

## YY. Kryptonimy Jerzego Jankowskiego

ABSTRACT. Baron-Milian Marta, YY. *Kryptonimy Jerzego Jankowskiego* [YY. The cryptonyms of Jerzy Jankowski]. „Przestrzenie Teorii” 34. Poznań 2020, Adam Mickiewicz University Press, pp. 35–74 ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2020.34.2

The article is an attempt to interpret the only book published by Jerzy Jankowski, a forerunner of Polish futurism who is often overlooked in literary history related to the beginnings of the avant-garde movement. *Tram wpoprzek ulicy* (*Tram crossways on the street*), published in 1920, is presented in terms of innovative phenomena in Polish and European poetry. Such a point of view reveals its precursory character, despite its passeism repeatedly diagnosed by critics. The key word and the starting point of the analysis is the first word of the title – tram, whose ambiguity makes it not only a sign of a modern city but also a metaphor of the construction of the entire book and its historical location. Further analysis leads to conclusions that, on the one hand, reveal the complicated meaning of the vitalistic futurist concept of life and, on the other, indicate aporias and tensions between symbolism and avant-garde, originality and repetition, materiality and spirituality, as well as aesthetics and the social function of art. These seem to be a hidden dimension of Jankowski's work.

KEYWORDS: Jerzy Jankowski, futurism, avant-garde, modernism, tram, kryptonimie

*Czym jest krypta?  
A gdybym tutaj o niej napisał?  
Innymi słowy, gdybym miał pisać tylko o tytule książki,  
o zewnętrznej ścianie jego pierwszej i całkiem widocznej czytelności?  
Lub jeszcze mniej: na temat pierwszego fragmentu,  
który daje się oddzielić od tytułu, na temat jego rozbitego symbolu,  
jego obciętej kolumny, kryptonimii jeszcze bez imienia?<sup>1</sup>*

Jacques Derrida

Czym jest tram? A gdybym tutaj o nim napisała? Innymi słowy, gdybym miała pisać tylko o tytule książki, o zewnętrznej ścianie jego pierwszej i całkiem widocznej czytelności? Lub jeszcze mniej: na temat pierwszego fragmentu, który daje się oddzielić od tytułu, na temat jego rozbitego symbolu, jego obciętej kolumny, kryptonimii jeszcze bez imienia?

Tram – pierwsze słowo tytułu pierwszego tomu Jerzego Jankowskiego, pierwsze polskiego futurysty; pierwsze słowo tytułu pierwszego wiersza, otwierającego jedną z pierwszych polskich futurystycznych, a zarazem

<sup>1</sup> J. Derrida, *Fora. „Kanciaste” słowa Nicolasa Abrahama i Márii Török*, przeł. B. Brzezicka, „Teksty Drugie” 2016, nr 2, s. 123.

i awangardowych publikacji książkowych<sup>2</sup>. Dzisiaj do tej symbolizującej pierwszeństwo „jedyńki” należałoby dodać jeszcze dwa zera – od roku 1920, gdy na okładce pojawił się „tram”, dzieli nas bowiem dokładnie 100 lat<sup>3</sup>. Minał więc wiek od czasu, gdy na warszawskiej ulicy można było spotkać, jak widział to recenzent, „bogu ducha winnego przechodnia [...], którego z wystawy księgarskiej bije w łeb, po szlachecku, między oczy, rewolucyjny – zdaniem podlotków – tytuł *Tram*”<sup>4</sup>. Tram.

Jednak gdy futurystyczne „podlotki” rzeczywiście dochodziły do głosu, Jerzy Jankowski już milczał. Ów pierwszy tom, przykuwający uwagę tytułem, ortograficznymi wariacjami, awangardową typografią i pamiętną okładką, okazał się bowiem ostatnim, a następujące po jego wydaniu lata życia poety miały złożyć się w jedną z najtragiczniejszych być może biografii w historii literatury polskiej, osnutą wokół choroby alkoholowej, dwudziestoletniego pobytu w szpitalu psychiatrycznym koło Wilna, zakończonego śmiercią z rąk nazistów po podaniu – jak w przypadku większości pacjentów – zastrzyku fenolu prosto w serce<sup>5</sup>. Wracając jednak do początku... Można by zapewne powiedzieć, że pierwszą literą polskiej awangardy nie jest A, lecz Y. Y jak Yeży Yankowski, jeden z wielu kryptonimów autora *Tramu wpopшек ulicy*, znanego także jako Jerzy Szum, Jerzy J., J., JJ., JJJ...

## Maggi

Ale czym jest tram? Gdybym miała pisać tylko o tytule książki, o zewnętrznej ścianie jego pierwszej i całkiem widocznej czytelności... Taka sugestia płynie z kryptocytatu; rzeczywiście zaczniemy więc od zewnętrznej ściany, od tego co na niej widoczne, tym bardziej, że w przypadku *Tramu*

---

<sup>2</sup> Y. Yankowski, *Tram wpopшек ulicy*, Warszawa 1920. W dalszej części tekstu wszystkie cytaty pochodzące z tego tomu oznaczam tytułem wiersza w nawiasie oraz literą T. Strony w tym wydaniu nie zostały ponumerowane.

<sup>3</sup> Tom faktycznie ukazał się już w październiku 1919 roku, był jednak postdatowany i opatrzony datą roczną 1920. Zob. na ten temat: P. Majerski, *Jerzy Jankowski*, Katowice 1994, s. 21.

<sup>4</sup> W. Horzyca, [recenzja tomu *Tram wpopшек ulicy*], „Skamander” 1920, nr 1. Na temat krytycznej recepcji debiutu Jerzego Jankowskiego por. P. Majerski, *W oczach krytyki*, [w:] tegoż, dz. cyt., s. 85–101.

<sup>5</sup> Biografia Jerzego Jankowskiego zawiera wiele luk i niejasności. Najszersze informacje na temat życia autora *Tramu* zostały zebrane w szkicu Edwarda Kozikowskiego (*Jerzy Jankowski*, [w:] tegoż, *Łódź i pióro. Wspomnienia o pisarzach pochodzących z Łodzi, bądź z Łodzią związanych*, Łódź 1972) oraz wspomnieniowym artykule Józefa Wasowskiego (*Z galerii ludzi niezwykłych. Jerzy Jankowski*, „Kurier Codzienny” 1946, nr 219). Zob. na ten temat także: P. Majerski, dz. cyt., s. 24–26; Z. Jarosiński, *Wstęp*, [w:] *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, wyb. H. Zaworska, wstęp Z. Jarosiński, Wrocław 1978, s. XV–XVIII.

*wpopszek ulicy* to właśnie owej zewnętrznej ścianie, zwanej okładką, pisana była największa kariera<sup>6</sup>. Zdawać by się mogło, że tytułowa fraza przede wszystkim oddziałuje jako hasło<sup>7</sup>, obwieszcza triumf nowoczesności, powie-  
wa jak futurystyczny sztandar, zwiastujący zwycięstwo cywilizacyjnego  
marzenia. Faktycznie jednak bardziej – prócz ortografii – przykuwa uwagę  
samą swoją formą, pozostając zaskakującym awangardowym konceptem  
interesującym przynajmniej z kilku powodów, wśród których z pewnością  
od pierwszej chwili najbardziej nurtuje pytanie, skąd właściwie w poprzek  
ulicy miał wziąć się tram? Tytułowa eliptyczna konstrukcja wykreśla wszak  
konkretny układ geometryczny, w którym odcinek nagle przecina linię ulicy  
pod kątem prostym na kształt litery T. Według tej wyznaczonej w tytule  
geometrycznej zasady zorganizowany zostanie zresztą cały projekt tomu:  
linie i odcinki, punkty przecięcia i kąty proste, kwadraty i prostokąty zo-  
staną z nami od pierwszej do ostatniej strony.

Okładkowym układem treści – bardzo charakterystycznym i tak silnie  
kojarzonym z tomem Jankowskiego, w całości zaprojektowanym przez  
autora – nie rządzi tu porządek znaczeń, tradycja sztuki książki, edytor-  
ski obyczaj, ani chęć wpisania się projektanta w horyzont czytelniczych  
przyzwyczajień. Przeciwnie, wszystkie one zostają zakwestionowane przez  
niepodzielne rządy typograficznego układu, którego żelazną zasadą staje  
się tu szerokość kolumny, warunkująca rozkład tekstu na stronie. Słowa  
nie zostają jednak wyjustowane „bezboleśnie”, a zamiast przejrzystości  
i wrażenia ładu, które mają zwykle zapewniać wyraźne, proste krawędzie  
tekstu, dostajemy raczej zatrzymujący wzrok – na zdecydowanie dłużej niż  
to zwykle potrzebne – przytłaczający tekstowy masyw. Na pierwszy rzut

---

<sup>6</sup> Dla Piotra Rypsona, podobnie jak dla wielu innych badaczy, projekt tomu Jankowskie-  
go będzie stanowił bardzo istotny punkt na mapie prekursorskich awangardowych ekspe-  
rymentów z projektowaniem graficznym: „*Tram wpopszek ulicy* (1920) jest jednym z najcie-  
kawszych przykładów futurystycznej estetyki. Już okładka zapowiadała nowatorski sposób  
traktowania układu typograficznego. Nazwisko (pisane w futurystycznej ortografii), tytuł  
i nazwa wydawnictwa pisane są bez spacji; oddzielają je od siebie jedynie kwadratowe ele-  
menty typograficzne. [...] Dzięki czysto typograficznemu rozwiązaniu szaty graficznej całość  
nabiera surowego charakteru, doskonale współbrzmiającego z zaangażowaną społecznie treścią  
wierszy”. P. Rypson, *Nie gęsi. Polskie projektowanie graficzne 1919–1949*, Kraków 2017, s. 31.  
Interesującym znakiem zarówno poetyckiego oddziaływania Jankowskiego, jak i atrakcyjności  
jego typograficznych eksperymentów jest ostatni tom wierszy Darka Foksa, zatytułowany  
*Ludzie kultury*, w którym poeta zdecydował się na dokładne powielenie typograficznego kon-  
ceptu z okładki *Tramu wpopszek ulicy*, D. Foks, *Ludzie kultury*, Wrocław 2019.

<sup>7</sup> Podobnie zresztą niejednokrotnie będzie postrzegana przez ówczesnych krytyków  
twórczość Jankowskiego. Wilam Horzyca stwierdzi, że autor *Tramu* „jest zamknięty w zacza-  
rowanym kole hasła” (W. Horzyca, dz. cyt., s. 49). Z tą „hasłowością” będzie związana także  
i druga, złośliwa obserwacja krytyka, który ma wątpliwość, czy Jankowski „naprawdę pisze  
wiersze, czy też pisząc, tylko o nich marzy” (tamże).

oka wydaje się on właściwie bardziej zbiorem liter niż słów. Jeśli chcemy je odczytać, musimy poddać się typograficznej dyscyplinie i zacząć od początku, przesuwając wzrok po kolejnych liniach. Niewiele da się bowiem wyczytać od pierwszego wejrzenia. Linearna lektura sprawia jednak, że na końcu każdego wersu oko trafia na ostry kant, podług którego przycięte lub przecięte zostały wszystkie słowa. I tak najważniejszą „okładkową figurą”, a zarazem podstawą konceptu staje się przerzutnia, która każe rozrywać nawet same słowa i przerzucać do kolejnych wersów ich części, bywa że wbrew zasadom (tak z Yankowskiego pozostał Yanko-/wski). Ta sama przerzutnia rozrywa też tytuł, od którego wyraźnie odcięty – i dodatkowo odróżniony *nomen omen* kapitalikami – zostaje TRAM. Obcięta kolumna...

Dziwne słowo tram zdaje się zagadką do rozwiązania, niewiadomą – X albo raczej Y, podsuwaną przez imię i nazwisko autora, które zresztą samo brzmi jak równanie, tyle że już z dwiema niewiadomymi. „Tramwaj – analogon, znak współczesnego miasta – stał się inicjalnym słowem tytułu prefuturystycznego zbioru *Tram wpopszek ulicy*”<sup>8</sup> – tak może napisać tylko ten, kto znakomicie posługuje się kodem nowoczesności, bez trudu rozwiązując tytułowe równanie. Rozwiązanie to nie zmienia jednak faktu, że owym inicjalnym słowem pozostaje nie tramwaj, lecz tram – intrygujące imię, a może raczej kryptonim nowoczesności, z pewnością brzmiący czarująco dla oczarowanych nowym światem, lecz jednak mimo wszystko dopiero uczących się jego kodów. To właśnie zgłębianie tajników nowoczesnego szyfru i obcowanie z obcymi znakami nowoczesności, ciągle rozwiązywanie jej równań z wieloma niewiadomymi, zdaje się jednym z najważniejszych tematów uznawanego za „prekursorski”, „przejęciowy” czy „graniczny”<sup>9</sup>

<sup>8</sup> P. Graf, *Automobil w pędzie. Studia o futuryzmie i futurystach*, Poznań 2018, s. 183.

<sup>9</sup> Grzegorz Gazda napisze o „zainicjowanej jeszcze przed pierwszą wojną światową” twórczości Jerzego Jankowskiego jako o „nie mającej oparcia w rodzimym kontekście życia literackiego” i funkcjonującej na „marginesach ówczesnej poezji. Doceniony potem przez futurystów jako ‘zwiastun nowych dni poezji’, bezpośrednio w ich ruchu nie uczestniczył”. G. Gazda, *Futuryzm w Polsce*, Wrocław 1974, s. 89. Jan Trzynadłowski będzie pisał w 1977 roku o twórczości autora *Splonu lotnika* jako o „bezsposornie nowatorskiej i prekursorskiej, dziś wszakże prawie zupełnie zapomnianej, przynajmniej w sensie czytelniczym”, wysuwając jednak wniosek, że „jakkolwiek J. Jankowski *sensu stricto* nie należał do ruchu futurystycznego, to jednak jego zwykło się wymieniać na wstępie rozważań o poetyce nowego prądu literackiego”. J. Trzynadłowski, *Futuryzm polski*, [w:] *Futuryzm i jego warianty w literaturze europejskiej*, red. J. Heistein, Wrocław 1977, s. 99, 104–105. Zdaniem Zbigniewa Jarosińskiego ten przejęciowy charakter twórczości autora *Tramu* ma bezpośredni związek z faktem, że Jankowski należał właściwie do „poprzedniej generacji pisarskiej – tej, która osiągnęła dojrzałość między końcem Młodej Polski a rokiem 1918. Los sprawił, że w owym przejęciowym okresie zamknęło się niemal całe jego życie twórcze”. Z. Jarosiński, dz. cyt., s. XV. Sergiusz Sterna-Wachowiak będzie pisał z kolei o charakterystycznej dla stylu Jankowskiego „synkretycznej ‘poetyce zbiorowej’ przełomu”. S. Sterna-Wachowiak, *Miąższ zakazanych owoców. Jankowski – Jasieński –*

tomu Jankowskiego, w którym – zdaniem Andrzeja K. Waśkiewicza – „jak na laboratoryjnym preparacie można [...] prześledzić przemiany zastanego modelu, rozsadzanie go przez napływ nowych znaczeń, nowych realiów”<sup>10</sup>.

Być może jednak instrukcję, w jaki sposób powinniśmy czytać *Tram*, podaje sam poeta, „teatralizując” w jednym z wierszy trudny proces wta-  
jemniczenia w ów kod nowoczesności.

Na dole biały szyld.  
Kwitnie na nim szkarłatem  
Słowo zakłęcia nieznanie,  
Wręcz tajemnicze: „Maggi”  
(*Maggi*, T)

– czytamy w poemacie (nazwanym *Rapsodem*), będącym jednym z dwóch pierwszych polskich wierszy futurystycznych, opublikowanym już w 1914 roku<sup>11</sup> i opatrzonym zagadkowym tytułem, *Maggi*. Jego żywiołem jest „dialog, wyrafinowane w pomyśle starcie dwóch różnych głosów i dwóch świadomości”<sup>12</sup>, jak napisze Jerzy Jarzębski w brawurowej interpretacji poematu. Owe dwa głosy pochodzą od dwóch różnych bohaterów: małego chłopca, dla którego nowoczesność jest czarującym, lecz znacząco przekraczającym jego interpretacyjne kompetencje, enigmatycznym szyfrem oraz wiedzącego więcej i lepiej dorosłego, który posiadał poznawcze zdolności, potrzebne do rozumienia świata. Ale te dwa sposoby poznania, dwa głosy

---

*Gredziński*, Bydgoszcz 1985, s. 11. Dla Beaty Śniecikowskiej twórczość Jankowskiego będzie jedynie „zahaczać” o futuryzm i znacząco różnić się od dokonań Wata, Sterna czy Młodożeńca: „Stanowiąca pomost między awangardą a Młodą Polską «hybrydyczna», w wielu miejscach paseistyczna poetyka Jankowskiego dowodzi, iż autor *Tramu wpopszek ulicy* faktycznie «nie zdążył wziąć udziału w ruchu futurystycznym»”. Tematyka jego wierszy bywała już w istocie futurystyczna (cywilizacja, miasto, wynalazki), środki wyrazu tkwiły jednak jeszcze w stylistyce przełomu wieków”. B. Śniecikowska, „Nuż w uhu”? *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*, Wrocław 2008, s. 15–16. Temat wnikliwie omawia Radosław Okulicz-Kozaryn, interesująco rekonstruuje sąsiedztwo modernistycznych i futurystycznych inspiracji Jankowskiego, pokazując, jak proces ich przelamywania się został przysłonięty przez „głośny akt zerwania z przeszłością”, którym było wydanie „Tramu”. R. Okulicz-Kozaryn, *Yeży Yankowski kontra Jerzy Jankowski. Akt zerwania z Młodą Polską i samym sobą (pierwsza odsłona)*, „Ruch Literacki” 2020, nr 1, s. 33.

