



You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Awangarda płodna i bezpłodna

Author: Marta Baron-Milian

Citation style: Baron-Milian Marta. (2018). Awangarda płodna i bezpłodna. "Zagadnienia Rodzajów Literackich" (2018), T. 61, z. 2, s. 37-50.
DOI: 10.26485/ZRL/2018/61.2/3



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

MARTA BARON-MILIAN
Uniwersytet Śląski*

Awangarda płodna i bezpłodna

Productive and Unproductive Avant-garde

Abstract

The article traces historical discourses of the avant-garde from the perspective of models of gender roles, starting with the analysis of the most radical Futurist ideas of the role of women. The crucial point is the interpretation of the slogan “scorn for women” and its connection with the critical judgement of bourgeois representations of the world. The main point of the last part of the article is an approach to the first poem by Aleksander Wat, the interpretation of which seems to show wasted avant-garde capability for considering the idea of gender.

* Zakład Literatury XX i XXI wieku, Instytut Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego, Wydział Filologiczny, Uniwersytet Śląski w Katowicach
pl. Sejmu Śląskiego 1, 40-032 Katowice
e-mail: marta.m.baron@gmail.com

Kto wierzy na słowo romantycznej retoryce awangardy z jej językiem rozłamu i rewolucji, ten nie rozumie kluczowych wymiarów praktyk tej awangardy — takie przekonanie wyrażał Hal Foster w szkicu *Kto się boi neoawangardy?*, otwierającym jego słynną książkę *Powrót Realnego* (2010: 27). Rysujący się w tym stwierdzeniu rozdzźwięk pomiędzy językiem — tu chyba zwłaszcza językiem tak istotnego dla awangard manifestu — a awangardową praktyką, kulturowym i artystycznym działaniem, jest wyraźny. Jeśli więc zdecydujemy się uznać awangardę za szczególnego rodzaju praktykę dyskursywną, to od razu ujawni ona swoje paradoksalne oblicze, które kładzie się cieniem na wszelkich badawczych rozpoznaniach.

I tak, dyskurs awangardy historycznej z punktu widzenia pytań o modele płciowego urzędzenia świata jawi się jako najzupełniej konserwatywny. Rojąc o rozbijaniu wszelkich społecznych konstruktów i instytucji, awangarda z początku XX wieku nie tylko utrwała tradycyjny model płciowego podziału, lecz także propaguje płciowe nierówności, biorąc je wręcz za „dobrą monetę”. Dążąc nie tyle do politycznej, ile raczej do społecznej i obyczajowej rewolucji, którą miałyby rozpocząć rewolucja artystyczna, awangarda nie projektuje jednak w obszarze obrazu i relacji płci żadnej społecznej zmiany, która mogłaby wychodzić z jakiegoś konstruktywnego projektu partycypacji wykluczonych ze sfery publicznej podmiotów.

To garść stereotypowych, aż zanadto oczywistych tez, którym skądinąd niełatwo odmówić słuszności. Jeśli jednak śladem autora *Powrotu Realnego* pozostać nieufną wobec zgodności awangardowej retoryki i praktyki, okaże się, że zagadnienie stosunku ruchów nowej sztuki z początku XX wieku do problemów płci generuje mnóstwo pytań, których nie są w stanie „obsłużyć” przytoczone, zbyt skonkretyzowane i w większości dość jednowymiarowe odpowiedzi. Podejrzliwość ta otwiera pole dla ponownego postawienia pytania o to, czy awangarda historyczna w jakikolwiek sposób problematyzuje płęć, czy podejmuje próbę redefinicji pojęć „kobieta” i „mężczyzna” albo wyjścia poza opozycję „kobiecości” i „męskości”, czy jedynie utrwała — wbrew obrazoburczym deklaracjom „wielkiej wyprzedaży starych rupieci”¹ — tradycyjny model płciowego podziału. Czy w ogóle zmienia ramy pojęciowe tego, co męskie i tego, co kobiece, czy ustala ich

¹ Jak pisał Bruno Jasiński: „Spszedaje się za pul darmo stare tradycje, kategorie, pszyzwyczajenia, malowanki i fetysze” (B. Jasiński: *Do narodu polskiego. Manifest*, cyt. za: *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki* 1978: 9).

wzajemną relację, a jeśli tak, to w jaki sposób? A przede wszystkim, dlaczego pozwala na sformułowanie tak prostych i jednoznacznych odpowiedzi jak te zarysowane powyżej, które zapewne właśnie dlatego powinny nam się wydać podejrzane? I wreszcie to, co prawdopodobnie najważniejsze: w jaki sposób dochodzi w awangardowych programach i artystycznych realizacjach do powiązania wyobrażeń dotyczących modelu płciowej organizacji rzeczywistości z polem praktyki społecznej i politycznej. Jak wyobrażenia te funkcjonują w obrębie sztuki? I czy w ogóle można we wszystkich tych kwestiach w ogóle pytać o awangardę, pomijając jej liczne wcielenia, sugerujące raczej liczbę mnogą?

Mięso i maszyna

Wydawać by się mogło, że najprostsze, podane jak na tacy, odpowiedzi na większość postawionych tu pytań znajdziemy u futurystów, którzy osnuwają swoją wizję płci wokół pojęcia i metafor płodności, ukazujących różne oblicza biologicznego esencjalizmu. Z punktu widzenia równości płci społeczna zmiana i projekt przekształcania świata proponowany przez futurystów jest wizją potworną, opartą na radykalnej płciowej ekskluzywności i dyskursywnie wyjaskrawionych obrazach patriarchalnego ucisku.

