

PAWEŁ GRAF

„Na skrzyżowaniu dwóch wrogich epok stoję, cynicznie gryząc papieros”. O tekstowych projekcjach twórczości futurystów w relacji do ich postaci multimedialnych na przykładzie Marsza Bruno Jasińskiego

Stworzę wam sztukę nową, sztukę czarnych miast.
Będzie mocna jak wódka, i dobra, jak piernik.
Zdziwicie się, że tyle jest na niebie gwiazd,
których żaden wam przedtem nie odkrył Kopernik.
B. Jasiński, *But w Butonierce*¹

Kochamy maszyny elektryczne i nie robimy im krzywdy.
T. Czyżewski, *Od maszyny do zwierząt*

Rozumieć to móc sprawę przedstawić graficznie
G. Bachelard, *Czas i co ludzkie*

Zafascynowani postępem technologicznym futuryści wreszcie się doczekali! Może to jeszcze nie róg obfitości, niemniej – po okresie słabszej, niekiedy bardzo słabej, recepcji ich dorobku² – w świadomości współczesnych odbiorców mają oni szansę zaistnieć ponownie, tym razem za sprawą multimedialnych postaci. Można bez większego ryzyka postawić tu tezę, że dzisiejsza, multimedialna postać ich wierszy zostałaby, przez samych futurystów, przyjęta z uznaniem i radością; wszak niemal zawsze byli oni piewcami nowoczesności, w jej najróżniejszych przejawach. Poszukiwali, jak pamiętamy, dla swej sztuki naukowo-technologicznego kontekstu i marzyli o nowoczesnym czytelniku, który zrozumie ich literacko-techniczną rewolucję. Wyrażał to choćby Tytus Czyżewski słowami:

**: nie ma w przyrodzie
żadnych praw
jest tylko wielki**

¹ Cytowany fragment pochodzi z wiersza [*Zmęczyl mnie język...*] – patrz B. JASIŃSKI, *Utwory poetyckie, manifesty, szkice*, red. E. Balcerzan, Wrocław 1972; inny tytuł – *Bruno Jasiński: „But w butonierce”* znajdujemy w *Poezjach zebranych*, red. B. Lentas, Gdańsk 2008.

² Uwaga ta odnosi się do obecności/nieobecności twórczości futurystycznej w polskim doświadczeniu czytelniczym i krytycznym po 1945 roku. W porównaniu z innymi zjawiskami literackimi dwudziestolecia obecność ta nigdy nie była imponująca i futuryzm pozostawał w cieniu Awangardy Krakowskiej, Skamandra czy Leśmiana. Zmieniło się to w ostatnim piętnastolecu, w którym futuryzmem zainteresowała się spora grupa badaczy (wyszły również zbiory zebrane poezji Bruno Jasińskiego i Tytusa Czyżewskiego oraz edycja krytyczna tekstów Aleksandra Wata). Z moich, pobieżnych, obserwacji wynika, że we Włoszech sytuacja była podobna i futuryzm nie był przez lata zbyt ważnym punktem na literaturoznawczej mapie, na co miały wpływ również przyczyny polityczne.

mechaniczny
 jeden
 elektryczny instynkt
 ha ha ha ha
 Słońce Słońce Słońce³

Końcowy śmiech, konotuje tu rozpoznania Nietzscheańskie⁴ – w mniemaniu bowiem tego filozofa beztrudnie śmieje się jedynie ten, kto przekroczył granicę niewiedzy i zrozumiał sens swego istnienia w bycie, co – wraz z końcową pochwałą Słońca – staje się tutaj znakiem przezwycięzonego i odrzuconego resentymetu, znakiem nowej „elektrycznej” epoki. Przede wszystkim zaś śmiech jest reakcją tego, który – zanurzony w terażniejszości – doświadcza, nakładających się nieustannie na siebie, nieskończonych sił przeszłości i przyszłości. A sformułowane przez Czyżewskiego prawo „mechanicznego elektrycznego instynktu” określa równocześnie zjawiska czy zdarzenia tak odwieczne, jak i dopiero nadchodzące; literatura zaś jest, jedynym być może, medium zdolnym to wszystko wyrazić.

W ostatnim czasie pojawiły się w przestrzeni wirtualnej dwa interesujące projekty związane z twórczością polskiej awangardy futurystycznej. Pierwszy, który nie jest przedmiotem zainteresowania tego artykułu, autorstwa Urszuli Pawlickiej i Łukasza Podgórnego, zatytułowany *Cyfrowe zielone oko*⁵, poświęcony został utworom Tytusa Czyżewskiego. Czytelnik/widz tej cyfrowej adaptacji uzyskuje tu pewną swobodę „twórczą” – sam decyduje w jakiej kolejności ukażą mu się słowa czytanego/oglądanego/słuchanego tekstu, od niego zależy, które elementy ukażą się lub nie na ekranie monitora, samodzielnie dobiera muzyczny podkład, zwalnia i przyspiesza animację, etc. Jest, jednym słowem, zaproszony do współudziału w procesie wytwarzania wirtualnej postaci tekstu. Jednocześnie, zawsze może dokonać aktu „klasycznej” lektury i, w zgodzie ze swymi przekonaniem teoretycznymi oraz estetycznymi, wybrać albo tekst papierowy, albo cyfrowy lub też dokonać „nieklasycznej” interpretacji przekładu jednego kodu na drugi. Przekład taki pozwala przede wszystkim dowartościować wielozmysłowość odbioru – właściwie spośród podstawowych receptorów zmysłowych tylko smak i zapach nie biorą tu udziału – co być może, na dalszym etapie rozwoju mediów, stanie się możliwe⁶. Gdyby tak się stało, nowe media pozwoliłyby stworzyć postulowaną przez futurystów syntezę sztuk, realizowaną dotąd jedynie w postaci futurystycznych uczt kulinarnych, podczas których rozpylane wonie przeczyły obrazom podawanych potraw, wrażenia smakowe były potęgowane dźwiękami i dotykiem różnorodnych faktur – jedzono wyłącznie ustami, trzymając ręce na, intensywnie dotykanych, nogach sąsiadów, ubranych w stroje wykonane z rozmaitych materiałów: korka, papieru ściernego etc.

³ T. CZYŻEWSKI, *Poezje i próby dramatyczne*, red. A. Baluchowa, Wrocław 1992, s. 103.

⁴ Patrz: H. BUCZYŃSKA-GAREWICZ, *Metafizyczne rozważania o czasie. Idea czasu w filozofii i literaturze*, Kraków 2003.