<sup>10</sup> A.K. Waśkiewicz, *Postłowie*, [w:] Y. Yankowski, *Rytmy miasta*, wyb. i oprac. A.K. Waśkiewicz, Warszawa 1972, s. 29.

<sup>11</sup> Pierwodruk: J. Jankowski, *Maggi*, „Widnokrag” 1914, nr 25, s. 11–12. *Maggi* może być tym samym uznany za drugi opublikowany polski wiersz futurystyczny. Palmę pierwszeństwa odbiera mu bowiem *Splon lotnika*, który Jankowski opublikował w jednym z wcześniejszych numerów tego samego pisma. J. Jankowski, *Splon lotnika*, „Widnokrag” 1914, nr 22, s. 9–10.

<sup>12</sup> J. Jarzębski, *Maggi Jerzego Jankowskiego – prekursorski poemat*, [w:] *Awangarda Środkowej i Wschodniej Europy – innowacja czy naśladownictwo?*, red. M. Kmiecik, M. Szumna, Kraków 2014, s. 37.

przekładające się na dwa skonfrontowane tu style, dwie świadomości – dziecka i dorosłego – nie zostają zhierarchizowane, pozostają w pewien sposób równorzędne, zderzają się ze sobą na równych prawach.

Centralną w poemacie pozycję, wokół której orbitują wszystkie słowa i zdarzenia, zajmuje jednak owo dziwne słowo z „obcego”, nowoczesnego (a może właśnie pradawnego?) języka – Maggi. Najważniejszym tematem jest tu bowiem, jak napisze Jarzębski, „zasadnicze, tytułowe nieporozumienie semantyczne, powodujące, że reklamę przedsiębiorstwa produkującego koncentraty spożywcze mały chłopiec bierze za ‘magiczny znak’”<sup>13</sup>. Nie potrafi wszak jeszcze „używać” ani deszyfrować kodów nowego świata! Zupełnie inaczej rzecz ujmie natomiast Sergiusz Sterna-Wachowiak, pisząc: „Tylko obrazy terażniejszości – jeszcze gorące, jeszcze weryfikowalne – mają naturę jednoznacznie przezroczystą. W rapsodzie *Maggi* ich pseudonimem jest ‘język szylduf’. Komunikacyjna przezroczystość ‘języka szylduf’ zostaje tu jednak dramatycznie sprzężona z nieczytelnością innego kodu: ‘runicznych’ znaków dziecięcej zabawy”<sup>14</sup>. Trudno zgodzić się na określenie owego języka szyldów mianem przezroczystego – wydaje się, że jest dokładnie odwrotnie: Maggi staje się znakiem komunikacyjnej nieprzezroczystości, nieoczywistości, zaburzonej, wielowymiarowej i problematycznej zarazem relacji między samym kodem językowym a rzeczywistością, ma raczej podobny status jak tajemnicze „runiczne znaki” kreślone na piasku...

Jankowski dokonuje tu swoistej, rzadko w ówczesnych futurystycznych eksperymentach spotykanej, ekspozycji dziecięcego punktu widzenia i sposobu percypowania świata. Doświadczenie nowoczesności, odbywające się poprzez konfrontację z miastem, zostaje pokazane zatem jako doświadczenie dziecięce – utracony potencjał dorosłej świadomości. To mało futurystyczny punkt widzenia, odległy od opartej na kulcie siły wizji cywilizacyjnej i technologicznej utopii, tym bardziej więc przejmujący. Jakże zaskakująco bliski zdaje się tu Jankowski Walterowi Benjaminowi, dla którego to właśnie dziecięca optyka, wrażliwość i specjalne dziecięce predyspozycje w starciu z żywiołem nowoczesności i nowoczesnym miastem wielokrotnie stanowią pryzmat nader istotny, nie tylko w *Berlińskim dzieciństwie*<sup>15</sup>, ale także na przykład wówczas gdy rozwija swoje opowieści o Moskwie<sup>16</sup> jako pełnym zabawek „mie-

<sup>13</sup> Tamże, s. 48.

<sup>14</sup> S. Sterna-Wachowiak, dz. cyt., s. 31.

<sup>15</sup> W. Benjamin, *Berlińskie dzieciństwo na przelomie wieków*, przeł. B. Baran, Warszawa 2010.

<sup>16</sup> W. Benjamin, *Dziennik moskiewski*, przeł. B. Baran, Warszawa 2012. Rolę tego „dziecięcego” pryzmatu podkreśla Benjamin zresztą wielokrotnie i na różne sposoby w szkicach i książkach, pochodzących z różnych okresów. Należą do nich niewątpliwie m.in. *Nauka o podobieństwie* i *O zdolności mimetycznej*, w których punktem wyjścia rozważań o mimetyzmie stają się właściwości dziecięcej zabawy, albo szkic o Kafce, gdzie istotnym przyczynkiem do

ście dziecięcym”<sup>17</sup>. W nim, jak dziecko uczące się czytać, przybysz sylabizuje hieroglificzne napisy na sklepowych szyldach, ściera się i wciąż przegrywa z tajemniczymi znakami nowoczesności, które z jednej strony atakują swoją materialnością, z drugiej jednak – działają jak znaki „magiczne”. Czy nie tak działa i *Maggi* Jankowskiego, niczym wyjęte z Benjaminowej opowieści o nowoczesnych miastach, umieszczone na szyldzie wiszącym wzdłuż jednego z pasaży? „Bar śniadaniowy”, „Wyroby galanteryjne”, „Dla panów”, „Nie deptać trawników” – tak Benjamin montuje swoją *Ulicę jednokierunkową* z haseł spisanych z reklam i ogłoszeń, wybiórczo indeksując zarazem miasto i swoją wyobraźnię. Podobny indeks miejskich napisów otwiera wszak rapsod Jankowskiego: „Mnogobarwne – wielokolorowe – – / Cygara – Papierosy – Piwo – / Kawa – Herbata – Wędlina”. Mógłby to być co prawda wykaz towarów, wydaje się jednak, że to raczej uliczny spis „mnogobarwnych”, „wielokolorowych”, przykuwających uwagę przechodnia, reklamowych słów. Zwłaszcza, że to właśnie afisz, szyld i reklamę wybierze Jankowski jako trzy najważniejsze znaki nowoczesności i znaczniki miejskiej przestrzeni, nieprzypadkowo otwierające długie wyliczenie „futurystycznych” słów w jednym z felietonów<sup>18</sup>. Ale pośród różnorodności afiszowych haseł na plan pierwszy wysunie się jedno, hieroglificzne: „tajemnicze”, „cudzoziemskie”, „nieznane”...

Wspomniane powyżej „dziecięce” problemy z nowoczesnością są bowiem w istocie problemami z czytaniem, a nade wszystko problemami z samą naturą języka, tak u autora *Ulicy jednokierunkowej*, jak i autora *Tramu w popszek ulicy* – czy przypadkowo także czyniącego z niej jednokierunkową? Kwitnące na białym szyldzie „szkarłatne/ Słowo zakłęcia nieznane,/ Wręcz tajemnicze: ‘Maggi’” zdaje się mówić coś znacznie więcej o samym działaniu języka, niż na pozór się wydaje; na przykład to, że – jak chciałby Benjamin, pisząc w 1916 roku, a więc niemal w tym samym czasie, co Jankowski swój rapsod – „źródłowym problemem języka jest jego magia”<sup>19</sup>... Słowo zakłęcia z szyldu Jankowskiego występuje w bardzo dziwnej funkcji: choć miało przede wszystkim komunikować, nie komunikuje – nazywa, ale nie wiadomo co, bo jest wszak „nieznane”. W dziecięcej lekturze małego chłopca pozosta-

---

interpretacji staje się jedna z dziecięcych fotografii pisarza. Znana jest także pasja Benjamina do kolekcjonowania zabawek oraz dziecięcych zwrotów i słów wypowiedzianych przez jego syna, które gromadził przez wiele lat. Zob. W. Benjamin, *Nauka o podobieństwie; O zdolności mimetycznej; Franz Kafka. Z okazji dziesiątej rocznicy jego śmierci*, [w:] tegoż, *Konstelacje. Wybór tekstów*, przeł. A. Lipszyc, A. Wołkowicz, Kraków 2012, s. 215–220, 221–224, 225–258.

<sup>17</sup> Zob. na ten temat: A. Lipszyc, *Benjamin na łodzie*, „Dwutygodnik”, <<https://www.dwutygodnik.com/artukul/3977-benjamin-na-lodzie.html>> [dostęp: 23.03.2020].

<sup>18</sup> „Afish. Szyld. Reklamy. Kino. Kabaret. Komin. Trąbka samochodu. Ryk syreny. Brzęk elektryczny tramwaju...”. J. Jankowski, *Uwagi, sądy...*, „Widnokrąg” 1914, nr 21.

<sup>19</sup> W. Benjamin, *O języku w ogóle i o języku człowieka* [1916], przeł. A. Lipszyc, [w:] tegoż, *Konstelacje...*, s. 3.

je „czystym” znakiem, nazwą własną, imieniem. Rozwinięcia dostarcza być może znów Benjamin: „Imię to coś, za pośrednictwem czego nie komunikuje się już nic, w czym zaś w sposób absolutny komunikuje się sam język. Duchową istotą, która komunikuje się w imieniu jest język jako taki”<sup>20</sup>, „imię można określić jako język języka”<sup>21</sup>. Ten „imienny” aspekt języka jest więc dla Benjamina tym samym jego aspektem „magicznym”, będąc – jak skomentuje rzecz Adam Lipszyc – „ułamkiem samej językowości”, miejscem, w którym język jest „samym sobą” i zarazem punktem, w którym ogłasza „strajk wobec swoich znaczeniowych i komunikacyjnych zatrudnień”<sup>22</sup>. Ten imienny aspekt języka objawiać miałyby się nagle jako zaskakujący „rebus”, dziwna „zagadka obrazkowa” na powierzchni tego, co znaczące. Najważniejszą jej cechą jest jednak to, że nie da się jej rozwiązać, można tylko zobaczyć i zdiagnozować zagadkową naturę; „ujrzeć w niej miejsce, gdzie rozumienie staje dęba i ulega paraliżowi”<sup>23</sup>. Józiek nie rozumie napisu *Maggi*, z dziecięcą przekorą rzuca więc w niego guzikiem i rozpoczyna rysować własne „runiczne” znaki, „koła dziwaczne kreślone kredą na chodniku”...

„Dzieci są bardzo sprawne w następującym ćwiczeniu: powtarzać słowo, którego sens zaledwie się przeczuwa, tak ażeby wibrowało samo w sobie. [...] Imię własne, które nie zawiera sensu samo w sobie, jest bardzo podatne na tego rodzaju ćwiczenie”<sup>24</sup> – napiszą Deleuze i Guattari, próbując zilustrować, w jaki sposób język Franza Kafki uwalnia „żywą materię ekspresji”, stając się nosicielem „linii ujścia”<sup>25</sup>, wyrwany z sensu, cały skupia się w dźwięku, w akcencie słowa, w załamaniu głosek; jako nic nie znaczący, staje się czystą intensywnością. W *Maggi* Jankowski razem ze swoim małym bohaterem zdaje się praktykować podobne ćwiczenie – Maggi, które jawi się najpierw jako zagadka i którego sens zaledwie się przeczuwa, w kolejnych powtórzeniach, których naliczyć można aż dziesięć, zaczyna wibrować już tylko swoją materialną stroną i jej intensywnością; swoim brzmieniem, akcentem, załamaniem... Zupełnie jak gdyby stopniowo wymykało się „po linii nonsensu”<sup>26</sup>.

Owo „semantyczne nieporozumienie” ma jednak swój tragiczny finał – ostatecznie mały Józiek za ukradzione swojemu majstrowi pieniądze cały „zanurza się” w fikcji, w magicznym (a właściwie maggi-cznym) świecie kinematografu, a później – oszołomiony niezwykłością i obfitością filmowych

<sup>20</sup> Tamże, s. 5.

<sup>21</sup> Tamże.

<sup>22</sup> A. Lipszyc, *Imię jako pępek snu, czyli jak odzyskać rzeczy, których nigdy nie mieliśmy*, „Teksty Drugie” 2016, nr 5, s. 26.

<sup>23</sup> Tamże.

<sup>24</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Ku literaturze mniejszej*, przeł. A.Z. Jaksender, K. Jaksender, red. C. Rudnicki, Kraków 2016, s. 103.

<sup>25</sup> Tamże.

<sup>26</sup> Tamże.



obrazów, za resztę pieniędzy kupuje wszystko, na co ma ochotę: kielbasę, cukierki, ogórki, papierosy i zapałki. W teatralnie zaaranżowanej na brzegu Wisły „uczcie życia”, „gargantuicznej wyżerce”<sup>27</sup>, w wielkim spektaklu nadmiaru i obżarstwa, chłopiec spożywa każdą z rzeczy, które kupił; wśród nich także zapałki z trującą siarką. Kończy się tak:

7.

Umierał jak w kinematografie.

8.

Straszne, Pszedwieczne, Mściwe,

Okrutne, Tajemnicze

„Maggi” Jużkowe

Iżeś w pełni rozkwitłej modrą łodygę podcięło,

Bądź pochwalone!

(*Maggi*, T)

Podwójność znaku buduje i wyzyskuje Jankowski bardzo precyzyjnie. Maggi – boskie, „Tajemnicze” i homofoniczne względem magii, a zarazem będące nazwą przyprawy do zup z ulicznych reklam – zdaje się oznaczać dokładnie w tym samym momencie przednowoczesny świat zaczarowany i jego nowoczesne odczarowanie, sacrum i jego „uliczną” profanację, tajemnicze i nieobliczalne moce oraz ich nagle zdemaskowanie; łączy dwie rzeczywistości, dwa stany świadomości, dwa języki. Jest gdzieś pomiędzy nimi, w każdym z nich i zarazem w żadnym, wypowiedziane w nieokreślonym języku obcym nazwy własnej. Jest przejściem, pomostem, nie-miejscem. Ale jest czymś jeszcze. Układająca się w nieomal litanijne wyliczenie, rozbudowana, hiperbolizowana i groteskowo przerysowana apostrofa do magicznego znaku, zakończona modlitewnym wezwaniem „Bądź pochwalone!”<sup>28</sup>, pokazując ów kryptonim nowoczesności jako ciemną, boską siłę, fatum<sup>28</sup>, podcinające – niczym być może sparodiowany tu śmiercionośny „sadownik” z trenu Kochanowskiego – łodygę „w pełni rozkwitłej”. Ale mimo tego jednak się je (błuznierczo?) wychwala! W ten sposób znak nowoczesnego życia staje się jednoczesnym niezrozumiałym, lecz raczej fatalnie przecutym kryptonimem śmierci. Być może Maggi jest więc słowem-maską, słowem-przykrywką, pod którym skrywa się to, co chciałoby się najbardziej ukryć; być może jest wzorcowym kryptonimem, który udziela tu lekcji czytania i w którym to Jankowski daje lekcję, jak czytać *Tram.*

<sup>27</sup> J. Jarzębski, dz. cyt., s. 44.

<sup>28</sup> „Cywilizacja wielkowiejska jest tu źródłem fascynacji, ale i tragicznych powikłań. Przeciwstawiona prostej wyobraźni dziecka, staje się ‘straszny i tajemniczy’ elementem nowej kultury, która zaczyna panować nad człowiekiem”, napisze o ambiwalentnej naturze znaku *Maggi* Grzegorz Gazda. Tegoż, dz. cyt., s. 90.

„Nie mam [...] raczej wątpliwości, który z utworów wybrać jako wieloaspektowy wstęp do awangardowej poezji w Polsce”<sup>29</sup>, napisze Jerzy Jarzębski, wybierając *Maggi*. Trudno chyba też o lepszy wybór wiersza, który miałby wprowadzić do lektury *Tramu*. Kieruje naszą uwagę na imiona pchające się „na afisz” i każe spojrzeć na nie jak na maski i przykrywki, zatrzymujące jednak na samych sobie, przykuwające uwagę własną materialnością, intensywnością swojego brzmienia. A któreż słowo pasuje do tej lekcji bardziej niż tytułowy *Tram*? *Tram* zdaje się działać wszak niczym *Maggi* – kolejne słowo z nieokreślonego języka, magg-iczny, podwójny znak, trzykrotnie powtarzające się tajemnicze, pierwsze słowo tytułu tomu i otwierającego go wiersza, zawieszona później w jego puencie; pierwszy z kryptonimów, który wymyka się po linii nonsensu...

