

Magdalena Kokoszka
Uniwersytet Śląski w Katowicach
e-mail: magdalena.kokoszka@op.pl

Przestrzeń n-wymiarowa i węch. Uwagi o futuryzmie

1

W roku 1921 w liście do najbliższych młody poeta Julian Przyboś, założyciel klubu artystycznego „Dionizy”, dyskredytuje z przekąsem ówczesną konkurencję: „Tych fetorystów nie trzeba brać zbyt poważnie, żaden tam twórczy talent nie weźmie za łeb, zresztą mało tych spekulantów”¹ [podkr. – M.K.]. Zagorzały polemista, w przyszłości chętnie wykorzystujący w sporach argumenty natury estetyczno-zapachowej², zdaje się odwoływać do utartego już konceptu – prześmiewczej kontaminacji, pozwalającej na powiązanie futurystów z fetorem. W „Gospodzie Poetów”, redagowanej przez Radosława Krajewskiego, w czerwcu tegoż roku przeczytać można o „jedno-

¹ *Listy Juliana Przybosia do rodziny 1921–1931*, oprac. A. Przyboś, Kraków 1974, s. 48 (list z 7 lipca 1921).

² Chodzi tu przede wszystkim o argumenty prezentowane w trakcie polemiki z turpistami: „Jak wszystkie skłonności, także upodobania i wstręty ludzkie są rezultatem długiej ewolucji naszego gatunku. [...] Ocaleli ci, którzy przedkładali kwiat nad odchody, i ci stopniowo wykształcili sobie reakcje przyjemne na woń i substancje pożywne, a ujemne na smród i rozkładające się mięso. Wniosek stąd: że wyjąwszy wyraźne zboczenia instynktu żadna moc nie sprawi, żeby odchody stały się przyjemne [...]” (J. Przyboś, *Radość sporu*, w: tegoż, *Sens poetycki*, t. 2, Kraków 1967, s. 110). Wcześniej w podobny sposób, od strony rozkazodawczego nosa, rozprawił się młody Przyboś z Emilem Zegadłowiczem: „Lajniarz. Bezwstydy skatolog ewangelii, udający poetę [...]” (tegoż, *Chamuły poezji*, „Zwrotnica” 1926, nr 7, s. 203).

nockach i jednodniówkach z fetorystycznymi manifestami”³, a nieco wcześniej autor *Orędzia słonecznego* deklaruje:

Dzielimy poetów [...] na dwie, idące przeciw sobie armie: na Promienistych i Mętlikowców. Mętlikowce [...] to przyszłościowcy (futoryści) bez przyszłości, to destrukcja, rozkład i wnetliwe rozkładu tego wapory-odory-fetory⁴.

W tym samym roku w książce Adolfa Nowaczyńskiego *Pogrom, ramoty, gawędy* ukazuje się przedrukowany z powojennej prasy warszawskiej felieton *Fetoryści*. Autor tekstu w sposób krytyczny odnosi się tu do absurdalnego posądzenia, że włoscy „futoryści wojnę przyspieszyli, bo na wojnę dzwonili, wojny się domagali”⁵, zawczasu inicjując ją i retorycznie przyzywając w skandalizujących wystąpieniach. Przytyk w tytule artykułu mógłby wydawać się raczej luźno związany z tematyką wywodu, gdyby nie przywołane w tekście „manifesty pełne fosforu, siarki i bawełny strzelniczej”⁶. Nowaczyński, podobnie zresztą, jak i Krajewski czy Przyboś, nawiązuje w ten sposób do strategii polemicznej samych futorystów.

Węch z daleka diagnozujący zagrożenia, rozpoznający chorobotwórcze miazmaty, miałby być z jednej strony efektywnym i prostym narzędziem oceny zjawisk, z drugiej – jednym z instrumentów kształtowania całkowicie odmienionej, nowej wrażliwości. Futoryści wypowiadają walkę mieszczańskiemu nosowi, szafując groźbami rozkład dóbr przeszłości: grobowcowym smrodem Rzymu⁷, kloaczną aurą Wenecji⁸, „śmierdzącą gangreną profesorów, archeologów, zawodowych przewodników i antykwariuszy”⁹; „wonią [...] gnijących umysłów, przeznaczonych [...] do bibliotecznych katakumb”¹⁰ itd. Odpowiadając jednocześnie na współczesność prężną, dynamiczną, obfitującą w wyraziste bodźce (dymiące fabryki, hałasy miast, zwiększoną mobilność człowieka itp.), aktywizują wyobraźnię i zmysł powonienia w sposób daleki od łagodnego pobudzania:

³ *U poetów* [brak inf. o autorze], „Gospoda Poetów” 30 czerwca 1921, s. 94.

