



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

Title: Awangarda płodna i bezpłodna

Author: Marta Baron-Milian, Katarzyna Szopa

Citation style: Głowacka Aneta. (2019). Awangarda płodna i bezpłodna. W: A. Kałuża, M. Baron-Milian, K. Szopa (red.), "Płeć awangardy" (S. 101-116). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH




Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Marta Baron-Milian

 0000-0002-5430-4339

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Awangarda płodna i bezpłodna*

Kto wierzy na słowo romantycznej retoryce awangardy z jej językiem rozłamu i rewolucji, ten nie rozumie kluczowych wymiarów, praktyk awangardowych – takie przekonanie wyrażał Hal Foster w szkicu *Kto się boi neoawangardy?*, otwierającym jego słynną książkę *Powrót Realnego*¹. Rysujący się w tym stwierdzeniu rozdźwięk 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 urządzenia 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 mieć źródło w jakimś konstruk-

* Pierwodruk niniejszego tekstu ukazał się na łamach „Zagadnień Rodzajów Literackich” 2018, 126, nr 2, s. 37–50. DOI: <https://doi.org/10.26485/ZRL/2018/61.2/3>.

¹ H. FOSTER: *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*. Przeł. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. Kraków 2010, s. 27.

tywnym projekcie 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 płć, czy podejmuje próbę redefinicji pojęć „kobieta” i „mężczyzna” albo wyjścia poza opozycję „kobiecości” i „męskości”, czy też jedynie utrwała – wbrew obrazoburczym deklaracjom „wielkiej wyprzedaży starych rupieci”² – tradycyjny model płciowego podziału. Czy w ogóle zmienia ramy pojęciowe tego, co męskie, i tego, co kobiece, czy ustala ich 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 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 w twórczości futurystów, którzy osnuwają swoją wizję płci wokół pojęcia i metafor płodności, ukazujących różne oblicza biologicznego

² Jak pisał Bruno Jasiński, „Spszedaje się za puł darmo stare tradycje, kategorie, pszyzwyczajenia, malowanki i fetysze”. B. JASIEŃSKI: *Do narodu polskiego. Manifest*. W: *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*. Red. H. ZAWORSKA, Z. JAROSIŃSKI. Wrocław 1978, s. 9.

esencjalizmu. Z punktu widzenia równości płci społeczna zmiana i projekt przekształcania świata, jaki proponują futuryści, są 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”³, której symbolem dla Marinettiego staje się wzniesiony karabin maszynowy. To po pierwsze⁴. Po drugie natomiast, pragnienie erotycznego posiadania kobiety wiąże się z ideą przestrzennej ekspansji, kluczową dla awangardowych dążeń futurystów. I wreszcie po trzecie, prócz owej „zbiorowej mitologii podboju” oraz „idei przestrzennej ekspansji” znajduje wyraz w przeświadczeniu o reprodukcyjnej misji futurystów, która – w rozumieniu przedstawicieli ruchu – niestety zrealizowana może zostać jedynie „za pomocą” kobiety, zredukowanej do roli seksualnego obiektu⁵ i prokreacyjnego na-

³ M. DELAPERRIÈRE: *Polskie awangardy a poezja europejska. Studium wyobraźni poetyckiej*. Przeł. A. DZIADEK. Katowice 2004, s. 119.

⁴ Maria Delaperrière pisze na ten temat: „Umiłowanie 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”. Ibidem, s. 120.

⁵ 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 między innymi dezintegracja kobiecego ciała. Pokawałkowane obiekty seksualne pojawiają się w tekstach na przykład jako „drgające uda”, „brzuch gładki”, „lekkie nóżki”, „linie bioder” czy „piersi mleczne”, jak w wierszu *Pissuary* 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 poddają futuryści ciągłej dehumanizacji, która ma doprowadzić do przekonania, że kobietę da się rozczłonkować, podzielić na funkcjonalne, lecz wymienne części, tak by stanowiła maszynę do zaspokajania potrzeb. „Zęby me błyskawicą przerzniecie czerwoną / Ognistym krzykiem rozświećcie ciemności – / I dziewczę spoconą / Co jak cień się błąka po drewnianym moście, / Co białe ukazuje łono / Do gacha przytulona – błyskawicą trwożcie! // Pędźcie zęby me, psy me, nad Wisłę / Gdzie wbiwszy oko w fale mętnej, ruchliwą – / Rękoma swe brzuchy potworne obwisłe / Podtrzymują – z porwaną na nich spódniczką – / Ukażcie się zapłodnionym przez księżyc / Melancholiczkom!” (A. STERN: *Nagi człowiek w śródmieściu*. W: IDEM: *Wiersze zebrane*. Oprac. A.K. WAŚKIEWICZ. Kraków 1985, s. 9); „Wbiłem w gors twój oczu swych błękitne noże” (A. STERN: *Mój czyn miłosny w Paragwaju*. W: IDEM: *Wiersze...*, s. 36); „A gdy falowała pierś twa jak głębokie zboże [...] / JA, ryk młodego