## Tram

A zatem, czym jest tram; Tram; TRAM? Jest z pewnością słowem doskonale futurystycznym; takim, które spektakularnie otwiera przepastny katalog pomieszczonych w tomie znaków nowoczesności. Napotykamy na niego wśród samochodów, samolotów, afiszy, szyldów, reklam, „telegrafu bez drutu”, „elektrycznego zegara”, kominów, maszyn i miast. Jako taki, jest tram znakomitym wcieleniem „ducha” awangardy i doskonałą realizacją poetyckich postulatów Marinettiego<sup>30</sup>, z którymi Jankowski zaznajomiony był bardzo dobrze już wówczas, gdy publikował swoje pierwsze wiersze<sup>31</sup>. Pa-

<sup>29</sup> J. Jarzębski, dz. cyt., s. 38.

<sup>30</sup> Idee Marinettiego trafiają do Polski niemal natychmiast; jeszcze w tym samym roku Ignacy Grabowski publikuje przekład jedenastu punktów manifestu Marinettiego (I. Grabowski, *Najnowsze prądy w literaturze europejskiej. Futuryzm*, „Świat” 1909, nr 40, cz. 1, s. 5–7 oraz nr 41, cz. 2, s. 2–5); w ślad za nim podążają inni – wśród których są m.in. Władysław Günther, Zygmunt Zaleski, Jerzy Hulewicz, Cezary Jellenta, Adolf Basler, Aleksander Kołtoński, Anna Limprechtówna i Roman Zrębowicz – informując o futuryzmie w licznych artykułach i szkicach. Całość pierwszego manifestu Marinettiego wraz ze wstępem opublikowana zostanie jednak dopiero w 1913 roku w „Przeglądzie Wileńskim”, z którym z całą pewnością bardzo dobrze zaznajomiony był Jerzy Jankowski (F.T. Marinetti, *Manifest futurystów*, „Przegląd Wileński” 1913, nr 48–49, s. 22–25). Szczegółowej analizy wczesnej recepcji futuryzmu włoskiego w Polsce dokonuje Przemysław Strożek, gromadząc imponujących rozmiarów bibliografię. Zob. P. Strożek, *Marinetti i futuryzm w Polsce 1909–1939. Obecność – kontakty – wydarzenia*, Warszawa 2012, s. 19–75.

<sup>31</sup> Paweł Majerski dokonuje szczegółowego omówienia kwestii realizacji postulatów Marinettiego i ich twórczych przetworzeń w odniesieniu do tekstów literackich i artykułów Jerzego Jankowskiego. Zob. P. Majerski, dz. cyt., s. 11–26. Twórczość Jankowskiego jako jeden z istotnych punktów w historii polskiej recepcji włoskiego futuryzmu wskaże także Przemysław Strożek. Zob. P. Strożek, dz. cyt., s. 70–75.

wel Graf określił tram „analogonem” nowoczesności<sup>32</sup>; z całą pewnością jest elementem pejzażu nowoczesnej ulicy, niejako soczewkowym połączeniem fascynującej maszyny, elektryczności, komunikacyjnej szybkości i obrazu miejskiego tłumu. Ale jest też tram słowem doskonale futurystycznym z innego jeszcze powodu; z racji swojego zapożyczonego, „międzynarodowego”, „międzyjęzykowego”, uniwersalnego charakteru, znakomicie wpisując się w wizję wielkiej internacjonalistycznej utopii futuryzmu. Wiązał się z nią bezpośrednio kosmopolityczny ideał awangardy, o którym Marci Shore napisze, że „[p]oliglotyzm był jego ukrytą ideologią – i jawną praktyką”<sup>33</sup>. Wszystkie te właściwości w owej jawnej poetyckiej praktyce skupił w sobie doskonale futurystyczny tram. Dlaczego jednak właściwie – zaskakująco i najzupełniej wbrew „komunikacyjnej” zasadzie i intuicji – usytuowany „wpopszek ulicy” stał się tytułem całego tomu? Jankowski musiał widzieć w nim ów szczególnie ciekawy awangardowy koncept, odpowiadający swą treścią i formą jego nowatorskim zamierzeniom, ale być może zagadka, także i tutaj – identycznie jak w przypadku Maggi – jest zagadką homonimii.

Można przypuszczać, że pojawiające się w Polsce około lat sześćdziesiątych XIX wieku zapożyczenie określające tramwajowy wagon, nie było jedynym znaczeniem, do którego odsyłał tram i które mogli usłyszeć w nim współcześni. Być może podobnie jak dla małego chłopca reklama Maggi stała się „medium” magii, tram mógł rezonować również swoimi dawnymi sensami. Zwłaszcza, że bezpośrednio i niejako intuicyjnie kierować musiało do nich wyrażenie przyimkowe zapisane jako „wpopszek”. Tramwaj jeździ wszak „wzdłuż”, ale tram rzeczywiście kładzie się w poprzek...

\* \* \*

*tram –  
starożytna nazwa szerokiej belki dawanej w poprzek  
pod innymi belkami pułapu przez środek izby.  
Zdaje się, że nazwa ta powstała wtedy,  
gdy całe domy budowano jeszcze z okrąglaków,  
a tylko jedną sztukę rozcierano piłą wzdłuż*<sup>34</sup>

A może tram właśnie dlatego zaskakująco i najzupełniej wbrew zasadom tramwajowego ruchu, leży w tytule prostopadle do ulicy, bo Jankowski potrzebował takiego właśnie geometrycznego układu, by móc odpowiednio wyzyskać dwuznaczność słowa, zagrać na strunie jego starego i nowego zna-

<sup>32</sup> P. Graf, dz. cyt., s. 183.

<sup>33</sup> M. Shore, *Kosmopolityzm, awangarda i utracona niewinność Europy Środkowej*, [w:] tejże, *Nowoczesność jako źródło cierpienia*, przeł. M. Sutowski, Warszawa 2012, s. 6.

<sup>34</sup> Z. Gloger, *Encyklopedia staropolska*, t. IV, Warszawa 1900.

czenia? To architektoniczne znaczenie tramu związane przede wszystkim z budownictwem drewnianym musiało zresztą być wówczas całkiem dobrze znane – w fachowym języku przetrwało wszak aż do dziś i nadal określa dolną belkę, na której spoczywają słupy podtrzymujące dachową konstrukcję. Czyż fraza „wpopszek ulicy” nie oddala przecież od trajektorii tramwajowego ruchu i czy tram rzucony w poprzek w tytule tomu – jeszcze zanim dane będzie poznać treść wiersza – nie mógł kierować wyobraźni raczej ku elementowi architektonicznej konstrukcji, który tym razem – zgodnie zresztą z właściwymi futurystycznej awangardzie aspiracjami – opuścił progi domu i spał dwie strony ulicy? Być może właśnie na tym polega działanie kolejnego magg-icznego znaku Jankowskiego, ujawniające się za pośrednictwem homonimicznego konceptu – według podobnej zasady działania jak ta, którą uczynił Jankowski tematem wiersza *Maggi*. Będąc elementem konstrukcyjnym budynku jest więc może tram jednocześnie zasadą, figurą i metaforą konstrukcyjną całego tomu; pozbawiony na moment swojej nowoczesnej, „tramwajowej” wykładni zaczyna jawić się jako łącznik, rzecz pośrednicząca, wiążąca, sytuująca się pomiędzy, jako spajająca i oddzielająca zarazem kładka, a przy tym podtrzymująca „konstrukcję nośną” całości.

Gdyby się zgodzić na to semantyczne echo, tram można by uznać za doskonałą metaforę zarówno formy, jak i historycznego usytuowania całego tomu Jankowskiego. Na co wskazują właściwie wszyscy badacze, jego miejsce jest wszak pomiędzy; pomiędzy starym i nowym światem, symbolizmem i futuryzmem, paseizmem i awangardą. Ta kondycja „pomiędzy” sprawia, że Jankowski nie płynie żadnym z nowoczesnych nurtów, ale być może właściwie jako pierwszy w Polsce – bo mowa przecież już o 1914 roku – ustawia się rzeczywiście w poprzek, tamując swobodny przepływ symbolistycznej wyobraźni kolejnymi atrybutami awangardy. Ale pośród tych drugich nie jest przecież jeszcze w stanie ostatecznie się zadomowić, rozgościć w ich języku, przyjąć jak najzupełniej własnych. Taka rola prekursora, poza którą zresztą nigdy już nie wyjdzie.

*W niektórych okolicach lud zowie tram siostrzanem.  
[...] Tu należy wiedzieć, że bale, tarcice lub  
dwie połowy wytarte z jednej kłody drzewa  
cieśle wiejscy nazywają siostrami*<sup>35</sup>

A może zatem – dając się jeszcze na moment uwieść dalekim echom – swoją drugą połowę podłużny tram ma w podłużnej ulicy, sąsiadującej z nim w tytule tomu? Czyż nie mogłaby to być wszak metafora odsyłająca do wizji

<sup>35</sup> Tamże.

poezji jako wyciętej „z tego samego bala”, z tej samej materii, co nowoczesna rzeczywistość? Także w roli tego metaforycznego łącznika mógłby wszak zostać obsadzony „tram”. Podobną ideę materialnego pokrewieństwa ze światem znajdujemy zresztą w *Splonie lotnika*, uznawanym za pierwszy polski wiersz futurystyczny: „Lotniku! Świat jest twoim zielnym bratem, a psześciej siną siostrą” (*Splon lotnika*, T). Lotnik ów jest zresztą niewątpliwie pierwszym bohaterem polskiej poezji futurystycznej, pierwszym poetyckim „wcieleniem” futurysty, a – jak ujmie rzecz Sterna-Wachowiak – w wierszu tym „radość aeronautycznego komponowania przestrzeni kryptonimuje radość tworzenia artystycznego”<sup>36</sup>, wyraźnie wskazując na obecne tu przeświadczenie o możliwym materialnym pokrewieństwie sztuki i rzeczywistości. Choć zapewne jeszcze lepiej ukazał je Jankowski, drukując swój tom wierszy na pożółkłym papierze pakowym...

*Tram w budownictwie polskim  
służy do wyrzynania na nim daty postawienia domu  
i znaku ciesielskiego, dowodzącego,  
że cieśla posiadał cyrkiel*<sup>37</sup>

Na *Tramie* Jankowskiego wycięto rok 1920, jedną z dat granicznych polskiej awangardy poetyckiej. Ale tram jako miejsce inskrypcji, musiałby wieść przeciw do innych jeszcze sensów. Na tramie szynkarze zwykli zapisywać długi, by nie zawiodła ich pamięć, zamieszczano na nim i „złote myśli” obok rzeczy, o których nie można zapomnieć. Byłby zatem być może tram i znakomitym miejscem na inny „ciesielski znak” – rysowany futurystycznym cyrkiem projekt nowej rzeczywistości z poetycką sygnaturą. Jako taki byłby znakomitym „miejscem poezji”, która chciałaby stać się jednym z elementów konstrukcyjnych nowoczesnego świata, miasta i jego teraźniejszości. Tak razem z tramem w poprzek ulicy legły wiersz...

\* \* \*

Spróbujmy więc przyrzeć się, jaką poetycką konstrukcję podtrzymuje tram. Awangardowe przekonanie o możliwym materialistycznie pojmowanym pokrewieństwie poezji z nowoczesnym światem zapewne najpełniej doszło do głosu w postulacie zniesienia granicy pomiędzy życiem i sztuką, które u Jankowskiego realizuje się w sposób osobliwy – nie tylko w tym, że tematem tomu jest nowoczesne życie i nowoczesna ulica, ani też nie w ję-

<sup>36</sup> S. Sterna-Wachowiak, dz. cyt., s. 28.

<sup>37</sup> Z. Gloger, dz. cyt.

zyku poezji, który intensywniej ekspresjonistycznej metaforze nakazuje sąsiadować z robotniczą potocznością, ani nawet w społeczno-politycznej wymowie tomu czy w rewolucyjnym projekcie, który zdecydowanie miał wykraczać poza ramy poezji. Wszystko to oczywiście bardzo ważne aspekty *Tramu*, kluczowa jednak dla eksplorowania granicy pomiędzy życiem i sztuką, ale także ściśle awangardowej świadomości Jankowskiego, wydaje mi się właśnie sama kompozycja, choć może raczej konstrukcja tomu, w którym w części trzeciej (*Bżegiem Lety*), na równych prawach z prezentowanymi wcześniej utworami poetyckimi, pojawiają się teksty dziennikarskie autora: artykuły, noty prasowe i felietony. W poprzedzającej ją części drugiej (*Złote trosy*) znajdują się natomiast symbolistyczne i ekspresjonistyczne wczesne teksty Jankowskiego<sup>38</sup>, a jedynie część pierwsza (*Rytmy miasta*) miałyby być „właściwą” futurystyczną, awangardową manifestacją poetycką. Wyraźnie widoczny staje się tu krytyczny wymiar, tkwiący w takiej, a nie innej kompozycji tomu, która sama staje się jak gdyby formą metaartystycznego komentarza, eksponując zasadę awangardowego gestu. Z pewnością rację ma Paweł Majerski, pisząc: „Ostatni rozdział stanowi ostatni gest autora – futurysty manifestującego ostentacyjnie swój literacki antytradycjonalizm. Jest to jeszcze jeden wyraz sprzeciwu wobec twórczości symbolistycznej i – jednocześnie – próba ukazania autentycznego oblicza nowego prądu, dla którego notatka prasowa przedstawiała wartość równą wartości dzieła literackiego”<sup>39</sup>. Część ta, w zestawieniu z całością tomu, miałyby tym samym uwypuklić „społeczny aspekt funkcjonowania”<sup>40</sup> poezji.

Niechronologiczna kolejność, w jakiej Jankowski zdecydował się umieścić w tomie poszczególne części, zdaje się jednak znacząca: najpierw zaprezentował teksty awangardowe, a później odsłonił to, co za nimi stało. Z jednej strony, diachronicznie, ukazał przemianę poetyki, od symbolizmu do futuryzmu<sup>41</sup>, z drugiej jednak, synchronicznie, zdemaskował swoją „narzędziownię”, na którą składało się zarówno terminowanie w młodopolskiej szkole poezji, jak i szeroko zakrojona dziennikarska praktyka. Wyjaskrawił tym samym znaczące napięcie pomiędzy II i III częścią tomu, a wraz z nim napięcie pomiędzy estetyzmem i dziennikarskim stylem, artystyczną i społeczną funkcją formy, autonomią i heteronomią tekstu,

<sup>38</sup> To głównie teksty z czasów wileńskiej aktywności Jankowskiego i okresu przynależności do grupy artystycznej „Banda”, z których część (*Leśny płacz*, *Przecucie* i *Pogrzeb duszy*) opublikowana została wcześniej m.in. w almanachu „Żórawce”, którego był redaktorem.

<sup>39</sup> P. Majerski, dz. cyt., s. 75.

<sup>40</sup> Tamże.

<sup>41</sup> W pierwszym punkcie autorskiego komentarza zamieszczonego pomiędzy pierwszą a drugą częścią Jankowski pisał: „Autor «TRAMU» zamieszcza poniżej żeczy pokrewne symbolizmowi nie pszez pszywiązanie do tego kierunku, z kturęgo otszłasnąć się zdołał, lecz jedynie pszez wzgląd na sprawę rozwoju formy poetyckiej”. ([komentarz autora], T).

a ostatecznie: pomiędzy sztuką i życiem. Konfrontacja II i III części zdaje się bardzo dobrze przemyślanym, performatywnym aktem, w którym nie w samych tekstach, lecz pomiędzy nimi „odegrany” zostaje awangardowy atak na oderwanie sztuki od praktyki życiowej. Nie wydaje się więc, by znajdowana w *Tramie* nowość miała – z racji jego wyjątkowego charakteru, opisywanego zwykle jako przejściowy czy graniczny – przybierać formę, jak ujmuje to Peter Bürger, „historycznie koniecznej”<sup>42</sup>. Jankowski zdaje się właśnie w tym miejscu – w geście zestawienia trzech części swojego tomu – tematyzować samo pojęcie nowości i oryginalności, główny problem awangardowego zerwania i niemożliwości zerwania z przeszłą sztuką, który stanie się m.in. jednym z głównych przedmiotów analizy w Bürgerowskiej *Teorii awangardy*.

