docierania czasopism artystycznych i ech z zagranicy. Takie też pozostały owoce tych trafów: wiersze minoderyjne i buńczuczne lub nieforemne bełkotanie i kawały”.

przeciwnie: różne postawy i różne metody twórcze miały służyć wspólnym, ogólnokulturowym celom. Dostosowanie form artystycznych do potrzeb współczesnego życia, opanowanie przez sztukę problematyki dotyczącej człowieka żyjącego w XX-wiecznym, burzliwie rozwijającym się świecie, zwrócenie się w kierunku autentycznego i aktywnego masowego odbiorcy — to były zadania, które podjął futuryzm, chcący być „formą świadomości zbiorowej”, jak go określił Jasiński, a nie przepisem na powstawanie wierszy. Zauważmy, że u progu dojrzewania tych ludzi stały tak wielkie wydarzenia, jak pierwsza wojna światowa i rewolucja październikowa: byli oni pokoleniem, które naprawdę nie miało wątpliwości, że świat zmienia się w sposób gwałtowny, radykalny i że najgorszym błędem byłoby niewyciąganie z tego wniosków, niewłączenie się w nurt przemian. Kiedy Bruno Jasiński w r. 1923 dokonywał bilansu polskiego futuryzmu, pojmował ten ruch wyłącznie jako organizowanie świadomości społecznej i artystycznej. Pisał przekornie, ale w gruncie rzeczy słusznie:

Cała nasza wina polegała na tym, że pewien moment świadomości współczesnej, wszystkim nam wspólny, podjęliśmy, nie wyparliśmy się go i usiłowaliśmy ująć w pewne nowe formy artystyczne. Z chwilą, kiedy formy te zostaną stworzone, można będzie dopiero mówić o przewyciężeniu samego momentu. [...] Sytuacja obecna na przykład przedstawia się zupełnie odwrotnie, niż sądzi o tym publiczność. Ja już „futurystą” nie jestem, podczas gdy państwo wszyscy jesteście futurystami. Wygląda to na paradoks, a jednak tak jest. Nowe formy życia sztuka musi wchłonąć i przetworzyć — wtedy dopiero można mówić o kulturalnym ich opanowaniu²⁷.

Artystyczne przetworzenie tak gwałtownie zmieniających się form życia, zrozumienie toczących się procesów dziejowych, współdziałanie w koniecznych przemianach kulturowych — to był, oczywiście, program „na wyrost”, program nie do zrealizowania w pełni, zwłaszcza że polscy futurysty, w przeciwieństwie do swych rosyjskich imienników, nie mieli oparcia w konkretnych siłach społecznych, nie działali w kraju wielkich przewrotów politycznych i kulturalnych. Stąd charakterystyczny utopijny maksymalizm ich postulatów, nieokreśloność ich propozycji; w gruncie rzeczy miały one tylko uświadamiać zbiorowości pewne problemy, a nie rozwiązywać konflikty czy realizować zadania. Warunki życia w Polsce w pierwszych latach po zakończeniu wojny światowej nie sprzyjały krystalizowaniu się postaw, zwłaszcza u tak młodych i pod każdym względem niedoświadczonych ludzi. Były to przecież pierwsze lata odzyskanej niepodległości, lata, w których ustrój państwowy dopiero się kształtował; początkowo, pod wpływem fali re-

²⁷ B. Jasiński, *Futuryzm polski. (Bilans)*. „Zwrotnica” 1923, nr 6, s. 177.

wolucyjnej — kształtował się tak, że młodzi ludzie mogli mieć niepewne nadzieje na wymarzone przez ich ojców państwo sprawiedliwości społecznej. Niepewność, chwiejność, zamęt, wciąż zmieniające się gabinety rządowe, inflacja — oto warunki, w jakich wystąpili futuryści. Ich młodości i niedoświadczeniu towarzyszył jednak optymizm, przekonanie, że przyszłość zależy od twórczej aktywności wszystkich ludzi. Zbiorowość, tłum, masa — były to dla nich pojęcia „święte”, choć nader anonimowe.

Optymizm polskich futurystów nie mógł jednak trwać zbyt długo. Coraz wyraźniej rysujące się konflikty społeczne, trudności w znalezieniu prawdziwej harmonii między człowiekiem, naturą i cywilizacją — burzą wczesnofuturystyczne złudzenia o bezwzględny triumf nowoczesnej wizji świata. Wizja ta zostaje poddana korekturze historii, korekturze faktów. O korekturze historii, wyzwalającej z wszelkich złudzeń, tak napisze w późniejszych wspomnieniach Bruno Jasiński:

Wyzwolenie przyszło z zewnątrz, w postaci nieoczekiwanego wstrząsu. Tym wstrząsem było krakowskie powstanie w 1923 roku. [...] Dwadzieścia cztery godziny przeżyte w mieście opuszczonym od policji i wojska wstrząsnęły do fundamentów mój nie przebudowany do końca świat. [...] W następnym roku pracowałem jako redaktor literacki legalnej jeszcze w tym czasie komunistycznej gazety „Trybuna Robotnicza” we Lwowie i tłumacząc dla niej liczne artykuły Lenina po raz pierwszy zaczynałem uczyć się praw określających rozwój kapitalistycznego społeczeństwa, tzn. teorii i praktyki walki klasowej. Polityczne pamflety wierszem, które drukowałem w „Trybunie Robotniczej”, w zetknięciu się z czerwonym ołówkiem cenzora pojawiały się na świat w postaci nieskazitelnie białych plam, oznaczonych tylko tytułem i podpisem²⁸.