rzędzia⁶ zarazem, na podstawie jej „zwierzęcych walorów”, jak określał je Marinetti. Pod wieloma względami podobne postulaty wysunę 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* obwieszczają, że „wartość kobiety polega na jej płodności”⁷. Bruno Jasieński w *Do narodu polskiego* napisze z kolei: „[...] rozróżniamy spomiędzy dzieł sztuki architektonicznej, plastycznej i technicznej – KOBIETE – jako doskonałą maszynę rozrodczą”⁸. 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”⁹.

Widzimy wyraźnie, jak pierwotna, naturalna, zwierzęca płodność miesza się w futurystycznej metaforze z nowoczesną fascynacją maszyną, w które to zmieszanie dyskursów ewidentnie uwikłane zostaje konstruowanie specyficznego pojęcia „kobiecość”. Ogólnie rzecz ujmując, rozważania futurystów nad problemem płci muszą rozciągać się pomiędzy dwoma biegunami, między którymi nieuchronnie rozciąga się sam futuryzm – pomiędzy prymitywizmem i maszynizmem, ku którym jednoczesne niemal zwroty wcale się nie wykluczają¹⁰. Częścią prymitywistycznego mitu są

słonia rzuciwszy w przestworze, / Okręciłem nosa cię trąbą i rzuciłem w górę” (ibidem); „Jak soczyste dziewczynki ciążą mandarynki / Przez leniwych bonzów zrywane w pstrym nastroju” (IDEM: *Chiński bożek (ja sam)*. W: IDEM: *Wiersze...*, s. 41); „Gdy uśmiechnięty paż / W pomarańczowym gaju / Całuje usta Lil i Kaś / I każe się im na trawie kłaść; / (One mdleją: »Dajże pokój, aść«)” (IDEM: *Uśmiech Primavera*. W: IDEM: *Wiersze...*, s. 56); „rozkłada się przed nim samka wciąż od nowa”, „kobiety. gwałci je, zdzierając z ciał ich spódniczki” (IDEM: *Pissuary*. W: IDEM: *Wiersze...*, s. 76).

⁶ „palcem pokazuje mu na kwietnom górę / swego brzucha to wcale nie je chorobo / z tego bendzie prendko małe tłuste bobo / karmić z cycek trzeba będzie kturę”, „baba dźwigana dzierży go za łape / i woła / cha cha ta cha ta brzu cha ta” (A. STERN: *nimfy*. W: IDEM: *Wiersze...*, s. 83); „– Poszła dzieucha do miasta / – Um-ta-ta, Um-ta-ta-ta-ta / – Powróciła brzuchata” (B. JASIEŃSKI: *Miasto*. W: *Antologia polskiego futuryzmu...*, s. 147).

⁷ A. STERN, A. WAT: *Prymitywiści do narodów świata i do Polski*. W: *Antologia polskiego futuryzmu...*, s. 78.

⁸ B. JASIEŃSKI: *Do narodu polskiego*. W: *Antologia polskiego futuryzmu...*, s. 13.

⁹ Ibidem, s. 14.

¹⁰ Ten problem bardzo szeroko komentowali badacze. Tak, nieco przewrotnie, ujmował owo rozpięcie Kazimierz Wyka w szkicu poświęconym twórczo-

oczywiście obrazy zapładnianych i rodzących kobiet, gdy tymczasem kult maszyny stereotypowo, lecz nierozzerwalnie wiąże się (i to zarówno wśród futurystów włoskich, jak i rosyjskich oraz polskich) z zachwytem męskością. Stąd więc jedną z najważniejszych i obecnych w twórczości różnych poetów seksualnych fantazji futurystycznych są uprawianie seksu i prokreacja nie z kobietą, lecz z maszyną. Bliskie temu stawało się skrywane futurystyczne marzenie o obojnactwie – posiadaniu reprodukcyjnych dyspozycji właściwych obydwu płciom¹¹, które skupiło się w wizji samoreprodukującej się maszyny¹² o omnipotentnej mocy artysty – Boga-Ojca

