

# Zajęc, Joanna

---

## Futurystyczna terażniejszość (II)

---

Obyczaje 11, 20-23

---

2002

Artykuł został 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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

---

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Joanna Zajęc

## Futurystyczna teraźniejszość (II)

Zmiany najlepiej rozpocząć od zniesienia ram, które pozwalają nazwać wydarzenie artystyczne tradycyjnym przedstawieniem teatralnym. Tak też uczynili futurysty, nadając swoim scenicznym pokazom miano wieczorów futurystycznych (*serate futuriste*). Warto zauważyć, że w tym geście odrzucenia przejawiała się pewna generalna strategia, zgodnie z którą awangarda tamtych lat (zwłaszcza futurysty) nie przeciwstawiała się konkretnym konwencjom teatralnym rozumianym jako wybrane sposoby inscenizowania dramatu, lecz nieporównanie szerzej – negocjowała teatr jako konwencję artystycznej ekspresji opartą na pewnych stałych elementach. Innymi słowy, awangardyści nie występowali przeciwko konwencjom teatralnym, lecz raczej przeciw konwencji teatru.

ZGODNIE Z TYM kierunkiem postępowania, już podczas pierwszego pokazu scenicznego zorganizowanego przez futurystów, została złamana niepisana zasada, że każde przedstawienie teatralne ma swój wyjątkowy – nie do powtórzenia – charakter. Premierowemu wystąpieniu w Trieście (w 1910 roku) towarzyszyły bowiem równoczesne pokazy teatralne w innych miastach północnych Włoch. Z czasem ten symultanimizm działań stał się niemal zasadą. W ten sposób uzyskiwano dodatkową dynamiczność tak rozbudowanej w geograficznej przestrzeni formy. Zdaje się również, że futurysty widzieli w tej jednoczesności działań urzeczywistnienie swoich planów o „totalnym uderzeniu ideologicznym” - zmasowanym ataku przeprowadzanym w tym samym czasie na różnych odcinkach frontu. Bez wątplenia walka toczona w tak globalnym wymiarze mogła przynieść większe efekty.

Symultanimizm działań stanowił także podstawową cechę wewnętrznej struktury przedstawień. Marinetti podał (w swojej syntezie o znamienitym tytule *Symultanimizm - Simultaneità*, 1915) modelowy sposób urzeczywistnienia idei symultanimizmu na scenie, gdzie powinny pojawić się „dwa pomieszczenia, które będą wypełnione różnymi *liniami czasowymi*, które ułożą się w symultaniczną akcję.” W istocie rzeczy włoski artysta stworzył tutaj ekstremalnie abstrakcyjny obraz scenicznych działań. Ten rodzaj wyobraźni bardziej przystaje do wizji plastycznych niż teatralnych. Wyraźnie jednak zaznacza się w tym opisie kierunek ewolucji dramatu i teatru, która współcześnie doprowadziła do redukcji znaczeń na rzecz abstrakcyjnych wizji. Oczywiście, wiąże się to w sposób niemal bezpośredni z XX-wieczną tendencją do tworzenia dzieł – dramatycznych, teatralnych – w kontekście interdyscyplinarnych działań. (Istniał zresztą specjalny rodzaj futurystycznych dramatów – tzw. *dramaty chromatyczne - drammi cromatici* – stworzonych przez malarzy i opartych na czysto plastycznych wizjach.) Niewątpliwie futurysty – jeden z pierwszych prądów artystycznych, które rozwijały się równocze-

śnie w przestrzeni różnych dyscyplin sztuki – stał się istotną zapowiedzią wpływów, jakie wywarły plastyka i muzyka na dramaturgię nam współczesną.

Przez symultanimizm działań i ich multiplikację futurysty starali się podkreślić także podobieństwo oraz powtarzalność teatralnej formy. Każdy z wieczorów miał bowiem bardzo podobną strukturę. Składała się ona zazwyczaj z krótkich sekwencji scenicznych – w dużej mierze improwizowanych – opartych na materiale o bardzo rozmaitej proveniencji. W jakimś sensie więc, cechą wieczorów futurystycznych było wzajemne podobieństwo a nie odmiennosc, która przecież stanowi jedną z cech charakterystycznych dla formy przedstawienia teatralnego.

