

## YEŻY YANKOWSKI KONTRA JERZY JANKOWSKI. AKT ZERWANIA Z MŁODĄ POLSKĄ I SAMYM SOBĄ (PIERWSZA ODSŁONA)

RADOSŁAW OKULICZ-KOZARYN\*

[www.orcid.org/0000-0002-3419-3280](http://www.orcid.org/0000-0002-3419-3280)

W maju 1914 roku w 22 numerze tygodnika „Widnokrąg” ukazał się *Splon lotnika* Jerzego Jankowskiego – pierwszy polski wiersz futurystyczny; w 24 numerze – pojawił się kolejny utwór – *Maggi*. One dwa, stwierdza Sergiusz Sterna-Wachowiak, „uchodzą powszechnie za pierwiastki polskiego futuryzmu”<sup>1</sup>.

W kwietniu 1919 roku Jankowski zawiera bliższą znajomość z futurystami (z frakcją warszawską) i udziela się Pod Pikadorem.

W październiku 1919 roku i z datą 1920 wydaje książkę poetycką *Tram w popszek ulicy. Skruty prozy i poemy*. Publikuje ją Wydawnictwo „Futuryzm Polski pod wodzą Yeżego Yankowskiego”. W skład wymienionej niżej drużyny, występującej pod sztandarem jego wydawnictwa, wchodzi: on sam (na pierwszym, przywódczym miejscu), a także Feliks Jabłczyński, Eustachy Czekalski, Stanisław [Ignacy] Witkiewicz, Ludwik Eminowicz, Juliusz Kaden-Bandrowski i inni, mało podówczas znani autorzy, wśród nich pikadorczycy: Julian Tuwim, Kazimierz Wierzyński, Jan Lechoń, Antoni Słonimski, Bruno Winawer, Kamil Witkowski. Wiadomo, że stosunki między przyszłymi skamandrytami a futurystami układały się wówczas jeszcze bardzo dobrze. W zorganizowanym przez Jankowskiego najeździe futurystów na Wilno w listopadzie 1919 roku obok Anatola Sterna brał udział Jan Lechoń i Antoni Słonimski, występujący pod wspólnym mianem futurystów czy też – jak niejednokrotnie pisano – „futurzystów”. I ta ostatnia nazwa, zwłaszcza gdyby zapisać ją przez „ż”, byłaby właściwsza, oddając ów stan zmieszania, a zarazem pragnienie szybkiego przyswojenia albo nawet zeswojszczenia zjawiska.

\* Radosław Okulicz-Kozaryn – prof. dr hab., Instytut Filologii Polskiej UAM.

<sup>1</sup> S. Sterna-Wachowiak, *Miższ zakazanych owoców. Jankowski-Jasiński-Grędziński (szkice o futuryzmie)*, Bydgoszcz 1985, s. 9.

Gorzej, że w drużynie wymienionej w *Tramie* brak choćby jednego przyszłego zawołanego futurysty, wyjąwszy samozwańczego chorążego. Wygląda to tak, jakby prorok futuryzmu próbował siłą stworzyć ugrupowanie i narzucić mu przywództwo.

*Tram wpopszek ulicy. Skruty prozy i poemy* został wydrukowany na grubym papierze pakowym, tłustą, krzyczącą czcionką, w „ortografii uproszczonej”<sup>2</sup>. W zasadzie to ten gest Jankowskiego został najmocniej zapamiętany, owo „wpopszek” i „skruty”. „Tram” należał wówczas do języka potocznego, a w połączeniu z wyszukany słowem „poemy”, znanym, ale nie w tej postaci liczby mnogiej (powinno być „poemata”) i tą zaskakującą pisownią stworzył zdanie o wartości poetyckiej, które nabrało własnego, samodzielnego życia. Układ typograficzny okładki, ciasno wypełnionej czcionkami, mówił, że nie tak o „uproszczenie ortografii” tu chodzi, jak o manifestacyjne odrzucenie wartości estetycznych i przyjętych norm: nazwisko wbrew ściśle, wręcz zabobonnie przestrzegany zasadom zostało podzielone, „i” zawieszona na końcu linijki jako tak zwana sierotka. To wszystko dla epatowania burżuja, od dawna niecierpianego przez artystów, ale także dla zniesmaczenia kolegów po fachu, którzy wyznawali kult pięknej książki; pięknej to znaczy także pełnej światła. Pięścią Marinettiego znokautować spadkobierców Ruskina – oto cel publikacji. Można było pomyśleć, że *Tram* Jankowskiego kładzie się w poprzek drogi wytyczonej przez artystów przedwojennych, młodopolskich<sup>3</sup> czy wręcz, jak napisał Sergiusz Sterna-Wachowiak „w poprzek epoki”<sup>4</sup>.

Bruno Jasiński nazwał Jerzego Jankowskiego nie tylko „tragicznym zwiastunem i Janem Chrzcicielem futuryzmu polskiego, ale też „pierwszym polskim futurystą w znaczeniu włoskim”<sup>5</sup>. W swoim posumowaniu kilkuletniej historii futuryzmu u nas, zamieszczonym w „Zwrotnicy” w 1923 roku stwierdził, że dewizą włoskiego ruchu było „podnieść

---

<sup>2</sup> Z. Jasiński, *Antologia polskiego futuryzmu i nowej sztuki*, wstęp i komentarz Z. Jasiński, wybór i przygotowanie tekstów H. Zaworska, Wrocław 1978, s. XVIII i 75; w odniesieniu do zapisu zastosowanego przez autora *Tramu* autor użył określenia Brunona Jasińskiego, zastrzegając, że Jankowski nie był w swoich zabiegach tak konsekwentny, jak jego młodszy kolega, choć przecież, pomysły tego ostatniego również charakteryzowała raczej spontaniczność niż ścisłość.

<sup>3</sup> Akt zerwania Jankowskiego z Młodą Polską składał się z dwóch odsłon. Pierwsza miała miejsce na łamach tygodnika „Widnokrąg”, na czynnym tle toczących się tam dyskusji. Ona stanowi zasadniczy przedmiot tego artykułu. Druga wiąże się z drukiem *Tramu wpopszek ulicy* i słynnym „uproszczeniem” pisowni, o którym tu tylko wspominam, jako że należyte rozpatrzenie tego problemu wymaga zbyt dużo miejsca. Osobną kwestię stanowi analiza *Splonu lotnika* i *Maggi*, wymagająca uwzględnienia obu kontekstów; ją również odkładam na inną okazję.

