

Jolanta Ługowska

"Futuryzm w Polsce", Grzegorz
Gazda,
Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk
1974, Zakład Narodowy imienia
Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej
Akademii Nauk, Z Dziejów Form
Artystycznych w Literaturze
Polskiej... : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 65/4, 425-433

1974

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.

Grzegorz Gazda, *FUTURYZM W POLSCE*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1974. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich — Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, ss. 140. „Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej”. Tom XXXV. Komitet Redakcyjny: Janusz Sławiński (red. naczelny), Edward Balcerzan, Kazimierz Bartoszyński.

W polskiej literaturze naukowej futuryzm często był przedmiotem teoretycznej bądź historycznoliterackiej refleksji. Do tej pory nie doczekał się jednak w miarę pełnego opracowania. Analizie poddawane były bądź wybrane zagadnienia, bądź też twórczość poszczególnych pisarzy. Dużym zwłaszcza zainteresowaniem badaczy cieszyły się sformułowane programy futurystów, rozpatrywane w kontekście europejskim¹ lub włączane w plan polskich dyskusji nad nowym kształtem sztuki².

Z prac poświęconych twórczości autorów uczestniczących w ruchu futurystycznym duże znaczenie mają rozprawy Edwarda Balcerzana³. Indywidualna poetyka Jasieńskiego i jej realizacje podporządkowane w nich zostały nadrzędnemu układowi zjawisk literackich typowych dla kierunku, którego pisarz ten był jednym z najwybitniejszych przedstawicieli. Istotną grupą tekstów dotyczących futuryzmu są też wypowiedzi, najczęściej o charakterze wspomnieniowym, twórców i współuczestników ruchu⁴.

Pierwszą pozycją stawiającą sobie za cel opis polskiego futuryzmu, zarówno jego poszukiwań programowych jak i praktyki twórczej oraz kulturowych i społecznych uwarunkowań, jest książka Grzegorza Gazdy *Futuryzm w Polsce*.

Autor w słowie wstępnym zastrzega się, że praca jego nie jest monografią, nie stanowi zatem pełnego i wielostronnego opisu oraz interpretacji wszelkich faktów składających się na zjawisko polskiego futuryzmu. Mimo to, a trochę może wbrew intencjom Gazdy, trzeba stwierdzić, że omawiana książka w obiegu czytelniczym funkcjonować jednak będzie jako pierwszy zarys monograficzny prezentujący przynajmniej w przybliżeniu całość problematyki tego ruchu. Już sam tytuł wskazuje na takie właśnie, syntetyzujące ujęcie materiału.

Zanim przejdziemy do analizy książki, warto uświadomić sobie trudności, jakie autor napotkał. Bardzo ważnym problemem jest brak niezbędnych materiałów. Twórczość literacka futurystów nie doczekała się pełnego i krytycznego wydania. Częściowo lukę tę wypełniają: opracowany przez Balcerzana wybór utworów Jasieńskiego, edycja wierszy Młodożeńca sporządzona przez Burka oraz przedruki tekstów futurystycznych zamieszczone w antologii Lama. Przedwojenne jednodziówki i almanachy stanowią prawdziwą rzadkość biblioteczną, a poza tym prezentują przecieź tylko niewielką część dorobku futurystów. Jeszcze gorzej przedstawia się wiedza o działalności młodej generacji poetów uczestniczących w tym ruchu

¹ H. Zaworska, *O nową sztukę*. Warszawa 1963. — A. Hutnikiewicz, *Od czystej formy do literatury faktu*. Toruń 1967.

² A. Lam, *Polska awangarda poetycka. Programy lat 1917—1923*. Kraków 1963.

³ E. Balcerzan: *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasieńskiego*. Wrocław 1968; wstęp w: B. Jasieński, *Utwory poetyckie. Manifesty. Szkice*. Wrocław 1972. BN I 211.

