

Składanie Futuryzmu

Aleksander Wójtowicz*

DOI 10.24425/rl.2022.140964

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

PL ISSN 0035-9602

„SŁOWA mają swą wagę, dźwięk, barwę, swój rysunek, ZAJMUJĄ MIEJSCE W PRZESTRZENI, są to decydujące wartości słowa. słowa, najkrótsze (dźwięki) i słowa najdłuższe (książka). znaczenie słowa jest rzeczą podrzędną i nie zależy od przypisywanego mu pojęcia należy je traktować jako materiał dźwiękowy UŻYTY NIEOMATOPEICZNIE”, pisali w manifestie *Prymitywiści do narodów świata i do polski* (1920) Anatol Stern i Aleksander Wat. A zaraz potem dodawali: „główne wartości książki – to format i druk jej po nich dopiero – treść. dlatego poeta winien być zarazem zecerem i intro-ligatorem swej książki”¹. Sformułowana w trybie programowym deklaracja odnosiła się dla wspólnego dla całego futuryzmu (a w szerszym wymiarze – dla wszystkich ruchów awangardowych) przekonania, że materialny kształt tekstu jest integralną cechą utworu literackiego. W tym właśnie kierunku zmierzały eksperymenty futurystów włoskich oraz rosyjskich, którzy kładli nacisk na format książki, rodzaj papieru, dobór ilustracji, liternictwo oraz układ typograficzny swoich publikacji². Analogiczne założenia patronowały

* Aleksander Wójtowicz – dr hab., UMCS.

ORCID: 0000-0003-0436-1965

- 1 A. Stern, A. Wat, *Prymitywiści do narodów świata i do Polski*, Warszawa 1920, s. 46–47. W tym i następujących przytaczanych w niniejszym szkicu fragmentach zachowana została pisownia oryginalna.
- 2 Zob. szkice zamieszczone w tomie *Maszyna do komunikacji. Wokół awangardowej idei nowej typografii*, red. P. Kurc-Maj, D. Muzyczuk, Łódź 2015, zwłaszcza R. Jubert, *Rewolucja – poszerzenie pola widzenia. Przestrzeń graficzna przekształ-*

również rodzimym reprezentantom tego nurtu, zaś ich realizacja uzależniona była od wielu czynników spoza pola twórczości literackiej i związanych z rozwojem rynku wydawniczego.

Z dzisiejszej perspektywy wydaje się ona interesująca także z tego względu, że rzuca światło na związek między futuryzmem a postępem technologicznym; reprezentanci tego nurtu opiewali nowe wynalazki, a jednocześnie wygląd ich tekstów oraz zakres stosowanych tam innowacji był ściśle uzależniony od stopnia zaawansowania sztuki drukarskiej na terenie kraju³. Czytane w ten sposób teksty futurystyczne odsłaniają szerszą i trudną (a często: niemożliwą) do pełnego zrekonstruowania sieć zależności, w której pierwszoplanową rolę odgrywał związek pomiędzy koncepcjami estetycznymi, praktyką artystyczną, stopniem rozwoju rzemiosła drukarskiego oraz dostępną bazą technologiczną. Jej aktorami byli nie tylko pisarze, ale również parający się drukarstwem rzemieślnicy, a przede wszystkim zajmujący się składem tekstów zecerzy. Wspomniana sieć obejmowała także wyposażenie zakładów drukarskich, a zwłaszcza dostępne czcionki, wytwarzane na miejscu lub sprowadzane z zagranicy.

„Secesyjne” początki

Okoliczności tej współpracy są dziś trudne do ustalenia. Znamy natomiast jej rezultaty, na których podstawie można domniemywać, że poeci futurystyczni mieli wpływ na to, w jaki sposób zecerzy składali ich książki. Warto powołać się na przytoczony na początku postulat z prymitywistycznego manifestu, w którym mowa o tym, że „słowa zajmują miejsce w przestrzeni”. Sposób, w jaki złożono opublikowany w alamanchu *Gga* tekst, sugeruje, że w intencji twórców miał on być samorealizującym się postulatem; poszczególne punkty manifestu zostały zapisane różnymi krojami, odmianami i stopniami pisma (za skład odpowiadał dom wydawniczy Trzaska, Evert & Michalski). Na przykład przytoczony na początku niniejszego szkicu fragment został złożony groteskiem, najbardziej przypominającym popularny u progu minionego stulecia krój pisma *Venus*⁴. Natomiast jego końcowa część („UŻYTY NIEONOMATOPEICZNIE”) została wyróżniona na trzy sposoby: poprzez pogrubienie, zapis wersalikami oraz

cona przez nowe doświadczenia graficzne oraz przestrzenne oraz B. Śniecikowska, *Pole widzenia = pole słyszenia? Awangardowa poezja dźwiękowa w perspektywie sztuk wizualnych*.

³ Na temat sztuki drukarskiej w pierwszych dekadach minionego stulecia zob. J. Sowiński, *Sztuka typograficzna Młodej Polski*, Wrocław 1982, s. 36–112; J. Sowiński, *Typografia wytworna w Polsce 1919–1939*, Wrocław 1995.

⁴ Zob. *Hauptprobe in gedrängter form der Bauerschen Giesserei*, Frankfurt 1900, s. 88–99.

zastosowanie innego kroju pisma – Halbfette Secession (firma Bauer&Co)⁵. Nie był to bynajmniej wyjątek, bo inne partie tego tekstu zostały skomponowane w analogiczny sposób, polegający na użyciu dwóch krojów pisma – secesyjnego oraz grotesku. Stworzyło to razem dość specyficzną mieszankę tradycji literniczych; pierwsza związana była z odsyłaną przez futurystów w przeszłość sztuką przełomu wieków, druga natomiast posługiwała się cechami, które za kilka lat miały stać się znakiem rozpoznawczym nowoczesnych krojów pisma takich, jak na przykład zaprojektowana przez Paula Rennera i emblematyczna dla liternictwa modernizmu Futura⁶ (oraz jej polska modyfikacja – Paneuropa). Trudno wyrokować dziś, czy wytworzone w ten sposób napięcie między literniczą tradycją a nowoczesnością było zaplanowane przez autorów, czy powstało samorzutnie, na etapie składu tekstu. Warto natomiast nadmienić, że najbardziej wyraziste i prowokacyjne hasła manifestu (np. „słowacki jest niezrozumiałym bełkotem”) zapisane zostały krojem secesyjnym.

