

---

## Awangarda i tekst dromoskopowy

---

Michalina Kmieciak

---

TEKSTY DRUGIE 2018, NR 1, S. 272–296

---

DOI: 10.18318/td.2018.1.16

Tekst powstał w ramach projektu *Style zachowań awangardowych* (program Sonata 10, nr rej. 2015/19/D/HS2/01003) finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki.

### I. Dromomania

Jednym z kluczowych dla zrozumienia i przyswojenia awangardowego imaginariu pojęć jest z całą pewnością *d r o m o m a n i a*. Słowo to, choć częściej spotykane i używane w podręcznikach psychologii czy psychiatrii, wydaje się świetnie opisywać wielokrotnie już poddawany analizie progresywizm nowej sztuki, jej zamiłowanie do szybkości i rozwoju, nieprzerwaną presję innowacyjności. Oznacza ono bowiem nie tylko potrzebę nieustannego przemieszczania się, ale także porzucania własnej tożsamości i osobowości. Ian Hacking w książce *Mad Travelers* w ten sposób opisuje pierwszy odnotowany przypadek dromomanii:

The young man's name was Albert; he was an occasional employee of the local gas company, and the first fugueur. He became notorious for his extraordinary expeditions to Algeria, Moscow, Constantinople. He travelled obsessively, bewitched, often without identity papers and sometimes without

---

### Michalina Kmieciak

– literaturoznawczyni, pracuje na Wydziale Polonistyki UJ. Autorka książek: *Oblicza miejsca. Topiczne i atopiczne wyobrażenia przetrzeni w poezji Juliana Przybosa* (2013), *Drogi negatywności. Nurt estetyczno-religijny w poezji i muzyce awangardowej w XX wieku* (2016) oraz artykułów z zakresu historii literatury XX-wiecznej. Redaktorka serii *awangarda/rewizje* w Wydawnictwie UJ. Zajmuje się teorią i praktyką awangardy oraz intermediami. Kontakt: michalina.kmieciak@gmail.com

identity, not knowing who he was or why he travelled, and knowing only where he was going next. When he “came to” he had little recollection of where he had been, but under hypnosis he would recall lost weekends or lost years. [...]

Fugue became a medical disorder in its own right, with earthly labels like *Wandertrieb* and suitably Latinate or Greek-sounding ones such as *automatisme ambulatoire*, *determinismo ambulatorio*, dromomania, and *poriomanie*.<sup>1</sup>

[Młody człowiek miał na imię Albert; był pracownikiem okresowo zatrudnianym przez lokalną firmę paliwową, a także pierwszym uciekinierem. Cieszył się złą sławą za sprawą swoich niezwykłych wypraw do Algierii, Moskwy, Konstantynopola. Podróżował obsesyjnie, jak zaszarowany, często bez dokumentów, a niekiedy wręcz bez tożsamości, nie wiedząc, kim jest i dlaczego podróżuje, i wiedząc jedynie, do jakiego miejsca zmierza. Kiedy zaś tam przybył, miał niewielką świadomość odwiedzonych wcześniej miejsc, jednak pod wpływem hipnozy przypominał sobie utracone weekendy czy lata. [...]

Ucieczka przekształciła się w przypadłość medyczną na swoich własnych zasadach, zyskując nazwy takie, jak *Wandertrieb*, łacińsko lub grecko brzmiące *automatisme ambulatoire*, *determinismo ambulatorio*, dromomania i *poriomanie*.]

W roku 1887, kiedy doktor Philippe Tissie zapoznał się z kazusem Alberta Dadasa, człowieka tego potraktowano jako psychicznie chorego. Przypadków dromomanii z czasem było jednak coraz mniej i coraz trudniej było je klasyfikować czy diagnozować. Hacking pisze wręcz o fudze dysocjacyjnej jako o schorzeniu, którego prawie nigdy się nie orzeka, a jednak wciąż istnieje ono na listach Światowej Organizacji Zdrowia jako pewna diagnostyczna możliwość<sup>2</sup>. Polscy psychiatrzy zwracają uwagę na częstsze występowanie tej przypadłości w okresie wojen, katastrof i klęsk żywiołowych. Co ciekawe,

1 I. Hacking *Mad Travelers: Reflections on the Reality of Transient Mental Illnesses*, University Press of Virginia, Charlottesville–London 1998, s. 7-8. W polskim piśmiennictwie psychiatrycznym nie posługujemy się pojęciem dromomanii, ale fugi dysocjacyjnej. Według klasyfikacji Amerykańskiego Towarzystwa Psychiatrycznego DSM-IV fuga dysocjacyjna zaliczona została w poczet zaburzeń dysocjacyjnych wraz z osobowością mnogą czy zespołem depersonalizacji i opatrzona numerem 300.13 (zob. *Psychiatria*, red. A. Bilikiewicz, S. Puzyński, J. Rybakowski, J. Wciórka, Urban & Partner, Wrocław 2002, s. 490).

2 I. Hacking *Mad Travelers...*, s. 12.

dromomania ujawnia się głównie u mężczyzn<sup>3</sup>. Jej przebieg, polegający na czasowej utracie pamięci i tożsamości, podporządkowanych przymusowi przemieszczania się, wydaje się niepokojąco przypominać awangardowe próby stworzenia nowej estetyki prędkości, w której zagubi się zarówno cel podróży, jak i – co może ważniejsze – dotychczasowa osobowość jednostki, zastępowana natychmiast innym, pozornie ustabilizowanym ja.

Oczywiście nie należy sądzić, że u artystów awangardowych powinno się diagnozować przypadek 300.13. Wydaje się jednak, że dromomania – jeśli dostrzeżemy w niej rodzaj *shadow syndrome*<sup>4</sup> (syndromu nieostrego) – okaże się konsekwencją antropologicznej myśli awangardy wyrastającą z kataklizmów pierwszej połowy XX wieku: mierzącą się z doświadczeniem wielkiej katastrofy I wojny światowej i przeczuwającą nadejście kolejnej traumy; utrzymującą się w stanie nieustannego napięcia.

Paul Virilio, opisując narodziny nowoczesnego społeczeństwa, przywołuje obraz *dromomania* k ó w, jakże bliski psychiatrycznemu syndromowi opisywanemu przez Iana Hackinga. Są oni bowiem nowoczesnymi żołnierzami, przemieszczającymi się kompulsywnie, kierowanymi nawet nie tyle logicznym rozkazem, ile samonapędzającym się rytmem wiecznej walki. W *Prędkości i polityce* czytamy:

przewodzenie bandami „zagubionych żołnierzy” robotniczej armii – jej *dromomaniakami* – oznacza dla ich przywódcy spuszczenie ich z więzi, szczenie, podżeganie ich do ataku jak sforę psów [...]. Oznacza to rytmiczną ruch przemieszczających się nieustannie mas z użyciem metod prymitywnej stymulacji – transmitowaną wszędzie polemiczną symfonię, polifoniczną i wielobarwną, na wzór świetlnych znaków drogowych i kierunkowskazów, mających za zadanie przyspieszenie zdarzeń, wywołanie wstrząsu, doprowadzenie do wypadku.<sup>5</sup>

Zjawisko, które Virilio definiuje w kontekście ruchów rewolucyjnych i wojen ery nowoczesnej, można spróbować przenieść w domenę teorii społecznych rozwijanych w paradygmacie awangardowym. W myśl konstruktywistycznej wizji człowieka sfunkcjonalizowanego dostosowującego się do reguł

3 *Psychiatria*, s. 492.

4 Zob. J.J. Ratey *Shadow Syndromes: The Mild Forms of Major Mental Disorders That Sabotage Us*, Bantam Books, New York 1998.

