

Andrzej K. Waśkiewicz

Czasopisma i publikacje zbiorowe polskich futurystów

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 74/1, 31-79

1983

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.

ANDRZEJ K. WAŚKIEWICZ

CZASOPISMA I PUBLIKACJE ZBIOROWE
 POLSKICH FUTURYSTÓW *

Jeśli wierzyć wspomnieniom, pierwszą programową publikacją polskich futurystów była ulotka *Tak*. Pisze o niej Aleksander Wat w swych *Wspomnieniach o futuryzmie*:

Pierwszym występem była mała ulotka na błękitnym papierze, zatytułowana *Tak*. Przypominam sobie tylko jedno zdanie: „owrzdziałe słupiska tomaszowej niewiary”. Z tego frazesu i tytułu można sobie o niej urobić pojęcie: była naszpikowana symbolami i głosiła bezwzględną aprobatę dzisiejszości. W parę miesięcy później, w styczniu czy lutym 1919 roku, odbył się pierwszy w Polsce wieczór futurystyczny: „Wieczur podtropikalny uządzony przez białych mužynuw” — jak głosiły zaproszenia¹.

Należy więc przypuszczać, że ulotka ukazała się w ostatnim kwartale 1918 roku. Anatol Stern, który przypomina w *Futurystach polskich i innych* atmosferę pierwszych wystąpień, mówi o „wydanej przez [futurystów] [...] w r. 1919 małej kolorowej ulotce pt. *Tak*”². Ulotka nie zachowała się w zbiorach polskich, poza przytoczonym wyżej fragmencem nie znana jest jej treść. A znajomość tej publikacji, pewna informacja o czasie jej wydania mogłyby rozjaśnić wiele spraw.

Pierwsze informacje o futuryzmie pojawiły się u nas już w roku 1909. Ignacy Grabowski opublikował wówczas w „Świecie” (nr 40—41) obszerny artykuł *Najnowsze prądy w literaturze europejskiej. Futurizm*. W latach 1912—1914 o futuryzmie pisali Cezary Jellenta, Sewo Romin, Aleksander Kołtoński (późniejszy współpracownik „Zwrotnicy”), Tadeusz Nalepiński³. Pierwsze wiersze futurystyczne powstały w 1914 r. (*Splon lotnika* i *Maggi* Jerzego Jankowskiego). Pismo, w którym zostały opublikowane („Widnokrag”, redagowany przez Józefa Wasserzuga), nie należało do popularnych, wiersze rychło zapomniano.

* Tekst ten powstał w ramach prac tematu węzłowego 11.1.

¹ A. Wat, *Wspomnienia o futuryzmie*. „Miesięcznik Literacki” 1930, nr 2, s. 71.

² A. Stern, *Poezja zbuntowana*. Warszawa 1964, s. 51.

³ Zob. J. Prokop, *Z przemian w literaturze polskiej lat 1907—1917*. Wrocław 1970, s. 38—52.

Dokładna datacja ulotki *Tak* pozwoliłaby wszakże na ustalenie pierwszeństwa jednej z dwu grup futurystycznych: krakowskiej lub warszawskiej. Używamy tu utartej nazwy „grupa”, jakkolwiek w obu wypadkach chodziło o zespoły dwuosobowe: futuryści warszawscy to Anatol Stern i Aleksander Wat, krakowscy — Bruno Jasiński i Stanisław Młodożeniec. W przypadku zespołu warszawskiego sprawa jest o tyle prostsza, że znamy dokładną datę ich pierwszego występu, owego „Wieczoru podtropikalnego [...]”; odbył się on 8 lutego 1919, informacja Wata jest więc prawdziwa⁴. W przypadku futurystów krakowskich sprawa jest bardziej skomplikowana: pierwszy „poezowiec” Niezalegalizowanego Klubu Futurystów „Pod Katarynką” odbył się 13 marca 1920⁵, wystąpili na nim: Jasiński, Młodożeniec i Tytus Czyżewski. Ten ostatni, jak można się domyślać, wprowadzał młodych przybyszów z Rosji w krakowskie środowisko artystyczne. Zapewne więc zespół ten zawiązał się pod koniec roku 1919. I Młodożeniec, i Jasiński zostali przez Czyżewskiego wciągnięci do grupy współpracowników „Formistów” (po raz pierwszy drukują w zeszycie 2, z kwietnia 1920, Jasiński jeszcze jako Wiktor).

Pod koniec 1920 poeci Katarynki przyjechali do Warszawy. 9 lutego następnego roku odbył się ich wielki wieczór w Filharmonii⁶. Od tego momentu większość inicjatyw wydawniczych będzie wspólnym dziełem obu zespołów.

Mówiliśmy dotychczas o zespołach krakowskim i warszawskim. Odrębną pozycję zajmował Jankowski, który wystąpił wprawdzie w jednym z wieczorów futurystycznych, ale w ruchu nie brał udziału, rychło też znalazł się w zakładzie dla obłąkanych, gdzie spędził ostatnie 20 lat życia. To, co kwalifikujemy dziś do futurystycznej poezji, stanowiło krótkotrwały epizod jego twórczości. Z odmiennych powodów szczególną pozycję zajmował także Czyżewski. Od poetów obu zespołów dzieliła go różnica wieku, urodził się w 1880 r. (Stern — w 1899, Młodożeniec — w 1895, Wat — w 1900, Jasiński — w 1901). Odmienne były również jego doświadczenia literackie, debiutował w 1908 r. jednoaktówką *Śmierć fauna*, wyraźnie zależną od dramatów Wyspiańskiego, ale zapowiadającą już nową literaturę. Był redaktorem (wspólnie z Leonem Chwistkiem, później z Konradem Winklerem) czasopisma „Formiści”. Pierwszego czasopisma Nowej Sztuki.

⁴ Zob. „Dziennik Poranny” 1919, nry 36, 39, por. też Z. J a r o s i ń s k i, wstęp w: *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*. Wybór i przygotowanie tekstów H. Z a w o r s k a. Wrocław 1978, s. XXXVI. BN I 230.

⁵ Zob. R. E m i n o w i c z, „Futurzyści” (?) w Krakowie. „Zdrój” 1920, t. 10, nr 5—6.

⁶ Zob. „Kurier Polski” 1921, nr 42. Zob. też J a r o s i ń s k i, *op. cit.*

Przytoczone powyżej fakty potrzebne nam były do zarysowania sytuacji wyjściowej. Celem tego szkicu jest wstępny opis czasopism i publikacji zbiorowych polskich futurystów. Termin „futuryzm” traktujemy jako równoważny określeniu „poezja Nowej Sztuki”, a więc włączamy weń zarówno dokonania formistów, jak i grupy „Almanachu Nowej Sztuki”, traktując tę ostatnią jako realizację finalną, wyłączamy natomiast zespół „Zwrotnicy”. Na prawach aneksu omawiamy działalność wydawniczą II Katarynki Warszawskiej, grupy wywodzącej się z futuryzmu, nie wnoszącej jednak istotnych modyfikacji. Ciekawszej zresztą jako przejaw recepcji programów futurystycznych niż oryginalnej twórczości.

Widziany tylko przez pryzmat ruchu wydawniczego futuryzm polski zamknąłby się w granicach lat 1919—1925. Cezurę początkową wyznacza ukazanie się „zerowego” numeru „Formistów” (tak określamy publikację zatytułowaną *Formiści. Wystawa III. Katalog*), cezurę końcową — ostatni numer „Almanachu Nowej Sztuki”. *Vorgeschichte* tego ruchu stanowi ulotka *Tak* z roku 1918. Ostatnią wreszcie publikacją gromadzącą teksty współpracowników czasopism i jednodniówek futurystycznych byłyby *Salon Modernistów. Almanach. Katalog* wydany w r. 1928 i posiadający, by tak rzec, charakter jubileuszowy.

Na plan pierwszy, nie tylko ze względów chronologicznych, wysuwamy omówienie „Formistów”. Potem omawiamy publikacje futurystów warszawskich i krakowskich oraz „Nową Sztukę”. Osobny rozdział poświęcamy próbie reaktualizacji „poetyki skandalu”, której wyrazem była *Awangarda*. Zamknięcie wreszcie zbiorowych akcji wydawniczych stanowi „Almanach Nowej Sztuki”. Osobno omawiamy publikacje Katarynki Warszawskiej i grup pokrewnych.

„Formiści”

Pierwszy zeszyt „Formistów” ukazał się w październiku 1919 w Krakowie. Za redaktorów i wydawców pismo podpisywali Leon Chwistek i Tytus Czyżewski, redakcja i administracja mieściła się w Krakowie, ul. Czysła 5, II piętro, czyli w mieszkaniu Czyżewskiego. Na s. 16 numeru 1 znajduje się następująca nota zatytułowana *Od formistów*:

Zachęcenii życzliwym przyjęciem katalogu naszej III-ciej Wystawy, postanowiliśmy wydawać co miesiąc zeszyt poświęcony naszej twórczości. — Cenę zeszytu ustanowiliśmy na 5 koron. Prenumeraty ze względu na trudności wydawnictwa na razie przyjmować nie będziemy.

Osoby, które pragną otrzymywać wydawnictwo nasze regularnie, zechcą nadesłać odnośne deklaracje pod adresem: Tytu s · Czyżewski, Czysła 57.

⁷ Ze względów technicznych posłużono się w cytatach spacją dla oznaczenia podkreśleń, które w oryginale wyróżnione są czcionką półgrubą lub kursywą.

Wspomniany w tej nocie katalog III Wystawy ukazał się w tym samym r. 1919, programowy artykuł Chwistka *Formizm* datowany jest: „Zakopane, 20. VIII. 1919”. Podobnie jak późniejsze zeszyty „Formistów” katalog tłoczony był w Drukarni Narodowej w Krakowie. Oprócz wspomnianego już artykułu Chwistka i wykazu eksponowanych prac (wystawiali wówczas L. Chwistek, T. Czyżewski, J. Fedkowicz, L. Gotlieb, J. Hryńkowski, T. Niesiołowski, A. Pronaszko, Z. Pronaszko, K. Winkler, S. I. Witkiewicz, A. Zamoyski) publikacja przynosiła dwa anonimowe *aforyzmy à rebours* oraz wiersze Czyżewskiego (*Oczy tygrysa, Pólsen, Lęk, Muzyka z okna*) i Jana Hryńkowskiego (*Szpital*). Podobne katalogi formiści (występujący zrazu jako „ekspresjoniści polscy”) publikowali wcześniej⁸, jedyną innowacją był w tym przypadku tylko druk wierszy. Innowacją jednak istotną. Katalog został przygotowany na wystawę, której otwarcie odbyło się 3 września 1919, w miesiąc później ukazał się zeszyt 1 „Formistów”.

Joanna Pollakówna stwierdza:

Pismo od początku swego istnienia miało dość specjalny charakter. Pomysłane było jako trybuna dla teoretyków grupy, ale nie mniej miejsca poświęcało literackim pracom członków, sympatyków i pisarzy obcych, godnych, zdaniem formistów, spopularyzowania w Polsce [...]. Wydaje się, że na doborze materiałów obcych zaważyły przede wszystkim upodobania Czyżewskiego⁹.

Formalnie zeszyt 1 niewiele różni się od wcześniej wydanego katalogu. Otwiera go polemiczny artykuł Chwistka *Wrogowie formizmu i ich psychologia*, wypełniający akurat połowę 16-stronicowego poszytu. Dział literacki zawiera wiersze Guillaume’a Apollinaire’a (*Cors de chasse*, w oryginale), Czyżewskiego (*Miasto w jesienny wieczór, Pastorałki, Kolęda*) i Jerzego Toma (*Czarny Staw i Płomienie*), *aforyzmy à rebours* zamykają numer. Materiał ilustracyjny stanowią dwie reprodukcje Czyżewskiego i Chwistka.

Rozszerzając konstatację Pollakówny, moglibyśmy rzec, iż było to pismo o formule zamkniętej. W dwojakim sensie — po pierwsze dlatego, iż służyło zamkniętej grupie osób, właśnie grupie formistów. Po drugie dlatego, że było pismem programowo unikającym tego, co miało zdominować ton wypowiedzi futurystów, a więc konfrontacji sztuki i życia. Warto w tym miejscu przytoczyć opinię reprezentanta tej drugiej orientacji, ale także współpracownika pisma Czyżewskiego i Chwistka — Brunona Jasińskiego.

Kiedy powróciłem do Polski po długiej w niej nieobecności, zgrupowała się dookoła niego [tj. Czyżewskiego] garstka malarzy znanych na zewnątrz Krakowowi pod nazwą formistów, rozpoczynając wtedy wydawać pod tym tytułem maleńkie piśmko redagowane przez Czyżewskiego i Leona Chwistka. Formiści zrobili na mnie wrażenie średniowiecznego cechu poszuki-

⁸ Zob. J. Pollakówna, *Formiści*. Wrocław 1972, s. 79—97.

⁹ *Ibidem*, s. 93.

waczy nowej formy. Odgradzeni od ulicy szklaną taflą swych pracowni, rozwiązywali jeden po drugim narzucające się problemy malarskie, jak rozwiązuje się równania matematyczne, z kamiennym uporem i pewnością swej prawdy. A za szybą przewalało się życie polskie, miało się w powojennej gorączce, tłukło głową o mur zagnane w labirynty ślepych uliczek, życie poplątane, pstre, bezjęzykie. Na pracę przygotowawczą było za późno. Chwila domagała się radykalnego czynu ¹⁰.

Od numeru 2 nastąpiło wprawdzie poszerzenie kręgu współpracowników, wiersze publikowali tu — oprócz Czyżewskiego — także Stanisław Młodożeniec i Bruno (wówczas jeszcze Wiktor) Jasiński oraz Jerzy Tom, Jan Starzewski, Józef Wittlin i Leopold Zborowski. Pismo pozyskało stałą współpracę mieszkającego w Paryżu malarza polskiego pochodzenia — Ludwika Markusa (Marcussisa). Wciąż jednak było to pisemko niewielkie (nr 2 miał 12 stron). Ukazywało się, jak można sądzić, z prywatnych funduszy redaktorów i wydawców. Wydanie jednego z numerów (jak uważa Pollakówna, był to nr 2 lub 3) sfinansował Feliks Antoniak, koszty wyniosły 6000 marek ¹¹.

W numerach późniejszych — prócz autorów już wymienionych — publikowali głównie poeci o mniejszym znaczeniu: Ludgard Grocholski, Artur Prędski, Jan Hryńkowski. Wśród przekładów znajdujemy wiersze Apollinaire'a (w przekładzie T. Czyżewskiego), Humberto Rivasa (w przekładzie L. Zborowskiego), Paula Eluarda (w przekładzie Arm. Z.). W numerze 5 pojawił się anons:

W najbliższych zeszytach naszego pisma, ukaże się szereg utworów poetyckich oraz reprodukcji z dzieł najmłodszej sztuki zagranicznej.

Realizacją tej zapowiedzi był numer 6. Zawierał on programowy artykuł Konrada Winklera *Na nowych drogach sztuki*, obszerny informacyjny szkic Juliana Rota-Czerwińskiego *Nowa poezja i dramat w Niemczech* oraz duży blok przekładów: Czyżewski przełożył tu dwa wiersze Apollinaire'a (*Tytoń za dwa sous* i *1890*) i Ó Georges'a Robemonta-Dessaignesa, autor podpisujący się pseudonimem RO-dada tłumaczył Jeana Arpa (*Z cyklu „Chmuropompa”*), J. R. przełożył *Zaświaty Alda Polazzeschiego* i *Dyrektora kinoteatru Iwana Golla*, występujący tu po raz pierwszy Anatol Stern — *Sędziów* i *Port* Majakowskiego oraz *Poemat Chlebnikowa*.

Fakt pojawienia się już w numerze 2 wierszy futurystów krakowskich, a w numerze ostatnim przekładów Sterna dowodzi, iż pismo starało się skupić wokół siebie reprezentantów całego ruchu Nowej Sztuki.

Nie przeczy temu polemiczny wypad pod adresem futurystów warszawskich zawarty w zamieszczonym w numerze 4 manifeste Czyżewskiego *Od maszyny do zwierząt*. — *Kto się gniewa na nas?*: „Stern

¹⁰ B. Jasiński, *Futuryzm polski*. (Bilans). „Zwrotnica” 1923, nr 6.

¹¹ Pollakówna, *op. cit.*, s. 94—95.

i W a t: wylażł na gruszkę i rwał pietruszkę czyli to samo co było we Włoszech przed 10 laty”. Komentując to zdanie pisze Pollakówna:

Jego niechęć do poetyki młodych warszawian musiała sięgać głębiej, skoro ani jeden ich utwór nie pojawił się w piśmie ¹².

Rzeczywiście — w „Formistach” nie odnajdziemy żadnych nawiązań do książek Sterna wydanych w r. 1919, do debiutanckiego tomu Wata, który ukazał się w r. 1920, do almanachu *Gga i Niebieskich pięt*. Ale — w „Formistach” w ogóle nie było recenzji. Pierwszy wspólny wieczór futurystów warszawskich i krakowskich odbył się na początku r. 1921, gdy przygotowywano ostatnie numery pisma.

Czasopismo „Formiści” zostało, jak już powiedziano, utworzone jako teoretyczny organ ruchu przede wszystkim plastycznego. Nawet Stanisław Ignacy Witkiewicz występował tu przede wszystkim jako plastyk i teoretyk sztuki (*Z powodu krytyki VI-tej wystawy formistów*, nr 4). Z tekstów literackich ogłosił tu tylko ulotny wierszyk *Artyści i znawcy* (nr 5). Poza Czyżewskim pozostali autorzy krakowscy to poeci *minorum gentium* lub pisujący plastycy. Tymczasem w latach, gdy ukazywało się pismo, Czyżewski przeżywał okres dużej aktywności literackiej. Wówczas to, jak można sądzić, powstała przeważająca część utworów z tomów *Zielone oko* i *Noc—dzień*. Także pisane wówczas manifesty mają charakter tyleż plastyczny, co literacki. To zapewne zdecydowało, iż dążył do nadania „Formistom” charakteru pisma literacko-artystycznego. Opierając się na danych zawartych we wspomnieniach Młodożeńca ¹³, należy przypuszczać, iż to właśnie autor *Zielonego oka* starał się przyciągnąć do współpracy Jasińskiego i Młodożeńca, on też zapewne decydował o literackim kształcie pisma.

Jedynymi literackimi sojusznikami Czyżewskiego mogli być futuryści. Niezależnie od wszystkich różnic — i tych programowych, i tych wynikających z różnicy wieku (a więc i odmiennych doświadczeń). Na planie literackim należy więc „Formistów” traktować jako pismo Czyżewskiego.

W zeszytcie 5 na pierwszej stronie opublikowano wykaz współpracowników; lista jest długa, warto ją tu jednak przytoczyć w całości:

Feliks Antoniak, Leon Chwistek, Tytus Czyżewski, Henryk Gotlib, Ludgard Grocholski, Jan Hrynkowski, Bruno Jasiński, Michał Kucharski, Muhamed Hilmy Kulenović, Ludwik Lille, Ludwik Markous, Stan. Młodożeniec, Tymon Niesiołowski, Artur Prędski, Andrzej Pronaszko, Zbigniew Pronaszko, Władysław Roguski, Kazimierz Tomorowicz, Waclaw Wąsowicz, Konrad Winkler, Józef Wi[t]tlin, Stan. Ignacy Witkiewicz, Kamil Witkowski, August Zamojski, Jan Zaruba, Leopold Zborowski, Jan Żyznowski.

¹² *Ibidem*, s. 157.

¹³ S. Młodożeniec, *Tytus Czyżewski — pierwszy w awangardzie*. „Wiadzenia” 1961, nr [3].

