

AGNIESZKA KARPOWICZ
Uniwersytet Warszawski*



<https://orcid.org/0000-0001-9593-2350>



Co słycać w manifestach?

What Can Be Heard in Manifestos?

Abstract

The text proposes an experimental reading of the manifestos of the first Polish futurists in line with the “listening to literature” project (Andrzej Hejmej). I look for traces of the audiosphere associated with the human voice in the manifestos and ephemeral prints in which they were published in 1921. I try to reconstruct them using the recontextual method, by outlining the discursive field of the era in which they were created. Asking about the possibility of reconstructing the audiosphere on the basis of historical texts, I point to screaming and shouting as the main voice practices of the interwar period and I make a connection between them and the language of the press and politics as well as subversive communication strategies.

* Instytut Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego
Krakowskie Przedmieście 26/28, 00-927 Warszawa
e-mail: a.karpowicz@uw.edu.pl

Manifesty wymagają prywatnych pokoi i ciszy,
aby ich hałas mógł ogarnąć świat i zmienić go.

(*Wstęp* 2009: 16)

NA GŁOS

O tym, że twórcy polskiej awangardy międzywojennej przypisywali ogromne znaczenie głosowi, próbując wyprowadzić swoje teksty poza ściśle literacki, książkowy obieg związany z cichą lekturą, wiadomo już wiele, zwłaszcza jeśli chodzi o sposób istnienia manifestów, stanowiących jeden z najważniejszych przejawów wczesnej działalności futurystów. Jak zauważył Przemysław Czapliński, wskazując na *Manifest w sprawie krytyki artystycznej* (Jaśeński 1921a) kończący się bezpośrednim „zobowiązaniem lekturowym” (Czapliński 1997: 74), był to gatunek domagający się odczytania na głos, a w tym konkretnym wypadku autorzy wzywali wprost do wygłoszenia tekstu na wszystkich zjazdach i we wszelkich klubach futurystycznych. Agnieszka Śliz dowodzi z kolei, że wiele gramatycznych i składniowych cech języka manifestów futurystycznych można interpretować jako świadectwa odtwarzania w piśmie przekazu ustnego, a zwłaszcza stylizowania wypowiedzi na przemówienie (Śliz 2015: 150), formę, która nawet jeśli jest pierwotnie pisana, to z myślą o nośności i skuteczności jej wygłaszania.

Do porządku głosu odsyłają nas również postulowane i projektowane w manifestach formy wypowiedzi artystycznych: odczytywanie poezji na ulicy, „latające poezokoncerty” i występy „w poćągach, tramwajach, jadłodajniach, fabrykach, kawiarniach, na placach, dworcach, w hallach, pasażach, parkach, z balkonów domu, itd. itd. itd. o każdej poze dnia i nocy” (Jaśeński 1921b). W tej samej „Jednodniowce Futurystów” opublikowano też krótki artykuł poświęcony Irenie Solskiej, w którym wprost mówi się o „kryzysie książki” i „potrzebie kasty artystów-recytatorów”, do jakiej ma należeć właśnie ta aktorka, sympatyzująca z futurystami i w ich opinii przywracająca słowu jego akustyczność (B.J. 1921: 4). Wykonania i interpretacje głosowe utworów literackich stawały się szczególnie istotne dla twórców awangardy (zob. Hejmej 2015), również ze względu na dwudziestowieczne przemiany środowiska medialnego, zwłaszcza wielkomijskiego i co za tym idzie — codziennych przestrzeni akustycznych (Karpowicz 2007: 14–78), a dźwięki i brzmienia były obszarem eksploracji i fascynacji

również w ich poetyckich eksperymentach (Śniecikowska 2008), co dodatkowo dowodzi, że tekstów tworzonych przez tę grupę warto słuchać i — próbując przekroczyć cichą lekturę — potraktować „druk jako powłokę głosu” (Ong 2009).

Projekt „słuchania literatury” wynika z przekonania, że „(każdy) tekst jest zapisem głosu i zarazem skrywa pewne ślady audiosfery, staje się, chcąc nie chcąc, graficzną rejestracją przestrzeni akustycznej” (Hejmej 2015: 96). Tę właśnie przestrzeń — ograniczoną tu przede mnie tylko do słyszalności głosów ludzkich, ale nie zawężaną do graficznych wyznaczników ich brzmienia — chciałabym zrekonstruować, tropiąc ślady tych głosów w manifestach, ale też badając możliwości zrekonstruowania ich na podstawie historycznych tekstów. Eksperymentalna lektura, jaką proponuję, wyrasta przede wszystkim z przekonania, że: „Tekst jako taki nie jest martwy: od dowolnego tekstu, niekiedy przez długi łańcuch ogniw pośrednich, zawsze w końcu dojdziemy do ludzkiego głosu, by tak rzec — natknijemy się na człowieka, jednocześnie tekst jest zawsze utrwalony w jakimś martwym materiale” (Bachtin 1982: 481). Głos będzie tu więc rozumiany po bachtinowsku, nie tyle jako wartość foniczna, ile jako nośnik światopoglądu i doświadczenia wpleciony w dialogiczny łańcuch obcowania językowego w konkretnym, historycznokulturowym kontekście komunikacyjnym, a co za tym idzie, podstawowe będą tu kwestie ówczesnej „polityki głosu” (Dolar 2015), a nie jego warstwy dźwiękowej.

I. „MARTWY MATERIAŁ”

1. Jednodniówka jako gatunek

Forma jednodniówki potocznie kojarzona bywa ze specjalnym, futurystycznym gatunkiem artystycznym. O ile bowiem słowo „jednodniówka” w ogóle wyszło z użycia wraz z jego de-sygnatem, wypieranym w XX wieku przez inne formy druków ulotnych i okolicznościowych, to w historii literatury, zwłaszcza tej nie akademickiej, lecz najbardziej upowszechnionej, przyłgnęło ono na stałe do futurystycznych produkcji. Jednocześnie, chociażby za sprawą kanonicznej antologii w serii Biblioteki Narodowej (Zaworska 1978), teksty manifestów futurystycznych znacznie oddaliły się od formy jednodniówek stanowiących pierwotny kontekst ich publikacji, uległy autonomizacji związanej z ich tekstualizacją (Karpowicz 2016). Mimo zastosowanych przez edytorów licznych zabiegów typograficznych, stanowiących próby oddania wyglądu materiałów źródłowych, manifesty zaczęły funkcjonować jako samodzielne teksty, graficznie nienormatywne, lecz bliskie jednak książkowej, zestandaryzowanej formie. Medialny przekład, jakiemu poddano manifesty, oderwał je od tego, z czym sąsiadowały w danej jednodniówce (np. wiersze, listy otwarte, recenzje), więc niejako usamodzielniał je, ale też oddalił od prasowego składu i układu treści, w którym funkcjonowały, od wyglądu nośnika, na jakim je wydawano, tym samym wyrrywając manifesty z gęstej sieci relacji kulturowych i komunikacyjnych, do których ten „martwy materiał” odsyła. Stąd też współczesne próby rekontekstualizacji tych druków, przywrócenia im ich materialności i przyjrzenia się im na tle ich macierzystego kontekstu komunikacyjnego (Graf 2018).