⁵ Patrz: ha.art.pl/czyzewski/. O projekcie tym szczegółowo pisałem w swoim artykule poświęconym cyfrowej postaci poezji futurystycznej – zob.: P. GRAF, *Tytus Czyżewski sto lat później*, <http://jbc.bjuij.edu.pl/Content/303020/Oz000494.pdf>. Przywołać należy też doświadczenie teatralne czy raczej post-teatralne (użycie hologramów, projekcji multimedialnych, laserów) – spektakl pt. *Jasiński* grany w Teatrze Starym w Krakowie w sezonie 2015/16; zaprezentowano w nim w sposób multimedialny utwory Jasińskiego, w tym interesujący mnie tutaj *Marsz*. Na gruncie włoskim warto wspomnieć o cyfrowej wizualizacji rysunków Antonio Sant’Elia – *La Metropoli Futurista* [Film documentario sull’architettura futurista], Art Media Editori 2006.

⁶ Ostatnie doniesienia technologiczne są właśnie związane z możliwością wydrukowania sobie zapachu, towarzyszącemu oglądanej wizualizacji – patrz: ladnydom.pl/wnetrza/1,124115,13257005,Wydrukuj_sobie_zapach.html.

Jak o swoim projekcie piszą sami jego autorzy:

Nerw rzeczywistości początku XX wieku oddany mógł być tylko za pomocą nowej ekspresji formalnej i uczuciowej. Uliczny zgłęb tramwajów, brzęczący telefon, trzeszczące radio, kolorowe reklamy i sensoryjna prasa – wszystko to wymagało języka multimedialnego, symultanicznego i przestrzennego⁷.

I, w innym miejscu, analizując sytuację komputerowej poezji:

W tradycyjnej poezji wizualnej tekst rozmieszczony był na przestrzeni kartki, liczył się [...] układ i organizacja. Tekst mógł tworzyć obraz (jak np. w poezji figuralnej) bądź być w obraz wpisany (wiersze wplecione). W cyfrowej odmianie relacja między tekstem a obrazem jest zmienna, gdyż każdorazowo przekształca się i jest generowana przez mechanizm. Obiekt nowych mediów składa się z wielu wariacji, które należy odkryć, aby w pełni go odczytać i zrozumieć. Utwór skonstruowany jest z warstw, połączonych ze sobą na zasadzie kinetycznej (obiekt sam zmienia swą strukturę) bądź łączy (konkretne słowa lub ikony pełnią funkcję odsyłaczy, które należy uruchomić, aby przejść do kolejnej wersji). Ruch jest elementem scalającym tekst z obrazem i tym samym pełni funkcje strukturalne i semantyczne. Działanie strukturalne polega na: konstruowaniu kompozycji (mechanizm odkrywa kolejne elementy obiektu), modyfikacji (zmienia układ w ramach tej samej postaci) oraz redukcji (usuwanie pewnych fragmentów). W funkcji semantycznej, określającej zależności między tekstem, a obrazem, wyróżnić należy rolę ilustrującą (ruch jest wizualizacją kodu językowego), interpretacyjną (wspomaga wyjaśnić znaczenie tekstu) czy wzmacniającą (ruch potęguje znaczenie składników). W cyfrowej poezji wizualnej istotny jest zatem związek między warstwą odkrytą a jeszcze nie odkrytą, między tekstem-obrazem źródłowym a docelowym. Działanie odpowiada za odsłonięcie jego warstw, które następnie należy skomponować w całość, aby odczytać znaczenie utworu⁸.

Znacznie wcześniej, w tymże duchu, w *Manifeście w sprawie natychmiastowej futuryzacji życia*, wypowiedział się, przy pomocy zapisu fonetycznego, współtwórca polskiego futuryzmu, Bruno Jasiński, który, uznając, że „Sztuka musi być niespodzianą, wszechprzenikającą i nóg walącą” z przekonaniem twierdził, iż „Każdy może być artystą. [...]. Scena się przekreśla. Trzeba zmienić dekoracje. [...] Technika jest tak samo sztuką, jak malarstwo, rzeźba i architektura”⁹. Czy uczestnicząc w *Cyfrowym Zielonym Oku* Czyżewskiego rzeczywiście jesteśmy autorami, czy przeciwnie – realizujemy jedynie algorytm zaproponowany przez twórców konceptu, to już inna kwestia, łatwa chyba do ustalenia.

Projekt drugi, na którym koncentruję swoją uwagę – stworzony przez Grupę Twożywo¹⁰ –

⁷ Patrz: www.ha.art.pl/prezentacje/poezja/2585-tytus-czyzewski-oczy-tygrysa-cyfrowa-adaptacja-urszuli-pawlickiej-i-lukasza-podgorniego.

⁸ Zob. www.ha.art.pl/prezentacje/42-sloownik-gatunkow-literatury-cyfrowej/2220-sloownik-gatunkow-literatury-cyfrowej-cyfrowa-poezja-wizualna.html.

⁹ B. JASIŃSKI, *Manifest o natychmiastowej futuryzacji życia*, [w:] *Manifesty programowe futurystów polskich*, red. A. Zawada, W. Floryan, Wrocław 1984. Pisownia zmieniona przeze mnie na ortograficzną, z zachowaniem pozostałych ówczesnych reguł poprawnościowych. Niemniej warto tu podkreślić, że fonetyczny zapis futurystyczny nie był jedynie ozdobnikiem czy uduźwieniem; przeciwnie pełnił istotne funkcje tekstotwórcze.

¹⁰ Nazwa grupy świadomie jest nieortograficzna. Projekt ten należy koniecznie obejrzeć i skonfrontować z tezami powyższego artykułu, który bez odniesienia multimedialnego może być częściowo niezrozumiały! Znajdziemy go na stronie: www.twozywo.art.pl/twzw.php?4czs.

nie próbuje uczynić odbiorcy artystą. Z jednej strony jest on adaptacją wręcz klasyczną – w miejsce: *czytam* pojawia się: *oglądam*; z drugiej – nowa forma wyrazu modyfikuje znacząco dotychczasową sytuację prezentowanego tekstu (w tym przypadku *Marsza* Jasińskiego). Jednocześnie zamysł ten jest bliski wielu futurystycznym postulatam: Internet, rozumiany jako współczesna postać ulicy, jest przestrzenią pojawiania się sztuki głośnej, agresywnej, aktualnej i dostępnej szerokiemu gronu odbiorców. Mottem tej, świadomie nawiązującej do futuryzmu, grupy artystycznej, mogłyby być inne słowa z cytowanego już *Manifestu* Jasińskiego:

Sztuka gnieźdząca się w kilkuset, a nawet kilkutyśięcznoosobowych salach koncertowych, wystawach, pałacach sztuki itp. jest śmiesznym anemicznym dziwologiem, ponieważ korzysta z niej $\frac{1}{100\,000\,000}$ wszystkich ludzi. Człowiek współczesny niema czasu na chodzenie na koncerty i wystawy, $\frac{3}{4}$ ludzi niema po temu możliwości. Dlatego sztukę muszą znajdować wszędzie¹¹.