Nie jest to lista pełna, brak w niej np. Tadeusza Pełpera, nie ma Jana Starzewskiego. Lista ta nie zawiera również wszystkich nazwisk autorów reprodukowanych prac plastycznych. Warto więc podać je w kolejności alfabetycznej: Feliks Antoniak, Norah Borges, Leon Chwistek, Tytus Czyżewski, André Derain, Jan Hryńkowski, Luis Marcoussis, Pablo Picasso, Zbigniew Pronaszko, Konrad Winkler, August Zamoy-ski. Pod tym względem „Formiści” nie mogą się równać ze „Zwrotnicą” czy „L’Art Contemporain — Sztuką Współczesną”. Także w dziedzinie sporów programowych (literackich zwłaszcza) rola pisma była marginalna. Stanowiło ono organ zamkniętej grupy plastycznej i służyło jej celom. W okresie, gdy współredaktorem był Chwistek (do z. 3), ukazał się tu szereg jego programowych szkiców, potem rolę ideologa grupy wziął na siebie jego następca — Winkler, którego wypowiedzi z programem futuryzmu niewiele mają wspólnego. W artykule *Bez programu* (z. 4) znajdujemy np. zdania:

Człowiek współczesny przekonuje się [...] coraz widoczniej o tym, że wstąpił w nowy etap historii — stanął na rubieży dwóch odmiennych światów, gdzie nie romantyczne gęźlarstwo ani płytka analiza życiowych problemów, lecz jakiś prometejski gest, jakiś skok w próżnię szalony i w twórczym obłądnie zrodzony czyn, może go uchronić od coraz bardziej w egzystencję jego wdzierającej się mechanizacji życia. Cywilizacja wyżarła mu duszę. Straciła jego osobowość w męty powszedności.

Zdaniu Winklera „człowiek, który wynalazł maszynę, stał się jej mimowolnym narzędziem”, przeciwstawia się zdanie Czyżewskiego z drukowanego w tym samym numerze manifestu *Od maszyny do zwierząt*: „kochać będziemy maszyny, gdyż one nasze siostry”.

Na gruncie poetyki immanentnej sprawa była jeszcze bardziej skomplikowana. Jasiński drukował w „Formistach” głównie wczesne, „ego-futurystyczne” wiersze (*Panienki w lesie, Café, Matki*), dopiero w zeszy-cie 5 pojawiają się słynne *Zemby*. Młodożeniec już w zeszycie 2 opublikował programowy wiersz *Z Moskwy 1917* zaczynający się słynnym, wielokrotnie cytowanym zdaniem:

Dzisiejszość-m się zachłysnął
ja — Radośnik: pan na śmiechu
szczeropłynnym

Najdalej jednak wysunięte były eksperymenty Czyżewskiego: w zeszy-cie 5 opublikował *Płomień i studnię*, w czwartym — *Mechaniczny ogród*, w katalogu blok wierszy formistycznych: *Oczy tygrysa, Pół-sen, Lęk, Muzyka z okna*.

Historyka literatury „Formiści” interesują przede wszystkim jako pismo Czyżewskiego oraz miejsce pierwszych publikacji Jasińskiego i Młodożeńca. Trudno orzec, jakie było rzeczywiste oddziaływanie pis-

ma. Oficjalnie podawano, iż jego nakład wynosił 1000 egzemplarzy¹⁴. Z tekstami tu publikowanymi polemizował Karol Irzykowski, powoływali się na nie w swych późniejszych wystąpieniach reprezentanci awangardy. Jak się zdaje, rola „Formistów” polegała głównie na udostępnieniu czytającej publiczności wierszy poetów Nowej Sztuki, stworzeniu czegoś w rodzaju próbnego ośrodka skupienia. Na gruncie krakowskim pismo to stanowiło przedłużenie wcześniej ukazujących się „Masek”. W momencie, gdy zaczęło się ukazywać, nowsze tendencje literackie reprezentował tylko organ ekspresjonistów — poznański „Zdrój”, w momencie upadku — wychodził „Skamander”, pojawiały się jednodniówki futurystyczne, zespół warszawski przygotowywał się do wydawania „Nowej Sztuki”.

Pierwsze publikacje futurystów warszawskich

Trzy publikacje, które zapoczątkowały zbiorowy ruch futurystyczny w Warszawie, ukazały się na przelomie lat 1920 i 1921. Poprzedziły je dwa tomy wierszy Anatola Sterna — *Nagi człowiek w śródmieściu* i *Futuryzje*, oba wydane nakładem autora w 1919 r. (z tym, że drugą składkę *Futuryzji* dodrukowano już w r. 1920). W sporze o pierwszeństwo racje są więc po stronie ekipy krakowskiej, tym bardziej, że nie odnaleziono prasowych publikacji Sterna sprzed jego publikacji książkowych.

Jakkolwiek stylistyka cytowanego przez Wata fragmentu zaginionej ulotki *Tak* zdaje się sugerować raczej związki z ekspresjonizmem, to przyjęcie, iż ukazała się ona w r. 1918, pozwoliłoby pierwszeństwo przyznać futurystom warszawskim.

Chronologicznie pierwszą z tych publikacji jest jednodniówka posiadająca następujący tytuł okładki: *To są NIEBIESKIE PIĘTY które trzeba pomalować*. Ukazała się ona jesienią 1920 roku. Stopka zawiera informacje: „Odpowiedzialny kierownik główny: Stefan Kordian Gacki / Ilustrator *Niebieskich Pięt*: Anatol Stern. / Wydawcy: Stefan Kordian Gacki i Stanisław Strumph-Wojtkiewicz. / Druk: »Wszeczas« (Jan Mancki) Marszałkowska Nr 116”. Według wspomnień Strumpha-Wojtkiewicza nakład *Niebieskich Pięt* wynosił 2000 egzemplarzy¹⁵. Na okładce znajduje się konturowy rysunek bosych stóp, które — w myśl zaleceń ilustratora — miały być pomalowane. Układ typograficzny tytułu, a także jego brzmienie w tekstach wspomnieniowych wskazuje, iż właściwy tytuł publikacji brzmiał: *Niebieskie Pięty*.

Omawianą obecnie publikację określiliśmy mianem jednodniówki.

¹⁴ Zob. *Pierwszy polski spis gazet i czasopism*. Poznań 1921, s. 56. — *Spis gazet i czasopism Rzeczypospolitej Polskiej*. Warszawa 1921.

¹⁵ Zob. S. Strumph-Wojtkiewicz, *O własnych siłach. Kartki z prywatnego archiwum*. Warszawa 1967, s. 25.

Równie dobrze można ją nazwać almanachem¹⁶, oprócz wierszy zawiera bowiem tylko jednostronicowy zestaw not.

W cytowanych już *Wspomnieniach o futuryzmie* Wat pisze, iż jednodniówka była „pierwszą próbą wciągnięcia nowych sił do polskiego futuryzmu [...]”. Próba się nie udała. Był to dokument mniej ciekawy¹⁷. Wiersze publikowali tu: Gacki, Wat, Strumph-Wojtkiewicz, Stern, Rytard, Brzęczkowski i Solecki. Programowa nota, zapewne autorstwa Sterna, głosi:

W o b e c tego rozpaczliwego stanu „inteligencji tzw. polskiej” (żydzi) i literatury, która z jednej strony daje rzeczy nijakie — z drugiej zbyt wielkie, by nie oddziaływały przygnębiająco — garść dobroczynnych poetów postanowiła pokazać społeczeństwu swe niebieskie pięty i co za tym idzie — różowy tyłek. Oddziała to bądź co bądź — orzeźwiająco. W książce tej nie znajdzie nic takiego, czego nie można by było natychmiast po przeczytaniu zapomnieć. Dajemy ludziom, znającym smak słowa i humoru, lekko strawny i lekko wykwintry posiłek. Dumni jesteśmy, że to futurystyczne danie niedostępne będzie dla czcigodnej braci paskarskiej i że poznają się na nim tylko nieliczni zuchwali smakosze.

Zdania te, jeśli się w nie wczytać uważnie, sugerują nieco inny charakter jednodniówki, niżby to wynikało ze wspomnień Wata. Prawdą jest bowiem, że publikowali tu ludzie dotychczas nie związani z ruchem futurystycznym (np. skamandryta Rytard), ale prawdą jest też, że teksty futurystów (także samego Wata) mają wyraźnie charakter ludyczny. Czy także — parodyjny?

Po latach redaktor jednodniówki tak pisał w liście do autora tego szkicu:

Natrafiłem w jakiejś publikacji na ocenę *Niebieskich Pięt* jako poezji futurystycznej. To jest grube nieporozumienie. Pomysł *Niebieskich Pięt* powstał przy stoliku w Ziemiańskiej z inicjatywy Stanisława Strumph-Wojtkiewicza, który nigdy nie był futurystą. Zaprzyjaźniłem się z nim w wojsku i przedstawiłem go właśnie tego dnia Sternowi. Obaj pokpiwali z różnych błazeństw Skamandra i stąd powstała myśl napisania swego rodzaju parodii literackiej. Mnie przypadło w udziale napisanie parodii Siewierianina i zrobiłem to w kilku wierszykach na jego kopyto. Mówiono mi, że persyflaż był udany. Chodziło o to, żeby wykpić trzeciorzędnego poetę, na którego temat szaleli wówczas skamandryci¹⁸.

Interpretację tę potwierdzałyby wiersze. *Spacer* Gackiego czy *Historia naiwna* Sterna mogą być potraktowane jako parodia egofuturyzmu. Z drugiej jednak strony byłby to żart wymierzony tyleż w skamandrytów, co w Jasińskiego. Także wczesne, pominięte w książkach, wiersze Sterna dadzą się umieścić w nurcie poezji egofuturystycznej. Ba, ale

¹⁶ Jarosiński (op. cit., s. XXXIX) mówi ostrożnie o „dwunastostronicowym tomiku”.

¹⁷ Wat, op. cit., s. 73. Tamże odmienna informacja o czasie publikacji: „na początku 1920 roku”.

¹⁸ List S. K. Gackiego z 27 XII 1978.

antysemickie akcenty w nocie Sterna są przedłużeniem prowokacji, o których pisze Wat w cytowanych wspomnieniach. Ba, ale wśród not w *Niebieskich Piętach* czytamy i takie zdania:

— Panurg, dosiadający w nawracaniu do Życia Wesołego całą płomienność ascetów Tyberiady — oto człowiek, którego próżno i z dziwnym utęsknieniem wyczekujemy. Kawalarz, wycięty z renesansowej bajki, niebieski szelma, przewrócony do góry nogami — birbant natchniony — oto prorok, którego wypatrujemy z upartym niepokojem. Boję się przecież, że zdechnie w Polsce [...]. Dwóch odosobnionych fantastycznych futurów więzionych od czasu do czasu — próżno stara się poruszyć ociężałe bydlę tłumu, które w odpowiedzi na uderzenie nogą — głupio się uśmiecha.

Autorem tej noty był zapewne także Stern.

Jakkolwiek zinterpretujemy te zdania w kontekście tekstów zawartych w *Niebieskich Piętach*, to nie ulega, jak się zdaje, wątpliwości, iż realizują one ten sam program co finalne wiersze *Księgi mądrości* Sterna:

Chcę ryczeć jak osioł
Chcę skakać jak krowy¹⁹.

Niebieskie Pięty, pierwsza znana publikacja futurystów warszawskich zamykałaby ten okres wspólnych działań, w którym poetyka skandalu miała wyraźny posmak ludyzmu, nie była uwikłana w konteksty ideologiczne. Była, by tak rzec, wyzwoleniem się z kultury zastanej, nie pociągającym za sobą żadnych dodatkowych zobowiązań. To po pierwsze. Po drugie: zamyka okres sojuszu ze skamandrytami (jedna z not z cyklu *Wydawnictwa literackie* *(periodyczne)*, sygnowanych kryptonimem Sterna „as”, wymierzona jest przeciw „Skamandrowi”). Odtąd cały wysiłek „dwóch odosobnionych fantastycznych futurów” zmierzać będzie do uzasadnienia w ł a s n e g o stanowiska.

Dział not *Niebieskich Pięt* zamyka anons: „W tych dniach wyjdzie wielki almanach pt. g g a”.

Ukazał się on w grudniu 1920; tekst na karcie tytułowej głosi, że jest to „I polski almanach prymitywistów”. Tytuł okładki jest obszerniejszy: „g g a / pierwszy polski almanach / poezji futurystycznej. dwumiesięcznik prymitywistów. / warszawa. grudzień 1920 / a n a t o l s t e r n — m u z a n a c z w o r a k a c h. / a l e k s a n d e r w a t / — f r u w a j ą c e k i e c k i”. Egzemplarz znajdujący się w Bibl. Jagiellońskiej (sygn. III 259 449) posiada kartę ochronną, na której w lewym górnym rogu umieszczono skrzyżowane nazwiska autorów, pośrodku zaś ukośnie drukowane słowo „fruwaj”. Karty tej brak w egzemplarzu znajdującym się w Bibl. IBL PAN, nie posiada jej również egzemplarz ze zbiorów Sterna. Słowo „wielki” z cytowanego anonisu można rozumieć dosłownie, po obcięciu introligatorskim *gga* ma format 29,2 × 28,2 cm. Zostało wydrukowane na cienkim różowo-beżowym papierze z tym, że tekst poematu Sterna *Romans Peru* tłoczono na mniejszego formatu kartkach

¹⁹ A. Stern, *Księga mądrości*. W: *Futuryzje*. Warszawa 1919, s. 2.

papieru szarzielonego i przyklejono. Paginacja almanachu jest osobliwa, numerowane są stronicie 1—16, po czym następuje 1 s. nlb. i stronicie numerowane 34—44 oraz 1 s. nlb. Almanach tłoczono w drukarni „Wszechczas”.

Osobliwa paginacja nie jest tu przypadkiem. Robi wrażenie, jakby w ostatniej chwili usunięto część składu (na s. nlb. po liczbowanej s. 16 umieszczono tytuł zbiorowy wierszy Wata), nie zmieniając jednak — czy tylko z powodu niedopatrzenia drukarza? ²⁰ — paginacji całości. W kręgach związanych z ruchem futurystycznym utrzymywała się informacja, iż owe brakujące stronicie 17—32 miały wypełniać wiersze Gackiego, usunięte — pod nieobecność autora — przez pozostałych autorów ²¹. Odmiennej wersji tego incydentu podał nam Gacki:

byłem w tym czasie w wojsku i przyjeżdżałem do Warszawy na krótko w sprawach służbowych lub na kilkudniową przepustkę — nie potrafię więc ustalić dokładnych dat. W czasie jednego z takich „wypadów” uzgodniliśmy wydanie wspólnego zbioru poezji. Każdy z nas miał dostarczyć szesnaście stron druku. Całość miała nosić tytuł *Almanach poetycki awangardy* lub coś bardzo zbliżonego. Wiersze dostarczyłem, ale podczas następnego pobytu w Warszawie Stern przedstawił nowy projekt: zbiór miał teraz nosić tytuł *Almanach prymitywistów* (czy coś podobnego) i być poprzedzony manifestem prymitywistów. Odrzuciłem tę koncepcję, argumentując z grubsza, że Polska potrzebuje myśli nowoczesnej, a nie powrotu do prymitywu. Rozmowa zakończyła się bez konkluzji. Kiedy w parę miesięcy potem byłem znowu w W-wie, dowiedziałem się, że wydawnictwo ukazało się w formie proponowanej przez Sterna bez moich wierszy. Po namyśle doszedłem do wniosku, że w tej sytuacji było to najlepsze rozwiązanie. Nigdy nie powróciliśmy do tej sprawy i nie przeszkodziła ona naszej współpracy w redagowanym przeze mnie A. N. Szt. Chciałbym dodać, że nigdy nie miałem w ręku A. GGA ²².

Znamienne jest jednak, że aż do r. 1924, gdy przystąpił do redagowania „Almanachu Nowej Sztuki”, Gacki wycofał się z uczestnictwa w ruchu futurystycznym.

Gga pozostała więc wspólną publikacją Sterna i Wata. Ogłoszony tu manifest *Prymitywiści do narodów świata i do Polski* jest pierwszym chronologicznie manifestem futuryzmu polskiego. Otwierają go zdania:

wielka tęczowa małpa zwana dionisem dawno już zdechła. wyrzucamy jej zgniłą spuściznę ogłaszamy

I. CYWILIZACJA, KULTURA, Z ICH CHOROBLIWOŚCIĄ — NA ŚMIETNIK

wybieramy prostotę ordynarności, wesołość zdrowie, trywialność, śmiech.

²⁰ Zob. A. Wat, *Coś niecoś o „Piecyku”*. *Brulion*. W: *Ciemne świedziło*. Paříz 1968. W późniejszych jego wspomnieniach (*Mój wiek. Pamiętnik mówiony. Część pierwsza*. Przedmowa: Cz. Miłosz. Do druku przygotowała L. Ciołkoszowa. Londyn 1977, s. 39) czytamy, iż funduszy na wydanie gga dostarczył Gacki, „którego Stern wykiwał w sposób niezmiernie zabawny z tego almanachu, tak że zostaliśmy tylko we dwóch”.

²¹ Informacja ustna A. Ważyka.

²² List S. K. Gackiego do autora z 1 X 1976.

Dalszy program ujęty w 10 punktów głosi m. in. przekreślenie historii i potomności, zburzenie miasta, prymityw...

W dotychczasowych opracowaniach przyjęło się traktowanie manifestu jako mistyfikacji. Jarosiński pisze:

Postulatów manifestu nie należy traktować serio. Chaotyczna, zawierająca stwierdzenia jawnie ze sobą niezgodne, wypełniona zabawnymi sloganami deklaracja futurystów rządziła się przede wszystkim zasadą przekory²³.

Wcześniej Andrzej Lam nazwał almanach *gga* „mistyfikacją niejako do kwadratu”, manifest zaś „osobliwym materii pomieszaniem”²⁴. Z pozoru jest to interpretacja zasadna, manifest głosił „apoteozę konia”, „pierwotne środki porozumiewania się”, co było w zgodzie z postulowanym „prymitywem”. Oświadczał, co mieściło się w stylu epoki, że „mickiewicz jest ograniczony”, a „słowacki jest niezrozumiałym bełkotem”. Głoszonej przez Marinettiego apoteozie wojny przeciwstawiał hasło: „wojny winny się toczyć na pięście, mord jest niehigieniczny”. Ale już postulat „dowolność form gramatycznych, ortografii i przestankowania” znajduje uzasadnienie w późniejszej twórczości autorów (*Namopaniki* Wata, *Nimfy* Sterna). Podobnie postulat „zamiast estetyki antygracja” należy odczytywać jako świadectwo przewartościowań, których dokumentem jest wczesna poezja Sterna. Szokujące zdania: „otwórzmy oczy, wówczas świnia wyda się nam czarowniejszą od słowika, a *gga* gąsiora olśni nas bardziej niż śpiew łabędzi” staną się mniej szokujące, gdy wpiszymy je w system przewartościowań kultury zastanej. Negacji zastanej estetyki. Punkt 10 tego manifestu, jeszcze intuicyjny, nieostro sformułowany, okaże się mieć wielorakie przedłużenie w programach Nowej Sztuki:

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

Tym, co zdecydowanie wyróżnia manifest z *gga* od sformułowań programowych formistów jest nie tylko ton drwiny i persyflażu, ale — przede wszystkim — umieszczenie ewolucji sztuki w szerokim kontekście społecznym. Zdanie „ustrój społeczny rozumiemy przez władztwo idiotów istotnych i kapitalistów. jest to grunt najbardziej płodny w śmiech i w rewolucję”, to nie tylko — jak chce Jarosiński — przedstawienie „polityki jako sprawy niepoważnej”²⁵, ale także krytyka konkretnej polityki. Rewolucję, która w tym zdaniu się pojawia, autorzy traktowali (dowodzą tego powstałe w tym okresie wiersze Sterna) jako rewoltę o charakterze anarchistycznym. Rzecz by można, że po-

²³ Jarosiński, *op. cit.*, s. XV.

²⁴ A. Lam, *Instynkt i ład. Polska awangarda poetycka. Programy lat 1917—1923*. Kraków 1969, s. 164, 165.

²⁵ Jarosiński, *op. cit.*, s. XL.

dobnie „anarchistyczny” charakter miała mieć rewolucja artystyczna. „Istota sztuki — czytamy — w jej charakterze cyrkowego widowiska dla wielkich tłumów”. Anarchistyczny charakter ma też postulat:

[należy potraktować] wirujące przedmioty, jako materiał sztuki. teatry zmienić na budynki cyrkowe. [...] należy zerwać ze ścian kawałki płótna zwane obrazami, malować twarze ubrania bieliznę ludzi, domy chodniki.

Powiedzielibyśmy, iż karnawałowość sztuki jest swoistym odpowiednikiem anarchistycznej rewolty.