Futuryści zwracali uwagę na materialny aspekt tekstu od samego początku. Sugeruje to wizualna forma pierwszego pod względem chronologicznym druku futurystycznego, czyli niedawno odnalezionej ulotki *Tak* (1919)⁷, która – na miarę dostępnych możliwości – naśladowała typograficzne eksperymenty poetów włoskich i rosyjskich. Skomponowano ją w oparciu o analogiczną do zastosowanej w *prymitywistach...* metodę, polegającą na zestawianiu dwóch odmiennych krojów pisma. Najwyraźniej zaznacza się tutaj kontrast między partiami, które złożone zostały za pomocą wersalików: zapisanymi groteskiem (Venus) „TAK” oraz „PRZYJDŹ” a bardziej tradycjonalistycznym, przywodzącym na myśl klasycystyczną antykwę (prawdopodobnie wzorowaną na kroju Bulmer lub zbliżonym⁸) „NEOFUTURÓW” oraz „SIEBIE”. Zestawienie dwóch diametralnie odmiennych krojów pisma – bezszeryfowego, jednoelementowego z dwuelementowym, szeryfowym – stworzyło wizualne napięcie korespondujące z układem typograficznym oraz kontrastowym doбором barw. Jeżeli dodamy fakt, że całość została zapisana w zróżnicowany typograficznie sposób (wyjustowania, różne wcięcia akapitowe i odstępy międzywyrazo-

5 *Treasury of Authentic Art Nouveau: Alphabets, Decorative Initials, Monograms, Frames and Ornaments*, ed. By L. Petzendorfer, New York 1984, s. 44.

6 D. Thomas, *Wystrzegaj się futury...*, przeł. D. Malina, Kraków 2019, s. 24–63.

7 Opieram się na przedruku ulotki zamieszczonej w artykule Beaty Śniecikowskiej „TAK” *odnalezione. Pierwsze czytanie pierwszej ulotki polskich futurystów*, „Teksty Drugie” 2019, nr 3. W szkicu tym autorka podkreśla materialną specyfikę „rozchwianego słupa druku” pierwszej rodzimej publikacji futurystycznej. Zob. s. 331–333.

8 Por. Ch. Perfect, G. Rookledge, P. Baines, *Rookledge's International Typefinder. The Essential Handbook of Typeface Recognition and Selection*, New York 1983, s. 58.

we), wydrukowana na (prawdopodobnie⁹) błękitnym papierze w kolorach czarnym i czerwonym, to otrzymamy szeroką wiązkę propozycji, jakie w następnych latach będą rozwijane w futurystycznych drukach. Nawet tak ewidentne niedociągnięcie drukarskie, jak niezachowanie linii bazowej pisma w przypadku wyrazów drukowanych czerwonym kolorem można uznać za nieintencjonalną zbieżność ze strategiami, jakie patronowały futurystom.

Wyplątanie się z dawnych form nie było jednak łatwe. Widać to na przykładzie zawitych ścieżek, jakimi podążała w pierwszych latach futurystyczna poezja, stopniowo porzucająca wpływ tradycyjnych form artystycznych. Modelowy w tym względzie wydaje się przypadek *JA z jednej strony i Ja z drugiej strony mego mopożelaznego piecyka* (1920) Aleksandra Wata. Jest to tekst sytuujący się na przecięciu dwóch epok, zakorzeniony w tradycji młodopolskiej, a jednocześnie świadomie przenicowujący wytworzone na jej gruncie wzorce, określane niekiedy z tego względu *ex post* przez samego autora i badaczy mianem „secesyjnego”¹⁰. Rozpoznania takie korespondują z materialnym kształtem książki; jej tytułowa stronica zapisana została krojem identycznym do tego, jaki pojawił się w *prymitywistach...*, czyli *Halbfette Secession*, który został zastosowany także przy składzie wyróżnionych wersalikami tytułów oraz podtytułów (podczas gdy resztę tekstu to antykwą). Nadało to całości „secesyjny” wygląd, wyraźnie zbieżny ze strategią patronującą autorowi, lecz – podobnie jak we wcześniejszych wypadkach – można jedynie domniemywać, czy rozwiązanie takie było pomysłem Wata, czy odpowiedzialni za nie są pracownicy warszawskiego „Wszechczasu”. Ze wspomnień pisarza wynika natomiast dość jednoznacznie, że ani on sam, ani właściciel drukarni nie przykładali dużej wagi do pracy nad książką, co częściowo potwierdzają liczne warsztatowe niedociągnięcia, jak na przykład niepoprawny zapis wyrazów, nierówna linia bazowa pisma (począwszy od otwierających całość mott), liczne błędy (interpunkcyjne, ortograficzne oraz gramatyczne) oraz niekonsekwencje związane z doбором czcionek podczas procesu składu tekstu¹¹.

⁹ Tamże, s. 331.

¹⁰ A. Wat, *Dziennik bez samogłosek*, Warszawa 2001, s. 182. Por. także K. Pietrych, *Między parodią a profesją*, [w:] A. Wat, *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopożelaznego piecyka*, Łódź 2021, s. 15–21.