Radykalne oddzielenie przez futurystów tego, co męskie, od tego, co kobiece, wpisuje się w kult wojny, a wyraźniej jeszcze w „zbiorową mitologię podboju” (Delaperrière 2004: 119), której symbolem dla Marinettiego staje się wzniesiony karabin maszynowy. To po pierwsze². Po drugie natomiast, pragnienie erotycznego posiadania kobiety wiąże się z ideą przestrzennej ekspansji, kluczową dla awangardowych dążeń futurystów. I wreszcie po trzecie, obok owej „zbiorowej mitologii podboju” oraz „idei przestrzennej ekspansji” pojawia się przeświadczenie o reprodukcyjnej misji futurystów, która — w rozumieniu przedstawicieli ruchu — niestety zrealizowana może zostać jedynie „za pomocą” kobiety, zredukowanej do roli seksualnego obiektu³ i prokreacyjnego

² Maria Delaperrière pisze na ten temat:

Umilowanie wojny jawi się więc jako bezpośrednia konsekwencja odrzucenia kobiecości: wojna przeciw naturze w imię sztuczności! W wyobraźni Marinettiego wzniesiony ku górze karabin maszynowy jest substytutem życia erotycznego, ta seksualność zaś odsunięta od swej naturalnej celowości zdaje się prowadzić wprost do faszyzmu. (2004: 120)

³ Teksty futurystyczne są zaludniane przez kobiety w zdecydowanej większości sytuowane w pozycji obiektów seksualnych, które niejednokrotnie zostają w osobliwy sposób zdehumanizowane. Podstawowym narzędziem odczłowieczenia i odpodmiotowienia kobiet staje się m.in. dezintegracja kobiecego ciała. Pokaźnikowane obiekty seksualne pojawiają się w tekstach np. jako „drgające uda”, „brzuch gładki”, „lekkie nóżki”, „linie bioder” czy „piersi mleczne”, jak w wierszu *Pisuary* Anatola Sterna. Ciało sprowadzone zostaje do jego części, a najważniejszą w tym wymiarze figurą futurystycznej erotyki staje się bez wątpienia synekdocha. Widziane jako przedmiot, kobiece ciało poddawane jest przez futurystów ciąglej dehumanizacji, która widzi w kobiecie dającą się rozczłonkować, podzielić na funkcjonalne, lecz wymienne części maszyny do zaspokajania potrzeb.

Zęby me błyskawicą przernijcie czerwoną / Ognistym krzykiem rozświećcie ciemności — / I dziewczę spoconą / Co jak cień się błąka po drewnianym moście, / Co białe ukazuje lono / Do gacha przytulona — błyskawicą twórciel! // Pędzicie zęby me, psy me, nad Wisłę / Gdzie wbiwszy oko w fałę mętną, ruchliwą — / Rękoma swe brzuchy potworne obwisłe / Podtrzymują — z porwaną na nich spódniczką — / Ukażcie się zapłodnionym przez księżyc / Melancholiczkom!

(*Nagi człowiek w śródmięściu*, Stern 1985: 24)

Wbiłem w gors twój oczu swych błękitne noże

(*Mój czyn miłosny w Paragwaju*, Stern 1985: 36)

narzędzia⁴ zarazem, na podstawie jej „zwierzęcych walorów”, jak określał je Marinetti. Pod wieloma względami podobne postulaty wysuną polscy futuryści (choć ich stosunek do włoskich poprzedników będzie bardzo skomplikowany). Aleksander Wat i Anatol Stern w manifestie *Prymitywiści do narodów świata i do Polski* obwieszają, że „wartość kobiety polega na jej płodności” (Stern i Wat 1978: 78). Bruno Jasieński w *Do narodu polskiego* napisze z kolei: „rozróżniamy spomiędzy dzieł sztuki architektonicznej, plastycznej i technicznej — KOBIECĘ — jako doskonałą maszynę rozrodczą” (1978: 13). Funkcja wyznaczana kobiecie łączy się z ogromną rolą, jaką futuryści nadają aktowi seksualnemu i płodzeniu, jak pisze Jasieński: „podkreślamy moment erotyczny jako jedną z najbardziej zasadniczych funkcji życia w ogóle. Jest on jednym z elementarnych i nadzwyczaj ważnych źródeł radości życia, pod warunkiem, że stosunek do niego jest prosty, jasny i słoneczny” (1978: 14).

Widzimy wyraźnie, jak pierwotna, naturalna, zwierzęca płodność miesza się w futuryzycznej metaforze z nowoczesną fascynacją maszyną, w które to zmieszanie dyskursów ewidentnie uwikłane zostaje konstruowanie specyficznego pojęcia „kobiecości”. Ogólnie rzecz ujmując, rozważania futurystów nad problemem płci muszą rozciągać się pomiędzy dwoma biegunami, pomiędzy którymi nieuchronnie rozciąga się sam futuryzm — pomiędzy prymitywizmem i maszynizmem, ku którym jednocześnie niemal zwroty wcale się nie wykluczają⁵. Częścią prymitywistycznego mitu są oczywiście obrazy zapładnianych

A gdy falowała pierś twą jak głębokie zboże (...) / JA, ryk młodego słonia rzuciwszy w przestworze, Okręciłem nosa cię trąbą i rzuciłem w górę

(Stern 1985: 36)

Jak soczyste dziewczynki ciężą mandarynki / Przez leniwych bonzów zrywane w pstrym nastroju

(*Chiński bożek (ja sam)*, Stern 1985: 41)

Gdy uśmiechnięty paż / W pomarańczowym gaju / Caluje usta Lil i Kaś / I każe się im na trawie kłaść; / (One mdleją: „Dajże pokój, aś”)

(*Uśmiech Primavery*, Stern 1985: 56)

rozkłada się przed nim samka wciąż od nowa”, „kobiety, gwalci je, zdzierając z ciał ich spódniczki

(*Pissuary*, Stern 1985: 76)

4 palcem pokazuje mu na kwietnom górę / swego brzucha to wcale nie je chorobo / z tego bendzie prendko male tluste bobo / karmić z cycek trzeba będzie kturę

baba dźwigana dzierży go za łape / i wola / cha cha ta cha ta brzu cha ta

(*nimfy*, Stern 1985: 83)

— Poszła dzieucha do miasta / — Um-ta-ta, Um-ta-ta-ta / — Powróciła brzuchata

(B. Jasieński: *Miasto*, cyt. za: *Antologia polskiego futuryzmu...* 1978: 147)

⁵ To problem bardzo szeroko komentowany przez badaczy. Tak, nieco przewrotnie, ujmował owo rozpięcie Kazimierz Wyka w szkicu poświęcony twórczości Tytusa Czyżewskiego:

W krajach bardzo zacofanych technicznie i cywilizacyjnie, jak ówczesna ojczyzna poety, najprostsze przyrządy mechaniczne pełnią jednocześnie, niczym nad brzegami Kongo, funkcje magiczne. W pokoleniu Czyżewskiego nie było sprzeczności pomiędzy kultem prymitywu, sztuki murzyńskiej, ludów oceanicznych, wytwórców drewnianych Chrystusików frasobliwych, a magicznym stosunkiem do wytworów cywilizacji przemysłowej. Nie dziwny się przeto, że maszyna zachodzi w ciężę pod piórem kogoś, kto cały żyje podhalańską wyobraźnią.