⁴ R. Krajewski, *Orędzie słoneczne*, „Gospoda Poetów” 30 kwietnia 1921, s. 51–52.

⁵ A. Nowaczyński, *Fetoryści*, w: tegoż, *Pogrom, ramoty, gawędy*, Warszawa 1921, s. 23.

⁶ Tamże.

⁷ Zob. J. Kurek, *Romantyk futuryzmu*, w: *Chora fontanna (wiersze futorystów włoskich)*, przeł. J. Kurek, Kraków 1977, s. 11.

⁸ Zob. manifest Marinettiego *Przeciwko paseistycznej Wenecji* (Ch. Baumgarth, *Futuryzm*, przeł. J. Tsarski, Warszawa 1978, s. 85–86).

⁹ F.T. Marinetti, *Akt założycielski i manifest futuryzmu*, przeł. M. Czerwiński. Cyt. za: Ch. Baumgarth, *Futuryzm*, s. 36.

¹⁰ Tamże, s. 37.

Chcemy śmierdzieć,
aby zapowietrzyć blask księżyca,
bojaźliwy, słodki i ubroczone płaczem wspomnień.
Dlatego wydechamy kolosalny krzak
naszych okropnych woni
podsycanych bez końca rozmiękczeniem
i rozpływaniem się
drażniących organicznych materii
zanurzonych w kąpielach siarkowego kwasu...¹¹.

Cel jest jasny: radykalnym gestem odgrodzić się od przeszłości, ale też wzbogacić wyobraźnię przestrzenną nowoczesnego odbiorcy, aktywizując poszczególne zmysły – w ramach poszerzania horyzontu węchowego proponuje się zatem między innymi: obok poezji oflaktorycznej (Fillippo Tommaso Marinetti¹²) „malarstwo zapachów” (Carlo Carrà¹³); ruchome i wielomateriałowe „kompleksy plastyczne” (*complessi plastici*), uwzględniające wonne komponenty (Fortunato Depero¹⁴); kuchnię czy może raczej „jadalną sztukę”, wzbogaconą o perfumy, olejki, „dotykowe aerodania hałasów i zapachów”, woń pomyślaną jako zapowiedź serwowanych potraw (Jules Maincave, Fillippo Tommaso Marinetti, Fillia, Enrico Prampolini, Farfa)¹⁵. Wszystko to w czasach postępującej dezodoryzacji przestrzeni i paradoksalnego wyostrenia wrażliwości na bodźce zmysłowe – coraz lepiej wyczuwalne, bardziej intensywne, natrętne, w pogłębiającej się zapachowej ciszy otoczenia:

W miarę rozwoju cywilizacji – pisał na początku wieku XX Georg Simmel – właściwa ostrość zmysłów słabnie, za to nasila się przyjemność i przykrość wywoływana przez doznania zmysłowe [...]. Nowoczesny człowiek ze swymi po części bezpośrednio zmysłowymi, po części estetycznymi reakcjami nie może już angażować się bez zastrzeżeń [...] w ścisłe układy, w których [...] jego osobista wrażliwość nie będzie miała nic do powiedzenia. [...] Ta ewolucja zaznacza się może najdobitniej w dziedzinie zmysłu powonienia: współczesne aspira-

¹¹ Cytat z Marinettiego za: J. Kurek, *Romantyk futuryzmu*, s. 9.

¹² Zob. F. T. Marinetti, T. d'Albisola, *Parole in liberta: futuriste olfattive tattili-termiche*, Roma 1932, s. 7, 9.

¹³ Zob. C. Carrà, *Malarstwo dźwięków, szmerów i zapachów*, w: Ch. Baumgarth, *Futuryzm*, s. 290–295.

¹⁴ Depero wykorzystywał zapachy, pracując nad projektem „ożywionej sztucznej istoty” (*essere vivente artificiale*). „Kompleksy plastyczne” tworzyli także Umberto Boccioni, Giacomo Balla, Francesco Cangiullo, Filippo Tommaso Marinetti. Zob. M. Gurgul, *W drodze do gwiazd. O teatrze i dramacie włoskiego futuryzmu*, Kraków 2009, s. 52–56. W artykule korzystam z uwag badaczki na temat synestezji i syntezy sztuk w twórczości futurystów.

