
Nowoczesne czasy. Programowanie polskiego futuryzmu

Jerzy Franczak

TEKSTY DRUGIE 2022, NR 2, S. 191–212

DOI: 10.18318/td.2022.2.12 | ORCID: 0000-0001-8789-7241

Podobno Filippo Tommaso Marinetti długo głowił się nad nazwą ruchu, który zamierzał powołać do życia. Pierwsze pomysły – *elettrismo*, *dinamismo* – podkreślały związek z nowoczesną cywilizacją i fascynację ruchem. Wybierając ostatecznie futuryzm – pod takim szyldem, jak wiadomo, w 1908 narodziła się Wielka Awangarda – postanowił wyeksponować kwestię czasu. Decyzja okazała się trafna: w ciągu następnej dekady „przyszłość” stała się słowem-zaklęciem, sloganem i szyboletem bojowo nastrojonych artystów. Młodzi pisarze niemający niczego wspólnego z ortodoksją Marinettiego czy innych programotwórców funkcjonowali w szeroko pojętym „klimacie futurystycznym”, więcej nawet – świadomie sięgali po to określenie, a czasem aspirowali do miana „pierwszego futurysty”¹. Stawką tej licytacji była rzecz

Jerzy Franczak (ur. 1978) – prozaik, eseista, literaturoznawca. Prof. UJ, pracownik Wydziału Polonistyki. Autor powieści, opowiadań i esejów, a także rozpraw naukowych, m.in.: *Poszukiwanie realności. Światopogląd polskiej prozy modernistycznej* (2007), *Błądzące słowa. Jacques Rancière i filozofia literatury* (2017), *Maszyna do myślenia* (2019), *Niepoczytalne* (2019). Kontakt: jerzy.franczak@uj.edu.pl

1 T. Miczka *Czas przyszły niedokonany. O włoskiej sztuce futurystycznej*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 1988, s. 9–29; P. Graf *Automobil w pędzie. Studia o futuryzmie i futurystach*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2018, s. 28–48. Zob. też: P. Bergman „Modernolatria” et „Simulta-

jasna chwała prekursora, wyprzedzającego epokę, czyli zrywającego z tradycją i rzucającego wyzwanie swoim współczesnym. Sam Marinetti (w manifestie pt. *Le Futurisme mondial* z 1924 roku) dodatkowo poszerzał tę grupę, rozróżniając futurystów zadeklarowanych (*futuristi dichiarati*) i nieświadomych (*futuristi senza saperlo*), mimowiednie odpowiadających na wezwanie „krótkiego” i burzliwego stulecia. Równolegle – w toku sporów i zerwań, przechwyceń i twórczych parafraz – kształtowały się dogmaty nowej sztuki. Futuryzm odegrał w tym procesie kluczową rolę jako pierwowzór nastawienia przyśrodkowego i radykalnego rozumienia postępu².

W sprzecznych conceptualizacjach czasu najlepiej streszczają się paradoksy i aporie tego programu. Chciałbym poddać je wielostronnej problematyzacji na przykładzie wybranych manifestów polskiego futuryzmu. Ograniczę się do dwóch tekstów autorstwa Brunona Jasińskiego (*Do narodu polskiego manifest w sprawie natychmiastowej futuryzacji życia* i *Manifest w sprawie poezji futurystycznej*) ogłoszonych w *Jednodniówce futurystów* sto lat temu (w czerwcu 1921 roku). Nie będę odnosił się ani do innych proklamacji polskich futurystów, ani do ich praktyki artystycznej. Zamierzam też wziąć w nawias wszystkie – dokładnie już zbadane – zależności od programów włoskiego i rosyjskiego, a tym samym ominąć szerokim łukiem dyskusję zarówno o „plagiatowym charakterze” tego zjawiska, jak i o jego względnej oryginalności³.

Czytam te deklaratywno-normatywne teksty jako świadectwo procesu programowania, czyli wysiłku organizatorskiego, w którym spotykają

neita": *recherches sur deux tendances dans l'avant-garde littéraire en Italie et en France à la veille de la 1e guerre mondiale*, Svenska bokförlaget, Uppsala 1962.

- 2 „Czas jawi się jako linia prosta – pisze o tego typu afirmacyjnej postawie Michalina Kmieciak – po której cywilizacja zmierza ku coraz większemu zaawansowaniu. Zadaniem sztuki jest zaś nigdy nie oglądać się za siebie; tylko w ten sposób może ona tworzyć formuły naprawdę nowe, oderwane od przyzwyczajenia i naleciałości tradycji”. M. Kmieciak *Porządkowanie awangardy*, „Wielogłos” 2012 nr 2, s. 109.
- 3 Tej ostatniej dowodzą zestawienia programów, szczegółowe badanie podobieństw i różnic. Zob. P. Strożek *Marinetti i futuryzm w Polsce 1909-1939. Obecność – kontakty – wydarzenia*, IS PAN, Warszawa 2012, s. 101-110. W szerszej perspektywie – po zdekonstruowaniu modelu centrum/periferia – polski futuryzm wpisuje się w bogaty wachlarz autonomicznych teorii i praktyk, inspirowanych co prawda przez Marinettiego lub/i Majakowskiego, Burliuka czy Chlebnikowa, ale zachowujących artystyczną swoistość i kulturową specyfikę regionu. Mapa „światowego futuryzmu” obejmuje nie tylko centra kulturalne Europy Zachodniej (Berlin, Madryt, Barcelona, Lizbona) i Środkowej (Praga, Budapeszt, Sofia), ale liczne kraje Azji i Ameryki Łacińskiej. Zob. *Handbook of International Futurism*, ed. by G. Berghaus, Walter de Gruyter, Berlin–Boston 2018, cz. 3: *Futurist Traditions in Different Countries*.

się zarządzanie zasobami i segregowanie danych (ustalanie stosunku do przeszłości, modelowanie tradycji), definiowanie skryptów działania i wzorów interpretacyjnych (profilowanie relacji ze współczesnością) oraz próby włączania praktyk artystycznych i społecznych w schemat teleologiczny (konstruowanie perspektywy przyszłości). Każdy manifest jest komunikatem złożonym i wewnętrznie rozwarstwionym⁴. Często punktowano paradoksalne właściwości tego rodzaju deklaracji – ich wewnętrzne nieścisłości i sprzeczności. W poniższej analizie zwracam uwagę na te miejsca, ale przypisuję im charakter śladowy – uważam je za pozostałości ścierania się nieuzgadnialnych impulsów i dążeń. Fakt, że wyrażony *explicite* program przypomina figurę niemożliwą, nie wydaje się bynajmniej zaskakujący, wręcz przeciwnie – potwierdza on bliską relację z heterogeniczną mocą ożywiającą wysiłki programowania sztuki i życia.

W problematyce czasu posługuję się nade wszystko pojęciami wypracowanymi przez Jacques'a Rancière'a (okazyjnie sięgając po inne, komplementarne ujęcia). W pismach francuskiego filozofa czas funkcjonuje jako zasada rzeczywistości i zasada racjonalności – jest miarą, służącą ustalaniu relacji następstwa i przyczynowości, porządkowaniu podmiotów i przedmiotów, rzeczy i sytuacji. Poczucie realności i sensu pozostaje pochodną fikcji opartej na uczasowanej dramaturgii. Nie bez przyczyny Arystoteles przeciwstawia sobie kronikę i opowieść, a zarazem historię i poezję. Ta pierwsza opowiada zdarzenia tak, jak się przytrafiły, jedno po drugim, a ta druga opowiada je tak, jak mogłyby się przydarzyć⁵. Ciąg zdarzeń, poddany „poetyckiej” obróbce, zmienia się w sekwencję fabularną, prowadzącą od szczęścia do nieszczęścia, względnie od nieświadomości do poznania (albo na odwrót): to prawzory dziania się uporządkowanego, wydobytego z czystego następstwa i obdarzonego znaczeniem. Rancière pozostaje jednak nieufny względem myślenia kategoriami czasu, uważa bowiem, że zawsze ma ono charakter normatywny. Już w *Państwie* Platona czas – a właściwie „brak czasu”⁶ – funkcjonował jako

4 Na przykład jeżeli idzie o jego modalność, jest formą tyleż stwierdzenia i grupowej ekspresji, co publicznego zobowiązania do czegoś siebie i publiczności, a także historii, aby ta zachowała sens. P. Czaplinski *Manifest literacki jako jednostka procesu historycznoliterackiego*, „Teksty Druge” 1992 nr 1-2, s. 58 i n.