(Wyka 1977: 20-21)

Na temat prymitywizmu, ludowości i folkloru w twórczości Czyżewskiego oraz strategii folkloryzacji poezji futurystycznej pisała szeroko Beata Śniecikowska (Zob. Śniecikowska 2005: 141–168; 2008: 454–519), ukazując złożoność tej problematyki i przekonując, że futurystyczne „bezwartunkowe uwielbienie technologii, cywilizacji, pędu to w tej perspektywie właściwie... recepcyjny stereotyp” (Śniecikowska 2012: 74). Analizę zagadnienia podejmowali również m.in. Grzegorz Gazda w szerszym kontekście literatury międzywojennej (Gazda 1972; 1974), Małgorzata Baranowska (1984) w odniesieniu do twórczości Anatola Sterna, Stanisław Burkot (1985)

i rodzących kobiet, gdy tymczasem kult maszyny stereotypowo, lecz nierozzerwalnie wiąże się (i to zarówno u futurystów włoskich, jak i rosyjskich oraz polskich) z zachwytem męskością. Stąd więc jedną z najważniejszych i obecnych u różnych poetów seksualnych fantazji futurystycznych jest uprawianie seksu i prokreacja nie z kobietą, lecz z maszyną. Bliskie temu stawało się skrywane futurystyczne marzenie o obojnactwie — posiadaniu reprodukcyjnych dyspozycji właściwych obydwu płciom⁶, które skupiło się w wizji samo-reprodukującej się maszyny⁷ o onnipotentnej mocy: artyści — Boga-Ojca-Stworzyciela⁸. Kobieta natomiast przypomina mężczyźnie o jego biologicznym powołaniu, a reprodukcja z udziałem kobiety odbiera mu realną moc sprawczą i kreatywny potencjał. Sprawia tym samym, że natura (i niejednokrotnie łączona z nią figura kobiecości) jawi się futurystom jako najbardziej paseistyczna i anachroniczna ze wszystkich rzeczy, a więc szczególnie wroga futurystycznym ideom. Choć oczywiście w kontekście prymitywizmu natura — prawem tak częstych „futurystycznych paradoksów” — bywa i gloryfikowana, czego wyrazem chociażby słynna, przekorna „apoteoza konia” czy „gga gąsiora” z manifestu *Prymitywiści do narodów świata i do Polski* Sterna i Wata (*Antologia polskiego futuryzmu...* 1978: 4).

Gdybyśmy jednak tylko w taki sposób przeczytali futurystyczną awangardę przez pryzmat płci, wówczas nie byłaby ona niczym innym jak tylko potężną hiperbolą całej gamy patriarchalnych obrazów symbolicznych, które zrekonstruować i zinterpretować nader łatwo: kobieta jako wcielenie konserwatyizmu przynależy tu do anachronicznej, pierwotnej,

w odniesieniu do poezji Stanisława Młodożeńca, Marian Rawiński (1971), analizując problem w twórczości Brunona Jasińskiego czy Maria Dellaperrière (2004), ujmując problem relacji prymitywizmu i maszynizmu w programach i artystycznych realizacjach na tle awangard europejskich.

⁶ 7 maja 1921 roku / w Warszawie na placu Żelonym, / mężczyzna rodził o zmroku, / kszycząc głosem matowym, zdziczonym

Mężczyzna, kobieta i ten nijaki / hermafrodyta (...) — bżuhy wam się wzdęły, jak balon!

(*Plodzenie*, Wat 1997: 284).

⁷ Taka wizja maszyny do polskiej poezji futurystycznej przenika z Włoch. Bruno Jasiński streszczał w jednym zdaniu odpowiedź futuryzmu włoskiego na przynoszony przez rozwój cywilizacji i techniki problem relacji człowieka wobec maszyn, pisząc: „Sztuka winna podnieść maszynę do poziomu ideału erotycznego ludzkości (Stanowisko, którego u nas przez dłuższy czas mozolnie i konsekwentnie bronili duży artysta Tytus Czyżewski)” (B. Jasiński: *Futuryzm polski (bilans)*, cyt. za: *Antologia polskiego futuryzmu...* 1978: 51). Odnotowaną przez Jasińskiego skłonność Czyżewskiego do podobnego ujmowania maszyny najlepiej oddaje fragment wypowiedzi autora *Zielonego oka z 1-szej jednostniówki futurystów* z 1921 roku: „Kochajcie elektryczne maszyny, żeńcie się z nimi i plodźcie Dynamo-dzieci — magnetyzujcie i kształćcie je, aby wyrosły na mechanicznych obywateli?”. Podobne obrazy, w których metafory erotyczne czy rozrodcze rozwijają się w oparciu o pojęcia z obszaru mechaniki, elektryki, elektroniki, łącząc męską potencję z produkowaniem, wytwarzaniem czy generowaniem, znajdziemy również w wielu wierszach Czyżewskiego:

wszystkie elektromanekiny / (razem) / kochamy się kochamy się kochamy się / (...) plodźmy się ródźmy się elektryzujemy się / zmanekinizujemy świat (...) // Ja: / jako twórca / elektro światów mego mózgu / ja medium samego siebie / pierwszy elektromagnetyczny / poeta i malarz

(T. Czyżewski: *Transcendentalne panoptikum*, cyt. za: *Antologia polskiego futuryzmu...* 1978: 125)

A także np. w *Elektrycznych wizjach*, *De profundis* czy *Płomieniu i studni*.

