

**Paweł Graf**

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

## Powieść zmienia skórę. O prozie futurystycznej

*Człowieku-czytelniku, kimkolwiek jesteś, chciałbym cię w tej chwili mieć tutaj, twarz przeciwko twarzy (...) i głosem niższym zapytać: Pewnyś jest, że żyjesz? Że żyjesz naprawdę, głęboko, całkowicie? (...). I, jeszcze bardziej niżając głos, chciałbym się zapytać ciebie: Czy byłeś ty kiedykolwiek młody? Czułeś w swej piersi, w swych trzewiach, w swojej krwi, coś, co wre, co kipi, co się burzy, co dygoce, co pragnie ujść, rozlać się, zatopić świat (...) czułeś (...), że jesteś (...) pierwszym na ziemi człowiekiem, odkrywcą życia, odkrywcą świata?*

(Papini 1921: 3)

W perspektywie długiego trwania literatury względnie łatwo można mówić o przemianie form prozatorskich. Romanse Waltera Scotta od prozy Witolda Gombrowicza lub powieści Emila Zoli od narracji Milana Kundery dzieli zauważalna dla każdego przepaść. Zarazem jednak w innej, krótszej skali, różnica nie jest aż tak widoczna. Przybyszewski to nie Schulz, niemniej nie tak łatwo, w pierwszej chwili, dokładnie wskazać powody odmienności ich pisarstwa. Dlatego interesującym zjawiskiem jest proza futurystyczna. Skoro bowiem ruch ten głosił konieczność odrzucenia starych, minionych postaci literatury, to można spytać, jak swój zamiar zrealizował w praktyce, nade wszystko w obszarze doświadczenia prozatorskiego. Czy udało mu się osiągnąć radykalnie nową formę? Stworzyć nowy typ powieści?

To pytanie będzie towarzyszyć dalszym rozważaniom i interpretacjom – zwłaszcza polskich – tekstów futurystycznych. Jednocześnie kontekstem analitycznym będą, równoległe oraz późniejsze od futurystycznej prozy, propozycje filozoficzne, estetyczne i teoretycznoliterackie. Połączenie futurystycznego materiału literackiego ze współczesną refleksją literaturoznawczą, pozwoli, w moim przekonaniu, nie tylko zaproponować re-lekturę starych, bo przecież już niemal stuletnich utworów, ale też chce być szansą przywrócenia ich naszej współczesności. Pozwoli spojrzeć na prozę dwudziestolecia międzywojennego z dzisiejszej perspektywy.

Futuryzm, w pierwszej chwili, kojarzy się z poezją i manifestami. Nawet niezbyt zainteresowany tym kierunkiem czytelnik połączy go z obrazoburczymi wierszami i ulicznymi happeningami poetów. Zainteresowany bardziej, wymieni: malarstwo, teatr, muzykę, wreszcie rzeźbę. Proza w tym wyliczeniu zostanie przywołana na samym końcu lub w ogóle pominięta. A przecież każdy (zdanie to dotyczy również futurystów włoskich i rosyjskich) z wielkiej piątki polskich futurystów (Tytus

Czyżewski, Bruno Jasiński, Stanisław Młodożeniec, Anatol Stern, Aleksander Wat) pisał zarówno powieści, jak opowiadania. Nawet Czyżewski, znany dziś (jako prozaik) jedynie z ośmiu (Graf 2016), drukowanych w międzywojennej prasie bardzo krótkich form narracyjnych, był autorem powieści, która, niestety, zaginęła podczas II wojny światowej. Także prekursor polskiego futuryzmu, Jerzy Jankowski, planował pisanie rozbudowanej prozy, choć nie wiadomo, czy plany swe zrealizował, a powstałe powieści zaginęły, czy też był to jedynie jego imaginacyjny projekt.

Teksty te interesują współcześnie nade wszystko badaczy czy bibliofilów i mimo swych niemałych wartości, zarówno fabularnych, jak estetycznych oraz ideowych, nie są obecne w szerszym obiegu czytelniczym. W zasadzie spośród futurystycznych narracji jedynie *Palę Paryż* Jasińskiego wywołał istotny odzew krytyczny i powieść ta pozostaje dziełem znanym dzisiejszym odbiorcom.

A przecież mowa tutaj o utworach do dziś zachowujących aktualność nie tylko formalną czy historycznoliteracką. Mowa o tekstach opowiadających interesujące historie, nadto opowiadających je w niebanalny, wciąż atrakcyjny i oryginalny sposób. I, pomimo że eksperymentalność polskiej futurystycznej prozy nie była równorzędna wynalazczości futurystycznej poezji, nie znajdujemy w niej rozwiązań analogicznych do niekonwencjonalnych strof jak poniższa opisująca wschód słońca, a w zasadzie onomatopeicznie oddająca fizyczny wręcz trud stawania się kolejnej jutrzeńki, „ból” wydarzającego się nowego brzasku:

puls **ra**k ranka bił harmonijnie  
 różowy chłód płynął wionął pod arką –  
 górą mięsa: tłustą skrwawioną i żarką  
 wytaczała się kula olbrzymia  
 dźwigała się krowa płomienna:

**b-bla. mmuuu-g-yg-h**

**eee-eem. mm** (Stern 1986: 67)<sup>1</sup>,

pomimo że nie dorównywała ona również pomysłom powieściowym Filippa Tommasa Marinettiego, który wręcz rysował słowem; śmiało wyzyskiwał czcionkę, kolor czy przestrzeń strony, to jest wciąż wyzwaniem interpretacyjnym, stojącym przed badaczami.