⁴ Z bardziej znanych publikacji powojennych należałoby wymienić prace A. Sterna: *Futuryści polscy i inni* (W: *Poezja zbuntowana*. Warszawa 1967); *Bruno Jasieński*. Warszawa 1969. — Warto również zwrócić uwagę na mniej znane, ale cenne materiałowo wspomnienia S. Młodożeńca: *U narodzin krakowskiej awangardy* („Orka” 1958, nr 34), *Krakowskie spotkania* (jw., nr 51/52).

i o ich miejscu w kulturze literackiej międzywojennego dwudziestolecia. Informacje, jakimi dysponujemy, pochodzą głównie od współtwórców futuryzmu i, jak można przypuszczać, nie pozbawione są momentów mistyfikacji, wyolbrzymienia, a czasem zniekształcenia faktów. Wiedza o interesującym nas zjawisku zdobyta tą drogą będzie więc w znacznym stopniu dotyczyć procesu kształtowania się legendy literackiej zamykającej w sobie tworzone świadomie mity biograficzne, niejasne i niepełne wspomnienia sympatyków ruchu (i jego opozycjonistów) czy wreszcie interpretacje *ex post* samych futurystów starających się przyporządkować własne tezy programowe i twórczość poetycką zmiennym koniunkturam społeczno-politycznym i kulturalnym.

Szczególnego rodzaju trudności stwarza specyficzny charakter analizowanego zjawiska — „Futuryzm miał swoją historię jako zjawisko z pogranicza sztuki i bezpośredniej akcji społecznej”⁵.

Zgodnie z tym założeniem historia ruchu powinna zawierać analizę zarówno publikacji poszczególnych jego uczestników jak i faktów z ich biografii zbiorowej świadczących o poczuciu wzajemnych powiązań oraz zbieżności czy wręcz tożsamości celów. Inaczej mówiąc, chodzić będzie nie tylko o „teksty pisane”, ale i o „teksty zachowania się” w określonych sytuacjach.

Gazda z całej tej skomplikowanej problematyki wybrał cztery ogólne zagadnienia, którymi są według jego sformułowań poetyka polskiego futuryzmu, konfrontacja programu i praktyki poetyckiej, konteksty programowe (dadaizm, programy Apollinaire’a), determinanty społeczne ruchu.

W rozdziale 1 dotyczącym społecznych uwarunkowań grup literackich w Polsce międzywojennej, autor wprowadza problematykę z zakresu socjologii literatury starając się przedstawić działalność poszczególnych grup literackich na tle przemian, jakie zachodziły w kulturze literackiej. Jednakże problematyki tej nie kontynuuje w zasadniczej części książki. Rozdział 2 (*Futuryzm. Chronologia i programy prądu*) zaczyna Gazda rozważaniami poświęconymi kategorii prądu literackiego i wprowadzającymi ustalenia metodologiczne, na których opiera się główna część rozprawy. W rozdziale *Elementy poetyki immanentnej polskiego futuryzmu* kierunek ten jest zatem rozpatrywany jako „ewolucyjny układ tendencji ideowo-artystycznych wspólnych dla szeregu utworów” (s. 37). Idąc za sugestiami Henryka Markiewicza autor zdecydował się na badanie „substratu bytowego prądu” drogą analizy konkretnych literackich, w których te wspólne tendencje zostały zrealizowane. Rozdział ostatni przynosi krótki zarys problematyki legendy futuryzmu, a więc pozostaje w pewnym związku z zasygnalizowanymi w rozdziale 1 zagadnieniami socjologiczno-literackimi.

Konstatując tę metodologiczną niejednorodność stwierdzić należy, że zostały tu przedstawione dwie perspektywy badawcze otwierające się na problematykę futuryzmu. Zjawisko to może być bowiem badane w kategoriach prądu literackiego, a zatem jako element procesu historyczno-literackiego, i jako dzieje grupy w kontekście kultury literackiej epoki.

W części historyczno-literackiej autor przyjął tę pierwszą perspektywę, rezygnując z problematyki socjologicznej rozważanej w rozdziale 1 i częściowo w rozdziale 4. Przy tym założeniu istotne jest stwierdzenie synkretycznego charakteru XX-wiecznych procesów literackich. Zgodnie z nim autor traktuje futuryzm jako prąd usytuowany w obrębie zjawisk, które określa się wspólnym mianem awangardy, i współistniejący z takimi kierunkami, jak surrealizm, dadaizm, ekspresjonizm.

⁵ Z a w o r s k a, *op. cit.*, s. 88.

Dlatego też przy analizie programów i poetyki immanentnej futuryzmu interesują Gazdę zarówno cechy łączące omawiane zjawisko z innymi nowatorskimi prądami w literaturze XX-wiecznej, jak i te, które nadają mu indywidualny kształt i wyróżniają spośród równoległych tendencji awangardowych. Trzeba jednak zaznaczyć, że analizując teksty poetyckie znacznie większą uwagę zwrócił autor na upodobniający „wektor wzajemnych napięć” (s. 10) niż na elementy, które świadczyłyby o specyficznym charakterze ruchu, co sprawiło, że odrębność futuryzmu na tle przywołanego kontekstu nie rysuje się w pracy zbyt wyraźnie. Widoczne staje się to w rozdziałach omawiających program sformułowany i poetykę immanentną futuryzmu.