Nim odpowiemy sobie na pytanie jaką sztuką jest *Marsz* Jasińskiego, a jaką *Marsz multimedialny* Grupy Twożywo – zatrzymajmy się przez chwilę na dźwiękowych i graficznych aspektach sztuki słowa¹². Niewątpliwie futuryzm lubił słowo samo w sobie, być może nawet był ostatnim przejawem poezji, która domagała się głośnej lektury; futurysty urządzali poezjokoncerty, deklamowali, improwizowali, uwalniali słowa, próbowali zapisywać odgłosy ptaków czy śmiechu lub też dźwięki nieistniejących języków. Głośna lektura – oczywista w dawnych czasach – mniej więcej od doby oświecenia, stawała się coraz rzadszą; wpłynęło to na postać wiersza (jego przechodzenie z postaci metrycznej do wolnej, pojawienie się tzw. rymu dla oka oraz tekstów koniecznie wymagających zobaczenia, zminimalizowanie melodyki wersów, docelowo wyłonienie się poezji konkretnej), na jego interpretację oraz społeczny odbiór (spotęgowanie intymności lektury czy ufilozoficznienie poezji, tworzonej przez artystę, o którym można od teraz powiedzieć *poeta doctus*). Wszystkie te zabiegi były elementami powolnego procesu, który nigdy nie został zakończony (a współcześnie został zahamowany, o ile nie zawrócony). Możemy wskazać dwie zasadnicze tego przyczyny. Po pierwsze – poezja nie chciała całkowicie wyrzec się ani ucha, ani oka: cytowany wcześniej fragment wiersza Czyżewskiego należy nie tylko usłyszeć, ale też zobaczyć, jest on bowiem poprzedzony niemym dwukropkiem, wiele wyrazów jest w nim wytłuszczonych, światło między wersami i słowami nie ma klasycznego charakteru... W innym tekście tego poety, w którym czytamy: „wszystko można zrozumieć”¹³ widzimy nieoczekiwanie zapis wertykalny – słowa/wersy są tu obrócone o 90 stopni i „spływają” w dół kartki. Można zrozumieć... zobaczywszy, bowiem rzeczony fragment dotyczy deszczu, który przecież horyzontalnie nie pada, nie można natomiast tego usłyszeć w najlepszej nawet aktorskiej recytacji. Wiersz futurystyczny wymaga zatem lektury podwójnej, głośnej i cichej, wykonania estradowego i odtworzenia w sobie... Po drugie – jak dowodzi między innymi Walter Ong, zajmujący się badaniem styku: oralne-piśmienne¹⁴ – od początku wieku XX znajdujemy się w okresie tzw. wtórnej oralności i

¹¹ *Tamże*.

¹² Interesujące uwagi na ten temat przynosi praca J. DONGUY'A, *Poezja eksperymentalna. Epoka cyfrowa (1953-2007)*, tłum. M. Madej, Gdańsk 2014. Autor omawia tu również „prehistorię” cyfrowości w poezji wskazując właśnie na doświadczenie futurystów, którzy wyprzedzali swój czas zwłaszcza w obszarze poezji fonicznej. Futurystyczny deklamator – jak głosił jeden z manifestów – miał obowiązek dehumanizować swój głos, metalizować go i elektryzować, wzbogacać odgłosami uderzeń młotków, klaksonów itd. (s. 124-125).

¹³ T. CZYŻEWSKI, *Poznanie*, [w]: *Poezje*, dz. cyt., s. 55-56.

¹⁴ Zob. W.J. ONG, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, tłum. J. Japola, Warszawa 2011.

wypowiadany dźwięk ponownie staje się istotnym, o ile nie najistotniejszym, naszym medium. Maurice Merleau-Ponty, zwalczający fantom „języka bez głosu”, został „przez Paula Ricoeura uznany za głównego inicjatora powrotu do osobnika mówiącego”¹⁵. W tej interpretacji:

Fenomen mowy – jej niezwykłość [dowodzi Merleau-Ponty] polega na tym właśnie, że poprzez jej stosowanie zdolni jesteśmy do wykraczania nie tylko poza czyste znaczenia, ale i poza pułap wszelkich znaczeń zastanych, gotowych. [...]. Mówienie nie sprowadza się wówczas do wyrażania myśli, staje się raczej zajęciem pozycji podmiotu w świecie znaczeń, dokonującym się poprzez pewną strukturację przeżycia, pewną modulację istnienia¹⁶.

Ergon – domena porządku i *energeia*¹⁷ – działanie połączone z innowacją, są zdaniem francuskiego fenomenologa połączeniem koniecznym dla konstytucji podmiotu, połączeniem – dodajmy – doskonale znanym futurystom, w działaniu właśnie widzącym nowatorski sens poezji.

Wiedza ta, znana kierunkom awangardowym, dociera dziś do nas w swej nowej postaci i znaczeniu – co jednocześnie modyfikuje sensy wcześniejsze – zarówno w formie dyskursu teoretycznego, jak i ruchów neofuturystycznych oraz neoawangardowych. Jednym z nich jest postdadaistyczny *Fluxus*¹⁸, a w jego obrębie twórczość Dicka Higginsa, prekursora wykorzystywania komputera w sztuce, w tym do przypadkowego generowania tekstów. Definiował on swoje dokonania artystyczne terminem *intermedia*, oznaczającym działania podejmowane na styku różnych dostępnych twórcy mediów, co pozwala sproblematyzować same granice wytyczone pomiędzy zmediatyzowanymi doświadczeniami. Artyści tej grupy potęgowali spontaniczność i przypadek, wzmacniali rolę odbiorcy-współtwórcy, wykorzystywali jako swoiste ars-przedmioty czy przestrzeń dla artystycznej ekspresji dowolne fragmenty rzeczywistości (przykładowo jajka, drogowe znaki, uliczne ściany); a także, co dla nas najważniejsze, niwelowali różnicę między okiem i uchem – bawiąc się dźwiękiem czy zapisem, co w punkcie wyjścia miało dadaistyczne podłoże, by w rezultacie objawić nieoczekiwane odsłaniany/odsłaniający się sens. Ciekawym przykładem takich działań Fluxusu i, jednocześnie, Higginsa jest jego *Telefon translatorski do Daniela Naborowskiego*¹⁹, będący intermediacją pomiędzy przekładem fonicznym a semantycznym – zaś to, czy przekład powinien nade wszystko przetransponować w nowy język sens utworu, czy jednak bardziej pamiętać o jego kształcie formalnym, także instrumentacyjno-dźwiękowym – to jeden z nierozstrzygalników teorii translacji. W tekście Higginsa widzimy próbę – składa się ona z szeregu kolejnych uzupełniających się doświadczeń²⁰ – pogodzenia obydwu sprzecznych jakby się wydawało możliwości.

Marsz Jasińskiego²¹ to utwór dla współczesnego czytelnika zaskakujący. Niemal stuletni

¹⁵ Zob. G. GODLEWSKI, *Słowo – pismo – sztuka słowa. Perspektywy antropologiczne*, Warszawa 2008, s. 93.