W tym samym 1923 roku Jasiński opisze inne swoje perypetie z władzami:

Wrogie manifestacje po różnych miastach Polski, policyjne zrywanie moich wieczorów w Warszawie, konfiskaty, interpelacja radnych miasta Krakowa w sprawie nieudzielania więcej na moje wieczory Teatru Miejskiego, administracyjne wydalenie mnie z Krynicy, gdy chciałem urządzić tam swój wieczór, ponieważ pobyt mój „w interesie Rzeczypospolitej” uznano za „niepożądany”, chroniczne zdzieranie przez publiczność i posłów (Dymowski) moich plakatów, wysiłki młodzieży akademickiej narodowo-demokratycznej celem niedopuszczenia do moich odczytów we Lwowie, itp. — były dla mnie dotąd wiechami wskazującymi mi, że z drogi właściwej nie zboczyłem²⁹.

²⁸ B. Jasiński, *Coś w rodzaju życiorysu*. „Przegląd Kulturalny” 1956, nr 17. Pierwodruk w języku rosyjskim jest wstępem autorskim do zbioru *Cmuxu* (Moskwa 1931).

²⁹ B. Jasiński, *Nogi Izoldy Morgan. Powieść opatrzona wstępem autora*. Lwów 1923, s. 12 (wstęp).

Tak więc sytuacja futurystów polskich w ówczesnej rzeczywistości stała się jasna. W związku z ich działalnością — „zaczęto wywoływać z lasu wilka bolszewizmu i anonimowego mocarstwa”³⁰. Młodzi poeci nie byli już sprzymierzeńcami bliżej nie określonego tłumu, lecz buntujących się mas, lewicowej inteligencji. *Jednodniówka Futurystów...*, wydana zaledwie w rok później po zbiorze „prymitywistów” — przynosiła już bardziej konkretne odwołanie się do określonych sił społecznych. Czytamy tam:

Wielkie przesunięcie się warstw na Wschodzie i Zachodzie trwa. Do głosu dochodzi nowa siła — uświadomiony proletariat. Zaczyna się wielkie przewartościowanie wartości. Mierzą się wszystkie prawości i nieprawości 1000-wiekowej, za jego plecami, jego kosztem wytworzonej, kultury. Mierzą się jedynym sprawdzianem bojującego życia — twardą, żelazną, organiczną pracą. [...] podkreślamy trzy zasadnicze momenty życia współczesnego: maszynę, demokrację i tłum. [...] Artysty na ulicę! [...] Człowiek współczesny nie ma czasu na chodzenie na koncerty i wystawy, $\frac{3}{4}$ ludzi nie ma po temu możliwości. Dlatego sztukę muszą znajdować wszędzie: latające poezjokoncerty w pociągach, tramwajach, jadłodajniach, fabrykach, kawiarniach, na placach, dworcach, w hallach, pasażach, parkach, z balkonów domów, itd., itd., o każdej porze dnia i nocy. [...] Potop cudowności i niespodzianek. Nonsensy tańczące po ulicach. Sztuka — tłumem. Każdy może być artystą. Teatry, cyrki, przedstawienia na ulicach, grane przez samą publiczność³¹.

„Uświadomiony proletariat” ma być w koncepcji futurystów odbiorcą i współtwórcą sztuki masowej. Należy zmienić jej formy, wykorzystać wszystkie możliwe środki przekazu — aby dotarła ona rzeczywiście do mas, stała się składnikiem ich pracy, ich codziennego życia, wypoczynku i święta. Wyżej przytoczone postulaty w tym zakresie mogą wydać się utopijne w ówczesnych warunkach życia społecznego w Polsce, ale nie sposób zbyć je oceną, iż były to postulaty naiwne. Ich konkretna realizacja była możliwa w kraju nastawionym na taką właśnie politykę kulturalną, która miała służyć masom. Anatol Łunaczarski w r. 1920 formułował propozycje bardzo podobne do tych, jakie widzieć chcieliby polscy futurysty:

Święto ludowe otoczy się wieńcem wszystkich sztuk: rozbrzmiewać będzie muzyką i śpiewem chóralnym na licznych estradach, nastrój święta będą wyrażały przedstawienia, pieśni i recytacje wierszy wśród radosnego tłumu — i wszystko to złączy się potem w jednym masowym działaniu³².

A w innym artykule pisał:

³⁰ Jasiński, *Futuryzm polski*, s. 179.

³¹ *Jednodniówka futurystów*.

³² A. Łunaczarski, *Rewolucja i sztuka*. W: *Pisma wybrane*. T. 1. Warszawa 1963, s. 296.

To, co musimy teraz robić i czego nie możemy nie robić [...] — to uprawiać wszelkiego rodzaju działalność artystyczną: na ulicach, w domach, w mieszkaniach, we wszystkich naszych miastach. Zjawiała się potrzeba jak najszybszej zmiany oblicza naszych miast, znalezienia w języku sztuki wyrazu dla nowych naszych przeżyć, odrzucenia mnóstwa rzeczy obrażających uczucia ludu, stworzenia rzeczy nowych, monumentalnych budynków, monumentalnych pomników — potrzeba jest olbrzymia³³.