⁸ Niech umilknie niebo, niech przestanie grać / gdy się wtoczę jak tank na baszcie świata. // Słońcu przerażonemu ryknę: stać! — w niebo plodnością ziemi plująca armata

jako dzwon nalany spermą i krwią / wołam cię plodności porykiem bawolów

(*Plodność*, Wat 1997: 286–287)

odwiecznej natury, mężczyzna do świata podbijającej i ujarzmiającej ją cywilizacji i kultury. Mężczyzna staje się uniwersalizującym synonimem człowieka, kobieta — usytuowana albo w funkcji wykazującego jedynie instynkt macierzyństwa i walor płodności zwierzęcia (bardzo częste zestawianie kobiety z krową⁹, wszechobecna metafora mleczna¹⁰, metafora „mięsa kobiet” Jasińskiego¹¹ i wiele innych), albo odpodmiotowionej maszyny do rozrodu. Mężczyzna formułuje prokreacyjny nakaz, wobec którego kobieta niejednokrotnie pozostaje niema. Podlega ona zasadom patriarchy i często zostaje obsadzona w roli (nie ma przy tym absolutnie żadnej alternatywy) narzędzia reprodukcji, bez przyzwolenia na inne funkcjonowanie w systemie społecznym. Z tej perspektywy nie ma tu miejsca na jakiegokolwiek rozumienie kobiecości nienaznaczone męskimi wartościami, a tym bardziej na problematyzowanie samej płciowości.

Chybiony cel

Stwierdzenie, że nie ma tu miejsca na problematyzowanie płciowości nie do końca jest jednak prawdziwe — pleć, mimo wszystko, zostaje tu osobiście sproblematyzowana. Traktując „kobiecość” jako figurę dyskursywną przechwyconą przez futurystyczną retorykę dla jej własnych celów, można wyciągnąć także inne wnioski i uczynić owo przechwyconie punktem wyjścia wielu innych rozpoznań. W tym miejscu pojawia się jednak kolejne pytanie: na ile futuryści intencjonalnie wikłają konstrukt „kobiecości” zarówno w to, co rewolucyjne, jak i w to, co prowokacyjnie reakcyjne, a więc na ile fantazmat ten staje się czymś w gruncie rzeczy wyjątkowo charakterystycznym dla historycznej awangardy i obnaża diagnozowaną przez Fostera sprzeczność w obrębie praktyki dyskursywnej?

Najciekawsze wydaje się rozstrzygnięcie, na ile futuryści mówiący o kobiecie i o tym, co kobiece, mają na myśli jedynie dosłowną mizoginiczną, głoszoną przez Marinettiego „pogardę dla kobiet” (1909: 143), a na ile kobiecość i to, co kobiece, staje się fantazmatem ucieleśniającym w sobie wszystko to, czego futuryści najbardziej nienawidzą i z czym walczą. I tak, po pierwsze, pod postulowaną „pogardą dla kobiet: kryje się zwłaszcza zaniegowanie sentymentalnego i romantycznego ideału kobiety, miłości, ale i romantycznego pojęcia natury¹². Kobieta jest bowiem tą, która sytuuje się między życiem biologicznym

⁹ Jak np. w wierszu *Spacerujące* z tomu *Futuryzje* Anatola Sterna

Na łące pasą się świecące młode krowy / I myczą gęsto, dojne, od sil i od gorąca. // Po ulicy strojne chodzą młode kobiety, / Grają w chodzie biodrami i mrużą się od słońca

(Stern 1985: 47)

¹⁰ Wszak świat jest olbrzymią mleczną bryłą / o nieskończonej liczbie bżuhów, / gwieżdzistopierśną dojną kobylą, / która karmi kamieie, rośliny, zwierzęta, ludzi i duhuw

(*Płodzenie*, Wat 1997: 285)

¹¹ zobaczyłem kobietę, którą rąbał masaż / i układał na ładze, kawał po kawale

Pożerajcie kobiety z octem i na sucho

(Jasiński 2008: 225)

Wgryźć się kły moje te drżące / W gromadę kobiet szkaradną bladą — / Gdy krew wytryśnie, / Jeśli dziś nie — / To jutro błysnie biel nogi pełnej / Biel krągłej nogi za balustradą

(Stern 1985: 24)

¹² Badacze niejednokrotnie dokonywali analizy włoskiego futuryzmu w perspektywie podejmowanych w niniejszym szkicu problemów badań nad płcią. Zob. m.in. L. Re (2016), *Women, Sexuality, Politics and the Body in the Futurist Avant-Garde During the Great War* [w:] *Modernism and the Avant-Garde Body in Spain and Italy*, pod red. N. Fernandez-Medina, M. Truglio. New York and London; L. Re (1989), *Futurism and Feminism*, „Annali d’Italianistica” vol.7; L. Re (2015), *Mater-Materia. Maternal Power and the Futurist Avant-Garde* [w:] *The Great*

i sakralizacją odwiecznego cyklu natury a wyidealizowaną figurą romantycznej miłości, która wiedzie ku transcendencji (por. Delaperrière 2004: 119–120). Wszak sentymentalny obraz kobiety bardziej niż cokolwiek innego zagraża wizerunkowi futurysty, obdarzonego ekspansyjną i prokreacyjną misją.

Po drugie, „pogarda dla kobiet” wiązać miałyby się ze wspomnianym już prymitywizmem, prymitywizm stanowił wszak część antykulturowej strategii futurystów i podkreślenia kulturowej niezależności, a wymierzony był zwłaszcza w tradycję literacką. Bardzo istotny okazał się jednak parodystyczny walor prymitywizmu z ostrzem skierowanym przeciwko symbolizmowi. To, co kobiece, funkcjonowało tu jako rewers projektowanej futurystycznej natury, który musi zostać spektakularnie zniszczony, by możliwe było uwolnienie rewolucyjnego potencjału. „Pogarda dla kobiet” byłaby wedle tego klucza w istocie protestem przeciwko stworzonemu przez męski dyskurs obrazowi kobiety pięknej, pociągającej i biernej, oczekującej jak kuszący kwiat na zerwanie i przejęcie przez męczyznę absolutnej władzy nad jej ciałem. Kobieta dla Marinettiego była ikoną dekadencji, ucieleśnieniem schyłkowości i fin-de-siècle’u, gdy funkcjonowała w kulturowych rolach, które dla futurystów były nie do przyjęcia: *femme fatale*, kobiety wampira, świętej dziewicy, anioła, ofiarnicy, kochanki wcielającej romantyczne klisze, czystego obiektu męskiego pożądania. Trudno bowiem inaczej niż w tym właśnie kontekście wyjaśnić zaskakujący, pełen paradoksów fragment jednego z manifestów Brunona Jasińskiego:

Kobieta jest siłą nieobliczalną i niewyzyskaną przez swuj wpływ niebywały. Domagamy się bezwzględnego równouprawnienia kobiet we wszystkich dziedzinach życia prywatnego i publicznego. (Jasiński 1978: 13)¹³

I wreszcie po trzecie, „przechwycona” figura kobiety wcielała wszystko to, co futuryści darzyli nienawiścią, a co związane było z mieszczańską moralnością: resentyment, pasywność, pasożytnictwo, zorientowanie na przeszłość zamiast zorientowania na przyszłość, sentymentalną wizję rzeczywistości. Tak pojmowana figura kobiety była dla futurystów zakładniczką burżuazyjnego obrazu świata — ze zniechęconą, usankcjonowaną przez prawo strukturą rodzinną, instytucją małżeństwa, katolickim obrazem kobiety, rodziny, a także obyczajowego i genealogicznego porządku. Tak ujęte hasło „pogarda dla kobiet” miało być — może przede wszystkim — wymierzone w najważniejszego awangardowego adwersarza: mieszczańską moralność¹⁴. Nie mamy jednak wątpliwości, że ten oparty na mizoginii, z pozoru heroiczny atak na burżuazyjną moralność chybia celu i najzupełniej błędnie lokuje fantazmatycznego adwersarza w kobiecie, a nie w — sprzymierzonych z sobą — patriarchacie i kapitalizmie. Wydaje się, że właśnie to wielkie sprzymierzenie patriarchalnych struktur z projektowanym przez kapitalizm porządkiem świata jest największym przeoczeniem awangardowej krytyki mieszczaństwa.

Mother, Women, Maternity and Power in Art and Visual Culture, eds. G. Pisapia, F. del Corno. Lausanne: C.S. Blum (1996), *The Other Modernism. F.T. Marinetti's Futurist Fiction of Power*, Berkeley; W.L. Adamson (1997), *Futurism, Mass Culture and Women: The Reshaping of the Artistic Vocation, 1909–1920*, „Modernism/Modernity” 4.

¹³ Podobnie przewrotny i paradoksalny charakter będzie miał komentarz Jasińskiego do wiersza *Mięso kobiet*, zamieszczony w jednodniówce *Nuż w bżubiu*.

¹⁴ Stąd więc na przykład futurystyczna agitacja na rzecz wprowadzenia rozwodów. Por. Jasiński (1978: 14).

Punktem wyjścia i zarazem „punktem dojścia” owej krytyki jest więc dualistyczny impas tego „awangardowego” systemu symbolicznego. Prezentuje nam on świat niemożliwych do zniesienia opozycji: męskie — kobiece, kultura — natura, rozum — ciało, podmiot — przedmiot, okazując tym samym faktyczną niemoc wykonania jakiegokolwiek subwersywnego gestu wymierzonego w świat burżuazyjnej idei i moralności. W kwestii płci futuryści zdecydowanie legitymizują porządek, który chcą podkopać.

Piecyk, płęć i przemoc

Awangardowe ruchy artystyczne, jak pisała Rita Felski, „frenetycznie burzyły wszelkie mitologie (i zarzywały święte krowy) oprócz jednej: autentyczności własnego antynomicznego stanowiska” (2016: 120). Ale, co ważne, ten polaryzujący język nie prezentuje się jako niepodważalny, naturalny i przez to niedyskutowalny. Szczególnie widoczne w przypadku futurystycznej programofilii okazuje się to, że język ten jest sztuczny, ostentacyjnie wykreowany, nastawiony nie na milczącą aprobatę słuchaczy, ale na sprzeciw właśnie. Futuryści nie boją się gwizdów, ale bezmyślnego przytakiwania. Raczej wolą być wygwizdywani niż aprobowani i oklaskiwani. Podobnie jak awangarda, futuryzm nie chce bezkolizyjnej kolonizacji języka i wyobrażeń, ale przeciwnie, żąda oporu. Mimo to nie ma tu mowy o jakimkolwiek emancypacyjnym potencjale awangardy, który mógłby zaistnieć w dyskursywnej praktyce. Szczególną rolę w tym obszarze zdaje się pełnić wywoływany przez awangardowe artefakty szok.

Oprócz podkreślania roli polskiego futuryzmu, wiele mówiło się jednocześnie o jego nieoryginalności, o kopiowaniu — zarówno w manifestach, jak i w literackiej praktyce — włoskich i rosyjskich wzorów, podejmowaniu bardzo podobnych motywów, rozwijaniu tych samych metafor, obrazów. Świadomość owego symptomatycznego „spóźnienia”¹⁵ polskiej awangardy względem awangard europejskich i konieczność usytuowania jej w zupełnie innej, powojennej sytuacji historycznej jest tu bardzo istotna.

Gdy rozpoczynał się awangardowy ferment, kiedy Marinetti publikował swój *Akt założycielski i manifest futuryzmu* w 1909 roku, Bruno Jasieński miał 8 lat, Aleksander Wat — 9, Anatol Stern — 10. Nie można więc w ogóle mówić o bezpośrednim działaniu tak efemerycznego zjawiska, jakim był futuryzm Marinettiego na polski ruch¹⁶. Zdecydowanie bardziej bezpośrednio oddziaływanie miał na polskich futurystów oczywiście futuryzm rosyjski (*Obłok w spodniach* Majakowskiego ukazał się w roku 1915). Jeśli jednak spojrzymy na polską poezję futurystyczną przez pryzmat płci, a zwłaszcza na historię recepcji tej poezji przez pryzmat płci, to dostrzeżemy niewielką obecność tematu w badaniach. Powielane stereotypowe sądy na ten temat zapośredniczone są — niemal zawsze — przez

¹⁵ Aleksander Wat pisał na temat owego spóźnienia w *Coś niecoś o Piecyku*.