5 Arystoteles *Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1989, s. 30.

6 Platon *Państwo*, przeł. W. Witwicki, Antyk, Kęty 2003, s. 64. Zob. też: J. Franczak *Błądzące słowa. Jacques Rancière i filozofia literatury*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2017, rozdz. *Platońskie kłamstwo*, s. 243-253.

wpisane w formę doświadczenia zmysłowego znaturalizowane prawo, zamykające sferę publiczną dla ludzi pracy, a tym samym wykluczające wszelką politykę (która pojawia się wówczas, gdy do głosu dochodzą „ci, którzy nie mają czasu”). Jako operator zakazu („jeszcze nie pora”) i nakazu („trzeba działać w imię przyszłości”) czas znalazł się również w centrum idei postępu i w sercu rewolucyjnej obietnicy⁸.

Chciałbym z tej perspektywy przyrzeć się manifestom Jasieńskiego – wydobyć na jaw ukrytą w nich specyficzną relację pomiędzy czasem jako zasadą racjonalności, egalitarną promesą niesioną przez wielkie dyskursy emancypacyjne oraz samoodtworzeniem się nierówności, wpisany w temporalne struktury.

Kryzys i melancholia

Manifest *Do narodu polskiego...* zaczyna się od zwyczajowego zabiegu diagnozowania czy też – jak kto woli – fabrykowania kryzysu. Zwyczajowość oznacza w tym przypadku, że większość awangardowych proklamacji wychodzi od rozpoznania wielkich przemian cywilizacyjnych oraz równoległego impasu w świecie sztuki. Kluczowa wydaje się tutaj figura nienadążania kultury za zmieniającą się współczesnością, przygotowująca grunt pod oryginalną poetykę normatywną. Renato Poggioli pisze w tym kontekście o kreowaniu poczucia „przynależności do stadium pośredniego” i związanej z nią akceptacji „idei przemiany, pojęcia agonistycznego *par excellence*”⁹. Inni badacze – jak Matei C. Ionescu – posuwają się nawet do twierdzenia, że samo zainteresowanie nowością jest pozorne, a właściwym celem awangardowego radykalizmu pozostaje „odkrywanie lub stwarzanie nowych form kryzysu”¹⁰. Bruno Jasieński odnawia mit *saeculum* i lokuje futurizm w samym centrum epoki przejścia. Jej źródła zostają nakreślone w symptomatycznie ogólnikowy sposób: to „wojna wszechświatowa” oraz „olbrzymie przesunięcie się całych państw, warstw i narodów”¹¹. Ważniejsza w strukturze wywodu oka-

7 J. Rancière *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyla i P. Mościcki, Wydawnictwo KP, Warszawa 2007, s. 25.

8 J. Rancière *Malaise dans l'esthétique*, Galilée, Paris 2004, s. 107-108.

9 R. Poggioli *Teoria awangardy*, przeł. Ł. Kraj, w: *Teorie awangardy. Antologia tekstów*, red. I. Boruszkowska, M. Kmieciak, J. Kornhauser, Wydawnictwo UJ, Kraków 2020, s. 64.

10 M. C. Ionescu *Idea awangardy*, przeł. I. Boruszkowska, M. Kmieciak, w: *Teorie awangardy*, s. 145.

11 B. Jasieński *Utworki poetyckie, manifesty, szkice*, oprac. E. Balcerzan, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1972, s. 198. Dalej używam skrótu „Up” i odsyłam bezpośrednio do odpowied-

zuje się rozbieżność pomiędzy awangardowymi polityką i techniką¹², które rewolucjonizują materialną bazę a spetryfikowaną, anachroniczną i przez to dysfunkcyjną nadbudową kulturalną.

W manifeście dochodzi do rozmnożenia figur inkongruencji: „Życie warstw intelektualnych przechodzi powolny okres wyradzania się i neurastenii. Dawne kategorie przeżyły się już i strawiły – nowych jeszcze nie ma. Moment ogólnego przesilenia” (Up 202). Figury te pełnią funkcję uzasadniającą, legitymizują ryzyko artystycznego przedsięwzięcia opartego na kategoriach szoku, nowości i bezwzględnej oryginalności: „Szalone, niepowstrzymane dziś wali do wszystkich naszych drzwi i okien, krzyczy, dopomina się, wymaga. Jeżeli nie stać nas na stworzenie nowych kategorii, w których by się mogło pomieścić, nowej sztuki, w której by się mogło wyśpiewać – nie ostoimy się” (Up 200). Otrzymujemy też bardziej precyzyjne opisy dotkliwego anachronizmu kultury. Z wachlarza diagnoz kryzysowych, po które sięgają nowocześni programotwórcy¹³, Jasiński wybiera muzeifikację sztuki, jej wzniosłą alienację względem szerokich mas społeczeństwa oraz niewolnicze naśladownictwo tradycyjnych wzorów.

Nim rozważymy paradoksy zaproponowanego programu naprawczego, przyjrzymy się ambiwalentnemu stosunkowi do przeszłości. Z pozoru sprawa wydaje się oczywista: zgodnie z duchem futurystycznego antytradycjonalizmu (*antipassatismo*) wszelkie odziedziczone miary i recepty powinny zostać przekreślone. W literaturze przedmiotu dominuje przekonanie o absolutnym zerwaniu z wszelką tradycją i o bezwzględnej modernolatrii futurystów¹⁴; ich program miałby instaurować – jak dobitnie powiada Grzegorz Gazda – „skrajnie zradykalizowany i nie uznający kompromisów układ opozycji:

niej strony. Korzystam z zapisu zgodnego z normami ortografii, w pełni świadom rewolucyjnego potencjału wpisanego w futurystyczną reformę. Nt. tego ostatniego zob. M. Rakoczy *Ortograficzny „prymitywista”*; „Manifest w sprawie ortografii fonetycznej” Jasińskiego w *perspektywie antropologiczno-historycznej*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” LIX, 2016 z. 4.

12 M. Eksteins *Święto wiosny. Wielka Wojna i narodziny nowego wieku*, przeł. K. Rybińska, PIW, Warszawa 1996, s. 8-10.

13 Aleksander Lipski wylicza dziewięć opcji; prócz wyżej wymienionych są to: zerwanie związków łączących sztukę z tradycyjnymi wartościami religijno-transcendentnymi (desakralizacja sztuki), przewaga teorii nad praktyką artystyczną, merkantylizacja i komercjalizacja sztuki, profesjonalizacja artystów, eklektyzm oraz (zwłaszcza w dyskursach antyawangardowych) nowatorstwo za wszelką cenę. Zob. A. Lipski *Elementy socjologii sztuki. Problem awangardy artystycznej w XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe Alta 2, Wrocław 2001, s. 53-67.

14 C. Baumgarth *Futuryzm*, przeł. J. Tasarski, WAiF, Warszawa 1978, s. 213-220.

przeszłość – terażniejszość, czas przeszły – czas przyszły, negacja i destrukcja tradycji – utopijna myśl i idealizacja marzeń o nowej sztuce w przyszłości¹⁵. Istnieje jednak nurt refleksji, który podważa ów „mit antytradycjonalizmu futurystycznego” (jak rzecz nazwał Edward Balcerzan)¹⁶: kreślenie linii ciągłości umożliwia wskazanie tyleż bezpośrednich prekursorów, co ogólniejszych koneksji z artystycznymi prądami, a nawet wielkimi paradygmatami kulturowymi (futuryzm jako neorenesans bądź neoromantyzm¹⁷). Również w przypadku Jasieńskiego atak na tradycję okazuje się cokolwiek wybiórczy.

Istnieje pięć podstawowych obiektów awangardowej ofensywy: są nimi klasyczne miary estetyczne, romantyczna subiektywność, symbolistyczny estetyzm, realizm oraz literatura oficjalna rozumiana jako burżuazyjna¹⁸. Autor *Do narodu polskiego...* eliminuje z tego zestawu romantyzm (inaczej niż np. polscy prymitywiści), co więcej, włącza go do innego procesu, również charakterystycznego dla tego typu manifestów: procesu tworzenia tradycji, kreowania artystycznej genealogii poprzez wyizolowanie fragmentu przeszłości i zintegrowanie go z nowym kontekstem. Romantyzm zostaje zatem wskazany jako tradycja postępową, czemu towarzyszy czytelne uzasadnienie: poezja romantyczna zasługuje na hołd z tego powodu, że „nie była sztuką czystą, a właśnie głęboko narodową, że pisana była sokiem i krwią samego przewalającego się życia, że była tętnem i krzykiem swojego dnia, jaką w ogóle i jedynie może i musi być każda sztuka” (Up 199). W istocie ten emfaticzny opis dzieła prekursorów wyraża rzutowany w przyszłość ideał – dezalienację artysty, trwale i organiczne powiązanie sztuki z własnym czasem i ze wspólnotą.