¹¹ Ich konsekwencją było trudne do wyjaśnienia koncepcją projektu typograficznego przemieszanie różnych krojów pisma. Na przykład na stronie 10 (wers drugi od góry) w bliskim sąsiedztwie „w” zostało zapisane dwoma różnymi krojami pisma, na stronie 8 (wers czwarty od góry) wyróżniony wersalikami fragment „NOCNE ROZRYWKI GENTELMENA” złożono krojem secesyjnym, zaś ostatnią literę – antykwą. Szerzej o zakresie błędów zecerznych, ich specyfice oraz problemach, jakie stawiają edytorom pisze Krystyna Pietrych

Secesyjne liternictwo pojawiało się zresztą w futurystycznych drukach częściej. Widnieje w dwóch opublikowanych nakładem drukarni Wszechczas w 1919 roku zbiorach Anatola Sterna – na okładce *Nagiego człowieka w śródmieściu* oraz na stronie tytułowej *Futuryzji*, jak również na okładce i pierwszych stronicach *Pieśni o głodzie* Brunona Jasiońskiego (1922, Kraków, Instytut Wydawniczy „Niezależnych”). Bodaj najwyrazistszym podsumowaniem omawianych tutaj powinowactw jest jednak *Tram wpopszek ulicy* (1920), czyli książka zawierająca pisane na przestrzeni kilku lat teksty Yeżego Yankowskiego, uznawanego dziś za prekursora i jednego z pierwszych przedstawicieli futuryzmu. To poniekąd symboliczne domknięcie pierwszej, heroicznej fazy dziejów tego ruchu w Polsce, starannie zaprojektowane od strony graficznej oraz typograficznej, zostało w całości złożone przy pomocy wspomnianego już wcześniej bauerowskiego kroju Halbfette Secession.

Futuryzm na stronie

Zastosowanie liternictwa kojarzącego się jednoznacznie z odsyłąną w przeszłość przez futurystów epoką komplikuje nieco obraz zainicjowanej przez nich rewolucji artystycznej. Kształtowanie się materialnej strony tekstów miało inną dynamikę aniżeli działalność prowadzona w w innych sferach – obyczajowej oraz językowej. Pierwsza z nich, utożsamiana zazwyczaj ze strategią prowokacji, obejmowała przede wszystkim różnorodne wystąpienia o charakterze performatywnym, których przebieg znamy z relacji prasowych oraz późniejszych wspomnień. Druga natomiast przyniosła wiązkę innowacji i eksperymentów, które podważały dotychczasowe kanony estetyczne i wytyczyły nowe tory rozwoju poezji.

Wizualna strona futurystycznych publikacji nie była jednak równie innowacyjna. Typograficzny układ poszczególnych stron oraz dobór krojów pisma nie dorównywały śmiałością eksperymentom poetyckim, co z dzisiejszej perspektywy może stwarzać wrażenie dysproporcji między projektem graficznym a zawartością tomów. Dla precyzyjniejszego opisanie takiego stanu rzeczy warto przywołać zaproponowaną przez Jerome’a McGanna na gruncie badań edytorskich koncepcję polegającą na wyróżnieniu w dziele literackim dwóch kodów – lingwistycznego (*linguistic code*) oraz bibliologicznego (*bibliographic code*)¹². Pierwszy z nich odnosi się do słownej

w komentarzu do edycji utworu Wata. Zob. K. Pietrych, *Komentarz edytorski*, [w:] A. Wat, *Ja z jednej strony...*, s. 100–101.

- ¹² Na temat przekładu „bibliographical code” jako „kod bibliologiczny” pisze Mateusz Antoniuk w komentarzu do tekstu George’a Bornsteina *Jak czytać stronę. Modernizm i materialność tekstu*, przeł. J. Sobesto, przekład przejrzał i poprawił T. Kunz, „Wielogłos” 2017, nr 1, s. 9.

zawartości opublikowanego utworu, drugi natomiast obejmuje „przestrzeń najmniej zależną od woli autora”¹³, czyli materialne właściwości dzieła (m. in. nośnik, projekt graficzny, układ typograficzny, liternictwo). A przy tym „oba są symbolizującymi i znaczeniowymi mechanizmami. Każdy z nich generuje znaczenie, podczas gdy bibliograficzny tekst zazwyczaj funkcjonuje w podległej relacji do tekstu lingwistycznego, »znaczenie« w dziełach literackich powstaje z wymiany będącej rezultatem działania tych dwóch wielkich mechanizmów semiotycznych”¹⁴. W niniejszym szkicu skupiam się przede wszystkim na specyfice tego drugiego, który wytworzył jednak szereg praktyk związanych z materialnym kodowaniem tekstu. Nie zawsze były one adekwatne do skali eksperymentów językowych, bo o ile w swojej twórczości futuryści zwracali się przeciw zastanym kanonom, to w przypadku kodu bibliologicznego – przywołajmy obserwację Beaty Śniecikowskiej – „jedyną przełamaną konwencją były dotychczasowe polskie kanony typograficzne”¹⁵.

Polscy futuryści od początku kładli nacisk na materialność tekstu. Wczesne rezultaty tych poszukiwań były jednak dość odległe od osiągnięć futurystów rosyjskich, włoskich, bądź też zdobywcy awangardy francuskiej, nowatorska sztuka typografii była w Polsce jeszcze we wczesnym stadium, a jej rozwój przynieść miały dopiero kolejne lata¹⁶. W „heroicznej” fazie rozwoju tego kierunku w Polsce, czyli na przełomie drugiej i trzeciej dekady minionego stulecia, repertuar chwytów związanych z przełamywaniem konwencji wydawniczych był raczej niewielki i ograniczał się do niezbyt radykalnych eksperymentów związanych z doborem kroju pisma i składem tekstu. Choć kod bibliologiczny tych publikacji nie był rozbudowany, to jego podstawowe cechy dość dobrze wskazywały kierunek eksperymentów, których celem było podkreślenie materialnego charakteru tekstu poetyckiego.