<sup>4</sup> S. Sterna-Wachowiak, *Yeżego Yankowskiego tram w poprzek epoki*, w tomie: *Miąższ zakazanych owoców*, Bydgoszcz 1985.

<sup>5</sup> B. Jasiński, *Futuryzm polski (bilans)*, [w:] *Antologia polskiego futuryzmu i nowej sztuki*, s. 56; podkreślenie autora artykułu.

maszynę do poziomu ideału erotycznego ludzkości”<sup>6</sup>. Ale czy to istotnie stanowi podstawę dążeń autora *Tramu*? Jasiński, przypisujący sobie rolę głównego prawodawcy polskiego odłamu futuryzmu, nie kwapił się do objaśnienia swych tez i obowiązek ten przerzucił na innych: „Zbadanie i wykazanie tych elementów będzie zadaniem przyszłego historyka futuryzmu”<sup>7</sup>. Historykowi jednak najpierw narzucają się – inne niż zmysłowe uwielbienie dla maszyn – „równoległości”<sup>8</sup> czy zbieżności między włoskim pierwowzorem a polską odmianą zjawiska. Tę najbardziej widoczną stanowi zmiana pisowni, zakładająca

[...] najdoskonalsze oddanie za pomocą znaków symbolicznych (liter) znaków organicznych (dźwięków). Idealną pisownią będzie pisownia z gruntu prosta i ściśle fonetyczna.<sup>9</sup>

Takie postulaty stawiał Jasiński w pierwszej *Jednodniówce futurystów*, w *Manifestie w sprawie ortografii fonetycznej*, rozszerzając niejako wcześniej-szy o rok gest Jankowskiego do postaci odezwy z elementami wykładu i zalecając wprowadzenie nowych zasad pisowni do „szkuł”. Obu ich zainspirował manifest Marinettiego z 11 maja 1913 roku *Distruzione della sintassi, Immaginazione senza fili, Parole in libertà* (*Zniszczenie składni. Wyobrażenia bez drutu. Słowa na wolności*), w którym oprócz wyzwolenia słów i składni postulował on „rewolucję typograficzną” i podporządkowanie ortografii swobodzie ekspresji. Była to logiczna konsekwencja głównego *Manifestu futurystycznego*, a zwłaszcza jego drugiego punktu:

Odwaga, śmiałość, bunt – będą zasadniczymi składnikami naszej poezji.<sup>10</sup>

W manifestie Marinettiego obok głośnych haseł o burzeniu muzeów, bibliotek, akademii oraz słów pogardy wobec „śmierdzącej gangreny profesorów, archeologów i [...] antykwariuszy”<sup>11</sup>, zaraz za groźbą pod adresem tych, którzy poważą się ustalać związki futurystów z tradycją – związki będące zresztą pozbawioną wszelkiego znaczenia tajemnicą Poliszynela – znajduje się takie zdanie, zaskakująca puenta wcześniejszej pochwały destrukcji i pędu, pierwotności i postępu:

<sup>6</sup> Tamże, s. 51.

<sup>7</sup> Tamże, s. 58–59.

<sup>8</sup> Tamże, s. 59.

<sup>9</sup> B. Jasiński, *Manifest w sprawie ortografii fonetycznej*, [w:] *Antologia polskiego futuryzmu*, s. 25; w tekście głównym pozostawiłem także słowo „ortografii” tak, jak zostało wydrukowane w *Jednodniówce futurystów*.

<sup>10</sup> F.T. Marinetti, *Akt założycielski i manifest futuryzmu*, tłum. M. Czerwiński, w zbiorze: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, wyb. i oprac. E. Grabska i H. Morawska, Warszawa 1969, s. 151.

<sup>11</sup> Tamże.

Stojąc na wierzchołku świata, rzucamy raz jeszcze nasze wyzwanie gwiazdom!<sup>12</sup>

Polskiemu odbiorcy tych słów przychodzi od razu na myśl kilka kanonicznych, „muzealnych” wersów:

Jam jest posąg człowieka na posągu świata.

Albo:

czuję w sobie, że gdybym miał wolę  
Ścisnął, natężył i razem wyświecił,  
Może bym sto gwiazd zgasił, a drugie sto wzniecił –

Albo z literatury współczesnej Marinettiemu, w poetyce zbliżonej do tej, jaką preferował on w swoim magazynie artystycznym *Poesia*, w czasach poprzedzających proklamację futuryzmu:

Ja, budowniczy nadgwiezdnych miast,  
szydę z rozpaczy gasnących gwiazd.

Ten ostatni cytat pochodzi, jak wiadomo, z utworu *Ananke* Tadeusza Micińskiego, jednego z najlepiej znanych wierszy z wydanego w 1902 roku tomu *W mroku gwiazd*, także dzięki antologiom Leopolda Staffa *Najmłodsza pieśń polska* i Wilhelma Feldmana *Wybór poezji Młodej Polski*, obu z 1903 roku<sup>13</sup>. Pewne linijki *Ananke*, zwłaszcza „poszumy płaczą mogilnych drzew”, mogłyby z powodzeniem stać się obiektem szyderstw ze strony przeciwników Młodej Polski, zachętą do kolejnych drwin z lirycznych mgieł i omdleń, przewrotnym uzasadnieniem „rozpaczy gasnących gwiazd” minionej epoki. A jednak inne wersy, gdyby je odczytać w duchu fascynacji postępowym cywilizacyjnym i zobaczyć w owych „nadgwiezdnych miastach” kosmiczny projekt urbanistyczny, ze względu na swój buntowniczy impet zasługiwałyby na docenienie zarówno z perspektywy burzycielskiej, jak i utopijnej – jako wizja metropolii przyszłości. Ta druga interpretacja nie wydaje się wcale iść zbyt daleko, jeśli pamiętać o projektach cywilizacyjnych Micińskiego, a zwłaszcza o zawartej w *Xiędzu Fauście* wizji świątyni „nie tylko wiary, ale i wiedzy”, fantastycznym, urągającym ograniczeniom przyrodzonego świata kościele w Zakliszczycach, „konstrukcji – jak pisze Tomasz Lewandowski – o niezwykłym wyglądzie i osobliwej funkcji”<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Tamże, s. 153.

