
F24. Tajemnicza formuła futuryzmu

Marta Baron-Milian

TEKSTY DRUGIE 2023, NR 2, S. 315–335

DOI: 10.18318/td.2023.2.18 | ORCID: 0000-0002-5430-4339

Publikacja jest wynikiem działań badawczych wspartych ze środków przyznanych w ramach programu Inicjatywa Doskonałości Badawczej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach.

Oto formuła jego chwały, którą kolejno powtarza każdy zamiłowany czytelnik¹.

Na początku końca dokona się prędkość².

Podobno inaczej niż słowa, liczby nie kłamią; tak mia-
ło być i w tym przypadku. Czarno na białym, a raczej
czarno na pomarańczowym: „F24”. Okładka pierwszego
numeru „Almanachu Nowej Sztuki”³ mówi sama za sie-
bie: ogromne, pogrubiłe „F” z indeksem „24”, a w lewym
górnym rogu – jedynie kolumna nazwisk: „JASIEŃSKI/
STERN/ BRUCZ/ GACKI/ WAT/ BRAUN”. Na kolejnej
stronie formuła pojawi się wraz z podtytułem: „F24. Al-
manach Nowej Sztuki”. A potem zacznie znikać... W dru-
gim numerze straci miejsce na okładce, by znaleźć się

Marta Baron-Milian –
dr, adiunkt w Instytucie
Literaturoznawstwa
UŚ. Redaktorka
„Śląskich Studiów
Polonistycznych”.
Autorka monografii *Wat
plus Wat. Związki literatury
i ekonomii w twórczości
Aleksandra Wata*
(2015) oraz *Grzebanie
grzebania. Archeolog
i grabarz w twórczości
Jerzego Ficowskiego*
(2014), współredaktorka
książki *Płec awangardy*
(2019). Zainteresowania
naukowe: historia
i teorii awangardy
oraz literatury
eksperymentalnej.
Kontakt:
marta.m.baron@
gmail.com.

1 G. Deleuze, *Bartleby, czyli formuła*, w: tegoż, *Krytyka i klinika*, przeł. B. Banasiak, P. Pieniążek, Wydawnictwo Officyna, Łódź 2016, s. 113.

2 J. Derrida, *Nie, apokalipso, nie teraz! (cała naprzód, siedem pocisków, siedem orędzi)*, w: tegoż, *O apokalipsie*, przeł. I. Boruszkowska, K. Wojtasik, Wydawnictwo Eperons-Ostrogi, Kraków 2018, s. 129.

3 „F24. Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 1.

tylko na stronie tytułowej⁴. Od numeru trzeciego nie będzie jej już wcale, a rolę tytułu przejmie wcześniejszy podtytuł⁵. Ani swym pojawieniem się, ani zniknięciem formuła nie wzbudzi szczególnych podejrzeń – niejako przezroczysta w datowanym na 16 lutego 1924 roku warszawskim piśmie byłych już futurystów, którzy zawiązując Front Nowej Sztuki i rzekomo ustawiając się wobec futuryzmu krytycznie, nie chcieli stracić z nim łączności. To tę właśnie łączność wielkie „F”, uaktualnione datującym indeksem „24”, miało ekspozycjonować. Formułę uznaje się więc za „kryptonim futuryzmu”⁶, „nawiązujący do tradycji futurystycznej”⁷ skrót, który „łatwo można było rozwinąć: futuryzm 1924”⁸, za zagadkę, którą bez komplikacji „można rozwiązać «Futuryzm 1924»”⁹. Jest jednak pewien szczegół, który w badaniach nad futuryzmem dotychczas umykał, choć mógł zmylić wszystkie powyższe tropy... Szczegół ten – z zamykającego historię polskiego futuryzmu roku 1924 – kieruje na sam początek, na jedną z pierwszych kart polskiej awangardy.

Gdy Jerzy Jankowski publikował swój *Tram wpoprszek ulicy*, futurystyczny ferment dopiero się zaczynał. Nie był to jednak rok 1920, jak głosi słynna okładka postdatowanego z całą pewnością *Tramu*, lecz najprawdopodobniej wczesnojesienne miesiące roku 1919, na co wskazują prasowe recenzje tomu¹⁰. To, czego nigdy byśmy tu nie szukali, znajdujemy na wewnętrznej

4 Zob. „F24. Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 2.

5 Zob. „Almanach Nowej Sztuki” 1925, nr 1. Zniknięcie „F24” można zapewne tłumaczyć również faktem, że numer trzeci „Almanachu” ukazał się już w roku 1925. Być może pierwotnie planowano tylko jedną publikację, która nie miała przybrać formy czasopisma.

6 Określając w ten sposób F24, Tadeusz Kłak twierdzi, że „F” mogło stanowić zarówno skrót słowa „futuryzm”, jak i słowa „front”. T. Kłak, *Czasopisma awangardy. Część I: 1919-1931*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1978, s. 46.

7 Z. Jarosiński, *Wstęp*, w: *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, wybór H. Zaworska, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1978, s. LXXXI. Zob. także A. Wójtowicz, *Nowa Sztuka. Początki (i końce)*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2017, s. 65.

8 Tamże.

9 A.K. Waśkiewicz, *Czasopisma i publikacje zbiorowe polskich futurystów*, „Pamiętnik Literacki” 1983, nr 1, s. 64.

10 23 października 1919 r. w wileńskim dzienniku autor pierwszej recenzji pisze o *Tramie* jako o „świeżo wydanym tomie, który rozszedł się już w paru tysiącach egzemplarzy wśród czytelników polskich (wobec czego tym więcej niezrozumiały jest dziecinny upór krytyki polskiej, która zawzięcie o nim milczy)”. E. Świerczewski, *Futuryzm polski*, „Nasz Kraj” 1919, nr 155, s. 3. Jeszcze wcześniej, bo 10 października 1919 r., *Tram* odnotowano wśród książek nadesłanych do redakcji w „Robotniku”. *Książki nadesłane*, „Robotnik” 10 października 1919, nr 333 (710), s. 3.

stronie okładki, gdzie na liście zawierającej sześć pozycji opatrzonych wspólnym nagłówkiem *Pisma Yeżego Yankowskiego*, z których wszystkie uznać dziś trzeba za zaginione, napotyamy na ów wzbudzający niemałe zaskoczenie tytuł: „«F. 24» Manifesty futuryzmu polskiego”¹¹... F. 24! Skąd zatem w 1919 roku formuła F24? Błąd? Przypadkowa zbieżność? Trafiona przepowiednia? Tajny kod? Nieznany intertekst? Przejaw numerologicznych fascynacji futurystów, o których nic dotąd nie wiedzieliśmy? Zakulisowa gra w szeregach Frontu Nowej Sztuki? Nie wiadomo.

„Prosty, graficzny znak F”

Czyż formuła nie ma w sobie czegoś z nagrobka, jeśli „Almanach Nowej Sztuki”, według słów Adama Ważyka, wyznaczał „kres futuryzmu”¹²? F-24 – imię i data zgonu. Jak wiadomo, wydawnictwo stanowiło zamknięcie zbiorowych akcji wydawniczych polskiego futuryzmu¹³, otwierając tym samym nowe pola dla Nowej Sztuki, której teraz głównym teoretykiem na łamach „Almanachu” miał stać się jego wydawca i redaktor Stefan Kordian Gacki¹⁴. We wprowadzeniu pod hasłem *Front Nowej Sztuki* wysnuwał opowieść, jednak bynajmniej nie o pochówkach, lecz o odbudowie i sztuce jak najbardziej żywej:

Jest nas w Polsce – pracowników Nowej Sztuki – zaledwie garstka. Rozbici, walczący w pojedynkę ze słabością zorganizowaną, zmagaliśmy się jeszcze o czystsza, wyższą formę Nowej Sztuki. Kiedyśmy się znów zesłi, aby front odbudować niepotrzebne nam są wszelkie deklaracje programowe: Nowa Sztuka jest sztuką żywą. O drodze, którąśmy przebyli mówimy bezpośrednio pracą twórczą. Ta, co nas oczekuje, jest drogą do zdobycia. [...] Front Nowej Sztuki został odbudowany. Nikt go już z nas nie opuści¹⁵.