¹⁶ *Tamże*, s. 94.

¹⁷ *Tamże*, s. 97.

¹⁸ Łac. „płynący”.

¹⁹ D. HIGGINS, *Fourteen Telephone Translations*, red. P. Rypson, Kłodzko 1987, s. 10.

²⁰ Polski wers z poezji Naborowskiego zostaje oddany w kilkunastu próbach fonicznych, by, w rezultacie, stać się literalnym przekładem semantycznym przy zaniku podobieństwa brzmieniowego.

²¹ Zob. B. JASIŃSKI, *Marsz* (Całość wiersza została podana w aneksie). Tekst wiersza jest dostępny m.in. w zbiorach: *Utwory poetyckie*, dz. cyt.; [w:] *Poezje zebrane...*, dz. cyt. [tu mamy dwie różne wersje tego utworu]; interesujący jest też przekład rosyjski W. Kornilowa *Marsz*, [w:] B. JASIŃSKI, *Słowo o Jakubie Szele. Poemy i stichotworienija*, Moskwa 1962. Pojawiają się w nim słowa nieobecne w oryginale, jak – przykładowo – *kapelusze, welocypedy*, które osłabiają rewolucyjną wymowę utworu; niemniej podkreślają one mimochodem poczynione w tym artykule rozpoznania.

a jednak niezmiernie świeży, wręcz współczesny. Wymykający się satysfakcjonującej interpretacji. Problem z *Marszem* zaczyna się od samego początku percepcji wiersza. Przyzwyczajeni do cichej lektury odczuwamy jakąś immanentną dziwność wpisaną w ten tekst. Studenci, i nie tylko oni, poproszeni o głośną lekturę, mimo instruktażowego tytułu, najczęściej nie potrafią dokonać brzmieniowej eksplikacji i efekt recytacyjny bywa nieudany, wyrazista marszowość wiersza częstokroć zupełnie znika. Nielatwo bowiem dokonać interpretacji głosowej tekstu, który żąda od nas odczucia osobliwego rytmu i wpisania się w ów rytm naszą czytelniczą cielesnością. Niewiadomo, czy czytając należy stać, czy chodzić (marszowo?), a może wystukiwać obcasem rytm recytowanej frazy? Jak odtworzyć pulsowanie słowa w niemarszowych – na szczęście – czasach? Sam „marsz” to forma o rodowodzie XVII-wiecznym²², choć niektórzy badacze utwory muzyczne, pełniące funkcję marsza, odnajdują nawet w starożytnym Rzymie – jak zatem oddać głosowo jej autorską, XX-wieczną, do tego futurystyczną postać? Jak ją oddać dziś, po doświadczeniach poprzednich wieków? Czym są załamania rytmu, wydłużonego w tekście Jasińskiego z czterech do pięciu kroków? Może brzmieniową prowokacją, a może własną, Jasińskiego, reinterpretacją gatunku?... Wiersz ten, co może zaskakiwać, interpretowany bywał rzadko – w zasadzie można przywołać jedynie nieliczne świadectwa jego recepcji. Jednym z nich była zjadliwa parodia zamieszczona w «Szczutku», w 1924 roku. Anonimowy autor, odwołując się do życia i twórczości poety, marszowym, dziarskim krokiem literacko „przeszedł” po Jasińskim:

Tra-ta-ta-tam. Tra-ta-ta-tam.
 Tutaj. I tu. I tu. I tam.
 Lwów. Kraków. Moskwa. Warszawa.
 Zgniłe. Jaja. Publiczność. Sława.
 Młody. Zdrowy. Jak. Syfilityk.
 Często. Gęsto. Ze chrzestem. Bity.
 Pisał. Wiersze. Przycinki. Kropki.
 W Szczutku. Smutne. Nagrobki. Szopki.
 W głowie. Nogi. Izoldy. Morgan.
 W mózgu. Dziura. Mózg. W butonierce.
 Skaleczony. Jeden miał. Organ.
 Który? Który? Serce tak. Serce.
 Tra-ta-ta-tam.

W sali. Wielkiej. Autorski. Wieczór.
 Śmiech. Na sali. Duszno. W powietrzu.
 Pani. Biała. Słuchała. Poszła.
 Powiedziała. Dość. Tęgo. Osła.
 Poszli. Rzygać. Ostre. Poezje.
 Zawołali. Niech to. Pies zje.
 Futurysta. Oprawić. W ramki.
 Faj. Futurysta. Od świętej. Samki.
 Powie. Teraz. Najnowszą. Bajkę.

Potem. Koniec. Potem. W łeb jajkiem²³.

²² Zob.: [pl.wikipedia.org/wiki/Marsz_\(muzyka\)](http://pl.wikipedia.org/wiki/Marsz_(muzyka)); *Mala encyklopedia muzyki*, red. St. Śledziński, Warszawa 1981.

²³ Zob.: B. JASIEŃSKI, *Poezje zebrane*, dz. cyt., s. 419.

Emocje bywały silne – jak wspominał malarz Roman Turyna, podczas jednego z publicznych autorskich odczytów *Marsza*:

Gdy padło pierwsze *mocne słowo* [...] zgorziona i bardzo szanująca się publiczność [Tarnopolska] zaczęła opuszczać salę. Nobliwe damy czym prędzej wypychały podekscytowane córki, a co gorliwi panowie biegli po policję i... straż pożarną. Ktoś krzyczał: To nie *Marsz* – to *Arsz!*²⁴.

Więcej estymy mieli przyjaciele poety i badacze futuryzmu. Dla Anatola Sterna *Marsz* to utwór antymieszkański i antywojenny jednocześnie, oddający „sugestywnie marsz idących na wojnę żołnierzy”; a zarazem majstersztyk recytacyjny²⁵. Jadwiga Sawicka²⁶ przeciwnie – podkreślała trudności z deklamacją utworu, należącego do tych wierszy Jasińskiego, w których mamy nagromadzenie

szczególnie zgrzytliwych, trudnych do wymówienia wyrazów, preferowanie twardych spółgłosek – czyli to wszystko, co czyni tekst poetycki czymś kakofonicznym, ostrym, szokującym dźwiękowo. Wynikiem tego – w jej przekonaniu – jest ogólny wyraz dysharmonii i postawa negacji.

Interpretatorka wskazuje na zapis segmentujący tekst:

Normalne zdania rozbija [poeta] znakiem kropki na poszczególne wyrazy, tak jak *normalny* tok myślenia gwałcony jest przez łomot tupiących w marszu butów.