5 P. Virilio *Prędkość i polityka*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2008, s. 11-12.

wyznaczanych przez zaprojektowaną przez „stalowego inżyniera” metropolię, jednostki zostają poddane właśnie owym inscenizowanym przesunięciom. Jeśli prześledzimy manifesty Władysława Strzemińskiego, zauważymy, że podstawową kategorią organizującą myślenie o przestrzeni jest właśnie ruch i jego kontrolowane przepływy. Warto jednak podkreślić, że są one zawsze podporządkowane pewnym stabilnym ideom i ich zadaniem nie jest – jak u Virilio – „spuszczenie z uwięzi” mas. W *Zasadach nowej architektury* Strzemiński pisze:

- 2) Celem architektury jest organizacja rytmu kolejno po sobie następujących ruchów i przystanków, a przez to uformowanie całokształtu życia.
- 3) Ostatecznym celem architektury nie jest budowanie praktycznych domów [...]. Jej celem jest: być regulatorem rytmu życia społecznego i indywidualnego.<sup>6</sup>

Przestrzeń architektoniczna pełni więc w życiu człowieka funkcję porządkującą i stabilizującą ludzki pęd. Jednostka zostaje niejako „poruszona” przez nurt życia nowoczesnego i jednocześnie skazana na wykonywanie manewrów sterowanych czy też programowanych przez głównodowodzącego architekta. Szymon Syrkus wychodzi w *Tempie architektury* od problemu dynamizacji współczesnego myślenia o sztuce budowania, skupieniu na „biegu [...], w którym rozwijają się warunki socjalno-ekonomiczne”<sup>7</sup> i jednocześnie proponuje własną strategię ich „łożyskowania”:

przez rozplanowanie miast, regulację ruchu i komunikacji, przez usytuowanie osiedli, przez projektowanie domów, mieszkań [...] stwarza pewne łożyska i z m u s z a żyjących w nich ludzi do trybu życia, wynikającego z kierunku tych łożysk.<sup>8</sup>

Pozornie jesteśmy daleko od Viriliańskiego wyobrażenia rozepędzonej masy; wizualizujemy ją sobie bowiem jako coś niepohamowanego, dzikiego, nieposłusznego. Konstruktywiści dają nam tymczasem obraz społeczeństw

6 W. Strzemiński *Zasady nowej architektury*, w: tegoż *Wybór pism estetycznych*, oprac. G. Sztabiński, Universitas, Kraków 2006, s. 47.

7 Sz. Syrkus *Tempo architektury*, „Praesens” 1930 nr 2, s. 3.

8 Tamże, s. 5 (wyróż. – M.K.)

przykładnie poddających się władzy „organizatora ruchu”. Wizja z *Prędkości i polityki* do takiego obrazu nas jednak właśnie prowadzi: tyle, że przedstawia go niejako w wersji skrajnej. Virilio także opisuje panujących nad dromomaniakami rozkazodawców, którzy używając „metod prymitywnej stymulacji”, kierują procesem ich przemieszczania się. Dążą jednak – wbrew manifestowanej przez funkcjonalistów idei – do osiągnięcia gwałtownego przyspieszenia. Zarówno Strzeмиński, jak i Syrkus opowiadają się zaś po stronie prędkości „opanowanej z zewnątrz”, wtłoczonej w określone miejsca, nasycającej je i służącej podniesieniu wydajności pracy. Viriliańscy dromomaniacy zostają zatem poddani analogicznemu procesowi o przeciwnym wektorze: mają podporządkować się dowódcy, który będzie napędzał ich do coraz szybszego parcia naprzód. Ich pęd zostanie złożyskowany w działanie rewolucyjne.

Bliższe opisom przemarszów dromomaniaków z tekstów Virilio są z pewnością archetypiczne dla awangardy wizje futurystyczne. W *Akcie założycielskim i manifestie futuryzmu* czytamy:

Wsluchując się jednak w słabiutki modlitewny szmer starego kanału, w trzeszczenie kości umierających pałaców, obrosłych wilgotną zielenią, usłyszeliśmy nagle pod oknami ryk zgłodniałych automobili. Chodźmy, rzekłem, chodźmy przyjaciele! Ruszajmy! [...] Trzeba będzie wstrząsnąć bramami życia, aby wypróbować ich zamki i zawiasy! Ruszajmy! [...]

Zbliżyliśmy się do trzech parsających bestii, aby pomacać miłośnicze gorące piersi. Wyciągnąłem się w mojej maszynie jak trup w trumnie, lecz ożyłem natychmiast pod kierownicą, ostrzem gilotyny zawieszonym nad moim żołądkiem.

Potężna miotła szaleństwa oderwała nas od nas samych rzucając w ulice urwiste i głębokie jak łożyska strumieni.<sup>9</sup>

Marinetti zaczyna od opisu zamierającego świata, z którego powoli i w ciszy ulatnia się życie. Owa kruszejąca rzeczywistość zostaje ostatecznie pokonana czy wyparta przez hałas silnika samochodowego. Skrajnie ekspresjonistyczny styl „aktu założycielskiego”, zasadzający się na hiperboli, kontraście, wykrzyknieniach, wprowadza nas w atmosferę nadmiaru, przesady. Automobil z 1909

9 F.T. Marinetti *Akt założycielski i manifest futuryzmu*, przeł. M. Czerwiński, w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, oprac. E. Grabska, H. Morawska, PWN, Warszawa 1969, s. 140-141.

roku nie osiąga może radykalnych prędkości, ale z całą pewnością odmienia dla włoskiego futurysty doświadczenie świata zewnętrznego. Ma wywołać wstrząs, rozbić bramy kontrolujące przepływy ruchu. Posadzenie człowieka za kierownicą samochodu to moment Viriliańskiego „spuszczenia z uwięzi”: obietnica wolności wynikającej z kompulsywnego przemieszczania się. Zerwanie więzi ze wszystkim tym, co statyczne, okazuje się też przekroczeniem własnej śmierci, zmartwychwstaniem. Unieruchomienie trupa przeistacza się w żywotność jednostki wystawionej na ekstremalne doświadczenia (gilotyna ciągle unosi się nad jego brzuchem). Marinetti, poddając się władzy maszyny, traci osobowość, zyskuje zaś płynną tożsamość: nieprzerwanie zmienia się z bestii w młodego lwa, kochanka, szaleńca, „łachman śmierdzący i brudny”<sup>10</sup>. Odrywa się od siebie i dryfuje już pozbawiony zakorzenienia w intersubiektywności, wyzwolony z okowów rozsądku i własnej woli.

Współistnienie z maszyną prowadzi go jednak – na wzór Viriliańskich dromomaniaków – do katastrofy. W zderzeniu z dwójką cyklistów wpada do rowu:

O! Macierzysty rowie, niemal wypełniony błotnistą wodą! Piękny rowie fabryczny! Smakowałem twoją wzmacniającą papkę, która mi przypominała świętą czarną pierś mej sudańskiej mamki... Kiedy się podniosłem – łachman śmierdzący i brudny – spod wywróconej maszyny, poczułem jak przesywa mi serce w rozkoszy rozżarzone żelazo radości.<sup>11</sup>

Nieograniczone przyspieszenie, którego nie kontroluje już żadne „ja” (ono bowiem rozkłada się i rozpada wraz z narastaniem szybkości), wiedzie ku śmierci i ostatecznej zagładzie wszelkiej podmiotowości. Jednocześnie u Marinettiego właśnie ze zgliszcz powstaje człowiek nowy, podporządkowany idei witalizmu technologicznego, odarty z własnej tożsamości i przejmujący świadomość maszyny. Człowiek skazany na wieczne parcie przed siebie, zatracony we własnym ruchu, uzależniony od konieczności przemieszczania się. On zatem wypowiada hasła pierwszego manifestu futurystycznego:

4. Oświadczamy, że wspaniałość świata wzbogaciła się o nowe piękno: piękno szybkości! Samochód wyścigowy ze swoim pudłem zdobnym

<sup>10</sup> Tamże, s. 142.

<sup>11</sup> Tamże.

w wielkie rury podobne do węzów o ognistym oddechu... ryczący samochód, który zdaje się pędzić po taśmie karabinu maszynowego, jest piękniejszy od *Nike z Samotraki*.

5. Chcemy opiewać człowieka dzierżącego kierownicę, której oś idealna przesywa Ziemię, ciśniętą także w bieg po swej orbicie.<sup>12</sup>

Bohaterem nowoczesnej poezji staje się więc spojony ze swoim autodem kierowca<sup>13</sup>: to jego perspektywa okazuje się najbardziej interesująca. Zastępuje on tradycyjne dzieło i sam staje się ekranem dla rozgrywającego się spektaklu świata. Futuryści nie próbują już tworzyć artefaktu będącego mimetyczną reprezentacją rzeczywistości: powołują do życia dzieło, które samo jest prędkością; tworzą utopię aeropoezji, sztuki wiecznie przyspieszającej, efemerycznej, zanikającej, uwolnionej od konieczności konstruowania stabilnego sensu. Ich pęd jest więc w oczywisty sposób pędem ku samozagładzie, rozproszeniu się wśród napływających obrazów i odbić. Realizują oni założenia dromologicznej rewolucji, która anuluje nawet swoją własną postępowość: nie chodzi jej bowiem o zatrzymanie czy zachowanie osiągnięć technicznych, społecznych lub politycznych, ale o ich nieustanne przewyżnianie<sup>14</sup>.