¹⁵ Zob. m.in. J. Brzękowski, *Futurysty i reforma kuchni włoskiej*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1931, nr 20 (18 V 1931), s. 4; G. Lista, *Futuryzm*, przeł. E. Gorządek, Warszawa 2002, s. 186; M. Gurgul, *W drodze do gwiazd*, s. 95–98.

cje higieniczne i wymogi czystości są tego zarówno skutkiem, jak i przyczyną [podkr. – M.K.]¹⁶.

Tym łatwiej przychodzi ugodzić, pobudzić wrażliwość, wprowadzając kolejne motywy do nowoczesnej sztuki: obok kół zamachowych, sworzni, śrub, kominów, lśniącej stali – woń smarów, kanalizację miejską, zapach siarki, ozonu, rosnące spirale dymów, białawe kłęby benzyny itd. Tylko do pewnego stopnia jest to powierzchowny zabieg, obliczony na szokowanie czytelnika-filistra:

My, ludzie o szerokich płucach i rozrośniętych barach – pisze Bruno Jasieński – kichamy od mdłych zapachów [...]. Człowiek nowoczesny [...] potrzebuje mocnego i zdrowego pokarmu, nowych, ostrych, syntetycznych wrażeń¹⁷.

Ufundowana na niezmałonej wierze w przyszłość, radykalną nowość rozwiązań i postępowość: chorobliwe wczoraj – zdrowe jutro¹⁸, leży u podstaw powtarzających się licznie w manifestach tego okresu wezwań do tworzenia sztuki, która wprowadzi „oddech szeroki i swobodny”¹⁹. Futurystyczne zawołanie: „Więcej światła, powietrza i przestrzeni”²⁰ to oczywiście rewers hasła: „Artyści na ulicę!”²¹; sygnalizuje zadania sztuki wobec dnia jutrzejszego, ale i wolę nowej wrażliwości, otwartej na „ostre” bodźce, nieunikającej zwłaszcza dysonansów.

2

Miara przyszłości przyłożona być musi także do zmysłowych władz człowieka:

Tu i ówdzie – pisał Filippo Tommaso Marinetti w prologu do *Manifestu futuryzmu* (1909) – chorowita lampa świecąca spoza szyb okiennych uczyła nas wzgardy dla zwodniczej matematyki naszych zwodniczych oczu.

Krzyknąłem: – Węch, sam węch wystarczy bestiom!²²

¹⁶ G. Simmel, *Socjologia zmysłów*, w: tegoż, *Most i drzwi. Wybór esejów*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2006, s. 201.

¹⁷ B. Jasieński, *Do narodu polskiego. Manifest w sprawie natychmiastowej futurystycznej sztuki*, w: *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, oprac. Z. Jarośniński, H. Zaworska, Wrocław i in. 1978, s. 9–11.

¹⁸ Pisał o niej szerzej m.in. Stanisław Barańczak. Zob. tegoż, *Trzy złudzenia i trzy rozczarowania polskiego futuryzmu*, w: tegoż, *Etyka i poetyka*, Kraków 2009, s. 125–132.

¹⁹ T. Czyżewski, *Mój futuryzm*, w: *Antologia polskiego futuryzmu*, s. 48.

²⁰ B. Jasieński, *Do narodu polskiego*, s. 11.

²¹ Tamże.

²² F.T. Marinetti, *Akt założycielski*, s. 33.

Zmysł powonienia, pierwotny, bliższy intuicji²³ niż rozumowej kalkulacji, niewątpliwie sprzyja „nowemu otwarciu”. Oddanie się nieznaney przyszłości powoduje konieczność rozbicia starych zasad postrzegania rzeczywistości. Kategorie przestrzenne, pomyślane jako odniesienia sytuujące człowieka wobec tego, co już przeszło, utrudniają futurystyczny „skok w otchłań totalnego tworzenia”²⁴, w nieskrępowaną wolność i niczym nieograniczone możliwości²⁵. Pociąga to za sobą dezintegrację tradycyjnie rozumianej przestrzeni, której nowym organizatorem i twórcą staje się teraz sam artysta.