Pod tym względem manifest „prymitywistów” jest najdalej w kierunku dadaizmu wysuniętym sformułowaniem programowym polskiego futuryzmu.

Dadaistycznej proveniencji jest też sformułowanie:

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

Praktyczną realizacją tego postulatu są fragmenty *Romansu Peru* Sterna, a także późniejsze *Namopaniki* Wata.

Omawiamy tak obszernie ten manifest, stąd bowiem wywodzi się, jak można sądzić, cały szereg późniejszych sformułowań w kolejnych manifestacjach. Jest on wiązką możliwości, które potem zostaną rozwinięte.

Gga była zbiorem wierszy Sterna i Wata. Zbiorem programowym. Autorzy żądali „pornografii niezamaskowanej”, pod tym względem była to najbardziej drastyczna publikacja polskiego futuryzmu (*Muza na czworakach* i *Pissuary* Sterna, *Ranek* Wata). To też stało się powodem, że 10 lutego 1921 publikacja została zatrzymana przez warszawską cenzurę, motywem była nieobyczajność zawartych w niej utworów²⁶.

Trudno orzec, czy to właśnie, czy wyczerpanie się funduszy autorów sprawiło, iż nie doszedł do skutku pomysł wydania „Dziennika Prymitywistów”. Na ostatniej stronie *gga* znajduje się anons:

DZIENNIK PRYMITYWISTÓW będzie rzucał kłody—artykuły społeczne, publicystyczne i krytykę tzw. literatury.

dziennik prymitywistów będzie się ukazywał periodycznie, co dwa miesiące i będzie zamieszczał poezję i prozę anatola sterna i aleksandra wata. przyjmowane są jednak i inne utwory też przekłady z futurystów obcych, razem z oryginałami. oryginały będą na żądanie zwrócone. za niektóre utwory, umieszczone w dzienniku będzie się nawet płacić.

zachęcamy do tworzenia organizacji futurystycznych, przywołujemy wszystkich do utrwalania w polsce prymitywizmu i jego sztuki.

²⁶ Zob. „Dziennik Komisariatu Rządu na m. st. Warszawę” 1921, nr 32.

W tym samym anonsie znajduje się informacja charakterystyczna dla „folkloru” ruchu (kopiować ją będą naśladowcy):

w sprawach futuryzmu polskiego należy udać się do cukierni na ul. erywańskiej Nr 14, w niedzielę między godziną 1 a 2 lub 5 a 6 tam, w drugim pokoju (bocznym) będzie można zobaczyć się z anatółem sternem, lub z aleksandrem watem. rękopisy wysłać pod adresem: a. n. stern sienna 27.

Ten sam adres można przypisać „Wydawnictwu »Futur Polski«”, którego nakładem ukazało się *gga*. Było to prywatne mieszkanie Sterna i jego matki.

Nazwa wydawnictwa „Futur Polski” figuruje także na karcie tytułowej najmniej chyba znanej publikacji futurystów *Nieśmiertelnego tomu futuryz*. Wkrótce po wydaniu została ona bowiem, znów pod zarzutem nieobyczajności, zatrzymana przez cenzurę²⁷. Wydano ją zapewne w drugiej połowie marca 1921 — decyzja o konfiskacie posiada datę 23 marca. Tytuł był świadomą grandilokwencją, „tom” to bowiem czterostronicowa składka formatu 28,0 × 17,8 cm, stronica pierwsza, drukowana czerwoną farbą, stanowi kartę tytułową, ostatnia jest nie zadrukowana. Na s. 2 znajdują się trzy utwory Sterna: *Nimfy*, *Arak* i *Spacerujące*, na s. 3 *Namopanik choruna Wata*.

Do sprawy obydwu konfiskat, rozpatrując je zresztą na szerszym tle, nawiązuje anonimowy artykuł w „Nowej Sztuce” zatytułowany *Naganka na literatów*:

W grudniu r. 1920 zostaje zaarrestowany almanach futurystów pt. *gga*. Cenzor Sygetyński nie postarał się jednak przedłożyć na czas sprawę prokuratorii, wobec czego almanach automatycznie został zwolniony [...].

W tym samym czasie [tj. w początkach r. 1921 — jak wynika z kontekstu — A. K. W.] konfiskuje cenzor Sygetyński *Nieśmiertelny tom futuryz* Anatóła Sterna i Aleksandra Wata. Po raz drugi zapomina sprawę zwrócić na drogę sądową, wobec czego sprawa zostaje umorzona, lecz mimo domagań, nie zwraca zaarrestowanych 500 egz. *Tomu*²⁸.

Zapewne też nigdy nie został autorom zwrócony, Stern był przekonany, że egzemplarze nie zachowały się w bibliotekach polskich²⁹, tymczasem Bibl. Narodowa posiada dwa egzemplarze, jeden ze zbiorów własnych (sygn. III 395 533), drugi — w zbiorach Bibl. Ordynacji Kraśnińskich (sygn. 79 492).

Znaczenie *Nieśmiertelnego tomu* polega nie tylko na tym, że autorzy opublikowali tu swoje najciekawsze utwory. Jest to także bardzo ważny dokument futurystycznych eksperymentów typograficznych, kompozy-

²⁷ Zob. jw., nr 67.

²⁸ *Naganka na literatów*. „Nowa Sztuka” 1922, nr 2, s. 32. Artykuł został podpisany: „Redakcja”, autorem był zapewne A. Stern.

²⁹ Zob. A. Stern, *Futuryści polscy i inni*. W: *Poezja zbuntowana*. Warszawa 1964, s. 51.

cja karty tytułowej (będąca zapewne dziełem Sterna, nawiązuje bowiem do okładki *Futuryzji*), rozplanowanie nazwisk, kompozycja kolumny — stwarzają z książki dzieło sztuki typograficznej. To po pierwsze. Po drugie: *Nimfy* Sterna drukowane są „zreformowaną” ortografią. Jej system nigdy nie był przedmiotem szczegółowych analiz, warto więc poświęcić mu tu parę uwag. Jest możliwe, iż jej zasady (sygnalizowane już w *Manifestie Prymitywistów*) miały podobną genezę co wcześniejszy pomysł Jankowskiego: naśladowały sposób pisania „ludzi nieuczonych”³⁰. A więc: zanik nosowości w wygłosie („wabio” — wabia) lub jej rozszczepienie („som” = są), rozszczepienie nosowości wewnątrz słowa („rence” = ręce, ale także: „bąkać”), niekonsekwentnie występuje zamiana rz na ż („nabźmiały”, ale: „przez”), równie niekonsekwentna jest zamiana ó na u („śrud”, ale: „góre”), sporadycznie rz zamienia się na sz („tszeba”), a zaś na gwarowe u („kuźda”). Znamienne, że był to eksperyment jednorazowy, pozostałe wiersze Sterna drukowane w *Nieśmiertelnym tomie* mają ortografię zgodną z ówczesną normą.

Jak się zdaje, pewne światło na genezę tej ortografii rzuca anonimowa recenzja opublikowana w *Nożu w bżuhu*, czytamy tam, iż *Nieśmiertelny tom futuryz*

jest tomem 'najpiękniejszej liryki polskiej. Barwnym, fermentującym słowem, pachnącym, jak owoce, — hłopską negramatyczną gwarą, która najniespodziewanej i najroszkosznej w świecie nagle rozsubtelnia się w świadomie leniwym-rytmicznie zdań, pisane są nimfy sterna. Wyrwane są zupełnie z bagna literackości, porwane z ludowym estetyzmem. Znajdźcie tam ludowość prawdziwszą i głębszą, niż w poezji samego ludu, zeszczonej przez wpływy. [...] sprymitywizowane gramatyki, efekt użycia fonetycznej pisowni, święci tutaj swe święto, każąc np. w słowie: g e m b y, widzieć zupełnie wyraźne puculo-watość i sprężystość wprost gumową czerwonych policzkuw (czerwony trujką, nie Y.M.C.A. kaloszuw Treugolníka:)³¹.

Ortografia utworu współgrała więc z „prymitywizmem” widzenia, była jeszcze jednym sposobem kwestionowania konwencji.

Ostatni wreszcie druczek będący wspólnym dziełem „dwóch fantastycznych warszawskich futurów” ma charakter persyflażu. Był on zresztą przez długi czas niedostępny i uchodził za zaginiony, odnalazł się jednak w anińskich zbiorach Juliana Tuwima (obecnie: w Muzeum Literatury w Warszawie)³². Jest to (podajemy tytuł okładki): *Żydek-literat / (Zasmarkander i futurojojny) / Satyry, piosenki i kuplety. / Zebrał i opracował CEZET*. Ta 8-stronicowa broszurka formatu 17,2 × 10,7 cm tłoczona była w drukarni M. Hyndle i S-ka, skład główny przyjęła „Ad-

³⁰ J. Jankowski, *Tram wpopszek ulicy*. Warszawa 1920.

³¹ [A. Stern?], *Nieśmiertelny tom futuryz. (sterna)*. W: *Nuż w bżuhu*. Kraków 1921, s. 2.

³² Za pomoc w jego odszukaniu (część zbiorów, w których się znajduje, nie była wówczas skatalogowana) należą się podziękowania p. Tadeuszowi Januszewskiemu z Muzeum Lit.: atury w Warszawie.

ministracja Kijosków Warszawskich, Niecała 12". Zewnętrznie publikacja ta przypomina standardowe podówczas zbiory kupletów. Jak wynika z relacji p. Alicji Stern, kolportowana była razem z nimi w warszawskich kioskach ulicznych.

Termin druku możemy określić tylko pośrednio, na podstawie realiów, do których odwołują się zawarte tu teksty. Ponieważ tekst poświęcony „Nowej Sztuce” zawiera zdanie:

Iwaszkiewicz ze Sternem
Z zapalem niezmiernem
Pchają tam Żydków,
Machesów i szwedków,

— można przyjąć, iż druczek ukazał się między końcem listopada 1921 a lutym 1922; w numerze 2 „Nowej Sztuki” Iwaszkiewicz już bowiem nie uczestniczył. Niepewną kwestię autorstwa (utrzymywał się także pogląd, iż autorami kupletów byli Stern i Słonimski) definitywnie rozstrzygają adnotacje Tuwima odnoszące się do wiersza *Zasmarkander i Żydki* — umieszczone przy tytule: „(Al. Wat)”, oraz w przypisie: „oprócz tego tekstu — pozostałe wiersze Anatola Sterna”.

Zbiorek ten kontynuuje poetykę skandalu, lecz także — co istotne — sytuuje się w kręgu literatury popularnej. Nie są to bowiem stylizacje, ale teksty, które mogłyby być rzeczywiście wykonywane w trzeciorzędnych kabaretach. Tylko czysto zewnętrzna, pozatekstowa wiedza o ich autorach sprawia, że interpretujemy je inaczej niż standardową antysemitką satyrę. Wpisujemy je w podwójny kontekst: poetykę zarówno prowokacyjnych wieczorów, na których obaj autorzy (w środowisku studentów żydowskich!) występowali z antyżydowskimi tekstami, jak i, z drugiej strony, antysemitkich wystąpień publiczności (np. na wieczorze zakopiańskim 10 VIII 1921), zajadłych tekstów publicystycznych Stanisława Pieńkowskiego i innych. Żydowskość jest bowiem podstawowym argumentem krytycznym stosowanym w tych tekstach, ujawnienie żydowskiego pochodzenia autora, prawdziwego bądź zmyślnego (Iwaszkiewicz, Lechoń, Czyżewski, Młodożeniec), lub sympatii prożydowskich dyskwalifikuje twórczość. Stern i Wat doprowadzili tu do *extremum* sposób myślenia, podówczas wcale nie odosobniony. Także finalny kuplet *Paskarzy poezji* podejmuje wątek typowy:

O Polsko moja
Kiedy dłoń twoja
Te żydowskie syny
Wypędzi z kraju
Do Palestyny?

Podobnie jak stereotypową zbitką jest fragment z wierszyka *Zasmarkander i Żydki*: „Bo Majlech Breiter jest socjałysta / Czytaj pachciarz i sjonista”.

Nie sposób nie dodać, że z ówczesnej perspektywy zbiór satyrycz-

nych wierszyków, w których na jednym poziomie traktowani są Słomski, Lechoń, Tuwim, Iwaszkiewicz oraz Stern, Wat, Czyżewski, Młodożeńiec i Jasiński, był dla poetów tej drugiej grupy niewątpliwą nobilitacją. Dla rzeczywistych odbiorców druczku ci pierwsi byli bowiem autorami, których twórczość znali, jeśli nie całą, to przynajmniej użytkową, o tych drugich co najwyżej czytali uszczypliwe artykuły.

Zapewne, trudno wierszyki z tego zbioru traktować poważnie, dla autorów był to efekt dobrej zabawy, kontynuującej podobne pomysły skamandrytów, sądzymy wszakże, iż w futurystycznej strategii przypada mu rola wcale istotna. Dla odbiorcy wewnątrzśrodowiskowego, jeśli nie znał on rzeczywistych autorów, teksty te mogły być dowodem świadczącym o popularności futurystów, dla odbiorcy „kioskowego” — świadectwem, iż autorzy tego kręgu nie różnią się od znanych mu autorów z kręgu Skamandra.

Jednodniówki grupy krakowskiej

Numer 5 „Formistów” (maj 1921) zawiera na s. 17 następujący anons:

10 czerwca r.b. ukaże się *Jednodniówka futurystów manifesty futuryzmu polskiego* wydanie nadzwyczajne na całą Zeczpospolitą Polską zawierająca: Manifesty w sprawie natychmiastowej futuryzacji życia, poezji, teatru, krytyki, ortografii itp. ostatnie poezje Tytusa Czyżewskiego, Brunona Jasińskiego, Stanisława Młodożeńca, Anatola Sterna, autokrytyki wielkich futurystów, artykuły dotyczące wszystkich dziedzin życia i sztuki.

Cena egzemplarza mk. 20.

Do nabycia we wszystkich księgarniach, biurach dzienników i u roznościeli.

Autorem tego tekstu był zapewne Jasiński. On też podany jest w stopce jednodniówki jako „redaktor i wydawca”. Ta dużego formatu (94,4 × 31,4 cm) publikacja tłoczona była „czcionkami Drukarni Związkowej w Krakowie, ul. Mikołajska L. 13, pod zarządem J. Dziubanowskiego”. W stosunku do zapowiedzi cena uległa zmianie, wynosiła 30 marek. Wydanie jednodniówki zbiegło się z datą wielkiego wieczoru grupy krakowskiej w sali Teatru im. Słowackiego w Krakowie (11 VII o godz. 23).

Traktujemy ją jako publikację futurystów krakowskich, mimo że ukazała się już po wspólnych wieczorach obu grup, świadectwem nawiązanej współpracy jest umieszczenie w *Jednodniówce* wiersza (*Poezja żemi*) i autokrytyki (*Ja o sobie*) Sterna. Jeszcze ściślej można by określić *Jednodniówkę* mianem autorskiej publikacji Jasińskiego. Jego bowiem dziełem są zarówno podstawowe manifesty jak i drobne noty. Młodożeńiec wydrukował tu tylko dwa wiersze (*Pszewrut i Othłań*), Czyżewski dwa wiersze (*Hymn do maszyny mego ciała* i *W szpitalu*

obłąkanych) oraz autokrytykę (*O „żelonym oku” i o swoim malarstwie. (Autokrytyka-autoreklama)*).

Pozostałą część publikacji wypełniają teksty Jasińskiego, wiersze: *Pogrzeb Reńi, Upał, Zmęczył mnie język...*, manifesty: *Do narodu polskiego manifest w sprawie natyhmiastowej futuryzacji życia, Manifest w sprawie poezji futurystycznej, Manifest w sprawie krytyki artystycznej, Manifest w sprawie ortografii fonetycznej*, oraz teksty drobniejsze: nota domagająca się „skasowania cenzury przewencyjnej dla odczytuw i wieczoruw poetyckich, jako instytucji urągającej elementarnym zasadom państwa konstytucyjnego”, nota krytykująca życie teatralne i domagająca się „oddania wszystkich budynków teatralnych i cyrkowych” w ręce futurystów, nota o spoliczkowaniu Pieńkowskiego przez Iwaszkiewicza, artykuł o Solskiej, *Pszegłąd prasy w mińatuże* oraz nota *Od redakcji*. Są to klasyczne teksty programowe polskiego futuryzmu.

Nie omawiamy ich tu szczegółowo, były bowiem przedmiotem wielu analiz³³, znalazły się też w powszechnie dostępnej *Antologii polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*.

W nocie *Od redakcji* pisał Jasiński:

Ten świstek manifestuw, protestuw i bomb jest pierwszą próbą dowiedzenia, że hasła nasze o demokratyzacji sztuki i uczynieniu jej codzienną, aktualną i powszechną, tak aby z czasem była zdolną wytrzymać konkurencję nawet z gazetami, nie są czczym frazesem i potrafimy je w czyn wprowadzić.

— kończąc nawoływaniem do „jak najspieszniejszego tworzenia i zawiązywania na całym terenie Żplitej Polskiej organizacji futurystycznych”. Ten ostatni postulat był nie tylko echem organizatorskich działań Marinettiego (jak wiadomo, futuryści włoscy działali również jako partia polityczna), ale także wyrazem dążenia do związania ruchu artystycznego z ruchem społecznym. Efektem tych dążeń była późniejsza współpraca futurystów z KPP-owską „Nową Kulturą”.

Jasiński był pierwszym, który artystyczne postulaty Nowej Sztuki potraktował jako swoistą egzemplifikację postulatów społecznych. Zdanie: „Do głosu dochodzi nowa siła — uświadomiony proletariat”, jest kluczem do tych manifestów. Głosząc postulat bezwzględnego nowatorstwa („sztuka jest tworzeniem rzeczy nowych”), zwracał się jednocześnie do „ludzi nowych”, co „będą tym zdrowym odżywczym sokiem, który odświeży starą, wyradzającą się rasę ludzi wczorajszych”. Z konstatacji: *status quo* określają „tzy zasadnicze momenty [...]: maszyna, demokracja i tłum”, wyprowadza Jasiński postulat równouprawnienia wszystkich sfer rzeczywistości i warstw języka, przekreślenie logiki, negację zdania...

³³ M. in. we wstępie E. Balcerzana do: B. Jasiński, *Utworky poetyckie, manifesty, szkice*. Wrocław 1972, tamże bibliografia. BN I 211.

Kolejną jednodniówkę — *Nuż w bżuhu* należy potraktować jako egzemplifikację tych postulatów, wypełniają ją głównie wiersze: *Mediumiczno-magnetyczna fotografia poety Brunona Jaśieńskiego* i *Transcendentalne panopticum* Czyżewskiego, *Foot-bal wszystkich świętych*, *Prolog*, *Mięso kobiet* i *Psalm powojenny* Jaśieńskiego, *Bombaj*, *Hymn pokoju* i *Kino Młodożeńca*, *Kosmiczny nos*, *1/2 godziny na żelonym bżegu* i *Rewolucja ęąta Sterna*, *Namopańnik barwistanu* i *Płodżeńe Wata*. Jako „redaktorowie i wydawcy” pismo podpisali Jaśieński i Sterna, wyszło ono z drukarni „Czasu” w Krakowie (format 94,4 × 63,6 cm), z datą „listopad 1921”, w Krakowie kolportowano je od 13 listopada. Jako adresy redakcji podano prywatne adresy redaktorów: Jaśieńskiego — „Kraków, Radziwiłłowska 33”, Sterna — „Warszawa, Śenna 27”. Cena jednodniówki wynosiła 80 marek.

W dwa tygodnie po Krakowie przystąpiono do kolportowania *Noża* w Warszawie. 14 grudnia, na wniosek ministra spraw wewnętrznych, publikacja została skonfiskowana³⁴. Bezpośrednią przyczyną był zapewne artykuł Macieja Wierzbickiego, oskarżający autorów o „celową, planową a chytrą robotę rozkładową”, szerzenie pogardy „dla pisowni i języka polskiego, [...] dla sztuki polskiej”, przygotowywanie gruntu do przyjęcia „anarchistycznych teoryj”, „posiew bolszewizmu”, wreszcie o to, iż są „apostołami z łaski emisariuszów Trockiego”³⁵. Nie były to zarzuty nowe, już w *Jednodniówce futurystów* pisał Jaśieński o atakach publicystów obliczających „nasze subsydia, jakie otrzymaliśmy od żądu sowietuw na akcję futurystyczną w Polsce”³⁶.