O ile nietrudno wykazać futurystyczny charakter większości tekstów pomieszczonych w części pierwszej, zupełnie inaczej ma się rzecz – o czym mowa powyżej – z dwiema pozostałymi częściami. Wydaje się jednak, że ich miejsce w swoim awangardowym projekcie zaplanował Jankowski nader precyzyjnie i to właśnie obecność tych trzech, pozornie oderwanych od siebie części, jest najlepszym dowodem nowatorstwa i awangardowej świadomości autora *Tramu*. Tym bardziej zaskakiwać więc może decyzja Andrzeja K. Waśkiewicza, który w 1972 roku, przygotowując w serii Generacje – jedyne od 1920 roku aż do dzisiaj – wydanie wierszy Jankowskiego, zdecydował się na przedrukowanie tylko dziesięciu tekstów składających się na część pierwszą tomu oraz jednego z części drugiej. Waśkiewicz tak tłumaczył edytorскую decyzję: „Na tle wydawnictw, które ukazały się równocześnie z *Tramem...*, książka Jankowskiego była ‘paseistyczna’. Jedyne wiersze zebrane w pierwszej części książki (tytuł tej części jest tytułem tego wyboru) współbrzmiały z dążeniami Jasińskiego, Sterna, Wata, Czyżewskiego, reszta była albo wierszami jawnie młodopolskimi, albo fragmentami dziennikarskich not”<sup>43</sup>. Oznacza to, że zarówno w ich osobliwym zestawieniu, jak i w zaskakujących kompozycyjnych decyzjach Jankowskiego nie dopatrzył się Waśkiewicz żadnego interesującego znaku nowatorstwa<sup>44</sup>. Podobnie zresztą jak w tytułowej metaforze *Tramu wpopszek ulicy*, od której za bardziej awangardowe i nośne uznał autor wyboru *Rytmy miasta*, rezygnując

<sup>42</sup> P. Bürger, *Teoria awangardy*, Kraków 2005, s. 80.

<sup>43</sup> Y. Jankowski, *Rytmy miasta...*, s. 29.

<sup>44</sup> Podobnego zdania byli także ówczesni recenzenci dokonanego przez Waśkiewicza wyboru. Andrzej Zawada na łamach „Nadodrza” pisał: „Wybór dokonany przez Waśkiewicza jest wyborem optymalnym. Ocala z Jankowskiego to, co ocalone być powinno, jeśli już nie ze względu na rzeczywistą wartość tych tekstów, to z uwagi na ich wartość historyczną. Łańcuchowi przemian awangardowej polskiej świadomości poetyckiej przywrócone zostaje jedno z najwcześniejszych jego ogniw”. A. Zawada, *Przywrócenie Jerzego Jankowskiego*, „Nadodrza” 1973, nr 9.

tym samym z doskonale futurystycznego słowa tram i zawartego w tytule geometrycznego projektu całej artystycznej manifestacji Jankowskiego.

Co może jednak faktycznie łączyć najodleglejsze brzegi futuryzmu i symbolizmu (cz. I – cz. II) albo tajemniczego estetyzmu i dziennikarskiego „profanum” (cz. II – cz. III)? Czy w ogóle coś? Odpowiedź przynosi tzw. „pierwszy rzut oka”. Istnieje bowiem bardzo wyraźny, formalny łącznik (tram?) pomiędzy wszystkimi częściami tomu, ale nie ma on ani postaci tematycznej, ani gatunkowej, ani stylistycznej... Znajdujemy go w ortografii, a raczej w łączącym wszystkie części „nieortograficznym” zapisie, odrzucającym najważniejsze zasady pisowni. Jest on nie tylko widocznym znakiem futurystycznej rebelii, ale także kluczowym eksperymentem z samą materią języka, prowokacyjnie zapowiedzianym już na okładce – *Tramem wpopszek ulicy* oraz **Yeżym Yankowskim** – eksperymentem, z którym prekursora polskiego futuryzmu będzie się chyba kojarzyć przede wszystkim.

Marinetti widział ortograficzne ingerencje jako część poetyckiej rewolucji „słów na wolności”, która w tym akurat aspekcie miałyby wiązać się z wyzwoleniem spod panowania wszelkich reguł zapisu, uwalniając jego kreacyjny i – przede wszystkim – ekspresyjny potencjał. Pojęcia „nowej” i „ekspresyjnej”<sup>45</sup> ortografii będzie stosował Marinetti właściwie wymiennie, a ich wyznacznikiem stanie się – oprócz powszechnego łamania zasad – „instynktowna deformacja słów”<sup>46</sup>, które każdorazowo mają podkreślać swoje samoistne, niesystemowe funkcjonowanie i jednorazowe, niepowtarzalne znaczenie. Co ciekawe, polscy futuryści będą formułować własne argumenty przemawiające za ortograficzną reformą. Najszerszy ich wykład znajdujemy w – pochodzącym z futurystycznej jednodniówki z 1921 roku – *Mańfeście w sprawie ortografii fonetycznej* Brunona Jasińskiego, nie odnoszącym się w bezpośredni sposób do tez Marinettiego (choć przecież niewątpliwie nimi inspirowanym), ale za to wiążącym nową, futurystyczną ortografię ze specyfiką języka polskiego<sup>47</sup>: pisownia ma być „ściśle fonetyczna”, kierująca się zasadą, by za pomocą jak najmniejszej ilości znaków móc odtworzyć jak najwięcej dźwięków-słów, dlatego „absurdem jest dla wyrażenia jednego i tego samego dźwięku używanie 2 różnych znaków (liter)”<sup>48</sup>. Argumenty

<sup>45</sup> Cyt. za: F.T. Marinetti, *Destruction of Syntax – Radio Imagination – Words-In-Freedom* (1913), [w:] *Futurism. An Anthology*, red. L. Rainey, C. Poggi, L. Wittman. New Haven, London 2009, s. 151.

<sup>46</sup> Tamże.

<sup>47</sup> Zob.: M. Rakoczy, *Ortograficzny „prymitywista”: Mańfest w sprawie ortografii fonetycznej Jasińskiego w perspektywie antropologiczno-historycznej*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2016, z. 4, s. 109; A. Karpowicz, *Co słyhać w manifestach?*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2019, z. 2, s. 43.

<sup>48</sup> B. Jasiński, *Mańfest w sprawie ortografii fonetycznej*, [w:] *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki...*, s. 25.



Jasieńskiego mają więc charakter zarazem fonetyczny i ekonomiczny, związane są z maksymalnym uproszczeniem języka i eliminacją wszelkich „zbyteczności i dziwactw ortograficznych”<sup>49</sup>. O „ekspresyjności” i „instynktownej deformacji słów” Marinettiego – ani słowa. Mimo to gest odrzucenia zasad ortograficznych przez polskich futurystów, uznawany jest zwykle właśnie za jedną z najważniejszych i najbardziej wyrazistych realizacji postulatu „słów na wolności”. Choć trudno zaprzeczyć, że celem znacznie istotniejszym niż same ortograficzne „usprawnienia” była tu raczej prowokacja czy też, jak napisze Zbigniew Jarosiński, „irytacja czytelnika”<sup>50</sup>, który dostaje rażącymi błędami prosto „w łeb”, „między oczy”.

Temu, jakie emocje wzbudzał problem „futurystycznej” ortografii, daje wyraz Wilam Horzyca w sarkastycznej recenzji *Tramu* zamieszczonej w pierwszym numerze „Skamandra”. Krytyk w miejsce domniemywanej „rewolucyjności” Jankowskiego zobaczy całe wielkie spektrum jej historycznoliterackich zaprzeczeń, między innymi: czysty „konserwatyzm”, pokrewieństwo z Mikołajem Rejem „co to pisywał, jak się mówi”, praktyczny powrót do „rousseauskiej (!) sielanki”, powrót do naturalizmu, „pierwotności, do przeszłościowości, do uczuciowego ludomaństwa [...] do najczystsze- go romantyzmu z okresu jego pierwszych i dlatego nieodłącznych jeszcze poruszeń”<sup>51</sup>. „Romantyzm ortograficzny” czy „konserwatywno-rejowsko-romantyczną pisownię” Jankowskiego uczyni Horzyca przedmiotem swojej kpiny. Poziom irytacji krytyka i rozdzielane na oślepie ciosy świadczą jednak z pewnością o tym, że na polu awangardowych eksperymentów z polską ortografią Jerzy Jankowski pozostawał pionierem<sup>52</sup>.

Co jednak najciekawsze, autor *Tramu* uzasadnia ortograficzne innowacje zupełnie inaczej niż tak bliski mu Marinetti, ale również inaczej niż później zrobi to Jasieński – wskazuje trzecią, odmienną linię argumentacji. Przelamując tekstowy charakter tego rodzaju eksperymentów, Jankowski nadaje ortograficznym innowacjom wymiar społeczny i polityczny, tak uzasadniając niezgodną z regułami pisowni w punkcie 6 noty poprzedzającej drugą część *Tramu*: „Autor nie kusi się bynajmniej o reformę ortografii. Pisze tak, jak czyni to olbzymia większość ludzi nieuczonych w Polsce”

<sup>49</sup> Tamże, s. 26–27.

<sup>50</sup> Z. Jarosiński, dz. cyt., s. CXX.

<sup>51</sup> W. Horzyca, dz. cyt., s. 47.

<sup>52</sup> Warto jednak wspomnieć, że opublikowane w 1914 roku w „Widnokregu” i uznane tym samym za pierwsze polskie wiersze futurystyczne, *Splon lotnika* i *Maggi*, w swoich pierwotnych wersjach nie zostały zapisane według „futurystycznej” ortografii. Jankowski zmienił ich pisownię niejako *post factum*, dopiero przedrukowując je w sześć lat później w *Tramie wpopisek ulicy*; podobnie zresztą jak miało to miejsce w przypadku samego imienia i nazwiska poety, które przybrało formę Yeży Yankowski dopiero na okładce tomu z 1920 roku. Por. J. Jankowski, *Splon lotnika...*, s. 9–10; tegoż, *Maggi...*, s. 11–12.

([komentarz autora], T). Oczywiście, bez względu na tę autorską deklarację i wyłożoną w niej intencję, nie można pominąć prowokacyjnego charakteru ortograficznych innowacji, bez wątpienia wywołujących konkretne reakcje czytelnika – zaskoczenia, szoku, sprzeciwu. Wydaje się jednak, że interpretacyjne wnioski płynące z tego przypisowego objaśnienia mogą sięgać o wiele dalej. Odstępstwo od ortograficznej normy, będące w intencji poety naśladowaniem pisania „nieuczonych”, miałoby być wszak przede wszystkim wymierzone w literaturę wysoką i jej czytelnika, a jako takie stawać się jednoczesną krytyką elitarności, to z jednej strony. Z drugiej natomiast, autor *Tramu* ustanawia awangardową praktykę jako taką, której rewolucyjność powinna realizować się przede wszystkim nie w wymiarze artystycznym, lecz społecznym, a jednym z najważniejszych celów awangardowych „reform” (choć chyba jednak raczej „rewolucji”) byłaby zmiana społecznego właśnie usytuowania sztuki. Do wniosku takiego prowadzą jednak nie tylko, jak można by przypuszczać, zawarte, zwłaszcza w pierwszej i trzeciej części tomu, proletariacki temat i rewolucyjne idee, artykułowane czy to w literackiej formie, czy w bezpośrednim, felietonowym komunikacie, ale także, jak się okazuje, wizualna strona tekstu: ortograficzna „materialność” języka. Co więc szczególnie interesujące, Jankowski zdaje się widzieć w tej ortograficznej materialności poetyckiej formy możliwą przestrzeń dla znoszenia granicy pomiędzy życiem i sztuką, w czym raczej nie będzie miał zbyt wielu naśladowców<sup>53</sup>. Ujawnia tym samym po raz kolejny awangardową świadomość, która każe mu rzeczywiście sytuować swój *Tram* w poprzek: sztuki i ulicy, życia i sztuki.

W ten sposób ortograficzny eksperyment miałby więc łączyć wszystkie trzy części tomu, najsilniej, jak sądzę, oddziałując na czytelnika w części drugiej, w której dochodzi do wytworzenia największego napięcia pomiędzy nowatorską, prowokacyjną formą zapisu a liryzmem symbolicznych obrazów. Nieprzystawalność dwóch nałożonych na siebie porządków wywołuje efekt parodystyczny<sup>54</sup>, a miejscami wręcz komiczny, jak np. w przepelnionej tajemniczymi symbolami i patetyczną retoryką scenerii *Pszczuczcia*:

---

<sup>53</sup> Później, niejednokrotnie natrafiamy natomiast na „prymitywistyczne” interpretacje ortograficznych zabiegów. W groteskowo entuzjastycznej recenzji *Nieśmiertelnego tomu futuryz* Anatola Sterna, która zamieszczona została w „Nożu w bżuhu”, a której autorem najprawdopodobniej był sam poeta, czytamy, że oto „sprymitywizowanie gramatyki, efekt użycia fonetycznej pisowni, święci tutaj swe święto”, Stern podkreślać miałby tym samym „wartość prymitywu”, rzucać czytelnika „pewnym i gwałtownym phnięciem w świat prymitywu, którego stern jest jedynym w polsce mistrzem”. *nieśmiertelny tom futuryz (o sternie)*. „Nuż w bżuhu. 2 jednodńuwka futurystuw”. Kraków–Warszawa, 1921, [bns].

<sup>54</sup> Podobny wniosek dotyczący krytycznego względem stylistyki młodopolskiej charakteru ortograficznych zabiegów Jankowskiego sformułuje Małgorzata Baranowska, analizując wiersz *Pogrzeb duszy*: „Pisownia ta nie tylko miała spełniać funkcję zbliżenia do życia potocz-

Pszed ogniskiem stał Twuj cień  
W wieszczych snuf mistycznej dobie,  
Pszed ogniskiem stał Twuj cień,  
Rozkszyżował ręce obie  
Smutny patszył w nocy sień.

(*Pszczucie*, T)

Czy więc nie za taki – jednocześnie parodystyczny, krytyczny i metaartystyczny gest – trzeba by uznać typowo futurystyczne pogwałcenie ortograficznych zasad zapisu, którego Jankowski nie dokonuje jedynie w futurystycznych *Rytmach miasta*, ale i *post factum* we wczesnych symbolistycznych utworach, przedrukowanych tu w części drugiej? To z pewnością zbyt wiele stwierdzić, że autor *Tramu* postępuje tu trochę jak Marcel Duchamp domalowujący *Mona Lisie* wąsy – *notabene* dokładnie w tym samym 1919 roku – ale sam gest wydaje się mimo wszystko na poły dadaistyczny. Jankowski bierze swoje wczesne utwory z czasów wileńskich, gotowe, a często już opublikowane teksty i poddaje je awangardowej przeróbce (*ready mades?*), autokrytycznej korekcie i parodii. Stanowi to nie tylko udaną kpinę z młodopolskiej, symbolistycznej i ekspresjonistycznej poetyki, ale także zaczyna niespodziewanie znaczyć w planie metaartystycznym, stając się częścią dyskursu na temat spięć tradycji i awangardy, oryginału i powtórzenia, wtórności i nowatorstwa, artystycznej formy i możliwości jej działania...

Spróbujmy więc spojrzeć na *Tram* nie tyle jako – jak chciałaby większość komentatorów – na tom w dużej mierze paseistyczny, przejściowy, tematyzujący owo przejście, złożony z trzech odrębnych części, z których jedynie pierwsza ma charakter awangardowy, druga znalazła się tu – jak zresztą twierdzi sam autor – „pszez względ na sprawę rozwoju formy poetyckiej” (T), a trzecia – stanowiąca zbiór tekstów dziennikarskich – funkcjonuje względem dwóch pierwszych w pewnym oderwaniu. Potraktujmy raczej *Tram* jako skomponowaną w bardzo przemyślany sposób, precyzyjnie złożoną całość, skrywającą w sobie szereg awangardowych gestów, świadczących o nowatorstwie i metaartystycznej świadomości Jankowskiego, bardzo dobrej orientacji w przestrzeni nowoczesnych eksperymentów i tendencji w sztuce europejskiej<sup>55</sup>. Podtrzymywana przez tram całość nie jest jednak

---

nego i uproszczenia bezpośredniej komunikacji między ludźmi, nie tylko służyła lepszemu ‘skandalizowaniu’, była także najwyraźniej bronią przeciw panowaniu stereotypów modernistycznych”. M. Baranowska, *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Warszawa 1984, s. 213. Pisownię Jankowskiego nazywa zresztą Baranowska już bardzo wprost „antymodernistyczną” (tamże), pisząc dalej o rozpoczynającym się w tym momencie „przewrocie stylistycznym” (tamże, s. 214).

