

Michał STEFAŃSKI
Warszawa

Almanach na rok 1914, **czyli kłopoty z czeskim futuryzmem**

Gdyby obraz współczesnej literatury czeskiej porównać do struktury miasta, futuryzm stanowiłby niewielki obszar położony z dala od turystycznych traktów. Niewykluczone, że miałby status gorszej dzielnicy. I w obszernych syntezach historycznoliterackich, i w skromniejszych opracowaniach na temat literatury czeskiej XX wieku futuryzm wymienia się zwykle mimochodem, jakby chodziło o sprawę wysoce wstydliwą. Mówi się co najwyżej o futurystycznym epizodzie, o krótkotrwałym wpływie albo o chwilowej fascynacji niedużego grona czeskich poetów, krytyków i publicystów (np. Magnuszewski 1976, s. 143; Niedziela 1979, s. 133–141). Jedynym może wyjątkiem jest monografia Ilony Gwóźdź-Szewczenko *Futuryzm w czeskim pejzażu literackim* (2009), książka bogata materiałowo i miejscami ciekawa, niestety obarczona błędem, jaki dosyć często popełniają autorzy literackich rewizji: zamiast dowodzić obecności pomijanego zjawiska rzecz ta po prostu sugeruje jego wszechobecność. Ale o tym później.

Powodów niechęci, jaką badacze żywili przez lata do futuryzmu, było przynajmniej kilka. Cały kierunek kojarzył się stale z włoskim faszyzmem, z którym główny przywódca futuryzmu, Filippo Tommaso Marinetti, rzeczywiście sympatyzował od wczesnych lat dwudziestych. Uważano ponadto, że sztuka futurystyczna tak naprawdę nie wydała nigdy dzieła godnego baczniejszej uwagi, jeśli nie liczyć paru głośnych w swoim czasie manifestów. Co zaś się tyczy bezpośrednio czeskiej recepcji futuryzmu: niebagatelne znaczenie miał tu na pewno fakt, że z dużą rezerwą wypowiadali się o koncepcjach Marinettiego

przedstawiciele czeskiej awangardy, chociaż sami sporo zawdzięczali pracom Włocha, a czołowy teoretyk czeskiej awangardy, Karel Teige, niejednokrotnie czerpał z nich inspirację (zob. Dierna 1995). Do tego dochodziła jeszcze jedna okoliczność, ważna dla odbioru futuryzmu nie tylko w Czechach, ale i w pozostałych krajach bloku wschodniego: jakichkolwiek związków z włoskim futuryzmem wypierali się futuryści rosyjscy. A czynili tak głównie dlatego, że zgoda z Marinettim oznaczałaby uznanie wyższości sztuki Zachodu (np. Liwszyc 1995, s. 170–172)¹. Nietrudno się zatem domyślić, że już na początku lat pięćdziesiątych, kiedy pierwszeństwo sztuki radzieckiej stało się w Czechosłowacji – tak jak i w Polsce – czymś w rodzaju estetycznego dogmatu, wspomnianie o zaletach włoskiego futuryzmu mogło się zdawać czystym szaleństwem.

Inaczej to jednak wyglądało w latach dziesiątych, kiedy wokół teorii Marinettiego bez przerwy wybuchały w Europie gorące dyskusje. František Šmejkal znakomicie opisał kiedyś futurystyczne koneksje malarstwa Františka Kupki, Bohumila Kubišty, Jiřego Krohy, Josefa Šímy oraz kilku innych czeskich twórców (Šmejkal 1988, s. 20–46). Podejrzewam, że krąg czeskich artystów, którzy pozostawali pod wpływem futuryzmu lub tylko nawiązywali do założeń tego kierunku, dałoby się jeszcze powiększyć. Futurystyczne postulaty dynamizmu oraz komplementaryzmu koloru i formy, wrogość do tradycyjnej estetyki i naśladownictwa, afirmacja techniki, podziw dla szybkości i codziennego życia – to wszystko było wielu artystom bliskie.

W literaturze sytuacja wydawała się od początku bardziej skomplikowana. Jak ustalił Rostislav Švácha, pierwsza prasowa wzmianka o Marinettim i futuryzmie ukazała się po czesku już latem 1909 roku, a więc zaledwie kilka miesięcy po ogłoszeniu futurystycznego manifestu (Švácha 1997, s. 332). Później pojawiło się sporo większych i mniejszych omówień wspólnych wystąpień włoskich futurystów, ale

¹ Także książkę Liwszycy, uznawaną za jedną z najważniejszych prac o rosyjskiej awangardzie, można niemal w całości traktować jako rozprawę z włoskim futuryzmem.