Futuryści, a także kubiści, zakładali, że wraz z próbą wyjścia poza porządek wzrokowy, w kierunku danych, jakich dostarczać mogą inne zmysły, możliwe staje się przejście od konwencji trzech wymiarów do n-wymiarowej przestrzeni nieeuklidesowej²⁶. Pomysł, zapoczątkowany w malarstwie, miał doprowadzić do multiplikowania przestrzeni przedstawionej w dziele zgodnie z nowymi odkryciami matematyki i fizyki. Ustalenia poczynione w zakresie geometrii nieeuklidesowej (Mikołaj Łobaczewski, Jan Boylai, Carl Friedrich Gauss, Bernhard Riemann), topologii (Bernhard Riemann, Henri Poincaré, Maurice Fréchet, Felix Hausdorff), promieniowania elektromagnetycznego (Wilhelm Röntgen), budowy atomu (Ernest Rutherford, Niels Bohr), teorii względności (Henri Poincaré, Albert Einstein), wielowymiarowości przestrzeni²⁷ (Theodor Kaluza) zmusiły do zrewidowania pewników składających się na uporządkowany, statyczny obraz wszechświata, do naruszania dotych-

²³ Warto przypomnieć, że tezy bergsonizmu zaważyły na intelektualnych i estetycznych podstawach futuryzmu.

²⁴ F.T. Marinetti, E. Settimelli, B. Corra, *Futurystyczny teatr syntezy*, w: Ch. Baumgarth, *Futurizm*, s. 338.

²⁵ Sztuka futurystyczna miała być próbą wyzwolenia się od ograniczeń czasu i przestrzeni. Marinetti w *Les licous du temps* pisał: „Temps! Espace! / Seules divinités qui maîtrisez le monde... / Je me révolte contre vous! („Czasie! Przestrzeni! / Jedyne bóstwa trzymające świat w garści!... Buntuję się przeciwko wam!”). Tenże, *Le Monoplan du pape*, Paris 1912. Cyt. i tłumaczenie za M. Delaperrière, *Polskie awangardy a poezja europejska. Studium wyobraźni poetyckiej*, przeł. A. Dziadek, Katowice 2004, s. 58.

²⁶ Korzystam z uwag zamieszczony przez Erazma Kuźmę w artykule: *Przestrzeń w poezji awangardowej a problem spójności tekstu*, w: *Przestrzeń i literatura*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław i in. 1978, s. 263–280, a także z ustaleń Mieczysława Porębskiego: *O wielości przestrzeni*, w: *Przestrzeń i literatura*, s. 23–32.

²⁷ Przyjęto, że niektóre wymiary przestrzenne mogły w trakcie ewolucji wszechświata zachować się nietypowo – przyrastać wolniej lub zapadać się do skali, która przestaje być zauważalna (10–33 cm). Zob. W. A. Kamiński, *Ukryte wymiary przestrzeni: czy Bóg jest wieloręki?*, w: *Przestrzeń w nauce współczesnej*, red. S. Symotiuł, G. Nowak, Lublin 1998, s. 61–69.

czasowych ram postrzegania²⁸. Przestrzeń w sztuce utraciła spójność, rozpadając się na strefy odwołujące się jakoby do różnych doświadczeń (wzrokowych, dotykowych, kinetycznych); zyskiwała jednak – nazywany niekiedy czwartym wymiarem – aspekt dynamiczny. W artykule z roku 1917, który uwzględnia wkład zarówno futurystycznych teorii, jak i osiągnięć kubistów, Gino Severini pisał:

Forma [...] winna oddawać względność stosunku między ciężarem i ekspansją, ruchem rotacyjnym i ruchem wznoszącym (*mouvement de révolution*), przedmiotem i działaniem, między tym, co widzialne i niewidzialne... [...] Współdziałanie wszystkich sił naszego ciała jest jednym z zasadniczych warunków twórczości [...]. Łatwo więc pojąć, że przestrzeń trójwymiarowa jest zbyt ograniczona dla współczesnego malarza, który obraz swój traktuje [...] jako rozciągłość dającą się podzielić na wiele przestrzeni, z których każda przyporządkowana jest pewnej klasie doznań²⁹.

Próba ukazania względności stosunku pomiędzy opozycyjnymi kategoriami, „pomiędzy tym, co widzialne i niewidzialne”, wyrastała z impulsu antymimetycznego; zmierzała zaś do wyrażenia w sztuce intuicji towarzyszących doznawaniu świata, a dokładniej: wszechobecnej w nim zmienności – czwarty wymiar oznaczał identyfikację przestrzeni z czasem, materii z energią, podmiotu z przedmiotem³⁰. Żadne zjawisko, jak dowodzili futurysty, nie istnieje bowiem w bezruchu ani w izolacji. Artysta próbuje uchwycić potencjał dynamiczny przedmiotu, dąży do intuicyjnego ujęcia wewnętrznej i zarazem zewnętrznej (relatywnej, tzn. zależnej od otoczenia) motoryki przedstawianej rzeczy, stworzenia dla niej przede wszystkim odpowiednich korelatów. Ze względu na przedmiot zainteresowania, jakim jest doświadczenie węchowe, za jeden z podstawowych punktów odniesienia w tym kontekście uznać trzeba manifest *Malarstwo dźwięków, szmerów i zapachów* (1913), którego autor, Carlo Carrà, nawołuje do przedstawiania głosów i woni nowoczesnego miasta za pośrednictwem abstrakcyjnych ekwiwalentów plastycznych:

Gdy się mianowicie zamkniemy w ciemnym pokoju – dowodzi Carrà – (tak, że nasz zmysł wzroku przestanie całkowicie funkcjonować) z kwiatami, benzyną lub innymi woniejącymi materiałami, to wówczas nasz umysł plastyczny

²⁸ Por. M. Porębski, *Przestrzeń kubistyczna*, w: tegoż, *Kubizm. Wprowadzenie do sztuki XX wieku*, Warszawa 1966, s. 45–62.

²⁹ G. Severini, *Mierzenie przestrzeni i czwarty wymiar*, przeł. M. Czerwiński, w: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*, oprac. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1977, s. 171.

³⁰ Zob. tamże, s. 176.

stopniowo wyeliminuje doznania przekazane pamięcią i stworzy bardzo szczególne całości plastyczne w pełni harmonizujące z jakością, ciężarem i ruchem rozchodzących się w pokoju zapachów. Wskutek jakiegoś tajemniczego procesu stają się owe zapachy siłą-otoczeniem i wywołują stany duszy tworzące dla nas, malarzy futurystycznych, całość o charakterze czysto plastycznym³¹.

Carrà, aspirujący do „malarstwa totalnego”, żądał „aktywnej współpracy wszystkich zmysłów”³². Jakości dźwiękowe i zapachowe uważał za szczególnie sugestywne, bliskie wrażliwości nowoczesnej przede wszystkim ze względu na aspekt dynamiczny: „cisza jest statyczna – pisał – natomiast dźwięki, szmery i zapachy są dynamiczne”³³. Chodziło więc o to, by z jednej strony „umuzyczyć” przestrzenną ekspresję (tu bezpośrednio spotykał się w postulatach z innymi futurystami³⁴), z drugiej – stworzyć coś, co można by chyba nazwać wyobraźnią zapachu (o bliżej nieokreślonych, intuicyjnych zasadach³⁵). Pierwsze wydawało się możliwe przede wszystkim dzięki uwzględnieniu rytmicznych aspektów formy, drugie – jak można wnioskować z przytoczonego wcześniej fragmentu wystąpienia – ze względu na dostępny plastyce walor intensywności. Zapach, oddany za pomocą środków malarskich, stawał się w tym kontekście elementem składowym przestrzeni konstruowanej, należącym do form intensywności, form dynamicznych.

³¹ C. Carrà, *Malarstwo dźwięków*, s. 294–295.

³² Tamże, s. 293.

³³ Tamże, s. 291.

³⁴ W manifestie technicznym malarze futurystyczni pisali: „muzyczność linii czy fałdów ubrania ma dla nas wartość emocjonalną i symboliczną równą tej, którą miał dla starożytnych akt” (U. Boccioni, C. Carrà, L. Russolo, G. Balla, G. Severini, *Malarstwo futurystyczne. Manifest techniczny*, w: Ch. Baumgarth, *Futuryzm*, s. 276); Nad zjawiskiem chromofonii pochylał się także Enrico Prampolini: „Jeśli zatem można wyznaczyć akustyczną różnicę między nutami C i F na podstawie właściwej każdej z nich częstotliwości drgań, to nie będzie trudne, ani tym bardziej nieprawdopodobne oznaczenie wartości takich lub innych nut chromatycznych w oparciu o spowodowane przez barwne przedmioty modyfikacje drgań” (E. Prampolini, *Chromofonia. Kolor dźwięków*, w: Ch. Baumgarth, *Futuryzm*, s. 296–297).

³⁵ Carrà deklarował: „My malarze futurystyczni, stwierdzamy, że dźwięki, szmery, zapachy ucieleśniają się w ekspresji linii, brył, kolorów [...]. Z punktu widzenia formy: istnieją wypukłe i wklęsłe, trójkątne, elipsoidalne, wzdłużne, stożkowate, sferyczne, spiralne itd. dźwięki, szmery i wonie. Z punktu widzenia koloru: istnieją żółte, czerwone, zielone, indygo, błękitne i fioletowe dźwięki, szmery i zapachy. Na dworcach, w fabrykach, w świecie mechaniki i sportu dominują zawsze czerwone dźwięki, szmery i zapachy; w restauracjach i kawiarniach są srebrne, żółte i lila. Podczas gdy dźwięki, szmery i zapachy zwierząt mają zabarwienie żółte i niebieskie, to pochodzące od kobiet są zielone, niebieskie i fioletowe” (C. Carrà, *Malarstwo dźwięków*, s. 294).