11 Y. Yankowski, *Tram w popszek ulicy*, Warszawa 1920 [b.n.s.].

12 A. Ważyk, *Dziwna historia awangardy*, w: tegoż, *Eseje literackie*, PIW, Warszawa 1982, s. 69.

13 Zob. A.K. Waśkiewicz, *Czasopisma i publikacje zbiorowe polskich futurystów*, s. 33.

14 Zob. A.K. Waśkiewicz, „Nowy klasycyzm” Stefana Kordiana Gackiego, w: tegoż, *W kręgu futuryzmu i awangardy. Studia i szkice*, Oficyna Wydawnicza Atut, Wrocław 2003; A. Wójtowicz, *Punkty wyjścia i „punkty wejścia” Nowej Sztuki. Przemiany Stefana Kordiana Gackiego*, w: tegoż, *Nowa Sztuka*; P. Graf, *Stefan Kordian Gacki, czyli „logika bardzo wyrafinowanego umysłu”*, w: tegoż, *Automobil w pędzie. Studia o futuryzmie i futurystach*, Wydawnictwo UAM, Poznań 2018, s. 361.

15 *Front Nowej Sztuki*, „F24. Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 1, s. 2.

U początku owej drogi na czytelnika „Almanachu” czekały między innymi, będące zarazem mitologizującym przewartościowaniem i nowym otwarciem, wiersze Brunona Jasińskiego (*Do futurystów*) i Anatola Sterna (*Karnawały*). Jednak publikacją najistotniejszą z punktu widzenia tych rozważań jest tekst programowy Gackiego zatytułowany *Sztuka ludzka*, który otwiera *Kartka z kalendarza*: „Rok 1919. Futuryzm polski. Pokojowe *coup d'état*. Kilka oszałamiających wystrzałów, kilka czerwonych płacht (to dla starszych panów), kilka uderzeń mocnych, niecelnych. Atakowani nie przyjęli pojedynku, szturmujący przestali być bohaterami”¹⁶. Próba artystycznego przewrotu nie miała jednak potrwać długo, pozostawiając za sobą tylko „parę pięknych rewelacji poetyckich”¹⁷. W tekście Gackiego – własnej wersji historii futuryzmu i Nowej Sztuki – wyraźna zdaje się świadomość zmarnowanej szansy, jaka w sposób szczególny miałyby otworzyć się właśnie na samym początku, w roku 1919, który wydaje się autorowi jedyną datą roczną wartą tu wspomnienia jako czas „szturmujących”, którzy przestali już być bohaterami. Z kolei rok 1924 domyka kłamrą całą historię w części zatytułowanej nie inaczej jak *F 1924*:

Do lamusa historii przybędzie kilkadziesiąt połamanych motocykli i jeden izm, z którego pozostanie prosty, graficzny znak F. Skrót monumentalnie wyrażający marsz w przyszłość.

F. 1924: wyskakujemy z lawy dogmatów, kształtujemy bezpośrednie widzenie rzeczywistości na gruncie której można swobodnie budować w głąb. To już wystarczy praktyce artystycznej! [...]

Podaję rekonstrukcję tych odłamków myśli, które znalazły w nas swoich spadkobierców i architektów. Wiem, że tak przygotowują się wszystkie dogmaty. No, tak, no tak!

Zbliża się nowy porządek społeczny. Ci którzy go budują mogą wnieść żelazne okowy, mogą ją zwulgaryzować, zniżyć. Trzeba więc koniecznie, aby Nowa Sztuka powiedziała swoje słowo o –

Przez odrzucenie stwardniałej dogmatyki materializmu dziejowego dojdziemy do żywej koncepcji sztuki kolektywnej – Sztuki Nowej.

Dążmy ciągle ku F 24!¹⁸

16 S.K. Gacki, *Sztuka ludzka*, „F24. Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 1, s. 13.

17 Tamże.

18 Tamże.

W wizji Gackiego z futuryzmu zostaje ocalona tylko jedna litera: F, która miałyby wyrażać nieustający „marsz w przyszłość”. Specyficzna budowa całego tekstu programowego sprawia jednak, że mamy wrażenie, jak gdyby spadek, którego fragmenty należy rekonstruować z odłamków myśli, pochodził przede wszystkim właśnie z roku 1919 skupiającego w sobie wyjątkową energię właściwą początkom¹⁹. Z futuryzmu pozostaje więc tylko „prosty, graficzny znak F”, który – jak się zdaje – choć chciałby zachować z nim łączność, to tylko jednoliterową, taką, która pozostawi dość przestrzeni na potencjalne inne rozwinięcia i zmiany kierunków. Jeśli do tej pory wszystko się zgadza, a w roku 1924 dokonuje się ponowne zawiązanie Frontu Nowej Sztuki, to zaskakującym, niejako „obcym” elementem zdaje się zamykające fragment hasło: „Dążmy ciągle ku F24!”. Jeżeli 24 wiązałoby się jedynie z datą roczną, zdanie to miałyby charakter wręcz antyfuturystyczny, nie tyle wychylony ku przyszłości, co fiksujący się na teraźniejszości, która wszak już za moment stanie się przeszłością, a 24 szybko straci swoją aktualność. Chyba że oznacza coś więcej – poza czasem historycznym, coś, czego nie podejrzewamy, ale czego „futurystyczne” przeczucie mogli mieć ci, do których wezwwanie zostało skierowane.

„Prosty, graficzny znak F” pojawia się w tekście Gackiego jeszcze raz, nieco dalej, we fragmencie zatytułowanym *Spółczeństwo – Artysta kolektywny*, gdzie staje się już jednym z elementów matematycznego równania, którego wynikiem miałyby być forma prawdziwie nowej sztuki: „Do tej chwili sztuka będzie jedynie fragmentarycznie koncepcjonalną, co określamy znakiem F. Gdy F będzie pojęciem stałym, to przy zmiennym k (koncepcjonalność) otrzymujemy formułę ostateczną: Fk₂, Fk₃, Fk₇...”²⁰. Jak wyjaśnić futurystyczne równanie? Być może następująco: jeśli „F” sygnalizuje pewną stałą łączność ze świadomością futurystyczną, to „k” (skoro „Nowa Sztuka rozpocznie swoją spekulację tam, gdzie się ona dotychczas kończyła”²¹) byłoby niejako zmienną nadchodzącą z przyszłości – potęgującą, podnoszącą nowość do kolejnych potęg. Co z tego wynika? Na razie brak danych – więcej równań i adresów odsyłających do F24 w „Almanachu” nie znajdziemy.

¹⁹ Por. A. Wójtowicz, *Nowa Sztuka*, s. 67.

²⁰ S.K. Gacki, *Sztuka ludzka*, s. 14.

²¹ Tamże.

Bez śladu

Gdyby nie *Tram wpoprzek ulicy*, nie byłoby zagadki. Na łamach „Almanachu” wszystko zdaje się jasne, ale dziwny literacki dowód rzeczowy stawia w stan podejrzenia programową narrację reaktywowanego Frontu Nowej Sztuki. A w dowodzie tym – druga strona okładki, na niej wykaz zatytułowany *Pisma Yeżego Yankowskiego*, a wśród nich *F. 24. Manifesty futuryzmu polskiego*, opublikowane lub jedynie napisane najprawdopodobniej jako pierwsze manifesty futuryzmu polskiego. Gdyby tylko potwierdzić ich istnienie, mieć je w dłoni i móc do nich zajrzeć, być może wszystko stałoby się jasne.