Najczęstszym zabiegiem typograficznym było wyróżnienie. W tomie *Sterna Nagi człowiek w śródmieściu* oraz *Tramie w popszek ulicy* Yankowskiego były to litery rozstrzelone, w *Kreskach i futureskach* Młodożeńca oraz *Bucie w butonierce* Jasińskiego – wersaliki, w zbiorach Czyżewskiego *Zielone oko* oraz *Noc – dzień* – pogrubienie. Jeśli dodać do tego często powtarzający się zapis kursywą, to otrzymamy kilkuelementowy repertuar stosowanych rozwiązań, które pozwalały na podkreślenie materialnego charakteru

13 Ł. Cybulski, *Krytyka tekstu i teoria dzieła. Jerome McGann wobec anglo-amerykańskiej tradycji edytorstwa naukowego*, „Teksty Drugie” 2014, nr 2, s. 39.

14 J. McGann, *The Textual Condition*, Princeton 1991, s. 66–67.

15 B. Śniecikowska, *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939*, Kraków 2005, s. 42.

16 Por. J. Sowiński, *Typografia wytworna w Polsce...*, s. 175–207 oraz P. Kurc-Maj, *Nowe widzenie – język nowoczesnej typografii w międzywojennej Polsce*, [w:] *Maszyna do komunikacji...*, s. 421–471.

tekstu. W ten sposób – zgodnie z przywołanym na początku niniejszego szkicu prymitywistycznym postulatem – futurystyczni poeci podkreślali, że „słowa zajmują miejsce w przestrzeni”, choć robili to przy pomocy stosunkowo prostych i często spotykanych w ówczesnej typografii książki metod. Czasem sięgali także po rozwiązania bardziej skomplikowane, jak miało to miejsce w złożonych antykwa *Futuryzjach* Sterna, gdzie wyróżnienia zostały zastosowane w sposób kumulatywny; niektóre fragmenty wyeksponowano jednocześnie na dwa (pogrubienie, secesyjny krój) lub trzy sposoby (wersaliki, pogrubienie, secesyjny krój).

Zastosowane w tym tomie eksperymenty wizualne przechwytywały na swój użytek charakterystyczną dla estetyki publikacji użytkowych technikę wyróżniania poszczególnych części tekstu. W *Arce* dwie początkowe strofy, utrzymane w charakterystycznej dla ówczesnej twórczości Sterna poetyce, zostały zapisane w sposób tradycyjny, natomiast w kolejnej części wiersz został rozbity na kolumny; pierwsza utrzymana była w dotychczasowej poetyce, natomiast druga ześlizgiwała się w stronę prasowej reklamy, zachęcającej do kupna mających się niebawem ukazać kolejnych publikacji futurystycznych, których tytuły zostały pogrubione i zapisane krojem secesyjnym. W ostatniej części tekst całkowicie przeistoczył się z wiersza w zapisaną prozą reklamę: „Spieszcie ci, którzy jeszcze nie macie, po mój gwiazdiścieślepy poemat **„Nagi człowiek w śródmieściu”**. Do nabycia we wszystkich księgarniach i w głównym składzie Warecka 14 m. 18 (**nad ogrodnikiem**)”¹⁷. Tego rodzaju materialne kodowanie tekstu (niezależnie od osiągniętej wartości artystycznej) świadczy o tym, że futurystyczni autorzy świadomie eksperymentowali nie tylko z krojami oraz odmianami pisma, ale też z rozpowszechnionymi wówczas w prasie zasadami zapisu, które przetwarzali w niepozabawiony ironii sposób (w zakończeniu przytoczonego fragmentu pogrubieniu uległ nie adres, lecz o wiele bardziej enigmatyczna wskazówka „nad ogrodnikiem”).

Futuryści eksperymentowali także z układem tekstu na stronie. Jest to kolejna cecha bibliologicznego kodu ich publikacji, które na wczesnym etapie stopniowo rozluźniały zastane zasady kompozycji typograficznej. Na przykład w *Kreskach i futureskach* Młodożeńca tytuły zostały zapisane na dole strony (pod wierszami), w *Tramie w popszek ulicy* – wyrównane do prawego marginesu, w *Parabolach* Stanisława Grędzińskiego – wiersze wyrównano dolnego i prawego marginesu strony, natomiast w tomie Czyżewskiego *Noc – dzień* znaczną część utworów zapisano w dwóch kolumnach. Ponadto w części tomów pojawiły się eksperymenty z zapisem poszczególnych wersów, inspirowane poszukiwaniami futurystów włoskich, zaś przede wszystkim charakterystycznym dla twórczości Włodzimierza Majakowskiego układem „schodkowym”. Widać to między innymi

17 A. Stern, *Futuryzje*, Warszawa 1919, s. 4.

w typograficznej kompozycji *Kresek i futuresek* Młodożeńca, gdzie materialny kształt tekstu został podkreślony przez wcięcia, zwiększone światło międzywyrazowe, naprzemienne wyrównanie tekstu do lewej bądź prawej strony, pojawiał się też pionowy układ liter. Ponadto zgodnie z zawartą w tytule sugestią istotną rolę w typograficznej kompozycji tomu odgrywały liczne pauzy („kreski”), warto też dodać, że podobną metaliteracką sugestią zawierał kolejny tom tego poety, *Kwadraty* (1925), gdzie znaczna część wierszy została złożona w kształt tych figur geometrycznych. Sporo innowacji zawierały zbiory Tytusa Czyżewskiego, w których często pojawiały się nie tylko ilustracje (rzadkość w tomach futurystycznych), lecz również wplecione w tekst elementy graficzne, najczęściej oparte na formach geometrycznych, jak miało to miejsce w kompozycjach „dynamopsycho” (nomenklatura autora) z *Węża, Orfeusza i Euridiki* (1922).

Kolejnym aspektem kodu bibliologicznego publikacji futurystycznych były eksperymenty z kolorem. Wspomniany powyżej tom Czyżewskiego został w całości wydrukowany kolorem zielonym, natomiast w *Parabolach* Grędzińskiego tytuły zostały zapisane na czerwono. Ta sama barwa widnieje na tytułowej, stylizowanej na plakat stronie *Nieśmiertelnego tomu futuryz* Wata i Sterna, gdzie posłużono się kilkoma krojami pisma – antykwą, groteskiem oraz krojami ozdobnymi, przy pomocy których zapisano między innymi prowokacyjne hasło „PŁAĆCIE SOBA”, które stało się podstawą do konfiskaty tomu¹⁸.