Autor stara się w nich opisać zjawisko futuryzmu na dwóch planach: enuncjacji programowych i praktyki poetyckiej. Badanie ma prowadzić do ustalenia relacji między sformulowanym programem futuryzmu a poetyką immanentną poszczególnych dokonanań twórczych. Dla interpretacji sformułowanych programów futurystycznych istotna jest dyrektywa Henryka Markiewicza: „Historyk literatury konstruując mapę prądów literackich danego okresu powinien zachować swobodę i niezależność zarówno wobec samowiedzy estetycznej badanego okresu jak i wobec tradycji naukowej”⁶.

Gazda w znacznej mierze opiera się na tej dyrektywie, uznaje za decydujące w badaniach nad prądem „konstytutywne cechy poetyki wyodrębnione w procesie analizy konkretnych dzieł” (s. 33). Uwzględnia wszakże istotną poprawkę Michała Głowińskiego⁷, którego zdaniem nie można, w wypadku prądów kreowanych przez samych pisarzy zdających sobie sprawę z odrębności własnych celów, nie wziąć pod uwagę tej świadomości. Musi ona jednak stać się przedmiotem nadzwyczaj wnikliwego i ostrożnego postępowania badawczego, które pozwoliłoby ustalić kształt faktycznej świadomości grupowej na podstawie poszczególnych przekazów, zawierających jedynie jej elementy.

Gazda rozpatruje kształtowanie się programów futurystycznych historycznie, analizując poszczególne jego etapy. Przed r. 1918, zdaniem autora, można mówić jedynie o działalności informacyjnej tych krytyków literackich, którzy starali się dostarczyć czytelnikowi obiektywnej i rzeczowej wiedzy o futuryzmie włoskim i rosyjskim. Okres po r. 1918, kiedy polscy futuryści starają się sformułować własne, dostosowane do aktualnej sytuacji literackiej programy, podzielił Gazda na trzy etapy: etap manifestów, etap nazwany przez autora okresem „porządkowania doświadczeń”, na który przypada działalność Bruca, Gackiego i Sterna uprawiających krytykę formalną, oraz etap bilansów i podsumowań.

Lektura rozdziału o sformulowanych programach nasuwa jednak uwagi krytyczne. Wątpliwości budzi zwłaszcza omówienie etapu manifestów. Zabrakło tu próby zdefiniowania tej formy wypowiedzi i prześledzenia konsekwencji, jakie wynikają z jej użycia. Tymczasem przy analizie sformulowanych programów futurystycznych nieobojętna dla ustaleń dotyczących świadomości grupowej jest właśnie forma gatunkowa tych programów. W tym okresie enuncjacje futurystów nie nawiązują do żadnych rodzajów wypowiedzi dyskursywnej, prezentującej logiczny, wyważony i ścisły tok wywodu. Manifest jest gatunkiem paraliterackim podporządkowanym zarówno dyrektywom genologicznym satyry jak i poetyce ody⁸.

⁶ H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*. Kraków 1970, s. 203.

⁷ Zob. M. Głowiński, *Prąd jako kategoria poetyki historycznej*. W: *Powieść młodopolska*. Wrocław 1969.

⁸ Dokładniej pisze o tym Balcerzan (wstęp w: Jasieński, *op. cit.*).

Pierwsze uzależnienie wpływa na specyficzną konstrukcję wypowiedzi, w której następuje niezwykle wyraziste i ostre oddzielenie programu negatywnego od pozytywnego. Po jednej stronie, w polu wartości dodatnich mieści się bezwzględna apologia własnej postawy, po drugiej zaś, w polu wartości ujemnych — namiętna krytyka obcych poglądów. Wpływ poetyki ody zaznacza się natomiast w apostroficznym i niekiedy hiperbolicznym stylu manifestu. Te cechy gatunku najczęściej używanego przez futurystów w ich wypowiedziach programowych wpływały, jak się wydaje, na sposób ujęcia problematyki i powodowały pewne przejawienia, niekonsekwencje i uproszczenia. Szło tu chyba przede wszystkim o chwytty mające pobudzić zainteresowanie czytelnika czy słuchacza, zaintrygować go ekscentrycznymi sformułowaniami, celowo epatować zgodnie z zasadą: „Sztuka musi być niespodzianą, wszechprzenikającą i z nóg walącą”⁹.

