

MICHAŁ STEFAŃSKI
INSTYTUT SŁAWISTYKI PAN, WARSZAWA

PIEŚNI DRUTÓW, ZGIELKU I ZGODY.
OSWAJANIE TECHNIKI W ZBIORZE *NOVÉ ZPĚVY*
STANISLAVA KOSTKI NEUMANNA

*Grecy znali tylko bieg konia. Można odcyfrować jazdę
truchtem i stępa w ich metryce poetyckiej. Moją ambicją jest
sprostać galopowi oranżowego konia: elektryczności. Nie jest
się dziś tylko człowiekiem. Jestem także telefonem, kinem,
teleskopem, maszyną rotacyjną, plakatem, radiotelegrafem.
Świat jest dynamiczną pomarańczą, którą pożeramy.
Współcześni nam poeci tylko się nią zachwycają. Oto dwie
filozofie życia: czynna i kontemplacyjna. Oto różnica.*

Anatol Stern, *O poetach Nowej Sztuki*¹.

Zgodnie z klasycznym podziałem Heideggera możemy mówić o dwóch sposobach przedstawiania techniki. Pierwszy jest czysto instrumentalny (technika stanowi zaledwie środek do celu), drugi – antropologiczny (technika to czyn człowieka). Naturalnie, oba te sposoby przedstawiania techniki w istocie „współprzynależą” do siebie, ponieważ samo ustanawianie celów i dostarczanie środków koniecznych do ich realizacji leży w kompetencjach człowieka². Dzisiaj już pewnie nikt

¹ A. Stern, *O poetach Nowej Sztuki. List do redaktora „Almanachu”*, [w:] *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, wstęp Z. Jarosiński, wybór H. Zaworska, Wrocław 1978, s. 68-69.

² Zob. M. Heidegger, *Technika i zwrot*, tłum. J. Mizera, Kraków 2002, s. 8.

by temu nie zaprzeczył: z zasady nie używamy narzędzi bez określonej potrzeby. Jest jednak prawdą i to, że cele, którym te narzędzia służą, wyznaczamy sami.

W literaturze początku XX wieku podział na instrumentalne i antropologiczne postrzeganie techniki, co ciekawe, rysował się jeszcze bardzo wyraźnie. Wśród sporej części artystów panowało wtedy przeświadczenie, że rozwój techniczny niebezpiecznie dominuje nad rozwojem ludzkiego ducha. Podobnie jak w XIX stuleciu, także w owym czasie często uważano, że ludzie utracili władzę nad techniką – że maszyny usamodzielniały się, tj. działają coraz sprawniej, prawie bez zarzutu, ale na ogół wbrew pierwotnym intencjom tych, którzy je stworzyli³. Robert Musil (*notabene* dyplomowany inżynier) interesująco pisał na ten temat w szkicu *Człowiek matematyczny* z 1913 roku:

Wszystko, co biega wokół nas, pędzi lub stoi, jest zależne od matematyki nie tylko dlatego, że bez niej jest niewytłumaczalne, lecz także dzięki niej faktycznie powstało i na niej się opiera w swojej tak, a nie inaczej określonej egzystencji. Pionierzy matematyki mieli bowiem o pewnych podstawach nader użyteczne wyobrażenia, z których wynikały następnie wnioski, sposoby dokonywania obliczeń i rezultaty, tymi z kolei zawładnęli fizycy w celu uzyskania nowych rezultatów, na koniec zaś pojawili się technicy, biorąc niekiedy już tylko same rezultaty, dodali do nich nowe obliczenia i w ten sposób powstały maszyny. I raptem, kiedy wszystko istniało już w najlepsze, matematycy – ci, którzy ślęczą gdzieś w samym środku – doszli do wniosku, że w podstawach całej sprawy jest coś, czego w żaden sposób nie można dopasować do reszty; sprawdzili na samym dole i okazało się, że istotnie cały gmach wisi w powietrzu. Ale maszyny pracowały! Należy wobec tego przyjąć, że cały nasz byt to sen i mara; zawdzięczamy go właściwie tylko pomyłce, bez której w ogóle by nie powstał⁴.

Ta w sumie tragiczna wizja była szczególnie bliska niemieckim ekspresjonistom, którzy w instrumentalnym przedstawianiu techniki nie

³ Por. A. Hauser, *Spoleczna historia sztuki i literatury*, t. 2, tłum. J. Ruszczykówna, posłowie J. Starzyński, Warszawa 1974, s. 274-275.

⁴ R. Musil, *Człowiek matematyczny i inne eseje*, tłum. J.St. Buras, wybór H. Orłowski, wstęp Z. Świątłowski, Warszawa 1995, s. 25-26.

mieli sobie równych⁵. Przekonani o samowystarczalności maszyn, jak również o tym, że powstanie wielu urządzeń mechanicznych było jedynie wynikiem ludzkiego błędu, ekspresjoniści odnosili się z lękiem prawie do wszystkich dobrodziejstw współczesnej cywilizacji. To właśnie dlatego ich opisy maszyn bywały niekiedy makabryczne. Przykładem choćby piekielne narzędzie tortur z *Kolonii karnej* (1914) Franza Kafki. Sugestywne obrazy obcych, diabolicznych urządzeń pojawiały się jednak już w poezji Georga Heyma. Nieprzypadkowo też scenierię *Metroplis* (1927) Fritza Langa tworzyły głównie mechaniczne monstra.

Inny stosunek do techniki mieli, jak wiadomo, futuryści. Stronnikom Marinettiego przypisuje się zazwyczaj fascynację nowoczesną techniką; autorzy niektórych opracowań piszą nawet o typowo futurystycznym kulcie maszyny i cywilizacji. Helena Zaworska, do której spostrzeżeń wciąż bardzo chętnie nawiązują badacze polskiej awangardy poetyckiej, sądziła, że futurystyczny kult techniki był kultem nieledwie fetyszystycznym: „stwarzającym mit techniki jako zjawiska godnego najwyższego podziwu”⁶. Bodaj najsurowiej obszedł się jednak z teorią futuryzmu Tadeusz Peiper, i to już w 1923 roku. W tekście skromnie zatytułowanym *Futuryzm* Peiper powiadał bowiem, że i warczący motor jest dla Marinettiego bóstwem: „Jest to jakiś egipski Apis, jakaś boska bestia, niezależna do człowieka, szafująca beczkami łask i dlatego właśnie zniewalająca do bałwochwalczej adoracji”⁷.

Ale czy rzeczywiście chodziło tu tylko o adorację? Czy futuryzm naprawdę głosił, że maszyny to bóstwa, które trzeba wielbić i o których można wyrażać się wyłącznie z zachwytem?

⁵ Z cytowaną wcześniej wypowiedzią Musila współgra kwestia Inżyniera z pierwszego aktu *Gazu* (1918) Georga Kaisera. Oto jak postać z Kaiserowskiego dramatu wyjaśnia powody nieuchronnie zbliżającej się katastrofy: „Zgadza się – i nie zgadza! Osiągnęliśmy pułap. Zgadza się – i nie zgadza! Tu nie pomogą żadne doświadczenia. Zgadza się – i nie zgadza! Rachunek usamodzielniał się i zwraca się przeciwko nam. Zgadza się – i nie zgadza!” (Cyt. za: G. Kaiser, *Gaz. Dramat w pięciu aktach*, tłum. B. Surowska, „Literatura na Świecie” 1983, nr 10, s. 84).

