



Monika Gurgul

# W drodze do gwiazd

O teatrze  
i dramacie  
włoskiego  
futuryzmu



Wydawnictwo  
Uniwersytetu  
Jagiellońskiego

Publikacja dofinansowana przez Uniwersytet Jagielloński ze środków Instytutu Filologii Romańskiej

#### RECENZENCI

*dr hab. Jadwiga Miszańska, prof. UJ*

*dr hab. Waław Rapak*

#### PROJEKT OKŁADKI

*Jadwiga Burek*

© Copyright by Monika Gurgul & Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Wydanie I, Kraków 2009

All rights reserved

Książka, ani żaden jej fragment, nie może być przedrukowywana bez pisemnej zgody Wydawcy. W sprawie zezwoleń na przedruk należy zwracać się do Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego.

ISBN 978-83-233-2746-2



[www.wuj.pl](http://www.wuj.pl)

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków

tel. 012-631-18-81, 012-631-18-82, fax 012-631-18-83

Dystrybucja: ul. Wrocławska 53, 30-011 Kraków

tel. 012-631-01-97, tel./fax 012-631-01-98

tel. kom. 0506-006-674, e-mail: [sprzedaz@wuj.pl](mailto:sprzedaz@wuj.pl)

Konto: PEKAO SA, nr 80 1240 4722 1111 0000 4856 3325

## SPIS TREŚCI

Od Autorki .....	7
Czas wielkiej przebudowy. Konteksty .....	13
Część I: Obszary twórczej mocy	
Rozdział I: W poszukiwaniu aktywnego odbiorcy .....	21
1. Ku nowej wrażliwości teatralnej.....	21
Refleksje reformatorów teatru.....	21
Pierwsze futurystyczne kroki ku teatrowi – wieczory futurystyczne i doświadczenia kabaretowe .....	22
2. Widz współtwórcą sztuki teatru. Teoria i praktyka .....	29
Rozdział II: O walor tworzywa. Dynamika sceny.....	37
1. Synestezja i synteza sztuk w muzyce, malarstwie i teatrze .....	37
2. Od malarstwa do kompleksów plastycznych.....	43
Futurystyczne manifesty sztuk plastycznych .....	43
Giacomo Balla i Fortunato Depero. Eksperymenty z dwoma i trzema wymiarami oraz futurystyczna rekonstrukcja świata.....	52
3. Balety plastyczne Giacoma Balli i Fortunata Depera .....	56
Projekty i realizacje sceniczne Balli.....	56
Projekty sceniczne Depera .....	58
Teatr magiczny i dramat plastyczny Depera .....	60
4. Eksperymenty Enrica Prampoliniego. Teoria i praktyka .....	64
Teorie nowej sceny .....	64
Prampolini i teatr koloru Achille Ricciardiego .....	68
Sceniczny debiut Prampoliniego i jego teatr magnetyczny .....	72
Futurystyczna pantomima .....	73
5. Nowa teatralność w syntezie futurystycznej.....	79
Droga futurystów do teatru syntetycznego. Manifesty .....	79
Kolor, światło, ruch i stany ducha. Realizacje .....	82
6. Teatr wizualizacji stanów ducha Pina Masnaty .....	90
7. W królestwie dotyku, smaku i zapachu .....	92
Manifest taktylizmu i teatr dotykowy .....	92
Biesiada futurystyczna – happening gastronomiczny. Smak w syntezie .....	95
Rozdział III: Nowy człowiek i jego sztuka: <i>arte meccanica</i> i <i>arte sacra meccanica</i> .....	99
1. Maszynolatria i duchowy wymiar sztuki .....	99
2. Balety mechaniczne: Prampolini, Paladini, Pannaggi, Balla, Depero .....	109
3. Hołd złożony maszynie. Marinetti, Vasari, Fillia.....	115
Mechaniczne drugie ja .....	115

Maszyna – namiętność bezpieczna?.....	117
On, Ona i Maszyna.....	119
4. Teatr napowietrzny, teatr napowietrznoradiotelewizyjny i teatr dla mas.....	122
Część II: Obszary lęku	
Rozdział I: Kobieta. Relacje płci.....	131
1. Androgynia, mizoginia i modernistyczny namysł nad seksualnością.....	131
2. W walce o androgyniczną pełnię (F.T. Marinetti).....	141
Między mizoginią a pragnieniem miłości .....	141
Miraż kobiety przyszłości .....	148
3. Seksualność jako otchłań (R. Vasari).....	161
Incest i zbrodnia .....	162
Przez piekło do bram raj.....	164
Kobieta – synonim zła.....	166
4. Kobieca lubieżność, miałka codzienność. Próba kontrataku (U. Boccioni, F. Cangiullo, R. Chiti, D. Cinti, B. Corra, A. Ginna, F.T. Marinetti, F. Balilla-Pratella, U. Quinterio, E. Settimelli) .....	168
Ucieczka z dusznego uścisku .....	169
Zuchwałę i niestałe.....	171
Galeria osobliwości .....	174
Rozdział II: Terror historii .....	177
1. Negatywne diagnozy polityczne w prefuturystycznej dramaturgii Marinettiego.....	177
Zamiast prologu. Śladem bohatera tragicznego .....	177
Groteska i antyparlamentaryzm, czyli rzecz o zjadaniu i niestrawności.....	179
2. Interwencjonizm i syntezy „wojenne” (F.T. Marinetti, F. Cangiullo, Trilucci, Volt).....	183
3. Ucieczka przed historią (F.T. Marinetti) .....	193
4. Niewiara w postęp? .....	196
Pozytywizm w egzotycznej oprawie (F.T. Marinetti) .....	196
Maszyna – nieudana próba sojuszu (R. Vasari).....	201
Rozdział III: Czas i śmierć .....	209
1. O terażniejszości i nieobecności .....	209
2. Korowód śmierci.....	212
Piękna śmierć futurysty .....	212
Zasłużona śmierć paseisty, bladego starca i... nadczołowieka .....	213
Groteskowy pochód śmierci.....	216
Zakończenie .....	221
Aneks .....	231
Chronologia najważniejszych futurystycznych wydarzeń teatralnych i parateatralnych .....	233
Biogramy futurystów .....	241
Bibliografia .....	253
Indeks osób .....	267
Indeks sztuk .....	273
Indeks spektakli i projektów spektakli .....	274
Spis ilustracji.....	279

## OD AUTORKI

„Pozwólcie mi się bawić”<sup>1</sup>, wołał w jednym ze swych wierszy futurystyczny poeta Aldo Palazzeschi. Istotnie, futuryści chcieli bawić się i zaskakiwać, chcieli atakować i zwyciężać, chcieli mknąć ku gwiazdom i przekraczać nieprzekraczalne. Agresywne i bezkompromisowe manifesty wczesnego futuryzmu spowodowały, że zwykło się mówić o członkach tego ruchu jako o nieprzejednanych prześmiewcach przeszłości i ludzkich słabości. Futuryści mówią o życiu, aktywności, dynamizmie. Gloryfikują heroizm i pierwotną męską siłę. Pragną zbudować nowy świat i zdają się z entuzjazmem podejmować to przedsięwzięcie. Zachłystują się wielką ideą lotu do gwiazd i ufnie zwracają twarze ku słońcu. A jednak jest w tym dyskursie coś zastanawiającego, co nie pozwala do końca uwierzyć w ich nieskażony entuzjazm. Zwłaszcza analiza pozostawionych przez futurystów tekstów dramatycznych pozwala z łatwością dojrzeć, że za butną apologią siły i zniszczenia kryje się ten sam lęk, który tak otwarcie uczynili osią swojej poezji dekadencyjni zmierzchowcy. Począwszy od pierwszych manifestów, w konstrukcji futurystycznego świata uderza fakt, że jest on budowany w obszarze dychotomicznych pojęć: życiu towarzyszą obrazy śmierci, a blaskowi – mrok. A przecież futuryści, w swym dążeniu do „prawdziwej” rzeczywistości, pragnęli wyzwolenia od kultury i jej dychotomii. Cóż więc oznacza to uparcie odtwarzane czarno-białe imaginarium? Czy jest to świadoma gra ze strukturami kultury, mająca na celu wyzwolenie z jej więzów, czy też nieświadome poddanie się im i szukanie w nich ochrony przed nowoczesnością, która raz po raz odkrywa przed człowiekiem tajemnice, na które ten nie jest całkiem przygotowany? Ślady tego nierozzerwalnego związku odwagi i strachu w obliczu rzeczywistości znajdujemy już w manifestie założycielskim futuryzmu. W świecie, w którym „czas i przestrzeń umarły”, ekspansywna młodość futurystów opowiada się za nową estetyką mechanicznego piękna i wszechobecnej szybkości. Rozkoszuje się rykiem samochodowego silnika, znajdując w nim podniecie do walki, lecz jednocześnie pozwala, by kształt „pudła zdobnego w wielkie rury” upodobił się w jej wyobraźni do „węża o ognistym oddechu”<sup>2</sup>. Wąż kusiciel obiecuje najwyższą rozkosz, ale swą obecnością nieubłaganie przypomina, że nie można doświadczyć jej bezkarnie.

---

<sup>1</sup> A. Palazzeschi, *E lasciatemi divertire!*, w: L. De Maria, *Marinetti e il futurismo*, Mondadori, Milano 1973, s. 403, dalej jako: DE MARIA; tłum. M. Gurgul. W dalszym ciągu, jeśli przekładowi nie towarzyszy nazwisko tłumacza, oznacza to, że został on wykonany przez autorkę na potrzeby tej publikacji.

<sup>2</sup> F.T. Marinetti, *Fondazione e Manifesto del Futurismo* („Le Figaro”, Paris, 20 lutego 1909), DE MARIA, s. 6. W wypadku futurystycznych manifestów i sztuk teatralnych cytowanych z przedruku, podaję w miarę możliwości szczegółowy zapis bibliograficzny pierwszego wydania. W wypadku tekstów, które nie są bezpośrednio związane z włoskim teatrem futurystycznym, zaznaczam jedynie rok pierwszej publikacji, chyba że tekst wymaga przytoczenia dokładniejszych danych.

Właśnie ten dualizm spojrzenia na świat i na własne w nim miejsce, na ogół pomijany w pobieżnej analizie futurystycznej ideologii<sup>3</sup>, znajduje wyraz w bogatej twórczości dramaturgicznej i teatralnej. O ile bowiem entuzjastyczny marsz ku nowej teatralności, nieprzerwany nawet w obliczu artystycznych porażek, potwierdza programowy optymizm futurystów, o tyle analiza dramaturgii odkrywa przez nami obszary lęku, doskonale wpisujące się w stan ducha ludzi modernizmu. Tej tezie podporządkowuję strukturę książki i zakres proponowanej w niej analizy zjawisk.

Jednym z naczelnych haseł futuryzmu stała się „synteza”. Dziś na ogół termin ten zwykło się wiązać z krótką formą dramatyczną, rozwijaną przez futurystów począwszy od roku 1915<sup>4</sup>. Jednak w istocie jego znaczenie jest dużo głębsze i właśnie w nim kryje się sedno futurystycznej wizji świata, której tak znakomitym wyrazem stały się teatralne eksperymenty. Futuryści odczuwają związki między wszystkimi elementami rzeczywistości, ich ciągły ruch i wpływ na inne części niemającego granic układu. Dlatego dążą do oddania tak postrzeganego świata, do stworzenia syntezy tej kosmicznej, rozedrganej wielości. Idea ta przyświeca futurystycznym malarzom, mierzącym się z dynamizmem i ruchem lub zdążającym ku abstrakcji; rzeźbiarzom, którzy próbują uwydatnić związki bryły z otoczeniem; scenografom, którzy w przestrzeni sceny widzą pomniejszony obraz kosmosu; wreszcie dramaturgom, którzy dokonując intuicyjnego skrótu, pragną doszukać się podstawowych praw rządzących ludzkimi relacjami.

Ta potrzeba estetyczna oraz ideologiczna, znajdująca tak silny wyraz w dramacie i konstruowaniu nowej teatralności, stanowi jednak wyzwanie dla ich badacza. Uniemożliwia bowiem jednoznaczne, niezbędne dla przeprowadzenia analizy zjawisk, rozdzielenie poszczególnych elementów składających się na futurystyczny dyskurs o świecie. Uświadamia to jednocześnie, jak spójny i konsekwentny, pomimo różnorodności form i środków wyrazu, jest futurystyczny projekt artystyczny oraz futurystyczna ideologia i estetyka.

Teatr futuryzmu zainteresował wielu badaczy<sup>5</sup>. Nie poświęcili oni jednak należytej uwagi kontekstowi, w którym teatr ten powstawał i rozwijał swą działalność. Mam tu na

<sup>3</sup> Zwracali na niego uwagę m.in. tacy badacze, jak W. Binni (*La poetica del decadentismo*, Pisa 1936), G. Debenedetti (*Saggi critici*, Roma 1945), R. Tessari (*Il mito della macchina*, Milano 1973) czy U. Artioli (*La scena e la dynamis. Immagine e struttura nelle sintesi futuriste*, Pàtron Ed., Bologna 1975).

<sup>4</sup> Obok pojedynczych syntez, stanowiących krótkie dramaty złożone z jednej sceny, futuryści tworzyli także bardziej rozbudowane sztuki „syntetyczne”, składające się z większej liczby syntez, które spełniały wówczas rolę aktów lub części.

<sup>5</sup> Ostracyzm świata kultury w stosunku do futuryzmu oskarżanego o związki z faszyzmem trwał do końca lat pięćdziesiątych, dlatego dopiero w 1958 r. wydano w Rzymie dwutomowy zbiór materiałów źródłowych *Archivi del futurismo* pod red. M. Drudi Gambillo i T. Fiori, w 1959 r. opublikowano *Bibliografia e iconografia del futurismo* E. Falquiego, a rok później trzy tomy sztuk teatralnych Marinettiego (*Teatro*, Roma 1960; redaktor wydania G. Calendoli opatrzył je przeglądowym wstępem, który, jak dotąd, pozostaje jedną z nielicznych prób pogłębionego wglądu w tę dramaturgię). W 1967 r. periodyk teatralny „Sipario” poświęcił futuryzmowi numer 260. Zaproponowano w nim nowe odczytanie manifestów, przypomniano dokonania scenografów. W przedsięwzięciu uczestniczył m.in. G. Bartolucci: *La scenografia futurista*, („Sipario” 260/1967), *Per una lettura contemporanea dei manifesti teatrali futuristi*, („Sipario” 260/1967), *Il gesto futurista, materiali drammaturgici* (Roma 1969). Ważnym badaczem futuryzmu, aktywnym zwłaszcza na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, jest M. Verdone, autor m.in.: *Cinema e letteratura del futurismo* (Roma 1968), *Teatro del tempo futurista* (Roma 1969), *Teatro italiano d'avanguardia* (Roma 1970) czy *Avanguardie teatrali: da Marinetti a Joppolo* (Roma 1991). W latach siedemdziesiątych serię tekstów krytycznych opublikował G. Antonucci; są wśród nich *Lo spettacolo futurista in Italia* (Roma 1974), *Il futu-*

myśli zarówno szeroki kontekst społeczno-polityczny, jak i estetyczny, który pozwala zrozumieć genezę oraz dynamikę futurystycznych działań w tym obszarze i uświadamia ogromny wkład teoretyczny, jaki twórcy ci wnieśli do rozwoju refleksji nad teatralnością, na której (nie zawsze świadomie) oparła się powojenna awangarda lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Jednocześnie eksponuje on znaczenie działań teatralnych w bogatej, różnorodnej i trwającej kilka dziesięcioleci aktywności futurystycznych artystów. Dopiero takie szerokie spojrzenie na futurystyczne propozycje umożliwia właściwą ocenę zjawisk, zwłaszcza w obliczu wielu artystycznych porażek, których twórcy ci doświadczyli zarówno jako dramaturdzy, jak i inscenizatorzy. Dlatego w mojej książce starałam się zawrzeć wszystkie te elementy opisu i analizy futurystycznych dokonań, których zabrakło mi w przestudiowanych przeze mnie pracach innych autorów. By uwytklić skomplikowany horyzont ideologiczny i estetyczny, w jakim powstawał futurystyczny dramat i teatr, proponuję Czytelnikom wyprawę w „obszary twórczej mocy” (taki tytuł nosi pierwsza część książki), a zaraz potem w „obszary lęku” (to tytuł części drugiej).

W pierwszej części, poświęconej głównie teatrowi plastycznemu i mechanicznemu oraz teatralnemu wymiarowi dzieła scenicznego, wyodrębniam trzy istotne obszary poszukiwań. Pierwszy z nich dotyczy relacji z publicznością, wokół których do dzisiaj koncentrują się rozważania ludzi teatru niezależnie od charakteru proponowanych przez

---

*rismo a Roma* (Roma 1978) oraz zbiór recenzji prasowych *Cronache del teatro futurista* (Roma 1975). G. Lista opracował antologię krytyczną *Théâtre futuriste italien* (Lausanne, 1976). W tym samym roku ukazał się jego tekst *La scena futurista*. Lista do dziś pozostaje wierny futuryzmowi. W 1989 r. wydano w Paryżu jego *La scene futuriste*. Właśnie jemu wiele zawdzięcza synteza futurystyczna, choć poświęcił jej także ciekawe studium U. Artioli (*La scena e la dynamis*, Bologna 1975). O futurystycznym teatrze pisali również: I. Fossati (*La realtà attrezzata*, Torino 1977), P. Lapini (*Il teatro futurista italiano*, Milano 1977) i C. Salaris (m.in. *Storia del futurismo. Libri, giornali, manifesti*, 1985; *Bibliografia del futurismo 1909–1944*, 1988). Warto przytoczenia publikacją zagraniczną jest książka G. Berghausa *Italian Futurist Theatre 1909–1944* (Oxford 1998). Praca ma charakter porządkujący, zawiera bardzo bogatą bibliografię i materiały ikonograficzne. Futuryzm wciąż budzi zainteresowanie badaczy (w katalogu rzymskiej Biblioteki Narodowej pod samym tylko hasłem „futuryzm” znajdziemy 200 pozycji, z których 50 powstało w okresie 2000–2008. Jednak dotyczą one głównie malarstwa, architektury, futurystycznego wkładu w życie kulturalne poszczególnych miast i regionów, czy związków futuryzmu z faszyzmem. Tematyka teatralna powraca np. w katalogach poświęconych takim artystom, jak G. Balla czy E. Prampolini i publikowanych w związku z organizowanymi wystawami ich prac plastycznych (zob. rozdz. poświęcone poszczególnym artystom). Pomimo imponującej bibliografii, najcenniejszym źródłem wiedzy o futurystycznym teatrze pozostają publikacje samych futurystów oraz recenzje z ich spektakli. Nie do przecenienia jest tu rola ówczesnej prasy: ogólnokrajowej, lokalnej, futurystycznej i teatralnej. W Polsce o włoskim teatrze futurystycznym pisano niewiele: Z. Taranienko (*Teatr bez dramatu*, Warszawa 1979), K. Braun (*Teatr futurystów*, w: *Wielka rewolucja teatru w Europie. Ludzie – idee – zdarzenia*, Wrocław 1984), M. Gurgul (m.in.: *Tecniche cinematografiche come elemento della nuova teatralità del teatro futurista*, w: Drzewicka A. (red.), *Points de contact. Etudes sur les rapports entre la littérature et les autres domaines de l'art*, Viridis, Kraków 1995, s. 138–148; *La sintesi futurista tra il varietà e il dramma moderno*, „Romanica cracoviensia”, Wyd. UJ, Kraków 2002, nr 2, s. 77–85; *Tra il detto e il non detto nella messinscena sperimentale. Il colore nella riflessione pittorica e teatrale di Arnaldo Ginna*, „Romanica Cracoviensia”, Wyd. UJ, Kraków 2005, nr 5, s. 138–144; *O dramacie i teatrze futurystycznym*, w: *Echa włoskie w prasie polskiej (1860–1939). Szkice bibliograficzne*, Universitas, Kraków 2006, s. 133–147; *Futuryści*, w: *Historia teatru i dramatu włoskiego od XIX do XXI wieku*, Universitas, Kraków 2008, s. 161–169); T. Kireńczuk, *Od sztuki w działaniu do działania w sztuce*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008, a przekłady niektórych manifestów zamieszczono w tomie *O dramacie. Od Hugo do Witkiewicza* (Warszawa 1993, s. 258–262, tłum. A. Zieliński) oraz w C. Baumgarth, *Futuryzm* (Warszawa 1978). Zob. także w: *Bibliografia*, s. 261–262.

nich widowisk. Hasło uaktywnienia widza, choć jego zawartość przeszła znaczącą ewolucję, było istotne dla futurystów od początku ich działalności. Jego rolę wyeksponowały wieczory futurystyczne i doświadczenia kabaretowe, z których zrodził się między innymi teatr syntetyczny, teatr zaskoczenia czy śmiały projekt teatru totalnego dla mas.

W drugim rozdziale koncentruję się na plastycznych, a następnie scenicznych dokonaniach oraz na refleksji teoretycznej malarzy-scenografów Giacoma Balli, Fortunata Depera i Enrica Prampoliniego. Dotyczy on tworzywa scenicznego i wiąże się z drogą, jaką artyści ci przemierzali od dwóch wymiarów (płaszczyzny płótna) do czterech wymiarów (ruchomej scenografii, czyniącej ze sceny obraz kosmosu). Ten rozdział mówi więc o takich tworzywach, jak kolor, światło, dźwięk, zapach i forma w ruchu, dla których spoiwem są „stany ducha”.

W trzecim rozdziale omawiam futurystyczną *arte meccanica* i *arte sacra meccanica*. Ich bohaterką jest maszyna, która urasta do roli idola nowej rzeczywistości i prowadzi ku idei mechanizacji człowieka przyszłości. Zmechanizowane postaci pojawiają się już w poprzednim rozdziale, a wraz z poetyką stanów ducha wkraczamy w sferę sztuki prowadzącej ku duchowości. O ile jednak tam mówię o tych zagadnieniach w kontekście poszukiwań w obszarze szeroko rozumianej synestezji, tutaj wyodrębniam dzieła ukonstytuowane wokół maszyny, rozumianej głównie jako odbicie kosmicznego ładu. Taka wizja maszyny wyróżnia futurystów ze sporej grupy artystów, którzy sięgali po ten temat w swojej twórczości, i prowadzi ich zarówno ku baletom mechanicznym, jak i ku teatrowi napowietrznemu.

W drugiej części analizuję trzy zasadnicze tematy futurystycznej dramaturgii, które określiłam jako: relacje płci, stosunek do historii i stosunek do śmierci. Dramaturgia ta zaskakuje różnorodnością stylistyczną: śmiałym potraktowaniem tradycyjnych form i języka, a jednocześnie przywiązaniem do dekadencckich tonów i posymbolistycznych przerysowań. Towarzyszy jej potrzeba naprzemiennego odwoływania się do wykpionej przeszłości i odważnego sięgania w przyszłość. Zagadnienie relacji z kobietą, ściśle związane z modernistycznym namysłem nad seksualnością, ogniskuje w sobie cały zestaw problemów, którym należy stawić czoła. Domaga się ono rozwiązań zarówno w wymiarze jednostkowym (pragnienie samorealizacji, dążenie do wolności, ale i osobistego szczęścia), jak i zbiorowym (patriotyzm). Rysuje rzeczywistość w mrocznych, dekadencckich barwach, ale równie chętnie rozświetla jej obraz jasnymi, krzykliwymi tonami groteski oraz ironicznej karykatury. Analiza pozwala wyodrębnić trzy równoległe dramaturgie: F.T. Marinettiego, R. Vasariego i autorów teatru syntetycznego, proponujące rozmaite artystyczne realizacje tego tematu i ujawniające świadomość zagrożeń, jakie ta sfera ludzkiej egzystencji z sobą niesie.

Nieco inaczej przedstawia się futurystyczne zainteresowanie historią. Jest ono wyraźne w sztukach Marinettiego, których analiza pozwala wyodrębnić powracający schemat, świadczący o niemożności pozytywnego wpisania jednostki w wymiar historyczny. Idei postępu poświęcił również swoje dwa najbardziej znane dramaty Vasari, który jeszcze wyraźniej ujawnił swą niewiarę w obliczu kształtowanych przez człowieka dziejów. Historia również wkroczyła do futurystycznego teatru politycznej interwencji i jedynie tam, na gruncie wolnym od historiozoficznej zadumy, zaowocowało to nieco większą dawką historycznego optymizmu.

Trzeci „obszar lęku”, z którym zmierzli się futuryści, wyznacza czas i śmierć. Motyw śmierci pojawia się wielokrotnie w kontekście walki płci czy zmagania z historią, lecz jednocześnie wykracza poza niego, ukazując kolejne interesujące oblicza. Próby jego egzorcyzmowania zachodzą na trzech płaszczyznach: poprzez konstruowanie obrazów własnej „pięknej” śmierci, poprzez prześmiewczy stosunek do śmierci wszelkiej maści paseistów, którzy i tak są już martwi za sprawą bezruchu, w jakim ugrzęźli za życia, oraz poprzez groteskową deformację śmierci jako takiej, będącej niezbywalnym elementem świata w ruchu.

*Zakończenie* jest próbą podsumowania futurystycznego dorobku teatralnego i odpowiedzi na pytanie, co obecnie, z perspektywy stu lat, które minęły od opublikowania pierwszego futurystycznego manifestu, pozostaje w tym teatrze najistotniejsze; w jaki sposób wpłynął on na współczesnych i jakie miejsce zajmuje aktualnie we włoskim życiu teatralnym.

Uzupełnieniem tematyki podjętej w tej pracy jest zamieszczony w *Aneksie* zestaw biogramów głównych postaci futuryzmu, o których mowa. Przybliżenie ich sylwetek wydaje się istotne, gdyż zdecydowana większość z nich jest słabo znana w Polsce. *Aneks* zawiera także kalendarium najważniejszych wydarzeń teatralnych, których autorami byli futuryści, stanowiące syntetyczny zapis najistotniejszych dokonań tego teatru.

## CZAS WIELKIEJ PRZEBUDOWY. KONTEKSTY

*Wielkim źródłem melancholii  
jest nasycenie. Potrzeba i walka  
podnieca nas i inspiruje.*

*Życie jest cenne od chwili,  
kiedy potrafimy z niego uczynić coś  
z moralnego punktu widzenia.*

*Nasza wiara w świat niewidzialny  
jest tym, co pobudza nasze wysiłki<sup>6</sup>.*

Pierwsze dziesięciolecie XX wieku wystawiły Włochów na ciężką próbę charakteru. Kryzys wartości, który, jak się powszechnie zdawało, na stałe zagościł we włoskim życiu społeczno-politycznym, tendencje anarchistyczne, transformizm, brak zdecydowanego oblicza politycznych liderów, walki społeczne i strajki generalne – wszystko to spowodowało, że kraj ogarnął nastrój pesymizmu i dekadencji, podzielany przez przedstawicieli wszystkich grup społecznych. Jednocześnie jednak klimat intelektualny i duchowy otrzymał ożywcze bodźce ze strony pragmatyzmu, bergsonizmu, ezoteryzmu czy nietzscheanizmu. Choć docierały one z odległych nieraz obszarów myśli, miały moc uzdrawiania, budziły wiarę w ludzkie możliwości, zachęcały do działania i kreatywności. Chętnie eksploatowano hasła melioryzmu, aktywizmu oraz rozwoju moralnego i duchowego, pojętego w wymiarze indywidualnym oraz zbiorowym. Zwłaszcza pragmatyzm znalazł we Włoszech wielu znaczących dla jego rozwoju zwolenników. W swoim podstawowym dziele *Pragmatism* (1907) William James wyjaśnił dokładnie metodę i wartość własnego krytycznego stosunku do rzeczywistości. Ale we włoskiej świadomości najsilniej zabrzmiały słowa o osobistej wolności, wolnej woli i konieczności pracy dla lepszego jutra oraz sformułowania, że „prawdą jest to, co działa” i co daje „zadowolenie”, że „świat jest plastyczny” i że granice jego plastyczności możemy poznać jedynie drogą próby<sup>7</sup>. Włosi, rozczarowani rzeczywistością w ówczesnym kształcie, z wielką nadzieją przyjęli krytykę racjonalistycznych teorii, dowodzących istnienia gotowego i wykończonego świata, oraz wiarę w świat postrzegany jako nieustający, otwarty na przyszłość akt kreacji. James pojmował poznanie jako proces tworzenia hipotezy, zaś naród określał jako plan działania. Obecny w tych teoriach duch aktywizmu, kreacjonizmu, melioryzmu i irracjonalizmu pozwalał uwierzyć w to, co racjonalizm unicestwił.

<sup>6</sup> W. James, *Czy warto żyć*, tłum. W. Kosiakiewicz, Warszawa 1901, s. 35 i 59.

<sup>7</sup> Por. F.C.S. Schiller, *Personal Idealism* (1902), w: W. James, *Pragmatyzm*, tłum. W.M. Kozłowski, Książka i Wiedza, Warszawa 1957, s. 129.

Jednym z pragmatystów najmocniej zaangażowanych w przemianę oblicza przeciętnego Włocha był Giovanni Papini<sup>8</sup>. W artykule *Campagna per il forzato risveglio* (*Kampania na rzecz obowiązkowego przebudzenia*)<sup>9</sup> przedstawił on swój program odnowy, sprowadzając go do haseł: „modificare uomini”, „ingrandire anime”, „trasformare spiriti” (zmienić ludzi, uwznioślić dusze i doprowadzić do przemiany duchowej). Papini akcentował konieczność duchowego i moralnego odrodzenia ludzi młodych, starał się zachęcić tych ostatnich, ażeby „dokonali czegoś ważnego”, by uczynili życie nowego pokolenia pięknym, by nadali mu sens i uwolnili je od przeciętności. Wierny pragmatyzmowi, unikał gotowych recept, tym bardziej że – jak sam przyznawał – takich nie posiadał. Jego apel nie ograniczał się jednak do zawołania o nowy indywidualny wymiar młodzieńczej egzystencji. Pisał:

Co dla nas Włochów XX wieku może być ważnym czynem do spełnienia? Nowe idealne odrodzenie Włoch. Uczynienie z nich wielkiego centrum kultury (...). Przywrócenie im intelektualnego prymatu, skoro nie można przywrócić im prymatu politycznego ani ekonomicznego. Rzym miał zawsze do spełnienia misję panowania nad światem (...). Trzeba, ażeby Rzym (...) ponownie stał się głównym punktem na mapie świata<sup>10</sup>.

Papini oskarżał włoską duszę o tchórzostwo, domagał się odwagi, a nawet szaleństwa. Jego zdaniem, charakter nowego rzymskiego „misjonarza” powinny cechować aktywność, heroizm, umiłowanie ryzyka i siła duchowa. Musiał on także posiadać ideę, która nadałaby wartość i wyznaczyła kierunek jego poczynaniom. Nie dookreślił znaczenia słowa „idea”, nie posłużył się nim nawet, lecz z jego tekstu wylania się aż nadto wyraźnie sylweta wiecznego Rzymu, duchowej ostoji świata i zarzewia nowej włoskiej cywilizacji, potrafiącego ogrzać swym płomieniem cały świat.

Projekt Papiniego koncentrował się na przebudzeniu duchowych mocy narodu, unikał jednak wyznaczania wspólnej, zbyt szybko udeptanej ścieżki i pozostawiał wszystkim wolność działania, traktowanego jako pierwszy krok ku samopoznaniu. Znaleźli się jednak i tacy, którzy dość szybko potrzebie idei nadali konkretny kształt, rozbudzając wyobraźnię spragnionego glorii narodu. To oni w pierwszym rządzie stali się szermierzami hasła mistycznej misji cywilizacyjnej, którą Włochy mają do wypełnienia, krocząc śladem swego zamierzonego Imperium.

Idea nie była nowa. Włochy pamiętały dobrze Mazziniego i okres walk o zjednoczenie kraju. Już w latach trzydziestych XIX stulecia mówiło się wiele o ruchu odnowy duchowej, opartym na wierze w Boga, ludzkość i postęp. Ruch miał objąć swoim zasięgiem wszystkie grupy społeczne, a włoska rewolucja miała stać się częścią dużo szerszego procesu przeobrażenia całej ludzkości. „Trzeci Rzym” Mazziniego miał narodzić się po Rzymie cesarów oraz Rzymie papieży i miał być „Rzymem włoskim”. Włoski naród miałby poprowadzić inne narody do stworzenia prawdziwie wolnej Europy. Mazzini odwoływał się do haseł indywidualizmu i wartości zbiorowych, parlamentaryzmu oraz

<sup>8</sup> W. James w dziele *Pragmatism* cytuje G. Papiniego, przedstawiciela tzw. pragmatyzmu magicznego, który odkrywa w pragmatyzmie „ekscytującą, kreatywną, magiczną stronę życia, afirmację władzy człowieka nad światem; triumf postawy aktywnej modyfikującej rzeczywistość nad postawą pasywną i pozbawioną wiary”, w: R. Bertacchini, *Le Riviste del Novecento*, Le Monnier, Firenze 1980, s. 30. Inni pragmatyści włoscy to Giuseppe Prezzolini (przedstawiciel pragmatyzmu etyczno-psychologicznego), Mario Calderoni (pragmatyzm logiczny) i Giovanni Vailati (pragmatyzm logiczno-matematyczny).

<sup>9</sup> G. Papini, *Campagna per il forzato risveglio*, „Leonardo”, Firenze 1906, nr 3.

<sup>10</sup> G. Papini, „Leonardo”, 1906, nr 4.

dyktatury, internacjonalizmu i nacjonalizmu, lecz zadanie to postrzegał niezmiennie jako misję moralną, a także duchową. W roku 1831 właśnie te idee dały początek założonym przez niego Młodym Włochom.

Koncepcja wielkiej włoskiej misji, przedsięwziętej dla powtórnych narodzin ludzkości, powróciła u Vincenza Giobertiego, autora *Il primato morale e civile degli Italiani* (1843, *Moralny i obywatelski prymat Włochów*). On także utrzymywał, że przed Włochami stoi szczególne zadanie, z którego będą musieli rozliczyć się przed innymi narodami. Do walki miała ich zagrzewać pamięć o walecznych przodkach i więź z Kościołem katolickim. Książka Giobertiego wywołała wielki rezonans w kraju i przyczyniła się do ożywienia patriotycznych nastrojów w zniewolonym od wieków narodzie, zaś idea misji cywilizacyjnej pozostała żywa jeszcze długo po unifikacji półwyspu.

By dopełnić obrazu dziewiętnastowiecznej popularności mitu, w nowym stuleciu wciąż żywiącego się tą samą tradycją politycznej mistyki, wspomnijmy choć słowo o włoskiej masonerii, która już w czasach Mazziniego rozwinęła koncepcję mistycznej misji, podejmowanej następnie wielokrotnie przez chorażych nacjonalizmu<sup>11</sup>. Z czasem oblicze włoskiej masonerii utraciło pierwotną czystość intencji, lecz zasada samodoskonalenia i odpowiedzialności osobistej oraz zbiorowej, która towarzyszyła jej u zarania, przetrwała w licznych stowarzyszeniach ezoterycznych, wiernych wielowiekowemu okultystycznemu zapleczu i otwartych na nowe impulsy, zrodzone na przykład z dziewiętnastowiecznych studiów nad hinduizmem i buddyzmem.

U schyłku XIX wieku misja trzeciego Rzymu zdała się przybierać określony wymiar, zwracając się ku Afryce. Nie do przecenienia była tu rola prasy, na której czele uplasowało się pismo „Convito”<sup>12</sup>. Jeden z jego współpracowników, Edoardo Scarfoglio, zagorzały zwolennik podbojów na Czarnym Lądzie, zainicjował prokolonialną kampanię na rzecz masowej emigracji na ten kontynent. Opublikował wówczas między innymi artykuł *Itinerario verso i paesi d’Etiopia*<sup>13</sup> (*Droga ku etiopskiej ziemi*), w którym rozniecał ogień imperializmu, nadając mu kształt krucjaty i czyniąc jego przyszłych bohaterów „ostatnimi rycerzami” oraz „paladynami” nowoczesnego świata.

Podobne tony pobrzmiwały na łamach „Regno”<sup>14</sup> i „Hermesa”<sup>15</sup>, gdzie nacjonalistycznej i heroicznej aurze towarzyszył powrót do twórczości duchowych wzorów, a także narodowych wieszczów: Dantego, Alfieriego, Foscola, Manzoni oraz d’Annunzia<sup>16</sup>. Tony te z czasem podchwyciła prasa futurystyczna, między innymi „Lacerba”<sup>17</sup>. To in-

<sup>11</sup> Jak wiadomo, w przeciwieństwie do Mazziniego i Giobertiego, masoneria dystansowała się od Kościoła katolickiego.

<sup>12</sup> Pismo założyli w Rzymie w 1895 r. Adolfo De Bosis i Gabriele d’Annunzio. Wychodziło jako miesięcznik do 1896, a następnie ukazało się kilka okazjonalnych zeszytów.

<sup>13</sup> „Convito”, styczeń 1895 (s. 45–68) i marzec 1895 (s. 193–224).

<sup>14</sup> „Regno” wychodziło w latach 1903–1906 we Florencji. Redagowali je m.in. Giovanni Papini, Giuseppe Prezzolini, Adolfo De Karolis, Giuseppe Antonio Borgese i Enrico Corradini.

<sup>15</sup> Pismo „Hermes” wydawano we Florencji w latach 1904–1906, a redagowali je E. Corradini i G.A. Borgese.

<sup>16</sup> D’Annunzio nie tylko wspierał nacjonalistyczną prasę, ale tworzył w podobnym duchu. Przykładem tej twórczości są trzy księgi poetyckiego cyklu *Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi: Elettra* (1903), *Merope* (1912), poświęcona wojnie w Libii, i *Asterope* (1934), zawierająca prointerwencyjne utwory z czasów I wojny światowej, oraz dramat *La nave* (1908).

<sup>17</sup> „Lacerba”, publikowana w latach 1913–1914, miała kilku znaczących redaktorów: obok G. Papiniego byli to m.in. poeci Aldo Palazzeschi i Ardengo Soffici oraz Italo Tadolato.

terwencjonistyczne i antyparlamentarne pismo oddawało się głównie egzaltacji geniuszu oraz koncepcji nadczłowieka w dannunziańskim wydaniu. Mit imperialnej ojczyzny, a wraz z nim mity młodości, siły i odwagi, odzyskały impet z początkiem lat dwudziestych, gdy na rynku prasowym, nie bez wpływu futuryzmu, pojawiły się pierwsze tytuły faszystowskie, usiłujące dać przekonujący wyraz filozoficznej głębi nowej dyktatorskiej władzy, takie jak „Gerarchia”, „Cultura fascista”, „Educazione fascista” czy „Critica fascista”<sup>18</sup>. Faszystom potrzebował mitów i wspierający go intelektualiści uczynili wszystko, ażeby zbudować mitologię na miarę Człowieka Opatrznościowego, Nowego Człowieka czy Faszystowskiego Demiurga, jak zwano już wówczas Mussoliniego. Podjęto dyskurs na temat woli, która powinna dominować nad inteligencją, gdyż to wola stanowi jedyną i wystarczającą rację ludzkiego działania. Droga od mitu (ojczyzny, odnowy duchowej) do mistycyzmu była krótka i nie skąpiła obietnic soteriologicznych tym, którzy potrafili zrezygnować z siebie samych w imię najwyższej idei – Ojczyzny. Jeszcze w roku 1939 Nicolò Giani<sup>19</sup> umieścił na łamach „Gerarchia” artykuł *Perché siamo dei mistici? (Dlaczego jesteśmy mistykami?)*, w którym pisał:

Czyż nie był absurdalnym dla letnich i trwożliwych marsz na Rzym? Czy dla pesymistów i rozumujących logicznie nie było takim zwycięstwo nad 52 państwami opowiadającymi się za sankcjami i podbój Etiopii? Czy dla krótkowzrocznych nie był równie absurdalny triumf nowej Hiszpanii? Do takich absurdów Mussolini przyzwyczajają nas już od dwudziestu lat. Takimi absurdami jest przepojona dusza każdego z nas. Historia, ta pisana dużą literą, zawsze była i będzie absurdem – absurdem ducha i woli, który ginie i pokonuje materię – tzn. mistyką. Faszystom=Duch=Mistyka=Walka=Zwycięstwo, bo nie można wierzyć, nie będąc mistykami, nie można walczyć, nie wierząc, nie można maszerować, nie walcząc<sup>20</sup>.

Usprawiedliwienie powrotu do przeszłości i jego utopii można zresztą z łatwością odnaleźć w tych czasach także w bergsonizmie:

Z terażniejszością narodów dzieje się podobnie jak z terażniejszością poszczególnych ludzi: jakieś zdarzenie należy do przeszłości i przechodzi do historii wtedy, gdy przestaje być ważne dla aktualnej polityki i gdy może być poniechane bez żadnego uszczerbku dla interesów. Jak długo jego działanie daje się odczuwać, należy do życia narodu i pozostaje dlań terażniejszością. Odtąd nic nie przeszkadza nam cofnąć linii przedziału między terażniejszością a przeszłością tak daleko, jak tylko można<sup>21</sup>.

Na pytanie, jak dokonać w sobie tak znaczących przemian, umożliwiających otwarcie nowego etapu włoskiej historii, odpowiadały popularne w tamtej dobie teorie ezoteryczne. Celem ezoteryzmu jest tworzenie człowieka wyzwolonego z przesądów racjonalizmu, posługującego się intuicją, posiadającego duchową moc, znającego siłę swej woli i umiejącego z niej korzystać. Ezoteryzm pozwala myśleć o człowieku jako o istocie obdarzonej mocą, magu zdolnym przeniknąć do najgłębszych pokładów bytu

<sup>18</sup> Założona w 1922 r. przez Mussoliniego i Sofficiego „Gerarchia” była oficjalnym pismem faszystowskim. „Cultura fascista” (1922) stała się organem Narodowego Instytutu Kultury Faszystowskiej (Istituto Nazionale di Cultura Fascista). W 1923 r. „Educazione fascista” założył Giovanni Gentile, a „Critica fascista” – Giuseppe Bottai.

<sup>19</sup> N. Giani, wykładowca uniwersytecki, wślawił się w 1930 r. jako założyciel mediolańskiej Szkoły Mistyki Faszystowskiej (Scuola di Mistica Fascista), gdzie studiowano pisma Mussoliniego.

<sup>20</sup> W: R. Bertacchini, *Le riviste del Novecento*, s. 144.

<sup>21</sup> H. Bergson, *Postrzeżenie zmiany (La perception du changement, 1911)*, w: *Ruch i myśl. Dusza i ciało*, tłum. P. Beylin, PWN, Warszawa 1963, s. 125.

i wpłynąć na kształt świata, pozostając w symbiozie z kosmicznymi siłami. Jego księgi obiecują harmonię z kosmosem, a przed artystą roztaczają wizje przekraczania granic sztuki i reprodukcji niewidzialnej rzeczywistości. Wielu futurystów znalazło się w gronie zwolenników znanych wyznawców ezoteryzmu: Heleny Bławatskiej, Rudolfa Steinera, Edouarda Schuré, Eliphasa Leviego, Gérarda Encausse Papusa czy Charlesa W. Leadbeadera.

Pragnienie wykroczenia poza nijakość stanowiło więc punkt wyjścia pozytywnego programu zanurzonego w wymiarze historycznym: oczyszczenia, które umożliwiłoby przeobrażenie na miarę nowych czasów i uczestnictwo w postępie rozumianym jako postęp ekonomiczny, ale przede wszystkim moralny. Moralny obowiązek człowieka, jakim jest samodoskonalenie, wypływał już z romantycznych lektur, wiele zresztą zawdzięczających okultyzmowi. Wyraźnego napomnienia udzielił czytelnikom między innymi J.W. Goethe w *Fauście*. Przeszkody na drodze, którą kroczy człowiek, są niezbędne do uzyskania prawdziwej mądrości. Zaś konieczność wkroczenia na tę drogę to obowiązek w stosunku do samych siebie oraz Świata/Kosmosu. Z przeciwnym razie człowiek stałby się niewolnikiem Ducha Negacji<sup>22</sup>, a byłby to akt wymierzony przeciwko życiu i zbawieniu. Dlatego, choć w dwudziestowiecznej już Europie pojawiają się teorie o końcu świata i cywilizacji<sup>23</sup>, nie brakuje też determinacji, by pokonać obawę oraz niepewność i wytrwać na posterunku, jak rzymski żołnierz, o którym z takim podziwem pisał Oswald Spengler<sup>24</sup>. Tym bardziej że ze świadomością końca wiąże się zapowiedź początku.

Do głosu dochodzi więc pragnienie zerwania z przeszłością i rozpoczęcia wszystkiego od nowa. A odrzucenie przeszłości to warunek *sine qua non* wyzwolenia człowieka z siideł determinizmu, jako że przeszłość jest więzieniem, uświadamia ograniczenia i uwarunkowania bytu, jakim jesteśmy, bytu zanurzonego w czasie. Każde doświadczanie terroru historii<sup>25</sup>, zniewala, redukuje życie do powolnego umierania. Natomiast zacyzywanie nowego etapu roznieca nadzieję, rodzi poczucie mocy. A im bardziej dalekosiężny jest plan przebudowy, tym większe są aspiracje budowniczych przyszłości. To ona staje się bohaterką, gdyż to ona pozwala myśleć o człowieku w kategoriach postępu i wolności.

Hasło wielkiej przebudowy nie mogło nie pojawić się w literaturze. Podjął je zdecydowanie najważniejszy włoski autor przełomu wieków Gabriele d'Annunzio. W jego poezji zagościł estetyzm i witalistyczny panizm<sup>26</sup>, a w powieściach i dramatach ideologia

<sup>22</sup> Por. M. Eliade, *Mefistofeles i androgyn*, tłum. B. Kupis, Kr, Warszawa 1999, s. 89–94.

<sup>23</sup> Por. Z. Kuderowicz, *Katastroficzne wizje historii*, w: *Filozofia dziejów*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1983, s. 213–231.

<sup>24</sup> „W obliczu takiego przeznaczenia (tj. upadku naszej kultury) istnieje tylko jeden godny nas pogląd na świat, pogląd Achillesa: raczej krótkie życie pełne czynów i sławy niż długie bez treści. Optymizm jest tchórzostwem. Wrodziliśmy się w ten czas i musimy mężnie odbyć drogę do przeznaczonego nam końca. Nie ma żadnej innej. Obowiązkiem jest wytrwać na straconym posterunku. Wytrwać jak ów rzymski żołnierz, którego kości znaleziono pod jedną z bram Pompei, a który zginął, ponieważ przy wybuchu Wezuwiusza zapomniano go zlizować. Oto jest wielkość, to znaczy mieć rasę. Ten uczciwy koniec jest czymś jedynym, czego człowiekowi nie można zabrać”. O. Spengler, *Der Mensch und die Technik. Beitrag zu einer Philosophie des Lebens*, 1932, s. 88–89, w: K. Klein, *Problem techniki w kulturze współczesnej*, „Przegląd Humanistyczny”, Warszawa 1932, s. 127.

<sup>25</sup> Por. M. Eliade, *Terror historii*, w: *Mit wiecznego powrotu*, Kr, Warszawa 1998.

<sup>26</sup> Panizm (wł. termin *panismo*) pochodzi od imienia greckiego bożka Pana i oznacza głębokie odczuwanie jedności z naturą wywołujące wrażenie stopienia się w jedno z otaczającą przyrodą.

nadczłowieka, wypracowana pod wyraźnym wpływem pism Nietzschego. D'Annunzio zapragnął przywrócenia świetności tragedii, marząc o tworzeniu silnych postaci, rzucających się odważnie w wir życia oraz kształtujących otaczający je świat z pozycji zwycięzców i zdobywców, bez względu na cenę, jaką przyszłoby zapłacić za tę odwagę. Takie zadanie powierzył między innymi bohaterom *Martwego miasta* (*La città morta*, 1898) czy *Giocondy* (*Gioconda*, 1899). W jego twórczości nie zabrakło również akcentów patriotycznych (*La nave – Statek*, 1908) i to także one zadecydowały o popularności autora wśród młodych dramaturgów tworzących tzw. teatr poezji<sup>27</sup>. D'Annunzio podjął też starania, by wypracować nowe estetyczne oblicze teatralnej inscenizacji. Wszystkie te poczynania stawiały go na antypodach werystycznego (naturalistycznego)<sup>28</sup> teatru, który królował na włoskich scenach od lat osiemdziesiątych XIX wieku. Na początku nowego stulecia włoska publiczność mogła obejrzeć między innymi takie werystyczne sztuki, jak *Come le foglie* (1900, *Jak liście*) Giuseppe Giacosa, *Dal tuo al mio* (1903, *Dziś twoje, jutro moje*) Giovanniego Vergi czy *Assunta Spina* (1909) Salvatore Di Giacomo. Wszystkie one na swój sposób ukazywały bezbarwną i pesymistyczną rzeczywistość oraz człowieka skazanego na porażkę w walce z losem. Niedaleko odbiegał nastrojem teatr intymistyczny, zrodzony z mariażu weryzmu i dekadentyzmu, którego charakter dobrze odzwierciedla na przykład *Tignola* (1908, *Mól*) Sema Benellego. Teatr ten ograniczał swe zainteresowania do ilustrowania rzeczywistości w jej najskromniejszym wymiarze, odbierając dramaturgowi i teatralnej scenie moc tworzenia, a widza pozbawiając wiary w przyszłość. To przeciwko takiemu pesymizmowi i takiemu teatrowi wystąpili futuryści, a ich śmiałe wizje szybko przekroczyły obszar antynaturalistycznego buntu d'Annunzia. Niechęć do kultury nienadążającej za światem w ruchu i uniemożliwiającej bezpośredni kontakt człowieka z istotą rzeczywistości, krytyczny stosunek do włoskiego życia teatralnego, fascynacja teatrem *variétés* i pierwsze doświadczenia kabaretowe, w ciągu zaledwie kilku lat doprowadziły futurystów do stworzenia trzech nowatorskich zjawisk na teatralnej mapie Europy: teatru syntezy, teatru plastycznego i teatru mechanicznego.