W tym miejscu możemy zaobserwować rozchodzące się drogi ruchów futurystycznego i konstruktywistycznego: choć oba apoteozują ruch, który należy w jakiś sposób wykorzystać, prowadzą nas one do przeciwstawnych rozwiązań. Owo rozszczepienie (widoczne już w paradygmacie awangardowym) dostrzega też Virilio, tworząc podział na rewolucję handlową, która „dążyła do wzbogacenia się na drodze akumulacji <ruchów> (działań)

<sup>12</sup> F.T. Marinetti *Akt założycielski...*, s. 142-143.

<sup>13</sup> Kierowca i jego spojrzenie uchodzi za swoisty topos literatury nowoczesnej. Problem wytwarzania się „systemu samochodowego” z perspektywy socjologicznej analizuje John Urry w artykule *The System of Automobility*, „Theory, Culture, and Society” 2004 No. 4/5, s. 25-39.

<sup>14</sup> W ten sposób dromologię opisuje Marc Hanes: „Modern progres has not been defeated by its relativist enemies: progres has destroyed itself by fulfilling its goal only too well, i.e. by improving its technological abilities until those abilities went beyond any effective control” [Nowoczesny postęp nie został pokonany przez swoich relatywistycznych wrogów; sam siebie zniszczył realizując swoje cele aż za dobrze, np. poprzez poprawę swoich technologicznych możliwości do tego stopnia, że nie mógł ich już dłużej kontrolować] (M. Hanes *Paul Virilio and the Articulation of Post-Reality*, „Human Studies” 1996 No. 2, s. 186). Dromologia jest więc z założenia – podobnie jak awangarda – nauką dążącą do samozaprzeczenia, nieustannego negowania własnych osiągnięć, wpatrującą się we własną katastrofę.

wytwórczych” (przypadek konstruktywizmu), i wojskową, kapitalizującą „niszczyielskie *działania mobilnej masy*” i wytwarzającej zniszczenia (przypadek futuryzmu)<sup>15</sup>.

Do ich ciekawego sprzężenia dochodzi w poezji Juliana Przybosa. O ile w myśli teoretycznej twórcy nie pojawia się taki rodzaj łożyskowania ludzkiej aktywności, jaki możemy obserwować w tekstach Virilio poświęconych wojnie czy u futurystów, o tyle w liryce z tomów *Śruby*, *Oburącz* czy *Z ponad* wydaje się on aż nadreprezentowany. Wpływy ekspresjonistyczne i futurystyczne, odciskające niewątpliwe piętno na tych pierwszych tomach, dają o sobie znać w obrazach niepohamowanego pędu, niemożliwych do zatrzymania w swej (często prowadzącej do absurdu) pracy robotników, nieustannych przepływach tłumów, parciu wzwyż i naprzód.

Wczesne wiersze Przybosa, czytane dotychczas raczej jako reprezentacja konstruktywistycznych postulatów kontrolowanego progresu<sup>16</sup>, powinno się zatem zestawiać także z archetypicznymi wizjami futurystów: tylko wówczas będziemy mogli uchwycić ich podwójność w rozumieniu ruchu. Zobaczymy również, że ekspresjonizm nie jest tutaj spuścizną po poprzedniej epoce – staje się raczej, podobnie jak w *Akcie założycielskim futuryzmu*, wyrazem nowej estetyki prędkości, nadmiaru docierających do podmiotu bodźców, doświadczeń percepcyjnych i zmysłowych.

## II. Dromoskopia

Awangardowy kult szybkości odsyła nas w pole znaczeniowe nie tylko takich zjawisk, jak dromomania. Właściwie możemy zaryzykować tezę, że przymus ruchu jest tylko wstępną fazą rozwoju swoiście rozumianej *d r o m o s k o - p o w e j p o e t y k i*. Pozwala on bowiem dookreślić egzystencjalną sytuację nowoczesnego człowieka poddanego dyktaturze motorycznej (wywołanej z jednej strony pojawieniem się nowych czy ulepszonych środków transportu, ale także wywodzącej się z głęboko zakorzonego przekonania, że wszelki ruch jest życiem i gwarantem rozwoju), nie wystarcza jednak, by scharakteryzować odbicie owej manii w obrębie podejmowanej przez niego działalności

15 P. Virilio *Prędkość...*, s. 44.

16 Zob. E. Rybicka *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Universitas, Kraków 2003, s. 228-253; B. Sienkiewicz *Poznanwanie i nazywanie. Refleksja cywilizacyjna i epistemologiczna w polskiej poezji modernistycznej*, Universitas, Kraków 2007, s. 321-396.



artystycznej. Aby opisać przemiany percepcji i tworzonego na podstawie doświadczenia niepohamowanego ruchu światoo obrazu, wydaje się, że warto przywołać kolejną z Viriliańskich kategorii: *dromoskopia*<sup>17</sup>,

Do czego odnosi się ta kategoria w uniwersum Virilia? Najogólniej rzecz ujmując, dromoskopia stanowi rewers stroboskopii:

Opposite to *stroboscopy* which allows us to observe object animated by rapid movement, as if they were in slow motion, this *dromoscopy* displays inanimate objects as if they were animated by a violent movement.<sup>18</sup>

[W przeciwieństwie do *stroboskopii*, która pozwala na obserwację poruszającego się z dużą szybkością obiektu jak gdyby w zwolnieniu, *dromoskopia* prezentuje nieruchomy obiekt tak, jak gdyby był poddany gwałtownemu poruszeniu.]

Ta podstawowa konstatacja ma co najmniej dwie konsekwencje. Po pierwsze, wprowadza kategorię, której zadaniem jest opisanie pewnego charakterystycznego sposobu postrzegania rzeczywistości. Człowiek, znajdujący się w ruchu, zaczyna inaczej widzieć statyczne obiekty, z jakimi się styka. Nie tylko przestają one być nieruchome, ale kreują także nowy rodzaj zależności między patrzącym „ja” i – dotychczas wydawałoby się stabilnym – światem zewnętrznym. Po drugie, dromoskopia ustanawia nowy rodzaj sztuki, nazywany przez Virilio „sztuką deski rozdzielczej”<sup>19</sup>. Jednostka w ruchu kreuje dla siebie nową przestrzeń wypełnioną obiektami o zacierających się granicach, nieobecny w swoich własnych ramach i tym samym wkraczającymi w domenę symulaków.

W swoim eseju Virilio opisuje dromoskopię jako doświadczenie właściwe kierowcom samochodów; to oni stają się dla niego artystami nowej ery, uzależnionymi od coraz większego przyspieszenia. Viriliański kierowca jest

17 W dotychczasowych badaniach, aby opisać „ruchomość” spojrzenia podmiotu awangardowych tekstów, używano raczej instrumentarium pojęciowego związanego z techniką filmową. Zob. m.in. *Cinema and the Invention of Modern Life*, ed. by L. Charney, V.R. Schwartz, University of California Press, Berkeley 1994; *The Image in Dispute: Art and Cinema in the Age of Photography*, ed. by A. Dudley, University of Texas Press, Austin 1997; J. Chatlos *Automobility and Lyric Poetry: The Mobile Gaze in William Carlos Williams' „The Right of Way”*, „Journal of Modern Literature” 2006 No. 1, s. 140-154.

18 P. Virilio *Negative Horizon. An Essay in Dromoscopy*, przeł. M. Degener, Continuum, London-New York 2008, s. 101.

19 Tamże, s. 102.

jednocześnie reżyserem, aktorem i widzem spektaklu szybkości. Podróżnik-obszernik okazuje się zarazem tym, który sam wyświetla się na przedniej szybie: obserwuje nie tyle mijany krajobraz, ile siebie samego, przemykającego drogą. Szybka staje się w powstałym układzie „symulatorem krajobrazu”<sup>20</sup>, a nie przezroczystą barierą, która pozwala go oglądać. Rzeczywistość dematerializuje się, znika, w jej miejsce zaś wkracza reprezentacja realności, jej sfabrykowana przez postrzegający podmiot wersja.