Pomyślany jako „siła-otoczenie” – zyskiwał walor, o który upominał się w artykule *Futuryzm* Tadeusz Peiper. Teoretyk konstruktywizmu wyróżnia manifest Carry na tle pozostałych propozycji futurystów, doszukując się w koncepcjach włoskiego malarza przede wszystkim zerwania z „realizmem ruchu” na rzecz „dynamicznej konstrukcji obrazu”³⁶. Postulowany przez futurystów, jako temat i środek sztuki, dynamizm był dla Peipera wartością niepełną, o ile okazywał się wyłącznie pochodną kinetyzmu: szybkością i ruchem. Zamiast działalności kreatywnej ujęcie takie zakładało bowiem, mieszczące się ciągle w polu estetyki realistycznej, odwzorowanie przejawów życia nowoczesnego:

Dynamizm – pisał Peiper – jest sprowadzeniem zjawisk do sił. [...] W tej postaci pojawia się dynamizm u futurystów włoskich jedynie w tej części pierwszego manifestu malarskiego, w którym jest mowa o wzajemnym przenikaniu się przedmiotów. „Ciała nasze wnikają w kanapę na której siedzimy, a kanapa wnika w nas. Autobus wpada w domy obok których przejeżdża, a domy walą się na autobus i zlewają się z nim.” [...] Nawet wtedy kiedy przedmioty są w spoczynku, siły działają, jakkolwiek są niewidzialne z powodu wzajemnego równoważenia się: ale są i manifest domaga się ich uwidocznienia³⁷.

Dać wyraz dynamizmowi nowych czasów oznaczało zatem – uchwycić, wydobyć intensywność formy, w tym niewidzialny porządek sił działający pomiędzy obiektami, ich ciążenie ku sobie lub, równie istotną dla budowania wrażenia ruchu, nierównowagę. Peiper kładł przy tym nacisk na odkrywanie dynamizmu, czy lepiej trzeba by tu powiedzieć: energetyzmu (działania sił) w obiektach pozornie statycznych. Wymagało to oczywiście wyzbycia się przywilejów oczywistości przysługujących tradycyjnym intuicjom przestrzennym, wyjścia poza „zwodniczą matematykę [...] oczu”³⁸.

3

Oparte na chwycie zróżnicowania sposobów percepcji próby tworzenia ni-wymiarowych przestrzeni pozwalały artystom awangardowym wyeksponować ów dynamizm, w tym dysonanse nieodłączne od nowoczesnej wrażliwości. Dobrym przykładem jest *Drzemka w kawiarni* Tytusa Czyżewskiego,

³⁶ T. Peiper, *Futuryzm*, w: tegoż, *Tędy. Nowe usta*, oprac. S. Jaworski, T. Podoska, Kraków 1972, s. 161.

³⁷ Tamże, s. 157.

³⁸ F.T. Marinetti, *Akt założycielski*, s. 33

w której przecinają się i współlistnieją ze sobą jednocześnie skrajnie różne przestrzenie: kawiarni, klozetu, bufetu i kuchni. Niemal każda z nich uobecnia się jako percypowana innym zmysłem:

W cieplej zasiadło kawiarni
trzech durniów przy kawie czarnej
[...]
Brzęczą talerze bufetu
Szumi wodociąg klozetu
Smażone gdzieś czuć kotlety³⁹.

Niezależne lokalizacyjnie obszary zaczynają istnieć symultanicznie dzięki jednoczesności percepcji, przywodzącej na myśl kubistyczne obrazy, ale także złożone widzenie świata, charakterystyczne dla wieloplanowych dzieł Czyżewskiego-malarza. Co jednak równie istotne, ekspansja przestrzenna, zarysowana w wierszu, postępuje, zagarnia kolejne kręgi rzeczywistości (kawiarnia, całe ulice, Sukiennice, Szewska, Długa i Wolska, cała Polska), ujawniając subiektywną przyczynę dokonującego się procesu, oniryczne rozluźnienie granic.

Dla kubisty-analityka – pisze Agnieszka Smaga – wyjście z wzrokowej przestrzeni było już wejściem w n-wymiar – czas. Dla formisty zabieg ten okazywał się niewystarczający. Dlatego wprowadzał, obok przestrzeni realnej i emocji, rzeczywistość irrealną⁴⁰.