Wnętrze tej publikacji zawiera kilka tekstów zapisanych różnymi krojami pisma; na przykład wiersz Sterna *nimfy*, przewartościowujący sugerowane w tytule konwencjonalne wzorce estetyczne poprzez zastąpienie ich wygłoszoną w prowokacyjnym stylu apoteozą cielesności, został złożony zmodernizowaną wersją niemieckiej fraktury. Rozwiązanie takie poszerza pole interpretacyjne o nowy kontekst, wytwarzając napięcie pomiędzy tematyką wiersza, zakorzenionym w antycznej tradycji tytułem oraz narzuconą przez krój pisma stylizacją na średniowieczną estetykę. Z kolei inny wiersz tego samego autora, *spacerujące*, złożony został wersalikowym krojem secesyjnym, co nadało zaprezentowanej w tekście scenie rodzajowej dodatkowego znaczenia. Analogiczny krój użyty został także w przypadku *namopanka choruna* Aleksandra Wata, co – podobnie jak we wspomnianym wcześniej *Mopsożelaznym piecyku* – sugerowało związki z estetyką epoki wcześniejszej. Rozpatrywany w perspektywie typografii i liternictwa *Nieśmiertelny tom futuryz* jest zatem publikacją, w której futurystyczna poezja nie tyle zrywała z przeszłością, co raczej wchodziła w różnorodne dialogi z tradycyjnymi krojami pisma (jak również wzorcami gatunkowymi, co miało miejsce w przypadku wiersza *rak* Sterna¹⁹).

18 A. Stern, A. Wat, *Nieśmiertelny tom futuryz*, Warszawa 1921.

19 Tamże, s. 2.

Wiersz w „pracowni życia”

Kod bibliologiczny zmieniał się w zależności od miejsca publikacji. Futurystyczne teksty przybierały inny kształt na stronicach jednodniówek, inny zaś w tomach poetyckich, transformacji ulegał zarówno ich kod lingwistyczny, jak i bibliologiczny. Na przykład *namopanik choruna* opublikowany we wspomnianym przed chwilą *Nieśmiertelnym tomie futuryz* stosował się (najogólniej rzecz biorąc) do zasad ortografii, które z kolei zostały odrzucone na łamach kolejnego tekstu z tego cyklu, czyli *namopanika barwistanu* z jednodniówki *Nuż w bżuhu*. Oba teksty ogłoszono drukiem w ciągu kilku miesięcy; *Nieśmiertelny tom futuryz* ukazał się na początku 1921 (a ściślej – w pierwszym kwartale, skoro informacje o jego konfiskacie pojawiły się w prasie pod koniec marca²⁰), zaś *Nuż...* w listopadzie tegoż roku (data na winiecie). Choć trudno jednoznacznie wyrokować, czy o takiej modyfikacji tekstu przesądziła decyzja Wata, czy też interwencja redaktorów, czyli Anatola Sterna i Brunona Jasińskiego, to wpisuje się ona w szerszą strategię, którą – nawiązując do terminologii zaproponowanej przez George’a Borsteina – można określić jako swoisty wariant futurystycznej „polityki strony”, gdzie materialność tekstu spleta się z jego historycznymi i politycznymi uwarunkowaniami²¹.

W znaczący sposób wpływała ona na kod lingwistyczny i bibliologiczny. Za przykład niech posłużą przedruki wierszy Jasińskiego, którego praktyka autorska i redakcyjna sugeruje, że miał jasną świadomość zależności między językowym i wizualnym kształtem tekstu a miejscem publikacji. Ogłoszony drukiem w 1921 roku tom *But w butonierce* praktycznie pozabawiony jest innowacji widocznych w zbiorach innych futurystów, typografia respektuje tradycyjne zasady układu strony, wyróżnienia oznaczone są kursywą bądź wersalikami, całość złożona została antykwą, zaś jedynym bardziej wyrazistym rozwiązaniem jest użycie w tytule tomu kroju pisma nawiązującego do liternictwa wiktoriańskiego (charakterystyczny zawijas w wersalikowym „C”). Brak tutaj też pisowni fonetycznej, jedynym wyrazistym przykładem w tym względzie jest tytuł otwierającego tom wiersza *Żygające posągi*, którego tekst został zapisany w zgodzie z obowiązującymi wówczas normami językowymi²².

Zupełnie inaczej wyglądają wiersze Jasińskiego zamieszczone w jednodniówkach. Wszystkie zostały zapisane przy użyciu postulowanej wówczas przez futurystów „ortografii uproszczonej”, która była zgodna z patronują-

²⁰ O „nałożeniu aresztu na druk pt. Anatola Sterna i Aleksandra Wata *Nieśmiertelny tom futuryz*” donosił „Kurier Polski” z 28 marca 1921. Zwrotu skonfiskowanego tomu futuryści domagali się w opublikowanych w 1921 roku Jednodniówce futurystów oraz *Nożu w bżuhu*.

²¹ G. Bornstein, *Material Modernism: The Politics of the Page*, New York 2001.

²² B. Jasiński, *But w butonierce*, Warszawa 1921, s. 11.

cym tym publikacjom duchem prowokacji, wyładowującym się w różnorodnych postulatach balansujących między pure nonsensem a hasłami politycznymi. Taka forma wystąpienia narzuciła nie tylko kod lingwistyczny, ale przełożyła się również na bibliologiczny kod tekstów, zaprezentowanych w długich szpaltach i złożonych w sposób charakterystyczny dla ówczesnej prasy (zróżnicowane kroje, stopnie oraz odmiany pisma). Jednodniówki miały być publikacjami o spójnej, a jednocześnie wyrazistej koncepcji, polegającej na odcięciu się od tradycyjnych form dystrybucji tekstów literackich oraz komunikowania się z czytelnikiem²³. Futurystyczna polityka literatury przekładała się na politykę strony, nadając tej drugiej charakter zgodny z doraźnymi hasłami programowymi.