I jeszcze jeden charakterystyczny cytat, tak bliski awangardowym koncepcjom sztuki masowej, nie tylko odbieranej, ale i współtworzonej przez masy:

Isadora Duncan zadała nam kiedyś pytanie: kiedy zaczniecie odprawiać święto pomyślane jako ruch mas, jako spektakl choreograficzny, który by stanowił w sensie muzycznym jednolitą całość i wypełnił całe miasto — prawdziwie zorganizowane święto, kiedy lud — nie poszczególny Jan czy poszczególny Paweł — lecz dosłownie cały lud poczułby, że żyje jednym wspólnym życiem³⁴.

O maksymalnej integracji sztuki i życia myślano tym razem nie w kategoriach indywidualnych, lecz zbiorowych. Koncepcjom tym nie patronował ideał artysty w stylu Oskara Wilde'a, traktującego jako sztukę wszystkie sfery swoich osobistych przeżyć; chodziło o to, żeby w formy artystyczne można było ująć życie zbiorowości. Praca proletariatu, jego rozrywki, jego święta, odarte dotychczas z radości, z świadomości kształtowanych wartości estetycznych, z poezji, muzyki, barw — teraz miały stać się terenem wielkiej i nowoczesnej działalności artystycznej. Postulowana tu nowoczesność stanowiła element bardzo ważny, rzecz bowiem w tym, że szeroko rozumiana sztuka masowa nie miała powielać tradycyjnych wzorów sztuki mieszczańskiej, spopolitowanych tylko i „ułatwionych” na użytek masowego odbiorcy; nie miała też ona ograniczać się do znanych form samorodnej twórczości ludowej i robotniczej, choć formy te starała się jak najbardziej uwzględniać i wykorzystywać. Doświadczenia XX-wiecznej awangardy lewicowej przeczą teorii, że kultura masowa z samej swej istoty musi być nieautentyczna, że zdana jest tylko na przetwarzanie istniejącego już dorobku, a nie ma szans na tworzenie wartości nowych, samodzielnych. W socjologii amerykańskiej często przeciwstawia się awangardyzm — kulturze masowej, w tej ostatniej widząc tylko zdeformowaną i spłyconą odmianę wszelkich „akademizmów”³⁵. Tymczasem postępowy nurt awangardy w swych koncepcjach sztuki dla mas

³³ A. Łunaczarski, *Sztuka*. W: jw., s. 394–395.

³⁴ A. Łunaczarski, *Wskazania Lenina i wychowanie estetyczne*. W: jw., s. 368.

³⁵ Zob. D. Macdonald, *Teoria kultury masowej*. W zbiorze: *Kultura masowa*. Paryż 1959.

był jak najdalszy od jałowego powielania znanych wzorów; był raczej aż do przesady odważny w poszukiwaniu form zupełnie nowych, w podejmowaniu ekscentrycznych pomysłów, w odcinaniu się od dotychczasowych tradycji artystycznych.

4

Sztuka futurystów miała więc być nie tylko indywidualną przygodą osobistą — stawała się rodzajem ogólnego stylu życiowego, który artysta chciał tworzyć w oparciu o zbiorowość. W manifestie futurystycznym z r. 1921 była mowa o formach przekazu tej sztuki szerokiemu odbiorcy, o poezjokoncertach odbywanych w fabrykach i na ulicach, o plastyce przenikającej życie codzienne, funkcjonalnej i użytkowej, o muzyce będącej artystyczną oprawą wielkich zgromadzeń, o teatrze, a raczej o nowej koncepcji tłumnych imprez widowiskowych, itp. Należy teraz zadać pytanie: które z tych postulatów zrealizowane zostały w artystycznej praktyce futurystów, albo przynajmniej — jakie były próby takich realizacji, jakie konkretne formy przybierała ona w poszczególnych dziedzinach twórczości artystycznej? Czy z omówionych tu tendencji społecznych i kulturowych futuryzmu wyrosła określona estetyka, czy tendencje te sprzyjały określonemu wyborowi rodzajów artystycznych, rozwojowi pewnych dziedzin sztuki?

Jest to pytanie trudne, ponieważ twórczość poszczególnych pisarzy futurystycznych rozwijała się — jak już pisałam — bardzo różnie i nie sposób autorytatywnie odpowiedzieć, że te właśnie, a nie inne cechy były konsekwencją futurystycznego doświadczenia. W aspekcie indywidualnego dorobku artystów — odpowiedź nie może być jasna i precyzyjna. Warto chyba jednak podkreślić pewne tendencje ogólne, pozostające w niewątpliwym związku z futurystycznymi koncepcjami sztuki dla mas. Przejawiły się one głównie w dwóch dziedzinach artystycznej działalności futurystów: w poezji i w teatrze. W tych właśnie zakresach futurystów polscy usiłowali dokonać charakterystycznej przemiany pojęcia i funkcji sztuki i osiągnęli tu konkretne rezultaty.