ści 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 ciążę pod piórem kogoś, kto cały żyje podhalańską wyobraźnią” (K. WYKA: *Czyżewski-poeta*. W: IDEM: *Rzecz wyobraźni*. Warszawa 1977, s. 20–21). Na temat prymitywizmu, ludowości i folkloru w twórczości Czyżewskiego oraz strategii folkloryzacji poezji futurystycznej pisała szeroko Beata Śniecikowska (zob. B. ŚNIECIKOWSKA: *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939*. Kraków 2005, s. 141–168; EADEM: „Nuż w uhu”? *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*. Wrocław 2008, s. 454–519), ukazując złożoność tej problematyki i przekonując, że futurystyczne „bezwarunkowe uwielbienie technologii, cywilizacji, pędu to w tej perspektywie właściwie... recepcyjny stereotyp” (EADEM: *Futuryzje-folkloryzje, czyli awangardyści na wsi*. „Autoportret” 2012, nr 4, s. 74). Analizę zagadnienia podejmowali również między innymi Grzegorz Gazda w szerszym kontekście literatury międzywojennej (G. GAZDA: *Futuryzm w Polsce*. Warszawa 1984), Małgorzata Baranowska (M. BARANOWSKA: *Prymitywizm prowokowany (Stern)*. W: EADEM: *Surrealna wyobraźnia i poezja*. Warszawa 1984) w odniesieniu do twórczości Anatola Sterna; Stanisław Burkot (S. BURKOT: *Stanisław Młodożeniec. Rzecz o chłopskim futuryzmie*. Warszawa 1985) w odniesieniu do poezji Stanisława Młodożeńca; Marian Rawiński (M. RAWIŃSKI: „Słowo w Jakubie Szeli” *Brunona Jasiońskiego wobec folkloru*, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 1), analizując problem w twórczości Brunona Jasiońskiego czy Maria Dellaperrière (M. DELLAPERRIÈRE: *Polskie awangardy...*), ujmując problem relacji prymitywizmu i maszynizmu w programach i artystycznych realizacjach na tle awangard europejskich.

¹¹ „7 maja 1921 roku / w Warszawie na placu Żelonym, / mężczyzna rodził o zmroku, / kszycząc głosem matowym, zdziczonym”; „Mężczyzna, kobieta i ten rójaki / hermafrodyta [...] – bzuhy wam się wzdęły, jak balon!”. A. WAT: *Płodność*. W: IDEM: *Poezje...*, s. 284.

¹² Taka wizja maszyny do polskiej poezji futurystycznej przenika z Włoch. Bruno Jasioński streszczał w jednym zdaniu odpowiedź futuryzmu włoskiego na podyktowany rozwojem cywilizacji i techniki problem relacji człowieka wobec maszyn, pisząc: „Sztuka winna podnieść maszynę do poziomu ideału

-Stworzyciela¹³. Kobieta natomiast przypomina mężczyźnie o jego biologicznym powołaniu, a reprodukcja z udziałem kobiety odbiera mu realną moc sprawczą oraz kreacyjny 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 też gloryfikowana, czego wyrazem choćby słynna, przekorna „apoteoza konia” czy „gga gąsiora” z manifestu *Prymitywiści do narodów świata i do Polski* Sterna i Wata¹⁴.

Gdybyśmy jednak tylko w taki sposób przeczytali futurystyczną awangardę, czyli 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 należy tu do anachronicznej, pierwotnej, odwiecznej natury, mężczyzna – do świata podbijającej oraz ujarzmiającej ją cywilizacji i kultury. Mężczyzna staje się uniwersalizującym synonimem człowieka, kobieta natomiast usytuowana jest albo w funkcji wykazującego jedynie instynkt macierzyństwa i walor płodności zwierzęcia (bar-

erotycznego ludzkości (stanowisko, którego u nas przez dłuższy czas mozolnie i konsekwentnie bronił duży artysta Tytus Czyżewski)”. B. JASIEŃSKI: *Futuryzm polski (bilans)*. W: *Antologia polskiego futuryzmu...*, s. 51. Odnotowaną przez Jasieńskiego skłonność Czyżewskiego do podobnego ujmowania maszyny najlepiej oddaje fragment wypowiedzi autora *Zielonego oka z 1-szej jednodniówki futurystów* z 1921 roku: „Kochajcie elektryczne maszyny, żeńcie się z nimi i płódźcie Dynamo-dzieci – magnetyzujcie i kształćcie je, aby wyrosły na mechanicznych obywateli”. Ibidem. Podobne obrazy, w których metafory erotyczne czy rozrodzce opierają się na pojęciach z obszaru mechaniki, elektryki, elektroniki, łącząc męską potencję z produkowaniem, wytwarzaniem czy generowaniem, znajdziemy również w wielu wierszach Czyżewskiego: „wszystkie elektromankiny / (razem) / kochamy się kochamy się kochamy się / [...] płódźmy 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 panopticum*. W: *Antologia polskiego futuryzmu...*, s. 125), a także na przykład w *Elektrycznych wizjach, De profundis czy Płomieniu i studni*.