<sup>27</sup> O wszystkich przywołanych tu zjawiskach i postaciach piszę szeroko w: M. Gurgul, *Historia teatru i dramatu włoskiego od XIX do XXI wieku*, Universitas, Kraków 2008.

<sup>28</sup> Weryzm (wł. *vero* – prawdziwy) kierunek we włoskiej twórczości artystycznej na przełomie XIX i XX w., zbliżony do naturalizmu, eksponujący jednak w mniejszym stopniu rzeczywistość miejską.

CZĘŚĆ I

## OBSZARY TWÓRCZEJ MOCY

## Rozdział pierwszy: W POSZUKIWANIU AKTYWNEGO ODBIORCY

### 1. KU NOWEJ WRAŻLIWOŚCI

#### Refleksje reformatorów teatru

Początek krytycznej refleksji nad teatralnością, która doprowadziła do dwudziestowiecznego wybuchu awangardy, dał Richard Wagner, orędownik widowiska rozumianego jako rodzaj uwznioślającego obrzędu. Taka wizja teatru niosła przewartościowania w budowie spektaklu i wymagała nowych relacji z publicznością. W roku 1876 kompozytor doprowadził do otwarcia, nowatorskiego pod względem architektonicznym, teatru festiwalowego Festspielhaus w Bayreuth, przeznaczonego do wystawiania jego dramatów muzycznych (Wort-Ton-Drama). Prezentowane tam widowiska miały budzić w widzach nadzwyczajne emocje i prowadzić ich ku nowej jakości duchowej i poczuciu narodowej jedności. Musiały więc posiadać odpowiednią strukturę i oprawę sceniczną, ale przede wszystkim wymagały przebudowy tradycyjnej przestrzeni: dlatego teatr posiadał amfiteatralną widownię i fosę orkiestrową, co pozwalało „ukryć” muzyków oraz potęgowało wrażenie wywoływane przez muzykę. W czasie spektaklu widownia pogrążała się w mroku, by ułatwić widzom emocjonalny i duchowy kontakt z dziełem.

Śladem Wagnera podążył jego rodak, Georg Fuchs. I on opowiedział się za przywróceniem widowisku pierwotnego charakteru zbiorowego obrzędu, którego celem byłaby duchowa przemiana uczestniczących w nim ludzi, prowadząca do uwznioślenia ich zarówno w wymiarze jednostkowym, jak i narodowym.

„Duchowej” aktywności widzów wymagał również teatr symbolistyczny, wykorzystujący zresztą idee Wagnera popularyzowane we Francji na łamach paryskiej „Revue wagnérienne” (1885–1888). Nastawiona na ewokowanie stanów ducha symbolistyczna inscenizacja, oparta na sieci analogii pomiędzy dźwiękami, kolorami i zapachami, oferowała publiczności wiele bodźców zmysłowych, umożliwiających zsynchronizowanie własnych odczuć z nastrojem oddanym na scenie. W tym sensie czyniło to widza współtwórcą teatralnego spotkania, gdyż tylko zaangażowanie własnej wrażliwości pozwalało w pełni odczuć poezję tego teatru.

Również Wsiewołod Meyerhold odrzucił sceniczny realizm i, wypracowany przez teatr mieszczański, psychologiczny wymiar postaci. Zamiast nich zaproponował jawną grę z konwencją teatralną, sugerując jedynie istotę dyskursu i oczekując indywidualnego dopełnienia go przez każdego z odbiorców. Meyerhold doceniał rolę rytmu. Rytm stał się podstawowym elementem organizującym pracę Émila Jaques-Dalcroze’a, nauczyciela w konserwatorium genewskim, który poświęcił się studiowaniu rytmicznych ruchów ciała, szukając ruchowych ekwiwalentów dla solfeżu muzycznego. W roku 1910

rozpoczął pracę w szkole wychowania muzycznego w Hellerau, gdzie odwiedzał go, entuzjastyczny dla jego poczynań, Adolphe Appia. Uważał on, że technika Dalcroze'a pozwala przywrócić związki między muzyką i ludzkim ciałem, a także odnaleźć pierwotną eurytmię, czyli umiejętność pięknego poruszania się. Umożliwiła ona osiągnięcie naturalnej harmonii i „niezbędnego wyważenia”<sup>29</sup> ruchów, będącego podstawą wszelkiego stylu. Pozwalała także aktorowi poczuć przestrzeń, w której działał. Wielkie znaczenie rytmiki dla teatru polegało na doprowadzeniu do odnalezienia utraconych związków między duchem i ciałem, ale jej dobroczynny wpływ nie miał ograniczać się do aktora, lecz obejmować także widza: oznaczał bowiem rozbudzenie również jego wewnętrznego rytmu. W napisanej w latach dziewięćdziesiątych pracy *La mise en scène du drame wagnérien (Inscenizacja dramatu Wagnerowskiego)*, dotyczącej sposobu inscenizacji Wagnerowskiego Wort-Ton-Drama, Appia zwracał uwagę na bierność publiczności. Dlatego zalecał, by zadbać o intensywność wrażeń wzrokowych, a miało ją gwarantować światło dynamizujące elementy, którymi zagospodarowano scenę. Podkreślał konieczność przebudowy budynku teatralnego, a z nim sceny i widowni, gdyż – jego zdaniem – w Bayreuth zreformowano jedynie tę ostatnią. Wierzył, iż takie zabiegi spowodują, że sztuka i artystyczne przeżycie stanie się udziałem wszystkich uczestników teatralnego eventu-ceremonii: aktorów i publiczności.

Wiara ta pochodziła zapewne, jak np. u Fuchsa, z doświadczeń niemieckiego i francuskiego teatru masowego. Wszystkie realizowane pod tym szyldem spektakle powstawały z okazji wydarzeń związanych z folklorem (takich jak święta ludowe), a także obchodami religijnymi. Przekonanie o ich ważnej roli społecznej spowodowało, że z wielkim zapałem usiłowano wykorzystać ich propagandowy charakter w faszystowskich latach dwudziestych. Nim jednak faszystowska władza zmierzyła się z problemem masowej recepcji teatru rozumianego jako narodowy obrzęd, zadania uaktywnienia odbiorcy podjęli się futuryści.

### **Pierwsze futurystyczne kroki ku teatrowi – wieczory futurystyczne i doświadczenia kabaretowe**

Futuryzm został powołany do życia przez poetę Filippa Tommasa Marinettiego, ażeby pobudzić do działania włoski naród w okresie trudnym dla kraju. Artysta ten miał świadomość, w jak ograniczony sposób słowo pisane oddziaływało na mentalność tłumu, do którego zamierzał dotrzeć. Nie było natomiast tajemnicą, że najpotężniejszym od wieków społecznym medium był we Włoszech teatr. Dlatego też futuryści pojawili się na teatralnej scenie nim jeszcze powzięli zamiar stworzenia nowatorskiego teatru i dramatu. Potrzeba walki z moralną i duchową dekadencją oraz krzewienie pozytywnych haseł wszelkiej odnowy i przebudowy zmusiły ich do wypracowania swoistych relacji z odbiorcami takiego przesłania. Zbudowali je na prowokacji opartej zarówno na kpinnie,

<sup>29</sup> A. Appia, *La gymnastique rythmique et le théâtre*, w: A. Appia, *Attore musica e scena*, oprac. i wstęp F. Marrotti, <http://w3.uniroma1.it/cta/file/testi/appia/pdf/01.pdf>. Por. też *L'origine et les débuts de la Gymnastique Rythmique* (1911), tamże.

jak i obeldze, a nawet wymianie ciosów, a poligonem dla tych doświadczeń stały się futurystyczne wieczory, organizowane zwłaszcza w latach 1910–1913.

Pierwszy wieczór futurystyczny odbył się w triesteńskim<sup>30</sup> teatrze Politeama Rossetti (12 stycznia 1910)<sup>31</sup>. Obok Marinettiego wzięli w nim udział utalentowany poeta i prozaik z Toskanii, Aldo Palazzeschi, i krewki Sycyljczyk, Armando Mazza, który od tej pory był podporą futurystycznych programów. W ostatniej chwili z występu wycofali się poeci Paolo Buzzi i Enrico Cavacchioli, obawiając się krytycznych reakcji swojego (mieszczańskiego) środowiska. Trudno dziś podać dokładną liczbę przybyłych do teatru widzów, gdyż źródłem informacji są programowo przesadne teksty Marinettiego (jest w nich mowa o 2–3 tysiącach osób). Publiczność zachowywała się swobodnie, nie szczędziła występującym oklasków, ale potrafiła równie gorąco protestować, gdy nie zgadzała się z ich zdaniem. Wieczór otworzyło przemówienie Marinettiego. Było ono utrzymane w agresywnym tonie i mogło być odebrane negatywnie. Spotkało się jednak z ciepłym przyjęciem ze względu na takie idee, jak pochwała patriotyzmu, militarystyki i wojny, czy też nieliczenie się z niskimi i wulgarnymi gustami publiczności. Po nim zaprezentowano manifest założycielski futurystów i przystąpiono do recytacji wierszy Marinettiego, Luciniego, Cavacchiolo i Govoniego. Po spotkaniu w teatrze futurystów wyszli na ulicę i zorganizowali serię procesji, marszy i bankietów w najbardziej uczęszczanych punktach miasta. Zaczęło się od bankietu w Caffè Milano, zorganizowanego dla dziennikarzy i lokalnej elity. W końcu zgromadzono się w Caffè Eden – miejscu spotkań austriackich żołnierzy i oficerów, gdzie do późnej nocy wiwatowano na cześć włoskiego Triestu. Następnego dnia odjeżdżających do Mediolanu futurystów odprowadzało na dworzec stu nowych członków ruchu wznoszących okrzyki: „Niech żyją Włochy, niech żyją futurysty!”. Marinetti był usatysfakcjonowany przebiegiem zdarzeń. Nie zwlekał z rezerwacją kolejnych teatrów w Mediolanie, Turynie i Florencji.

Drugi wieczór zorganizowano 15 lutego 1910 roku w słynnym mediolańskim Teatro Lirico. Podobnie jak poprzednio, futurystyczni poeci obawiali się występu. Miejscowej publiczności nie udawało się zaskoczyć, natomiast z łatwością można się było narazić na jej krytykę. Do większości mediolańczyków dotarły już wieści o nowym ruchu i jego ekstrawaganckim założycielu, lecz przyjmowali je z obojętnością lub z politowaniem. Przed Marinettim i jego skromną drużyną stało więc trudne zadanie. Na początek zaprezentowano wiersze futurystycznych poetów, zrobiono to jednak bardzo nieporadnie, spotykając się z zasłużonymi kpinkami. Następną w programie była oda-manifest, napisana dla uczczenia generała Asinari di Bernezzo<sup>32</sup>. Zasłynął on dzięki swym płomiennym antyaustriackim i irredentystycznym przemowom. Oda kończyła się zawołaniem:

<sup>30</sup> Marinetti był obecny w życiu Triestu od grudnia 1908 r., kiedy to pojawił się na pogrzebie matki włoskiego patrioty Guglielma Oberdana. Oberdan w 1882 r. usiłował dokonać zamachu na życie cesarza Austrii; został stracony. Marinetti przybył na uroczystość, by zmanifestować wspólnie z mieszkańcami miasta antyaustriackie nastroje, domagano się bowiem oddania Triestu Włochom. Pogrzeb zakończyły zamieszki i aresztowanie poety, co przysporzyło mu jeszcze zwolenników.

<sup>31</sup> Na przekór tytułowi, stosunkowo nieliczne i dość ogólnikowe wspomnienia z wieczorów znajdują się w: F. Cangiullo, *Le serate futuriste*, Napoli 1930, natomiast bogatą bibliografię podaje G. Berghaus, *Italian Futurist Theatre 1909–1944*, Clarendon Press, Oxford 1998, rozdz. 2: *The Beginnings of a Futurist Performance Art: the Early Serate*, s. 85–155. Dane dotyczące wieczorów, głównie dat, bywają rozbieżne. Podaję tu daty najbardziej prawdopodobne i wymieniam tylko część wieczorów.

<sup>32</sup> Przebieg wieczoru na podstawie listu Marinettiego przytacza Cangiullo, dz.cyt., s. 89–94 wraz z tekstem wspomnianej ody autorstwa Buzziego.

„Precz z Austrią!” i sprowokowała do polemicznych okrzyków zasiadających na widowni austrofilów, do których dołączyli studenci, anarchiści, socjaliści i syndykaliści. Kiedy doszło do bitwy między tymi ostatnimi, do akcji wkroczyła policja. Szczęśliwym trafem aresztowano Marinettiego. Pozwoliło to futurystom opuścić teatr w aureoli proroków buntu i ruszyć kilkusetosobowym pochodem za Marinettim na komisariat. Jednak, podsumowując, ani oda, ani jej interpretacja, ani wreszcie żaden inny element tego widowiska-happeningu nie zdołały oburzyć widowni oraz wywołać oczekiwanej i prawdziwie emocjonalnej reakcji. Tego wieczoru zdarzyło się jednak coś naprawdę istotnego dla przyszłości ruchu: na widowni zasiedli malarze Luigi Russolo i Umberto Boccioni.

Trzeci wieczór zorganizowano 8 marca 1910 roku w Politeama Chiarella w Turynie. W zapiskach z tamtego wydarzenia mówi się o 3 tysiącach widzów. W programie udział wzięli między innymi: nowo zwerbowany w szeregi ruchu Boccioni, a także Mazza, Palazzeschi, Carrà, Marinetti. Najistotniejszym momentem prezentacji było tym razem odczytanie manifestu malarzy. Koncepcja czynnego udziału w rzeczywistości artysty i odbiorcy jego dzieła oraz hasło stopienia w jedno życia i sztuki, szybko zbliżyły awangardowych plastyków do patriotycznych haseł Marinettiego. Wzbogacili oni kontekst futurystycznych wystąpień o wymiar estetyczny, propagując sztukę, która uwalnia się od ilustrującej roli wobec rzeczywistości, od ograniczeń racjonalizmu, rutyny i konwencji, dążąc do intensywnego, intuicyjnego wglądu w otaczający świat i czyniąc podmiot nierozzerwalną częścią nieskończonego ewoluującego kosmosu<sup>33</sup>.

Mimo to dość szybko okazało się, że zestaw futurystycznych atrakcji jest ograniczony i że wywrotowość głoszonych ze sceny haseł nie jest w istocie aż tak bulwersująca, a bierność odbiorców natychmiast, gdy nadarzy się okazja, ustępuje miejsca całkiem pokaźnej agresji<sup>34</sup>. Tymczasem jednak Marinetti nie zamierzał wprowadzać zmian do formuły wieczorów. Za to poprzedzał je teraz staranną kampanią reklamową. Afisze, plakaty, ulotki, spotkania z miejscowymi notablami i dziennikarzami rozbudzały zainteresowanie futurystycznymi ideami. Z czasem wieczorom zaczęły towarzyszyć wystawy, publikacje, wykłady, rozmowy z wybranymi grupami społecznymi (elitą intelektualną i finansową, z szukającą ujścia dla buntu młodzieżą, z robotnikami). Sam program w dalszym ciągu przewidywał recytację wierszy, odczytywanie manifestów i prowokowanie publiczności. A publiczność chętnie podejmowała wyzwanie. Na widowni zasia-

<sup>33</sup> Także malarze starali się uaktywnić swojego odbiorcę. Boccioni namalował obrazy *Rissa in galleria* (*Zamieszki w galerii*, 1910) i *La retata* (*Oblawa policyjna*, 1911). Na pierwszym z nich tłum pozostających w półmroku ludzi rusza ku jasno oświetlonym drzwiom kawiarni, nad którymi dominuje kilka rozchodzących się na wszystkie strony świetlnych promieni. Na drugim, ukazany tym razem centralnie, tłum rusza gwałtownie w kilku kierunkach, podążając za podobnymi liniami światła. Przydają one płótnom dynamiki, ale ich głównym celem jest sprawienie, by oglądający odczuł, że obraz go wchłania i że stanowi z nim integralną całość, oraz by poczuł dreszcz emocji, jaki towarzyszy życiu w wielkim mieście. Także rzeźba domagała się aktywnego oglądu widzów, o czym Boccioni pisał kilkakrotnie. Najbliższe lata pokażą, że to głównie w obszarze sztuk plastycznych futuryści osiągną najwięcej i to stamtąd będą przenosić swe zdobycze na teren nowego teatru i dramatu.

<sup>34</sup> Mówiąc o bierności widzów, trzeba jednak zaznaczyć, że standardowe zachowania widowni bynajmniej nie należały do biernych w potocznym rozumieniu tego słowa. Widzowie mieli zwyczaj oklaskami i okrzykami reagować na sceny lub postaci, które szczególnie przypadły im do gustu, ale bywali bardzo srodcy wobec sztuk czy aktorów, którzy nie zjednali sobie ich przychylności. Potrafili wówczas głośno komentować, gwizdać, śmiać się i naigrywać ze spektaklu w czasie jego trwania, uniemożliwiając nawet aktorom dogranie sztuki do końca.

dali przedstawiciele wszystkich klas i grup społecznych, ludzie różnych przekonań politycznych, młodzi i starzy, mężczyźni i kobiety, intelektualiści i osoby o niewybrednych gustach, anarchiści i stateczni obywatele. Wszyscy bez wyjątku okazali się zdeterminowanymi graczami i nader trudnymi przeciwnikami. Na agresywne słowa padające ze sceny szybko nauczyli się odpowiadać spożywczą amunicją (pomidorami, ziemniakami, jajkami, orzechami) czy gloryfikowanym przez futurystów kopniakiem i pięścią. Wielką atrakcją były interwencje policji, podobnie jak aresztowania „aktorów” i triumfalny przemarsz ich zwolenników przez miasto. Następnego dnia śledzono z uwagą komentarze prasowe, wyznając zasadę: im gorsze, tym lepiej. Marinetti przyzwyczajał swych towarzyszy, że najistotniejsze jest, by wywoływać wokół siebie wrzawę i zamieszanie, wzbudzać emocje, zaskakiwać oraz porywać do walki.

W roku 1910 odbyły się jeszcze trzy futurystyczne wieczory: 20 kwietnia w Teatro Mercadante w Neapolu, 16 lipca w Teatro La Fenice w Wenecji i 3 sierpnia w Padwie. W kolejnym roku postanowiono wprowadzić do programu nowe elementy. I tak, w ferraryjskim Teatro Bonacossi (25 marca 1911) obok malarzy na scenie pojawił się kompozytor Francesco Balilla Pratella, który mówił o nowej muzyce. Wieczór poprzedziły rozmowy o ideologii ruchu, o nowej sztuce, a na ulicach pojawiły się ulotki. Wszystko to było nowością i spodobało się mieszkańcom Ferrary do tego stopnia, że wieczorem publiczność słuchała prezentacji z prawdziwym zainteresowaniem, nagradzając je gromkimi brawami. Przyjęcie w Ferrarze było jednak wyjątkowo przychylne, choć na poparcie mogli futuryści liczyć również w Parmie, do której udali się 27 marca (Teatro Reinach) i 21 czerwca następnego roku. Parma była ośrodkiem o anarchistycznych i syndykalistycznych tradycjach; działali tam również zwolennicy futuryzmu pod wodzą znanego anarchisty Renza Provincialiego, który w roku 1910 doprowadził do zrzeszenia anarchistów i futurystów w Circolo libertario di studi sociali, a nawet wydawał anarchistyczne pismo „La barricata”<sup>35</sup>. Miejscowi futuryści przygotowywali się starannie do tej wizyty, nie uchronili jednak gości przed przeciwnikami. Gdy przybyli oni na miejsce, zostali zaatakowani i dopiero policja zdołała zapewnić im ochronę, a wieczór odwołano. Za to druga, czerwcową wizytą przebiegła bez zakłóceń. Przed robotniczą w dużej części widownią Marinetti mówił o pięknie przemocy i siły. Krwawa patriotyczna retoryka nie wzbudziła entuzjazmu, wysłuchano go jednak z uwagą, dużo większą niż podczas malarsko-muzycznych wystąpień, które wyraźnie znużyły widownię.

Potem były: Mantua (6 kwietnia), Como (20 kwietnia), Palermo (26 kwietnia), Pesaro (16 maja), Bergamo (23 maja) i Treviso (3 czerwca). Tak zakończyła się pierwsza seria futurystycznych wieczorów. Przerwa trwała do wiosny 1913 roku, kiedy to Marinetti nawiązał kontakt z profuturystyczną grupą młodych florentczyków, wydawców zasłużonego, jak czas pokaże, dla ówczesnej włoskiej kultury pisma „Lacerba”. Udostępnili oni swe łamy przedstawicielom „główniej kwatery” i chętnie przystali na to, ażeby ożywić swoją obecnością kolejną serię wieczorów<sup>36</sup>. Rozpoczęło ją wyjątkowo popołudniowe

<sup>35</sup> Na przełomie 1912/1913 r. wydano 7 numerów pisma.

<sup>36</sup> Początek tej krótkiej i burzliwej współpracy był następujący. A. Soffici opublikował na łamach „La Voce” utrzymany w kpiarskim tonie artykuł na temat futurystycznej sztuki, zaprezentowanej na pierwszej futurystycznej wystawie malarskiej w Paryżu. Futuryści (Cangiullo, Boccioni, Carrà, Palazzeschi) urządzili więc „ekspedycję karną” do Florencji. Znaleźli Sofficiego w słynnej kawiarni Giubbe Rosse, zresztą w towarzystwie cenionego przez futurystów rzeźbiarza Medarda Rosso, i spoliczkowali go. Dzień później na stacji kolejowej florentzycy (Soffici, Prezzolini, Slataper) wzięli srogi odwet. Głównymi przeciwnikami

przedstawienie, zorganizowane z myślą o rzymskiej elicie 21 lutego 1913 roku w Teatro Costanzi. Pratella z orkiestrą wykonał fragment swojej kompozycji, lecz w konfrontacji z twórczością Claude'a Debussy'ego oceniono go jako paseistyczny. Papini wystąpił z mową przeciw Rzymowi, nie potrafił jednak swemu występowi nadać artystycznego wyrazu. Rzymska publiczność z najwyższych sfer zachowała niewzruszoną powściągliwość, a nazajutrz „La Tribuna” określiła działania performerów jako prowincjonalne i przestarzałe. Na ogół to jednak nie powściągliwość charakteryzowała zachowanie publiczności. Zdarzało się nawet, że demolowała ona teatr i uczestniczyli w tym zarówno plebejusze, jak i arystokraci. Futuryści przetrwali jeszcze wieczór 9 marca 1913 roku, na który przybyły 4 tysiące widzów, i 2 czerwca 1913 roku w Teatro Storchi w Modenie, gdzie pokazano po raz pierwszy hałasotwórczy instrument (*intonarumori*) Russola. Russolo promował awangardową muzykę, złożoną z dźwięków życia codziennego. Tradycyjne instrumenty okazały się niewystarczające, dlatego wytrwale konstruował własne instrumentarium. Do chwili pokazu udało mu się uzyskać cztery dźwięki: silnika, dynamy, prasy drukarskiej i wystrzału z broni palnej. Tak oto stworzył podstawy nowej sztuki: sztuki hałasów.

Rok 1913 zakończyło spotkanie zorganizowane 12 grudnia w Teatro Verdi, które przeszło do historii ruchu jako bitwa o Florencję. Publiczność (według różnych źródeł od 5 do 7 tys. widzów) zaopatrzona w kołatki, klucze, dzwonki, rogi, gwizdki i spożywczą amunicję, zakrzyczała aktorów<sup>37</sup>. Ważnymi miesiącami dla futuryzmu stały się styczeń i kwiecień 1914 roku. W styczniu kilkakrotnie wystawiono sztukę Marinettiego *Elettricità*, a 21 kwietnia w mediolańskim Teatro del Verme zaprezentowano pierwszy koncert *intonarumori*, złożony z trzech kompozycji: *Risveglio di una città* (*Miasto się budzi*), *Colazione sulla terrazza del Kursaal Diana* (*Śniadanie na tarasie Kursaal Diana*), *Convegno di automobili e di aeroplani* (*Zlot samochodów i samolotów*). Nauczony doświadczeniem Marinetti apelował do widzów, by uważnie wysłuchali futurystycznych propozycji, ale stało się inaczej. Wyzwiska i sypiące się na scenę pociski zupełnie zagłuszyły wykonawców. Gdy zabrakło jabłek, pomidorów i ziemniaków, zaczęto wyrwać fotele i okładać się nimi. Mimo interwencji policji, walka rozpoczęła się na dobre. Sami artyści wzięli udział w powszechnej bijatyce. Marinetti zachwycał się potem odwagą futurystów i „symultanicznością” działań. Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że było to robienie dobrej miny do bardzo już złej gry. I chociaż zdarzały się wieczory, jak ten z 20 maja w genueńskiej Politeamie, gdzie publiczność chciała posłuchać nowatorskiej muzyki i sama uspokajała krzykaczy, Russolo nie eksperymentował dłużej na ojczystej ziemi i razem ze swoją orkiestrą wyjechał na wielkie europejskie *tournee* do Londynu, Liverpoolu, Dublina, Glasgow, Edynburga, Wiednia, Moskwy, Sankt Petersburga, Berlina i Paryża. Czas wieczorów zresztą i tak dobiegał kresu.

W trakcie organizacji wieczorów doszły do głosu dwie zasadnicze postawy ich twórców, które miały zaważyć także na przyszłym futurystycznym teatrze. Takie promowane przez Marinettiego idee, jak hołdowanie aktywności, rozbudzanie pierwotnych instynk-

byli Soffici i Boccioni, którzy jednak po zakończeniu walki zapalali do siebie sympatią. Grupa florencka przyłączyła się do futuryzmu na okres 1913–1915. Rozłam, który nastąpił po tym czasie, był spowodowany rozbieżnościami ideologicznymi.

<sup>37</sup> W liście otwartym, opublikowanym na łamach „Lacerba”, Palazzeschi chwalił publiczność za jej agresywny bunt, w: *Cari Concittadini*, „Lacerba”, 15 grudnia 1913, nr 24, s. 290.

tów czy potrzeba współdziałania, znalazły dopełnienie w antyiluzjonistycznej postawie plastyków, szukających klucza do istoty rzeczywistości. W mniemaniu tych ostatnich wieczory mogły stać się płaszczyzną estetycznego dialogu z widzami. Wyobrażenia te okazały się płonne, niemniej jednak udało się wyeksponować i zareklamować najbardziej awangardowe prace plastyczne w ówczesnej Italii. Oparte na prowokacji, wieczory istotnie zmusiły publiczność, by opowiedziała się za lub przeciw wydarzeniu, w którym uczestniczy. By, reagując w nietypowej dla siebie sytuacji, miała okazję uwolnić się z codziennej rutyny i poznać lepiej samą siebie. Także i wcześniej publiczność „opowiadała” się za oglądaną sztuką, niszcząc niejedną aktorską czy autorską karierę, jednak zawsze znajdowała się w sytuacji, gdy spektakl organizowano po to, by uzyskać jej aprobatę. Teraz performerzy, wystawiając się osobiście na agresję zgromadzonych tłumów, czynili wszystko, by sprowokować je do wyrażenia emocji, które wykraczały poza czysto estetyczny osąd<sup>38</sup>.

Choć futuryści nie zmierzili się jeszcze z dramatycznym słowem, zmierzili się z przestrzenią sceny; sceny, którą pozbawili granic. Sceną w miarę potrzeb stawała się widownia, a kiedy na dobre zaczynały się przepychanki z publicznością – *foyer*, ulica, pobliska kawiarnia, stacja kolejowa. Kierując się ledwie zarysowaną partyturą zdarzeń, zależną od incydentalnych ludzkich zachowań, artyści ci zapoczątkowali drogę podjętą po upływie dziesięcioleci przez twórców happeningów. Na razie spotkanie z widzem wykorzystano jako narzędzie społecznej, politycznej i estetycznej propagandy oraz jako narzędzie masowej komunikacji, osławiające odbiorców z hasłami fuzji sztuki i życia oraz syntezy rzeczywistości. Wieczory to apologia współobecności i terażniejszości rozumianych jako niepowtarzalność. To cielesność, bezpośredniość i bliskość. To wypełniony energią strumień życia.

Nigdy wcześniej ani nigdy potem awangarda nie organizowała z takim rozmachem spotkań z publicznością. Unikano raczej miejsc łatwo dostępnych, ograniczano widownię do niewielkiej liczby osób. W takim otoczeniu widz miał wrażenie, że oto jest świadkiem tajemnicy i jeśli nie podzielał zainteresowań oraz upodobań performerera, wychodził z poczuciem winy. Futuryści tymczasem zmierzili się z wielotysięcznym ludzkim żywiołem. Postawili na wielki masowy eksperyment i teraz, bogatsi o to doświadczenie, zdecydowali, że czas na zmiany oraz nowe formy ekspresji, choć dawniejsze zobowiązania wymogły na nich udział w kilku jeszcze wieczorach.

<sup>38</sup> Postawa futurystów różni ich od wielu innych artystów awangardy, przedstawicieli nurtów tzw. sztuki dla sztuki. („Z jednej strony pragnęły [owe nurty] zwrócić publiczną uwagę na obecność twórców kultury, chciały, by obecność ta stała się namacalna, widoczna i ważna – oraz by uznano ją za taką. Z drugiej strony starały się nie dopuścić do tego, by obecność twórcy była uzależniona od uznania publicznego i zdana na kaprysy publicznej aprobaty. By zapobiec frustracji, trzeba było zdezaktywować i zdelegitymizować gust publiczny jako źródło autorytetu; należało działać tak, aby publiczność musiała nie skorzystać z artystycznej oferty, (...) należało ogłosić, że porażka jest ostateczną oznaką zwycięstwa”. Z. Bauman, *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*, PWN, Warszawa 1998, s. 89). Chociaż wiele wystąpień i tekstów, jak choćby manifest dramaturgów (por. s. 30); zdaje się sugerować podjęcie takiej strategii, stawiany przez Marinettiego cel ogólnej narodowej przemiany, prowadzącej do odbudowy wielkich Włoch, zmuszał do nadania nieco innego charakteru relacji między artystami i odbiorcami ich sztuki.

\*

W roku 1914 w rzymskim kabarecie-galerii Giuseppe Sprovieriego odbyło się kilka futurystycznych występów: 15 marca; 19 marca, kiedy to deklamowano *Zang zang tumb tumb*; 29 marca i 5 kwietnia, gdy pokazano rodzaj miniklaunady Francesca Cangiulla pt. *Piedigrotta*<sup>39</sup>. Piedigrotta była ludowym neapolitańskim świętem o archaicznym rodowodzie, o którym świadczył choćby orgiastyczny nocny etap świętowania<sup>40</sup>. Groteskowy korowód Cangiulla żył jednak własnym scenicznym życiem, nie szukając poza tytułem odniesień do pierwowzoru. Na pokaz złożyły się poezje na wiele głosów, odgłosy instrumentów, efekty świetlne, kostiumy i charakterystyczny zapach petard. Dekorację stanowiło namalowane przez Ballę tło, przywołujące w nastroju radosną atmosferę karnawału. Na ścianach rozwieszono futurystyczne obrazy. Ich zadaniem było dodanie scenie energii, intensywności i dynamiki. Kolorystyczną oprawę zapewniały czerwone punktowe światła. Spektakl rozpoczęła deklamacja Marinettiego. Zaraz potem na scenę wszedł korowód „karłów” (między innymi z malarzami Ballą i Sironim) w zabawnych przebraniach, z instrumentami muzycznymi, których hałas stapiał się z deklamującym głosem. Chór stanowili Luciano Folgore i Arco d’Alba<sup>41</sup>. W czasie półgodzinnego pokazu publiczność, aktorzy, formy, kolory, dźwięki i zapachy – wszystko to stało się kreatywną częścią wspólnej przestrzeni.

Pokazano wówczas także *Discussione di due critici sudanesi sul Futurismo (Dyskusja dwóch sudańskich krytyków na temat futuryzmu)* zaimprovizowaną obok fortepianu, na którym wyżywał się Marinetti, zaś stojący obok Cangiullo okraszał powstały hałas dźwiękami gitary. Tekst, wypowiedziany przez Ballę, brzmiał następująco: „Farcionisgnaco gurninfuturo bordubalotapompimagnusa sfacataca mimitirichita plucu shumu farufutustumaca sgnacgnacgnac chr chr chr stechestecheferetete mauma.umiti-tititititi”<sup>42</sup>, co przypomina dialogi bohaterów syntezy *Colori*, którą artysta napisał w roku 1915 (por. s. 82).

13 kwietnia futuryści zaprezentowali kolejną klaunadę Cangiulla *II funerale del filosofo passatista (Pogrzeb paseistycznego filozofa)*, którego oczywistym satyrycznym celem był znany estetyczny guru przedwojennych Włoch, Benedetto Croce<sup>43</sup>. Występ odbył się z okazji inauguracji futurystycznej wystawy w galerii Sprovieriego<sup>44</sup>. Przy fortepianie zasiadł Cangiullo i zaczął grać marsza żałobnego. Akompaniował mu przebrany za kościelnego Balla, uderzając w krowi dzwonek w rytm nosowego „nieeet-nieeet, nieeet-nieeet, nieeet-nieeet”. Na scenę wkroczyli dostojnie Radiante i Depero, niosąc na

<sup>39</sup> O tym spektaklu oraz o prefuturystycznych związkach Cangiulla z neapolitańskim *variétés* pisze G. Lista, *Francesco Cangiullo e la teatralità futurista*, w: *Marinetti e il Futurismo a Napoli*, De Luca, Roma 1996.

<sup>40</sup> O rodowodzie święta pisze V. Monaco w: *La contaminazione teatrale, momenti di spettacolo napoletano dagli anni 50. a oggi*, Pàtron Ed., Bologna 1981, s. 253–281.

<sup>41</sup> Por. *Piedigrotta futurista*, „La Tribuna” 4 kwietnia 1914 r.; „Il mattino” 15–16 maja 1914 r.; F. Cangiullo, *Le serate futuriste*, s. 145.

<sup>42</sup> B. Corra w: *Battaglie* (Milano 1920) opisuje atmosferę *Piedigrotta*. Zob. G. Balla, M. Fagiolo Dell’Arco, *Balla. Ricostruzione futurista dell’universo*, Bulzoni, Roma 1968, s. 81, dalej jako: BALLA.

<sup>43</sup> Był on atakowany przez futurystów i innych zwolenników wojennej aktywności Włoch za pacyfizm deklarowany konsekwentnie na łamach neapolitańskiego periodyku „Critica”, którego był założycielem i redaktorem naczelnym w latach 1903–1944. Ataki na filozofa powtarzały się, a z czasem, gdy do władzy doszli faszyci, przybrały niepokojące rozmiary. Por. R. Bertacchini, *L’anti-interventismo de „La Critica” e la protesta contro la dominazione fascista*, w: *Le riviste del Novecento*, s. 99–106.

<sup>44</sup> Por. „Lacerca”, 1 maja 1914 r.

ramionach gigantyczną głowę krytyka. Gdy głowa spoczęła na katafalku, Marinetti rozpoczął mowę pogrzebową. Tłumaczył, skąd wziął się ziemniak, cebula i pióra okalające tę głowę, przegniły język i lśniące zielenią zęby, skąd wata w uszach. Udowadniał, że Krytyk zatrzymał młodzież, i wyjaśniał, dlaczego zasłużył na śmierć z ręki Cangiuilla. By pozbyć się smrodu wydobywającego się z Krytyka, zapalił papierosa i poprosił publiczność, by uczyniła to samo. Papierosowy dym unoszący się nad głowami zebranych miał być oznaką współuczestnictwa aktorów i widzów w widowisku<sup>45</sup>. *Exposé* zakończyło kilka słów na wolności. Sceniczny popis drużyny Marinettiego współbrzmiał z postulatem Palazzeschiego, by w świecie powszechnej zabawy „przekształcić pogrzeby w maskaradowe pochody”<sup>46</sup>, oraz z opiewanym przez Depera światem radosnej bajkowości, dzisiaj natomiast jest chętnie kojarzony z kabaretowymi żartami dadaistów.

17 maja 1914 roku w neapolitańskiej tym razem galerii Sprovieriego zorganizowano *Serata per Yvonne Cangiullo (Wieczór dla Yvonne Cangiullo)*. Był to wieczór kabaretowy, w którym obok piosenek znalazły się recytacje w wykonaniu Cangiuilla i samego Sprovieriego. Dzięki Balli widzowie mogli podziwiać również orkiestrę „onomatopeistyczną”, a przebywający właśnie w Londynie Marinetti deklamował swe najnowsze słowa na wolności przez telefon. Doskonałą scenografię w niewielkich wnętrzach zapewniły nie po raz pierwszy futurystyczne obrazy; całość dokończony widzowie ruchem, szmerami, dymem z papierosów, kolorem ubioru. Wreszcie uwolniono się od agresywnego tłumu i spokojnie oddano kontemplacji tak zagospodarowanej przestrzeni. Dość szybko stało się jasne, że futurystyczny namysł estetyczny będzie musiał oddalić się od sztandarowych haseł ruchu, takich jak tłum i agresja<sup>47</sup>.

## 2. WIDZ WSPÓŁTWÓRCĄ SZTUKI TEATRU. TEORIA I PRAKTYKA

Futurystyczne działania zmierzające do uaktywnienia odbiorcy biegły więc dwutorowo. Z jednej strony, domagano się od widzów zewnętrznej reakcji, fizycznego aktu niezgody lub przejawu entuzjazmu. Wieczory stały się rodzajem poligonu, na którym taki proces uzewnętrzniania uczuć można by doprowadzić do perfekcji. Jak pokazała sceniczna praktyka, wydobyć na powierzchnię ludzkich instynktów wcale nie było trudnym zadaniem. Czy prowadziło jednak do uruchomienia pożądanych zachowań społecznych (np. do opowiedzenia się za wojną i udziału w niej ku chwale ojczyzny), to już sprawa

<sup>45</sup> Por. punkt 8 manifestu *Il teatro di varietà* („Lacerba”, 1 października 1913 r.): „Dla stopienia atmosfery sali z atmosferą sceny Teatr Variétés wykorzystuje dym z cygar i papierosów”. Tu cyt. za: E. Udalska (red.), *O dramacie*, Fundacja Astronomii Polskiej, Warszawa 1993, tłum. A. Zieliński, s. 298–302; dalej jako: O DRAMACIE.

<sup>46</sup> A. Palazzeschi, *Il controdolore* (1913), DE MARIA, s. 137.

<sup>47</sup> Futurystom o wiele bardziej odpowiadał klimat towarzyszący ich popisom w kabarecie Sprovieriego. Dali tam łącznie ponad 30 występów.

wa dyskusyjna. Orędownikiem takich działań był Marinetti, który, pomimo bogatego zaplecza kulturalnego i ogromnego wkładu artystycznego, pozostał przede wszystkim oddanym krajowi „żołnierzem”. To, jak ważną lekcją były wieczory dla teatru, pojęto w pełni dużo później. Zwłaszcza gdy dokonania happenersów w latach sześćdziesiątych pozwoliły w nowy sposób ocenić wartość takiego rodzaju spotkania z widzem.

Jednocześnie uaktywnienie widza wiązało się z przygotowaniem go do odbioru nowej sztuki. A to zadanie wymagało nieporównywalnie większego wysiłku i podjęli się go, obok Marinettiego, najwybitniejsi intelektualisci i artyści futuryzmu: Boccioni, bracia Ginanni-Corradini, Francesco Cangiullo i inni liczni malarze oraz poeci. Powstające w tych latach teatralne manifesty określały charakter nowego teatru, a jedną z jego zasadniczych cech miał być świadomy swego znaczenia odbiorca i jego nowa relacja z widowiskiem.

Nieposiadający teatralnego zaplecza futuryści stopniowo dojrzewali do wypracowania wizji nowego teatru. Pierwszy ślad ich refleksji dotyczył wyłącznie literackiego wymiaru dramatu i nosił znamiona zupełnej beztroski wobec scenicznego kształtu sztuki. Mowa tu o ogłoszonym w roku 1911 manifestie dramaturgów (*Manifesto dei drammaturghi futuristi*)<sup>48</sup>. Pod tekstem podpisało się kilkunastu poetów, kilku malarzy, jeden muzyk i, nie licząc Marinettiego, ani jeden dramaturg<sup>49</sup>. Autorzy mogli więc na razie jedynie wytykać błędy istniejącemu teatrowi: jego zapatwienie w przeszłość (dramat historyczny), psychologizm będący owocem realizmu i naturalizmu, zaprzecanie się sukcesowi, ograniczenie tematyki do miłosnych uniesień bohaterów, łzawy sentymentalizm. Manifest wpisał się w coraz powszechniejszy trend, by oddać autorowi kontrolę nad kształtem spektaklu, co oznaczało przypuszczenie ataku na niepodważalną do tej pory pozycję aktorskich idoli. Miał to być proces długotrwały i niebezbolesny, gdyż wszechmocne gwiazdy nie pozwoliły odebrać sobie uprzywilejowanej pozycji bez walki. Zmiany w hierarchii wśród współtwórców scenicznego kształtu spektaklu prowadziłyby do przewartościowań w obszarze estetyki widowiska. Futuryści postulowali, by zarzucić tani poklask i postawić na oryginalność oraz nowatorstwo. Apelowali, by gwiazdy uwolniły się od obaw przed dezaprobatą widzów.

Tych widzów uznali futuryści za głównych wrogów teatru. Pisali:

...zalecamy autorom wżgardę publiczności, a zwłaszcza wżgardę publiczności premierowej, której psychologię możemy streścić następująco: rywalizacja fryzur i *toilettes* damskich – próżność drogo opłacanego biletu przemieniająca się w dumę intelektualną – łoże i parter wypełnione dojrzałymi

<sup>48</sup> *Manifesto dei drammaturghi futuristi* („Poesia”, Milano, 11 stycznia 1911 r.) podpisali: T.F. Marinetti, G.P. Lucini, Paolo Buzzi, Enrico Cavacchioli, Aldo Palazzeschi, Corrado Govoni, Libero Altomare, Luciano Folgore, G. Carrieri, M. Bètuda, G. Manzella-Frontini, E. Cardile, Armando Mazza, Auro D’Alba, Umberto Boccioni, C.D. Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla, Gino Severini, Francesco Balilla Pratella. W chwili, gdy tekst ujrzał światło dzienne, futuryści nie mieli na swoim koncie żadnych nowatorskich dokonań dramaturgicznych. Wyjątek stanowił Marinetti, który dwukrotnie zdążył już wystawić swoje sztuki. Palazzeschi pisał co prawda dramaty (wzorowane na Sardou), lecz nigdy ich nie opublikował. Pratella, uczeń Pietra Mascagniego, skomponował romantyczną operę *Lilia* (1905) i symbolistyczną *La Sina d’Vargoim* (1909). Manifest przedrukowywano wielokrotnie, także pt. *La volontà di essere fischiati*. Tu cytuję go w tłum. A. Zielińskiego, O DRAMACIE, s. 296–297.

<sup>49</sup> Dopiero z czasem dramaturgią zajął się z powodzeniem Cavacchioli, stając się jednym z najważniejszych przedstawicieli tzw. teatru groteski.

i bogatymi ludźmi, którzy odznaczają się naturalnym cynizmem i bardzo mozolnym przyswajaniem, co uniemożliwia im wszelki wysiłek umysłowy<sup>50</sup>.

Sukces u takiej publiczności to rodzaj zawodowej hańby. Ale przecież teatr nie istnieje bez widzów, dlatego:

...sztuka dramatyczna, jak wszystkie sztuki, innego celu mieć nie może, jak tylko odrywanie ducha publiczności od przyziemnej codzienności i przenoszenie go w olśniewający klimat upojenia intelektualnego<sup>51</sup>.

Temat powrócił dwa lata później w manifestie poświęconym teatrowi *variétés* (*Il teatro di varietà*). Tym razem Marinetti mierzył się ze scenicznym wymiarem teatralnego występu, ale i teraz najważniejsze okazało się „ubawienie widzów przez efekty komiczne, podniecenie erotyczne bądź imaginacyjne zdumienie”<sup>52</sup>. Oddziaływać należy więc na „nerwy” i tym sposobem „wydobywać z odrętwienia co bardziej ociężałe natury, skłaniając je do biegania i skakania”. Teatr *variétés* czyni to z sukcesem: „Publiczność nie zachowuje się tu statycznie jak bezmyślny *voyeur*, lecz hałaśliwie uczestniczy w akcji: sama śpiewa, towarzyszy orkiestrze i za pomocą nieprzewidzianych dowcipów i zabawnych dialogów porozumiewa się z aktorami”<sup>53</sup>. Współdziałając w taki sposób z aktorami, umożliwia uruchomienie akcji w wielu niekonwencjonalnych miejscach, takich jak łoże czy parter. Na zakończenie zaś akcja przenosi się do wyjścia. Tam „bataliony wielbicieli w karmelowych smokingach” usiłują „pozyskać sobie gwiazdę; podwójne zwycięstwo końcowe: wytworna kolacja i łóżko”<sup>54</sup>.

Przeciwstawione tradycyjnemu teatrowi psychologicznemu, *variétés* „wynosi akcję, heroizm, życie w plenerze, zręczność, autorytet instynktu i intuicji” oraz „fizycznego szaleństwa”<sup>55</sup>. Uznania tych samych wartości (w teatrze i poza nim) domagają się od swoich widzów futuryści. A jeden z najbardziej znanych punktów tego manifestu brzmi tak:

Wprowadzić zaskoczenie i konieczność działania ze strony widzów parteru, łoż i balkonu. Oto pierwsze z brzegu propozycje: posmarować mocnym klejem niektóre fotele, ażeby widz, który się przyklei – wszystko jedno, mężczyzna czy kobieta – wzbudzał ogólne rozbawienie (za uszkodzenie fraka czy toalety damskiej wypłacać się będzie oczywiście odszkodowania przy wyjściu). – To samo miejsce sprzedawać 10 osobom, co wywoła sprzeczki, zator i spory. – Bez biletu wpuszczać panów lub panie uchodzące za osoby obłąkane, popędliwe lub ekscentryczne, które będą wywoływać wrzawę swoimi nieprzyzwoitymi gestami, podszcypywaniem kobiet czy innymi dziwactwami. – Fotele posypać proszkiem wywołującym swędzenie, kichanie itd.<sup>56</sup>

W roku 1915, kiedy powstawał manifest teatru syntetycznego (*Manifesto del teatro sintetico*<sup>57</sup>), futuryści byli już autorami kilku syntetycznych sztuk, a ich plastyczne dokonania zaowocowały pierwszymi „ruchomymi rzeźbami” i poprowadziły ich ku teatrowi plastycznemu, zaś same Włochy znajdowały się w obliczu wojny. „Aktywność” w jeszcze większym niż dotąd stopniu urosła do roli głównego hasła futurizmu, a rozwój wy-

<sup>50</sup> O DRAMACIE, tłum. A. Zieliński, s. 296.

<sup>51</sup> Tamże, s. 297.

<sup>52</sup> F.T. Marinetti, *Il teatro di varietà*, O DRAMACIE, tłum. A. Zieliński, s. 298.

<sup>53</sup> Tamże, 299.

<sup>54</sup> Tamże.

<sup>55</sup> Tamże, s. 301.

<sup>56</sup> Tamże.

<sup>57</sup> F.T. Marinetti, E. Settimelli, B. Corra, *Il teatro sintetico futurista* (11 stycznia 1915 – 18 lutego 1915 r.), w: *Teatro futurista sintetico*, Milano 1915.

darzeń wyznaczył jej określony kontekst. Dlatego, choć awangardowe założenia teatru syntetycznego w pełni zasługują na to, by analizować je w szerszym wymiarze, intencją Marinettiego było z pewnością to, by odczytano je przede wszystkim w wymiarze politycznym<sup>58</sup>.

W oczekiwaniu na naszą wielką, upragnioną wojnę, my, futuryści, agresywną naszą działalność antyneutralną na placach i w uniwersytetach przeplatamy oddziaływaniem na wrażliwość włoską, którą chcemy przygotować na nadejście wielkiej godziny maksymalnego Niebezpieczeństwa. Italia ma być nieustraszona, nieustępliwa, elastyczna i szybka jak szermierz, nieczuła na ciosy jak bokser, niewzruszona na wieść o zwycięstwie za cenę 50 000 zabitych czy nawet na wieść o klęsce.

Do tego, ażeby Italia zdobyła się na decyzję błyskawiczną, na zryw podtrzymujący wszelki wysiłek i wszelkie możliwe nieszczęście, nie trzeba książek i czasopism. Interesują one i zajmują jedynie mniejszość, są mniej lub bardziej nużące, są zawadą, przynoszą osłabienie, mogą tylko studzić entuzjazm, osłabiać zryw i zatruwać wątpliwościami naród, który walczy. Wojna, skoncentrowany futurizm, każe nam maszerować, a nie gnąć w bibliotekach i czytelnich. Wierzmy, że nie można dziś kształtować wojowniczo duszy włoskiej inaczej niż przez teatr. Jakoż 90% Włochów chodzi do teatru, a tylko 10% czytuje książki i czasopisma. Niezbędny jest jednak teatr futurystyczny, czyli całkowicie przeciwstawny teatrowi tradycjonalistycznemu, który na sennych scenach włoskich nie przerywa swych monotonna i deprymujących korowodów<sup>59</sup>.

Wszystko, co proponuje alogiczny i atechniczny teatr syntetyczny, ma atakować nerwy widzów i pozwolić im zapomnieć o monotonii życia codziennego, które to hasła pamiętamy z poprzednich tekstów. Manifest zamyka pobożne życzenie, by stworzyć między autorami i publicznością „prąd wzajemnego zaufania”, dzięki któremu widowie podążą drogą wskazaną przez futurizm.