*Negative Horizon* wyznacza zatem nowe pole refleksji społeczno-antropologicznej: Virilio bierze tam na warsztat postać nowoczesnego człowieka poruszanego mocą maszyny, wchodzącego z nią w nierozzerwalną fuzję, którego los (i historia: nie zapominajmy, że dromoskopia prowadzi nas w stronę dromokratycznych wojen) zależy od percepcyjnych zmian wywołanych przez owo splecenie. To dziwne, że właściwie w ogóle nie wspomina on w swoich rozważaniach o jakichkolwiek inspiracjach awangardowych. Oczywiście wydaje się bowiem, że sztuka eksperymentalna początku wieku zawiera w sobie wszelkie składniki dromoskopowego postrzegania: zaburza się w niej opozycja wewnątrz – zewnątrz, obiekty nieruchome zostają włączone w korowód wiecznego pędu ku przyszłości, zanika punkt zbieżny perspektywy (jak w malarstwie Strzemińskiego czy wierszach Przybosa, gdzie zostaje on wyparty przez sekwencję ruchomych spojrzeń<sup>21</sup>), świat jawi się podmiotowi w swoim przepływie, obrazy przemieszczają się, przesuwają przed oczami niczym taśma filmowa, są efemeryczne, podzielone na pojedyncze klatki. Artystów zaczyna interesować przede wszystkim to, co rozpościera się na horyzoncie, w przyszłości. Punkt dojścia staje się tak istotny, że wypiera właściwie cały proces podróżowania: mamy wrażenie, że przestrzeń kurczy się i składa już tylko z projekcji tego, co nastąpi, neguje teraźniejszość. Schematy wyprzedzania czasu (charakterystyczne dla poetów awangardy krakowskiej), symultanicznej obecności w wielu punktach docelowych (jak w zwielokrotnionych przez język przestrzeniach namopaników Wata), rozszczepiania

---

20 Tamże, s. 103.

21 Zob. „Perspektywa zbieżna wychodzi z założenia, że jednym nieruchomym spojrzeniem równomiernie ogarniamy całe pole widzenia. Patrzymy w punkt zbiegu i wówczas widzimy obraz świata. To odpowiadałoby matematyce, lecz nie odpowiada rzeczywistości naszego widzenia. Nigdy nie patrzymy na świat jednym spojrzeniem nieruchomym. Nasze widzenie świata składa się ze spojrzeń ruchomych. Patrzymy kolejno na rozmaite przedmioty, rzucamy spojrzenia w różnych kierunkach, i dopiero z podsumowania ich przez uświadamiającą myśl powstaje jednolity obraz widzianej rzeczywistości”. (W. Strzemiński *[Perspektywa a widzenie ruchome]*, *Wybór...*, s. 189).

się rzeczywistości i anulowania czasowego postrzegania w poezji surrealistycznej czy tworzenia literatury futurologicznej, prezentującej rozwiązania przyszłości (obecne właściwie w każdym awangardowym ruchu; w Polsce widoczne choćby w dystopijnej wizji z *Pałę Paryż* Jasieńskiego) – wszystkie te strategie podyktowane są z jednej strony – maniakalną potrzebą ruchu i depersonalizacji właściwą dromomanii, z drugiej zaś – prymatem dromoskopowego, poddanego presji motorycznej poznania.

### III. Tekst dromoskopowy

Warto więc powołać do istnienia kategorię nową, której sam Virilio nie stosuje, gdyż nie poddaje interpretacji tekstów kultury. Przesunięcie jego antropologicznych rozważań o dromoskopii w pole literaturoznawstwa pozwala na uformowanie terminu tekst dromoskopowy. Czym jednak miałyby być ów tekst? I dlaczego nie wystarczy opisać go za pomocą pojęć związanych z ruchem, postępem czy przemieszczaniem się?

Tekst dromoskopowy w pewnym sensie wchłania w siebie wiele kategorii, które w dotychczasowych badaniach nad awangardą były rozproszone. Używając jednego tylko, pożyczonego od Virilia i poddanego redefinicji, terminu moglibyśmy opisać złożony przebieg procesów percepcyjnych, które wynikają nie tylko z samego „uruchomienia podmiotu”, ale łączą się także ze zjawiskiem od-tożsamienia, utraty stabilnej formy (zarówno dla świata, jak i dla siebie), kreowania przestrzeni nieistniejącej, symulakrycznej, wyobrażenia człowieka-projektora, który nie tyle doświadcza, ile od razu rzutuje swoje doświadczenie na rzeczywistość, wprowadzając w nią swoiste modyfikacje. Jednocześnie pozwala on światu zewnętrznemu wchodzić ze sobą w kolizję. Dromoskopia okaże się tym samym poręcznym terminem na opisanie granicy między tym, co zwykliśmy określać mianem poetyki konstruktywistycznej (ukierunkowanej na tworzenie i przekształcanie rzeczywistości, jej programowanie) a strategiami poetyki percepcyjnej (skupionej na odnotowywaniu wrażeń faktycznie doświadczanych)<sup>22</sup>.

Najlepiej więc prześledzić owo pojęcie w działaniu na przykładzie utworów powstających właśnie w czasie „przełomowym”: w chwili narodzin nowego języka artystycznego, wykluwania się prawdziwie awangardowej koncepcji metafory. Takim momentem będzie dla mnie rok 1930 w twórczości

22 O różnicy między poetyką konstruktywistyczną i percepcyjną zob. E. Rybicka, *Modernizowanie...*, s. 100-180, 228-253.

Juliana Przybosia. Autor *Równiania serca* żegna się wówczas z – nieco przebrzmiałą i z pewnością nie w pełni przemyślaną – poetyką dwóch pierwszych tomów (*Śruby* i *Oburącz*), wciąż jednak pozostaje pod bardzo mocnym wpływem myśli konstruktywistycznej. Koniec lat 20. to przecież czas, kiedy Przyboś aktywnie uczestniczy w działaniach grupy „a.r.”, tworzy podwaliny jej programu „ekonomizacji literatury” i nadawania sztuce charakteru funkcjonalnego. Właśnie wtedy podejmuje wraz z Władysławem Strzeмиńskim próbę wydania swojej książki *Z ponad* zgodnie z zasadami druku funkcjonalnego. Na tym przykładzie – układów z wydanego w 1930 roku tomiku – chciałabym zaprezentować ideę tekstu dromoskopowego.

*Z ponad* możemy bowiem uważać za pierwszą fazę zmiany, jaka dokonuje się w pisarstwie Przybosia: o ile w *Oburącz* jeszcze mieliśmy do czynienia z mocną siatką porządkujących pionów i poziomów oraz z – górującą nad światem – postacią „stalowego inżyniera”<sup>23</sup>, o tyle w 1930 poeta odchodzi już od tak mocno zarysowanej inspiracji konstruktywizmem, zbliżając się tym samym do – osiagających apogeum w *Równaniu serca* – zapisów doświadczeń wzrokowych. Pisząc o *Z ponad* kilka lat temu, stawiałam tezę o postgeometryczności prezentowanego tam świata. Miasto nie wyzwoliło się jeszcze spod wpływu konstruktywizmu, nie podlegało jednak bezrefleksyjnie jego założeniom<sup>24</sup>. Obserwujemy więc sytuację, w której w wierszach znajduje się wciąż sporo śladów fascynacji geometrycznością, kątem prostym, urbanistyką funkcjonalną, ideą budowy, wizją poety jako „robotnika słowa”. W *Gmachach* czytamy o „dwurzędzie bloków”, „poecie – wykrzykniku ulicy”, „murach – wynikłych ściśle”<sup>25</sup>. W *Murarzach* znajdziemy charakterystyczny obraz zespolenia człowieka i budynku: „waszemi pięściami nabity każdy kamień”<sup>26</sup>. Jednocześnie, ruch coraz częściej nie ma już – jak w niegdysiejszych *Dachach* – charakteru progresywnego. Wiersz ze *Śrub* był bowiem podporządkowany w całości idei wspinania się, na coraz wyższe poziomy społeczno-ekonomicznego rozwoju:

23 J. Przyboś, *Rezolucja*, w: tegoż *Utwory poetyckie*, t. 1, oprac. R. Skręt, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984, s. 42.