na ogół były to głosy bardzo nieprzychylnie. Przeważnie pisano o futurystach z ironią, nierzadko z oburzeniem, nie obyło się także bez zwyczajowych posądzeń o epigoństwo i brak talentu. W dodatku z czasem ta antypatia stawała się coraz silniejsza, tak że już samo podejrzenie o sympatię do grupy Marinettiego mogło oznaczać dla twórcy masę nieprzyjemności. Przypomnę tylko jedną uwagę, którą w 1913 roku poczynił Emil Filla: „pp. Čapkové a Co. postavili se »samostatně« na stranu futurismu a kubismu, téměř proti Picassovi” (Šmejkal 1988, s. 25). Dzisiaj to zdanie brzmi niewinnie, ale we wczesnych latach dziesiątych miało charakter prawie anatemy. Nawiasem mówiąc, sens tego zdania był nie tylko symboliczny; miało ono również tłumaczyć przyczyny rozłamu, do którego doszło wcześniej w szeregach Skupiny výtvarných umělců zrzeszającej młodych krytyków, teoretyków sztuki i artystów.

Trzeba jednak przyznać, że przytoczona właśnie uwaga Filla nie była całkiem bezpodstawna. Program artystyczny tzw. przedwojennej awangardy, a zatem formacji, którą współtworzyli „pp. Čapkové a Co.”, miał w istocie wiele punktów stykowych z programem futuryzmu. Czytając niektóre oświadczenia twórców *Almanachu na rok 1914*, można nawet odnieść wrażenie, że idee włoskich futurystów stanowiły dla kręgu Čapków najważniejsze źródło podnieć artystycznych. Nie dość że oddziaływały na ich sposób myślenia o sztuce, a zwłaszcza o poezji, to i kształtowały ich język krytyczny.

Postaram się to krótko objaśnić. Pokolenie *Almanachu na rok 1914*, zwane też przedwojenną awangardą, nie było grupą jednorodną i – o czym doskonale wiadomo – nigdy nie wydało wspólnego manifestu, który pozwoliłby na szybkie określenie jego głównych założeń programowych. Naturalnie, nie oznacza to jednak, że rekonstrukcja programu całej tej formacji jest zadaniem niemożliwym (por. Strohsová 1963, s. 24–25). Istnieją wszak prawie kompletne edycje prac ogłaszanych od końca 1912 roku przez najaktywniejszych autorów almanachu; szczęśliwie dysponujemy także wymienianą przez nich wtedy korespondencją.

Cenną wskazówkę odnajdujemy już w liście do Stanislava Kostki Neumanna z grudnia 1912 roku, w którym bracia Karel i Josef Čapkové przedstawiali po raz pierwszy projekt przyszłego almanachu. Na pewno nie był to jeszcze projekt w pełni przemyślany, z listu wynikało bowiem tylko tyle, że podstawowym celem almanachu miała być rzetelna prezentacja tzw. młodej czeskiej poezji. Čapkové zastrzegali też od razu, że nie zamierzają tworzyć przy okazji żadnego nowego *izmu* i że chodzi im tylko o wprowadzenie do poezji wolnego wiersza oraz o wolne i – jak się wyrażali – nieklasyczne piękno (Dyk, Neumann, Čapkové 1962, s. 50).

Wypada się w tym miejscu na chwilę zatrzymać. Prawie wszystkie opracowania na temat literatury czeskiej lat dziesiątych charakteryzują przedwojenną awangardę jako zwolenników nowoczesnej koncepcji poezji, przeciwników estetyki modernizmu i propagatorów idei wolnego wiersza. Najzupełniej słusznie. Z reguły zapomina się jednak dodać, że koncepcja wolnego wiersza długo przyciągała także włoskich futurystów. Obecnie futuryzm wiąże się niemal wyłącznie z hasłem „słów na wolności”, odrzuceniem interpunkcji i żądaniami usunięcia z poezji przymiotników, przysłówków i w ogóle wszystkiego, co hamowałoby dynamiczne następstwo asocjacji. Ale ambicje Marinettiego były z początku mniejsze. Na łamach pisma „Poesia”, którym kierował przywódca futuryzmu, przez lata lansowano właśnie wiersz wolny. Nie jest też tajemnicą, że Marinetti przyjaźnił się Gustave’em Kahnem, teoretykiem wolnego wiersza, a za najważniejszych prekursorów futuryzmu uważał Walta Whitmana i Émile’a Verhaerena – tych samych praktyków wolnego wiersza, na których powoływali się autorzy *Almanachu na rok 1914*. Stąd zresztą bardzo wiele opinii na temat wolnego wiersza, które powtarzano w kręgu przedwojennej awangardy, do złudzenia przypominało wczesne deklaracje włoskich futurystów. Podobnie jak poeci z kręgu Marinettiego, Neumann stwierdzał na przykład, że dopiero dzięki formule *vers libre* można wyrazić w poezji patos nowoczesności (Neumann 1973, s. 29). Natomiast Karel Čapek za podstawową właściwość wolnego wiersza uznawał jego ekonomię. Dostrzegał w nim szansę na uwolnienie poezji od

wszelkich ornamentów. Oto fragment tekstu Čapka świadczący, że droga od „wyzwolonego wiersza” do „wyzwolonych słów” wbrew pozorom wcale nie była odległa:

Kdybychom vyňali z „pravidelné“ básně všechna adjektiva a jalová slova, jež básník musí nacpatí do veršů, aby nasypal plnou míru odpočítaných jambů, všechna slova, která jsou tu jen proto, aby udělala kariéru jako rým, všechno, co *nefunguje*, dostali bychom zjednodušenou čistotnou formu, ekonomické schéma volného verše (Čapek 1984, s. 385)².

Wróćmy teraz do korespondencji braci Čapków. W liście z maja 1913 roku natrafiamy już na bezpośrednie nawiązanie do frazeologii futurystycznej. Josef Čapek informował w rzeczonym liście Neumanna, że oprawę graficzną almanachu powierzono Vlastislavowi Hofmanowi, liczono bowiem na to, że szkice znanego architekta – tu uwaga – dodadzą almanachowi dynamizmu. A może i więcej: że nadadzą publikacji charakter „různější a méně barokně-rokokový, než jak se nyní u lepších kněh užívá” (Dyk, Neumann, Čapkové 1962, s. 52). Notując te słowa, Čapek zapewne zdawał sobie sprawę, że parafrazuje taki oto ustęp *Manifestu technicznego* malarzy futurystów:

Odrzucamy z góry łatwe oskarżenie o tendencję barokową, które będzie przeciw nam wymierzone. Myśli, które tu wyłożyliśmy, wynikają wprost z naszej wzmózonej wrażliwości. O ile tendencja barokowa oznacza sztuczność i bezsilną wirtuozerię, to Sztuka, którą głosimy, całkowicie zasadza się na spontaniczności i sile (Boccioni, Carrí, Russolo, Balla, Severini 1969, s. 153).

Ciekawy był także powód, dla którego bardzo szybko zrezygnowano z grafik Hofmana: niektórzy czescy literaci po prostu uznali je za nazbyt „kubistyczne” (Dyk, Neumann, Čapkové 1962, s. 53). Celowo podkreślam tutaj przymiotnik „kubistyczny”, bo i bracia Čapkové w swym liście pisali go w cudzysłowie. W początkach lat dziesiątych granica między kubizmem i futuryzmem zazwyczaj wydawała się jeszcze płynna. Kiedy chwalono lub ganiono kubizm, najczęściej chwalono lub ganiono także futuryzm. Było też wtedy niemal regułą,

² Por. też: Neumann 1973, s. 35.

że mylono oba kierunki, i to nie tylko wśród awangardystów czeskich. Nawet Apollinaire twierdził w 1913 roku, że czołowi malarze włoskiego futuryzmu, Gino Severini i Umberto Boccioni, należą do szkoły kubistów (Apollinaire 1980, s. 803). I prawdopodobnie mówił o tym z pełnym przekonaniem.

Przywołam jeszcze jeden fragment z listu Josefa Čapka, tym razem z września 1913 roku. Čapek zdradzał wtedy Neumannowi, jakie kryteria stosuje w ocenie współczesnej poezji. Na pozór nie było w tym nic osobliwego, w końcu młodzi artyści chętnie czynią podobne wyznania swoim mistrzom. Čapek napisał jednak rzecz co najmniej zastanawiającą: że najwyższej ceni poezję prawdziwie „męską”, gdy tymczasem większość czeskich poetów z uporem próbuje uprawiać w poezji całkowicie „niemęską”, wręcz „nudną” metafizykę. O wierszu Neumanna *Cirkus* powiadał nawet z uznaniem, że to „nejmuźnější věc” spośród wszystkich utworów, które nadesłano do almanachu (Dyk, Neumann, Čapkové 1962, s. 56). Gdyby tu chodziło tylko o osobiste poglądy Čapka, oczywiście można by ten fragment listu zbagatelizować. Ale bardzo podobną deklarację zawarł i Otakar Theer w wykładzie *Mladá česká poesie*, także z 1913 roku. W dodatku Theer wyrażał się jeszcze dosadniej: pisał, że poezja dawna nie bez racji kojarzy się czytelnikowi z „cierpiętnictwem” albo z „kobiecą chorowitością”, ale już nową czeską poezję będą cechować głównie „siła” i „spokój” (Theer 1913, s. 409). Były to wszystko kategorie przejęte wprost od włoskich futurystów.

