

## **Mój futuryzm**

## 1

Rok akademicki 1912/1913 i 1913/1914 (przywykłem myśleć o tamtych czasach wedle dat studiów) to były lata literaturoznawczego i naukowego dojrzwania.

Wydawało się wtedy absolutnie niewątpliwe, że i w sztukach plastycznych, i w poezji, i w nauce (a dokładniej: w naukach) przeżywamy epokę kataklizmów. Wsłuchiwałem się wówczas w wykłady młodego fizyka, który wrócił z Niemiec i mówił o pierwszej rozprawie Einsteina z teorii względności (to było jeszcze przed ogłoszeniem ogólnej teorii względności), poddawałem się też kolejnym wrażeniom wywoływanym przez artystów francuskich i wschodzące malarstwo rosyjskie, prawie, a potem już w pełni bezprzedmiotowe.

Po francuskim prologu, którego pierwsze imię to jednak dla mnie Mallarmé, pomimo że znałem już wtedy także Rimbauda i innych późniejszych poetów, nastąpiło odkrycie najnowszej poezji rosyjskiej, od *Policzka powszechnemu smakowi*<sup>1</sup> poczynając – to były niezapomniane przeżycia. I wyraźnie zaznaczał się wspólny front nauki, sztuki, literatury i życia z nowymi, jeszcze nieznanymi przyszłymi wartościami. Wydawało się, że powstaje nauka wsparta na nowych prawach, nauka jako taka, która otwiera nieograniczone perspektywy i wprowadza do obiegu nowe

pojęcia – te, o których mówiono wtedy, że nie mieszczą się w tradycyjnych ramach zdrowego rozsądku. Tak nas uczyli i Umow, i Chwolson, fizycy atomowi, których wtedy czytałem i słuchałem<sup>2</sup>. To samo działo się w pozostałych dziedzinach. Otwierała się nieznaną tematyką czasu i przestrzeni, która przyprawiała o zawrót głowy. Nie widzieliśmy różnicy pomiędzy Chlebnikowem poetą a Chlebnikowem mistycznym matematykiem. Nawiasem mówiąc, kiedy zaszedłem do niego – odnowiciela słowa poetyckiego – od razu zaczął mi opowiadać o swoich matematycznych poszukiwaniach i przemyśleniach.

Właśnie w tych latach, niedługo przed I wojną światową, wielką popularnością cieszyły się różnorakie wieczory z prelekcjami i dyskusjami. Wiele z tych dyskusji wiązało się z tak zwanym kryzysem teatru i z problemami nowatorstwa w sztuce teatralnej: z zapalem omawiano doświadczenia Craiga i Wachtangowa, Tairowa, Jewrieinowa, Meyerholda. Każdy spektakl, i w Moskwie, i w Petersburgu, poruszał i wywoływał spory. Organizowano, oczywiście, także spotkania i dyskusje na tematy literackie, filozoficzne i socjologiczne.

Wieczory futurystów gromadziły niewiarygodnie tłumną publiczność – Wielkie Audytorium Muzeum Politechnicznego było nabite ludźmi! Z oczywistych powodów: wiele osób przyciągał skandal, ale rzesze studentów wyczekiwały nowej sztuki, pragnęły nowego słowa, przy czym – co znamienne – proza budziła nikłe zainteresowanie. To był czas, gdy czytelnicy skłaniali się prawie wyłącznie ku poezji. Gdyby zapytać wówczas kogokolwiek z naszego licznego środowiska, co się dzieje w literaturze rosyjskiej – odpowiedź odsyłałaby do symbolistów, zwłaszcza do Błoka i Biełego, być może niekiedy do Annińskiego bądź do tych, którzy nastali po symbolistach, mało kto jednak wspominałby o Gorkim: jego twórczość wydawała się zamykać przed 1905 rokiem. Bardzo nie lubiano późnego pisarstwa Sołoguba. Jedynym jego uznawanym utworem był *Mały bies* – także zresztą pozawzorajsza literatura – i niewielkie opowiadania. Czytano

Riemizowa, ale tak przy okazji, bo panowało powszechne przekonanie, że najważniejsze są wiersze i że to poezji dane jest wypowiedzieć autentycznie nowe słowo.

To nowe słowo można było usłyszeć nie tylko podczas gromadnych publicznych wieczorów. Organizowano prywatne zebrania, powstało wiele zamkniętych grup i kółek – wszędzie zajmowało poczesne miejsce.