Do formuły nowego romantyzmu przyjdzie nam za chwilę powrócić, tymczasem rozważmy inny, wysoce nieoczywisty rys owego zarządzania przeszłością. Otóż procedura przewycięzania tradycji wydaje się naznaczona

15 G. Gazda *Awangarda – nowoczesność i tradycja. W kręgu europejskich kierunków literackich pierwszych dziesięcioleci XX w.*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1987, s. 87. Por. ciekawą reinterpretację owego „utopistycznego sprzeciwu wobec wszystkiego, co przeszłe, i dowartościowania tego, co przyszłe” przeprowadzoną z wykorzystaniem pojęć Jacques’a Rancière’a: K. Pfeifer *Emancypacyjny projekt pierwszej polskiej awangardy*, „Pamiętnik Literacki” CXII, 2020, z. 1, s. 20.

16 E. Balcerzan *Tradycja pogromców tradycji*, „Teksty” 1979 nr 1, s. 123.

17 Tamże, s. 123-126. Analizę „renesansowej tradycji futuryzmu” proponuje Paweł Graf, w: P. Graf *Automobil w pędzie*, s. 63-72.

18 A. Marino *Tendances esthétiques*, w: *Les avant-gardes littéraires au XXe siècle*, ed. by J. Weisgerber, t. 2, Akadémiai Kiadó, Budapest 1984.

nieusuwalną melancholią; deklaracjom o zrywaniu więzów, o dystansowaniu się i przechodzeniu do etapu żałoby towarzyszą wahanie i żal, rodzaj tęsknoty za tym, co minione, a nawet miłosnej udręki¹⁹. Co charakterystyczne, w tych miejscach tekstu, gdzie dominują figury eliminowania i wymazywania przeszłości, polska kultura zdominowana przez paradygmat romantyczny zostaje sprowadzona do paru negatywnych emblematów takich jak „mumie i relikwie”, „stare rupiecie”, „malowanki i fetysze”, „romantyczny smęt róż i słowików” (Up 200, 215). Gdzie indziej natomiast króluje heroiczny obraz przeszłości jako permanentnej insurekcji, w której pisarze uczestniczyli na równych prawach z bojownikami – obraz streszczający się we frazesach o „źmudnej i mozolnej walce o język, życie i organizacje własne”, „walce o własne narodowe ja i budowaniu twardej, nieprzełamanej, odpornej na wszystko i życiowo zdolnej narodowej psychiki” (Up 198-199). Wewnętrzne sprzeczności tekstu – naprzemiennie radosne uśmiercanie prekursorów i niekończące się żegnania z nimi – pozwalają się czytać jako znamiona melancholijnego przywiązania do utraconego obiektu.

Zauważmy, że nie chodzi o twórczość tego czy innego romantycznego poety ani o jakąkolwiek uogólnioną formułę romantycznej estetyki. Melancholijna więź odnosi się do postawy pisarza-rewolucjonisty, którego słowo staje się czynem, i ujawnia tym samym swój inherentny wymiar polityczny. Wydaje się zbieżna z marksistowskim ujęciem historii, w którym przeszłe walki – również, a może nade wszystko: wzniosłe porażki – sumują się w pamięć ukierunkowaną na przyszłość. Staje się ową lewicową melancholią, stanowiącą ukrytą tradycję radykalnej myśli, przyrównaną przez Enzo Traverso do podziemnej rzeki – „potężnego, ale niewidocznego nurtu, którego siłę neutralizują budujące, napawające otuchą opowieści lub egzorcyzmy”²⁰. Tego rodzaju melancholia pozostaje ściśle spleciona z mesjanicznymi nadziejami. W tekście Jasińskiego splot ów ujawnia się w specyficznej reinterpretacji tradycji: daremny gest rewolucyjny romantyków jawi się jako prefiguracja przyszłych futurystycznych zwycięstw. Właściwym celem całej operacji jest wciągnięcie wielkiej tradycji romantycznej w rewolucyjną dialektykę, która – jak pisał o tym Georges Didi-Huberman – przekształca lud płaczący (*peuples en larmes*) w lud pod bronią (*peuples en armes*). W wyniku jej pracy

19 G. Sztabiński *Inne idee awangardy. Wspólnota, wolność, autorytet*, Neriton, Warszawa 2011, s. 232-234.

20 E. Traverso *Lewicowa melancholia*, przeł. W. Gilewski, Książka i Prasa, Warszawa 2020, s. 16.

przeobrażona pamięć o niegdysiejszych klęskach otwiera „pole możliwości, czyli szans na transformację lub emancypację”²¹.

Efemeryczność i perspektywa samozniesienia

Romantyzm pojawia się w manifestie Jasińskiego jako formuła organicznej integracji sztuki z życiem wspólnoty. Projektowany drugi romantyzm, którego rdzeniem powinien być „mesjanizm nowy” (Up 201), nie ma niczego wspólnego z odrzuconą tradycją neoromantyczną, wręcz przeciwnie: oznacza likwidację Młodej Polski przez odniesienie do miar dostarczanych przez romantyzm (z koniecznym odwołaniem do Stanisława Brzozowskiego) oraz odnowienie idei służby społecznej. Zadania literatury zostają określone w tradycyjnych kategoriach powinności wobec narodu, co podano przy użyciu metafor zamieszkiwania („budowanie nowego domu dla rozszerzonego Narodu Polskiego”, Up 201) lub rywalizacji (bycie „narodem pierwszym”, zdążanie do mety „w wielkim wyszcigu cywilizacji”, Up 201). *Novum* stanowi dopiero specyficzna redefinicja wymiarów czasowych, w których operuje nowoczesny pisarz.

Zacznijmy od tego, co budziło największe emocje współczesnych Jasińskiego – od radykalnego skrócenia „daty ważności” dzieła sztuki. Jasiński dowodzi, jak pamiętamy, że modelowy odbiorca literatury – nowoczesny fachowiec, przez większość czasu oddający się pracy zawodowej, resztę rezerwujący na rozrywki oraz życie rodzinne i towarzyskie – może poświęcić sztuce od pięciu do piętnastu minut dziennie. Dlatego właśnie sztuka powinna przyjąć postać syntetyczną – musi być podawana „w specjalnie spreparowanych przez artystów kapsułkach” (Up 212). Takie ujęcie procesu nadawczo-odbiorczego ma swoje dalekosiężne konsekwencje: po pierwsze, artysta upodabnia się do lekarza lub dietetyka, a więc przyjmuje funkcję nadzorczą-terapeutyczną, co wyosabnia go ze wspólnoty równych i gwarantuje mu specjalne przywileje; po drugie, dochodzi do radykalnej instrumentalizacji sztuki (dzieło to wyłącznie środek do celu); po trzecie, kluczowym czynnikiem gwarantującym efektywność oddziaływania przez sztukę jest czas. Pozytywnemu wartościowaniu podlega proces szybkiego wchłaniania, przyswajania i wydalania. Dlatego właśnie „bezwzględna wartość dzieła sztuki waha się pomiędzy 24 godzinami a miesiącem”, a w lokalnych warunkach okres ten zostaje przedłużony do jednego roku (Up 215).

21 G. Didi-Huberman *Peuples en larmes, peuples en armes. L'œil de l'histoire* 6, Éditions de Minuit, Paris 2016, s. 16-17.