Inna sprawa, że mniej więcej od połowy 1913 roku tego typu aluzje do pism futurystów w ogóle dosyć często pojawiały się w oficjalnych wypowiedziach przedwojennej awangardy. Bez wątplenia najczęściej takich nawiązań dałoby się odszukać w felietonach Neumanna, które później złożyły się na książkę *Ať žije život!* (1920). Najgłośniejszy z owych felietonów, *Otevřená okna*, będący w dużym stopniu wariacją na temat słynnej *Antytradycji futurystycznej* Apollinaire’a, prawie natychmiast – i chyba nieco na wyrost – okrzyknięto nawet manifestem czeskiego futuryzmu. Wielekroć powtarzano też potem konstatację Neumanna, że obowiązującą dotąd estetykę modernistyczną

jak najszybciej powinny w czeskiej poezji zastąpić „pravé, zdravé, dravé a žravé futuristické zuby” (Neumann 1973, s. 39). Powtarzano pewnie ze świadomością, że zwrot „futurystyczne zęby” pochodził z wiersza Marinettiego, który przełożył uprzednio Karel Čapek (zob. Čapek 1993, s. 174). Uważnym czytelnikom felietonu *Otevřená okna* mogły jednak zapasać w pamięć i inne Neumannowskie konkluzje. Chociażby taka:

Každý pořádný politik, žurnalista, burzián, obchodník, inženýr, průmyslník etc. etc. jest dokonalý člověk futuristický a byl jím dávno předtím, než vynalezen byl futuristický ism (Neumann 1973, s. 36).

Albo ta znacznie mocniejsza:

Zdá se, že budeme mítí překrásný podzim. Panychidu paséismu zasnoubíme s pochodněmi futurismu (Neumann 1973, s. 38).

Ponieważ podobnych bonmotów znajduje się w zbiorze *Ať žije život!* bardzo wiele, zwykło się czasem twierdzić, że gdyby nie Neumann, futuryzm mógłby w latach dziesiątych nie wzbudzić w Czechach żadnego zainteresowania (np. Papoušek 2007, s. 40). Najbardziej jednak charakterystyczny dla nastrojów panujących w całym kręgu przedwojennej awangardy wydaje się sam *Almanach na rok 1914*, ogłoszony jesienią 1913 roku. Było to wprawdzie dzieło eklektyczne, może nawet niespójne, ale też nie bez racji niektórzy krytycy od razu połączyli je z włoskim futuryzmem (zob. Strohsová 1963, s. 46–49). Skojarzenia z teorią futuryzmu mógł przecież budzić już tytuł tej publikacji, który wyraźnie sugerował działanie skierowane na przyszłość. Nie było także zbiegiem okoliczności, że jądro almanachu stanowiły silnie futuryzujące wiersze Neumanna oraz trzy prozy Josefa Čapka, również czerpiące z futurystycznej rekwizytorni. Wreszcie rzecz chyba najważniejsza: almanach przyniósł aż dwa nowe szkice teoretyczne. Jako jeden z ostatnich tekstów pomieszczono w almanachu *Včerejšek a dnešek hudební formy* praskiego muzykologa Václava Štěpána, rzecz o potrzebie poszukiwań dynamicznych formuł kompozytorskich, czyli muzycznych odpowiedników wolnego wiersza. Miejsce centralne w tomie zajmowała zaś obszerna rozpra-

wka Vlastislava Hofmana *Duch přeměny v umění výtvarném* – tekst zawierający szereg cytatów i jeszcze więcej kryptocytatów z *Manifestu futuryzmu*. Hofman twierdził tutaj na przykład, że współczesna sztuka tworzy artystyczny ekwiwalent świata podporządkowanego wiedzy, technice i szybkości. Tymczasem Marinetti pisał o tym, że współczesny świat wzbogacił się o nowe piękno: „piękno szybkości”³. Hofman oświadczał, że nowa poezja, nowe malarstwo i architektura mają odbiorcę niepokoić. Marinetti, jak wiadomo, pragnął sławić „agresywny ruch i gorączkową bezsenność”. Hofman pisał, że aby tworzyć nowe piękno, trzeba się najpierw wyzbyć sentymentów do sztuki dawnej. Marinetti chciał po prostu burzyć muzea, biblioteki i akademie. U Hofmana czytamy, że nowoczesny artysta powinien skupić się na przedmiotach realnych. Marinetti apelował do poetów, aby cały swój zapał poświęcili „dla pomnożenia entuzjazmu i żaru w elementach pierwotnych”. Hofman podkreślał, że dzieła artystyczne powstają w tej samej rzeczywistości, co prace chemików, fizyków czy inżynierów. Marinetti pragnął opiewać „tłumy wstrząsane pracą”, dymiące fabryki, dworce, mosty i „szerokopierśne lokomotywy”. W końcu też Hofman uciekał się do typowej dla futurystów metaforyki militarnej. Powiadał, że nowa sztuka ma działać na odbiorcę tak, jak na żołnierza działa odgłos serii z karabinu maszynowego. Pod tym względem ustępował mu i sam Marinetti: ten pisał jedynie o pięknie samochodu, który „zdaje się pędzić po taśmie karabinu maszynowego”.