<sup>13</sup> L. Staff, *Najmłodsza pieśń polska*, Lwów 1903, s. 109; W. Feldman, *Wybór poezji Młodej Polski*, Kraków 1903, s. 289. Pierwsza wersja wiersza została ogłoszona w czasopiśmie „Młodość” 1900, nr 6, s. 132; zob. W. Gutowski, *Nota edytorska*, w tomie: T. Miciński, *Wybór poezji*, wstęp i opracowanie W. Gutowski, Kraków 1999, s. 70.

<sup>14</sup> T. Lewandowski, *Powracająca fala idei zbliżonych do pozytywistycznych w literaturze Młodej Polski. Lata 1907–1914*, [w:] *Stulecie Młodej Polski*, pod red. M. Podraży-Kwiatkowskiej, Kraków 1995, s. 71.

Dla Jerzego Jankowskiego nie był to bynajmniej kontekst obcy, zewnętrzny, przeciwnie, twórczość młodopolskiego poety znał on bardzo dobrze, cenił wysoko, choć nie w całej rozciągłości, a nawet bronił jej przed zarzutami o modernistyczne niezrozumiałstwo. W redagowanym przez siebie<sup>15</sup> „Tygodniu. Piśmie niezależnym i demokratycznym”, w 18 numerze z 1912 roku, zamieścił artykuł zatytułowany po prostu *Miciński*, a będący polemiką z prawdziwą czy też raczej wyimaginowaną ciotką literacką, erudytką starej daty, odmawiającą liryce autora *W mroku gwiazd* wszelkiego sensu. Młodopolski poeta występuje w niej zresztą jako reprezentant całego modernizmu. Jankowski wprawdzie dość obcesowo traktuje *Nietotę* (na jej lekturę krytykowi „zbrakło zdrowia”), ale z całą stanowczością rekomenduje swojej polemistce wydaną właśnie drugą powieść Micińskiego jako:

Niepospolite dzieło talentu, odznaczające się jednolitością koncepcji, świetnością spostrzeżeń, oryginalnością ujęcia, głębią przeżyć i przemyśleń, polotem czarodziejskiej, wybujałej fantazji. Gdy weźmiesz do ręki *Xiędza Fausta*, nie się nie bój, że od górnolotności fantazji jej autora odczujesz szum w głowie. Przeciwnie, leci się z nim w tę wycieczkę w krainę fantazji dość łatwo i jasno.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Z. Jarośniński ocenił umiejętności dziennikarskie Jankowskiego jako „raczej przeciętnej miary. Jego prace były chaotyczne, artykuły – gdy teraz je czytać – uderzają zdawkowością i banalną retoryką. Było to dziennikarstwo pospieszne, obsługujące tylko codzienne potrzeby gazety” (Z. Jarośniński, dz. cyt., s. XVII). Jeżeli gazetowa pospieszność w odniesieniu do futurysty nie powinna być wadą, to pobieżność sądu w wypadku badacza literatury, a zwłaszcza autora wstępu w poczytnej serii nie wydaje się czymś właściwym, jako że buduje zafalszowany i krzywdzący obraz pisarza, na co zwrócił uwagę już Sterna-Wachowiak w stonowanej polemice z Jarośnińskim (S. Sterna-Wachowiak, dz. cyt., s. 16). Inny stosunek do publicystyki autora *Tramu* prezentuje też P. Majerski, traktując ją jako ciekawy i ważny składnik jego drogi twórczej. Niestety generalny sąd Jarośnińskiego o negatywnym stosunku poety do Młodej Polski naznacza interpretacje Wachowiaka i Majerskiego skazą aprioryczności (zob. P. Majerski, *Jerzy Jankowski*, Katowice 1994; tenże, *Jerzy Jankowski i symbolistyczna autodestrukcja. O zapomnianym epizodzie wileńskiej poezji*, „Ruch Literacki” 1994, z. 1–2, przedruk w tomie: *Odmiany awangardy*, Katowice 2001). Tymczasem zdanie, iż Jankowski „wypowiadając się w sprawach artystycznych, deklarował się jako stronnik nowych dążeń oraz krytyk tradycji młodopolskiej”, jest co najwyżej półprawdą (prawdziwa jest tylko pierwsza część zdania).

<sup>16</sup> J. Jankowski, *Miciński*, „Tydzień” 1913, nr 18, s. 17. Artykuł o trzy numery poprzedził notkę wydawniczą, zamieszczoną w dziale *Na moim biurku*: „T. Miciński, *Xiędza Faust*. Książka stanowiąca wydarzenie w literaturze powszechnej ostatniej doby” („Tydzień” 1913, nr 21, s. 16; podkreślenie autora tego szkicu). Wypowiedź krytyczną Jankowskiego zauważył Paweł Graf, nazywając ją „fabularyzowaną recenzją *Xiędza Fausta*”. Jego zdaniem Jankowski „nie tylko podkreśla wartość utworu, ale i wskazuje jako możliwe źródło inspiracji *Pragmatyzm* William Jamesa. O ile zatem dla polskich futurystów liczyli się futuryści włoscy, rosyjscy i francuscy oraz rosyjscy formalisci, o tyle Jankowski zderzał Nową Sztukę z myślą Bergsona i Jamesa oraz twórczością Whitmana. Jak widać futuryzm mógł podążać zupełnie inną niż poszedł, drogą. Skoro jednak natura, która – jak mawiano – próżni nie lubi, wolne miejsce zajęli poeci Skamandra i to oni przejęli idee bliskich redaktorowi „Tygodnia” myślicieli i artystów”. Wprawdzie obserwacje Graffa nie są całkiem ścisłe (Jankowski kwestionuje wpływ „pragmatyzmu Jamesa” na *Xiędza*