Przypomnijmy więc, że twórcy wykorzystali dla swoich prowokacyjnych manifestów znany od dawna gatunek prasowy, obrosły już wtedy bardzo konkretnymi funkcjami i znaczeniami kulturowymi. Za pierwsze z brzegu przykłady sprzed epoki manifestów futurystycznych niech posłużą: „Głos Legjonisty. Jednodniówka” — tytuł wydany w Warszawie w grudniu

1914 roku i dostępny w cenie pięciu kopiejek, zawierający tekst pieśni patriotycznej; albo „Na Polską Macierz Szkolną. Jednodniówka” z 3 maja 1917 roku poświęcona edukacji; czy warszawska jednodniówka „Koliber”, w której już w 1907 roku publikowano dowcipy, anegdoty i satyry polityczne, a także wiersze o podobnej, kpiarskiej tematyce.

Rok 1921, w którym wydano dwa najsłynniejsze druki futurystyczne (w czerwcu wyszła legendarna „Jednodniówka Futurystów: mańifesty futuryzmu polskiego: wydanie nadzwyczajne na całą Żeczpospolitą Polską”, a w listopadzie słynny „Nuż w Bżuhu. 2 Jednodniówka Futurystów”), obfitował w wydawnictwa tego rodzaju. W „Jednodniówce Bratniej Pomocy Słuchaczy Politechniki Lwowskiej” publikowano wtedy wiersz *Z polskiego boru* autorstwa rektora Uniwersytetu Jana Kazimierza, ale interesowano się też dziejami edukacji kobiet na Politechnice Lwowskiej. We wrześniowej „Gore”, opublikowanej na pamiątkę Zjazdu Strazy Ogniwych w Warszawie, wzywano do zarzucenia interesów pozaborowych dzielnic na rzecz wspólnego działania dla dobra całej Polski. W krakowskiej „Prawdzie o Endekach” wyjaśniano, że w obliczu braku odpowiedniego organu prasowego, publikacja w formie jednodniówki ma dać odpór gazetom atakującym „z furją jadu i nienawiści” (Wr 1921: 3) opcję polityczną, którą reprezentował Roman Dmowski. W tej formie wychodziły także kolejne numery „Echa Żyrardowskiego”, druki hufców harcerskich czy szkół powszechnych. W Warszawie „Nadzwyczajne Wiadomości” rysowały rozpaczliwy stan gospodarki litewskiej, straszyły drastycznymi obrazami szkalowania Polaków na ziemi kowieńskiej oraz przybierającymi tam na sile antysemityzmem i wpływami niemieckimi. W lutym tego samego roku w jednodniówce „Życie Narodu” krytykowano agresywną politykę kleru, zwracano uwagę na archaiczność wspierania przez sejm państwa wyznaniowego, a przede wszystkim analizowano nową konstytucję, wprowadzającą według autorów jedynie pozory tolerancji religijnej.

Zobaczenie dziś kopii futurystycznej jednodniówki w wyszukiwarce Cyfrowej Biblioteki Narodowej Polona, tuż obok wielu innych druków tego rodzaju, czasem bliźniaczo podobnych typograficznie i pod względem składu do artystycznych wydawnictw pierwszej awangardy, to bezcenna lekcja. Ich mnogość, a przede wszystkim zróżnicowanie tematyczne sprawiają, że futurystyczne produkcje okazują się drobnym ułamkiem jednodniówkowej twórczości. Będzie tak nawet wtedy, gdy do dwóch sztandarowych publikacji awangardowych dodamy kolejne, od których Stanisław Młodożeniec, Bruno Jasiński, Anatol Stern i Aleksander Wat zdecydowanie się odcinali, firmowane przez „Katarynkę Warszawską”.

Gdy futurysty i ich epigoni stracili już zainteresowanie tą formą, druki ulotne wychodziły wciąż niezmiennie — od jednodniówki kolejarzy „Zwrotnica” przez „Echa Inwalidów” i „Samopomoc. Jednodniówkę wydaną staraniem inteligencji poszukującej pracy” po liczne druki robotnicze, spółdzielcze, socjalistyczne, sportowe, związkowe, propagandowe, czczące marszałka Piłsudskiego, skierowane do mniejszości etnicznych i pisane w ich językach, nawołujące do rewolucji, upamiętniające różnorodne rocznice i osoby, ważne zarówno na poziomie lokalnym, jak i ogólnopolskim. „Martwy materiał” wskazuje wyraźnie na chaos nawoływań i kakofonię głosów różnych podmiotów, produkcje futurystyczne tracą zaś na tym tle swoją wyjątkowość i oryginalność, choć wyróżniają je niewątpliwie swoista ortografia i artystyczna tematyka. W wielogłosie tekstów korzystających z wytłuszczeń i różnych rozmiarów czcionek, tak charakterystycznych dla typografii prasowej, nawołujących różne osoby do rozmaitych i czasem sprzecznych ze sobą działań czy postaw, głos futurystów przestaje się wydawać aż tak ważny, indywidualny, wyjątkowy, wyrazisty i donośny, za jaki zwykliśmy go dziś uznawać.

2. Przechwycenie przechwycenia

Przyczyny namnażania się jednodniówek w okresie międzywojnia mogą być jednocześnie powodami, dla których właśnie ten gatunek wybrali dla siebie młodzi futuryści. Po pierwsze, wydawało je wiele różnych organizacji, klubów, stowarzyszeń i grup — od lotników przez spółdzielców, instruktorów harcerstwa czy żeglarzy po młodzieżówki partii politycznych, mleczarzy i kółka kobiece. Gatunek ten był więc dogodnym medium dla wyrażania takich wartości jak kolektywność i oddolne stowarzyszanie się, bez udziału państwa i poza nadzorowanymi przez nie oficjalnymi obiegami komunikacyjnymi. Po drugie, formą tą już tradycyjnie wtedy posługiwały się czasopisma satyryczne. Symptomatyczna — również ze względu na kolejne tytuły, jakie nadawano jednodniówkom, zadziwiająco bliskie futurystycznej poetyce — może być tutaj historia satyrycznego „Szczutka”, który został zawieszony po raz pierwszy już w 1907 roku, ale niezmiennie wychodził jako kilkadziesiąt różnych jednodniówek, m.in. „Wrzask”, „Trzask”, „Krzyk”, a po kolejnych „aresztach tytułu” jako: „Ambaras”, „Breweryje”, „Ciuciubabka”, „Finfa”, „Gapa”, „Hultaj”, „Kiep” (Wojtysiak 2012: 8–9). Po trzecie, była to forma chętnie wykorzystywana przez tytuły skonfiskowane, które ze względu na głoszone w nich niewygodne dla władz treści spotykały „areszty”, czyli zawieszanie wydania i niedopuszczenie numeru do druku. Po czwarte, wydawanie jednodniówki wiązało się zwykle z kryterium ekonomicznym, bo stanowiło rozwiązanie niewymagające dużych nakładów finansowych, potrzebnych do systematycznego wydawania pełnoprawnego pisma (Wojtysiak 2012: 8–9). Według Hanny Wojtysiak publikacja jednodniówki zamiast regularnego czasopisma pozwalała także ominąć przepisy, na przykład dotyczące rejestracji tytułu. Początkowo trudności w tym zakresie były związane z faktem, że po 1918 roku działały jeszcze na terenie ziem polskich w nowych granicach różne prawa prasowe ufundowane przez zaborców, a później — z reglamentowaniem prasy narastającym wraz z umacniającą się rolą cenzury. Aresztom podlegały przede wszystkim pisma „przedstawiające w krzywym zwierciadle życie polityczne, społeczne czy kulturalne, a także dzienniki publikujące informacje sprzeczne z polityką rządu” (Wojtysiak 2012: 1). Ograniczenia zaczęły się, rzecz jasna, zaostrzać po przewrocie majowym.