W poniższym, z konieczności lapidarnym, omówieniu chciałbym przedstawić kilka wybranych tekstów, które są na tyle charakterystyczne, że mogą wyznaczyć (a przynajmniej naszkicować) narracyjną topologię polskiego futuryzmu. W punkcie wyjścia zobaczymy dwa utwory jaskrawo łamiące reguły gatunkowe. Pokazują one, że dla futurystów słowo: *powieść* miało (a raczej miewało) inne znaczenie niż to, które jest powszechnie, aczkolwiek bezwiednie, przyjmowane. Futurystyczna powieść (w znacznym stopniu miała charakter poetycki; znajdujemy w niej, specyficzne w tekstach Jasińskiego, hiperboliczne wręcz nagromadzenie środków poetyckich oraz śmiałych metafor) mogła bowiem być pisana mową związaną. Tworem takim (zupełnie odmiennym od romantycznej powieści poetyckiej czy ulirycznej powieści młodopolskiej) jest na przykład *Anarchista (część 1 i 2 opowieści*

<sup>1</sup> W tekstach cytowanych została zachowana oryginalna pisownia i typografia.

*detektywnej*) Stefana Kordiana Gackiego<sup>2</sup>. W przeciwieństwie do klasyki gatunku<sup>3</sup> realia są tutaj hiperwspółczesne, wręcz technologiczne. W miejsce targanego wieloma sprzecznościami indywidualisty pojawia się jeden z bohaterów pierwszej połowy XX wieku – anarchista<sup>4</sup> niosący zniszczenie (tym razem minionemu) światu. Jego anarchistyczna walka polega na zniszczeniu słońca – starego akumulatora – i zastąpieniu go nowym źródłem energii:

wisi – słońce w przestwór wdrażone, jak masz.
   
Dzisiaj poprostu trzeba
   
rozwalić tę głuchą maszynę: (...)
   
Linę zwiążemy z liną i krwawą obręczą
   
słońce ściągniemy na ziemię zaciśniętą pętlą. (...)
   
warczy propeller (...)
   
w pełnym galopie cwałował buhaj nieba
   
rycząc: **Słońce to blaga! –**
  
**trzymam w pysku bombę świata akumulator** (Gacki 1924: 30–32).

propeller, samochód wyścigowy, telegraf, wreszcie sami futuryści – nowi bogowie – wprawiają świat w ruch; wszystko tu pędzi, wyzwolone zostają ogromne prędkości, przyspiesza również sama narracja:

300.000.000 metrów na sekundę (...)
   
**ostrożnie! mam w kieszeni bombę!**

i w tej sekundzie kończy się część druga (Gacki 1924: 30–32).

Z kolei *Powieść Wata* napisaną w 1922 roku najłatwiej byłoby, gdyby nie tytuł, uznać za opowiadanie – ma raptem cztery strony (Wat 1993)<sup>5</sup>. Utwór jest podzielony na części (składa się z dwóch rozdziałów), ale podział ten jest pozorny (czternaście części nie respektuje binarności i niczym cezura w wierszu przełamuje granicę rozdziału). Sam tekst jest nieco surrealny. Wypełniające go zdania są poetyckie w metaforyce i obrazowaniu, jak też futurystyczne w zapisie, który dokonuje przerzutni kolejnych zdań do nowej linii bądź nieoczekiwanie stosuje wersaliki. Po ścianach pokoju, rozpaczliwie wołając ratunku, pełza sześć nóg staruszki. Rozgrywa się mit stworzenia świata – ulubiona figura futurystów zaczynających stwarzanie bytu od nowa:

<sup>2</sup> Utwór nie ma zakończenia. Autor dopisał je po latach, w zmienionej wersji tekstu (Gacki 1971).

<sup>3</sup> Czyli powieści detektywistycznej, dla której wzorcem były trzy opowiadania E.A. Poe'go: *Zabójstwo przy Rue Morgue*, *Skradziony list* oraz *Tajemnica Marii Roget*. Schemat fabularny i kreacja postaci zakładały określony ciąg wypadków: zagadkowa zbrodnia; racjonalne śledztwo prowadzące do rozwiązania zagadki; logiczne wyjaśnienie zdarzeń, odsłaniających swój sens dzięki rozumowaniu detektywa racjonalisty.

<sup>4</sup> Tutaj koncentruję uwagę jedynie na fabule utworu. Głębsze (i ukryte) odniesienia intertekstualne analizuję w swej książce o twórczości polskich futurystów (Graf 2018).

<sup>5</sup> Co ciekawe, obydwa teksty (Wata i Gackiego) miały zapowiadany (w przypadku utworu Wata niezrealizowany) dalszy ciąg.

Nie mogły znaleźć żadnego punktu oparcia. Bowiem równowagi w ogóle jeszcze nie było, a pokój mój miał kształt sferoidalny jajka.

Jaka była radość roztańczonych nóg, kiedy nagle z jakiegoś miejsca ściany wypełzła dusza moja.