¹³ „Niech umilknie niebo, niech przestanie grać / gdy się wtoczę jak tank na basztę świata. // Słońcu przerażonemu ryknę: stać! / – w niebo płodnością ziemi plująca armata”; „jako dzwon nalany spermą i krwią / wołam cię płodności porykiem bawołów”. A. WAT: *Płodność*. W: IDEM: *Poezje...*, s. 286–287.

¹⁴ A. WAT, A. STERN: *Prymitywiści do narodów świata...* W: *Antologia polskiego futuryzmu...*, s. 4.

dzo częste zestawianie kobiety z krową¹⁵, wszechobecna metafora mleczna¹⁶, metafora „mięsa kobiet” Jasińskiego¹⁷ 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 – płeć, mimo wszystko, zostaje osobiście sproblematyzowana. Traktując „kobiecość” jako figurę dyskursywną przechwyconą przez futurystyczną retorykę do jej własnych celów, można wyciągnąć także inne wnioski i uczynić owo przechwycenie punktem wyjścia wielu innych rozpoznań. W tym miejscu nasuwa się jednak kolejne pytanie: w jakim stopniu futuryści intencjonalnie wikłają konstrukt „kobiecości” zarówno w to, co rewolucyjne, jak i w to, co prowokacyjnie reakcyjne, a więc jak dalece 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, w jakim stopniu futuryści mówiący o kobiecie i o tym, co kobiece, mają na myśli jedynie dosłowną mizoginiczną, głoszoną przez Marinettiego, „pogardę

¹⁵ Jak na przykład w wierszu *Spacerujące* z tomu *Futuryzje* Anatola Sterna: „Na łące pasą się świecące młode krowy / I myczą gęsto, dojne, od sił i od gorąca. // Po ulicy strojne chodzą młode kobiety, / Grają w chodzie biodrami i mrużą się od słońca”. A. STERN: *Wiersze zebrane*. Kraków 1985, s. 47.

¹⁶ „Wszak świat jest olbzymią mleczną bryłą / o nieskończonej liczbie bzułów, / gwieździstopiersną dojną kobyłą, / która karmi kamienie, rośliny, zwierzęta, ludzi i duhuw”. A. WAT: *Płodność...*, s. 285.

¹⁷ „zobaczyłem kobietę, którą rąbał masaż / i układał na ładze, kawał po kawale”; „Pożerajcie kobiety z octem i na sucho” (B. JASIEŃSKI: *Poezje zebrane...*, s. 225); „Wgryźcie 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”. A. STERN: *Wiersze zebrane...*, s. 24.

dla kobiet”, a w jakim stopniu 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 zanegowanie sentymentalnego i romantycznego ideału kobiety, miłości, ale i romantycznego pojęcia natury¹⁸. Kobieta jest bowiem tą, która sytuuje się między życiem biologicznym i sakralizacją odwiecznego cyklu natury a wyidealizowaną figurą romantycznej miłości, która wiedzie ku transcendencji¹⁹. 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 jednak część antykulturowej strategii futurystów i podkreślania 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 stało się uwolnienie rewolucyjnego potencjału. „Pogarda dla kobiet” byłaby, wedle tego klucza, w istocie protestem przeciwko stworzonemu w męskim dyskursie obrazowi kobiety pięknej, pociągającej i biernej, oczekującej na przejęcie przez mężczyznę absolutnej władzy nad jej ciałem. Kobieta dla Marinettiego stanowiła ikonę dekadencji, ucieleśnienie 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

¹⁸ Badacze niejednokrotnie dokonywali analizy włoskiego futuryzmu w perspektywie podejmowanych w niniejszym szkicu problemów badań nad płcią. Zob. między innymi: L. RE: *Women, Sexuality, Politics and the Body in the Futurist Avant-Garde during the Great War*. In: *Modernism and the Avant-Garde Body in Spain and Italy*. Eds. N. FERNANDEZ-MEDINA, M. TRUGLIO. New York and London 2016; L. RE: *Futurism and Feminism*. „Annali d’Italianistica” 1989, vol. 7; L. RE: *Mater-Materia. Maternal Power and the Futurist Avant-Garde*. In: *The Great Mother. Women, Maternity and Power in Art and Visual Culture*. Eds. G. PISAPIA, F. del CORNO. Lausanne 2015; C.S. BLUM: *The Other Modernism. F.T. Marinetti’s Futurist Fiction of Power*. Berkley 1996; W.L. ADAMSON: *Futurism, Mass Culture and Women: The Reshaping of the Artistic Vocation, 1909–1920*. „Modernism/Modernity” 1997, no. 4.