Gatunek ten jeszcze przed pierwszą wojną światową na ziemiach polskich miał bardzo określone funkcje, które podtrzymywano i wykorzystywano w międzywojniu. Mówiąc współczesnym językiem, należałoby powiązać go z kontestacją i antysystemowością: naginaniem reguł prawa lub obchodzeniem ich, kłusowniczym wykorzystywaniem luk prawnych i niesprawnego działania administracji. Jak dowodzi Wojtysiak, mimo wolności słowa, jaką zapewniała Konstytucja 17 marca 1921 roku, na mocy tego samego dokumentu umożliwiano zawieszenie i ograniczanie tych swobód w sytuacji stanu wyjątkowego, z czego władze dwudziestolecia korzystały nader często. W wielu przypadkach międzywojenne jednodniówki miały więc nawet „fikcyjnych redaktorów odpowiedzialnych, których zadaniem było odsiadanie kary pozbawienia wolności lub opłacenie kary pieniężnej, pokrywanej przez wynajmujące ich wydawnictwo” (Wojtysiak 2012: 3).

Wybierając jednodniówkę jako formę wyrazu, futuryści przechwytywali więc gatunek, który sam wiązał się z komunikacyjnym przechwyceniem (Debord 2010) innego gatunku, jakim były regularne czasopismo i gazeta, i wykorzystaniem go dla głoszenia treści niezgodnych z oficjalną, polityczną wykładnią władz lub wręcz jej dyskredytowaniem. O przechwyceniu zaświadcza też zwyczajowa treść jednodniówek, nieodbiegająca „zasadniczo od zawartości przeciętnego pisma podającego prócz wiadomości lokalnych, także recenzje sztuk teatralnych,

wystaw, repertuar kin i teatrów, opowiadania, humoreski i tak charakterystyczne dla czasopi-
sma — odpowiedzi redakcji” (Wojtysiak 2012: 10). Również pod tym względem struktura
akcydensów futurystów nie zrywała drastycznie z normą. Ponadto, jeśli „ich publikacje czy-
tano także na prawach wydawnictw sensacyjnych, rozrywkowych, wreszcie pornograficznych
[...]” (Zaleski 1982: 159), to oznacza, że wkraczały one na teren już zagospodarowany przez
inne, szokujące odbiorców tytuły.

II. „DŁUGI ŁAŃCUCH OGNIW POŚREDNICH”

1. Widzialność głosu

Tym, co niewątpliwie odróżnia dwie pierwsze jednodniówki futurystyczne i manifesty, które się w nich ukazały, od mnogości innych tytułów, jest niestandardowa ortografia, poparta *Manifestem w sprawie ortografii fonetycznej* Brunona Jasińskiego (1921c) opublikowanym w „Jednodniowce Futurystów”.

Ten eksperyment ortograficzny, często uważany po prostu za wyraz buntu przeciwko normie językowej, a przez to wpisujący się w futurystyczną estetykę szoku, łamanie tradycyjnych zasad i prowokacji, zyskuje jeszcze inne znaczenia, gdy zapytamy o panującą w 1921 roku normę ortograficzną. Awangardysty nie odnosili się przecież do tych reguł języka pisanego, które dziś zdają się oczywiste, bo ustabilizowane. Jeśli je podważali czy przekraczali, to odnosząc się do historycznego dziś, a aktualnego wówczas stanu języka i jego ortografii, a ten w międzywojniu był nie tyle depozytariuszem upiśmiennionej, jednolitej władzy, ile przedmiotem negocjacji i prób stabilizowania, zwłaszcza w obliczu niejednorodności kulturowej — a więc i językowej — pozaborowej Polski. Marta Rakoczy (2016), interpretując manifest Jasińskiego, przywołuje ówczesne dyskusje wokół ujednolicania ortografii, które toczyły wtedy ze sobą liczne autorytety, instytucje państwowe i edukacyjne, a przez to osadza eksperyment futurystyczny w macierzystym kontekście, jakim były dla niego żywe spory światopoglądowe i polityczne o język polski, wiedzione w przestrzeni publicznej. Również sprawa pisowni — przykładowo „Anglia” i „gieneral” (szkoła warszawska), czy raczej „Anglya” i „general” (szkoła krakowska)? — była przedmiotem zacieklej sporów, a już w 1918 roku podejmowano liczne próby zadekretowania jednolitych zasad, choć żadna z nich nie zakończyła się skrupulatnym ich stosowaniem na całym pozaborowym terytorium. Sprawą zajmowało się Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego (do ugody i wypracowania konsensusu wielu środowisk doszło dopiero w połowie 1936 roku), do którego również Jasiński apeluje w zakończeniu swojego manifestu, a temperatura sporów publicznych o zasady pisowni była na tyle wysoka, że trudno czytać *Manifest...* zupełnie w oderwaniu do nich i widzieć w nim jedynie bunt i rozprężenia artystycznej, anarchistycznej wyobraźni, wyzwalającej język z — dopiero przecież negocjowanych i ustalanych — norm i zasad. Czytany na tle głosów epoki manifest Jasińskiego wpisuje się więc w dialogi i spory międzywojnia i do nich odnosi, polemicznie uczestniczy w ówczesnej rzeczywistości i jej polu dyskursywnym. Z jednej strony rozumieć go można jako karykaturalne przerysowanie dyskusji o ortografię uznawanej za narodową rację stanu. Z drugiej jednak strony może to być głos poważny, „nie tylko ludycznie trawestujący oficjalne dyskursy, lecz je współkształtujący” (Rakoczy 2016: 113), jeśli uznać, że proponowany tu zapis fonetyczny motywowany jest próbą włączenia w sferę publiczną głosu niepiśmiennych warstw ludowych, kojarzonych raczej z analfabetyzmem i oralnością niż pismem, czego dowodzi Rakoczy.

Podobne wyzwania interpretacyjne niesie ze sobą futurystyczna typografia. W chaosie czcionek różnych rozmiarów, w niejednolitości kroju pisma widać być może nie tylko estetykę prasy i reklamy czy projekt artystyczny, naśladowczy wobec włoskiego futuryzmu. Jednodniówki awangardowe, oglądane na typograficznym tle epoki, przypominają również krzywe zwierciadło, w którym odbija się przerysowane rozchwianie liternicze charakterystyczne dla międzywojennej Polski, gdzie zresztą sprawa czcionki dyskutowana była namiętnie w czasopiśmie branżowych (Szydłowska 2018: 95–130). Zanim od około 1921 roku zaczęto debatę o konieczności stworzenia narodowego kroju pisma, a po 1928 roku upowszechniła się autorska antyka zaprojektowana przez Adama Póltawskiego jako pierwszy historyczny, polski krój pisma, „tradycje typograficzne i zasoby drukarni na połączonych po I wojnie światowej terenach były niejednolite” (Szydłowska 2018: 131), posługiwano się zarówno pismem hebrajskim, jak i cyrylicą, a w sporej części kraju w drukarniach stosowano wciąż kroje gotyckie. Wszystkie one, również w postaci druków ulotnych, ogłoszeń i gazet funkcjonowały przeciwieństwo w ikonosferze miast i współtworzyły ówczesną przestrzeń publiczną.

Na tle braku jednolitej normy ortograficznej czy typograficznej eksperymenty futurystyczne trudno z kolei rozumieć dwubiegunowo — po prostu jako bunt przeciwko jasno ustalonej normie i wpisywać je w binarny model opozycji „władza–opozycja”, „tradycja–bunt”. Na plan pierwszy wysuwa się raczej udział tej grupy w fermentie negocjacji toczących się w polu dyskursywnym międzywojnia, współuczestniczenie w debacie publicznej, przy jednoczesnym przechwytywaniu i przedrzeźnianiu czy hiperbolizowaniu jej gatunków, form, tematów i języków.