Majakowskiego zobaczyłem po raz pierwszy w jedenastym roku. Jakkolwiek to dziwne, wczesne kadry moich wspomnień często utrwalają pamiętne daty z jego biografii.

Byłem w tym czasie daleko silniej związany z kręgami malarzy niż pisarzy i poetów. Miałem dwóch przyjaciół. Jeden z nich to Isaak Kan<sup>3</sup>, mój towarzysz z Instytutu Łazarewskiego<sup>[4]</sup>, który bardzo wcześnie zaczął poszukiwania nowych form w malarstwie. Epoka abstrakcjonizmu dopiero się zapowiadała, lecz problematyka uwolnionego światła i uwolnionych wymiarów była już podejmowana. Uwodzili Francuzi. Wymieniano nazwiska Matisse'a i Cézanne'a. Płótna Picassa zdobiły już wprawdzie willę Szczukina<sup>[5]</sup>, ale naonczas jeszcze w niej nie bywaliśmy, toteż dowiedzieliśmy się o artyście trochę później. Byli też inni. W Galerii Trietjakowskiej wisały obrazy kilku bardzo wybitnych malarzy, nowych, to znaczy nowych z punktu widzenia tamtych czasów, francuskich postimpresjonistów. Toteż przechodziliśmy od zachwycania się impresjonizmem właśnie do postimpresjonizmu, który w istocie zapowiadał już odrzucenie poprzednika. Fascynowali nas Cézanne i van Gogh, a także, choć w mniejszym stopniu niż van Gogh, Gauguin i wielu innych nowatorów.

Drugim przyjacielem był Siergiej Bajdin<sup>6</sup>, artysta, który wszedł do zwartych szeregów wyznawców i uczniów Michaiła Łarionowa. (Łarionow, w ostatnich latach życia, kiedy spotkałem się z nim w Paryżu, wspominał szczegółowo – a miał fenomenalną pamięć – zwłaszcza Bajdina jako jednego z pierwszych malarzy abstrakcjonistów, który już w trzynastym roku, podczas wystaw

*Tarcza i Nr 4*<sup>7</sup>, był autentycznie utalentowanym rzecznikiem sztuki bezprzedmiotowej).

Razem z nimi, z Bajdinem i Kanem, poszedłem na pogrzeb Sierowa<sup>8</sup>. A Sierowa wszyscyśmy jeszcze, jak dawniej, lubili, pomimo naszej nieprzejednanej niechęci zarówno do Świata Sztuki, jak i do Związku Artystów Rosyjskich<sup>9</sup>. Byliśmy na wernisażu Świata Sztuki, w styczniu jedenastego roku, i tu dwa obrazy Sierowa manifestujące jego nowe poszukiwania wywoływały i wstrząs, i niedowierzenie publiczności. Jeden to *Porwanie Europy*, a drugi – portret nagiej Idy Rubinstein<sup>10</sup>. Staliśmy przed tymi płótnami pomiędzy widzami, którzy je omawiali, a przeważnie osądzali. Wśród nich – postawna dama, żona gruzińskiego księcia Gugunawy, malarza (znałem go, był czy to spokrewniony, czy spowinowacony z moimi bliskimi przyjaciółmi, rodziną Żebrowskich<sup>11</sup>). Nigdy nie zapomnę głośnego narzekania księżnej: „Bezwstydnica! Żeby choć miała co pokazywać, ta chuda szczapa!”

Pogrzeb, jak wówczas bywało na rosyjskich ceremoniach żałobnych, zgromadził tłum studentów, którzy szli do samego cmentarza. Byliśmy w domu Sierowa. Leżał w trumnie. W mojej pamięci dobrze utrwalił się jego niezwykle piękny profil. Kiedy wyszliśmy i dotarliśmy do cmentarza, nagle rozległ się donośny, czysty głos. Staliśmy stosunkowo blisko trumny i rodziny malarza. Pytano, kto to; podobno jeden z jego najlepszych uczniów – padła odpowiedź. To był Majakowski. Z prawdziwym wzruszeniem wspominał Sierowa i uroczyście obiecał, że to, czego ten nie zdążył zrobić, zrobi młode pokolenie<sup>12</sup>. Przedtem nigdy o Majakowskim nie słyszałem.

Kolejny raz zobaczyłem go na wystawie Waleta Karo<sup>13</sup>, na początku dwunastego roku<sup>14</sup>. Pamiętam, że nie rozpoznałem ucznia Sierowa – pojawił się rozczochrany młodzieniec w wytartej aksamitnej bluzie, który od razu wdał się w pyskówkę z organizatorami ekspozycji. W obawie przed skandalem został dosłownie wypchnięty. Byłem oszołomiony i osłupiały: w końcu ci organizatorzy to, jak się zdawało, artyści nowatorzy, czemu zatem stchórzyli?