W stosunku do pierwszych konfiskat obserwujemy tu zmianę motywacji. *Gga* i *Nieśmiertelny tom futuryz* zostały skonfiskowane ze względów obyczajowych, z powodu „nieobyczajności” tekstów, przyczyną aresztowania Sterna po wieczorach we Lwowie 15 i 16 listopada 1920 było „bluźnierstwo”, jakie popełnił w wierszu *Uśmiech primavery*³⁷. Tu zaś padły argumenty natury ideologicznej i politycznej. Wiązało się to nie tylko z radykalizacją polityczną autorów (Jaśieński odbywał już wówczas wieczory w organizacjach kontrolowanych przez KPP), ale także z zaostrzającym się kursem polityki rządu Witosa.

Nuż w bżuhu miał zresztą charakter z zamierzenia bulwersujący, po stronie *recto* opublikowano *List otwarty do p. ministra spraw wewnętrznych* protestujący przeciwko zrywaniu przez władze wieczorów futurystycznych oraz żądanie wydania przez urząd prokuratorski skonfiskowanego *Nieśmiertelnego tomu futuryz*, strona *verso* zawiera ataki

³⁴ Zob. „Dziennik Komisariatu Rządu na m. st. Warszawę” 1921, nr 285.

³⁵ M. Wierzbicki, *Głupota czy zbrodnia?* „Rzeczpospolita” 1921, nr 341. Cyt. za: J. Arosiński, *op. cit.*, s. LVII (tamże bibliografia).

³⁶ b.j. [B. Jaśieński], *Pszełąd prasy w mińnatuże*. W: *Jednodniówka futurystów*. Kraków 1921, s. 4.

³⁷ Zob. „Skamander” 1920, nr 1.

na teatry warszawskie, krytykę Pronaszki z powodu „wyglansowanych butów witosy na tle rodzimego »krajobrazu« pul i łąk” oraz blok ataków przeciwko krytykom o „tabetycznych muzgah”. Także, jak można sądzić, o doborze wierszy decydowała ich drastyczność. *Revolucja cała* Sterna to również wizja rewolucji społecznej, o wyraźnie anarchistycznym charakterze, podobnie *Psalm powojenny* Jasińskiego, ze zdaniem:

w rytmicznym hszęście kulomiotów
idą czerwone moje święta

odczytywany był wówczas jednoznacznie. O „nieobyczajność” zaś łatwo było oskarżyć *Mięso kobiet*³⁸ Jasińskiego czy *Płodzenie* Wata.

Jeśli *Jednodniówka* była przede wszystkim zbiorem manifestów, to *Nuż w bżuhu* — przede wszystkim zbiorem wierszy. W zakresie sformułowań programowych publikacja ta wniosła niewiele. Manifest *Malowane spodnie* ma charakter wyraźnie zabawowy. W nocie o wieczorach futurystycznych w Zakopanem marginesowo pojawiają się zdania: „Ściskamy dłoń francji i szwajcarii” oraz „Marinetti jest nam obcy”. Wśród omówień publikacji prasowych znajdziemy krytykę *Tumora Mózgowicza* Witkiewicza, opublikowaną, „by ustrzedz się przed posądzeniem, że autor ma coś wspólnego z futuryzmem”. Osobno zamieszczono notę odcinającą się od publikacji II Katarynki Warszawskiej (omówimy ją w dalszej części artykułu) oraz ogłoszenie o tym, iż „poczynając od następnej jednodniówki dziennik futurystów przyjmuje ogłoszenia firm handlowych i osub prywatnych”. Po raz pierwszy w jednodniówce tej wystąpił także Chwistek, publikując fragment *Wielości rzeczywistości* pt. *O poezji*³⁹. Omówienie tej książki zamieścił Młodożeniec. Warto może zasygnalizować jeszcze krótką notę znajdującą się tuż nad stopką:

Polskiej Partii Socjalistycznej, przedstawicielom jej posłom Libermanowi i Czapińskiemu za energiczną i skuteczną interwencję w wypadkach wywołanych pszez samowolę i obskurantyzm składamy w tym miejscu gorące podziękowanie.

Interwencja ta to zgłoszenie interpelacji przez posłów PPS (wśród sygnatariuszy był także Norbert Barlicki) w sprawie zerwania przez referenta oświatowego Komisariatu Rządu wieczoru futurystów w warszawskim Towarzystwie Kredytowym 3 marca 1921⁴⁰.

Po latach Jasiński nazwał *Nuż w bżuhu* „pieśnią łabędzią” polskiego futuryzmu, a także „najpiękniejszą publikacją brukową futuryz-

³⁸ Jarosiński (*op. cit.*, s. LIX) zwraca uwagę, że druk tego wiersza zbiegł się w czasie z ogłoszeniem przez organizacje kobiece listu otwartego do dyrektorów teatrów w obronie czci kobiety polskiej.

³⁹ Fakt ten odbił się niekorzystnie na jego karierze uniwersyteckiej.

⁴⁰ Zob. *Sprawozdania stenograficzne Sejmu Ustawodawczego. Posiedzenie 215 z dnia 4 III 1921*. W wyniku interwencji referent został zwolniony, wieczór zaś powtórzony 9 III.

mu europejskiego”⁴¹. Nazwa ta w równy sposób mogłaby być odniesiona do *gga* czy *Nieśmiertelnego tomu futuryz.* Prawdą jest jednak, że *Noż w bżuhu* zamknął etap jednodniówek i wyodrębniania się grupy futurystów spośród tendencji określanych wówczas mianem „futurystycznych”.

Obydwie jednodniówki drukowane były pisownią fonetyczną. Jak można sądzić, był to indywidualny pomysł Jasińskiego, zaakceptowany przez pozostałych autorów. Jej zasady (sformułowane w *Manifestie w sprawie ortografii fonetycznej*) były proste: „Idealną pisownią [...] będzie pisownia z gruntu prosta i ściśle fonetyczna”. Jasiński usunął więc *ó*, *rz* i *ch*, konsekwentnie stosował zmiękczenia za pomocą znaków diakrytycznych („*ćeń*” = cień), oznaczenia miękkości („*śito*” = sito) oraz pisownię fonetyczną grup spółgłoskowych typu *trzy*, *przy* („*tszy*”, „*pszy*”). Był to — w pomysł autor — projekt tymczasowy, w przyszłości oznaczenia zmiękczeń miały dotyczyć również spółgłosek *m*, *p*, *w*, głoski *sz*, *cz*, *dz*, a także *ch* miały być tworzone przez użycie znaków diakrytycznych. W ten sposób zostałyby, na gruncie ortografii, zrealizowana zasada „jak największej syntetyzacji i skrótów”. W późniejszych publikacjach Jasiński jednak to zarzucił. Uproszczoną ortografią wydrukował jedynie *Pieśń o głodzie* (1922).

Jakkolwiek zapewne główny trud redagowania *Noża w bżuhu* wziął na siebie Jasiński (on też prawdopodobnie kontrolował druk publikacji, tłoczony przecież w Krakowie), było to wspólne dzieło autora *Buta w butonierce* i Sterna. Szerzej — obu połączonych grup futurystów: krakowskiej i warszawskiej. Anons *Futuryzujemy reklamę* sugeruje, iż publikacje takie autorzy zamierzali kontynuować. Być może wyczerpanie się funduszy (autorzy grupy krakowskiej wydawali wówczas swe indywidualne książki), a być może także kłopoty z cenzurą spowodowały zaniechanie tych planów.

Nie mamy szczegółowych danych o nakładach obu jednodniówek. Informacja podana w *Nożu w bżuhu*, iż *Jednodniówkę futurystów* wytłoczono w 30 tys. egzemplarzy, jest zapewne przesadzona. Prawdopodobnie jej nakład nie przekroczył kilku tysięcy, co — jak na owe czasy — stanowiło liczbę ogromną. Metody kolportażu były nietypowe i szokujące: jednodniówki sprzedawali gazeciarze, rozrzucano je podczas manifestacji ulicznych (o charakterze — jak byśmy dziś powiedzieli — happeningowym). To także mieściło się w ramach tendencji do umasowienia sztuki, do uczynienia z niej „towaru” powszechnie dostępnego.

Jeśli w tym okresie obserwujemy początkową dominację zespołu krakowskiego, później zaś względne równouprawienie, to na przełomie

⁴¹ Jasiński, *Futuryzm polski*.

lat 1921 i 1922 dominację przejmują zespół warszawski. Czyli — Anatol Stern. Z etapu „skandalicznego” futurystyczny wkrocza w etap „stabilizacji wartości”.

„Nowa Sztuka”

Hasłem *Noża w bżuhu* jest — powtórzone za „szwajcarskimi pszyjaćułmi” — zdanie: „Hcemy szczać we wszystkich kolorah”. Proweniencja tego sformułowania jest niewątpliwie dadaistyczna. Także kilka utworów Sterna (m. in. *1/2 godziny na żelonym bżegu, Kosmiczny nos*) moglibyśmy zakwalifikować do tego nurtu polskiego futurystyki, który zbliżał się do koncepcji dadaistycznych. Tu też umieścilibyśmy manifest o „malowaniu spodni”. W początkach ruchu futurystycznego był to nurt bliski dominacji, nieprzypadkowo po latach Ważyk „najbardziej radykalny program”⁴² widzi w cytowanym tu już fragmencie *Księgi mądrości* Sterna. Na przełomie lat 1921 i 1922 jest on już nurtem ustępującym. W tym też czasie dobiega końca seria najgłośniejszych, najbardziej ekscytujących wieczorów poetyckich.

Oczywiście — wyznaczenie ścisłej cezury oddzielającej od siebie dwie strategie futurystów nie jest sprawą prostą. *Nuż w bżuhu*, jednodziówka będąca najpełniejszą realizacją „poetyki skandalu”, ukazał się 13 listopada 1921, z datą „listopad 1921 rok”, zapewne w kilkanaście dni później wyszedł numer 1 „Nowej Sztuki”.

Jeśli zestawimy z sobą hasło *Noża w bżuhu* i zdania ze *Wstępu od redakcji* „Nowej Sztuki”, która „pragnie być jedynie polem nowej syntetyzacji sztuki”, uzyskamy kontrapunkt dobrze ilustrujący odmienną dwu strategii. „Strategia skandalu”, jak słusznie zauważył Edward Balcerzan, była funkcjonalnie związana z postulatem „futuryzacji życia”⁴³; stanowiła praktyczny sposób realizacji programu, w którym dążenie do przekształceń zastanych kodów literackich było częścią walki o nową świadomość. Miała się ona wyrażać także w zmienionych formach życia społecznego, w zmianie obyczajów. W tym ujęciu, powiedzielibyśmy, artystyczny program futurystyki był funkcjonalnie wtopiony w program przemian cywilizacyjnych i społecznych. Nie sztuka była celem ostatecznym, ale przemiana świadomości.

W zakresie wydawnictw z e w n ę t r z n y m wyrazem strategii skandalu były druki odbiegające swym kształtem od konwencjonalnych publikacji artystycznych. *Nieśmiertelny tom futurystyki* to przecież ulotka, *Jednodziówka futurystów* i *Nuż w bżuhu* zarówno formatem, jak i sposobem łamania naśladują gazetę codzienną. Zewnętrznym wyrazem nowej strategii jest publikacja utrzymana w konwencjonalnym kształcie

⁴² A. Ważyk, *Kwestia gustu*. Warszawa 1966, s. 65.

⁴³ Balcerzan, *op. cit.*, s. XLV n.

pisma literackiego. „Nowa Sztuka” ma typowy dla publikacji zeszytowych format 25,5 × 18,8 cm (dla porównania: format „Skamandra” wynosił 24,7 × 17,2 cm), ukazywała się na dobrej klasy prążkowanym papierze, miała spokojne szare okładki (nr 1 jasne, nr 2 ciemne). Kompozycja kolumn nie odbiegała od przyjętych wówczas, tyle tylko, że — zapewne dla oszczędności — teksty poetyckie drukowano in continuo. Jedynym odstępstwem od typograficznych obyczajów epoki jest wyróżnianie w wierszach fragmentów za pomocą czcionki półgrubej (normą było stosowanie spacji). W artykułach jednak — zgodnie z panującymi wówczas obyczajami — jako wyróżników używa się kursywy. O rezygnacji z ortografii fonetycznej była już mowa. Zrezygnowano jednak także ze zróżnicowania wielkości czcionki w poszczególnych fragmentach wierszy, przeważająca część utworów nie odbiega kształtem graficznym od drukowanych w ówczesnych czasopismach (np. w „Skamandrze”), istniejące zaś różnice (układ osiowy, zróżnicowanie „światła” między wyrazami) są wynikiem inwencji autorów. W tym względzie różnice między *Nieśmiertelnym tomem futuryz* czy *Nożem w bzu-hu* a „Nową Sztuką” są uderzające.

Jeśli wierzyć wspomnieniom Peipera, a raczej należy im wierzyć, to Stern konsultował z nim charakter pierwszego numeru, w wyniku tych konsultacji Peiper „przyrzekł współpracownictwo”⁴⁴.

„Na odstępstwie »Nowej Sztuki« od dotychczasowej linii futurystycznej znać już było skutki naszych rozmów” — pisze dalej autor *Nowych ust*. — Niemniej jednak:

kiedy na okładce pierwszego numeru nazwisko moje znalazłem niespodziewanie wśród redaktorów, a potem przeczytałem nie znaną mi dotąd przedmowę redakcji, doznałem uczucia przykrości⁴⁵.

Zapewne Stern podobne konsultacje przeprowadził z pozostałymi członkami komitetu redakcyjnego, w skład którego wchodził Jarosław Iwaszkiewicz oraz Leon Chwistek i Tadeusz Peiper (jako przedstawiciele komitetu na Kraków). Udział Iwaszkiewicza był zapewne nominalny, nie wydrukował on bowiem w tym piśmie żadnego tekstu sygnowanego swym nazwiskiem, po wydaniu numeru 1 ustąpił z komitetu, z powodu — jak głosi nota w numerze 2 — „pewnych nieuzgodnień”, które „nie pozwoliłyby [mu] [...] kontynuować wspólnie rozpoczętej pracy”. W numerze 2 nie powtórzono już składu zespołu. Chwistek pozostał w nim jednak zapewne do końca, w obu bowiem numerach znajdują się jego teksty (*Zagadnienie współczesnej architektury* w nrze 1, *Nowa poezja polska* w nrze 2).

⁴⁴ T. Peiper, *Zakończenie*. W: *Tędy. Nowe usta*. Przedmowa, komentarz, nota biograficzna S. Jaworski. Opracowanie tekstu i redakcja T. Podolska. Kraków 1972, s. 313.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 314.

Skład zespołu świadczy, iż „Nowa Sztuka” miała przedstawiać możliwie szeroki wachlarz tendencji nowatorskich: Stern reprezentował tu grupę futurystyczną. Chwistek — formistów, Iwaszkiewicz — lewe skrzydło „Skamandra”, Peiper... Z dzisiejszej perspektywy powiedzieliśmy, iż reprezentował ten nurt nowatorstwa, który w przyszłości miał stać się dominujący. W roku 1921 był jednak autorem artykułów rozproszonych w prasie hiszpańskiej i paru artykułów politycznych, drukowanych w prasie polskiej. Był człowiekiem nowym, nie związanym z żadną z ukonstytuowanych wcześniej grup.

Redaktorem odpowiedzialnym i wydawcą pisma był Karol Żukowski. Cofnięcie przez niego dotacji po numerze 2 stało się bezpośrednim powodem upadku „Nowej Sztuki”⁴⁶. Pewne dochody czerpano także z reklam (trzy stronicie w nrze 2; jednym z ogłaszających się tu był słynny wówczas „Psycho-Grafolog” Szyller-Szkolnik). Redakcja pisma mieściła się w mieszkaniu Sterna (Warszawa, Sienna 27 m. 9), redakcja krakowska — w mieszkaniu Chwistka (Szujskiego 7), administracja — w warszawskim „oddziale głównym” wydawnictwa „Lektor” (Sienkiewicza 5). Nakład według (zapewne zawyżonej) informacji redakcji wynosił 2000 egzemplarzy⁴⁷. Cena — 240 marek za egzemplarz. Obydwa numery tłoczono w drukarni „Rola” Jana Buriana (Warszawa, Mazowiecka 11). Numer 1 ukazał się w listopadzie 1921, numer 2 — w lutym 1922.

Cytowane uprzednio wspomnienie Peipera niedwuznacznie sugeruje, iż „Nowa Sztuka”, mimo posiadania komitetu redakcyjnego, była praktycznie rzeczą biorąc, pismem Sterna. On też był autorem *Wstępu od redakcji*. Zastrzeżenia Peipera wzbudziły zapewne zdania:

Jest rzeczą konieczną, by sztuka była traktowana nie tylko jako jedna z form uspołeczniających, w rodzaju filozofii, religii, socjologii *etc.* Każda z tych form oparta niezwykle na analizie i będąca pasożytem doświadczenia — jest pozbawiona przecież możliwości owego szalonego skoku w niewiadome a cudowne jutro, wyrwania się z więzów fatalizmu, który nakłada na nas doświadczenie. Pozostawcież cośkolwiek człowiekowi dziakiemu, który mieszka w każdym z nas i który krzyczy, pozostawcie coś intuicji.

W poetyce sformułowanej Sterna zdania te stanowiły przejście od koncepcji „prymitywizmu” do głoszonego później „klasycyzmu podświadomości”. Dla Peipera oznaczały one jednak regres w kierunku romantyzmu, tworzenia nieświadomego i spontanicznego. Pisał dalej Stern:

chodzi nam o taką syntezę sztuki, która wyzwoliwszy się z pętów metafizyczności, wyzbywając się balastu sentymentalności i symboliki, stałaby się wreszcie nadbudową, nie trzymającą się ściśle wzorów rzeczywistości i wystarczającą samej sobie jedynie na podstawie swych walorów: nowych, rozumowo niemożliwych do przedstawienia sobie przenośni i wartości formalnych, bez których istnienie treści empirycznych w dziele sztuki nie byłoby usprawie-

⁴⁶ Zob. *ibidem*, s. 315.

⁴⁷ Zob. *Pierwszy polski spis gazet i czasopism Rzeczypospolitej Polskiej*. Poznań 1922/1923.

dliwione. [...] Chodziłoby, jednym słowem, o przerwanie tam logiczności przede wszystkim — zależności, wydających się niezbędnymi samemu rozsądkowi — ale najzupełniej zbytecznych dla nieuprzedzonego intelektu. Musimy w sztuce raz na zawsze skończyć z kwestią żądań, które jej stawia rozsądek, gdyż z natury swej nie obejmuje on zbyt dalekich, wyłamujących się z ogólnych ram, koncepcji. Oto jest najbliższe zadanie „Nowej Sztuki” — praca przesunięcia wartości twórczych i kompozycyjnych dzieła sztuki, zmodernizowanie psychiki społeczeństwa, zrealizowanie nowych i ekstatycznych perspektyw, które przed nami otwiera sztuka, nie zacieśniająca się w granicach zrozumiałości.

Moglibyśmy w tych zdaniach widzieć załazek dwu przyszłych koncepcji. Wspólne dla obu byłoby dążenie do „zmodernizowania psychiki społeczeństwa”. Wspólne też byłoby dążenie do autonomii sztuki poetyckiej. Dla jednej wszakże charakterystyczny byłby racjonalizm, dążenie do stworzenia nowych, ale racjonalnie się tłumaczących reguł sztuki poetyckiej, dla drugiej — wartością naczelną byłoby przeciwstawienie się związkom nawykowym, absurd. Jedna swoje funkcje upatrywałaby w stworzeniu systemu pseudonimów i ekwiwalentów rzeczywistości realnej, druga — w sondowaniu głębinowych warstw psychiki. Dla jednej charakterystyczne byłyby powaga, konstruktywizm, dla drugiej — groteska. Ta pierwsza to — oczywiście — koncepcja krakowskiej Awangardy, ta druga to program „Almanachu Nowej Sztuki”.