¹⁹ Zob. M. DELAPERRIÈRE: *Polskie awangardy...*, s. 119–120.

Brunona Jasińskiego: „Kobieta jest siłą nieobliczalną i niewyzyskaną przez swuj wpływ niebywały. Domagamy się bezwzględniego ruwnoprawienia kobiet we wszystkich dziedzinach życia prywatnego i publicznego”²⁰.

I wreszcie po trzecie, „przechwycona” figura kobiety wcielała wszystko to, co futuryści darzyli nienawiścią, a co miało związek z mieszczańską moralnością: resentyment, pasywność, pasożytnictwo, zorientowanie na przeszłość zamiast zorientowania na przyszłość, sentymentalna wizja rzeczywistości. Tak pojmowana figura kobiety była dla futurystów zakładniczką burżuazyjnego obrazu świata – ze znienawidzoną, z usankcjonowaną prawem 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 moralność²¹. 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.

Punktem wyjścia i zarazem „punktem dojścia” owej krytyki staje się więc dualistyczny impas tego „awangardowego” systemu symbolicznego. Prezentuje 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, płeć i przemoc

Awangardowe ruchy artystyczne, jak pisała Rita Felski, „frenetycznie burzyły wszelkie mitologie (i zarzywały święte krowy) oprócz

²⁰ B. JASIEŃSKI: *Poezje zebrane...*, s. 13. Podobnie przewrotny i paradoksalny charakter będzie miał komentarz Jasińskiego do wiersza *Mięso kobiet*, zamieszczony w jednodniówce *Nuż w bżuhu*.

²¹ Stąd więc na przykład futurystyczna agitacja na rzecz wprowadzenia rozwodów. Por. *Antologia polskiego futuryzmu...*, s. 14.

jednej: autentyczności własnego antynomicznego stanowiska²². Ale co ważne, ten polaryzujący język nie prezentuje się jako niepodważalny, naturalny i w efekcie niedyskutowalny. Szczególnie widoczne w przypadku futurystycznej programofilii okazuje się to, że język ów jest sztuczny, ostentacyjnie wykreowany, nastawiony nie na milczącą aprobatę słuchaczy, lecz na sprzeciw właśnie. W ujęciu Felski futurystów 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, wręcz przeciwnie, żąda oporu. Mimo to nie ma tu mowy o jakimkolwiek emancypacyjnym potencjale awangardy, który mógłby się ujawnić w dyskursywnej praktyce. Szczególną rolę w tym obszarze zdaje się odgrywać 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, o podejmowaniu bardzo podobnych motywów, rozwijaniu tych samych metafor, obrazów. Świadomość owego symptomatycznego „spóźnienia”²³ 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 Jasiński miał osiem lat, Aleksander Wat – dziewięć, Anatol Stern – dziesięć. Nie można więc mówić o bezpośrednim działaniu tak efemerycznego zjawiska, jakim był futuryzm Marinettiego na polski ruch²⁴. Zdecydowanie bardziej bezpośrednio oddziaływanie miał na polskich futurystów oczywiście futuryzm rosyjski (*Obłok*

²² R. FELSKI: *Literatura w użyciu*. Przeł. J. BORKOWSKA i inni. Poznań 2016, s. 120.

²³ 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 gigantyzmu wczesnego Majakowskiego i w metafizycznym anarchizmie dadaistów” (A. WAT: *Coś niecoś o Piecyku*. W: IDEM: *Wybór wierszy*. Oprac. A. DZIADEK. Wrocław 2008, s. 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” (ibidem, s. 309), nazywając dalej rewoltę futurystyczną „rewoltą poronną” (ibidem, s. 311).

