

## Pawła Grafa koncepcja futuryzmu naukowego

(Paweł Graf, *Automobil w pędzie. Studia o futurystach*,  
Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2019, stron 522)

Jarosław Fazan\*

10.24425/rl.2022.140970

**ruch literacki** • R. LXIII • 2022 • Z. 2 (371) PL

PL ISSN 0035-9602

I

Obszerny, przeszło pięćsetstronicowy tom *Automobil w pędzie* (Wydawnictwo Naukowe UAM, Seria Filologia Polska nr 200, Poznań 2018), zawiera jak informuje podtytuł *Studia o futuryzmie i futurystach* i stanowi realizację sformułowanego we wstępie postulatu „bezspornej potrzeby nowej lektury” (s. 10) zjawiska futuryzmu. Należy od razu dodać, że owa nowa lektura nie oznacza jedynie ponowienia aktu rozpoznania i interpretacji, ale wynika z pokusy ustanowienia zupełnie nowych ram i warunków odczytania futuryzmu, w zmienionych, czy raczej zmodyfikowanych kontekstach i zgodnie z przewartościowanymi hierarchiami. Godne uznania jest radykalne przewartościowanie potocznej, napotykananej nawet poza sferą zainteresowań historii literatury i kultury, wizji futuryzmu jako ekscentrycznego wyglądu, ludycznych co najwyżej prolegomenów do właściwej, zrazu konstruktywistycznej, a następnie onirycznej na polskim gruncie awangardy. Paweł Graf – rzecz jasna wykorzystując wcześniejsze intuicje i opracowania – stara się ustanowić w historii polskiej kultury kategorię „futuryzmu naukowego” (po raz pierwszy pojawia się to sformułowanie na stronie 17), czyli nurtu dla którego zasadniczą kwestią było uznanie i rozwijanie idei sztuki jako przede wszystkim czynnika zmiany jednostkowej i społecznej percepcji świata materialnego.

\* Jarosław Fazan – dr hab., prof. Uniwersytetu Jagiellońskiego.  
ORCID: 0000-0002-4760-9740

Sztuka futurystyczna (w tym rzecz jasna również literatura) wraz z teorią i krytyką miałyby być *sui generis* poligonem epistemologicznym, przygotowującym m.in. poprzez szok i skandal, do przyjęcia nowego obrazu człowieka i świata: materialnego, dynamicznego, poddanego technologii i umasowieniu. Stąd wydobywane i podkreślane przez Grafa analogie między futuryzmem a renesansem, uwypuklające odkrywczące działanie nowej sztuki na samoświadomość człowieka jako istoty plastycznej, materialnej, ziemskiej. Dopowiadając – futurysty w ludycznej wersji praktykowania światopoglądu naukowego proponowali i propagowali uprawianie sztuki jako dziedziny kreowania własnej rzeczywistości, uwolnionej z tradycyjnych konwencji i konwenansów. A zatem światotwórstwo w stylu buffo byłoby wedle Autora ich tytułem do dziejowej chwały. Jednocześnie deklaruje On dokonanie nieoczywistego aktu „parcelacji” ruchu czy też prądu, „mówiąc o futurystach, o ich myśleniu, dziełach oraz estetycznej działalności, [...] futurystach, którzy nie są tutaj redukowani i podporządkowywani określonej kategorii historycznoliterackiej” (s. 363, przypis 7; o nieoczywistej strategii przenoszenia do przypisów istotnych ustaleń i konstatacji postaram się napisać nieco później). Decyzja ta pociąga wszakże tradycyjną dość strukturę książki, w której po inicjalnych rozdziałach ujmujących kwestie o ogólniejszym charakterze (łączyjących się właśnie z takimi „kategoriami historycznoliterackimi”, jak problem prekursorstwa w polskim ruchu futurystycznym oraz kapitalna rola prasy w eksplozji i ewolucji futuryzmu), Autor istotnie skupia się na poszczególnych autorach i dziełach, nie gubiąc jednak, ku zadowoleniu odbiorców, perspektywy szerszej, czy ogólniejszej – historycznej poetyki polskiego futuryzmu w jego programowych, literackich oraz krytycznych przejawach, w złożonych i dotąd niezbyt dogłębnie zbadanych relacjach z futurystyczną „międzynarodówką”. W podsumowaniu rozprawy, sporządzonym w siedmiu krótkich paragrafach, Graf przyznaje, że przyświecał mu cel „powiązania doświadczenia futurystycznego w całość” (s. 484), co łączy z możliwie pełną rekonstrukcją pierwotnej formy typograficznej, ja zaś pozwolę sobie dodać – książka uchwytuje, nawet jeśli nie było to świadomie zaplanowane, futurystyczne powszechniki, określające specyfikę całego ruchu.