Jeżeli powieść Micińskiego nosi znamiona rozwichrzenia, to dlatego, że „chaotyczna [...] jest jak życie”<sup>17</sup> i jak ono żywiłowa. Dla ekstrawagancji w budowie utworu krytyk znajduje uzasadnienie witalistyczne i psychologizyczne, a równocześnie scjentystyczne<sup>18</sup>. Historia księdza Fausta „wykazuje [...] niezmiernie otchłanie instynktów podświadomych w nas i zarazem dla mnie – Jankowski wprowadza ton osobisty – z nieprzewyższoną niczym mocą ujawniła istnienie światów nadświadomych”<sup>19</sup>. Szczególny urok zdaje się mieć dla niego rewolucyjny, buntowniczy, dwoisty, bo i straceńczy, i konstruktywny charakter głównego bohatera, Piotra, utopisty. Za urzekającą uważa też roztaczaną z ukraińskiej wioski perspektywę globalną czy wprost kosmiczną. Wciąga go mistyczny ogląd świata, „duchowy realizm”, który syntetycznie spaja idealizm i trzeźwość w ocenie świata, łączy – mówiąc obrazowo – „tęczę nad górami” i „w małej, brudnej mieścinie kałużę”<sup>20</sup>. Jankowski wylicza pewne długi pisarskie *Xiędza Fausta* (u Dostojewskiego, Poe’go, Barbey’ a d’Aureville, France’a), odnajduje paralelne elementy w *Urodzie życia* Żeromskiego czy *Oziminie* Berenta. Podkreśla zarazem, że w powieści Micińskiego wszystkie inspiracje stapiają się w nową jakość:

Miciński pisze bardzo pięknie. Jest to talent władczy i zupełnie samodzielny.<sup>21</sup>

Powieść, która z punktu widzenia rygorystyki formalnego sprawia wrażenie „obrazy wszystkich kanonów”<sup>22</sup>, wymaga zdaniem Jankowskiego zawieszenia tradycyjnych kryteriów i poddania się jej dyktatowi, a raczej jej magii. Wówczas – Jankowski stosuje tu przypowieść ewangeliczną i z emfazą ją rozbudowuje – gorczyczne ziarna, rzucone w nasze serca przez owego pisarza-maga, „owiewane szumem proporców, ogrzewane słońcem wiary, [...] wyrosną w nas samych w podniebne liany, pełne odurzających woni i rozbrzmiałe śpiewem wieszczych ptaków...”<sup>23</sup>. Nie wiadomo, czy krytyk przekonał tym wywodem domniemaną ciotkę, ale z pewnością unieczynił w sobie zmysł sceptyczny, opowiadając się po stronie tych, którzy, jak Tadeusz Nalepiński,

---

*Fausta*; ulega też czarowi Marinettiego i w tym akurat punkcie rację miał Jasieński nazywając go „futurystą w znaczeniu włoskim”), jednakże to nakierowanie uwagi badawczej na związki między intelektualnymi fascynacjami Jankowskiego i Skamandrytów jest kapitalne i wielce obiecujące, zwłaszcza w świetle listy autorów z okładki *Tramu wpopisek ulicy*.

<sup>17</sup> J. Jankowski, *Miciński*, „Tydzień” 1914, nr 18, s. 17.

<sup>18</sup> O witalizmie Micińskiego zob. szkice E. Flis-Czerniak, M. Okulicz-Kozaryn i S. Brzozowskiej w zbiorze *Młodopolski witalizm, modernistyczne witalizmy*, pod red. A. Czabanowskiej-Wróbel i Urszuli M. Pilch, Kraków 2016.

<sup>19</sup> J. Jankowski, *Miciński*, s. 17.

<sup>20</sup> Tamże, s. 18.

<sup>21</sup> Tamże.

<sup>22</sup> Tamże, s. 19.

<sup>23</sup> Tamże.



Savitri (Anna Zahorska), Zdzisław Dębicki, Juliusz Kaden czy Jan Lorentowicz w pismach Micińskiego widzieli źródło prawd objawionych<sup>24</sup>.

Kiedy po upadku „Tygodnia” w 1913 roku, linię tego periodyku przejął „Widnokrąg”, który Jankowski współredagował, na łamach czasopisma rozgorzała poważna dyskusja między dwoma stałymi współpracownikami i „Tygodnia”, i „Widnokregu”, Zygmuntem Kisielewskim a Leonem Choromańskim, oceniającymi odmiennie wartość *Xiędza Fausta* i dorobku jego autora<sup>25</sup>. Trwała ona z niewielkimi przerwami dwa miesiące – od 7 marca do 9 maja 1914. W kolejnych numerach kilkakrotnie zabrał głos Jankowski. Najpierw dokonał obszernej oceny inscenizacji *Balladyny* w teatrze Arnolda Szyfmana, a w uzupełnieniu tego artykułu Choromański przeprowadził porównanie dramatu Słowackiego z *Makbetem*. Następnie, w numerze 21 z 23 maja Jankowski wypowiedział się na temat *Pro Arte Zenona* Przesmyckiego, przekształcając recenzję tego tomu w wystąpienie programowe. Poprzedzało ono o tydzień ogłoszenie *Splonu lotnika* i o miesiąc druk *Maggi*. Trudno z tą sekwencją publikacji nie połączyć zamieszczonego w numerze 30 z 25 lipca artykułu krytycznego Choromańskiego, zatytułowanego *Futuryzm*.

Leon Choromański, miłośnik sztuki wyrafinowanej, samoświadomej i bezkompromisowej, tłumacz Baudelaire’a, Barbey’a-d’Aureville, Wilde’a, w utworach oryginalnych ciążył ku grotesce<sup>26</sup>, w krytyce, silnie podbudowanej filozoficznie, ku intelektualizmowi. Zygmunta Kisielewskiego z kolei interesowała psychologia bohatera współczesnego, konflikt wartości społecznych z instynktami jednostki, zmagania ideałów wspólnotowych, narodowych i wybujającego indywidualizmu<sup>27</sup>.

Kisielewski już na samym wstępie swojej recenzji *Xiędza Fausta* zrównał go z *Królem-Duchem*. „Potęga tej powieści – pisał dalej – rozsądza wszelkie

<sup>24</sup> Wyróżnił ich sam Miciński w artykule *Sykofanci, czyli misterium figi*, „Nowa Gazeta” 1914, nr 247 z 2 VI (wyd. popołudniowe); zob. M. Małecka, *Apologia i kreacja. O przyjaźni Tadeusza Nalepińskiego z Tadeuszem Micińskim*, „Napis” 2010, seria X. Zob. też A. Wydrycka, *Metamorfozy czytania. O recepcji dzieł Tadeusza Micińskiego w artykułach Anny z Elzenbergów Zahorskiej*, w zbiorze: *Bibliotheca mundi. Studia bibliologiczne ofiarowane Janowi Leńczukowi*, red. naukowa J. Ławski, Ł. Zabielski, Białystok 2016. Notabene Zahorska w 1925 roku próbując zainteresować publiczność czytającą Micińskim, „będzie pisać o podobieństwie jego poezji do «kapryśnej mieszanki różnych elementów w poezji współczesnej», wskaże podobieństwa do futuryzmu dotyczące gloryfikacji maszyny, choć zwraca uwagę, że futuryści mechanizują nawet duszę, zaś u Micińskiego maszyna bywa «uduchowiona»” (A. Wydrycka, *Metamorfozy czytania*, s. 814).