W omawianym na początku „prymitywistycznym” manifestie czytamy:

SŁOWA mają swoją wagę. dźwięk, barwę, swój rysunek. ZAJMUJĄ MIEJSCE W PRZESTRZENI. są to decydujące wartości słowa. słowa najkrótsze (dźwięk) i słowa najdłuższe (książka). znaczenie słowa jest rzeczą podrzędną i nie zależy od przypisywanego mu pojęcia. należy je traktować jako materiał dźwiękowy UŻYTY NIEONOMATOPEICZNIE.

chwalimy rozum, dlatego też odrzucamy logiczność, to ograniczenie i tchórzostwo umysłu. nonsens jest wspaniały przez swą treść nieprzetłumaczalną,

kóra uwypukla naszą twórczą szerokość i siłę. podobnie sztuka objawia naszą miłość ku ludziom i ku wszystkiemu³⁶.

Podkreślone zostały tu dwie cechy nowej poezji: autonomia słowa jako znaku dźwiękowego i graficznego, posiadającego walor estetyczny niezależnie od funkcji oznaczania, oraz autonomia myślenia, nie podlegającego sztywnym prawom logiki, odkrywającego rozum w nonsense. Obie te cechy były przez poezję nowoczesną wielokrotnie postulowane, funkcjonowały one zresztą w bardzo różnych poetykach, służyły różnym celom artystycznym i poznawczym. Tak więc — od groteski romantycznej, poprzez Baudelaire'a i jego pojęcie humoru absurdalnego, aż do awangardy kubistycznej, Alfreda Jarry'ego, Jacquesa Vaché, dadaistów — mielibyśmy oto skomplikowany i bogaty rodowód artystycznej nobilitacji nonsensu.

Warto zastanowić się bliżej nad tą apologią nonsensu, absurdu, humoru, farsy, groteski, przybierającą w sztuce XX w. coraz to nowe i coraz to powszechniejsze formy. Ona właśnie bowiem — skuteczniej niż postulowana równolegle autonomia słowa — robiła karierę w polskim futuryzmie, wpływała na ukształtowanie się jego specyfiki.

Problem opozycji i związków między sensem i nonsensem zobaczyli futuryści od nowej strony i podjęli go dla określonych powodów. Rozważmy te, które wydają się najbliższe futurystycznym poszukiwaniom nowych form dla sztuki masowej. Otóż funkcja humoru i nonsensu nabrała szczególnego znaczenia w sztuce, której zadaniem miało być m. in. bawienie mas, oddziaływanie na tłum. Futuryści sięgnęli do tradycji ludowej sztuki „zabawowej”, poczynając od tych, które już w XVII w. wykształciły formy zbiorowej, artystycznej w swym zamyśle, zabawy — aż po aktualną, XX-wieczną rehabilitację dziedzin przez sztukę elitarną wzgardzonych, takich jak farsa, cyrk, pantomima, komizm. We wszystkich tych formach humor, dowcip, błazenada odgrywały zasadniczą rolę. Z tego właśnie, społecznego w swej istocie i w swych funkcjach, punktu widzenia spojrzeli futuryści polscy na szanse, jakie wymienione formy przed nimi otwierały. I szanse te w bardzo różny, indywidualny sposób podjęli w swej twórczości.

Tradycja XX-wiecznej awangardy europejskiej w tym zakresie — jak już wspomniano — była bardzo bogata. Rozpoczęła się ona w r. 1896 wystawieniem słynnej sztuki Alfreda Jarry'ego w paryskim Théâtre de l'Oeuvre, będącej swoistym manifestem „nowoczesności”. *Ubu roi* podważał sens ustalonego, obowiązującego w ówczesnym mieszczańskim świecie systemu wartości i pojęć, wykazywał ich głęboką

³⁶ „Gga”.

bezsensowność przy pozorach zdrowego rozsądku, ich absurd, powołujący się na logikę, ich chaos, udający porządek. Nonsens spełniał w sztuce Jarry'ego funkcję demaskacyjną, odkrywał komizm ceremonialnej, namaszczonej i pustej powagi mieszczańskiego świata.

Wiek XX poprzez komizm, błazeństwo, farsę — proponował spojrzenie na ludzi jako na ciekawe marionetki, poruszane przez odsłonięte, rozszyfrowane mechanizmy, ułatwiał zrozumienie tych mechanizmów. Takie właśnie rozumienie komizmu, nonsensu, absurdu prezentował nowoczesny teatr, poezja, kabaret. Ogólną teorię tych zjawisk znajdziemy w dziele popularnego w owej epoce filozofa, Henri Bergsona. Jego rozprawka *Śmiech*, wydana w r. 1900, przynosi bardzo bliskie omawianym postawom artystycznym uwagi o społecznej istocie komizmu. Oto kilka charakterystycznych myśli Bergsona:

Aby zrozumieć śmiech, trzeba go rozpatrywać w jego właściwym środowisku, tj. w związku ze społeczeństwem, i przede wszystkim określić funkcję jego użyteczności, która jest zarazem funkcją społeczną.

Śmiesznym więc będzie każdy rodzaj społeczeństwa przebranego, rodzaj maskarady społecznej. Ta myśl powstaje w nas natychmiast, skoro dostrzegamy coś bezwładnego, szablonowego lub sztucznego na powierzchni żywego społeczeństwa. Strona ceremonialna życia społecznego zawsze zawiera pewien utajony komizm.

Mechanizm wcielony w przyrodę i przepisami normowany automatyzm społeczeństwa — oto dwa typy efektów komicznych.

Śmiejemy się zawsze, ilekroć jakaś osoba sprawi na nas wrażenie rzeczy.