24 Zob. M. Kmieciak *Oblicza miejsca. Topiczne i atopiczne wyobrażenia przestrzeni w poezji Juliana Przybosia*, Universitas, Kraków 2013, s. 138-153.

25 J. Przyboś *Z ponad*, ułożył graficznie W. Strzeмиński, Zakłady Drukarskie i Wydawnicze Karola Prochaski, Cieszyn 1930, s. 15.

26 Tamże, s. 16.

Wyżej!

[...]

W żywym patosie konstrukcji, w geometrycznym wymiarze  
wspina się, urastając, sześcienne dusza stolic.

Warczy windami rozmachu, zawisa na lewarze,  
wskoczy! Na wieżach radia z materii myśl wyzwoli.<sup>27</sup>

Rozpoczynające go zawołanie miało za zadanie natchnąć człowieka do pracy: budowania nowej rzeczywistości, tworzenia monumentalnych gmachów, z wierzchołków których ludzkość będzie mogła spokojnie obserwować ogrom swojego dzieła. Przyboś w pierwszych tomach faktycznie pozostaje niewolnikiem konstruktywistycznej wyobraźni; inspirowany nią, pragnie ujrzyć poetę-budowniczego wyniesionego ponad miasto, stojącego – niczym obserwator w *Praktykach przestrzennych* de Certeau<sup>28</sup> – w oddaleniu, zawłaszczającego świat własnym spojrzeniem. Ruch zawsze ma tutaj cel, jest, jak pisze Barbara Sienkiewicz, konieczny:

„dusza stolic” wyzwala z materii myśl konstrukcyjną, figurotwórczą. Zapewne takie ujęcie lepiej oddawało swego rodzaju konieczność, nieuniknioną przekształceń, nieuchronność konstruowania, które jako idea, zgodnie z przeświadczeniem Peipera, wpisane jest w życie społeczne, w drogę kultury, która jest oddalaniem się od natury. Takie są prawa postępu i musi się on dokonać.<sup>29</sup>

Wszelkie pojawiające się w wierszu „płaszczyzny wznoszące” zbliżają nas do uformowania „sześcienną duszy stolic”. Jak jednak słusznie zauważa Sienkiewicz, Przybosiowe spełnienie okazuje się wyjściem z materii ku myśli wyzwolonej: abstrakcyjnej idei. Postęp wydaje się tu z jednej strony podporządkowany kulturowemu narastaniu i akumulacji wiedzy i „działań wytwórczych” (zgodnie z ekonomiczną zasadą Viriliańskiej dromologii), z drugiej jednak prowadzi nas ku wizji katastrofy właściwej praktykom dromomaniaków:

27 J. Przyboś, *Utwory...*, s. 6.

28 Zob. M. de Certeau *Praktyki przestrzenne*, w: tegoż *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 93-94.

29 B. Sienkiewicz, *Poznanie i nazywanie...*, s. 325.

Jak elektryczność błysnie, podskoczy murem w górę,  
przestworem napęcznieje olbrzymi miasta kolos;  
rozniesie wszystkie place, rozsądzi mas strukturę,  
wypnie, jak lane przeszło, nieskończoności koło.

Ruch podmiotu opętanego manią progresywnego i przyspieszającego ruchu („Sztabami ramion roztrączę ulic gardła” – pisze w pewnym momencie) prowadzi ku nadprodukcji wrażeń: metropolia nie jest już w stanie pomieścić w sobie wytworzonej przez prędkość energii. Jej kumulacja prowadzi więc do „wielkiego wybuchu”, w wyniku którego – zupełnie jak w manifeście Marinettiego – rodzi się nowy świat i nowe, lepsze ja. Owo „rozsadzenie struktury” z tekstu Przybosia prowadzi do zaniku granicy między konstruktorem a rzeczywistością, utraty cech osobowych. Virilio w *Dromoscopy* dostrzega ten moment przejścia właśnie w chwili katastrofy. Pisze:

when the illusion comes to its brutally violent cessation in a collision, it is as if the voyeurs-voyagers are projected like Alice through the looking glass windshield, a death jump but above all a jump into the truth of their trajectory where the gap between the theatre hall and the stage collapses, the spectators becoming actors: it is this fleeting insurrection that the seat belt is designed to prevent.<sup>30</sup>

[kiedy iluzja zostaje brutalnie wstrzymana w czasie kolizji, dochodzi do sytuacji, w której podróżnicy-obserwatorzy są rzutowani niczym Alicja na lustro przedniej szyby pojazdu. Jest to śmiertelny skok, ale umożliwia on wskoczenie na właściwą trajektorię, gdzie przestrzeń między sceną a salą załamuje się, a widzowie stają się aktorami: jest to krótkotrwałe powstanie, któremu miał zapobiegać pas bezpieczeństwa.]

Wypadanie kierowcy przez przednią szybę auta, która dotychczas pełniła funkcję ekranu wyświetlającego symulakryczną przestrzeń, jest jego wpadaniem w rzeczywistość, przekraczaniem granicy między tym, co skonstruowane przez jego umysł (projekcją: u Przybosia, projekcją „szczęśliwej duszy”), a tym, co prawdziwe (nieustannie przetwarzanym światem zewnętrznym). Miasto geometryczne ustępuje w owej kolizji miejsca miastu niemożliwemu do opanowania, wchłaniającemu czy wręcz pożerającemu ludzką jednostkę.

30 P. Virilio *Negative...*, s. 103-104.

Nagle podmiot przestaje tylko obserwować zaprogramowany przez siebie spektakl; zgodnie z ideą dromoskopii Virilia wykracza poza rolę reżysera-widza i zostaje zmuszony do wzięcia udziału w rozgrywającym się przedstawieniu. Staje się jego budulcem (niczym w słynnych *Cieślach* z tomu *Śruby*) i stapia się ze światem przez siebie tworzonym (podobnie jak Józef Rąb, bohater wiersza *Porwany przez przenośnię*). Zniesienie granicy między potrzegającym podmiotem a przedmiotem obserwowanym dokonuje się już więc w dwóch pierwszych zbiorach: zawsze jednak podporządkowuje się jakieś nadrzędnej instancji. Ruch zostaje niejako wtłoczony w maszynę, napędza jej koła zębate. W *Perpetuum mobile* czytamy:

W rwącej szybkości prącej szybkości  
 Obroty koła obręcze kół  
 Suwaki ustawiczne i składne  
 Obracające się koła  
 Obracające się koła

Dystanse dalekonośne  
 Koła<sup>31</sup>

Prędkość napędza obroty kół; obroty, co ważne „ustawiczne i składne”. Napięcie, oczekiwanie na katastrofę, pozostaje u Przybosia złagodzone. Dopiero w *Z ponad* spróbuje on wyprowadzić je na granice percepcyjnej wytrzymałości. Zradyzalizuje gwałtownie swoją poetykę: zacznie unikać regularnego, hymnicznego wręcz wersu, ekonomizować środki wyrazu po to, aby wywołać jeszcze większe poczucie naprężenia rzeczywistości, jej zawieszenia w stanie tuż przed wypadkiem. Notowanie przygód percepcyjnych i coraz głębsze poczucie wymykania się przestrzeni, której nie sposób już unieruchomić czy odpowiednio złożykować, ujawni się najpełniej w wierszach poświęconych przemieszczaniu się, gdzie podróż okazuje się – jak w eseju Virilia – punktem wyjścia antropologicznej refleksji.

Skupmy się na wierszu bardzo dobrze znanym i wielokrotnie komentowanym, który stał się w pewnym sensie lirycznym manifestem awangardowej poetyki Przybosia: *Na kołach*. Chciałabym – aby uwypuklić różnicę między tekstem o ruchu (tematyzującym ruch) a tekstem dromoskopowym – zestawić go z wcześniejszą próbą ze *Śrub* – utworem *Na uskrzydłonych kołach*. Już

31 J. Przyboś *Utwory...*, s. 16.

same tytuły wskazują na pewne powinowactwa między obiema realizacjami. Zupełnie jakby Przyboś drugi raz podchodził do tego samego zagadnienia: odejmując mu jednak swoistą wzniosłość. Znika poczucie „uskrzydlenia”, wyjątkowości, zastąpione suchym i jakże konkretnym wskazaniem: wiersz potoczy się dziś na kołach przed oczami odbiorcy.