<sup>55</sup> Nie bez znaczenia pozostaje tu zapewne fakt bardzo dużej międzynarodowej aktywności kulturalnej, dziennikarskiej, publicystycznej Jankowskiego oraz jego licznych podróży zagranicznych: rozpoczął studia prawnicze w Petersburgu, kontynuując je w Lipsku i Dorpacie; w 1907 roku przebywał w Paryżu, gdzie współpracował z miesięcznikiem społeczno-literackim

spójna i jednorodna, lecz przeciwnie – pokawałkowana, fragmentaryczna, składana. Dopiero bowiem gdyby pomyśleć o tomie Jankowskiego jako o montażu, zdaje się, że jego awangardowy charakter mógłby ujawnić się w całej okazałości. A tram zyskałby swój kolejny – tym razem konstrukcyjno-montażowy – sens, jawiąc się jako najważniejszy element „konstrukcji nośnej” całego tomu, spoiwo fragmentów, kluczowa metafora montażowego zestawienia, awangardowy łącznik i znak nowego, naddanego sensu, nie wypływającego z pierwotnych kontekstów.

To w montażowości i swoistej nieorganiczności właśnie Peter Bürger zobaczy podstawową właściwość awangardowego dzieła sztuki<sup>56</sup>. W tym kontekście zaproponuje w *Teorii awangardy* rozwinięcie koncepcji alegorii – by raz jeszcze wrócić do autora *Pasaży* – Waltera Benjamina, wskazując na kilka jej aspektów: po pierwsze fakt, że alegoria wyrywa jeden element z całości kontekstu życiowego, izoluje go, pozbawia funkcji, rujnąc organiczną (właściwą symbolowi) całość; po drugie: to z tych wyizolowanych fragmentów twórca składa naddany, nie wypływający z pierwotnego kontekstu sens. Czy nie podobnie postępuje Jankowski, najzupełniej wyrywając z kontekstu własne teksty, izolując i pozbawiając je pierwotnej funkcji, wydaje pod szyldem wydawnictwa „Futuryzm Polski”; rujnuje ich symboliczną całość – być może w tym właśnie w najbardziej jaskrawy sposób przeciwstawiając się organicznym, mistycznym całościom symbolizmu, w którym widzi swojego adwersarza i samemu symbolowi jako takiemu? Z tych wyizolowanych fragmentów składa – w konstrukcyjnej ramie *Tramu* – nową, świeżą, innowacyjnie zmontowaną całość. Praktyka awangardowego montażysty ma jednak zdaniem Bürgera nie tylko swój wymiar formalny. Jak powtarza za Benjaminem, aktywność twórcy alegorii jest wyrazem melancholii, która sprawia, że z przedmiotu odpyływa życie, czeka go los „opróżnionego emblematu”, to po trzecie; a po czwarte: alegoria jako fragment, miałaby przedstawiać historię jako upadek, rozpościerając przed obserwatorem: „martwą twarz historii”<sup>57</sup>. Przenosząc koncepcję Benjamina na grunt teorii awangardy, Bürger napisze: „Dla awangardzisty [...] materiał nie jest niczym więcej niż samym tylko materiałem; działanie twórcy awangardowego polega na zabijaniu ‘życia’ materiału, czyli na wyrywaniu go z nadającego mu znaczenie kontekstu funkcyjnego. Tam, gdzie klasyk rozpoznaje i szanuje w materiale nośnik znaczenia, awangardzista dostrzega tylko pusty znak,

---

„Panteon”; w czasie wojny był w Rosji; wyjeżdżał także jako korespondent prasowy – w roku 1915 do Londynu, skąd pisał dla „Dziennika Piotrogradzkiego”. Jednocześnie stale podejmował współpracę z wieloma czasopismami i gazetami codziennymi zarówno w Wilnie, jak i w Warszawie. Por. P. Majerski, dz. cyt., s. 18–21.

<sup>56</sup> P. Bürger, dz. cyt., s. 88.

<sup>57</sup> Tamże, s. 88–89.

któremu jedynie on jest zdolny nadać znaczenie”<sup>58</sup>. Awangardzista zawsze więc wyrывa swój materiał z całości życia, nigdy nie tworząc dzieła, które stanowiłoby organiczną całość<sup>59</sup>. Tak symbolistyczne wiersze, jak i niewielkie dziennikarskie teksty zdają się w przestrzeni całego tomu właśnie czymś na kształt owych „opróżnionych emblematów”, którym izolując je z kontekstu, odcięto dopływ aktualności i życia. Jankowski wszak włącza dziennikarskie teksty do tomu wbrew – zdawałoby się – najważniejszym zaleceniom futurystów, którzy aktualność sztuki szacują na 24 godziny i stosują się do owych dyspozycji, publikując swoje „jednodniówki”. Tu zarówno „doraźne”, aktualne-nieaktualne teksty, jak i patetyczne wiersze będące częścią symbolistycznego uniwersum, włączone zostają w awangardową całość, stając się elementami montażu, z jednej strony parodiowane, z drugiej – ujawniają melancholijne pokłady, funkcjonując jako znaki owej martwej historii i przeszłych form. Czy jakiś tytuł mógłby uchwycić tę właściwość lepiej niż ten, jaki zdecydował się nadać Jankowski swojej części trzeciej, w której znalazły się teksty dziennikarskie, wykazujące najsilniejszy związek z teźniejszością i najszybciej tracące z nią łączność? *Bżegiem Lety...* Brzmi jak znakomity awangardowy koncept, w którym tram spina *rytmy miasta* i brzegi mitycznej rzeki zapomnienia.

\* \* \*

A jednak wiemy dokładnie, skąd wziął się tram... Znamy czas, miejsce i powód, dla którego legł w poprzek ulicy. Wiemy nawet, jakiego był koloru i jaki napis zdobił jego zakurzoną ścianę:

Po raz pierwszy Jerzy zobaczył miasto fabryczne, zjeżone kominami zamiast kościelnych wież. Z dumą i wzruszeniem wchodził w nieznany i fantastyczny dla niego świat pracy. Fabryki strajkowały. Mimo to oddychało się jeszcze sadzą. Zdawało się tu i ówdzie, że ulice wyglądały jak wybrukowane maciejówkami. To robotnicy zbierali się dookoła mówcy, przemawiającego na przewróconej beczce. Czerwonymi językami ziały na murach podarte proklamacje. Na którymś placu legł przewrócony żółty tramwaj – szczątek barykady. Ktoś napisał palcem koślawo na kurzu i sadzy jego ścian: „Niech żyje rewolucja!”<sup>60</sup>.

– odnotowała siostra Jerzego Jankowskiego, Janina Jankowska-Oryźyna, w pochodzącym z 1922 roku fragmencie swoich wspomnień. Miastem kominów i rewolucji była oczywiście Łódź w 1905 roku, a Jankowski na własne oczy – jako uczestnik zdarzeń, a wedle relacji siostry uczestnik wyjątkowo zaangażowany, porywający robotników przemówieniami z wysokości becz-

<sup>58</sup> Tamże, s. 90.

<sup>59</sup> Tamże.

<sup>60</sup> Cyt. za: E. Kozikowski, dz. cyt., s. 104.

ki – zobaczył to, co później opisał w wierszu, który dał tytuł całemu tomowi. Między innymi dlatego zapewne, *Tram wpopszek ulicy*, choć tak różny od pozostałych tekstów zawartych w tomie, na zawsze już miał określić nurt, jakim podążą odczytania Jankowskiego futurysty, którego futuryzmu – jak chciałby Edward Balcerzan – „wchłaniał dość łatwo, i przemieniał w poezję, idee rewolucyjności ekstremalnej”; Jankowskiego – poety rewolucji, który miał stawiać „nieomal znak równości między «futuryzmem» a «komunizmem»”, odchyłać się „już to w stronę anarchizmu (np. w swym stosunku do tradycji literackiej), już to w stronę tzw. ‘lewactwa’”<sup>61</sup>. Podobny interpretacyjny impuls kierował zapewne Heleną Zaworską, gdy pisała, że dominuje w *Tramie*

nie naruszona przez tak bogate doświadczenia, nie zmieniona przez obie rewolucje, XIX-wieczna w swym rodowodzie, utopijna wiara w przyszłe zwycięstwo świętego proletariusa, w patetyczną, wzniosłą, głęboko moralną, nie uwikłaną w historyczne sprawdziany, abstrakcyjną ideę rewolucji. [...] Tak oto Jankowski wniósł nieoczekiwanie do polskiego futuryzmu najbardziej słoneczne utopie socjalizmu XIX-wiecznego, zaprezentował nie skażoną zwątpieniem ni sceptycyzmem, fanatyczną wiarę w odrodzenie społeczne<sup>62</sup>.

Choć snute przez Jankowskiego społeczne i polityczne wizje socjalistycznej utopii bywają wyraźnie widoczne, jak ma to miejsce chociażby w tytułowym *Tramie*, w *Battlesong* czy *O jakiej rewolucji mażą*, trudno zgodzić się, że to utopie „najbardziej słoneczne”, fanatyczne, „nie skażone zwątpieniem, ni sceptycyzmem”. Rewolucyjne obrazy Jankowskiego bywają potworne, pełne krwi i grozy, a każda, nawet wyjątkowo słoneczna wizja spośród tych snutych w tomie, szybko ujawnia swój cień. Tytułowy wiersz zadedykuje poeta publicyście i dziennikarzowi, wraz z którym najprawdopodobniej uczestniczył w łódzkich rewolucyjnych wydarzeniach: „Djonizemu Waławowi Oryngowi na pamiątkę wspólnie pszeżytych chwil entuzjazmu i trwogi” (*Tram wpopszek ulicy*, T). Entuzjazm i trwoga...

Skomplikowane sensy, jakie niesie ze sobą splot rewolucyjnych i futurystycznych idei będą ujawniać się zresztą wielokrotnie. Nawet polityczna interpretacja poetyckiego obrazu leżącego w poprzek ulicy tramu – gdy potraktujemy go jako realistyczny odpowiednik robotniczej barykady – nie jest ani jednoznaczna, ani oczywista.

Wywrócenie tramwaju jest niebagatelnym gestem symbolicznym. Próba zatrzymania ruchu, zniweczeniem nadciągającej nowoczesności. Odmową zrozumienia

<sup>61</sup> E. Balcerzan, *Nogi Izoldy Morgan i Ręce Orlaka*, [w:] tegoż, *Kręgi wtajemniczenia*, Kraków 1982, s. 303.

<sup>62</sup> H. Zaworska, *Przemiany polskiego futuryzmu*, [w:] *Literatura polska 1918–1975*, t. 1, red. A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żółkiewski, Warszawa 1975, s. 352–353.

„powszechnej wibracji” (Carrà). Wszak rewolucje robotnicze, strajki, protesty i manifestacje miały na celu (obok powodów ekonomicznych) zahamowanie technicznego rozwoju społecznego. Obronę świata zastanego, w którym postulowaną zmianą były nade wszystko wyższe zarobki i brak bezrobocia<sup>63</sup>.

W odczytaniu Pawła Grafa, tramwaj więc nie tyle „legł”, co „poległ”, będąc znakiem siły robotniczej rewolucji, która w tym miejscu ujawniałaby jednak swoje wyraźnie antyfuturystyczne oblicze. Jak napisze Aleksander Wójtowicz w bardzo ciekawej interpretacji obrazu tej, zaskakującej i niespodziewanej u łączonego z futuryzmem poety, robotniczej barykady: „Ikona techniki przemieniła się w narzędzie oporu [...] Była ona wyraźnym sygnałem, że nowoczesny projekt upodmiotowienia mas powodował wstrząsy tektoniczne, które zapowiadały przemodelowanie ram życia zbiorowego”<sup>64</sup>. Jeśli Graf podkreślał różnicę pomiędzy „legł” i „poległ”, Wójtowicz wyeksponuje znaczący rozdźwięk pomiędzy potencjalnym wykołajeniem tramwaju, związanym z komunikacyjną katastrofą a wyraźnie widoczną w wierszu, celową działalnością robotników:

Stworzona przez nich barykada powodowała zmianę w codziennej cyrkulacji sił składających się na funkcjonowanie miasta, tamowała ich przepływ, a jednocześnie – w innym planie – odsłaniała istnienie utajonej gospodarki energetycznej będącej ciemnym rewersem nowoczesności. Tworzyły ją negatywne afekty, gromadzone wraz z postępującą modernizacją oraz wybuchające w nieprzewidzianych rewoltach, kiedy to zbuntowana masa ujawniała hipnotyzującą potęgę. W tych eksplozywnych momentach opiewana przez futurystów energia mas wchodziła na kolizyjny kurs z modernizacją, bo jej moc – inaczej niż w przypadku maszyn – nie poddawała się kontroli i wyładowywała w aktach spontanicznej destrukcji<sup>65</sup>.

Obraz przewróconego tramu niewątpliwie deponuje w sobie i energię mas, i negatywne afekty, i spontaniczną destrukcję, i potencjał, i strach, będąc znakiem owej trafnie opisanej przez Wójtowicza kolizji z modernizacją, której paradoksy będzie można dostrzec u Jankowskiego wielokrotnie. Coś przecież każe autorowi *Tramu* zamknąć trzecią, ostatnią część tomu takim, a nie innym zdaniem: „Dziś tylko poządkować warsztat.../ A jutro? Myśl o jutsze zbędną wzniosłością niejednemu się wyda...” (*Finale*, T).

Dla porządku, wróćmy jednak do miejsca, w którym porzuciliśmy *Tram*. Jest bowiem w tytułowym wierszu miejsce przykuwające wzrok bardziej niż cokolwiek innego, jedyne takie w całym tomie, miejsce „między wierszami”. Zamiera tu napędzany wciąż „teatr słów”, „cała ta maszyna językowych

<sup>63</sup> P. Graf, dz. cyt., s. 186.

<sup>64</sup> A. Wójtowicz, *Czarne i czerwone. Masy ludzkie w poezji polskiego futuryzmu*, „Praktyka Teoretyczna” 2019, nr 3, s. 34.

<sup>65</sup> Tamże, s. 36.

podstępów [...] cała ta kryptonimia”<sup>66</sup>. Zdaje się, że nieprzypadkowo miejsce to zapowiada właśnie ów tytułowy przewrócony tram. Być może to, co najważniejsze nie spoczywa tu na ulicy „między beczkami”, a pomiędzy dwiema zaskakująco odgrodzonymi od siebie strofami: przedostatnią, tą z rzekomym obrazem ulicznej, rewolucyjnej barykady z przewróconym tramwajem, i ostatnią, z krwawym płomieniem, który zwycięża wodę i trzaskiem salw, który przywiódł „futuryzmu brzask”. Te dwie części wiersza oddziela od siebie rozstrzelone na całą szerokość tekstowej kolumny wykropkowanie. Ale to nie wszystko. W wydaniu tomu z 1920 roku pod owym rozdzielającym części wykropkowaniem, pojawiają się – pomijane zresztą w kolejnych przedrukach wiersza – dwa kształty: małe, usytuowane obok siebie, identyczne prostokąty z podwójnym obramowaniem.

Wzywają wroga oczy robotnicy  
 Widzą one wszystko z poza rygla bram  
 czyjeż biło serce, gdy wpopszek ulicy  
 legł między beczkami pszewrucony tram.



Zwycięzył wodę płomień krwawy  
 Salw oddalonych suchy tżask  
 Pszywiudł w świątyni starej nawy

Futuryzmu bżask.

Choć Piotr Rypson, podkreślając typograficzną świadomość i nowatorskie intencje Jankowskiego w zakresie całego, spójnego projektu graficznego tomu, napisze o tych pojawiających się w *Tramie* elementach jedynie tyle, że „dopełniają treści”<sup>67</sup>, to jednak – podobnie jak o wieloznaczny obraz leżącego tramu – spierano się w lekturach Jankowskiego o to miejsce parokrotnie. Paweł Majerski zobaczył w prostokątach tramwajowe wagony<sup>68</sup>, czemu stanowczo zaprzeczył po latach Paweł Graf, twierdząc, że znane Jankowskiemu ówczesne tramwaje, a przede wszystkim te łódzkie, miały z całą pewnością tylko jeden wagon<sup>69</sup>... W zamian za to badacz zobaczył w finale wiersza jedyną w całym tomie prawdziwą realizację właściwych futuryzmowi zabiegów typograficznych, pośród których dwa prostokątne

<sup>66</sup> J. Derrida, dz. cyt., s. 157.

<sup>67</sup> P. Rypson, dz. cyt., s. 31 (przypis 5).

<sup>68</sup> P. Majerski, dz. cyt., s. 41–42.

<sup>69</sup> P. Graf, dz. cyt., s. 185–186.



kszałty miałyby w sposób szczególny przerywać tok wypowiedzi i zwracać uwagę na radykalną zmianę obrazu i dykcji, która w tym miejscu miałaby następować.