⁶ H. Zaworska, *O nową sztukę. Polskie programy artystyczne lat 1917-1922*, Warszawa 1963, s. 98.

⁷ T. Peiper, *Futuryzm*, [w:] *idem, Tędy. Nowe usta*, oprac. T. Podoska, przedmowa S. Jaworski, Kraków 1972, s. 151.

Znany teoretyk sztuki Boris Grojs stwierdził w studium *Gesamtkunstwerk Stalin* (1988), że celem poczynań awangardystów była nie tyle gloryfikacja techniki, ile zneutralizowanie skutków gwałtownej technicyzacji życia początków XX wieku⁸. Uwaga ta dotyczyła wprawdzie awangardy rosyjskiej, przede wszystkim suprematyzmu i Chlebnikowskiej koncepcji języka „zaumnego”, myślę jednak, że można ją odnieść także do działalności zdeklarowanych futurystów. „Klarowny sens mechaniki przyciąga nas bezspornie” – pisali włoscy sympatycy futuryzmu Enrico Prampolini, Ivo Pannaggi i Vinicio Paladini⁹. To jednak wcale nie oznaczało, że artyści ci zamierzają bić pokłony przed każdą fabryką czy każdą lokomotywą, którą ujrzą na dworcu w Mediolanie (choć sam jej widok na pewno cieszyłby ich oczy). Helena Zaworska słusznie zwróciła uwagę, że najzagorzalsi futuryści, w gruncie rzeczy, nie interesowali się maszyną jako taką, pociągały ich raczej konkretne formy XX-wiecznej cywilizacji, konkretne sposoby realizacji nowoczesnego ideału życia¹⁰. Pośród futurystycznych ikon nowoczesności próżno stąd szukać koparek, dźwigów albo maszyn wiertniczych. Były nimi rozpędzony samochód wyścigowy i wysoko szybujący nad ziemią aeroplan. Problem tylko w tym, że w 1909 roku, kiedy ukazał się pierwszy manifest Marinettiego, przedmioty te na ogół budziły jeszcze groźę¹¹. Należało je dopiero ujarzmić, obłaskawić, nadać im ludzki wymiar. Przypuszczam, że futuryści od początku mieli tego świadomość. Ich właściwe zamiary dobitnie wyraził zresztą Bruno Jasiński w swym bilansie dokonań futuryzmu w Polsce:

⁸ Zob. Б. Гройс, *Gesamtkunstwerk Сталин*, [w:] *idem, Искусство уюности*, Москва 2003, s. 33-39. Diagnozę Grojsa mają potwierdzać następujące słowa Malewicza: „Cała twórczość, zarówno natury, jak malarza i w ogóle człowieka tworzącego – ma za cel zbudować narzędzie p o k o n a n i a naszego nieskończonego ruchu, dopiero zaś przez przedstawienie znaków naszej twórczości p o s u w a m y s i ę i o d d a l a m y w ruchu od dnia wczorajszego”. (Cyt. za: K. Malewicz, *O nowych systemach w sztuce*, tłum. A. Pomorski, [w:] *idem, Wiersze i teksty*, wybór i oprac. A. Pomorski, Warszawa 2004, s. 109; wyróżnienia – M.S.).

⁹ Cyt. za: Ch. Baumgarth, *Futuryzm*, tłum. J. Tasarski, Warszawa 1978, s. 341.

¹⁰ H. Zaworska, *op. cit.*, s. 95.

¹¹ *Ibidem*, s. 98.

Gigantyczny i szybki rozrost form techniki i przemysłu jest niewątpliwie najbardziej istotną podstawą i kręgosłupem momentu współczesnego. Wytworzył on nową etykę, nową estetykę i nową realność. Wprowadzenie maszyny w życie człowieka jako elementu nieodzownego, dopełniającego, musiało pociągnąć za sobą przebudowanie gruntowne jego psychiki, wytworzenie własnych równoważników podobnie jak wprowadzenie do organizmu żywego – obcego ciała zmusza organizm do wydzielania specjalnych przeciwciał, które zmieniają dopiero antygeny w ciała zdolne do przyswajania lub możliwe do wydalenia. Jeżeli organizm ludzki czy społeczny energii tej w dostatecznej ilości nie wytworzy, następuje intoksykacja, zakażenie ciałem obcym.

Wytworzyć te przeciwciała psychiczne, inaczej, stworzyć formy, które by podporządkowały człowiekowi maszynę – oto najbliższe zadanie sztuki współczesnej¹².

Z reguły futuryści wypełniali to zadanie za pomocą metod najprostszycy, mianowicie – upodabniali maszyny do rzeczy i zjawisk znanych odbiorcy z doświadczenia. Najchętniej przypisywali im cechy zwierzęce, często także ludzkie, w każdym razie nieustannie je ożywiali. Ogół tych zabiegów Peiper określił kiedyś mianem „vivifikacji”, zaznaczając, że są to rozwiązania „stare i bądź co bądź, poznawczo biorąc, pierwotne”¹³. Całkiem zresztą zasadnie. Futuryści tym się jednak

¹² B. Jasiński, *Futuryzm polski (bilans)*, [w:] *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, op. cit., s. 50-51.

¹³ T. Peiper, op. cit., s. 60. Tu jedna uwaga: sądzę, że Zaworska myliła się, sugerując, iż futurystyczne opisy niektórych dzieł techniki były wzorowane na opisach istot bajecznych (zob. eadem, op. cit., s. 98 i 102). To oczywiste, że w chwili narodzin futuryzmu obrazy nowoczesnych miast i rozpędzonych samochodów stanowiły jeszcze wizję przyszłości. Porównania maszyn do ptaków i węży, które często spotykamy w pismach futurystów, miały jednak na celu wskazanie odpowiedników danych urządzeń w świecie przyrody, a nie w świecie fantazji. Nie jest zresztą wykluczone, że służyły one po trosze temu, by wokół nowoczesnej techniki wytworzyć aurę doskonałości, jaka – wedle powszechnych przekonań – cechowała naturę. Można tak wnioskować m.in. z niewielkiego fragmentu cytowanego wcześniej tekstu Malewicza: „Kiedy natura przez ciąg swoich doskonałości doszła w swej osobie do organizmu człowieka jako narzędzia doskonałego, przy jego pomocy zaczęła budować nowy świat, dzisiejszy organizm żelazny, który ma wielką tożsamość ze światem mięsa i kości. Możemy [właśnie dlatego – M.S.] porównać aeroplan do ptaka, który mnoży się w wielu odmianach żelaznych ptaków i ważek; pociągi są podobieństwem żmij i jak żmije dzielą się na odmiany” (K. Malewicz, op. cit., s. 110-111). O tym, że zasada organiczności (czy nawet – „rzutowania organów”) obowiązywała już w myśli technicznej XIX wieku, łatwo się przekonać, czytając tekst Ernsta Kappa *Maszyna parowa a droga żelazna*, [w:] *Kultura techniki. Studia i szkice*, tłum. I. i S. Sellmer, wybór i wprowadzenie E. Schütz, Poznań 2001, s. 123-132.

różnili od swoich poprzedników, że podnieśli animizację do rangi zasady twórczej. A niekiedy też posługiwali się nią naprawdę efektywnie. Dość przypomnieć rozżarzone ślepie zegarów, spółkujące agregaty prądotwórcze i oszalałe tramwaje, które Jasieński uwiecznił w *Nogach Izoldy Morgan* (1923). Albo śmiałe „vivifikacje”, które Marinetti stosował wcześniej w *Manifeście futuryzmu*: wszystkie te „nienasycone dworce”, „mosty podobne do gimnastyków-olbrzymów”, „awanturnicze statki wężące za horyzontem” i pociągi „galopujące po szynach, jak stalowe konie okiełzane rurami”¹⁴.