Komiczne jest wyrzucenie kogoś z jego własnej osobowości i wtłoczenie go w przygotowane ramy.

Wszelka powaga życiowa płynie z naszego świadomego działania. Uczucia, któreśmy w sobie rozwinęli; namiętności, które w nas dojrzewały; czyny, które rozważaliśmy, powstrzymywali lub też wykonali; słowem, wszystko to, co płynie z nas i co jest niezaprzeczenie naszą tylko własnością, to tylko zawsze nadaje życiu nastrój poważny, a czasami nawet tragiczny. Czego potrzeba, aby to wszystko przemienić w komedię? Trzeba by sobie wyobrazić, że ta powierzchowna wolność kryje za sobą grę sznurków i że jesteśmy wszyscy na tym ziemskim padole, jak powiada poeta, „najzwyklejszymi marionetkami, których nici konieczność dzierży w swoim ręku”. Nie ma więc sceny prawdziwej, poważnej lub tragicznej nawet, której by wyobraźnia nie mogła doprowadzić do śmieszności za pomocą tego prostego obrazu³⁷.

Komizm płynący z ujawnienia, uświadomienia społecznych i indywidualnych schematów, sztywnych ram, w jakie zostało wtłoczone życie zbiorowe i życie psychiczne, komizm pozwalający paradoksalnie na głębsze poznanie rzeczywistości, niż czyni to całkowita i wyłączna

³⁷ H. Bergson, *Śmiech. Studium o komizmie*. Lwów 1902, s. 6–7, 35, 37, 45, 113, 61.

powaga — to były przekonania towarzyszące rozwojowi sztuki XX-wiecznej i współtworzone przez samą tę sztukę. Awans komizmu, absurdalnego humoru, nonsensu — wywodził się z takich właśnie źródeł. Dyskusja na te tematy była bardzo żywa i powszechna w latach wystąpienia futuryzmu. Znana i popularna była m. in. książka angielskiego pisarza G. K. Chestertona *Obrona niedorzeczności, pokory, romansu brukowego i innych rzeczy wzgardzonych*. Autor traktował nonsens jako nieodzowny element nowoczesnej wizji świata, a farsę uważał za gatunek, który musi zrobić karierę:

Twierdzenia, że nonsens jest nową literaturą (można by powiedzieć — nowym sensem), nie dałoby się obronić, gdyby nonsens był jedynie jakimś wymysłem estetycznym. Nic prawdziwie artystycznego nie powstało nigdy z czystego artyzmu — tak jak nic rozsądnego nie powstało nigdy z czystego rozsądku... Jeśli więc nonsens ma rzeczywiście stać się nową literaturą, to musi dać swoją własną wersję kosmosu; świat nie może być tylko tragiczny, romantyczny czy religijny — musi być również nonsensowny.

Gdy runie obecny ciasny kierunek estetyzujący, wówczas dopiero farsa osiągnie uznanie i szacunek. Gdy ludzie przestaną malować mieszkania swe na szaro i zielono, dekorować je japońskimi różami, wtedy nawet esteci wybudują domy w stylu pantomimy. [...] Nic bowiem w epoce naszej nie zdarza się tak rzadko, jak wesołość. Nawet ludzie najbogatsi duchowo, gdy wypada im napisać rzecz komiczną, czynią to w błędnym założeniu, iż literatura humorystyczna należy do rzeczy płytkich³⁸.

Istnieje kilka możliwości rozumienia nonsensu. Można uznać go za zniesienie wszelkich zależności i konsekwencji, zarówno w języku jak i w doświadczeniu życiowym, w formach artystycznych i w procesie poznawczym; cieszyć się nim jako absolutną anarchią nie znającą żadnych praw (tę wersję podjęli i praktycznie starali się realizować dadaści), można delektować się nim jako względną, lecz niesłychanie pożądaną swobodą, wyzwalającą umysł i wyobraźnię ze sztywnego porządku czy systemu, pozwalającą działać w sposób spontaniczny wyobraźni, uczuciowości i myśli człowieka (ten nurt eksponował głównie surrealizm). Można jednak przyjąć także postawę inną, podkreślającą w nonsensie nie tyle cechy demaskacyjne i anarchiczne, ile możliwość zaproponowania w jego ramach swoistej, samodzielnej wizji świata. Można uznać nonsens za pewną strukturę, zorganizowaną poprzez szczególne związki myślowe, stanowiącą całość daleką od chaosu i anarchii. Nonsens nie jest wtedy zaprzeczeniem sensu, odwróceniem zwią-

³⁸ G. K. Chesterton: *Obrona nonsensu*. W: *Księga nonsensu*. Warszawa 1958, s. 13; *Obrona farsy*. W: *Obrona niedorzeczności, pokory, romansu brukowego i innych rzeczy wzgardzonych*. Warszawa 1927, s. 46.

ków, ucieczką od rzeczywistości, lecz przeciwnie — jest światem pojęć i wartości kontrolowanych, rządzonych przez własne prawa³⁹.

Futuryści polscy w swej praktyce poetyckiej i dramatycznej wykorzystywali nonsens głównie, choć nie jedynie, jako zjawisko rozsadzające pozorną i fałszywą, ich zdaniem, jedność i harmonię świata, w którym żyli, jako element koniecznej anarchii myślowej i społecznej, przeciwstawionej bezmyślnemu podporządkowaniu się zastanemu łaadowi. Nonsens stanowił zatem wyraz ich stosunku do rzeczywistości, proponował odwagę zrywania ze schematami we wszystkich zakresach.