U punktu wyjścia zdawały się tworzyć jedną wspólną doktrynę. To z perspektywy późniejszych sformułowań skłonni jesteśmy przeciwstawiać zdaniu Sterna o sztuce „nowej, powszechnej, a więc demokratycznej, będącej pokarmem dla wszystkich” Peiperowski postulat „s z t u k i r o b i o n e j d l a d w u n a s t u”⁴⁸. To dopiero z perspektywy późniejszych opozycji akcentujemy w artykule Peipera *Nowa poezja hiszpańska* sformułowanie: „Kult dla zdania jest najistotniejszą cechą tej poezji”, a nie obszernie rozważania o składni jukstapozycyjnej.

Wkład „Nowej Sztuki” do teorii futuryzmu był niewielki. Poza wspomnianym wstępem Sterna w grę wchodzi tu tylko artykuł Chwistka *Nowa poezja polska*, a raczej część wstępna tego artykułu, dalsze bowiem z powodu zawieszenia pisma nie zostały opublikowane. W dwu recenzjach zamieszczonych w numerze 2 Stern polemizował z Witkiewiczem-dramaturgiem („będzie zawsze dekadentem starego teatru”), a Wat z Witkiewiczem-estetykiem („nie dał żadnego systemu, choćby szczątkowego, pojęć estetycznych”). Z tej pierwszej wynotujemy jeszcze odpowiedź Sterna na sformułowanie Rabskiego z recenzji *Pragmatystów*. Rabski: „Dosyć! Skończyć z absurdem!”. Stern: „Ależ, najszacowniejszy, jeszcześmy go nie rozpoczęli!”.

Tylko uwzględniając ówczesną „perspektywę odbioru” kwalifikujemy artykuł Peipera jako „futurystyczny”. Była to pierwsza ściśle lite-

⁴⁸ T. Peiper, *Sztuka a proletariat*. W: *Tędy. Nowe usta*, s. 139.

racka wypowiedź autora opublikowana po przyjeździe do kraju. Jakby tłumacząc się z decyzji publikacji właśnie w „Nowej Sztuce” pisał po latach:

Smiałości tej grupy czyniły mi ją bliską, a starcie z nią coraz bliższą. [...] Nie wstrzymywała mnie wcale zastrzona w owym czasie niepopularność futurystów, która po wydanym niedawno *Nożu w bzuhu* osiągnęła punkt szczytowy. Uważałem, że jeśli mam brać udział w ruchu grupowym, miejsce moje jest w grupie najbardziej nowatorskiej.

I dalej:

Artykuł o cudzych sprawach był mi bardzo na rękę, bo mogłem w nim wypowiedzieć w sposób mniej obowiązujący kilka moich myśli⁴⁹.

Dla rozwoju późniejszych teorii istotne są tu przede wszystkim dwa sformułowania zawarte w artykule Peipera *Nowa poezja hiszpańska*. To odnoszące się do „kultu zdania” już przytaczaliśmy. Drugie dotyczy składni:

Utworki nowej poezji hiszpańskiej zbudowane są prawie wyłącznie na zasadzie *i u x t a p o z y c j i*. Zdania leżą obok siebie. Bez połączeń, bez przejść. Istnieje między nimi jedynie pajęczynowy pomost ogólnej idei. Obrazy i myśli przesuwiają się przed nami jak na ekranie świetlanki latarni magicznej: obraz, pauza, obraz, pauza. Brak strumienia ciągłości. Zupełna nieobecność spójnika. Zdania leżą równorzędnie obok siebie. Zdanie obok zdania, zdanie obok zdania.

Z kultem zdania wiąże Peiper odejście od zasady *mimesis*:

Zdanie uzyskuje szeroką autonomię w stosunku do rzeczywistości. Chodzi mu o siebie, nie o rzeczywistość. [...] Nieraz zaś zdanie zrywa zupełnie kontakt ze światem rzeczywistym. Powstają wtedy obrazy, którym nic rzeczywistego nie odpowiada, a które posiadają jakąś nieodpartą siłę sugestywną. Rzeczy, pozornie nie dające się ze sobą powiązać, wiążą się tu w jakieś nowe, nieprzewidziane, hypnotyzujące całości. Odległości zanikają, nieważkie stają się ciężary, czas stapia się w chwilę lub chwile. W ten sposób powstaje nowa rzeczywistość — rzeczywistość literacka, samorodna i samorzadna, w której możliwe jest wszystko, czego wymaga życie słowa.

Zasada jukstapozycji wiąże się natomiast z dominacją „elementu muzycznego”, rezygnującego jednak z „wszelkiego periodyzmu”, poszczególne całości składniowe mają rytm własny. Jest także efektem — czego Peiper *expressis verbis* nie wypowiada, ale co wynika z jego wywodów — asocjacionizmu. Zaletą składni jukstapozycyjnej jest w ujęciu Peipera „solidna gęstość”, wykluczenie elementów podrzędnych, wada: „istnienie szerokiego pola dla dowolności”. „Łatwo dochodzi do tego, że zdania układa się obok siebie nie tylko bez połączeń, ale także bez spójni wewnętrznej”. Prowadzi to do „utrąty jedności organicznej”, kompozycji przypadkowej, w której „Można by poszczególne części do-

⁴⁹ Peiper, *Zakończenie*, s. 313—314.

wolnie przestawić bez skutków istotnych dla całości utworu”. Które to wady, zdaniem autora, „można zauważyć w poezji hiszpańskiej”. „Zresztą — także w nowej poezji innych krajów. U nas również”.

To ostatnie zdanie wymierzone było w futurystów. Potwierdzałoby to cytowane uprzednio wyznania Peipera. Jest w nich wszelako pewna niejasność. Kolejność opisywanych zdarzeń układa się w następujący ciąg: przed założeniem „Nowej Sztuki” Stern przyjeżdża do Krakowa i omawia z Peiperem charakter pisma, Peiper przyrzeka „współpracownictwo”, w tym czasie ma już złożony w „Skamandrze” artykuł i zestaw przekładów (zapowiedź ukazała się w nrach 14—15 z listopada—grudnia 1921), zapewne po tej rozmowie wysłał list do Grydzewskiego. Wywiązuje się korespondencja, w której redaktor „Skamandra” „przekonuje [...], że pismo Sterna będzie efemerydą”, Peiper nie pozwala się przekonać: „skoro tylko »Nowa Sztuka« dała pierwsze oznaki życia, wycofałem rękopis ze »Skamandra« i dałem go Sternowi”. Potem we wspomnieniach Peipera występuje fragment mówiący o *Nożu w bżuhu* i niepopularności futurystów, dalej zaś o motywach napisania artykułu i jego genezie, wreszcie o zaskoczeniu, z jakim przyjął umieszczenie swego nazwiska na karcie tytułowej pisma i „uczuciu przykrości”, z jakim przeczytał „przedmowę redakcji”.

Tymczasem w tej kolejności wypadki raczej nie mogły się ułożyć. *Nuż w bżuhu* kolportowany był w Krakowie począwszy od 13 listopada 1921 — „Nowa Sztuka” ukazała się w listopadzie tegoż roku. Niepopularność futurystów spowodowana *Nożem w bżuhu* mogłaby była powstrzymać autora przed daniem rękopisu Sternowi tylko w tym przypadku, gdyby miał być przeznaczony do drugiego numeru, ale wówczas musiałby znać przedmowę do pierwszego. Za tą tezą przemawiałoby także zdanie o „pierwszych oznakach życia”, przez co, być może, rozumiał Peiper wydanie numeru 1. Nawet jeśli przyjmiemy, iż dał artykuł przed ukazaniem się pisma, co (złożywszy drobną nieścisłość związaną z *Nożem* na karb zawodności pamięci, w grę wchodzi przecież tygodnie różnicy) jest raczej prawdopodobne, mógł go — przeczytawszy przedmowę, wycofać. Tak czy inaczej pewne jest, iż decyzję o druku tekstu podjął Peiper znając tekst przedmowy Sterna. To przypuszczenie potwierdza fakt, iż w numerze 1 brak w ogóle tekstów Peipera, a w numerze 2 — prócz artykułu, o którym mowa, opublikował także fragment z listu Vincente’a Huidobra, notę o Kislingu, jego autorstwa jest też zapewne notatka o „piśmie hiszpańskiej awangardy literackiej” — „Ultra”. Nie stoi z tym także w sprzeczności inne wyznanie:

Kiedy wydawca „Nowej Sztuki” cofnął po 2-gim numerze pomoc finansową, myślałem o kontynuowaniu tegoż pisma w Krakowie, lecz poza przeszkodami zewnętrznymi udaremniła to owa nieszczęsna przedmowa. By nie zaciemniała mej pracy, stworzyłem pismo zupełnie nowe⁵⁰.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 315.

Poświęciliśmy tyle miejsca sprawie współpracy Peipera z „Nową Sztuką” dlatego, iż jego udział w ruchu futurystycznym jest z jednej strony sprawą doniosłą, z drugiej — niedostatecznie zbadaną. Jedno stwierdzenie można wszakże zaryzykować z całą pewnością — uczestniczył w nim świadomy różnic, tekst swój w „Nowej Sztuce” opublikował znając ową „nieszczęsną przedmowę”.

„Nowa Sztuka” pomyślana była jako szeroka reprezentacja sztuki i poezji awangardowej. W numerze 1 obok wierszy Jasińskiego, Sterna i Wata znalazły się utwory Czyżewskiego, ale także Bronisława Iwanowskiego, w numerze 2 publikował również Mieczysław Braun. W notach znajdujemy informacje o publikacjach „Skamandra”, wiadomość o tym, że kierownictwo literackie tego pisma „zostało powierzone p. Jerzemu [!] M. Grydzewskiemu. Znając p. Grydzewskiego jako świetnego polemistę, człowieka o wielkim umiarze artystycznym, nie można nie pochwalić tego wyboru”. Nie od rzeczy będzie dodać, że Stern był wówczas aktywnym współpracownikiem „Skamandra”.

Jeśli chodzi o przekłady, nietrudno w „Nowej Sztuce” widzieć kontynuację „Formistów”. Publikowane tu utwory Apollinaire’a (*Dym, Sa-lome*, nr 1), Cendrarsa (*Poemat*, przeł. W. Melcer-Rutkowska, nr 2), Jeana Cocteau (*Baterie, Wyspy*, przeł. K. Bukowski, nr 1), Samuela Doula (*Ławka z naprzeciwka*, przeł. K. Bukowski, nr 2), z poezji rosyjskiej Sergiusza Jesienina (fragment *Inonii*, przeł. B. Żyranik, nr 2), Włodzimierza Majakowskiego (fragment *Obłoku w spodniach*, przeł. A. Stern, nr 1). Blok przekładów Peipera z literatury hiszpańskiej tworzą wiersze Vincente’a Huidobra (*Noc, Deszcz, Telefon*), José Rivasa Panedasa (*Dale, Moje kroki*), Humberta Rivasa (*Ja i ty wśród nocy*), Guillerma de Torre (*Puzzle*), Ernesta Lopeza Parra (*Bordel*), Luisa Jorge Borgesa (*Poranek*), Rafaela Lasso de la Vega (*Clown*). Podobnie jak potem „Almanach Nowej Sztuki” pismo było więc nastawione na możliwie szeroką prezentację nowych nurtów w poezji europejskiej.

Jeśli sądzić po nie zrealizowanej zapowiedzi z numeru 1, w podobny sposób zamierzano prezentować także sztuki plastyczne, zapowiadano tam bowiem recenzje z berlińskiej wystawy „Sturmu” oraz przekład artykułu Kandinsky’ego i Schwittersa. Praktyka jednak była inna, oprócz wspomnianego już artykułu Chwistka *Współczesna architektura* opublikowano tylko artykuł *Podstawy psychologiczne malarstwa współczesnego* Henryka Tastevina oraz notę Peipera o Kislingu. Poza jedną pracą Chwistka nie publikowano także reprodukcji prac plastycznych.

Nie zrealizowanych zapowiedzi jest więcej. Wśród not w numerze 1 znajdujemy informację o angielskim miesięczniku „The Tyro”, w którym dział krytyczny prowadzi Thomas S. Eliot, „usiłując skierować krytykę angielską na drogę filozoficznego uzasadnienia twórczości współczesnej”. „Sprawie tej — głosi zapowiedź — »Nowa Sztuka« poświęci specjalną swą uwagę w jednym z zeszytów najbliższych”.

Jakby na przekór opinii Ważyka: „Futuryści nie obnosili się z Rimbaudem. [...] Poczuli się do związków z nową poezją rosyjską i francuską, a nie z dawnymi poetami”⁵¹ — znajdujemy notę o wydaniu jego poezji w przekładach Iwaszkiewicza i Tuwima. Anonsując nowe tomy anonimowy autor pisze o „arce między starymi a nowymi laty, za jaką należy uważać *Iluminacje* oraz *Sezon w piekle*”. Autorem tej noty był zapewne Iwaszkiewicz, wskazuje na to zdanie mówiące, iż owe zapowiadane tomiki „poetom naszym odkryć mogą nowe Sezamy i Golkonady, zamknięte w czarownym kraju Słowa”. Fakt jednak, iż znalazła się w piśmie *f u t u r y s t y c z n y m*, jest znamienity.

Publikowane tu wiersze współautorów jednodniówek wskazują na dokonujące się w łonie Nowej Sztuki przewartościowania. W numerze 1 Stern wydrukował *Skaczące reflektory światła*, pierwszy z serii utworów, w których ruch futurystyczny jawi się już w perspektywie historycznej. Numer 2 otwiera głośny *Anielski cham*. Dawny „biologiczny” futurystyka kontynuują tylko *Płodność Wata* (cz. 4, nr 1) i *Wniebowstąpienie* Sterna (nr 1).

Po upadku „Nowej Sztuki” jej rolę przejęła pierwsza seria „Zwrotnicy”. Jakkolwiek publikowali tu wszyscy niemal autorzy związani z ruchem futurystycznym, „Zwrotnica” należy do nowego rozdziału dziejów poetyckiej awangardy dwudziestolecia⁵². Nurtu, który w przeszłości określili się jako krakowska Awangarda. Dominującą rolę odgrywa tu osobowość redaktora pisma, Tadeusza Peipera. On też w numerze 6 zainicjuje zbiorowy pogrzeb futurystyki.

Zapewne pod koniec 1924 r. Jasiński, Stern, Wat oraz Stanisław Brucz nawiązali współpracę z KPP-owską „Nową Kulturą”. Współpracował z nią także Mieczysław Braun. Sygnały zbliżenia stanowisk można było dostrzec w wierszach drukowanych w „Nowej Sztuce”. *Anielski cham* Sterna, *Zapałki* Jasińskiego, *Czerwiec czerwony* Brauna tak czy inaczej nawiązują do „kwestii proletariackiej”. Współpracę ową trudno uznać za udaną. Po latach napisze Wat:

dochodziliśmy do ruchu robotniczego jako spece o anarchistycznych popędach, którzy „przyjmowali” rewolucję, ale bez materializmu dziejowego⁵³.

Istotniejsza wszakże w praktyce okazała się odmienność stanowisk estetycznych. W numerze 1 „Nowej Kultury” z 1924 r. pojawiły się utwory futurystów: wiersz *Rzecz o wojnie* i programowy artykuł *Sztuka i rzecz* Brucza oraz nowela Wata zatytułowana *Prowokator*, w numerze 2 ukazał się fragment *Karnawałów* Sterna, w numerze 3 — *Policjant* Wata, w 4 — wiersz Brucza *Do nich*, w numerze 9 — artykuł

⁵¹ A. Ważyk, *Dziwna historia awangardy*. Warszawa 1976, s. 51.

⁵² Po części jednak może być traktowana jako zastępczy organ futurystów.

⁵³ A. Wat, *Metamorfozy futurystyki*. „Miesięcznik Literacki” 1930, nr 3, s. 126.

Brauna *Moje osobiste zdanie o poezji*. Dołączając do tego przekłady (np. wierszy Apollinaire'a i Majakowskiego) jest to wszystko, co futuryści zdołali w „Nowej Kulturze” opublikować. Program sformułowany przez Brucza należy do ostatniej fazy ruchu futurystycznego, omówimy go w rozdziale poświęconym „Almanachowi Nowej Sztuki”. Tu powiedzmy tylko, że zarówno wiersze, jak i tezy programowe wzbudziły szereg sprzeciwów wśród kierowników pisma i jego odbiorców.

Zamykający dyskusję artykuł Jana Hempla deklaruje niedwuznacznie sympatie proletkultowskie⁵⁴.

Powiedzieliśmy, iż nieporozumienia miały charakter estetyczny. W przywoływanym wyżej artykule Hempel mówi, iż publikowane utwory są „ideowo obce ruchowi robotniczemu”, ich autorzy zaś nie mają „nic wspólnego ani z walką, ani z ideałami, ani z umiłowaniami i nienawiściami klasy robotniczej”. Chodzi bowiem o to,

aby poeta, chcący pisać dla klasy robotniczej, żył ideałami robotniczymi, myślał myślą robotniczą, kochał i nienawidził nie tylko to, ale i tak, jak kocha i nienawidzi robotnik.

Inaczej stanie się tak, jak się stało w przypadku „eksperymentu z poetami burżuazyjnymi”: „utwory te są dla naszych czytelników niezrozumiałe artystycznie”⁵⁵. Można więc — biorąc pod uwagę fakt, iż w tym samym roku 1924 Jasiński i Stern wydadzą *Ziemię na lewo* — mówić raczej o o d r z u c e n i u oferty współpracy.

„Awangarda”

Zdaniem Wata:

Rezejsicie się z „Nową Kulturą” znowu zawiesiło futuryzm polski w próżni i pozbawiło tyle upragnionego „oparcia społecznego”. Stąd nowa amplituda wahań ideologicznych i krótkie nawroty do „dni chwały” futurystycznej, do tradycji literackich awantur⁵⁶.

Koronnym argumentem jest dla Wata „Awangarda”. Tymczasem ukazała się ona 16 lutego 1924, gdy dyskusja w „Nowej Kulturze” wchodziła dopiero w fazę wstępną. Już po wydaniu „Awangardy” przychylnie w „Nowej Kulturze” omówiono „Almanach Nowej Sztuki”⁵⁷, zamieszczono recenzję *Ziemi na lewo* oceniając pozytywnie utwory Jasińskiego („Ten człowiek ma coś do powiedzenia, jeno jeszcze nie zdołał wykrzesać z siebie wyrazów dość prostych”), negatywnie zaś Sterna

⁵⁴ Zob. B. K., *Nieporozumienia literackie*. „Nowa Kultura” 1924, nr 11.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 257.

⁵⁶ W a t, *Metamorfozy futuryzmu*, s. 126.

⁵⁷ [Rec.:] F. 24. *Almanach Nowej Sztuki...* „Nowa Kultura” 1924, nr 9, s. 111—

(„utwory, spoza których wyziera pustka”)⁵⁸. Należy raczej sądzić, iż między wydaniem „Awangardy” a odrzuceniem oferty współpracy przez kierownictwo „Nowej Sztuki” brak związków przyczynowo-skutkowych. Co najwyżej — to właśnie opublikowanie tej jednodniówki mogło przekonać wydawców „Nowej Kultury”, że mają do czynienia z ludźmi „niepoważnymi”.

„Awangarda. Dwutygodnik lewicy literackiej” — zarówno swym kształtem zewnętrznym (dwustronnie zadrukowana karta formatu 53 × 34 cm), gazetowym sposobem łamania, jak i ostrością wystąpień nawiązywała do pierwszych jednodniówek. Jako redaktorzy odpowiedzialni pismo podpisali Bruno Jasiński i Anatol Stern, wydawcą była — fikcyjna zapewne — „Spółka Wyd. »Awangarda«”. Drukowano je zaś w Drukarni Lwowskiej, Lwów ul. Kopernika 41. Adres „redakcji i administracji” — ul. Hipoteczna 3 m 12, podano także „Tel. red. Bruno Jasińskiego 165 06”. Cena „Awangardy” wynosiła 500 000 marek za egzemplarz (był to okres inflacji), prenumerata z przesyłką miała wynosić „mk 7 500 000 półrocznie”.

Ukazał się jednak tylko numer 1. Po jego wydaniu Wat, będący autorem jednego z publikowanych tu artykułów, ogłosił protest.