Po takiej publikacji już chyba nie pozostawało autorom almanachu nic innego, jak proklamować futuryzm, ogłosić likwidację historii i dążyć do radykalnej reformy języka poezji. Stało się jednak inaczej. W grudniu 1913 roku Karel Čapek oświadczył kategorycznie, że teoria futuryzmu jest całkowicie obca czeskim twórcom, i to nie tylko ze względów czysto artystycznych, ale także z przyczyn moralnych (Čapek 1984, s. 349). Jakby nagle zapominając, że jeszcze niespełna rok wcześniej zaliczał futuryzm do najciekawszych zjawisk

³ Ten i następne cytaty z *Manifestu futuryzmu* za: Marinetti 1969.

współczesności (Čapek 1984, s. 240). Istnieniu czeskiego futuryzmu nagle zaprzeczył też wkrótce potem Neumann w felietonie *Kubism čili aby bylo jasno*, poniekąd wypierając się tym samym własnych poglądów (zob. Neumann 1973, s. 128–129). Co łatwo odgadnąć, nie zamierzali bronić teorii Marinettiego i pozostali przedstawiciele przedwojennej awangardy.

Teraz już wyjaśnienie wszystkich powodów tego raptownego odwrótu od futuryzmu może nastęrczać pewne trudności, choć myślę, że nie jest to aż tak skomplikowane, jak by wynikało z obserwacji niektórych specjalistów. W miarę przekonująco brzmi bodaj tylko dawne spostrzeżenie Štěpána Vlašína dotyczące postawy Stanislava Kostki Neumanna: autor tomu *Ať žije život!* wspominał nie raz o potrzebie syntezy wielu nowoczesnych prądów artystycznych, miał więc prawo sądzić, że bezwarunkowe przyjęcie zasad któregośkolwiek z *izmów*, w tym także futuryzmu, mocno ograniczyłoby działania czeskich awangardystów (Vlašín 1975, s. 402). Niestety, do tej opinii Vlašína odwoływano się dotąd z rzadka. Zdzisław Niedziela uważał po prostu, że w latach dziesiątych założenia teoretyczne futuryzmu przez nikogo nie były właściwie rozumiane (Niedziela 1979, s. 136); stąd wniosek, że w ogóle nie należało liczyć na ich akceptację. Ilona Gwóźdź-Szewczenko postanowiła zaś rozstrzygnąć całą kwestię za pomocą tautologii: „Odżegnywanie się od futurystycznego wpływu związane jest z przyjęciem przez ówczesną publicystykę literacką. Późniejszych negatywnych konotacji futuryzmu należy przede wszystkim upatrywać w jego pierwszych [...] świadectwach odbioru” (Gwóźdź-Szewczenko 2009, s. 122). Znaczyłyby to z grubsza tyle, że futuryzm odrzucono w Czechach, ponieważ źle go tam przyjęto.

Przypuszczam, że za odrzuceniem teorii Marinettiego przemawiały w latach dziesiątych o wiele poważniejsze argumenty. I że szło także o argumenty natury „moralnej”, by posłużyć się sformułowaniem Karla Čapka. Wymienię najistotniejsze.

Po pierwsze: główni reprezentanci przedwojennej awangardy rzeczywiście zdawali się o władnięci wizją syntezy co najmniej paru współistniejących w owym czasie *izmów*. Mogli w związku z tym ob-

ficie czerpać z teorii kubizmu, futuryzmu i ekspresjonizmu, a jednocześnie kwestionować znaczenie każdego z tych kierunków. Niewątpliwie można tu mówić o „lęku przed wpływem” albo o wierze we własną samowystarczalność – Vlašín miał rację. Usilne unikanie jednoznacznych deklaracji brało się jednak także z przekonania, że poetów z kręgu *Almanachu na rok 1914* może połączyć jedynie ideał sztuki o charakterze ponadnarodowym. Tymczasem futuryzm najczęściej jawił się almanachowym autorom jako zjawisko typowo włoskie, związane ze stagnacją czy nawet z muzealizacją włoskiej kultury przełomu XIX i XX wieku (z początku tak samo reagowano na futuryzm również w Polsce).