Sawicka dla analizowanej poezji bezproblemowo odnajduje referencję – wojnę 1920 roku; jej zdaniem nieokreślony obserwator przemarszu wojsk relacjonuje dla nas „natłok dźwięków, kolorów i wrażeń ogarniających go różnych stron”. Sam wiersz, będący obrazem „zdynamizowanego tłumy, wśród którego rozgrywa się jakaś ludzka jednostkowa tragedia, ludzki protest”, kończy się niejednoznaczną ironią, typową dla Jasińskiego. Edward Balcerzan, który spośród krytyków poświęcił Jasińskiemu dotychczas najwięcej rewerencji, pisał o tym wierszu, „że może być, z uwagi na swą lapidarność modelem pogładowym poetyckiego zapisu katastrofy”; mamy w nim tłum i krew, a raczej ślad po krwi; opozycję potoku: ludzi, słów, zdarzeń i dźwięków; oraz krwotoku: kapiącą krew, kapiące liście. Gazeta (Chłopak z redakcji) po raz kolejny informuje nas o życiu i umieraniu świata. Na gruncie poetyki badacz rozpoznaje tu chwyt „zapisu poetyckiego”, chwyt przynależny do strategii reportażowej:

W tym terminie słowo *zapis* odsyła nas do Wejść reporterskich. Słowo *poetycki* wskazuje, iż na Wyjściu otrzymaliśmy tekst, który nie jest już ani reportażem, ani nawet prostą stylizacją na reportaż. Jest natomiast przekazem rządzonym prawami języka poetyckiego²⁷.

Tym samym referencjalna wartość *Marsza* (inaczej i ciekawiej niż w rozpoznaniach Sawickiej) staje się „umowna”, utwór zaś w to miejsce potęguje własną literackość.

²⁴ Cyt. za: B. JASIŃSKI, *Poezje zebrane*, dz. cyt., s. 420. „Arsz” prawdopodobnie z niemieckiego: *Arsch* – wulg.: „dupa”.

²⁵ A. STERN, *Bruno Jasiński*, Warszawa 1969, s. 28.

²⁶ J. SAWICKA, „Na skrzyżowaniu dwóch wrogich epok” – *Bruno Jasiński*, [w:] *Poeci dwudziestolecia międzywojennego*, red. I. Maciejewska, Warszawa 1982, s. 380-383.

²⁷ E. BALCERZAN, *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasińskiego*, Wrocław 1968, s. 153.

Marsz powrócił do czytelniczego i krytycznego obiegu w roku 2010, za sprawą Grupy Twożywo, która nadała mu nową, multimedialną postać²⁸. O tej adaptacji/remaku pisała w bardzo obszernej analizie Pawlicka. Przeczytajmy kilka wyimków:

Utwór [...] został podwójnie ożywiony: przez ruch oraz muzykę. Z napięcia między pierwotnym, statycznym wierszem, a nowym medium powstał poemat animacyjny, którego dynamika zasadza się na czterech komponentach: obrazie, ruchu, kolorze oraz dźwięku. Artyści nawiązują do praktyk poetów wizualnych i konkretnych, z tym że poszli o krok dalej, wykorzystując współczesne możliwości technologiczne [...]. Animacja prezentuje *Marsz* od początku do końca, nie pomijając ani jednego słowa. Artyści ponadto dosłownie zinterpretowali wiersz, sprawiając, że poemat skupia się nie na znaczeniu, lecz na graficznym, literalnym przedstawieniu danego słowa czy frazy [...]. Dostrzec można tylko jeden element dodany przez grupę Twożywo, będący efektem ich interpretacji. W wizualizacji słowa „przystojne”, litera „J” ułożona została w kształt karabinu, który przez moment rytmicznie wystrzeliwuje. Animacja, która z założenia ma być dynamiczna, wyklucza proces czytania utworu. Artyści wprowadzili zatem własny głos odtwarzający tekst. Odbiorca skupiający się wyłącznie na efektach graficznych, ma możliwość audialnego słuchania utworu – w ten sposób wytworzona została komunikacja między pierwotnym tekstem, animacją, a odbiorcą. Odczytywanie utworu na głos wprowadza także pierwiastek ludyczny, gdyż widz oglądający reprodukcję tego, co jest mówione, nie może się nadziwić nad humorystyczną i dosłowną wizualizacją [...]. Tekst czytany jest przez kilka osób, dzięki czemu uzyskuje się efekt różnorodności postaci i ich kondensacji. Symultaniczne występowanie głosu twórców i dźwięków o zabarwieniu wojennym wywołuje ponownie odczucie dynamiczności, natłoku i chaosu, ale chaosu kontrolowanego i zamierzonego [...]. Animacja ma znaczenie wyłącznie ludyczne, nie jest zajmująca ani wymagająca – nie jest konieczne odczytywanie, bo artyści czytają za nas, nie jest wymagana wyobraźnia, bo dosłowne zaprezentowanie jest wystarczające. Po prostu należy oglądać, jak telewizję czy film, a w tym przecież każdy odbiorca jest dobry²⁹.

Dokonawszy tradycyjnej lektury papierowej postaci tekstu oraz obejrzawszy jego cyfrową animację³⁰ zachowajmy tę kolejność i zacznijmy analizę od wiersza napisanego.

Marsz Jasińskiego możemy najlepiej zinterpretować poprzez *wyobrażenie*, jakie buduje w nas jego lektura; samo zaś *wyobrażenie* chciałbym tu rozumieć w duchu Sartrowskim. Wszelkie podobieństwo między przedmiotem a rzeczywistością unosi się w tym ujęciu pomiędzy „brzegami

²⁸ Adaptacja jest dostępna na stronie: www.twozywo.art.pl/twzw.php?4cy0. O Grupie Twożywo inspirowanej się dokonaniem awangardy z pierwszej połowy XX w. zob. m.in.: https://pl.wikipedia.org/wiki/Grupa_Two%C5%BCywo_raster.art.pl/galeria/podprojekty/leichte_arbeit/twozywo.html.

²⁹ www.techsty.art.pl/magazyn/magazyn7/rec/marsz_jasienskigo.html; zobacz też inne jej słowa: „Cyberpoeci to zrecyklingowani futuryści, to neofuturyści, dla których Sieć, labirynt, baza danych to najbardziej udane ortografie, [w:] ch.pl/neofuturyzm-czyli-co-ma-jasienski-do-ipada/. Zauważmy, że analizy dokonywane przez Pawlicką pozostają w planie opisu i nie zmierzają w stronę interpretacji. To „niedokończenie interpretacyjne” jest często zauważalne również w wielu innych tekstach krytycznych badaczy nowych mediów, tym samym one, jak i tekst Pawlickiej pozostawiają nas z odczuciem „braku”, niedointerpretowania zastąpionego nadmiarem opisu i dlatego trudno oceniać je w pełni pozytywnie.