Niebываłe obniżenie poziomu walki literackiej — pisał — którego objawy mnożą się z dnia na dzień, wywołuje konieczność obmyślenia akcji przeciwdziałającej i bezwzględного potępienia sprawców tego stanu rzeczy. [...]

„Nowa Sztuka” w Polsce ma swe realne zdobycze. Jej bojowość jest skierowana przeciwko ideologiom, formom, ustrojom, nie zaś przeciwko osobom.

Brutalna napastliwość, inwektywy najbardziej osobiste, szafowanie najbardziej brutalnymi epitetami, lekkomyślne, niestwierdzone oskarżenia, wrzaskliwa autoreklama — nie tylko że uniemożliwiają rzeczową dyskusję, lecz pomniejszają wagę i powagę jakiegokolwiek pracy realnej.

Za podobne metody, które znalazły wyraz w nieszczęsnej ulotce p.n. „Awangarda”, odpowiedzialność spada wyłącznie na tych, którzy je uprawiają.

Przemawiam w swoim własnym tylko imieniu, nie wątpię jednak, że poważna część lewicy literackiej za tego rodzaju wystąpienie zrzuca z siebie wszelką odpowiedzialność⁵⁹.

Ocena Wata się przyjęła; po latach czytamy, iż druk ten „zyskał [...] opinię lekkomyślnego, chuligańskiego wybryku”⁶⁰. Tymczasem w porównaniu z poprzednimi wypowiedziami autorów to n polemik nie jest wcale drastyczny. Ponieważ jest to publikacja praktycznie nie znana, warto podać jej zawartość. Po stronie *recto* karty obok winiety znajdu-

⁵⁸ h. [J. Hempel ?], [rec.] Anatol Stern — Bruno Jasiński — „Ziemia na lewo”. „Nowa Kultura” 1924, nr 9, s. 112.

⁵⁹ A. Wat, *Przeciw zdżiczeniu*. „Wiadomości Literackie” 1924, nr 11, s. 3. W nrze 2 „Almanachu Nowej Sztuki” ukazała się nota: „P. A. Wat prosi nas o wyjaśnienie, że list jego, publikowany pt. *Przeciw zdżiczeniu*, dotyczy jedynie poszczególnego wypadku, nie występując przeciw osobom ani ideologii lewicy literackiej”.

⁶⁰ Jarosiński, *op. cit.*, s. LXXXI.

je się propagandowy wierszyk Jasińskiego (na jego autorstwo wskazuje styl charakterystyczny dla uprawianej przez niego „poezji użytkowej”⁶¹), na tej samej stronie zamieszczono manifest *Awangarda — swoim przyjaciołom!* oraz obszerną polemikę z Irzykowskim sygnowaną: St. G. (zapewne Gackiego), strona *verso* zawiera entuzjastyczne omówienie futurystycznego balu w kinie „Palace”, połączonego z recytacją wierszy i pantomimą (sygnowane: pan-pan), artykuł Wata (podpis: a. wat) o Chaplinie, ostrą krytykę przekładu *Obłoku w spodniach* dokonanego przez Tuwima (tekst sygnowany: ff), dotyczącą zresztą głównie nieścisłości tłumaczenia, artykuł W. B. o katastrofalnym stanie życia literackiego w Polsce, recenzję *Ziemi na lewo* sygnowaną: K. G. (Gackiego?), anons o ukazaniu się „Almanachu Nowej Sztuki” i *Przemian* Gackiego, wierszyk o Stanisławie Wojciechowskim z cyklu *Nagrobki literackie* sygnowany: *poète inconnu* (Jasiński), wykaz „baterii nowej sztuki”, czyli europejskich czasopism awangardy, oraz wyjaśnienie: „Z powodu szczupłych rozmiarów pierwszego numeru materiał zagraniczny musi być odłożony do n-ru następnego”.

Z interesującego nas w tym artykule punktu widzenia największe znaczenie ma zamieszczony w „Awangardzie” manifest. Stanowi on, obok wstępu do *Ziemi na lewo*, ostatni z b i o r o w y program sformułowany w łonie ruchu futurystycznego. Kontynuuje, najogólniej rzecz biorąc, linię rozpoczętą manifestami z *Jednodźwięki futurystów*. Ponieważ nie był on później przedrukowywany, podajemy tu pełny tekst:

Przyjacielu — motorniczy tramwaju Nr 7
 przyjacielu — prezydencie państwa
 przyjacielu — studencie uniwersytetu
 przyjacielu — rzeźniku z p.p.p.
 przyjacielu — alfonsie
 przyjacielu — inteligencie
 przyjacielu — Maksymilianie
 przyjacielu — gwiazdo kinowa od hertza
 to do was, do wszystkich mówimy — języki dzisiejszego dnia, nie do
 zblazowanego, poplamionego brudnymi palcami poetów słowa: TŁUM.
 tłum — to wy: motorniczy, prezydent, Maksymilian, inteligent, prostytutka.
 dla was bijemy my — rewolucyjne serce tłumu!
 jesteście głodni waszymi ustami! jesteście dzwoniącym krzykiem waszych
 łopoczących na wietrze płuc!
 alfonsie! inteligencie! motorniczy! gwiazdo kinowa! dosyć sprzedawaliście
 za tanie pieniądze swoje ręce, swoje rzemiosło, swój spryt, swój mózg, swoje
 ciało!
 żadna pensja, żadna kolacja w gabinecie, żadna kradzież, żaden hołd tego
 nie opłaci!
 tu trzeba nowej, nie sparszywiałej jeszcze, zupełnie świeżej formy życia!
 my lewica literacka, do niedawna nazywający się futurystami, złożyliśmy

⁶¹ Termin J. Brzękowskiego.

to zaszczytne imię w przekonaniu, że zdołaliśmy już urobić Polskę nową, niewydeptaną wrażliwość i nowe ramy rzeczywistości nie rozwodnionej rozczynnym wulgarnego estetyzmu.

widzimy, że byliśmy w błędzie.

dziś tak samo jak przed 5-ciu laty Polska dusi się pod pierzyną zadomowionego przesytu, w której utonęły nasze życionośne pociski, nie drasnąwszy jej naskórka.

wracamy podjąć na nowo na krótko przerwana pracę, tym razem nie za pomocą lirycznych i spontanicznych wystąpień, lecz zorganizowaną awangardą planowo i metodycznie rozpoczynamy oblężenie okopów zagospodarowanego społecznego łągarstwa.

przyjaciele — odetchnijcie
z wami awangarda
naprzód
en avant
vorwärts
wperiod
avanti

To ostatnie chronologicznie wezwanie do „futuryzacji życia” współbrzmi ze zdaniem ze wstępu do *Ziemi na lewo*: „Pragniemy nowej Polski — nie nowego sklepiku”⁶².

Z tego punktu widzenia „Awangarda” nie jest już „wybrykiem”, „chuligaństwem” czy spóźnionym fajerwerkiem pierwszych lat dwudziestolecia, jest zamknięciem — w tym zespole ostatecznym — etapu działań grupowych. A także tego światopoglądu, który na jednym planie stawiał „przyjaciela — motorniczego tramwaju Nr 7” i „przyjaciela — alfonsa”. To chęć bycia „rewolucyjnym sercem tłumu” i organizatorem „pierwszego w Polsce nowoczesnie pojętego widowiska karnawałowego”, które staje się „olbrzymią manifestacją nowej sztuki”.

Na pograniczu poważnego programu i niepoważnego „wygłupu” mieści się też programowy wiersz Jasieńskiego:

Wszystkim kto w bój nam serc swych dar da
Idzie na przeciw AWANGARDA
kogo znudziły słów petardy
kup sobie numer AWANGARDY
miast składać miliard po miliardzie
zobacz co piszą w AWANGARDZIE
jeśli dla chamstwa masz pogardę
zaprenumeruj AWANGARDE
w nocy gdy cały świat śpi twardo
drut jutra dzwoni AWANGARDO!
w dzień choćby ogniem słońca skwar dał
zjawiaj się wszędzie z AWANGARDA
i w huku miasta zedrzyj gardziel
niosąc swój krzyk o AWANGARDZIE

⁶² B. Jasieński, A. Stern, *Ziemia na lewo*. Warszawa 1924, s. 3.

aż każdy głos swój w głosów gwar da
NAJLEPSZE PISMO — AWANGARDA!

Ale „Awangardę” można ujrzyć także z innej perspektywy. W polemicznym tekście Gackiego *Likwidacja likwidatora* skierowanym przeciw artykulowi Irzykowskiego *Likwidacja futuryzmu*⁶³, i powtarzającym na ogół znane z innych publikacji futurystów argumenty, znajdziemy zdania:

Nowa sztuka (zresztą nie tylko w Polsce) przechodzi poważny kryzys. Wiemy o tym i burzymy po kolei to wszystko, co kryzys spowodowało. To jest chyba najrzetelniejszy dowód że

Nowa Sztuka jest sztuką żywą

To samo hasło stanie się punktem wyjścia programu „Almanachu Nowej Sztuki”.

„Almanach Nowej Sztuki”

Pierwszy numer „Almanachu Nowej Sztuki” ma tę samą datę co „Awangarda” — 16 lutego 1924. Inerat w „Awangardzie” wskazuje, iż redaktor nie miał pewności, czy będzie publikację kontynuował: „F 1924 almanach zbiorowy awangardy poetyckiej: Jasiński, Stern, Wat, Brucz, Gacki, Braun”. Właściwym tytułem było więc „F 24”, co można rozwiązać: „Futuryzm 1924”, pojawi się on jeszcze w numerze 2, potem rolę tytułu przejmie dotychczasowy podtytuł.

Jeśli literacki kształt „Formistów” był dziełem Czyżewskiego, „Nowa Sztuka” — była pismem Sterna, to „Almanach Nowej Sztuki” — należy widzieć jako pismo Gackiego. Wbrew utartym opiniom⁶⁴ nie był on w ruchu futurystycznym człowiekiem nowym, uczestniczył w nim od początku lat dwudziestych. Prawdą jest, iż zakładając pismo Gacki uratował grupę futurystyczną od „ostatecznego rozpadu”⁶⁵, nie to jednak — jak można sądzić — było jego celem.

Pierwszy numer otwiera nota programowa zatytułowana *Front Nowej Sztuki*:

Jest nas w Polsce — pracowników Nowej Sztuki — zaledwie garstka. Rozbici, walczący w pojedynkę ze słabością zorganizowaną, zmagaliśmy się jeszcze o czystsza, wyższą formę Nowej Sztuki. Kiedyśmy się znów zesзли, aby front odbudować, niepotrzebne nam są wszelkie deklaracje programowe: Nowa Sztuka jest sztuką żywą. O drodze, którąśmy przebyli, mówimy bezpośrednio pracą twórczą. Ta, co nas oczekuje, jest drogą do zdobycia.

⁶³ „Wiadomości Literackie” 1924, nr 2. Zob. też polemikę A. Sterna pt. *Emeryt merytoryzmu*. Przedruk w: A. Stern, *Głód jednoznaczności i inne szkice*. Warszawa 1976.

⁶⁴ Zob. np. T. Kłak, „Almanach Nowej Sztuki” i *Awangarda*. „Zeszyty Naukowe. Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Katowicach”. Prace Historycznoliterackie. Katowice 1977, s. 164.

⁶⁵ Wat, *Metamorfozy futuryzmu*, s. 127.

Przyjaciołom naszym w kraju i za granicą: Tytusowi Czyżewskiemu, Stanisławowi Młodożeńcowi, Tadeuszowi Peiprowi [!], Leonowi Chwistkowi przesyłamy braterskie pozdrowienia.

Front Nowej Sztuki został odbudowany. Nikt go już z nas nie opuści.

Autorem tego tekstu był Gacki. On też opublikował podstawowy artykuł programowy numeru zatytułowany *Sztuka ludzka*. Jak się zdaje, w momencie rozpoczęcia wydawania pisma jego redaktor miał świadomość, iż niemożliwe jest skupienie poetów Nowej Sztuki na platformie proponowanej przez programy jednodniówek. Futuryzm był dla niego etapem osiągniętym, który winien być przekroczony. W *Sztuce ludzkiej* stwierdza: „Pozostało z [...] krótkiej epopei futuryzmu parę pięknych rewelacji poetyckich, których wartość kiedyś będzie oceniona”. W tym samym artykule, powołując się na Marksa, pisze o „kolektywnym artyście — społeczeństwie”. W „społeczeństwie pracującym świadomie” zrealizować się może „instynkt artystyczny — czysta koncepcjonalność”. Jak się zdaje jednak, zasadniczy cel, dla którego Gacki zdecydował się powołać pismo, wyraża zdanie:

Zdyscyplinowana, intelektualnie mężna generacja artystów powołana jest do zrealizowania — jako istniejący typ psychiczny — nowoczesnego społeczeństwa świadomych konstruktorów życia.

Pomiędzy „Nową Sztuką” a „Almanachem” były bowiem doświadczenia „Zwrotnicy”. Dla kształtowania się f o r m u ł y „Almanachu” mają one znaczenie wielostronne. Przede wszystkim w zakresie programu. Po wtóre — w zakresie profilu pisma.

„Almanach Nowej Sztuki” był pismem interdyscyplinarnym. Podtytuł numeru 2 brzmi: „Czasopismo artystyczne (6 tomów rocznie)”, numeru 4: „Literatura. Plastyka. Teatr. Kino. Muzyka. Architektura. Społeczeństwo”. Redaktorem pisma był Stefan Kordian Gacki, w pracach redakcyjnych — jak wynika z jego nie publikowanych wspomnień — brali także udział Jasiński i Stern, w okresie późniejszym Brucz i Ważyk ⁶⁶. Łącznie ukazały się cztery numery. Format pisma wynosił 23,8 × 16,7 cm (nr 1—2), 25,1 × 17,4 cm (nr 3), 15,3 × 17,7 cm (nr 4). Redakcja mieściła się w mieszkaniu Gackiego, przy Marszałkowskiej 60, później — od numeru 3 — przy Marszałkowskiej 116. Numer 1 drukowano w Tłoczni Tow. Straży Kresowej, Sp. z ogr. odpow., Warszawa, Jasna 8, numer 2 — w Drukarni „Krajowej” (W. Kawczyński i E. Igert), Warszawa, Żelazna 89, numery 3—4 w drukarni „Lech”, Sp. z o. o., Koszykowa 33. Wspomnienia Gackiego z tego okresu są podobne do wspomnień np. Peipera:

Rozpocząłem wydawanie pisma z kilkuset złotymi własnych oszczędności. [...] Nie potrzebuję dodawać, że musiałem sam robić korektę, łamać numer, robić rewizję, adresować egzemplarze dla prenumeratorów, nalepiać znaczki

⁶⁶ Informacja w liście S. K. Gackiego z 26 VI 1977.

i odnosić je na pocztę. [...] Przed wydaniem drugiego numeru spadł mi z nieba Bronisław Iwanowski, poeta i organizator wielkich imprez rozrywkowo-artystycznych w Warszawie, który ofiarował pismu kilkanaście dobrze płatnych ogłoszeń. Wreszcie największa może niespodzianka: nie znana mi przedtem wielbicielka nowej poezji Stefania Podhorska-Okołów (ta sama, która tak pięknie przetłumaczyła wiersz Jacoba *Bretania z auta*) ofiarowała pismu kilkakaset złotych. W drodze prenumeraty sprzedawaliśmy ok. 250 egzemplarzy w tym — o ile pamiętam — większość w Krakowie i Lublinie. W jednej jedynej księgarni w Warszawie, która zgodziła się przyjąć Almanach, ok. 50 egzemplarzy. Z tych wpływów zdołałem wydać cztery numery Almanachu i cztery tomiki poezji⁶⁷.

Numer 1 pisma miał, jak powiedzieliśmy, formułę almanachu. Dwa otwierające go wiersze: *Do futurystów* Jasińskiego i *Karnawały* Sterna, mają nie tylko charakter rozrachunkowy, ale — co ważne — kreuja legendę heroiczną futuryzmu. Tuż po nich wydrukowano dwa wiersze Brucza (*Słowo i Jesień przyjaźni*), manifest i wiersz Gackiego (*Moja Nike*), Wat opublikował tu *Miliard kilowatów...* i trzy prozy poetyckie (bohaterami jednej z nich, *Przemian*, są Brucz i... Słonimski), prócz tego w numerze znalazły się wiersze Brauna i fragment noweli Brucza, zamyka go *List do Anatola Sterna* Gackiego, entuzjastyczny esej o twórczości autora *Anielskiego chama*.

Nie jest to, jak można sądzić, kompozycja przypadkowa. Finał wiersza Jasińskiego współbrzmi z programowymi тезami Gackiego:

Idziemy
wydrzeć z lawy metafor
twarz
rysującą się
świata.

W numerze 2 kolejność została odwrócona: wiersze Sterna, Peipera, Wata następują po wierszach Brucza, Gackiego i Ważyka. Układ tekstów ma tu znaczenie symboliczne, oznacza zmianę warty. Numer 1 ukazał się 16 lutego 1924, numer 2 — wiosną tego roku (opublikowano tu bowiem informację, iż rękopisy do „III tomu” należy składać do 25 czerwca). Jeśli nawet w momencie zbierania materiałów do numeru 1 Gacki miał na celu, jak pisze Wat, uratowanie grupy futurystycznej od ostatecznego rozpadu, to w tym momencie musiał zdawać sobie sprawę, iż są to w istocie dwie grupy: jedną tworzą współpracownicy jednodniówek, drugą — on wraz z Bruczem i Ważykiem. Opublikowany w tym numerze artykuł Sterna *O poetach Nowej Sztuki. List do redaktora „Almanachu”* otwiera zdanie: „Pytasz, co sądzę o Nowej Sztuce, co sądzę o was wszystkich?” W dalszym ciągu tekstu używa wprawdzie pierwszej osoby liczby mnogiej, na jednym planie traktuje zarówno wiersze swoje, Wata, Peipera i Jasińskiego, jak Brucza, po-

⁶⁷ *Ibidem*.

myłka ta jednak, jeśli to pomyłka⁶⁸, jest znamienna. W tym samym numerze przedrukowano *Martwą naturę* Peipera z tomu A (obok entuzjastycznej recenzji Sterna). Można z dużą dozą prawdopodobieństwa założyć, że Gacki zwrócił się do Peipera z propozycją współpracy i — nie otrzymawszy utworów — postanowił przedrukować wiersz z wydanej właśnie książki. W ten sposób bowiem pismo istotnie stawało się organem nie jednej z grup, ale całej Nowej Sztuki. Potwierdzałyby to pewne sformułowania z publikowanych w tym numerze artykułów Gackiego, do których jeszcze powrócimy.

Numer 3 „Almanachu” ukazał się z podtytułem „Numer poświęcony nowej sztuce francuskiej”, okładkę zdobi rysunkowy portret Apollinaire’a wykonany przez Picassa. Objętość została wydatnie zwiększona, poszyt liczy 52 stronicę, 12 dodatkowych (nieliczbowanych) przeznaczono na reklamy, po raz pierwszy zamieszczono też reprodukcje prac plastycznych (Picassa, Legera, Ozenfanta, Lurçata, korzystano przy tym z klisz „Bloku”). Nawet jeśli powiemy, że stało się to możliwe dzięki wpływowi z reklam i darowi Podhorskiej-Okołów, to fakt, iż dopiero teraz zajęto się propagandą sztuki europejskiej nie jest chyba przypadkowy. Dwa pierwsze numery poświęcone były wykazaniu ciągłości doświadczeń polskiej Nowej Sztuki oraz ponadgrupowego charakteru pisma. Numer „francuski” wykazał miał zbieżność poszukiwań. Blok wierszy poetów francuskich otwiera Apollinaire (*Noc kwietniowa 1915*, *Strefa*, przeł. A. Ważyk; *Zwycięstwo*, przeł. A. Stern), potem wydrukowano utwory André Salmona (*Kucharz łask*, przeł. K. Bukowski), Pierre’a Reverdy (*Serenada*, przeł. K. Bukowski), Jeana Cocteau (*Navigations, Mouchoir*, przeł. K. Bukowski), Maxa Jacoba (*Idylla, Ulica Ravignan, Bajka wigilijna, Odcinek powieściowy, Zdania*, przeł. A. Stern), Blaise’a Cendrarsa (*9 poemat elastyczny*, bez nazwiska tłumacza). Równie bogaty jest zestaw autorów polskich: Stern (*3 wiersze o fajkach*), Peiper (*Telegram*), Jasiński (*Morse*), Wat (*Przyjaciel wagonów*), Brucz (inc. „O jadrowite są pszczoły pocałunków”), Ważyk (opowiadanie *Adolf i Narcyz*, wiersz *Pejżaż*), Iwanowski (cykl *Lunapark*), Edward Kozikowski (*Ballada o drwalach*), Jalu Kurek (*Ziemia*), Julian Przyboś (*Martwa natura*), Jerzy Kreczmar (inc. „Cienie wilgotną nitką porozcinały liście”), Gacki (*24 godziny na wsi*). Jeśli druk Iwanowskiego był zapewne serwitutem, Kozikowskiego zaś — przypadkiem, to obecność Kurka i Przybosia świadczy o tym, iż „Almanach” był dla nich propozycją równie atrakcyjną jak „Zwrotnica”. Jeśli ponadto pamiętamy, iż autor *Śrub* traktował futuryzm jako kierunek już przezwyciężony i raczej poronny⁶⁹, można sądzić, że nie identyfikował pisma Gackiego z manifestami jednodniówek. Było to dla niego pismo awangardy, Nowej Sztuki.