Struktura futurystycznych wieczorów została oparta na dwóch elementach – aktorze i widzu – których obecność w zasadzie wystarcza do określenia danego wydarzenia w kategoriach konwencji teatru. Sceniczny przekaz odbywał się niemal zawsze za pośrednictwem wykonawcy i skierowany był do publiczności. Ale aktor nie pełnił funkcji najważniejszego komponentu wieczoru. Przypisano ją tutaj kolorowi i formie, czyli elementom konstytuującym wizualną stronę przedstawienia. Już w tym przewartościowaniu widoczna była postawa, jaką przyjęli futurysty wobec fenomenu aktora. Najchętniej widzieli go bowiem w postaci całkowicie uprzedmiotowionej, na przykład jako marionetkę czy wręcz jako przedmiot. W tym sposobie traktowania scenicznego wykonawcy dostrzec można pewną inspirację ideami Gordona Graiga, który zresztą chętnie drukował manifesty futurystów na łamach swojego czasopisma „The Mask”, czy też Meyerholdowską biomechaniką. Zapewne można by tu również wytropić pewne pokrewieństwo z elementami baletu mechanicznego spod znaku Bauhausu. Trzeba jednak zdecydowanie podkreślić, że dążenie futurystów do tego, by uprzedmiotowić aktora, było z ich strony tyleż deprecjacja – wobec teatralnej tradycji, co – jeśli weźmie się pod uwagę uprawianą przez Marinettiego gloryfikację rzeczy martwych – apoteozą wykonawcy. Tak czy owak, w futurystycznym teatrze raczej nie uległa

zmianie funkcja aktora, który nadal przyjmował na siebie konkretną rolę i spełniał funkcję swoistego rodzaju medium. Przeobrażeniu uległy jednak proporcje wewnątrz teatralnej prezentacji. Niejednokrotnie bowiem martwe przedmioty stawały się na scenie ważniejsze niż wykonawca, który je animował.

W teatrze futurystycznym dokonano się jednak pewne istotne przewartościowanie pozycji przypisanej aktorowi. Ale doszło do niego nie tyle w obrębie scenicznej przestrzeni, co raczej na terytorium widowni, które zazwyczaj zostaje – w sensie konkretnych teatralnych działań – neutralne. Aktorzy rekrutowali się tutaj tylko i wyłącznie z członków grupy Marinettiego. To oni odgrywali wszystkie role - także samych siebie, czyli po prostu artystów awangardowych, którzy traktują scenę, jak trybunę do bezpośredniego głoszenia swoich poglądów. Rzecz jasna, tego rodzaju sceniczne prezentacje były bardzo rozpowszechnioną praktyką wśród całej teatralnej awangardy tamtego czasu. Jednak futuryści przejawiali szczególnie zapał i pomysłowość w próbach nawiązania bezpośrednio dialogu z publicznością. Co ciekawe, chodziło im przede wszystkim o wręcz fizyczny kontakt z widzami. Głębsze uzasadnienie dla tego rodzaju praktyk można znaleźć w pojęciu *fisicofollia*. Było to coś w rodzaju „fizycznego obłądzenia”, który futuryści zaproponowali w miejsce tradycyjnie rozumianych relacji psychologicznych, jakie nawiązują się między scenicznymi bohaterami. „Fizyczny obłądzenie”, czyli – jak wolno przypuszczać – niekontrolowane zachowania natury czysto fizycznej, miał być stymulowany tylko przez intuicję lub instynkt (słychać tu wyraźny pogłos Bergsonowskich koncepcji).

Fizyczny kontakt z publicznością przybierał niejednokrotnie formę agresywnego ataku. Niemile niespodzianki czekały widzów jeszcze przed rozpoczęciem wieczornej prezentacji, kiedy okazało się, że na jedno miejsce zostało sprzedanych kilka biletów. Zarzewiem ostrego konfliktu była też powtarzana często przez futurystów i wielce niestosowna praktyka szczypania kobiet wchodzących na widownię. Podczas wieczornego pokazu artyści już bez żadnych hamulców zawierzali własnej inwencji i żywiołowi improwizacji, odpowiadając fajerwerkami pomysłów na najmniejszy impuls, który, zdarzało się, przychodził także ze strony widowni. Granica teatralnej ramy była więc przekraczana niejako „w obie strony” - przez wykonawców i przez publiczność. Rzecz jasna, nie każdy widz miał ochotę uczestniczyć w tak

specyficzny sposób zaaranżowanym wydarzeniu teatralnym. Nie miał on jednak możliwości opuszczenia sali przed zakończeniem pokazu, ponieważ przezorni organizatorzy pokrywali siedzenia foteli szybko schnącym klejem...