Poszczególne rozdziały swojej pracy nazywa Autor „opowieściami antropologicznymi”, stanowiącymi ujęte z rekonstruowanej przez niego perspektywy ich uczestników „futurystyczne mikrohistorie” (s. 13). Przejawem tego empatycznego „wcielenia się” w futurystyczny punkt widzenia jest stosowanie przez Grafa typografii „w jej semantycznej funkcji”. To nowatorskie ujęcie drukowanej struktury pracy naukowej łączy się z mocną tezą: „Dług, jaki mają badacze wobec futurystów, w moim przekonaniu, nie został dotychczas spleacony” (s. 16). Podkreślmy: „przez badaczy”, zatem *novum* proponowane przez Grafa polega na naukowej inspiracji zaczerpniętej u twórców inicjalnej fazy polskiej awangardy. Stwierdzić trzeba od razu – Grafowi bardzo zależy na estetycznym wymiarze jego książki,

zaprojektował ją bowiem jako „but ponownie włożony w butonierkę” (s. 17), czyli swego rodzaju post- czy neo- futurystyczny przedmiot (estetyczny), świadczący o artystyczno-intelektualnej tradycji, z której się wywodzi.

Wybór narratywistycznej koncepcji pisania rozprawy naukowej ma niewątpliwe walory, pozwala rekonstruować perspektywę twórców omawianego przez Grafa ruchu, z drugiej jednak strony rodzi kłopotliwe niekiedy poczucie zbyt daleko idących zabiegów konstruktywistycznych, w których – świadome i kontrolowane! – mieszanie/łączenie punktu widzenia badacza z głosami opisanych pisarzy rodzi wątpliwości. Czy Graf zmierza do zbadania i uznania zapoznanych, według niego, przez literaturoznawstwo epokowych odkryć futurystów? Czy chce włączyć się po stu latach do ich buntowniczego chóru? Stylizowanie badań naukowych na opisywany przedmiot jest z całą pewnością zabiegiem interesującym, pytanie czy taki literacki gest pogłębia walory poznawcze pracy? „Futuryzacja humanistyki” w końcu drugiej dekady XXI wieku byłby wyjściem naprzeciw idei unaukowania badań literackich i kulturowych? Albo *sui generis* *poważnym dowcipem* uwypuklającym – w przypadku takich fenomenów, jak futuryzm – potrzebę naukowej empatii, łączącej podmiot badań z ich przedmiotem?

Futuryzm określa według Grafa pozycja ruchu zrodzonego na samym progu XX wieku, między paseizmem i odkrywaniem nieznanych lądów, ujawniająca „cały urok kontradykcji” (27) epoki przejściowej. Jedną z najmocniejszych tez Grafa jest sąd, iż dzieło futurystów, cała ich sztuka to „**absolutnie nowy rodzaj wiedzy**” (s. 28, podkreślenie Grafa), „równoległy wobec ówczesnych odkryć, dokonywanych przez naukę” (s. 262), co oznacza prymat poznawczego wymiaru ich utworów (w równym stopniu literackich, plastycznych i muzycznych) nad estetycznym. Perspektywa ta powraca w pracy wielokrotnie, również we fragmentach analitycznych, np. w rozdziale poświęconym *Palę Paryż* Jasińskiego, Autor nazywa tę powieść „również – o ile nie najpierw – powieścią o futurystycznym rozumieniu geometrii, w duchu ówczesnej nauki” (s. 261). Na dodatek, ponieważ Autor uznaje za oczywisty triumf naukowego obrazu świata uformowanego między innymi przez futurystów, stawia mocną tezę o ich prekursorskiej roli w tworzeniu podstaw dziś obowiązujących kultury i cywilizacji. *Automobilowi w pędzie* przyświeca idea ustanowienia w futuryzmie granicy nowoczesności, do początków której odsyła nas dzisiaj stulecie awangardowego ruchu.