Ekspansywnemu ruchowi odśrodkowemu (od „półdrzemiających” kinkietów i tych, którzy w kawiarni „zdrzemli się chwilę”⁴¹, do ulic Krakowa i całej Polski) przeciwstawia się przytłumiona, chciałoby się powiedzieć, „ospała” dynamika wewnętrzna prezentowanego obrazu. Pojawiające się w utworze znaki paralingwistyczne, wykropkowania pomiędzy poszczególnymi wersami, wymuszają dodatkowo na odbiorcy spowolnienie recepcji – niejako paralelne wobec nadrzędnego motywu utworu: ociężałej atmosfery miejskiego lokalu, w którym „Wszystko i wszystkich sen bierze”⁴². Zapach tylko pozornie odgrywa tu rolę marginalną. Jako czynnik, który z łatwością przenika w kawiarniane rewiry, zdaje się oddziaływać tym skuteczniej, że –

³⁹ T. Czyżewski, *Drzemka w kawiarni*, w: tegoż, *Wiersze i utwory teatralne*, oprac. J. Kryszak, A.K. Waśkiewicz, Gdańsk 2009, s. 84–86.

⁴⁰ A. Smaga, *Formizm w poezji Tytusa Czyżewskiego*, Warszawa 2010, s. 85. Przy omawianiu wiersza Czyżewskiego korzystam z uwag badaczki.

⁴¹ T. Czyżewski, *Drzemka w kawiarni*, s. 86.

⁴² Tamże.

jak chciałby Simmel – „jego decyzje mają w sobie coś radykalnego i nieodwołalnego, co trudno przewyciężyć decyzjami innych zmysłów lub instancji duchowych”⁴³. Wykorzystują ten fakt także polscy futuryści. Intensyfikując i dynamizując przestrzeń doznań, odchodzą (w zależności od indywidualnych preferencji – częściej lub rzadziej) od przyjemnych dla nozdrzy człowieka Zachodu woni roślinnych i, budzących erotyczne napiętności, ponętnych zapachów ciała kobiecego: „Wypiękniały te czasy Spóźnionym wieczorem / tylnym wejściem po schodach butwiejących od mocz / wychodziliśmy z budy i wdychali ozon” (Adam Ważyk, *Katoda*⁴⁴); „Konsole zezem zaglądały Mariom w oczy srebrnym podniebieniem złowrogich zapachów, stalowych miast [...]” (Aleksander Wat, *Ja z jednej strony i ja z drugiej strony mego mopsóżelaznego piecyka*⁴⁵); „w tym smrodzie zażna rozkoszy jakich nie da życie, / tak! pod niebem odorującym oranżowych trunków” (Anatol Stern, *Pissuary*⁴⁶); „Woda przyniosła. / Męty... / Kobieta. Twarzy nie rozpoznać. / Zzieleniała. Cuchnąca. Tragiczna.” (Bruno Jasiński, *Miasto. Synteza*⁴⁷); „I wsysając się w piersi Pani ostro-mdły zapach, / W końcach palców poznaje się budzący się wstręt / Do tych kobiet, co dają się na brudnych kanapach / Karmelkowo-lubieżne i pokorne, jak sprzęt” (Bruno Jasiński, *Trupy z kawiozem*⁴⁸) itd. Natężenie zapachu wpływa na jakość doświadczenia zmysłowego, dynamizuje i dookreśla przestrzeń w sposób narzucający się, wyrazisty; woń, choć zanikająca w czasie, jako bodziec powiązany ze zmysłem, którego nie można mechanicznie zawiesić⁴⁹ – w przeciwieństwie do sygnałów wzrokowych czy dźwiękowych – nie daje się łatwo wyeliminować. W wierszu Czyżewskiego przestrzeń kawiarni nieodwołalnie pogrąża się w „miło cuchnącej ciszy”⁵⁰. Leniwe gwarzenie paskarzy, brzęk talerzy, szum wodociągu i wentylatorów – innymi słowy, pólenna „melodia” nużącej rzeczywistości, zyskuje właściwą ociążałość dzięki bodźcom odbieranym przez zmysł powonienia. Przypisana zapachowi stała kategoryzacja: „lekki” – „ciężki” uaktywnia bo-

⁴³ G. Simmel, *Socjologia zmysłów*, s. 203.

⁴⁴ A. Ważyk, *Wybór poezji*, wstępem poprzedził J. Trznadel, Warszawa 1967, s. 45.