Staruszka, biodra przerzuciwszy pękiem<sup>6</sup>, zaczepiła je o (...) sprężynę mojej duszy, i, rękoma chwyciwszy się jej mosiężnej krtani, wymusiła na niej rozmowę, krępujące colloquium.

2. Dzień ów był dniem rewolucji. (Wat 1993: 49)

Bohater niechętny rozmowie, opuściwszy swą duszę, w kawiarni „podziwia bluźnierczą bladość panów”. Formy się mieszają – narracja przechodzi w dramatyczny performance, potem pojawi się wiersz. Staruszka z duszą toczą spór o współczesność. Byłe jaką i bezwartościową dla kobiety, a interesującą dla duszy:

STARUSZKA: Nie! Nigdy! Biec po krzyżach ulic, tłuc głową o mur i głośno beczeć po straconych królestwach (...), po minaretach i bananach (...). I czy da mi jakiegokolwiek zadośćuczynienie fason pantofla, choćby najbardziej cudaczny, lub najbarwniejsze pióro kapelusza. Nie! Stokroć nie! Żaden Poirét, żaden Paquin<sup>7</sup> (...) nie zastąpi mi (...) niewinnych sprzedawców świecideł z szecherezady, poetycznych i jakże tkliwych w przepychu.

DUSZA: Nieprawda (...). Egzotyka jest pewnego rodzaju literacką alfonsierią. Wolę zwykłą współczesność. Jest to gotyk rozszerzony, kosmiczny, o kolosalniejszej magii. (...). Wolę współczesność, wolę np. tramwaje (...). I znam pustelnie na Trafalgar Street, bardziej samotne od Tyberiady<sup>8</sup> (Wat 1993: 50–51).

Nieco później bohater, obrażony na swą duszę i jej upadek (staruszka okazała się rajfurką oferującą młode dziewczynki), podczas gdy:

dusza moja włączyła się za rozpustną stręczycielką (...) [a] panie wachały swoje dziąsła. **I, gdy dusza moja gwałciła chudą dziewczynkę, JA, blady, wyprostowany, przemówiłem do wszystkich: dziokonda<sup>9</sup> a kuku.**

5. Wszystko było przerażone i stężałe. Nikt nie śmiał mi przerywać. Później dałem się poprowadzić do złotego domu; domu zdrowia (Wat 1993: 51–52).

Od tego momentu w powieści zaczyna dominować onomatopeja. W rezultacie:

aster master ambł wambł ombł kombł kuru koru amru bamru pomar omar kimbł dombł (...)

Ponieważ pasożyty lamp wsiąkały nam w kołtuniaste mózgi, więc opuściliśmy lokal naszego klubu. Okrakiem na ożywionych figurach geometrycznych wyjechaliśmy w szerokie ulice na spacer (Wat 1993: 52–54).

<sup>6</sup> Najprawdopodobniej w pierwodruku jest błąd i właściwie powinno być: pękiem.

<sup>7</sup> Paul Poirét – jeden z największych dwudziestowiecznych kreatorów mody, sam siebie nazywał „królem mody”. Zdjął z kobiet gorset i zastąpił go biustonoszem. Jeanne Paquin jako pierwsza kobieta założyła własny dom mody. Zaprojektowała m.in. suknię *Empire* (zob. SL 2010; Jeanne Paquin... 2015).

<sup>8</sup> Trafalgar Square – plac w centrum Londynu; Tyberiada – miasto wzniesione około 20. roku naszej ery; dziś Izrael.

<sup>9</sup> W cytowanym tekście błędnie, w kontekście prasowego pierwodruku: *dzikonda*: (zob. Wat 1922: 19).

W polskiej powieści futurystycznej zabiegi tego typu są jednak dość rzadkie. Najczęściej powieść to powieść. I wówczas jednak odróżnia się ona od powieści powstających w obrębie innych estetyk. Wyprzedza swój czas. Gdy przypomniemy sobie bowiem dwudziestowieczny **modernistyczny** zwrot antyreferencjalny; wkraczanie absurdu w doświadczenie narracyjne, ponowne odkrycie śmiechu przez literaturę (jak mówi Kundera to powieść nauczyła nas humoru); ale również **ponowoczesne** afabularyzacje, grę, aluzyjność i intertekstualność, parodystyczne sięganie do zastanych form i obszarów poprzedzającej kultury oraz manifestowaną wręcz agenologiczność – aż chce się powiedzieć: jakie to współczesne! I rzeczywiście proza ta znacząco odeszła od kształtów minionych, zawierając w sobie pomysły inspirujące (częstokroć wyprzedzające) następne pokolenia prozaików.

Jeden z przepisów na postmodernistyczną powieść głosił potrzebę krótkości. Maksymalnie do stu stron. Jasiński w swoim *Exposé do Nóg Izoldy Morgan* z 1923 roku, w którym wykłada teorię nowoczesnej powieści, jest krótkości tej prekursorem, wyjaśnia też, dlaczego powieść, sama w sobie, ma futurystyczny charakter:

To, że jako formę wybrałem w tym wypadku powieść, jest zupełnie zrozumiałe.

1° Głosząc hasła demokratyzacji sztuki trudno jest ominąć powieść jako taką, ponieważ na 15% czytającej u nas publiczności na pewno 14,75% czyta jedynie beletrystykę (...)

2° Zabierając się do oczyszczenia z gnoju sztuki polskiej niepodobna nie zawadzić o tę jej gałąź, ponieważ jest najbardziej zagnojona (...).