⁶⁸ W takiej też formie pojawia się to zdanie w przedruku w tomie Sterna *Głód jednoznaczności* [...].

⁶⁹ Zob. J. Przyboś, *Poezja „Zwrotnicy”*. „Gazeta Poranna” 1925, nr 7339.

Numer 4, ostatni, „Almanachu” powtórnie wysunął na czoło poetów tworzących ścisły krąg współpracowników: Ważyka (*Skwer*), Gackiego (*Tramwaj staje przed kościołem, Zgubiłem zegarek*), Brucza (*Punkt wyjścia*⁷⁰, *Kino*), po nich dopiero następują wiersze Wata (*Pejzaż księżycowy*), Iwanowskiego (*Opium, Akwarium, Cień, Przystanek tramwajowy*), Sterna (*Zabawa ludowa*) i Haliny Izdebskiej (*Depesza*). W korespondencji z Paryża Nicolasa Beauduina (*Nowe prądy poetyckie we Francji*), przetłumaczonej z rękopisu przez Wandę Melcer-Rutkowską, znajdujemy informację o „dadaistach dziś przemienionych w nadrealistów” i Bretonie „ich chorążym”. Podobnie jak w numerze poprzednim, zaprezentowano tu spory blok przekładów: *Bretanię z auta* Maxa Jacoba tłumaczyła z rękopisu Podhorska-Okołów, ta sama tłumaczka przełożyła fragment *Philosophie* Pierre’a Morhange’a, fragmenty *Sekretów zawodowych* Jeana Cocteau tłumaczył Wat. W gronie współpracowników znajdujemy dwa raczej nieoczekiwane nazwiska: Ferdynanda Antoniego Ossendowskiego i Stefana Napierskiego. Ale — pierwszy z nich pisze o sztuce afrykańskiej (artykuł jest ilustrowany reprodukcjami rzeźb), drugi zaś recenzuje przekład powieści Paula Moranda *Lewis i Irena*, recenzja nosi znamieny tytuł *Uwielbienie faktu*. Poza tym J. O. N. opublikował tu artykuł o tańcu plastycznym, a Iwanowski artykuł *W cyrku*. Jako materiał plastyczny posłużyły reprodukcje obrazów Juana Grisa.

W cytowanych wspomnieniach Gacki pisze:

Po wydaniu czwartego numeru „Almanachu” nie pozostało mi ani grosza. Mimo to przygotowywałem się do wydania następnego numeru. Brucz pracował nad pełnym zarysem poetyki Nowej Sztuki. Pokazywał mi szkic, który zawierał obszerną dokumentację z obcej literatury i krytyki — porównanie poetyki polskiej Nowej Sztuki z poetyką bliskich nam poetów francuskich i rosyjskich (niestety, nie znaleźmy wówczas imażynistów angloamerykańskich!) — paralele naszej poetyki z techniką filmową itd. itd. Ja sam pracowałem nad dalszym ciągiem moich wywodów o klasycyzmie Nowej Poezji. Miałem nadzieję, że ogłoszenie obu tych prac wyjaśni wiele nieporozumień.

W tym momencie przyszedł do drukarni Iwanowski i oświadczył, że nie może dalej dostarczać ogłoszeń do „Almanachu”. Dlaczego? Nie pamiętam oczywiście szczegółów tej rozmowy, ale pamiętam, że mówił o wywieranych na niego naciskach, że może mieć utrudnione dalsze organizowanie imprez, z których żył itd. W ten sposób wyszło nagle największe, najpewniejsze źródło wpływów. I musiałem zaniechać dalszego wydawania „Almanachu”⁷¹.

Dokonany tu przegląd zawartości czterech numerów „Almanachu” pozwala na udokumentowanie tezy, iż pismo to stanowiło coś więcej niż tylko kontynuację wcześniejszych, futurystycznych publikacji. Wy-

⁷⁰ Tytuł wiersza Brucza jest repliką tytułu artykułu Peipera otwierającego nr 1 „Zwrotnicy”, być może to było powodem gwałtownego ataku autora *Nowych ust* — zob. A. Ważyk, *Sprawa Stanisława Brucza*, „Literatura” 1978, nr 9.

⁷¹ List Gackiego z 26 VI 1977.

znaczało, według trafnego sformułowania Ważyka, „kres futuryzmu”⁷², ale także otwierało następny etap rozwoju Nowej Sztuki. Zdaniem Ważyka, „artykuły teoretyczne »Almanachu« zapowiadały szeroko pojęty kubizm poetycki”⁷³. Nie podejmując sporu o nazwę, można by rzec, iż w połowie dwudziestolecia formacja „Almanachu” proponowała rozwiązania konkurencyjne wobec propozycji „Zwrotnicy”. Spór, jeśli rzecz uogólniać aż do granic symplifikacji, dotyczył dwóch problemów: składni i stosunku do podświadomości.

Albowiem nie jest prawdą, iż teoretycy „Almanachu” „objaśniali raczej to, co futuryzm polski otworzył”, koncepcja zaś „nowego klasycyzmu” — „była już tylko odległym echem haseł z lat 1920—1921”⁷⁴. Gdyby tak było, to w działalności „Almanachu” należałoby widzieć tylko trud rzetelnych komentatorów, tymczasem zarówno praktyka poetycka Ważyka, Brucza i Gackiego, jak i działalność teoretyczna dwu ostatnich tworzyła w istocie nową jakość. Różną i od „klasycznego” futuryzmu, i od twórczości nowatorów krakowskich.

Powiedzmy jednak od razu — jeśli Peiper zbudował nieomal kompletną doktrynę literacką, to program „Almanachu” trzeba rekonstruować na podstawie sformułowań cząstkowych, zbioru większych i drobniejszych tekstów, czasem luźnych, marginesowych uwag. Teksty te ponadto powstawały w dwuleciu 1924—1925, nie zostały nigdy zebrane razem, a więc także — uporządkowane. Obserwujemy tu kształtowanie się programu *in statu nascendi*, a nie — w y n i k ewolucji. To po pierwsze. Po drugie: program Peipera jest jednym ze źródeł myśli teoretycznej „Almanachu”. Ślady lektury Peiperowskich tekstów znajdujemy zarówno u Brucza, jak i u Gackiego; te świadome nawiązania nie oznaczają jednak absolutnej zbieżności poglądów.

To właśnie Peiper (zob. rozdział omawiający „Nową Sztukę”) pierwszy w kręgu polskich nowatorów podjął problemy składni juktapozycyjnej. Dla Brucza „prawo juktapozycji” jest jedną z niekwestionowanych zasad nowej poetyki. A oto schematyczne wyliczenie tych „wartości *vers libre*’u, które wpłynęły na kształtowanie się nowej metryki:

1. Zwiększenie ilości średniówek. [...]
2. Przekreślenie jednorodności ilościowej zgłosek. [...]
Dowolne umiejscowienie akcentów podrzędnych i głównych.
3. Zniesienie rozkawałkowania stroficznego. [...] Wolny wiersz obala panowanie strofy i wprowadza całkowitą swobodę następowania po sobie obrazów, niezależną od dyscypliny myślowo-logicznej. [...]
4. Prawo juktapozycji, które polega na tym, iż każdy poszczególny wiersz tworzyć powinien samoistną całość obrazową, nie związaną ni-

⁷² Ważyk, *Dziwna historia awangardy*, s. 69.

⁷³ *Ibidem*, s. 98.

⁷⁴ G. G a z d a, *Futuryzm polski*. Wrocław 1974, s. 71.

czym z sąsiadującymi. Znosi się niezbędne dotychczas spójniki, pozorujące łączność logiczną zdań. Każdy wiersz żyje swoim życiem, posiada własny organiczny oddech, tętni wewnętrzną dynamiką swojego tematu.

5. Reforma eufoniki. [...] ⁷⁵

Z wiersza wolnego wywodzi także Brucz „słowa wolne” Marinettiego „usiłujące ujarzmić symultaneistyczny koszmar dziejącej się rzeczywistości”. Logika jednak jego wywodu wskazuje, iż traktował tę koncepcję jako przejściową: „Wszystkie słowa i rozmiary zostały zmieszane i z tego tworzywa zaczęto budować nową formę”. Tą „nową formą jest, tak należy rozumieć ten program, „prawo juxtapozycji”.

Czytany osobno artykuł Brucza mógł zaskakiwać „dysproporcją między treścią a tytułem” ⁷⁶. Poprzedzający go bowiem szkic *Sztuka i rzecz* drukowany był gdzie indziej ⁷⁷. To, że autor znał *Metaforę terażniejszości* Peipera ⁷⁸, jest niewątpliwe, stamtąd pochodzi sformułowanie o „skróconej metaforze”, o „odrębności swoistej, całkowicie niezależnej od otaczającego [...] życia”, o tym wreszcie, iż utwór poetycki winien „żyć własnym życiem organicznym, powinien tworzyć nową rzeczywistość poetycką”. Także uchwycenie genetycznej zależności sztuki i „nowej rzeczywistości” nie było nowością, nie inaczej relacje te formułowali autorzy wczesnych manifestów futurystycznych, na niej też oparł swoją teorię Peiper. Wszelako Brucz dokonał pewnego przesunięcia:

Nowy poeta nastawia reflektor swoich poszukiwań twórczych na rzeczywistość zjawisk i rzeczy świata materialnego i, operując jego elementami prostymi, kształtuje go w ten sposób, aby ten nowo zbudowany świat poetycki mógł zapełnić wyobraźnię nowego człowieka, mógł zaspokoić jego głód emocji artystycznych.

Moglibyśmy powiedzieć, iż Peipera interesowało przede wszystkim to, jak „związki rzeczy” rysują się w świadomości podmiotu poznającego. Brucza — to, jak istnieją one w rzeczywistości przedmiotowej. Równocześnie jednak przeciwstawiał się Brucz zarówno „konceptjom naturalistycznym”, jak i „symbolizmowi pojęciowemu”. Słowo miało stać się „przrzędem jednoznacznym i konkretnym”, metafora — „obrazem materialnym i żyjącym”. Z tych konstatacji Brucz wyprowadzał dwie konkluzje: 1) „twór artystyczny winien być ekwiwalentem rzeczy”; 2) „drogą nowej sztuki jest wmacnianie materializmu formy poetyckiej, celem zaś jest poetyckie kształtowanie rzeczywistości, ciągłe budowanie świata od nowa”. Wcześniej zaś — wyprowadzając nową sztukę ze

⁷⁵ S. Brucz, *Zarys nowej poetyki*. „Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 2, s. 55.

⁷⁶ B. [Cz. Bobrowski], „Almanach Nowej Sztuki” nr 2. *Czasopisma*. „Reflektor” 1924, nr 1, s. 29.

⁷⁷ „Nowa Kultura” 1924, nr 1, s. 14.

⁷⁸ Opublikowaną w „Zwrotnicy” w listopadzie 1922.

„zbiorowej świadomości mas”, która „materializuje się pod wpływem rosnącej produkcji ekonomicznej” i zagarnia „coraz to szersze kregi życia społecznego” — wskazuje na dwie jej cechy: „materializm i konkretność”.

Jeśli zaś połączymy te cechy z sygnalizowanym wcześniej antynaturalizmem i antysymbolizmem, powiedzielibyśmy, iż wytwory cywilizacji przemysłowej były dla Brucza jedynie wzorem celowej konstrukcji. Na gruncie sztuki te wzory — równie funkcjonalne — musiały być opracowane od nowa. Słowo poetyckie zaś jest jednoznaczne przez to, iż wskazuje na przedmioty, nie będące symbolami. Na owe „elementy proste” cywilizacji. W obrębie wiersza jednak porządkuje je według praw konstrukcyjnych poezji, właśnie według zasady przyległości, której składniowym odpowiednikiem jest jukstapozycja.

Opublikowana w numerze 2 „Almanachu” recenzja *Przemian* Gackiego wnosi do tego „zarysu nowej poetyki” jeden tylko element: sugestię konieczności przełamywania „oporu rzeczy kształtowanych”. Możemy to sformułowanie odczytać jako szczególny przypadek opisywanego przez Ważyka „rozbijania związków nawykowych”⁷⁹. Brucz nie rozwija jednak tej sugestii. Jego działalność programowa była zresztą krótkotrwała, w późniejszych numerach „Almanachu” publikował jedynie wiersze.

Głównym teoretykiem „Almanachu” był Gacki. O jego artykułach ogłoszonych w numerze 1 była już mowa. W numerze 2 zamieścił dwa teksty, *Refleksje literackie i nieliterackie* oraz recenzję *Ziemi na lewo* Jasieńskiego—Sterna. Idee *Refleksji* są zbliżone do Peiperowskich: „umysłowość Polski (ta twórcza) jest tym, co dopiero zorganizować trzeba”, rola zaś Nowej Sztuki „jest społeczną przez wewnętrzną formę konstruowania artystycznego”⁸⁰. Jest to odpowiednik Peiperowskich idei odległych analogii. W recenzji *expressis verbis* powołuje się Gacki na Peipera, na jego opis składni jukstapozycyjnej, łącząc ją ze strefizmem Chwistka. W konstrukcji symultanicznej, połączonej z deformacją detalu, widział protest przeciw „uczuciowości retorycznej”. Równocześnie jednak domagał się, by była ona motywowana sytuacyjnie, wymaga bowiem „b. konkretnej anegdoty”.

Określając poezję Sterna mianem „dialektycznej” pisze Gacki:

Odrzucenie jednolitej tematyczności prowadzi konsekwentnie do przyjęcia szeregu możliwych punktów widzenia — wielość indywidualności. Anegdotyczność jako taka — stąd anegdota paradoksalna i zainteresowanie N. Sz. dla prozy angielskiej — jest istotnym zagubieniem subiektu, tego, w którym rzeczywistość załamuje się jak w kalejdoskopie. [...] Tym samym chciałbym

⁷⁹ Ważyk, *Dziwna historia awangardy*, s. 80.

⁸⁰ Szerszą analizę tych relacji zawiera artykuł S. K. Gackiego *Punkt wejścia Nowej Sztuki* („Reflektor” 1924, nr 2).

wytlumaczyć prawo juktapozycji. [...] Kiedy w rezultacie otrzymujemy szeregi obrazów, spostrzeżeń, nawet fragmenty anegdot itd. itd. — krytyka paleistyczna nazywa to nielogicznością, nonsensem. Tak, to jest nielogiczność psychologiczna, o ile się wierzy, że psychika jest logiczną, albo że w proces logiczny powinna być wdrożona.

Juktapozycja była czymś więcej niż tylko propozycją nowych zasad konstrukcji wiersza. Podobnie jak za zgłoszoną w tym samym czasie propozycją Peiperowskiego „układu rozkwitania”, stała za nią koncepcja osobowości. „Układ rozkwitania” ma — prócz literackich — także motywację psychologiczną. Peiper pisał: „zawsze poznajemy przedmiot całościami: primo. Całościami oraz szczegółowszymi: secundo”⁸¹. Niezależnie od tego, czy koncepcja ta powstała w związku z badaniami M. Wertheimera, W. Köhlera i K. Koffki, czy też niezależnie od nich, podobieństwa do psychologii postaci (*Gestalpsychologie*) są niewątpliwe⁸². Podobnie juktapozycja, która była składniowym odpowiednikiem nieciągłości, otwierała drogę ku eksploracji podświadomości, mogłaby być uzasadniona psychologią głębi.

Wśród trzech głównych cech Nowej Sztuki opisanych w artykule Gackiego *Na drodze do nowego klasycyzmu* ta wybija się na plan pierwszy.

Poezja anektuje nową dziedzinę psychiki ludzkiej: stany marzenia sennego, odruchy automatyczne, myśli niedokończone itd. Z tego wynika radykalna zmiana techniki poetyckiej. Np. dziwaczne, na pozór dowolne zmienianie podmiotu akcji (imion bohatera, osób, sytuacji itp.) odpowiada procesowi marzenia sennego, który Freud nazywa m. in. „przesunięciem”. Myśl jest zahamowana, przerzuca się w inne dziedziny, ale nie gubi się, tylko, że łańcuch asocjacji nie jest zbyt wyraźny. To samo dotyczy automatyzmu, myśli niedokończonych itd. które, uzyskawszy prawo obywatelstwa w poezji, szukają sobie odpowiedników artystycznych. Zapyta może czytelnik: w jakim celu kultywuje się formy psychiczne nieuporządkowane, mało użyteczne — powinno się raczej dążyć do całkowitego ich uporządkowania? Błąd tkwi w samym pytaniu. Życie psychiczne, o którym mowa, nie jest nieuporządkowane, ale ma własne prawa „porządkowe”, z drugiej strony — wpływ jego na życie praktyczne jest ogromny i często dobroczynny. Zresztą tą drogą zmierza się poniekąd do wzbogacenia i odświeżenia właśnie świata świadomości, oglądając go z innego podwórka, w przekroju innych doznań i ocen.

Dwie kolejne cechy to „kult dla terażniejszości” i „wpływ kina: szybkość asocjacji, skrót, wybuchowość liryczna i obrazowa”.

Pomysł tego artykułu, jak wynika z przywoływanych tu wielokrotnie wspomnień autora, zrodził się latem 1924, w październiku tekst

⁸¹ T. Peiper, *Komizm — dowcip — metafora*. W: *Tędy. Nowe usta*, s. 304. Czcionkę półgrubą oryginału zastąpiono spacją.

⁸² Zdaniem J. Przybosa (*Tadeusz Peiper: Kwiat ulicy*. W zbiorze: *Liryka polska. Interpretacje*. Kraków 1966, s. 331—332) było to samodzielne odkrycie Peipera.

został ukończony, wydrukowano go zaś na początku 1925 roku. Sugestię, iż powstał pod wpływem manifestu Bretona ogłoszonego w końcu r. 1924, należy odrzucić.

W tym samym artykule Gacki pisze:

Ułożmy w porządku odnalezione właściwości nowego klasycyzmu:

1) Odrzucenie ram rozsądku popularnego, a zastąpienie ich ramami, które przynosi życie, powiedzmy — „podświadome”. Mówimy podświadome, nie znajdując lepszego terminu, właściwie da się to określić negatywnie, jako dziedzinę poza-rozsądkową.

2) Notowanie samych związków jest celem głównym.

3) Ekonomia materiału.

4) Budowa z elementów prostych „odgraniczonych, samowystarczalnych”.

Tak — materiał egzemplifikacyjny czerpie Gacki z wierszy poetów francuskich. Powołuje się na Freuda. To wszystko nie przesądza jednak o nieoryginalności propozycji. Gdy pisze, iż poezja obierająca sobie jako „pole operacyjne” marzenie senne, czyni to „nie w celu osiągnięcia jedności z Absolutem [...]; ona tę sferę poznaje ze strony jej nowych związków uczuciowych, wyobraźniowych, woluntarnych”, gdy wreszcie stwierdza, iż „sama praca psychiczna da się »formalnie« analizować”, tworzy w istocie koncepcję odmienną od Bretonowskiej. Materiał wyobraźniowy jest spontaniczny, dzieło sztuki porządkuje go według swych autonomicznych zasad.