Ostatecznym efektem tych działań – skierowanych do publiczności i wymierzonych w publiczność – stało się rozbitcie tradycyjnej konwencji teatru, która zakłada, że widz pozostaje niemy świadkiem przedstawienia. Fizycznie zasiada więc na widowni, ale z punktu widzenia świata przedstawionego jest po prostu nieobecny. Futuryści nie tylko dostrzegli publiczność z perspektywy sceny i próbowali pobudzić ją do współdziałania z aktorami, ale przede wszystkim nadali jej status właściwego bohatera teatralnego wydarzenia.



rys. Przemysław Tytus Krupski

Podczas wieczornego pokazu artyści bez żadnych hamulców zawierzali własnej inwencji i żywiołowi improwizacji, odpowiadając fajerwerkami pomysłów na najmniejszy impuls, który, zdarzało się, przychodził także ze strony widowni.

Ta absolutna koncentracja na widzu była zresztą charakterystyczna dla całej ówczesnej awangardy, zaś pytanie - „jak dotrzeć do publiczności?” stało się rzeczywistym problemem. Z jednej strony bowiem futuryści czy dadaści negowali przyzwyczajenia i upodobania mieszczańskich widzów, ale z drugiej – występowali nie tylko wobec nich, ale w jakimś sensie

również dla nich. Sytuację zaostrzał jeszcze fakt, że awangarda odrzucała jakikolwiek kompromis wobec publiczności, co zresztą – nieco paradoksalnie – zbliżało ją do symbolistów. Bez wątplenia jednak, futuryści i pod tym względem byli najbardziej nieprzejednani ze wszystkich awangardystów. W swoich dwóch manifestach – *Manifesto dei drammaturghi futuristi* (*Manifest dramaturgów futurystycznych*, 1911) oraz w *La voluttà d'esser fischiati* (*Pragnienie bycia wygwizdany*, 1911) – jasno określili cel działań scenicznych: deprecjacja publiczności. Prawdziwy artysta powinien się brzydzić „bezpośrednim sukcesem”. W rzeczywistości bowiem tylko absolutną klęskę w oczach zachowawczej

Nie każdy widz miał ochotę uczestniczyć w tak specyficzny sposób zaaranżowanym wydarzeniu teatralnym. Nie miał on jednak możliwości opuszczenia sali przed zakończeniem pokazu, ponieważ przezorni organizatorzy pokrywali siedzenia foteli szybko schnącym klejem...

publiczności można uznać za autentyczne zwycięstwo nowej sztuki.

Przyjęcie takiej postawy dawało futurystom swobodę w wyborze poetyki scenicznych prezentacji, która odpowiadała ich wizji świata. Fragmentaryczny, zdeintegrowany, wewnętrznie rozbity – to słowa-klucze, za pomocą których Marinetti określał (w swoim manifestie *Teatro di Varieta - Teatr Variete*, 1913) charakter tworzonego przez siebie teatru. Sposobem na praktyczne urzeczywistnienie takich założeń miało stać się oparcie struktury teatralnej prezentacji na elemencie niespodzianki, której multiplikacja powinna rodzić wciąż nowy efekt zaskoczenia. Oczywiście, łatwo znaleźć w sztuce scenicznej czy raczej na jej obrzeżach gatunki, z których futuryści czerpali inspirację do tworzenia swojego „teatru różnorodności”. Sami zresztą wskazywali na te źródła, wymieniając chociażby variété, kabaret czy popisy cyrkowe. Oczywiście są również zapożyczenia z filmu, zwłaszcza z technik montażowych. Z kolei przyjęcie perspektywy współczesnej pozwala znaleźć kontynuację futurystycznych prezentacji, w których wykorzystywano element niespodzianki. Bez wątplenia bowiem cały nurt związany z aleatoryzmem, czyli wprowadzeniem do sztuki pierwiastek przypadkowości, sięga swoimi korzeniami właśnie włoskiego futuryzmu.