Wbrew wszystkim moim wydawcom, płacącym od arkusza, powieść ta ma właśnie tyle stron, ile ma (nie mniej i nie więcej), i jest w architekturze swej żelazobetonowa.

Tasie mce powieściowe, urągające zasadom elementarnej konstrukcji, należą już, miejmy nadzieję, do bezpowrotnej przeszłości (...).

Powieść współczesna poddaje konsumentowi pewne zasadnicze stany psychiczne, na podstawie których czytelnik konstruuje sobie szereg odpowiadających tym stanom faktów. Dlatego fabuła dla każdego czytelnika może się tu ułożyć inaczej (Jasiński 1972: 217–223).

Sam utwór *Nogi Izoldy Morgan* w pierwszej chwili wydaje się bytem z pogranicza fantastyki i powieści zaangażowanej. Tramwaj ucina nogi Izoldzie, te jednak nie umierają, nie ulegają rozkładowi i dalej wegetują w jakiś tajemny sposób. Ukochany Izoldy, Berg, wbrew jakiegokolwiek logice, na nie, na ucięte nogi ukochanej, przynosi swe uczucie. Zarazem stechnicyzowany świat zaczyna zagrażać człowiekowi – maszyny, również tramwaje, pragną zniszczenia ludzi. Maszyny można wyłączyć, temu jednak sprzeciwiają się robotnicy pragnący zachować swe miejsca pracy. Interesujący jest tu zapis lęku przed cywilizacją, zaskakujący u futurysty, który wpatrzony w przyszłość, winien raczej postrzegać ją jako postulowaną utopię, nie zaś jako zagrożenie dla *humanum* i źródło metafizycznych tęsknot. Powieść jest skomplikowana i wieloznaczna, różnie też można ją odczytywać. Pójdźmy tropem nóg – maszyny cielesnej i kontrastowych doń urządzeń elektrycznych. W okresie pisania przez Jasińskiego tej prozy silne było myślenie Bergsonowskie, związane z kategorią materii i pamięci oraz energii duchowej. Polski futurysta podąża w swym utworze równoległym nurtem i jego tekst wykazuje ciekawe koincydencje względem tej

filozofii. Zdaniem Henriego Bergsona<sup>10</sup> pojęcia takie jak: irracjonalizm, intuicjonizm, nawet spirytualizm powinny mieć pełnoprawny byt naukowy. Sądził on, że nasze spostrzeżenia przechodzą do pamięci i czynią przeszłość wciąż obecną we wspomnieniu. Jednocześnie wspominana przeszłość otwiera nas na działanie i wyzwala pragnienie zmiany przyszłości. To ona ma moc sterującą naszymi zachowaniami. Przeszłość objawia się, podkreśla Bergson, na dwa sposoby – mechaniczny, zauważany w motorycznych odruchach, w pamięci ciała oraz wyobraźniowy, który determinuje naszą teraźniejszość:

Pamięć – pisze francuski filozof – nie polega na *odsyłaniu teraźniejszości do przeszłości, lecz odwrotnie, na postępie przeszłości ku teraźniejszości*. Pamięć ta, pamięć prawdziwa, *współtroziągnęła ze świadomością, zatrzymuje i wiąże ze sobą wszystkie nasze stany (...)* i *obracać się w przeszłości dokonanej* dociera do czystego trwania, które już nie jest zawarte w żadnej przestrzeni możliwego działania i samo też nic przedmiotowego nie zawiera, bo jest natury duchowej, jest stopionym w jedność czasem ciągłego stawania się (Migasiński 2006: 93).

Pewne wątki tej filozofii rozwinie później Maurice Merleau-Ponty, konstruuje kategorię chiazmy opartą na odwracalności, która zarazem łączy człony opozycji w najściślejszą jedność, chiazmy warunkującej jedność nieustannie rozpadającego się podmiotu. Jak pisze:

Chiazma ja – świat  
ja – drugi  
chiazma moje ciało – rzeczy, urzeczywistniana poprzez podwojenie mojego ciała w to, co wewnętrzne, i w to, co zewnętrzne, oraz także podwojenie rzeczy (ich wewnętrzność i ich zewnętrzność) (Merleau-Ponty za: Berleant 2011: 83).

Wszystko to możemy odnaleźć w stworzonym przez Jasińskiego epistemologicznym modelu prozy – zespołu, jak już było cytowane: „zasadniczych stanów psychicznych, na podstawie których czytelnik konstruuje sobie szereg odpowiadających tym stanom faktów”. Gdy Berg dowiaduje się o wypadku i w szpitalu odwiedza okaleczoną ukochaną, nie znajduje dla niej żadnych słów. Pamięć podsuwa mu obrazy całkowicie nieadekwatne do sytuacji:

nie mógł sobie właśnie przypomnieć nic odpowiedniego. [pamięć jego gwałtownie poszukiwała obrazów – P.G.]  
(...ciężkie, puszyste świece kasztanów w długiej, bezwzględnie prostej perspektywie, chłodny, wilgotny smak ust opartych o usta, ciepło drobnej ręki odczuwanej przez zamsz rękawiczki...pamiętasz?... ) (...)  
(...u ojca, na podwórzu – potopili mu szczenięta...) (...)  
I nagle zachciało mu się uciec (... na ulicy ludzie, dorożki, turkot, tramwaje, trrr...)  
(Jasiński 2005a: 34).