Najlepiej z nich znałem Adolfa Milmana<sup>15</sup>, starszego brata mojego w tym czasie wielkiego przyjaciela Siemiona Milmana. Zapytałem go, o co chodzi. „Jak by tu powiedzieć... to po prostu chuligani?”. Adolf Milman był pejzażystą, rzekłbym – w stylu Deraina. Należał do Waleta Karo, miał do kubizmu sceptyczny stosunek, ale zapoznał mnie ze wszystkimi, którzy byli wówczas w tej grupie – Maszkowem, Konczałowskim, Lentułowem, Jakułowem i innymi. Początkowo była to zresztą powierzchowna znajomość.

Po pewnym czasie zobaczyłem Majakowskiego w towarzystwie jakiegoś tłuściocha. Tłuściochem, jak się okazało, był Burluk. Widziałem ich na tym samym koncercie Rachmaninowa, o którym pisze w autobiografii Majakowski<sup>16</sup>. Pamiętam, jak stał pod ścianą z nieskrywanym wyrazem smętnej nudy na twarzy. Tym razem go rozpoznałem. Jego oblicze było tak zastanawiające, że uporczywie się w nie wpatrywałem.

Niedługo potem, 25 lutego w dwunastym roku, Walet Karo zorganizował dyskusję, w której uczestniczył Majakowski. To było, jak się wydaje, jego pierwsze tego rodzaju publiczne wystąpienie<sup>17</sup>. Dyskusja wywarła na mnie ogromne wrażenie, bo wreszcie wyczułem cały ten ferment, wszystkie te nowe pytania sztuki, które dojrzały i ujawniły się ostro, bliźiuteńko i nieodwołalnie.

A potem, późnym latem, wyszła broszura – poemat *Igra w adu*<sup>18</sup>. Zdobyłem ten poemat i zaczytałem się. Poraził mnie – poraził mnie, bo zupełnie inaczej wyobrażałem sobie wtedy nowatorski wiersz, a tu miałem w znacznej mierze nieomal parodystyczną wersyfikację, parodię wiersza Puszkina. Porwało mnie to od razu. Nie wiedziałem jeszcze wtedy nic o Chlebnikowie, nie słyszałem o Kruczonychu. Ale w naszym niewielkim kółku zaczęły się wówczas rozmowy o powstaniu rosyjskiego futuryzmu.

Orientowałem się już nieźle w futurystach włoskich, bo moim nauczycielem francuskiego w Instytucie Łazarewskim był Giennrich Edmundowicz Tastiewien<sup>19</sup>. Pozostawałem z nim w bardzo przyjacielskich stosunkach. Nie musiałem wkuwać u niego francusz-

czynny, bo mówiłem w tym języku od wczesnego dzieciństwa. Toteż zamiast prac domowych, które pisali koledzy, zadawał mi specjalne tematy zgodne z moimi zainteresowaniami. Tak naprawdę, powiem wprost, w ten sposób pojawiły się moje naukowe zainteresowania literaturą.

Pierwszym tematem, który mi wyznaczył, był wiersz Mallarmégo *Lazur*. Właśnie wyszła i dotarła do Moskwy książka Thibaudeta o poecie<sup>20</sup>. Zawarte w niej analizy utworów, próby przedostania się do wnętrza ich budowy wywarły na mnie wielkie wrażenie. Zupełnie tego nie znałem. W ogóle powinienem był powiedzieć, że na początku nauki w Instytucie Łazarewskim (który był w istocie szkołą średnią przy uczelni dla orientalistów) myślałem o zajęciu się albo przyrodoznawstwem – ojciec był inżynierem chemikiem i sugerował mi ten kierunek – albo, powiedzmy, astronomią lub geologią. Wciąż się wahałem, ale nigdy nie dopuszczałem możliwości poświęcenia się czemuś innemu niż nauce. Już w dzieciństwie, gdy mnie pytano, kim chciałbym zostać, odpowiadałem: „Wynalazcą, a jeśli się nie uda, to pisarzem”. Wydawało mi się, że nietrudno stać się pisarzem. W trzeciej klasie redagowałem ilustrowany miesięcznik „Mysl uczenika”, w którym zamieszczałem swoje wiersze i prozę<sup>21</sup>. Ale zostać wynalazcą – o, to pociągało mnie znacznie silniej. Niemniej od nauk ścisłych gdzieś w czwartej klasie przeszedłem do fascynacji literaturą, zwłaszcza poezją, i postanowiłem: będę literaturoznawcą. Tyle że wszystko, co znajdowałem w pracach o literaturze, od razu wydało mi się zdecydowanie niewystarczające i nie takie jak trzeba. A przede wszystkim powziąłem przekonanie, że badanie literatury oznacza w pierwszej kolejności zanurzenie się w tajnikach języka.