Niestety, tego dowodu przepastne archiwa awangardy nam skąpią. Manifesty autora *Tramu* przepadły bez śladu, nie pozostawiając po sobie niemal żadnych tropów i dając raczej niewielkie szanse na odnalezienie – co do tego wśród badaczy panuje zgoda²². Informacje na temat tekstów czerpaliliśmy do tej pory głównie z opublikowanego w 1919 roku w „Zdroju” artykułu Radosława Krajewskiego, który nadając mu tytuł *Futuryzm polski*, zdecydował się niemal w całości poświęcić go dokonaniom Jankowskiego, będącego – jak widać – wówczas postacią szczególnie ważną, „ucieleśniającą” dla autora artykułu to, co nazywa polskim futuryzmem. Jak odnotowuje Krajewski, „stopniowo też krystalizował się Jerzy Jankowski w wydawanych przezeń manifestach futurystycznych (*Ave Varsovia* i innych) [...] Na inauguracji klubu futurystycznego wygłosił powszechnie znany manifest programowy futuryzmu polskiego”²³. Wiemy więc, że manifestów było co najmniej kilka, i poznajemy kolejny tytuł. Wiemy też, że Jankowski swoje manifesty nie tylko wydawał, ale i wygłaszał, a może przede wszystkim wygłaszał, skoro w dalszej części artykułu Krajewski nazywa je „orędziami”. Najistotniejszy jest jednak fakt, że zaprezentowany na inauguracji klubu futurystycznego manifest autor uzna za „powszechnie znany” i określi – niewątpliwie przydającym założycielskiej roli – mianem „manifestu programowego futuryzmu polskiego”. Na jego podstawie oraz czerpiąc z „nowowydanej publikacji *Tram*”, Krajewski zbiera w dziewięciu punktach podstawowe założenia futuryzmu Jankowskiego, wyraźnie eksponując jego – odmienny od włoskiego i rosyjskiego – polski charakter: 1. Kult przyszłości, 2. Ultranarodowość, 3. Neohumanizm, 4. Słoneczny poganizm słowiański, 5. Świadomość kosmiczna, 6. Kult geniuszu twórczego,

²² Zob. m.in. K. Jaworski, *Natychmiastowa futuryzacja życia! Manifesty, odezwy, wypowiedzi programowe polskich futurystów 1919-1939*, Attyka, Kraków 2017, s. 14; P. Graf, *Automobil w pędzie*, s. 53.

²³ R. Krajewski, *Futuryzm polski*, „Zdrój” 1919, t. 9, z. 3, s. 69.

7. Urbanizm, 8. Walka z „papugizmem”, 9. O nowe tworzywa w sztuce (wyzwolenie z niewoli tworzyw)²⁴. Ani słowa jednak o F24, podobnie jak w każdym z pozostałych tekstów o Jankowskim, jak w każdej z ówczesnych recenzji *Tramu* – ani jednego świadectwa lektury manifestów! Na wspomnieniu Krajewskiego trop jakby się urywał. Czy jednak powinniśmy szukać świadectw lektury, jeśli nawet nie mamy pewności, że teksty opublikowano? Zdaje się, że manifesty Jankowskiego były „powszechnie znane” bynajmniej nie dlatego, że je spisywał, ale dlatego, że je wygłaszał, nadając im formę „orędzi” – zapadających w pamięć publiczności podczas futurystycznych wieczorów i długo odbijających się echem w towarzystwie nowatorów²⁵. Tym bardziej, że był podobno „świetnym mówcą”, o czym wzmianki znajdujemy niemal we wszystkich wspomnieniach poświęconych autorowi *Tramu*. „Byłby z niego być może polski Demostenes”²⁶ – twierdził wzniośle Józef Wasowski. Należałoby więc może szukać dowodów nie wśród czytelników, lecz wśród słuchaczy i uczestników zdarzeń z futurystycznej „prehistorii”, schodząc do pierwszej „jamy futurystów”, którą zastajemy w wątlym świetle „czarnej latarni” ...

Z innej beczki

Rzecz jasna, wejście do „jamy futurystów” mieści się nie tam, gdzie chcielibyśmy go szukać – otwiera się znienacka, trzeba przyznać, że bardzo dobrze, „szkatułkowo” ukryte. Niemożliwe do znalezienia bez szczęśliwego trafu, który sprawia, że oczom ukazuje się prawdziwie szkatułkowa konstrukcja archiwalna: w zdeponowanym w Bibliotece Narodowej Archiwum Micińskich

24 Zob. tamże, s. 69–70.

25 Biografia Jankowskiego zawiera wiele luk i niejasności. Najwięcej informacji o losach autora *Tramu* zebrano w szkicu Edwarda Kozikowskiego (*Jerzy Jankowski*, w: tegoż, *Łódź i pióro. Wspomnienia o pisarzach pochodzących z Łodzi bądź z Łodzi związanych*, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1972) oraz wspomnieniowym artykule Józefa Wasowskiego (*Z galerii ludzi niezwykłych. Jerzy Jankowski*, „Kurier Codzienny” 1946, nr 219). Zob. także Z. Jarosiński, *Wstęp*, w: *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, s. XV–XVIII; S. Sterna-Wachowiak, *Miąższ zakazanych owoców. Jankowski – Jasiński – Grędziński*, Redakcja Wydawnictw Pozaprasowych „Pomorze”, Bydgoszcz 1985, s. 6–57; P. Majerski, *Jerzy Jankowski*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 1994; A. Romanowski, *Młoda Polska wileńska*, Universitas, Kraków 1999, s. 45–46 i 101–113; M. Kvietkauskas, *Polifonia literatury w Wilnie okresu wczesnego modernizmu 1904–1915*, przeł. B. Kalęba, Universitas, Kraków 2012, s. 242–251; P. Graf, *Automobil w pędzie*, s. 52–57 i 139–142; R. Okulicz-Kozaryn, *Yeży Yankowski kontra Jerzy Jankowski. Akt zerwania z Młodą Polską i samym sobą (pierwsza odstona)*, „Ruch Literacki” 2020, z. 1.

26 J. Wasowski, *Z galerii ludzi niezwykłych. Jerzy Jankowski*, s. 9.

– zbiór notatek i korespondencji Haliny Micińskiej-Kenarowej, w zbiorze tym – przesyłka siostry Jerzego Jankowskiego, Janiny Jankowskiej-Oryńzyny²⁷, w przesyłce – maszynopis jej spisanych w 1978 roku wspomnień *Moi niezwykle znajomi*, w rękopisie – rozdział 1, w nim zaproszenie do tytułowej *Jamy Futurystów*²⁸, a w jamie:

Jerzy Jankowski, głoszący futuryzm polski po wszystkich kawiarniach w których zbierali się artyści i intelektualiści, rzucił myśl założenia własnego klubu futurystów. Miało to być miejsce protestu przeciwko wszelkim kanonom i normom przeszłości, gniazdo wiecznej rewolucji i trybuna manifestów jutra.