Tę serię teatralnych manifestów zamyka powstały w roku 1921 manifest teatru zaskoczenia (*Manifesto del teatro della sorpresa*). Został on uznany powszechnie za wtórny w stosunku do poprzedniego tekstu przejaw dekadencji futurystycznego teatru. W istocie powielał znane już deklaracje, ale akcentował też tak nowatorsko brzmiące stwierdzenia, jak to, że „główna wartość dzieła sztuki polega na jego zaskakującym pojawieniu się”<sup>60</sup>. To dlatego zaskoczenie „godzące” we wrażliwość widowni stało się fetyszem futurystycznej sceny. Konsekwencją takiego „ugodzenia” miała być wyrażona reakcja widzów. W trzecim punkcie manifestu czytamy: „Prowokować w widzach słowa i czyny zupełnie nieprzewidziane w taki sposób, by każde zaskoczenie rodziło nowe zaskoczenia na parterze, w lożach i w mieście – tego samego wieczoru, nazajutrz, w nieskończoność”. Takie postawienie akcentów przenosiło niejako punkt ciężkości z aktora na widza, oraz z przygotowanego wydarzenia scenicznego na jego pozasceniczne konsekwencje. „Idealne” wydarzenie sceniczne powinno wywoływać niekończącą

<sup>58</sup> Współautorami manifestu byli bracia Ginanni-Corradini (pseud. Ginna i Corra), których interesowała przede wszystkim artystyczna strona teatralnego projektu, a punktem wyjścia była dla nich sztuka czysta, uwolniona od przyczynowości i logiki, tradycji i techniki, skierowana do zmysłów, a nie intelektu, sięgająca do podświadomości, niezidentyfikowanych energii, abstrakcji. Teatr komunikował pewne znaczenia, ale równie dobrze mógł tego nie czynić, nie mieć struktury informacyjnej, być wolną ekspresją zakumulowanej energii, celebrawcą życia, wolności, witalności i fantazji. Teatr nie imitował życia, lecz stawał się życiem i to stwierdzenie łączyło ich koncepcję z postulatami Marinettiego.

<sup>59</sup> F.T. Marinetti, E. Settimelli, B. Corra, *Manifesto del teatro sintetico*, O DRAMACIE, tłum. A. Zieliński, s. 302.

<sup>60</sup> F.T. Marinetti, F. Cangiullo, *Manifesto del teatro della sorpresa* („Il Futurismo”, 11 stycznia 1921), O DRAMACIE, tłum. A. Zieliński, ten i kolejne cytaty s. 307–308.

się serię zdarzeń o nieprzewidywalnych skutkach. Podobnie nieograniczony powinien być ich zasięg. Oznacza to totalne otwarcie teatru i spektaklu oraz uczynienie z niego rodzaju „pierwszego poruszydca” otaczającej rzeczywistości, prowadzącego do mniej lub bardziej ewidentnych, lecz istotnych jej przeobrażeń.

Współautorem manifestu był Francesco Cangiullo, autor utworów, które stały się wizytówką teatru zaskoczenia i które futuryści zabrali z sobą na najbliższe *tour-née*<sup>61</sup>. Wystawiano między innymi wcześniejsze żarty sceniczne *Non c'è un cane*<sup>62</sup>, *Detonazione*<sup>63</sup> czy *Luce*<sup>64</sup> oraz napisane specjalnie na tę okazję *Giardini pubblici* czy *Musica da Toletta*.

Bohaterem „syntezy nocy” *Non c'è un cane* (1915, *Ni pies*) jest Ten, którego nie ma. Kurtyna podnosi się, by pokazać pogrążoną w mroku ulicę i przebiegającego przez nią psa<sup>65</sup>. W syntezie *Detonazione* (1915, *Wystrzał*) najważniejsza jest rewolwerowa kula. Jak poprzednio, ciemność na scenie sugeruje, że zapadła noc. Przez minutę panuje cisza. Potem daje się słyszeć wystrzał z broni. Nieco późniejsza sztuka *Luce* (1919, *Światło*) nie zadowala się zaskoczeniem widowni, lecz domaga się wyraźnie jej udziału. Ale najwyraźniej dzieje się tak w innej propozycji Cangiulla, *Consiglio di leva*<sup>66</sup> (1916, *Komisja poborowa*). Postaci tej sztuki to Państwo Młodzi, Przyjaciół, Dyrektor teatru, Przechodzień, Ktoś z tłumu. Pan Młody został dwukrotnie odrzucony przez komisję poborową, a skoro nie może służyć ojczyźnie, postanawia się ożenić. Cóż, jeśli okazuje się, że Panna Młoda nie jest dziewczyną. Konieczny jest więc rozwód. Nim to jednak nastąpi, Dyrektor teatru postanawia najpierw wyraźnie uzmysłowić widzom, że „to wszystko dzieje się teraz”, a następnie poddać ich ocenie Pannę Młodą. Kobieta nie chce podejść do rampy, lecz zachęcające okrzyki publiczności i nieugięta wola Dyrektora powodują, że w końcu staje zawstydzona przed publicznością.

*Giardini pubblici* (1921, *Ogrody publiczne*) to „teatralna niespodzianka”, napisana przez Marinettiego i Cangiulla dla zilustrowania, czym ma być zapowiadany teatr. Grano ją z wykorzystaniem dekoracji, którą stanowiła plansza autorstwa Cangiulla z cyklu *Alfabet Zaskoczenia*, przedstawiająca trzy nianie z niemowlakami utworzone z wielkich liter B i ósemek<sup>67</sup>. Rzecz dzieje się w ogrodzie: jakaś para tuli się na ławce, a w pobliżu „niań” kręci się jakiś podejrzany typ. Sześciu automobilistów rozsiadło się na środku sceny jak w samochodzie i symulują jazdę: wykonują ruchy, które przywodzą na myśl branie wirażu, to znów podskakują jak na nierównej nawierzchni. Kierowca

<sup>61</sup> O losach tego *tournee* pisze G. Antonucci. Por. *Il teatro della sorpresa. Lo spazio liberato*, w: *La regia teatrale in Italia*, Ed. Abete, Roma 1978, s. 125–133, oraz w: *Cronache del teatro futurista*, Ed. Abete, Roma 1975, s. 185–195.

<sup>62</sup> F. Cangiullo, *Non c'è un cane* (TSF–Avvenimenti–1915), TFS–1916, s. 87. Por. s. 209.

<sup>63</sup> F. Cangiullo, *Detonazione* (TSF–Avvenimenti–1915), TFS–1916, s. 87. Por. s. 209.

<sup>64</sup> F. Cangiullo, *Luce* („Dinamo”, Roma, 1919, nr 2), TFI, t. 2, s. 16–17. Por. s. 85.

<sup>65</sup> Jako że pies nie zawsze chętnie przemierzał scenę, Cangiullo i Marinetti opracowali inny wariant syntezy: podnoszono kurtynę, lecz przez dłuższy czas nic się nie działo. Gdy publiczność zaczynała się niecierpliwic, pojawiał się Marinetti i pytał: „Widzieliście psa?” „Nie” padała zgodna odpowiedź, co Marinetti kwitował słowami: „I w tym cały dramat, nie zorientowaliście się?”. Por. G. Lista, *Francesco Cangiullo e il futurismo a Napoli*, s. 95.

<sup>66</sup> F. Cangiullo, *Consiglio di leva*, „L'Italia futurista”, Firenze, 25 lipca 1916, nr 4.

<sup>67</sup> Plastyczny projekt Cangiulla pojawił się w „L'Italia futurista”, 4 listopada 1917, nr 32. Sztukę grano w czasie futurystycznych *tournees*, a jej tekst opublikowano w wychodzącej we Włoszech i we Francji „Il Futurismo”/„Le Futurisme”, Paris–Milano, 11 stycznia 1922.

w dodatku naśladuje odpowiednie dźwięki. Opublikowana przez Listę sztuka posiada następujący komentarz: „W Lukce, gdy tylko opadła kurtyna, jeden z widzów stanął na rękach i w ten sposób okrążył galerię wśród zaskoczonych publiczności. W Turynie widz przebrał się za Cavoura i przemawiał do zgromadzonych, polemizując z innym widzem, który wystąpił w roli Mazziniego”<sup>68</sup>.

Prowokowała także inna sztuka, grana w czasie występów w roku 1921, zatytułowana *Musica da Toletta (Muzyka toaletowa)* autorstwa Marinettiego i Maria Calderone. Na scenie ustawiono fortepian, a jego nogi włożono w eleganckie, złożone damskie buciki. Aktor zaczyna odkurzać instrument i gdy wyciera klawiaturę, niechcący wydobywa z niej przypadkowe dźwięki. W tym samym czasie inny aktor szoruje szczoteczką „zęby” fortepianu, a kolejna postać w liberii czyści szmatką jego buciki. I tym razem Lista przytacza towarzyszący jej komentarz:

Ta niespodzianka wywołała kolejną niespodziankę poza sceną. Jakiś człowiek zwrócił się do stojącego na scenie Marinettiego: „Wy nie jesteście szaleni, ale sprawiacie, że inni stają się szaleńcami”. W tej samej chwili ktoś na galerii zaczął głośno gwizdać, a zaraz potem bić brawo. Ktoś na parterze zakrzyknął: „Oto pierwszy przypadek szaleństwa” i uciekł przerażony z teatru<sup>69</sup>.

Zasłużoną we wprowadzaniu zamieszania na widowni była także spółka autorska Corra-Settimelli, po której pozostały utwory takie, jak *Atto negativo (Akt negatywny)*<sup>70</sup> czy *Grigio+rosa+violetto+arancione (Szarość+róż+fiolet+pomarańcz)*<sup>71</sup>. W pierwszym z nich jakiś człowiek wchodzi na scenę i zwraca się do widzów: „Nie mam wam nic do powiedzenia. Opuścić kurtynę!”. W drugim sprawa jest dużo bardziej skomplikowana. Publiczności ukazuje się mieszczański pokój, w którym znajduje się ranny mężczyzna z obandażowaną ręką i nogą. Czuwa przy nim matka i odwiedza lekarz. Zaleca on kompletny bezruch, gdyż w przeciwnym razie rany się nie zablizną. Lekarz właśnie wychodzi, żegnany przez przejętą kobietę, gdy nagle chory zrywa się z fotela i wykrzykuje, wskazując na jednego z widzów w pierwszym rzędzie: „To on! Zabił mojego brata!”, po czym określa wyraźnie numer krzesła, na którym zasiadł rzekomy zabójca. I już ma skoczyć ku nieszczęśliwemu, lecz innym aktorom udaje się go powstrzymać. Zza kulis nadbiega reszta ekipy, nawet maszyniści, a reżyser krzyczy: „Opuścić kurtynę!”. Po chwili reflektory oświetlające scenę ponownie się zapalają, a „Chory” przeprosza za zamieszanie. Pomylił się i już jest gotów powrócić do przerwane przedstawienia.

Settimelli współpracował także z bratem Bruna Corry, Arnaldem Ginna, i owocem tej współpracy jest między innymi synteza *Dalla finestra (Przez okno)*<sup>72</sup>. Występują w niej Widzowie (ci istotnie zasiadający na widowni), Ojciec somnambulik i Córka somnambuliczka. Od widzów wymaga się udziału w dramacie, gdyż poprzez autosugestię mają się wczuć w postać paralityka, który nie może ani się poruszyć, ani otworzyć ust. Ich ciała mają być martwe, a żywa ma pozostać jedynie zdolność myślenia. Paralityk leży w łóżku przy odsłoniętym oknie i spogląda w księżycową, wietrzną noc. Eksperyment

<sup>68</sup> TFI, t. 2, s. 19–20.

<sup>69</sup> Tamże, s. 15.

<sup>70</sup> B. Corra, E. Settimelli, *Atto negativo* (TSF–Avvenimenti–1915), TFS–1993, 143.

<sup>71</sup> B. Corra, E. Settimelli, *Grigio+rosa+violetto+arancione*, TFS–1993, s. 144–148. W 1921 r. sztukę pokazał Petrolini w czasie tournée po Brazylii, w Sao Paolo, a Prampolini w Pradze.

<sup>72</sup> E. Settimelli, A. Ginna, *Dalla finestra* (TSF–Avvenimenti–1915), F.T. Marinetti, *Il teatro futurista*, Clet, Napoli 1941, s. 35.

składa się z trzech „momentów”. W pierwszym momencie widać wysoki mur, a na nim mężczyznę, który przemierza go mechanicznym krokiem: „każdy widz musi wyobrazić sobie i uwierzyć, że to jego ojciec”. W drugim momencie „w takiej samej sytuacji widzimy młodą dziewczynę” i „każdy widz musi wyobrazić sobie, że to jego siostra”. W trzecim momencie po murze poruszają się jednocześnie obie postaci, idąc sobie naprzeciw. Gdy spotykają się, spadają, wydając przerażający okrzyk.

Zdarzało się, że kontakt z publicznością przybierał mniej przyjazny charakter niż artystyczna współpraca. Bywał rodzajem prowokacji (jak w *Futurismo igienico*<sup>73</sup> – *Futuryzm higieniczny*), a nawet obelgi, jak w syntezie *I carri*<sup>74</sup> (*Pojazdy*) Aura d’Alby. Autor wyobraził ją sobie jako rodzaj defilady rozmaitych pojazdów, poczynawszy od starożytnych rydwanów po samochód i samolot. Defiladę kończy wystąpienie Astrologa, który wyzywa widzów od idiotów, gdyż dopiero teraz zdecydowali się przybyć na spotkanie z fetyszizowanymi przez futurystów maszynami.

Takimi oto środkami usiłowali futuryści zaktywizować swoją publiczność w teatrze syntezy. Równie silne pragnienie współdziałania z widzem pojawiło się w poszukującym drogi do Absolutu teatrze plastycznym. By jednak taki teatr miał przed kim uchylić wrót prowadzących ku najgłębszemu poznaniu, musiał znaleźć się gotów na takie doświadczenie widz.

---

<sup>73</sup> G. Balla, *Futurismo igienico*, „Vela latina”, Napoli, 23 grudnia 1915, nr 51. Występujący pod własnym nazwiskiem futurysta wykrzykiwał do zgromadzonych: „Paseiści! Jesteście brudni! Myjcie się codziennie od stóp do głów”.

<sup>74</sup> A. d’Alba, *I carri*, TFS–Avvenimenti–1916, s. 27.

## Rozdział drugi: O WALOR TWORZYWA. DYNAMIKA SCENY

### 1. SYNESTEZJA I SYNTEZA SZTUK W MUZYCE, MALARSTWIE I TEATRZE

Odchodząc od ilustrującej roli sztuki, artyści modernistycznej awangardy postawili na nowe środki ekspresji albo rozpoczęli poszukiwanie nowych rozwiązań dla tworzyw, które od zawsze determinowały charakter uprawianej przez nich dziedziny. Jednym z najważniejszych okazało się zestawianie rozmaitych wrażeń zmysłowych według zasady synestezji. Wydobywanie sensualnych ekwiwalentów dla barw, dźwięków czy zapachów wiązało się z pragnieniem oddania emocji czy tzw. stanu ducha. To właśnie stan ducha stał się istotnym, choć nie jedynym bohaterem nowej sztuki<sup>75</sup>. Równie ważne okazały się pojęcie syntezy i ruch, pozwalające – jak mniemano – zbliżyć się do najgłębszej natury kosmosu.

**Ilustrowanie muzyki kolorem.** Artystom poszukującym ekwiwalentów zmysłowych szczególnie bliska stała się idea ilustrowania muzyki kolorem. W XX wieku nie była to idea nowa. Wśród postaci zaangażowanych w tworzenie takiej wizualnej muzyki wymienienia się już szesnastowiecznego malarza Giuseppe Arcimbolda i osiemnastowiecznego matematyka Louisa Bertranda Castela<sup>76</sup>. Przez kolejne stulecia powstało kilka modeli tzw. organów koloru, funkcjonujących dzięki pewnemu systemowi odpowiedników między dźwiękami i kolorami. Z doświadczeń ich twórców można było wnioskować, że systemów takich może być wiele, gdyż kształt każdego z nich zależy wyłącznie od kon-

---

<sup>75</sup> Stany ducha i możliwość ich uchwycenia oraz „odczytania” stały się na przełomie wieków szeroko dyskutowanym zagadnieniem. Na łamach polskiego czasopisma „Świat” (Warszawa, 11 września 1909, nr 37, s. 6) J. Jankowski pisał w artykule *Stany ducha*: „Wszystko w przyrodzie obdarzone jest siłą radioaktywną (...). Człowiek wciąż rzuca z siebie snopy świetliste różnej siły, różnej barwy, różnej konfiguracji, względnie do swej budowy, do swych chwilowych myśli i uczuć. Ten fluid, ciało astralne, na zewnątrz promieniujące i wypełniające poza człowiekiem wszystkie przestrzenie, ta dusza, by tak rzec, tchu, powietrza czy eteru, ocean ruchomy (...) stanowi podług okultystów rdzeń życia i osobowości ludzkiej. Kształtuje się on pod wpływem myśli ludzkiej, woli ludzkiej, faluje, przebiega, odbija się, jak wszystkie inne fale. Jest pośrednikiem w człowieku między ciałem a duchem”. Tekstowi towarzyszy fotografia gniewu (sic!) i wykaz urządzeń zbudowanych przez badaczy fluidu.

<sup>76</sup> Castel był także autorem ważnej pracy *Optique des couleurs* (1740). W latach czterdziestych XVIII w. niemiecki kompozytor Georg Philipp Telemann napisał kilka utworów na organy koloru. Jego instrument składał się z sześćdziesięciu kolorowych szybek, które ujawniały się, gdy uderzano w określony klawisz. W roku 1876 Amerykanin Bainbridge Bishop skonstruował kolejną wersję organów, których działanie oparł na projekcji kolorowego światła na ekran w synchronizacji z dźwiękami muzyki. W roku 1893 do grona konstruktorów dołączył angielski malarz Alexander Wallace Rimington. Por. [http://en.wikipedia.org/wiki/Color\\_organ](http://en.wikipedia.org/wiki/Color_organ)

cepcji jego autora. Istotnie, gdy w roku 1915 rosyjski kompozytor-synesteta Aleksander Skriabin zaprezentował w Nowym Jorku swoją symfonię *Prometheus: Poem of Fire*, przypisał nutom kolory na podstawie własnych synestetycznych odczuć. Na jego „barwnej” klawiaturze znalazły się rozmaite odcienie czerwieni i fioleto, żółć, pomarańcz, zieleń, błękit oraz szarość. W nieco inny sposób postrzegał barwę dźwięków będący również synestetą przyjaciel Skriabina, kompozytor Nikołaj Rimski-Korsakow. W jego skali chromatycznej pojawiły się także złoto i róż. *Poemat ognia* łączył kompozycję na orkiestrę, fortepian i chór żeński z projekcją barwnych światła. Przeszedł do historii jako pierwszy z modnych do dzisiaj spektakli, znanych pod nazwą „światło i dźwięk”<sup>77</sup>.

W latach dziesiątych i dwudziestych XX wieku pojawiło się kilka innych prototypów organów koloru, a wyrosła z tych eksperymentów muzyka wizualna miała zastosowanie między innymi w propozycjach filmowych, których pionierami byli futuryści – bracia Ginanni-Corradini, znani powszechnie jako Arnaldo Ginna i Bruno Corra. Wśród ich „malowanych” ręcznie filmów<sup>78</sup> znalazło się – wykorzystujące potencjał czerwieni, zieleni, błękitu i żółci – *Studio di effetti tra quattro colori* (*Studium efektów wywoływanych przez cztery kolory*) oraz barwne „przekłady” fragmentów muzyki Mendelssohna i Chopina czy wiersza Mallarmégo *Les fleurs*.

Pomysłowi przypisywania poszczególnych kolorów konkretnym dźwiękom przeciwstawił się dopiero w roku 1924 futurystyczny kompozytor Franco Casavola<sup>79</sup>. Wolał on mówić o „chromatycznej atmosferze” muzyki, która – ewokując barwne obrazy – zachęca, by nadać im plastyczny kształt. Pamiętając eksperymenty Ginny i Corry, zauważał, że kinematograficzny obraz pochłania w zbyt wielkim stopniu uwagę widzów, i opowiadał się za mariażem barwy oraz dźwięku na teatralnej scenie, na której doszłoby do spotkania abstrakcyjnego tańca<sup>80</sup>, malarstwa, muzyki i scenografii.

**Przewartościowania w malarstwie: kolor i forma.** W roku 1874 w Paryżu odbyła się pierwsza wystawa malarzy impresjonistów<sup>81</sup>. W swojej pracy artystycznej skupili

<sup>77</sup> Przypisując dźwiękom barwy, Skriabin inspirował się dorobkiem teozofii. Jej wpływ na artystę ujawnia także tematyka niedokończonego dzieła *Misterium*, na które składały się dźwięki, barwy i światła, zapachy i taniec. Tematem utworu była walka dobra ze złem, a jego prawykonanie miało się odbyć w Himalajach.

<sup>78</sup> O tych eksperymentach pisał Corra w *Musica cromatica*, w: B. Corra, E. Settimelli, *Il pastore, il gregge e la zampogna*, 1912, s. 156–182; także w: M. Verdone, *Cinema e letteratura del futurismo*, Ed. Bianco e nero, Roma 1968, s. 242–251, dalej jako: VERDONE–CLT. Por. także: F.T. Marinetti, *La cinematografia astratta è un'invenzione italiana*, „L'Impero”, Roma, 1 grudnia 1926 oraz VERDONE–CLT, s. 252–253.

<sup>79</sup> Casavola napisał manifesty o znaczących tytułach: *La musica futurista*, *Le sintesi visive della musica*, *Le atmosfere cromatiche della musica*, *Le versioni scenico-plastiche della musica*, w: P. Moliterni, *Franco Casavola. Il futurismo e lo spettacolo della musica*, Mario Adda Ed., Bari 2000, s. 161–168. Teoretyczne założenia zrealizował na scenie, współpracując z Prampolinim przy wystawieniu futurystycznej pantomimy w Paryżu, por. s. 73–79.

<sup>80</sup> Awangardowy taniec okazał się istotnym obszarem odnowy sztuki teatralnej, gdyż, jak twierdził na przykład Oskar Schlemmer, „nie ciąży na nim tradycja operowa czy dramatyczna, nie jest uzależniony jak one od słowa, dźwięku, gestu, jest wolny i jego przeznaczeniem jest dostarczanie nowych, delikatnych wrażeń zmysłowych (...); abstrakcyjny taniec, jak muzyka Bacha, jest wolny od wszelkich elementów stwarzających iluzję natury”. H.M. Wingler, *Bauhaus*, Feltrinelli, Milano 1972, s. 358, w: P. Moliterni, dz.cyt., s. 120. Moliterni podkreśla także znaczenie tańca w ezoterycznych teoriach Steinera, autora między innymi *Vier Mysteriendramen* (1910–1913) czy *Eurythmie als sichtbarer Gesang* (1924).

<sup>81</sup> W wystawie uczestniczyli Claude Monet, August Renoir, Edgar Degas, Camille Pissarro, Berthe Morisot, Alfred Sisley. Por. *La teoria impressionistica dei colori*, w: J. Itten, *Arte del colore*, Il Saggiatore, Milano 1961, s. 124–125.

się oni na obserwacji światła, a wynikiem ich analizy było między innymi odkrycie, że i cienie posiadają barwę. Ich następcy zupełnie pozbyli się balastu *mimesis* i oddali się wyrażaniu własnych uczuć, a wówczas nieocenionym tworzywem okazał się kolor. Jego „emocjonalne właściwości” podkreślali nabiści, fowiści i ekspresjoniści<sup>82</sup>, zaś jego rolę, porządkującą i rekonstruującą ukrytą strukturę natury, zgłębiał Paul Cézanne. Malarz zarzucił tradycyjny kontur i światłocien, skupił uwagę na „przestrzeni kolorów” i twierdził, że to kolor właśnie pozwala oddać formę bryły oraz jej granice, a co za tym idzie – rzeczywistość.

Rozbicie tradycyjnej formy pozwoliło malarstwu pójść dalej niż dotychczasowe rewolucje kolorystyczne, a podjęli się go przede wszystkim kubiści, oddający naturę za pomocą geometrycznych figur, czy wortycyści posługujący się liniami krzywymi i „wirem” sugerującym spiralny ruch. Ostatnim ogniwem buntu przeciw opisywaniu i naśladowaniu świata stało się malarstwo abstrakcyjne. Abstrakcjoniści opowiedzieli się za sztuką, której celem jest uporządkowanie form, linii i barw. Konstrukcja, kolor, emocja i rytm stały się kluczowymi terminami, pozwalającymi rozmawiać o abstrakcyjnych płótnach. Najważniejszą postacią abstrakcjonizmu był Wasilij Kandinsky. Broniąc malarstwa przed zwolennikami plastycznej *mimesis*, chętnie podejmował temat synestezji, traktując ją jako skuteczny środek wzmacniający „brzmienie jednej sztuki przez identyczne brzmienie innej”<sup>83</sup>. Początków sztuki synestetycznej upatrywał u Skriabina we wspomnianym powyżej poemacie *Prometheus*. Sam także dokonywał asocjacji poszczególnych kolorów i dźwięków, jak również stanów emocjonalnych i pewnych „potencjalności”. Pisał o tym już w roku 1911 w eseju *O duchowości w sztuce*, przypisując na przykład żółci zdolność budzenia irytacji, a błękitowi spokój i pewną surowość, czerwieni – wigor i namiętność, zieleni – bierność czy neutralność, czerni – „ciszę bez przyszlności”, a bieli „ciszę o dużym potencjale”<sup>84</sup>.

We Włoszech bliski wrażliwości Kandinskiego był malarz Arnaldo Ginna. Jego refleksje nad kolorem rozpoczął rok 1908, kiedy to artysta przystąpił do pracy nad pierwszym obrazem abstrakcyjnym *Nevrastenia*. Malowanie stało się rodzajem terapii, gdyż właśnie w tym czasie autor trafił do szpitala z objawami neurastenii. Obraz miał dać wyraz emocjom i uczuciom, a kolor był oczywistym sprzymierzeńcem w tym dziele. Malowanie miało na celu oddanie najgłębszej rzeczywistości, której nie sposób wyrazić za pomocą tradycyjnych pojęć, dlatego też malarska praca kolorem musiała wyzwolić się z wszelkich obowiązków wobec *mimesis*. Oto, co pisał Ginna na temat nowej wrażliwości malarskiej:

<sup>82</sup> Artyści wychodzili z założenia, że dobieranie kolorów jest wynikiem indywidualnej wrażliwości, a nie istniejących obiektywnie reguł. Nabiści eksponowali kolor, uwypuklając dwuwymiarowość płaszczyzny płótna, fowiści zastąpili kolory „rzeczywistości” czystymi, nasyconymi barwami o silnych wzajemnych kontrastach, jednocześnie upraszczając i syntetyzując formy. Zarzucili także tradycyjną perspektywę, podobnie jak ekspresjoniści.

<sup>83</sup> W. Kandinsky, *O kompozycji scenicznej* (1912), w: *Eseje o sztuce i artystach*, tłum. E. Sagan, PK, Kraków 1991, s. 3, dalej jako: KESA. W wywiadzie udzielonym Karlowi Nierendorfowi mówił: „Już we wczesnej młodości odczuwałem ogromną siłę oddziaływania koloru. Zazdrościłem muzykom, że mogą tworzyć sztukę nie «opowiadając czegoś realistycznego». Kolor także wydaje mi się równie wyrazisty i mocny jak dźwięk”, w: *Wywiad Nierendorfa z Kandinsky'm* (1937), KESA, s. 132.

<sup>84</sup> Również w następnych latach powracał do tego zagadnienia. Por. np. *Sztuka konkretna* (1938), KESA, s. 135–138.

...chcę uwiecznić na płótnie zakochaną kobietę, którą sobie wyobraziłem: podążając tradycyjną drogą, powinienem starać się oddać jak najdokładniej koloryt malowanej przeze mnie twarzy; ale nic z tych rzeczy, żadnego kolorytu; ja, który mam na myśli duszę, która kryje się pod tą twarzą, przekładam tę duszę na barwy, manipuluję nimi dopóki nie wyłoni się z nich harmonijnie twarz i być może pojawi się w niej błękit lub kolor złota<sup>85</sup>.

W napisanym w roku 1915 eseju *Pittura dell'avvenire (Malarstwo przyszłości)* Ginna prowadził teoretyczne rozważania na temat potencjału koloru, który wraz z linią i formą stał się fundamentalnym tworzywem abstrakcjonistycznego malarstwa. W swych przemysłeniach dotarł do kwestii barwno-dźwiękowych ekwiwalentów w przestrzeni. Był to znak, że nadszedł czas, by przenieść sztukę abstrakcyjną na scenę.

**Przekraczanie granic tradycyjnej teatralności<sup>86</sup>.** Konieczność stworzenia totalnego dzieła sztuki (*Gesamtkunstwerk*), zbudowanego z takich elementów, jak muzyka, poezja, ruch sceniczny i scenografia, postulował jako pierwszy Richard Wagner. Jednak, wbrew zapowiedziom, niemiecki kompozytor nie potrafił nadać inscenizacjom swoich dzieł w pełni zadowalającego plastycznego oblicza. Co prawda, jego koncepcje i poczynania doprowadziły do istotnych przemian w architekturze teatralnej i relacji widz – widowisko, lecz gruntownych przemyśleń nad scenograficznym kształtem przestrzeni scenicznej mieli się podjąć dopiero jego następcy.

Tymczasem idea analogii między barwami, dźwiękami i zapachami zagościła w poezji Charles'a Baudelaire'a (*Correspondances*, 1857) i Arthura Rimbauda (*Voyelles*, 1871), inspirując do poszukiwań w tym obszarze poetów-symbolistów. To właśnie symboliści z końcem lat osiemdziesiątych XIX wieku odrzucili *mimesis*, by uczynić z teatru miejsce duchowego przeżycia. W wyprawie ku tym obszarom rzeczywistości, których nie sposób poznać z pomocą rozumu, zdali się na intuicję i emocje, szukając odpowiednich środków wyrazu dla tego, czego tak często nie można wyrazić słowem. Taką sferą były na przykład „stany ducha”, a środkiem ich wyrazu „fuzja sztuk” i synestezja. Symbolistyczni inscenizatorzy docenili także znaczenie każdego z poszczególnych tworzyw, badając jego potencjał, który powiększał się wraz z kolejnymi zdobyczami techniki. Znakomitym przykładem wkładu symbolistów do tworzenia nowej teatralności było wystawienie *Ślepców* Maurice'a Maeterlincka w założonym przez Paula Forta Théâtre d'Art (1891). Spektakl kończyła adaptacja sceniczna *Pieśni nad Pieśniami*, w której obok słowa, muzyki i bodźców wzrokowych (kolor), na scenie wyczuwano zapach korespondujący z nastrojem poetyckiego tekstu.

Kolor zainspirował do przemyśleń niemieckiego reżysera i teoretyka teatru, Georga Fuchsa<sup>87</sup>. Jego główne postulaty, podobnie jak u Wagnera, dotyczyły przywrócenia

<sup>85</sup> A. Ginna, B. Corra, *Arte dell'avvenire* (1910), VERDONE–CLF, s. 188.

<sup>86</sup> Sformułowanie „tradycyjna” teatralność odnosi się w tym wypadku do teatru mieszczańskiego XIX w. i przełomu wieku XIX i XX, charakteryzującego się brakiem troski o sceniczny wymiar prezentowanych sztuk.

<sup>87</sup> Fuchs – jako dyrektor Künstlertheater w Monachium (1908–1914) – miał okazję zmierzyć się w praktyce z zagadnieniami podejmowanymi w pismach teoretycznych; opublikował między innymi *Die Schaubühne der Zukunft* (1905), *Der Tanz* (1906) i *Die Revolution des Theaters* (1909). W języku polskim ukazały się *Scena przyszłości*, *Taniec*, *Uroczyście przedstawienie ludowe*, oprac. i tłum. M. Leyko, w: *Scena przyszłości*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004 oraz fragmenty *Rewolucji teatru*, „Pamiętnik Teatralny” 1961, z. 1.

widowisku pierwotnego charakteru zbiorowej uroczystości-obrzędu. Taki teatr skupiałby wokół siebie całe społeczeństwo i prowadził do jego duchowego uwznioślenia. A „rytmiczna kolorystyka” mogła odegrać w tym dziele niezwykle ważną rolę.

Nowa teatralność zawdzięcza wiele szwajcarskiemu teoretykowi teatru i scenografowi Adolphe'owi Appi<sup>88</sup>. Inspiracją do opracowania pierwszych szkiców scenograficznych była dla Appi twórczość Wagnera. Zapraǳął on stworzyć wizualny ekwiwalent do jego muzyki, proponując scenę symboliczną, która miała dawać wyraz duchowym wartościom dramatu. Opowiadał się za kompozycją przestrzeni scenicznej zbudowaną z prostych płaszczyzn i brył, którym rytm i charakter nadawałoby światło. Taka przestrzeń, podatna na dynamizującą ją grę światła i cienia, byłaby również zsynchronizowana z ruchem aktorów oraz z muzyką. Zaś wydarzenia teatralne nie byłyby już tradycyjnym spektaklem, stałoby się natomiast aktem czystej ekspresji. Appia przygotował kilka inscenizacji w Genewie, Hellerau, Paryżu, Mediolanie i Bazylei. Była wśród nich zaprezentowana w roku 1903 w teatrze księżnej Martine de Béarn składanka scen z *Carmen* Bizeta i *Manfreda* Byrona z muzyką Schumanna. Złożoną z elementów plastycznych i świetlnych scenę „przebudowywał” na oczach widzów, posługując się światłem elektrycznym (zimnym, jasnym, nieruchomym) i gazowym (drżącym, ciepłym w barwie, w kolorystycznej gamie od żółci do niebieskiego)<sup>89</sup>.

Ważną postacią reformy teatralnej przełomu wieków był Anglik Edward Gordon Craig. Uważając teatr za sztukę autonomiczną, walczył z próbami zawłaszczenia go przez literaturę, plastykę czy muzykę. Jego teatr miał opierać się na fuzji tworzyw. Nieuwarunkowane przez umysł ciało aktora, architektoniczne elementy na nagiej scenie, pozwalające operować nastrojem światła i kolor, oto najważniejsze komponenty przestrzeni scenicznej<sup>90</sup>. Rolę koloru i światła zaznaczył Craig wyraźnie w realizacjach *Dido and Aeneas* (1901) Purcella, *Hamlet* (1912) czy w napisanej w 1905 roku *Steps*, złożonej z czterech szkiców scenicznych odpowiadających czterem stanom ducha. W roku 1906 Craig przygotował dla Eleonory Duse scenografię do *Rosmersholm* Ibsena, której osią stało się symbolistyczne światło psychologiczne, gdyż scena miała odzwierciedlać stany ducha. Pracował także nad swoją Model Stage<sup>91</sup>, studiując światło słoneczne i jego wpływ na architekturę, a także dekomponując światło na barwy zasadnicze i tworząc z nich liczne kombinacje.

Zagadnieniom fuzji rozmaitych tworzyw – gdzie obok ruchu i formy, tak istotny okazał się kolor – poświęcił swe teatralne dokonania wspomniany wcześniej Wasilij Kandinsky<sup>92</sup>. Już w roku 1909 napisał on utwór sceniczny *Der gelbe Klang* (*Żółty*

<sup>88</sup> Główne dzieła Appi to *La mise en scène du drame wagnérien*, ed. Chailley, Paris 1894 oraz *Die Musik und die Inszenierung (La musique et la mise en scène)*, Hugo Bruckmann, München 1899. W 1909 zorganizowano pierwszą wystawę jego szkiców, lata dwudzieste przyniosły kilka kolejnych wystaw w Europie Zach. i Skandynawii.

<sup>89</sup> Por. A. Appia, *Attore, musica e scena*, oprac. i wstęp. F. Marrotti, w: <http://w3.uniroma1.it/cta/file/testi/appia/pdf/01.pdf>

<sup>90</sup> Zasadniczym dziełem teoretycznym Craiga jest *O sztuce teatru (On the Art of the Theatre)*, 1911).

<sup>91</sup> Zob. F. Marrotti, *Gordon Craig*, Cappelli, Bologna 1961, s. 94–95.

<sup>92</sup> Kandinsky twierdził, że „jeśli zastosuje się w tym samym dziele środki właściwe różnym dziedzinom sztuki, dochodzi się do sztuki „monumentalnej”, w: *Sztuka dzisiejsza jest bardziej żywotna niż kiedykolwiek* (1935), KESA, s. 107.

dźwięk)<sup>93</sup>. Projekt spektaklu był złożony z pięciu aktów i oparty na pracy kolorem, który dominował na scenie, choć miało pojawić się na niej także pięciu gigantów, dziecko, grupa dorosłych osób, wzgórze, kwiaty, dzwonnica, dom; miała towarzyszyć im muzyka, niewiele wypowiedzanych słów i zmienne, barwne oświetlenie. Był to pierwszy projekt sceniczny, w którym tak otwarcie potraktowano problem natury tworzywa teatralnego.

Dopiero w roku 1928 udało się artyście zaprezentować własny projekt na scenie. Wtedy to w Friedrich-Theater w Dessau wystawił on *Obrazki z wystawy Musorgskiego*, przygotowując osobiście inscenizację i scenografię. Treścią spektaklu było szesnaste „wrażenie”, jakie wywołało w kompozytorze obejrzenie pewnej wystawy malarskiej. Musorgski dał im wyraz, pisząc muzykę oddającą zrodzone wówczas emocje. Kandinsky z kolei nadał własną formę plastyczną istniejącym już dźwiękom, określając zastosowane „podstawowe środki” ekspresji jako: „1) same formy, 2) kolory form, 3) kolor oświetlenia jako pogłębione malarstwo, 4) samodzielna gra barwnego światła, 5) związana z muzyką budowa każdego obrazu i w razie potrzeby rozłożenie go”<sup>94</sup>. Realizacja ta była zwieńczeniem refleksji nad „abstrakcyjną syntezą sceniczną”, którą od lat zajmował się teoretycznie<sup>95</sup>.

Drogę od dwóch do trzech wymiarów przebył także Arnaldo Ginna. Teoretyczne rozważania nad malarstwem abstrakcyjnym doprowadziły artystę już w roku 1910 do idei dramatu chromatycznego, będącego „przełożeniem na kolor emocji ukonkretnionych w systemie obrazów, w akcji”<sup>96</sup>. Na tym etapie projekt Ginny rysuje się w przybliżeniu:

...na scenie toczy się akcja (czysta akcja, bez słów, mimiczna). Na miejscu, które w dramacie muzycznym zajmuje orkiestra, znajdują się reflektory świecące (każdy na swój sposób) określonymi kolorami. Podczas rozwoju akcji na scenie ta chromatyczna orkiestra oświetla teatr różnymi światłami, tworząc motywy chromatyczne; motywy te oddają sytuacje i charakter dramatu mimicznego. Oczywiście kolory są określone przez artystę (malarza) i zanotowane (podobnie do zapisu muzycznego)<sup>97</sup>.

Ginna podkreśla związki muzyki i koloru, co zbliża go do teorii Achille Ricciardiego, dotyczących wykorzystania obu tych elementów w dramacie, opublikowanych w 1906 roku<sup>98</sup>. Ricciardi mówił o powinowactwach między dźwiękiem i barwą, wykorzystywa-

<sup>93</sup> Tekst ukazał się w roku 1912 w almanachu *Der Blaue Reiter*. Przedrukowano go m.in. w: *Theater of the Avant-garde 1890–1950: a Critical Anthology*, Yale University Press, New Haven, London 2001.

<sup>94</sup> W. Kandinsky, *Modest Musorgski: obrazki z wystawy* (1930), KESA, s. 78–79. W artykule Kandinsky przytacza dla przykładu obraz czwarty, zatytułowany *Stary zamek*. Oto fragment tego opisu: „Scena jest otwarta, ale całkiem ciemna /zawieszona w głębi czarna pluszowa kurtyna tworzy «niematerialną» głębię/. Podczas pierwszego *espressivo* w głębi pojawiają się tylko trzy długie pionowe pasy. Potem znikają. Przy następnym *espressivo* z prawej strony wyłania się wielka czerwona forma /podwójny kolor/. Potem z lewej strony tak samo wyłania się zielona forma. Z głębi wynurza się figura średniej wielkości. Jest prześwietlona intensywnymi barwami. Podczas *poco largamente* światło stopniowo wygasa aż do nastąpienia ciemności przy *piano*”.

<sup>95</sup> Np. w *O kompozycji scenicznej* (1912) czy *O abstrakcyjnej syntezie scenicznej* (*Staatliches Bauhaus in Weimar 1919–1923*).

<sup>96</sup> A. Ginna, *L'arte dell'avvenire*, s. 187.

<sup>97</sup> Ginna wychodzi od dramatu muzycznego pojmowanego jako „akcja mimiczna, gdzie orkiestra wyraża to, co myślą postaci”. Opowiada się przeciwko tradycyjnemu librettu, pozostawiając muzyce pełną moc ekspresji (*L'arte dell'avvenire*, s. 181). Następnie proponuje „dramat rzeźbiarski”: „system emocji przełożony na formy ukonkretnione w akcji” (s. 190) i „dramat linii”, będący „systemem emocji przełożonym na linie” tworzące system obrazów (s. 192).

<sup>98</sup> A. Ricciardi, *Teatro del colore*, „Il Secolo XIX”, Genova, 8 maja 1906.

nych do wyrażania niewyraźnego. Jego zdaniem, mają one moc wprawiania ludzkiej duszy w tajemnicze wibracje i prowadzą do przekraczania granic rzeczywistości uwarunkowanej. Według Ricciardiego, kolor powinien wyrażać ewolucję psychologiczną postaci, towarzysząc jej gestyce i słowu (por. s. 68–72). Podobna konkluzja wypływa z tekstu Ginny.

## 2. OD MALARSTWA DO KOMPLEKSÓW PLASTYCZNYCH

### Futurystyczne manifesty sztuk plastycznych

**O malarstwie.** W pierwszych latach działalności ruchu malarstwo stało się najważniejszym poligonem doświadczalnym dla nowej futurystycznej estetyki i w ciągu kilku lat poprowadziło malarzy ku teatralnej scenie. Śmiało eksperymenty poprzedził *Manifesto dei pittori futuristi* (*Manifest malarzy futurystycznych*), opublikowany z datą 11 lutego 1910 roku na łamach literackiego pisma „Poesia”, a kilka tygodni później odczytany triumfalnie ze sceny turyńskiej Politeama Chiarella. Młodzi malarze dopiero wkraczali w obszar awangardy, dlatego manifest był jedynie ogólną zapowiedzią ich artystycznego programu. Pragnęli oni „opisywać i sławić współczesność, poddawaną nieustannym, gwałtownym transformacjom za sprawą zwycięskiej nauki”<sup>99</sup>, gdyż witalna jest tylko ta sztuka, która konfrontuje się z rzeczywistością. Wydany dwa miesiące później, 11 kwietnia 1910 roku, manifest *La pittura futurista. Manifesto tecnico* (*Malarstwo futurystyczne. Manifest techniczny*) zawierał dużo więcej istotnych sformułowań.

Naszego pragnienia prawdy nie zaspokoi ani tradycyjna Forma, ani Kolor. Gest nie będzie dla nas *zatrzymaną chwilą* uniwersalnego dynamizmu; będzie on zdecydowanie nieśmiertelnym *dynamicznym odczuciem*. Wszystko jest w ruchu, biegnie, gwałtownie się zmienia. (...) Przestrzeni już nie ma: przemoczona deszczem, oświetlona elektrycznym światłem latarni ulica zapada się ku sercu ziemi. Chociaż Słońce oddalone jest od nas o tysiące kilometrów, czyż dom, który stoi przed nami, nie wydaje się czasem oświetlony tarczą jego promieni? Czy można dziś jeszcze wierzyć w nieprzezroczystość ciał, kiedy nasza przenikliwość i spotęgowana wrażliwość pozwala nam intuicyjnie pojąć tajemnicze przejawy zjawisk mediumicznych? Dlaczego wciąż mamy tworzyć, abstrahując od mocy naszego spojrzenia, która może prowadzić do rezultatów analogicznych jak promieniowanie rentgenowskie? (...) Szesnaście osób znajdujących się obok was w pędzącym tramwaju jest jedną, dziesięcioma, czterema, trzema; stoją nieruchomo i poruszają się; przychodzą i odchodzą, rozchodzą się po ulicach, wchłonięte przez słoneczny krąg, po czym ponownie siadają, jak trwałe symbole uniwersalnej wibracji. (...) Nasze ciała stają się częścią kanap, na których siadamy, a kanapy stają się częścią nas, podobnie jak przejeżdżający tramwaj wnika w domy, które z kolei rzucają się ku niemu i zlewają w jedno<sup>100</sup>.

<sup>99</sup> G. Balla, U. Boccioni, C. Carrà, L. Russolo, G. Severini, *Manifesto dei pittori futuristi*, DE MARIA, s. 22.

<sup>100</sup> G. Balla, U. Boccioni, C. Carrà, L. Russolo, G. Severini, *La pittura futurista. Manifesto tecnico*, DE MARIA, s. 23–24.

Kluczem do nowego malarstwa (a z czasem – do nowego rozumienia teatralności) miały stać się koncepcja uniwersalnego dynamizmu, najważniejsze tezy bergsonizmu i najnowsze zdobycze nauki<sup>101</sup>. Wszystkie one kazały postrzegać świat jako wieczny ruch i wzajemne przenikanie się jego elementów. Nic nie pozostawało w nim w bezruchu ani w izolacji. Zmienność, różnorodność i nieustanny twórczy rozwój stawały się słowami kluczami do ludzkiej jaźni, jak i całego kosmosu. A na kosmos składały się materia i świadomość zmagające się z sobą w nieustannej walce. Krytyczny wobec racjonalizmu i empiryzmu bergsonizm, wraz z syntetyzującą intuicją, prowadził ku swoistemu mistycyzmowi, jako że to właśnie intuicja pozwalała bezpośrednio doświadczyć absolutu. Wszystkie te stwierdzenia zawarł Bergson w swoich dwóch pracach *Matière et mémoire* (1896, *Materia i pamięć*) i *L'évolution créatrice* (1907, *Ewolucja twórcza*), a były to dla futurystów lektury obowiązkowe. Zaważyły one na estetycznych podstawach tworzono przez nich ruchu i łączyły ich nawet w chwilach, gdy obierali indywidualne drogi poszukiwań. To z tej perspektywy uniwersalnego dynamizmu młodzi malarze oddali się kontemplacji futurystycznych idoli, takich jak szybkość, maszyna i miejska codzienność. To one pozostały fundamentem cementującym ich doświadczenia i poczynania, gdy zawiodła w tej roli polityczna ideologia<sup>102</sup>.

Innymi słowami kluczami dla ówczesnych malarzy był dywizjonizm i komplementaryzm<sup>103</sup>, które wraz z symboliczną, Baudelaire'owską *correspondance* i Wagnerowską *Gesamtkunstwerk* stały się jeszcze jednym bodźcem stymulującym poszukiwania plastycznego wymiaru przedmiotu artystycznego (z czasem również dzieła teatralnego). Obok wpływu dywizjonizmu i wciąż żywego przywiązania do symbolizmu, pojawiło się zainteresowanie nowym kierunkiem, który zaważył w dużym stopniu na futurystycznej wrażliwości, zmuszając jednocześnie do stawienia mu czoła – był to koncentrujący się na samym przedmiocie kubizm. Futuryści słusznie postrzegali w nim rywal, ale i znajdowali w nim istotne źródło inspiracji. I choć odcinali się stanowczo od statycznej kubistycznej analizy przedmiotu, akcentując wieczny ruch<sup>104</sup>, wielu z nich „flirtowało” z kubizmem, nie zapominając jednak i o innych, pozaartystycznych inspiracjach. Przykładem niech będzie przywołujący Bergsonowski traktat o śmiechu obraz Boccioniego *La risata* (1911, *Śmiech*), który autor opatrzył takim oto komentarzem:

<sup>101</sup> Nauka nie szczędziła współczesnym emocji. W 1895 r. W.C. Roentgen odkrył promieniowanie elektromagnetyczne, co ujawniło, że promienie mogą głęboko przenikać przez napotkane na swej drodze obiekty i „wnikać” w ludzkie ciało. Trwały badania nad budową atomu rozpoczęte pod koniec XIX w. (E. Rutherford, N.H. Bohr). Głośnym echem odbiło się wydanie w 1905 r. *Szczególnej teorii względności* Einsteina, z której wynikało, że przestrzeń, czas i masa są względne, i że masa jest jedynie formą energii. Już wkrótce miała ukazać się *Ogólna teoria względności* (1915). Naukowcy odebrali współczesnym uporządkowany, statyczny obraz świata, poszerzając w zamian horyzonty percepcji.

<sup>102</sup> 14 lutego 1915 r. na łamach „Lacerby” Papini, Prezzolini i Palazzeschi opublikowali artykuł *Futurismo e Marinettismo*, w którym zapowiadali rozstanie z upolitycznionym futuryzmem Marinettiiego. Palazzeschi zerwał więzy z ruchem już w 1914 r., umieszczając na stronach „La Voce” stosowną *Deklarację*. Takich ideologicznych rozwodów było w historii ruchu więcej, zwłaszcza z nadejściem faszyzmu.

<sup>103</sup> „Dywizjonizm musi być dla współczesnego malarza wrodzoną komplementarnością (...). Wrodzona komplementarność jest w malarstwie absolutną koniecznością, jak wolny wiersz w poezji i polifonia w muzyce”, *La pittura futurista. Manifesto tecnico*, DE MARIA, s. 25.