2. Słyszalność głosu

Gatunek, jakim jest jednodniówka, wprowadza nas zatem w audiosferę, w której wszyscy chcą być słyszalni, mieć głos, opowiedzieć się w debacie publicznej, ale też w niej dominować. Jak zauważa Czapliński, międzywojnie to epoka manifestów, dekretów, deklaracji, ustaw, rozmaitych performatywnych aktów mowy związanych z ustanawianiem ładu: „Tło historyczne, co należy dodać, mocno sprzyjało dekretowym praktykom futurystów. Pomiędzy rokiem 1918 i 1923 ukazało się, oprócz najważniejszych dla funkcjonowania państwa dokumentów, kilkadziesiąt odezów partyjnych, kilka manifestów nowych — prawych i uzurpatorskich — rządów, kilkanaście programów różnych partii, tyleż deklaracji grup zawodowych i odezów do społeczeństwa” (Czapliński 1997: 76). Kontekst rozgorączkowania politycznego i ustawodawczego w nowo powstającym państwie jest tu oczywisty, zarówno jako audiosfera otaczająca młodych futurystów, jak i praktyki językowe, do których nawiązywali w swoich wypowiedziach.

Jeśli nawet w jednodniówce „Kresowy Przegląd Radjowy”, poświęconej w całości sprawom radiofonii, ale traktowanej jak „instytucja społeczna” oraz narzędzie „propagandy państwowej i wychowania obywatelskiego”, które „stanęło do pracy o zdrową i silną Polskę” (J. Z. 1938: 1), widzimy wykrzyknikowe tytuły brzmiące jak zagrzewanie do walki, apel czy wezwanie lub żądanie: *Walcmy z zakłóceniami w odbiorze radjowym* (1938: 9), *Radjo w każdym domu* (J. Z. 1938: 1), *Radjofonizujmy szkoły* (Zarząd Społecznego Komitetu Radjofonizacji Kraju 1938: 6), to staje się jasne, że językowe postulowanie, apelowanie i wykrzykiwanie stały się dość powszechnymi i naturalnymi praktykami w sferze publicznej.

Rekonstruowany tu na podstawie „martwego materiału”, jakim jest drukowany tekst, głos futurystycznych manifestów gubi się więc w wielości głosów innych grup i społeczności międzywojnia, nieharmonicznych i niezestrojonych ze sobą, domagających się czegoś, coś

ustanawiających lub deklarujących. Ich słyszalności nie sprzyjał też zapewne zamknięty obieg futurystycznej, jednodniówkowej komunikacji. Z ustaleń Marka Zaleskiego (1982) wynika niezbicie, że na grono czytelników pism pierwszych polskich awangardzistów składali się głównie przedstawiciele wielkomiejskich środowisk inteligenckich i klasy średniej. Jak pisze z kolei Grzegorz Gazda, w dwudziestoleciu międzywojennym „odbiorcą manifestów i artykułów programowych [futurystów — A.K.] był twórca innych manifestów i innych artykułów”, a działo się tak również ze względu na zapotrzebowania rynku wydawniczego: najwyższe nakłady odnotowywały wtedy regularnie wydawnictwa religijne i książeczki do nabożeństw (Gazda 1974: 30). Ten zamknięty obieg potwierdzają na przykład publikowane w jednodniówkach futurystycznych rubryki odpowiedzi redakcji na (niezbyt pochlebne) recenzje działalności grupy i inne polemiki dotyczące m.in. publikacji w czasopismach literackich.

Słabą i ograniczoną słyszalność głosu futurystów zapośredniczonego przez jego powłokę-druk potwierdzać mogą również inne statystyki, skoro według spisu powszechnego z 1921 roku, będącego jednocześnie datą wydania dwóch najważniejszych jednodniówek futurystycznych, poziom analfabetyzmu był wtedy bardzo wysoki (33 procent, przy czym na przykład w województwie poleskim odsetek ten wynosił aż 71 procent), ze szczególnym wskazaniem na tereny byłego zaboru rosyjskiego. Dekret o siedmioletnim obowiązku szkolnym dla dzieci od 7 do 14 roku życia wydano dopiero w lutym 1919 roku. Futurystyczne postulowanie głośnej lektury, odczytywania manifestów i poezji, może więc być tyle symptomem „kryzysu książki” poddanej naporowi nowych wtedy mediów, radia i filmu, ile wyrazem przekonania, że po pierwsze, jest to podstawowy i dominujący sposób komunikowania się w sferze publicznej, a po drugie, jako jedyny umożliwia on docieranie do warstw niemych społecznie, wykluczonych z debaty, bo niepiśmiennych lub nie w pełni piśmiennych. Już w pierwszych dwóch jednodniówkach, a nie tylko w późniejszej — uznanej za poważną — twórczości Jasińskiego i innych członków grupy, próbuje się mówić do nich, ale też w ich imieniu, a więc za nie.

3. Zagłuszanie zagłuszonej kultury

Jeden z polskich badaczy kontestacyjnych sposobów komunikowania się, takich jak *culture jamming* (zagłuszanie kultury) i *détournement* (przechwycenie), rozpowszechnionych zwłaszcza w działaniach miejskich i sztuce ulicy, szukając rodzimej tradycji dla tych zjawisk, zwraca się ku okupacji, symbolowi Polski walczącej i akcjom małego sabotażu, zupełnie nie dostrzegając awangardowych działań z początków dwudziestolecia międzywojennego (Zańko 2012). To przeoczenie wydaje mi się symptomatyczne dla tego, jak funkcjonuje dziś w polskiej kulturze głos pierwszych futurystów: zwyczajowo ma się on nie mieścić w tradycji kontestacji czy sztuki ulicy. To prawda, że futuryści nie pisali bezpośrednio na murach, ale projektowali przecież takie działania, nawołując do malowania domów i chodników (na przykład w manifestie *Prymitywiści do narodów świata i polski* Sterna i Wata), a *street-art* można wręcz postrzegać jako realizację idei głoszonych w „Nożu w Bżu”: „Właściciele domów, pokrywajcie kompozycjami futurystycznymi ściany i wnętrza swoich kamienic. Państwo, zamów następujących jedynych w Polsce malarzy i żeźbiaży [awangardowych — przyp. A.K.] do ozdobienia ulic, placów i hodźników” (Czyżewski, Jasiński i in. 1921: 1). Przede wszystkim jednak podejmowane przez nich działania miejskie związane były właśnie z prowokacją kulturową i właściwymi jej praktykami komunikacyjnymi (Karpowicz 2018) w sposób zupełnie

niemetaforyczny, lecz realny: „Metody kolportażu były nietypowe i szokujące: jednodniówki sprzedawali gazeciarze, rozrzucono je podczas manifestacji ulicznych (o charakterze — jak byśmy dziś powiedzieli — happeningowym)” (Waśkiewicz 1983: 51).