Po drugie: podobnie jak wielu sprzymierzeńców Marinettiego z pierwszego okresu futuryzmu, również autorzy *Almanachu na rok 1914* dostrzegali niebezpieczeństwa, jakie mogły pociągać za sobą futurystyczne projekty reformy poezji. Bracia Čapkowie, Theer i Neumann chętnie godzili się więc na uwolnienie poezji od rymu i tradycyjnego metrum, ale już pomysły o wyrugowaniu interpunkcji czy całkowitej rezygnacji ze składni przyjmowali bardzo krytycznie. Występując z postulatem „słów na wolności”, Marinetti stawał się *de facto* twórcą nowych rygorów poetyckich – co do tego chyba wszyscy czescy poeci byli już w tym czasie zgodni. Na domiar przyjęcie owych nowych zasad oznaczałoby wyrzeczenie się wzorców Whitmanowskich, którym prawie wszyscy twórcy z kręgu *almanachu* pragnęli pozostać wierni. Fakt, że i poezję Whitmana *futuryści* gotowi są odesłać do lamusa, Neumann komentował zatem krótko: „Děti zapírají rády své otce” (Neumann 1973, s. 43).

Wreszcie po trzecie: rzadko się o tym pamięta, ale w początkach lat dziesiątych XX stulecia futuryzm traktowano powszechnie jako ruch antyaustriacki. O taki wizerunek skutecznie zadbali zresztą sami *futuryści*. Podczas dużej imprezy poetyckiej, jaką zorganizowano w Mediolanie w lutym 1910 roku, Marinetti nieprzypadkowo wykrzykiwał ze sceny: „Precz z Austrią!” (zob. Baumgarth 1978, s. 59). Nie bez kozery też potem wspominał z dumą, że *futuryści* palili austriackie flagi (np. Marinetti 1922, s. 8). Zachowanie to miało oczywisty podtekst

polityczny: odpowiadało nastrojom panującym wśród młodych Włochów i wpisywało się w trwający od dawna włosko-austriacki konflikt wokół Triestu. Naprawdę nie sposób sobie wyobrazić, aby podobne demonstracje organizowali w Pradze bracia Čapkové albo Neumann. W roku 1913 nie przyszłoby to na myśl ani Polakom z Galicji, ani innym mieszkańcom Austro-Węgier. Rzecz jasna, nie licząc obozu irredentystów.

Nie zamierzam się wcale upierać, że pokolenie *Almanachu na rok 1914* koniec końców odrzuciło futurystów ze względów „moralnych”. Nie twierdzę nawet, że owe względy odegrały rolę zasadniczą. Uważam jednak, że omawiając recepcję danego kierunku – czy to w Czechach, czy gdziekolwiek indziej – nie powinniśmy lekceważyć uwarunkowań historycznych. Jest faktem, że futurystów polski wybuchł dopiero po roku 1918, i to najpierw w Warszawie, a dopiero potem w Krakowie. Także ukraiński querofuturysta nie narodził się we Lwowie, lecz w Kijowie – położonym poza terytorium państwa Habsburgów. Jeszcze w tekście *Otevřená okna* Neumann zapewniał co prawda, iż: „není důvodů, aby to, co se děje v 1913 v Paříži, v Londýně, v Římě, v Berlíně, nemohlo se díti v 1913 v Praze” (Neumann 1973, s. 33). Ale i Neumann, i inni czescy twórcy wiedzieli już wtedy doskonale, że w monarchii nie ma na futurystów miejsca.

Czy w takim razie koncepcje Marinettiego w jakikolwiek sposób wpłynęły na praktykę poetycką przedwojennej awangardy?

Stosunkowo najwięcej miejsca poświęciła temu zagadnieniu Ilona Gwózdź-Szewczenko we wspomnianej przeze mnie wcześniej monografii *Futurysta w czeskim pejzażu literackim*. Niestety, z różnym efektem. Nie przeczę, że zadanie, jakie wyznaczyła sobie wrocławska bohemistka, było niezwykle ambitne – chodziło jej bowiem o analizę „wszelkich przejawów poświadczających obecność futurystów w czeskiej przestrzeni literackiej” (Gwózdź-Szewczenko 2009, s. 31; wyróżnienie – M.S.). Ostatecznie historyczka zawęziła, co prawda, pole badawcze, przywołując tylko wypowiedzi wybrane lub – jak sama stwierdziła – „najbardziej charakterystyczne” (*ibidem*, s. 39), ale i tak dosyć szybko udało jej się zgromadzić materiał potwierdzający

jej przypuszczenia wstępne. Co gorsza, równie prędko doszła także do wniosku, iż koncepcje Marinettiego stanowiły główny punkt odniesienia dla prawie całej literatury czeskiej spod znaku awangardy. I że, na dobrą sprawę, futurystów trzeba by na gruncie czeskim traktować jako synonim awangardyzmu. Mam wrażenie, że teorie włoskich futurystów chwilami wręcz jawiły się bohemistce jako byt realny, i to byt posiadający cechy antropomorficzne. To zapewne dlatego uznała futurystów za *persona non grata* w czeskim życiu literackim (*ibidem*, s. 37); dlatego nieco dalej bardzo obszernie pisała o „depersonalizacji futurystów” (*ibidem*, s. 62–79).