Rezygnując (choć nie bez żalu) z udziału w dyskusji na temat potencjalnej liczby tramwajowych wagonów, którą mógł utrwalić Jankowski, nie mogę nie przyznać racji drugiej tezie interpretacyjnej Pawła Grafa: rzeczywistość awangardowy, futurystyczny zabieg typograficzny zdaje się tu na coś wskazywać. Pytanie jednak: na co? Wypada zacząć od kropek... Choć w zastosowanej w tomie czcionce przybierają one wyraźnie postać maleńkich kwadratów, nie ma wątpliwości, że mamy tu do czynienia z dość typowym „wykropkowaniem”, właściwym dla intencji typograficznego oddzielenia następujących po sobie części wiersza. A jednak, żadna inna część w całym tomie nie zostanie już wydzielona w podobny sposób. Nie zmienia to jednak faktu, że ten, powszechnie znany edytorski zabieg, w lekturze tekstu, gdy przebiega przez niego oko czytelnika, staje się hiperbolizowanym, pomnożonym i rozstrzelonym, zwielokrotnionym wielokropkiem... Odczucie takie pogłębia się zresztą w lekturze całego tomu, w którym wielokropków znajdujemy mnóstwo i zdają się one pełnić istotne tekstowe funkcje, wykraczając daleko poza te klasyfikowane zwykle jako interpunkcyjne. Raz pojawiają się w miejscu urwanej wypowiedzi, innym razem budują napięcie, poprzedzając nieoczekiwane słowo. Za każdym razem oddają nagromadzone emocje, stając się częścią stylistycznych zabiegów o charakterze ekspresywnym. Wielokrotnie jednak, poprzez ich wyjątkowe tekstowe zagęszczenie, ewidentne nagromadzenie ponad potrzebę, Jankowski zdaje się nadawać im wymiar parodystyczny, wymierzony w charakterystyczne symbolistyczne przemilczenia i znaki eksponowanej „głębi” poetyckiego komunikatu. Ale nie tutaj. Tu zdają się one wyznaczać punkt kulminacyjny – oto wszak „legł w popszek ulicy” tytułowy tram; albo raczej wskazywać na następujące bezpośrednio po nim, przepełnione napięciem, zawieszenie głosu i oczekiwanie na kolejne słowo. I to właśnie punkt, w którym na moment zamiera wszelka komunikacja: w miejsce oczekiwanego słowa pojawiają się dwa „niezidentyfikowane” obiekty graficzne – niewielkie prostokąty. Być może to moment „wielkiego” przemilczenia – w wierszu tu właśnie wydarza się krwawe starcie, dzieje się rewolucja, dla której opisu nie ma Jankowski słów, decyduje się więc zamknąć ją w umykających komunikacji, tajemniczych graficznych znakach, emblematkach (prze)milczenia. Gdy wracają słowa, wraz z nimi wraca optymistyczna, rewolucyjna utopia: obraz zwycięstwa, oddalony trzask salw i brzask futuryzmu, jasny i słoneczny, rozświetlający starą nawę odchodzącej w niepamięć świątyni.

Majerski próbował uchwycić sens prostokątów, podążając drogą referencji, szukając rzeczywistych desygnatów, eksplorując linię słowo-rzecz.

Rypson podkreślał semantyczną komplementarność elementów graficznych i treści. Graf z kolei stawiał na performatywność typograficznego zabiegu. Ale pójść tropem owej performatywności oznacza jednak koniec końców, że trzeba się zatrzymać. Wszak czymże jest tram? Barykadą, zaporą, przeszkoda, bariera? Sytuację takiej właśnie kolizji zdaje się w tym miejscu odgrywać sam tekst: oto natrafiamy na komunikacyjną przeszkodę. Jej dwuznaczność łączy przestrzeń ulicy z przestrzenią tekstu, aspekt przerwanej miejskiej komunikacyjnej płynności z blokadą na drodze procedur czytania i rozumienia. Dalej nie pójdziemy, pora się zatrzymać i – jak w przypadku każdej barykady – albo podjąć próbę sforsowania, albo stanąć przed wyborem okružnej drogi, planując objazd. Być może więc nadłożyć drogi trzeba zgodnie z tekstową wskazówką? Jest bowiem jedno miejsce w tomie, do którego zdaje się z tego miejsca prowadzić niejeden trop. Znajdziemy tam starą nawę świątyni, a choć nie staniemy przed barykadą, to natrafimy na mur. A wraz z nim, jak sędzę, na kolejne maggi-czne słowo Yeżego Yankowskiego.

## Mur

Niewielkich rozmiarów proza *Żywy mur* tak bardzo nie pasuje do *Rytmów miasta*, że właściwie zwraca na siebie uwagę od razu. Nie dziwiłoby nawet, gdyby tekst znalazł swoje miejsce w drugiej części tomu, w której autor miał zamieścić „żeczy pokrewne symbolizmowi” (T). Tekst pasowałby tu idealnie. Ale z jakichś powodów Jankowski zdecydował się na umieszczenie *Żywego muru* w części pierwszej. Pośród tekstów futurystycznych, awangardowych, nowatorskich, rewolucyjnych – nagle dziwny wyłom, z którego zionie, właściwą sobie grozą, gotycki czarny romantyzm.

Oto wprost z nowoczesnej, tętniącej życiem ulicy, Jankowski wrzuca nas do ciemnej, mrocznej świątyni, gdzie, jak szybko można się zorientować, nie znajdziemy żadnych żywych, a jedynie „duchy”, „popioły” i „cienie”. Zanim jednak zyskamy w tej przestrzeni jakąkolwiek orientację, w pierwszych słowach naszą wyobraźnię zaatakują: „Ponure sklepienie świątyni, ciężarne wiekową zadumą” (*Żywy mur*, T). Budowa przedstawionego tu świata zaczyna się więc od górującego, widzianego z dołu sklepienia, w którym na równi przytłaczają ciężar i mrok, przestrzeń i czas. Choć „ciężarna wiekowa zaduma”, zamiast do świątyni, kieruje naszą wyobraźnię raczej do zasklepionego na wieczność ciemnego, ciężkiego trumiennego wieka. Czyżbyśmy znaleźli się więc nie w świątyni, lecz w krypcie?

Dalej wszak wcale nie jest przyjemniej: „Mroczne zimne stropy; czarne przepastne okna; tęskne mistyczne nisze; monotonne nieruchome arkady. Szepczą tajemniczo...”; „Kościół majestatycznie grozi spiętrzonych głazów

rumowiskiem” (*Żywy mur*, T). W „bezdzwonnej ciszy”, bezszelestnie poruszają się „cienie ascetów”, sylleptycznie zestawione „żałobne szaty i modlitewne usta męczennic” oraz paradoksalne „tchnienia bezmogły”, którymi „Duchy apostołów wskzeszają słowo zastygłe...” (*Żywy mur*, T). A między tym wszystkim „Popioły... Popioły...”. Zamiast rytmów miasta, zgiełku ulicy i dzwonienia tramwajów, Jankowski nakazuje nam słuchać upiornej ciszy; z witalistycznej futurystycznej utopii, opowieści o nowoczesnym życiu przenosi nas wprost do gotyckiej świątyni umarłych. Więc jednak krypta... Ale prawdziwie frenetyczny jest dopiero ciąg dalszy, w którym martwy, zimny mur nagle ożywa.

W sąsiedztwie rewolucyjnego *Tramu*, futurystycznego *Splonu lotnika* czy diagnozującego nowoczesność *Maggi*, *Żywy mur* nie może nie zabrzmieć groteskowo. Jankowski buduje go z przerysowanych, wyjaskrawionych do granic elementów charakterystycznych dla symbolistycznej i ekspresjonistycznej poetyki, zdecydowanie nadmiarowych, nagromadzonych na tak niewielkiej przestrzeni tekstu w zaskakującej wprost liczbie. Pojawiające się tu raz po raz liryczne frazy, wzniosłe apostrofy wskazują na wyraźne symbolistyczne inspiracje, skoncentrowane tu wokół mistycznych idei jedności bytu, pozarozumowego poznania, tajemniczych symboli, sytuujących się dokładnie na drugim biegunie materialistycznych ujęć społecznej rzeczywistości, które już dobrze znamy z *Tramu*, *Maggi*, *Battlesong* czy *Splonu lotnika*. „Myśli, myśli czyżby lotnico w płaszczu z błędnych rytmów wszechbytu utkany, odpowiedz na jedno jedyne pytanie: Umarły ten mur zali jeszcze żyje?” (*Żywy mur*, T) – przeczytamy w *Żywym murze*, nie wiedząc właściwie, co począć z „błędymi rytmami wszechbytu” włączonymi do futurystycznych *Rytmów miasta*...

Ekspresjonistyczna intensyfikacja opisu – zmieszana z symbolizmem<sup>70</sup> – wyraża się tu w licznych hiperbolach, rytmizujących tekst i budujących napięcie, bardzo częstych powtórzeniach słów, fraz lub całych zdań; wykrzyknieniach i westchnieniach, frenetycznych metaforach, oksymoronach i paradoksach. Nade wszystko poetyka charakterystyczna dla ekspresjonizmu widoczna jest jednak w konstrukcji tej odrealnionej, zdeformowanej, spotworniałej przestrzeni, która naraz przytłaczająco potężnieje, po to, by za moment klaustrofobicznie się skurczyć. Cała narracja jest właściwie ciągiem następujących po sobie tekstowych paroksyzmów, przeplecionych wielokropkami, z których każdy staje się zarazem patetycznym urwaniem

<sup>70</sup> Jak napisze Helena Zaworska, „charakterystyczne dla tego tomu jest połączenie mianery symbolicznej i ekspresjonistycznej z ambicjami stworzenia poezji nowoczesnej w swej formie i scenerii, połączenie mistycyzmu z zafascynowaniem XX-wieczną cywilizacją, przemieszanie guseł, zamawiań, obrzędów z obrazami wielkomięjskiego życia i cudami techniki”. H. Zaworska, dz. cyt., s. 352–353.

opowieści, wzniosłym zawieszeniem głosu, ale i jak gdyby momentem gorączkowego łapania tchu... I tak 34 razy, bo na taką liczbę wielokropków – jeśli udało mi się dobrze policzyć – napotykamy w tekście *Żywego muru*...

Jeśli w *Tramie*, na otwarciu zaświeci nam w oczy „futuryzmu brzask” i „niebieski nad Polską świt”, w *Żywym murze* spotkamy mrok, czerń i śmiercionośną „noc gwiazdną śniarkę”, która „spowiła ciemnym rękawem miasto”, a same jego rytmy zmieniają się w „błędne rytmy wszechbytu” czy w „tętno bezgłośnych złożeczeń martwych świętości”. Być może więc „tram wpopszek tomu” faktycznie w dziwny sposób legł pomiędzy najjaśniejszym i najciemniejszym, pomiędzy najbardziej futurystycznym i najbardziej romantycznym, pomiędzy najbardziej nowatorskim i najbardziej paseistycznym tekstem w całej książce – pomiędzy otwierającym tom *Tramem wpopszek ulicy* i *Żywym murem*. Ich odległość od siebie byłaby więc może najważniejszym, ukrytym pod licznymi kryptonimami tematem „przejęciowego” tomu Jankowskiego. To odległość pomiędzy optymizmem futurystycznej, cywilizacyjnej, rewolucyjnej utopii i katastroficzną wizją, pomiędzy witalistycznym dyskursem życia i widmem śmierci, które nawet na moment nie daje o sobie zapomnieć. Podobnie jak język, styl, poetyka opowiadania, tak i obraz świątyni zdaje się najzupełniej wyjęty spod panowania futurystycznych praw, obowiązujących w pierwszej części *Tramu*. Zupełnie jakbyśmy mieli do czynienia z dziwnym, „eksterytorialnym” wyłączeniem tak owej świątyni z nowoczesnej przestrzeni ulicy, jak i samej formy tekstu z całości *Rytmów miasta*. Opowieść o żywym murze jest w istocie opowieścią o świątyni, która jest kryptą; grobowcem, który „udaje”, że jest świątynią, ukrywając sam siebie – swoje kryptyczne przeznaczenie. To obraz prawdziwej „kryptycznej enklawy”, która „tworzy rozłam w przestrzeni ogólnej”, „w architektonice jej placu otwartego”<sup>71</sup>. Wydaje się bezpiecznym miejscem, miejscem ciszy, do którego broni dostępu system ścian i zaryglowane wrota, ale w gruncie rzeczy okazuje się przecież „miejscem śmierci”.

Jankowski zmusza tu Marinettiego do nieoczekiwanego spotkania, bowiem literacki patron *Żywego muru* nasuwa się od razu. Tym, którego spotyka tu, rzekomo stojący za całym *Tramem*, futurysta, wydaje się Edgar Allan Poe – najwybitniejszy architekt i budowniczy grobowców i krypt wśród pisarzy. Wykorzystane przez Jankowskiego zasady konstruowania kryptycznej przestrzeni kierują na równi co najmniej pod dwa adresy – do słynnego domu Usherów i do opactwa księcia Prospera z *Maski śmierci szkarłatnej*.

Gdy w otwarciu *Żywego muru* Jankowskiego spotykamy „samotnego przybysza”, który staje przed tajemnicą i majestatem mrocznej budowli o przepastnych oknach, a jego emocje wahają się pomiędzy zadumą i przeję-

<sup>71</sup> J. Derrida, dz. cyt., s. 125.

mującym „dreszczem strachem”, przed oczami czytelnika może stać jak żywy inny wędrowiec – przybywający konno do domu Usherów, któremu ten natychmiast jawi się jako „przybytek melancholii”, a jego aura paraliżuje „niepokonanym smutkiem zadumy”, „drętwotą serca, znękaniem i niemocą”<sup>72</sup>. Obydwie budowle od samego początku ujawniają swoje ożywione oblicze, wykazując niezwykle dla materii właściwości: okna domu Usherów podobne są do oczu, które natrętnie patrzą<sup>73</sup>; przepastne okna świątyni Jankowskiego, tak jak i jej stropy, nisze oraz arkady, „szepczą tajemniczo” (*Żywy mur*, T). Przybysz Poego, choć przeczuwa, nie wie jeszcze jednak wówczas, że to, z czym przyjdzie mu się tu zetknąć będzie prawdziwym koszmarem: spotkanie z cierpiącym na dziwne choroby rodzeństwem Usherów, śmierć Lady Magdaleny i pochowanie jej w trumnie w piwnicach domu, które w końcu okaże się pogrzebaniem żywcem. W wielkim gotyckim finale funkcje zlokalizowanej w piwnicach krypty przejmą mury całego wielkiego domu Usherów, który w gruncie rzeczy od samego początku nie był niczym innym, jak „żywą mogiłą” właśnie. Wymykający się z wielkiego grobowca przybysz zakończy swoją opowieść słowami: „Doznałem zawrotu głowy, gdy ujrzałem, jak potężne mury rozpadły się na dwoje. Zahuczało coś przeciągle, zagrzmiało głucho jak odgłos tysiąca wodospadów”<sup>74</sup> i zawarły się fale mrocznego stawu „nad szczątkami Domu Usherów”<sup>75</sup>.

Czyż coś podobnego nie wydarza się w *Żywym murze*, a tytułowy oksymoron wkrótce nie przybiera swej dość jednoznacznej postaci „żywej mogiły”, która jednocześnie ożywa „zamurowanym w nim życiem” i grzebie żywcem? Taki obraz bez wątpienia daje Jankowski w finale swojego opowiadania:

Nie... Żyje... Żyje... Żyje... Gniecie... Dusi... Pszytlacza...

Żywy mur pszekłęty, koszmarny grobowiec...

Patsz: Rośnie, olbrzymieje, wyciąga macki węzowe, zasłania niebo... Występuje z łożysk... chwieje się...

Drgają, huczą kamienie – potem znojnego trudu, bratobójczej krwi posoką zalane...

Żywy mur... Żywy mur – potępieniec.

Drgają huczą kamienie zawieruchą skarg straszliwych i pszekleństw zamurowanego w nich życia... tętne bezgłośnych złożeczeń martwych świętości

(*Żywy mur*, T)

Zdaje się jednak, że to nie wszystko, co do *Żywego muru* mogły wnieść lektury Poego, a wśród nich zwłaszcza inna jeszcze „opowieść z kryptą”, której mur znów jest zresztą jednym z głównych bohaterów.

<sup>72</sup> E.A. Poe, *Zagłada Domu Usherów (The Fall of the House of Usher)*, przeł. B. Leśmian, [w:] tegoż, *Opowieści niesamowite*, przeł. B. Leśmian, S. Wyrzykowski, Kraków 1974, s. 320.

<sup>73</sup> Tamże.

<sup>74</sup> Tamże, s. 341.

<sup>75</sup> Tamże.

Gdy książę Prospero, bohater *Maski śmierci szkarłatnej*, z obawy przed szalejącą zarazą zwołuje swoją świtę i wraz z nimi usuwa się „od świata w ustronną samotnię jednego ze swych warownych opactw”<sup>76</sup>, również nie może nawet podejrzewać, jak potoczą się ich dalsze losy. Azylem ma stać się opactwo, które jednocześnie pełni funkcję warowni i pałacu. Najważniejszy zaś w konstrukcji całej tej przestrzeni pozostaje mur, który ma odgrodzić wszystkich zgromadzonych wewnątrz od szalejącej za murem zarazy:

Był to obszerny i wspaniały budynek, twór iście książęcy, w stylu cudacznym, a wszakże godny podziwu. Tęgi a wysoki mur przysparzał mu obwodu. Ów mur spiżową miał bramę. Świta zaledwo przedostawszy się do wnętrza, z pomocą pieców i krzepkich młotów zalutowała rygle. Postanowiono zawarować się przeciw nagłym zakusom rozpaczy od zewnątrz i zamknąć wszelki odwrót weselnym szalom od wewnątrz<sup>77</sup>.