Wydaje się zatem, że sformułowane manifesty charakteryzujące się wskazanymi wyżej właściwościami i pewne utwory poetyckie futurystów pełniły w zasadzie analogiczną funkcję¹⁰. Dlatego też należałoby zastanowić się, w jakiej mierze manifest może służyć jako dokument świadomości pisarzy futurystycznych, skoro nie tylko pełni funkcję instrumentalną wobec danej ideologii, lecz stanowi także w znacznej mierze realizację założeń literackich i podporządkowany jest nadrzędnej poetyce gatunku. Z zagadnieniem tym wiąże się sprawa niedostatecznie uwzględniona w pracy: sprawa różnorodności form wypowiedzi programowych, a co za tym idzie — różnicowania ich funkcji w obrębie rekonstruowanego programu. Odczuwa się poza tym pewien niedosyt dokumentacji, zwłaszcza wobec słusznego stwierdzenia Gazdy, że za teksty programowe należy uznać nie tylko manifesty, artykuły redakcyjne ustalające profil czasopism czy inne tego typu enuncjacje wygłoszone w imieniu zespołu lub grupy. Programu poszukiwać należy również: „w recenzjach z tomików przedstawicieli innych grup, w polemikach, dyskusjach i wywiadach prasowych, we wszystkich sformułowaniach, które dotyczą literatury w najszerszym ujęciu, nie zapominając o programowym charakterze konkretnych utworów literackich” (s. 8).

W rozdziale poświęconym wypowiedziom programowym autor ograniczył się jednak głównie do omówienia manifestów i artykułów redakcyjnych. Zabrakło analizy czy choćby zestawienia innych wypowiedzi metapoetyckich, zawartych np. we wstępach do utworów literackich (zgodnie z postulatem Jasińskiego, aby każdy futurysta sam recenzował swoje utwory), a więc np. w *exposé* do *Nóg Izoldy Morgan* czy w prologu do *Pieśni o głodzie*.

Wydaje się również, że w rozdziale tym interesujące byłoby określenie przyczyn różnic między propozycjami zgłoszonymi przez grupę warszawską a tymi, które powstały na gruncie krakowskim przed połączeniem się obu ugrupowań. Autor nie omawia krótkotrwałej współpracy futurystów warszawskich ze skamandrytami, która odegrała dość istotną rolę w rozwoju literackich koncepcji członków grupy futurystycznej. Podobnie niedoceniony trochę jest etap współdziałania Jasińskiego i Młodożeńca z formistami i wpływ tych ostatnich na kształt enuncjacji programowych grupy krakowskiej.

Mimo obfitości informacji zawartych w tym rozdziale nie otrzymał on podsu-

⁹ B. Jasiński, *Do narodu polskiego. Manifest w sprawie natychmiastowej futuryzacji życia*. W: *Utwory poetyckie. Manifesty. Szkice*, s. 204.

¹⁰ Pisał o tym Balcerzan (*Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasińskiego*) obserwując analogię struktur manifestów sformułowanych i programów tkwiących immanentnie w poszczególnych wierszach Jasińskiego.

mowania, które by hierarchizowało elementy poetyki sformułowanej i ustalało podstawowe związki między nimi. Autor poprzestaje na prezentacji wypowiedzi programowych tylko poszczególnych futurystów, co nie jest oczywiście równoznaczne z przedstawieniem dyrektyw o charakterze ponadindywidualnym. Wielość i różnorodność indywidualnych propozycji oraz wielostronność rozlicznych powiązań z równoległymi prądami nasuwają jednak pytanie, czy w ogóle możliwe jest zsynchronizowanie poszczególnych wypowiedzi programowych i przedstawienie ich w postaci w miarę spójnego systemu, w którym elementom zajmującym miejsce centralne zostałyby przyporządkowane elementy peryferyjne i w którym ujęte byłyby cechy stale obecne w programach i praktyce twórczej futurystów. Wydobyte przez Gazdę elementy programu negatywnego: antytradycjonalizm, bunt przeciwko zastanym konwencjom zarówno społecznym, obyczajowym, jak i artystycznym znamienne są dla ogółu awangardowych dążeń XX-wiecznych.