My, futuryści, chcemy wskazać wam furtkę z tego ghetta logiczności. Człowiek przestał się cieszyć, ponieważ przestał się spodziewać. Jedynie życie pojęte jako balet możliwości i niespodzianek może mu jego radość przywrócić. W diabelskim kole rzeczy, które się same przez się rozumieją, zrozumieliśmy, że nic się przez się nie rozumie i że poza tą jedną logiką istnieje jeszcze całe morze nielogiczności, z której każda może stworzyć swoją odrębną logikę, gdzie $A + B = F$, a 2×2 daje 777. Potop cudowności i niespodzianek. Nonsensy tańczące po ulicach.

Przekreślamy logikę jako mieszczańsko-burżuazyjną formę umysłu. Każdy artysta ma prawo i jest obowiązany stworzyć swoją własną auto-logikę. Za zasadnicze cechy każdej poszczególnej logiki uważamy: błyskawiczne kojarzenie rzeczy pozornie dla logiki mieszczańskiej od siebie odległych; dla skrótu drogi pomiędzy dwoma szczytami — skok przez próżnię i salto mortale⁴⁰.

Były to postulaty już upowszechnione przez XX-wieczną awangardę artystyczną, służyły one zresztą bardzo różnym realizacjom poetyckim, żeby wymienić dla przykładu takie nazwiska, jak Guillaume Apollinaire i Włodzimierz Majakowski. Twórczości pierwszego z nich bliski był w swej poezji Tytus Czyżewski, drugiego — Bruno Jasiński. Były to zasadniczo odmienne rodzaje poezji. Nie jest celem niniejszego artykułu analiza wielu różnych realizacji poetyckich, jakie mogły wynikać z owych ogólnych postulatów. Chodzi tylko o ich charakterystykę i o funkcję, jaką spełniały w zakresie interesującego nas tu głównie zagadnienia, a mianowicie — futurystycznych koncepcji sztuki masowej.

W tym właśnie zakresie największą bodaj rolę odegrały propozycje odnoszące się do teatru, do nowego rozumienia jego istoty i jego funkcji społecznej. Sztuka teatralna z uwagi na swój charakter zawsze była najbardziej bezpośrednim rodzajem kontaktu artystycznego nawiązanego ze zbiorową publicznością. Jeśli za ową zbiorowość uznać nie

³⁹ Bardzo ciekawa książka E. Sewell, *The Field of Nonsense* (London 1952), ukazując te różne wersje nonsensu na przykładzie twórczości L. Carolla i E. Leara, dwóch angielskich „ojców” nowoczesnego humoru absurdałnego.

⁴⁰ *Do Narodu Polskiego. Manifest w sprawie natychmiastowej futuryzacji życia; Manifest w sprawie poezji futurystycznej*. W: *Jednodziówka futurystów*.

mieszczaną „socjetę”, lecz masowego odbiorcę — teatr staje się jednym z najbardziej żywych i autentycznych środków włączenia mas w życie sztuki. Futuryści doskonale to rozumieli i ich zainteresowania teatrem były bardzo żywe. Patronowały im zresztą także różne wzory europejskie: od absurdałnego humoru Jarry’ego i nobilitacji sztuki jarmarcznej, sztuki przedmięt u Apollinaire’a — poprzez kabaretowo-cyrkowe eksperymenty dadaistów — aż po twórczość sceniczną Włodzimierza Majakowskiego i bogate doświadczenia zaangażowanego społecznie teatru rosyjskiego i niemieckiego.

Pierwszemu wzorowi tych doświadczeń bliski był przede wszystkim Tytus Czyżewski, który zadebiutował obrazkiem dramatycznym *Śmierć Fauna* (Kraków 1907), powstałym jeszcze na fali klasycyzujących tendencji modernizmu. Ale już ten debiut ujawnił charakterystyczne dla całej twórczości Czyżewskiego akcenty sielanki i grozy, zabawy i krwawej tragedii.

Faun ginie pod motykami, kijami i buciskami polskich chłopów. Na samym wstępie twórczości Czyżewskiego widzimy, że to nie obywatel sielankowej Arkadii; ledwie upozował swą grupę z grającym na fujarce Antkiem i Faunem pośrodku, biorącym do tańca jakąś Marysię, Jagusię czy Kasię — już wybucha konflikt, leje się krew Fauna. I tak już przez całą jego twórczość będzie się przeplatać naiwne dążenie do sielanki, wyrażającej się prostotą ludowych motywów i wyobrażeń — z niesamowitymi, a często krwawymi, budzącymi grozę koszmarami⁴¹.