Opozycja wnętrza i zewnątrz, zbudowana w oparciu o tę i tamtą stronę muru jest dla opowiadania kluczowa – wewnątrz, w „warownych zaciszach”<sup>78</sup>, chronione murem i zabezpieczone rygłem – życie, na zewnątrz – niechybna śmierć. Jak nietrudno przewidzieć, okazuje się jednak, że jest zupełnie inaczej. Wesółych, pozornie tylko bezpiecznych, biesiadników, mających nadzieję, że oto właśnie udało im się oszukać przeznaczenie, śmierć – ukryta pod „maską śmierci szkarłatnej” – zaskakuje w samym środku wielkiego balu. Opozycja wnętrza i zewnątrz zostaje przełamana; schronienie okazuje się pułapką; mur, brama i rygle – jedynie złudzenie... „I Ciemność, i Ruina, i Śmierć Szkarłatna rozpostarły wszędy swą władzę nieograniczoną”<sup>79</sup>. Tak warowne opactwo, ostatni bastion życia staje się kryptą, gdy na balu pojawia się, ożywiona – uosobiona pod postacią gościa – śmierć, zaraza, Czerwona Śmierć jak żywa... Żywy mór! Pod *Maską Czerwonego Moru* – bo bywa, że i tak w tłumaczeniach brzmi tytuł tego opowiadania Poego.

No właśnie: żywy mór, żywy mur, żywy mór! Gdy Jankowski – futurystyczny rebeliant wobec tradycji i buntownik przeciwko ortografii – chce napisać ‘kościół’, pisze ‘kościuł’, gdy chce napisać ‘głazów’, pisze ‘głazuł’, gdy chce napisać ‘twórca’, pisze ‘twurca’... Zamiana ‘ó’ na ‘u’ to bodaj jedno z najczęstszych ortograficznych odstępstw pośród tych, na które napotykamy na przestrzeni całego tomu<sup>80</sup>. Czy nie możemy zatem założyć, że zamiast napisać ‘mór’, Jankowski pisze ‘mur’, nadając tytułowi swojego opowiada-

<sup>76</sup> E.A. Poe, *Maska śmierci szkarłatnej (The Mask of the Red Death)*, przeł. B. Leśmian, [w:] tegoż, *Opowieści niesamowite...*, s. 378.

<sup>77</sup> Tamże, s. 378–379.

<sup>78</sup> Tamże, s. 379.

<sup>79</sup> Tamże, s. 385.

<sup>80</sup> Kwestię różnorodności ortograficznych eksperymentów Jankowskiego, Zbigniew Jaroński zamknie w następującym wyliczeniu: „Innowacje Jankowskiego polegały na zamia-

nia postać *Żywy mur*, choć tak naprawdę kryje się pod nim *Żywy mór*? Czy nie mogłaby tu ujawniać się osobliwa zasada eksperymentalnej ortografii, która nagle jawi się jako krypto-ortografia?

Być może tak właśnie mur/mór odsyła nas do najważniejszego, ukrytego słowa, które w entuzjastycznym projekcie futurystycznej utopii, rozwijanej w oparciu o kluczowe, obsesyjnie powtarzane pojęcie życia, jest prawdziwym, przemilczanym słowem-tabu. Przykrywają go kolejne kryptonimy i maki – dziwne maggi-czne słowa Jankowskiego, w których za nowoczesnym, awangardowym optymizmem czai się to, czego nijak nie da się rozjaśnić. A może fatum... Taką przecież zasadę działania podwójnych znaków tak naprawdę ostatecznie ujawnia *Maggi*, gdzie tytułowy emblemat nowoczesności – „mściwy, okrutny i tajemniczy” – koniec końców zwiastuje czy może nawet przynosi śmierć.

W tym sensie krypto-ortograficzny „żywy mur/mór” – ciemna przestrzeń tego, co wyparte, miejsce nie-miejsce wciąż natrętnie żywej śmierci – byłby zarazem i idealną definicją krypty, i kryptonimem doskonałym. Kolejne kryptonimy działają jak Maggi. No właśnie, są słowami, które wciąż działają, wciąż – jak tram i mur – są w ruchu, decentrując sens i wiecznie odraczając konieczność wypowiedzenia zaszyfrowanego słowa. Szyfr Jankowskiego zdaje się zresztą dla czytelnika wyjątkowo łaskawy. Decydując się poddać pokusie deszyfracji, wystarczyłoby zapewne spróbować pochwycić materialność języka i podążyć tropem wprost narzucających się tu anagramów, które łączą ze sobą kluczowe dla niniejszej interpretacji słowa: tram, rytm, mur i mór. T, r, m, r, t, m, m, r, m, r – ni mniej, ni więcej jak tylko anagramatyczne przestawki słowotwórczych rdzeni ‘śmierci’... „Nazwy śmierci w językach indoeuropejskich wywodzą się od praindoeuropejskich rdzeni \*mrt, \*mr-, \*mer-, \*mor-. Trudno określić dokładnie ich znaczenie, ale należy zauważyć, że wyrazy od nich pochodzące w językach indoeuropejskich oznaczają ‘być zniszczonym, spalonym, zeszytywnieć, zgnieść’”<sup>81</sup>, głoszą autorzy językoznawczej analizy.

Zdaje się więc, że równolegle wobec (choć może wbrew?) futurystycznej wiary w życie, Jankowski para się w swoich poetyckich obrazach konstruowaniem kolejnych krypt, buduje ich ściany i stropy, które – jak już wiemy – zwykł podtrzymywać, spajający wszystko, niezbędny element konstrukcyjny – tram. Wszak „nigdy nie ma krypty bez budowania: budowanej architektury, budującego dyskursu”<sup>82</sup>. Niezbędne kamuflowanie krypty jest

---

nie rz w ż, ó w u, spółgłosek dźwięcznych na bezdźwięczne (zgodnie z wymową warszawska) i – niekiedy – uproszczeniach grup spółgłoskowych”. Z Jarosiński, dz. cyt., s. 75.

<sup>81</sup> A.B. Burzyńska, J. Kamieniecki, *Wpływ przeszłości na językowy obraz śmierci ludzi i zwierząt w polszczyźnie*, „Etnolingwistyka” 1997/1998, nr 9/10, s. 83.

<sup>82</sup> J. Derrida, dz. cyt., s. 163.

zaś rolą maggi-czynnych kryptonimów i – tym samym – czynnością najzupełniej poetycką, która każe widzieć znaczeniową podwójność tramu.

Krypta nie jest zatem miejscem naturalnym, ale znaczącą historią sztuczki, architektury, artefaktu: miejsca za wartego w innym, ale ściśle od niego oddzielonego, wyizolowanego z ogólnej przestrzeni za pomocą ścian, zamknięcia, enklawy. Aby wyrwać z niej rzecz. Budując system ścian, z ich stroną wewnętrzną i zewnętrzną, kryptyczna enklawa tworzy rozłam w przestrzeni ogólnej, w zebranym systemie jej miejsc, w architektonice jej placu otwartego w swoim wnętrzu i ograniczonego przez ogólne zamknięcie, w jej forum<sup>83</sup>.

Być może taka jest historia sztuczki Jankowskiego, zasada dziwnej architektury i geometrii maggi-cznego tramu i krypto-ortograficznego żywego muru. Polem gry jest tętniące życiem miasto, w samym jego środku, w poprzek ulicy, tkwią tram i mur – elementy konstrukcyjne zakamuflowanej kryptycznej przestrzeni; enklawa i sejf, w którym Jankowski składa swoją tajemnicę; miejsce nie-miejsce śmierci, która jest wiecznie żywa; miejsce, będące dowodem niemożliwej żałoby, „zerwania” ze śmiercią i niemożliwego opowiedzenia się „za życiem”.

Jeśli zdecydujemy się podążyć tym tropem, okaże się, że kryptycznych przestrzeni w *Rytmach miasta*, owej pierwszej futurystycznej części tomu, jest znacznie więcej. Znajdziemy wśród nich te bardziej oczywiste i czytelne, a przez to mniej ciekawe, jak zlokalizowana w samym środku miasta *Kawiarnia umarłych*, w której ożywa nieżyjący od sześciu lat kelner i „schodzą się cienie stałych gości, ktuży już dawno przestali psychodźci, kturych żywi w dzień nie widzą” (*Kawiarnia umarłych*, T). Znajdziemy jednak też na przykład interesujące przestrzenie kryptyczne, które wyłaniają się wprost z intertekstualnych nawiązań. Tak będzie, jak sądzę, w przypadku zagadkowego, na poły ekspresjonistycznego opowiadania *Człowiek-serce*, będącego historią ożywającego serca, które wydarto wziętemu do niewoli wodzowi. Z serca wyrasta nowy człowiek, lecz zupełnie pozbawiony skóry... Nietrudno zresztą wpisać ten pomysł – śladem poprzednich – w krąg inspiracji opowiadaniem Poego, wśród których natrafiamy na domagający się sprawiedliwości głos ożywającego serca, pochodzącego z zamordowanego ciała. To słynne opowiadanie, którego tytuł przez Bolesława Leśmiana został przetłumaczony jako *Serce – oskarżycielem*, a przez Wyrzykowskiego jako *Zdradzieckie serce*, jest zresztą modelowym przykładem tekstu „z krypta”, z której – usytuowanej pod podłogą – zaczyna nagle dochodzić dźwięk czy raczej rytm nieumarłego serca. Słowa do tej melodii mógłby z kolei podsuwać *Pogrzeb duszy*, jeden z wierszy z drugiej części tomu:

<sup>83</sup> Tamże, s. 125.



O serce! Do kogoż Cię pszytulę? Do kogo?  
Nie do Ciebie, pusty kącik  
Nie do Was sosny siostszyce  
Do Ciebie zimny głazie grobowcowy,  
Do Ciebie.  
(*Pogrzeb duszy*, T)

Zapewne jednak na najciekawszy z pozostałych, rozsznycanych po *Tramie*, kryptycznych obrazów napotykaemy w *Pszemianie*, w której tygrys bengalski – nie wiedzieć skąd znajdujący się w zwykłym pokoju, znów oczywiście w samym środku miasta – siedząc i wpatrując się w bohatera, nagle wgryza się w jego wnętrze i w serce. Ostatecznie dochodzi do dziwnej inkorporacji: „Muj tygrys jest wewnątrz mnie, we mnie. Stanowimy jedność” (*Pszemiana*, T), zwierzy się bohater, i dalej: „W ruch, w płasawisko życia pujdę ze swoim tygrysem na ulicę!” (*Pszemiana*, T). Okazuje się jednak, że drapieżny, inkorporowany tygrys, który miał żyć w bohaterze, umiera. A ten drugi znajduje się teraz w owym „płasawisku życia”, skrywając w sobie kryptę, w której spoczywa tygrysi trup:

Noszę w sobie teraz jego cielsko martwe, nieszkodliwe.  
Tu spoczywa tygrys bengalski, szlachetne, ś. p. zwierzę.

Ale muj tygrys już nie żyje, nie żyje wreszcie.  
Zdechł i chwala Bogu.  
Tu w piersi spoczywa jego ś. p. trup

(*Pszemiana*, T)

W *Pszemianie* Jankowski jednocześnie kryptonimuje i unaocznia miejsce krypty – miejsce śmierci, które nosi się w sobie i z którym wychodzi się na ulicę, w sam środek oszalałego od tętniącego, nieokiełznanego życia miasta. Miasto jest bastionem nowoczesności, witalności i samego życia, w które idzie się jak w paszczę lwa, ale tak naprawdę w środku niesie się tygrysa – martwego, zamkniętego w kryptcie, natrętnie obecnego trupa<sup>84</sup>.

## Rama

Kryptyczne enklawy i ich ciągle wyznaczanie, wznoszenie murów, budowanie ścian, kreślenie obrysów, które w obszarze nowoczesnego życia, tętniącego nim miasta i ciała wydziela zamkniętą, skrytą przestrzeń – to

<sup>84</sup> Szersze omówienia złożonych znaczeń opowiadań *Człowiek-serce* i *Pszemiana* oraz mnogość intertekstualnych nawiązań, na jakie napotykaemy w tych być może najbardziej interesujących tekstach Jankowskiego, z całą pewnością wymagają odrębnego omówienia, które znacznie przekroczyłyby jednak ramy niniejszego szkicu.

niewątpliwe obsesje Jankowskiego. Temu ruchowi fantazmatów zdaje się odpowiadać językowa kryptonimia, obejmująca szereg maggi-czynnych znaków, słowne maski i przykrywki, odciskająca się w materialności języka, w brzmieniu, w anagramatycznej głoskowej intensywności i „śmiercionośnej” grze skojarzeń, jednocześnie maskującej i stale podsuwającej jedno, tak bardzo nieprzystające do pulsu nowoczesnego życia, słowo. Z takim przypuszczeniem pora wrócić „na barykadę”, która wcześniej kazała nam nadłożyć drogi.



Spójrzmy już teraz tylko na prostokąty, dwa kształty, dwa kontury, dwie figury, dwa otwory, dwa okna, dwie dziury, dwie szczeliny między słowami. Pomiedzy obrazem przygotowywanej rewolucji a wizją słonecznej utopii – to miejsce milczenia, które Jankowski postanowił uprzestrzennić, za pomocą znaków graficznych włączyć w obręb pisma. Wątpliwe wszak, by prostokąty znalazły się tu przypadkiem. Zdaje się raczej, że Jankowski w przemyślany sposób skomponował to miejsce tekstowej ciszy. Ale metodą, jaką wybiera autor *Tramu*, jest jednak nie – tak znakomicie opisana i wyzyskana przez Mallarmégo<sup>85</sup> – biel, lecz raczej „rysunek” ciszy. Dla jej oddania Jankowski wprowadza białe pola, za pomocą podwójnego obramowania przechwytyjąc typograficzne „światło”. Ale choć mówimy o „świetle”, miejsce to zdaje się jednak wyjątkowo ciemne. Wszak czy prostokątny kształt z podwójnym obramowaniem nie mógłby skądinąd przywodzić na myśl trumny – kolejnej kryptycznej enklawy – wyrysowanego między wersami, tekstowo uprzestrzennionego miejsca ciszy?

Bez względu jednak na to, co zobaczymy w dwóch graficznych znakach, ciekawszym problemem zdaje się to, jak na nie patrzymy. Można więc patrzeć na białe i czarne kwadraty i prostokąty Jankowskiego jak na przejaw czystej wizualności, która nigdzie nie odsyła, zatrzymując na „dotkliwej” materialności znaków, która chwytając typograficzne światło, uprzestrzenia tekstową ciszę. Ale można by przecież spojrzeć na nie tak, jak chciałby tego na przykład Kazimierz Malewicz, malujący swój, inspirowany pracami nad futurystyczną operą *Zwycięstwo nad słońcem* Michaiła Matiuszyna, *Czarny*

<sup>85</sup> S. Mallarmé, *Kryzys wiersza* [1895], przeł. E.D. Żółkiewska, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, red. A. Ważyk, Warszawa 1980. Por. na ten temat: P. Śniedziewski, „Rzut kośćmi” Mallarmégo – od oralnej metafory milczenia do piśmiennej metafory bieli, „Teksty Drugie” 2010, nr 1–2, s. 193.

*kwadrat na białym tle*, powstały w tym samym 1914 roku, w którym Jerzy Jankowski publikował swoje pierwsze futurystyczne wiersze. Można więc na owych abstrakcyjnych formach zatrzymać wzrok, spróbować spojrzeć przez nie lub pozwolić, by to one patrzyły na nas. Jak pisał Malewicz, rozwijając antyrealistyczną teorię suprematyzmu, w której celem sztuki było dotarcie do duchowej wiedzy o rzeczywistości za pośrednictwem odczucia: „Ostrą granicą dzielimy czas i stawiamy na pierwszej stronie płaszczyznę w postaci kwadratu czarnego jak tajemnica, płaszczyzna patrzy na nas ciemnym, jak gdyby kryła w sobie nowe stronice przyszłości. Będzie znamieniem naszego czasu [...]”<sup>86</sup>. Droga ducha i droga materii, widzialne i niewidzialne, ciemna tajemnica przyszłości i futurystyczny brzask? Brzmi jak aporia, w której początek biorą wszystkie wiersze Jankowskiego – na czele z „optymistycznym” i „słonecznym” tytułowym *Tramem*.