Tak więc postanowiłem zostać językoznawcą. Miałem wtedy czternaście–piętnaście lat. Zapożyczywszy się u wuja, kupiłem słownik Dala<sup>[22]</sup> i czytałem bez przerwy. Zdobyłem Potiebni *Iz zapisok po russkoj gramatiki* oraz *Mys' l i jazyk*<sup>[23]</sup>. I coraz bardziej skłaniałem się ku lingwistyce.

Tastiewien był czarującym człowiekiem, a do mnie odnosił się niezwykle ciepło. Pełnił funkcję sekretarza miesięcznika symbolistów „Zołotoje runo”, był typem animatora kultury z inteligenckiej bohemy, ale w żadnym razie nie pedantycznym nauczycielem znamiennym dla tamtych czasów. Pamiętam, jak pewnego razu szliśmy razem przez korytarz – a panowała reakcyjna atmosfera, gimnazjalistów, a także studentów obowiązywała surowa dyscyplina, z całym szeregiem regulaminowych zakazów – i gdy rozmawialiśmy o symbolistach, podszedł do nas wychowawca. Zapytał: „Czyżby panowie nie wiedzieli, że uczniom nie wolno chodzić tym korytarzem?”. Tastiewien zamilkł. Mnie zaś do żywego to dotknęło.

Po wykonaniu pracy dotyczącej wiersza *Lazur* miałem ochotę napisać o sonecie, który Thibaudet uznał za najtrudniejszy: „Une dentelle s’abolit...”. Przedstawiłem Tastiewienowi wierszowany przekład utworu<sup>24</sup> – rozmyślnie naśladujący klasyczną wersyfikację oryginału – i jego obszerny rozbiór. To było zaraz na początku trzynastego roku, już po mojej pierwszej pracy o Triediakowskim.

Chodzi o to, że w dziewięćset dziesiątym wyszedł *Simwolizm* Andrieja Biełego<sup>[25]</sup> z kilkoma artykułami o wierszu. W jednym z nich został przeprowadzony rozbiór wiersza Puszkina o incipicie „Nie śpiewaj przy mnie, urodziwa...”, drugi był poświęcony historii rosyjskiego czterostopowego jambu. Te szkice naprawdę mnie uwiodły. Akurat wtedy zachorowałem na żółtaczkę. I leżąc w gorączce, postanowiłem, pod ich wpływem, zarysować analizę wierszy Triediakowskiego. Najzupełniej przypadkowo ta praca zachowała się w moim archiwum<sup>26</sup>. Stanowiła statystyczny rozbiór poematów Triediakowskiego przeprowadzony na wzór badań Biełego, z polemiczną odpowiedzią na jego tezę, że u osiemnastowiecznych poetów rosyjskich główne odstępstwa od akcentu – główne, jak je określił Błok, „półakcenty”, to znaczący sylaby nieakcentowane w silnych częściach wersu – przypadają na czwartą sylabę, podczas gdy w wieku XIX przypadały na sylabę drugą. Uzupełniając Biełego, wykazywałem, że Triediakowski stosuje obficie i jeden, i drugi typ „półakcentów”, co oznacza, jak

wtedy sądziłem, że powstanie określonego układu metrycznego poprzedza okres chaotycznego przemieszania dwóch różnych typów<sup>27</sup>.

Pod sam koniec dwunastego roku ukazał się *Policzek powszechnemu smakowi*<sup>28</sup>. Sprawilem sobie egzemplarz prawie natychmiast. To było jedno z moich najsilniejszych przeżyć artystycznych. Zaczynał się wierszami Chlebnikowa i właśnie one autentycznie mnie wciągnęły. Znałem na pamięć wszystkie zamieszczone utwory: *Żmij pociągu – ucieczka, I i E*, dalej „Na wyspie Ösel...” i inne króciutkie wiersze, te, które weszły do *Konia Przewalskiego*, a także sztukę *Diawij bog*<sup>29</sup> – wszystko to po prostu i zwyczajnie mną wstrząsnęło: jego pojmowanie słowa, mistrzostwo słowiarskie. Wszystko odpowiadało moim ówczesnym marzeniom. Znałem już wtedy Picassa. Pierwszy raz go zobaczyłem podczas dyskusji zorganizowanej przez Waleta Karo, gdy Burluk wyświetlał na ekranie zdjęcia jego obrazów<sup>30</sup>. Wszyscy krzyczeli, większość albo z oburzeniem, albo z rozbawieniem. Te obrazy ośwładnęły mną jeszcze silniej, kiedy dzięki Milmanowi znalazłem się w galerii Szczukina<sup>[31]</sup>, w której wisiały w specjalnym pokoju, otoczone afrykańskimi rzeźbami wybranymi, jak mówiono, przez samego Picassa.