Praca Grafa wydaje mi się w tym sensie nowoczesna, co oznacza pożądaną w humanistyce z prawdziwego zdarzenia kontrowersyjność, że stawia mocne tezy o charakterze konstruktywistycznym, czyli kreuje pewien obraz świata przez Autora chciany, choć niekoniecznie wynikający w sposób oczywisty z historycznych źródeł. Zilustruję to cytatem ze szkicu *Leon Chwistek, czyli „każdy teoretyk musi opierać się na własnych kryteriach”*: „jak wiemy z historii sztuki i literatury, futuryzm nie przegrał, cóż bowiem

mogłoby powstrzymać defiladę Nowej Sztuki, zmieniającej naszą percepcję, wiedzę i wrażliwość. Triumf awangardy okazał się bezsprzeczny i zasadniczo aprobowany” (s. 333). Oczywiście – zdanie to, „ukryte” w szkicu analizującym świadomość kłęski konkretnego teoretyka i artysty, może umknąć, a ma funkcję „pocieszycielską”, tzn. ujmuje świadomość niespełnienia we własnej terażniejszości kogoś, kto trafnie zapowiada dalszą przyszłość sztuki (w danym wypadku chodzi o teatr i społeczną funkcję sztuki rozrywkowej).

Pozornie zatem nie odnosi się ono do uogólnień i sądów zasadniczych, syntetyzujących futuryzm jako ruch intelektualno-artystyczny, ale tylko pozornie. Jeśli uświadomimy sobie do niedawna dominujący dyskurs na temat awangardy w ogóle, a futuryzmu w szczególności, wniosek taki domagałby się szerszego uzasadnienia, choćby gestu polemicznego wobec tak ważnych ujęć krytycznych i historycznoliterackich, jak teksty – podaje jedynie dwa mocne nazwiska – Czesława Miłosza, czy Stanisława Barańczaka. Wiem, że budzące moją wątpliwość całkowite pominięcie szkicu tego drugiego *Trzy złudzenia i trzy rozczarowania polskiego futuryzmu* (pochodzącego z lat 70., a ogłoszonego w Etyce i poetyce, w paryskim Instytucie Literackim w 1979 r.), można uzasadnić strategią badawczą zastosowaną w *Automobilu*, zdejmującą z futurystów odpowiedzialność za zgubne dla świata, totalitarne aspekty ich programu i dzieła, ochoczo podjęte przez totalitaryzm. Moją rolą jest jednak upomnieć się o ten wymiar historycznego rozpoznania miejsca futuryzmu, nawet jeśli Graf uznaje za oczywistą, niewymagającą komentarza, błędność stanowiska Barańczaka. Dzisiejsza apologia futuryzmu wynika przecież z długotrwałego procesu rewidowania i przezwyciężania perspektywy autora *Etyki i poetyki*.

## II

Rozdział otwierający książkę *Pierwsze kroki (nie tylko) polskiego futuryzmu* powraca do wielokrotnie już podejmowanej sprawy genezy i startu polskiego futuryzmu jako fenomenu społeczno-literackiego. Mniej istotne wydaje się, że Graf po raz kolejny na gruncie historii literatury kwestionuje Tuwimowską deklarację „będę pierwszym w Polsce futurystą”, istotniejsze – uznanie futurystycznej, czy dada-futurystycznej zabawy za poważny czyn przekształcenia cywilizacji i obyczajów. W drugim rozdziale został podjęty temat futurystycznych tekstów literackich, zarówno manifestów, jak i wierszy umieszczanych w przestrzeni prasy, ten specyficzny, pierwotny status tekstu, często przedrukowywanego później, określa autor przy użyciu pojęcia energii czasopisma (s. 101). Podkreślić należy, że Graf na równi bierze pod uwagę jednodniówki, pisma awangardzystów oraz gazety, w których futuryści występują na zasadzie gościnnej. Interesuje go całokształt topograficzno-typograficzny, czyli pozycja utworu w przestrzeni szpalty wraz z krojem czcionki, rodzajem farby drukarskiej i gatunkiem