Wspominając po latach pierwszy okres swojej działalności Bruno Jasiński pisał: „Posyłały się plakaty” (Jasiński 1923; cyt. za: Zaworska 1978: 57). W jednodniówkach czytamy o rozrzucaniu „świstków”, odezw, „mańifestuw, protestuw i bomb” „na rynki, place i ulice wszystkich miast polskich (*Od redakcji* 1921: s. 4). Krytycy działań awangardowych na bieżąco komentowali zaś: „Nóż w brzuchu. Głoski te widniały niedawno na murach Warszawy, krzyczały do przechodniów z wyżyn ogromnej płachty papierowej” (Wierziński 1921, cyt. za: Jaworski 2015: 286). Przestrzeń akustyczna epoki często przedstawiana jest wtedy jako wyjątkowo hałaśliwa i ogłuszająca, przy czym nie chodzi mi tutaj o wielokrotnie już opisywane dźwięki maszyn czy szerzej — nowoczesnej metropolii, standardowo kojarzone z hałasem awangardowych miast początków XX wieku i estetyką bruityzmu. Polska sfera publiczna odsyła zdecydowanie bardziej do ludzkich nawoływań i dźwięków powłoki-nośnika hałasu. Uznawany dziś za klasykę i włączany do kanonu obowiązkowych lektur szkolnych wiersz Juliana Tuwima *Do prostego człowieka*, odnosi nas do tej samej audiosfery, co jednodniówki, choć powstały one osiem lat przed jego publikacją w „Robotniku”, co wskazywałoby na trwałość tak scharakteryzowanej polskiej przestrzeni publicznej. Uderzający jest tu z jednej strony analogiczny obraz akustyczny miasta pełnego wrzasku, krzyku i nawoływania, a z drugiej — zbieżna wizja środowiska miejskiego jako zdominowanego przez dźwięki ulotne: afisze, plakaty, odezwy, o których mówi się jako o zjawiskach dźwiękowych właśnie, a nie wizualnych:

Gdy znów do murów klajstrem świeżym
Przylepiać zaczął obwieszczenia,
Gdy „do ludności”, „do żołnierzy”
Na alarm czarny druk uderzy
[...]
Wrzask liter pierwszych stron dzienników
(Tuwim 1929: s. 2)

W dźwięku pobrzmiewają echa wieców, zagrzewania do walki, można go rozumieć nie tyle jako powłokę, ile przedłużenie ludzkich głosów, ślad praktyk, z jakimi nieuchronnie uczestnicy tamtej kultury wiążą słowo drukowane w przestrzeni publicznej. Tym, co słychać w manifestach, jest więc huk bomb, przekrzykiwanie się w głośnym, rozpolitykowanym i zmilitaryzowanym środowisku w stanie agitacyjnego wzmożenia, a teksty futurystów można porównać do mikrofonu jednocześnie zbierającego, zagęszczającego, modyfikującego i wzmacniającego dźwięki.

W jednodniówce „Nuż w Bzuhu” opublikowano nie tylko „zabawny” manifest programowy, ale i *List otwarty do pana ministra spraw wewnętrznych*, wystosowany jako protest przeciwko interwencjom policyjnym podczas wieczorów futurystycznych: „Protestujemy raz na zawsze pszećwko temu, aby w konstytucyjnej Żpltej Polskiej w sprawach poezji i sztuki głos decydujący mieli żandarmi” (Czyżewski, Gotlieb i in. 1921: 1). Konfiskowanie książek, cenzura, rewizje policyjne, rozpędzanie wieczorów futurystycznych czy wydalanie artystów z powiatów na mocy urzędowych dekretów (Jaworski 2015) — wszystkie te przejawy opresji, jaka spotykała „garstkę partyzantów” (Jasiński 1923; cyt. za: Zaworska 1978: 63), a także procesy sądowe, konfiskaty i areszty za „błuznierstwo” (Jaworski 2015: 87–89) nie tylko

zaświadczają o tym, że słowa te niekoniernie były wyłącznie błagą czy autopromocyjnym, skandalizującym chwytem, lecz także uwypuklają atmosferę panującą w przestrzeni publicznej międzywojnia. Krzykliwa działalność futurystów była z jednej strony odpowiedzią na nawoływania, wezwania i pokrzykiwania w ówczesnej audiosferze — zagłuszaniem kulturowego zagłuszania — a z drugiej strony, krzykiem jako formą protestu. Represje te nie dotyczyły przecież tylko awangardystów, podobnie jak ich cenzurowanie i karanie (we Lwowie i Wilnie na przykład głównie za obrazę uczuć religijnych). Ich krzyk ma też wymiar walki o wolność słowa i swobody obyczajowe: „Na zewnątrz przedstawiało się to po prostu jako walka, którą grupa artystów wypowiedziała swemu społeczeństwu” — pisał Bruno Jasiński, podsumowując tamte działania — „«Społeczeństwo» zamknęło się w bastionach kościołów i redakcji, skąd wylewało na partyzantów kubły brudnej, gryzącej wody, krzycało na wieczorach poetyckich, obrzucało jajami i kamieniami” (Jasiński 1923, cyt. za: Zaworska 1978: 53–54).

Partyzantka miejska, o której wspomina Jasiński, jest również tropem prowadzącym do dwudziestowiecznych i współczesnych zjawisk określaných jako *culture jamming*. Wydaje się, że futuryści zagłuszali przede wszystkim oficjalne, państwowe kanały i fale kultury, propagandowo-demagogiczne, definiując je tym samym jako dominujące, co wskazuje na polski, lokalny wariant awangardowej audiosfery początków wieku.

„Dosyć włuczenia za sobą partyjnych hasel w rodzaju: «bug i ojczyzna». czerwony sztandar od dawna już stał się w polsce czerwona hustką do nosa. demokraci wywieście sztandary ze słowami naszych szwajcarskich psyjaću! hcemy szczać we wszystkich kolorach” — czytamy w nagłówku „Noża w Bzuhu”. Tuż pod tą deklaracją, na pierwszej stronie druku, znajdziemy nie tylko manifest *Malowane spodnie* oraz wspomniany już przeze mnie list otwarty do ministra w sprawie represji, ale też ironiczny *Psalm powojenny*:

Napracowałeś się, jak koń,
na bzuhah wart stępiłeś bagnet, —
możecie złożyć w kozły broń,
więcej was, braća, nie zapragnę!

(Jasiński 1921 d: 1),

czy też wiersz Anatola Sterna *Rewolucja cała*: „nieh żyje żywy człowiek!” (Stern 1921: 1) oraz ironiczny utwór Stanisława Młodożeńca o wymownym tytule *Hymn pokoju*, którego pacyfistyczny wydźwięk wydobywa na plan pierwszy współczesna, muzyczna interpretacja autorstwa Pidżama Porno:

Wiwat świat...
ludźe czarńi czerwoni żółci i biali —
z Europy — Azji — Australji —
z Afryki — Ameryki —
odludki na wyspach —
po kolorowych całując się pyskach —
bruderszaft — —

[...]

HLAJĆE OCEAN SPOKOJNY
I PLUJĆE NA WOJNĘ —

(Stern 1921: 1)

Jednodniówki i zawarte w nich manifesty, czytane w ich macierzystym kontekście, można interpretować nie tyle jako wykorzystywanie politycznego języka odezw i dekrétów, aby wykorzystać performatywność czy sprawczość „słowa przywódcy” i dodać sobie autorytetu (Czapliński 1997: 75), ile jako ironiczne ich wykorzystanie, przechwytywanie słów manifestacji, wieców i przywódców, aby je skompromitować czy wyśmiać, a przede wszystkim obnażać ich fałsz. Nie bez powodu, podobnie jak w *Do prostego człowieka* Tuwima, w tych wierszach Sterna i Jasińskiego obnaża się zakłamanie bogoojczyźnianych i historycznych narracji, wykorzystywanie warstw niższych społeczeństwa jako mięsa armatniego i demagogię ukrytą za hasłem: „bug i ojczyzna”.