Ideę tę rozpatrywano zwykle w kontekście futurystycznej afekcji na punkcie szybkości. Można jednak spojrzeć na nią inaczej, a mianowicie w perspektywie instytucjonalnej teorii sztuki. W systemie ról i dyspozycji strukturyzującym *Artworld* (artysta – prezenter – krytyk – odbiorca) młodzi artyści mają status „kandydata do oceny”. Twórcy awangardowi, obdarzeni wyostrożoną świadomością umowności całej instytucji oraz własnej podrzędnej pozycji w systemie, oddają się celebrowaniu dosyć paradoksalnego gestu. Stawiają na estetyczną nowość, na eksperyment i prowokację, czyli z perspektywy rynku produkują artefakty (jeszcze) niesprzedawalne. Powinni zatem sytuować swoje działania w perspektywie przyszłej taksonomii historii sztuki – i faktycznie, w pewnym sensie produkcja awangardowa domaga się muzeifikacji, to znaczy w sposób domyślny wzmacnia pozycję muzeum jako alternatywy dla rynku, jako miejsca przyszłej konsekracji. W ten sposób czasowość dzieła – jego wychylenie ku przyszłości – staje się obiektem spekulacji; dzieło stanowi wyzwanie dla rynku i zarazem skierowane do niego wezwanie. Fazą przygotowawczą tego procesu jest natomiast budowanie nowej wrażliwości estetycznej, wiedzy dotyczącej innowacyjnej sztuki oraz otaczającej ją specyficznej atmosfery²² – temu właśnie służą proklamacje programowe i manifesty. Cała ta procedura domaga się jednak zamaskowania, gdyż nie da się jej uzgodnić z deklarowanym społeczno-politycznym radykalizmem. Kluczową rolę odgrywa w tym miejscu atak na muzea – jego przekaz streszczałby się w deklaracji: „nie oczekujemy hołdu ani od współczesności, ani od przyszłości”. Podobną funkcję pełni ostentacyjne „zerwanie z patosem wieczności” (Up 215) – neutralizuje logikę walki o uznanie: przeterminowane utwory są odpadkami, a nie obiektami ewentualnej/odłożonej w czasie kontemplacji. Ów „program efemerydów”, jak nazwał go w swoim pamflecie Ostap Ortwain²³, pozwala uwypuklić bezwzględność ideowości, absolutne poświęcenie się wspólnotowym celom, a tym samym – mówiąc skrótowo – przekształcić „salon odrzuconych” w „bazę partyzantów”.

Drugi punkt owej operacji nie wzbudził większych emocji, pomimo skandalicznego zawłaszczenia tradycji wieszczów: futuryzm, przypomnijmy, rozumiany jako nowy romantyzm, miałby stać się sztuką kształtującą wspólny świat – „rozszerzony dom” dla zjednoczonego Narodu. Ta podniosła wizja

22 K. Polit *Sztuka awangardy w teoriach estetycznych*, Wydawnictwo Uniwersytetu MCS, Lublin 2000, s. 22-27.

23 Pisał też o „ideałach łatki efemerydy”, a całą jednodniówkę nazwał „hałaśliwym szmermelem”. Zob. K. Jaworski *Kronika polskiego futuryzmu*, Instytut Filologii Polskiej UJK, Kielce 2015, s. 232.

nie łączy się w sposób oczywisty z ideą efemeryczności dzieła sztuki. Nic dziwnego, że po przefiltrowaniu przez nowoczesną topikę otrzymujemy odmienny szereg metafor – odsyłających do dyfuzji i absorpcji. Najlepiej reprezentuje je wyróżniona, zapisana majuskułą formuła: „DZIEŁO SZTUKI JEST EKSTRAKTEM. ROZPUSZCZONE W SZKLANCE DNIA POWSZEDNIEGO, POWINNO JĄ CAŁĄ ZABARWIĆ NA SWÓJ KOLOR” (Up 212). Łatwo rozpoznać w tym obrazie awangardowe dążenie do wydobycia sztuki z wyodrębnionej sfery, czyli – jak rzecz przedstawił w klasycznej pracy Peter Bürger – jej zniesienia w heglowskim sensie tego słowa i przeprowadzenia do społecznej *praxis*²⁴. Jasiński kreśli przyszłościowy cel – sztuka winna stać się „sokiem i radością życia” – a następnie proponuje plan działania: przemianę pola teoretycznego (odrzućenie szkodliwych przesądów, zerwanie z fikcjami czystości i autonomii) oraz reformę praktyki (wyjście artystów „na ulicę”, przeniesienie ich aktywności do przestrzeni publicznej). Sztuka, która staje się „masowa, demokratyczna i powszechna” (Up 203), przestaje istnieć jako taka, staje się integralną częścią miasta (metonimii nowoczesnego świata). Ten dwudziestowieczny, radykalny wariant scenariusza „sztuki stającej się życiem” (którego spełnienie przynosi likwidację sztuki jako odrębnej sfery i przekształcenie jej w formę samego życia²⁵) należy rozpatrywać w odniesieniu do horyzontu ideowego epoki, zwłaszcza zaś – do komunizmu jako jej najważniejszego dyskursu emancypacyjnego.

Gdy w tym kontekście pada słowo „komunizm”, należy wspomnieć o konkretnych woltach ideowych uczestników ruchu futurystycznego. Jak wiadomo, wielu spośród nich wybrało formułę literatury zaangażowanej i model (około)partyjnej działalności. Zgłaszanie akcesu do komunizmu przez piewców „słów na wolności” bywało opisywane rozmaicie: jako pochodna gwałtownego, witalistycznego i antytradycjonalistycznego programu, który skłaniał do politycznych radykalizmów²⁶; jako następstwo „głodu katechizmu” i „potrzeby ekumenizmu”, czyli poszukiwań religijnej namiastki

24 P. Bürger *Teoria awangardy*, przeł. J. Kita-Huber, Universitas, Kraków 2006, s. 61.

25 Jacques Rancière opisuje taki scenariusz jako jedną z postaci emancypacyjnej obietnicy sztuki w reżimie estetycznym: *Estetyka jako polityka*, s. 34–35.

26 „Być może pewne hasła futuryzmu, w każdym razie zaś zerwanie z tradycją – sugeruje Stanisław Jaworski – ułatwiały kontakt z totalitaryzmem”. S. Jaworski *Awangarda*, WSiP, Warszawa 1992, s. 93. Podobnie interpretowano faszystowski profil włoskiego futuryzmu. Zob. S. Mitchell *Marinetti and Mayakovsky: Futurism, Fascism, Communism*, „Screen” 1971, vol. 12 nr 4, s. 152–160; T. Miczka *Czas przyszedł niedokonany*, s. 8.

w zsekularyzowanej epoce²⁷; wreszcie jako degeneracja projektu, który z estetycznego zmienia się w ideologiczny²⁸. Również droga artystyczna i życiowa Brunona Jasiońskiego – a zwłaszcza moment, w którym dandyś z monoklem w oku przepoczwarza się w socrealistycznego inżyniera dusz – doczekała się wielu sprzecznych ujęć. Jedni podkreślali rolę przygodnych okoliczności²⁹, inni poszukiwali konkretnego impulsu do „skrętu w lewo”, a równocześnie sugerowali, że jego pobudki nie były czysto ideowe, lecz koniunkturalne oraz resentymentowe³⁰; jeszcze inni poprzestawali na celebrowaniu zagadki, sprowadzając postać pisarza do „figury radykalnej obcości”³¹. W perspektywie zaproponowanej w niniejszym tekście najważniejsze pozostaje to, co poprzedza grę przypadku i okoliczności oraz jednostkowe wybory: głębokie powinowactwo łączące futurystę i komunizm, zasadzające się na podobnych konceptualizacjach czasu.

27 To interpretacja wspierana przez schemat, zgodnie z którym komunizm stanowi rodzaj świeckiej religii (koncept rozwijany przez myślicieli takich jak Nikołaj Bierdiajew, Raymond Aron czy Alain Besançon, u nas zyskał popularność dzięki Czesławowi Miłoszowi i Leszkowi Kołakowskiemu). Określenia ujęte w nawias zacytowałem ze wspomnień Aleksandra Wata: zob. A. Wat *Mój wiek. Pamiętnik mówiony*, cz. 1, Czytelnik, Warszawa 1990, s. 77-78.

28 „Awangarda ma więc być lekarstwem na kryzys kultury – pisze Michał Paweł Markowski. – Lekarstwem tym, które szybko okazało się trucizną, stał się komunizm”. M.P. Markowski *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Universitas, Kraków 2007, s. 43.

29 W beletryzowanej biografii Janiny Dziarnowskiej młody poeta w przeddzień napisania omawianego tu manifestu zostaje przedstawiony komuniście Dąbałowi. Podczas rozmowy „wstydzi się swego braku orientacji” w bieżącej polityce, ale wciąż żywi przekonanie, że „sztuka zawsze była ponadpartijna”. Dopiero dalsze kontakty z działaczami komunistycznymi skłaniają go do rewizji tego stanowiska. J. Dziarnowska *Słowo o Brunonie Jasiońskim*, Książka i Wiedza, Warszawa 1982, s. 60.