papieru. Rozważaniom tym patronuje dewiza: „czasopismo było [dla futurystów] częścią rzeczywistości [...], w której lokowali się intelektualnie, ale też funkcjonowali bezpośrednio, egzystencjalnie” (s. 101).

Graf z powodzeniem przeszukuje archiwa, dociera do zapomnianych jednodniówek, odkrywa nieznane historykom literatury utwory, przyświeca mu idea „uchwycenia futurystycznego *in statu nascendi*” (s.101). To bardzo ważna część pracy, w niej bowiem Autor precyzuje w kontekście związków literatury i plastyki z komunikacją medialną (której prasa była głównym kanałem na początku XX wieku) relacje futurystycznego z nowoczesną cywilizacją i technologią. Uznając oryginalność stanowiska Grafa, chciałbym zgłosić drobne uwagi, czy raczej pytania o charakterze krytycznym. Nie jest pewien czy konieczne jest takie rozbudowanie refleksji metodologicznej koncentrującej się na poetyce naukowego opisu czasopisma literackiego, której celem jest wyprowadzenie reguł wieloaspektowego, „multimedialnego” i intersemiotycznego opisu fenomenu futurystycznego jednodniówki, a szerzej czasopisma literackiego. Nie jestem przekonany, czy szczegółowe uwagi o analizie np. „Wiadomości Literackich”, czy „Przekroju” wnoszą coś istotnego do rozpoznania wyjątkowości artystycznej druków ulotnych futurystów.

Rozdział kolejny *Futurystyczny jadą tramwajem* podejmuje problem tematu „tramwajowego” jako wyznacznika stosunku tego nurtu do cywilizacji urbanistycznej i maszyny, przede wszystkim jako czynnika przekształcającego percepcję zmysłową i samopoczucie człowieka w sztucznej czasoprzestrzeni nowoczesnego miasta. Na szczególną uwagę w tej części pracy zasługują według mnie, szczegółowe (często polemiczne i/lub alternatywne wobec poprzedników) interpretacje wielu bardzo znanych, mniej znanych i zapomnianych utworów futurystów, w których tramwaj pojawia się zarówno jako temat, jak i jako narzędzie determinujące doświadczenie czasu, przestrzeni i materii, określające perspektywę podmiotu i bohaterów. Zgonie ze statystyką i znaczeniem tych utworów pojazd ten, zyskujący od początku XX wieku coraz większą popularność, staje się synekdochą maszyny i odzwierciedla proces przekształcania się ludzkiej percepcji pod jej wpływem.

Rozdział czwarty *Futurystyczny bawią się zapalkami* zaprasza czytelnika na literaturoznawcze śledztwo, którego celem jest odpowiedź na pytanie „dlaczego Jasiński postanowił spalić Paryż?” (s. 231). Fragment ten niezwykle pomysłowo i ożywczo wykorzystuje strategię detektywistyczną do ponownego zbadania kwestii genezy, sensu i recepcji jednej z najważniejszych powieści napisanych w kręgu polskiej awangardy historycznej. Na uznanie zasługuje odważna teza Grafa o arcydzielności Pałeczki Paryż Jasińskiego, być może w tym właśnie rozdziale „identyfikacja z analizowanym przedmiotem (tu powieścią Jasińskiego)” (s. 273) uzyskuje najpełniejszą postać, przekonująco bowiem „odnawia znaczenia” dzieła na pozór definitywnie wcześniej rozpoznanego.