<sup>25</sup> Na dyskusję tę zwrócił uwagę W. Feldman, relacjonując ją, zresztą dość stronniczo, w *Echach* na kartach „Krytyki” (1914, t. 42, z. 5, s. 317–318) i informując o niej w przypisie do *Współczesnej literatury polskiej*; zob. W. Feldman, *Współczesna literatura polska 1864–1918*, wstęp T. Walas, oprac. M. Rydłowa, Kraków 1985, t.2, s. 65.

<sup>26</sup> Zob. W. Feldman, dz. cyt., s. 414.

<sup>27</sup> Tamże, s. 406–407.

kajdany estetyczne, traktuje ze śmiechem zwycięskim po trupach znanych już i wypracowanych form literackich”<sup>28</sup>. Jest więc dziełem podejmującym najświetniejszą tradycję, z rewolucyjną siłą torującym drogę do sztuki przyszłości. Peany na jego cześć, wygłoszone w dwóch marcowych numerach „Widnokrzęgu”, zrobiły na Choromańskim fatalne wrażenie. Dojrzał w nich zamach na niezależność osądu, przeprowadzony przy pomocy rytualnego języka, który w sposób niejawny przymusza czytelnika do czci dla pisarza, kreowanego na autorytet proroczy, przywódczy. „Rozumiemy całą podstępna przewrotność ceremoniału: chodzi o ogłuszenie intelektu, o nieustanną sugestię i zgnębienie wszelkiego oporu”<sup>29</sup>. Osoby uczestniczące w tym obrządku Choromański określił jako „łatwowiernych ekstazyków”<sup>30</sup> i wyraził zdziwienie postawą „młodych pisarzy”, ulegających „zachwytowi obeszładowemu, jałowemu wielbieniu”, a nie podejmujących „walki z autorytetami w obronie myśli i czucia”<sup>31</sup>. Krytyk nie odmawiał pewnych zalet powieściom Micińskiego, zwłaszcza partiom lirycznym *Nietoty*, a także niektórym fragmentom *Xiędza Fausta*, któremu w zasadzie (choć dużo ostrożniej niż Jankowski w „Tygodniu”) przyznawał artystyczną wyższość. Z drugiej strony jednak nie widział między nimi wyraźnej różnicy, oba utwory bowiem doprowadzały do skrajności fatalne skłonności romantyczne: frenetyzm, amoralizm (zresztą nieszczerzy) i niepokój religijny (autentyczny) melodramatyzm, grandilokwencję i patos, niezrównoważone postawą badawczą, sceptyczną, właściwą dla człowieka nowoczesnego.

Łączyły Kisielewskiego z Choromańskim i całym środowiskiem „Tygodnia” i „Widnokrzęgu” przynależność do „lewego – by skorzystać ze sformułowania Feldmana – odłamu społeczeństwa”<sup>32</sup>, radykalizm demokratyczny, antykościelność, dzieliły upodobania filozoficzne i zapatrywania na status literatury. Pierwszy uznawał jej rolę służebną i nie uciekał od tendencyjności w swoich utworach oryginalnych, drugi walczył o autonomię sztuki; pierwszy nie skrywał swej skłonności do irracjonalizmu, drugi kultywował przekonanie o sensie rozumowych, logicznych dociekań. Toteż Kisielewski miał za złe Choromańskiemu już samą pozycję wybrednego znawcy, jaką jawnie przyjął on wobec krytykowanego dzieła, brak empatii, „kabotyńskie kpinkarstwo”, „pedantyczne dłubanie nad językiem”, czyli, innymi słowy, rozumienie drogiego im obu pojęcia stylu<sup>33</sup> w kategoriach technicznych, a nawet zabawowych,

<sup>28</sup> Z. Kisielewski, *Ksiądz Faust*, „Widnokrzęgu” 1914, nr 10, s. 12.

<sup>29</sup> L. Choromański, *Wzniosłość i retoryka*, cz. 1, „Widnokrzęgu” 1914, nr 13, s. 12.

<sup>30</sup> Tamże, s. 10.

<sup>31</sup> L. Choromański, *Wzniosłość i retoryka*, cz. 2, „Widnokrzęgu” 1914, nr 14, s. 8.

<sup>32</sup> W. Feldman, dz.cyt.

<sup>33</sup> Na temat zagadnienia stylu i jego wagi w późnej prozie i krytyce młodopolskiej zob. K. Kłosiński, *Wokół „Historii Maniaków”. Stylizacja. Brzydota. Groteska*, Kraków 1992; autor tej cennej pracy często odwołuje się do Choromańskiego, Kisielewskiego wspomina tylko jednokrotnie, nb. za Feldmanem.



nie zaś duchowych. Przy czym na poparcie swojego stanowiska obok innych szacownych autorytetów przywołał Miriama, który miałby przekonać i ostatecznie pognać adwersarza, podchodzącego do sztuki, jakby była ona „rzeczą łatwą”. Zapewne autorytet Przesmyckiego został tu użyty z premedytacją, trafnie, ale próba oderwania problemu stylu od języka i formy wypowiedzi była zupełnie chybiona. Toteż obaj polemici pozostali przy swoim zdaniu: jeden przy wierze w geniusz Micińskiego, drugi przy przeświadczeniu, że bez tej wiary w powieściach Micińskiego widać głównie wysilenie i nadmiar retoryki.