Inaczej rzecz wyglądała w tomach poetyckich. Hasła futurystycznej rewolty nie oddziaływały tam na lingwistyczny i bibliologiczny kod tekstów w sposób analogiczny do tego, jak miało to miejsce w przypadku jednodniówek, na gruncie publikacji książkowych wiersze prezentowane były w oparciu o inne zasady. Na przykład opublikowane w *Nożu w bżuhu* utwory Jasińskiego *foot-ball wszystkich świętych. prolog* oraz *psalm powojenny* zostały trzy lata później przedrukowane w *Ziemi na lewo*, której współautorem był Anatol Stern. Zbiór, prezentujący wiersze obu poetów w opracowaniu graficznym Mieczysława Szczuki, miał w zamierzeniu twórców pieczętować sojusz nowatorskiej sztuki z radykalizmem społecznym, stać się – jak deklarowano w przedmowie – „zawiniętym w papierową okładkę granatem nowej rzeczywistości”, zdolnym wpłynąć na czytelnika „gryzącymi językami żywego, eksplodującego słowa”²⁴. Pobrzękujący w tych militarystycznych metaforach bojowy duch nie zapewnił jednak trwałości przymierza, które szybko uległo rozprzęgnięciu i zostało w obozie „lewicy literackiej” osad goryczy²⁵. Z perspektywy snutyh tutaj rozważań ciekawa natomiast wydaje się strategia, jaką obrał skłaniający się ku takiemu przymierzu Jasiński, który zdecydował się na przedruk wcześniejszych wierszy w zmodyfikowanej formie.

W pierwszym rzędzie zrezygnował z „uproszczonej” ortografii. Dotyczy to zarówno obu wspomnianych tekstów z jednodniówek, jak również *śpiewu maszynistów*, który opublikowany był wcześniej w *Pieśni o głodzie* (1922). W *Ziemi na lewo* wszystkie utwory zostały zaprezentowane w tradycyjnej pisowni, zaś zmiana kodu lingwistycznego być może podyktowana została założeniem, że eksperymenty językowe są mniej istotne aniżeli komunika-

²³ Na temat miejsca jednodniówek w obiegu czytelnicznym na początku lat dwudziestych zob. A. Karpowicz, *Co słycać w manifestach?*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2019, nr 2, s. 34–35.

²⁴ B. Jasiński, A. Stern, [Wstęp], [w:] *Ziemia na lewo*, Warszawa 1924, s. 3.

²⁵ R. Loth, „Kultura Robotnicza” – „Nowa Kultura” 1922–1924. *Szkic z dziejów prasy kulturalno-oświatowej KPRP*, „Przegląd Humanistyczny” 1963, nr 1.

tywność utworu. Rezygnacja z tego aspektu poetyckiego nowatorstwa była zatem ceną, jaką przedstawiciel „lewicy literackiej” skłonny był zapłacić za ziszczenie wizji poezji jako zaangażowanej w społeczną praktykę „pracowni życia”²⁶. Ponieważ stawką miała być przejrzystość tekstów, zaprezentowanych czytelnikowi w ujednoczonej formie typograficznej, brak tutaj charakterystycznej dla pierwodruku gry różnymi odmianami pisma. Kierunek tych zmian najlepiej bodaj podsumowuje usunięcie w przedruku fragmentu oryginału o najbardziej zróżnicowanym wizualnie układzie (trzy kroje, dwa stopnie i dwie odmiany), który pod względem typograficznym odwoływał się do stylistyki ówczesnej reklamy prasowej: „Ulicami spienionymi miasta / biegł człowiek z włosom rozwianym / i kszyczał: / Ludźe! Czas nastał! / Obmyjće dusze z gźehuw, przywar! / Oto nawiedził kraj Pan! / Złość leży nieżywa! / Myjcie się mydłem Kneippa!”.

Nawiązujący do estetyki konstruktywistycznej projekt Szczuki ciążył w stronę najprostszych rozwiązań wizualnych, co nadało zbiorowi przejrzystości, natomiast poszczególnym tekstom – wyrazistości. Być może z tego względu wiersze Jasińskiego zostały zaprezentowane bez paratekstów, które były obecne w prasowych i książkowych pierwodrukach. Opublikowany na łamach *Noża w bżuhu* wiersz *Psalm powojenny* otwierało zaczerpnięte z *Wesela* motto: „»ręce myć, gębę myć / suknie prać, nie będzie znać« / *Wyspiański*”²⁷, którego obecność tłumaczyć można na kilka sposobów. Po pierwsze, zapisany w „uproszczonej” ortografii i wyrwany z kontekstu fragment brzmi zaskakująco zbieżnie z głoszonymi na łamach jednodniówek hasłami „natychmiastowej futuryzacji życia”, co oznaczałoby swoiste „przechwycenie” sensu oryginału. Po wtóre, zestawienie wiersza ze sceną, w której mowa o zmywaniu krwi po rzezi, podkreśla mocniej pacyfistyczno-karnawałową wymowę powojennego utworu Jasińskiego. Po trzecie wreszcie, jeśli uwzględnimy fakt, że przytoczone w motcie słowa wypowiada Upiór, czyli Jakub Szela, to dostrzegalny staje się związek wiersza z opublikowanym przez Jasińskiego kilka lat później poematem, którego bohaterem stał się przywódca chłopskiej rewolty²⁸.