## III

Jeden z zasadniczych aspektów pracy Grafa odsłania rozdział poświęcony polemice Aleksandra Wata i Antoniego Słonimskiego wokół pacyfizmu, sprawie marginalnej na pozór z punktu widzenia zadania przewartościowania pozycji futuryzmu w dziejach Polski i świata. Otóż zaciekle światopoglądowo i retorycznie spór lewicowca Wata (bardziej awangardzisty wówczas niż komunisty, jak twierdzi Graf) z liberałem Słonimskim to „bój o to, która koncepcja wyda się polskiemu inteligentowi atrakcyjniejsza” (s. 298). Swoiste nastawienie na terażniejszość, wyzbyte idealizmu pragmatyczne zanurzenie w aktualności, kojarzy Graf nie z – uwarunkowanym przez dogmaty – komunizmem, ale z futuryzmem właśnie jako ideą akceptacji skrajnej nietrwałości form życia, radykalnej płynności świata, do czego człowiek musi dostosować swoje możliwości poznawcze, wrażliwość estetyczną i preferencje egzystencjalne. Poboczny zatem spór wewnątrz antywojennego obozu – Wat przeciwstawia pacyfizmowi liberała Słonimskiego antymilitaryzm proletariacki – pozwala Grafowi uchwycić zasadnicze cele futuryzmu „naukowego” (pojęcie to stosować można też przez analogię do komunizmu naukowego): stworzenie systemowej i racjonalnej wykładni porządku świata, umożliwiającej uformowanie krytycznego i literackiego dyskursu, który „wyda się polskiemu inteligentowi atrakcyjniejszy”.

Rozdział ten przynosi nie tylko przekonujące dowodzenie, że znaczna część anonimowych, podpisanych mylącymi kryptonimami, tekstów w „Miesięczniku Literackim” wyszła spod pióra Wata, lecz także istotną tezę, że miesięcznik ten, przede wszystkim zaś ogłaszana w nim publicystyka Wata, powinna być łączona bardziej z lewicowym projektem społecznym futuryzmu niż z komunizmem w sowieckiej wersji, stanowiąc tym samym istotny ciąg dalszy polskiego projektu futurystycznego pierwszej połowy lat 20.

Kolejne części książki mają charakter szkiców monograficznych skoncentrowanych wokół czterech ważnych postaci spoza zasadniczego nurtu polskiego futuryzmu. Pierwsze dwa stanowią ujęcie poglądów metateoretycznych i zarys estetyki Leona Chwistka, dwa kolejne poświęcono poetom kręgu Nowej Sztuki Stefanowi K. Gackiemu i Stanisławowi Bruczowi i wreszcie, na zamknięcie części zasadniczej rozprawy, w trybie dopełnienia ramy kompozycyjnej znajdujemy osobny tekst o, wspomnianym wielokrotnie we wcześniejszych fragmentach *Automobilu...*, twórcy europejskiego futuryzmu Filippo Tomaso Marinettim. Tekst ten zawiera, przypomnijmy, dokonany przez Grafa przekład *Manifestu technicznego literatury futurystycznej* oraz jego interpretację.

Graf stanowczo wpisuje Chwistka w krąg najważniejszych przedstawicieli heroicznej fazy futuryzmu, już na początku pierwszego z tekstów przypominając, że to właśnie on był inicjatorem założenia klubu „Gałka



Muszkatołowa”, a przede wszystkim definiując tego tytana polskiej awangardy jako „człowieka renesansu”, uznaje że w hierarchii najróżniejszych działań i zainteresowań: „Był również (a może nade wszystko) – mimo wszelakich możliwych zastrzeżeń – futurystą” (s. 302), a nieco później doprecyzowuje, że był „futurystycznym estetykiem” (s. 355).