³⁰ W tym przypadku należy też zwrócić uwagę na kategorie „szumu”. Sam efekt zakłócenia czy raczej zakłócania przekazu był oczywiście projektowany przez futurystów i pożądanym sam w sobie, niemniej przekaz cyfrowy inaczej niż deklamacja generuje rozmaite szumu. Na ten temat – patrz: R. BROMBOSZCZ, *Estetyka zakłóceń*, Poznań 2010. Wielozmysłowość przekazu wytycza linie rozwojową pomiędzy doświadczeniem futurystów a zjawiskiem tzw. liberatury – patrz: A. PRZYBYSZEWSKA, *Liberackość dzieła literackiego* (część III), Łódź 2015.

postrzeżenia, znaku i wyobrażenia, nie przystając do żadnego z nich³¹. Możemy (w duchu wskazanej Sartrowskiej niepełnej tożsamości) zapytać: co przedstawia *Marsz*? Jaki obraz, jakie wyobrażenie chce w nas zbudować, jakie buduje i jakie wynikają stąd sensory? Te jakości wiersza, które w głośnej lekturze pozwalają uzyskać efekty brzmieniowe, podkreślające marszowość utworu, jego wyczuwalny rytm kolejnych kroków – w lekturze cichej stają się przeszkodą epistemologiczną. Dla Gastona Bachelarda przeszkodą czy też inaczej barierą epistemologiczną jest wszystko to, co sprawia, że nasze poznanie staje się nieciągłe, w konsekwencji niespójne. Wśród przejawów tej bariery można wymienić między innymi: przeszkodę pierwszego doświadczenia przedmiotu, które to doświadczenie nadbudowuje się nad dalszym poznaniem, *przeszkodę językową*, kiedy język sam generuje sensory nieobecne w przedmiocie czy *przeszkodę pragmatyczną*, związaną z apriorycznym dowartościowaniem pytania: „do czego to służy?”³². W tym kontekście wiedza, którą dysponujemy o marszu (gatunku muzycznym oraz, silniej, przedmiocie kulturowo-społecznym) zamienia się w odczucie konkretnego doświadczenia, będącego silnym wyobrażeniem – duża grupa upodobnionych wizualnie osób, podąża w tym samym rytmie, w tym samym kierunku; obserwowany z zewnątrz ruch jest dynamiczny, naznaczony siłą i pewnością. Odgłos towarzyszący idącym (stukot butów, muzyka) jest jednolity i płynny. Monolityczność tej grupy podkreślają gapię uosabiający sobą przypadkowość i doraźność, czego znakiem jest dowolność ich strojów i zachowań. Jednocześnie obu stronom towarzyszy skupienie uwagi nakierowanej na sam pochód. Zakłócenia – przykładowo: lot ptaka – są zminimalizowane percepcyjne i tracą na ważności.

Od razu widzimy, że *Marsz* Jasińskiego jest utworem (celowo) „chybionym”; wbrew pozorom nie naśladuje on bowiem marszu, a nasze wyobrażenie napotyka na szereg barier niszczących zarysowany wyżej obraz. Uzyskany w akcie oralizacji efekt muzyczny (marsza) zostaje przekreślony graficznie – nagromadzenie kropek sprawia, że ruch idących jest w pewnym sensie niespójny, jakby ich krok co chwilę się rwał i rozpoczynał od nowa. I jeśli w pierwszej chwili słyszymy kolejne następujące po sobie kroki, a kropki oddzielające kolejne słowa wzmacniają ten efekt, to po chwili zaczynamy odczuwać ich znaczenie syntaktyczne – są one przecież znakiem końca i początku, przerwy, postoju, pauzy zakłócającej ruch do przodu. Można odnieść wrażenie, że idący woleliby stać w miejscu niż marszowo kroczyć przed siebie. Miałoby być jednolitym przedmiotem woli i tak ukazywać się gapiom/czytelnikom widzimy zbiór rozsypany: *Tutaj. I tu. I tu. I tam*. Maszerujący, wraz z narratorem pragnącym, jedynie pozornie, jak się okazuje, dać wyraz ich sile i jednorodności, zamiast koncentrować się na demonstrowaniu widzom efektu spójności, rozpraszają swą uwagę, kierując nieustannie spojrzenie w stronę patrzących – *panien w rajerach, zebranych dam...* Nie tylko wzrok, ale i myśl nie chce być marszowa – *Skriabin*, który, na prawie rymu, jest złączony konotacją ze słowem *karabin*, staje się znakiem *à rebour*, znakiem antymarszu. Jest to bowiem twórca kojarzony z pacyfistycznym ekspresjonizmem oraz – co więcej – z syntezą i synestezją sztuki, nastawionej na łączenie kolorów, zapachów, tańca etc. czyli z tym, co w marszu jest właśnie zakłóceniem. Dodatkowo ważnym jego dziełem tego religijnego mistyka uznającego się za „Mesjasza Sztuki” jest *Prometeusz* – buntownik przeciwko ustalonemu porządkowi. Nie dziwi nas zatem mocno wyrażone pragnienie ucieczki: *Do bram*. I mimo, że okrzyk: *Ludzie. Ludzie. Ludzie. Do bram* – może mieć podwójne znaczenie, być, po pierwsze, zachętą, by przybiec i patrzeć na pochód oraz drugie – ukryć się (a wiersz kapitalnie gra obydwoma sprzecznościami) silniejsze wydaje się to drugie. Co dzieje się w umyśle idących

³¹ J.P. SARTRE, *Wyobrażenie. Fenomenologiczna psychologia wyobraźni*, tłum. P. Beylin, Warszawa 1970, s. 54.

³² Zob. G. BACHELARD, *Kształtowanie się umysłu naukowego*, tłum. D. Leszczyński, Gdańsk 2002.