Futuryzm w Polsce 1919–1924 był spóźniony o lat dziesięć, nawet w stosunku do Rosji, i znalazł już gotowe obce wzorce, zwłaszcza w poezji rewolucyjnego gigantyżmu wczesnego Majakowskiego i w metafizycznym anarchizmie dadaistów. (2008: 294)

Kontynuował, poddając nowatorstwo polskich futurystów wyjątkowo surowemu osądowi:

Jedyną jego oryginalnością w stosunku do nowatorskich kierunków na świecie była młodość naiwna jego promotorów, ich brak doświadczenia poetyckiego. (2008: 309),

nazywając dalej rewoltę futurystyczną „rewoltą poronną” (2008: 311).

¹⁶ „Marinetti jest nam obcy” — zadeklarują, wikłając się zarazem w sprzeczności, przedstawiciele ruchu w *2 jednolinnce futurystaw* *Nuż w bżubhu* (*Antologia polskiego futuryzmu...* 1978: 29).

powszechnie znane interpretacje tekstów Marinettiego z demaskowaniem (często jedynie pozornym) ich charakterystycznej retoryki, w której centrum sytuuje się słynna „pogarda dla kobiet”. I oczywiście możemy w taki sposób czytać manifesty polskich futurystów, ale jeśli analizy takie miałyby rzucić jakiegokolwiek światło na pole sztuki, w jakim dokonują się jedne z pierwszych polskich awangardowych manifestacji, to tylko wtedy, gdy będziemy szukać ich znaczenia jako gestów powtórzenia. Ich osobliwość mogliśmy ewentualnie odnaleźć właśnie w tym, że dokonują się w zupełnie innym polu artystycznej produkcji i pytając o zasadę oraz różnicujące warunki, w jakich się dokonują. W oderwaniu od tego znaczą niestety niewiele więcej niż puste gesty kopistów.

Pozostańmy jednak przy problemach płci i zapytajmy: czy rzeczywiście znajdujemy w polskiej poezji początków awangardowego zrywu jedynie silne i silnie upłciwione męskie, heteroseksualne podmioty, artykułujące na różne sposoby kult męskości i pogardę dla kobiet? Sytuacja wyda się znacznie bardziej skomplikowana, gdy ze względu na owo spóźnienie polskiej awangardy zdecydujemy się przeczytać teksty futurystów już jako swego rodzaju „świadczenia lektury” zachodniej i wschodniej awangardy. Ich język i warstwę ideologiczną (nierozzerwalnie związaną tu z retoryką) potraktujemy natomiast nie tylko jako prostą inspirację czy gloryfikowany przez naśladowców wzór, ale jako to, co silnie opresyjne i co buduje tu obszar działania hegemonicznego dyskursu. I właśnie dlatego, że opresyjne, wymusza albo bezrefleksyjne poddanie się przez kopiowanie (na co tekstowych dowodów znajdujemy mnóstwo), albo jakąkolwiek próbę, jeśli nie emancypacji, to konfrontacji¹⁷.

Gdy przyjmiemy tę perspektywę, swoje niezwykle oblicze ujawni pierwszy poemat Aleksandra Wata *Ja z jednej strony i Ja z drugiej strony mego mopsoszelaznego piecyka*, analizowany niezliczoną ilość razy przez badaczy, którym nie dawał spokoju niepokojący, ciemny charakter tekstu. Z uwagi na niepewność rozpoznań, czemu trudno się dziwić, interpretatorzy sytuowali tekst Wata w bardzo różnych przestrzeniach awangardowej praktyki — surrealizmie, ekspresjonizmie, dadaizmie, futuryzmie, kubizmie, traktowali poemat jako realizację teorii Czystej Formy, ale określali go i jako poemat sursecesyjny, i kampowy. Powodem takiego stanu rzeczy — „potworkowatość konstruktu spłodzonego przez dziewiętnastoletniego Faustusia warszawskiego” (Cyranowicz 2002: 24), jak pisała swego czasu Maria Cyranowicz, czy przytłaczający charakter „ogromnej biblioteki w stanie oblędu” (Venclova 1997: 82), jak próbował nazwać rzecz Tomas Venclova; Krystyna Pietrych proponowała

¹⁷ Konieczne oczywiście jest zobaczenie tych futurystycznych fantazmatów kobiecości i męskości na tle innych teorii awangardy i awangardowych praktyk. Dla przykładu można tutaj podać szczególną rolę „kobiecej” figury w koncepcjach Juliana Przybosia zawartych w szkicach *Człowiek w rzeczach* (1926) oraz *Idea rygoru* (1927). Jak pisze na ten temat Aneta Ługin, cytując Przybosia: Idea ta [nowej poezji — M.B.M.] zawiera się w konieczności eliminacji „kaprysu gorączki uczuciowej”, „gadatliwości lirycznej”, „mazgajstwa lirycznego”, „śliniących lez”. Nie wolno być „plotkarzem” — przekonuje Przyboś — trzeba unikać „paplaniny sentymentalnej”, „niesmacznej kokieterii”, „smarkaczowskiej pretensji” (Ługin 2000: 67). Zwalczaną poezję poprzedników nazywa Przyboś „poezją wdzięczących się panien” czy „poezją dla pensjonarek”, z jej gadatliwością, paplaniem, mizdrzeniem się, kokieterią, mazgajstwem itd. W zamian za to wzywa do nauczenia się „godności męskiej lakoniczności”, nakazuje: „Bądźcie mężczyznami!”, „dobrze wychowanymi mężczyznami”. Aneta Ługin ciekawie pokazuje, jak ta metafora dobrego wychowania idzie u Przybosia w parze z metaforą gwałtu. Kataloguje również wiele przykładów Przybosiowych metafor aktu twórczego jako seksualnego podboju rzeczywistości, brania przemocą w posiadanie i ostatecznie spełnienia (Ługin 2000).

z kolei próbę wyjścia z impasu poprzez analizę wczesnej twórczości Wata jako przestrzeni nie wpływów, ale światopoglądowych zmagania (1992: 68).