Jankowski, który w kwestiach smaku z pewnością miał dużo więcej wspólnego z Choromańskim, nie mógł zachować się wobec tego sporu obojętnie. Nie podjął się jednak kolejnej obrony Micińskiego ani nie zrewidował swojej wcześniejszej opinii, zdradził natomiast gwałtowną potrzebę wyjścia poza obręb dyskusji, którą jego koledzy toczyli w obrębie Młodej Polski. Dziennikarz „Widnokągu” – podkreślający zresztą z satysfakcją swoją rolę gazetowego reprezentanta „śmiesznie zarozumiałego tłumu” i „gruboskórnego rynku”, oponenta wysokich wartości artystycznych – nie tylko wyraził zdecydowaną wolę wyrwania się z kręgu dotychczasowych tematycznych i estetycznych preferencji epoki, ale i sformułował postulaty wobec sztuki nadchodzącej. Wykorzystał do tego okazję stworzoną przez publikację tomu esejów *Pro Arte* i w skądinąd niezbyt bojowo zatytułowanym artykule *Uwagi, sądy...* bezceremonialnie skrytykował zarówno Przesmyckiego, jak i całą, w znacznym stopniu scementowaną jego myślą formację. „Napisał tę książkę mag i znawca, pionier – przynajmy – ale mag, znawca, pionier swego okresu”, oznajmia zbuntowany recenzent, stwierdzając zarazem koniec epoki Miriama. W portretowaniu czy karykaturowaniu redaktora „Chimery” jako „arcyprzeora nader rozpowszechnionego zakonu namaszczonego kapłanów «czystości prawej sztuki»”<sup>34</sup> Jankowski pamfletowe sztychy wzoruje na Stanisławie Brzozowskim, ale w odróżnieniu od tego pogromcy Młodej Polski nie traci, wbrew pozorom, szacunku do Przesmyckiego. Zachowuje się w wobec niego podobnie jak w stosunku do Ferdynanda Ruszczyca, patrona przedsięwzięć poetyckich Jankowskiego w czasach jego wileńskiej młodości<sup>35</sup>, spadkobiercy myśli estetycznej Ruskina. Jankowski nie szczędzi uznania malarskim i scenograficznym osiągnięciom Ruszczyca z tamtych lat, między innymi inscenizacji *Lilli Wenedy*, ale szpetnie gani dekoracje do *Balladyny* w warszawskim Teatrze Polskim, przypominające jakoby „zęby darowanego konia”<sup>36</sup>. Przy tej okazji

<sup>34</sup> J. Jankowski, *Uwagi, sądy...*, „Widnokągu” 1914, nr 21, s. 1.

<sup>35</sup> Na temat wileńskiego etapu działalności i pisarstwa Jankowskiego, w tym roli inspiratora grupowania artystycznego Banda pisali A. Romanowski, *Młoda Polska wileńska*, Kraków 1999; P. Majerski, *Odmiany awangardy*; M. Kviatkauskas, *Polifonia literatury w Wilnie okresu wczesnego modernizmu 1904–1915*, przekład B. Kałęba, Kraków 2012.

<sup>36</sup> J. Jankowski, *Powrót Ballady*, „Widnokągu” 1914, nr 20, s. 9; już wystąpienie przeciwko Miriamowi oznaczało w istocie odwrócenie się od Ruszczyca.

recenzent wychwala Juliusza Słowackiego za odkrywcość, swobodę w podejściu do historii, rewolucyjność, nowoczesność i inne jeszcze zalety, jak nieodrodny syn Młodej Polski, jak Choromański, który w sąsiedztwie artykułu Jankowskiego rozważa związki *Balladyny z Makbetem*.

W *Uwagach, sądach...* Jankowski daje czytelnikom (a tym samym swoim kolegom po piórze) do zrozumienia, co stanowi jego kulturalne zaplecze – bez podania autorstwa i źródła cytuje *Dytyramby dionizyjskie* Nietzschego (w dodatku według tłumaczenia drukowanego w „Chimerze”<sup>37</sup>) i linijkę z sonetu *La Beauté* Baudelaire’a – w oryginale. Owszem, tę ostatnią: *Je hais le mouvement qui déplace les lignes*, „Zmieniającego linie nienawidzę ruchu”<sup>38</sup> – przytacza po to, by zaprzeczyć idei niewzruszoności i przeciwstawić jej pochwałę ruchu i maszyny, lecz robi to jako wychowanek swoich czasów, które wymagają od nowej sztuki uwzględnienia nieeksplorowanych dotąd – jego zdaniem – obszarów, kolejnej transformacji estetycznej:

Rozsiane piękno ruchu miejskiego, wielkich przyszłościowych skupisk miejskich uszło uwagi Miriama.

„Prawa sztuka” nudzi się w swych „historycznych” sadybach. Więc może spalić je? Aby w dymie spaleniska odnaleźć nowy motyw twórczy.<sup>39</sup>

A zatem burzycielstwo to nie spontaniczny odruch młodości, lecz efekt zblazowania, próba całkowitego zerwania z przeciążającym umysł jednostki dziedzictwem stuleci i udręczającą jej psychikę własną biografią, ze stanem szczególnie wymownie oddanym w drugim *Spleenie z Les Fleurs du mal*. W hierarchii autorytetów Jankowskiego miejsce Baudelaire’a zajmuje teraz Marinetti. W *Uwagach, sądach...* zostaje on umieszczony w jednym zdaniu z Miriamem i przeciwstawiony odsyłanym do lamusa polskim modernistom, którym zdaniem Jankowskiego Przesmycki *de facto* przewodził, mimo że przeciwstawiał się wiązaniu go z szerszymi tendencjami, a tym samym uchylał od odpowiedzialności za własne dzieło:

Miriam wzbrania się przeciwko owej misji heroldowania kierunkowi „ostatnich kochanków księżycy”, jak powiedziałyby o modernistach Marinetti, a sam smoli...<sup>40</sup>

Tenże Marinetti, dobrze znany już przecież czytelnikom czasopism literackich i kulturalno-społecznych w Polsce przed I wojną światową, wyraźnie dostarcza Jankowskiemu inspiracji do przeciwstawienia wiecznej, a przynaj-

<sup>37</sup> F. Nietzsche, *Dytyramby dionizyjskie*, przełożył S. Wyrzykowski, „Chimera” 1903, t. 7, z. 20–21, s. 184.

<sup>38</sup> Ch. Baudelaire, *Kwiaty grzechu*, przełożyli z francuskiego A. M-ski i A. Lange, Warszawa 1894, s. 35 (przekład Langego). Futuryzm w tej perspektywie jawi się nie tyle jako zaprzeczenie symbolizmu, ile parnasizmu z jego zasadą *impassibilité*.

<sup>39</sup> J. Jankowski, *Uwagi, sądy...*, s. 9.