<sup>104</sup> „Picasso (...) zatrzymując życie w przedmiocie”, zabija emocję. To samo robili impresjoniści ze światłem. Zabijali je, dekomponując na kolory widma (...). W obrazie Picassa nie ma reguły, nie ma liryzmu ani woli.

„Postaci analizowane są ze wszystkich stron i zarówno przedmioty stojące przodem, jak i tyłem są widoczne; wszystko to jest obecne w pamięci malarza i w ten sposób zostaje zastosowana zasada promieniowania rentgenowskiego”<sup>105</sup>.

Dzięki kubizmowi przedmiot zajął ważne miejsce w futurystycznych analizach. Dlatego w manifestie mogło pojawić się zdanie: „Nasza nowa świadomość nie pozwala nam już postrzegać człowieka jako centralny element życia wszechświata. Ludzki ból interesuje nas w tym samym stopniu co ból elektrycznej lampy, cierpiącej, wstrząsanej spazmami i wydającej z siebie najbardziej rozdzierające krzyki”<sup>106</sup>.

W roku 1912 Boccioni namalował kilka innych obrazów, tytułując całą serię mianem *Stati d'animo* (stanów ducha). Dwa lata później w *Pittura e scultura futuriste* (*Futurystyczne malarstwo i rzeźba*) pisał, że to stan ducha organizujący plastyczne elementy rzeczywistości według zasady emotywności, a nie transkrypcja obrazów odzwierciedlających literackie czy filozoficzne idee, jest zasadniczym elementem i zasadą malarzkiej emocji. Nowemu malarstwu chodziło więc o uwolnienie się od opisowego, płaskiego realizmu i pochwycenie emocji poprzez wydobycie jej z koloru oraz formy, o czym pisano już wcześniej w manifestie:

Aby pojąć i zrozumieć nowe piękno nowoczesnego malarstwa, dusza musi stać się czysta; oko musi uwolnić się od zasłony, w którą spowity go atawizm i kultura, i szukać odniesień jedynie w Naturze, nie w Muzeum! Wówczas to wszyscy zdamy sobie sprawę, że pod naszym naskórkiem nie czai się brąz, lecz rozbłyska żółć, promienieje czerwień, a zieleń, błękit i fiolet płasają zmysłowo i przymilnie! Jak więc można jeszcze postrzegać ludzką twarz jako różową, podczas gdy nasze życie bezsprzecznie uległo rozdzieleniu w somnambulizmie? Ludzka twarz jest barwy żółtej, czerwonej, zielonej, niebieskiej i fioletowej. Bładość kobiety przyglądającej się jubilerskiej witrynie mieni się większą ilością barw niż wszystkie pryzmaty klejnotów, które ją zachwycają<sup>107</sup>.

Aby postawić kropkę nad i, cykl zawartych w manifestie proklamacji kończy się słowami: „Ogłaszamy, że ruch i światło niszczą materialność ciał”. To i pozostałe stwierdzenia powrócą w teatralnych poczynaniach futurystów, ważąc w dużej mierze na charakterze i zasięgu ich dokonań.

**Sztuka hałasów i malarstwo szmerów, dźwięków i zapachów.** Przełom XIX i XX wieku przyniósł niespotykaną dotąd we Włoszech industrializację. Powiększenie sieci dróg, będące następstwem rozwoju przemysłu motoryzacyjnego oraz kolei, zwiększyło aktywność i mobilność człowieka. Szczególnym impulsem do rozbudowy zakładów FIAT stała się wojna w Libii (1911–1912). Z tych samych przyczyn zaobserwowano *boom* w przemyśle lotniczym. Modernizacja i rozbudowa nowych gałęzi przemysłowych szła w parze ze wzrostem wydajności i zmianą rytmu oraz charakteru pracy, spowodowaną

U. Boccioni, *Pittura e scultura futuriste*, w: *Opera completa*, F.T. Marinetti (red.), Campitelli, Foligno 1927 r. *Che cosa ci divide dal cubismo*, s. 67.

<sup>105</sup> U. Boccioni, C. Carrà, L. Russolo, G. Severini, *Presentazione alle opere esposte alla Sackville Gallery (marzo 1912)*, w: M. Drudi Gambillo i T. Fiori (red.), *Archivi del futurismo*, s. 110.

<sup>106</sup> *La pittura futurista. Manifesto tecnico*, DE MARIA, s. 24.

<sup>107</sup> Tamże.

wprowadzeniem taśmy montażowej. Dzięki polityce Giovanniego Giolittiego<sup>108</sup> wzrosła produkcja, ekspansja przemysłowa zrodziła śmiałe plany polityczne i wywołała wielkomocarstwowe aspiracje. Wojna coraz częściej była postrzegana nie tylko jako okazja do pomnożenia zysku, lecz także jako podniecająca gra. Europa, zachwycona i przerażona zachodzącymi przemianami, żyła nowym rytmem. Przygotowana na nowe naukowe oraz technologiczne rewelacje, pragnęła i oczekiwała ich. A działo się to przy narastającym, wszechogarniającym codzienne życie, hałasie.

11 marca 1913 roku Luigi Russolo opublikował manifest zatytułowany *L'arte dei rumori* (*Sztuka hałasów*), pisząc w nim między innymi:

Dawniej życie było ciszą. Dopiero w dziewiętnastym wieku, wraz z wynalezieniem maszyn, narodził się hałas. Dzisiaj hałas triumfuje i panuje niepodzielnie nad ludzką wrażliwością. (...) szum zasypanej wody, powietrza czy gazu w metalowych rurach, warkot silników, które ciężko dyszą i drżą jak zwierzęta, odgłosy pracy zaworów, tłoków, zgrzyt pił mechanicznych, podskakiwanie tramwaju na torowisku, (...) szybkie kroki rozszemranego tłumu, zgiełk stacji kolejowej, przędzalni, drukarni, elektrowni i metra. (...) Te rozmaite hałasy zamierzamy zestroić i harmonijnie uporządkować. Nie oznacza to jednak, byśmy z nich usuwali ruchy i wibracje nieregularne w rytmie czy intensywności; nadamy im za to określony stopień i ton. (...) Jesteśmy pewni, że wybierając, koordynując i dominując wszelkie hałasy, wzbogacimy ludzi o nową niespodziewaną rozkosz. Chociaż hałasy brutalnie przywołują życie, sztuka hałasów nie może ograniczać się do jego odtwarzania<sup>109</sup>.

11 sierpnia 1913 roku Carlo Carrà wystąpił z kolejnym istotnym tekstem programowym, *Manifesto della pittura dei suoni, rumori, odori* (*Manifest malarstwa dźwięków, hałasów i zapachów*). Rozpoczął go od stwierdzenia: „Aż do XIX wieku malarstwo było sztuką ciszą”<sup>110</sup>, dostrzegając dopiero u impresjonistów pierwsze próby malarskiego oddania dźwięku. Były to jednak próby nieśmiałe, gdyż malarze ci nie potrafili rozstać się całkowicie z estetyką realizmu. Przeszkadzały im w tym, na przykład, potrzeba „harmonii barw” i „sentymentalne naśladownictwo” natury, a zamiłowanie do „anegdoty i detalu”<sup>111</sup> zbliżało ich dzieła do fotografii. Futuryści zobowiązują się wprowadzić do przestrzeni płótna element dźwięku, hałasu i zapachu, tworząc sztukę na miarę współczesności dynamicznej i obfitującej w zmysłowe bodźce. Ich dążenie zbiega się z hasłami wyobraźni „bez drutów” i słów na wolności, które nieco wcześniej zaproponował w manifestach literatury futurystycznej Marinetti<sup>112</sup>.

Zwraca uwagę język analizy nowego tworzywa. Dla Carrà dynamiczne dźwięki, hałasy i zapachy są różnymi formami intensywności drgań, a „każde następstwo dźwięków, hałasów i zapachów wyciska w umyśle arabską formę i kolorów”<sup>113</sup>. Trzeba zatem zmierzyć ich intensywność oraz zgłębić intuicyjnie tę arabską, która jest „jedyną realnością

<sup>108</sup> Giovanni Giolitti (1842–1928), wieloletni urzędnik Ministerstwa Finansów i pięciokrotny premier Włoch w latach 1892–1893, 1903–1905, 1906–1909, 1911–1914, 1920–1921. Zwolennik równych szans dla katolików i socjalistów w życiu politycznym kraju; w napiętej sytuacji społecznej doprowadził do porozumienia między pracodawcami i robotnikami. Uzyskał poparcie umiarkowanych socjalistów i jego rządy przeszły do historii jako okres liberalizmu oraz prosperity odczuwalnej przez wszystkie klasy społeczne. W roku 1911 poprowadził Włochy do wojny w Libii.

<sup>109</sup> L. Russolo, *L'arte dei rumori*, DE MARIA, s. 91–96.

<sup>110</sup> C. Carrà, *Manifesto della pittura dei suoni, rumori, odori*, DE MARIA, s. 123.

<sup>111</sup> Tamże, s. 124.

<sup>112</sup> Por. F.T. Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1912), DE MARIA, s. 77–84 oraz *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà* (13 maja 1913), s. 99–111.

<sup>113</sup> C. Carrà, *Manifesto della pittura dei suoni, rumori, odori*, DE MARIA, s. 125.

tworzoną przez artystę” i wypływa „z jego własnej wrażliwości”<sup>114</sup>. Fundamentalne dla futurystycznych poszukiwań jest założenie, że uniwersalny temat i jedyną rację istnienia obrazu stanowi jego dynamiczna konstrukcja. Według Carry, składają się na nią: intensywne barwy, zdolne oddać szybkość i radość (np. czerwień, „która wrzeeszczy”, czy zieleń, która „zgrzyta”), kąty ostre („kąty woli”), linie skośne, zygzakowate i faliste oraz linie biegnące „w głąb”<sup>115</sup>, dynamiczne geometryczne formy: kula, wirująca elipsa, odwrócony stożek, skośny walec, spirala oraz perspektywa pojęta jako subiektywne przenikanie się form.

Ważne w kontekście przyszych eksperymentów w trójwymiarowej przestrzeni jest też zwrócenie uwagi na dynamikę architektury, którą postrzegano dotąd jako statyczną: „My myślimy o architekturze podobnej do dynamicznej architektury muzycznej, którą stworzył muzyk Pratella. Architekturze poruszających się obłoków i smug dymu na wietrze oraz metalowych konstrukcji, tak jak odczuwa się je w gwałtownym i chaotycznym stanie ducha”<sup>116</sup>.

Tworzone przez artystów „całości plastyczne” (*insiemi plastici*) są więc zrodzone nie z obrazów, lecz z wrażeń słuchowych i zapachowych oraz z działania „nieznanego nam, otaczających nas sił”.

Te całości plastyczne, abstrakcyjne, polifoniczne i polirytmiczne, będą odpowiadać potrzebie wewnętrznych dysharmonii, którą my, malarze futurystyczni, uważamy za niezbędną dla malarskiej wrażliwości. Całości plastyczne są, ze względu na ich tajemny urok, bardziej sugestywne od tych, które powstają pod wpływem wzroku i dotyku, ponieważ są bliższe naszemu czystemu duchowi plastycznemu. My, malarze futurystyczni, stwierdzamy, że dźwięki, hałasy i zapachy ucieleśniają się w ekspresji linii, brył i barw, tak jak linie, bryły i barwy ucieleśniają się w architekturze dzieła muzycznego. Tak więc na nasze płótna będą także składać się plastyczne ekwiwalenty dźwięków, hałasów i zapachów Teatru, Music-Hallu, kinematografu, burdelu, stacji kolejowych, portów, garaży, klinik i fabryk.

Pod względem formy dźwięki, hałasy, zapachy są: elipsoidalne, wydłużone, stożkowate, sferyczne, spiralne itd. Pod względem koloru dźwięki, hałasy, zapachy są: żółte, czerwone, zielone, turkusowe, niebieskie i fioletowe. Na stacjach kolejowych, w fabrykach, w całym świecie mechaniki i sportu dźwięki, hałasy i zapachy są głównie czerwone; w restauracjach i kawiarniach są srebrzyste, żółte i fioletowe. Dźwięki, hałasy i zapachy zwierząt są żółte i niebieskie, a w wypadku kobiet są one zielone, niebieskie i fioletowe.

Nie przesadzamy, twierdząc, że zapachy wystarczą, by wywołać w naszym umyśle arabski form i kolorów, pozwalające wytworzyć motyw i usprawiedliwić konieczność namalowania obrazu. Gdy bowiem zamkniemy się w ciemnym pokoju (i nasz zmysł wzroku przestanie funkcjonować) z kwiatami, benzyną i innymi substancjami zapachowymi, nasz umysł plastyczny stopniowo eliminuje zapamiętane doznania i sam tworzy nader specyficzne plastyczne całości, które doskonale odpowiadają jakości, ciężarowi i ruchowi zapachów unoszących się w pokoju. W wyniku nieznanego nam procesu te zapachy stały się siłą-otoczeniem, wpływając zasadniczo na stan ducha, który my, futurystyczni malarze, traktujemy jak czystą całość plastyczną<sup>117</sup>.

**Dynamizm plastyczny i plastyczne analogie dynamizmu.** W tekście Severiniego *Manifesto delle analogie plastiche del dinamismo* (*Manifest analogii plastycznych dynamizmu*) powracają sformułowania będące wynikiem niewiary w stosunku do „ze-

<sup>114</sup> Tamże.

<sup>115</sup> Tamże, s. 125–126.

<sup>116</sup> Tamże, s. 126. Por. teksty Pratelli: *Manifesto dei musicisti futuristi* (1911) i *La musica futurista* (1911), DE MARIA, s. 46–52 i 53–58.

<sup>117</sup> Tamże, s. 127–128.

wewnętrznej rzeczywistości” i „naszej wiedzy” o niej („Chcemy w dziele sztuki zawrzeć wszechświat. Przedmioty już nie istnieją”<sup>118</sup>). Obecnie twórca niweczy integralność tradycyjnie pojętej materii. Pojmowana jako działanie, materia zostaje wyrażona poprzez ciąg analogii budowanych na pokrewieństwach i kontrastach. Tekst to pean na rzecz analogii i rozumiałe jest, że Severini przypomina w nim słynne zdanie Marinettiego, pochodzące z jego *Manifesto della letteratura futurista*: „Analogia jest jedynie bezmierną miłością, która łączy rzeczy sobie dalekie, pozornie odmienne i wrogie”<sup>119</sup>. Sensem tworzenia jest danie wyrazu emocjom plastycznym. Emocje są przekazywane za pomocą form i kolorów, które oddają doznania dźwiękowe, chromatyczne czy zapachowe.

Pojawia się tu ważne pojęcie witalności materii, traktowane jako synonim powszechnego dynamizmu. Artyście udaje się je wyrazić np. poprzez ukazanie przenikających się płaszczyzn i symultanicznych działań. „Dzięki analogiom plastycznym możemy zakres tych oddziaływań (...) poszerzać w nieskończoność, a ich niepowtarzalna forma, będąca tworem naszej wrażliwości plastycznej, jest wyrazem absolutnej witalności materii, czyli powszechnego dynamizmu”<sup>120</sup>.

Manifest kończy deklaracja, istotna w świetle późniejszych teatralnych poczynań futurystów:

Dynamizm plastyczny – absolutny witalizm materii – da się wyrazić jedynie przez formy-kolory o maksymalnym modelunku, głębi, intensywności oraz promieniowaniu, to znaczy przez malarstwo i rzeźbę zjednoczone w jednej kreacji plastycznej. Dlatego też przewiduję koniec obrazu i posągu. Te formy sztuki, mimo właściwego nam ducha odnowy, ograniczają naszą wolność twórczą, niosąc z sobą swe własne przeznaczenie: muzea, gabinety kolekcjonerów, jedne bardziej paseistyczne od drugich. Natomiast nasze dzieła plastyczne muszą żyć na wolnym powietrzu, włączać się w zespoły architektoniczne i razem współdziałać ze światem zewnętrznym<sup>121</sup>.

Wspomnijmy także o cytowanym już esejju *Pittura e scultura futuriste*<sup>122</sup> (*Futurystyczne malarstwo i rzeźba*) autorstwa Boccioniego. Autor pozostaje w obszarze refleksji malarско-rzeźbiarskiej, ale jego rzeczowe definicje pojęć zasadniczych dla futuryzmu funkcjonują w znacznie szerszym estetycznym kontekście. Jednocześnie stanowią one znakomite kompendium wiedzy o plastycznej wrażliwości i kierunkach artystycznych poszukiwań futurystów, dlatego warto poświęcić im w tym miejscu nieco uwagi.

*Ruch absolutny i ruch względny*. Ruch absolutny jest prawem dynamicznym, tkwiącym w przedmiocie. Bezruch nie istnieje, nawet gdy przedmiot wydaje się nieruchomy. Ruch absolutny jest więc jego plastyczną potencjalnością, jego „prapsychologią”, „oddechem i biciem serca”. Przedmiot w takim ruchu ujawnia swą charakterystykę (siłę)

<sup>118</sup> G. Severini, *Manifesto delle analogie plastiche del dinamismo* (1913), M. Drudi Gambillo i T. Fiori (red.), *Archivi del futurismo*, dz.cyt., s. 76.

<sup>119</sup> „Aby oddać następujące po sobie ruchy przedmiotu, należy dać łańcuch analogii, które ten przedmiot przywołuje, łańcuch skondensowany, sprowadzony do tego, co najistotniejsze. Aby rozwinąć i uchwycić to, co najbardziej ulotne i nieuchwytnie w materii, należy stworzyć spójne sieci obrazów lub analogii, które wrzucimy w tajemnicze morze zjawisk. Za pomocą analogii przenikamy wszystko to, co jest najbardziej ekspresywne w rzeczywistości i oddajemy symultanicznie materię i pragnienie, by były one maksymalnie intensywne i ekspansywne”. *Manifesto delle analogie plastiche del dinamismo*, s. 77.

<sup>120</sup> Tamże.

<sup>121</sup> Tamże, s. 80.

<sup>122</sup> U. Boccioni, *Pittura e scultura futuriste*, w: *Opera completa*, s. 109–181.

dzięki tkwiącym w nim liniom życia. Z kolei ruch względny to widoczny ruch przedmiotu.

W kontekście przyszłych futurystycznych projektów abstrakcyjnej przestrzeni scenicznej interesujący wydaje się zwłaszcza następujący *passus*:

Gdy ustawimy obok siebie kulę i stożek, to pierwsza z brył wywrze na nas wrażenie siły dynamicznej, podczas gdy druga tylko statycznej indyferencji. W kuli da się zauważyć tendencję do ruchu naprzód, w stożku – do tkwienia w miejscu. (...) Pasma atmosfery, graniczące z odwróconą od kuli stroną stożka, będzie strefą pustą i nada stożkowi wyraźny profil. Natomiast strefa przeciwległa, pozostająca pod wpływem ruchów kuli, będzie miała atmosferę zagęszczoną i zadziała na ową stronę stożka w sposób lekko przyciągający, karbując jego profil kręgami i elipsami przestrzennej ekspansji kuli. Gdy zatem kula wykazuje horyzontalne możliwości ekspansji, stożek odznacza się zstępującą tendencją do penetracji i spiczastymi ograniczeniami wierzchołka<sup>123</sup>.

*Dynamizm*. Jest to właściwy przedmiotowi ruch „absolutny” oraz przemiany, jakim przedmiot podlega, np. zmiana miejsca (czyli ruch względny) w określonym środowisku. Artysta daje wyraz dynamizmowi formy, poszukując „formy zasadniczej, która by oddawała ciągłość w przestrzeni. Jest ona praformą, poprzez którą przedmiot egzystuje we wszechświecie”<sup>124</sup>. Pojęcie dynamicznej ciągłości pozwala mówić o czwartym wymiarze formy. Taka dynamiczna forma powstaje z syntezy realnego przedmiotu i jego idealnej plastycznej potencjalności i dochodzi się do niej wyłącznie dzięki intuicji.

*Linie sił*. Są to „tendencje ruchowe formo-kolorów”<sup>125</sup>. Forma objawia się dzięki liniom sił, które unaoczniają ruch materii.

*Przenikanie się płaszczyzn*. Jest to plastyczny środek wyrazu, pozwalający oddać ruch w obrazie. Umożliwia on przedmiotom należącym do środowiska współtworzenie przedmiotu umieszczonego w tymże środowisku. Formy środowiska oddziałują na formę przedmiotu (por. cytowany powyżej przykład kuli i stożka). Celem takiego działania jest stworzenie plastycznego ekwiwalentu przedmiotu znajdującego się w danym otoczeniu.

*Komplementaryzm dynamiczny*. Dotyczy barw i form. „Nie ma przedmiotu bez jego komplementarnego środowiska”. „W każdej formie zawarta jest dążność do uzupełniania się formą komplementarną”<sup>126</sup>.

*Umieszczenie widza w centrum obrazu*. „Dla nas obraz nie jest już żadną zewnętrzną sceną, żadną estradą, na której toczą się wydarzenia. Dla nas obraz jest promieniującą konstrukcją architektoniczną; konstrukcją, której jądrem nie jest przedmiot, lecz artysta. Jest to apelujące do emocji środowisko architektoniczne, które wywołuje doznania i zewsząd otacza widza”<sup>127</sup>.

*Symultaniczność*. Jest „plastycznym objawieniem nowego absolutu: szybkości, nowoczesnego życia, naukowych odkryć. Jest stanem, w którym występują różne elementy tworzące dynamizm. (...) Jest liryczną ekspresją nowoczesnej koncepcji życia”. „Chodzi o to, żeby pojęcie przestrzeni, do którego ograniczył się kubizm, połączyć z pojęciem

<sup>123</sup> Cytaty pochodzą z: C. Baumgarth, *Futuryzm*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978, tłum. Z. Tasarski, s. 322–336. Ten fragment wydaje się znakomitą ilustracją późniejszych eksperymentów Filli. Por. szkic spektaklu plastycznego opisany w *Alfabeto spirituale* i projekt *Sensualità*, s. 120.

<sup>124</sup> Tamże, s. 325.

<sup>125</sup> Tamże, s. 326.

<sup>126</sup> Tamże, s. 331 i 332.

<sup>127</sup> Tamże, s. 333.

czasu. Chodzi o to, żeby dać konstrukcję plastyczną, w której obydwie te pojęcia przestrzeni i czasu będą zachowywać stan równowagi w celu wyzwolenia emocji”, która jest zasadniczym celem twórczości<sup>128</sup>.

*Plastyczne stany ducha.* Rodzą się z prapsychologii przedmiotów, a więc z ich plastycznych możliwości i z ich siły. „Istnieją rozproszone elementy emocjonalne, które można zebrać w jednej plastycznej kompozycji o charakterze emocjonalnym”. „W ruchu materii są zawarte elementy namiętności”, a kompozycja plastycznego stanu ducha polega na „rytmicznym rozmieszczeniu sił oraz przedmiotów, prowadzonych przez energię stanu ducha w celu ukształtowania emocji”<sup>129</sup>.

**Chromofonia i konstrukcje „ruchowo-dźwiękowe”.** Kolejny, ważny teoretyk futuryzmu, Enrico Prampolini, wkroczył do historii włoskiej sztuki z hasłami dynamizmu i ruchu oraz dźwiękowo-barwnej synestezji. W roku 1913 opublikował manifest *Cromofonia: il colore dei suoni (Chromofonia: kolor dźwięków)*<sup>130</sup>, w którym wyjaśniał, że rozmaite wibracje atmosferyczne (np. te wywoływane przez dźwięk) mogą być odbierane jako chromatyczne bodźce, i akcentował rolę malarzy, którzy uczą rozumieć potencjalność atmosfery.

Zgadzać się z aksjomatem, że aktualny stan atmosfery zmienia kolory ciał, trzeba też dodać, że on sam jest kolorowy i można każdorazowo określić (atmosferyczną) esencję współoddziałującą na nasz wizualny proces spostrzegania.

Jeśli zatem można wyznaczyć akustyczną różnicę między nutami C i F na podstawie właściwej każdej z nich częstotliwości drgań, to nie będzie ani trudne, ani tym bardziej nieprawdopodobne oznaczenie wartości takich lub innych nut chromatycznych na podstawie spowodowanych przez barwne przedmioty modyfikacji drgań. Odwołując się do niepodważalnej zasady Newtona, według której atmosfera nasycona jest permanentnie siedmioma kolorami słonecznego spektrum, ukażą tu na przykładzie wyniki moich dociekań.

Wiadomo, że trąbka samochodowa, gdy się nią posłużymy, powoduje ruch powietrza, które się w określonych falach i rytmicznie rozchodzi, a każdy napotkany przedmiot odbija je z powrotem, i tak, ulegając niezliczonym zderzeniom i rozbiciom, fala rozplywa się wreszcie w miliardach barwnych niuansów. We wszystkich owych rytmicznych jednoczesnościach atomu wibracje atmosferyczne przejmą nie tylko światło i kolor właściwe nasyconym tymi wibracjami przedmiotom i ciałom, lecz także refleksy przedmiotów i ciał znajdujących się w otoczeniu<sup>131</sup>.

Kolory nie są znakami abstrakcyjnymi lub wręcz arbitralnymi, które artysta tworzy. Postrzeganie kolorów, dźwięków, jak i każdego innego ruchu atmosfery jest sprawą „widzenia czysto optycznego”, któremu nasze wykształcenie w żaden sposób nie przychodzi z pomocą.

Ponieważ ciągle mówiłem o wibracjach, a chodzi tu o dynamizm atmosferyczny, należy się również wyjaśnienie, że wywołane przez siłę wibracje staną się ekwiwalentem nie jednego tylko koloru, lecz dużej ilości kolorów; bo wiemy również, że atmosfera złożona jest z siedmiu kolorów i że wibracje powodują dekompozycję atmosfery.

Nie jest prawdą, by ekwiwalentem jednego tonu, jednego gestu, słowa czy zapachu miał być tylko jeden jedyny kolor. Jest nim wiele kolorów; nie jest też prawdą, że przy większej gwałtowności wibracji atmosferycznych kolory stają się bardziej intensywne, a zatem i bardziej widoczne, albo-

<sup>128</sup> Tamże, s. 334.

<sup>129</sup> Tamże, s. 336.

<sup>130</sup> E. Prampolini, *Cromofonia: il colore dei suoni*, „Gazzetta Ferrarese”, Ferrara, 26 sierpnia 1913.

<sup>131</sup> Ten i następny cytat w tłum. J. Tasarskiego, w: C. Baumgarth, dz.cyt., s. 296–298.

wiem ich wartość i wygląd wyznaczone są wspólnie przez źródło siły, rodzaj drgań oraz miejsce, ku któremu zdążają.

Dlaczego to wybrałem właśnie dźwięk dla zdefiniowania zasady chromofonii? Otóż dlatego, że jest on fenomenem najlepiej się nadającym dla wyznaczenia nowych możliwości ekspresyjnych człowieka. Rozumie się jednak, że nazwą chromofonia określam każde zjawisko atmosferyczne, a nie tylko te, które pochodzą od dźwięków. Tak więc w przyszłości można się będzie doskonale zorientować, czy źródłem wibracji atmosferycznych w obrazie był głos kobiety czy mężczyzny.

W *Scultura dei colori e totale (Totalna rzeźba kolorów)*<sup>132</sup> Prampolini zaproponował pogłębioną refleksję nad atmosferą jako nośnikiem wibracji i związkiem między fizycznymi, a także psychologicznymi jakościami koloru. Analizował, w jaki sposób emocja artysty zostaje wyrażona w wymiarze plastycznym, przyznając kolorowi fundamentalną rolę w wywoływaniu wrażenia u odbiorcy, gdyż kolor posiada „plastyczną energię” i jest „materialną siłą w przestrzeni”. Połączenie emotywnych oraz fizycznych właściwości koloru w jednym dziele sztuki daje plastyczny wyraz temu, co „absolutne–abstrakcyjne–nieskończone”. To stworzony przez człowieka przejaw nadnaturalnego.

Istotnym tekstem, zamykającym pierwszy etap eksperymentów z tworzywem i prowadzącym artystów malarzy poza dwuwymiarowe płótno, był inny tekst Prampoliniego, *Un'arte nuova? Costruzione assoluta di moto-rumore*<sup>133</sup> (1914, *Nowa sztuka? Absolutna konstrukcja ruchowo-dźwiękowa*). Autor reasumował w nim futurystyczne rozumienie pojęcia syntezy. Futuryści przy różnych okazjach podkreślają, że ich wrażliwość domaga się „totalnej ekspresji”. Uzyskują ją, syntetyzując rozmaite doznania („plastyczne, chromatyczne, architektoniczne, ruchowe, dźwiękowe, zapachowe itd.”), i synteza taka jest możliwa w kompleksach plastycznych (*complessi plastici*), które Prampolini zowie także abstrakcyjnymi konstrukcjami moto-hałasowymi (*astratte costruzioni moto-rumoristiche*). Pozwalają one wyrazić za pomocą abstrakcyjnych ekwiwalentów wrażenia i emocje wywołane przez każdy element rzeczywistości. Poruszając się, „uruchamiają” dramat plastyczny, którego bohaterem jest np. dźwięk czy kolor. U podstaw takiego dramatu znajdziemy pojęcia abstrakcji i dynamizmu, ponieważ „absolut zakłada abstrakcję”, a „ruch – dynamizm”<sup>134</sup>.

Należy więc zarzucić intelektualne konstruowanie dzieła (*elaborazione cerebrale*) i zwrócić się ku czystej wrażliwości (*forme della pura sensibilità*). Tylko bowiem w ten sposób sztuka może wyrazić rzeczywistość (oferującą liczne równoczesne bodźce), a także nie „ograniczać idei materii”. Powstałe formy wyrazu nie są mechaniczne (nie są rezultatem pracy inżyniera czy matematyka), są wynikiem działania instynktu i wrażliwości. Dlatego sztuka nie „zanurza się w nauce”, ale gdyby do tego doszło, byłby to „najśmielszy i najbardziej niesłychany amalgamat w ewolucji ludzkiego geniuszu”.

Prampolini akcentuje potrzebę odkrycia i dania wyrazu „lirycznej jakości” tworzywa artystycznego, lecz nie po to, by – jak czyni to dla przykładu Kandinsky – doszukiwać się w nim treści duchowych czy psychologicznych, lecz po to, by dotrzeć do tego, co w nim obiektywne<sup>135</sup>. Dzieło daje obiektywny wyraz tej „lirycznej jakości” i „plastycznej wrażli-

<sup>132</sup> E. Prampolini, *Scultura dei colori e totale* (1913), w: *Prampolini futurista 1912–1924*, V. Scheiwiller, Milano 1962, s. 6–7.

<sup>133</sup> Opublikowany w „L'Artista moderno”, Torino, 10 maja 1915, nr 9–10.

<sup>134</sup> Tamże.

<sup>135</sup> Z czasem Prampolini zbliży się do pozycji estetycznych Kandinskiego, zob. s. 105.

liwości materiału”<sup>136</sup> i tak oto staje się nową rzeczywistością. Dlatego do oglądającego dzieło docierają emocje wynikające z wrażliwości materiału, a nie artysty, który powołał dzieło do życia. Mamy więc do czynienia z obiektywną percepcją, a rolą artysty jest plastyczna obiektywizacja dramatu materii.

### Giacomo Balla i Fortunato Depero. Eksperymenty z dwoma i trzema wymiarami oraz futurystyczna rekonstrukcja świata

Kiedy Giacomo Balla<sup>137</sup> wiązał się z futurystami jako uznany dywizjonista, zagadnienie ruchu w utrwalonym obrazie zostało już podjęte przez fotografów eksperymentatorów Eadwarda Muybridge’a i Étienne-Jules’a Mareya<sup>138</sup>. Pierwsze studia ruchu Balli były wyraźnie inspirowane chronofotografią. Włoskiego malarza interesował linearny ruch ciała w przestrzeni<sup>139</sup>. Założywszy jej dynamiczny charakter, poszukiwał jej podstawowych, linearnych struktur. W tym celu analizował problemy interpenetracji płaszczyzn, symultaniczności i mnogości punktów widzenia, oraz możliwości oddania trójwymiarowej głębi. Od razu zwrócił też uwagę na rolę, jaką odgrywały w tym kontekście światło i kolor. Światło już od wielu dziesięcioleci stanowiło przedmiot malarskiej analizy, ale Ballę zainteresowała nie tylko jego zdolność do oddania materialnej i/lub duchowej istoty przedmiotów, lecz także sama jego „fizyczność”, czyli sposób, w jaki rozchodzi się ono w przestrzeni i przenika rozmaite obiekty.

W obrazie *Bambina+balcone* (*Dziewczynka+balkon*) światło zostało rozbite na barwne cząstki po to, by pokazać postać w ruchu, a jednocześnie „odebrać” jej masę rozumianą jako integralność ciała. Wrażenie potęguje fakt, że osoba i balustrada balkonu zdają się wzajemnie przenikać. Ta chromatyczna dekompozycja przedmiotu, połączona z kompenetracją płaszczyzn, służyła zdefiniowaniu nowego wymiaru i oddaniu dynamiki przestrzeni.

Światło stało się oczywistym sprzymierzeńcem malarza w pracach na temat szybkości; Balla poświęcił mu około dwudziestu obrazów, będących studiami samochodu w pędzie. Wreszcie w *Velocità astratta* (*Abstrakcyjna prędkość*) zrezygnował z wszelkich śladów figuratywności, w imię znanego nam już futurystycznego przekonania, że „ruch i światło niszczą materialność ciał”.

<sup>136</sup> E. Prampolini, *Un'arte nuova? Costruzione assoluta di moto-rumore*, dz.cyt.

<sup>137</sup> W katalogu Biblioteki Narodowej w Rzymie pod hasłem Balla znajdziemy ponad 30 pozycji bibliograficznych. Najnowsze z nich to: E. Gigli (red.), *Balla futurista: uno sperimentista del 20. Secolo*, De Luca, Roma 2006; F. Benz, *Giacomo Balla: genio futurista*, Electa, Milano 2007; G. Lista, P. Baldacci, L. Velani (red.), *Balla: la modernità futurista*, Skira, Milano 2008. Zob. także *Bibliografie*.

<sup>138</sup> Eadward Muybridge (1830–1904) angielski fotografik. W latach siedemdziesiątych XIX w. skonstruował pierwszą mechaniczną migawkę, za pomocą której wykonał serię fotografii biegnącego człowieka i konia. Étienne-Jules Marey (1830–1904) był francuskim chronofotografem. Potrafił umieścić na jednej fotografii liczne sekwencje ruchów, np. ptaka.

<sup>139</sup> W tym celu analizował następujące po sobie sekwencje ruchowe (*successioni dinamiche*), tworzące linię ruchu (*linea andamentale*). Uzyskiwany obraz przypominał zbiór nałożonych na siebie nieco asymetrycznie fotogramów i tworzył dynamiczny efekt całości, na przykład w obrazach *Dinamismo di un cane al guinzaglio* (1912), *Le mani del violinista* (1912) czy *Le rondini* (1913).

W roku 1914 pojawił się nowy element analizy. Był nim hałas, który razem ze światłem i ruchem współtworzył dynamikę przestrzeni. Balla zainteresował się wizualnymi ekwiwalentami hałasu i wynikiem jego pracy był wystawiony w tym czasie w galerii Sprovieriego obraz *Plasticità rumori + velocità* (*Plastyczność hałasów + szybkość*), w którym artysta zastąpił motyw samochodu „spacjo-dynamiczną kompenetracją transparentnych płaszczyzn”. Balla rozwijał ten temat, malując kolejne obrazy o znaczących tytułach, między innymi: *Linea di velocità + forma – rumore* (*Linia prędkości + forma – hałas*), *Linea di velocità + vortice* (*Linia prędkości + wir*), *Vortice + forme – volume* (*Wir + formy – masa*). Jego zainteresowanie dotyczyło jednak nie tyle przedmiotu, ile siły wprawiającej go w ruch lub utrzymującej go w nim, i to tej sile pragnął nadać formę plastyczną. Tu jednak możliwości płótna wyczerpały się i Balla rozpoczął pracę nad kompleksami plastycznymi.

Fortunato Depero<sup>140</sup> przybył do Rzymu w roku 1913, mając już za sobą liczne próby malarskie<sup>141</sup>, zbiór wierszy *Spazzature* (*Ścinki*) i wystawę swoich prac plastycznych w rodzinnym Rovereto. Wielkim przeżyciem było dla niego spotkanie z rzeźbą Boccioniego. Odwiedziwszy jego rzymską wystawę (1913), napisał:

Czysta sztuka abstrakcyjna, muzyczność linii-szybkości, mas-koszmarów, ostrych zakończeń-refleksów... Plastyczne przedstawienie stanów ducha – próba oddania lirycznego przeżycia artysty (...), który daje się prowadzić wyłącznie symultaniczności impulsu (...). Koniec ze sztuką-tematem, sztuką-dekoracją, sztuką-portretem, sztuką-fotografią; tylko czyste poszukiwanie harmonijnego sensu linii-koloru-formy (...), rzeźba-malarstwo i rzeźba-muzyka (...). Nie istnieje rzeźba bez tonów, bez dźwięków<sup>142</sup>.

W tym samym tekście pojawiła się kwestia abstrakcyjnego modelowania bryły, a w powstałym kilka miesięcy później *Complessità plastica – gioco libero futurista* (*Plastyczna złożoność – nieograniczona fantazja futurystyczna*)<sup>143</sup> temat ten zajął centralne miejsce. Znajdujemy w nim zapowiedź realizacji kompleksów plastycznych, gdyż jest tam mowa o „złożonej plastyczności rumorystyczno-malarsko-psychicznej”, którą, pośród wielu cech znanych z innych programowych wypowiedzi futurystów, charakteryzuje witalność, lekkość, „plastyczna emocja”, i pojawia się sformułowanie „dramat plastyczny”, choć kontekst pojęcia nie ma jeszcze nic wspólnego z teatralną sceną, a raczej z powszechną teatralnością zdynamizowanego życia.

<sup>140</sup> Najnowsze z ponad 30 pozycji bibliograficznych nt. Depera w katalogu Biblioteca Nazionale w Rzymie to: G. Belli (red.), *Depero Futurista: 1914–1948*, MART, Rovereto 2004; D. Fonti e C. Terenzi (red.), *Depero e il teatro musicale*, Skira, Milano 2007; G. Belli, B. Avanzi, *Depero Pubblicitario: dall'auto-réclame all'architettura pubblicitaria* (Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 13 ottobre 2007 – 3 febbraio 2008), Skira, Milano 2007. Zob. także *Bibliografie*.

<sup>141</sup> W *Autopresentazione* z roku 1921 pisał o swoim malarstwie, że jest ono „złożoną architekturą zbudowaną z emocjonalnych wartości wewnętrznych, wyrażonych w organicznych wizjach”, gdzie „malarska nierealność promieniejąca światłem, wrażliwa, impresjonistyczna” staje się „solidnie skonstruowaną rzeczywistością plastyczną”, tworzoną z „perspektywy wewnętrznej”. Taka perspektywa otwiera artystę na tajemnicę, magię, nieskończony świat duszy, umysłu oraz wyobraźni i pozwala nadać materialną formę różnym „atmosferom, obszarom, świtom i nocom duszy”, w: B. Passamani (red.), *Fortunato Depero 1892–1960*, Bassano del Grappa 1970, s. 158–159, dalej jako: PASSAMANI.

<sup>142</sup> F. Depero, *La mostra di Boccioni* (napisany w 1913 r., wówczas nieopublikowany), PASSAMANI, s. 135.

<sup>143</sup> PASSAMANI, s. 136–140.

W stolicy nieoceniona okazała się pomoc starszego kolegi, Balli. To jego pracownia stała się dla Depera najważniejszym adresem w mieście. Tam poznał futurystów, tam toczył dyskusje o sztuce i ... spory o autorstwo swoich pomysłów. Do historii futuryzmu przeszedł jego konflikt z Ballą i Prampolinim, dotyczący kompleksów plastycznych, które w roku 1914 zdominowały eksperymenty plastyczne całej trójki. Kontakty z Ballą pozwoliły Depero szybko określić własny obszar zainteresowań i wypracować styl artystyczny, u którego podstaw znalazły się: pojęcie ruchu, poszukiwanie malarzkich ekwiwalentów dla wrażeń dźwiękowych oraz zamiłowanie do groteski, któremu artysta dał wyraz już we wczesnej twórczości. Chociaż w teoriach Balli, Prampoliniego i Depera, dotyczących abstrakcyjnej korelacji koloru, dźwięku oraz ruchu, znalazło się wiele wspólnych punktów, Depera wyróżniała jednak potrzeba docierania do baśniowego wymiaru życia i uczynienia z pracy artystycznej zabawy. Nie była to idea nowa: Marinetti na pojęciu cudowności oparł niejeden swój publiczny występ, a Palazzeschi domagał się prawa do artystycznego żartu w poezji. Sam Depero wyartykułował wyraźnie tę potrzebę w manifestie *Ricostruzione futurista dell'universo* (1915, *Futurystyczna rekonstrukcja świata*) i konsekwentnie dawał jej wyraz na swojej drodze artystycznej.

Kompleksy plastyczne były próbą przekroczenia granic pomiędzy sztukami plastycznymi (malarstwem i rzeźbą), wynikającą z potrzeby odejścia od tzw. obiektywnej rzeczywistości. Inspiratorem do takich plastycznych poszukiwań był inny futurystyczny malarz, wspomniany już Umberto Boccioni, który w roku 1913 wystawił w Paryżu jedenaście takich prac. Były wśród nich *Fusione di una testa e di una finestra* (*Fuzja głowy i okna*) i *Testa + casa + luce* (*Głowa + dom + światło*), uległy jednak zniszczeniu, dlatego dziś są znane jedynie ze wzmianek. Wiadomo, że były to wielomateriałowe konstrukcje, wykonane głównie z kawałków drewna i metalu: na przykład głowę tworzyła kulista forma; pojawiły się także elementy szklane, odpowiadające wazonowi, i metalowe druty, odpowiadające przestrzeni „atmosferycznej”.

W roku 1914 kompleksy plastyczne zaczęli tworzyć także Balla, Depero, Cangiullo i Marinetti<sup>144</sup>. Wystawił je w swojej galerii niezawodny przyjaciel Sprovieri<sup>145</sup>, a zaraz potem zostały pokazane w Doré Gallery w Londynie. We wspomnianym już manifestie *Ricostruzione futurista dell'universo* Balla i Depero podkreślali ich znaczenie w swojej pracy artystycznej, przywołując entuzjastyczne słowa Marinettiego:

Przed nami sztuka była wspomnieniem, pełnym niepokoju przywołaniem utraconego obiektu (szczęścia, miłości, pejzażu), i towarzyszyła jej nostalgia, statyczność, ból, poczucie oddalenia. Wraz z futuryzmem natomiast sztuka staje się sztuką-akcją, a więc wolą, optymizmem, agresją, posiadaniem, penetracją, radością, brutalną rzeczywistością w sztuce (...), geometrycznym splen-

<sup>144</sup> Kompleksy plastyczne zwano także rzeźbami (zapewne był to skrót pojęcia „scultura di oggetti”), o czym świadczy np. korespondencja Balli z Cangiullem nt. «rzeźb» posłanych do Londynu” (BALLA, s. 73). Na fotografiach, które przetrwały do naszych czasów, znalazły się nieliczne rzeźby, jak np. kompozycje Marinettiego i Cangiulla *La signorina Flic-flic Chiap-chiap* (gdzie zarys kobiecej postaci współtworzyły: abażur imitujący korpus, pomarańczowa tkanina imitująca włosy, dwie sztuczne róże symbolizujące twarz) czy rodzaj zabawnego autoportretu Marinettiego (postać człowieka-roboty wykonana z kawałków drewna, posiadająca pewne możliwości ruchu). Rzeźba miała być zawieszana u sufitu.

<sup>145</sup> Giuseppe Sprovieri był dziennikarzem; w 1913 r. otworzył w Rzymie galerię sztuki Galleria Futurista, nieocenioną dla popularyzacji futurystycznej sztuki. Kompleksy plastyczne pokazał w ramach wystawy *Esposizione internazionale libera futurista*, która odbyła się w kwietniu i maju 1914 r.

dorem sił, projekcją w przyszłość. Tak więc sztuka staje się Obecnością, nowym Obiektem, nową rzeczywistością, wykreowaną z pomocą abstrakcyjnych elementów świata<sup>146</sup>.

Sami autorzy obiecywali dać „szkielet i ciało” temu, co niewidzialne, niesłyszalne, nieuchwytnie i niedające się zważyć. Mieli to uczynić, znajdując „abstrakcyjne ekwiwalenty wszystkich form i wszystkich elementów świata” i tworząc z nich kombinacje, podyktowane „kapysem inspiracji”, a drogą do ziszczenia tych planów były właśnie ruchome kompleksy plastyczne, charakteryzujące się między innymi abstrakcją, dynamizmem, autonomicznością, dramatyzmem, zapachem i dźwiękiem oraz „wielomateriałowością” (budowano je na przykład z metalowego drutu, rurek i blachy, kolorowego szkła, połączeń kartonu, materiału, waty i bibuły, a także mechanizmów elektrycznych, muzyko- i hałasotwórczych, substancji chemicznych o zmiennej barwie, na przykład fascynujących Depera barwnych żeli).

Pierwsze doświadczenia pozwoliły określić ruchowe możliwości tak skonstruowanych kompleksów plastycznych. Mogły więc one obracać się wzdłuż jednej lub wielu osi, mogły być rozkładane, ponownie składane, i zmieniać swoją postać, mogły nawet „mówić”, wydając rozmaite odgłosy. Zawarte w manifestie hasło: „Pirotechnika – Woda – Ogień – Dym” obiecywało dodatkowe atrakcje. Kompleksy zostały sfotografowane, co, pomimo nie najlepszej jakości zdjęć, pozwala zapoznać się z ich formą. Propozycje Balli to między innymi:

*Complesso plastico colorato di frastuono + velocità* (Kompleks plastyczny, kolorowy, hałasotwórczy + szybkość), wykonany z kartonu i kolorowej cynfolii; służył analizie ruchu samochodu i poszukiwaniu podstawowych linii-sił (*linee-forze essenziali*). O wynikach pracy napisał Balla w manifestie: „Istnieje głęboka analogia między podstawowymi liniami-sił szybkości i podstawowymi liniami-sił pejzażu” (abstrakcyjnego: złożonego ze stożków, piramid, wielościanów, światła i cieni). Prowadziło to do optymistycznej konkluzji: „Sięgnęliśmy głębokiej istoty wszechświata i panujemy nad jego elementami”.

*Complesso plastico colorato di frastuono + danza + allegria* (Kompleks plastyczny, kolorowy, hałasotwórczy + taniec + radość), wykonany z kawałków szkła (luster), cynfolii, kartonu, drutu, talku. Jak wynika z manifestu, trójkątna forma biegnąca ku górze i zakończona spiralą „spirytualizuje materię”; lustro poszerza całość o dodatkowy wymiar, służy „dematerializacji” i czyni rzeczy niewidzialnymi oraz nieuchwytnymi. Kolor jest traktowany jako „autonomiczna postać”, choć czarno-białe fotografie nie pozwalają ocenić chromatycznych walorów całości.

Ale najsłynniejszym przedmiotem plastycznym Balli jest, pochodzący z tego samego 1915 roku, *Linee forza del pugno di Boccioni* (*Linie sił pięści Boccioniego*) – z kartonu i czerwonego drewna. Projekt stylizowanej pięści tak zachwyił futurystów, że stał się jednym z emblematów ich sztuki i pojawił się jako logo na ich firmowym papierze.

Z kolei u Depera „uruchomienie” hałasotwórczej, ruchomej i polimateriałowej architektury kompleksów doprowadziło do idei stworzenia „ożywionej sztucznej istoty” (*essere vivente artificiale*). Artysta pracował nad tym projektem, wykorzystując tak rozmaite elementy, jak koła, krążki linowe, pompy, silniki, rury, dźwignie, zegary, uchwyty, drut, drewno, puszki, lustra, szkło, światło, wodę, dym, hałas i zapach. Jego projekty

<sup>146</sup> G. Balla, F. Depero, *Ricostruzione futurista dell'universo* (1915), DE MARIA, s. 172–173 oraz SCRIVO, gdzie na s. 127 można obejrzeć fotografie kompleksów plastycznych.

przedstawione w manifeście to między innymi: przypominający mechaniczną ośmiornicę *Complesso plastico colorato motorumorista simultaneo di scomposizione a strati* (Kompleks plastyczny barwny motobruistyczny symultaniczny rozkładalny warstwowo) oraz *Complesso plastico colorato motorumorista di equivalenti di moto* (Kompleks (...) ekwiwalentów ruchu), będący misterną, fantazyjną konstrukcją złożoną z lekkich skrzydełek, górujących nad podłożem z rozmaitych drobnych elementów, między innymi o kształcie nakrętek czy kapturków.

### 3. BALETY PLASTYCZNE GIACOMA BALLI I FORTUNATA DEPERA

#### Projekty i realizacje sceniczne Balli

Już w roku 1914 Balla zaczął myśleć o teatralnej scenie. Przygotował wówczas zapis akcji scenicznej zbudowanej na korelacji dźwięku oraz ruchu i zatytułował go *Macchina tipografica* (*Maszyna drukarska*) (por. s. 111). W jego notatkach istnieje także szkic innej akcji scenicznej, pochodzącej z roku 1915 i określonej jako „mimika synoptyczna”. Autor koncentruje się w niej na symultaniczności dźwięków. Jej bohaterami są niebo i ziemia, a uczestniczy w niej pięć tancerek przebranych za rośliny i ptaki, dwie tancerki przebrane za dolinę i jedna – za niebo. Rośliny cedzą dźwięki przez zęby, Ptaki krzyczą piskliwie „sopranem”, niektóre z nich – Kruki – wydają nosowe pokrakiwania, a muzyka fletu i skrzypiec towarzyszy wielkiemu finałowi w wykonaniu Nieba i Ziemi<sup>147</sup>.