Działanie to było przecież nie tylko naśladowaniem języków, jakie dawało się słyszeć w ówczesnej audiosferze, lecz także podejmowaniem z tym środowiskiem przewrotnego dialogu, podobnie jak z reklamą czy innymi formami kultury popularnej. Reklamowania własnych tomików poetyckich, co futuryści chętnie czynili, również w formie anonsów zamieszczanych w jednodniówkach, nie można rozpatrywać tylko jako aktu prostego włączania się w ówczesne środowisko komunikacyjne, związane z komercją i nowymi mediami i ich naśladowanie w polu produkcji artystycznej. Równie dobrze daje się ono rozumieć jako wykorzystywanie tych strategii komunikacyjnych i przewrotne zawłaszczanie dla sztuki i działań artystycznych, których absurd i *pure nonsense* ostatecznie rozsadzają z kolei te strategie. Poza wierszami-reklamami i manifestami, tuż obok nich, w jednodniówkach publikowano przecież poezję, a jej treść nie sprowadzała się do masowej rozrywki.

Dobitnym przykładem na to, że przechwytywanie, zagłuszanie fal, na jakich nadawały główne nurty epoki, a także ironiczne przedrzeźnianie, które wyrwaca skradziony i przejęty język na nice, może być ostatni druk futurystyczny, o którym pisze Andrzej K. Waśkiewicz. Broszurka ta potwierdza istnienie strategii komunikacyjnej, wyróżniającej praktyki językowe futurystów, a jednocześnie dowodzi, że w epoce jednodniówek i pierwszych manifestów stanowiła ona ich podstawowy sposób walki ze środowiskiem komunikacyjnym, ale i mechanizm obronny.

Przypomnijmy więc, że jeden z głównych nurtów krytyki działalności futurystów opierał się na wypominaniu im pochodzenia. W prasie nazywano ich twórczość m.in. „płodami cuchnących wyziewów Nalewek i Bolszewii” (Wierziński 1921, cyt. za: Jaworski 2015: 286), a samych artystów „nalewkowskimi rycerzami bolszewizmu” (287), odwoływano się do antysemitkich klisz i przesądów. Jak pisze Waśkiewicz, na te głosy futuryści zareagowali persyflażem odnalezionym po latach w zbiorach Juliana Tuwima (Waśkiewicz 1983: 32). Mowa o tytule „Żydek-Literat. (Zasmarkander i Futurojojny). Satyry, Piosenki i Kuplety”, broszurze Sterna i Wata utrzymanej w stylu „kabaretu podrzędnego” (Waśkiewicz 1983: 46). Można ją interpretować właśnie jako reakcję na praktyki dyskursywne międzywojnia, w których „żydowskość jest [...] podstawowym argumentem krytycznym [...], ujawnienie żydowskiego pochodzenia autora, prawdziwego bądź zmyślonego (Iwaszkiewicz, Lechoń, Czyżewski, Młodożeniec), lub sympatii prożydowskich dyskwalifikuje twórczość. Stern i Wat doprowadzili tu do ekstremum sposób myślenia, podówczas wcale nie odosobniony” (Waśkiewicz 1983: 46). Ta prześmiewcza broszura sprzedawana była standardowo w kiosku, funkcjonowała więc w oficjalnym obiegu. Powtarzano w niej wszelkie obecne w nim klisze i stereotypy, przejęto język przeciwników, ale po to właśnie, by pokazać go w krzywym zwierciadle, wykpić i ośmieszyć.

Opinia o brutalizmie języka i wojowniczym tonie przylgnęła do futurystycznych manifestów na dobre, bywała traktowana jak pogłos tonu charakterystycznego dla wojennej poetyki

Marinettiego. Jeśli jednak skonfrontujemy ich język z dyskursem prasowym międzywojnia, okaże się on mało szokujący czy agresywny. Irena Kamińska-Szmaj dowodzi, że polityczny język epoki, podsycany ciągłymi konfliktami zewnętrznymi i wewnętrznymi, wojnami, plebiscytami i narastającymi problemami gospodarczymi był dość „patetyczny, [...] nasycony emocjonalizmami, używano słów wzniosłych, mających porwać czytelników i przekonać do głoszonych idei” (Kamińska-Szmaj 1994: 23). Wzmożenie i gorący, emocjonalny ton manifestów awangardowych nie byłby więc na tym tle niczym wyjątkowym, a humor i absurd częstokroć jednocześnie ten ton rozbrajały: „Gdyby Sejm polski obradował na powietrzu, napewno mielibyśmy o wiele słoneczniejszą konstytucję” (Jasiński 1921b: 1).

Lektura gazet międzywojennych pozwoliła Kamińskiej-Szmaj stwierdzić, że o partiach przeciwników politycznych pisano zwykle, „używając słownictwa potocznego, a nawet wulgarnego”, odzwierciedlającego życie kraju „podzielonego na dwa nie tyle konkurencyjne, co wręcz wrogie obozy” (Kamińska-Szmaj 1994: 31). Nierzadkie były tu inwektywy, słowa obraźliwe, używano języka siły i przemocy, kwitło „obelgotwórstwo” (Kamińska-Szmaj 1994: 212). Już po wydaniu pierwszych jednodniówek, od 1922 do 1923 roku, splot prasy, wrzaskliwego języka polityki i huku bomb przestał być literacką metaforą, a stał się polską rzeczywistością. Dziennikarze byli wtedy „obiektem napaści fizycznych” (Kamińska-Szmaj 1994: 210), a redakcje podpalano lub padały one ofiarą ataków terrorystycznych: podkładano w nich bomby.

„Ostatnie wieczory futurystyczne w Zakopanem zakończyły się walką dwóch odłamów publiczności na pięści i jajka! [...] Publiczność zrewoltowana zdemoluje dotychczasową scenę. Jajka są bronią jedyne godną człowieka cywilizowanego: pszpominają ręczne granaty, a nie są śmiertelne. Ściskamy dłoń francji i szwajcarii. Marinetti jest nam obcy” (Czyżewski, Jasiński i in. 1921: 1) — w manifestach i jednodniówkach bardzo trudno odróżnić sposoby mówienia, które traktuje się na poważnie, od tych, które są przedrzeźnianiem i prześmiewczym naśladowaniem innych języków. „Inkwizytorski ton kodyfikatora gustów artystycznych, charyzmatycznego przywódcy, akuszerza historii” (Zaleski 1982: 158), jaki słycać w tych tekstach, zbyt często osuwa się w persyflaż lub jest rozbrajany tematyką czy działaniem, do jakiego się odnosi, by uznać go za nadrzędny u początków polskiego futuryzmu. Nie ma wątpliwości, że zwracano się tu ku agresji językowej, ale tej rodzimej, lokalnej, politycznej, a nie ku słowom włoskich futurystów. Na pewno też trudno jednoznacznie uznać, że wykorzystywano ją afirmatywnie. Jest wiele przesłanek świadczących o tym, że chodziło tu raczej o rozbrajanie militarystycznych tendencji kultury, a nie o zbrojenie się. Bitwy na jajka i zmasowane, paramilitarne akcje, do jakich artyści wzywają społeczeństwo, na przykład przeciw wystawianiu w teatrze *Makbeta*, są, owszem, wyrotowe, ale również wobec wezwań do bitew i zmasowanych akcji, jakich wiele znajdziemy w dyskursie międzywojnia, w którym czcionki, ortografia czy radio przedstawiane są jako sprawy narodowe i państwowe najwyższej wagi, a w eksperymentach językowych niektórzy publicyści na poważnie dostrzegają świadomy zamach na polskość (Wierzbiński 1921).