Usunięcie motto zatarło te odniesienia. Nie były to jedyne korekty, jakich dokonał Jasiński w tomie demonstrującym zwrot nowatorskiej literatury „na lewo”, na przykład przedruk *śpiewu maszynistów* z *Pieśni o głodźe* został pozbawiony zamieszczonej na końcu dedykacji „robotnikom warszawy i łodzi, czyje / uśmiechy zawsze oślepiają”²⁹. Zmiana przełożyła się na bardziej uniwersalną wymowę utworu, przedstawiającego zapowiedź

26 B. Jasiński, A. Stern, [Wstęp], dz. cyt.

27 B. Jasiński, *Psalm powojenny*, *Nuż w brzuchu*. 2 jednodniówka futurystów, listopad 1921, s. 1.

28 B. Jasiński, *Słowo o Jakóbie Szeli*, Paryż 1926.

29 B. Jasiński, *Śpiew maszynistów*, [w:] *Pieśń p głodźe*, Sandomierz 1922, s. 40.

zbliżającej się rewolucji społecznej. Zarówno w poprzednim, jak i w tym przypadku usunięcie paratekstów nadało wierszom większej zwartości wizualnej, a jednocześnie skoncentrowało uwagę potencjalnych czytelników na podejmowanej przez Jasińskiego problematyce. Zerwanie z estetyką patronującą jednodniówkom nie pozbawiało tekstów rewolucyjnej wymowy, a jednocześnie przesunęło je w stronę nowoczesnej, bardziej uporządkowanej estetyki, którą cechował się przygotowany przez Mieczysława Szczukę projekt.

Warto dodać, że w przypadku innych futurystów stosowanie „uproszczonej ortografii” nie było praktyką powszechną. Wiersze Tytusa Czyżewskiego, które zaprezentowane zostały w futurystycznych jednodniówkach z 1921 roku (*Hymn do maszyny mego ciała*, *Medjumicznno-magnetyczna fotografia poety Brunona Jasińskiego (zdjęta przy świetle gilotynowym)* oraz *Transcendentalne panopticum*) zostały przedrukowane w tomie *Noc – dzień. Mechaniczny instynkt elektryczny* (1922) w tradycyjnej formie, uwzględniającej ówczesne reguły ortograficzne. Podobnie postąpił Stanisław Młodzeniec w tomie *Futuro-gamy i futuro-pejzaże* (1934), zamieszczając tam wiersze z jednodniówek w pozbawionej „uproszczonej ortografii” oraz zmodyfikowanej graficznie i treściowo formie (*Hymn pokoju, Otchłań oraz Bombaj*). Kierunek tych zmian sugeruje, że poeci futurystyczni świadomie dostosowywali kształt swoich wierszy do rodzaju i okoliczności publikacji; inaczej prezentowali je w zbiorowym i obliczonym na zdobycie rozgłosu jednorazowym druku, inaczej natomiast w tomie poetyckim, gdzie najważniejszy okazywał się spójny projekt graficzny.

Konstytutywna dla awangardowej estetyki międzywojnia tendencja do postrzegania książki jako integralnej całości zaznaczała się wyraźnie w książkowych publikacjach futurystów od początku ich działalności. Wczesne eksperymenty z kodem bibliologicznym, włączanie do tekstu ilustracji, a przede wszystkim – współpraca z projektantami prowadziły do coraz bardziej wartościowych rezultatów. Trzeba tu wymienić wspomnianą już wcześniej *Ziemię na lewo* oraz poemat Anatola Sterna *Europa* (1929), który dzięki projektowi Mieczysława Szczuki i Teresy Żarnowerówny uchodzi za modelowy przykład awangardowej „jedności sztuk”³⁰. Wczesne poszukiwania futurystów prowadziły do o wiele mniej spektakularnych rezultatów, lecz od samego początku koncentrowały się na stworzeniu spójnej koncepcji publikacji książkowej. Ponieważ zastosowane rozwiązania nie zawsze wydawały się wystarczająco klarowne dla potencjalnego czytelnika, autorzy niekiedy wprowadzali do tomów parateksty wyjaśniające zasady kompozycji tomu bądź zastosowanego kodu bibliologicznego.

³⁰ P. Rypson, *Nie gęsi. Polskie projektowanie graficzne 1919–1949*, Kraków 2017, s. 82–85.

Na przykład Stanisław Młodożeniec w *Niedzieli* (1930), której okładkę (a zapewne też projekt graficzny) stworzył Henryk Stażewski, zdecydował się na wprowadzenie skierowanej do odbiorcy informacji: „Uwaga: Samogłoski, podkreślone tłustym drukiem, wskazują szczególnie wydłużone lub też odmienne od literackiego języka akcenty”³¹. Znamienny jest przy tym fakt, że w tej nowoczesnej pod względem projektu graficznego i układu typograficznego książce do zapisu tytułów wierszy i redakcyjnych wyróżnień zastosowano secesyjny krój pisma.

Przenikanie się na stronicach tomów różnych tradycji literarnych, typograficznych oraz graficznych jest charakterystyczną cechą futurystycznych publikacji. Korzeniami tkwiły one w konwencjach wydawniczych epoki poprzedniej, sięgając po wypracowane na jej gruncie rozwiązania i kroje pisma. Ten (coraz bardziej widoczny z upływem czasu) paradoks można tłumaczyć tym, że na początkowym etapie rozwój futuryzmu był w znacznej mierze uzależniony od finansowych zasobów autora, stopnia technologicznego zawansowania drukarni, ich zaplecza materiałowego (zwłaszcza zasobu czcionek). W tak złożonej sieci zależności negocjowanie wizualnego kształtu tekstu literackiego mogło prowadzić do różnorodnych kompromisów, w których liczyły się kwestie finansowe (współpraca Wata z *Wszechczasem*³²) lub dostępność technologii drukarskiej (np. druk *Kwadratów Młodożeńca* w Zamościu)³³. W procesie tym ważną rolę odgrywała nie tylko skala innowacji poetyckich, lecz również materiałowa baza drukarni oraz umiejętności zecerów, im bardziej skomplikowany był projekt strony, tym większy udział w przekroczeniu progu publikacji i nadaniu książce ostatecznego kształtu wizualnego mieli owi niewidzialni „współtwórcy i wykonawcy”³⁴. Dzięki ich pracy materialne kodowanie tekstów w publikacjach futurystów przybierało artystyczne formy, jak miało to miejsce między innymi w przypadku złożonego przez pracownika drukarni Związkowej w Krakowie *Morza Brunona Jasińskiego* („Zwrotnica” 1923, nr 4), w którym skomplikowany układ graficzny odzwierciedla nie tylko pofalowane linie, lecz również grzywy fal, oznaczone nieregularnym ciągiem większych o kilka stopni liter „o”. Albo projektu tomu Tytusa Czyżewskiego *Wąż, Orfeusz i Euridika* (1922), którego odtworzenie jeszcze niedawno nastroczyło wielu (nie zawsze poprawnie rozwiązanych) trudności podczas składu komputerowego³⁵. Kłopoty te nie są zresztą nowe, bo