Kolejna akcja sceniczna Balli weszła do scenariusza filmu w reżyserii Arnalda Ginny *Vita futurista*<sup>148</sup>. Jego autorami, obok Ginny i Balli, byli Marinetti, Settimelli, Corra i Balla, a wystąpili w nim także Spina, Chiti, Nannetti, Spada i inni. Publiczności przypadła do gustu ta podzielona na sceny opowieść o życiu futurysty: przedstawiono w niej sylwetki twórców w takich scenach „z życia” jak na przykład gimnastyka poranna, futurystyczne śniadanie, spacer czy poszukiwanie inspiracji. Struktura filmu, złożona z dość niezależnych sekwencji, budzących radosne zaskoczenie widzów, pozwoliła zmierzyć się z wieloma hasłami ważnymi dla futurystycznej poetyki<sup>149</sup>. Balla, aktor i twórca kilku scen, zaprezentował tam przede wszystkim *Danza dello splendore geometrico* (*Taniec geometrycznego blasku*), „taniec światła”, ukazujący efekt, jaki tworzy światło w ruchu.

<sup>147</sup> Por. BALLA, s. 83. Idei symultaniczności jest podporządkowany także drugi szkic pt. *Compenetrioni fatali*, opis tamże, s. 85.

<sup>148</sup> Film nakręcono w 1916, a premiera odbyła się w Rzymie 28 stycznia 1917 r. Film okazał się wielkim sukcesem.

<sup>149</sup> Por. E. Settimelli, *La prima nel mondo della Cinematografia futurista*, „L'Italia futurista”, 10 lutego 1917. Autor mówi między innymi o inspiracji teatrem *variétés* i o uwolnieniu artystycznej wizji od logiki, o kinie prawdy (*cinema-verità*), o eksperymentach ze światłem i kolorem („światło-kolor jako fakt psychologiczny uzyskiwany za pomocą wiru”), „optycznej deformacji”, „integracji muzyki-światła-sfery ducha” i o „dramacie przedmiotów”.

Na przełomie roku 1916 i 1917 do Balli zgłosił się sam Siergiej Pawłowicz Diagilew<sup>150</sup>. Kontakty futurystów ze Strawińskim i Diagilewem rozpoczęły się jeszcze w styczniu 1915 roku. Impresario zaplanował występy swojej grupy w Rzymie na rok 1917. Zjechali tam wówczas Picasso, Cocteau, Bakst, Łarionow i Gonczarowa. Doszło do kilku spotkań z futurystami, dla których projekt tej współpracy okazał się tak kuszący, że nie potrafili powściągnąć emocji: zaprezentowali się z nie najlepszej strony, manifestując wzajemne animozje i okazując zbyt otwarcie zazdrość o potencjalnych konkurentów.

Diagilew powierzył Balli wykonanie scenografii i kostiumów do kilkuminutowego baletu *Feu d'artifice*<sup>151</sup> (*Sztucznych ogni*) z muzyką Strawińskiego. 12 kwietnia 1917 roku w Teatro Costanzi w Rzymie odbyła się jego prezentacja<sup>152</sup>. Zasadniczy element tej pięciominutowej, abstrakcyjnej realizacji stanowiła praca światłem. Był to rodzaj baletu chromatycznego, w którym nie uczestniczyli tradycyjnie rozumiani tancerze. Prezentacja miała na celu uchwycenie syntezy muzyki, światła i ruchu, która – będąc aktem jednorazowym – „rozplywa” się wraz z jej zakończeniem. Balla stworzył scenografię przypominającą formą spirale i fale (jako symbole nieskończoności), a także złożoną z obelisku, piramidy, promieni słonecznych oraz sierpów księżyca (emblematów światła); na to nakładał się budowany światłem lot jaskółek i ognistych ptaków. Elementy trwałe były wykonane z drewna, a następnie obciążone barwnym materiałem. Na wierzchołkach tych stałych elementów zostały zamontowane inne wielobarwne formy pokryte tkaniną. Na środku sceny w otoczeniu srebrzystych „jęzów” pojawiały się tytułowe „sztuczne ognie”. Aktorem było światło operujące w harmonii z muzyką. Przewidziano 49 zmian oświetlenia lub wygaszania światła, obejmujących nie tylko scenę, ale i widownię, by – zgodnie z futurystycznymi postulatami – partycypowała w świetle takiego chromatycznego dramatu<sup>153</sup>. To był największy atut tego nieudanego widowiska<sup>154</sup>. Nieprzygotowana do takich eksperymentów scena, obsługa techniczna

<sup>150</sup> Siergiej Pawłowicz Diagilew (1872–1929), działający z dużym rozmachem rosyjski impresario, reformator baletu, historyk sztuki, popularyzator sztuki rosyjskiej w Paryżu, a przede wszystkim twórca słynnych Baletów Rosyjskich, które zachwyciły Europejczyków począwszy od 1909 r. W zespole Diagilewa znaleźli się najlepsi tancerze (W. Niżyński, M. Fokin, S. Lifar, A. Pawłowa), muzykę pisali dla niego znani kompozytorzy (I. Strawiński, C. Debussy, M. Ravel, S. Prokofiew), a scenografię przygotowywali awangardowi malarze (L. Bakst, N. Gonczarowa, P. Picasso, J. Cocteau).

<sup>151</sup> Spektakl zatytułowano po francusku, zapewne ze względu na międzynarodowy skład i miejsce działania zespołu Diagilewa. Francuskiego tytułu używano wymiennie z włoskim, który brzmiał *Fuochi d'artificio*.

<sup>152</sup> Obok baletu Balli pokazano również tamtego wieczoru *Les femmes de bonne humeur*, jednoaktówkę Goldoniego z muzyką Scarlattiego, choreografią Massine'a oraz scenografią i kostiumami Baksta (reż. Grigoriew), a także *Contes russes*; muzyka: A.K. Ladow, choreografia: Massine, scenografia i kostiumy: Łarionow (i Gonczarowa). Podobno wieczór zorganizowano ku chwale radzieckiej rewolucji.

<sup>153</sup> Mimo że zachowały się fotografie z przedstawienia, trudno w całą dokładnością odtworzyć i zinterpretować scenografię skonstruowaną przez Ballę, np. G. Lista rysuje scenę nieco odmiennie. Ponieważ scena ta miała być rodzajem syntezy kosmosu, towarzyszyła jej czytelna symbolika: u dołu znalazły się formy matowe oświetlane z zewnątrz; ponad nimi formy przezroczyste, oświetlane od środka, a na samym szczycie ogień, któremu autor przypisał alchemiczną pierwotną moc transmutacji materii. Por. G. Lista, *Lo spettacolo futurista*, Cantini, Firenze 1990, s. 14–15 oraz G. Antonucci, *Cronache del teatro futurista*, s. 119 i nast.

<sup>154</sup> G. Berghaus, *Italian Futurist Theatre*, s. 257–258, przytacza wypowiedź córki Balli, według której, w wyniku konfliktu z ekipą techniczną, Balla sam operował światłem na premierze. Ponieważ jednak nie był przygotowany na taki obrót sprawy, dotarcie do aparatury zajęło mu sporo czasu. Początkowo więc publiczność jedynie słuchała muzyki Strawińskiego, obserwując pogrążoną w mroku scenę.

i publiczność poprowadziły balet Balli do klęski. A jednak był to pierwszy w historii spektakl sceny „plastycznej, dynamicznej i abstrakcyjnej”<sup>155</sup>.

Przedstawienie odnotowała prasa. „Sic” poświęciło rosyjskim baletom specjalny zeszyt. Obok recenzji z widowiska Balli zamieszczono szkic jego scenografii, a Pierre Lerat pisał:

To ważna nowość na rzymskich scenach, choć może nie tyle ze względu na sam spektakl, ile na nowatorskie problemy, które on stawia. Zapowiedzi tego wydarzenia artystycznego, wielokrotnie komentowanego nim jeszcze zaistniało na scenie, przyciągnęły tłum zainteresowanych, których futurizm zawsze niepokoił i oburzał. Przyjęcie, jakie zgotowano utworowi Balli, bardzo rozmaite, jest niezwykle znaczące. Powstają wciąż nowe idee i to, co było niemożliwe jeszcze kilka lat temu, jest już możliwe. Dzieło Balli, pozwalające wprowadzić do teatru najbardziej nieoczekiwaną grę koloru i światła z formami plastycznymi, dokonało wyłomu w teatralnej tradycji. Tego właśnie, jak sądzimy, rzymska publiczność nie pojęła w wystarczającym stopniu. Sami uważamy, że pomimo swych niedoskonałości, kompozycja ta jest ważnym początkiem. Balla, z powodu trudności z adaptacją swego dzieła do starej sceny, nie mógł wykorzystać, jak uczyniłby to w nowoczesnym teatrze, wszystkich możliwości, jakie światło powiązane z kolorem oferuje, by uwydatnić walory takiego symfonicznego dzieła, jakim jest *Le Feu d'artifice*. Ale uczyniono pierwszy krok i podjęto próbę. Artyści awangardy mają przed sobą niezmierny obszar poszukiwań i ci, którzy znają ich ogromną witalność oraz zasoby twórcze ich geniuszu, nie mogą wątpić, że wkrótce zostaną podjęte kolejne, bardziej udane próby. (...) Balla pozostaje pierwszym, który dokonał takiego eksperymentu. Zasluzzył dzięki niemu na miano prawdziwego artysty i innowatora<sup>156</sup>.

## Projekty sceniczne Depera

Pierwsza teatralna „przymiarka” Fortunata Depera nosiła tytuł *Minismagia* i była niedokończonym projektem, który eksplorował synestezyjne korelacje między różnymi wrażeniami zmysłowymi. Był to w zamierzeniu rodzaj baletu dla trzech tancerzy-robotów w kostiumach, które posiadały zdolność transformacji. Zmiany formy kostiumu można było dokonać na przykład operując ukrytymi mechanizmami, ale także ruchami ramion, do których były przymocowane fragmenty tej imponującej kompozycji. Postaci miały przerysowany makijaż, oświetlane oczy, skrzydła i wielkie „ręce”. Całość, charakteryzująca się wielką plastycznością (budowaną przez kolor, dźwięk i fakturę rozmaitych materiałów) przypominała kompleksy plastyczne. Z tym, że teraz ich rolą było współtworzyć wraz z otoczeniem przestrzeń sceny, zaś przeobrażenia formy kostiumu oraz towarzyszące im dźwięki i światła miały uzewnętrzniać emocje. Rok wcześniej Depero wypowiedział się na temat roli kostiumu w artykule *Vestito ad apparizione (Rzucające się w oczy ubranie)*, traktując go jako: „magiczny, mechaniczny, mówiący ekwiwalent – złożoną symultaniczność form – kolorów – onomatopeicznych dźwięków i hałasów”<sup>157</sup>. Stąd był już krok do dramatu plastycznego.

<sup>155</sup> G. Lista, *Lo spettacolo futurista*, s. 17.

<sup>156</sup> Był to pierwszy zeszyt specjalny „Sic” opublikowany w maju 1917 r.

<sup>157</sup> F. Depero, *Vestito ad apparizione*, TFI, t. 2, s. 160. Według Listy, nie opublikowano tekstu w chwili jego powstania w 1915 r. i po raz pierwszy pojawił się w: M. Kirby, *Futurist performance*, E.P. Dutton, New York 1971.

Widowiskiem opartym na poszukiwaniach w obszarze synestezji (forma w ruchu, kolor, dźwięk) miał być także spektakl zamówiony u Depera przez Diagilewa. W roku 1916 praca dla niego była prestiżowym wyróżnieniem. Tak traktował ją również Depero, który 16 listopada podpisał z rosyjskim impresariem kontrakt na scenografię, 35 kostiumów i 35 rekwizytów do inscenizacji baśni Andersena *Chant du rossignol*<sup>158</sup> (*Śpiew słowika*). Miało to być dwudziestominutowe przedstawienie, którego akcja rozgrywa się w ogrodzie chińskiego cesarza. Rozkochany w słowicznym śpiewie władca rozkazuje schwytać ptaka, gdy jednak urzeknie go sztuczny słowik, mechaniczna zabawka będąca podarunkiem od cesarza Japonii, zapomina o dotychczasowym ulubieńcu. To jednak on ocali go od śmierci swym śpiewem.

Scenograficznym zadaniem Depera było stworzenie baśniowego ogrodu. Głównym elementem scenografii miała stać się wielobarwna i urzekająca plastycznie roślinność, która tak oczarowała Diagilewa w czasie wizyty w pracowni włoskiego artysty. Dominowały w niej kwiaty o dużych liściach i rozłożyste krzewy. Największe kwiaty dochodziły do pięciu metrów wysokości, a średnica ich otwartych koron do dwóch metrów. Oto, co o swojej pracy dla Diagilewa napisał sam autor w cytowanym już artykule *Autopresentazione*:

Z organicznego stylu mojego malarstwa zaczerpnąłem elementy niezbędne do stworzenia nowej, złożonej dekoracji teatralnej i do wszelkich innych zastosowań artystycznych. W 1917 roku wykonałem (...) gigantyczną scenografię plastyczną w formie kwiatów (nie malowaną na tle i bocznych kulisach, lecz skonstruowaną: 16 metrów wysoką, 9 metrów szeroką i 8 metrów głęboką) do *Canto dell' usignolo* Igora Strawieńskiego<sup>159</sup>.

I w manifestie *Il teatro plastico* (*Teatr plastyczny*):

[zbudowaną z elementów scenografię stanowiła] gigantyczna tropikalna flora mechaniczna: szklane liście na siedem metrów; korony kwiatów z dźwięcznych geometrycznych kampanuli, wykończone ząbkowaniem, oparte na żółtych łodygach i czerwonych kolczastych trzonach; splecione flourescencyjny mechaniczny ogród; plastyczna dźwięczność; autentyczna krystalizacja świątecznej orkiestry<sup>160</sup>.

Oprócz scenografii Depero wykonał także około czterdziestu kostiumów plastycznych, „uszywnionych, posiadających geometryczne mechaniczne formy, zdolne do au-

<sup>158</sup> Włoski tytuł *Canto dell' usignolo* był używany bardzo rzadko.

<sup>159</sup> F. Depero, *Autopresentazione*, PASSAMANI, s. 159.

<sup>160</sup> F. Depero, *Il teatro plastico Depero – Principi ed applicazioni* („Il Mondo”, 27 kwietnia 1919), PASSAMANI, s. 149. Po latach, w roku 1924, Azari przedstawił manifest *La flora futurista ed equivalenti plastici di odori artificiali* (SCRIVO, s. 182), w którym opowiadał się za zastąpieniem naturalnej roślinności jej artystycznymi substytutami. Miały one być wykonane z plastiku, wyróżniać się mocnymi barwami i pachnieć syntetycznie wyprodukowanymi zapachami. Azari skonstruował wówczas kilka okazów takiej sztucznej, pachnącej flory, a w roku 1926 Balla zaprezentował kilka swoich eksponatów na weneckim Biennale. Potem nie nawiązano już do tego pomysłu, chociaż istnieje publikacja Bruna Sanzin, *Fiori d'Italia, aeroprofumi futuristi*, Edizioni Futuriste di Poesia, Roma 1942, do której, niestety, nie udało się dotrzeć. M. Verdone (VERDONE–TTF, s. 327, przypis 2) wspomina o malarzu z Werony, Ernesto Tombie, który jest twórcą *flora pneumatica*, cytując Alberta De Angelisa w: *Scenografi italiani di ieri e di oggi*, Cremonese, Roma 1938, s. 228–229: „Stworzył on pneumatyczną scenografię z cienkiej gumy, która mogła przybierać rozmaite formy i zmieniać proporcje. Jest łatwa do mycia i można ją nadmuchać jak plażowe zabawki z gumy (...). Konstruktor zdołał stworzyć z niej drzewo, które w miarę «nadmuchiwania» rodzi klejnoty, kwiaty i owoce”.

tomatycznego poruszania się i tworzenia baletu o walorach formalnych i nieznaną dotąd nikomu różnorodności choreograficznej<sup>161</sup>. W *Il teatro plastico* autor opisał je tak:

Kostiumy sztywne, solidne w formie i mechaniczne w ruchach; groteskowo szerokie ramiona i długie, płaskie nogi; dłonie w kształcie skrzynek, płytek, wachlarzy o długich palcach; złożone lub zielone maski przedstawiające jedynie nos, albo wielki oczodół, albo rozwarłe w szerokim uśmiechu, rozświetlone usta z lusterek; płaszcze w kształcie dzwonu, podobnie rozkloszowane spodnie i rękawy; wszystko wielopłaszczyznowe i asymetryczne, wszystko rozkładalne na elementy i ruchome<sup>162</sup>.

Aktor zniknął zupełnie pod takim kostiumem i musiał dostosować do jego wymogów swoje ruchy. Tym samym jednak stawał się integralną częścią scenografii.

Widać to było wyraźnie w czasie przymiarki kostiumów przez tancerza zespołu Diagilewa, Leonida Massine'a. Massine nie ograniczył się do ich nałożenia, lecz wytrwale zgłębiał ich sceniczne możliwości. Dzięki temu, pomimo że spektakl pozostał w sferze projektu, Depero miał okazję ujrzeć, jak (choć w małym fragmencie) jego dzieło ożywa. A efekt tego doświadczenia skomentował tak: „projekt ten należy do największych osiągnięć współczesnej sztuki malarskiej, użytej na potrzeby teatru, ze względu na oryginalność i stylistyczną nośność”<sup>163</sup>.

Niestety, z projektu pozostały dziś nieliczne ślady, a szkice kostiumów tylko w niewielkim stopniu pozwalają wyobrazić sobie wrażenie, jakie prawdziwe kostiumy mogłyby wywrzeć na widzach. Współpraca futurystów z Diagilewem, której jedynym trwałym śladem był nie najlepiej przyjęty spektakl Balli, dobiegła końca. Spełził na niczym również zamiar realizacji przez Cangiulla scenografii do *Giardino zoologico*<sup>164</sup> (*Ogrodu zoologicznego*), do którego muzykę miał skomponować Maurice Ravel. Diagilew, w pogoni za największymi sławami ówczesnej plastyki, postawił na środowisko paryskie i już wkrótce Europa mogła podziwiać *Paradę* (1917) Jeana Cocteau w oprawie scenicznej Picassa.

## Teatr magiczny i dramat plastyczny Depera

Już pierwsze eksperymenty Depera pokazały, że nie znajdzie on w swym teatrze miejsca dla aktorów. Zastąpiły ich marionetki i roboty, posiadające zdolność transformacji na scenie, której przestrzeń współtworzyły kolory i dźwięki. Po nich, w roku 1918, powstały kolejne projekty baletów, które udało się Depero zrealizować przy finansowej pomocy przyjaciela, pochodzącego ze Szwajcarii pisarza, Gilberta Clavela<sup>165</sup>:

<sup>161</sup> F. Depero, *Autopresentazione*, PASSAMANI, s. 159.

<sup>162</sup> F. Depero, *Il teatro plastico Depero*, PASSAMANI, s. 149.

<sup>163</sup> F. Depero, *Autopresentazione*, PASSAMANI, s. 159.

<sup>164</sup> Por. G. Berghaus, *Il giardino zoologico*, w: *Italian Futurist Theatre*, s. 306–309.

<sup>165</sup> Gilbert Clavel (1883–1927) w młodym wieku przeniósł się z ojcem do Włoch i, po długiej podróży do Egiptu, osiedlił się w Positano, gdzie odwiedzali go chętnie liczni futuryści, a także współpracownicy Diagilewa i gdzie Picasso poznał jedną ze swych żon, Olę Chochłową. Był erudyta, znawcą kultury dekadentyzmu i nowych awangardowych trendów. Pozostał jednak typem *outsidera* (cierpiał z powodu kalectwa). Jego najbardziej znanym utworem jest *Un istituto per suicidi*, ilustrowany przez Depera, z którym połączyła go serdeczna przyjaźń.

...to właśnie w czasie rozmowy z nim, w upalny dzień na gorących piaskach Capri, przyszło mi do głowy, by wykorzystać moje ostatnie rozwiązania plastyczne w teatrze marionetek. Uwalniając się od ludzkiego elementu, uzyskałem największą autonomię w tworzeniu moich ukochanych żyjących konstrukcji i tak narodziły się moje balety plastyczne<sup>166</sup>.

Wykonawcami zostały więc kolorowe drewniane lalki o geometrycznej formie, poruszane mechanicznie i wykonujące geometryczne ruchy. Muzykę skomponowali między innymi związani z futuryzmem Francesco Malipiero i Alfredo Casella, a do wystawienia udało się namówić samego Podrekkę<sup>167</sup>. Spektakl pokazano w Rzymie (począwszy od 14 kwietnia 1918 roku) dwanaście razy i spotkał się on z letnim przyjęciem publiczności. Depero przedstawił wówczas *I pagliacci* z muzyką Caselli, *L'uomo dei baffi* z muzyką Geralda Tyrwhitta, *Ombre* i *L'orso azzurro* z muzyką Béli Bartóka oraz *I selvaggi* z muzyką Gian Francesca Malipiera<sup>168</sup>.

Akcja *I pagliacci* toczyła się w zielonym otoczeniu, nad którym dominowało drzewo wymalowane na kulisach. Jej bohaterami były trzydziestocentymetrowe marionetki-klauni. Białe-niebieskie drewniane lalki wkroczyły na scenę i przemaszerowały przez nią. Wtedy rozpoczął się taniec baletniczki, skonstruowanej z kolorowych stożków, płytek, pryzmatów i ubranej w różowy strój, oraz klauna w czerwono-żółtym kostiumie. Przerwało go jednak zainteresowanie postaci dla kury znoszącej właśnie jajka. Drugi z baletów *L'uomo dei baffi* rozpoczyna przemarsz przez scenę pijaczyny z wąsami. Nagle lalka zaczyna się powiększać i rozmnażać (niestety, nigdzie nie udało mi się znaleźć informacji, w jaki sposób to się dzieje). Każdy z nowo powstałych podchmielonych typków ma w ręku szklanekę-lampkę, którą wznosi toast, co powoduje przemieszczanie się światełek. Niebieska baletnica z wachlarzem w ręku wykonuje taniec, czarny kot zjada białą mysz. Deszcz papierosów spada na trzech wąsaczy, co budzi ich entuzjazm i wprawia w radosny płas. O *Ombre*, na które złożyła się gra cieni, świateł i szarych oraz czarnych płaszczyzn, napisano, że były jak „symfonia abstrakcyjnych kształtów nałożonych na grę żywych kolorów”, a o *L'orso azzurro* wiadomo, że jego głównymi postaciami były płaszące przyciężko niedźwiedź i małpa. Więcej szczegółów mamy na temat *I selvaggi*. Bohaterowie to grupa dzikich ludzi, którzy dzięki zmianie świateł jawią się na przemian jako „czerwoni” lub „czarni”. Gdy gaśnie światło, na scenie widać zielone, błyszczące oczy węża, który pełźnie wzdłuż sceny. Dwóch przedstawicieli różnych plemion kłóci się o dzikuskę, a ta tanecznym krokiem przemierza scenę. Potem otwiera

<sup>166</sup> F. Depero, *Il teatro plastico Depero*, PASSAMANI, s. 149.

<sup>167</sup> Teatr marionetek Vittoria Podrekkę (1883–1959) był zjawiskiem na skalę międzynarodową. Jego twórca był synem pisarza, Carla, bratem Guida, współzałożyciela Włoskiej Partii Socjalistycznej. Sam ukończył prawo, parał się dziennikarstwem i krytyką muzyczną. W 1914 r. stworzył w Rzymie Teatro dei Piccoli, który już wkrótce liczył ponad tysiąc marionetek, dzięki czemu zasłynął również poza krajem (odwiedził także Polskę). Prezentowano w nim nie tylko sztuki dramatyczne dla dzieci i dorosłych, lecz także utwory muzyczne. Zob. też I. Lucari, *Vittorio Podrecca. I piccoli musicisti d'eccezione*, „Hystrio” 1999, nr 2, s. 43.

<sup>168</sup> Spektakle Depera publiczność teatru Podrekkę obejrzała w wykonaniu zespołu lalkarzy Gorno-Dall'Acqua. Proponowane poniżej opisy pochodzą między innymi z *Les Ballets Plastiques au Teatro dei Piccoli*, „SIC”, listopad 1918, nr 34, s. 2; materiałów prasowych („La Tribuna”, „Il tempo”, „L'Idea Nazionale”, „Il Giornale d'Italia” z 17 kwietnia 1918); *Il teatro plastico Depero*, s. 149–150; VERDONE-TTF, s. 271–272. Zob. także G. Antonucci, *Cronache del teatro futurista*, s. 125 i nast.

swój brzuch, a publiczność dostrzega dziecko tańczące menueta. Malec wyskakuje na scenę, ale wkrótce pożera je wąż. Kolejne tańce kończą spektakl<sup>169</sup>.

Scenografia to rodzaj mobilnego kompleksu plastycznego: tak jawią się wolne od psychologii, mechaniczne w ruchach lalki; ich geometryczność i mechaniczny rytm eksponują relację między przestrzenią, bryłą, światłem, kolorem, linią, wpisując się w obszar poszukiwań teatru plastycznego. Jednak marionetki Depera, „trójwymiarowe formy w czystej postaci”, budują znaczenia na scenie nie tylko kolorem i ruchem, lecz także – przynajmniej w pewnej mierze – poprzez szczątkową anegdotę, z której Depero, wielbiciel baśniowości, nie chciał zupełnie zrezygnować.

Echa spektakli Depera pojawiały się w prasie. Muzykę oceniono bardzo krytycznie, natomiast same balety podobały się, choć nie zachwyciły publiczności. Niektóre fragmenty urzekły bezpretensjonalnością i prostotą, lecz w pewnym momencie zaczęły nużyć widzów. Przyzwyczajonych do wyrafinowanych lalek bywalców teatru Podrekki raził dość prosty sposób wykonania kukieł<sup>170</sup>. Nie doceniono też zupełnie nowatorskiej roli przedstawienia. Pełne zrozumienie znaczenia tego eksperymentu widać natomiast w komentarzu Clavela: „Zostaje zniesiony podział na proscenium i scenę, a scenografia nie jest już traktowana jako zwykła dekoracja, lecz jest ściśle powiązana z akcją i stanowi dynamiczny ciąg oddanych plastycznie emocji”<sup>171</sup>. Współtworzy aktywnie przestrzeń i atmosferę widowiska, stanowiąc jego niezbywalny element.

W kolejnych miesiącach i latach Depero oddał się z zapałem jeszcze większej dynamizacji sceny, zapowiadając, że następne projekty będą wykonywane nie tylko z drewna, lecz także z materiału, gumy, blachy, a ich ważną cechą będzie *luminosità* i elastyczność. „Magiczność” owego teatru miała wynikać z zabiegów czyniących całą scenografię jednym wielkim żyjącym organizmem.

Najzwyklejsze i najrozmaitsze fakty ulegną zaskakującej transformacji i plastyczno-magicznemu przetworzeniu (...), każde przemieszczenie przedmiotu czy postaci, każda myśl, sen czy wizja, pozostaną w ścisłym związku z otoczeniem, które też stanie się ruchome. Co więcej, czasem będzie się poruszać wyłącznie scenografia: obracające się kwiaty przyjmujące zaskakujące formy, wędrujące góry, kołyszące się drzewa i kampanile, otwierające się domy o unoszących się nagle dachach, porywiste wichry, które zmiatają (...) wszystko z powierzonej w fantastycznym wirze, podczas gdy postaci zamierają w tragicznym znieruchomieniu<sup>172</sup>.

<sup>169</sup> W *Il teatro plastico Depero* (s. 149) Depero powrócił do tego doświadczenia, syntetyzując je słowami: „Kukły. Oświetlone wioski, kwiaty, drogi ze złota i drzewa ze szkła. Tancerki różowe, liliowe, zielone. Rzędy śnieżnobiałych myszy o oczach z cynfolii. Żłocista ulewa papierosów. Czarni dzicy ludzie. Czerwoni dzicy ludzie, uzbrojeni w tarcze. Gigantyczna dzikuska i zielony teatryk, który niespodziewanie ukazuje się w jej brzuchu. Mechaniczne węże. Żywe, potężne cienie. Bajeczne niedźwiedzie, koty, małpy”.

<sup>170</sup> „W osobnych dorożkach Depero i Clavel przewozili do teatru kolorowe lalki, zaprojektowane i skonstruowane przez Depera. Miały rozmiary człowieka i było ich tak wiele, że transportujący je ginęli w ich natłoku. Ludzie zatrzymywali się zaskoczeni, a wkrótce uformował się za nimi rozkrzyczany pochód. Czy to lalki, czy prawdziwi ludzie? I czy to właściwy moment na podobne maskarady, skoro w kraju toczy się wojna? (...) Spektakli było 11 (sic!) i nie przebiegły po myśli autora z braku doświadczenia w pracy z takimi lalkami zarówno aktorów, jak i samego ich konstruktora. (...) Publiczność oczekiwała wyrafinowanego stylu zespołu Podrekki (osiemnastowiecznej muzyki i bajek z budującym morałem) i była zdezorientowana topornością tych celowo mechanicznych twórców”. PASSAMANI, s. LVI.

<sup>171</sup> VERDONE-TTF, s. 272. Materiały nt. teatru plastycznego opublikowały także między innymi „Ars Nova” (kwiecień 1918), „Valori plastici” (listopad–grudzień 1919) i „Comoedia” (grudzień 1925).

<sup>172</sup> F. Depero, *Il teatro plastico Depero*, PASSAMANI, s. 150.

A oto co napisał Depero w tym tekście w odniesieniu do baletów plastycznych:

Deformacja postaci w tańcu może być całkowita; na przykład tancerka, w wirze coraz szybszych obrotów, sama staje się kwietnym wirem i, za pomocą prostych urządzeń oświetlających, może mienić się nieskończoną ilością gwałtownie zmieniających się barw. Całkowitej deformacji ulegnie także struktura sceny: zostanie poszerzona w każdym wymiarze tak, by artysta mógł zrealizować na niej najśmielsze pomysły. Mój styl, koncentrujący się na rytmie, w nieunikniony sposób doprowadził mnie do tańca, który nie jest niczym innym jak tylko stylizacją gestu. Nadałem rytm wszystkim elementom mojej flory, fauny i ludzkim postaciom, każdemu gestowi, ruchowi postaci i przedmiotów (człowiekowi, który maszeruje lub pali, maszynie, która drukuje, jedzie lub mie-li, kwiatu, który zamyka się lub rozkwita, zwierzęciu, które się rodzi, wodzie, która płynie). (...) Każdy atom życia (...) może być przedmiotem plastycznej interpretacji o wielkim znaczeniu. Styl nadaje wagę i tworzy na nowo każdy przedmiot, od najprostszych (takich jak szczotki, szklanki czy pudełka) po minimalne i tajemnicze, mikroskopijne ruchy insektów albo nieogarnione ruchy przedpotopowych kolosów. Pomyślcie tylko, jak może urzec na scenie rozwijający się fantastyczny kwiat, od chwili gdy pojawia się jako niemal niewidoczny pączek do osiągnięcia swej największej okazałości, bez względu na to, czy wyimaginowane tropiki, w których wyrósł, są mechaniczne, elektryczne czy pirotechniczne<sup>173</sup>.

W roku 1923 F.T. Marinetti poświęcił pracy Depera artykuł *Il teatro magico di Fortunato Depero (Magiczny teatr Fortunata Depera)*<sup>174</sup>. Określił tam jego sztukę jako „tak świeżą, że aż pachnącą praniem” (*fresca di bucato*), i nową „jak nowy samochód, jak nowy mundur, jak twarz noworodka”. Depero stał się oficjalnie twórcą nowej futurystycznej fantastyki (*un nuovo fantastico futurista*), nieinspirowanej literaturą i będącej bezpośrednio dzieckiem „kryształów, metali i maszyn”. Radośnie roztańczone, „przerazające i urzekające” lalki Depera były wyrazem niewyczerpanej fantazji, więc Marinetti nie omieszkął podkreślić ich walorów, które nie ograniczały się do ich artystycznego wymiaru, lecz stawały się również wyrazem postawy życiowej, w której najważniejsze okazywały się kreatywność, polot, wyobraźnia, pogoda ducha i siła, pozwalająca z wiarą kontynuować niełatwe dzieło. Sam Depero już wiele lat wcześniej, bo w tekście *Ricostruzione futurista dell'universo (Futurystyczna rekonstrukcja świata)* z roku 1915, wypowiadał się na ten temat. W manifestie stanowiącym zapowiedź totalnej przebudowy świata, poświęcił na przykład sporo uwagi futurystycznym zabawkom, których celem będzie wywoływać radosny śmiech, uczyć „elastyczności” i odwagi, pobudzać wrażliwość oraz wyobraźnię. Co ciekawe, zabawki te będą uniwersalne, tzn. przeznaczone również dla dorosłych, gdyż pozwolą zachować im młodość, zwinność, naturalność i radość. Tego samego będą życzyć autorzy widzom, towarzyszącym im w przyszłych teatralnych eksperymentach<sup>175</sup>.

<sup>173</sup> Tamże, s. 150–151.

<sup>174</sup> F.T. Marinetti, *Il teatro plastico di Fortunato Depero*, „La Scena. Rivista d'Arte, Teatro e Mondanità”, 1923, nr 2, s. 1, także PASSAMANI, s. XLI–XLIII.

<sup>175</sup> Pragnienie nadania światu oryginalnej formy, pozwalającej bawić się życiem, widać również w poza-teatralnych, aczkolwiek związanych z zainteresowaniami scenograficznymi, poczynaniach Depera. W 1921 r. podjął się on urządzenia wnętrza znanego rzymskiego kabaretu Bottega del Diavolo, prowadzonego przez Gina Goriego, pisarza i zasłużonego dla awangardy krytyka sztuki. Kabaret miał trzy sale, które Depero zamienił w Piekło, Czyściec i Raj, dostosowując odpowiednio wystrój ścian, meble i oświetlenie. Dokładny opis wnętrza w: VERDONE–TTF, s. 274–275. Także Balla mógł pochwalić się podobnym osiągnięciem. W 1921 r. przy via Milano w Rzymie otworzył kabaret Bal Tic Tac, którego wnętrze zaaranżował osobiście. Odnośnie do bogatej bibliografii nt. tego lokalu por. E. Mondello, *Roma futurista*, Angeli, Roma 1990, s. 25, przypis 34.

Idee związane z teatrem plastycznym, tak rzadko znajdującym szansę realizacji na scenie, docierały jednak do zainteresowanych w kraju i za granicą. Tekst *Il teatro plastico* kończy wiele mówiący o losach artystycznych idei, skrócony kalendarz Depera, w którym wymienia on najbliższe wystawy swoich prac (w Mediolanie, Genui, Florencji i Wenecji, a następnie w Zurychu, Londynie i Sztokholmie) oraz wspomina o zamiarze wygłoszenia wykładu w Genui na temat *L'architettura luminosa: teatro plastico e complesso plastico vivente* (*Świecząca architektura: teatr plastyczny i ożywiony kompleks plastyczny*). *Autopresentazione* kończy natomiast wyznanie: „Mam szczerzy zamiar podjąć na nowo pracę nad moim teatrem plastycznym zimą 1921/1922”. A jednak nowe lalki nigdy nie zostały pokazane publiczności, gdyż idee Depera nie spotkały się z zainteresowaniem profesjonalnego teatru. Teatr magiczny pozostał niespełnionym marzeniem.

## 4. EKSPERYMENTY ENRICA PRAMPOLINIEGO. TEORIA I PRAKTYKA

### Teorie nowej sceny

W 1915 roku Enrico Prampolini<sup>176</sup> był już znanym w środowisku futurystów eksperymentatorem i autorem kilku teoretycznych rozważań na temat nowej sztuki. Teraz jednak jego zainteresowania doprowadziły go do koncepcji teatru plastycznego, rozumianego jako rodzaj abstrakcyjnej sztuki wizualnej, będącej źródłem emocji. Koncepcji tej dał wyraz w znaczącym dla rozwoju awangardowej scenografii manifestie *Scenografia e coreografia futurista*<sup>177</sup> (*Futurystyczna scenografia i choreografia*). Wystąpił w nim przeciwko scenie rozumianej jako „fotograficzne powiększenie fragmentu rzeczywistości” i postulował, aby autor oraz scenograf połączyli wysiłki, dążąc do syntezy słowa i walorów plastycznych sceny. Scena musi zintegrować się z akcją, podobnie jak aktor integruje się „z duszą postaci stworzonej przez autora”. Dla zreformowania sceny scenograf powinien więc zarzucić wszelkie realistyczne związki ze światem dramatu i skoncentrować się na środkach wyrazu, które wzbogacą spektakl o takie doznania i emocje, jakich nie może dostarczyć ani słowo poety, ani gest aktora. Dlatego związki scenografii ze światem dramatu muszą być budowane tak, aby odczuwało się je intuicyjnie, a to staje się możliwe wyłącznie w teatrze, którego bohaterem jest – posiadające swe „lirycz-

<sup>176</sup> Najważniejsze publikacje nt. Prampoliniego to: P. Bucarelli (red.), *Enrico Prampolini*, De Luca, Roma 1961; E. Prampolini, *Prampolini futurista 1912–1924*, V. Scheiwiller (red.), Scheiwiller, Milano 1962; M. Monteverdi (red.), *Avanguardia a teatro dal 1915 al 1955 nell'opera scenografica di Depero, Baldessari, Prampolini* (katalog z wystawy w Rovereto, 1970), Calliano 1970; D. Fonti (red.), *Prampolini futurista: disegni, dipinti, progetti per il teatro 1913–1931*, Skira, Milano 2006. Zob. także *Bibliografie*.

<sup>177</sup> Po raz pierwszy opublikowany w „La Balza”, Messina 1915, nr 3 (12 maja), następnie bardzo często przedrukowywany, między innymi w: S. Sinisi, *Prampolini e la scena*, Martano, Torino 1974, s. 65.

ne piękno” – tworzywo sceniczne: ruch, architektura sceny, budowana w dużej mierze światłem i kolorem, oraz dźwięk.

Aby jednak tworzywo ujawniło swój potencjał, należy pokonać dychotomię między aktorem i sceną w imię akcji scenicznej, która „uruchamia” każdy element przestrzeni scenicznej. Na tym etapie refleksji znalazło się jeszcze miejsce dla aktora (w kolejnych latach Prampolini będzie w tej kwestii coraz bardziej radykalny), ale jego rola zmienia się diametralnie w stosunku do tradycyjnej: aktor ma być dostarczycielem jakości chromatycznych i przestrzennych, a w rezultacie komunikować emocje pozwalające widzom odczuć dzieło. W związku z powyższym publiczność musi współtworzyć widowisko, bowiem jej zadaniem jest otworzyć się na przygotowany dla niej obraz emocji (*quadro emotivo*).

Kolejny znaczący tekst Prampoliniego poświęcony koncepcji sceny powstał dopiero po dziewięciu latach. Nosił tytuł *L'atmosfera scenica futurista: Scenosintesi – Scenoplastica – Scenodinamica – Spazio scenico polidimensionale – L'attore-spazio – Il teatro poliespressivo*<sup>178</sup> (*Futurystyczna atmosfera sceniczna: Scenosynteza – Scenoplastyka – Scenodynamika – Wielowymiarowa przestrzeń sceniczna – Aktor–Przestrzeń – Teatr poliekspresyjny*) i okazał się jedną z najważniejszych futurystycznych publikacji na ten temat. Znalazł się w nim wykaz realizacji opierających się na założeniach zawartych w pionierskim manifestie z roku 1915, a były to występy w teatrze marionetek w Rzymie (1919), w Teatrze Argentina (1920), w Teatrze Svandovo w Pradze (1921), w Teatrze Narodowym w Pradze (1922), a także w Teatrze Niezależnych (1923). Z perspektywy tych dokonań Prampolini pisał: „Główne zasady, które ożywiają futurystyczną atmosferę sceny (*atmosfera scenica futurista*) to sama istota spirytualizmu, estetyki i sztuki futurystycznej, a więc: dynamizm, symultaniczność, jedność działań postaci i otoczenia”<sup>179</sup>. W tradycyjnym teatrze dopuszczono do „dualizmu między postacią (elementem dynamicznym) i otoczeniem (elementem statycznym), między syntezą i analizą”, z czym futuryści zamierzają walczyć.

Prowadzone przez Prampoliniego poszukiwania koncentrują się wokół wielowymiarowej przestrzeni scenicznej: „Rozbijając poziomą powierzchnię przez wprowadzenie nowych pionowych, ukośnych lub wielowymiarowych elementów, pokonując kubiczny opór łuku scenicznego dzięki sferycznej ekspansji planów plastycznych zrytmizowanych w przestrzeni, otrzymuje się wielowymiarową futurystyczną przestrzeń sceniczną”. A scena to „elektrodynamiczna wielowymiarowa architektura świetlnych (*lumino-si*) elementów plastycznych w ruchu”<sup>180</sup>.

Ważny jest również fragment poświęcony aktorowi-przestrzeni. Prampolini przywołuje takich eksperymentatorów, jak Craig, Appia i Tairow, którzy znacznie ograniczyli rolę aktora w widowisku: Craig określił go jako „plamę koloru”, Appia ustalił hierarchię pomiędzy autorem, aktorem i przestrzenią, Tairow sprowadził go do przedmiotu scenicznego. „Ja sam – pisze Prampolini – uważam aktora za zbędny element akcji teatralnej (...). Aktor jest elementem interpretacji, który niesie z sobą największe niewiadome i daje najmniejsze gwarancje”<sup>181</sup>. Podczas gdy koncepcja sceniczna dzieła teatralnego

<sup>178</sup> „L'Impero” 6–7 listopada 1924 oraz „Noi” 1924, nr 6–7–8–9, s. 6–7, także „Sipario” 1976, nr 260.

<sup>179</sup> „Noi”, s. 6.

<sup>180</sup> Tamże.

<sup>181</sup> Tamże, s. 7.

jest „absolutem”, aktor stanowi zawsze czynnik relatywizujący, gdyż „deformuje i determinuje” znaczenie teatralnego dzieła, wpływając niekorzystnie na jego rezultat.

Aktorem w futurystycznym teatrze Prampoliniego ma być przestrzeń:

Przestrzeń jest metafizyczną aureolą sceny. Scena jest duchową projekcją ludzkich działań. Kto więc lepiej niż przestrzeń, zrytmizowana na scenie, może wydobyć i wyprojektować zawartość akcji teatralnej? Personifikacja przestrzeni w funkcji aktora, jako dynamicznego elementu będącego wyrazem wzajemnego oddziaływania na siebie sceny i publiczności, to jedno z najważniejszych osiągnięć sztuki i techniki teatralnej, gdyż rozwiązuje definitywnie problem jedności scenicznej. Jeśli uznać przestrzeń za byt sceniczny wpływający na akcję sceniczną, a elementy, które działają w jej obszarze potraktować jako elementy dodatkowe, można osiągnąć jedność sceniczną dzięki synchronii dynamiki sceny i dynamiki aktora-przestrzeni, odpowiedzialnych za rytm atmosfery scenicznej<sup>182</sup>.

W kolejnym fragmencie artykułu, opatrzonym nagłówkiem *Il teatro poliespressivo e l'atmosfera scenica futurista (Teatr operujący wieloma środkami ekspresji i futurystyczna atmosfera sceniczna)*, Prampolini określa kierunki rozwoju teatralnej refleksji futurizmu: od malarstwa do scenosyntezy, scenoplastyki; od malarstwa do architektury planów plastycznych w ruchu, scenodynamiki; od tradycyjnej trójwymiarowej sceny, do wielowymiarowej przestrzeni scenicznej; od aktora-człowieka do nowego bytu scenicznego aktora-przestrzeni i do poliekspresyjnego teatru futurystycznego (...). Nieco wcześniej, w tym samym tekście, autor określił, jak rozumie powyższe terminy. Tak więc

Scenosynteza: to dwuwymiarowa scenografia – przewaga elementu chromatycznego – rola architektury jako elementu geometrycznego linearnej syntezy – akcja sceniczna w dwóch wymiarach – abstrakcja chromatyczna – powierzchnia.

Scenoplastyka: to trójwymiarowa scenografia – przewaga plastyki – rola architektury nie jako fikcji perspektywiczno-malarskiej, ale jako żywej rzeczywistości plastycznej – zniesienie sceny – akcja sceniczna w trzech wymiarach – abstrakcja plastyczna – bryła.

Scenodynamika: to czterowymiarowa scenografia – przewaga elementu architektonicznego przestrzennego – rola rytmicznego ruchu jako elementu dynamicznego, istotnego dla jedności i rozwoju akcji teatralnej – zniesienie malowanej sceny – świecąca architektura przestrzeni chromatycznych – wielowymiarowa akcja sceniczna, mnogość środków wyrazu – abstrakcja dynamiczna – przestrzeń<sup>183</sup>.

Prampolini postuluje również, by teatr stał się ważnym elementem życia społecznego. Aby tak się jednak stało, nie może on być traktowany w kategoriach elitarnego eksperymentu, lecz powinien stać się miejscem „zbiorowej edukacji duchowej”, gdzie każdy spektakl „będzie mechanicznym rytuałem wiecznej transcendencji materii, magicznym objawieniem duchowej i naukowej tajemnicy. Panoramiczną syntezą akcji, pojętą jako mistyczny rytuał duchowego dynamizmu. Ośrodkiem duchowej abstrakcji w służbie nowej religii przyszłości”<sup>184</sup>.

Temat aktora powraca w tekście *Teatro futurista*<sup>185</sup> (*Teatr futurystyczny*). Prampolini wylicza w nim problemy, z jakimi zmagają się współczesny teatr: brak współpracy mię-

<sup>182</sup> Tamże.

<sup>183</sup> Tamże, s. 6.

<sup>184</sup> Tamże, s. 7.

<sup>185</sup> Pod takim tytułem opublikowano go w „La Nazione” 28 grudnia 1927 r., a w kwietniu 1928 w „Comodia” pod tytułem *Il teatro è una fabbrica di emozioni*, także w: S. Sinisi, *Prampolini e la scena*, s. 78–79.

dzy autorem i aktorem, zbyt wielka rola tego ostatniego w procesie produkcji spektaklu oraz zgubne przyzwyczajenie do improwizacji i zarzucenie artystycznej precyzji, a ponadto brak reżysera-scenotechnika, czyli kogoś, kto potrafiłby połączyć w organiczną całość elementy techniczne oraz emotywnie, niezbędne do zinterpretowania i wykonania dzieła.

Prampolini trwa w niewierze w aktora. Podczas gdy koncepcja sceniczna dzieła teatralnego jest „absolutem”, aktor stanowi zawsze czynnik relatywizujący. Co więcej, postać ludzka nie mieści się w teatrze pojmowanym jako „miejsce objawienia tajemnicy tragicznej, dramatycznej, komicznej”. „Dość już mamy oglądania tego groteskowego strzępu ludzkości, który miota się pod teatralnym sklepieniem w oczekiwaniu aż sam siebie wzruszy”<sup>186</sup>.

Teatr powstaje we wspólnym zbiorowym wysiłku; jest owocem „mechanicznego życia ducha”, jest „fabryką emocji”, gdzie wszystko musi działać perfekcyjnie,

...jak w maszynie, w absolutnej synchronii równoległych sił, nadających akcji teatralnej magnetyczny rytm wyznaczony przez scenotechnika, który rozmieści i uruchomi wszystkie istotne siły, począwszy od aktorów-maszyn, po maszyny-aktorów, tzn. począwszy od pierwszej aktorki (która już nią nie będzie)<sup>187</sup> po reflektor A z ruchomej rampy 32 (...). Ta nowa dyscyplina i równowaga elementów, które składają się na mechaniczne życie teatru, jest istotą nowego teatru.

Autor konkluduje swój tekst dwoma uwagami: po pierwsze, trzeba, by aktorzy posiadli „świadomość artystyczną i duchową”; po drugie, należy zastąpić wędrownie zespoły aktorskie kilkoma stałymi teatrami, posiadającymi odpowiedni aparat sceniczny, oraz ironiczną apostrofą: „Komedia *dell'arte* to przeszłość, państwo aktorzy, wrażliwość publiczności jest coraz bardziej wyrafinowana i coraz głębsza i chociaż wasz mózg wciąż kocha nostalgiczne podróże wozami Tespisa, wasze ciało, bardziej inteligentne, nie gardzi wygodnym slipingiem, którym przemieszcza się z szybkością 80 km/h”<sup>188</sup>.

Prampolini jest także autorem wielu artykułów rzucających światło na pracę najważniejszych scenografów i scenotechników tamtych czasów. W *La scenotecnica futurista*<sup>189</sup> (*Futurystyczna scenotechnika*) wylicza osoby zasłużone dla rewizji zagadnień związanych ze szkołą inscenizacji. Są wśród nich Antoine, Copeau, Craig, Stanisławski, Ricciardi, którzy przygotowali grunt pod narodziny scenotechniki, oraz „prekursorzy-

<sup>186</sup> S. Sinisi, dz.cyt., s. 79. To jedno ze sformułowań, które pojawiły się już w z *Manifesto dell'atmosfera scenica futurista*.

<sup>187</sup> Pierwsza aktorka (*prima attrice*) to najważniejsza rola w tzw. systemie ról, obowiązującym w tradycyjnym teatrze mieszczańskim. Przełom wieków to okres wzmożonej reakcji przeciwko kaprysom gwiazd, szkodzącym jakości przedstawień. Por. M. Gurgul, *Zespół, aktor i system ról*, w: *Historia teatru i dramatu włoskiego od XIX do XXI wieku*, s. 113–118.

<sup>188</sup> S. Sinisi, s. 79.