Deklarowaną w 1921 roku niechęć do włoskiej, faszystowskiej odmiany futuryzmu potwierdzałyby też rozpoznania Przemysława Strożka dotyczące postaw polskich awangardzistów podczas wizyty Marinettiego w Polsce w 1933 roku: „Marinetti nie spotkał się z ani jednym przedstawicielem byłych polskich futurystów, mimo że zabiegał o to od samego

początku swojej wizyty” (Strożek 2011: 134). Okazuje się, że to nie Tytus Czyżewski czy Tadeusz Peiper uroczyście przyjmowali go w kraju, lecz zarząd PEN Clubu i środowiska związane z instytucjonalnym, tradycyjnym życiem literackim.

Andrzej K. Waśkiewicz (1983) zauważył, że o ile podstawą wczesnych konfiskat produkcji futurystycznych były głównie bluźnierstwo, zarzuty o naruszanie norm obyczajowych czy szerzenie pornografii, to w późniejszym okresie dokonywano ich z klucza ideologicznego. W „Nożu w Bżu” badacz znajduje też więcej bezpośrednich treści politycznych niż w pierwszej jednodniówce, choć dzieli je od siebie tylko kilka miesięcy. Dalej kpiarską tradycję tych akcydensów kontynuowali już tylko następcy i naśladowcy Wata, Sterna i Jasieńskiego. Koniec tworzenia jednodniówek to być może początek zaangażowania na poważnie w rzeczywistość społeczno-polityczną. Obie te strategie nie szły zaś ze sobą w parze. W pierwszych manifestach słychać śmiech, który stopniowo cichnie na zasadzie, o której aforystycznie mówił Marcel Duchamp, zarzucając dadaistom nadmierne zaangażowanie w działanie: „Nie pisali książek jak Rabelais lub Jarry, lecz mocowali się ze społeczeństwem. A kiedy walczysz, rzadko możesz równocześnie się śmiać” (Tomkins 2001: 117).

III. „ZAWSZE W KOŃCU DOJDZIEMY DO LUDZKIEGO GŁOSU”

1. Obrazy głosu

W słuchowej percepcji jednodniówek na plan pierwszy wysuwa się krzyk. Z jednej strony, to wspomniany już wrzask wielkich liter na jednodniówkowych drukach, którymi oblepiano miasto, a z drugiej — określenia, jakie znajdowano wówczas dla recepcji działalności futurystów, dla których reprezentatywne byłyby słowa Witkacego: „Coraz bardziej wrzask i ryk zastępuje treść ideową”; „Ryk zwierzęcia zmieszany ze skrzeczeniem pragmatysty” (Witkiewicz 1976: 128).

Kolejnych tropów dostarczają epigoni pierwszych futurystów, którzy wyraźnie definiują krzykliwość jako główną cechę ich poetyki i języka, skoro do niej głównie odwołują się i ją naśladują:

Gwiżdżemy na publiczną opinię, gdyż jest ona opinią szarego tłumu. Tłum zaś jest bezmyślnie posłuszną masą, kierowaną ręką zaledwie jednego krzykacza. Krzyczycie na nas, za co wam bardzo dziękujemy. Reklama to doskonały wynalazek. My też krzyczymy, lecz cokolwiek głośniej. [...] Wy rozkrzykujecie wasze nudne sentymentalne morały, my wrzeszczymy naszą potęgę, naszą logiczną moc. (Halicki 1922)

Panegiryk Zygmunta Halickiego, publikowany z okazji imienin Józefa Piłsudskiego, napisany bardzo wzniosłym i patriotycznym językiem, znajduje się w „Fioletowych Płucach” tuż pod nagłówkiem głoszącym: „Krwią rozwrzeszczonych aż fioletowych płuc naszych plujemy w wasze mózgi!” (Brzeski i Halicki 1922: 1). Awangardyści sami wskazywali na krzyk jako podstawowy sposób komunikowania się, poeci mieli swoje książki „krzyczeć, nie deklamować” (Stern i Wat 1920: 47). Jeszcze w „Awangardzie. Dwutygodniku Lewicy Literackiej” z 1924 roku w programowo-reklamowym wierszu Jasieńskiego mowa o „słów petardach”. Nawołuje się też: „i w huku miasta zedrzyj gardziel”, wielość entuzjastycznych okrzyków ma zaś złożyć się w „głosów gwar” promujący „NAJLEPSZE PISMO — AWANGARDA”

(Jasiński 1924, cyt. za: Wańkiewicz 1983: 63). Apelowali też wymownie: „Pozostawcież cośkolwiek człowiekowi dzikiemu, który mieszka w każdym z nas i który krzyczy, pozostawcie coś intuicji” (Stern 1978: 64).

2. Polityka krzyku

Według Jacques’a Attaliego hałas i kakofoniczna audiosfera z nim związana są tożsame z opresją psychiczną, fizjologiczną i społeczną (Attali 1977: 54–55; zob. też Attali 2010). W ten sposób należałoby więc zdefiniować zarówno audiosferę, jak i atmosferę społeczną międzywojnia rekonstruowaną na podstawie jednodniówek i tekstów manifestów, czytanych we właściwym im polu dyskursywnym: w relacji z tonem wypowiedzi prasowych i druków zalewających przestrzeń publiczną. W środowisku tym dominuje wrzask, na który futurystyci odpowiadają krzykiem, próbując z jednej strony tę opresyjną, hałaśliwą falę kultury przekrzywić, a więc w niej funkcjonować, ale i zakłócić. Monopolizowaniem hałasu, dbaniem o tonalizm — metaforycznie odpowiadałoby mu wprowadzanie jednolitej ortografii, typografii i ideologii — zajmuje się zaś władza, obwieszczająca równie głośno swoje odezwy, ustawy i dekryety ustanawiająca między innymi w ten sposób ład społeczny (Attali 1977: 55) i zakazująca niepożądanych szumów zakłócających monolityczny przekaz.

Hałas audiosfery to przede wszystkim mnogość wykrzykników, performatywów, głosów wzywających i apelujących. Futurystyczne rozpowszechnianie absurdalnych hasła oraz odezwy, które przecież nie miały się kończyć faktyczną realizacją postulatów (Czapliński 1997) w przeciwieństwie do performatywów władzy i polityki: malowaniem dzieci czy dadaistycznym „szczaniem we wszystkich kolorach” albo obradowaniem Sejmu RP na świeżym powietrzu. Ten performatywny, rozkaznikowy ton głosu rozlegający się w przestrzeni publicznej był przez futurystów przedrzeźniany, ale nie przekraczany. Krzyk jest paradoksalnym sposobem na walkę z hałasem, bo sytuuje się też na granicach milczenia, ludzkiej ekspresji i wyrażalności (Attali 1977). Kожarzy się on nie tylko z agresją czy karceniem, lecz także z sytuacją bezsilności i bezradności, gdy nie pozostaje nic innego, niż wyjść na ulicę i skandować na wiecach czy manifestacjach; gdy „przelewało się życie polskie, miało się w powojennej gorączce, t ł u k ł o g ł o w ą o m u r zagnane w labirynt ślepych uliczek, życie [...] b e z j ę - z y k i e” (Jasiński 1923: 57; podkr. AK).