Wiele lat od *Śmierci Fauna* dzieli następne obrazki sceniczne Czyżewskiego, dwie jednoaktówki („1 akt 10 minut” — informuje autor w podtytule): *Osiół i słońce w metamorfozie* oraz *Włamywacz z lepszego towarzystwa*. Pierwsza z nich nosi charakterystyczne określenie gatunku: „Formo-satyro-bufonada”. Grano ją 28 listopada i 4 grudnia 1921 na kursach literackich w Krakowie, pod kierunkiem profesora Mariana Szyjkowskiego, w wykonaniu artystów teatru „Bagatela”. Sztuka zawiera mnóstwo pozornie zupełnie nonsensownych zestawień różnych przedmiotów, sytuacji i zachowań ludzkich; zamierzonym sensem tego nonsensu jest ukazanie wszystkich tych rzeczy na nowo, w sposób odbiegający od szablonów, nie liczący się z konwencjonalnymi związkami. Oto „didaskalia”:

Osoby, zwierzęta i planety. Rzecz latająca: aeroplan. Okolica niemoralna. Drzewa poziomo i na bakier. Niebo na przodzie sceny. Na scenie widać nieład i nielogiczność. Widzowie powinni wyobrazić sobie, że w głębi sceny jest staw. W pośrodku sceny tablica, na której napisano czerwonymi literami: Z powodu

⁴¹ J. J. Lipski, *O poezji Tytusa Czyżewskiego*. „Twórczość” 1960, nr 6.

moralności kąpać się można tutaj tylko w maskach. Nad stawem siedzi żaba z wędką i łowi ryby. Na scenie panuje zielony kolor. Obok stawu znajduje się patefon, który gra⁴².

I sceneria, i sytuacja są tu szokującą, poetycką niespodzianką. Chodzi o osiągnięcie nowego, „pierwszego” spojrzenia na rzeczy oglądane codziennie, spojrzenia, o którym czytamy u Chestertona:

Istnieje pewne prawo, zapisane w najciemniejszej Księdze Życia, a mianowicie: możesz oglądać jakąś rzecz dziewięćset dziewięćdziesiąt dziewięć razy i nic ci nie zamąci spokoju; a kiedy spojrzysz na nią po raz tysięczny, grozi ci straszliwe niebezpieczeństwo, że zobaczysz ją po raz pierwszy⁴³.

Futuryści proponowali takie właśnie spojrzenie na materialną stronę świata: na rzeczy, kolory, dźwięki; ale także na jego stronę społeczną: na obyczaje, konwencje, zachowania ludzi. Czyżewski we *Włamywaczu z lepszego towarzystwa* proponuje zobaczenie w krzywym zwierciadle właśnie owej społecznej warstwy życia:

Tak moi panowie
mes dames
ha ha ha
cywilizacja plutokracja
demokracja
pornografia etnografia
Propedeu-tyka europejska kultura
na jedną nogę utyka
czterech królów na tronie
a czterech pod tronem⁴⁴.

Potencjalnym sojusznikiem polskich futurystów mógł być Stanisław Ignacy Witkiewicz ze swoją teorią Czystej Formy w teatrze, teorią bezsensu, którą formułował zresztą ostrożnie i dla innych celów niż futurystów. Witkacy zastrzegali się:

Celem naszym nie jest programowy bezsens, raczej tylko rozszerzenie kompozycyjnych możliwości przez nietrzymanie się w sztuce konsekwencji życiowej, czyli fantastyczność psychologii i działania, dająca, według nas, zupełną swobodę komponowania formalnego⁴⁵.

W książce zatytułowanej *Teatr* Witkacy przeprowadza zasadniczą polemikę z polskimi futurystami (w rozdziale *O skutkach działalności naszych futurystów*). Oświadczają, że to „realiści à rebours, twierdzący, że

⁴² T. Czyżewski, *Osiół i słońce w metamorfozie. Włamywacz z lepszego towarzystwa*. Kraków 1922, s. 9.

⁴³ G. K. Chesterton, *Napoleon z Notting Hill*. Cyt. za: W. Borowy, *Gilbert Keith Chesterton*. Kraków 1929, s. 11.

⁴⁴ Czyżewski, *op. cit.*, s. 37.

⁴⁵ S. I. Witkiewicz, *Teatr. Wstęp do teorii Czystej Formy w Teatrze*. Kraków 1923, s. 36.

istotą Sztuki jest nonsens sam w sobie”⁴⁶. Odcina się stanowczo od nich i wszystkich ich teorii, odzegnując się od dążenia do bezsensu życiowego w teatrze jako takiego. W istocie — teatr i dramat w rozumieniu Witkacego stanowił zjawisko zupełnie odmienne od postulowanego teatru futurystycznego. Bezsens miał być tylko elementem służącym do skonstruowania Czystej Formy, czyli zjawiska artystycznego, którego celem jest z kolei wywołanie metafizycznych przeżyć u odbiorcy dostatecznie wrażliwego i elitarnego, żeby ów impuls odebrać mógł właściwie. Koncepcja sztuki oraz koncepcja kultury była u Witkacego koncepcją tragiczną, i to także dzieliło go od futurystycznego optymizmu, wierzącego, że wraz z cywilizacją i masowym odbiorcą sztuka uzyskała nowe szanse rozwoju.