Rozumowano, że tylko skrajna ekstrawagancja i poetycki terror mogą przyciągnąć ciekawych filistrów, co pozwoli utrzymać kawiarnię. (JF, s. 2)

Wydaje się, że w swoich wspomnieniach Jankowska-Oryńzyna wprowadza nas w niewielki wycinek czasu i przestrzeni, o którym – paradoksalnie – nie wiedzieliśmy dotychczas za wiele. Tymczasem znajdujemy tu historię powstania skoncentrowanego wokół postaci Jerzego Jankowskiego Klubu Futurystów, prawdopodobnie na samym początku 1919 roku, w zwanych Jamą²⁹ podziemiach Hotelu Europejskiego na rogu Placu Saskiego i ulicy Czystej, gdzie w lutym przenieśli się poeci występujący „Pod Picadorem” i połączyli na krótko siły z futurystami. Fuzja ta jest epizodem dobrze znanym, pozostawia

27 Janina Jankowska-Oryńzyna (1893-1986), znawczyni sztuki ludowej, była młodszą siostrą Jerzego Jankowskiego i żoną Wacława Orynga, dziennikarza, korespondenta PAT, przyjaciela poety. Rozwijająca swoje pasje zarówno malarskie, jak i literackie Jankowska-Oryńzyna po przeprowadzce z Wilna do Warszawy pracowała od 1920 r. w Ministerstwie Przemysłu i Handlu, inicjując powstanie referatu ludowego przemysłu zdobniczego; po wojnie aż do roku 1966 związana była z Cepelią, zajmując się badaniami nad sztuką ludową, której poświęciła kilka książek (m.in. *Przemysł ludowy w Polsce* [1938], *O sztukę ludową. Pamiętnik pracy* [1965], *Piękno użyteczne* [1967]). J. Jankowska-Oryńzyna, *Przedstówie*, w: tejsze, *Moi niezwykle znajomi* [b.n.s.] [maszynopis przygotowanych do druku wspomnień, znajdujący się w zdeponowanym w Bibliotece Narodowej Archiwum Micińskich w tezcze oznaczonej jako: H. Micińska-Kenarowa, *Materiały zebrane do planowanej książki „Długi wdzięczności”, t. 4, rkps akc. 16805/4*]. Za wyrażenie zgody na dostęp do materiałów archiwalnych bardzo dziękuję Pani Zofii Dubowskiej, spadkobierczyni Haliny Micińskiej-Kenarowej.

28 J. Jankowska-Oryńzyna, *Jama Futurystów*, w: tejsze, *Moi niezwykle znajomi*, s. 1-6. Dalej pozycję oznaczam skrótem JF wraz z numerem strony.

29 Zob. m.in. A.Z. Makowiecki, *Warszawskie kawiarnie literackie*, Warszawa 2013, Wydawnictwo Iskry, s. 96.

jednak w cieniu historycznoliterackiej narracji ów pierwszy futurystyczny klub nazywany też „Czarną Latarnią”³⁰, działający być może już wtedy w Jamie, ogłaszający się później w przejściowej współpracy z „Picadorem” jako „Cech Poetów” w Klubie Futurystów³¹. Choć bardzo dużo tu niejasności, o których pisano wielokrotnie³², jednym z inicjatorów klubu był niewątpliwie Jerzy Jankowski, który do Warszawy z Wilna musiał przyjechać kilka miesięcy wcześniej, niż zwykle się sądzić. Brał udział w futurystycznych akcjach nie od kwietnia, lecz od samego początku roku – nie tylko jako organizator, ale także jako autor pierwszych polskich wierszy futurystycznych z 1914 roku. W barwnej, niewątpliwie napisanej z literackim zacięciem³³, opowieści siostry Jankowskiego schodzimy nieoczekiwanie do piwnicy pod sklepem Kubina – „gościa o futurystyczny nazwisku” (JF, s. 2), który na Jamie Futurystów miał zrobić „interes lepszy niż na sprzedaży kajzerek” (JF, s. 2). Jamę, której pomysł założenia według autorki wspomnień miał rzucić właśnie jej brat, zaludniają kolejne postaci futurystycznej „prehistorii”: Aleksander Świdwiński, Romuald Kamil Witkowski, Jerzy Jankowski, Jan Żyznowski. Ten ostatni miał zainteresować Jamą „słynną mecenaskę artystów, Eugenię Kierbedziową” (JF, s. 2), która zgodziła się sfinansować wykonany przez malarzy Świdwińskiego i Witkowskiego wystrój kawiarni, wyłaniający się w plastycznym, pełnym szczegółów (znajdujących swoje potwierdzenie w innych źródłach³⁴ lub dotychczas nieznanym) opisie Jankowskiej-Oryźny jako awangardowa,

30 Jak wspomina Aleksander Rafałowski: „Przed hotelem, od strony placu, tam mniej więcej gdzie dziś jest wejście do baru, wisi czarna latarnia. Klub swą działalność rozpoczyna w późniejszych godzinach wieczornych. Klimat bardzo nowoczesny. Zawita tu publika z «Ziemiańskiej», «Polonii», i wielu intelektualnych kibiców. Tu – stojąc w beczce – Jerzy Jankowski recytuje swoje wiersze, które później ukażą się w zbiorze”; A. Rafałowski, ...*I spoza palety. Wspomnienia*, PIW, Warszawa 1970, s. 34.

31 Anons, „Kurier Polski” [15 lutego] 1919, nr 38. Zob. K. Jaworski, *Kronika polskiego futuryzmu*, Instytut Filologii Polskiej [UJK], Kielce 2015, s. 56, 68, 614-615.

32 Por. m.in. J. Stradecki, *W kręgu Skamandra*, PIW, Warszawa 1977, s. 46, 166-167, 230; A. Kowalczykowa, *Programy i spory literackie w dwudziestoleciu. 1918-1939*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1978, s. 47; Z. Jaroński, *Wstęp*, s. XXXVII; P. Majerski, *Jerzy Jankowski*, s. 20-21; R. Okulicz-Kozaryn, *Yeży Yankowski kontra Jerzy Jankowski*, s. 33-34.

33 „Od dziecka nurtowała mnie pasja pisania. Pisałam literaturę do szuflady, która nie oglądała światła dziennego. Na starość całkowicie oddałam się tej pasji”; J. Jankowska-Oryźna, *Przed słowem*, [b.n.s.]. Autorka wspomina także o podejmowanych z bratem pisarskich przedsięwzięciach, których efekty jednak zaginęły.

34 Zob. J. Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2010, s. 178-179.

kubistyczna, intensywnie oddziałująca całość, w której „na zwisających nisko okapach nagromadzono moc malowanych kubów w otęczy barwnych przyzm. Kuby wyskakiwały z płaszczyzny, mnożyły się rozczłonkowane i zdawały się poruszać, jak w wariackim kalejdoskopie” (JF, s. 2). W „chaosie ostrych kątów” na plan pierwszy wysuwać się miała trumna Sisowata, króla Kambodży³⁵, z trzykrotnie powtarzającą się „jak echo” groźną, czarną głową. Całą przestrzeń wypełniała, jak wspomina autorka, płątanina sześcianów, rur (prawdziwych i malowanych), kolorowych butelek i wielkich fajek. Oryńczyna w swoim opisie eksponuje nie tylko kubistyczną geometryzację przestrzeni i elementy typowo futurystyczne, ale również płynność i ruch: „Przedmioty nie miały stałych konturów zarysy się rozkładały, mnożyły, nacierały na siebie ostrokałami gwałciły się nawzajem. Nie istniało nic stałego, ani rzeczywistego w ich wirowaniu, na czym mogłoby spocząć oko: wszystko względne, zmienne i niepewne, oprócz wiecznego kołowrotu i niepokoju” (JF, s. 3).

I właśnie tu, nieoczekiwanie, w samym środku jamy, w chaosie wirującej przestrzeni, trafiamy na to, czego szukamy. F24! „Obok podium stała beczka malowana tęczowo z cyfrą F-24. W beczce ukazywali się kolejno pisarze, poeci, malarze” (JF, s. 3) – pisze Jankowska-Oryńczyna. Mieli się tu ukazywać i Witkacy, i Tuwim, „wszyscy jednak” – jak widzi rzecz autorka wspomnień – „czekali na chorążego futuryzmu Jerzego Jankowskiego” (JF, s. 3), nazwanego tu „pierwszym polskim futurystą” i „Obywatelem Świata”, który swoje pomysły i prekursorskie koncepcje miał trwonić w „kawiarnianych przemówieniach”, pozostawiając swoich słuchaczy zaskoczonych nowatorstwem głoszonych przez niego idei, przywiezionych zapewne z licznych zagranicznych podróży. Na szczęście na beczce historia poszukiwanego znaku F24 się nie kończy, lecz przeciwnie – dopiero zaczyna:

Ciężki i ogromny władował się do tęczowej beczki. Aby jeszcze bardziej rozdrażnić ekstrawagancją filistrów, udrapował się w prześcieradło ze słońcem, wymalowanym na brzuchu. Uczynił kilka symbolicznych, niby pogańskich gestów. Odgarnął z pięknego czoła długie włosy, spadające na krzaczaste brwi nad krótkim rzymskim nosem a z dziecinnych ust zabrzmiał niski baryton:

35 Jak pisze Janusz Antos, badając twórczość Witkowskiego, „król syjamski Sisowat, którego portret artysta namalował obok estrady, był bohaterem jego improwizowanych opowieści”. J. Antos, *Romuald Kamil Witkowski jako dadaista? Twórczość od 1915 roku do początku lat 20. XX wieku*, w: *Impuls dadaistyczny w polskiej sztuce i literaturze dwudziestowiecznej*, red. P. Kurc-Maj, P. Polit, Wydawnictwo Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2017, s. 87.