Wydaje się jednak, że futuryści odegrali zdecydowanie bardziej istotną rolę w historii dramatu i teatru, tworząc koncepcję tzw. *teatro sintetico* – *teatru syntetycznego*. W ogłoszonym w 1915 roku manifestie – *Teatro futurista sintetico* (*Futurystyczny teatr syntetyczny*) – opowiedzieli się za teatrem syntezy rozumianej przede wszystkim jako kondensacja formy i treści (późniejsza odmianą tego teatru są poniekąd krótkie etiudy sceniczne Becketta). W przypadku futurystycznych dramatów taka skondensowana poetyka teatralnych działań miała oddawać tempo i charakter cywilizacyjnego rozwoju. Czasem jednak owa kondensacja pełniła rolę czysto funkcjonalną i służyła jako metoda wspomnianej już deprecjacji tradycji teatralnej, lekceważąc przy okazji wszelkie relacje syntagmatyczne (Marinetti proponował na przykład wystawienie w formie 10-minutowego skrótu wybranych dzieł wielkich klasyków dramaturgii europejskiej). Co jednak niezwykle istotne, ta koncepcja nie tylko miała wymiar teoretycznego wywodu czy teatralnej praktyki, ale także znalazła swój odrębny wyraz w oryginalnej formie dramatycznej – w tzw. *syntezach*, z których zapewne najbardziej znane w Polsce są *Poupées électriques* Marinettiego (*Elektryczne lalki*, 1909).

Futuryści określali mianem *syntezy* (*sintesi*) krótki utwór dramatyczny wypełniony sekwencją sytuacyjną. Z pewną dozą ostrożności, wynikającej z odmienności treści wpisanych w futurystyczne *syntezy*, można powiedzieć, iż pełniły one rolę swoistego rodzaju „pocztówek scenicznych” o wyrazistym, aczkolwiek niejednoznacznym przesłaniu ideologicznym. Futuryści posiadali bowiem naprawdę dużą zdolność metaforycznego ujmowania tych zagadnień. Owa metaforyzacja połączona właśnie z umiejętnością kondensacji – zarówno w sferze treści, jak i formy – przynosiła zadziwiające rezultaty. Odważne rozwiązania stosowane przez futurystów okazały się w dużej mierze eksperymentalne i to w całym – wieloaspektowym – znaczeniu tego słowa. Krótki bowiem był ich żywot, zarówno na scenie, jak i w pamięci krytyków. Taka właśnie jest natura eksperymentu: trwa on tyle czasu, ile potrzeba na przeprowadzenie doświadczenia. Jednak z drugiej strony, futurystyczne *syntezy* były na tyle oryginalne czy wręcz nowatorskie, że wyznaczyły, a przynajmniej zaznaczyły nowy kierunek ewolucji dramatu i teatru.

Przekonuje o tym w pełni lektura jednej z pierwszych *syntez*, które wyszły spod pióra samego Marinettiego – *Vengono* (*Nadchodzą*, 1914). Głównymi bohaterami utworu są przedmioty: 8 krzeseł i 1 fotel. Na scenie pojawiają się jednak także

ludzkie postacie – Majordomus i dwóch służących – które animują całą akcję sceniczną. Co pewien czas, niemal rytmicznie, lokaj podaje na głos wiadomości o istniejących, lecz niewidzialnych dla nas postaciach. Najpierw otrzymujemy informację, że powoli zbliżają się one, potem – że już znajdują się w przestrzeni sceny, że są bardzo zmęczone, że chcą zasiąść do stołu. Tym słowem Majordomusa towarzyszą wydawane przez niego polecenia, które wypełniają w pośpiechu pozostali służący. Kilkakrotnie przemieszczają oni stojące na scenie przedmioty, układając z nich różne konfiguracje. W ostatniej sekwencji ustawiają – zgodnie ze wskazówkami Majordomusa – krzesła i fotel w takim szyku, w jakim znajdowały się one na samym początku utworu. Wówczas światła gasną, a „niewidzialny reflektor projektuje na podłogę sceny cienie fotela i krzesel. Światło reflektora powoli się przesuwa. Cienie stają się coraz bardziej wyraziste. Wydłużają się i jakby przemieszczają w stronę okna. Służący, którzy przycupnęli w kącie, czekają prerażeni. Widać w ich oczach strach, że cienie zaraz wyjdą z sali. KURTYNA.”

W tej krótkiej, ale na scenie zapewne przejmującej syntezie, zostaje wizualnie zobrazowany fetysz, z jakim futuryści traktowali przedmioty. Oglądamy zatem coś w rodzaju stopniowej personifikacji martwych rzeczy, by na koniec stać się świadkami – dzięki sugestii stworzonej przez teatralny reflektor – ich całkowitego „ożywienia”. Rzecz jasna, ta synteza ma nieco dwuznaczny wydźwięk, bo z jednej strony propaguje rodzaj kultu przedmiotów, ale z drugiej pokazuje jego zgubne, a przynajmniej demoniczne skutki. Ostatecznie bowiem Marinetti skonstruował rzeczywistość, w której panuje swoistego rodzaju terror martwych przedmiotów.