31 S. Młodożeniec, *Niedziela*, Warszawa 1930, nota na drugiej stronie okładki.

32 Por. A. Wata, *Coś niecoś o „Piecyku”*, [w:] *Ciemne światło*, Paryż 1968, s. 230–235.

33 Zob. J. Kulczyńska-Kruk, *W ramach awangardowego rygoru. Przedwojenne edycje wierszy Stanisława Młodożeńca*, „Sztuka Edycji” 2020, nr 1.

34 J. Sowiński, *Typografia wytworna w Polsce...*, s. 208.

35 Chodzi o wersję zamieszczoną w tomie Tytusa Czyżewskiego *Wiesze i utwory teatralne* (Gdańsk 2009).

przez wiele dekad wiersze futurystów były wielokrotnie przedrukowywane w sposób nieuwzględniający materialnego kształtu, przez co kod bibliologiczny ulegał zatarciu. Wydaje się, że dziś – nieco ponad sto lat od początków rodzimej wersji ruchu i na progu procesu remediacji – warto rozpocząć dyskusję, w jaki sposób publikować przy użyciu narzędzi cyfrowych eksperymentalne utwory futurystów.

Aleksander Wójtowicz

Institute of Polish Philology, Maria Curie-Skłodowska University, Lublin

[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0003-0436-1965](https://orcid.org/0000-0003-0436-1965)

Constructing Futurism

Summary

This article explores various text coding strategies in the work of Polish Futurists. Drawing on the concept of Jerome J. McGann's bibliographic code, this analysis of the fonts, layout and typographic devices used in their texts reveals a development culminating in literary breakthrough at the beginning of the interwar period. It shows, moreover, that the Futurist revolutionists depended heavily on the material and manufacturing base which they wanted to overthrow and replace. That dependence manifests itself in the incongruous adoption of various traditional fonts, typographic and graphic designs, which remains the most striking characteristic of a Futuristic text.

Key words

Polish literature of the early 20th century – Futurism – avant-garde – textual studies – materiality of the text – fonts – bibliographic code – Jerome J. McGann (b. 1937)

Słowa kluczowe

futuryzm, awangarda, typografia, liternictwo, materialność tekstu

Bibliografia

- Bornstein G., *Jak czytać stronę. Modernizm i materialność tekstu*, przeł. J. Sobesto, przekład przejrzał i poprawił T. Kunz, „Wielogłos” 2017, nr 1.
- Bornstein G., *Material Modernism: The Politics of the Page*, New York 2001.
- Cybulski Ł., *Krytyka tekstu i teoria dzieła. Jerome McGann wobec anglo-amerykańskiej tradycji edytorstwa naukowego*, „Teksty Drugie” 2014, nr 2.
- *Hauptprobe in gedrängter form der Bauerschen Giesserei*, Frankfurt 1900.
- Jubert R., *Rewolucja – poszerzenie pola widzenia. Przestrzeń graficzna przekształcona przez nowe doświadczenia graficzne oraz przestrzenne*, [w:] *Maszyna do komunikacji. Wokół awangardowej idei nowej typografii*, red. P. Kurc-Maj, D. Muzyczuk, Łódź 2015.
- Karpowicz A., *Co słycać w manifestach?*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2019, nr 2.
- Kulczyńska-Kruk J., *W ramach awangardowego rygoru. Przedwojenne edycje wierszy Stanisława Młodożeńca*, „Sztuka Edycji” 2020, nr 1.
- Loth R., „Kultura Robotnicza” – „Nowa Kultura” 1922–1924. Szkic z dziejów prasy kulturalno-oświatowej KPRP, „Przegląd Humanistyczny” 1963, nr 1.
- McGann J., *The Textual Condition*, Princeton 1991.
- Ch. Perfect, G. Rookledge, P. Baines, *Rookledge’s International Typefinder. The Essential Handbook of Typeface Recognition and Selection*.
- Pietrych K., *Między parodią a profesją*, [w:] A. Wat, *JA z jednej strony i JA z drugiej strony mego mopożelaznego piecyka*, Łódź 2021.
- Rypson P., *Nie gęsi. Polskie projektowanie graficzne 1919–1949*, Kraków 2017.
- Sowiński J., *Sztuka typograficzna Młodej Polski*, Wrocław 1982
- Sowiński J., *Typografia wytworna w Polsce 1919–1939*, Wrocław 1995.
- Śniecikowska B., *Pole widzenia = pole słyszenia? Awangardowa poezja dźwiękowa w perspektywie sztuk wizualnych*, [w:] *Maszyna do komunikacji. Wokół awangardowej idei nowej typografii*, red. P. Kurc-Maj, D. Muzyczuk, Łódź 2015.
- Śniecikowska B., *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939*, Kraków 2005.
- Śniecikowska B., „TAK” odnalezione. Pierwsze czytanie pierwszej ulotki polskich futurystów, „Teksty Drugie” 2019, nr 3.
- Thomas D., *Wystrzegaj się futury...*, przeł. D. Malina, Kraków 2019.
- *Treasury of Authentic Art Nouveau: Alphabets, Decorative Initials, Monograms, Frames and Ornaments*, ed. By L. Petzendorfer, New York 1984.
- Wat A., *Coś niecoś o „Piecyku”*, [w:] *Ciemne świadctwo*, Paryż 1968.