Co jednak najbardziej interesujące, w *Piecyku* Wata, wyprzedzającym futurystyczne próby, eksperymentatorski gest jest niewątpliwie związany także z eksperymentowaniem w obszarze tradycyjnego modelu urządzenia płci — z jednej strony zadaje liczne pytania o płeć, ale też jest sumą obrazów zdecydowanie podważających awangardowe konstrukty kobiecości i męskości. Obrazy te ciążyą raczej w stronę indywidualnie podejmowanego eksperymentowania z rolami przypisanymi płciom i wielokrotnie zdają się ewidentnym wynikiem lęków i walki z presją męskości. A oczywiste jest, że im ta presja jest większa, tym większa jest skłonność do prowokacji i wywoływania szoku. Tak jest i tutaj. Wat, grając mizoginicznymi kliszami, problematyzuje w *Piecyku* płciowość, znosząc iluzję jej neutralności, rozbija ramy pojęciowe „kobiecości” i „męskości”, ale i „kobiety”, i „mężczyzny. Młodzieńczy poemat staje się w tej perspektywie miejscem dyskursywnej praktyki, za pomocą której mogą zostać postawione pytania o płeć, a sama płciowa nieoczywistość może być problematyzowana i artykułowana.

Z jednej strony pojawiają się więc w *Piecyku* charakterystyczne dla patriarchalnego systemu figury kobiece: matki, dziewice i prostytutki, jako m.in. „dziewczynki czyste i błogie” (Wat 2008: 18), „Maryja morska” (48), Bogarodzica (33), „krew Wenus” (33), „matki karmiące” (12), „kochanki z Lesbos” (28)”, „młode wytworne andaluzyjskie czarownice” (10). Niewinną Izoldę o Złotych Włosach ze średniowiecznej legendy zmienia Wat w zbezczeszczoną kochankę skomlących, obłąkanych trędowatych, którym oddaje ona „swoje bujne ciało” i „pierś dojną”¹⁸ (Wat 2008: 16). Nie zostaje jednak w żadnym razie ustawiony naprzeciwko tych kobiecych postaci oczekiwany w tym awangardowym, inspirowanym między innymi Marinettim¹⁹, eksperymentcie, silny męski heteroseksualny podmiot obdarzony twórczą potencją. Pojawia się impotent albo onanista: „niewolnik Onanij” (Wat 2008: 7), który położył trzynastoletnią Beatrice na swoje samotne łożo, „lecz wyczerpany (niemoc zwinęła mu kręgosłup i zwiędłe ręce) odwrócił się do niej tyłem” (7); „samotny szarpiający niebo onanista” (26); niezrealizowany „balet potencji” (312). Pojawia się podmiot o zdecydowanie niejednoznacznej płciowości lub istota dwupłciowa: „Samotwór z sobą” — we wnętrzu budzi się mnie „Samka” (Wat 2008:17); „A moje nogi jędrne i pełne w głodzie niemym rozkoszy ocierają się pod dreszcz, pod sepleniący dreszcz

¹⁸ Krystyna Pietrych komentuje ten fragment następująco:

Izolda odarta z piękna i wzniosłości, z należącego jej na mocy tradycji *decorum* staje się uosobieniem nie wzniosłej miłości, lecz perwersyjnej żądzy; potworniej tym bardziej, im żywsza jest pamięć jej pierwotnego wizerunku. (1992: 70)

¹⁹ Choć należy pamiętać, że Wat wspomina o bardzo powierzchownej recepcji dokonanej włoskiego futuryzmu w Polsce i poznawaniu podstawowych założeń ruchu „z drugiej ręki”. W *Moim wieku* wskazuje jednak zarazem na kluczową rolę Marinettiego i postulatów dotyczących „słów na wolności”:

Kiedy zaczynaliśmy futuryzm, to właściwie żadnego dzieła futurystycznego nie znaliśmy. Starczyło jedno hasło, jedno małe odkrycie, jedno zdanie składające się z trzech wyrazów: ‘słowa na wolności’ (...) to była jednak olbrzymia rewolucja w literaturze. (Wat 1998: 28)

Choć często pisze się o *Piecyku* jako przykładzie *écriture automatique*, znacznie wyprzedzającym dokonania Bretona i powstałym — jak pisze Wat — „z tej samej (...) inspiracji Freudowskiej” (Wat 2008: 307), nie można pominąć roli „słów na wolności”, którą pisarz będzie podkreślał wiele razy.

dwupłciowości” (17)²⁰. We fragmencie zatytułowanym *Męskość* Wat decyduje się zresztą odebrać tytułowemu słowu bezdźwięczne „s” i zapisać je przez dźwięczne „z”, czym po raz kolejny zwraca naszą uwagę na zmagania z presją męskości.

Jeden z ciekawszych w tym względzie obrazów osnuty jest w poemacie wokół szalonych menad. W jednym z fragmentów widzimy „słońce szarpane przez menady melancholijne” (Wat 2008: 32). Zapowiedziane tu menady wkrótce powracają — jako „kołujące na przedmieściu praczki” (41). Przypominają orszak bachantek, które rozszarpują męskie ciała. Nie jest to jednak obraz ani płciowo, ani klasowo neutralny — to praczki, które rozszarpują ciało inteligenta:

Kiedym wychodził z zielonej oberży było już bardzo późno. Kołujące na przedmieściu praczki podchwyciły mnie: Zgwałciwszy, rozwiesiły ciało moje, jako bieliznę, na grube sznury cementarszyska. Jakieś salamandry śliniły moje stopy, wargi i powieki. (Wat 2008: 41)

Piecyk zdaje się przykładem na to, że im silniejszy nacisk, presja, oczekiwania wobec kobiecości/męskości, tym większa skłonność do prowokacji i perwersji, tu wymierzonej w utrwalone pojęcia i opresyjne kulturowe wzorce. Mamy w poemacie z pewnością do czynienia ze sztuką przemocy, która dokonuje napaści na procesy interpretacyjne i wrażliwość czytelnika. I choć niejednokrotnie uznaje się awangardowy projekt za nieodwołalnie wyczerpany, który zamiast rewolucyjnej aury operuje jedynie na poziomie stylistycznych narzędzi, to jednak skłonność awangardy do brutalnych rozwiązań, „do używania kastetów, by walić nimi w czaszkę świata” (Felski 2017: 121) wydaje się dawać tuta dowód swojej skuteczności. „Literatura szoku nie jest najbardziej niepokojąca wtedy, kiedy służy stymulacji rozwoju społecznego, ale kiedy całkowicie w tej funkcji zawodzi, wymyka się stworzonym przez nas zakazom i nakazom, nie respektuje najważniejszych wartości”, napisze dalej Rita Felski (2017: 122).