nie jest widoczne dla tłumu obserwatorów – naznaczeni epistemologicznymi przeszkodami widzą jedynie jurnych, zdrowych, *silnych jak byki* chłopców, których, zgodnie z tradycją, żegna się płaczem i kwiatami. Są to chryzantemy, chryzantema zaś, zwana też różą jesieni, konotuje w naszej kulturze śmierć i pogrzeb, inne jej alegoryczne znaczenie to: prawda; symbolizuje też sobą pragnienie miłości. Nie powinno nas przeto dziwić, że maszerujący pozwolili rzucanym kwiatom upaść na ziemię, jakby nieświadomie nie chcieli dotykać kwiatów-znaków własnej śmierci. Ich młodzińcze miłosne pragnienia, ważniejsze od mitu bohaterskiej śmierci, zostały odczytane jedynie przez kurtyzanę, która pojawiła się we właściwym miejscu i czasie; naznaczona jednak społecznym odium, wydaje się ona tłumowi uzurpatorką. Jedynie poeta widzi, że *przelicytowała* ona rzucających chryzantemową śmierć tym, którzy oczekiwali miłości. Dla większości patrzących gapiów te słowa z wiersza fałszywie znaczą coś innego – *przelicytowała*, czyli przesadziła, pojawiając się w tak patetycznym momencie. Maszerujący przechodzą w swe nieistnienie, a świat powraca do przewidywalnej codzienności – tym samym owa codzienność staje się marszowym upodobnieniem (stały, powtarzalny ciąg zdarzeń), a raczej stałaby się, gdyby nie była rozrywana przez nieoczekiwane, najlepiej tragiczne, wypadki. Sam marsz też zresztą jest zakłócony w swym rytmie – w miejsce kropek pojawiają się emocjonalne wykrzykniki oraz dystansujące myślniki i trzykropki; miara czterotaktowa jest przerywana pięciotaktem; pojawiają się nawet zupełnie obce poetyce marszu pytajniki. A poeta zauważa kolejne zakłócenie – ktoś poza miejscem i czasem podnosi pomięty kwiatek... Całkowicie osobny *nie wie gdzie iść*, pogrążony w żalobie wpatruje się w liście... I on właśnie koncentruje w sobie sens utworu – *Marsz* bowiem nie naśladuje marsza muzycznie ani marszu³³ mimetycznie, przeciwnie – jest parodią czy może lepiej powiedzieć ironią społeczeństwa „zmarszowionego”. Ironią, gdyż jedynym wartościowym wyborem pozostaje porcja mazagranu wypita w miłym towarzystwie, mazagran jednak nie jest prawdziwym alkoholem – to kawa z alkoholowym dodatkiem – znak społeczeństwa nieautentycznego, naznaczonego konwencjonalnymi i fałszywymi obrazami oraz zachowaniami, społeczeństwa, nad którym *słońce świeci mdło*. Poeta i jego tekstowy reprezentant, podnoszący zdeptyany kwiatek, nie naśladują społecznych marszowych wyobrażeń, wchodząc tym samym w przestrzeń wolności postrzeniowej, bowiem - to już Sartre – „naśladowca jest kimś zawładniętym przez innego. Być może, iż tym tłumaczy się idea naśladowstwa w obrzędowych tańcach ludów pierwotnych”³⁴ Ponieważ jednak mamy do czynienia z ironią i autoironią tekstu raz jeszcze posłużmy się Sartrem, pytającym:

czy można odróżnić wiedzę od ruchu? [...] z naszej wiedzy zdajemy sobie sprawę odgrywając ją, ściślej mówiąc, wiedza ta, w formie pantomimy, uświadamia sobie samą siebie. Nie ma dwóch rzeczywistości: wiedzy i ruchów - istnieje tylko jedna: ruch symboliczny [...]. Wiedza uświadamia sobie samą siebie jedynie w postaci wyobrażenia; świadomość wyobrażająca jest zdegradowaną świadomością wiedzy³⁵.

Tym samym wiersz kończy się nierozstrzygalnym problematem – jak połączyć w jedno doświadczenie przeciwstawne sobie ekstatyczne uczestnictwo w marszu oraz rozumiejącą krytyczną obserwację i samoobserwację?

A jaką wiedzę przynosi nam Marsz multimedialny? Z jednej strony wyraża on ducha

³³ Gramatyka pozwala tu różnicować formę muzyczną – marsza, od formy spektaklu ruchowego – marszu.

³⁴ J.P. SARTRE, dz. cyt., s. 62.

³⁵ *Tamże*, s. 72.

naszych, nolens volens cyfrowych, czasów – oczywiste bowiem wydaje się dziś stwierdzenie Hansa Beltinga:

Żyjemy z obrazami i rozumiemy świat w obrazach. To życiowe odniesienie do obrazu znajduje swoje przedłużenie w realizowanej przez nas w przestrzeni społecznej fizycznej produkcji obrazów, która tak się ma do mentalnych obrazów jak – by użyć prowizorycznego sformułowania – pytanie ma się do odpowiedzi³⁶.

Niewątpliwie zarysowane wyżej rozpoznania, wynikające z analizy tekstu, zostały w *Marszu* cyfrowym w dużym stopniu utracone; w to miejsce lepiej został uchwycony ruch i jego falowanie (zwolnienia, przyspieszenia, zmiany kierunku). Wiersz medialny w wyrazistszy sposób ujawnia powtarzalność elementów, z których jest zbudowany. Zmienia się układ brzmieniowy – w miejsce marsza mamy wiele różnych, przypadkowych niekiedy, rytmów. Jednocześnie oscylacja pomiędzy powagą i niepowagą, stanowiąca chyba wizualny naddatek w stosunku do postaci tekstowej, pozwala zachować istotną dla tego utworu ironię i autoironię. Samo medium zmienia naszą uważność percepcji – skoro w wersji „papierowej” opozycja, również semantyczna, ucho-oko powodowała subtelne wymykanie się sensu; w wersji multimedialnej widz musi nieustannie dokonywać rekonstrukcji schematów postaci i rzeczy, pod którymi kryją się słowa – są to jednak słowa poezji konkretnej, zwracające uwagę swą materialnością nie sensem. Końcowe napisy³⁷ (pojawiające się po cyfrowej adaptacji na wzór napisów ukazujących się po projekcji filmu) przenoszące nas w płaszczyznę kina sprawiają, że warstwa obrazowo-fabularna dominuje w odbiorze tego utworu – tym samym uczestnictwo w spektaklu okazuje się ważniejsze od jego interpretacji i zrozumienia, performatywność staje się istotniejsza od hermeneutyki. Jeśli jednak w przypadku literatury percypowanej tradycyjnie jej uwikłanie w świat – mimo wszelakich trudności wyznaczanych słowami: *mimesis*, *referencja*, *reprezentacja*, *symulacrum*, *fikcja* – jest niezbywalne; to w świecie wirtualnym mamy do czynienia – jak twierdzi przykładowo Michał Ostrowicki – ze sztucnością:

Formowanie medialnego obrazu jakby samym sobą potwierdzało jego sztuczność. Kontekst technologiczny odwołuje się raczej do siły tworzenia, która przez zwyciężca materię fizyczną i której geneza może się odwoływać do innej rzeczywistości niż realność³⁸.

Wirtualność – jak chce Slavoj Žižek – to „tajemnica zdarzenia”³⁹. Czy słowo sztuczność, użyte przez Ostrowickiego, jest najlepszym wyborem do opisu medialnego świata - nie wiem; przekonujące natomiast wydaje mi się twierdzenie, że obrazy kierują nas w stronę świata, teksty natomiast w stronę samych siebie. Lambert Wiesing – teoretyk obrazu – definiując swój przedmiot, sięga po metaforę renesansową, zaczerpniętą z pism Albertiego:

Materialny obraz na ścianie przypomina okno, ponieważ oglądający w obydwu przypadkach patrzy przez medium, nie czyniąc tego medium tematem. Zarówno spojrzenie na obraz, jak spojrzenie przez okno kieruje uwagę patrzącego na rzeczy i zdarzenia, które nie znajdują się w tej samej przestrzeni.