Należy się wszakże zgodzić z jedną refleksją wrocławskiej autorki: zauroczenie teoriami i nowatorstwem twórczości czołowych futurystów znacząco przyczyniło się do odpsychologizowania czeskiej poezji (por. *ibidem*, s. 103–115). Już Karel Čapek z zadowoleniem stwierdzał w szkicu ogłoszonym wiosną 1913 roku, że nowa poezja w końcu zaczyna się mierzyć ze światem realnym: nareszcie mówi o masach, a nie tylko o jednostkach, nie przemilcza dokonań współczesnej cywilizacji, nie unika przedstawień wielkiego miasta (Čapek 1984, s. 304–305). W latach dziesiątych poezję przestaje wreszcie zajmować jedynie wnętrze artysty; coraz bardziej interesuje ją to, co artystę otacza. Główny punkt ciężkości czeskiej poezji wyraźnie przesuwa się z podmiotu na przedmiot, realizując tym samym jeden z najważniejszych postulatów futurystów – odejście od abstrakcji i opowiedzenie się za tym, co rzeczywiste. Znakomicie uchwycił tę przemianę Neumann:

Z proparfémovaného budoáru byli jsme prostě vyhnáni na čerstvý vzduch. Nekvetou nám již liliové záhony v zahradách duše, neslyšíme již violu naladěnou co možná nejlouběji, ale vidíme a slyšíme věci mnohem drsnější a mnohem lomozivější, silné, kategorické, vítězné a velebné. Slyšíme lesy hučeti, oceán ječeti, katastrofy bouří a lidové slavnosti a syndikalistické davy, kladiva vřískají v železárnách, na ulicích auta pouštějí hlučně benzinové větry, ve vzduchu bzučí letadla. Nezdá se nám, že by byl dosud čas houslových písní, naopak: všechny ty předešlé jemnosti, něhy, odstíny zevšedněly na dosah nepohodlnějších epigonů a veršujících gymnastů, básnický slovník náš musí být omlazen, pobarbarštěn, vyproštěn ze zobečnělé hezkosti (Neumann 1973, s. 79–80).

Jest to być może najtrafniejszy opis przełomu, jaki dokonuje się w czeskiej poezji za sprawą pokolenia *Almanachu na rok 1914*. Pewnie nawet niewprawne oko dostrzeże od razu, że poezja lat dziesiątych dosyć szybko wzbogaca się o nową leksykę: pojawia się w niej mowa potoczna, trywializmy, do wierszy wdzierają się też pojęcia z języka polityki i gospodarki, krótko mówiąc – słownictwo, które wcześniej uważano za niepoetyckie. To wszystko jednak nie dzieje się samoistnie; to skutek przeobrażeń w obrębie samej tematyki poezji. Autorzy z kręgu almanachu odkrywają sfery rzeczywistości, które w ogóle nie były dotąd obecne w twórczości artystycznej. Coraz odważniej wprowadzają do swych utworów elementy całkiem nowej ikonografii. Neumann w jednym z tekstów powiadał o tym bez ogródek:

Nové básnické hnutí klade dvojí hold k nohám technikům. Předně rozšiřuje své obrazové bohatství o materiál, jež poskytuje technika, po druhé nepřije si nic tak vroucně jako oslavovati slovem básnickým technické činy. Naše nové básně budou se jmenovati Transatlantik, Monoplán, Vodovod, Tunel, Viadukt. A víra, kterou máme v sebe a v přicházející generaci, praví nám, že to nebudou básně o nic horší než ty, které se jmenovaly Salome nebo Ukřižovaný. A tam, kde básníci předcházející generace symbolistické chtěli toliko nuanci a rajskou hudbu, budeme my zcela spokojeni, uslyší-li čtenáři z našich básní rytmus vagónů, šum hřidelů a rachot ozubených kol. Jsme navýsost syti starých přehmataných syžetů a věcí nabubřelých poetickou posvátností jako starý piják pivem, jsme syti všeho toho epigonského klinkybřinkání a fňukání, třebaže je to „dotykané“ a požehnané velekněžími, odcházíme od oltářů a kněžší umění k životu a k občanům, a poněvadž moderní občan není myslitelný bez techniky a poněvadž právě technika jest pro nás svět skoro panenský a nadto svět nezaslouženě nám zakazovaný, máme z techniky svou radost největší: s očima úžaslyma a jiskřícíma civíme na poklad, jenž se nám náhle otevřel jako v pohádce onen, když se čtou pašíje (Neumann 1973, s. 47).

Tom *Nové zpěvy*, choć opublikowany przez Neumanna dopiero w 1918 roku, dowodził, że nie była to wyłącznie słowna deklaracja. Książka nie zawierała wprawdzie wierszy o tytułach *Viadukt*, *Monoplán* czy *Transatlantik*, ale chyba głównie dlatego, że wypełniały ją obrazy innych zdobywcy cywilizacyjnych XX wieku. Uważna lektura zbioru *Nové zpěvy* rozwiewa, jak sądzę, wszelkie wątpliwości: baczne przypatrywanie się działaniom włoskich futurystów istotnie nie poszło w Czechach na marne.