²⁴ „Marinetti jest nam obcy” – zadeklarują, wikłając się zarazem w sprzeczności, przedstawiciele ruchu w 2. jednodniowce futurystów *Nuż w bzuhu*. W: *Antologia polskiego futuryzmu...*, s. 29.

w *spodniach* Majakowskiego ukazał się w roku 1915). Jeśli jednak spojrzymy na polską poezję futurystyczną, 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 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 domenę sztuki, w jakiej powstają jedne z pierwszych polskich awangardowych manifestacji, to tylko wtedy, gdy będziemy szukać ich znaczenia jako gestów powtórzenia. Natomiast ich wyjątkowy charakter mogliśmy ewentualnie odnaleźć właśnie w tym, że dokonują się w zupełnie innym polu artystycznej produkcji, i pytając o zasadę oraz różnicujące warunki, w jakich następują. 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 upłciowione 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 „świadectwa 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 konfrontacji²⁵. Gdy przyjmiemy tę perspektywę, swoje

²⁵ 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 Przybosa zawartych w szkicach *Człowiek w rzeczach* (1926) oraz *Idea rygoru* (1927). Jak pisze na ten temat Aneta Ługin, cytując Przybosa: „Idea ta [nowej poezji – M.B.M.] zawiera się w konieczności eliminacji »kaprysu gorączki uczuciowej«, »gadatliwości lirycznej«, »mazgajstwa lirycznego«, »śliniących łez«. Nie wolno być »plotkarzem« – przekonuje Przybós – trzeba unikać »paplaniny sentymentalnej«, »niesmacznej kokieterii«, »smarkaczowskiej pre-

niezwykle oblicze ujawni pierwszy poemat Aleksandra Wata *Ja z jednej strony i Ja z drugiej strony mego mopożelaznego piecyka*²⁶, analizowany niezliczoną ilość razy przez badaczy, których nurtował niepokojący, ciemny charakter tekstu. Z uwagi na niepewność rozpoznania, 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 – „potworkowość konstruktów spłodzonych przez dziewiętnastoletniego Faustusia warszawskiego”²⁷, jak pisała swego czasu Maria Cyranowicz, czy przytłaczający charakter „ogromnej biblioteki w stanie obłędu”²⁸, jak próbował nazwać rzecz Tomas Venclova. Krystyna Pietrych proponowała z kolei próbę wyjścia z impasu przez analizę wczesnej twórczości Wata jako przestrzeni nie wpływów, lecz światopoglądowych zmagania²⁹.

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 z drugiej jest też sumą obrazów zdecydowanie podważających awangardowe konstrukty kobiecości i męskości. Obrazy te

tensji« (A. ŁUGIN: „Dobrze wychowani mężczyźni” albo „ciąg dalszy, przerywisty”, czyli awangarda jako przezwyciężenie i odkrycie kobiecości. „Teksty Drugie” 2000, nr 6, s. 67). Zwalczaną poezję poprzedników nazywa Przyboś „poezją wdzięczących się panien” czy „poezją dla pensjonarek”, z jej gadatliwością, paplaniem, mizdrzeniem się, kokieteryą, mazgajstwem itd. W zamian za to wzywa do nauczania się „godności męskiej lakoniczności”, nakazuje: „Bądźcie mężczyznami!”, „dobrze wychowanymi mężczyznami”. Aneta Ługin ciekawie pokazuje, jak ta metafora dobrego wychowania idzie w poezji Przybosia w parze z metaforą gwałtu. Kataloguje również wiele przykładów Przybosiowych metafor aktu twórczego jako seksualnego podboju rzeczywistości, brania przymocą w posiadanie i ostatecznie spełnienia.

²⁶ A. WAT: *Ja z jednej strony i Ja z drugiej strony mego mopożelaznego piecyka*. W: IDEM: *Poezje. Pisma zebrane*. T. 1. Red. A. MICIŃSKA, J. ZIELIŃSKI. Warszawa 1997. Dalej cytaty pochodzące z niniejszego wydania poematu oznaczam w nawiasie literą P oraz numerem strony.

²⁷ M. CYRANOWICZ: *Sursecesyjne ruiny Aleksandra Wata. (Próba reinterpretacji Piecyka)*. W: W „antykwaracie anielskich ekstrawagancji”. O twórczości Aleksandra Wata. Red. J. BOROWSKI, W. PANAS. Lublin 2002, s. 24.

²⁸ T. VENCLOVA: *Aleksander Wat: obrazoburca*. Kraków 1997, s. 82.