<sup>40</sup> Tamże.

mniej zamkniętej już w swoim czasie sztuce modernistów – ARS AEPHEMERA, sztuki ulotnej, ulicznej, afiszowej, reklamowej, kinowej. Te nowe przedmioty, godne już nie tyle pieśni, ile piosenki, wymienia Jankowski w stylu manifestu:

Kabaret. Komin. Trąbka samochodu. Ryk syreny.  
Brzęk elektrycznego tramwaju.  
Harkot maszyn. Świst skrzydeł i furkotanie śmigła.<sup>41</sup>

Coraz bardziej radykalna świadomość czasu zdaje się przynaglać modernizm do przejścia w futuryzm. Nakazuje ona rezygnację z poszukiwania pierwiastka wiecznego w tym, co terażniejsze, przemijające, a żąda zanurzenia się w żywiole chwili. Dlatego dźwięk staje się ważniejszy od jego źródła, a pęd ważniejszy od wehikułu, choć maszyna podlega tu koniec końców fetyszyzacji. Futuryzacja nowoczesności to krańcowa konsekwencja romantycznego historyzmu, jego następstwo logiczne, by nie powiedzieć heglowskie.

W swoich *Uwagach, sądach...* Jankowski wprowadzie po samo słowo futuryzm nie sięgnął, ale też nie było takiej konieczności. Współpracownicy i sympatycy „Widnokręgu”, choć przecież nie tylko oni, znali już dobrze i termin, i związane z nim hasła, ba, oswoili go i poniekąd już udomowili. Kisielewski, tłumacząc się ze swojego entuzjazmu dla autora *Xiędza Fausta* wyznawał, że z ochotą pozwala się „unosić zachwyтови” i zachowuje „podziw, a nawet wdzięczność” dla... Sienkiewicza, Leśmiana, Miłaszewskiego i innych „młodych” (wśród nich wymienia też Choromańskiego) i „starych, sławnych i zapoznanych, żydów i gojów, socjalistów i endeków – a według szkół: parnasistów, futurystów, klasyków i jak tam te kawiarniane szyldziki wabią się”<sup>42</sup>. Byłby więc już futuryzm w Polsce 1914 roku kierunkiem uznanym w swych roszczeniach, istniejącym choćby w obiegu kawiarnianym czy wewnątrz-redakcyjnym? Prawdopodobnie na stoliku w *Udziałowej*<sup>43</sup> lub też na biurku w lokalu „Widnokręgu” leżał już maszynopis wiersza, w którym do głosu dochodził ów „świst skrzydeł i furkotanie śmigła”? Być może też *Splon lotnika*, a także *Maggi* miały tam swoich zwolenników.

Z pewnością jednak poczynania Jankowskiego nie budziły zachwytu ani podziwu Choromańskiego, nie tylko dlatego, że z zasady obca mu była wspaniałomyślność Kisielewskiego. W artykule o futuryzmie, który, jak można przypuszczać, w myśli dedykowany był Jankowskiemu, krytyk omawia postulaty Marinettiego, odsłania źródła poszczególnych myśli zawartych

<sup>41</sup> Tamże; pomimo swego niepozornego tytułu manifest Jankowskiego zasługuje na dodanie do antologii *Programów i dyskusji literackich okresu Młodej Polski*, choćby w aneksie do kolejnego wznowienia tej fundamentalnej pracy Marii Podrazy-Kwiatkowskiej.

<sup>42</sup> Z. Kisielewski, *Twórca i krytyk*, „Widnokrąg” 1914, nr 18, s. 12.

<sup>43</sup> W. Grzelak, *Cyganeria z „Udziałowej”*, Warszawa 1965, s. 131.

w artykule kolegi, a zarazem ukazuje niektóre ich konsekwencje. W *Uwagach, sądach...* pojawia się obraz rozpoczynającej się właśnie ery jako futurystycznej hybrydy, maszyno-ludzko-zwierzęcej, „uzbrojonej w stalowe pazury potworzonego kształtu”, uskrzydłonej, ożywianej sercem bijącym „rytmem maszyny”, a zarazem domagającej się „nowej koncepcji życia”<sup>44</sup>. Jej reprezentantem prasowym miałyby być jakaś „Chimera” przyszłości, lepsza od Miriamowskiej, zwrócona ku wielkowiejskiej cywilizacji, udoskonalona, powiedziec można, technicznie<sup>45</sup>. „Zaczyna się królestwo człowieka – dodaje Choromański, korzystając z proklamacji Marinettiego – „który miesza się z żelazem, karmi elektrycznością i rozumie tylko rozkosz codziennego niebezpieczeństwa i heroizmu”<sup>46</sup>.

Choromańskiego nie porywa taka wizja. Zwraca on uwagę, że wymarzony przez Marinettiego człowiek-zdobywca, realizujący „założenie, że w ciele ludzkim drzemią skrzydła”, ma być hartowany poza rodziną, w oddzieleniu od matki, żony, a nawet od „kobiety-bohaterki”, ogołocony z miłości, pozbawiony wspomnień i tęsknot, wyzbyty wszelkich uczuć, dobroci i moralności w ogóle. W obliczu tego projektu miłośnik dekadentyzmu czy wprost dekadent, taki jak Choromański, nie jest bynajmniej bezwolny, gotowy porzucić wartości, wyrzec się zdobyczy intelektu. Manifestacyjny antyintelektualizm przywódcy włoskich futurystów budzi potrzebę zaznaczenia dystansu, najpierw sygnalizowanego tylko nawiasowo:

Człowiek zupełnie zepsuty biblioteką i muzeum nie przedstawia (zdaniem Marinettiego) żadnego interesu. Trzeba więc go wydalic z literatury, zastapic ujęciem materii, wyczuciem instynktu kruszców, kamieni, drzewa itp.<sup>47</sup>

W dalszych częściach artykułu okazuje się, że ów dystans był pierwszym znakiem światopoglądowej obcości autora wobec też nowej włoskiej sztuki. Dla Choromańskiego bowiem futurystyczny postęp oznacza w rzeczywistości niesłychany regres, inwolucję ku najniższym formom i instynktom:

Objęty „zarazą nowatorską” Marinetti, szydzący z Ruskina, z jego tęsknoty do serów i legendowych kołowrotków, [...] widocznie nie spostrzega się, że wiele z jego pomysłów nowatorskich – to w istocie cofanie się [...], tęsknota do przodków. Nienawiść do *ja*, zachwalanie gwałtu, zalecanie Włochom współczesnym polityki zewnętrznej, przewrotnej i bezczelnej, sławienie wojny – wszystko to nie jest nowatorstwem, lecz raczej tradycyjną tęsknotą do przeszłości, tak pomiatanej przez Marinettiego. Jeszcze bardziej czuć skłonność i tęsknoty atawistyczne w próbach reformy językowej, zalecanej przez Marinettiego. Chce on znieść składnię, używać słowa w trybie bezokolicznym, znieść przymiotnik [...] i przysłówki

<sup>44</sup> J. Jankowski, *Uwagi, sądy...*, s. 9.