Zareagował zatem ucieczką w okrągłą nieskończoność miasta, nad którym świeciła „olbrzymia kropka słońca”. Wyjściem z pułapki nieskończoności okazał się

<sup>10</sup> Mam na myśli dwa teksty Bergsona: *Materia i pamięć (Matière et mémoire 1896)* i *Energia duchowa (Énergie spirituelle 1919)*.

przedmiot. Były nim nogi Izoldy – same obarczone mocą nieomal Platońskiej doskonałości, mitotwórczym pięknem, pozwalały oddziaływać pamięci na terażniejszość, ratując jednocześnie (jako chiazma: ja–świat i ja–drugi; chiazma podwajająca ciało w jednocześnie wewnętrzne i zewnętrzne. W prozie Jasieńskiego zachodzi ona jeszcze mocniej niż w teorii francuskiego filozofa, gdyż spaja w absolutną jedność ciało-przedmiot z ciałem-podmiotem) zagrożoną spójność, wrzuconego w pierw w rozpacz, a zaraz potem w zdziwienie, podmiotu.

Berg przesiadywał nad nimi całymi godzinami. Znał każdy muskuł i nazywał go po imieniu. Przesuwając ręką wzdłuż *quadriceps cruris*, pieścił lekko palcami wewnętrzną stronę uda, w tym miejscu, gdzie pachwinę łączy z kolanem wąski, ledwo dostrzegalny mięsień *gracilis*, znany także pod nazwą *defensor virginittatis*, najsłabszy ze wszystkich mięśni nogi kobiecej (...). Co go mogła obchodzić tamta oderwana połowa kobiety (...)? (...) To, że nogi Izoldy po dwóch tygodniach były różowe i świeże (...) było dla niego rzeczą zupełnie naturalną. Czegoś przeciwnego nie byłby w stanie pomyśleć. Wydawałoby mu się to takim samym nonsensem, jak gdyby ktoś usiłował twierdzić, że Nike Fidiaszowej grozi rozkład, ponieważ brak jej głowy (Jasieński 2005a: 37).

Można w tym fragmencie dostrzec głębokie rozważania filozoficzne – jak pisał Maurice Blanchot:

Za każdym razem, kiedy myśl zmuszona jest zatoczyć koło, oznacza to, że dotyka czegoś źródłowego, swego punktu wyjścia, który przekroczyć może tylko wówczas, gdy do niego powraca (Blanchot 2016: 101).

Berg wychodzi z tego na dwa sposoby. Przede wszystkim dokonuje istotnego rozpoznania – pamięć wypadku pozwala mu iluminacyjnie dostrzec, że maszyny zagrażają człowiekowi i obdarzone inteligencją planują jego zagładę. To budzi w nim myśl o czynie – zniszczeniu maszyn w fabryce, w której pracuje. Te jednak umiejętnie się bronią, co więcej, próbują nawet go zabić. Po drugie, uznany za wariata, zgłębia tajemnicę opozycji człowiek–rzecz; człon pierwszy, o kruchej cielesności, może przetrwać swoją śmierć jedynie w micie, poezji, estetyce; człon drugi to *perpetuum mobile*, poddane jedynie niezniszczalnej i niemającej początku ani końca liczbie:

Wy [wygłasza Berg swój manifest antyfuturystyczny – P.G.] bez maszyny żyć już nie potraficie. Przodkowie wasi może by jeszcze potrafili. Wy już nie. Bronić się nie można. Trzeba czekać. Trucizna jest w nas samych. Zatruliśmy się własną mocą. Lues cywilizacji (Jasieński 2005 (1): 45).

W finałowej scenie utworu ucieka przed maszynami:

W bok nie mógł. (...). Próbował krzyknąć – bez skutku. (...). Byle dobiec [do przystanku – P.G.]. Dobiegł. Ale tramwaj na przystanku nie stanął i pędził dalej z niezmienną szybkością. (...). W mózgu zamajaczył mu nagle stary, wytarty, kiedyś napisany ośmiowiersz:

(...) *nie przystaną łoskotem mijające tramwaje. (...)*

*zasapane, czerwone, ogłupiałe maszyny*

*18-tki, 16-tki i 4-ki...* (Jasieński 2005 (1): 48)

goniący go tramwaj ma numer osiemnaście. To ten sam, który okaleczył Izoldę. Uchwyciwszy się latarni, uratował swe życie; ocalony widzi mknące obok tramwaje „pełne bladych, obłąkanych z przerażenia ludzi”. Tym samym powieść Jasińskiego konotuje doświadczenie nieskończoności, jak bowiem zauważył Rudolf Kassner:

Należy stwierdzić, że świat miar, liczb, wielkości i szybkości, że też świat naszych zmysłów zatem, o ile podlega mierze i liczbie, jest taki, jaki jest, ponieważ jest nieskończony. (...) Wiele (...) umysłów, które przez wieki trudziło się nad skonstruowaniem *perpetuum mobile* (...) chciało w zasadzie tylko jednego: poprzez liczbę udowodnić świat. I dlatego wielu musiało nieskończoność utożsamić z tym, co absolutne i nie rozpoznawało znaczenia nieskończoności jako *limit*. (...) nieskończoność nazwać można lustrem i zarazem źródłem liczby. Indywidualność nie potrafi posiadać lustra i źródła w jednym albo być zakorzenioną w lustrze jak liczba. Oto różnica między indywidualnością a liczbą (Kassner 2013: 60–61).