– Głoszę manifest polskiego futuryzmu... F-24.

Futuryzm włoski depce raciami byków żywe mięso ludzkości. Futuryzm rosyjski, choć ma „Obłok w spodniach” godzi się na ścinanie głów, aby wyrównać schematy. Futuryzm polski natomiast wyzwala jednostkę do bezgranicznej wolności. Precz z kanonami, przepisami i normami. Dam, dam dali dam. Tu skinął jak buławą nogą od fortepianu.

Odezwała się orgia nieprawdopodobnych zgrzytów, którą po chwili znów skinieniem buławy uciszył. (JF, s. 4)

We wspomnieniu siostry Jankowski odgrywa swój spektakl na wzór włoskich futurystów, naśladowując być może Marinettiego jako mistrza teatralnej ceremonii wygłaszającego swoje futurystyczne orędzia. Ich formułą staje się – wypisane na tęczęwej beczce w samym środku jamy – F24. Czy jednak przybývá tu z futurystycznej przyszłości, z (nie wiedzieć czemu) roku 1924? Czy przyszłość przepowiada? Jeśli ufać autorce wspomnień, bynajmniej... Powód był inny: „Futuryzm polski wybrał cyfrę F-24, która daje się dzielić największą ilością razy tak jak przyszłość” (JF, s. 4) – miał głosić dalej Jerzy Jankowski.

Dokładnie tu jednak, w najbardziej interesującym momencie, załamuje się barwna narracja Jankowskiej-Oryźny. Zamiast dalszego ciągu rewelacyjnych wspomnień do głosu dochodzi kryzys pamięci, który każe autorce ubolewać, że twórcze myśli przepadały wówczas „w pijackiej wrzawie” (JF, s. 4), skazując ją samą na odtwarzanie wydarzeń ze strzępków wspomnień i fragmentów *Tramu*³⁶. A jednak poznajemy „imiona” kolejnych dzielników tajemniczej liczby 24, bliskie temu, co zapamiętał Krajewski:

„F-24 dzielone przez dwa, to neohumanizm i świadomość kosmiczna [...] F-24 dzielone przez trzy: to demokracja, regionalizm i federacja”. (JF, s. 5)

Zdaje się, że mógł być to jednak dopiero początek matematycznych peregrynacji „pierwszego futurysty”, wiemy wszak, że 24 dzieli się jeszcze przez cztery, sześć, osiem, dwanaście i dwadzieścia cztery – otwierając, jak futurystyczna przyszłość, drogę dla wielu potencjalnych działań i rozwiązań, a zarazem stając się kompozycyjnym chwytem pierwszego manifestu. Tymczasem

36 Być może jednak spisując swoje wspomnienia, Jankowska-Oryźna nie ma dostępu do egzemplarza *Tramu*, skoro podaje błędną datę publikacji tomu, a w konsekwencji i błędną datę wydarzeń w Jamie Futurystów. Datuje je na rok 1922, widząc w nim rok publikacji *Tramu* (1920, właśc. 1919). Opisane tu wydarzenia w klubie miały zapewne miejsce w styczniu i lutym 1919 roku.

jednak „Jerzy [...] nie mógł dalej dzielić magicznej cyfry 24. Pijacka wrzawa zagłuszała nie tylko jego dźwięczny baryton, lecz nawet zgrzytliwą ilustrację” (JF, s. 5). Choć dźwiękowa „ilustracja” stała w sprzeczności z matematycznym porządkiem wyводу, wydaje się, że nieprzypadkowo właśnie to zestawienie utkwiło w pamięci autorki wspomnień jako obdarzone szczególną siłą rażenia. Być może, podług teatralnego zamysłu całości, miało tu dochodzić do performatywnego aktu „stwarzania” nowego świata, gdy z chaosu (nowoczesności), „kafonii zgrzytów i dysonansów” (JF, s. 5) wyłaniał się – matematycznie modelowany – ład, futurystyczny projekt nowej rzeczywistości, dla którego formuła F24 okazywała się i związłym konceptem, i wzorem powstawania.

Projekt ten niewątpliwie nie był dla Jankowskiego projektem estetycznym, lecz politycznym, rozpoczynającym się od przeświadczenia o polityczności sztuki jako jej właściwości niezbywalnej. Futurysta byłby zaś tym, kto projektuje przebudowę społecznej rzeczywistości, sam biorąc w niej udział za pośrednictwem sztuki. Dla Jankowskiego – poety, dziennikarza i publicysty – ten splot był oczywisty, czego dowodem forma, jaką wybrał dla *Tramwu wpopszek ulicy*, będącego montażem tekstów poetyckich, prozatorskich i publicystycznych³⁷. Nie dziwi więc w żadnym razie, że w „orędziach” Jankowskiego – co wynika zarówno z informacji Krajewskiego, jak i ze wspomnień siostry – obok haseł typowo artystycznych pojawiały się aktualne postulaty społeczne i polityczne: stanowcze opowiedzenie się przeciwko rasizmowi i antysemityzmowi, regionalizm, postulat walki o Zjednoczone Stany Europy i hasła demokratyczne. Zdaje się, że Jankowskiemu niezwykle bliska była ta właściwość futurystycznej sztuki, którą diagnozował Paul Mann: „w przypadku futuryzmu nie jest tak, że życie naśladuje wielką sztukę, lecz raczej zarówno sztuka, jak i życie imitują polemikę i publicystykę”³⁸, sztuka zaś staje się polem projektowania, dyskusowania i podawania w wątpliwość kształtu przeszłości i przyszłych form życia.

Przyszłość, która się dzieli

Formuła F24 jawiłaby się więc jako symbol potencjału możliwych wersji przyszłości, zasilanych kolejnymi wiązkami futurystycznych postulatów. Jeśli

37 Temat ten rozwijam w artykule poświęconym *Tramowi wpopszek ulicy*, zob. M. Baron-Milian, Y.Y. *Kryptonimy Jerzego Jankowskiego*, „Przestrzenie Teorii” 2020, nr 34.

38 P. Mann, *Śmierć-teoria awangardy*, przeł. I. Boruszkowska, w: *Teorie awangardy. Antologia tekstów*, red. I. Boruszkowska, M. Kmiecik, J. Kornhauser, Wydawnictwo UJ, Kraków 2020, s. 184.

24 to wybrana przez futuryzm polski liczba, jak przeszłość dająca się dzielić „największą ilością razy”, staje się ona z pewnością znakiem potencjalności, ale spełniającej się w „dzieleniu”. Dzielenie zaś jest słowem o dwóch ambiwalentnych znaczeniach; dzieli się wszak zarówno coś na części, jak i coś z kimś. Dzielenie zatem, kolokwialnie rzecz ujmując, i dzieli, i łączy. „F-24 dzielone” byłoby więc być może przede wszystkim wiązką dzielonych, podzielanych postulatów, które łączą w dążeniu ku „futurystycznej” przyszłości. I tak futurystyczna matematyka przyszłości spod znaku F24 okazywałyby się matematyką kolektywności i „wspólnoty, która nadchodzi”. Jako taka, nieprzypadkowo odradzałyby się w matematycznych formułach z „Almanachu Nowej Sztuki”, sąsiadujących ze sprzężonymi z sobą ideami dążenia ku przyszłości i „artysty kolektywnego”.