Podczas lektury tej zgrabnie pomyślonej *syntezy* nie można oprzeć się wrażeniu, że stanowi ona swoistego rodzaju prelude do *Krzesel* Ionesco. Spójrzmy na podobieństwa: przedmioty, które zostały przeniknięte duchem siedzących na nich ludzi; żywe postacie, które animują martwą przestrzeń rzeczy; światło reflektorów, które powinno podpowiadać wyobraźni widzów charakter nie istniejących fizycznie obrazów; atmosfera irracjonalnego niepokoju i jakiś egzystencjalny znak zapytania, który zawisł nad tym na poły sennym, na poły realnym światem. Może tylko kontekst interpretacyjny jest nieco inny. Dramat Ioneski otwiera się bowiem na szeroką, niemal eschatologiczną przestrzeń. U Marinettiego zaś ta perspektywa znacznie się zawęża. Wyznacza ją (ogranicza!) fakt, że utwór pełni rolę sceniczną egzemplifikacji ideologicznych założeń fu-

turyzmu. Istota *syntezy* – jako pewnego gatunku dramatycznego – leżała bowiem w tym, że zawsze była ona rozwinięciem wyraźnie określonej tezy; była ilustracją pewnych ogólnych założeń ideowych przyjętych przez futurystów. Jednak ostatnia kwestia, która pada w *Vengono*, brzmi tak, jakby rzeczywiście napisał ją kilkadziesiąt lat później sam Ionesco. Majordomus wypowiada zupełnie alogiczny zlepek sylab: „Briccatirakamikamf”, a to słowo (?) odbija się echem chociażby w wystąpieniu Mówcy z *Krzesel* czy w agonialnej fazie rozmowy toczonej przez Państwa Smithów i Państwa Martinów w *Łysej śpiewawczce*.

Zacytowany passus z utworu Marinettiego nie jest jedynym fragmentem z futurystycznych *syntez*, który mógłby zostać przytoczony jako zapowiedź dialogu czy raczej anty-dialogu charakterystycznego dla dramaturgii nam współczesnej. Można wskazać na inne analogie. Kondensacja treści i formy, podstawowa dla twórczości futurystów, jest charakterystyczna dla sztuk pisanych już w naszych czasach. A martwe przedmioty w roli postaci scenicznych? Przecież to niemal „ekstremalna wersja” współczesnego bohatera (anty-bohatera!) pozbawionego tożsamości i osobowości, niemal anonimowego, przypominającego marionetkę, której mechanizm działa za sprawą manipulacji przeprowadzanej przez zewnętrzne siły. Natomiast sposób, w jaki futuryści traktowali publiczność, stał się zapowiedzią multiplikacji struktur w nowoczesnym metateatrze. Przykłady można mnożyć, a podobieństwa znajdować na różnych poziomach struktury futurystycznych *syntez* i współczesnych dramatów. Tym bardziej, że teatr futurystyczny miał być zarazem:

*futurystyczny groteskowy i ekscentryczny*  
*absurdalny*  
*okultystyczny i magiczny*  
*abstrakcyjny*  
*filmowy i wizyjny*  
*ideologiczny i polemiczny*  
*futuro-ekspresjonistyczny.*

Zatem jego formuła była na tyle pojemna, że znalazła się w niej zapowiedź i tej linii rozwoju, u źródeł której znajdują się koncepcje Antonina Artauda, i tych przeobrażeń w sztuce scenicznego, którym początek dał Bertolt Brecht. W jakimś sensie zatem wizja dramatu i teatru, którą Marinetti określał przezornie jako *futurystyczną* (choć miał przekonanie, że była ona faktem już na początku XX wieku!) stała się wizją nam współczesną. To jeszcze jeden z wielu przykładów na to, jak szybko i w sztuce, i w życiu terażniejszość staje się przeszłością, a przyszłość terażniejszością. ■

**Joanna Zajac**  
jest doktorem nauk humanistycznych, wykładowcą na Uniwersytecie Jagiellońskim, autorką wielu tekstów eseistycznych na temat teatru, muzyki oraz interdyscyplinarnych dziedzin sztuki, a także monografii poświęconej dramaturgii Bogusława Schaeffera.