W tym sensie koncepcja Gackiego wyprzedza późniejszy pomysł Brzękowskiego, umożliwiający wyjście z „klasycznych zahamowań” awangardy: metarealizm⁸³. Jeśli jednak metarealizm był świadomą odpowiedzią na doktrynę surrealizmu, „nowy klasycyzm” Gackiego powstał równocześnie z nią.

Być może — przedwcześnie. W wydanych w r. 1925 *Nowych ustach*. Peiper poświęcił kilka ostrych zdań „klasycy-s n o w i”, koncepcjom „nurków” „na toniach bergsonizmu czy freudyzmu” przeciwstawił budowę „na drodze wybitnie logicznego następstwa zdań”.

Podczas gdy pewne irracjonalizmy usiłują być drogami nurków urzeczonych przez ciekłe tajemnice istnienia, logika może być węgielnicą budowy artystycznej⁸⁴.

Ba, ale tenże sam Peiper po niewielu latach napisze o metaforyzacji:

To są głębokie marzenia, to są głębokie tęsknoty, o tak, jeśli o nich mówić, to tu, tu one są, nie wystawiane na pokaz, nie wypowiedziane, często samym autorom nie znane. Tutaj działa podświadomość i jej ciemności, działa, choćby poeta pisał najbardziej świadomie. Niech szuka słów i zdań, niech wykonuje na nich próby, w ostatecznym postanowieniu przemówi zawsze podświadomość⁸⁵.

⁸³ Zob. A. K. Waśkiewicz, *Rygory wyobraźni wyzwolonej. (O metarealizmie Jana Brzękowskiego)*. „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 3.

⁸⁴ T. Peiper, *Nowe usta*. W: *Tędy. Nowe usta*, s. 349.

⁸⁵ Peiper, *Komizm — dowcip — metafora*, s. 306.

W tym miejscu — i w tym tylko względzie — zbiegają się obie koncepcje wyrosłe z ruchu futurystycznego i usiłujące przezwyciężyć ograniczenia pierwotnych założeń. Przyszłość miała należeć do Peipera, Gacki i jego „Almanach” zostali zapomniani ⁸⁶.

„Salon modernistów”

Po raz ostatni współpracownicy publikacji futurystycznych spotkali się w okolicznościowym druku zatytułowanym *Salon modernistów. Almanach. Katalog*. Na karcie tytułowej umieszczono nazwy prezentowanych dyscyplin: „Malarstwo. Rzeźba. Architektura. Meble. Wnętrza. Grafika”. Wystawa została otwarta 10 marca 1928 w warszawskim lokalu Związku Zawodowego Artystów Plastyków przy ul. Nowy Świat 10, wówczas też zapewne wydrukowano *Salon*. Tłoczono go w drukarni „Robotnika” przy Długiej 50, ma format 24,3 × 17,1 cm, objętość: ss. 16 + 2 nlb. Zawiera on głównie wypowiedzi o plastyce (W. Strzeмиńskiego, Th. van Doesburga, K. Winklera, R. K. Witkowskiego, T. Czyżewskiego i A. Pronaszki) oraz reprodukcje i wykaz prezentowanych na wystawie prac. Na część literacką składają się wiersze Sterna (*Samolni*, dedykowany Czyżewskiemu), Czyżewskiego (*Jak Eulalia czeka gdy córki będą rodzic*, dedykowany Sternowi, *nb.* dedykacja w wydaniu książkowym została pominięta) oraz Ważyka (inc. „Nie jesteś cudzoziemcem ani maszyną”); Peiper zamieścił tu esej-aforyzm *Jak gdyby* przedrukowany potem w *Tędy*.

Trudno nie uznać tej publikacji za rodzaj spotkania towarzyskiego. W roku 1928 każdy z publikujących tu autorów szedł odmienną drogą. Ale też fakt ich spotkania jest po trosze symboliczny. Reprezentują bowiem w s z y s t k i e ośrodki Nowej Sztuki: Stern — futurystów warszawskich, Czyżewski — formistów i krakowskich futurystów, Peiper — krakowską Awangardę, Ważyk — formację „Almanachu Nowej Sztuki”.

Na spotkaniu towarzyskim nie toczy się dyskusji programowych.

Publikacje „Katarynki Warszawskiej”

Jakkolwiek uczestnicy ruchu futurystycznego odcinali się od tej grupy, Katarynka Warszawska bywa łączona z polskim futuryzmem. Co prawda na szczególnych prawach — dokumentując raczej recepcję poetyki i sformułowań programowych.

Futuryzm w ujęciu „najmłodszych” [...] był środkiem strategii literackiej, uobecniającym poetów-debiutantów na rynku wydawniczym ⁸⁷.

⁸⁶ O programie Gackiego nie wspomina H. Dubowik (*Nadrealizm w literaturze współczesnej*. Bydgoszcz 1971). Szerzej koncepcję tę omawiamy w szkicu *Stefan Kordian Gacki i „Almanach Nowej Sztuki”* (w druku).

⁸⁷ *G a z d a*, *op. cit.*, s. 64.

Ten sąd współczesnego badacza jest zbieżny z opiniami futurystów; w *Sprostowaniu* zamieszczonym w *Nożu w bżuhu* czytamy, iż dzięki zapożyczeniu nazwy „b. krakowskiego klubu futurystów” — „udało się im istotnie wprowadzić w błąd wielu nieświadomych i zahęcić do ich [tj. publikacji] kupowania”.

Najprawdopodobniej wydawcami tych jednodniówek były dwie grupy, z których jedna — pod przywództwem Kazimierza Brzeskiego — nazwała się Katarynką Warszawską, druga zaś skupiona wokół „jednorodka futurystycznego” *Trr...*, redagowanego przez Henryka Sela, nie posiadała własnej nazwy.

Zdecydowanie większą aktywność przejawiała pierwsza z nich. Grupa Sela opublikowała w r. 1921 jednodniówkę zatytułowaną *Trr... Jednorodek futurystyczny pod redakcją Henryka Sela* (druk: H. Hyndle i S-ka, Marszałkowska 126, k. 4 nlb). Poza redaktorem i Szymonem Gernem pozostali autorzy swe utwory podpisywali kryptonimami: Kael, Hace, H. S. G., pseudonimami są także najprawdopodobniej i pozostałe nazwiska. Publikowane tu wiersze, poza werbalnymi nawiązaniem, nie mają nic wspólnego z futuryzmem, raczej — z bardzo kiepskim kabaretem. Na tym samym poziomie są sformułowania manifestu zatytułowanego *My do was!!*

My, młodzi futuryści polscy wzbogacamy literaturę współczesną nowymi dziełami sztuki, z których WY wszyscy, począwszy od ślepych, a skończywszy na analfabetach, znajdziecie sęk, a w sęku — dziurę.

Wydając *Trr* mamy nadzieję, że murzyni afrykańscy zrozumieją naszą intencję i zżółkną z zazdrości; a będzie to jedynie naszą zasługą. I więcej nic.

Jeśli można mówić, iż teksty zawarte w tej publikacji dokumentują pewien typ recepcji futuryzmu, to należy uzupełnić, że ten najbardziej powszechny, w którym futuryzm rozumiany był jako „wyglup”, ewentualnie prowokowanie „dobrego smaku” poprzez pornograficzno-obsceniczne motywy.

Nie posiadamy żadnych informacji o tej grupie. Zapewne kontaktowała się ona z Katarynką Warszawską, jeden z wierszy Sela (*Słońce albo ja*) dedykowany jest bowiem Brzeskiemu. Utworów jej członków nie znajdujemy jednak w publikacjach Katarynki (nie da się wszakże wykluczyć, że drukowali pod innymi pseudonimami).

Katarynka Warszawska ukonstytuowała się zapewne w r. 1921; jak wynika z informacji Włodzimierza Słobodnika związanego z tą grupą w początkach jej działalności, utrzymywali z nią kontakty Stern⁸⁸ i Wat. W jej skład wchodziłi studenci bądź uczniowie starszych klas licealnych; ponieważ większość z nich była kolegami szkolnymi Józefa Słobodnika urodzonego w r. 1904, można przyjąć, iż byli jego rówieśnikami⁸⁹. Gru-

⁸⁸ List W. Słobodnika z 2 VIII 1978.

⁸⁹ List W. Słobodnika z 28 IX 1978.

pa działała przez cztery lata, od r. 1921 do 1924, wydała w sumie osiem jednodniówek i *Almanach mądrości*, własny tomik poetycki opublikował ponadto przywódca grupy (*Poezja buduaru*, 1924).

Opis działalności tej grupy opieramy na sześciu jednodniówkach; jednodniówek piątej i szóstej oraz *Almanachu mądrości* nie posiada żadna z bibliotek warszawskich, nie udało się także ustalić, czy ukazało się zapowiadane w jednodniówkach czasopismo „Futurus”. Jeśli sądzić po dostępnych publikacjach, przez Katarynkę Warszawską przewinęła się spora grupa młodych poetów (słuszniej byłoby powiedzieć: wierszopisów); poza Słobodnikiem, który drukował w pierwszej i drugiej jednodniówce, żaden z nich nie pozostał w literaturze. Praktycznie rzecz biorąc, nic o nich nie wiemy. A oto alfabetyczny wykaz nazwisk autorów (także występujących pod pseudonimami i kryptonimami): Stefan Brühl, Stefan Bryl, Kazimierz Brzeski (Kazimierz Fliderbaum)⁹⁰, Elkar, Radosław Elski (Eliasz Chryzman), Zdzisław Gryzoń, Bronisław Hermelin, Zygmunt Halicki, Habej, Kazimierz Kokowski, Marcei Lipiec, Ludwik Krrr, Jan Krupicki, Mieczysław Salcstein, Emil Sławski, Józef Słobodnik, Włodzimierz Słobodnik, st. br., Emil Wilski, Z. Z. Przeważająca część autorów publikowała tylko w jednej lub dwu jednodniówkach. Wilskiemu np., który ogłosił jeden wiersz w *Pam-Bam*, później w *Fioletowych Płucach*, redakcja odpowiedziała, iż jego wiersze są „zupełnie kiepskie”. Można — opierając się na częstotliwości druku — przyjąć, iż podstawowy zrab grupy tworzyli Brzeski, Elski, Hermelin i Salcstein. Ambicje programowe przejawiał tylko Brzeski, kilka manifestów sygnował ponadto Hermelin.

Pierwsza z tych jednodniówek nosząca tytuł *Katarynka? Gong? / Jednonocka najmłodszych FUTURYSTÓW POLSKICH / pod redakcją KAZIMIERZA BRZESKIEGO* opatrzona jest hasłem: „Precz z obskurantyzmem w literaturze!!! Niech żyje FUTURYZM!!! Chodźcie do góry nogami!!!”, jej wydawcą był Wacław Klimowicz, jako adres redakcji podano: Warszawa, Chmielna 62, czyli mieszkanie Brzeskiego. Drukowano ją we „Wszechczasie” J. Manckiego. O związkach z zespołem autorów rewiiowych, współpracujących z „Trubadurem Polskim” świadczy nie tylko osoba wydawcy, ale także fakt, iż zamieszczono tu ogłoszenie tego pisma i informację, że jego kierownikiem literacko-artystycznym jest Kazimierz Brzeski. Był to, praktycznie rzecz biorąc, almanach wierszy Ludwika Krrr, Brzeskiego, Hermelina, Słobodnika, Brühlla, Krupickiego i Salcsteina. Jedynie Krrr i Krupicki nie publikowali w następnych jednodniówkach.

Katarynka pozbawiona jest daty, wyszła zapewne w połowie 1921 roku. Zapowiadana tu bowiem jednodniówka następna (też pozbawiona daty) zawiera manifest sygnowany 17 VII 1921. Podobnie jak pierwsza, był to 8-stronicowy druk formatu 29,5 × 21 cm, tytuł brzmiał: *Pam-*

⁹⁰ Informację o rzeczywistych nazwiskach autorów, podanych tu w nawiasie, zawdzięczamy p. W. Słabotnikowi (list z 2 VIII 1978).

–*Bam.* / *Jednodniówka najmłodszych futurystów / polskich / pod redakcją Kazimierza Brzeskiego*, nad winiętą znajduje się uwaga „Tylko dla dorosłych”, i cena „Mk. 25”. Treść stopki redakcyjnej: „Naczelnny redaktor i wydawca: Kazimierz Brzeski. Kierownik literacki: Bronisław Hermelin. Do nabycia Zielna 15. Druk H. Hyndle i S-ka, Marszałk. 125”. Sygnowana przez Hermelina i Brzeskiego *Dodatkowa odezwa do Europy* (datowana 17 VII 1921) zawiera m. in. następujące sformułowania:

Przy akompaniamencie sikających łez, jako dwa korki smagane ogonem sardynki na oceanie lodowato-północnym piszemy swoją piszczącą odezwę. W gruzy się wałą pomniki sztucznym sposobem wzniesione. Pomnik umiera wraz z człowiekiem. Poeta to chodzący pomnik i sława. Kultura to zarazki wciskające się w społeczeństwo [...]. Dominującymi pierwiastkami w poezji jest prawda i humor.

Nietrudno tu dostrzec echo wcześniejszych manifestów. Podobnie stereotypowo brzmi deklaracja, iż „genialni prowodyrzy Katarynki Warszawskiej”, czyli sygnatariusze manifestu, zajmują „pierwsze miejsce w literaturze współczesnej”. Także podpisany przez tych samych autorów *Manifest futurystyczny* (datowany „dnia 15/VII 1921 przy bufecie III-ej klasy Dworca Głównego”) prezentuje wcale obfity zestaw utartych już sformułowań: „Precz z przeszłością”, „Futuryści wszystkich krajów łączcie się!”, „Precz z teatrami, niech żyją kabarety i cyrki”; własne wynalazki autorów to hasła: „Niech żyją bomby czekoladowe z arakiem, precz z kompotem ze śliwek!”, „Proponujemy rozwodnienie umysłu jako najlepszy środek kanalizacji!”, „Plujcie we własne usta!”, *etc.*

To charakterystyczne: założywszy, iż autorzy znali wcześniejsze manifesty futurystów warszawskich i krakowskich, wzięli z nich tylko te elementy, które mieściły się w postulatach walki ze „starą” sztuką i starą obyczajowością, nie znajdziemy natomiast żadnych nawiązań do społecznego programu futurystów.

Co więcej — traktując przypisanie się do ruchu futurystycznego jako środek literackiej strategii, poza ogólnikowym potępieniem „zgniłej literatury” autorzy unikali ataków personalnych, nie polemizowali też z ukazującymi się ówczesnie publikacjami grup. Typowe dla pierwszego okresu działalności Katarynki Warszawskiej jest następujące wyznanie Brzeskiego:

Zajmuję najwybitniejsze miejsce w literaturze nowoczesnej Polski. Wielbię Sterna, Tuwima szanuję, dla Wierzyńskiego jestem grzeczny, Słomimskiego lubię jak psy dziada na wąskiej ulicy. Nie uznaję żadnych a u t o r y t e t ó w, jestem w poezji niezależny, nie szukam rymów i rytmów, piszę co czuję, co myślę i co mi się podoba.

Tekst ten, zatytułowany *Ja o sobie*, ukazał się w trzeciej jednodniówce *Czyk-czyk.* / *Pam-bam.* / *3-cia jednodniówka najmłodszych / futurystów polskich / pod redakcją Kazimierza Brzeskiego*. Podobnie jak wyżej opisana, tłoczona była w drukarni H. Hydlego, analogicznie też okre-

ślono funkcje obu redaktorów. Jednodniówka liczy 8 stron i ma format 31×21 cm.

Kolejne jednodniówki ukazywały się, jeśli wierzyć informacjom wydawców, w odstępach miesięcznych. Opisujemy te, które udało się odnaleźć.

Jednodniówka czwarta nosiła tytuł *Futurysta. / 4-ty jednoranek najpóźniej urodzonych / futurystów warszawskich / pod redakcją / Kazimierza Brzeskiego i Zygmunta Halickiego* i datowana była „w 11-ym m-cu 1921 r. głupoty ludzkiej”. Jako redaktor odpowiedzialny podpisał ją Brzeski.

Okres mniej więcej systematycznego publikowania jednodniówek zamykają *Fioletowe Płuca. / 7-ma jednodniówka / futurystów warszawskich pod redakcją Kazimierza Brzeskiego i Zygmunta Halickiego*, datowana „kwiecień 1922”. Obydwie wyszły z tej samej drukarni (H. Hydlego).

Potem nastąpiła ponad dwuletnia przerwa. Brzeski pisał:

Przez długie dwa lata milczeliśmy jak grób Tutankhamona, jak b. poseł Perlmutter w Sejmie; prześladowani wiecznie przez prasę konserwatywną i idącą z nią w rękę pseudokonstytucyjną cenzurę, ośmieszani przez „poetów z Bożej łaski”, którzy siebie nazywali futurystami i profanowali tylko wielkie dzieło Marinettiego, byliśmy zmuszeni przerwać naszą szermierkę i propagandę futuryzmu na ziemiach Polski.

Wydany w dużym formacie $98,3 \times 33,6$ *Wiatr w rosole. / 8-sma jednodniówka futurystów warszawskich / pod redakcją / Kazimierza Brzeskiego i Radostawa Elskiego* nosi datę „wrzesień 1924”. Jej wydawcą był R. Lubicz, tłoczono ją zaś w drukarni W. Piekarniaka, Ordynacka 8. Jakkolwiek zapowiadano następne (miał się m. in. ukazać wywiad z Igor-em Siewierianinem), *Wiatr w rosole* był najprawdopodobniej ostatnią zbiorową publikacją grupy.

Katarynka Warszawska stanowiła typowe zreszenie poetów *minorum gentium*. Na uwagę zasługuje jedynie Brzeski, i to raczej jako naśladowca Siewierianina. Liczne manifesty publikowane w kolejnych jednodniówkach są powtórzeniem tez wcześniejszych wypowiedzi programowych twórców polskiego futuryzmu. Poeci Katarynki u schyłku swej działalności znaleźli się w pustce. Ośmieszeni przez skamandrytów, odrzuceni przez tych, których naśladowali, usiłowali podjąć z nimi polemikę. Był to jednak spór na poziomie miernych raczej dowcipów.

Jako przykład recepcji niektórych przynajmniej elementów poetyki polskiego futuryzmu, kontaminowanych zresztą z bardzo różnymi wzorcami — od poezji patriotycznej i okolicznościowej po twórczość skamandrytów — tworzone przez nich wiersze są dokumentem interesującym⁹¹. Dla kształtowania się polskiego futuryzmu, jego poetyki, pozbawione są jednak znaczenia.

⁹¹ Z tego też punktu widzenia analizujemy twórczość poetów Katarynki Warszawskiej w szkicu *Kazimierz Brzeski i Katarynka Warszawska. „Punkt”* (w druku).

Dokonany tu opis publikacji futurystycznych rekonstruuje tylko fragment działalności polskich futurystów. Aby uzyskać całościowy obraz r u c h u należałoby włączyć tu opis wieczorów poetyckich i ich reperkusji, zanalizować rozproszone po różnych czasopismach i dziennikach artykuły, zinterpretować wiersze zawarte w książkach. Nie było to naszym zamiarem. Chcieliśmy opisać czasopisma i publikacje zbiorowe⁹². Zasygnalizować ich zawartość. Zrekonstruować wreszcie dającą się zauważyć w ewolucjach ich charakteru — przemianę strategii.

Luty 1979

⁹² Pomijamy tu jednak wydany w 1921 *Papierek lakmusowy* S. J. Witkiewicza, T. Langiera i T. Niesiołowskiego. Jak wynika ze wspomnień Witkiewicza opublikowanych w zbiorze *Teatr* (Kraków 1923), bezpośrednim źródłem inspiracji były wydawnictwa Katarynki Warszawskiej. Nie trzeba dodawać, iż jakość zawartych tu tekstów dalece przewyższa pierwowzór (zob. przedruk ze wstępem A. L a m a, „Miesięcznik Literacki” 1970, nr 9). Sygnalizowanej przez J. Trzynadłowskiego (*Futuryzm polski. W: Futuryzm i jego warianty w literaturze europejskiej*. Wrocław 1977, s. 101) *Jednodniówki najnowszego futuryzmu* T. Zborowskiego wydanej we Lwowie w r. 1930 nie udało się nam odnaleźć.