W zbiorze *Nové zpěvy* (1918) Stanislava Kostki Neumanna mamy już do czynienia ze strategią bardziej wyszukaną¹⁵. Oczywiście, także w tej książce dałoby się odnaleźć cały szereg animizacji znanych z prac włoskich, polskich czy rosyjskich futurystów¹⁶, ale samo ożywienie materii stanowi w wierszach Neumanna zaledwie warunek wstępny. Oswajanie techniki (a zarazem – oswajanie się z techniką) ma u niego charakter procesualny: przebiega od stanu podejrzliwości, a może nawet wrogości wobec urządzeń mechanicznych, aż do pełnej akceptacji ważniejszych dokonań i przemian cywilizacyjnych początków XX stulecia.

Tom *Nové zpěvy* otwiera cykl *Zpěvy drátů* – osiem obszernych utworów opisujących żywot przewodów telefonicznych i linii wysokiego napięcia. Wybór tematu może się zdawać mało oryginalny, zważywszy, jak często sprawy elektrotechniki przewijały się w twórczości innych

¹⁴ Cyt. za: F.T. Marinetti, *Manifest futuryzmu*, tłum. M. Czerwiński, [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, oprac. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1969, s. 143.

¹⁵ Korzystam z edycji: S.K. Neumann, *Spisy*, sv. 8: *Básně III (1911–1925)*, ed. M. Chlěbcová, Praha 1974 (cytaty z poszczególnych wierszy lokalizuję w tekście głównym). Uwzględniam jednak wyłącznie te utwory, które znalazły się w pierwszym wydaniu tomu *Nové zpěvy*. Wszystkie późniejsze edycje, począwszy od drugiego wydania z 1936 roku, były przez samego Neumanna rozszerzane, co wyraźnie osłabiało znaczenie części motywów eksponowanych w latach dziesiątych XX wieku. Niestety, z czasem zmieniła się nie tylko wymowa całego zbioru, książka traciła również pod względem artystycznym.

¹⁶ Pomijam tu sprawę silnych inspiracji futurystycznych w publicystyce Neumanna i całej tzw. przedwojennej awangardy. Szerzej pisałem na ten temat w artykule „*Almanach na rok 1914*”, czyli *kłopoty z czeskim futuryzmem*, „Bohemistyka” 2010, nr 2, s. 93-107.

awangardystów¹⁷. U Neumanna przewody są jednak nie tylko bohaterem, lecz i właściwym podmiotem wierszy: to one mówią, śpiewają i niezwykle sumiennie rejestrują wydarzenia, których są świadkami¹⁸. Tak brzmi początek ich pierwszej pieśni:

My, dráty telegrafní, telefonní a elektrické,
abychom neměly dlouhou chvíli, zpíváme si
zmrazeným hlasem, lhostejny ke všemu, co jest lidské,
tu mezi domy a paláci, tu mezi poli a lesy,

mezi a nad nimi, podle silnic a tratí
bzůčíme monotónně, neznájíce touhy ni chtíce,
studené, kovové, neschopny nenáviděti, milovati,
napjaty mezi kandelábry, sloupy a tyče (s. 11).

¹⁷ Sporym zainteresowaniem poetów awangardy cieszyły się zwłaszcza sieci elektroenergetyczne, uważane powszechnie za symbol uniwersalizmu nowoczesnej cywilizacji. Niebywale optymistyczną wizję elektryfikacji zaprezentował stąd choćby Majakowski w finale słynnego *Misterium-buffo* (1918). Na charakterystyczne przedstawienie „grających drutów” można natrafić w wierszu Juliana Przybosa *O elektryfikacji* pochodzącym z tomu *Oburącz* (1926):

„Zwoje obfitych linii wiążąc od stacji do stacji
podsadzi kolana chłopów trud elektryfikacji.

Przygarście zbratane z ziemią, czynne odruchem jednakim
podlecą w górę i spadną na kable upięte, jak ptaki.

Karki, skrzywione nad skibą, pod wyrost strzelistych słupów
porwie i wyprostuje symfonia grających drutów.

Niebo zaroi się pieśnią sieci rozwitych i ludzi
rozkrzyżowanych w lazurze w wysokiej radości i żmudzie.

Jak wzrokiem sięgnąć, w okolu widnokręgowej przestrzeni
wytrysną miedzią od środka: średnice, cięciwy, promienie,

pasma, struny podniebne, nuty powietrzne, fanfary,
głoszone twardymi ustami metalu, iskry i żaru”.

(Cyt. za: J. Przybós, *Utwory poetyckie*, t. 1, oprac. R. Skręt, przedmowa J. Kwiatkowski, Kraków 1984, s. 30).

¹⁸ W poezji polskiej jedynym chyba przykładem takiej liryki roli jest *Pieśń słupów telegraficznych*, drobny utwór Stanisława Miłaszewskiego ze zbioru *Gest wewnętrzny* (1911).

Najbardziej uderza w tych pierwszych strofach kompletna obojętność podmiotu. Druty są tu nie tylko zimne, ale wręcz oziębłe. Nie tyle wyniosłe, ile zupełnie pozbawione uczuć. Ich całkowita niezdolność do wyrażania emocji sprawia, że śpiewają jak gdyby od niechcienia, jedynie dla zabicia nudy. Straszliwą monotonię ich egzystencji dodatkowo wzmacnia jeszcze użyty w pieśni wiersz sylabotoniczny, ściślej – wywołana nim jednostajność rytmu¹⁹. W konsekwencji cały ten obraz wydaje się dosyć posepny.

Skrajną nieczułość przewodów elektrycznych Neumann podkreśla także w dalszych partiach cyklu. W pieśni I (zamiast tytułów utwory z cyklu *Zpěvy drátů* mają jedynie numery porządkowe – to także sygnał, że ich bohaterowie nie posiadają cech indywidualnych) druty przemierzają kolejne kilometry „se slepou objektivností” (s. 12), ewentualnie – trwają zawieszony wysoko nad realnym światem: „nad životem, jenž se nás nedotýká” (s. 11). W pieśni II zdobywają nowe przestrzenie „lhostejny k tomu, co děje se kolem” (s. 14). W pieśni III obserwują tory kolejowe: „lhostejny k jejich nevědomosti” (s. 17). W pieśni IV z tą samą obojętnością przypatrują się także zmaganiom ludzi:

ať kdo chce co chce však o tom praví,
nám lhostejny jsou lidské mravy,
my rozpínáme jen ramena (s. 20).

Rzecz jasna, charakterystyka przewodów jest dalej sukcesywnie uzupełniana. Neumann uwydatnia przede wszystkim ich ogromny potencjał. Druty bez większych przeszkód docierają tam:

(...) kudy nadlidská
touha a žízeň si rází cestu (s. 14).

Wiadomo też, że pracują bez chwili wytchnienia właśnie po to, by scalać najdalsze krańce świata. Zmierzają: „k tropickým pralesům, k džunglím, za ledů polárních svitem” (s. 12); ciągną aż „k posledním výspám civilizace” (s. 19); coś gna je dalej: „Transvaalem vzhůru!

¹⁹ Por. С. Шерлаимова, *Станислав Костка Нейман*, Москва 1959, s. 67.