30 „Trudno jednoznacznie stwierdzić – pisze biografista Jasiońskiego – czy to właśnie to konkretne wydarzenie polityczne [zamieszki roku 1923 w Krakowie] okazało się przełomowe dla decyzji o *skręcie w lewo*. Być może zadziałała tu także urażona ambicja pisarska, brak poważnych reakcji krytycznych i czytelniczych na publikowane dzieła, chęć intelektualnego *epatowania burżuazji* nieprawomysłnymi poglądami”. K. Jaworski *Dandyś. Słowo o Brunonie Jasiońskim*, Iskry, Warszawa 2009, s. 108.

31 E. Szybowski *Biografie: ostrożnie o Jasiońskim, „Dwutygodnik”* 2009 nr 10, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/566-biografie-ostroznie-o-jasienskim.html>. Podobna obcość i zagadkowość cechują sylwetkę pisarza w książce Marci Shore, pomimo wstępnej deklaracji: „Tłem dla tej opowieści jest marksizm rozumiany jako ideologia nowoczesności – nowoczesności, którą charakteryzuje zmiana koncepcji czasu z cyklicznej na liniową i świadomość teraźniejszości jako ulotnej chwili na drodze wiodącej w przyszłość”. M. Shore *Kawior i popiół. Życie i śmierć pokolenia oczarowanych i rozczarowanych marksizmem*, przeł. M. Szuster, Świat Książki, Warszawa 2012, s. 33.

W futuryzmie ujawnia się specyficzna struktura obietnicy; przybiera ona postać tęsknoty za momentem – jak powiadał Nikołaż Czuzak, przedstawiciel „LEF-u” – w którym „prawdziwe życie do cna przesiąknięte przez sztukę odrzuci sztukę jako zbędną. Ten moment będzie błogosławieństwem dla artystów futurystycznych, podniosłym *idź w pokój*. Artysta jest jednak do tego czasu żołnierzem na posterunku społecznej i socjalistycznej rewolucji”³². Obietnica oferuje zatem przyszłościowy cel, służący za absolutną ramę sensowności wszelkich działań, a przy tym daje poczucie misji, skłania do zwierania szeregów pod sztandarem postępu. Projekt samowyzwolenia człowieka poprzez sztukę prowadzi od eksperymentów pierwszych awangard wprost do programu socrealizmu. Ten ostatni, jak przekonująco dowodził Boris Groys, „zrealizował faktycznie sen awangardy o tym, by zorganizować życie społeczne według totalnego artystycznego planu”³³. Jeszcze ciekawiej z punktu widzenia niniejszych rozważań nakreślił tę linię ciągłości Jean Claire, który przedstawił zbieżność schematów temporalnych i wizji teleologicznych³⁴.

Pamiętamy marksistowskie krytyki tego ruchu, zapoczątkowane słynnym wystąpieniem Trockiego, który egzorcyzmował powracającego w futurystycznym przebraniu ducha nihilistycznej bohemy³⁵. Zgodnie z charakterystyką ortodoksyjnych krytyków pokroju Plechanowa, futuryzm to wyraz rewolty psychologicznej i estetycznej, niemający nic wspólnego z akcją rewolucyjną, to wysublimowana estetyka pozbawiona mocy przekształcania rzeczywistości. Podobny portret rodzimych futurystów sporządził zresztą tuż przed wojną Ignacy Fik, wedle którego w działalności Jasieńskiego i jego kolegów dostrzec można najczystszą dekadencję literatury mieszczańskiej, „odbicie gorączkowej działalności kapitalizmu podczas wojny, bezczelnego imperializmu, rozpasania instynktów i ostatnich konsekwencji liberalizmu poznawczego, etycznego i ekonomicznego”³⁶. Nie idzie zatem, powtórzmy, o jakąkolwiek zgodność ideową. Zbieżność polskiego futuryzmu (przynajmniej na tym etapie rozwoju) z ideą komunistyczną określiłbym mianem

32 Cyt. za: B. Groys *Stalin jako totalne dzieło sztuki*, przeł. P. Kozak, Sic!, Warszawa 2010, s. 45.

33 Tamże, s. 20-21.

34 J. Clair *Considérations sur l'Etat des Beaux-Arts. Critique de la modernité*, Gallimard, Paris 1983, s. 77 i n.

35 L. Trocki *Literature and Revolution*, przeł. R. Strunski, University of Michigan Press, Ann Arbor 1960, s. 146-149.

36 I. Fik *Dwadzieścia lat literatury polskiej (1918-1938)*, „Placówka”, Kraków 1949, s. 51.

intuicyjnej współliniowości opartej na podobnych konceptualizacjach czasu. Uzgodnienie wektorów temporalnych następuje tu w wyniku mobilizacji identycznych pragnień³⁷: woli kryzysu, potrzeby dalekosiężnego celu i marzenia o rewolucyjnej przemianie.

Jasiński pogłębia swoją kryzysową diagnozę poprzez rozpoznanie gwałtownych zmian społecznych („wielkie przesunięcie się warstw na Wschodzie i Zachodzie”), pojawienia się na scenie dziejów nowego aktora („nowa siła – uświadomiony proletariąt”) i związanego z tym „przewartościowania wartości”. Dalej mówi o koniecznym rachunku krzywd, o pracy jako jedynym probierzu wartości i o „wielkim przeglądzie legitymacji” (Up 201). Wszystko to cechy charakterystyczne epoki przejściowej; dzięki ich zagęszczeniu dochodzi do intensyfikacji przecucia rewolucyjnej zmiany. Nadejście rewolucji, rozumianej jako *metanoia*, czyli całkowita przemiana serc i umysłów, przygotowują ludzie czynu oraz artyści. Energia twórcza mobilizowana jest w imię „purpurowej wiary w jutro” (Up 209), co nie znaczy bynajmniej, że pojawia się jakikolwiek konkretny obraz szczęśliwej przyszłości w rodzaju społeczeństwa bezklasowego. W istocie nie chodzi bowiem o przewidywanie czy projektowanie przyszłości; przygotowywanie rewolucji służy wprawieniu w dryf terażniejszości. Futuryzm byłby współliniowy z komunizmem w tej mierze, w jakiej ten ostatni – by przypomnieć fragment *Ideologii niemieckiej* Marksa i Engelsa – jest nie tyle „ideałem, do którego rzeczywistość powinna się dostosować”, co „ruchem, który znosi aktualny stan rzeczy”³⁸.

Symfonia terażniejszości

Futuryzm zawiera przyszłość w swojej nazwie, a jego twórca charakteryzował go jako progresywne napięcie kierunkowe (*tensione in avanti*), permanentne wychylenie w stronę jutra (*l'oggi va sempre verso il domani*). Tego rodzaju obraz powiełały ujęcia opisowe i teoretyczne – chociażby kanoniczna praca Renato Poggiolięgo:

W przekonaniach epoki klasycznej to nie terażniejszość kulminuje w przeszłości, ale przeszłość w terażniejszości, ta z kolei jest rozumiana

37 Por. wzór na werbunek pragnienia: F. Lordon *Kapitalizm, niewola i pragnienie. Marks i Spinoza*, przeł. M. Kowalska, M. Kozłowski, Książka i Prasa, Warszawa 2012, s. 56–63.

38 K. Marks, F. Engels *Ideologia niemiecka*, w: K. Marks, F. Engels *Dzieła*, t. 3, Książka i Wiedza, Warszawa 1961, s. 38.

jako nowe zwycięstwo wiecznych, antycznych wartości, jako powrót do zasad prawdy i smaku, jako przywrócenie lub odrodzenie tych zasad. Jednakże dla *nowoczesnych* terażniejszość liczy się tylko ze względu na swój potencjał w zakresie przyszłości, jako matryca przyszłości, jako kuźnia nieustannie zmieniającej się historii, którą pojmuje się jako nieprzerwaną duchową rewolucję.³⁹

Futuryzm, jako „agonistyczna interpretacja misji terażniejszości”⁴⁰, przyznaje tej ostatniej podrzędną rolę w systemie aksjologicznym zorientowanym na przyszłość. Podobne ujęcie powielają nierzadko opracowania socjologiczne: futuryzm miałby proponować specyficzną akcelerację, która wytwarza – jak pisał Georges Gurvitch – „wybuchowy czas tworzenia” (*le temps explosif de la creation*), podporządkowany projektowanemu celowi⁴¹, a jego praca nieprzypadkowo intensyfikowałaby się w łonie „społeczeństw gorących”, w których przyspieszenie historii poprzedza wybuch rewolucji społecznej⁴². Do podobnego namysłu skłaniają niektóre konceptualizacje filozoficzne; przyszłościowe nastawienie awangardy zostaje osadzone w postępowej i zdobywczej tradycji nowoczesnej Europy (jak choćby w wykładach Jacques’a Derridy⁴³) albo włączone w długofalowy proces podporządkowywania wszystkich wymiarów zachodniej cywilizacji prawu rosnącej prędkości (jak w dromologii Paola Virilio⁴⁴).