Fakt jednak, że gdyby nie szczęśliwy spłot okoliczności, ujawniający szkatułkową konstrukcję archiwalną, w której czekały na odnalezienie nieznane dotąd wspomnienia o „futurystycznej jamie”, nie wiedzielibyśmy na temat F24 Jankowskiego niemal nic. Może znaczy to więc, że matematyka futurystycznej wspólnoty spod znaku F24 ostatecznie nie zadziałała? Jakiś „obliczeniowy błąd” wyrugował formułę z pamięci polskich futurystów na tyle skutecznie, że została zapomniana? Tak się jednak przecież nie dzieje – nieznaną drogą formuła trafia wszak do tytułu i na okładkę pisma „Frontu Nowej Sztuki”, który pod znakiem F24 decyduje się zjednoczyć ponownie, ostatni już raz. Być może zatem to, co dziś dla nas trudne do usłyszenia, odbijało się dla autorów almanachu oczywistym echem pierwszych futurystycznych wiecзорów i „powszechnie znanego” manifestu futuryzmu polskiego, stanowiąc czytelne nawiązanie i osobliwą futurystyczną grę z jego wyjściową formułą F24, która w 1924 roku zyskała dodatkowy walor: „spełnionego proroctwa” z futurystycznej „prehistorii”. Jak jednak trafiła na okładkę pisma?

Spośród wymienionych na okładce autorów „orędzie” Jankowskiego słyszeć mogli na żywo przynajmniej Stern i Wat. *Tram wpopszek ulicy* czytali z pewnością wszyscy... Ze wspomnień Gackiego dowiadujemy się jednak, kto nalegał na zamieszczenie F24 w tytule almanachu:

Bez trudu uzyskałem współpracę Aleksandra Wata. Natomiast Anatol Stern wysunął pewne warunki: jeżeli dobrze pamiętam, godził się z moją tezą, że futuryzm należy do przeszłości, ale domagał się niejako symbolicznego uznania jego zasług historycznych. Uzgodniliśmy w końcu, że ta zasługa będzie symbolicznie wyrażona przez dodanie przed tytułem kwartalnika znaku F24. Mieczysław Szczuka szczęśliwie rozwiązał tę

łamięłówkę na okładce pierwszego numeru. Wkrótce wszyscy, włącznie ze Sternem, zapomnieliśmy o tym symbolicznym znaku i nie został on powtórzony w następnych numerach³⁹.

Zatem formuła historycznej „zasługi” była pomysłem Sterna, a jeśli tak – trudno już podejrzewać przypadek. Niewątpliwie Jerzy Jankowski – nieraz pojawiający się zarówno w wierszach, jak i w późniejszych wspomnieniach Sterna – pełnił w twórczości autora *Futuryzji* rolę wyjątkową. Wielokrotnie Stern wspominał będzie wileńskie futurystyczne wieczory i zachowany w pamięci obraz Jankowskiego⁴⁰, którego nazwie „najstarszym naszym futurystą”⁴¹, wymieniając jako pierwszego wśród „twórców tego kierunku w Polsce”⁴². „Było nas sześciu”⁴³ – powtórzy dwukrotnie w poemacie *Poezja jest jasnowidzeniem*, jednej z części *Tworzenia wierszem* z 1968 roku, który przynosi wspomnienie autora *Tramu* jako jednego z futurystów „stratowanego rozwścieczonymi kopytami losu”, jawiącego się tu jako postać nieomal legendarna, naznaczona piętnem szaleństwa porównanego w jednej z roboczych wersji poematu z „cichym obłędem Hölderlina”⁴⁴, a zarazem posiadająca wyjątkowe, mitologizowane przez Sterna, predyspozycje, by zgłębić „tajemnicę” rzeczy, a może i samą tajemnicę tytułowego „jasnowidzenia” poezji. W tym świetle jasny staje się i postawiony Gackiemu przez Sterna warunek.

Niewykluczone zatem, że zrekonstruowana tu historia F24, choć wydaje się przemilczana, pozostawia jednak w „Almanachu” jakieś ślady. Czy może mieć na myśli przeszłą formę formuły Gacki, który swój tekst programowy rozpoczyna od wspomnienia „szturmujących”, którzy zeszli już ze sceny? Niewątpliwie „szturmującym” futurystycznym bohaterem z roku 1919, który za sprawą pogłębiającej się choroby psychicznej zniknął z horyzontu w roku 1924, był Jerzy Jankowski. Czy jego zatem na prawach aluzji przywołuje

39 List S.K. Gackiego do A.K. Waśkiewicza z 26.06.1977 roku, cyt. za A.K. Waśkiewicz, „Nowy klasycyzm” Stefana Kordiana Gackiego, s. 61. Zob. także A. Wójtowicz, *Nowa Sztuka*, s. 65.

40 A. Stern, *Skaczące reflektory świata*, „Nowa Sztuka” 1921, nr 1.

41 A. Stern, *Niezwykła historia polskiego futuryzmu (1918-1968)*, w: tegoż, *Głód jednoznaczności i inne szkice*, Czytelnik, Warszawa 1972, s. 255.

42 Tamże, s. 253.

43 A. Stern, *Poezja jest jasnowidzeniem*, w: tegoż, *Wiersze zebrane*, t. 2, oprac. A.K. Waśkiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, s. 135.

44 A. Stern, *Wiersze zebrane*, t. 2, s. 456.

tu Gacki? Czy może mieć na myśli wygłaszane przez Jankowskiego orędzie, rozwijające osobliwą futurystyczną matematykę, gdy otwiera tekst odsyłającym do początków polskiego futuryzmu zdaniem: „Mówiliśmy jak oratorowie, mówiliśmy jak matematycy, mówiliśmy jak logiści, literaci i futuryści”⁴⁵? Czy gdy w sam środek części artykułu zatytułowanej *F. 1924* – w sąsiedztwie pochwały najistotniejszej dla autora *Tramu* społecznej rewolucji – wpłata wykrzyknienie „No, tak, no tak!”⁴⁶, nie odpowiada aluzyjnie na powtarzające się kilkakrotnie w *Splonie lotnika* Jankowskiego, pierwszym polskim wierszu futurystycznym, pytanie „Czy tak, czy tak?”⁴⁷. Część tę zamyka Gacki wezwaniem: „Dążmy ciągle ku F24!”⁴⁸ – jaki jednak sens miałyby ta formuła, gdyby F24 rozwinąć tylko jako „Futuryzm 1924”? Jakże futurysta może dążyć „ciągle” do tego samego? Co innego, jeśli „ciągle” oznacza tu raczej „wciąż” – zarówno w 1919, jak i w 1924 roku – wskazując na łączność z literowo-liczbowym postulatem, który bynajmniej nie dotyczy żadnego historycznego punktu w czasie, żadnej daty, ale jest niezwykłą formułą ciągłego uaktualnienia, formułą futurystycznej przyszłości, dzielącej się, otwartej, opartej na potencjalności. Do takiego F24 „pracownik Nowej Sztuki”⁴⁹ rzeczywiście może „dążyć ciągle”!

Objawienie w Jamie

Zdaje się jednak, że formuła wciąż coś skrywa, a to, co skrywane, wyziera spod podłogi (Hotelu Europejskiego), z jamy futurystów. Tam, w niejasnym świetle „czarnej latarni”, gdzie „nie istniało nic stałego [...] na czym mogłoby spocząć oko: wszystko względne, zmienne i niepewne, oprócz wiecznego kołowrotu i niepokoju” (JF, s. 4), wśród wirujących awangardowych kubów, nieoczekiwanie – jak wspomina Jankowska-Oryńczyna – „srożą się apokaliptyczne bestie malowane przez Grusa” (JF, s. 4). Trzeba przyznać, że w klubie futurystów, wśród geometrycznych płaszczyzn, nacierających na siebie ostrokatami, „apokaliptyczne bestie” wyglądają trochę jak nieproszeni goście. A jednak to właśnie dzięki nim zasłona spada i tajemnicza liczba polskiego futuryzmu objawia się w innym jeszcze świetle, prowadząc nie tam, gdzie byśmy się spodziewali.