Odpowiedzią jednostki, zarazem samego Jasińskiego i dalej futuryzmu jako takiego, była estetyzacja rzeczywistości, która przejawiała się w zmetaforyzowaniu percepcji i obrazów pamięci. Tym samym w uzyskaniu nowego chiazmatycznego widzenia świata. Z wielu przykładów niech zaświadczy kilka (wybranych przypadkowo spośród wielu innych) cytatów z prozy Jasińskiego i Anatola Sterna. Z *Nóg Izoldy Morgan*, z „francuskiego” *Pałę Paryż*, z socrealistycznego *Człowiek zmienia skórę* oraz z *Namiętnego Pielgrzymia*:

Zgiełk peronu (...) kalejdoskop drzew na diafragmie okna, jak paciorki różańca nawleczonego na nitkę głuchego, tępego niepokoju osunęły się w głęb długą, prostopadłą rysą (Jasiński 2005a: 34);

Kontury przedmiotów zaostrzyły się jak oprowadzone ołówkiem, powietrze stało się rzadkie i przezroczyste pod szczelnym kłosem ssącej pompy miejskiego nieba; Czarne, ociekające mrokiem ściany. Prawidłowy sześcian stęchłego powietrza, które można krajać nożem jak gigantyczną kostkę magicznego bulionu Maggi. I w głębokiej, zakratowanej studni okna – litr skondensowanego nieba (Jasiński 2005b: 43 i 47);

Domy ruszały się, na ich płaskie grzbiety wdrapywały się nowe piętra. Na zatarasowanych budulcem chodnikach i rusztowaniach krzątali się ludzie opryskani słońcem jak wapnem (Jasiński 1961: 8);

Jemu jednemu wszystko jedno, gdzie się znajdować: w przepychu tak wspaniałym, jaki może stworzyć tylko rozjątrzona i rozżarzona do białości przez narkotyk, lub alkohol, fantazja, – czy też w tej ponurej, zamurowanej klatce, (...) zaczarowanemu przez ciemne moce, które nim miotają i podrzucają go (...) aż pod ostre, diamentowe krzemienie gwiazd (Stern 1933: 92).

Estetyczne jawienie się rzeczy jest warunkiem postulowanej przez Jasińskiego multiplikacji fabularnej, innej, czy za każdym razem nietożsamej, w kolejnym akcie lekturowym. Zarazem proza futurystyczna podejmowała problemy egzystencjalne, związane z dziwnością istnienia, przykładem jest bohater Wata doświadczający prawdziwego (nie wynikającego z nośnej wówczas estetyki groteski) egzystencjalnego lęku – wyszedłszy z domu, więcej do niego nie wrócił, w niepojęty bowiem



sposób ulica, przy której dom jego stał, znikła<sup>11</sup>. Otwiera nas to na **doświadczenie geometryzacji przestrzeni – jedno z istotniejszych rozpoznań tej prozy**. W przestrzeń futurystycznej prozy są też wpisane, warunkujące pamięć i zmuszające bohaterów do działania, przedmioty. Tym samym proza futurystyczna wyprzedza współczesny tzw. powrót do rzeczy. Miasto budują wydzielone przestrzenie o innej geometrii; dodatkowo samo w sobie jest ono dualne – inne dniem, inne nocą. Widać to doskonale w *Palę Paryż*, odpowiednio:

Czarne, ociekające mrokiem ściany. Prawidłowy sześcian stęchłego powietrza (...) litr skondensowanego nieba. (...) spacerzy po symetrycznych kręgach dziedzińca. (...) Czarne zbałwanione fale rzeczywistości z tamtej strony, trzymane na uwieży niedosiężnym murem dnia (...) obstepują wysepkę (...). Mur trzeszczy i chwieje się. Spiętrzona rzeka ciał, banknotów, uczynków, butelek, wysiłków, lamp, kiosków, nóg wydetą falą przewala się powyżej dachów z hukiem i wrzawą;

i:

Znajomy i nie posiadający tajemnic przy świetle dziennym sześcian miasta z zapadnięciem nocy tracił swe znajome kontury, rozpękał się nagle tysiącem szczelin nie istniejących za dnia uliczek, zaludniał się uciekającą w popłochu na oślepie armią rozżarzonych lamp, złowieszczymi zjawami płomienistych napisów, skowytem nawołań potworów o wybałuszonych, ognistych ślepiach. Zapuściwszy się w ten labirynt (...) doznał zawrotu głowy i od razu stracił kierunek (Jasieński 2005b: 47–48, 60).

Na koniec, przekraczając doświadczenie polskie, zobaczmy jeszcze jedno rozwiązanie, zaproponowane tym razem przez rosyjskiego formalistę i futurystę Wiktora Szkłowskiego. W jego *Zoo albo Listach nie o miłości* jeden z listów jest przekreślony. Czytelnik otrzymuje nadrukowany na słowach wielki znak **X**. Poprzedza go, w zgodzie z poetyką powieści w listach, następujący argument:

#### LIST DZIEWIĘTNASTY

którego nie należy czytać. Ala napisała go, gdy była chora, pisała na papierze w linie; list jest najlepszy w całej książce, ale nie należy go czytać, bo jest przekreślony (Szkłowski 1986: 251).