Tekst ze *Śrub* już od samego początku przypomina hymn ku czci nowoczesności:

Na uskrzydłonych kołach w pęd wprawieni potężny,  
ku rozpostartej dali szturmem dróg niebosiężnych  
prac w niewstrzymanym trudzie, twardzi i ustawiczni  
jedziemy poruszani oddechem mechanicznym.<sup>32</sup>

Znajdziemy tutaj wszystkie topoty modernizacyjne: pęd, trud pracy, konsekwencję i „stalowość” poglądów czy postaw, sprzężenie z maszyną. W dodatku tekst pisany jest czternastozgłoskowcem o stałym, wybijającym się rytmie. Instrumentacja oparta na głoskach *ż* i *r* wprowadza nas w nastrój podniosły, ale także nadaje wierszowi swoistej szorstkości prędkości: czytamy go potoczyscie, głośno. Tekst ten niewątpliwie mówi bowiem o potrzebie podróżowania bez przystanków, coraz bardziej zaawansowanymi środkami transportu (przechodzimy od kolei przez samolot, statek, następnie zaś podmiot mówi już o podróżowaniu po kablach telegraficznych). Moglibyśmy więc założyć, że *Na uskrzydłonych kołach* mieści się w ramach naszkicowanej póki co pobieżnie kategorii tekstu dromoskopowego.

Wydaje mi się jednak, że – owszem – prezentuje on nam jednostkę dromomaniakalną, kompulsywnie uciekającą, zmierzającą do intensyfikacji swoich podróżniczych przeżyć, zatracającą się w nich i rezygnującą ze swojej ludzkiej tożsamości. Wiersz kończy bowiem strofa zapowiadająca rozszczępienie człowieka:

Wyprężonym szeregiem, rąk złączywszy ogniwa,  
skuci wołą płomienną natchnionego porywu  
popłyniemy napięci w prąd radosnej energii:  
przemienieni w promienie, skry, ampery i ergi.<sup>33</sup>

<sup>32</sup> Tamże, s. 17.

<sup>33</sup> Tamże, s. 18.



Rozpędzona jednostka zostaje tutaj rozbita niczym atom: staje się czystą energią. Nie ma już świadomości, która mogłaby wziąć odpowiedzialność za własny ruch, podmiot – podobnie jak w komentowanym wcześniej syndromie psychiatrycznym – traci pamięć o sobie samym: o tym, kim jest i po co się przemieszcza. Ruch odbywa się poza tożsamością.

Ta wyjściowa sytuacja dromomaniakalna nie wchodzi jednak w fazę dromoskopowego zapisu. Doświadczenie odpodmiotowienia i nienaturalnego przyspieszenia teoretycznie mogłoby ją wywołać, ale w pierwszej z prób Przybośia to się nie udaje. Sama fascynacja szybkością i przywołanie związanego z nią imaginarium nie wystarcza. Zyskujemy wiersz tematyzujący prędkość, ale nie utwór, który sam jest prędkością. Owszem, Przyboś próbuje jakoś zanotować zmieniającą się percepcję; nie potrafi jednak stworzyć skondensowanej metafory:

W hali wzniesionych niebios, dudniącej metalicznie,  
zapalamy oczami słońca lamp elektrycznych.

Pięści wznosimy w górę jak raptowne sygnały,  
dzwoniąc, giną wiadukty, wzdłuż nagle się urwały.

Wsie kładą się pokotem jak progi popod koła.

[...]

Wartkim galopem słupów rwąc kilometry drogi,  
kir tętniącej przestrzeni podścieliwszy pod nogi,  
wpadniemy jednym rzutem w grzmocie żelaznych kroków  
w miasto wzniecone nagle jak pożoga wśród mroków.<sup>34</sup>

Człowiek nie wyświetla sobie tutaj krajobrazu przed oczami, nie fragmentaryzuje go, a jedynie dynamizuje i podporządkowuje swojej pędzącej maszynie. Właściwie możemy raczej mówić o zostawianiu świata zewnętrznego w tyle i uśmiercaniu go (stąd liczne obrazy „podkładania się” go pod koła, rozkładania się na szynach). Podmiot całkowicie zawłaszcza rzeczywistość, panuje nad nią: to on przecież „zapala oczami” lampy, to on „wznieca” miasto przed sobą. Cały czas sytuuje siebie w pozycji dowodzącego spektaklem reżysera.

Przyboś zbliża się w ten sposób coraz bardziej do wizji Viriliańskiej: nie udaje mu się jednak zrobić jednej rzeczy – przekroczyć granicy między tym, co reżyserowane i tym, co gwałtownie doświadczone. Innymi słowy, nie udaje mu się wypaść przez przednią szybę własnego pojazdu i zderzyć się

34 Tamże, s. 17.

z iluzorycznością wytwarzanej nieustannie projekcji. Wszystko, co widzimy w *Na uskrzydłonych kołach*, zostaje niejako „uskrzydłone” siłą wyobraźni, zmyślane. Tekst dromoskopowy nie tyle zaś poprzestaje na konstatacji, że pęd stwarza rzeczywistość symulakryczną. Próbuje on własnym „ciałem” się z niej wydobyć.

*Na kołach ze Z ponad* wydaje mi się właśnie taką próbą. Jej dromoskopowość zostaje dodatkowo wzmocniona przez graficzny układ Strzeмиńskiego, który gwarantuje i potwierdza istnienie wiersza w wierszu<sup>35</sup>: jakiegoś innego, obcego obiektu wkraczającego w przestrzeń lirycznego zwierzenia. Utwór posiada bowiem – uwypukloną graficznie – ramę modalną. Dwa pytania retoryczne okalające wiersz stwarzają między sobą pustą przestrzeń: w niej właśnie ma się uobecnić utopijny ze swej natury tekst dromoskopowy. Warto zatem na początku zastanowić się nad ich znaczeniem. Otwarcie – „Jak swój dzień wywieść z obiegu?”<sup>36</sup> – jest właśnie pytaniem o możliwość wydostania się z zakłętego kręgu symulaków percepcyjnych. Chcąc tego dokonać, należy nie tyle przełamać ruch okrężny, ile wydostać się z maszyny, która wiezie nas nieustannie dostępnymi ścieżkami: uruchomić siebie, a nie akceptować własną nieruchomość w ruchomym obiekcie. Wypaść więc przez przednią szybę, aby doświadczyć tego, co nie jest już tworzoną dla nas iluzją? Wówczas właśnie to nie my potoczmy się na kołach auta, ale tekst potoczy się na kołach własnych, sam stanie się prędkością, a nie tylko rejestratorem pędu.

Przyboś, tworząc ramę dla wiersza, z pewnością nawiązuje do awangardowej utopii uobecnienia tekstu jako realnego bytu, materializacji literatury. Chce, aby liryk nie tylko został zapisany, ale działał bezpośrednio na odbiorcę, dając mu poczucie uczestnictwa w rzeczywistości przedstawionej. Właściwie próby stworzenia tekstu dromoskopowego (czy będzie to aeropoeemat futurystyczny, czy Przybosiowy „wiersz uruchomiony”) stają się tym samym próbami wykroczenia poza obieg literatury: chcą na nowo zrównać sztukę z praktyką życiową, nie kreować świata, ale go – bez nanoszenia zmian czy poprawek – przenieść do dzieła. Nie bez powodu Strzeмиński tłumaczył

35 W interpretacji Ireny Urbaniak wszystkie układy Strzeмиńskiego służą „podziałowi tekstu na poszczególne części znaczeniowe” (I. Urbaniak *Analiza zgodności znaczeniowo-graficznej „Spomad” Juliana Przybosiwa w opracowaniu typograficznym Władysława Strzeмиńskiego*, „Łódzkie Towarzystwo Naukowe. Sprawozdania z czynności i posiedzeń naukowych” 1982 nr 5, s. 4). Również w *Na kołach* wyodrębnienie tekstu w środku miałyby służyć wskazaniu jego odmiennego charakteru.