Nie mierzam bynajmniej w stronę prostego odwrócenia tej interpretacji; nie twierdzę – wzorem Matei C linescu – że futuryzm pierwszej awangardy jest czysto teoretyczny, że stanowi on przykrywkę dla pasji polemicznej, dla skłonności nihilistycznych i autodestrukcyjnych (w tym samonegacji,

39 R. Poggioli *Teoria awangardy*, s. 65.

40 Tamże, s. 66.

41 To jedna z odmian czasu, obok spowolnionego czasu długiego trwania (*longue durée*), czasu pozornego (*le temps „trompe-l’oeil”*), czasu cyklicznego, czasu spóźnionego względem siebie samego (*en retard sur lui-même*) i wyprzedzającego siebie (*en avance sur lui-même*). Zob. G. Gurvitch *La vocation actuelle de la sociologie, 2: Antécédents et perspectives*, PUF, Paris 1963, s. 344.

42 T. Miczka *Czas przyszły niedokonany*, s. 37.

43 W *Innym kursie* awangarda przedstawiona zostaje jako „idea idei europejskiej”, „jej *eidós*, rozumiany jednocześnie jako *archè* [...] i jako *telos*”. J. Derrida *Inny kurs*, przeł. T. Załuski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2017, s. 34.

44 P. Virilio *Prędkość i polityka*, przeł. S. Królak, Sic!, Warszawa 2008. Uwagi o związku futuryzmu z dromokracją na s. 63-65.

„estetycznej tanatofilii”⁴⁵). Twierdzą natomiast, że kluczowa dla futuryzmu idea całościowej metamorfozy świata społecznego raz jest projektowana w bliżej nieokreślonej przyszłości, a innym razem – ze znacznie ciekawszym efektem – rzucona na teraźniejszość. Jasiński robi wiele, aby przeciwstawić się systemowości dużej diachronii (tak też rozumieć można dowartościowanie mniejszych, na przykład dobowych, rytmów czasowych⁴⁶), osłabia logikę przyczyn i skutków (pochwała alogiczności). W niektórych fragmentach manifestu porzuca „purpurową wiarę w jutro” i niejasne mesjańskie nadzieje, by nakreślić wizję triumfującej synchroniczności. Konstruuje rozległe obrazy życia uwolnionego spod władzy przyszłości i przeznaczenia („los przeżył się i umarł”, Up 208), owego „baletu możliwości”, „potopu cudowności i niespodzianek” (Up 204). Przyjrzyjmy się uważnie dynamice poniższego fragmentu:

Każdy może być artystą.

Teatry, cyrki, przedstawienia na ulicach, grane przez samą publiczność.

Wzywamy wszystkich poetów, malarzy, rzeźbiarzy, architektów, muzyków, aktorów, aby wyszli na ulicę.

Scena się przekręca. Trzeba zmienić dekoracje.

Obrazy jako ściany poszczególnych gmachów. Domy wielościenne, kuliste i stożkowate. Orkiestra gra marsza. Ludzie chcą chodzić do taktu.

Wzywamy wszystkich rzemieślników, krawców, szewców, kuśnierzy, fryzjerów do tworzenia nowych, nigdy nie widzianych strojów, fryzur i kostiumów.

Wzywamy techników, inżynierów, chemików do odkrywania nowych, niebywałych wynalazków.

Technika jest tak samo sztuką jak malarstwo, rzeźba i architektura. (Up 204-205)

Obraz przestrzeni miejskiej ogarniętej artystycznym karnawałem przechodzi w wizję totalnej estetyzacji przestrzeni publicznej (miejscami przywodzącą na myśl suprematystyczny Witebsk Kazimierza Malewicza⁴⁷). Przede wszystkim jednak wezwanie do artystów, aby wychodzili „na ulicę”;

45 M. C. Ionescu *Idea awangardy*, s. 116, 145.

46 E. Balcerzan *Styl i poetyka dwujęzycznej twórczości Brunona Jasińskiego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich. Wydawnictwo PAN, Wrocław 1968, s. 107-108.

47 Y. Griber *The Vitebsk Project by Kazimir Malevich: A Case-Study of Urban Life Modernization*, „Mediterranean Journal of Social Sciences 2015 nr 6.

przekształca się tutaj w egalitarne hasło, że artystą może być każdy, niezależnie od profesji. Po „zmianie dekoracji” następuje inscenizacja spontanicznej i równoczesnej aktywności rewolucyjnej wspólnoty. Najbardziej wywrotowym elementem tego wywodu pozostaje kwestia czasu.

Aby pochwycić ten subwersywny ruch, odwołajmy się do jednej z ostatnich książek Jacques'a Rancière'a. W *Les temps modernes* filozof po raz kolejny⁴⁸ powraca do *Poetyki* Arystotelesa, w której odnajduje niejawne – ukryte w normatywnym wykładzie estetyki – reguły segregacji społecznej. Z wywodów Stagiryty na temat konieczności i prawdopodobieństwa francuski filozof wydobywa hierarchiczną dystrybucję form istnienia, którym odpowiadają dwie kategorie ludzi: tych aktywnych, przypisanych do świata działań i celów, oraz pasywnych, zanurzonych w mechanicznym, repetytywnym czasie podtrzymywania życia i jego reprodukcji. Innymi słowy „racjonalność horyzontalnego biegu czasu spoczywa na wertykalnej hierarchii dwóch form życia, dwóch sposobów bycia w czasie”⁴⁹. Jeżeli marksizm posiadał tak potężny potencjał emancypacyjny, to właśnie ze względu na likwidację tego rozwarstwienia: racjonalna matryca ludzkich aktywności została przemieszczona do ciemnej sfery codziennego doświadczenia, do domeny życia materialnego i pracy⁵⁰. Uważam, że Jasiński powieliła tego rodzaju manewr, gdy formułuje swoje wezwanie do krawców i szewców, uznając ich profesje za potencjalny akt twórczy (a nie za mechaniczną wytwórczość). Flekowanie butów czy łatanie dziur może stać się czynem rewolucyjnym, o ile włączy się je w szerszy proces likwidacji hierarchii bytów.

Przyszły autor *Ziemi na lewo* oddaje się tutaj programowaniu tyleż sztuki, co samego życia – wzywa do kreacji tożsamej z wyemancypowaną egzystencją. Szkicuje obraz, który budzi skojarzenia z filmowymi symfoniami miejskimi takimi jak *Berlin, symfonia wielkiego miasta* czy *Człowiek z kamerą*. Dzieła Waltera Ruttmanna i Dzigi Wiertowa ukazują życie metropolitalnej społeczności jako ekstatyczną symfonię ruchu; bardzo różne czynności ludzkie – od obsługi linii kolejowej po strzyżenie włosów i manicure – przedstawione zostają jako symultaniczne i ekwiwalentne. W przypadku radzieckiego reżysera ewidentnie chodzi o przedstawienie komunizmu jako wspólnoty gestów poddanej

48 Zob. J. Rancière *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. I. Bojadziejewa i J. Sowa, Korporacja Ha!art, Kraków 2007, s. 101-102; tenże *Dlaczego należało zabić Emmę Bovary? Literatura, demokracja i medycyna*, przeł. J. Franczak, „Teksty Drugie” 2012 nr 4, s. 146-147.