Najpierw w polu zainteresowania znajduje się „futurystyczna teoria literatury”, i w tym zakresie pierwszoplanowe znaczenie Chwistka w futurystycznym kręgu wynika z jego postulatu, „by badanie sztuki miało charakter naukowy” (s. 316), czemu służy również postulat zapowiadający Peiperowski „uścisk z terażniejszością”, czyli „osadzenie współczesnego dzieła w nurcie przemian cywilizacyjnych” (s. 319). Istotnym elementem tego szkicu jest jego zakończenie, w którym Graf pokazuje „jak mogłoby wyglądać czytanie Chwistkiem” (s. 338), czyli analizuje wywiedzioną przez siebie z pism filozofa metodą „syntezy kulturowo-streficznej” zachowany fragment jego powieści *Pałace Boga*. Wysoko przez Autora ceniona koncepcja myślenia o sztuce została przez niego zastosowana do czytania dzieła samego Chwistka, co uznać należy za jej rozwinięcie (w dziedzinie refleksji krytycznej), nie wiem natomiast, co miał na myśli Graf, kiedy pisał, że zasługuje ona na „praktyczne zastosowanie” (s. 360). Czy chodzi o podjęcie przez dzisiejszych artystów, ściśle łączących refleksję teoretyczną, niewyłącznie z dziedziny estetyki i teorii sztuki zresztą, z praktyką artystyczną? Czy raczej o dokończenie za Chwistka *Estetyki sztuki nowoczesnej*, której fragmenty powstawały do końca lat 30., ale całość nigdy nie powstała?

Kolejne trzy rozdziały przynoszą istotne z punktu widzenia historii literatury przewartościowanie i uzupełnienia. Z kolei wartość aneksu wiąże się z precyzyjnym zestawieniem „odnalezionych tekstów futurystycznych” (s. 482), obejmującym również „znajdy”, czyli druki i utwory wyłowione w wyniku kwerend podejmowanych w ostatnich latach.

Docenić należy oryginalność „futurystycznej” konstrukcji, ale niektóre jej aspekty wydają mi się manieryczne i niekonieczne, np. przeładowywanie zdań wielością przypisów utrudnia lekturę, a w niczym nie wzbogaca naszego rozumienia tekstu, nie uruchamia pożądanego, innego trybu lektury. Niekiedy treść odsyłać mogłaby z powodzeniem trafić do tekstu głównego, dzieje się tak na przykład w rozdziale *Leon Chwistek, czyli „każdy teoretyk musi się opierać na własnych kryteriach”*, gdzie w przypisie 5, na stronie 302 Graf precyzuje powody poświęcenia kolejnych części pracy koncepcjom teoretycznym Chwistka, Bruca i Gackiego (oraz Marinettiego), pragnąc uzupełnić lukę w badaniach koncentrujących się dotychczas na twórczości programowo-teoretycznej innych przedstawicieli polskiego futuryzmu; podobnie: kluczowe dla wartości całej pracy konstatacje o „futuryzmie naukowym”, czynione na marginesie analizy teorii Chwistka, wyładowały w przypisie 37 na stronie 316. Z drugiej strony zdarza się, że przypis jest niepotrzebny, wprowadza wyjaśnienie oczywiste, nie dodające istotnych aspektów do omawianych kwestii.

Niekiedy zdarza się, że pojawiają się wyjaśnienia marginalne, niewiele wnoszące do analizowanych kwestii, a pomijane są ważniejsze. Na przykład omawiając kwestię komunizmu Jasieńskiego w czasie pisania i publikacji *Palę Paryż* przywołuje Graf wstęp do powojennego wydania tej powieści pióra Anatola Sterna i kontrapunktuje jego uwagę o krytycznym stosunku Jasieńskiego do „podejrzanej” paryskiej elegancji, przypomnieniem dandyzmu poety i konstatuje, że Stern wtedy, to jest w 1957 r. nie mógł tego dandyzmu przywołać, zarazem nie przywołuje w tym miejscu informacji o innej „niemożności” wstępu Sterna, czyli opisaniu śmierci Jasieńskiego w stalinowskiej Rosji, jako machinacji nieokreślonych „prowokatorów”. Nie mogę również nie wytknąć zdecydowanie nadużywania przez Pawła Grafa słówka „przykładowo”, które na kartach jego książki pojawia się niemal na co drugiej stronie.