36 J. Przyboś *Z ponad*, s. 5.

w liście do Przybosa nazwę grupy „a.r.” jako „awangardę rzeczywistość”<sup>37</sup>: jej „rzeczywistość” nie polega jednak jedynie na przyznaniu jej słuszności czy pierwszeństwa. Zasada się na wyobrażeniu, że sztuka eksperymentalna jest realnością: nie naśladuje jej i nie odzwierciedla, ale się w nią przeobraża. Słowo przestaje więc funkcjonować jako wyraz wdrukowany w papier; zaczyna się „toczyć na kołach”, wprawione w ruch, wydostaje się niejako z książki, przekracza ramy konwencjonalnego wersu, nie kręci się już po okręgu wyznaczonym przez tradycyjne układy wierszowe, nie poddaje się dyktatowi jednej czcionki, zapisu od lewej do prawej. Nowa typografia uniezależnia je i pozwala wyprzedzić świat i towarzyszące mu przesady czy iluzje. Wiersz dromoskopowy staje się tym samym wierszem wiecznie prącym naprzód, pozostawiającym za sobą skostniałe idee, ścigającym się z zewnętrżnością i pragmatycznym wyrwać się z zakłętego koła iluzorycznych przedstawień (także tych tworzonych przez awangardowych „poetów-budowniczych”). Jawi się jako arcyawangardowy, gdyż próbuje prześcignąć przede wszystkim sam siebie.

Ta idea nieustannego ubiegania i dystansowania przeciwnika w *Na kołach* nie jest już tylko opisywana czy wzmiankowana. Przyczynia się ona do stworzenia nowego typu metafory, która u Przybosa będzie się pojawiać już do końca jego twórczej drogi:

stacje ruszyły z miejsca  
wyprzedzając spóźnionych podróżnych,  
trotuar staje z jezdnią do biegu.

Janusz Sławiński o podobnych zabiegach pisał jako o „metonimicznej reinterpretacji związków między rzeczami”<sup>38</sup>, przywołując zresztą sformułowaną przez Kazimierza Wykę zasadę fałszywego sprawcy<sup>39</sup> i określając analogiczne strategie zbiorczo mianem poetyckiej fantastyki<sup>40</sup>:

Akt poznawczy utrwalony w słownej definicji inicjuje proces stawania się  
zjawisk, uruchamia przedmioty przedstawione w obrazie. O ich stawaniu

37 *Listy Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosa z lat 1929-1933*, oprac. A. Turowski, „Rocznik Historii Sztuki” 1973 t. IX, list z dn. 5 VII 1930.

38 J. Sławiński *Koncepcja języka poetyckiego awangardy krakowskiej*, Universitas, Kraków 1998, s. 197.

39 Zob. K. Wyka *Wola wymiernego kształtu*, w: tegoż *Rzecz wyobraźni*, Kraków 1997, s. 248.

40 J. Sławiński *Koncepcja języka poetyckiego...*, s. 196.

się decyduje odniesienie do stanowiska, z jakiego są postrzegane. Dynamika zjawisk jest tu wynikiem aktywności obserwacyjnej „ja”<sup>41</sup>

To podmiot jest w pełni odpowiedzialny za stworzenie „ruchomego obrazu”, którego powstanie warunkuje jego sytuacja percepcyjna określana przez podróż, przemieszczanie się. Przyboś opisuje zjawiska jako wzajemnie się wyprzedzające, gdyż nie dostrzega już w poklatkowanym obrazie związków przyczynowo-skutkowych: pęd je odwraca i zaburza. Mijany obiekt nie zostaje w tyle, podłożony pod koła samochodu niczym w *Na uskrzydłonych kołach*: tutaj wyrusza w drogę, podejmuje wyzwanie rzucone przez inne uruchomione przedmioty i staje z nimi do wielkiego wyścigu. Jego cel i meta stają się jedyną realnością. U Przybosia odnajdziemy podstawową cechę Viriliańskiej dromoskopii – kurczenie się przestrzeni między rzeczami, redukcję podróży do punktu dojścia, który jest nieustannie tuż przed nami, który pragniemy usilnie przegonić.

In simulating the fleeting nature of things that abide, the means of transmission makes evident the improbable reality of an end of space, the dromoscopic simulation makes the falsehood of a contraction of the world plausible.

The animation of the dashboard misleads voyagers regarding the cataclysmic movement of the end, regarding the destination of the end; like a magical mirror, the windshield allows us to view the future.<sup>42</sup>

[W pozorowaniu przemijającej natury rzeczy, które trwają, środki transmisyjne czynią niepodważalną nieprawdopodobną realność końca przestrzeni; symulacja dromoskopowa czyni fałszywe kurczenie się przestrzeni czymś wiarygodnym.

Animacja deski rozdzielczej oszukuje podróżujących co do przyspieszającego ruchu ku końcowi, co do punktu dojścia jako takiego. Niczym magiczne lustro, przednia szyba pozwala nam oglądać przyszłość.]

W percepcji dromoskopowej punkt dojścia staje się jedyną oczywistością: zanika już zmierzanie ku niemu, zanika radość związana z kontemplacją tego, co mijane. Jedyną ambicją staje się jak najszybsze dotarcie do celu podróży: tak, aby żaden z oglądanych elementów nie mógł nas już wyprzedzić i ubiec

41 Tamże, s. 197.

42 P. Virilio *Negative...*, s. 105.

na mecie. Strategia ujawniona w *Na kołach* Przybosia pokazuje właśnie ów paradoks coraz większej prędkości: rzeczywistość obserwowana nieustannie wyprzedza tam samą siebie, uniemożliwia procesualność, rozwijanie się wypadków w ich naturalnym czasie. Ów przestaje bowiem spełniać swoją podstawową funkcję porządkującą, szeregującą zdarzenia. Przez „magiczne lustro” przedniej szyby widzimy jedynie rozciągającą się przed nami przyszłość, która anuluje nie tylko to, co minęło, ale także to, co aktualnie trwa. Sprawia, że pozostawiamy w tyle nawet te fragmenty przestrzeni, które są nam potrzebne: droga zrywa się w tekście Przybosia, nie ma już czym jechać dalej, architektki nie nadają (zupełnie przeciwnie niż w *Śrubach* czy *Oburącz*) za potrzebami dromoskopowego podmiotu.

Nagle okazuje się, że znajdujemy się w paradoksalnej sytuacji oczekiwania na nadejście spóźnionej rzeczywistości: ja musi samo zacząć kreować rzeczywistość dla siebie, gdyż prawdziwa, obserwowana zniknęła i zagubiła się w przeszłości:

Dromoscopy is, therefore, paradoxically the wait for the coming of what abides: the trees that file past on the screen of the windshield [...] all substitutes for reality, these apparent movements are only simulacra.<sup>43</sup> [Dromoskopia jest więc, paradoksalnie, oczekiwaniem na to, co trwa: drzewa, które przechowują przeszłość na ekranie przedniej szyby [...] wszelkie substytuty rzeczywistości, wszystkie te pozorne ruchy to tylko symulakra.]

Architekt z wiersza Przybosia zostaje zmuszony do wyprodukowania na potrzeby pędzącego podmiotu kolejnej, symulakrycznej jezdni. Wykorzystuje powtarzalność przestrzeni i reprodukuje ją – uobecnia przeszłość w owej wyprzedzającej wszystko przyszłości. Teraźniejszość zostaje zupełnie wyrugowana z paradygmatu dromoskopowego. Budowniczy „łapie” jedynie (niczym kierowca owe „zarchiwizowane drzewa” z eseju Virilio) przelatujące mu przed oczami trakty:

z placów, porośłych kołami, lecą  
gościńce, które inżynier przedłuża  
o rozpęd nóg zadyszanych przechodniów.