³⁶ H. BELTING, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum M. Bryl, Kraków 2007, s. 13.

³⁷ W pewien sposób odpowiednik okładki książki.

³⁸ M. OSTROWICKI, *Wirtualne realis. Estetyka w epoce elektroniki*, Kraków 2006, s. 45.

³⁹ *Tamże*, p. 46.

Przez okno patrzymy zazwyczaj na zewnątrz domu; za pośrednictwem obrazu postrzegamy obraz-
obiekt w wyobrażonej przestrzeni. Obrazy i okna pozwalają spojrzeć na coś innego niż na siebie⁴⁰.

Czy multimedialna postać wiersza, wyrwanie go z papierowego istnienia to zysk czy
przeciwnie, semantyczna i estetyczna strata – to pytanie indywidualne do każdego z nas, na które
odpowiadamy każdorazowo w akcie własnej lektury, preferując jej postać tradycyjną, multimedialną
lub sięgając po obydwie formy. Zresztą, jak pisał, zainspirowany poetyką futuryzmu, Paweł Koziół,
żyjemy w czasach, w których sens jest rezultatem doskonałego odwrócenia:

Ekran u źródeł, a u ujścia futurystyczny papier, wypełniany tym samym kodem, co namopaniak
barwistanu Aleksandra Wata⁴¹.

⁴⁰ L. WIESING, *Sztuczna obecność. Studia z filozofii obrazu*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 2012, s. 113.

⁴¹ P. KOZIÓŁ, *Druk i światło*, cyt. za E. DĄBROWSKA, *Pejzaż stylowy nowej literatury polskiej. Artystyczne języki, formy i gatunki*, Opole 2012, s. 231.

ANEKS

Bruno Jasieński

Marsz

Siostram od św. Samki

Tra-ta-ta-ta-tam. Tra-ta-ta-ta-tam.
Tutaj. I tu. I tu. I tam.
Jeden. Siedm. Cztery-cztery.
Panie. Na głowach. Mają. Rajery.
Damy. Damy. Tyle tych. Dam.
Tam. Ta. To tu. To tu. To tam.
W willi. Nad morzem. Płacze. Skriabin.
Obcas. Karabin. Obcas. Karabin.
Ludzie. Ludzie. Ludzie. Do bram.
Tra-ta-ta-ta-tam. Tra-ta-ta-ta-tam.

Tam. Tam. Dalej. Za kantem.
Pani. Biała. Z pękiem. Chryzantem.
Pani. Biała. Czekala. W oknie.
Kwiat. Spadł. Kapnie. Na stopnie.
Szli. Szli. Rzędem. Po rzędzie.
Tam. I tam. I dalej, I wszędzie.
Młodzi. Zdrowi. Silni. Jak byki.
Wozy. Wiozły. W kozły. Koszyki.
W tłumie. Dziewczyna. Uliczna. Stała.
Szybko. Podbiegła. Pocałowała.
Ach! Krzyk. Tylko. To jedno.
Kwiaty. W pęku. Na ręku. Więdną.
Wolno. Cicho. Padają. Płatki.
W dół. Na bruk. Na konfederatki.
Eh! Pani. Pani. Biała.
Kurwa. Prosta. Przelicytowała!
Nam. Nam. Dajcie. I nam!
Tra-ta-ta-ta-tam. Tra-ta-ta-ta-tam.

Panie. Panny. Panowie. Konie.
Jedzie. Dzwoni. Auto. W melonie.
Praczk. Szwaczki. Okrzyki. Kwiatki.
— Chodźmy. Panna. Do. Separatki. —
Panna. Płacze: — Idą. Na wojnę.
Takie. Młode. Takie. Przystojne. —
Rzędem. Za rzędem. Z rzędem. Rząd.
Wszyscy. Wszyscy. Wszyscy. Na front.

Ech by. Było. Młodych. Mam!
Tra-ta-ta-ta-tam. Tra-ta-ta-ta-tam.

Ktoś się. Rozplakał. Ktoś. Bez czapki.
Liście. Kapią. Jak gęsie. Łapki.
W parku. Żółknie. Gliniany. Heros.
Chłopak. Z redakcji. Pali. Papieros.
Ktoś. Ktoś. Upadł. Nagły. Krwotok.
Ludzie. Ludzie. Skłębienie. Potok.
Co?... Co?... Leży... Krew...
Łapią... Kapią. Liście. Z drzew.
— Puśćcie! Puśćcie! Puśćcie! Ja nieechcę!
Kurz. Klębem. W zębach. Łechce.
Krzyk. Popłoch. Włosy. Drzą.
Krew... W krwi... Pachnie. Krwią...
Tam. Tam. Poszli. Pobiegly.
Duszno. Pusto. Usta. O cegły.
Tu. I tu. I na rękach. Krew.
Bydło! Dranie! Ścierwy! Psia krew!
Ech tam! Gdzie już. Nam!
Tra-ta-ta-ta-tam. Tra-ta-ta-ta-tam.

Poszli. Przeszli. Ile tu. Kobiet.
Panie. Idą. Gotować. Obiad.
Ktoś. W żałobie. Nie wie. Gdzie. Iść.
Stanął. Stoi. Ogląda. Liść.
Podniósł. Z drogi. Pomięty. Kwiatek.
Tyle. Panien. Tyle. Mężatek.
Tyle. Przeszło. Tyle ich. Szło...
Słońce. Świeci. Żółto. I mdło.
Zaraz... Zaraz... Zaraz wam... Zagram...
Panie. W kawiarni. Piją. Mazagran.
Wieczorem. W domach. U Św. Samki.
Przed. Matką Boską. Palily się. Lampki.

Abstract

PAWEŁ GRAF

“I am standing at the intersection of two hostile eras, cynically chewing my cigarette”. Multimedia projects of futurist literary works: Bruno Jasiński's poem 'March' as a case study

The article focuses on the media transformation of literary works. B. Jasiński's futurist poem *Marsz*, published in the interwar period in printed form, recently underwent a multimedia adaptation. The author analyzes the mutations the literary text underwent in interpretation and significance when expressed in the new creative forms of contemporary multimedia “language”. The analysis of the formal structure and of several, sometimes small semantic elements, shows the different way of understanding the poem as expressed through new multimedia means. The futurist poem *Marsz* has been read as an ironical poem, totally contradicting its original literal meaning. The second part of the article examines a digital version of the poem, which again changes its original meaning. At this moment in time, the relationship between the textuality and virtuality of poetry (and literature in general) constitutes the main space where art “happens” and manifests itself. Thus, the discussion over the digital version of Jasiński's poem leads to some general considerations about contemporary theory of image and its anthropological expressions.

Keywords: Bruno Jasiński, Futurism, digital poetry, new media, inter-semiotic translation

«pl.it / rassegna italiana di argomenti polacchi», (VII) 7, 2016, pp. 77-91