Choć dwa prostokąty przysparzają niemało interpretacyjnego kłopotu, to jednak na tle całego tomu wyglądają najzupełniej „naturalnie” – pasują do czarnych figur geometrycznych dzielących słowa na okładce, do geometrycznych znaków podziału i liniowych obramowań, wpisują się w prostokątną geometrię wyznaczoną przez tytułowy tram, który leży w poprzek ulicy i jak gdyby wyrysowaną w miejskiej przestrzeni, geometrię pierwszej litery tytułu i tomu – T. Gdy jednak docieramy do czwartej strony okładki, okazuje się, że ta nieskładna geometryczna rozsypanka coś nam zapowiadała, była częścią układu, który w całości staje przed naszymi oczami dopiero teraz. Liniowe i prostokątne części zbiegają się tutaj, tworząc obejmującą niemal całą stronę kratę, która zdaje się przedstawiać ostateczny kształt układanki, a zarazem powtarza to, co najistotniejsze; konkluduje, zbiera, podsumowuje. „Okna wyżej!” – głosi podpis pod kratą, która w jego świetle okazuje się zakratowanym oknem o grubych znakach podziału, przytłaczających niewielkie „światła” pomiędzy nimi. Krata Jankowskiego to zatem okienna rama.

Tram jest więc tomem w ramie... Jankowski postanowił ująć go w kłamrę ram, w ramę dwóch ram: przycięta kolumna okładki znajduje swój rewers w oknie z jej czwartej strony. Nie rozstrzygniemy, co znaczy eliptyczna formuła, jakim czasownikiem (imperatywem?) i w której osobie należałoby ją uzupełnić: wzniesmy (okna wyżej), budujcie (okna wyżej), patrz (okna wyżej)... Przypomina jednak swą konstrukcją dobrze znane futurystycz-

---

<sup>86</sup> K. Malewicz, *Uwagi o poezji, duchu, duszy, rytmie, tempie* [1918], przeł. A.L. Piotrowska, [w:] tegoż, *Wiersze i teksty*, przeł. A.L. Piotrowska, A. Pomorski, wyb. i oprac. A. Pomorski, Warszawa 2004, s. 70. Zob. także: tegoż, *Suprematyzm* [1927], przeł. J. Maurin-Białostocka, [w:] *Od Van Gogha do Picassa. Artyści o sztuce*, wyb. i oprac. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1969, s. 351.

ne zawołania: „Szyje gołę”, „Więcej słońca”, „Więcej światła”<sup>87</sup>... Nietrudno także ulokować „Okna wyżej!” na tle wielu innych architektonicznych dyspozycji Nowej Sztuki, wśród których znajdujemy między innymi taką: „Domy budować należy ze ścianami szklanymi od południa. Więcej światła, powietrza i pszeszsteń!”<sup>88</sup>. To samo zresztą chyba zapewnić miałyby „Okna wyżej!” – światło, powietrze i przestrzeń. Pytanie, dlaczego więc Jankowski zdecydował się je zakratować? Takie okno wszak nie wpuszcza zbyt wiele światła, nie można przez nie po prostu wyjrzieć, zatrzymuje nasz wzrok na kracie, jest oknem „ślepy” na to, co za nim.

Na odchodne Jankowski każe nam więc spojrzeć na kratę – najprostsze skrzyżowanie równoległych i prostopadłych linii – czysto abstrakcyjne, niemimetyczne, antyrealistyczne. Jej zgeometryzowany kształt przypomina apodyktycznie uformowaną ściętą kolumnę okładki. Krata – moduł, w który można wpisać wszystko; niezmienny, inercyjny stereotyp. Z jednej strony znaczy artystyczny puryzm i minimalizm, z drugiej – uniwersalność, która ma swoje źródło w samej figurze początku; za chwilę stanie się znakiem awangardy – w tych samych latach, co *Tram*, zaczynają powstawać wszak słynne Mondrianowskie kraty.

Rosalind Krauss w swojej błyskotliwej interpretacji awangardowych siatek i krat będzie traktowała je jako emblemat nowoczesności, rodzaj optycznej matrycy, która – będąc stereotypem – jest paradoksalnie ciągle na nowo odkrywana, bo sama odsyła do początku<sup>89</sup>. Krata podlega więc działaniu ekonomii estetycznej powtórzenia i oryginalności<sup>90</sup>. Oddając materialną strukturę dzieła – ramę i splot włókien podstawy obrazu – jest swoistym punktem zero, przestrzenią potencjalności, miejscem narodzin, choć jej struktura sprawia wrażenie martwej. Jest więc jednocześnie nie tylko oznaką twórczej wolności i przymusu, ale i żywego potencjału, który splata się z „martwą” koniecznością. Jednak faktycznie za awangardową kratą stoi – zdaniem Krauss – to, czego najmniej moglibyśmy się tam spodziewać: wyzierają zza niej słynne okna romantyków i symbolistów wraz z ich idealistycznymi konotacjami; okna, przez które wraz ze światłem miał wpadać duch. Píše więc Krauss tak: „nie sądzę, aby przesadą było twierdzenie, że za każdym dwudziestowiecznym przedstawieniem kraty

---

<sup>87</sup> B. Jasiński, *Do narodu polskiego. Mańifest w sprawie natyhmiastowej futuryzacji życia*, [w:] *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, wstęp Z. Jarosiński, wyb. H. Zaworska, Wrocław 1978, s. 7–17.

<sup>88</sup> Tamże, s. 10–11.

<sup>89</sup> R.E. Krauss, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, przeł. M. Szuba, Gdańsk 2011, s. 17–30.

<sup>90</sup> Por. na ten temat: T. Załuski, *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji*, Kraków 2012, s. 233.

stoi – niczym trauma – okno symbolistów paradujące w przebraniu traktatu o optyce<sup>91</sup>. Tym, co więc naprawdę miałyby splatać się w kracie, byłby wyparty konflikt pomiędzy materialnością i duchowością.

Być może splatają się więc w kracie-oknie na czwartej stronie okładki tomu Jankowskiego cztery, jak sądzę, najważniejsze aporie, wypierane przestrzenie konfliktu, z których bierze swój początek *Tram*, sytuując się pomiędzy tym, co symbolistyczne i awangardowe, pomiędzy oryginalnością i powtórzeniem, materialnością i duchowością, a być może nade wszystko pomiędzy futurystycznie afirmowanym potencjałem życia i wiecznie obecnym cieniem kryptycznej enklawy. Wejście do tej ostatniej, w której spoczywa to, co wyparte, każdorazowo maskują kolejne kryptonimy, podwójne znaki, oryginalne i powtarzane, jednocześnie skupiające na własnej materialności i odsyłające gdzieś – nie do końca wiadomo gdzie.

A może ostatnim maggi-cznym słowem, o którym trzeba by tu napisać jest właśnie rama, w której skrywa się wszak mara, oznaczająca nie tylko senne widzenie, półmartwą, półżywą zjawę i stanowiąca kolejną kombinację „śmiercionośnych” głosek. Mary to wszak i nosze dla zmarłych albo sama – wyeksponowana na podwyższeniu – trumna<sup>92</sup>. Ramy i mary, mury i mory, rytmy, trumny, traumy i tramy...

\* \* \*

Ale czym jest tram? A gdybym tutaj o nim napisała? Czy dałabym radę napisać, gdzie się skrywa, gdzie ujawnia i jak właściwie działa ta dziwna kryptonimia wciąż jeszcze bez imienia? Zanim zdążę, już widzę, że całe moje myślenie o YY jest właściwie tylko dziecięcym ćwiczeniem z powtarzania, w którym za pośrednictwem tego osobliwego imienia nowoczesności, jakim jest tram, język zatrzymuje na tym, co materialne, atakując żywą, jednosylabową, pulsacyjną intensywnością brzmienia, która jednak – jak już wiemy – jest zaledwie wariacją na temat słowotwórczego rdzenia śmierci. Tak działają maggi-czne znaki... Ale jakież jest moje zaskoczenie, kiedy dostrze-

<sup>91</sup> R.E. Krauss, dz. cyt., s. 25.

<sup>92</sup> Osobliwy etymologiczny splot ramy obrazu i mary, widoczny zresztą w wielu językach, można by uznać właściwie za topos, do którego będzie odwoływał się chociażby Theodor W. Adorno w swojej słynnej krytyce muzeów, twierdząc, że spoczywają w nich „na marach martwe wizje”. W rozwijaniu analogii Adorno zresztą nie zdecydował się w tym poprzestać, zauważając dalej, że również „muzeum i mauzoleum łączy nie tylko skojarzenie fonetyczne”. T. Adorno, *Muzeum Valéry Prousta*, [w:] *Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków 2005, s. 91. Ciekawe, eksponujące chiasm, przetworzenie tego motywu znajdujemy skądinąd w wierszu Jerzego Ficowskiego: *Obrazy których nikt nie ogląda* „schodzą w ziemistość/ na marach ram”. J. Ficowski, *Obrazy których nikt nie ogląda* [z tomu *Ptak poza ptakiem*, 1968]. Cyt. za: tegoż, *Gorączka rzeczy*, Warszawa 2002, s. 119.

gam, że wszystkie TRAMY Jankowskiego mogą czytać jak równania z własną niewiadomą, gdy pewnego razu wyjaśniają mi się nagle w anagram własnego imienia... Tram, prawdziwie maggi-czny kryptonim. Wspiera się na nim błękitne futurystyczne niebo i ciemne sklepienie krypty. Entuzjazm i trwoga.

## BIBLIOGRAFIA

- Adorno A., *Muzeum Valéry Prousta*, [w:] *Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Kraków 2005.
- Balcerzan E., *Nogi Izoldy Morgan i Ręce Orlaka*, [w:] tegoż, *Kręgi wtajemniczenia*, Kraków 1982.
- Baranowska M., *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Warszawa 1984.
- Benjamin W., *Berlińskie dzieciństwo na przełomie wieków*, przeł. B. Baran, Warszawa 2010.
- Benjamin W., *Dziennik moskiewski*, przeł. B. Baran, Warszawa 2012.
- Benjamin W., *Konstelacje. Wybór tekstów*, przeł. A. Lipszyc, A. Wołkowicz, Kraków 2012.
- Bürger P., *Teoria awangardy*, Kraków 2005.
- Burzyńska A.B., Kamieniecki J., *Wpływ przeszłości na językowy obraz śmierci ludzi i zwierząt w polszczyźnie*, „Etnolingwistyka” 1997/1998, nr 9/10.
- Deleuze G., Guattari F., *Kafka. Ku literaturze mniejszej*, przeł. A.Z. Jaksender, K. Jaksender, red. C. Rudnicki, Kraków 2016.
- Derrida J., *Fora. „Kanciaste” słowa Nicolasa Abrahama i Márii Török*, przeł. B. Brzezicka, „Teksty Drugie” 2016, nr 2.
- Ficowski J., *Gorączka rzeczy*, Warszawa 2002.
- Foks D., *Ludzie kultury*, Wrocław 2019.
- Gazda G., *Futuryzm w Polsce*, Wrocław 1974.
- Głogier Z., *Encyklopedia staropolska*, t. IV, Warszawa 1900.
- Grabowski I., *Najnowsze prądy w literaturze europejskiej. Futuryzm*, „Świat” 1909, nr 40, cz. 1, s. 5–7 oraz nr 41, cz. 2.
- Graf P., *Automobil w pędzie. Studia o futuryzmie i futurystach*, Poznań 2018.
- Horzyca W., [recenzja tomu *Tram wpopszek ulicy*], „Skamander” 1920, nr 1.
- Jankowski J., *Maggi*, „Widnokrąg” 1914, nr 25.
- Jankowski J., *Splon lotnika*, „Widnokrąg” 1914, nr 22.
- Jankowski J., *Uwagi, sądy...*, „Widnokrąg” 1914, nr 21.
- Jarosiński Z., *Wstęp*, [w:] *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, wyb. H. Zaworska, wstęp Z. Jarosiński, Wrocław 1978.
- Jarzębski J., *Maggi Jerzego Jankowskiego – prekursorski poemat*, [w:] *Awangarda Środkowej i Wschodniej Europy – innowacja czy naśladownictwo?*, red. M. Kmiecik, M. Szumna, Kraków 2014.
- Karpowicz A., *Co słychać w manifestach?*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2019, z. 2.
- Kozikowski E., *Jerzy Jankowski*, [w:] tegoż, *Łódź i pióro. Wspomnienia o pisarzach pochodzących z Łodzi, bądź z Łodzią związanych*, Łódź 1972.

- Krauss R.E., *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, przeł. M. Szuba, Gdańsk 2011.
- Lipszyc A., *Benjamin na lodzie*, „Dwutygodnik”. <<https://www.dwutygodnik.com/arttykul/3977-benjamin-na-lodzie.html>> [dostęp: 23.03.2020].
- Lipszyc A., *Imię jako pepepek snu, czyli jak odzyskać rzeczy, których nigdy nie mieliśmy*, „Teksty Drugie” 2016, nr 5.
- Majerski P., *Jerzy Jankowski*, Katowice 1994.
- Malewicz K., *Suprematyzm* [1927], przeł. J. Maurin-Białostocka, [w:] *Od Van Gogha do Picassa. Artyści o sztuce*, wyb. i oprac. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1969.
- Malewicz K., *Uwagi o poezji, duchu, duszy, rytmie, tempie* [1918], przeł. A.L. Piotrowska, [w:] tegoż, *Wiersze i teksty*, przeł. A.L. Piotrowska, A. Pomorski, wyb. i oprac. A. Pomorski, Warszawa 2004.
- Mallarmé S., *Kryzys wiersza* [1895], przeł. E.D. Żółkiewska, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, red. A. Ważyk, Warszawa 1980.
- Marinetti F.T., *Destruction of Syntax – Radio Imagination – Words-In-Freedom* (1913), [w:] *Futurism. An Anthology*, red. L. Rainey, C. Poggi, L. Wittman, New Haven, London 2009.
- Marinetti F.T., *Manifest futurystów*, „Przegląd Wileński” 1913, nr 48–49.
- „*nieśmiertelny tom futuroz (o sterńie)*, „Nuż w bżuhu. 2 jednodynka futurozystuw”. Krakuw-Warszawa 1921, [bns].
- Okulicz-Kozaryn R., *Yeży Yankowski kontra Jerzy Jankowski. Akt zerwania z Młodym Polską i samym sobą (pierwsza odstona)*, „Ruch Literacki” 2020, nr 1.
- Poe E.A., *Maska śmierzki szkarłatnej (The Mask of the Red Death)*, przeł. B. Leśmian, [w:] tegoż, *Opowieszi niesamowite*, przeł. B. Leśmian, S. Wyrzykowski, Kraków 1974.
- Poe E.A., *Zagłada Domu Usherów (The Fall of the House of Usher)*, przeł. B. Leśmian, [w:] tegoż, *Opowieszi niesamowite*, przeł. B. Leśmian, S. Wyrzykowski, Kraków 1974.
- Rakoczy M., *Ortograficzny „prymitywista”: Manifest w sprawie ortografii fonetycznej Jasieńskiego w perspektywie antropologiczno-historycznej*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2016, z. 4.
- Rypson P., *Nie gęsi. Polskie projektowanie graficzne 1919–1949*, Kraków 2017.
- Shore M., *Kosmopolityzm, awangarda i utracona niewinność Europy Środkowej*, [w:] tejeże, *Nowoczesność jako źródło cierpienia*, przeł. M. Sutowski, Warszawa 2012.
- Sterna-Wachowiak S., *Miąższ zakazanych owoców. Jankowski – Jasieński – Grędynski*, Bydgoszcz 1985.
- Strożek P., *Marinetti i futuroz w Polsce 1909–1939. Obecność – kontakty – wydarzenia*, Warszawa 2012.
- Śniecikowska B., „Nuż w uhu”? *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futurozizmu*, Wrocław 2008.
- Śniedziewski P., „Rzut kośćmi” *Mallarmégo – od oralnej metafory milczenia do piśmiennej metafory bieli*, „Teksty Drugie” 2010, nr 1–2.
- Trzynadłowski J., *Futuroz polski*, [w:] *Futuroz i jego warianty w literaturze europejskiej*, red. J. Heistein, Wrocław 1977.
- Wasowski J., *Z galerii ludzi niezwykłych. Jerzy Jankowski*, „Kurier Codzienny” 1946, nr 219.

- Wańkiewicz A.K., *Posłowie*, [w:] Y. Yankowski, *Rytmy miasta*, wyb. i oprac. A.K. Wańkiewicz, Warszawa 1972.
- Wójtowicz A., *Czarne i czerwone. Masy ludzkie w poezji polskiego futuryzmu*, „Praktyka Teoretyczna” 2019, nr 3.
- Yankowski Y., *Rytmy miasta*, wyb. i oprac. A.K. Wańkiewicz, Warszawa 1972.
- Yankowski Y., *Tram wpoprzek ulicy*, Warszawa 1920.
- Załoski T., *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji*, Kraków 2012.
- Zawada A., *Przywrócenie Jerzego Jankowskiego*, „Nadodrże” 1973, nr 9.
- Zaworska H., *Przemiany polskiego futuryzmu*, [w:] *Literatura polska 1918–1975*, t. 1, red. A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żółkiewski, Warszawa 1975.