Z perspektywy dziesięcioleci widać dziś wyraźnie, jak często w ówczesnych polemikach artystycznych wyolbrzymiano sprzeczności, upatrywano dodatkowe konflikty, podkreślano różnice. Witkacy stworzył w Polsce nowoczesny, XX-wieczny dramat, czego nie da się powiedzieć o polskich futurystach, chociaż próby Czyżewskiego, a zwłaszcza późniejsze sztuki Jasińskiego — *Rzecz gromadzka* oraz *Bal manekinów*⁴⁷ — były niewątpliwie interesujące. Zarówno u Witkiewicza jak i futurystów odnajdziemy wiele cech wspólnych, funkcjonujących zresztą powszechnie w twórczości ówczesnej awangardy teatralnej. Futuryści ze swej strony wnieśli do tej dziedziny propozycje, które także weszły do owego powszechnego dorobku i ukształtowały teatr współczesny. Włoska koncepcja „teatru syntetycznego” głosiła odnowę niemal wszystkich elementów teatralnych, połączenie różnych środków wyrazu, propagowała zasadę syntezy wątków i idei oraz przemieszanie wielu różnych technik artystycznego przekazu⁴⁸. Te koncepcje wykorzystywane były dla różnych celów. Polscy i rosyjscy futuryści połączyli je z ideą teatru jako wielkiego widowiska dla mas, z ideą sztuki bawiącej tłumy. W Związku Radzieckim w owych latach — jak pisze Juliusz Bab —

odgrywano teatr w fabrykach, w związkach zawodowych, w radach narodowych. Zjazdom Rad nadawano świąteczną oprawę, dyskusja nad wysuniętymi przez nich problemami przybierała postać improwizowanej rozprawy sądowej. Powstała też tzw. „żywa gazeta”, podająca, częściowo ze względu na wielką jeszcze liczbę analfabetów, wydarzenia dnia w formie scenicznej. Z prób tych wyrosły następnie propagandowe kabarety artystyczne „Niebieskich Bluz”. Powstał jakby nowy rodzaj moralitetu, sztuki dydaktycznej, w której amatorzy wyłącznie

⁴⁶ *Ibidem*, s. 227.

⁴⁷ B. Jasiński, *Rzecz gromadzka. Sztuka sceniczna w 4 aktach*. Moskwa 1930. — Б. Ясенский, *Бал манекинов. Пьеса в 3-х актах*. Предисловие А. Луначарский. Москва 1931. Przekład polski: *Bal manekinów*. Przygotował do druku A. Stern. „Dialog” 1957, nr 6.

⁴⁸ Zob. tom *Archivi del Futurismo*. Roma 1958.

w celach agitacyjnych ukazywali rozdziały historii, zwłaszcza historii ostatnich lat. Powstały wreszcie gigantyczne święta ludowe, w których Rewolucja sama wystawiała sobie teatralny pomnik. Szczytowym osiągnięciem w tym zakresie było odegranie w dniu 7 listopada 1920 r. w Petersburgu wydarzenia sprzed trzech lat: zdobycia Pałacu Zimowego. Na tym samym historycznym placu uczęstniczyło w widowisku 15 000 ludzi, w tym wielkie oddziały wojska i marynarki. Ale i 100 000 porwanych entuzjazmem widzów niejako zlewało się z aktorami⁴⁹.

Tak wyglądała konkretna realizacja wielkich, masowych widowisk w kraju, w którym oficjalna polityka kulturalna przejęła mecenat nad takimi imprezami. Tam także rozwijał się dramat rewolucyjny i nowoczesny, mieszający programowo różne gatunki: tragedię z farsą, heroizm z satyrą. Utwory sceniczne Majakowskiego nosiły wymowne podtytuły, np.: *Włodzimierz Majakowski. Tragedia; Misterium-Buffero. Heroiczny, epicki i satyryczny obraz naszej epoki*. Ta ostatnia sztuka została napisana dla uczczenia rocznicy rewolucji październikowej, wystawiono ją po raz pierwszy 7 listopada 1918 w Piotrogradzie, w reżyserii W. Meyerholda, z dekoracjami Malewicza. Prolog do *Misterium-Buffero* został przełożony na język polski przez Witolda Wandurskiego w r. 1921; po raz pierwszy inscenizowany był w Warszawie, wykonawcami byli studenci Uniwersytetu Warszawskiego. W latach 1923—1927 prolog ten poprzedzał sztuki wystawiane przez Wandurskiego w zorganizowanej przez niego łódzkiej „Scenie Robotniczej”.

Dla polskiej awangardy artystycznej, postępowej społecznie, bliskiej ruchowi lewicowemu lub bezpośrednio z nim związanej, było oczywiste, że sztuka nowoczesna może i powinna służyć masom. *Rzecz gromadzka* Jasieńskiego — udratyzowana i rozszerzona wersja poematu *Słowo o Jakubie Szeli* — ukazała się po raz pierwszy w Moskwie w roku 1930. *Bał manekinów*, „rewolucyjną farsę”, wydano tamże w r. 1931 ze wstępem Łunaczarskiego.

Niniejszą prezentację polskich futurystycznych koncepcji sztuki dla mas zakończyć można słowami Anatola Łunaczarskiego:

jeśli przyjrzymy się proletariackim teatrom czy wystawom, dojdziemy do wniosku, że jednak największy wpływ na sztukę proletariacką wywiera mimo wszystko szkoła nowoczesna. Formalne pokrewieństwo, a więc poszukiwanie nowej formy, właśnie owa skłonność do dynamizmu, właściwa wszelkiej rewolucji — oto, co łączy obie strony⁵⁰.

⁴⁹ J. Bab, *Teatr współczesny. Od Meiningerów do Piscatora*. Przełożył E. Misiótek. Warszawa 1959, s. 312—313.

⁵⁰ Łunaczarski, *Sztuka*, s. 391.