K Nilu! Podle Konga! Ugandskou tratí!” (s. 19). Zresztą sam świat, jak się zdaje, nie ma dla nich tajemnic. Nie mogą się przed nimi ukryć żadne ziemskie sekrety:

Slyšíme všechno, víme všechno a všechno známe,
kams napravo, vlevo, nahoru, dolů všechno poznamenáváme,
intimnost občana, aféry světa, proměny země –
a vše, co se děje, co se má státi a stane (s. 23).

Podczas lektury cytowanych wyżej fragmentów łatwo jest ulec wrażeniu, że konstrukcja cyklu *Zpěvy drátů* opiera się na konfrontacji chłodu nieomyślnej materii oraz dzikiej wrzawy otaczającego ją życia²⁰. Ciekawe jednak, że Neumannowskie druty uświadamiają sobie głównie własne ograniczenia. Już w pieśni I otwarcie mówią o własnym wyizolowaniu; o tym, że śpiewają: „do větru, který neslyší, a do světla, jež jest hluché” (s. 11). Doskonale wiedzą, że żyjąc w osamotnieniu, za ledwie wegetują: „docela pohříženy do snění, jež sněním není” (s. 11). Kiedy napotykają drogi lub ciągnące się kilometrami trakty kolejowe, pragną zacieśnić z nimi więzi, ale w pierwszym rzędzie odnotowują: „jich paralelní ztročení” (s. 17). Widzą bowiem, że i pociągi: „nemají citu” (s. 17), i że również cierpią z tego powodu. Z zazdrością obserwują natomiast samochód, twór ewidentnie antropomorficzny, który pojawia się niespodzianie na oświetlonej szosie:

(...) hranatý, pouštěje větry
a požiraje kilometry,
hned jako by se jásal, hned jak by se zlobil (s. 16).

Sytuacja zmienia się krańcowo dopiero w pieśni VI, będącej apostrofą do elektryczności, tajemnej mocy władającej materią. Od razu widać to także w warstwie wersyfikacyjnej utworu: miejsce wiersza sylabotonicznego, który przeważał w poprzednich częściach cyklu, zajmuje tutaj wiersz wolny. W planie treści sama ekspozycja utworu niczego jeszcze nie zapowiada. Wiązki przewodów zdają się najpierw przy-

²⁰ Por. E. Strohsová, *Zrození moderny*, Praha 1963, s. 102.

pisywać wyłącznie sobie ujarzmienie ogromnej siły wyładowań elektrycznych. Dają do zrozumienia, że to jedynie z ich woli elektryczność utraciła ostatecznie atrybuty bestii: „řvoucí šelmy”, „nevěstky žívlů” i „vražedné vrhatelky oštěpů ohnivých i neviditelných” (s. 24). Zupełnie nowe informacje przynosi jednak druga strofa Neumannowskiej pieśni; dokładniej taki jej fragment:

Byla jsi, sílo, svobodný pták, neznámý bůh,
jak dívka cudná a divoká jsi se rodila z venkovských rodičů,
tančila kolem glóbu, bouřilas nepoznána –
až v maličkých šprýmech poznal tě člověk
a rozkázal, abychom jaly tě sítěmi svými,
abychom vedly tě linkami souběžnými a křižujícími se,
a uloživše ti počet a míru,
k výkonům přesným tě zapřáhly na povel inženýrů (s. 24).

Ten jeden rozkaz człowieka, czy raczej – jeden kontakt z człowiekiem, odmienia druty na dobre. Ich życie nie tylko przestaje być nagle jałowe, ale też w służbie człowiekowi przewody odnajdują wreszcie głęboki sens własnej egzystencji. Zaczynają odczuwać z człowiekiem bliskość nieomal fizyczną. W końcu także własną pracę porównują do pracy ludzkiego organizmu:

Jsme nervový systém, hra svalů, vladař a uhlokop;
ze dvou stran sbíhající se, aby povstala jiskra,
ze všech stran táhneme, aby tryskal
života paroxysmus (s. 25).

Rodzaj obrazowania, którym Neumann posłużył się w pieśniach VII i VIII, wydaje się już tylko konsekwencją powyższej przemiany. W obu utworach wyraźnie dominuje najpierw metaforyka roślinna. Słupy podtrzymujące wiązki przewodów to nie konstrukcje wsporcze, lecz: „Kvetoucí stonky” (s. 26). Ceramiczne izolatory energetyczne przytwierdzone do szczytów słupów przypominają: „bíle kvetoucí ramena” (s. 26). Ostatecznie jednak i w obu ostatnich wierszach cyklu przewody nabierają cech czysto ludzkich. Nie są już obojętne, lecz: „přívětivě

se usmívající²¹; nadal są niestrudzone, ale i: „pevně se držíce za ruce” (s. 26). Ich sieć – na wzór ludzkiego organizmu – tworzy nawet „drátěné tělo”, szczególny układ „železných nervů”, który nawet z wymarłej metropolii potrafi uczynić miejsce tętniące rozgwarem i życiem: „jedinou bytost ohromnou, matku kontrastů a paradoxů” (s. 27).

Na temat dwóch kolejnych części tomu *Nové zpěvy* – cyklów *Zpěvy z lomozu* i *Zpěvy z ticha* – znawcy twórczości Neumanna wypowiadają się zwykle zdawkowo. Przede wszystkim podkreśla się fakt, że motywy cywilizacyjne stopniowo ustępują w obu cyklach tradycyjnym motywom przyrody²¹. Zgodnie z sugestią Zdzisława Niedzieli w końcu również dochodzą w nich do głosu (wcześniej jakoby ukryte) „wrażliwość społeczna poety i dar obserwacji zmieniających się realiów epoki²². W rzeczywistości nie chodzi tutaj wcale o znaczące przesunięcie tematyczne, idzie raczej o próbę zrównania w prawach dwóch na pozór przeciwstawnych porządków – cywilizacji i natury²³. To dlatego w obu wspomnianych częściach książki dokonuje się polowna wymiana niektórych rekwizytów poetyckich, a zamiast o pracy maszyn, coraz częściej jest w nich mowa o pracy ludzi. Łączność techniki ze światem natury, którą Neumann ledwie sygnalizuje w końcowych partiach pieśni drutów, staje się w związku z tym jeszcze wyraźniejsza. Chwilami zdaje się wręcz ewidentna.

²¹ *Ibidem*, s. 98; także: Š. Vlašín, *Od civilizační poezie k poezii proletářské. K Neumannovu básnickému vývoji v letech 1913-1923*, „Česká literatura” 1975, č. 5, s. 403.

²² Z. Niedziela, *Futurystyczny epizod twórczości S.K. Neumanna*, [w:] *Literatury słowiańskie w okresie awangardowego przełomu*, red. Z. Niedziela, Wrocław 1979, s. 139.

²³ Za likwidacją dystansu między naturą i antynaturą opowiadał się także Karel Čapek. W jego artykule *Několik poznámek k moderní literatuře*, ogłoszonym jesienią 1913 roku, czytamy m.in.: „Moderní umělec musí zvyšovat svou senzibilitu pro věci světa, znovu se pro ně vzrušití a nově se k nim obrátit; tak získá nový pohled na věci a nové zjevení světa a pocítí nové senzace, jež nepochybně jsou příkřejší, věcnější a vůbec povahově jiné než třeba ty, které přijímal Werther z přírody. Neboť civilizační činnosti vskutku změnily a přestavěly skutečný svět; vynalézavost, civilní energie, ovládnání světa a hromadný život konstituují skutečnost stejně velkou a překypující, jako jsou květiny, hvězdy, ženy a příroda” (Cyt. za: K. Čapek, *Spisy XVII: O umění a kultuře I*, ed. E. Macek, M. Pohorský, Praha 1984, s. 334-335).