45 Tamże.

46 Tamże, s. 13.

47 Y. Jankowski, *Splon lotnika*, w: tegoż, *Tram w popszek ulicy* [b.n.s.].

48 Tamże, s. 13.

49 *Front Nowej Sztuki*, s. 2.

Można powiedzieć, że w starciu liczby i litery ta druga odwróciła nieco naszą uwagę od pierwszej, nakazując podążać Futurystycznym tropem przyszłości: dosłownie, tej z roku 1924, i symbolicznie, tej potencjalnej, dającej się dzielić wiele razy, nie oglądając za siebie. „Apokaliptyczne bestie” nie dają jednak spokoju, podobnie jak – mimo wielu już zebranych śladów, wciąż tajemniczy – znak F24, wymalowany na tęczowej beczce w samym środku jamy. Gdy myśląc o apokalipsie i bestiach, zapomnimy na moment o futurystycznym F i staniemy oko w oko z liczbą 24, od objawienia w jamie będzie dzielił nas tylko krok – w wiadomą już stronę.

Gdy więc trafiamy wreszcie w biblijnej Księdze Objawienia na liczbę dwadzieścia cztery, właściwie wszystko w opisie Jankowskiej-Orynżyny staje się jasne (choć może jednak ciemne?): i srożące się „apokaliptyczne bestie”, i „beczka malowana tęczowo z cyfrą F-24”, i to, że beczka, i to, że tęczowa, i Jankowski „udrapowany w prześcieradło ze słońcem, wymalowanym na brzuchu”, i to, że biała szata, i słońce, i „kilka symbolicznych, niby pogańskich gestów”, i nawet „orgia nieprawdopodobnych zgrzytów”, i w ręku królewska buława, i to, że za jej sprawą przeraźliwe dźwięki cichną...

A oto stolica

postawiona była na niebie, a na stolicy siedzący.

A który siedział, był podobny pojrzeniu kamienia

Jaspisa i Sardyna, a tęcza była około stolice,

podobna pojrzeniu smaragdowemu.

A około stolice stolic dwadzieścia i cztery, a na

stolicach dwadzieścia i czterech starszych

siedzących obleczonych w szaty białe, a na

głowach ich korony złote.

A z stolic wychodziły łyskawice i głosy, i gromy, a

siedm lamp gorzących przed stolicą,

który są siedm Duchów Bożych.

A przed stolicą jako morze śklane podobne

kryształowi; a w pośrodku stolice i około stolice

czworo zwierząt pełne oczu z przodu i z tyłu.

(Ap 4, 2-6⁵⁰)

⁵⁰ Biblia w przekładzie księdza Jakuba Wujka z 1599 r., transkrypcja typu „B” oryginalnego tekstu z XVI w. i wstępy ks. Janusz Frankowski, Oficyna Wydawnicza Vocatio, Warszawa 2013, s. 2403-2404.

Czy rzeczywiście – pośród wielu biblijnych odniesień w tekstach Jankowskiego – znajdujemy tu źródło profanującego scenariusza i projektu scenografii futurystycznego zgromadzenia, do którego to miejsca prowadzi tajemnicza liczba 24? Wiele znaków na to wskazuje. Pierwszym z nich niech będzie „stolica” – jesteśmy wszak w centrum stołecznego miasta Warszawy, w stolicy, do której kieruje nas polszczyzna obowiązującego wówczas przekładu Jakuba Wujka. Nie o stolicę jednak tu rzecz jasna chodzi, lecz o królewski tron, który byłby znakiem drugim – „stolica” w stolicy – w jamie objawień tron futurystycznie sprofanowany przez beczkę. Kolejny znak – jej groteskowe tęczowe malowanie, na wzór „tęczy [...] około stolicy”. Dalej, element czystej „apokaliptycznej” prowizorki, najzupełniej zgodny z futurystycznym duchem bezczeszczenia – wymalowana na tęczowej beczce formuła F24, z liczbą jakby wyjętą wprost z objawienia: „A około stolicy stolic dwadzieścia i cztery, a na stolicach dwadzieścia i czterech starszych”. Czyżby tęczowo wymalowana liczba odsyłała nas więc do niebiańskiego zgromadzenia, dwudziestu czterech członków rady? Aż wreszcie on – „pierwszy polski futurysta”, pierwszy profan futuryzmu polskiego, na tronie tęczowej beczki, niczym jeden z apokaliptycznych bohaterów, w białej szacie z prześcieradła, z insygniami królewskiej władzy – buławą z nogi od fortepianu, mający moc wzniecać i uciszać „orgię zgrzytów”, „łyskawice i głosy, i gromy” wokół tronu, a w jego otoczeniu „apokaliptyczne bestie”... Czyni, jak już wiemy, rytualne „gesty pogańskie” i rozpoczyna swoje orędzie. Mógłby co prawda wykorzystać doskonale „futurystyczną” formułę i przemówić jak w Piśmie: „Wstąp tutaj, a to ci ukazę, co potem musi się stać” (Ap 4, 1)... Według wspomnień siostry przemawia jednak inaczej, ale czyż nie podobnie? „Głoszę manifest polskiego futuryzmu... F-24”... Zarazem profetycznym i profanicznym gestem prowadzi swoją futurystyczną grę z apokalipsą, z końcem i początkiem, z przyszłością zarazem przepowiedaną i projektowaną. Być może w tym niewielkim epizodzie w reżyserii Jankowskiego futurystyczni anarchiści i wytrawni bluźniercy występowałiby więc w rolach członków niebiańskiej rady starszych, boskich doradców, świętego zgromadzenia, które radzi w sprawach świata i przyszłości, puszczając w ruch futurystyczną maszynę profanujących rytuałów.

Czyżby zatem groteskowy pojedynek: futuryzm kontra apokalipsa? Czyżbyśmy mieli do czynienia z jakimś osobliwym, nie do końca rozpoznanym dotychczas sporem? Futurystyczna idea przyszłości, która się dzieli – pole potencjalności, wielu działań, rozwiązań i możliwych scenariuszy byłaby jak najdalsza od linearnego charakteru myślenia apokaliptycznego, jego

nieodwracalności, totalności, przeciwstawiając logice wszelkich rozwiązań definitywnych i form ostatecznych wielość możliwych wersji przyszłości, którą ma się we własnych rękach. F24, formuła dającej się dzielić „największą ilość razy” przyszłości, złączona w 1924 roku z przychodzącą z przyszłości zmienną k , w obrazującym „marsz ku przyszłości” nieskończonym matematycznym ciągu, $Fk_2, Fk_3, Fk_7 \dots$, sytuowałaby się zdecydowanie w opozycji wobec ostateczności apokalipsy. A zawieszając wszelką ostateczność, otwierając pole potencjalności, F24 stawałaby się nie tylko przeciwstawiającą się apokalipsie formułą futurystycznej przyszłości, ale i być może formułą samej literatury – dającej się dzielić, jak przyszłość, „największą ilość razy”, dzielić i podzielać. A w futurystycznej jamie – jej wizjonerzy i prorocy: futurystyczne zgromadzenie zbuntowanych „starców”.