Piecyk, podobnie jak późniejsze teksty futurystyczne, oparty jest w pewnym sensie na takiej przemocy: wielopłaszczyznowa przemoc w tekście przekłada się na przemoc tekstu, gdy atakuje on nas słowami wymierzonymi w nasze procedury rozumienia. Jako taki, *Piecyk* rezonuje zarazem seksualną i językową przemocą, ustawiając się przeciwko, ściśle związanemu z kapitalistyczną siłą nowoczesności i patriarchalnej wizji świata, znieczuleniu, zobojetnieniu i pasywności. „Piecykiem nie można się tak po prostu zachwycić. Natomiast można się nim nieźle ogłuszyć!”, pisze Maria Cyranowicz w nieco innym kontekście (1992: 33).

Wywoływany przez awangardę szok — zacytuję raz jeszcze Ritę Felski — „nie jest beztróskim zwiastunem przyszłej wolności od wszelkich tyranii i opresji, ale obrazową ilustracją wewnętrznych i zewnętrznych przeszkód stojących na drodze do tej wolności” (Felski 2017: 122). Wydaje się, że na etapie *Piecyka* Wat wierzy w to, że sztuka, nawet jeśli w swych różnych (także społecznych) funkcjach zawodzi, to za pomocą wywołanego szoku ma moc dewastowania naszych wyobrażeń i ram pojęciowych, druzgotania konstruktywów zdrowego rozsądku.

²⁰ Interesującą tezę stawia Aneta Ługin. Pisze, że „dzieje awangardy rozpoczynają się jako przezwyciężenie kobiecości, a kończą jej odkryciem” (2000: 63). Rozpoczynają się „jako negacja kobiety, a kończą jako transgresja męskości” (2000: 63). O pierwszym z gestów pisze jako o „otwartym i demonstracyjnym”, o drugim zaś jako o „skrytym, pełnym lęku oraz niepewności” (2000: 63).

W tekstach awangardowych Wata powstałych po *Piecyku*, w dużej mierze przetwarzających wschodnie i zachodnie wzorce, Wat zrezygnuje z odważnych prób mierzenia się z kwestią płci, komplikowania pojęć, będzie raczej wypierał lęki wywołane opresyjną wizją męskości przez nieustanne konstituowanie silnego męskiego podmiotu. W tym obszarze problematyzowania kwestii płci *Piecyk*, jak sądzę, obrazuje zmarnowany potencjał historycznej awangardy.

Bibliografia

- Antologia polskiego futuryzmu i nowej sztuki* (1978), pod red. H. Zaworskiej, Z. Jarosińskiego, Ossolineum, Wrocław.
- Baranowska Małgorzata (1984), *Prymitywizm prowokowany* (*Stern*) [w:] tejże, *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Czytelnik, Warszawa.
- Burkot Stanisław (1985), *Stanisław Młodożeniec. Rzecz o chłopskim futuryzmie*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa.
- Cyranowicz Maria (2002), *Sursecesyjne ruiny Aleksandra Wata. (Próba reinterpretacji Piecyka)* [w:] *W „antykwaracie anielskich ekstrawagancji”. O twórczości Aleksandra Wata*, pod red. J. Borowskiego, W. Panasa, Wydawnictwo KUL, Lublin.
- Delaperrière Maria (2004), *Polskie awangardy a poezja europejska: studium wyobraźni poetyckiej*, przeł. A. Dziadek, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Felski Rita (2016), *Literatura w użyciu*, przeł. J. Borkowska i in., Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań.
- Gazda Grzegorz (1974), *Futuryzm w Polsce*, Ossolineum, Warszawa.
- Foster Hal (2010), *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. M. Borowski, M. Sugiery, Universitas, Kraków.
- Jasiński Bruno (2008), *Poezje zebrane*, wstęp, opracowanie, komentarze B. Lentas, współpraca M. Ogonowska, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Ługin Aneta (2000), „Dobrze nychowani mężczyźni” albo „ciąg dalszy, przerywny”, czyli awangarda jako przeżycie i odkrycie kobiecości, „Teksty Drugie”, nr 6.
- Pietrych Krystyna (1992), *W chaosie i nicości. O młodzieńcych wierszach Aleksandra Wata* [w:] *Pamięć głosów. O twórczości Aleksandra Wata*, pod red. W. Ligeży, Universitas, Kraków.
- Przyboś Julian (1959), *Linia i gwar. Szkieci*, t. 1–2, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Rawiński Marian (1971), „Słowo o Jakubie Szeli” Brunona Jasińskiego wobec folkloru, „Pamiętnik Literacki” z. 1.
- Stern Anatol (1985), *Wiersze zebrane*, oprac. A.K. Waśkiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków.

- Śnicikowska Beata (2012), *Futuryzje-folklorystyczne, czyli awangardysty na wsi*, „Autoportret” nr 4.
- (2008), „Nuż w ubu”? *Konceptje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej, Wrocław.
- (2005), *Słowo — obraz — dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939*, Universitas, Kraków.
- Venclova Tomas (1997), *Aleksander Wat: obrazoburca*, przeł. J. Goślicki, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Wat Aleksander (1997), *Poezje. Pisma zebrane*, t. 1, pod red. A. Micińskiej, J. Zielińskiego, Czytelnik, Warszawa.
- (2008), *Wybór mierszy*, oprac. A. Dziadek, Ossolineum, Wrocław.
-