Jak ma w tym przypadku zachować się odbiorca? Myślę, że pytanie to należy zostawić bez odpowiedzi, a raczej należy pozostawić je czytelnikowi. Jeśli lubi i ceni futurystę, z całą pewnością będzie wiedział, jak powinien taki i takie teksty czytać.

Powieść futurystyczna połączyła w sobie (w rozumieniu filozoficznym) jakości zewnętrzne i wewnętrzne, metafizykę z techniką, minione z dopiero nadchodzącym. Zaskakiwała formą i wymyślała nowatorskie idee oraz rozwiązania formalne. Zdaniem Umberta Boccioniego:

Współczesna nauka, zaprzeczając swej przeszłości, odpowiada na potrzeby materialne naszych czasów. Tak samo sztuka, negując to, co minione, winna odpowiedzieć na potrzeby umysłowe doby bieżącej. Nasza współczesna świadomość już nie umieszcza człowieka w centrum życia wszechświata. Ból ludzki tyleż jest dla nas interesujący, co

<sup>11</sup> Chodzi o opowiadanie: *Czyście nie widzieli ulicy Gołębiej?*

ból lampy elektrycznej, która cierpi w spazmatycznych drgawkach i krzyczy (Boccioni i in. [1910] 2007).

Jakości te znajdziemy w futurystycznej prozie, prozie dokonującej odkryć, które w pełni zaistniały i uzyskały swe rozwinięcie wiele lat później, manifestującej zarazem autoświadomość własnej odkrywczości. Trudno zatem dziwić się irytacji futurystów, nie tylko polskich, i ich przekonaniu o własnej kulturowej i literackiej wyższości. Przekonaniu o koniecznym zastąpieniu sztuki dawnej przez stwarzane przez nich samych artystyczne realizacje. W obszarze powieści najlepiej i najbutniej wyraził to futurysta włoski Giovanni Papini. W tekście zatytułowanym *Arcydzieła literatury* czytelnik dość łatwo rozpoznaje wielkie dzieła światowej literatury – nie budzą one jednak zachwyty zwolennika nowej sztuki. Przeciwnie, narrator wyraża swe zniechęcenie:

Trzeba mi było dla pewnych celów poznać dzieła, które profesorowie *colleges* nazywają „arcydziełami literatury”. (...) dzieła te zawiodły mnie; i zdawało mi się nieprawdopodobne, aby podobne *humbugs* miały być naprawdę produktami ludzkiego ducha i to produktami w najlepszym gatunku. To, czego nie rozumiałem, zdawało mi się niepotrzebne, a to, co zrozumiałem, nie bawiło mnie a nawet obrażało. Rzeczy niedorzeczne i nudne (...) przyprawiające o mdłości. (...) Stada ludzi, zwanych bohaterami, patroszą sobie przez dziesięć lat wnętrze pod murami małej mieściny z powodu uwiedzionej podstarzałej baby; podróż żywego człowieka do krainy zmarłych, jako pretekst do obgadywania żywych i nieboszczyków, chudy wariat z opasłym wariatem wyprawiają się w świat w poszukiwaniu cięgów (...) nudna historia prowincjonalnej cudzołożnicy, która nudzi się i z nudów zażywa trucizny (...) biedny gorączkujący młodzieniec, który zabija starą kobietę i potem, głupiec, nie umiejąc nawet użyć łupu, kończy oddaniem się w ręce policji (Papini 1933: 15–17).

Remedium jednak istnieje i jest łatwo dostępne. To oczywiście twórczość kolegów futurystów!

Na szczęście – informuje nas futurystyczny narrator – poznałem potem kilku młodych pisarzy, którzy potwierdzili ten mój sąd o starych dziełach i dali mi do czytania swe własne książki, w których znalazłem, pośród wielkiego dymu, pokarm, przypadający mi bardziej do smaku (Papini 1933: 17).

Podsumowując, należy stwierdzić: po pierwsze, futurystyczna powieść wciąż nie została wyczerpująco przeczytana, co sprawia, że badania czynione w tym zakresie są aktualne; tym samym powyższy tekst jest przyczynkiem do futurystycznej teorii prozy; po drugie, nowe interpretacje muszą uwzględniać zarówno ówczesny, jak dzisiejszy kontekst filozoficzny i teoretyczny. Wówczas dopiero można zauważyć ogromną rangę intelektualną prozy futurystycznej. Jej prawdziwą nowoczesność. Jak pisał Wat w swoim *Piecyku...*, z jakąś nadświadomością istoty futuryzmu i jego znaczenia dla dalszego rozwoju sztuki: „Utorowana jest droga Magom od wschodu słońca” (Wat 1933: 41). Utorowanie drogi to jedno. Ważniejsze jest pytanie o aktualność. W moim przekonaniu, i to po trzecie, można bez większego ryzyka powiedzieć, że narracje awangardowe nie tylko nie utraciły, zwłaszcza formalnie, nowatorskiego, wyprzedzającego swój czas potencjału, ale też, że ich dzisiejsza

lektura wydaje się konieczna, by w pełni zrozumieć fenomen powieści postmodernistycznej. A także, by zobaczyć, że powieść, jak wielokrotnie podkreślał Kundera, jest jednym z najważniejszych narzędzi poznawczych, jakie wykształciła europejska kultura. Proza futurystyczna wnosi zaś do tego poznania swój niebagatelny udział.