<sup>189</sup> Tekst został ogłoszony na Convegno Volta w Rzymie i opublikowany w „Stile futurista” 1934, nr 4. Również w *Scenotecnica mondiale di oggi e di domani* („Azione Imperiale” wrzesień 1936, s. 31–32) padają nazwiska zasłużonych scenotechników, natomiast w napisanym w roku 1939 *Discorso sulla scenografia* „Sipario” 1945/1–5) Prampolini podsumowuje rozwój scenografii w ostatnich dziesięcioleciach i wyodrębnia kilka jej głównych nurtów: „1. naturalizm werystyczny: scenografia realistyczna, koncentrująca się na detalu; 2. neorealizm malarski: dzieło scenografów-malarzy (od dekoratywizmu bizantyjskiego à la Gołowin, Roerich czy Bakst po impresjonizm i ekspresjonizm); 3. neorealizm plastyczny: dzieło scenografów-rzeźbiarzy lub architektów, którzy nie kolorowi, ale formie powierzają główną rolę; 4. abstrakcja przestrzenno-plastyczno-chromatyczna, najbardziej skrajna tendencja, w której mieszczą się doświadczenia kubizmu i futuryzmu”.

-mistrzowie” Meyerhold, Wachtangow i Tairow. Inni poszukujący artyści teatru, których wylicza się w artykule to między innymi: Baty, Jouvet, Dullin, Pitoëff, Autant-Lara, Jessner, Piscator i działający w Warszawie Arnold Szyfman. Co do Włoch, autor uznaje, że teatr koloru Ricciardiego był pierwszym włoskim przykładem realizacji czystego teatru (*teatro d’arte pura*) opartego na scenotechnice. Wspomina również o roli takich twórców, jak Virgilio Marchi, Guido Salvini, A.G. Bragaglia, oraz o dokonaniach futurystycznej scenotechniki w realizacjach między innymi takich sztuk, jak *Tamburo di fuoco* (1922) i *Prigionieri* (1925) Marinettiego oraz pantomimy futurystyczne zaprezentowane w Paryżu w roku 1927.

Prampolini był orędownikiem teatru rozumianego jako widowisko, w którym zasadniczym elementem jest gra z przestrzenią prowadzona tak, aby „namagnetyzować tłumy”<sup>190</sup>. To jednak może zaistnieć jedynie w teatrze znającym „tajemnice i technikę sceny”, ponieważ niezbędna jest do tego „machina teatralna” oraz specjaliści umiejący ją obsłużyć. Dlatego postuluje stworzenie Międzynarodowego Instytutu Sztuki Teatralnej, platformy dialogu dla eksperymentatorów i techników teatru z całej Europy. Taki szeroki projekt miałby objąć między innymi: szkołę dla reżyserów, inscenizatorów, scenografów, techników światła i odgłosów scenicznych, kostiumologów oraz maszynistów. Proponuje także, by co dwa lata organizować festiwal, na którym prezentowano by najnowsze dokonania nowego teatru, i postuluje stworzenie archiwum oraz biblioteki, odpowiedzialnych za zbieranie dokumentacji i publikacji na te tematy. Projekt spotkał się z zainteresowaniem środowiska, poparli go Marinetti i Pirandello, jednak – jak wiele śmiałych futurystycznych inicjatyw – pozostał w sferze marzeń pomysłodawców.

### Prampolini i teatr koloru Achille Ricciardiego

Ważnym momentem w życiu artystycznym Prampoliniego stało się spotkanie z Achille Ricciardim (1884–1923), który przeszedł do historii włoskiego teatru jako twórca teatru koloru (*teatro del colore*). Ricciardi opublikował zarys swojej teorii w roku 1906<sup>191</sup>. Już wówczas jego marzeniem było, by zmierzyć się z praktyką teatralną. Jego idee okazały się jednak tak ryzykowne, że marzenie to udało mu się zrealizować dopiero po upływie czternastu lat. W oczekiwaniu na ten dzień, w roku 1913 rozpoczął zapisywanie swoich przemyśleń, które ukazały się drukiem w 1919 roku w Rzymie pod tytułem *Teatro del colore (Teatr koloru)*<sup>192</sup>. Idea Ricciardiego zasadzała się na przypisaniu kolorowi funkcji duchowej. Jej podstaw można szukać w romantycznej koncepcji syntezy sztuk i symbolistycznych eksperymentach, prowadzonych w imię kolorystyczno-dźwiękowych korespondencji. Zmierzała jednak w nieco innym kierunku niż inne ówczesne eksperymenty teatralne: nie stawiała bowiem w centrum swojej uwagi problemu dźwiękowo-chromatycznej synestezji, lecz koncentrowała się na wybranym tworzywie, dynamicznym ko-

<sup>190</sup> Cytowane tu i poniżej określenia pochodzą z E. Prampolini, *L’Istituto Internazionale d’Arte Teatrale*, „L’Impero” 3 maja 1932; także w: S. Sinisi, *Prampolini e la scena*, s. 83–84.

<sup>191</sup> A. Ricciardi, *Il teatro del colore*, „Secolo XIX”, 8 maja 1906.

<sup>192</sup> Publikacja nosiła taki sam tytuł jak poprzedzający ją artykuł, tym razem jednak była to książka.

lorze<sup>193</sup>. W tym celu Ricciardi pragnął uwolnić kolor od funkcji ilustrujących czy anegdotycznych, by mógł on stać się zasadniczym tworzywem nowego dramatu: dramatu koloru.

Zdaniem Ricciardiego, kolor wyzwala scenę z zależności od słowa i tworzy przestrzeń sceniczną, w której poezja słowa i wartości chromatyczne projektu scenicznego stapiają się w jedno, oferując widzowi możliwość przeżycia nieznanego dotąd doświadczenia, dając wyraz niewyrażonym i niewyraźnym słowem „dialogom” protagonistów, a zarazem oddając w ten sposób stan ich dusz i umysłów. Oświetlenie i dekoracje jako całość już nie ograniczają się do ilustrowania czy interpretacji dramatu, lecz prowadzą do transfiguracji świata przedstawionego. Ricciardi, miłośnik d’Annunzia, pozostawał pod wrażeniem rozwiązań zastosowanych w jego dramatach *Sogno d’una mattina di primavera* (*Sen poranku wiosennego*) i *Sogno d’un tramonto d’autunno* (*Sen zmięzchu jesiennego*). Co prawda d’Annunzio wpisywał się jeszcze w symbolistyczną refleksję nad nową teatralnością, ograniczoną na ogół do synestezyjnych zabiegów na płaszczyźnie inscenizacji, jednak z pewnością jego propozycje Ricciardi mógł odczytywać jako przejaw bliskiej mu wrażliwości i awangardowej, chromatycznej intuicji. Warto zatrzymać się na chwilę nad wymienionymi powyżej sztukami, gdyż kto wie, czy nie lepiej niż propozycje samego Ricciardiego, oddają one istotę jego koncepcji.

W obu wypadkach akcja toczy się w niedużej, zamkniętej przestrzeni domostwa i przylegającego doń ogrodu, w której postaci zmagają się z mrocznymi wspomnieniami i destrukcyjnymi emocjami, jakie niesie utracona miłość. W atmosferę zbliżającej się tragedii i śmierci wpisuje się bardzo udanie właśnie kolor. D’Annunzio wyznaczył mu nie tylko zadanie ilustrowania stanów psychologicznych bohaterów, lecz także samoistne niesienie znaczeń i moc budowania przestrzeni scenicznego<sup>194</sup>. I tak, w pierwszym z utworów zieleń, mocno osadzona w symbolicznym i magicznym wymiarze przypisywanym roślinności, staje się dla bohaterek naturalną oazą, wyidealizowanym Edenem, w którym można skryć się przed okrucieństwem świata; skontrastowana z czerwienią, przypomina widzom o nierozzerwalnych więzach Erosa i Tanathosa; przeciwstawiona na moment barwie osłonecznionego świtu, nadaje nowy wymiar całej ludzkiej egzystencji. W drugiej ze sztuk jedną z głównych ról, obok bohaterek dramatu, odgrywają fiolet i purpura. Ilustrują one stany ducha protagonistki, ale i same urastają do rangi postaci, towarzysząc czynionemu *maleficium*, zapowiadając śmierć, budując przestrzeń zniewolenia i samozagłady. Tak wielorako wykorzystany kolor – wdzierający się w przestrzeń dramatu w formie oświetlenia sceny, fragmentu stałej scenografii, rekwizytu czy kostiumu, a jednocześnie tak dalece zintegrowany z sensami, jakie niesie tekst dramatyczny – uzyskuje niezwykłą moc sprawczą. I jeśli nawet nie spełnia wszystkich postulatów Ricciardiego, jest z pewnością bliski jego idei.

Z kolei bliskie poglądom Prampoliniego było zdanie Ricciardiego na temat roli aktora w budowaniu akcji. Powinna ona być uwarunkowana przez całościową kompozycję

<sup>193</sup> W *Scenografia: un tentativo interessante. Il teatro del colore. Intervista con Achille Ricciardi*, „Il primato artistico Italiano”, listopad 1919, nr 2, s. 49–50, czytamy: „Celem inscenizacji jest fuzja sztuk: w moim teatrze dążę do osiągnięcia jedności sztuk przestrzennych i czasowych, podporządkowanych jednolitej koncepcji estetycznej”.

<sup>194</sup> Por. M. Gurgul, *Hortus conclusus nel teatro di Gabriele D’Annunzio (Sogno d’un mattino di primavera. Sogno d’un tramonto d’autunno)*, w: B. Sosień (red.), *Imaginer le jardin*, Abrys, Kraków 2003, s. 147–155.

zdominowanej przez kolor sceny, a jego ruchy powinny wynikać z precyzyjnej choreografii i uzupełniać sceniczny kontekst, w którym się pojawiają. Prampolini zainteresował Ricciardiego swoimi poszukiwaniami chromatycznymi (budowaną światłem oraz kolorem, ruchomą chromatyczną architekturą sceny) i chociaż Ricciardi skłaniał się bardziej ku symbolistycznej orientalizującej dekoracji, futurystę Prampoliniemu powierzył przygotowanie scenografii do swego, tak długo oczekiwanego, scenicznego debiutu.

Marinetti chętnie wpisywał w poczet futurystów nawet tych ludzi sztuki, którzy najgoręcej odżegnywali się od związków z nim. Tak stało się i tym razem, a zaangażowanie Prampoliniego jeszcze bardziej ośmieliło futurystów, by uznać Ricciardiego za przedstawiciela ruchu. On sam nie był tym zachwycony. I chociaż futurysty jak nikt inny potrafili rozreklamować przedsięwzięcie, Ricciardi zapewne miał powody, by odnosić się do ich poczynań z rezerwą. Zainteresowanie projektem było i tak ogromne, a obecność futurystów niosła pewne zagrożenie. W istocie bowiem Marinetti i jego towarzysze reklamowali przede wszystkim futuryzm, co odczytano jako sygnał do kolejnej publicznej pyskówki oraz bijatyki i nie omieszkało go wykorzystać.

Zaplanowana na 15 marca 1920 roku premiera w rzymskim Teatro Argentina została przesunięta o sześć dni z powodów technicznych. Jednak i ten okres okazał się niewystarczający, by uporać się z wszystkimi technicznymi problemami. Oprócz tego Ricciardi stanął w obliczu zagadnienia, z którym mierzyli się przed nim organizatorzy futurystycznych *tournées* teatru syntetycznego. Współpracy odmówili aktorzy; nierozumiejący intencji twórców spektaklu i niezainteresowani zapoznaniem się z nimi, grali po prostu źle. Nie dość sprawna i z pewnością nie dość zdeterminowana okazała się także ekipa techniczna, której rola była tu nie do przecenienia.

W dniach 21–23 marca zaprezentowano pierwszy program<sup>195</sup>. Złożyły się nań: *L'intrusa* (*Intruz*) według Maeterlincka, *Chitrangada* Tagorego i *Il pomeriggio di un fauno* (*Popołudnie fauna*) na podstawie wiersza Mallarmégo. W sztuce Maeterlincka postawiono na regularną, zamkniętą kompozycję: aktorów usadzono wokół białego stołu w silnym światłocieniu przypominającym płótna Caravaggia. Odpowiednie wykorzystanie światła miało oddać kontrast między niewidzącym „jasnowidzem” a jego widzącą, lecz niezdolną do „ujrzenia” prawdy rodziną<sup>196</sup>. Do *Chitrangada* Prampolini zaprojektował orientalną świątynię otoczoną drzewami, których pnie wymalowano na podwieszanych zastawkach. Na gmachu świątyni usadzono nieruchomo dwóch bogów w kostiumach w towarzystwie dwóch tancerek. W pełni udane tym razem efekty świetlne wzbudziły aplauz widzów. W *Il pomeriggio di un fauno* umieszczono w tle duży ekran, na którym projektowano kolorowe światła. Początkowo miały one „wkraczać” do akcji obok tancerek, z których w końcu zrezygnowano z powodów finansowych. Niebieskie, szkarłatne i purpurowe promienie, „pląsające” na tle ekranu, zastąpiły więc ruch żywych postaci. Barwny tan miał wzbogacić wiersz Mallarmégo recytowany po francusku z kulis. Słowa poety interpretowała ruchem tancerka. Niestety, zawiodły efekty świetlne, co odbiło się bardzo niekorzystnie na odbiorze całości.

<sup>195</sup> Dane nt. spektakli na podst. „La Tribuna”, „Il tempo”, „Corriere d'Italia” z 22–23 marca 1920 r.

<sup>196</sup> Jak pisze Guido Bonino w *La scenografia futurista* („Sipario” 1967, nr 260, s. 47), udało się Prampoliniemu zdynamizować pracę kolorem i w tym eksperymencie można upatrywać zapowiedzi jego przyszłej teorii aktora-przestrzeni, por. s. 66.

Trzy kolejne dni (24–26 marca) przyniosły modyfikację programu. Spektakl na podstawie Mallarmégo zastąpiono sztuką Ricciardiego *Lo schiavo* (*Niewolnik*) z muzyką Malipiera. Zaś w dniach 27–29 marca oba spektakle powróciły na scenę obok *Samuna* Strindberga i *Nuit d'octobre* (*Październikowa noc*) De Musseta z muzyką Chopina. Tym razem wiersz deklamowano ze środka sceny, a recytator zanurzony był w czerwonym świetle. Efekty świetlne zadowolili publiczność, do pełni szczęścia zabrakło jednak dobrej woli fatalnie recytującego Achille Vittiego, szefa zaangażowanego przez Ricciardiego zespołu aktorskiego Ars Italica, który nie nauczył się tekstu na pamięć i zbyt ewidentnie korzystał z podpowiedzi suflera<sup>197</sup>. Publiczność nie omieszkła okazać niezadowolenia. Zaważyło to oczywiście na wrażeniu końcowym. Doszło do starć z widzami, jak w czasach najbardziej pamiętnych wieczorów futurystycznych.

Ostatnie dwa występy (30–31 marca) przyniosły jedną nowość. Była to składanka trzech tańców, zatytułowana *Novilunio* (*Nów*) i przygotowana na podstawie poezji<sup>198</sup> d'Annunzia, a jej bohaterkami były Diana, Selene i Hermione. Pokaz spodobał się publiczności zarówno za sprawą światła, jak i wdzięku tancerek. Jednak, reasumując, wyniki tego eksperymentu, nie mogły być zadowalające. Nie po raz pierwszy awangardowy twórca schodził ze sceny pokonany w obliczu skromnych możliwości technicznych ówczesnych włoskich teatrów, a także niemal powszechnego braku zrozumienia i uznania ze strony współpracowników. I tym razem niedopracowany projekt nie zdołał zachwycić widzów. Ówczesna awangarda w trudnych dla kraju czasach i przy mizernym ogólnym stanie włoskiej sztuki teatralnej nie mogła liczyć na inwestycje, które pozwoliłyby jej konkurować na przykład z teatrami niemieckimi. Jest jednak zastanawiające, że w dalszym ciągu nikt nie pomyślał o przygotowaniu „ludzkiego” zaplecza dla coraz śmielszych eksperymentów, na przykład o stworzeniu podstaw nowej techniki aktorskiej<sup>199</sup>. Istotnym czynnikiem niepowodzeń był również koszt wynajęcia teatru i ograniczony czas prób. Aby ujrzeć swą teorię na scenie i wynająć Argentynę, Ricciardi zaangażował cały swój majątek, sprzedał dom i gospodarstwo. Po porażce poniesionej w Rzymie starał się rozpropagować i pokazać swój teatr za granicą. Odbił w tym celu wiele podróży, lecz nie przyniosły one upragnionego rezultatu, a starania przerwała nagła śmierć artysty<sup>200</sup>.

Prampolini wielokrotnie przypominał zasługi Ricciardiego, umieszczając jego nazwisko wśród najważniejszych postaci awangardowego przełomu. W tekście *L'evoluzione della scenotecnica* (*Ewolucja scenotechniki*) pisał, tak komentując jego idee:

Nie można nie nadmienić, że do powstania futurystycznej scenotechniki przyczyniły się wydatnie futurystyczne sztuki plastyczne. Gdy w drugim dziesięcioleciu nowego wieku w naszych teatrach toczyły się burzliwe dyskusje i polemiki wywołane nowymi widowiskami, w 1920 w Teatro Argentina w Rzymie wraz z teatrem koloru Achille Ricciardiego nabrało kształtu kolejne teatralne przedsięwzięcie, które przenikał duch poezji. Zainteresowanie, jakie wzbudziły teorie i eksperymenty tego człowieka teatru, znawcy najbardziej złożonych rozwiązań technicznych, jakich dokonano w tamtych latach na europejskich scenach, miało ogromne znaczenie. Nie jest naszym zada-

<sup>197</sup> Por. A. Tilgher, *Il „Teatro del Colore” all'Argentina*, „Il Tempo”, 28 maja 1920.

<sup>198</sup> To cytowany już zbiór poetyckich tomów *Laude del cielo, del mare, della terra e degli eroi* (1903–1934).

<sup>199</sup> Przypomnijmy, że projekt Prampoliniego, o którym wspominałam na s. 68, pochodził z 1932 r., a i wówczas nie udało się go zrealizować.

<sup>200</sup> Wkrótce po powrocie do Rzymu, 22 stycznia 1923 r., Ricciardi zmarł na zapalenie opon mózgowych.

niem omawianie założeń ideologii teatru koloru (udokumentowanych w książce Ricciardiego), lecz wydaje nam się słuszne podkreślenie szczególnego charakteru wystawionych autorów – takich jak Wilde, Rimbaud, Mallarmé, Maeterlinck, Tagore – gdyż mówi to wiele o istotnej dla Ricciardiego poetyce. A ta korespondowała z poetyką inscenizacji podporządkowanej kolorowi.

Technicznie recytacja nie była oddzielona od przestrzeni-światła-koloru, lecz je współtworzyła. Malowaną scenę zastąpiono monochromatycznymi oświetlonymi elementami; kolor-światło został podniesiony do roli protagonisty akcji scenicznej. Na dramat czy poemat składały się następujące po sobie obrazy. Kolor miał też za zadanie intensyfikować słowo, mimikę i recytację, a także inne tworzywa, które składały się na spektakl<sup>201</sup>.

### Sceniczny debiut Prampoliniego i jego teatr magnetyczny

Istotnym momentem poszukiwań była dla Prampoliniego premiera jego widowiska *Matoum et Tévibar*, przygotowanego na podstawie tekstu Pierre'a Alberta Birola<sup>202</sup> o takim właśnie tytule. 14 i 15 maja 1919 roku sztukę wystawił zespół Podreki Teatro dei Piccoli, a przedstawienie odbyło się w Teatro Odescalchi w Rzymie. Był to „dramat dla marionetek”, którego akcja toczy się na Marsie: na królewskim dworze rywalizują z sobą dwaj tytułowi poeci. Matoum jest piękny, dostojny i dobrze ubrany. Jego poezja zachwyca Króla, Królową i zebrany przed pałacem tłum poddanych, a kobiety szaleją za swym idolem. Gdy natomiast Tévibar, ani trochę nieprzypominający urodą, strojem i dostojnością swego przeciwnika, zaczyna recytować swój wiersz, obecni niemal zasypiają. Tévibar zarzuca zebranym, że niesłusznie podziwiają kiepską twórczość Matouma, nie dość jednak, że nikt go nie słucha, to jeszcze na koniec zostaje on zabity.

W interpretacji Prampoliniego prawdziwymi bohaterami sztuki stały się ruch, dźwięk i kolor. Wykonał on trójwymiarową scenografię, która, w przeciwieństwie do samej sztuki, bardzo spodobała się publiczności. Wyeliminował w niej malarskie tło, proponując w zamian budowaną światłem architekturę, o której mówił już od roku 1915. Abstrakcyjne dekoracje wykonano z papieru i oświetlano żółtym lub czerwonym światłem. Kulisy zamontowano na sworzniu, który obracając się, pokazywał raz po raz szarego Tévibara lub kolorowego Matouma. Tłum powstał z wielu ramion i głów, osadzonych na drewnianej tablicy oraz połączonych strunami z głównym mechanizmem; w ten sposób, pociągając za sznurki, można było uruchomić jego pewne ograniczone gesty. Głowy marionetek wykonano z przezroczystego materiału i oświetlano w czasie recytacji. Idea, by scenografia nie tylko była oświetlana, lecz sama rozświetlała scenę, miała zlikwidować dychotomię między aktorem a scenografią. Także kwiaty stanowiące część dekoracji podświetlano za każdym słowem Matouma, to znów zatapiano w cieniu, gdy

<sup>201</sup> Tekst opublikowano w zbiorowej publikacji *Cinquant'anni di teatro in Italia*, Bestetti, Roma 1954.

<sup>202</sup> Pierre-Albert Birot (1876–1967) – pisarz, poeta i dramaturg francuski, w 1916 r. założył pismo „SIC” („Sons, Idées, Couleurs”), wydawane do 1919 przy współpracy takich sław, jak Guillaume Apollinaire, Louis Aragon, Max Jacob, Pierre Reverdy, Philippe Soupault, Tristan Tzara czy Gino Severini.

do głosu dochodził Tévibar. Odpowiednie operowanie światłem i cieniem pomogło także oddać atmosferę Marsa. Spektakl współtworzyła rytmiczna bruistyczna muzyka<sup>203</sup>.

Doświadczenie to utwierdziło Prampolinię w przekonaniu o słuszności podjętych przemyśleń i eksperymentów, którym oddawał się także w ciągu następnych lat. Ich wynikiem okazał się model nowej sceny, której zadaniem było uwolnienie twórcy widowiska od tradycyjnych ograniczeń, „zaatakowanie” widza sugestywnością obrazów i wywołanie emocji poprzez dotarcie do sfery duchowości. Taki teatr miał walczyć z przeintelektualizowaniem i psychologią w imię duchowego wzruszenia, wizualnej atrakcji oraz plastycznej abstrakcji. Jego celem było pokazanie duchowego życia przestrzeni, a miały temu służyć ruch i światło. Swój projekt określił mianem teatru magnetycznego (*teatro magnetico*) i zaprezentował go na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Zdobniczej w Paryżu w kwietniu 1925 roku, zdobywając najwyższe wyróżnienie: Grand Prix d'Art Théâtrale. Projekt zawierał bardzo złożoną maszynię sceniczną: ruchome platformy, obracające się płyty i inne elementy kinetyczne, operujące na różnych poziomach oraz płaszczyznach. Jego autor odszedł od tradycyjnej sceny z łukiem scenicznym na rzecz ruchomej przestrzeni scenicznej. Aktorów i dekoracje zastąpiono abstrakcyjnymi ekwiwalentami będącymi miarą przestrzeni i czasu scenicznego: dźwięki oraz głosy rozchodzące się z gigantycznych megafonów, a także światła projektowane na scenę przez projektor, refraktor i dyfuzor światła. Warstwę brzmieniową zapewniały *intonarumori* Russola. Projekt nie doczekał się nigdy pełnej realizacji, natomiast w roku 1928 Prampolini zaprezentował w Rzymie pantomimę *Santa velocità* (*Święta szybkość*), w której – zgodnie z założeniami teatru magnetycznego – nie było muzyki ani tradycyjnie rozumianych postaci, a w roli bohaterów „wystąpiły” światła i hałasy wyprodukowane przez urządzenie Russola<sup>204</sup>.

### Futurystyczna pantomima<sup>205</sup>

W roku 1925 Prampolini pojechał do Paryża, by stworzyć tam zespół futurystycznej pantomimy lub „baletów włoskich” na kształt baletów rosyjskich i szwedzkich. W tym celu wynajął Théâtre de la Madeleine i w listopadzie 1926 roku powołał Compagnie de Pantomime Italienne, złożoną z tancerzy oraz mimów, rezerwując dla siebie rolę reżysera, scenografa i autora kostiumów. Prampolini pragnął pozyskać dla swego przedsięwzięcia

<sup>203</sup> Informacje nt. spektaklu znalazły się między innymi w: E. Prampolini, V. Orazi, *Matoum et Tévibar à Rome*, „SIC”, listopad 1918 i marzec–kwiecień 1919 r.

<sup>204</sup> Prampolini opisał dokładnie ten nowy rodzaj teatru skupionego wokół magnetycznej siły sugestii, w katalogu wystawowym International Theatre Exhibition, która odbyła się w Nowym Jorku 1926 r., s. 107 (włoska wersja: G. Gori, *Scenografia*, Stock, Roma 1926, s. 215–222). Temu tematowi poświęcił też inne teksty: *Arte meccanica*, „L'Impero”, 15 stycznia 1925; *Il teatro è vita meccanica dello spirito*, „L'Impero”, 20 października 1926; *Stile geometrico e arte futurista*, „L'Impero”, 12 listopada 1927. Nie udało się odnaleźć pełniejszych informacji nt. szczegółów wystawienia *Santa velocità*.

<sup>205</sup> Pantomima z wielu powodów przynależy do tzw. sztuki mechanicznej, o której jest mowa w kolejnym rozdziale, lecz umieszczam poświęcony jej fragment w tym miejscu ze względu na rolę, jaką w konstrukcji scenografii posiadają omawiane w tym rozdziale tworzywa, i na kontaminację widowiska z niefuturystyczną stylistyką wprowadzoną za sprawą Marii Ricotti. Balety mechaniczne Prampoliniego zostaną natomiast omówione w rozdziale poświęconym sztuce mechanicznej.

jakąś znaną postać życia artystycznego. Prowadził rozmowy z Josephiną Baker i Isadorą Duncan. W końcu do współpracy zaprosił Marię Ricotti, aktorkę o sporej sławie, specjalizującą się w niemym tragizmie i opowiadającą się za dużo bardziej tradycyjnym, niż futurystyczny, rodzajem recytacji oraz wystrojem sceny. W grudniu rozpoczęto próby, a premiera przygotowanego widowiska odbyła się 12 maja 1927 roku<sup>206</sup>.

Artysta postrzegał pantomimę jako spektakl odpowiadający duchowi „zmechanizowanych” czasów, gdyż był on dla niego rodzajem mechanizmu, składającego się z rozmaitych trybów (tematu, muzyki, choreografii) tworzących całość. Poza tym na scenie wykorzystano najnowsze zdobycze techniki: projekcję filmową, ruchome tło, nowoczesne oświetlenie. Na scenę powrócił aktor<sup>207</sup>, lecz wyłącznie jako jeden z elementów pewnej całości: posługiwał się nie słowami, lecz gestami, a te zostały podporządkowane rytmowi zgeometryzowanej przestrzeni. Oprócz aktora ruchome były także inne elementy: zdynamizowana światłem trójwymiarowa scenografia, dekoracje i rekwizyty. Ich dynamika miała zlikwidować antynomię między przestrzenią i aktorem. Był to spektakl realizujący postulaty manifestu teatru zaskoczenia, dlatego wprowadzono w nim wyszukane środki sceniczne. Domagał się tego zresztą charakter samego teatru Madeleine, którego publiczność zaliczała się do bogatego mieszczaństwa i należała do najbardziej wyrafinowanych w mieście. Paryski teatr mieścił się w kategorii „tradycyjnych” teatrów, co uniemożliwiło wprowadzenie w życie postulatów teatru magnetycznego. Pomimo to Prampolini ufał, że swą pantomimę zdoła zaadaptować do każdej przestrzeni, łącząc doświadczenia teatru marionetek i teatru abstrakcyjnego.

W programie futurystycznej pantomimy znalazło się jednak kilka propozycji, które nie mieściły się w przyjętej konwencji, lecz były wynikiem kompromisu z Marią Ricotti, która gustowała w orientalnej baśni i symbolistycznym mimie, więc w odpowiedniej dla nich stylistyce czuła się najlepiej. Taki mariaż zaciążył na artystycznym obliczu przedsięwzięcia<sup>208</sup>. I tym razem założenia projektu rozminęły się z jego realizacją. Konieczność kompromisu spowodowała, że pierwsze występy paryskie były dalekie od teoretycznych założeń Prampoliniego. Na dodatek zawodziło wykonanie dekoracji, jak i przypadkowe oraz źle uszyte kostiumy. Brakowało też aktorów gotowych poddać się artystycznym eksperymentom. Pomimo to udało się jednak pozyskać kilkoro ciekawych, przekonują-

<sup>206</sup> Por. *La Pantomime futuriste au Théâtre de la Madeleine*, „La fiera letteraria”, 8 maja 1927; R. Vasari, *La pantomima futurista „L’Impero”*, 30 sierpnia 1927; *Il teatro della pantomima futurista di Enrico Prampolini*, „La vita femminile”, 1 kwietnia 1928; *Enrico Prampolini e la „pantomima futurista”*, „L’ambrosiano”, 12 maja 1927.

<sup>207</sup> Już w 1919 r. Prampolini zainteresował się marionetką i pantomimą. Marionetka miała zastąpić aktora, który swoim subiektywizmem burzył konstrukcję spektaklu, i dać jednocześnie scenografowi pełnię wolności twórczej, umożliwiając mu stworzenie jednolitej koncepcji całości. Jednak plan był nie do zrealizowania. Pokazuje to wyraźnie przygoda Prampoliniego z pantomimą.

<sup>208</sup> Należy jednak podkreślić, że dla wielu paryskich recenzentów to Ricotti była najjaśniejszym punktem francuskich pokazów. Paryżanie zdążyli poznać jej możliwości mimiczne w teatrach Atelier i Maison de l’Euvre. Spodobało im się jej „klasyczne piękno” oraz „prostota, styl i dziwny wewnętrzny płomień, jednocześnie gorący i wstydlivy”, P. Moliterni, *Franco Casavola. Il futurismo e lo spettacolo della musica*, s. 233. Ona sama tak wypowiadała się na temat swego zainteresowania pantomimą: „Pantomima jest alegorią życia, syntezą uczuć, ruchomym freskiem wszystkiego tego, co porusza i fascynuje nasze serca i nasze oczy”, tamże, s. 234. Swą współpracę z futurystami podsumowała zaś następująco: „Mogłam dzięki nim zrealizować swoje marzenie: doskonałą harmonię ekspresywnej myśli, którą wspomogła wiernie muzyka, kolor i forma”, s. 235. Por. cały przegląd recenzji: tamże, s. 229–249.

cych wykonawców. Byli wśród nich Vaclav Veltchek i Lydia Wisiakowa<sup>209</sup>. Oto, co o ich występach napisał Ruggero Vasari:

Vaclav Veltchek i Lydia Wisiakowa to – jakby rzekł Marinetti – typowo futurystyczni mimowie. To na nich opierała się futurystyczna część widowiska. Ich stylizowane to znów zdeformowane gesty były właściwe. Mimikę zbudowali na marionetyzacji i mechanizacji przedstawianej postaci. Żadnych patetycznych erotycznych zmysłowych histerycznych neurastenicznych ruchów: wszystko wystudiowane wyważone z wielkim artryzmem. Automaty bez duszy będące tam od zawsze. Nie na scenie, lecz w nieskończonej przestrzeni przeżywały swą kosmiczną tragedię. Veltchek i Wisiakowa to najwierniejsi interpretatorzy futurystycznej wrażliwości i choreografii<sup>210</sup>.

Dziś, z perspektywy lat, przedsięwzięcie to rodzi wiele pytań dotyczących zarówno samych tekstów/partytur, jak i ich inscenizacji, np. nieliczne fotografie, które przetrwały do naszych czasów, są czarno-białe, co uniemożliwia określenie kolorystyki spektaklu. Chociaż widowisko wzbudziło duże zainteresowanie i doczekało się licznych prasowych komentarzy<sup>211</sup>, to jednak z zamieszczonych w nich informacji można odtworzyć je jedynie w skromnej części. I tak na przykład wiadomo, że w programie znalazły się:

*La Naissance d'Hermaphrodite* (*Narodziny Hermafrodyty*, pantomima: Vittorio Orazi, muzyka: Ottorino Respighi). Jej akcja rozgrywa się na dworze w Urbino, gdzie poeta Aretino recytuje wiersz, którego bohaterką jest nimfa Salmaki, zakochana w Hermafrodycie i wynagrodzona za swą miłość przez bogów, którzy sprawiają, że udaje się jej na zawsze połączyć z kochankiem. Słowa poety zostały przełożone na język gestów. Prampolini ożywił scenę zielonym i czerwonym światłem, lecz pomimo to oceniono ją jako konwencjonalną, a wrażenie to potęgowały bogate kostiumy, w które odziano postaci.

*L'agonie de la rose* (*Agonia róży*, akcja mimiczna z muzyką Vincenza Davico). Ten minispektakl określono jako posługujący się romantycznym językiem, co każe się domyślać, że i na ten fragment duży wpływ miała Maria Ricotti. Został on bardzo źle przyjęty przez obecnych na sali surrealistów i eksdadaistów.

*Les Trois Moments*<sup>212</sup> (*Trzy chwile*, pantomima: Luciano Folgore, muzyka: Franco Casavola). Russolo zaprezentował tu swoje dwa nowe urządzenia, produkujące dźwięki wentylatora i gramofonu. Światło, kostiumy, oprawa sceniczna i choreografia zostały natomiast przygotowane przez Prampoliniego. Scenerię pierwszej sceny widowiska tworzy las. Zza drzewa wyskakują nimfa i satyr, któremu udaje się ją uwieść i namówić na wyprawę do dużego miasta. Akcja przenosi się więc do hotelowego hallu, gdzie dla odmiany grę miłosną prowadzi wentylator i gramofon, a przygląda im się winda, jeżdżąc w podnieceniu w górę i w dół oraz błyskając zielonym i czerwonym światłem. W końcu bohaterowie docierają do hotelowego pokoju. Nagle daje się słyszeć przeraźliwy odgłos.

<sup>209</sup> W zespole tańczyli również: Japończyk, Niemiec, Rumunka, Rosjanka, Angielka, Amerykanka i dwóch Francuzów.

<sup>210</sup> R. Vasari, *La pantomima futurista. Artisti Italiani del Teatro Moderno*, „L'Impero”, Rzym 31 sierpnia 1927.

<sup>211</sup> Por. przypis 206. Kilka recenzji przedrukował G. Antonucci w: *Cronache del teatro futurista*, s. 247–253, natomiast G. Berghaus opublikował 7 zdjęć ze spektaklu, *Italian Futurist Theatre*, s. 452–462. Por. także G. Antonucci, *Il teatro della pantomima futurista*, w: *Lo spettacolo futurista in Italia*, Studium, Roma 1974, s. 113–124.

<sup>212</sup> Szczegółowy opis w: P. Moliterni, dz.cyt., s. 249–251.

Gdy, zaintrygowani, otwierają drzwi, do pokoju wdziera się intensywne światło i hałas, które zmuszają ich do ucieczki. Pozostają po nich jedynie ubrania, które zawiesili na wieszaku i które teraz zdają się tańczyć.

*Popolaresca* (*Opowieść ludowa*, pantomima: Prampolini, muzyka: Francesco Pratella): w rytm muzyki o wyraźnym folklorystycznym podłożu rozgrywa się historia miłosna, której bohaterami są włoska chłopka i japoński oficer.

*Le Drame de la solitude* (*Dramat samotności*, pantomima: Luciano Folgore, muzyka: Guido Sommi-Picenardi): popis Marii Ricotti grającej księżniczkę, która budzi się w tajemniczym pałacu, gdzie zjawia się gigantyczny potwór. Na nic zdają się próby uwolnienia od niego. Potwór zadaje swej ofercie śmierć.

*Arlequin et les travestis* (*Arlekin i przebrani*, pantomima i muzyka: Francesco Scardaoni): do nowoczesnego salonu mody trafia Arlekin i wynosi z niego dwa drewniane manekiny – Rosannę i Kolombinę. Nagle dostrzega dwie kobiety, usiłuje przyciągnąć ich uwagę, popisując się akrobatycznym tańcem, ale one odwracają się od niego, ujawniając ceny przypięte z tyłu. Widząc to, Arlekin ucieka z miasta. Spektakl bardzo spodobał się publiczności, którą urzekła lekkość wykonania i grajca tancerzy.

*Le Marchand des coeurs* (*Handlarz serc*, pantomima: Prampolini, muzyka: Casavola) również został dobrze przyjęty. Dobrze oceniono choreografię i tytułową rolę, w której wystąpił Vaclav Veltchek. Zachowany opis<sup>213</sup> pozwala odtworzyć scenograficzny wysiłek Prampoliniego. Przenosimy się w oniryczny świat, zbudowany z rozmaitych światła i wielkiego czerwonego serca. Marzący o spotkaniu idealnej kobiety, bohater „kształtuje w przestrzeni” trzy kobiece sylwetki, „zaopatrując” je w trzy serca. Scenę ogarnia mrok i tylko serca świecą intensywnym czerwonym światłem. Serca następnie tracą oryginalny kształt i tylko jeden z tworzących je reflektorów zachowuje czerwoną barwę światła, podczas gdy dwa inne świecą teraz na biało i niebiesko. „Rozbiegane” światła, symbolizujące wyśnione kobiety, przesywają przestrzeń sceny z taką intensywnością, że przytłoczony nimi bohater pada na ziemię. Mrok, który gwałtownie okrywa scenę, ratuje go z opresji. Z mroku wyłaniają się trzy plastyczne zarysy, ponownie symbolizujące wyśnione niewiasty. Bohater daje się ponieść uczuciom, jednak ten poryw serca pozostaje bez odpowiedzi ze strony „kobiet”. Teraz dopiero bohater uświadamia sobie, że postaci nie mają serc, zamiast nich każda sylwetka posiada okrągłą płytkę symbolizującą pusty otwór. Wkrótce na ich miejscu pojawiają się chatka, kwiat i diament, symbole różnych typów osobowości: prostej wieśniaczki, kobiety sentymentalnej i kobiety perwersyjnej. Ta metamorfoza przeraża bohatera, lecz oto w głębi sceny zauważa trzy prawdziwe kobiety. Każda z nich wykonuje osobny taniec. Szczęśliwy, że wymarzony ideał istnieje, handlarz serc pragnie zbliżyć się do kobiet, lecz nagle oddziela go od nich „astralna zasłona podświadomości”, która uniemożliwia mu przeżycie w rzeczywistym świecie tego, co wyśnił.

Jak donosiło „L’Impero”, w pierwszej i czwartej scenie wykorzystano zastawki w trójkątnym i kwadratowym kształcie oraz rozsuwaną drabinę pomalowaną na różne kolory, która stanowiła wejście, natomiast w scenach drugiej i trzeciej na środku sceny zawieszono wielki ekran użyty do gry cieni, a także projekcji filmowej dekoracji<sup>214</sup>.

<sup>213</sup> Tamże, s. 241–253.

<sup>214</sup> [-], *Penombre di retroscena e fantasmagorie di arcoscenico*, „L’Impero”, 10 czerwca 1927.

Dekoracje pełniły funkcje osób dramatu, „występując” jako liryczny ekwiwalent aktora; taniec oparto na zmechanizowanym ruchu; niestety, kostiumy oceniono jako mało efektowne.

*Interpretation mimique* (*Interpretacja mimiczna*, pantomima: Maria Ricotti, muzyka: Florent Schmitt, Isaac Albeniz, Edward Grieg i Claude Debussy): były to trzy tańce i interludia musicalowe, będące mieszaniną tańca współczesnego i mimu, skoncentrowanego na gestyce oraz mimice twarzy. Podobno stylizowane tło autorstwa Prampoliniego źle komponowało się z występem aktorki, czemu publiczność nie omieszkła dać wyrazu.

*Urashima* („japońska” pantomima, muzyka: Armande de Polignac i Toshi Komori): to sentymentalna historia o człowieku, który ratuje żółwia, a ten okazuje się księżniczką. Podąża więc za nią do podziemnego królestwa, gdzie spędza trzy dni, a po powrocie na ziemię stwierdza, że minęło trzysta lat. Tym razem orientalizująca stylistyka kostiumów nie najlepiej pasowała do niewyszukanego tła scenicznego, co wpłynęło na ocenę spektaklu przez publiczność.

*Cocktail* (pantomima: F.T. Marinetti, muzyka: S. Mix, scenografia: E. Prampolini): akcja toczy się w cocktail-barze: na dwóch półkach stoi dziesięć butelek (granych przez aktorów), pod nimi – trzymetrowy syfon. Wchodzi klient i zamawia drinka. Butelki usiłują połączyć swą zawartość, ale jedna z nich się buntuje. Zaczyna się szybko obracać, a jej ruchom towarzyszy „bombardowanie kolorowych świateł”, którymi rozbłyskuje syfon. Dwóch innych klientów usiłuje pochwycić butelkę, zamiast tego zaczynają z sobą walczyć. Wszystko to dzieje się w rytmie jazzującej muzyki Mixa. Na scenie triumfuje radosny chaos wynikający z alkoholowego upojenia. Ludzie stają się przedmiotami, natomiast maszyny przeistaczają się w inteligentne istoty. A wszystko to przy doskonałej harmonii ruchu, muzyki, światła i kolorowych kostiumów wykonanych z mieniających się tkanin. Był to chyba najlepiej przyjęty fragment widowiska<sup>215</sup>.

Pomimo rozmaitych problemów i niedociągnięć oraz kąśliwych uwag ze strony miejscowych komentatorów (skrytykowano właściwie wszystko – rozwiązania techniczne, scenografię, choreografię, muzykę), 31 paryskich przedstawień przyniosło organizatorom kasowy sukces. Prampolini zapowiadał kolejny sezon na jesieni, lecz wyłącznie z „futurystycznym” repertuarem. Planował również *tournee* do Londynu, Europy Wschodniej i Stanów Zjednoczonych. Jednocześnie chciał wystawić swój spektakl we Włoszech. Międzynarodowe marzenia nie ziściły się, nigdy na przykład nie powtórzone już pantomim w Paryżu. Zorganizowano jednak przedstawienia w Turynie (6 i 7 marca 1928), w Bergamo (13 marca 1928), w Mediolanie (16–22 marca 1928). Prampolini był menedżerem przedsięwzięcia, scenografem i choreografem, a Casavola – dyrektorem muzycznym. Pokazano *Tre momenti*, *Popolaresca* (którą, inaczej niż w Paryżu, przyjęto bardzo dobrze), *Marchand* (tym razem jako *Mercante di cuori*) i *Cocktail* oraz nowe utwory: *L'ora del fantoccio* (*Czas lalki*, Luciano Folgore i Alfredo Casella), *La salamandra* (*Salamandra*, Luigi Pirandello, Massimo Bontempelli), *Voluttà geometrica* (*Geometryczna rozkosz*, Luciano Folgore i Guido Sommi-Picenardi), *Ritmi spaziali* (*Rytmy przestrzeni*), *Simultaneità d'essenze* (*Symultaniczność esencji*), *Prefazione*

<sup>215</sup> Zapis pantomimy w TFI, t. 2, s. 113.

(*Wprowadzenie*, Prampolini, muzyka Russola), *Il pesce meccanico* (*Mechaniczna rybka*)<sup>216</sup>.

O *L'ora del fantoccio* wiadomo, że była artystyczną syntezą tego, co ludzkie i mechaniczne w teatrze: na abstrakcyjnej scenie, zdynamizowanej wielkimi geometrycznymi formami, pojawiają się mężczyzna i kobieta. Zostają skonfrontowani z dwoma kukłami i dwoma marionetkami, które przekładają erotyczne odczucia ludzi na sceniczne gesty. Ruchy tancerzy posiadają zarówno ludzki, jak i mechaniczny charakter. Z kolei *La salamandra* to zestawienie mitologicznego świata pasterzy i nimf ze współczesną parą ludzi: starają się oni pozbyć salamandry, wrzucając ją do ognia, a gdy ta usiłuje uciec, bożek Pan zabija ją saksofonem. W finale saksofon i salamandra płoną. Informacji na temat *Voluttà geometrica* jest jeszcze mniej. Rozegrano ją w abstrakcyjnej scenerii (czarna, wielka sala, w tle posąg Wieczności)<sup>217</sup>, a jej treścią był taniec kobiecej postaci i „mechanicznego” Adama.

Program przyjęto bardzo dobrze, a ton i charakter recenzji uświadamia, jak bardzo w ciągu kilku lat zmieniły się estetyczne upodobania publiczności oraz język dziennikarzy, recenzentów czy krytyków. Oceny spektaklu pokazują, że ze swobodą poruszają się oni teraz w nowej estetyce. Echa poczynań włoskiego artysty dotarły także do Polski. O występie włoskiej pantomimy w Paryżu pisano w „Wiadomościach Literackich”:

Zadaniem [pantomimy Prampoliniego] jest odrodzenie klasycznej włoskiej pantomimy, przeniesionej na grunt nowoczesny, w ramach dzisiejszych, z użyciem najnowszych środków „psychologii plastycznej”, architektury świetlnej i „mechanizmu malarsko-muzycznego”. Współrzędne działanie muzyki, malarstwa i gestu wywołać ma w duszy widza-słuchacza jeden wspólny rytm. Do celu tego pantomima dąży nie za pomocą logiki, lecz posługując się instynktem i intuicją. Jeśli chodzi o wystawę, to wyzbywa się dekoracyjności, która jest powierzchnią rzeczy, a zastępuje ją architekturą-głębią. Z ruchów zaś eliminuje wszystko, co zbędne – półruchy, przejścia łączące dwa gesty, kreśląc jedynie linie konieczne i zasadnicze. (...) niezbyt wiele wnosi do sztuki (...). Grają przeważnie cudzoziemcy: Czech, Japończyk, a przede wszystkim Rosjanie i chwilami ma się wrażenie, że to nowa – gorsza – edycja baletu Diagilewa, tym bardziej że element taneczny w pantomimie tej z pewnością ma poważniejszą rolę niżby należało. Przez zbyt wielką ilość „wstawek” pantomima zatracą swe pierwotne znaczenie – wyrażenie się za pomocą ruchu i mimiki. Taniec dzięki swemu dynamizmowi jest nawet, jak na pantomimę, zbyt wielkim skrótem psychologicznym i zbyt wielkim uproszczeniem akcji. Natomiast nowy i ciekawy element (...) to (...) samoistne życie martwych przedmiotów, wymowa ich, nadanie praw, któreśmy ludzie, w zazdrości sobie jedynie przypisali. Przypadkowe, zazwyczaj nieobserwowane skrzywienia i szmery otaczających nas mebli, mają swą specjalną poezję; futuryści wyzyskują odgłosy wszystkich maszyn i słusznie podnoszą je do godności samodzielnych aktorów. Apoteozą tego jest ożywiony dialog między fonografem a wentylatorem, śledzony przez ślepiec pozornie tylko martwej windy<sup>218</sup>.

<sup>216</sup> *Sgambettamenti e contorsioni al suono dell'ineffabile rumorarmonio*, „Gazzetta del Popolo”, 8 marca 1928; [-], „La Stampa”, 8 marca 1928. Recenzje z włoskich występów zespołu pantomimy zebrał G. Antonucci, *Cronache del teatro futurista*, s. 247–254.

<sup>217</sup> Por. [-], [-], „La Stampa”, Torino, 7 marca 1928.

<sup>218</sup> A. Wyleżyńska, *Włoska pantomima futurystyczna – recenzja ze spektakli w paryskim Teatrze de la Madeleine*, „Wiadomości Literackie”, 28 sierpnia 1927, nr 35.

Sam Prampolini napisał natomiast o swym przedsięwzięciu:

Pantomima futurystyczna jest wyrazem mimicznej gry naszych czasów. To, co charakteryzuje XX wiek, to w istocie dominacja maszyny; nasze życie przebiega w dynamicznym rytmie maszyn, dlatego mechaniczne życie ducha Teatr Pantomimy uczynił cnotą, tworząc simultaniczność między sztuką czasu i przestrzeni. Temat, muzyka, choreografia współtworzą sceniczną jedność spektaklu, osiągając mechaniczną synchronię między sztuką dźwięków i sztuką gestu<sup>219</sup>.

Autor cytuje również pozytywne wypowiedzi na temat włoskiej pantomimy takich sław, jak Jean Cocteau („światła... żyją wraz z postaciami. Są tam białe światła, które świecą jak magnes, i mrok, jaki można ujrzeć jedynie na świecących okładkach kryminałów”) czy André Antoine („Prampolini pokazał widowisko o znaczących wartościach artystycznych (...), które, bez wątpienia, wychodzi poza banalność i przenosi widza w niezwykle ciekawy artystycznie świat”)<sup>220</sup>.