Jakkolwiek nie koncentrować się na jaskrawych parodiach i profanacjach, niewątpliwie jest tu jednak i coś na serio. Coś, co moglibyśmy nazwać „apokaliptycznym tonem”, który daje się wszak posłyszeć w kolejnych futurystycznych wierszach Jerzego Jankowskiego – ów ton wyraźny jest i w *Splonie lotnika*, i w *Maggi*, i w *Tramie wpopszek ulicy*, i w wielu innych wierszach czy małych prozach autorstwa YY⁵¹. A skoro pierwszy polski wiersz futurystyczny nosi tytuł *Splon lotnika* – od groźby wszystko się zaczyna, eksponując przeświadczenie o fatalności futurystycznego triumfu na początku końca. I może to właśnie prawdziwe objawienie w Jamie, apokaliptyczny horyzont, do którego odsyła F24 – futurystyczna formuła z początku końca. I może wcale nieprzypadkowo spadającego czy płonącego lotnika – typowego futurystycznego bohatera w nietypowej sytuacji – widzimy i w 1914, i w 1924 roku w niezwyklej pętli czasu, którą wykonuje raz po raz na kartach „Almanachu Nowej Sztuki”. W *Jesieni przyjaźni* Stanisława Brucza ujawnia nowoczesne niepokoje:

Tyś lotnik – rękoma wiatrów zaplatasz warkocze
A ja przyparty do muru zgiełkliwą uliczną bójką
widzę wspinający się po tobie jak powój
żółty odbłask sąsiedniej wystawy sklepowej⁵².

51 Ciekawe, że to właśnie Jankowski – dla którego nieodległa przyszłość miała okazać się tragiczna – gasi potencjalne słoneczne utopie polskiego futuryzmu apokaliptycznym tonem. Jak wspomina siostra, „gorączkowo, jakby w przeczuciu zbliżającego się końca, Jerzy zbierał ocalałe po wojnie strzępki swej bogatej twórczości, wyszukując w czasopiśmie wiersze i felietony. Czuło się, że pragnie zostawić jakiś ślad po sobie. Dziwna fatalność, może tkwiąca w nim samym, prześladowała wszystko, co napisał” (JF, s. 3).

52 S. Brucz, *Jesień przyjaźni*, „F24. Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 1, s. 10.

W *Ptakach wojny* Mieczysława Brauna w apokaliptycznym obrazie zostaje nazwany dokładnie tym samym co w wierszu Jankowskiego imieniem spalonego na stosie Savonaroli:

Okrutna zemsta! Bicz karzący!
Sawanarola fruwiąjący!...
Który wśród murów chmur oparem
Graży nas w mare tenebrarum...⁵³

W *mare tenebrarum* swego spadającego „śród gromu miedzi”, przeryniającego lśnięcymi skrzydłami powietrze „latającego boga”, boga, który zdaje się mieć w futurystycznej wyobraźni więcej wspólnego ze spadającym lotnikiem w płonącym samolocie niż z boską istotą, pogrąża się także Aleksander Wat:

O puste w głąb pędzące powietrzne groty,
łudzące nas barwami prarajskich zórz!
Znikacie, gdy śród gromu miedzi i pozłoty
Bóg z niebios spada na wełnę mórz.

Lśnięcemi skrzydłami przeryniając powietrze,
nad morzem latający unosił się bóg
i cisza w krąg za nim jak gdyby po wietrze
trąbiła w skręcony i ognisty róg⁵⁴.

Podobnym katastroficznym cieniem błysnie raz jeszcze, w wierszu Gackiego, w barwnej krytycznej parodii jako znak awangardowych przewartościowań:

Hej! proklamacje, manifestacje
wspaniale blade ogony chmur –
po co wam we dnie te iluminacje
gdy płonie mięsem napchany wór?⁵⁵

53 M. Braun, *Ptaki wojny*, „F24. Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 1, s. 22.

54 A. Wat, *Miljard kilowatów. Śpiew Adamów i Ew*, „F24. Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 1, s. 17.

55 S.K. Gacki, *Moja Nike*, „F24. Almanach Nowej Sztuki” 1924, nr 1, s. 16.

Każdy z przywołanych tu obrazów wiąże się nie z wizją futurystycznego triumfu, lecz futurystycznej katastrofy, która znacznie więcej ma w sobie z apokaliptycznego obrazowania niż ze słonecznej utopii. Z niewątpliwie futurystyczną myślą splata się u Jankowskiego – nieprzystający do triumfującego obrazu futuryzmu – opór wobec progresywizmu, przyspieszenia, niekończącej się akceleracji, retoryki technologicznego postępu. Wydaje się, że każdy z wymienionych najbardziej znanych futurystycznych wierszy Jankowskiego prezentuje scenariusz, który zaburza porządek futurystycznego obrazu nowoczesności: fabularną regułą każdego z nich staje się katastrofa, do której koniec końców każdorazowo wiedzie utopijna ścieżka postępu. To dziwna, paradoksalna sytuacja, w której futurystyczne utopie snute są i oglądane w horyzoncie apokaliptycznym, jako niepozbawione dystansu i nie wzbraniające się, by – wraz z futurystyczną wizją przyszłości – formułować groźbę. Być może więc w ten sposób uruchamia się w historii polskiego futuryzmu coś podobnego do tego, co Jacques Derrida, prowadząc rozważania o prędkości, nazwie „akcelerującym dyskursem apokaliptycznym”⁵⁶. Zdaje się, że jego – futurystyczno-apokaliptyczną – formułą mogłoby być Fz4, którą wyjątkowo dobrze opisywałyby zresztą pożyczone od Derridy słowa: „[...] *pierwszy pocisk*, [...] *pierwsze orędzie*, [...] pierwszy aforyzm apokaliptyczny: na początku końca dokona się prędkość, która zawsze nabiera prędkości, innymi słowy, wyprzedza, lub [...] mija, zostawia w tyle zarówno akt, jak i mowę”⁵⁷.

Nad Jamą Futurystów groźba ta zawisła być może – bardzo dosłownie – pod postacią owych „apokaliptycznych bestii”, srożących się pośród awangardowych kubów, ponad beczką z liczbowym, apokaliptycznym adresem. Jak napisze Jakub Momro, „apokalipsa traktowana jako groźba staje się więc negatywem nowoczesności pojmowanej jako niedokończony i nieskończony projekt”⁵⁸. Jeśli zaś w futuryzmie idee nowoczesności doprowadzone zostają do ekstremum, w sposób szczególny ujawnia się tu być może i jej apokaliptyczny negatyw; groźba, której ostatecznie nie chce dać wiary, więc próbuje ją ośmieszać. Tym nowoczesnym celem służy więc być może performatywna aranżacja objawienia w Jamie, spuszczejąca zasłonę parodii na horyzont apokaliptycznej katastrofy. Może zatem bardziej niż mogliśmy się

56 J. Derrida, *Nie, apokalipso, nie teraz!*, s. 137.

57 Tamże.

58 J. Momro, *Wirtualność i apokalipsa. Dwa nowoczesne paradygmaty realizmu*, „Teksty Drugie” 2012, nr 4, s. 52.

tego spodziewać, osobliwa matematyka przyszłości spod znaku F24 – wraz z jego apokaliptycznym negatywem – okazuje się matematyką przyszłej futurystycznej wspólnoty? Fk2, Fk3, Fk7...

Abstract

Marta Baron-Milian

UNIVERSITY OF SILESIA IN KATOWICE

F24: The Mysterious Formula of Futurism

The article reconstructs the fate of the F24 formula, usually understood as the title of the *Almanach Nowej Sztuki* (Almanac of New Art) from 1924 and usually developed as "Futurism 1924." However, this interpretation is challenged by the fact that the "F.24" formula also appears in the title of the lost manifestos of Jerzy Jankowski, created no later than 1919, recorded in "Tram wpoprzek ulicy" (Tram Crosswise the Street). The article presents the results of research on the earliest stage of Polish Futurism, based on archival materials and including the discovered memoirs of Jankowski's sister, Janina Jankowska-Oryńczyna, which shed new light on the nature of the lost manifestos and the "proclamations" delivered by Jankowski at the Futurist club. In light of the latter, F24 can be read differently than before, as a surprising and exceptionally capacious formula of (Polish) Futurism.

Keywords

avant-garde, futurism, New Art, Jerzy Jankowski, manifestos