<sup>45</sup> Zob. R. Okulicz-Kozaryn, *Chimera maszyną. Młodopolska genealogia naszego futuryzmu*, w zbiorze: *Młodopolski witalizm, modernistyczne witalizmy*.

<sup>46</sup> L. Choromański, *Futuryzm*, „Widnokrąg” 1914, nr 30, s. 11.

<sup>47</sup> Tamże, s. 10; podkreślenie autora artykułu.

[...], znieść znaki pisarskie, wprowadzić masy dźwięków onomatopiecznych – słowem zmienić język w bełkot rasy bardzo pierwotnej. I to się nazywa „zarazą nowatorstwa”.<sup>48</sup>

Toteż konkluduje krytyk:

W nienawiści i pogardzie dla sztuki uroczystej, solennej, tradycyjnej, wpada Marinetti w niewysokiej jakości pomysły i upodobania.

A co więcej, podobnie jak wcześniej Micińskiemu, teraz i jemu zarzuca gadulstwo, które przypisywał intelektualnej i wolicjonalnej, by tak rzec, niedojrzałości, nieprzeliczeniu zamiarów na artystyczne siły. Wbrew przywódczym dążeniom obu autorów wielosłowie zdradzało ucieczkowy charakter ich koncepcji literacko-cywilizacyjnych, mimo tak wielkich różnic w ich zewnętrznych objawach.

Historyk literatury tamtego czasu, w tym także „historyk futuryzmu”, może przyznać rację Brunonowi Jasieńskiemu określającemu Jankowskiego „futurystą w znaczeniu włoskim”, a nawet doprecyzować ten sąd i stwierdzić, że autor *Maggi* zdecydował się iść śladami Marinettiego. Był on od Filippo Tommaso tylko o rok młodszy, miał za sobą, jak tamten, dość długi okres terminowania u symbolistów i kierownictwo czasopisma kulturalnego. Dzielił z Włochem również skłonności przywódcze. Wiele przemawiało za tym, że i jemu powiedzie się stworzenie modernistycznej frondy. Dążność do wyrafinowania, łącząca go z Choromańskim, nabrała nowej dynamiki i prowadziła na antypody wykwiutu, do zaprzeczenia dotychczasowym formom kultury. Nikt ani nic nie było go już w stanie z tej drogi zawrócić. Przestróg Choromańskiego więc nie wziął sobie do serca. Nie wiadomo wprawdzie, kiedy postanowił ostatecznie zmienić pisownię nazwiska oraz notację poetycką. Wiedział, że dokonuje w ten sposób poważnej operacji na samym sobie, a równocześnie nie potrafił odciąć się całkowicie od swoich wcześniejszych dokonań. Zrobił tak za cenę tej odrobiny sławy, dzięki której zresztą do dziś nie został całkowicie zapomniany. Poniósł przy tym ogromne koszty, koszty zniekształcenia i zamazania całej wcześniejszej drogi twórczej: ów głośny akt zerwania z przeszłością, *Tram wpopszek ulicy* przesłonił niemal całkowicie poszczególne odslony tego procesu, z których tutaj udało się odtworzyć jedynie pierwszą. W odslonie tej „nienawiść do ja” dopiero zaczyna się zaznaczać.

<sup>48</sup> Tamże, s. 10; podkreślenie autora artykułu.

Radosław Okulicz-Kozaryn

YEŻY JANKOWSKI VS. JANKOWSKI:  
A BREAKUP WITH YOUNG POLAND AND WITH HIMSELF (ACT I)

## Summary

This article deals with the first phase of Jerzy Jankowski's severing ties with the Young Poland movement and his access to the futurist avant-garde. His conversion to the new poetic worldview, which he pioneered in Poland, was reflected in his articles and poems published in *Widnokrąg* [*Horizon*], a magazine he founded in 1913 to replace *Tydzień* [*The Week*], of which he was the main publisher. The rebranding came on top of disagreements between the magazine's contributors. The divergent views focused on the assessment of Tadeusz Miciński's novel *Xiqdz Faust*. In May 1913, in his former magazine, Jankowski heaped praises on it. However, the following year, when it came up for debate in the *Widnokrąg* between Miciński's aficionado Zygmunt Kisielewski and the skeptically-minded Leon Choromański, Jankowski sought to distance himself from both the emotionalism and the intellectualism of his colleagues. By that time he was absolutely adamant that the antinomies of Young Poland's high art were a trap. Now that the worship of art striving for timeless perfection would have to give way to an unpretentious concern for 'fugitive art', the time was ripe for working out a new aesthetic, centered on the thrilling 'beauty of big cities', cabaret, cinema, and modern machines. Jankowski broke with his erstwhile mentor Ferdynand Ruszczyc and Zenon Przesmycki-Miriam, to follow the incomparably more exciting Filippo Tommaso Marinetti. Meanwhile, Choromański made one last attempt to bring the young man back on track by writing an article, in which he argued that Futurism was crude, and shallow, a throwback rather than a modern breakthrough. However, his warnings made no dint in Jankowski's faith in futurism. For him its triumph was a matter of historical necessity. And, he had already thrown in his lot with the new movement by publishing his first futurist poems, 'Spłon lotnika' ['Pilot in flames'] and 'Maggi'.

**Key words:** Polish literature of the early 20<sup>th</sup> century – Young Poland – Modernism – Futurism – Jerzy Jankowski (1887–1941) – Zenon Przesmycki (1861–1944) – Tadeusz Miciński (1873–1918) – Leon Choromański (1873–1952) – Zygmunt Kisielewski (1882–1942) – Filippo Tommaso Marinetti (1876–1944).

**Słowa kluczowe:** Jerzy Jankowski, futuryzm, modernizm, Młoda Polska, krytyka młodopolska, Tadeusz Miciński, Leon Choromański, Zygmunt Kisielewski, witalizm, urbanizm.