49 J. Rancière *Les temps modernes. Art, temps, politique*, La Fabrique, Paris 2017, s. 21.

50 Tamże, s. 22 i n.

wielkiej parataksie. Służy temu agresywny montaż, kawałkujący ciała i ich poruszenia, będący odwrotnością taylorizmu: ten ostatni dzieli czynność na szereg skończonych, komplementarnych operacji w imię efektywności i optymalizacji wydatkowania energii, tutaj natomiast idzie o kojarzenie ze sobą ruchów w ogóle się nie uzupełniających, za to równoważnych i równowartościowych. Fragmentacja staje się paradoksalnym narzędziem łączenia, kreowania zasady jedności dla heterogenicznej rzeszy⁵¹. W efekcie powstaje – wedle sformułowań Rancière’a – „unanimestyczna symfonia ruchu” albo „komunistyczna symfonia industrialna”, która nie produkuje niczego, prócz samej siebie⁵². W podobną stronę zdaje się zmierzać Jasieński, gdy kreuje wizję ekstazy jednoczesności: oddaje się orkiestracji teraźniejszości, w której chce widzieć zbiorowy wysiłek szarych obywateli, wyniesionych do rangi ludzi czynu. Jego wezwania performatywnie ustanawiają najszerszą egalitarną perspektywę – prowadzą do desegregacji i dehierarchizacji („każdy jest równym pracownikiem bojującego życia”). Do stwierdzenia, że „istnieją tylko równi, świadomi i powszechni” (Up 208).

Czas rozwarstwiony

Owszem, mają rację historycy literatury, którzy utrzymują, że manifesty Jasieńskiego nicują elitaryzm ówczesnej kultury⁵³; z pewnością można w nich odnaleźć radykalnie równościowy impuls oraz niechęć do istniejących hierarchii. Niemniej programowanie futuryzmu – zwłaszcza specyficzna definicja zadań pisarskich i czasowości dzieła – skutkuje samoczynnym odtwarzaniem się nieegalitarnej logiki⁵⁴.

Zacznijmy od stwierdzenia oczywistości: sama formuła gatunkowa reprodukuje hierarchię. Manifest wszak, jak wskazuje jego nazwa, to publiczna

51 Tamże, s. 68, 122. J. Rancière *Aisthesis: Scènes du régime esthétique de l'art*, Galilée, Paris 2011, s. 270-273.

52 J. Rancière *Les temps modernes*, s. 143, 79.

53 Z. Jaroński *Literatura i nowe społeczeństwo. Idee lewicy literackiej dwudziestolecia międzywojennego*, Czytelnik, Warszawa 1983, s. 66.

54 Pomijam w tym miejscu niezwykle ważną – i przez to domagającą się osobnego omówienia – kwestię futurystycznej polityki płci, która pomimo pozorów radykalizmu konserwuje opozycję patriarchalnej kultury i legitymizuje znieawidzony porządek mieszczańskiego świata. Zob. M. Baron-Milian *Awangarda płodna i bezpłodna*, w: *Płec awangardy*, red. A. Kałuża, M. Baron-Milian, K. Szopa, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2019, s. 101-109.

demonstracja; wykonuje ją grupa artystów, którzy weszli w posiadanie niedostępnych innym spostrzeżeń i umiejętności. W przypadku awangardy w grę wchodzi celowe konstruowanie dyskursu poprzedzającego dzieło; manifest to podstawowa jednostka w procesie budowania dyskursywnego charakteru sztuki⁵⁵. Dzieło od tej pory zyskuje status propozycji, która pozostaje czytelna o tyle, o ile jest eksplikowana i sytuowana w kontekście innych dyskursów. Stawanie się sztuki krytyczną (*devenir-critique de l'art*) oznacza równocześnie domaganie się przez nią komentarza, to zaś wtórnie wzmacnia rolę wspólnoty ideowo-artystycznej sprawującej kontrolę nad dyskursem. Grupa, konstytuująca się między innymi poprzez manifesty, staje się pośrednikiem w tworzeniu sensu, co prowadzi do jej autosakralizacji⁵⁶.

Nie oznacza to wcale, że hierarchia reprodukuje się całkowicie samoczynnie; w manifestach Jasińskiego znalazła odzwierciedlenie przemożna potrzeba kreowania „awangardy” jako rewolucyjnej szpicy. Można w tym widzieć świadomy wysiłek odnowienia relacji międzyludzkich w duchu horyzontalnej, braterskiej wspólnoty, czyli – ujmując rzecz w socjologicznych terminach Ferdinanda Tönniesa⁵⁷ – odnowienia emocjonalnych, głębokich więzi *Gemeinschaft* na przekór dominacji formalno-rzeczowych, stowarzyszeniowych struktur *Gesellschaft*. Ale i tutaj ujawnia się charakterystyczna wewnętrzna sprzeczność: futuryzm dąży do wypracowania niehierarchicznej, ekspansywnej, zdeterytorializowanej i uniwersalnej wspólnoty, a równocześnie pracuje nad umocnieniem wąsko pojętej grupowej samoidentyfikacji. Widać to wyraźnie w kolejnych manewrach Jasińskiego: najpierw naświetla dwuznaczne relacje z włoskim futuryzmem, oparte na ciągłości i zerwaniu (to, co u nich było „przeczuwaniem”, u ich następców staje się „twardym, świadomym siebie twórczym wysiłkiem”, Up 211), potem ogłasza „wielkie ujednocianie waluty”, czyli wymienianie poszczególnych awangardowych „izmów” na „niepodrabialne talenty” (Up 211), a tym samym namawia do łączenia sił i zwierania szeregów. Po gestach zamazywania granic i budowania jak najszerzego kolektywu twórczego następują natychmiast, jako rodzaj koniecznej reakcji, działania o przeciwnym wektorze: ponowne kreślenie linii demarkacyjnych, zamykanie furtek prowadzących do stronnictwa futurystycznego. Pod sprzecznościami tekstu kryje się dialektyka pozbawiona

55 P. Mann *Śmierć – teoria awangardy*, przeł. I. Boruszkowska, w: *Teorie awangardy*, s. 185 i n.

56 J. Leenhardt *Vers un sociologie des mouvements d'avant-garde*, w: *Les avant-gardes littéraires*, s. 1065-1067.

57 G. Sztabiński *Inne idee awangardy*, s. 37-40.

szans na jakąkolwiek syntezę: w łonie prozelickiego uniwersalizmu rozwija się przeciwstawna mu strategia budowania podziałów i samomarginalizacji⁵⁸, a także troska o grupową spistość i wyrazistość; tym jednak, co legitymizuje działania grupy, pozostaje uniwersalistyczna idea, itd.

Rozpoznany dawno temu, wywiedziony z tradycji dziewiętnastowiecznej sztuki zaangażowanej paradoks elity realizującej antyelitarystyczny program domaga się tutaj przeformułowania w innych kategoriach. Oto zredukowana, jednopłaszczyznowa czasowość, którą instaurowały dyskursy emancypacyjne z marksizmem na czele, ustępuje ponownie miejsca czasowości hierarchicznej i wertykalnej. Ta ostatnia odradza się w zmienionej postaci, choć operuje starym rozróżnieniem dwóch sposobów zamieszkiwania świata. „Jedni (mniejszość) – powiada Rancière w *Les temps modernes* – żyją w czasie nauki, będącym czasem konieczności rozpoznanej i przekształconej w narzędzie działania. Drudzy (większość) żyją w czasie ignorancji, w czasie następstwa i powtórzenia będącym prawem istot biernych”⁵⁹. Innymi słowy, wewnątrz rewolucyjnego, emancypacyjnego i egalitarnego dyskursu odnawia się Arystotelesowska opozycja nieświadomości i poznania, która służy oddzieleniu „stronnicstwa ludzi wdzierających się w jutro” (Up 208) od zwykłych zjadaczy chleba, zanurzonych bez reszty w terażniejszości produkcji i reprodukcji. Lektura manifestu *Do narodu polskiego...* w tej perspektywie przyniesie może ciekawe spostrzeżenia: blisko trzecią część tekstu zajmują komentarze do inkluzywnych haseł, doprecyzowania i zastrzeżenia. Chcąc czuć nad kryteriami przynależności, strzegąc swojej odrębności grupa dąży do ponownego rozwarstwienia czasu, tylko ono bowiem gwarantuje status „straży przedniej”.