## 5. NOWA TEATRALNOŚĆ W SYNTETYZIE FUTURYSTYCZNEJ

### Droga futurystów do teatru syntetycznego. Manifesty

Pomimo gromów, jakie rzucał na stan życia teatralnego w swoim kraju, Marinetti wierzył w teatr, dlatego okres krytyki musiał ustąpić wreszcie miejsca próbie stworzenia pozytywnej alternatywy. Na jej charakter miały z pewnością wpływ doświadczenia wyniesione z futurystycznych wieczorów. Największą inspiracją okazało się jednak tradycyjne włoskie *variétés*. Marinetti nie był pierwszym, który uważnie przyglądał się rozrywce estradowej<sup>221</sup>. On jednak, jak się wydaje, posunął się najdalej w swych teatralnych planach fuzji teatru i kabaretu. Inwencja, cudowność, karykatura, ironia, absurd, wesołość, odkrywczy cynizm, błazeństwo, dowcip językowy, dynamika formy i koloru, współudział publiczności – oto, czym *variétés* zaimponowało futurystom. Było ono rodzajem widowiska rozrywkowego, które zyskało ogromną popularność około roku 1890 i cieszyło się nią do końca lat trzydziestych XX wieku. Korzystało początkowo z doświadczeń wypracowanych przez *caffé concerto*, a następnie *avanspettacolo* i rewii, na pod-

<sup>219</sup> E. Prampolini, *L'arte del gesto e del movimento*, w: 2000, 1931 nr 2, następnie przedrukowywany w innych periodykach. Także w: S. Sinisi, dz.cyt., s. 82.

<sup>220</sup> Całe wypowiedzi Antoine'a i Cocteau w: P. Moliterni, dz.cyt., s. 240 i 246.

<sup>221</sup> Podobno już w 1896 r. Oscar Panizza zauważał, że stylistyka *variétés* zaczęła przenikać do „klasycznej sztuki”. W 1900 r. Otto Julius Bierbaum określał ją jako najlepiej oddającą psychologiczny stan współczesnego człowieka. I w podobnym tonie utrzymany był manifest artystyczny Ernsta von Wolzogen, założyciela pierwszego niemieckiego kabaretu. Ważny był też głos Georga Fuchsa, który *variétés* poświęcił jeden z rozdziałów swojej książki *Rewolucja teatru*. Por: G. Berghaus, *Italian Futurist Theatre*, s. 165.

stawie francuskiego modelu *café chantant*<sup>222</sup>. Był to typ przedstawienia organizowanego dla bywalców luksusowych i elitarnych kawiarni na rozkładanej estradzie, ustawianej na wolnym powietrzu w pobliżu kawiarnianych stolików. Występowali w nim zaangażowani na kontraktach piosenkarze i komicy. We Włoszech jego rozwój datuje się od roku 1890, kiedy to w Neapolu otwarto elitarny lokal Salone Margherita. W roku 1909 dołączył doń rzymski Teatro Jovinelli Raffaele Vivianiego, a 3 lata później również rzymska Sala Umberto Ettore Petroliniego. Z czasem nazwę *caffé concerto* zastąpiło określeniem *varieta*. Wciąż korzystano z atrakcji zaproponowanych w poprzednim dziesięcioleciu, lecz starano się nieustannie zaskakiwać publiczność nowymi niespodziankami. Źródłem ich były tzw. pawilony cudów (*padiglioni delle meraviglie*), gdzie – obok tradycyjnych już pokazów komików i piosenkarzy – prezentowali swe talenty i atrybuty tancerze, akrobaci, iluzjoniści czy kobiety z brodą. Od roku 1910 *variétés* włączyło do programu krótkie pokazy filmowe, np. kilkuminutowe farsy lub mroczne dramaty.

*Variétés* szybko dostosowało swą ofertę do wymagań i gustów wszystkich grup odbiorców. W większości miast pojawiły się pawilony widowiskowe, w których dużo mniej zamożni widzowie mogli obejrzeć programy złożone z popisów aktorów, tancerzy, śpiewaków i parodystów. W latach I wojny światowej ten rodzaj widowiska mocno zrosł się z włoską rzeczywistością: organizowano wówczas spektakle dla żołnierzy i dla ich rodzin, dla rannych i dla więźniów wojennych. Chętnie sięgano do dialektów i do regionalnych kultur, tak żywych i kochanych w Italii do dzisiaj. Odpowiedziano tym samym na futurystyczne hasła, by: stworzyć rozrywkę masową (niewymagającą wysiłku umysłowego) i stopić w jedno życie i sztukę (zawrzeć w sztuce rytm codzienności). Największe nazwiska twórców tego gatunku to: Nicola Maldacea – twórca włoskiej specjalności o nazwie *macchieta*<sup>223</sup>, Leopoldo Fregoli, Ettore Petrolini, Raffaele Viviani i wielu innych. Ich talenty zrodziły wiele niezapomnianych monologów, skeczy, parodii czy żartobliwych piosenek, a *macchieta* pozostawiła Włochom w spadku galerię komicznych typów ludzkich. W latach trzydziestych XX wieku zmieniająca się moda (popularność kina, przepych paryskiej rewii, amerykański jazz) wymogła na *variétés* wiele modyfikacji; przez następnych 20 lat królowały w nim *avanspettacolo* i rewia.

Napisany przez Marinettiego w okresie największego powodzenia teatru *variétés* manifest *Il teatro di varietà* (1913)<sup>224</sup> był deklaracją współpracy i zapowiedzią przyszłej wymiany doświadczeń. Istotnie, w ówczesnej rzeczywistości teatralnej jedynie *variétés* mogło stać się sprzymierzeńcem futurystów. Już sama formuła kabaretowego spektaklu (składanka krótkich, dynamicznych numerów, opierająca się na komizmie i częstej zmianie nastrojów) wydawała się mieć wiele wspólnego z futurystycznym wieczorem. W kabarecie musiało się wiele i szybko dziać, tekst musiał być komunikatywny, puenta jasna. Królował komizm, a także „ironiczna dekompozycja wszystkich wytartych

<sup>222</sup> Por. M. Gurgul, *Od café chantant po avanspettacolo i rewię, czyli Teatr Variétés i jego gwiazdy*, w: *Historia teatru i dramatu włoskiego od XIX do XXI wieku*, s. 212–218; F. Mottola, *Il teatro di varietà*, Nuove Edizioni Culturali, Milano 1995; R. Marzucco, *L'avventura del cabaret*, Ed. Lerici, Cosenza 1983; A. Polacci, *Il teatro di rivista*, Ed. Corso, Roma 1989.

<sup>223</sup> *Macchieta* to postać o odwiecznych komicznych cechach (pijaka, utracjusza, zdradzany mąż), ale także wzbogacona o pewne rysy charakterystyczne dla danego środowiska. Znane były zwłaszcza neapolitańskie *macchiette*.

<sup>224</sup> F.T. Marinetti, *Il teatro di varietà*, DE MARIA, s. 111–119, por. s. 31.

prototypów Piękna, Wielkości, Podniosłości, Religijności, Drapieżności, Ponętności i Okropności”. Ekspozowano prawa rządzące ludzkim życiem: szybkość, transformację, sprzeczność, nakładanie się różnych rytmów. Obalano „wszystkie nasze wyobrażenia o perspektywie, proporcji, czasie i przestrzeni”<sup>225</sup>. I wciąż poszukiwano czegoś nowego.

Marinetti nie traktował jednak *variétés* wyłącznie jako wzoru do naśladowania. Byłoby to zapewne niezgodne z futurystycznym pędem do oryginalności. Od razu narzucał własną wizję artystycznej przyszłości: „Futuryzm chce przekształcić Teatr *Variétés* w teatr zdumienia, rekordu i fizycznego szaleństwa”<sup>226</sup>. Należało więc zaburzyć wszelką logikę, postawić na absurd, uzależnić poczynania od końcowego efektu zaskoczenia. Przyszłość pokazała, że propozycje Marinettiego nie spotkały się z przychylnością twórców teatru *variétés*. Nie wydaje się, by byli oni skłonni zaakceptować je *en bloque*, jak to sobie wyobrażał Marinetti. Ci, którzy pozostali wierni ludowemu audytorium, odwoływali się z pewnością do nieco innej tradycji masowego *entertainment*. Ci z kolei, którym udało się nawiązać dialog z publicznością z wyższych sfer, także musieli stawiać sobie inne artystyczne cele. Wszystkim im jednak przyświecało tak bezlitośnie wyszydzone przez futurystów pragnienie sukcesu, gdyż sukces oznaczał po prostu przetrwanie, zdecydowanie bardziej problematyczne, gdy na horyzoncie pojawił się kinematograf. O ile więc futurystom mógł zachęcić ich do penetracji nowych pokładów absurdu, o tyle z pewnością nie odnosili się entuzjastycznie do propozycji maltretowania publiczności i o zawrót głowy musiał ich przyprawiać pomysł przyklejania widzów do foteli oraz – co gorsza – zwrot kosztów zniszczonych w ten sposób kreacji. Nie zapominajmy wreszcie o najważniejszym aspekcie sprawy: wszyscy mieli powody, by być zazdrosnymi o sławę. Być może dlatego współpraca futurystów z estradą nie rozwinęła się i nawet słynny Ettore Petrolini, pomimo licznych futurystycznych deklaracji podziwu oraz uwielbienia, wycofał się z artystycznych związków z Marinettim i jego drużyną<sup>227</sup>.

<sup>225</sup> Cyt. w tłum. A. Zielińskiego, w: E. Udalska (red.), O DRAMACIE, s. 298–302.

<sup>226</sup> Tamże.

<sup>227</sup> Ettore Petrolini (1884–1936) zaczynał od grania typów z Trastevere charakterystycznych dla macchietty i posiadających tradycję w teatrze dialektalnym; był prowokatorem znanym z satyrycznego tonu, nieprzejednanym wrogiem sentymentalizmu i mistrzem parodii. Na zaczepki publiczności odpowiadał agresywnie i to między innymi dzięki temu zyskał artystyczną sławę. Zakończony sukcesem *tournee* w Ameryce Łacińskiej pozwoliło mu po powrocie założyć własny zespół. Porzucił też macchietę i przeniósł się do, wyżej notowanej w rozrywkowej hierarchii, rewii. Znany z antynaturalistycznej manieri aktorskiej, opartej na agresywnej, przerysowanej mimice i gestach oraz na wydawaniu bulwersujących publiczność dźwięków, nieustannie wychodził z roli, a wówczas zasypywał publiczność złośliwościami. Futurysty podziwiali aktorstwo Petroliniego i jego recytacje, w których uczestniczyło całe ciało: absurd, groteskę, nielogiczność, rytm, które pozwalały odkryć nowe pokłady ekspresji i uruchomić nowe płaszczyzny odbioru. Petrolini odszedł od realizmu na rzecz „symfonii gestów, intonacji, dźwięków”, a Corra nazywał go mesjaszem nowego teatru. Pierwszy kontakt nastąpił z początkiem 1916 r., kiedy to Petrolini zdecydował się włączyć do programu kilka syntez. Początkowo nie wywołały one oddźwięku u publiczności (grał je od października 1916 r. w Rzymie i Mediolanie). Dopiero w Neapolu, w programie prezentowanym od 19 stycznia do 13 lutego 1917 r. odniósł wielki sukces, grając między innymi *Zero meno zero* (Folgora). Petrolini zaprzyjaźnił się z Cangiullem. Przygotowali razem kilka skeczy i syntezę *Rodioscopia*, którą Petrolini wystawił 12 lutego 1918 r. w Politeamie w Neapolu. Z Buzzim natomiast w 1924 r. napisali syntezę *Bottega di Panto*. Inni twórcy, którzy wzbudzili zainteresowanie futurystów, to Luciano Molinari i Edoardo Spadaro. Luciano Molinari (1880–1940) był aktorem i autorem rewiowym, znanym z nienagannego stroju, dobrych manier i niechęci do niskich gustów. Sam obrażał publiczność (jak futurysty) i parodiował futurystyczne manifesty. W 1913 r. sparodiował *Chorą fontannę* Palazzeskiego. 1–2 kwietnia 1916 r. umieścił cztery syntezy w programie, który zaprezentował

W roku 1915 zredagowano *Manifesto del teatro sintetico* (*Manifest teatru syntetycznego*)<sup>228</sup>, stanowiący próbę usystematyzowania i pogłębienia dotychczasowej refleksji teatralnej. Promował on nowy teatr, tworzony pod wpływem bodźców płynących ze strony sztuk plastycznych i wiedzy o współczesnym świecie. Już w podtytule nowy teatr został określony jako: atechniczny, dynamiczny, symultaniczny, autonomiczny, alogiczny, irrealny. Jego „syntetyczność” oznaczała zwięzłość harmonizującą z „ultraszybka i lakoniczna” wrażliwością i nie bez znaczenia była tu konkurencja kinematografu<sup>229</sup>. „Atechniczność” przywracała wolność i znaczącą dla kształtu spektaklu rolę autorowi, natomiast „dynamiczność” i „symultaniczność” pozwalały zaskakiwać publiczność szybkością, bogactwem pomysłów i wprowadzić na scenę rodzaj poetyckiej analogii. „Autonomiczność, alogiczność, irrealność” oznaczały zaś uwolnienie od zasad logiki i obowiązku „fotografowania” rzeczywistości, a zamiast tego były impulsem do rozwijania nowej wrażliwości teatralnej (człowiek obdarzony wrażliwością teatralną reaguje na pewną szczególną rzeczywistość, „która gwałtownie atakuje nerwy”). W manifestie jest też mowa o wyeliminowaniu istniejących dotąd podziałów gatunkowych i zastąpieniu ich nowymi, adekwatnymi formami:

Znieść farsę, wodewil, skecz, komedię, dramat i tragedię – po to, by na ich miejsce wprowadzić rozliczne formy teatru futurystycznego, takie jak utarczki słów na wolności, symultaniczność, kompenetracja, poemat animowany, udramatyzowane doznanie, dialogowa wesołość, akt negatywny, dowcip odbijany echem, pozbawiona logiki dyskusja, syntetyczna deformacja, naukowa migawka.

## Kolor, światło, ruch i stany ducha. Realizacje

Założenia obu manifestów wzbogacono o doświadczenia futurystycznych malarzy prowadzone z plastycznym tworzywem, a oni sami sięgnęli po pióro, by współtworzyć nowy teatr. Jednym z bardziej znanych tekstów, do dziś chętnie cytowanym w antologiach, jest hołdująca abstrakcji synteza Depera *Colori*<sup>230</sup> (*Kolory*). Jej akcję tworzą dźwięki, kolory

przed publicznością neapolitańskiego teatru La Fenice. Był to wielki sukces. Marinetti chciał koniecznie wziąć udział w tym wydarzeniu, występując z mową, lecz Molinari nie zamierzał dzielić się sławą. Poza tym odrzucił utwory, które na tę okazję zaproponował Marinetti, i sam dokonał wyboru syntez. Były to *Detonazione*, *La donna non esiste*, *Decisione* Cangiulla i *Davanti all'infinito* Corry i Settimellego. Tym samym przekreślił możliwość dalszej współpracy z Marinettim. Odoardo Spadaro (1895–1965) to śpiewający aktor (*chansonnier*) z Florencji; znany z parodiowania słynnych aktorów i pieśniarzy, występował w krótkich komediach dialektałnych. Corra i Settimelli napisali dla niego rewię *Becco+Becco=Felicità*. Niestety, współpraca nie ułożyła się. Futurysty mieli nadzieję, że gwiazdy estrady zechcą wesprzeć swymi umiejętnościami oraz sławą pomysł zorganizowania futurystycznego cyrku i musicalu. Ich pomysłodawcą był niezwykle aktywny wówczas Settimelli. Jednak żadnej z obu idei nie spróbowano nawet zrealizować.

<sup>228</sup> F.T. Marinetti, E. Settimelli, B. Corra, *Manifesto del teatro sintetico*, DE MARIA, s. 164–171; tu w tłum. A. Zielińskiego, w: O DRAMACIE, s. 302–307. Por. także s. 31.

<sup>229</sup> Nie ograniczała się jednak do pojęcia krótkiej formy, która nie była oryginalnym futurystycznym pomysłem. Skondensowane scenki dramatyczne prezentowało *variétés*, a w 1911 r. pismo „Comoedia” ogłosiło konkurs na „szybką” sztukę (do 50 linijek tekstu). Z pewnością i te eksperymenty zainspirowały futurystów, a niemniej ważną okazała się wizyta Marinettiego w teatrze Studio u Meyerholda w 1914 r., gdzie zaprezentowano „mimiczne miniatury” i „krótkie poematy gestyczne” (np. *Antoniusz i Koleopatra*) i na prośbę gościa zaimprovizowano trzyminutowego *Otella*. Por. U. Ronfari, *I fantasmi del teatro futurista*, „Hystrion” 1996, nr 3, s. 43.

<sup>230</sup> F. Depero, *Colori* (TFS–Avvenimenti–1916), TFS–1993, s. 177–180.



Dialog, polegający na powtórzeniach „słownowolnościowych” ekwiwalentów, może trwać w nieskończoność. Synteza jest wielkim świętem synestezji. Jak wynika z przytoczonych „kwestii”, poszukiwanie ekwiwalentów kolor/dźwięk stało się jedyną racją tego spektaklu<sup>234</sup>. Nie ma w nim „żywych” aktorów (choć tak naprawdę to oni powinni udzielać głosu kolorom, kryjąc się w kulisach), ani tak zwanej anegdoty. Dopiero tak „oczyszczona” scena staje się przestrzenią realizacji najprawdziwszego dramatu – dramatu „chromofonicznego”. W zrozumieniu idei tego utworu z pewnością może pomóc jeden z wczesnych tekstów teoretycznych Depera, *Complessità plastica – gioco libero futurista. L'essere vivente artificiale (Plastyczna złożoność – nieograniczona fantazja futurystyczna. Ożywiona sztuczna istota)*, powstały na krótko przed omawianą tu syntezą. Autor pisze w nim:

Powstanie w cudowny sposób kompleks niewidzialnego-nieuchwytnego-nieprawdopodobnego-niesłyszalnego – instynktowna ARCHITEKTURA – ulotna – spiralne poddmuchy światła, które w niewidzialny sposób dowiązują się do fonicznych emanacji zgggrrzzzytów – warrrrrkotu – szmeeeeerrrów wszystkich hałassósszzzTT<sup>235</sup>.

Dźwięk i kolor rządzą także utworem Balli pt. *Per comprendere il pianto*<sup>236</sup> (*Aby zrozumieć płacz*). Całość jest oparta na kontraście: dotyczy on zarówno wprowadzonych na scenę barw, jak i języków oraz światopoglądów, którymi posługują się bohaterowie. Utwór jest wymierzony we wszelką powagę, dlatego trudno się dziwić, że tak wiele w nim groteski. Na scenie stoją Mężczyzna ubrany na biało i Mężczyzna ubrany na czarno (i, o zgrozo, noszący damski strój żałobny). W tle kwadrat, który podzieliły między siebie czerwień i zieleń. Mężczyźni rozmawiają „z najwyższą powagą”, choć używają różnych kodów: Biały posługuje się głoskami, Czarny – liczbami.

**Czarny** Aby zrozumieć płacz...

**Biały** Mispikkirtitotiti

**Czarny** 48

**Biały** Brankapatarsa

**Czarny** 1215 ma mi...

**Biały** Ullurbussssut

**Czarny** 1 wydaje się, że się śmiejecie

**Biały** Sgnacarsanipir

**Czarny** 111.111. 022 zabraniam wam się śmiać

**Biały** Parplikurplotorplaplint

**Czarny** 888. Ależ, ależ na Boga! Nie śmiejecie się! Zrozumieliście?

**Biały** Iiiiiirrrrririririri

**Czarny** 12344 Dostyc! Przestańcie! Przestańcie się śmiać!

**Biały** Trzeba się śmiać<sup>237</sup>

<sup>234</sup> Jest to niewątpliwie „krok do przodu” w stosunku do syntez takich jak *Stati d'animo* Carliego (Lista, TFI, t. 1, s. 97–98), gdzie zadanie oddania „niewyraźnego” powierza się wyłącznie językowi: nielogicznym wypowiedzieniom, a nawet asemantycznym ciągom rozmaitych sylab.

<sup>235</sup> F. Depero, *Complessità plastica – gioco libero futurista. L'essere vivente artificiale* (1914), PASSA-MANI, s. 138. Por. s. 53.

<sup>236</sup> G. Balla, *Per comprendere il pianto* (TFS–Avvenimenti–1916), TFS–1993, s. 125–126.

<sup>237</sup> Tamże.

Podobnie barwa i dźwięk budują akcję nigdy nie wystawionej produkcji Balli *Sconcertazione di stati d'animo* (1916, *Zmieniające się stany ducha*)<sup>238</sup>. Balla opracował dwa jej warianty. Na białej scenie widzimy cztery postaci „wzięte z ulicy”, w ubraniach różniących się stylem i kolorem. W pierwszej scenie wykrzykują do siebie niekończące się liczby, w drugiej – rozmaite samogłoski i spółgłoski, w trzeciej – wykonują proste czynności (np. spojrzenie na zegarek, otwarcie parasola), w czwartej – usiłują dać wyraz zadowoleniu, jak i negatywnym odczuciom, a w końcu „zygzakiem” (w drugim wariantcie: sztywno i z powagą) opuszczają scenę.

Kolorem posłużył się Francesco Cangiullo w bardziej tradycyjnej syntezie *Di tutti i colori* (*We wszystkich barwach*). Jej bohaterami są Klara, jej kilkunastoletni Syn i Ojcowie – czarny, biały, czerwony i zielony. Gdy kurtyna idzie w górę, Klara stoi z pochyłą głową, znieruchomiła, sprawia wrażenie osoby upokorzonej przez los. Do saloniku wkracza mężczyzna z czarną czupryną.

**Ojciec Czarny** Dzień dobry pani. Chodzi o mojego syna, czyż nie? Co się należy? Tysiąc franków? Oto one.

**Klara** (ledwie starczy jej siły, by wziąć pieniądze i ukryć w staniku).

**Ojciec Czarny** Proszę go zawołać.

**Klara** (słabym ze wzruszenia głosem) Edmundzie.

Wchodzi chłopak, około 18 lat. Jest tak upokorzony jak Klara, pochyla głowę, by podstawić pod nos Ojcu Czarnemu swe czarne włosy.

**Ojciec Czarny** Pamiętaj. Masz moje nazwisko, moje włosy (wychodzi).

Klara i Edmund (w jednej chwili wpadają sobie w objęcia uradowani. Natychmiast potem chłopiec wychodzi z pokoju, a Klara przyjmuje poprzednią pozycję)<sup>239</sup>.

Podobna scena rozgrywa się jeszcze kilkakrotnie (i mogłoby to zapewne trwać w nieskończoność), zmieniają się jednak kolejni Ojcowie, podobnie jak zmieniają się kolor włosów i imiona Syna. Cangiullo wykorzystał kolor jako rodzaj znaczeniowego skrótów. Odróżnia on postaci, zastępując złożoną psychologię bohaterów teatru mieszczańskiego. Tak więc kolor staje się nośnikiem komizmu, a nawet swoistej satyry obyczajowej, a jednocześnie pozwala dokonać syntezy złożonej międzyludzkiej rzeczywistości.

Cangiullo jest także autorem syntezy *Luce*<sup>240</sup> (*Światło*). Przy podniesionej kurtynie oraz pustej scenie w pewnym momencie gaśnie światło i publiczność pozostaje w ciemności przez trzy minuty, które w takiej sytuacji w oczywisty sposób dłużą się nie do zniesienia. Trudno więc się dziwić, że już po krótkiej chwili rozlegają się pojedyncze głosy „Światło!”, które z czasem przeradzają się w coraz głośniejszy, natarczywy chór. Gdyby publiczność okazała zbyt dużo cierpliwości, należy sprowokować ją do reakcji, by wywołać *crescendo* głosów. Nagle światło się zapala. Wydaje się niezwykle ostre. Kurtyna powoli opada. Ten znakomity żart sceniczny, z jednej strony, wpisuje się w futurystyczny ideał spektaklu konstruowanego przy współudziale widzów, a z drugiej – w paradoksalnej, lekkiej formie uświadamia rolę wybranego tworzywa w budowaniu teatralności.

<sup>238</sup> Cytowany tu wariant opublikowano w „L'Italia futurista”, Firenze, 15 czerwca 1916, nr 2. Drugi wariant w: BALLA, s. 83–84.

<sup>239</sup> F. Cangiullo, *Di tutti i colori* („La Balza”, Messina, 27 kwietnia 1915, nr 2), TFS–1993, s. 129–130.

<sup>240</sup> F. Cangiullo, *Luce* („Dinamo”, Roma, 1919, nr 2), TFI, t. 2, s. 16–17. Por. s. 33.

Dramatyczną rolę światła doskonale uwypuklił Marinetti w syntezie *Luci*<sup>241</sup> (*Światła*). W pierwszej scenie widzowie mogą zaobserwować pojawiającą się i „ulatującą” gdzieś poświatę, co – wraz z odpowiednimi odgłosami – symbolizuje przejeżdżający pociąg. W drugiej odsłonie tło sceny oświetla intensywne światło, tworzące „ścianę koloru”. W trzeciej i ostatniej – światło pada na kielich, przywołując tym samym atmosferę zabawy oraz nastroj erotycznej ekscytacji.

Światłu i dźwiękowi podporządkował swoją syntezę *Dramma di luci*<sup>242</sup> (*Dramat światła*) Paolo Buzzi. Podnosząca się kurtyna odsłania puste pomieszczenie pograżone w półmroku. Przez otwarte szklane drzwi widać szeroką panoramę: niebo (a na nim zachodzące słońce) i jezioro. Z lewej strony otwarte drzwi. W ciemnym prześwicie świecznik, a w nim świeca. Na biurku lampka z zielonym abażurem. Na nakrytym i ozdobionym kwiatami stole trzy dwuramiennie świeczniki. Na środku u sufitu wielki żyrandol. Na konsoli ozdobionej bogato bibelotami, figurka Dzieciątka Jezus w szklanej obudowie, z czerwonym pojemniczkiem na oliwę. Wszystkie światła we wnętrzu są jednak pogaszone. Jako pierwszy „przemawia” Zachód słońca. Jego „Vuuuuuuuuuuuooooo hooohooohooozuuuuuuuuu-fiiiiiisssss”, wyprodukowane przez maszynę hałasotwórczą, jest wyrazem kończącego się dnia i zapadającej nocy. Następnie głos zabierają Księżyc, Żyrandol i Świeczniki. Ich alogicznym, aczkolwiek budowanym słowem wypowiedziom towarzyszy praca światłem.

**Księżyc** (dobrze widoczny za oszklonymi drzwiami) Jak to pani powiedzieć? (dwa głosy wibrujące młodością i miłością). Opowie mi Pani o tym w czasie kadryla. (Księżyc przesuwa się. Mrok)

**Żyrandol** (zapala się) En avant deux – Visite – Balancez – Moulinet de dames – changez-à-la queue. (Męski głos, słodki i energiczny zarazem – to wodzirej – wyznacza rytm, klaszcząc w dłonie. Mała orkiestra. Żyrandol gaśnie. Mrok)

**Trzy świeczniki** (zapalają się) Joffre, Warszawa, Papież Benedykt, Paquin, Bruksela, Tiergarten, Triest, Garibaldi, Neutralność, Interwencja, Rewolucja (Głosy męskie i kobiece, śmiechy, delikatna muzyka sztuczków i szkła. Ostatnim słowem towarzyszy odgłos policzkowania i kobiece krzyki. Świeczniki gasną. Mrok)

**Lampka** (zapala się na biurku) Rymy, ufa! Wolne wersy, dość! Słowa na wolności. A potem... A potem... na bagnety! (dynamiczny głos poety). Lampka gaśnie. Mrok.

**Światelko** (zapala się przed figurką Matki Boskiej)<sup>243</sup>

Jednocześnie rozbrzmiewa rozmodlony namiętny głos kobiecy, któremu towarzyszą dźwięki cytry. Gdy światelko gaśnie, mrok rozjaśnia zapalająca się świeca. Jej światło rzuca makabryczny blask, w tym samym momencie rozlegają się słowa: „Requiem aeternam, requiescat in pace”, przywodzące na myśl czuwanie przy zmarłym. Komentarzem do tej przerażającej chwili jest ponownie zapadający mrok rozświetlony nagle błyskawicami i dźwiękami dzwonów. Na koniec autor zarezerwował serię delikatnych, aczkolwiek niepokojących dźwięków, przypominających pocieranie zapalniczki o ścianę. Mrok, a potem blask gwiazd pojawiający się w otworze okiennym. Cisza.

Dramat światła Buzziego odsyła do serii bardzo konkretnych stanów ducha: zmysłowa przyjemność ustępuje niepokojom i strachowi. Stany ducha są także osią syntezy Ginny i Settimello, *Uno sguardo dentro di noi*<sup>244</sup> (*Spojrzenie w głąb siebie*). Oto, jak

<sup>241</sup> F.T. Marinetti, *Luci*, MT-1960/II/293, MT-2004, t. II, s. 623–624.

<sup>242</sup> P. Buzzi, *Dramma di luci* „Vela latina”, Napoli, 23 grudnia 1915, nr 51, TFS-Avvenimenti-16, s. 11.

<sup>243</sup> Tamże, s. 65.

<sup>244</sup> A. Ginna, E. Settimelli, *Uno sguardo dentro di noi* (TFS-Avvenimenti-1915), TFS-1916, s. 47–48.

autorzy budują przestrzeń ludzkiej duszy: „Scena odrealniona, o zatartych konturach. To głębia naszego Ja wewnętrznego. Na welurowej podstawie, na środku sali delikatny posążek symbolizujący duchowość. Niebieskawe światło”. Do widzów dociera zarówno „Głos mój”, jak i „Głosy wewnętrzne”, wyrażając odmienne uczucia i ukazując skrajnie odmienne emocje postaci.

Budowanie nastroju oraz emocji za pomocą światła i cienia obserwujemy także w „dramacie przedmiotów” Marinettiego *Vengono (Nadchodzą)*. Oto widok, jaki otwiera się przed widzami, gdy kurtyna idzie w górę.

Wielkopańskie wnętrze. Wieczór. Wielki zapalony świecznik. Otwarte drzwi balkonowe (w głębi, po lewej stronie), wychodzące na ogród. Z lewej, wzdłuż ściany, ale w pewnej odległości od niej stoi duży prostokątny stół przykryty serwetą. Wzdłuż prawej ściany (w której znajdują się drzwi) masywny, wysoki fotel, po jego bokach osiem krzeseł w rzędzie, po cztery z każdej strony. Przez drzwi po lewej wchodzi Majordomus i dwóch służących we frakach<sup>245</sup>.

Mężczyźni przygotowują salon dla gości, rozmieszczając odpowiednio fotele i krzesła, a następnie taborety oraz poduszki. Oczekiwanie przedłuża się. W końcu wpada przejęty majordomus z okrzykiem: „Zmiana poleceń. Są głodni. Nakryjcie do stołu!”. Służący przenoszą stół na środek sali, dostawiają krzesła, stawiają naczynia i wino. Ale to także był fałszywy alarm, więc wszystkie meble znów zostają przeniesione na miejsce, które zajmowały pierwotnie, a żyrandol zgaszony.

Scenę z lekka rozjaśnia światło księżyca wpadające przez drzwi balkonowe. Dzięki niewidocznemu reflektorowi fotel i krzesła rzucają cień na podłogę. Cienie są bardzo wyraźne i gdy reflektor przemieszcza się z wolna, w widoczny sposób wydłużają się i poruszają w kierunku drzwi balkonowych. Służący, którzy przycupnęli w rogu, są ewidentnie przerażeni i czekają, drżąc, kiedy krzesła wyjdą na ulicę.

Eksplorowanie potencjału tworzywa w budowie inscenizacji, a nawet już w obszarze tkanki dramatu kontynuowano także w następnych latach. Niestrudzonym promotorem takich poszukiwań był Marinetti, który w latach dwudziestych dał dwa znaczące, choć zapewne nie do końca przekonujące przykłady takiej dramaturgii. Mam tu na myśli pochodzącą z roku 1922 sztukę *Tamburo di fuoco (Ognisty bęben)* oraz o cztery lata późniejszą *Vulcano (Wulkan)*<sup>246</sup>. W *Tamburo di fuoco* tytułowi dramatu towarzyszy podtytuł: „afrykański dramat gorąca, koloru, hałasu, zapachu, z muzycznymi intermediami Balilli Pratelli i akompaniamentem instrumentów hałasotwórczych (*intonarumori*) Russola”. Marinetti stara się zastosować całą gamę futurystycznych środków teatralnych, by wzbogacić spektakl o nowy wymiar teatralności. Eksperymentując z tworzywami, tym razem koncentruje się na kolorze i hałasie, co zaznacza wyraźnie w rozbudowanych didaskaliach. I tak, scenografia kolejnych aktów jest osadzona w określonej kolorystyce. W pierwszym akcie, w którym dominującym, przenikającym wszystko odczuciem jest upał na przedprożach pustyni, scena jest pogrążona w ostrym pomarańcu. Drugi akt to parada „niepokojącej” zieleni, zgodnie z miejscem akcji, jakim jest las węży, a więc miejsce, gdzie na bohaterów nieustannie czyha śmiertelne niebezpieczeństwo. Dla ostatniego aktu, aktu spełnionej miłości i nadchodzącej śmierci, Marinetti wybrał głęboką czerwień. Jego propozycje przypominają inscenizacyjne zastosowania światła przez

<sup>245</sup> F.T. Marinetti, *Vengono* („Gli Avvenimenti”, 21 lutego 1915, nr 8), TFS–1916, s. 29–30.

<sup>246</sup> Szerokie omówienia obu dramatów znajdują się w II części książki, s. 148–151 i 198–201.

Achille Ricciardiego, który jeszcze niedawno realizował na deskach rzymskiego Teatro Argentina pierwsze i, jak się okazało, ostatnie przedstawienia teatru koloru. Czytając recenzje ze spektaklu, ma się wrażenie, że psychologiczne światło w trzech odsłonach pozostało statycznym tłem akcji o czysto ilustracyjnym charakterze. Nieco lepiej oceniono wykorzystanie słynnych *intonarumori*. Sztukę rozpoczynają „poświstywacze” (*sibillatori*) i „pojękiwacze” (*ululatori*), które towarzyszą pojawieniu się wycieńczonych uciekinierów na scenie. W pierwszym akcie słychać je jeszcze dwukrotnie: gdy w oczekiwaniu na zabójczy czerwony wiatr przerażeni ludzie wspominają zasypane przez piasek pustyni karawany i gdy nadchodzi kończąca akt burza piaskowa. W drugim akcie do orkiestry dołączają instrumenty produkujące odgłosy brzęku (*ronzatori*), bulgotu (*gorgogliatori*), furkotu (*rombatori*), skrzeku (*gracidatori*) i szumu (*frusciatori*). Pojawiają się jako akustyczne tło opowieści o jadowitych wężach, które opanowały miasto ludu Giuma i w scenie oczyszczania rany Kabanga. To jeden ze szczęśliwszych momentów, udaje się bowiem wprowadzić dźwięk do akcji dramatycznej na równych prawach ze słowem. Wkrótce z leśnej głuszy dolatuje ryk lwa (w akcji *ululatore*, najpierw jeden potem trzy), wywołując poruszenie wśród uciekinierów; następnie Mabima pogrąża się w kontemplacji nieprzeniknionego lasu, który nazywa „pełnym cudów”, a to, czego nie potrafią wyrazić jej słowa, biorą na siebie *intonarumori* szumu, furkotu i skrzeku, roztańczając dźwięki „muzyki lasu”. Dźwięki te i muzyczne *intermezzo* wzmagają napięcie także w scenie ataku węży, który kończy drugi akt. W ostatnim akcie oczekiwany przez Kabangę znak, odgłosy bębnow wojowników brata, stają się pełnoprawnymi protagoni-  
stami na scenie<sup>247</sup>.

W drugiej ze sztuk, *Vulcano*, tekst został wyraźnie podporządkowany realizacji założeń teatru koloru. Kolor ma czworo orędowników: małżonków Brancaccio, poetę o nazwisku Serena i pirotechnika Porporę. Małżonkowie jeżdżą po świecie, by badać wszystkie „zbiorniki ognia i koloru, muzykę, literaturę, niebo, wulkany, szaleńców” oraz szukać emocji „brutalnych, gwałtownych, pełnych słodyczy, miłych i niepokojących”<sup>248</sup>. Pewnego dnia zwracają się do Porpory, by z okazji dziesiątej rocznicy ich miłości urządził dla nich pokaz rac. Ich barwy mają konweniować z barwami sukien Eugenie, a zrodzone z tej niecodziennej feerii światła emocje, mają dać nową siłę uczuciu. Uczucia, jakie rodzi obcowanie ze światłem i barwami, pozostają jednak własnością każdej postaci z osobna. Nawet tak dobrana para wiąże ze spektaklem odmienne nadzieje. Mario chce, aby Porpora wymalował na niebie piękno ich przyszłej miłości w tak mocnych barwach, by zbladły chwile szczęścia przeżyte do tej pory. Eugenia dla odmiany domaga się oddania na niebie niuansów barw szczęścia przeżywanego w ciągu dziesięciu wspólnych lat. Podobnie, gdy Eugenia przegląda swoje suknie i uzgadnia barwy z Pirotechnikiem, każdy z kolorów budzi w niej określone wspomnienie i emocję. Takich wspomnień nie

<sup>247</sup> Wysiłki Marinettiego i inscenizatorów nie przekonały chyba jednak publiczności do wartości tego eksperymentu. Krytycy doceniali jedynie poszczególne rozwiązania, natomiast całość przedsięwzięcia budziła ich duże zastrzeżenia. Będący autorytetem, ale i słynący z wyrozumiałości wobec artystów Renato Simoni pisał: „Oprócz rozchodzącego się powoli posępnego dźwięku gigantycznego bębna gdzieś w oddali, który zabrzmiał w końcówce trzeciego aktu, usłyszeliśmy wczoraj wieczorem jedynie nieokreślone hałasy, kilka udanych porykiwań słonia, jakieś ciche szmery, skrzypienie, pogwizdywanie; ale pustynia, las i walka nie oczarowały nas i nie przerażyły swymi dziwnymi, głuchymi odgłosami”. *Trent'anni di cronaca drammatica*, t. 1, Torino 1951, s. 574 i nast.

<sup>248</sup> F.T. Marinetti, *Vulcano*, MT-1960/III/144.

ma jej mąż, co wyprowadza ją zupełnie z równowagi. Sam Porpora jest w kłopotcie: obawia się, że nie uzyska „lotnych barwnych ekwiwalentów kociej namiętności” Eugenii. A niezbadany świat emocji budzonych do życia poprzez kontakt z dźwiękiem i barwą istnieje, skoro co pewien czas daje o sobie znać, jak jakiś wciąż obecny drugi wymiar, modyfikujący to, co dzieje się w obszarze empirycznej rzeczywistości. Świetlne flesze, stawiające pod znakiem zapytania prawdziwą wymowę zachowań i kwestii wypowiedzianych przez bohaterów, pojawienie się księżycowej zjawy, tańczące w rytm serenady tłoki maszyny, nakładające się na siebie przestrzenie międzyludzkiego kontaktu, ponownie odbierają postaciom jednowymiarowość i dookreśloność ich postaw. Wtedy kolor pozwala odkryć rzeczywistość. Daje moc nieograniczonej lirycznej ekspresji, buduje świat na nowo (Porpora: *Moje ognie mówią, tworzą, śpiewają, malują, konstruują za mnie*<sup>249</sup>). Najważniejszą rolę tworczą odgrywa czerwień. Właśnie nowa transformistyczna czerwień jest chlubą Porpory. To o nią zabiega Eugenia i to z niej utka pirotechnik szatę nocy w czasie pokazu ogni: „[czerwona szata] uśmiecha się jak dziecko, przeżuwa gumowe owoce, płacze jak rana, wibruje jak trąba, śpiewa z namaszczeniem jak kardynał w konsystorzu, pluje szkłem i palącymi się pakułami jak czarny magik (...). Zrówna się z czerwienią wulkanu i prześcignie go. Pożre go jak demon pożera nowo narodzonego cherubina”<sup>250</sup>. Czerwień będzie powracać wielokrotnie jako barwa rozżarzonej lawy i krwi.

Każdego, kto styka się z tym dramatem Marinettiego, nurtuje pytanie o kształt jego scenicznej realizacji. Stanowi ona nie lada wyzwanie dla potencjalnych inscenizatorów. Sam Marinetti mierzy się poniekąd z tym zagadnieniem w szóstej syntezie, która, z jednej strony, nieoczekiwanie przenosi przeżycia bohaterów w wymiar teatralnej fikcji, komplikując status postaci, a z drugiej strony jest próbą niemal dyskursywnego wyjaśnienia widzom/czytelnikom istoty założeń nowego, odważnego teatru koloru. Znajdujemy się w rekwizytorni podczas przedstawienia, o czym możemy wnosić z dochodzących skądś, stłumionych nieco braw. Dwóch scenografów (Elektryk Transfigurator i Spokojny Realista) pośród niezliczonych materiałów scenicznych dyskutuje z Wysokim Komisarzem:

**Wysoki Komisarz:** Italia rozkazuje swoim wybitnym mistrzom od elektryczności scenicznej, by w ostatnich syntezach przeszli samych siebie. Należy pokonać 20 narodów rywalizujących z sobą w dziedzinie bogactwa wyobraźni. Jak wiecie, spektakl ogląda 4 królów i 7 prezydentów. Czy więc zwycięstwo z punktu widzenia liryczno-dramatycznego uważacie za pewne? Potrzeba ostatniego wysiłku scenograficznego, by pokazać niebiańskie piękno Sycylii i Etny w czasie erupcji, by zacna publiczność, która wypełniła po brzegi teatr, oniemiała z zachwytu.

**Transfigurator:** Świetnie powiedziane! Ale nie mogę się tego podjąć, gdyż brakuje na to czasu. Będąca inspiracją materia jest diabelsko buntownicza.

**Realista:** Kolory i formy Etny rozbiły i spaliły nasze pędzle oraz projektory. Uważam, że lepiej jest kopiować, a nie przekształcać.

**Transfigurator:** Wprost przeciwnie! Trzeba oddać zdumiewającą i wielokształtną rzeczywistość w najintensywniejszym świetle szalonej fantazji, która przekształciłaby ją i zsyntetyzowała. Synteza! Pragnę jedwabnego balonu, który syntetycznie oddałby na swej lustrzanej powierzchni wszystkie afrykańskie pejzaże! Ale na to trzeba czasu, dlatego odmawiam wykonania polecenia Rządu.

**Wysoki Komisarz:** Co więc mam odpowiedzieć krajowi?

<sup>249</sup> Tamże, s. 164.

<sup>250</sup> Tamże, s. 165.

**Transfigurator** (z grymasem): Przekleństwo! Odpowiedzcie, że zgadzam się i że zwyciężę. Do pracy! Realisto, daj mi twe przeklęte realia!

**Realista:** Jest ich bez liku, różnorodne, przebogate i tajemnicze (cisza). Przede wszystkim: wyborna delikatność zapachu janowca na dzikiej brutalności czarnej lawy.

**Transfigurator:** Nietrudno oddać to wrażenie. Wystarczy złoty pył nadmuchiwany z pomocą wentylatora na snop czarnego dymu i ciężkie pokryte rdzą szyny.

**Realista:** Boskość najbardziej duchowego światła na piekielnej wściekłości wielkiej rzeki skamieniałych ciemności.

**Transfigurator:** To łatwe. Ten sam materiał w większej ilości.

**Realista:** Wiatr, który z wściekłością wyrywa lawie tumany węglowego kurzu, by okryć nim niecznie najzleńsze, najczystsze i najwytworniejsze z rzecznych nabrzeży.

**Transfigurator:** Bardzo proste: zielony nieruchomy owal pośród trzech drżących węglowych trójkątów.

**Realista:** Pachnące brzegi, które bronią się delikatnym połyskiwaniem i zapachem swej złotej masy, janowców, piołunów, kasztanów, buków, paproci przed czarnymi uderzeniami piekielnego kurzu!

**Transfigurator:** To wszystko nie stanowi problemu. Mamy niezbędne kolory i światła. Ale chodzi właściwie wciąż o podobne wrażenia, które nie wystarczą, by bawić naszą wyrafinowaną publiczność.

**Realista:** Wiem, że pogardzacie tym, co tworzę z takim trudem.

**Transfigurator:** Pan nie tworzy, pan kopiuje! I w konsekwencji zanudza. Trzeba wymyślać! Wymyślać!<sup>251</sup>

Istotnie „kolory Etny” pozostały w pamięci autorów pospektaklowych recenzji, lecz inscenizacja jako taka nie wzbudziła ich zainteresowania<sup>252</sup>.

## 6. TEATR WIZUALIZACJI STANÓW DUCHA PINA MASNATY

Kolor i inne tworzywa odegrały istotną rolę w nowym teatrze, gdyż za ich pomocą postanowiono mówić o emocjach, których nie udawało się przekazać w tradycyjnej formie dialogu. Stan ducha, zasadniczy punkt odniesienia dla teatru plastycznego i ważny komponent teatru syntetycznego, stał się więc niekwestionowanym bohaterem futurystycznych eksperymentów. Wiele uwagi poświęcił mu Arnaldo Ginna czy sam Marinetti. Stany ducha uczynił bohaterami swojego plastycznego teatru także Pino Masnata. Jego projekt narodził się w roku 1919, kiedy to powstał tekst „futurystycznej akcji wzrokowej” *Tocca a me! (Kolej na mnie!)*. Rok później Masnata opublikował *Manifesto del teatro visionico* (*Manifest teatru wizualizacji*)<sup>253</sup>, a w roku 1930 wydał zbiór *Anime sceneggiate* (*Dusze*

<sup>251</sup> Tamże, s. 187–190.

<sup>252</sup> Por. zbiór recenzji w: G. Antonucci, *Cronache del teatro futurista*, s. 216 i nast.

<sup>253</sup> P. Masnata, *Manifesto del teatro visionico*, „Testa di Ferro”, Milano, 14 listopada 1920 oraz VERDO-NE-TIDA, s. 282–284.

na scenie), zawierający trzy utwory sceniczne: *La moglie infedele* (Niewierna żona), *Colori di laboratorio* (Kolory z laboratorium) i *Francesca da Rimini*<sup>254</sup>.

Należący do drugiego pokolenia futurystów, Masnata sięgnął do doświadczeń teatru syntetycznego<sup>255</sup>, lecz jednocześnie swój teatr wizualizacji stanów ducha określił jako nowy etap w rozwoju futurystycznej widowiskowości. Podobnie jak jego koledzy, pragnął przenosić na scenę emocje za pomocą form, kolorów i dźwięków, jednak inaczej niż oni rozwiązywał kwestię organizacji dramatycznego dyskursu, powierzając twórczą rolę jednej tylko postaci – głównemu bohaterowi.

Dramaturgia była do tej pory najdynamicznym środkiem wyrazu artysty (zwłaszcza w teatrze syntetycznym). Ja chcę uczynić ją najdynamicznym środkiem wyrazu protagonisty, który opowiada udreżony, przerażony, ironiczny, sceptyczny, szalony, opowiada, opowiada nie tylko lirycznie, ale i dramatycznie. Na scenie pojawiają się postaci, przedstawiają coś wspólnie, znikną i powrócą według cudownego dynamicznego chronologicznego nieporządku, jaki tworzą wspomnienia. Akcja może zamknąć się w kilku kwestiach, ale równie dobrze może trwać całe godziny, trzymając w nieustannym napięciu; niezliczone szczegóły i kompenetracje połączą się; każdy, pozornie najmniejszy nawet drobiazg może stać się kluczowym elementem akcji (...)<sup>256</sup>.

Masnata nie troszczy się o to, czy publiczności uda się rozdzielić „rzeczywiste” od „niereczywistego”, „myśl” od „akcji”. I wcale nie zamierza ułatwić jej zadania, „deformując” oraz „kompenetrując” postaci, a także ich działania. „Przez scenę przetoczą się myśli, wyobrażenia, podejrzenia, zasłyszane opowiadania, symbole, porównania, marzenia, bujdy”, a wszystko to pokazane z przesadą, gdyż to ona jest „podstawą dramatycznej narracji”<sup>257</sup>.

Przykładem tak rozumianego teatru jest *La moglie infedele*, której akcja rozgrywa się zarówno w świecie rzeczywistości obiektywnej, jak i w obszarze przeżyć wewnętrznych bohaterki. Eksperyment celowo został odziany w tradycyjną fabułę, zbudowaną wokół małżeńskiego trójkąta i uczuciowej zdrady, by uwidocznic nowatorstwo formalne: wizualizację myśli. I istotnie to, co dzieje się w świecie wewnętrznym bohaterki, jest dużo ciekawsze i dużo bardziej złożone niż realistyczna „rama”, z której dowiadujemy się o braku małżeńskiej satysfakcji w związku Marii. To jej wyobrażenia przenosi nas w góry, gdzie ginie w czasie górskiej wspinaczki przyjaciel kobiety, co prowadzi ją ku wyobrażeniu własnego samobójstwa, a następnie ku marzeniu o ucieczce z ukochanym Adrianem, który pojawił się na czas, by wyrwać Marię ze szponów śmierci. Owocem wyobraźni jest także pojawiająca się na scenie matka, zmaterializowany wyrzut sumienia wahającej się wciąż jeszcze bohaterki. Ale to nie wszystko: Maria przeżywa wymagowany, „osadzony” w średniowieczu dramat, w którym musi zmierzyć się z najokrutniejszymi doświadczeniami. Dramat kończy się jednak szczęśliwie: zostaje uratowana przez nieustraszonego rycerza. Cała ta historia i jej protagonista w oczywisty

<sup>254</sup> Por. A. Barsotti, *Futurismo e avanguardie nel teatro italiano fra le due guerre*, Bulzoni, Roma 1990, s. 39–66.

<sup>255</sup> Oczywistym futurystycznym antecedensem jest synteza Ginny, *Uno sguardo dentro di noi*, por. s. 86, choć Verdone zwraca uwagę również na związki teatru Masnaty z propozycjami rosyjskiego dramaturga Mikołaja Jewreinowa, zawartymi między innymi w *Wwiedienije w monodram* (1909). Ginna napisał opowiadanie *Arnaldaz*, gdzie – jak u Jewreinowa – spotkały się trzy „Ja”: racjonalne, zmysłowe i podświadome, VERDONE-TTF, s. 356–357.