W jakimś sensie wyróżniać się może futuryzm z kontekstu równoległych zjawisk radykalizmem i żywiołowością w formułowaniu tych haseł. Ponieważ zestawiając indywidualne programy nie udało się autorowi zrekonstruować programu pozytywnego zawartego w spójnym w miarę systemie dyrektyw, nie może być oczywiście mowy o konfrontacji programu i praktyki poetyckiej oraz o wydobyciu wszelkich napięć między tymi sferami zjawisk. Nie istnieje bowiem przy takim typie badania płaszczyzna odniesienia dla poszczególnych dokonania twórczych. Stąd też autor, rezygnując z rekonstrukcji „świadomości potencjalnej”¹¹ futurystów zawartej w ich twórczości literackiej decyduje się w rozdziale 3 na analizę prowadzącą się tylko do „opisu i interpretacji elementów tej poetyki, to jest cech najbardziej charakterystycznych i wyróżniających poezję futurystów z bloku tendencji literackich polskiego dwudziestolecia” (s. 74). Dodatkowym argumentem na rzecz tej decyzji jest zaobserwowana wielostronność powiązań twórczości poszczególnych poetów z tradycją literacką oraz krzyżowanie się w ich utworach różnorodnych kierunków poszukiwań artystycznych typowych dla tego okresu.

W ten sposób jednak rozdział rozpadł się na kilka szkiców, w których autor poddaje dokładniejszej analizie wybrane zagadnienia poezji futurystycznej. W podrozdziale *Od symbolicznego urbanizmu do dadaistycznej „Gga”* śledzi zatem np. występowanie w tej poezji motywów urbanistycznych, analizuje teksty atakujące różnego rodzaju tabu obyczajowe i kulturowe, ukazuje zjawiska ucieczki twórców do egzotyki i prymitywu, zwraca uwagę na funkcję dadaistycznego nonsensu i na elementy świadczące o rozumieniu sztuki jako zabawy (zgodnie z postulatami dadaistów, a także rosyjskich egofuturystów). Omawiana partia zawiera również oddzielne uwagi dotyczące eksperymentów językowych nowej poetyki (futurystyczna koncepcja słów na wolności, ludyczna waloryzacja brzmieniowa itp.).

W podrozdziale *Z cywilizacją i przeciw niej* interesująco przedstawia Gazda charakterystyczne dla tego tematu motywy oraz analizuje przekształcenia formy wypowiedzi artystycznej implikowane przez nową tematykę. Znalazło się tu omówienie znamienych dla utworów futurystycznych „sygnałów literackości” i „wielkomięskiej codzienności” oraz „steżonej dramaturgii” odrealniającej i deformującej rzeczywistość. Kolejne podrozdziały poświęcone są radykalizującemu nurtowi w obrębie polskiego futuryzmu (*Literatura na lewo*) oraz różnorodnym funkcjom folkloru w utworach Młodożeńca, Jasieńskiego, Czyżewskiego i Sterna (*Wobec prymitywu i poezji ludowej*). W całym rozdziale autor uwzględnił wielostronne powią-

¹¹ Zob. J. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej*. Wrocław 1965, s. 28.

zania praktyki poetyckiej futurystów z innymi tendencjami w ówczesnej poezji polskiej i europejskiej.

Ten pobieżny przegląd problematyki głównego rozdziału pozwala zorientować się w rozległości i różnorodności indywidualnych poszukiwań i ponadindywidualnych tendencji, które określane są wspólną nazwą futuryzmu polskiego.

Lektura tego rozdziału pobudza jednak do postawienia pytania generalnego: czy wobec wyraźnych rozbieżności w sformułowaniach programowych i jeszcze większego zróżnicowania indywidualnych poetyk futuryzm daje się określić w perspektywie historycznoliterackiej jako prąd o odrębnej fizjonomii twórczej, pozwalającej wyodrębnić go spośród innych kierunków w sztuce XX wieku. Wątpliwość ta wydaje się tym bardziej uzasadniona, że dzieje XX-wiecznej kultury literackiej dostarczały wielokrotnie przykładów zmystyfikowanej świadomości twórców, którzy ogłaszali powstanie nowego prądu, podczas gdy w istocie zbyt mała ilość cech oryginalnych w konkretnych propozycjach artystycznych nie pozwala historykowi literatury uznać za prąd tak określonego przez swych kreatorów kierunku¹².