## Bibliografia

- Berleant A. 2011. Wrażliwość i zmysły. S. Stankiewicz (przeł.). Kraków.
- Blanchot M. 2016. Przestrzeń literacka. T. Falkowski (przeł.). Warszawa.
- Boccioni U., Carra C.D., Russolo L., Balla G., Severini G.. [1910]. 2007. Malarstwo futurystyczne. Manifest techniczny. <https://rewolta.wordpress.com/2007/08/23/umberto-boccioni-carlo-d-carra-luigi-russolo-giacomo-balla-gino-severini-malarstwo-futurystyczne-manifest-techniczny/> (dostęp: 13.06.2017).
- Gacki S.K. 1924. „Anarchista (część 1 i 2 opowieści detektywnej)”. Almanach Nowej Sztuki nr 2. 30–32.
- Gacki S.K. 1971. Rozmyślania. New York.
- Graf P. 2016. Proza Tytusa Czyżewskiego. Między futuryzmem a teorią prozy. W *Między słowem a obrazem. Rzecz o Tytusie Czyżewskim*. D. Wasilewska (red.). Kraków. 177–194.
- Graf P. 2018. Automobil w pędzie. Studia o futuryzmie i futurystach. Poznań.
- „Jeanne Paquin – pierwsza projektantka ze swym domem mody”. 2015. <http://o-historii.pl/jeanne-paquin-pierwsza-projektantka-ze-swym-domem-mody/> (dostęp: 13.06.2017).
- Jasieński B. 1961. Człowiek zmienia skórę. J. Brzęczkowski (przeł.). Warszawa.
- Jasieński B. 2005a. Nogi Izoldy Morgan. Warszawa.
- Jasieński B. 2005b. Palę Paryż. Warszawa.
- Jasieński B. 1972. Utwory poetyckie. Manifesty. Szkice. E. Balcerzan (oprac.). Wrocław.
- Kassner R. 2013. Liczba i oblicze. S. Leśniak (przeł.). Gdańsk.
- Migasiński J. 2006. „Przyczynek do zarysu francuskiej fenomenologii pamięci. Trzy przykłady”. *Fenomenologia* nr 4. 89–106.
- Papini G. 1933. Arcydzieła literatury. W *Gog*. A. Brzozowska (przeł.). Kraków. 15–17.
- Papini J. [Giovanni]. 1921. Tragedie powszechne. W. Rzymowski (przeł.). Warszawa.
- SL. 2010. „Król mody Paul Poiret”. <http://kobieta.gazeta.pl/follow/1,153346,8606871,krol-mody-paul-poiret.html> (dostęp: 13.06.2017).
- Stern A. 1933. Namiętny pielgrzym. Warszawa.
- Stern A. 1986. Wiersze zebrane, t. 1. A.K. Waśkiewicz (oprac.). Kraków.
- Szklowski W. 1986. „Zoo albo listy nie o miłości”. *Literatura na Świecie* nr 8. 186–280.
- Wat A. 1993. Bezrobotny Lucyfer i inne opowieści. Warszawa.
- Wat A. 1972. Exposé [do *Nóg Izoldy Morgan*]. W *Utwory poetyckie, manifesty, szkice*. E. Balcerzan (oprac.). Kraków. 217–223.
- Wat A. 1922. „Powieść”. *Nowa Sztuka* nr 2. 17–21.

## Streszczenie

Artykuł podejmuje problematykę teorii powieści w oparciu o rozwiązania artystyczne proponowane przez futurystów. Analizuje nowatorskie techniki prozatorskie artystów Nowej Sztuki, zderzając je z ówczesnymi i aktualnymi prądami filozoficznymi. Pokazuje, że proza

B. Jasińskiego, A. Wata, A. Sterna i innych futurystów jest wciąż ważnym doświadczeniem literackiej i literaturoznawczej samoświadomości.

### **The novel changes the skin. About the futuristic prose**

#### **Abstract**

The article undertakes the problems of novel theory based on artistic solutions proposed by futurists. It analyzes the innovative prose techniques of Nowa Sztuka (New Arts) artists, clashing them with contemporary and current philosophical trends. It shows that the prose of B. Jasiński, A. Wat, A. Stern and other futurists is still an important experience of the literary and literature-scientific self-consciousness.

**Słowa kluczowe:** futuryzm, teoria powieści, Aleksander Wat, Bruno Jasiński, Anatol Stern, Stefan K. Gacki, teoria interpretacji

**Keywords:** futurism, novel theory, Aleksander Wat, Bruno Jasiński, Anatol Stern, Stefan K. Gacki, theory of interpretation

**Paweł Graf** – adiunkt w Zakładzie Literatury XX w., Teorii Literatury i Sztuki Przekładu UAM w Poznaniu. Zajmuje się teorią literatury, literaturą i sztuką awangardową, historią nauki. Autor książek *Świat utkany z prawdy i zmyślenia. O świadomości twórczej Andrzeja Kuśniewicza* (2005) oraz *Automobil w pędzie. Studia o futuryzmie i futurystach* (2018). Zwolennik koncepcji niespiesznej lektury. Obecnie opracowuje literaturoznawczą teorię katastrof.