W cyklu *Zpěvy z lomozu* (złożonym z dziesięciu utworów) najciekawiej prezentują się pod tym względem trzy wiersze: *Cirkus*, *Chvála rotačky* i *Stavba vodovodu*.

Pierwszy z wymienionych tekstów wydaje się dosyć przewrotny. Można oczywiście widzieć w tym wierszu jedynie aprobatę specyficznej egzotyki cyrkowego widowiska²⁴. Zwróćmy jednak uwagę, że tytułowy cyrk, jak i sam korowód cyrkowców, są przez Neumanna przedstawiane jako zjawiska przyrodnicze; mają postać hybryd – tworów na poły ludzkich, na poły zwierzęcych, które przyciągają tłumy widzów nie tylko swym egzotykiem, ale także (a być może głównie) dzikością i gwałtownością:

Tu špalírem diváků, z laciného kraje diváků,
všelikých lidí počestných a všelijakých všiváků,
jak travestie širého života a tropické pohody,
jak triumf zchudlého krále přírody,
poklusem klučinů kluzkem kobrtající po dláždění
s koni a mezky, zebami, velbloudy, slony,
černí a žlutí a hnědí lidé, mišenci, znetvoření,
s turbany, s žokejů čapkami, s opicí na bujném pony
ženou se za město,
evropská karavana cizokrajných ukázek,
světem se motající pestrý provázek
(...).
A karavana hysterická,
profesionální harlekynáda půl zvířecí, půl lidská,
s bílými vyceněnými zuby, s hatmatilkou cizí,
na tlustých retech smyslů nese svou,
řehtají koně a sloni řvou (s. 93-94).

To dopiero zapowiedź asocjacji pomiędzy cyrkiem a dzikim światem zwierzęcym (czy szerzej – światem organicznym). Spójrzmy teraz na fragment opisu cyrkowych namiotów i panującej w nich atmosfery:

Tajemné, krásné a mocné jako chrám
za městem stany již stojí;

²⁴ Zob. Z. Niedziela, *op. cit.*, s. 139.

také by mohlo to býti ohromné zvíře
 šedivé, nemotorné, však vzacné, že hrdina sám
 pro žízeň svou je dojí.
 Milují tyto stany,
 že jako ženy v posledním měsíci jsou obtěžkány.
 Pro lidi z činžáků, z baráků skrývají skvostný svět
 v maštalích, klecích, šatnách, skladištích,
 šelmy a pestré věci a hubené krasavice
 a koní, och, koní dvacet, třicet, čtyřicet;
 (...)
 a vzduch je tu zápachu krásného, divokého pln (s. 94-95).

Równie dzikie są też odgłosy odbywającego się w namiocie widowiska. W Neumannowskim cyrku bardzo rzadko slychać gwar czy muzykę, za to bez przerwy rozlegają się w nim krzyki, ryki, grzmoty, trzaski, jęki i trzaśnięcia bicza. Z wewnątrz dobiega przede wszystkim: „chocholů bílý smích”, „velbloudů poklus”, „šašků plesk a bum”, „lvů řev” oraz „skřek” (s. 95). Wszechwładny tumult i jazgot (cecha charakterystyczna większości wierszy z cyklu *Zpěvy z lomozu*) także w publiczności wyzwalają w końcu zwierzęce instynkty:

Cval koní a práskání bíče
 probouzí pudy a chtíče,
 dychtivě vibruje chřípí, číhají smysly,
 svět celý letí myslí (s. 95).

Gdzie tutaj technika? W samym widowisku rola techniki rzeczywiście wydaje się znikoma. Z jej osiągnięć nie korzystają ani treserzy, ani klauni, ani akrobaci. Już w ekspozycji utworu Neumann daje jednak jasno do zrozumienia, że bez udziału urządzeń mechanicznych – tj. bez rezultatów pracy maszyn drukarskich – sukces cyrkowego przedstawienia byłby poważnie zagrożony. Niewykluczone, że występy cyrkowców odbywałyby się przy świecącej pustkami widowni:

Milují jeho plakáty,
 že vybuchují jako granáty,

že usmívají se jako holky našminkované:
tolik jim obdivují se malé a velké děti,
přešťastné, mohou-li jen rukou je přejížděti
(...).

Milují jeho plakáty,
že jako lupeny padnou k nám, zaváty
z dalekých, cizokrajných stromů,
a lidi vyhánějí z domu.

A lidi přivolají v jeden den
k nádraží, před nímž nakupen
dav mlsný očekáváním plane (s. 93).

Po wierszu *Cirkus* Neumann zapewne celowo umieścił w tomie utwór *Chvála rotačky*, hymn sławiący pracę drukarskiej maszyny rotacyjnej. Owo okazałego urządzenia, jego wydajność i szybkość, podziwiał w swoim czasie wielu awangardystów; Neumann nie był wyjątkiem (dowodem przywołane w motcie słowa Sterna). W pierwszych dekadach XX wieku maszyna ta mogła zresztą wzbudzać ciekawość we wszystkich kręgach artystycznych, bo też nie bez powodu nadawano jej rangę jednego z głównych symboli cywilizacji masowej. Jak błyskotliwie zauważył Neil Postman, wynalazek druku położył jedynie kres sekretom alchemików²⁵. Dopiero wprowadzenie maszyn rotacyjnych – drukujących nie tylko szybko, ale i dwustronnie – sprawiło, że drukowane media stały się zjawiskiem naprawdę masowym, zdolnym oddziaływać na szerokie rzesze odbiorców²⁶.

²⁵ N. Postman, *Technopol. Triumf techniki nad kulturą*, tłum. A. Tanalska-Duleba, Warszawa 1995, s. 79.

²⁶ Potęgę wynalazku „rotacji” obrazowo przedstawił w *Tunelu* (1913) Bernhard Kellermann: „Gmachy dzienników były całą noc oświetlone. Maszyny rotacyjne pracowały z największą szybkością. »Herald«, »Sun«, »World«, »Journal«, »Telegraph«, cała wychodząca w Nowym Jorku prasa angielska, niemiecka, francuska, włoska, hiszpańska, żydowska, rosyjska podniosła nakłady i o świcie miliony gazet zasypały miasto. W pędzących windach, na ruchomych chodnikach i schodach kolei nadziemnej, na peronach kolei podziemnej, gdzie jak co rano rozgrywała się walka o miejsce w zapchanych wagonach, na setkach statków-promów, w tysiącach tramwajów począwszy od Battery aż w górę do Dwóchsetnej ulicy staczano istne bitwy o mokre jeszcze gazety. Na wszystkich ulicach wytryskiwały fontanny dodatków nadzwyczajnych ponad zbitymi gromadami ludzi z wyciągniętymi

Nic więc dziwnego, że i czeski poeta skupia się nie tyle na działaniu ogromnej maszyny drukarskiej, ile na jej możliwościach reprodukcyjnych. Wiersz rozpoczyna od opisu wyglądu urządzenia i od razu wskazuje jego analogię w świecie zwierzęcym (przypuszczam, że jasną dla każdego, kto miał okazję widzieć maszynę rotacyjną):

Důstojný slone,
v pralese zdiva zavřený jako ve vězení,
a přece na svém a jediné možném místě!
(...)
Zatímco příroda přestala rodit živočišné tvé předky,
nádherné rody, velebné nad pomyšlení,
z nového věku a lidského mozku se rodiš,
obludo mechanická,
obludo krásná, moudrá, stále se zdokonalující
a jedna ze stera podobných tobě i nepodobných
z nesčetné rodiny dobývající světa (s. 97).