²⁹ K. PIETRYCH: *W chaosie i nicości. O młodzieńczych wierszach Aleksandra Wata*. W: *Pamięć głosów. O twórczości Aleksandra Wata*. Red. W. LIĘŻA. Kraków 1992, s. 68.

ciążą raczej w stronę indywidualnie podejmowanego eksperymentowania z rolami przypisanymi płciom i wielokrotnie zdają się ewidentnym wynikiem lęków i walki z presją męskości. Oczywiście, że im ta presja większa, tym większa jest skłonność do prowokacji i wywoływania szoku. Tak dzieje się 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 płć, 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 między innymi „dziewczynki czyste i błogie” (P, s. 18), „Maryja morska” (P, s. 48), Bogarodzica (P, s. 33), „krew Wenus” (P, s. 33), „matki karmiące” (P, s. 12), „kochanki z Lesbos” (P, s. 28), „młode wytworne andaluzyjskie czarownice” (P, s. 10). Niewinną Izoldę o Złoty Włosach ze średniowiecznej legendy zmienia Wat w zbezczeszczoną kochankę skomlących, obłąkanych trędowatych, którym oddaje ona „swoje bujne ciało” i „piers dojną”³⁰ (P, s. 16). Nie zostaje jednak w żadnym razie ustawiony naprzeciwko tych kobiecych postaci, oczekiwany w tym awangardowym, inspirowanym między innymi Marinettim³¹, eksperyment silny męski heteroseksualny podmiot obdarzony twórczą potencją. Pojawia się impotent albo onanista: „niewolnik Onanii” (P, s. 7), który położył trzynastoletnią Beatrice na swoje samotne łożo, „lecz wyczerpany (niemoc zwinęła mu kręgosłup i zwiędłe ręce) odwrócił się do niej

³⁰ Krystyna Pietrych komentuje ten fragment następująco: „Izolda odarta z piękna i wzniosłości, z należącej jej na mocy tradycji *decorum* staje się uosobieniem nie wzniosłej miłości, lecz perwersyjnej żądzy; potwornieje tym bardziej, im żywsza jest pamięć jej pierwotnego wizerunku”. Ibidem, s. 70.

³¹ Choć należy pamiętać, że Wat wspomina o bardzo powierzchownej recepcji dokonań włoskiego futuryzmu w Polsce i poznawaniu podstawowych założeń ruchu „z drugiej ręki”. W *Moim wieku* wskazuje jednak zarazem kluczową rolę Marinettiego i postulat dotyczący „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” (A. WAT: *Mój wiek...*, s. 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” (IDEM: *Poezje...*, s. 307), nie można pominąć roli „słów na wolności”, którą pisarz będzie podkreślał wiele razy.

tyłem" (P, s. 7); „samotny szarpiący niebo onanista" (P, s. 26); niezrealizowany „balet potencji" (P, s. 12). Pojawia się podmiot o zdecydowanie niejednoznacznej płciowości lub istota dwupłciowa: „Samowtór z sobą" – we wnętrzu budzi się mnie „Samka" (P, s. 17); „A moje nogi jędrne i pełne w głodzie niemym rozkoszy ocierają się pod dreszcz, pod sepleniący dreszcz dwupłciowości" (P, s. 17)³². We fragmencie zatytułowanym *Męzkość* 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" (P, s. 32). Zapowiedziane tu menady wkrótce powracają – jako „kołujące na przedmieściu praczki" (P, s. 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 cmentarzyńska.
Jakieś salamandry śliniły moje stopy, wargi i powieki.

P, s. 41

Pieczek 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, zamiast rewolucyjnej aury operujący jedynie na poziomie stylistycznych narzędzi, to jednak skłonność awangardy do brutalnych rozwiązań, „do używania kastetów, by walić nimi w czaszkę świata"³³, wydaje się dawać tu dowód swej skuteczności. „Literatura szoku nie jest najbardziej niepokojąca wtedy, kiedy służy stymulacji

³² Interesującą tezę stawia Aneta Ługin. Pisze, że „dzieje awangardy rozpoczynają się jako przewyciężenie kobiecości, a kończą jej odkryciem" (A. ŁUGIN: „Dobrze wychowani mężczyźni"... , s. 62). Rozpoczynają się „jako negacja kobiety, a kończą jako transgresja męskości" (ibidem, s. 63). O pierwszym z gestów pisze jako o „otwartym i demonstracyjnym", o drugim zaś jako o „skrytym, pełnym lęku oraz niepewności". Ibidem, s. 63.

³³ R. FELSki: *Literatura w użyciu...*, s. 121.

rozwoju społecznego, ale kiedy całkowicie w tej funkcji zawodzi, wymyka się stworzonym przez nas zakazom i nakazom, nie respektuje najważniejszych wartości”, napisze dalej Rita Felski³⁴.