Przyjrzyjmy się pokrótce symptomom tego procesu. Dominująca w innych fragmentach logika uczestnictwa („każdy może być artystą”) przechodzi w logikę reprezentacji (artysta, jako przedstawiciel narodu, ma być nietykalny „na równi z posłem na sejm”; Up 208). Ale i ta nadto szczodra formuła, rozróżniająca twórców i odbiorców sztuki, domaga się zawężenia. Z jednej strony mamy więc twórców progresywnych, a z drugiej uzurpatorów, czyli tych, którzy „przezuwają jedynie to, co już było zrobione” i którzy nie są godni miana artyści (Up 211). Ci ostatni nie służą społeczeństwu, przypominają „zarozumiałe pasożyty” (Up 214), ich działalność domaga się stanowczej reakcji. Jasieński proponuje konkretne działania: dwa razy nawołuje do „zorganizowanej akcji samoobrony”, sprowadzającej się do bojkotu (Up 207, 211), snuje

58 A. Turowski *Awangardowe marginesy*, Instytut Kultury, Warszawa 1997, s. 14-15.

59 J. Rancière *Les temps modernes*, s. 24.

fantazje o karaniu reakcyjnych artystów „na równi ze zwykłymi złodziejami pod zarzutem kradzieży czasu” (Up 212), formułuje również projekt „kontroli nad wszelką produkcją artystyczną” (Up 206-207), czyli w gruncie rzeczy cenzury prewencyjnej. W tym procederze potajemnego kreowania nowej elity pod płaszczykiem egalitarnych haseł kluczową rolę odgrywa ponowne rozwarstwienie czasu. Świat sensownych działań i wielkich celów zarezerwowany zostaje dla postępowych artystów, którzy najlepiej służą przyszłości. Podlegają oni wysferzeniu względem nieświadomego ogółu społeczeństwa, zanurzonego w czystej terażniejszości, tudzież są wyraźnie oddzieleni od reakcyjnych artystów, zapatrzonych w przeszłość. „Gigantyczne stronnictwo futurystyczne” jest z pozoru otwarte dla wszystkich, którzy uzyskają odpowiedni stopień świadomości – dla „ludzi nowych”, niemniej kryteriami pozwalającymi wyodrębnić ich ze „starej, wyradzającej się rasy ludzi wczorajszych” (Up 208) dysponują wyłącznie władcy logosu, czyli autorzy manifestu (o zamkniętości wewnętrznego kręgu „artystów przyszłości” świadczy zwalczanie młodych futurystów z „Katarynki Warszawskiej”, traktowanych przez Jasińskiego i kolegów niczym uzurpatorów albo oszuści⁶⁰).

Dochodzi tutaj – ujmując rzecz w wokabularzu Rancière’a – do restytucji czasu jako elementu normatywnego. Pełni on funkcję operatora zakazu („jeszcze nie pora”) lub nakazu („trzeba działać w imię przyszłości”) i jako taki niweczy od środka egalitarną obietnicę⁶¹, neutralizuje wymiar potencjalności ukryty w terażniejszości. To przeciwko temu odradzaniu się nierówności filozof wybiera myślenie w kategoriach przestrzennych lub w kategoriach sceny, dowartościowanie monadycznych momentów o dwuznacznej dynamice, wybór pojedynczości, zdarzeniowości i nieciągłej czasowości⁶², etos drażenia dziur, powiększania szczelin w terażniejszości zamiast etosu pracy dla przyszłości⁶³. Dodajmy, że podobną pracę wykonuje poezja awangardowa – również futurystyczna – wbrew dyskursom porządku, które dominują w manifestach: bada doświadczenia marginalizowane lub traktowane pogardliwie, jest sondą zapuszczoną w nieznanne. Dotyczy to również liryki Brunona

60 K. Jaworski *Niechciani futuryści. Najmłodsza awangarda literacka dwudziestolecia międzywojennego*, w: *Między retoryką manifestów a nowoczesnością. Literatura – sztuka – film*, red. K. Jaworski, P. Rosiński, Instytut Filologii Polskiej UJK, Kielce 2011.

61 J. Rancière *Malaise dans l'esthétique*, s. 107-108.

62 J. Rancière *Le Méthode de la scène*, Lignes, Paris 2018, s. 11.

63 J. Rancière *En quel temps vivons-nous? Conversation avec Eric Hazan*, La Fabrique, Paris 2017, s. 31-32.

Jasieńskiego, redukującej podmiot do funkcji mediomicznej (do roli „kontakttera”⁶⁴), poszukującej nowych konfiguracji danych zmysłowych, dążącej do zaburzenia tego, co skodyfikowane i systemowe, w celu udostępnienia niedostrzegalnych inaczej molekuł doświadczenia. Być może ta praca okazała się trudna do skonceptualizowania dla młodej teorii awangardy, może wymykała się samoświadomości twórców; na pewno okazała się nie do pogodzenia z dyskursami opartymi na oświeceniowej matrycy postępu⁶⁵. W procesie programowania futuryzmu te ostatnie wzięły górę nad elementami wywrotowymi i anarchicznymi, spacyfikowały ekscentryczność i osobliwość.

Spojrzenie wstecz

Czytamy manifesty Brunona Jasieńskiego z perspektywy stulecia, co oznacza nie tylko okrągłą rocznicę, ale również fakt, że wiek XX, okrzyknięty „najkrótszym stuleciem”, dopełnił się i ujawnił nam swój kształt. Widzimy wyraźnie najistotniejsze dla niego zbiorowe doświadczenia – na czele z wojną i Zagładą, „realnym socjalizmem” oraz wysięciem zbrojeń – a także związane z nimi znaczące modyfikacje czasu. Dla ostatnich dekad kluczowe jednak wydaje się przeżycie końca utopii i końca historii, związane z rozpadem bloku radzieckiego. Ostatni *fin de siècle* upłynął pod znakiem kondycji posthistorycznej, w której łączyły się oficjalny optymizm i specyficzny katastrofizm, a myślenie o współczesności organizował przereklamowany schemat konieczności dziejowej. Odtąd – powiadano – pozostało nam porzucenie przyszłościowych projektów i nieustająca optymalizacja istniejącego ładu. Niewykluczone, że do dziś żyjemy w paradygmacie prezentyzmu (jak chce François Hartog), że zamieszkujemy rozległą teraźniejszość, nieustannie wchłaniającą przeszłość i przyszłość⁶⁶. Oznaczałoby to, że utraciliśmy żywe w nowoczesności odczucie „czasu ożywianego przez proces odsłaniania prawdy i przez obietnicę

64 E. Balcerzan *Wstęp*, w: B. Jasieński *Utwory poetyckie*, s. LVII.

65 Należy dodać, że Jasieński osadza swój program w polskich realiach, odnosi go *explicite* do półperyferyjnej pozycji w systemie świata, odrzucając tym samym ciągłą historiozofię (właściwą oświeceniowemu rozumieniu postępu) na rzecz wieloliniowej i dialektycznej wizji dziejów, gdzie mamy do czynienia z rozlicznymi asynchroniami i równoległościami rozwojowymi. Oba modele notabene rywalizują o pierwszeństwo w filozofii Marksa. Zob. E. Balibar *Filozofia Marksa*, przeł. A. Staroń, A. Ostolski, Z.M. Kowalewski, Książka i Wiedza, Warszawa 2007, s. 114–131.

66 F. Hartog *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Seuil, Paris 2003, s. 216.

sprawiedliwości”⁶⁷. Z pewnością możemy je odnaleźć w manifestach, w postaci śladowej. Programowanie awangardy, a w szczególności futuryzmu, to proces niekończącego się porządkowania przeszłości i teraźniejszości w perspektywie rzutowanych w przyszłość postulatów; generowane w ten sposób nieuzgadnialne treści tworzą paradoksalną – wewnętrznie sprzeczną, a zarazem resztkową – materię tych zadziwiających tekstów.

Abstract

Jerzy Franczak

JAGIELLONIAN UNIVERSITY

Modern Times: Programming Polish Futurism

The article offers a multifaceted interpretation of two of the most important manifestos of Polish futurism written by Bruno Jasieński, published in 1921. The paradoxes and aporias of this program boil down to contradictory conceptualizations of time (history, tradition, progress), accompanied by unsettled affects (from euphoria to melancholy) and attitudes (from radical egalitarianism to lofty elitism). Franczak examines this tangled network of issues in the context of Marxism as the most important emancipatory discourse of modernity and in the light of modern avant-garde theory and philosophy of art. The manifestos themselves are treated as traces, textual derivatives of the process of programming art and life.

Keywords

Avant-garde, futurism, Bruno Jasieński, Marxism, Jacques Rancière

67 J. Rancière *Les temps modernes*, s. 16.