Kolejne etapy procesu reprodukcji, jakkolwiek oddane dość wrotnie, również przybierają tutaj postać czynności fizjologicznych:

Válci svých čelistí nedrtíš nic,
bílou však tasemnici,
jež prochází složitou útrobou tvou jak školami děcko,
článkuješ přesně a pozorně,
jako bys vysílala ty, neposunutelná,
výbojné kroky své napřed, v neznámé dálky.
A ony se rozbíhají po stech, tisících, paprskovitě na všechny strany,
a tak to ty jsi, která složená ležíš
na stole dubovém

rękami?” (B. Kellermann, *Tunel*, tłum. J. Bohuszewicz, Warszawa 1955, s. 60). Nie ma wątpliwości, że Neumann dobrze znał powieść Kellermanna, chodziło bowiem o absolutny bestseller, rzecz przełożoną na ponad dwadzieścia języków, wielokrotnie wznawianą i chętnie przywoływaną przez niektórych artystów. Czeski przekład książki ukazał się po raz pierwszy już w 1913 roku, bodaj najwcześniej w Europie, a jeszcze w 1925 roku Karel Teige cytował jej niewielki fragment w tekście *Konstruktivismus a likvidace „umění”* – to chyba najlepiej świadczy o popularności powieści Kellermanna w Czechach.

v hospodě U borovice za mnoha černými lesy,
kam přijdu snad zítra, snad pozítří, abych tě otevřel,
a jako předtím pryskyřici, vdechoval nyní
zahořklou vůni tvé stáje (s. 97-98).

To, že donošný loskot drukující maszyny rotacyjnej raz przypomina w utworze Neumanna śpiew słowika, raz muzykę „kovových svalů” (s. 98), innym znów razem łomotanie serca, „jež shrnuje v kvapném svém rytmu tlukoty tisíců srdcí” (s. 98), w pewnym sensie wynika już z nakreślonej uprzednio charakterystyki urządzenia: skoro maszyna funkcjonuje tu niczym żywy organizm, to i wydobywające się z niej odgłosy, siłą rzeczy, muszą kojarzyć się z głosami przyrody. Więzy „rotacji” ze światem organicznym zostają w ten sposób umocnione; jej biologizm znajduje wreszcie potwierdzenie. W końcu nawet cykliczność pracy maszyny zdaje się u Neumanna dokładnym odwzorowaniem porządku natury:

Jak příroda na jaře
horlivě, spravědlivě
ke světlu pudíš všecko, co ke světlu chce,
instinkty dobré i zlé vysíláš, aby se množily,
života rytmem je rytmus tvých válců a pák.
(...)
Jsi pilný a demokratický pekař levného chleba,
jejž denně tisícům rozdáváš v krajících stejných.
Jsi mlýn na umělé hnojivo, bez něhož nezůstává jediné pole (s. 99).

Wiersz *Stavba vodovodu*, o którym wspomniałem wcześniej, wprowadza już nieco inną perspektywę. Tu po raz pierwszy – a jednocześnie jedyny – dochodzi w tomie *Nové zpěvy* do bezpośredniej konfrontacji techniki ze światem przyrody, zaś cała sytuacja zostaje przedstawiona w konwencji boju widzianego oczami obrońców odwiecznego ładu natury. Opis budowy wodociągu rozpoczyna nagła agresja urządzeń mechanicznych: na dziewiczym terenie pojawia się koparka „s vypráhlým věčně hrdlem”, „s rukama černýma a s hlasem staré běhny” (s. 112). Wkrótce po niej „do dědin zbojnic-

ky” wkraczają robotnicy: „až na nůž ukrutní ve vzteku”, „všechno znásilňující” i „ničeho nešetřící” (s. 112-113). Neumann określa ich wprawdzie mianem uczestników „války velebné, inženýrské a plodné” (s. 113), bardziej jednak przypominają oni hałasrę najemników: to tłumy żołdaków przybyłe „odkudsi z podivných dále”, „jazyky všemi mluvící”, przywykłe wyłącznie do znojnej pracy „ve vřavě, řinkotu, řehotu” (s. 112-113).

Właśnie ta wrzawa i ten szcęk narzędzi wydają się w wierszu kluczowe. Najważniejsza bitwa pomiędzy naturą i cywilizacją rozgrywa się tak naprawdę w warstwie brzmieniowej *Stavby vodovodu*. Początek natarcia techniki obwieszcza dziki wrzask koparki; jej praca zakłóca leśną ciszę: „rachoty, ranami, ropoty, ryky a rázy” (s. 112). Potem do dzieła przystępują najmici-robotnicy:

Železa kobrtavá rapsódie
jak blasfémie
řinčela s nimi
(...).

Kladiva, špičáky, páky poskakovaly,
cval koní okutých s jiskrami pod kopyty,
kovy a kameny kovovou kaskádou tepaly,
černými zrcadly zelené pohlcující kmity.
Sekyry bily a pily skřípěly,
hltavě hlodající na patách lesů,
řetězy úpěly
v rytmické úděry děsu (s. 113)

Efekty pracy obcych maszyn i ludzi szybko stają się widoczne, a może przede wszystkim słyszalne:

Umřelo ticho po kilometrech v našem údolí,
řev dynamitu slýchali lidé na poli.
(...)

U vrchu prohlodaného nová vyrostla stráň
z kamene holého, plného hran a hrotů,

z kamene bledého jak mrtvá, studená skrář,
a navršenou svou hmotu
ve žlebu bujném jak přízrak přísně přimila,
jako by ani z domácí půdy nebyla (s. 113-116).

Zasadniczą rolę odgrywa w tych wyimkach postać instrumentacji głoskowej. Budowie instalacji wodnej stale towarzyszą grzmoty, huki i trzaski, krótko mówiąc – takie zestawienia dźwięków, „które brzmią dla ucha bardzo dysonansowo, obco i cierpko”, jak wyraził się wielki propagator sztuki hałasu Luigi Russolo²⁷. Odgłosy pracy budowniczych oddają szeregi aliteracyjne, które w danym kontekście jednoznacznie kojarzą się z hurkotaniem, stukotem i terkotaniem urządzeń mechanicznych: powtórzenia spółgłoski „r” („rachoty, ranami, ropoty, ryky a rázy”), „ř” („ve vřavě, řinkotu, řehotu”), „k” („kovy a kameny kovovou kaskádou tepaly”), „h” („z kamene holého, plného hran a hrotů”) oraz trudniejszej artykulacyjnie zbitki spółgłoskowej „př” („jak přízrak přísně přimila”). Natura, która z początku sprawia wrażenie niewzruszonej, odpowiada na ten dźwiękowy zamach ciągiem wyrazów onomatopiecznych – szumem, szelestem i poszeptywaniem – a więc za pomocą tradycyjnych środków fonicznych kreujących nastrojowość przyrody:

Však lesů ševely širé šelestily šerem,
šuměly, šepotaly poznámky ironické,
a koruny se rozpínaly uvolněným směrem
nad dílo zpupnosti lidské (s. 116).