Wydaje się, że wątpliwości tej w odniesieniu do futuryzmu nie udało się Gazdzie rozstrzygnąć. Warto przywłaść w tym miejscu sąd Balcerzana o programowej futuryzacji życia (a nie tylko literatury): „Literatura [...] okazała się czymś niesamodzielnym i wymiennym na rozmaite inne, pozaliterackie gesty semantyczne”¹³.

Zgodnie z tym estetykę i twórczość futurystów należałoby określić badając jej funkcję w całym systemie postulatów i akcji. Literatura bowiem w świadomości (a i w praktyce poetyckiej) futurystów stanowiła odpowiednik tego, co współczesny badacz określa mianem subkodu funkcjonującego w szerszym systemie semiotycznym. Traktowana być mogła instrumentalnie, miała wartość analogiczną, jak np.: szokujący ubiór, wyzywający gest, skandal na wieczorze autorskim¹⁴. W związku z tym wydaje się, że futuryzm ukazałby więcej swoich cech odrębnych i wyraźniejsze stałyby się relacje między nimi wówczas, gdyby zjawisko to wprowadzone zostało w jeszcze inne konteksty i pokazane również w perspektywie socjologicznej: zbiorowej biografii grupy literackiej¹⁵. Przy takim punkcie widzenia można by opisać całokształt znaczących zachowań się futurystów mających na celu zainteresowanie czytelnika i propagowanie własnych haseł oraz ustalić relacje między tą sferą ich działalności a twórczością poetycką. Charakterystyczne, że futurysty podsumowując swój udział w kulturze literackiej epoki często używali określeń: „walka”, „akcja”, „ruch”. Nie przeceniając świadomości pisarzy futurystycznych, trzeba jednak wyraźnie stwierdzić, że opublikowane teksty stanowiły efekt jedynie pewnej części ich poczynąń. Cała sfera znaczących zachowań futurystów mu-

¹² Zjawisko to analizował Głowiński (*Powieść młodopolska*).

¹³ Balcerzan, *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasieńskiego*, s. 90.

¹⁴ A. Wał (*Coś niecoś o piecyku*. W: *Ciemne świecідło*. Paryż 1968, s. 232–233) tak wspomina działalność futurystów: „Z eks-kolegą z gimnazjum Rocha Kowalskiego, Anatolem Sternem, który zresztą w ósmej klasie pisał wildowskie »sonety o krawatach«, w zuchwałych *hybris* prowokowaliśmy „towarzystwo” warszawskie kpina, awanturami na wieczorach, wulgaryzacją pięknych, konformistycznych uczuć na recitalach poetyckich, przy czym skandal, kpina, zabawa, nawet walka wręcz ze słuchaczami miała dla nas nie mniejszą wagę niż same wiersze”.

¹⁵ Zagadnieniu temu poświęcona jest praca J. Stradeckiego *Kronika grupy literackiej* (w zbiorze: *Dokumentacja w badaniach literackich i teatralnych. Wybrane problemy*. Wrocław 1970).

siała pozostać poza terenem objętym postępowaniem badawczym autora omawianej książki. Co więcej, wydaje się on nie doceniać konstruktywnych propozycji zawartych *implicit*e w szokujących niekiedy wystąpieniach młodych poetów. W ich anarchizującej strategii widzi wyłącznie przyczynę efemeryczności ruchu nie uzgodnionego z rzeczywistymi warunkami społeczno-politycznymi Polski oraz z kulturą literacką epoki.

Tymczasem, jak się wydaje, zarówno w tekstach pisanych jak i w zespołowych wystąpieniach można odczytać także pewien program pozytywny futuryzmu. Istotną rolę odgrywa w nim nowa koncepcja twórcy jako działacza wpływającego na krąg spraw pozaliterackich, na kształt życia zbiorowego oraz na wybór form uczestniczenia w kulturze i indywidualne gusty czytelnicze.

Takie pojmowanie roli poety skierowało szczególną uwagę futurystów na odbiorcę oraz na sam proces przekazywania treści kulturowych, co z kolei spowodowało specjalne uprzywilejowanie bezpośrednich kontaktów autora z publicznością.