Bibliografia

- Attali Jacques (1977), *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*, Presses Universitaires de France, Vendôme.
- (2010), *Szum i polityka*, przeł. M. Matuszkiewicz [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, wyb., red. Cox C., Warner D., słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Bachtin Michaił (1982), *Formy czasu i czasoprzestrzeni w powieści* [w:] tegoż, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Czytelnik, Warszawa.
- B.J. (1921), *Irena Solska*, „Jednodniówka Futurystów: Mańifesty Futuryzmu Polskiego. Wydańie Nadzwyczajne na Całą Żeczpospolitą Polską”, Kraków (dalej — JF), strony nienumerowane.
- Brzeski Kazimierz, Halicki Zygmunt, red. (1922), „Fioletowe Płuca. 7-ma Jednodniówka Futurystów Warszawskich”.
- Czapliński Przemysław (1997), *Poetyka manifestu literackiego 1918–1939*, Wydawnictwo IBL, Warszawa.
- Czyżewski Tytus, Jaśeński Bruno, Młodożeńec Stańisław, Stern Anatol, Wat Aleksander (1921), *Malowane spodnie*, „Nuż w Bzuhu. 2 Jednodniówka Futurystów” (dalej — NB).
- Czyżewski Tytus, Godlieb Henryk, Grohowski Ludgard, Hwistek Leon i in. (1921), *List otwarty do pana ministra spraw wewnętrznych*, NB.
- Debord Guy (2010), *Przechwytywanie — instrukcja obsługi*, przeł. M. Adamczak [w:] *Miasto w sztuce — sztuka miasta*, red. Rewers E., Universitas, Kraków.
- Dolar Mladen (2015), *Polityka głosu*, przeł. P. Bożek, G. Nowak, „Teksty Drugie”, nr 5.
- Gazda Grzegorz (1974), *Futuryzm w Polsce*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Graf Paweł (2018), *Automobil w pędzie. Studia o futuryzmie i futurystach*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Halicki Zygmunt (1922), *Jeszcze raz do Was!*, „Lejek w Mózgu: 6-ta Jednodniówka Futurystów Warszawskich: Wydanie Nadzwyczajne”, Warszawa.
- Hejmej Andrzej (2015), *W kulturze dźwięku. Słuchanie literatury*, „Teksty Drugie”, nr 5.
- J.Z. (1938), *Radio w każdym domu*, „Kresowy Przegląd Radjowy”, styczeń (dalej — KPR).
- Jaśeński Bruno (1921a), *Mańifest w sprawie krytyki artystycznej*, JF.
- (1921b), *Do narodu polskiego*, JF.
- (1921c), *Mańifest w sprawie ortografii fonetycznej*, JF.
- (1921d), *Psalm powojenny*, NB.
- (1923), *Futuryzm polski (bilans)*, „Zwrotnica” 1923, nr 6.
- Jaworski Krzysztof (2015), *Kronika polskiego futuryzmu*, Instytut Filologii Polskiej, Kielce.
- Karpowicz Agnieszka (2007), *Kolaż. Awangardowy gest kreacji*, Wydawnictwa UW, Warszawa.
- (2016), *Pre-teksty i proto-teksty. Tekstualizacja praktyk językowych jako praktyka kultury druku* [w:] *Antropologia praktyk językowych*, red. Godlewski G., Karpowicz A., Rakoczy M., Wydawnictwa UW, Warszawa.
- (2018), *Malowane spodnie, malowane twarze. Awangarda jako pierwszy underground?* [w:] *Awangarda/Underground. Idee, historie, praktyki w kulturze polskiej i czeskiej*, red. Karpowicz A., Parfianowicz W., Stańczyk X., Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Młodożeńec Stańisław (1921), *Hymn pokoju*, NB.
- Momro Jakub (2015), *Fenomenologia ucha*, „Teksty Drugie”, nr 5.
- Od redakcji* (1921), NB.

- Ong Walter J. (2009), *Od mimesis do ironii: pismo i druk jako powłoki głosu* [w:] tegoż, *Osoba — świadomość — komunikacja. Antologia tekstów*, przeł., wyb. i oprac. J. Japola, Wydawnictwa UW, Warszawa.
- Rakoczy Marta (2016), *Ortograficzny „prymitywista”: Manifest w sprawie ortografii fonetycznej Jasińskiego w perspektywie antropologiczno-historycznej*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich”, z. 59.
- Stern Anatol (1921), *Rewolucja cała*, NB.
- (1978), *Wstęp od redakcji* [w:] *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Stern Anatol, Wat Aleksander (1920), *Prymitywiści do narodów świata i do Polski*, „Gga. Pierwszy Polski Almanach Poezji Futurystycznej. Dwumiesięcznik Prymitywistów”, Wydawnictwo „Futur Polski”, Warszawa, <http://rcin.org.pl/dlibra/docmetadata?id=66709&from=publication> [dostęp: 20.01.2019].
- Strożek Przemysław (2011), „*Wilk w owczarni*”. *Przyjęcie Marinettiego przez polskie środowiska intelektualne Warszawy, Krakowa i Lwowa (8–14 III 1933)*, „Teksty Drugie”, nr 6.
- Szydłowska Agata (2018), *Od solidarycy do TypoPolo. Typografia a tożsamości zbiorowe w Polsce po 1989 roku*, Ossolineum, Wrocław.
- Śliz Agnieszka (2015), *Manifest literacki w Polsce. Kulturowa historia gatunku*, praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Jarosława Płuciennika, Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Kultury Współczesnej, <https://docplayer.pl/70212296-Manifest-literacki-w-polsce-kulturowa-historia-gatunku.html> [dostęp: 20.01.2019].
- Śniecikowska Beata (2008), „*Nuż w uhu*”? *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, Wydawnictwo UW, Wrocław.
- Tomkins Calvin (2001), *Duchamp. Biografia*, przeł. I. Chlewińska, Zysk i S-ka, Poznań.
- Tuwim Julian (1929), *Do prostego człowieka*, „Robotnik”, nr 305.
- Walcmy z zakłóceniami w odbiorze radiowym* (1938), KPR.
- Wąskiewicz Andrzej K. (1983), *Czasopisma i publikacje zbiorowe polskich futurystów*, „Pamiętnik Literacki”, nr 1.
- Wierzbiński Maciej (1921), *Głupota czy zbrodnia*, „Rzeczpospolita”, 13 grudnia.
- Witkiewicz Stanisław Ignacy (1976), *O skutkach działalności naszych futurystów* [w:] tegoż, *Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne*, oprac. J. Degler, PIW, Warszawa.
- Wojtysiak Hanna (2012), *Jednodniówki jako osobliwy rodzaj wydawnictw ciągłych*, „Biuletyn EBIB”, nr 2(129), http://www.ebib.pl/images/stories/numery/129/129_wojtysiak.pdf [dostęp: 20.01.2019].
- Wr (1921), *Do mieszkańców m. Krakowa*, „Prawda o Endekach. Jednodniówka”.
- Wstęp* (2009), „Format P”, nr 3.
- Zaleski Marek (1982), *O publiczności awangardowej w dwudziestoleciu międzywojennym* [w:] *Publiczność literacka*, red. Żółkiewski S., Hopfinger M., IBL PAN, Warszawa.
- Zańko Piotr (2012), „*Zabijemy was słowami*”. *Prowokacja kulturowa w przestrzeni miejskiej i w internecie*, Wydawnictwa UW, Warszawa.
- Zarząd Społecznego Komitetu Radjofonizacji Kraju (1938), *Radjofonizujemy szkoły*, KPR.
- Zaworska Helena, red. (1978), *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.