Bój obu światów ostatecznie nie trwa jednak długo. Ponieważ budowa wodociągu wymaga wykorzystania zasobów natury, w sukurs maszynom i robotnikom rusza w końcu „les mrtvého dřeva” (s. 114). W leśnej głuszy nie rozlega się już wtedy: „Železa kobrtavá rapsódie”, lecz: „Železa, dřeva a kamene symfonie krutá” (s. 114). Technika i przyroda (która mimo ogromu poniesionych strat dość szybko się odraza) zaczynają tym samym współdziałać. Ich współistnienie okazuje się nie tylko możliwe, ale także korzystne dla mieszkańców położonego

²⁷ Cyt. za: Ch. Baumgarth, *op. cit.*, s. 288.

w oddali miasta. W ostatniej strofie *Stavby vodovodu* przyznają to nawet ci obrońcy natury, którzy wobec miasta zachowują dużą rezerwę:

Jen tu a tam drobné stavby a ploché ventily
 cos o minulém zápasu ještě pravily
 a prostě vypravuji dosud –:
 že Města marnivý osud
 tu pod naše lesy a lada
 černého zaklel hada
 a jeho útroby posílá vodu
 smutnému rodu
 svých zajatců... (s. 117).

W cyklu *Zpěvy z ticha*, znacznie obszerniejszym od obu poprzednich części książki (liczącym aż osiemnaście wierszy), w końcu udaje się Neumannowi pogodzić technikę ze światem natury – tym razem nieodwołalnie. Cel ten osiąga w dużej mierze dzięki jawnej intertekstualności wielu pomieszczonych w cyklu utworów. O ile bowiem wcześniej – zwłaszcza w pieśniach drutów – niektóre obrazy i zabiegi artystyczne czeskiego poety mogły istotnie zaskakiwać publiczność literacką przełomu lat dziesiątych i dwudziestych XX wieku, o tyle w partiach zamykających tom *Nové zpěvy* obficie czerpie on z repertuaru tematów i rozwiązań formalnych, do których odbiorcy są wówczas przyzwyczajeni. Które, mówiąc najogólniej, na pewno łatwiej jest wszystkim zaakceptować. Umyślnie sięga więc tutaj po motywy typowe dla modernistycznego sposobu odczuwania rzeczywistości: kreśli apoteozy przyrody (jak w wierszu *Panychida*, poświęconym pamięci Jaroslava Vrchlickiego) i opisy przelotnych stanów duszy (utwory *Deště v květnu* i *Den*). W tekst własny parokrotnie wplata parafrazy pieśni ludowych, co na przykładzie wiersza *Křídlovka* pokazała niegdyś Eva Strohsová²⁸. Stosuje liczne stylizacje wersyfikacyjne (stale powtarzające się sekwencje daktyłów i trochejów, paralelizmy kompozycyjne); w paru przypadkach posługuje się też tradycyjnym układem stroficznym (np. część wstępna i końcowa wiersza *Chvála selky* zapisane regularną tercyną).

²⁸ E. Strohsová, *op. cit.*, s. 108-109.

Specyfika cyklu *Zpěvy z ticha* polega jednak przede wszystkim na tym, że stanowi on jak gdyby lustrzane odbicie obu wcześniejszych części zbioru. Jeśli uprzednio dzieła cywilizacji technicznej usilnie kopiowały naturę, dążąc do zjednoczenia ze światem ludzi, roślin i zwierząt, to teraz natura upodabnia się do obiektów techniki, sukcesywnie przejmując ich cechy, ewentualnie – szuka w technice wsparcia.

Dobrze to widać w utworze *Chvála selky*, opisującym (zgodnie, że bardzo tendencyjnie) życie prostej chłopki: okres jej panieństwa, potem małżeństwo, czas prac polowych i lata starości. Wrodzony urok głównej postaci wydaje się całkiem niepodważalny: ma „ňadra malá, pevná, vzdorná”, jej ciało jest jak „březová haluz”, oczarowuje samym tylko „pohledem orlice, pohledem holubice” (s. 43). Ale tak naprawdę pięknieje ona dopiero wtedy, gdy – niczym użyteczny mechanizm – zaczyna wreszcie pełnić określone obowiązki. Nieprzypadkowo cała konstrukcja postaci chłopki opiera się na gradacji. Neumann rozpoczyna jej opis apostrofą:

Jsi krásná? Nevím.
Jsi mladá, silná a ztepilá (s. 42).

Później, gdy bohaterka wiersza zostaje żoną i matką, powiada:

Jsi krásná? Zdá se mi, věru;
snědého hospodáře jsi žena,
v kolébce plavou máš dceru (s. 43).

W końcu prawdziwie piękną czyni chłopkę codzienna praca, tj. zestaw powtarzalnych i na ogół mechanicznie wykonywanych czynności:

Ale ta práce, och, práce tvoje!
Chod různotvárný sladkého stroje!
To štěstí pro tvé tělo i mysl,
to požehnání dvorce!
Jak voní ti krásně a horce
prudká a ožehlá ramena
a symbolický kyvu jich smysl

co vše tu znamená!
(...)

A nad polem staneš-li, nad lučinou
s nástrojem prostým v ruce,
jak hroudy jsi nejkrásnější květen
a svítíš tu prudce.
(...)

Jsi krásná? Ano.
Jsi stále silná, pevná, ztepilá.
Všechno ti bylo dáno,
vše v sobě jsi spojila (s. 44-45).

Podobných zespoleň světa natury i techniky (czasem nawet przemysłu) oczywiście mamy w cyklu *Zpěvy z ticha* więcej. Na przykład w wierszu *Dub* zwykła obróbka drewna okazuje się procesem metalurgicznym: pień ogromnego drzewa wykuwają „pěsti vedra a mrazu, větru a lijáků”, a stolarski hebel „odskakuje od něho jak od zvonoviny” (s. 49). W utworze *Ledy v dubnu* pozostałe gdzieniegdzie resztki zlodowaciałego śniegu to „nad hrobem starci, kteří musejí odejít”, a jednocześnie:

To skvrny jsou olejné pod strojem,
jenž požirá hodiny práce (s. 56).

Największe nagromadzenie frapujących metafor zawiera bez wątpienia tekst *Skřivan*, utwór na pierwszy rzut oka konwencjonalny, spisany czterowierszem o stałym układzie rymowym, w którym śpiew skowronka wywołuje wyłącznie skojarzenia techniczne, sam zaś akt twórczy jawi się jako zjawisko mistyczne, a zarazem fizykochemiczne:

Mezi nebem a zemí, mezi nebem a zemí
bode, pilko pracující tak časně,
abys vyřezala stříbrnými zoubky
otvor do vzduchu pro moje nové básně!

Drátky kovové, tenké, lesklé
z melodie tvé horlivosti řítí se na mě,
spoutávají mne a žhavými drápky
prsa chytají mi, hlavu i rámě

Celé tělo mi hoří v studené jitřní lázni.
Kůži svlékáš mi, abych lehčí se mohl vznést,
abych vyplynul ze dna jako korálek plynu,
abych letěl vzhůru, k tobě, nad tebe, v štěstí (s. 60).

Jak niemal w całym cyklu *Zpěvy z ticha*, tak i w cytowanym fragmencie wiersza *Skřivan* metafory Neumanna opierają się przede wszystkim na dynamizujących referencjach: element statyczny (skowronek jako punkt) zostaje tutaj powiązany z ruchem (śpiew ptaka jest lub może być powodem unoszenia się, wypłynięcia, wzlotu). Trudno więc nie zgadzać się z Evą Strohsovą, iż czeski poeta niekiedy już za pomocą metafory „objevuje ve světě ticha stejnou dynamiku jako ve světě civilizačního lomozu”, a w efekcie: „sjednocuje oba v jediné dějiště života”²⁹. W niektórych partiach ostatniego cyklu książki Neumann zaznacza jednak powinowactwo obu tych światów także w sposób mniej zakamuflowany. W wierszu *Zpěv zimní* pisze m.in.:

Hlad, touha a láska, vítr a luční květy
tak jako nádraží, pošta, dráty a tam dole ta silnice,
jak silné věci nás pojí se vším a se všemi (s. 51).