Dodać należy, że adresatem futurystów był odbiorca masowy, na którego starano się oddziaływać za pomocą nowych środków przekazu. Wynikiem tego były próby organizowania „poezokoncertów”, wieców poetyckich, mityngów łączących treści literackie z elementami agitacyjnymi i na poły ludycznymi. Niezależnie od tego, czy młodzi poeci istotnie odegrali ważną rolę w unowocześnieniu życia zbiorowego i czy wywarli wpływ na zachowania czytelnicze, trzeba jednak odnotować jako gest znaczący objawianą manifestacyjnie chęć kontaktu z tłumem (choćby nawet chodziło jedynie o epatowanie go i szokowanie ekscentrycznymi zachowaniami), ostentacyjne wyjście z zacisza gabinetu, gdzie powstawały dotychczas dzieła i gdzie recypowano je w intymnej lekturze — do masowego odbiorcy, któremu wygłaszano wiersze w atmosferze niemal wiecowej. Łączyło się z tym szczególne zainteresowanie futurystów deklamacją jako najbardziej spontaniczną i pierwotną formą obiegu treści kulturowych pozwalającą wyeksponować walory foniczne poezji i nawiązać naturalny, żywy kontakt ze słuchaczem¹⁶.

Wymienione fakty wyraźnie świadczą o próbie włączenia się futurystów w nowoczesną kulturę masową i zaanektowania dla własnych celów form i środków przekazu dla niej typowych. Każą również skoncentrować uwagę na grupie twórców jako zespole złączonym dążnością do zmanifestowania swojej obecności w kulturze literackiej i na rynku wydawniczym w sposób nowy, do tej pory nie mający precedensów — a więc nie tylko przez publikację tradycyjnych tomików poetyckich docierających do niewielkiej liczby czytelników, ale również za pomocą form wydawniczych typowych dla procesu masowego przekazu, takich jak: jednodniówka, odezwa, manifest czy inne tego rodzaju druki ulotne, które niezależnie od faktycznej wysokości nakładów mają niejako na względzie „potencjalną” obecność masowego odbiorcy.

Podjęcie badań z zakresu funkcjonowania grup futurystycznych i połączenie ich z analizami historycznoliterackimi wydaje się konieczne ze względu na specyficzny „subkodowy” charakter interesującego nas zjawiska oraz konieczność krytycz-

¹⁶ S. Młodożeńiec (*O poezji*. W: *Utwory poetyckie*. Warszawa 1973, s. 45) tak oceniał w r. 1936 rolę recytacji: „Odczucie stosunku do poezji w całej pełni może wystąpić dopiero wówczas, gdy utwór poetyczny przejawia się w należytej swojej formie — tzn. w deklamacji. Książka — drukowana poezja — to zaledwie szkielec, nuty, którym trzeba użyć pełni artystycznych środków ekspresji — tzn. głosu, rytmu, a nieraz i śpiewu, by ta poezja należycie do nas przemówiła”.

nej oceny legendy literackiej futuryzmu i wyjaśnienia szeregu nieporozumień i dezinformacji, jakie narosły wokół krótkotrwałej działalności futurystów¹⁷.

Wydaje się także, że badając dzieje grupy pisarzy w kontekście kultury literackiej epoki można byłoby wytłumaczyć fakt funkcjonowania w świadomości społecznej wystarczająco wyodrębnionego fenomenu poety-futurysty, a nawet pewnej „poetyki” futuryzmu (ograniczającej się oczywiście do elementów uznanych za najbardziej typowe dla tego ruchu).

Że mamy tu do czynienia ze zjawiskiem bliskim specyficznej „modzie” literackiej, charakteryzującym się określonym zespołem cech, rozpoznawalnych z perspektywy odbiorcy, przekonuje m. in. fakt występowania efemerycznych grup najmłodszych poetów, którzy odwoływali się do wybranych, najbardziej wyrazistych chwytów stosowanych przez futurystów, traktując to nawiązanie jako środek strategii literackiej umożliwiający zmanifestowanie obecności debiutów na rynku wydawniczym. Wydaje się, że tym satelitom czy kryptosatelitom ruchu Gazda poświęcił zbyt mało uwagi, często ograniczając się do wymienienia tytułów publikacji. Tymczasem właśnie analiza faktów w jakimś sensie wtórnych, noszących znamiona naśladownictwa, chyba pomogłaby ustalić rejestr cech najsilniej wyodrębnionych w świadomości odbiorców jako specyficznie futurystyczne i nierozdzielnie związane z działalnością młodych poetów. Oryginalność futuryzmu jako kulturowego ewenementu sprowadzałyby się — w sferze recepcji społecznej — do nagromadzenia dużej ilości elementów ekscentrycznych, celowego epatowania poprzez zachowanie skandalizujące czy wreszcie doprowadzania do skrajności haseł i propozycji głoszonych także przez inne ugrupowania (np.: witalizm, biologizm, egzotyka, urbanizm, pochwała cywilizacji — były przecież także konstytutywnymi cechami wczesnej twórczości skamandryckiej).