W styczniu trzynastego roku wybuchł skandal, gdy obłąkany Bałaszow pociął nożem albo brzytwą obraz Riepina *Iwan Groźny i jego syn*<sup>[32]</sup> (w czasach stalinowskich dla żartu nadano mu tytuł *Iwan Groźny udziela pierwszej pomocy swojemu synowi*) w Galerii Trietjakowskiej. Wywołało to wiele hałasu. Obwiniano futurystów, intensywnie wykorzystując wybryk do walki przeciwko nim. Futuryści, rzecz jasna, nie mieli z tym nic wspólnego. Walet Karo zorganizował wtedy dyskusję<sup>33</sup>. Wziął w niej udział sam Riepin, który słowami: „To hańba walczyć z artystami!” zaskarbił sobie wielką sympatię publiczności. Umiał mówić. Głównym referentem był poeta Maksimilian Wołoszyn. I nagle wystąpił Majakowski, bardzo ostro – zawsze przybierał surowy ton w stosunku do „karo-waleciarzy”. Uznawał ich za ugodowców, plasujących się między

kubizmem a sztuką daleko bardziej konserwatywną. W związku z tym, że zaprosili Wołoszyna, oznajmił: „Jest o tym w wierszu Prutkowa<sup>[34]</sup>” (w ogóle bardzo lubił cytować Prutkowa). I przeczytał wierszyk o popadii, która pozwała lokaja, bo znalazła na sobie robaka: „Gdy robak wątpliwości za gors ci się wśliźnie, / Sama go zduś, lokaja nie wołaj – w bieliźnie”. Przeczytawszy owe dwuznaczne wersy przy wtórze gromkich braw, porównywał Waleta Karo do tych, którzy wzywają na pomoc osobę postronną, pozbawioną jakiegokolwiek styczności z nową sztuką, gdy nie są w stanie rozstrzygnąć targających nimi wątpliwości<sup>35</sup>.

Czas był gorący. Dwudziestego czwartego lutego trzynastego roku odbyła się druga dyskusja. Pamiętam to bardzo dobrze: Majakowskiego usiłowano nie dopuścić do głosu. Aktywnie i „za”, i „przeciw” występowały różne osoby z publiczności, ale jemu ktoś nie pozwalał, ktoś zamknął mu usta za tę stosunkowo ostrą wypowiedź. I wtedy on pojawił się w jakichś innych drzwiach Muzeum Politechnicznego i zaczął wszystkich przekrzykiwać. A głos miał wyjątkowo doniosły, a przy tym niezwykle sympatyczny, hipnotycznie do siebie przyciągający, głos o kolosalnej skali. Gorąco przekonywał do nowej poezji, do Chlebnikowa<sup>36</sup>.

Pamiętam, że Kana poruszyły wtedy w *Policzku* dwa wiersze Majakowskiego, *Noc i Poranek*. Z powodzeniem czytał je dziewczynom jako swoje. Mnie one jednak nie porwały. Głosiłem, że poeta przyszłości, prawdziwy futurysta – to Chlebnikow. Pozostali wywarli na mnie znacznie mniejsze wrażenie, ale znałem na pamięć zamieszczony w almanachu wiersz Bieniedikta Liwszyca. Natomiast zupełnie nie podobał mi się Kandinsky (protestował potem, że umieszczono jego teksty, i oznajmił, że jest za nowatorstwem, ale przeciwko skandalom<sup>37</sup>). Znałem już jego książkę *Das Geistige in der Kunst*<sup>[38]</sup>, która wydawała mi się całkowicie związana ze sztuką niemiecką niedawnej przeszłości i z jej niejasnymi, abstrakcyjnymi hasłami. *Policzkiem* bardzo się szczyliłem. I potem wytrwale śledziłem wszystko, co wychodziło spod pióra Chlebnikowa.