Utwór *Radost* otwiera obrazem lotu ptaka:

Myslím, že létám,
že mávám ve vzduchu velkými bílými křídly (s. 83);

kończy natomiast aluzją do podniebnych wyczynów pilotów francuskich (może tu chodzić o Rolanda Garrosa i jego słynny przelot nad Morzem Śródziemnym w 1913 roku):

²⁹ *Ibidem*, s. 126.

Vari mi z cesty!
 Jak francouzský pilot dnes létám,
 jak povětroň řítím se pitomou atmosférou! (s. 84).

Niezwykle interesująco wygląda pod tym względem także tekst finalny zbioru Neumanna, wspomniana już wcześniej *Křídlovka*. Utwór ten składa się z ciągu symultanicznych obrazów wykorzystujących tradycyjną symbolikę koła (a więc pełni, harmonii, jedności) i ściśle z nią powiązaną symbolikę ruchu obrotowego (ciągłości, odnawialności, „naturalnego” biegu świata). Wiersz rozpoczyna się i kończy opisem wirujących mgieł, które z wolna przysłaniają rustykalny pejzaż. „Vlhké” pasma mgły „táhnou” tutaj „z lesů a lad”, jednocześnie „namotávají se v klubko” i dopiero w ten kłęb lub kłębek (czeskie „klubko” mieści w sobie oba znaczenia) „zamoťávají (...) domy, ploty a stromy” (s. 85), a także inne elementy przedstawianego krajobrazu. Wszystko to nieprzypadkowo kojarzy się z procesem nawijania przędzy. Obraz wirujących obłoków pary wodnej antycypuje w wierszu pojawienie się tytułowej maszyny przędzalniczej:

Uprostřed tohoto klubka, nad dědinou, na kopci vyhoupla se,
 šátkem zamávala a rozběhla se
 vráz:
 sanice, úplněk, vodopád v lese, útok kavalérie,
 srdce, které na poplach bije,
 sráz (s. 85).

Jak widać, obecność przędzarki (ściślej – przędzarki skrzydełkowej) zostaje w wierszu zasygnalizowana za pomocą jednego zaledwie czasownika („rozběhla se”). Ponieważ maszyny tej nie wyróżnia wygląd, a i odgłosy jej pracy („sanice”, „vodopád v lese”, „útok kavalérie”, wreszcie i „srdce, které na poplach bije”) w niczym nie przypominają hałasu innych urządzeń mechanicznych, momentalnie stapia się ona z zastanym krajobrazem. Rytm pracy przędzarki staje się natychmiast częścią natury. Maszyna i mgliste obłoki zdają się „pracować” razem, wykonują te same okrężne ruchy, motywują się nawzajem, prędko tworzą stały, zamknięty układ:

Klubko křídlovkou naplnilo se,
ve stromech se chvěla, chvěla se v rose.

Srdce se v nich chvělo, srdce se chvělo všude,
znělo, vřelo, pělo, nadouvalo se, plakalo,
srdce stalo se ohniskem klubka, klubko se zdálo že hude,
že se náhle rozpomnělo na vše, co je zklamalo,
ale přece bylo to jen srdce člověka.

A ten člověk, srdce, křídlovka, ohnisko, klubko –
(...)
tedy zpívali,
podzimní večer, mlhy a chlad,
ticho, vlhko, vůně táhnoucí z lesů a lad
také zpívaly,
v srdce člověka jako do not se dívající,
v srdci člověka sebe a touhu svou zřice (s. 86).

Przypuszczam, że cel operacji metonimicznych, których poeta dokonuje w cytowanym wyżej fragmencie, jest dla każdego odbiorcy jasny. Skojarzenie wrzeciona z sercem, a serca z człowiekiem, w którym odnajdują się i „křídlovka”, i „klubko”, i „večer, mlhy a chlad”, sprawia, że tekst *Křídlovki* – zwłaszcza gdy czyta się go w izolacji, tj. jako w pełni samodzielny utwór – można traktować jako parabolę ludzkiego losu. W końcu sam motyw przędzenia (podobnie jak tkania) od dawien dawna utożsamia się z ideą czasu. A na dowód symbolicznej relacji między przędzeniem a przeznaczeniem wystarczy przywołać obraz trzech Mojr utrwalony w sztuce hellenistycznej.

W kontekście pozostałych wierszy z tomu *Nové zpěvy* utwór kończący książkę Neumanna należy jednak interpretować inaczej: jako wyraz zachwyty nad światem, w którym zjawiska naturalne oraz owoce pracy techników i konstruktorów funkcjonują na tych samych prawach. Jako akt afirmacji świata, w którym sfera techniki i świat natury łączą się wreszcie w jedną, harmonijną całość. To ogólne przesłanie tomiku Neumanna dosyć dobrze uchwycił kiedyś Karel Čapek:

„Vidím” a „miluji”: to zhruba vše, co Neumann říká o sobě; nepraví „trápím se”, „trpím”, „vzdoruji”, „věřím” nebo jakkoliv „cítím se”. Nenalézá sebe sama v těch nesčíslných odstínech citu a reflexe, ve kterých básníci lyrikové zapisují svou osobní historii. Jeho osobní historie, to jest dub, říčka, cirkus, krídlovka, skřivánek; všechny věci, které viděl a miloval. Žítí, to jest žítí uprostřed toho všeho. Žítí tak hluboce a zmocněně, to jest prožívat tyto věci a děje na světě s láskou a radostí³⁰.

Istnieć naprawdę to istnieć pośród wszystkich rzeczy – powtórzę za Čapkem, który poniekąd wyprzedza tutaj Heideggerowską koncepcję „bycia-w-świecie”. Poezje Neumanna ze zbioru *Nové zpěvy* przynoszą być może niełatwą, ale na pewno bardzo skuteczną receptę na ujarzmienie techniki. Jest nią afirmacja samego życia.

Summary

SONGS OF THE WIRES, THE BUSTLE, AND THE CONSENT. TAMING THE TECHNOLOGY IN STANISLAV KOSTKA NEUMANN'S COLLECTION OF POETRY *NOVÉ ZPĚVY*

Literary scholars generally attribute a fascination with technology to the avant-garde poets, sometimes even writing about the typical avant-garde cult of the machine and civilisation. The example of Neumann's poetry, however, shows that the purpose of these avant-garde activities need not have been a glorification of technology. Rather, they were interested in the subjugation of technology, because in the early 20th century it still aroused widespread terror. In Neumann's famous book *Nové zpěvy*, this process of taming technology takes on an extremely sophisticated form: it proceeds from a state of suspicion about machines on to full acceptance of the major civilisational changes at the turn of 20th century. The detailed analyses carried out in this article show that the Czech author's poems are never an expression of delight about technology alone, but an expression of delight at a world in which the sphere of technology and the natural world are one, harmonious whole. This means that the affirmation of technology is not possible without the prior affirmation of life itself.

³⁰ K. Čapek, *Tedy jsem*, [w:] *idem, op. cit.*, s. 526.