Na niektóre sprawy z zakresu socjologii literatury zwraca uwagę autor w zamykającym rozprawę rozdziale o legendzie polskiego futuryzmu. Określa on legendę jako zjawisko rodzące się w sferze odbioru literatury. Dzieje się to szczególnie często w epokach eksponujących indywidualizm artystyczny, aprobujących swoisty ekscentryzm poety, jego odmiennność od reszty społeczeństwa — a zatem w okresach, w których dochodzi do znacznego zbliżenia (czy prób utożsamienia) sfer twórczości i bezpośredniego działania prowadzącego do narodzin specyficznych mitów biograficznych.

Nie rezygnuje zatem Gazda zupełnie (wbrew pierwotnej zapowiedzi we wstępie) z problematyki recepcji polskiego futuryzmu, słusznie, jak się zdaje, przypuszczając, że jej badanie dostarczyć może informacji nieobojętnych dla rekonstrukcji cech i historii prądu¹⁸. Rozdział ten, aczkolwiek wprowadza niezwykle ciekawą problematykę, nie został jednak obudowany konieczną w takich wypadkach dokumen-

¹⁷ Na konieczność tego rodzaju szczegółowych dociekań zwrócił uwagę Stradecki (*op. cit.*). Zauważył on, że nie dysponujemy dotąd pełnym i merytorycznie ściśłym wykazem instytucjonalizowanych wystąpień zespołowych. A przecież pełna analiza tych zjawisk nie ogranicza się do rekonstrukcji repertuaru wieczorów autorских — obejmuje także znaczące „teksty zachowania”, manifestacje, za pomocą których futuryści określili swoje stanowisko wobec tradycji i współczesnych programów.

¹⁸ Na potrzebę badań nad wzajemnymi związkami i współzależnościami, jakie łączą pisarzy, ich dzieła i czytelników, oraz nad społecznymi uwarunkowaniami procesu literackiej komunikacji wielokrotnie zwracał uwagę S. Żółkiewski (zob. zwłaszcza *Kultura literacka 1918—1932*. Wrocław 1973).

tacją i sprawia wrażenie jakby nie dokończonego szkicu. Wspominając wielokrotnie o nieprzychylnym przyjęciu futurystów przez krytykę współczesną, autor nie przytacza bliższych danych, czy choćby przykładów takich wypowiedzi, które pozwoliłyby zorientować się w szczególnej atmosferze otaczającej młodych poetów. Potrzebne byłoby również wskazanie i systematyzacja źródeł, na podstawie których współczesny badacz rekonstruuje legendę (wchodzą tu w grę oczywiście nie tylko teksty twórców świadomie kreujących mity biograficzne).

Mimo zgłoszonych powyżej zastrzeżeń rozprawa Grzegorza Gazdy stanowi ważną pozycję wśród opracowań dotyczących futuryzmu. Decyduje o tym bogactwo informacyjne książki, w szczególności zaś szeroko rozbudowane partie sytuujące ten kierunek wśród rozlicznych programów i tendencji w literaturze tego czasu. Na uwagę zasługują cenne informacje uzupełniające dotychczasową wiedzę o futuryzmie we Włoszech i w Rosji (szczególnie o historii włoskich czasopism futurystycznych). Interesująco przedstawił też Gazda różnorodne linie poszukiwań dostrzeżone w futuryzmie rosyjskim. Ze zjawisk polskich ważne i istotne wydaje się przypomnienie mało znanej twórczości krytycznoliterackiej Gackiego i Brucza uzupełniającej okres manifestów i będącej prezentacją tego, co futuryści stworzyli. Dużą wagę ma również opracowanie recepcji futuryzmu obcego, zwłaszcza jej wczesnego okresu (sprzed r. 1918) — w krytyce polskiej: I. Grabowski, A. Limprechtówna, C. Jellenta, A. Kołtoński; spośród reprezentantów tej krytyki jedynie Jerzy Jankowski stał się ostatnio przedmiotem szerszego opracowania¹⁹.

Jolanta Ługowska

¹⁹ L a m, *op. cit.*