⁴⁵ A. Wat, *Pisma zebrane*, t. 1: *Poezje*, oprac. A. Micińska, J. Zieliński, Warszawa 1997, s. 313.

⁴⁶ A. Stern, *Wiersze zebrane*, t. 1, oprac. A. K. Waśkiewicz, Kraków 1986, s. 76.

⁴⁷ B. Jasiński, *Poezje zebrane*, oprac. B. Lentas, współpraca M. Ogonowska, Gdańsk 2008, s. 54.

⁴⁸ Tamże, s. 39.

⁴⁹ Oddychając, z konieczności także wachamy: „Kiedy zasłonimy oczy, przestajemy widzieć. Gdy zatkamy uszy, przestajemy słyszeć. Gdybyśmy natomiast zatkali nos i przestali wciągać powietrze, przestalibyśmy żyć. Oddech właściwie nigdy nie jest czymś obojętnym czy łagodnym [...]” (D. Ackerman, *Historia naturalna zmysłów*, przeł. K. Chmielowa, Warszawa 1994, s. 18).

⁵⁰ T. Czyżewski, *Drzemka w kawiarni*, s. 85.

wiem jakości przestrzenne, nadaje woni zwykle dodatkowy, ukryty wymiar taktykalny⁵¹.

W zestawieniu z czynnym, kreatywnym okiem węch – biernie i mimowolnie rejestrujący bodźce – wydaje się znacznie gorzej przygotowany do stanowienia o sposobach konstruowania rzeczywistości przez jednostkę. Niemniej jednak doznanie zapachowe przełożone na język metaforycznych ekwiwalentów, powiązane zwłaszcza z „przestrzennymi” władzami człowieka: wzrokiem, dotykiem i ruchem – jako rzeczywistość tyleż konkretna, co i umykająca ścisłym zaszeregowaniom, pojawia się na drodze łączącej porządek koncepcyjny z sensualnym, w kontekście czynnej kreacji: „Oto jest miasto śpiewne. [...] W południe pachną w fajkach dymiące korzonki” (Adam Ważyk, *Hiacynt*⁵²); „Dymiące ciała słupy tryskały jak tęcze, / Durzące wodotryski zapachów – / Bryzgi [...]” (Anatol Stern, *Peru*⁵³); „Furkoczące pługi dwupłatowców / krają na świeże, pachnące skiby / glebę nieba” (Anatol Stern, *Drogą wysokiego zwycięstwa*⁵⁴). Nieprzypadkowo futuryści podkreślają, że ich wrażliwość wymaga ekspresji „totalnej”, korelacji, komplementaryzmu odczuć zmysłowych; można to uzyskać, syntetyzując poszczególne doznania: chromatyczne, smakowe, taktykalne, kinetyczne, dźwiękowe i oczywiście – zapachowe. Można rozbudzić potencjał zmysłów, inicjując synestezyjne happeningi kulinarne, wprowadzając polimateriałowe kompozycje plastyczne, teatr syntetyczny i taktykalny czy też wielowymiarowość przestrzeni jako pochodną różnicowania sposobów percepcji w malarstwie i literaturze. Świadomość przestrzenna jest bowiem czymś złożonym – dzięki zaktywizowaniu różnych zmysłów i przysługujących im odmiennych wyobrażeń o kształcie rzeczywistości, sięga się dalej, poza horyzont zakreślany możliwościami oka. Istotne staje się jednak nie tyle wytlumienie doznań wzrokowych, co dostrzeżenie alternatyw otwierających na zróżnicowane przestrzenne bogactwo.

⁵¹ Por. Yi-Fu Tuan, *Przestrzeń i miejsce*, przeł. A. Morawińska, Warszawa 1987, s. 24.

⁵² A. Ważyk, *Wybór poezji*, s. 22.

⁵³ A. Stern, *Wiersze zebrane*, s. 43.

⁵⁴ Tamże, s. 177.

N-dimensional Space and Smell. Observations on Futurism

Summary

The author's subject of interest is olfactory experience and its effect on the form of the space presented by futurists. The futurists develop new sensitivity, open to "sharp" stimuli, and not avoiding dissonances. The smell becomes in this context a component of the constructed space, appertaining to the forms of intensity, dynamic forms. The scent appeals to intuition rather than reasonable calculation, encouraging the futurist "new opening". Also a broader context of the considerations seems important: the pursuit, declared in program texts of the futurists, of going beyond the convention of three dimension towards an n-dimensional space experienced with all senses; in other words the will to differentiate the ways of perception in order to enrich special imagination.

Keywords: futurism, poetics, space, senses, smell