Piecyk, podobnie jak późniejsze teksty futurystyczne, oparty jest w pewnym sensie na takiej przemocy: wielopłaszczyznowa przemoc w tekście przekłada się na przemoc tekstu, gdy ten atakuje 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 patriarchalną wizją świata, znieczuleniu, zobojętnieniu i pasywności. „Piecykiem nie można się tak po prostu zachwycić. Natomiast można się nim nieźle ogłuszyć!”³⁵ – pisze Maria Cyranowicz w nieco innym kontekście.

Wywoływany przez awangardę szok – zacytuję raz jeszcze Ritę Felski – „nie jest beztróskim zwiastunem przyszej wolności od wszelkich tyranii i opresji, ale obrazową ilustracją wewnętrznych i zewnętrznych przeszkód stojących na drodze do tej wolności”³⁶. Wydaje się, że na etapie *Piecyka* Wata 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 konstruktów zdrowego rozsądku.

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

Bibliografia

- Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*. Red. H. ZAWORSKA, Z. JAROSIŃSKI. Wrocław 1978.
- BARANOWSKA M.: *Prymitywizm prowokowany* (Stern). W: EADEM: *Surrealna wyobraźnia i poezja*. Warszawa 1984.
- BURKOT S.: *Stanisław Młodożeniec. Rzecz o chłopskim futuryzmie*. Warszawa 1985.

³⁴ Zob. *ibidem*, s. 122.

³⁵ M. CYRANOWICZ: *Sursecesyjne ruiny...*, s. 33.

³⁶ R. FELSKI: *Literatura w użyciu...*, s. 122.

- CYRANOWICZ M.: *Sursecesyjne ruiny Aleksandra Wata. (Próba reinterpretacji Piecyka)*. W: W „antykwaracie anielskich ekstrawagancji”. O twórczości Aleksandra Wata. Red. J. BOROWSKI, W. PANAS. Lublin 2002.
- DELAPERRIÈRE M.: *Polskie awangardy a poezja europejska. Studium wyobraźni poetyckiej*. Przeł. A. DZIADEK. Katowice 2004.
- FELSKI R.: *Literatura w użyciu*. Przeł. J. BORKOWSKA i inni. Poznań 2016.
- GAZDA G.: *Futuryzm w Polsce*. Warszawa 1974.
- FOSTER H.: *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*. Przeł. M. BOROWSKI, M. SUGIERA. Kraków 2010.
- JASIEŃSKI B.: *Poezje zebrane*. Wstęp, oprac., komentarze B. LENTAS. Współpraca M. OGONOWSKA. Gdańsk 2008.
- ŁUGIN A.: „Dobrze wychowani mężczyźni” albo „ciąg dalszy, przerywisty”, czyli awangarda jako przezwyciężenie i odkrycie kobiecości. „Teksty Drugie” 2000, nr 6.
- PIETRZYCH K.: *W chaosie i nicości. O młodzieńczych wierszach Aleksandra Wata*. W: *Pamięć głosów. O twórczości Aleksandra Wata*. Red. W. LIĘŻA. Kraków 1992.
- PRZYBOŚ J.: *Linia i gwar. Szkice*. T. 1–2. Kraków 1959.
- RAWIŃSKI M.: „Słowo o Jakubie Szeli” Brunona Jasieńskiego wobec folkloru. „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 1.
- RITZ G.: *Nić w labiryncie pożądania. Gender i płeć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*. Warszawa 2002.
- STERN A.: *Wiersze zebrane*. Oprac. A.K. WAŚKIEWICZ. Kraków 1985.
- ŚNIECIKOWSKA B.: *Futuryzje-folkloryzje, czyli awangardysty na wsi*. „Autoportret” 2012, nr 4.
- ŚNIECIKOWSKA B.: *„Nuż w uhu”? Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*. Wrocław 2008.
- ŚNIECIKOWSKA B.: *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939*. Kraków 2005.
- VENCLOVA T.: *Aleksander Wat: obrazoburca*. Przeł. J. GOŚLICKI. Kraków 1997.
- WAT A.: *Poezje. Pisma zebrane*. T. 1. Red. A. MICIŃSKA, J. ZIELIŃSKI. Warszawa 1997.
- WAT A.: *Wybór wierszy*. Oprac. A. DZIADEK. Wrocław 2008.
- WYKA K.: *Czyżewski-poeta*. W: IDEM: *Rzecz wyobraźni*. Warszawa 1977.

Marta Baron-Milian

Fruitful and Fruitless Avant-garde

Summary

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

Keywords: Aleksander Wat, futurism, avant-garde, gender, masculinity