Literatura

- Apollinaire G., 1980, *Kubiści, rozważania estetyczne*, tłum. J.J. Szczepański, [w:] *Wybór pism*, oprac. A. Ważyk, Warszawa, s. 753–803.
- Baumgarth Ch., 1978, *Futuryzm*, tłum. J. Tasarski, Warszawa.
- Boccioni U., Carrà C., Russolo L., Balla G., Severini G., 1969, *Malarstwo futurystyczne. Manifest techniczny*, tłum. M. Czerwiński, [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, oprac. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa, s. 151–154.
- Čapek K., 1984, *Spisy XVII: O umění a kultuře I*, ed. E. Macek, M. Pohorský, Praha.
- Čapek K., 1993, *Spisy XXIV: Básnické počátky – Překlady*, ed. E. Macek, Praha.
- Dierna G., 1995, *Karel Teige a italský futurismus: odmítnutí a dlouhy*, „Umění“ 43, č. 1/2, s. 56–62.
- Dyk V., Neumann S.K., Čapkové J.K., 1962, *Korespondence z let 1905–1918*, ed. S. Jarošová, M. Blahynka, F. Všeticka, Praha.
- Gwóźdź-Szewczenko I., 2009, *Futuryzm w czeskim pejzażu literackim*, Wrocław.
- Hofman V., 1913, *Duch přeměny v umění výtvarném*, [w:] *Almanach na rok 1914*, Praha, s. 49–56.
- Liwzyc B., 1995, *Półtoraoki strzelec*, tłum. A. Pomorski, Warszawa.
- Magnuszewski J., 1976, *Typologiczno-porównawcze spojrzenie na literatury polską i česką okresu międzywojennego (Zarys problematyki)*, [w:] *Z problemów współczesnych języków i literatur słowiańskich*, red. J. Magnuszewski, Warszawa, s. 139–154.
- Marinetti F.T., 1922, *Osvobozená slova*, přel. J. Macák, Praha.
- Marinetti F.T., 1969, *Manifest futuryzmu*, tłum. M. Czerwiński, [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, oprac. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa, s. 142–145.
- Neumann S.K., 1973, *Spisy S.K.N., sv. 7: Stati a projevy IV (1912–1917)*, ed. M. Chlěbcová, Praha.
- Niedziela Z., 1979, *Futurystyczny epizod twórczości S.K. Neumanna*, [w:] *Literatury słowiańskie w okresie awangardowego przełomu*, red. Z. Niedziela, Wrocław, s. 133–141.
- Papoušek V., 2007, *Gravitace avantgard. Imaginace a řeč avantgard v českých literárních textech první poloviny dvacátého století*, Praha.
- Strohsová E., 1963, *Zrození moderny*, Praha.
- Šmejkal F., 1988, *Futurismus a české umění*, „Umění“ 36, č. 1, s. 20–53.
- Švácha R., 1997, *K futuristickým motivům v české architektuře*, „Umění“ 45, č. 3/4, s. 330–340.

- Theer O., 1913, *Mladá česká poesie*, „Přehled” 11 (1912–1913), č. 24, s. 407–409.
- Vlašín Š., 1975, *Od civilizační poezie k poezii proletářské. K Neumannovu básnickému vývoji v letech 1913–1923*, „Česká literatura” 23, č. 5, s. 398–410.
- Żurowski M., 1959, *Teoretycy futuryzmu*, „Przegląd Humanistyczny” 3, nr 5, s. 167–176.

Summary

In previous writings on Czech literature of the 20th century, Futurism has usually only been mentioned in passing, as if it were a shameful matter. At best, it is spoken of as a Futurist episode or as a momentary fascination for a small group of Czech poets and writers. The statements of the leading representatives of the *Almanach na rok 1914* (*Almanac for the year 1914*) generation show, however, that in the period from 1912–1914 the ideas of the Italian Futurists were the most important source of inspiration for many Czech artists. This conception of art and poetry clearly influenced them. This article recalls the relationships to the programme of Italian Futurism which can be found in the works of S. K. Neumann, K. Čapek, J. Čapek, O. Theer and V. Hofman. It also indicates the three reasons why Czech writers finally disowned Marinetti's influence and came to the conclusion that the whole concept of Futurism was inappropriate. This happened because the artists gathered around *Almanac for the year 1914*: (1) did not want to be identified with only one artistic trend; (2) did not accept some of the Futurist projects for the reform of the language of poetry; and (3) could not admit to Futurism because the whole trend was considered anti-Austrian.