43 Tamże, s. 110.

„Leczące gościńce” wydają się jakimiś resztkami, skrawkami niegdyś stabilnej przestrzeni, która teraz uległa całkowitemu rozproszeniu. Kiedyś panował nad nią głównodowodzący inżynier, planista odpowiedzialny za zbilansowany rozwój metropolii. Teraz, wyrwała się ona niejako spod kontroli; sama – niczym poddana dromomaniakalnemu dyktatowi motorycznemu – zerwała się z uwięzi. Nadmierna eksploatacja przestrzeni (stawanie z nią nieustannie w szranki, modyfikowanie, kreowanie spektaklu sfabrykowanego świata) doprowadziło do rewolucji – ona właśnie ukształtowała tekst dromoskopowy, pragnący na nowo ustanowić relację między ją a światem:

*territory is exploited by the acceleration of displacement, as if the consumption of space and time follows upon and repeats the consumption of raw materials.*<sup>44</sup>

[*terytorium zostaje wyzyskane przez przyspieszone przemieszczanie się, zupełnie jakby konsumowanie czasu i przestrzeni prześcigało i powtarzało konsumowanie surowego materiału.*]

Podmiot wiersza Przybosia wciela wszelkie zasady dromomaniakalnego podróżowania: jego ruch jest kompulsywny, konieczny, niemożliwy do opanowania. Prowadzi on do zanikania realnie istniejących miejsc i do zaburzenia relacji czasowych. Świat staje się tam – niczym w początkowych realizacjach z pierwszych tomów – „materiałem” dla stworzenia nowej rzeczywistości. Spektakl faktycznie zdaje się początkowo napędzany siłą reżysera-kierowcy, który wydaje polecenia z wnętrza swego „command car”<sup>45</sup> [pojazdu dowodzącego]. Jak pisze Virilio:

If speed is light, all the light of the world, then what is visible derives both from what moves and the appearances of momentary transparencies and illusions. The dimensions of space, are themselves only fleeting apparitions, in the same way that things are visible in the instant of the trajectory of the gaze, this gaze that both is the eye [*l'oeil*] and that defines place [*le lieu*].<sup>46</sup>

44 Tamże, s. 109.

45 Tamże, s. 107.

46 Tamże, s. 113.

[Jeśli prędkość jest światłem, wszelkim światłem świata, wówczas wi-  
dzialność wynika zarówno z tego, co się rusza, jak i ze zjawiania się  
momentalnych transparentów i iluzji. Wymiary przestrzeni są jedynie  
ulotnymi widziadłami, w taki sam sposób jak rzeczy widziane w natych-  
miastowości biegu spojrzenia, spojrzenia, które jednocześnie jest okiem  
i definiuje przestrzeń.]

Francuski myśliciel zwraca uwagę na dwie przenikające się zasady: z jednej  
strony (i to udało nam się już zaobserwować w wierszu Przybosia) to ruch-  
omy podmiot decyduje o charakterze swojego spojrzenia. To on jest odpowie-  
dzialny za zerwanie perspektywy, negację jej punktu zbieżnego i prezento-  
wanie przestrzeni jako zbioru „spojrzeń ruchomych”. Widać to zarówno we  
wczesnych tekstach, jak i w pojedynczych lirykach ze *Zponad*. Słynny początek  
*Spojrzyć* mówi o tym dosadnie:

Spojrzyć – a ze spłoszonych miejsc  
samochody rozwożą miasto.<sup>47</sup>

Metropolia nie jest czymś względem człowieka patrzącego zewnętrznym:  
to kierowcy samochodów decydują o jej kształcie, rozwając ją (i jej obraz)  
ulicami. To od nich zależy, czym ona się stanie i w co przeobrazą. Jednocześ-  
nie – idąc tropem Viriliańskiego eseju – od tekstu dromoskopowego wy-  
magamy czegoś więcej. Nie tylko reżyserowania miejsc (ten typ wyobraźni  
możemy obserwować w ramach poetyki konstruktywistycznej), ale także ich  
doświadczania w zjawianiu się. Być może każdy obraz wyświetlony na szybko  
nosi na sobie piętno iluzoryczności; zderzenie się z nim jednak, zaufanie ży-  
wemu o k u, pozwala wydostać się z „obiegu”, jaki stworzyła dla nas katego-  
ria „poety-inżyniera”, architekta zbiorowej wyobraźni. Zakończenie wiersza  
wewnętrznego umieszczonego w *Na kołach* zbliża nas do owego wyzwolenia:

ulicę – od rogu do rogu zalewają domy,  
domów – po dachy przybrało,  
nadmiar dzieło pod dach wyprowadza codnia.

Zamknięcie pokazuje, że spektaklu nie sposób już dalej kontrolować. Przy-  
bosz prowadzi swojego czytelnika na skraj wybuchu, katastrofy. Tworzy obraz

47 J. Przyboś *Zponad*, s. 14.

napięty do granic możliwości, w którym pierwsza faza anihilacji władczego podmiotu już się dokonała (ulica została zalana przez domy, pędzący nią tłum zmiażdżony przez napierającą przestrzeń), druga zaś (wybuchy pojedynczych kamienic niemieszczących się już pod własnymi dachami) – za chwilę się rozpocznie.

Tekst dromoskopowy dąży więc do kolizji: między „ja” a światem, między projektującym spojrzeniem a niedającą się zaprojektować i okiełznać rzeczywistością. U Przybosia ów moment przejścia – przelatywania podmiotu przez przednią szybę rozpędzonego auta – widziany właśnie w *Z ponad*: tam, gdzie dogorywa konstruktywistyczny paradygmat, ustępując miejsca wyobraźni wiecznie poruszanej, nie tylko rejestrującej, ale też uczestniczącej w przestrzennych konfiguracjach, jednocześnie atakującej i atakowanej. Virilio przedstawia nam bardzo sugestywny obraz owego (wydawać by się mogło, mało spektakularnego) „wypadku widzenia”:

dromoscopic accidents are less spectacular, it seems, in their immediate consequences, than collisions, no wreck remains and nobody is visibly concerned about the security of *vision*. However, faced with this vertigo that affects the passenger while he dives into the depths of the landscape, we should pause to reflect; this *intoxication of grandeur* that drives us to pass certain levels of acceleration is formidable.<sup>48</sup>

[wypadki dromoskopowe są mniej spektakularne, jak się wydaje, w swoich natychmiastowych konsekwencjach, niż faktyczne kolizje, nie pozostawiają żadnego wraku i nikt tak naprawdę nie przejmuje się bezpieczeństwem *obrazu*. Jednak, odczuwając ów zawrót głowy, który przydarza się pasażerowi, kiedy nurkuje w głębi krajobrazu, powinniśmy się zatrzymać i zastanowić; owo *zatrucie wspaniałością*, które zmusza nas do przekraczania kolejnych poziomów przyspieszenia, jest wyjątkowo potężne.]

Kolizja, do której tu dochodzi, nie rozegra się w rzeczywistej przestrzeni, ale w zaprojektowanym dla niej wierszu; jednak mimo to poczucie przyspieszenia prowadzącego podmiot do zagłady, do samonegacji, jest czymś zupełnie realnym. Tekst dromoskopowy staje się więc miejscem uobecnienia się pragnienia katastrofy: zapomnienia się w pejzażu, jego jednoczesnego zawłaszczania i oddania mu się we władanie. Od utworu, który jedynie opisywał

48 P. Virilio *Negative...*, s. 108.



kolejne fazy ruchu, zostajemy przeniesieni do wiersza będącego ruchem ku nicości, przyspieszającego na naszych oczach, złapanego w momencie przed wybuchem: ostatecznym pojednaniem z Viriliańskim *grandeur* – majestatem nie-i-prawdziwym, zawieszonym między naszym projektującym okiem i samym miejscem.

## Abstract

---

**Michalina Kmieciak**

JAGIELLONIAN UNIVERSITY (CRACOW)

*The Avant-Garde and the Dromoscopic Text*

This article aims to show how the avant-garde anthropological paradigm (based on notions of movement, progress, speed) relates to the philosopher Paul Virilio's concept of dromoscopy. Virilio examines problems such as de-identification, loss of a stable subjectivity, the creation of an image of the human-projector that produces simulacra on the dashboard display. Kmieciak takes up these problems to develop the idea of the dromoscopic text, which, rather than thematizing movement, attempts to make it present in poetic language. To describe the transformation of avant-garde poetry, which strives from a fascination with the dromomaniacal subject towards dromoscopic discernment, Kmieciak uses two poems by Julian Przyboś as examples: *Na uskrzydłonych kołach* [On Winged Wheels] and *Na kołach* [On Wheels].

## Keywords

---

avant-garde, dromoskopia, Julian Przyboś, Paul Virilio