<sup>256</sup> P. Masnata, *Manifesto del teatro visionico*, dz.cyt.

<sup>257</sup> Tamże.

sposób są barwną projekcją sytuacji, w jakiej znalazła się Maria. Skomplikowany ciąg skojarzeń uświadamia kobiecie jej prawdziwe pragnienia. Decyzja o porzuceniu męża zostaje podjęta.

Masnata poszedł nawet dalej w swym upodobaniu do schematów fabularnych tradycyjnego, paseistycznego dramatu, zaproponował bowiem sztukę *Francesca da Rimini*, temat znany z mieszczańskich scen *Ottocenta*, a w nowym stuleciu podjęty ponownie przez d'Annunzia (1901). Również język dialogów bardziej zbliżał się do sentymentalnych sztuk drugorzędnych autorów lat dwudziestych niż do futurystycznych manifestów literackich. Autor okazał się jednak wierny duchowi awangardowych poszukiwań, stosując kolor w funkcji ekwiwalentu stanu ducha i szukając inspiracji w estetyce kina. Już w manifestie dał wyraz swemu estetycznemu uzależnieniu od kinematografu, podkreślając np. znaczenie tempa akcji: „szybkiej kinematograficznej transformacji”. Jego *Anime sceneggiate* były w istocie scenariuszami filmowymi, tylko bowiem w kinie można było tak naprawdę dać im wyraz, podczas gdy scena teatru pozostawała wobec nich bezradna<sup>258</sup>. Teatr wizualizacji stanów ducha pozostał więc tak naprawdę jeszcze jedną futurystyczną mrzonką.

## 7. W KRÓLESTWIE DOTYKU, SMAKU I ZAPACHU

### Manifest taktylizmu i teatr dotykowy

Kolejna futurystyczna propozycja poszerzająca zmysłowy odbiór sztuki zrodziła się z refleksji nad wyrażaniem stanów ducha i emocji, rozbudzając potencjał zmysłów, których wartość dotąd zaniedbywano. Tym razem zainteresowanie Marinietiego wzbudził dotyk, a o tym, jak do tego doszło, opowiada on w swoim manifestie:

(...) Zeszłego lata w Antignano, gdzie ulica Ameriga Vespucciego, odkrywcy Ameryki, zakręca, zalecając się do morza, wymyśliłem taktylizm. (...) Oto refleksje, które naszły mnie, gdy pływałem: Większość ludzi, prostych i nieokrzesanych, postawiła sobie po wojnie jeden cel – zdobycia jak największej ilości dóbr materialnych. Mniejszość, złożona z wrażliwych i wyrafinowanych artystów oraz myślicieli, przejawia natomiast symptomy głębokiego i tajemniczego kryzysu, który jest zapewne konsekwencją wielkiego tragicznego wysiłku, na jaki wojna skazała ludzkość. Symptomami tego kryzysu są: pełen smutku brak energii, zbyt kobieca neurastenia, pozbawiony wszelkiej nadziei pesymizm, gorączkowe niezdecydowanie zagubionych instynktów i zupełny brak woli.

<sup>258</sup> M. Verdona cytuje fragmenty listów, jakie otrzymał od Masnaty, w których określał on swój ówczesny stosunek do filmu: „Czy myślałem o kinie? Oczywiście. Co więcej, przyznam się Panu, że nie kontynuowałem moich teatralnych eksperymentów, gdyż byłem przekonany, że mogą one znaleźć wyraz wyłącznie w kinie. Ale kino było dla mnie wówczas nieosiągalne. Trzymali je w garści ludzie zainteresowani jedynie osiągnięciem masowej popularności i wysokich wpływów”. VERDONE-TTF, s. 359: z listów Masnaty do Verdona z 11 maja 1968 i z 7 kwietnia 1968 r., gdzie czytamy także: „W *Anime sceneggiate* znajdzie Pan całą współczesną technikę teatralną i filmową, albo i więcej”.

Bardziej nieokrzesa i prosta większość rzuca się z wrzawą do rewolucyjnej walki o komunistyczny raj, wierząc w definitywne rozwiązanie problemu szczęścia wraz z zaspokojeniem materialnych potrzeb i apetytów.

Intelektualna mniejszość ironicznie gardzi tymi mozolnymi próbami i, nie znajdując już upodobania w tym, co dawniej dawało jej radość: w Religii, w Sztuce i w Miłości, które były jej przywilejem oraz schronieniem, wytacza okrutny proces Życiu, którym nie potrafi się już cieszyć, i oddaje się najczarniejszemu pesymizmowi, wyszukany grom seksualnym lub sztucznym rajom kokainy, opium, eteru itp.

Zarówno ta większość, jak i ta mniejszość oskarżają Postęp, Cywilizację, Mechaniczne Siły Szybkości, Wygody Higieny, Futuryzm, czyniąc je odpowiedzialnymi za ich przeszłe, obecne i przyszłe niepowodzenia.

Prawie wszyscy proponują powrót do dzikiego, spowolnionego, kontemplacyjnego i samotniczego życia z dala od odrażających miast.

Co do nas, Futurystów, którzy odważnie stawiamy czoła dręczącemu dramatowi okresu powojennego, popieramy wszelkie rewolucyjne porywy, których zechce dokonać większość. Ale ku mniejszości, artystów i myślicieli, wykrzykujemy:

Życie ma zawsze rację! Sztuczneraje, którymi chcecie je zabić, na nic się nie zdadzą. Przestańcie marzyć o absurdalnym powrocie do prostego życia. Nie wińcie wyższych sił Społeczeństwa i cudów szybkości. Wyleczcie się raczej z powojennej choroby, dając ludzkości nową inspirującą radość. Zamiast niszczyć ludzkie aglomeracje, należy je udoskonalać. Intensyfikować komunikację i kontakty między ludźmi.

Usuńcie bariery, które nie pozwalają im się kochać i żyć w przyjaźni. Nadajcie pełnię i totalne piękno tym dwóm fundamentalnym przejawom życia: Miłości i Przyjaźni.

Z moich uważnych i pozbawionych uprzedzeń obserwacji wszystkich erotycznych i uczuciowych zjawisk, które łączą obie płci, i nie mniej złożonego zjawiska przyjaźni, wyciągnąłem wniosek, że ludzie mówią za pomocą ust i oczu, ale nie są prawdziwie szczerzy, ponieważ ich skóra pozostaje niewrażliwa i jest słabym przewodnikiem myśli. Podczas gdy oczy i głosy przekazują to, co w nich zasadnicze, dwie dotykające się osoby niczego nie komunikują, zderzając się, splatając czy ocierając o siebie. Stąd potrzeba przekształcenia uścisku ręki, pocałunku i stosunku w niekończący się przekaz myśli.

Zacząłem od poddania mego dotyku intensywnej kuracji, lokalizując przemieszane zjawiska woli i myśli na różnych punktach mego ciała, a szczególnie na dłoniach. To powolna nauka, ale łatwa, i każde zdrowe ciało może dzięki niej doprowadzić nas do zaskakujących i dokładnych rezultatów.

Natomiast osoby o chorej wrażliwości, których pobudliwość i pozorna doskonałość pochodzą ze słabości ciała, osiągną wyniki z większym trudem i nie na stałe.

Stworzyłem pierwszą edukacyjną skalę dotyku, która jest jednocześnie skalą wartości dotykowych dla Taktylizmu, czyli Sztuki Dotyku<sup>259</sup>.

Skala dotyku Marinettiego złożona była z dwóch stopni, a każdy z nich został podzielony na kategorie, przy czym każdej kategorii przypisał on odpowiedni materiał.

I tak, cztery kategorie pierwszego stopnia i dwie drugiego stanowiły:

- dotyk pewny, abstrakcyjny, zimny (papier ścierny, staniol)
- dotyk chłodny, przekonujący, skłaniający do rozważań (gładki jedwab, krepa jedwabna)
- dotyk ekscytujący, letni, nostalgiczny (welur, wełna, krepa jedwabna i wełniana)

<sup>259</sup> Marinetti odczytał manifest *Il tattilismo* w Théâtre de l'Œuvre w Paryżu w roku 1921 i w czasie Światowej Wystawy Sztuki Współczesnej (1921) w Genewie. Tekst opublikowano na łamach „Il Futurismo” (11 stycznia 1922) i w piśmie teatralnym „Comoedia” (styczeń 1922). Zob. także DE MARIA, s. 244–250.

- dotyk niemal irytujący, gorący, zdecydowany (jedwab ziarnisty, o mocnym splocie, frotté).
- dotyk miękkiej, ciepły, ludzki (zamsz, sierść końska lub psia, włosy ludzkie)
- dotyk ciepły, zmysłowy, dowcipny, serdeczny (szorstki metal, miękka szczotka, gąbka, szczotka metalowa, plusz, meszek na ciele lub na skórcie brzoskwini, pióra ptasie).

Na tej podstawie powstały tablice dotykowe budowane poprzez „harmonijne i antytetyczne kombinacje wartości dotykowych”, które Marinetti prezentował na spotkaniach z publicznością. Rozmieszczano je tak, by widzowie mogli przesuwając po nich palcami rąk, koncentrując się na wrażeniach, jakie wywołuje w nich zetknięcie z różnymi materiałami. Najbardziej znana tablica nosi tytuł *Soudan – Paris*. Sudan jest zbudowany z materiałów szorstkich i chropowatych, które sprawiają wrażenie klucia lub pieczenia (frotté, gąbka, papier ścierny, wełna, staniol). Paryżowi odpowiadają materiały miękkie i przyjemne w dotyku, jak na przykład jedwab czy puch.

Marinetti zaprezentował swój wynalazek w Paryżu, gdzie przyjęto go z powściągliwością. We Włoszech, jeśli wierzyć relacji Francesca Cangiulla, który towarzyszył Marinettiemu w pokazie zorganizowanym w roku 1922 w Politeamie Rossetti w Triescie, wzbudził on dużo większe zainteresowanie. Podobno ciekawość widzów była tak wielka, że nie odbyły się inne, zaplanowane także na ten wieczór, spektakle<sup>260</sup>.

W swoim manifeście Marinetti wymieniał również dotykowe poduszki, kanapy, łóżka, ubrania, ulice, dotykowe pokoje, których ściany i podłogi są zbudowane z odpowiednio rozwijających dotyk materiałów (takich jak lustra, płynąca woda, kamień, metal, szczotka, lekko naelektryzowane kable, marmury, welur, dywany). Dla nas najważniejsza jest jednak jego koncepcja teatru dotykowego. Widzów sadzano by w nim przy długich ruchomych taśmach, na których opieraliby dłonie i w ten sposób odbierali by wrażenia dotykowe następujące po sobie w zmiennym rytmie, przy akompaniamencie muzyki i barwnych świateł.

W teatralnym kontekście można też chyba rozważać walory tablic dotykowych przeznaczonych do improwizacji słów na wolności (*tavole tattili per improvvisazioni parolibere*). Performer (będący także widzem), zwany przez Marinettiego taktylistą (*tattilista*), miałby za zadanie wyrażanie odczuć będących wynikiem „podróży rąk” za pomocą ich głosowych ekwiwalentów, uwolnionych od wszelkich obostrzeń, które nakłada na człowieka język. Taktylista może mieć związane oczy, ale Marinetti skłania się raczej ku ostremu światłu, gdyż „ciemność prowadzi wrażliwość ku nadmiernej abstrakcji”. Autor pomysłu wierzy, że wyróżnienie pięciu zmysłów jest arbitralne i że kiedyś człowiek odkryje w sobie nowe zmysły, a taktylizm wydatnie mu w tym pomoże.

Marinetti przyznaje, że nie czuje się twórcą taktylizmu, gdyż jego głosicielami byli już w pewien sposób inni artyści, np. francuska pisarka Marguerite Vallette-Eymery, znana pod pseudonimem Rachilde, czy futurystyczny malarz Boccioni, który sięgnął do idei taktylizmu, prezentując w roku 1913 w Paryżu swoje wielomateriałowe obrazy, jak choćby *Fusione di una testa e di una finestra* (*Fuzja głowy i okna*), gdzie z płótna wzywały metal czy porcelana. Zaznacza jednak, że jego własny taktylizm nie ma nic

<sup>260</sup> Publiczność „z zadziwiającą zachłannością wyrwała z rąk Marinettiego i moich tablice, które nie były przecież tablicami możeszowymi”, w: F. Cangiullo, *Le serate futuriste*, s. 326.

wspólnego ze sztukami plastycznymi, gdyż unika kolorów i nie chce podporządkowywać wartości dotykowych wartościom wizualnym.

Tezy manifestu starano się wprowadzić do teatru syntetycznego, choć nie okazało się to łatwym zadaniem. Wśród syntez o wyraźnie „dotykowym” rodowodzie ważne miejsce zajął *Quartetto tattile* (*Dotykowy kwartet*)<sup>261</sup>. Akcja rozgrywa się w ciemnym wnętrzu. Ubrany na czarno Mężczyzna siedzi w fotelu, na stole piętrzą się cenne porcelanowe naczynia, luksusowe edycje książek, jakieś papiery. Przechodzi z impetem dwóch Studentów, wpadają na stół, lecz szczęśliwie nic z niego nie spada. Gdy znikają za drzwiami, Mężczyzna zjada owoce wyciągnięte z torebki ukrytej w szufladzie i rozsypuje skórki wokół stołu. Młodzi ludzie pojawiają się ponownie, a ponieważ i teraz prowadzą ożywioną rozmowę, ponownie wpadają na stół. Papiery i książki spadają, ale i oni nie wychodzą bez szwanku. Poślizgnęli się na skórkach i leżą za ziemi. Zorientowawszy się, kto za tym stoi, zmuszają Mężczyznę do zjedzenia skórek. Wtedy do pokoju wchodzi półnaga Kobieta. Kartkuje jedną z książek. Wskazuje na tę, która najbardziej jej się podoba. Mężczyzna przyciska ją do piersi, potem lekko dotyka nagiego ramienia kobiety. Jego twarz wyraża rozkosz. Jeden ze Studentów całuje kobietę. Mężczyzna odwraca się na dźwięk pocałunku. Drugi Student wymierza mu cios w bok. Mężczyzna odwraca się ponownie, krzycząc z bólu. Kolejny całus. Zgnieciony papier. Dotyk ręki. Całus. Cios. Oto kwartet dotykowy, który może trwać w nieskończoność.

Wrażliwość na dotyk organizuje również akcję wcześniejszej niż manifest sztuki Luciana Folgore *Il ventilatore*<sup>262</sup> (*Wentylator*). Rzecz dzieje się we wnętrzu kawiarni zaludnionej postaciami zamawiającymi rozmaite napoje. O zawrót głowy przyprawiają kolory, w jakie są odziane osoby tego minidramatu i smaki, jakie przywodzą na myśl wypowiedziane do kelnera dyspozycje (postaci zamawiają szampana, napój mandarynkowy, miętowy, cedr, absynt, tamaryszek z sodą itd.), ale najważniejsze są tu wrażenia dotykowe, choć tak naprawdę nikt nikogo nie dotyka. Dzieje się tak za sprawą tajemniczych fluidów, które odczuwają postaci, jak i z powodu tytułowego wentylatora, którego nawiew, coraz chłodniejszy i coraz bardziej agresywny, nie tylko zmusza bohaterkę do opuszczenia wybranego stolika, ale wręcz wypycha ją z sali, powodując nawet jej upadek z kawiarnianego tarasu.

## Biesiada futurystyczna – happening gastronomiczny. Smak w syntezie

Dokonawszy obrachunku z wieloma dziedzinami życia, futuryści postanowili nie dopuścić do tego, by Włoch stał się „masywną, pokrytą ołowiem bryłą”, a zamiast tego domagali się, by dopasował się do „włoskiej, zgrabnej, spiralnej transparencji namiętności,

<sup>261</sup> F.T. Marinetti, *Quartetto tattile*, „Noi”, Roma 1924, nr 6–7–8–9, s. 4–5. Sztukę wystawiono jeszcze przed jej opublikowaniem pt. *L'Insidia*, por. TFI, t. 2, s. 54. „Noi” opublikowało również w tym zeszycie (s. 3–4) manifest Marinettiego *Dopo il teatro sintetico e il teatro a sorpresa, noi inventiamo il teatro anti-psicologico astratto di puri elementi e il teatro tattile*, który zawierał bardzo podobne sformułowania, jak manifest taktylizmu.

<sup>262</sup> L. Folgore, *Il ventilatore* (TSF–Avvenimenti–1916), TFS–1993, s. 92–93.

czułości, światła, woli, entuzjazmu i heroicznego uporu”<sup>263</sup>. Tak oto powstał *Manifesto della cucina futurista* (*Manifest kuchni futurystycznej*), z którego najlepiej zapamiętano postulat wykreślenia z narodowego jadłospisu makaronu, „absurdalnej gastronomicznej religii Włoch”, który obciąża organizm, prowadząc do „pesymizmu, nostalgicznej pasywności i neutralności”. Postulat wywołał gorące polemiki jak kraj długi i szeroki, odbijając się echem w zagranicznej prasie. Obok niego pojawił się cały zestaw zaleceń, dotyczący nie tylko futurystycznego menu, ale i sposobu jego podawania oraz degustowania. Tak więc „doskonały obiad” powinien być podany na odpowiednio przybranym stole, potrawy powinny przypominać kompleksy plastyczne i, obok walorów wizualnych oraz smakowych, powinny emanować kuszącym zapachem. Jeść należy bez użycia sztuców, gdyż odbierają one przyjemność dotykania potraw. W przerwie między daniami można wprowadzić muzykę, której dźwięki będą umiejętnie współbrzmieć z doznaniem smakowymi. W czasie posiłku trzeba koniecznie zarzucić popisy elokwencji i rozmowy o polityce – wskazana jest za to szczypta poezji. Nad odpowiednią oprawą musi czuwać specjalna maszyna: ozonizatory (rozsiewające zapach ozonu konwenujący z potrawami i napojami), lampy emitujące promienie ultrafioletowe (przydające niektórym składnikom jeszcze większych walorów odżywczych), elektrolizatory czy destylatory. Już wkrótce, na podstawie dokumentu, przystąpili futuryści do organizacji serii wspaniałych widowisk „uruchamiających” zmysły uczestników, którzy stawali się widzami i aktorami jednocześnie. Futurystyczne obiady oraz bankiety należy bowiem zaliczyć do kategorii interaktywnych wydarzeń artystycznych.

W kronikach ruchu odnotowano obiad w Nowarze, aeroobiad w Chiavari (22 listopada 1931) czy aerobankiet w Bolonii (12 grudnia 1931). 8 marca 1931 roku w Turynie zainaugurowała natomiast działalność Taverna del Santopalato. W karcie dań pojawiły się rozmaite potrawy, co ciekawe jednak, nie były to „zwykłe dania”, lecz wysublimowane dzieła sztuki, których spożycie urastało do rangi estetycznego i ideologicznego aktu. Plan imprezy na pierwszy rzut oka przypominał plan wieczoru futurystycznego czy występu teatru syntezy. „Numerów” było czternaście: Intuicyjna przystawka, Słoneczny rosół, Ryż z winem i piwem, Aeropotrawa dotykowa z dźwiękami i zapachami, Danie ultramęskie, Mięsoplastyczne, Jadalny pejzaż, Włoskie morze, Śroziemnomorska sałata, Kurczęfiat, Równik+Biegun Północny, Ciastoelastyczne, Podniebne zasieki, Owoce Włoch. Przystawka była rodzajem „smakowego kompleksu plastycznego, który oryginalną formą i barwą cieszy oczy i rozbudza wyobraźnię, nim jeszcze dotrze do ust”. Była to wydrążona pomarańcza, w której zmieszczono odrobinę szynki, karczocha w oleju i konserwowanej ostrej papryczki. Do składników spożywczych dołączono karteczkę z futurystyczną maksymą. Kolejnym kompleksem plastycznym było Mięsoplastyczne: mięsny walec, nadziany jedenastoma gotowanymi jarzynami, osadzony na podstawie z innych, rozmaitych gatunków mięs, dumnie wyprostowany na talerzu, wzbudzający uczucie dumnej równowagi. Każde danie poprzedzał odpowiedni zapach, nawiewany do jadalnej sali, a następnie usuwany za pomocą wentylatorów. Mogły mu towarzyszyć dźwięki muzyki lub fragmenty poezji, a ich zadaniem było spotęgowanie wrażeń zmysłowych. A tych nie brakowało, jak na przykład w trakcie spożywania aeropotrawy dotykowej. Stanowiły ją cztery elementy: kawałeczek kopru włoskiego, oliwka, kandy-

<sup>263</sup> F.T. Marinetti, Fillia, *Manifesto della cucina futurista* (Milano, 1930), w: F.T. Marinetti, Fillia, *La cucina futurista. Un pranzo che evitò un suicidio* (Milano, 1932), Marinotti, Milano 1998, s. 21.

zowany owoc oraz... aparat dotykowy, wykonany z czerwonego adamaszku, kwadracika czarnego weluru i kawałeczka papieru ściernego. Należało zjeść oliwkę, następnie owoc i koper, a jednocześnie opuszkami palców lewej ręki dotykać delikatnie aparatu. Wtedy powinna zabrzmieć muzyka (fragment opery Wagnera), a jeden z kelnerów powinien rozpylić w powietrzu odpowiedni zapach.

Ciekawie wypadł również Aerobankiet zorganizowany w Bolonii 12 grudnia 1931 roku. Jak wskazywała nazwa imprezy, był to bankiet „napowietrzny”. Stoły ustawiono, zachowując kształt samolotu (dziób, skrzydła, ogon). Na wysokości skrzydeł – śmigło (na szczęście unieruchomione, co z ulgą zauważyli komentatorzy wieczoru). W tylnej części motorowe silniki symbolizujące silniki samolotowe. Kelnerzy zaprezentowali się w celuloidowych niebieskich kołnierzykach. Stoły także przybrano odpowiednio do okoliczności. Zamiast obrusów, rozłożono na nich płachty srebrnej cynfolii. Użyto co prawda tradycyjnych talerzy, szklanek, kieliszków i sztućców, ale wykazano inwencję w przybraniu stołów. Zamiast kwiatów znalazły się na nich surowe ziemniaki, pokryte niedbale różnymi kolorami i „artystycznie powycinane”; było też pieczywo w formie samolocików z wyraźnie zaznaczonym śmigłem. Na przystawkę podano Pikantne lotnisko (rodzaj oryginalnie przybranej sałatki jarzynowej), następnie *Rombi d'ascesa* (co można by tłumaczyć jako odgłosy startującego samolotu), czyli risotto z pomarańczami. Sala pogrążyła się w błękitnym świetle i rozległ się huk silnika. Głos z megafonu poinformował „podróżnych”, że znajdują się na wysokości ośmiu tysięcy metrów. A mistrz ceremonii Marinetti dopowiedział: „Zauważcie, że warkot silników wpływa korzystnie na żołądek, wypełnia go i jest rodzajem masażu pobudzającego apetyt”<sup>264</sup>. Tymczasem niezwykle okoliczności i blaszana zastawa zaczęły kusić do tego, by dać wyraz emocjom: biesiadnicy zaczęli tłuc sztućcami w talerze, które przedzierzgnęły się w futurystyczne *intonarumori*.

Studiując futurystyczne menu, obok obiadu heroicznego zimowego, słowowolnościowego wiosennego, muzycznego jesiennego czy aeropoetyckiego, natkniemy się na obiad dotykowy (*pranzo tattile*), stanowiący kolejny pomysł na synestezyjny happening. Na uczestników powinny czekać piżamy uszyte z rozmaitych materiałów: gąbek, korka, papieru ściernego, sukna, aluminium, szczotek, kartonu, metalu, jedwabiu itd. Następnie uczestnicy zostają wprowadzeni do ciemnej sali i w mroku mają wybrać współbiesiadnika, opierając się jedynie na zmyśle dotyku. Kiedy już wszyscy zasiądą w odpowiednim towarzystwie przy biesiadnym stole, zostaną podane kolejne potrawy:

- Sałata Polirytmiczna, spożywana w rytm muzyki i tańca kelnerów
- Danie Magiczne złożone z maleńkich kulek o rozmaitych smakach, co powoduje, że każdy kęs jest smakową niespodzianką
- Dotykowy Ogród – wielki wybór warzyw i jarzyn, surowych i gotowanych, które będzie można skosztować wyłącznie bez pomocy rąk, co umożliwi rozkoszowanie się ich zapachem, a zanurzenie twarzy w talerzu pozwoli poczuć dotyk warzyw na policzkach i wargach. Jedząc, należy pamiętać o dotykaniu piżamy sąsiada, gdyż biesiada ma charakter smakowo-dotykowy<sup>265</sup>.

<sup>264</sup> F.T. Marinetti, Fillia, *La cucina futurista. Un pranzo che evitò un suicidio*, s. 83.

<sup>265</sup> Synestezyjna, smakowo-dotykowa inwencja pozostawiła również ślady w futurystycznym słowniku. Pojawiły się w nim między innymi terminy takie, jak współzapach (*conprofumo*) – określający pokrewieństwo między smakiem danej potrawy i walorami dotykowymi danego materiału (np. masa bananowa i welur),

Smak stał się także bohaterem syntezy Depera *Quattro bocche assetate*<sup>266</sup>. Utwór składa się z czterech monologów – Ust Pierwszych, Drugich, Trzecich i Czwartych, opisujących kolejno swe pragnienia. Wszystkie marzą o skosztowaniu odpowiedniego w smaku wina. Usta Pierwsze pragną wytrawnego wina o rubinowej barwie, upajającym bukacie oraz smaku „spokojnym, potoczystym i orzeźwiającym”, wina młodego i wiosennego, działającego jak „wewnętrzna kąpiel”<sup>267</sup>, wzmacniająca mięśnie i napełniająca optymizmem. Drugie Usta tęsknią za winem „głębokim i zaokrąglonym” w smaku, dojrzałym i męznym, o krwistym kolorze oraz dużej głębi. Trzecie Usta opowiadają się pozornie za białym słodkim winem, ale jakim niedopatrzaniem byłoby pominięcie ich dalszych wskazówek: jego prawdziwa barwa powinna mieścić się pomiędzy złotem i miedzią, na języku ma się układać jak oliwa i przepływać przez gardło jak aksamit. Gdy na nie spojrzeć, powinno wyglądać jak słońce zatopione w butelce i mieć aromat dojrzałej brzoskwini. Musi posiadać siłę likieru i spływać do kielicha jak sploty włosów malowanych przez Tycjana. Czwarte Usta, usta „metropolii i nocnego życia”, mają odmienny gust, wolą wytrawnego „wydekolowanego” szampana, „który zaraz po otwarciu rozpoczyna swój dźwięczny śpiew wystrzałem z pistoletu” i znakomicie komponuje się z takimi obrazami, jak „Paryż, San Remo, Monte Carlo, ruletka, światełka, dolary i wiatraki z ogniami sztucznymi”<sup>268</sup>.

---

oraz współhałas (*conrumore*), wskazujący na pokrewieństwo między smakiem danej potrawy i określonym dźwiękiem, odgłosem czy hałasem (np. ryż z sosem pomarańczowym i odgłos silnika). Na tej samej zasadzie *conmusica* oznaczała pokrewieństwo smaku i fragmentu muzycznego, podczas gdy *conluce* – pokrewieństwo smaku i określonej barwy światła. Inna grupa wyrazów akcentowała „komplementaryzm” smaku i innych odczuć zmysłowych. Był więc zapach dopełniający (*disprofumo*) smak danej potrawy (np. dla surowego mięsa miał to być zapach jaśminu); światło dopełniające (*disluce*), które np. w wypadku lodów czekoladowych powinno mieć ciepłą pomarańczową barwę. Jako ciekawostkę dodajmy jeszcze, że w słowniku tym, zgodnie z duchem faszystowskiej autarchii, znalazły się także liczne słowa mające zastąpić obce terminy. Tak więc na miejsce pocziwego „barmana” pojawił się „mieszacz” (*mescitore*), a cudownie kosmopolityczny „cocktail” zastąpił „wielonapój” (*polibibita*).

<sup>266</sup> F. Depero, *Quattro bocche assetate*, w: F. Depero, *Pestavo anch'io sul palcoscenico dei ribelli. Antologia degli scritti letterari*, M. Ruele (red.), Cucùlibri – L'editore, Langhirano–Trento 1992, s. 259–262.

<sup>267</sup> Tamże, s. 259.

<sup>268</sup> Tamże, s. 262.

## Rozdział trzeci: NOWY CZŁOWIEK I JEGO SZTUKA: *ARTE MECCANICA I ARTE SACRA MECCANICA*

### 1. MASZYNOLATRIA I DUCHOWY WYMIAR SZTUKI

Już w latach sześćdziesiątych XIX stulecia poeci mediolańskiej cyganerii stanęli w obliczu estetycznych przewartościowań, jakie niosły z sobą nowe czasy<sup>269</sup>. Natura, najważniejszy dotąd sprzymierzeniec poetów, ustępowała miejsca miejskiemu pejzażowi przemysłowemu. Zawitał on do utworów Baudelaire'a, Rimbauda, Verhaerena czy Withmana. Już w roku 1855 Maxime du Camp w *Chants modernes* opiewał symbole nowoczesności: parę, elektryczność i maszynę. J.K. Huysmans, w swym manifeste nowej estetyki, jakim była powieść *Na wspan* (1884, *A Rebours*), orzekł, że czasy natury minęły, i koncentrował się na pięknie parowozu. Dysząca jak baśniowy stwór lokomotywa zachwycała Carducciego, pisał o niej również Zola. Samochodem zachwycał się Octave Mirbeau. Eugène de Montfort w cyklu konferencji prezentował swoje poglądy na temat nowoczesnej estetyki, a przede wszystkim nowoczesnego pojęcia piękna. Było ono tworem zmechanizowanej codzienności i charakteryzowała je nieprzerwana transformacja. Innym piewą piękna maszyn był Edouard Laurent postrzegający nową estetykę jako szansę dla sztuki. W roku 1905 Jules Romains ogłosił manifest unanizmu, w którym postulował między innymi przedstawianie egzystencji zbiorowej (takiej, jak życie miasta i narodu) zamiast przeżyć indywidualnych, gdyż między jednostką a tłumem powstały nowe więzy i zależności. Postrzegał je jako wspólne dobro, zachowując nieograniczoną wiarę w postęp, a o połączeniu wszystkich dusz w jedną duszę tłumy pisał w *La ville consciente* i w *Le Poème du Métropolitain*. W tym samym czasie z podobnymi ideami wystąpił Barzun w poemacie *La Terrestrre Tragédie* (1906), opiewającym współczesność, pracę, siłę i grupę. René Arcos w *Tragédie des Espaces* pisał o triumfalnym rozwoju ludzkości zmierzającej „do gwiazd wiedzy”. Socjologowie Le Bon, Durkheim i Tarde poświęcali swe rozważania psychologii tłumy. Perspektywa nowych możliwości, jakie dawał człowiekowi tamtych czasów rozwój nauki, techniki i przemysłu, sprawiła, że w końcu to użyteczność społeczna stała się wyznacznikiem nowych walorów estetycznych. Dobitnym tego wyrazem był tekst Stéphane'a Mallarmé

<sup>269</sup> Przegląd skromnych śladów refleksji na temat maszyny w literaturze włoskiej oferuje R. Tessari w: *Il mito della macchina. Letteratura e industria nel primo novecento italiano*, Mursia, Milano 1973. Wspomina m.in. o utworach *Al signor di Mongolfier* V. Montiego, *Alla macchina aerostatica* G. Pariniego, *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli italiani* G. Leopardiego, *Agli Italiani* i *A Satana* G. Carducciego, *La strada ferrata* i *Spes mia* E. Pragi oraz o poezjach O. Guerriniego (Stecchettiego). Por. także B. Romani, *Dal simbolismo al futurismo*, Remo Sandron, Firenze 1969.

*Sur le Beau et l'Utile* (1897). Co prawda byli i tacy, których niepokoił taki stan rzeczy (już Blake w *Miltonie* postrzegał maszynę jako symbol zniszczenia człowieka), jednak nowa tematyka wkroczyła na dobre do literatury, niosąc z sobą głównie wielkie pokłady optymizmu.

Tymczasem także we Włoszech ukazały się publikacje wpisujące się w nurt współczesnej maszynolatrii. Jedną z nich była książka Morassa *La nuova arma – La Macchina*<sup>270</sup>, która zapewne bardzo pomogła Marinettiemu w sformułowaniu wielu tez pierwszego futurystycznego manifestu<sup>271</sup>. Autor pracy mówił o wzroście tempa życia, upojeniu szybkością, odczuwaniu nowego piękna maszyny, relacji między szybkością, funkcjonalnością i pięknem, co za tym idzie, o znużeniu pięknem tradycyjnym i kulturą przeszłości. Bezbrzeżny podziw dla postępu kazał mu postrzegać maszynę jako szansę na „pomnożenie życia”, pracujących w fabrykach robotników – jako rycerzy, zaś przedsiębiorców jako kondotierów, otwierających przed światem nowe horyzonty<sup>272</sup>. W hołdzie szybkości pisał: „Chcemy być sobą, chcemy wyjść z muzeów, akademii (...) i najszybciej jak się da, samochodem czy tramwajem, chcemy podążyć do naszych towarzyszy, którzy pracują i kochają, chcemy biec tam, gdzie coś się robi, gdzie się walczy, tworzy, gdzie się żyje”. Morasso pouczał poetów i literatów, że przyszedł czas na nową poezję, potrafiącą oddać zachodzące przemiany i wypływającą z nowej wrażliwości: „Powieściopisarze i noweliści będą musieli odnowić cały arsenał utartych zwrotów i punktów odniesienia, którymi posługiwali się do tej pory, by zrobić wrażenia na czytelniku, i trzeba, by się pospieszyli, jeśli nie chcą okazać się przeżytkiem należącym do dawnych czasów, bo wypadki następują w zawrotnym pędzie. Już czas!”<sup>273</sup>

Pierwszym futurystą, który z maszyny uczynił bohaterkę nowoczesności, był Marinetti<sup>274</sup>. Obok literatów, do pracy zabrali się malarze i muzycy. W roku 1912 Balilla Pratella stworzył pierwszą operę futurystyczną *L'aviatore Dro (Pilot Dro)* z aeroplanem w głównej roli, a już rok później Russolo w *Arte dei rumori (Sztuka hałasów)* opiewał dźwięki nowoczesnego miasta, takie jak zgrzyt pędzącego po szynach tramwaju, zwierzęce odgłosy silników, tłoków, pił mechanicznych i tłumów. W roku 1914 Boccioni wprowadził do futurystycznego języka słowo *modernolatria*, posługując się nim w manifeście *Pittura e scultura futuriste (Malarstwo i rzeźba futuryzmu)*. Nieco wcześniej Folgore wydał poetycki zbiór *Canto dei motori*. Nawet na poziomie recytacji należało

<sup>270</sup> M. Morasso, *La nuova arma – La Macchina*, Bocca Ed., Torino 1905.

<sup>271</sup> Pisał o tym Edoardo Sanguineti w artykule *L'estetica della velocità*, „Duemila”, 1966, nr 6, Uebersee Verlag, Hamburg.

<sup>272</sup> Por. M. Morasso, dz.cyt., s. 272–274.

<sup>273</sup> Tamże, s. 222.

<sup>274</sup> Por. *A mon Pégase* (1905), *La Mort tient le volant, Fondazione e Manifesto del futurismo, Uccidiamo il chiaro di luna, Le futurisme* (Paris 1911). W manifeście założycielskim futuryzmu jest mowa o nowym pięknie szybkości i o doskonałych kształtach wyścigowego samochodu „ze swoim pudłem zdobnym w wielkie rury podobne do węzów o ognistym oddechu (...), który zdaje się pędzić po taśmie karabinu maszynowego”. Marinetti zapowiada też opiewanie motorówek, lokomotyw, aeroplanów. Są to echa wspomnianego już tekstu Morassa. Co ciekawe, w codziennym życiu Marinetti zachowywał dużo mniejszy entuzjazm dla maszyn. W 1908 r. uzyskał prawo jazdy, lecz stosowny egzamin zdał podobno w bardzo złym stylu. Wkrótce potem, jadąc swym nowym autem marki Isotta Fraschini, wpadł do kanału pod Mediolanem. Choć wyszedł z wypadku bez szwanku, nigdy więcej nie prowadził samochodu (por. G. Agnese, *Una Vita esplosiva*, Camunia, Milano 1990, s. 56–57). A w podróży do Rosji w 1914 r. zdecydował się płynąć statkiem, by uniknąć jazdy pociągami. Dopiero w samej Rosji, chcąc nie chcąc, musiał skorzystać z usług lokalnej kolei.

naśladować rytm silnika: była o tym mowa w manifestie poświęconym „synoptycznej i dynamicznej deklamacji” (1916), a jej przykład stanowił zaprezentowany w Rzymie paroliberystyczny (budowany za pomocą słów na wolności) poemat Cangiulla *Piedigrotta*. Reszty dokonały kolejne liczne manifesty<sup>275</sup>.

Maszyna nie zainteresowała jednak futurystów w aspekcie zmieniających się stosunków produkcji czy – tym bardziej – narastającej niesprawiedliwości społecznej. Tak było zresztą we włoskiej literaturze i do tej pory. Nawet poezja Ady Negri, orędowniczki uciśnionych, zdawała się raczej wpisywać w klimat pozytywistycznego entuzjazmu dla postępu<sup>276</sup>. Jako jeden z nielicznych futurystycznych poetów podejmujących ten temat, Paolo Buzzi pozostawił po sobie *Canto della filandiera* (*Śpiew przędzalni*), w którym obok rytmu pracy, ruchu wykonywanego przez elementy warsztatu, migotania nici, znalazło się miejsce, by oddać wysiłek pracującej przy warsztacie szwaczki<sup>277</sup>. Podkreślanie społecznego wymiaru pracy maszyny wiązało się na ogół z wiarą, że uwolni ona człowieka od wielu ciężkich zadań, uczyni jego życie łatwiejszym, przyczyni się do powszechnego rozwoju ekonomicznego i po prostu zapewni ludziom lepsze warunki życia.

W obliczu odchodzącej wizji miłości romantycznej i programowej futurystycznej mizoginii, maszyna stała się natomiast obiektem pożądania, zastępującym uwielbiana dotąd kobietę. W manifestie *L'Uomo moltiplicato e il regno della macchina* (*Człowiek zwielokrotniony i królestwo maszyn*) Marinetti powoływał się na nowe mechaniczne piękno. Zwielokrotnionego człowieka nie mogły już absorbować tradycyjne uczucia; nie

<sup>275</sup> Można je dziś odnaleźć w antologii DE MARIA: *L'Uomo moltiplicato e il regno della macchina* (s. 38–42); *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica* (1914) (s. 140–147), tym razem przedmiotem podziwu jest pancernik: to na jego pomoście Marinetti po raz pierwszy odczuł nowe piękno, jak twierdzi, po stokroć ciekawsze niż psychologia człowieka. Co prawda fałujący, wielobarwny tłum może być źródłem emocji, lecz nic nie zastąpi emocji, jakie wywołuje w człowieku „solidarność przejmujących, żarliwych, zdyscyplinowanych silników”. W dalszej części tekstu autor powraca do założeń manifestu literatury futurystycznej, często usprawiedliwiając wiele postulatów poczuciem empatii z maszyną, np. do onomatopei zachęca fizyczna empatia z silnikami, a czasownik w bezokoliczniku to poruszenie nowego liryzmu, gdyż ma on płynność koła pociągowego lub śmigła samolotu. *Contro il paesaggio e la vecchia estetica* (s. 211–217): w tymże 1914 r. Marinetti wspiera Boccioni, oddając do druku swój tekst, pisany z perspektywy plastyka: „Rozpoczęła się era wielkich mechanicznych indywidualności i cała reszta to paleontologia (...). Człowiek ewoluuje ku maszynie, a maszyna ku człowiekowi. Architekturę tego oto nowego tajemnego życia będą słać malarze. Człowiek – jak powiedział to już mój wielki przyjaciel Marinetti – stworzy z pomocą mechaniki żywe stworzenia”. *La nuova religione-morale della velocità* (s. 182–189): powstały w 1916 r. manifest obwieszcza narodziny nowej religii – moralności szybkości. Ustrzeże ona człowieka przed rozkładem spowodowanym powolnością, wspomnieniami, analizowaniem, odpoczynkiem i rutyną życia. „Ludzka energia stokrotnie wzmocniona szybkością zawładnie Czasem i Przestrzenią” (s. 183). Marinetti buduje wizerunek człowieka niezłomnego i nieznanego litości: „Człowiek skradł przestrzeń elektryczności i zawładnął paliami, by uczynić z silników swych nowych sprzymierzeńców. W ten sposób stworzył armię niewolników, wrogich i niebezpiecznych, lecz wystarczająco oswojonych, którzy szybko przenoszą go po zakrętach ziemi” (s. 183). Wśród „boskich”, a więc godnych uwielbienia przedmiotów i aktów są tym razem karabiny maszynowe, silniki i opony, rowery i motorowery, benzyna, przejście z trzeciego na czwarty bieg.

<sup>276</sup> Na przykład w wierszu *L'uomo e la macchina*, ze zbioru *Dal profondo*, Milano 1921, s. 76.

<sup>277</sup> „la ragna fila/ d'oro, d'oro, d'oro/ e scottati le dita/ e respira l'aria marcia/ e canta il cuore/ sino a fargli una crepa!” Nie jest to jedyny wiersz Buzziego, w którym odnajdujemy tematy społeczne i ślady kondycji najuboższych, por. *Poveri*, w: *I poeti futuristi* (antologia), Edizioni Futuriste di „Poesia”, Milano 1912. Na temat poezji futurystów traktującej o trudzie fizycznej pracy, por. C. Salaris, *Lavoro e rivolta nel futurismo*, Pagine Libere di Azione Sindacale, Roma 1993, s. 6–9. Autorka odnajduje kilka antymieszczańskich, wręcz anarchistycznych tonów u Enrica Cavacchiolo i pewną nieufność wobec maszyny u Luciana Folgore.

mógł pozwolić sobie na taką stratę energii, gdyż miała ona być wykorzystana do walki. Teraz maszyna stała się jedynym godnym obiektem uczuć:

...głosimy wielką nową ideę nowoczesnego życia: ideę mechanicznego piękna; sławimy miłość do maszyny, tę miłość, która – jak widzieliśmy – sprawiała, że pałały spalone słońcem i usmolone węglem policzki maszynistów. Czy zdarzyło wam się przyglądać maszyniście, gdy z miłością mył potężne cielsko swej lokomotywy? Są to najdelikatniejsze, wytrawne pieszczoty, jakimi kochanek obdarza uwielbianą kobietę (...). Mogliśmy się przekonać, że podczas wielkiego strajku francuskich kolejarzy organizatorzy sabotażu nie zdołali nakłonić ani jednego maszynisty, ażeby uszkodził swą lokomotywę. I wydaje mi się to zupełnie naturalne. Bo jakże by któryś z tych ludzi mógł zranić lub pozbawić życia swą wielką i oddaną przyjaciółkę o gorącym i zawsze otwartym sercu: swą żelazną maszynę, która tyle razy lśniła z rozkoszy pod pieszczotą smaru<sup>278</sup>.

Futuryści dostrzegli w maszynie sojusznika w przebudowie obowiązującej dotychczas estetyki, bowiem dawała ona człowiekowi poczucie nieznanego dotąd mocy i pozwalała doświadczać nowych emocji (np. szybkości). Tak postrzegana maszyna wyrosła na przyjaciela człowieka, a następnie jego przedłużenie (jak powiedzielibyśmy dzisiaj, ludzką protezę), w końcu zaczęto nadawać jej ludzkie cechy<sup>279</sup>. Wkrótce potem futuryści lansowali już model nowego człowieka, który potrafi upodobnić się do maszyny i skutecznie stawić czoła nowym czasom. Tak więc antropomorficzna wizja maszyny doprowadziła w krótkim czasie do idei stworzenia Nowej Ludzkości. Pojawiły się wizje świata, w którym zmechanizowani ludzie żyliby z uczłowieczonymi maszynami w doskonałej harmonii. Przykładem niech będą *Apocalisse (Apokalipsa)* Libera Altomare, *Le lanterne dei chilometri (Kilometry latarni)* Buzziego czy choćby wczesna powieść Marinettiego *Mafarka il futurista (Futurysta Mafarka)*, który w finale każe bohaterowi spłodzić bez pomocy kobiety mechanicznego skrzydlatego potomka, a w manifestie literatury futurystycznej stwierdza: „przygotowujemy się do stworzenia mechanicznego człowieka, złożonego z części wymiennych”. W poezji temat ten podejmuje wspomniany już Buzzi w *Canto della città di Mannheim (Śpiew miasta Mannheim)*, w której pisze tak: *Nasceranno i Figli impossibili del Futuro / Le membra saranno di ferro, ma eterree: / e l'energie di fuoco, ma inaccese*<sup>280</sup>.

Do integracji z „mechaniczną naturą” maszyn zachęcało uprzemysłowienie kraju. I chociaż już wkrótce w faszystowskiej estetyce reżimu zagościły hasła powrotu do pre-industrialnej idylli, industrializacja stała się procesem nieodwracalnym i ujawniała coraz więcej negatywnych aspektów. Pochwała maszyn zaczęła współistnieć z obawą przed

<sup>278</sup> F.T. Marinetti, *L'Uomo moltiplicato e il regno della macchina*, DE MARIA, s. 38–39.

<sup>279</sup> Odpowiednie cytaty można by mnożyć bez końca. Zatrzymajmy się więc na jednym, reprezentatywnym przykładzie. W tekście opublikowanym w „L'Italia futurista” (I, 12, Firenze, 1916) pt. *Il primo mobilio italiano futurista* Arnaldo Ginna pisze, że człowiek stara się wyręczyć maszynami, gdyż coraz więcej ma pracy i dostrzega pewne, niemal ludzkie cechy maszyny używanej do wyrobu mebli. „Niektóre maszyny są jak prawdziwe organizmy, które posiadają inteligencję, przechodzą choroby mijające i chroniczne, odnoszą rany, które goją się w ciągu 10, 15, 30 i więcej dni; są też maszyny, które umierają w wyniku ataku apopleksji. (...) Maszyna stała się w oczywisty sposób niezbędnym przedłużeniem nerwów robotnika. (...) Każdy robotnik jest zakochany w swojej maszynie, a w konsekwencji bardzo o nią zazdrosny, i podkreśla jej zalety w obliczu maszyn innych robotników. Być może wkrótce maszyna będzie naszą jedyną kochanką, której będziemy pożądać”.

<sup>280</sup> „Narodzą się niezwykle Synowie Przyszłości. Ich członki będą stalowe, ale i eteryczne; ich energie jak ogień, lecz nierozpalony”, w: *I poeti futuristi* (antologia), Edizioni Futuriste di „Poesia”, Milano 1912, s. 174.

nimi. Do tego ogólnoeuropejskiego klimatu niepokoju przyczyniły się liczne wówczas awangardowe europejskie prądy: dadaizm, konstruktywizm, puryzm, neoplastycyzm czy surrealizm. W roku 1925 Vasari opublikował swoją *L'angoscia delle macchine (Niepokojące maszyny)*. Jednak tego samego roku powstało Stowarzyszenie Ochrony Maszyn (Società di protezione delle Macchine)<sup>281</sup>, a Marinetti wydał tekst *L'estetica delle macchine (Estetyka maszyn)*, w którym wyartykułował wyraźnie, na czym polega wyjątkowa rola Maszyny:

Artysta musi wielbić maszynę, najcudowniejsze dzieło człowieka. Maszyna jest syntezą największych umysłowych wysiłków ludzkości. Maszyna odzwierciedla harmonijny mechanizm, jakim jest ziemski glob. Maszyna to wytwór i konsekwencja, która z kolei pociąga za sobą dalsze, nieograniczone konsekwencje i przemiany wrażliwości, ducha, życia.

Nie ma ratunku poza estetyką maszyn i jej geometrycznym mechanicznym pięknem, które my, futuryści opiewamy od czterech lat. Elementy tej estetyki to niepokonowana siła, szybkość, światło, wola, porządek, metoda, spójność i synteza, szczęśliwa precyzja trybów, energie zbiegające się ku wspólnej trajektorii<sup>282</sup>.

Tak postrzegana maszyna i zmechanizowany rytm życia stały się inspiracją dla sceny. Już w roku 1916 ogłoszono manifest *La declamazione dinamica e sinottica*<sup>283</sup> (*Recytacja dynamiczna i synoptyczna*), w którym przed deklamatorom postawiono takie oto zadania:

1. Nosić zwykły strój (jeśli to możliwe jedwabny smoking), unikać stroju, który sugeruje przynależność do określonego środowiska. Żadnych kwiatów w butonierce, żadnych rękawiczek.
  2. Dehumanizować zupełnie głos, pozbawić go modulacji i niuansów.
  3. Dehumanizować twarz, unikać wszelkich grymasów, wyrazu oczu.
  4. Metalizować, skraplać, wegetalizować, petryfikować, elektryzować głos, stapiając go z wibracjami materii, wyrażonymi słowami na wolności.
  5. Posługiwać się geometryczną gestykulacją, nadającą ramionom kanciastą sztywność semaforów i promieni świetlnych wysyłanych przez reflektory, by unaocznic kierunki działania sił, albo tłoków i kół, by wyrazić dynamizm słów na wolności. (...)
- a) (...) Jako że słowa na wolności nie zawierają żadnych wskazówek, deklamator musi posłużyć się własną intuicją, a jego celem ma być osiągnięcie jak największego geometrycznego piękna i jak najwyższej wrażliwości numerycznej. W ten sposób będzie współpracował z autorem słów na wolności, tworząc intuicyjnie nowe prawa i wyznaczając nowe nieprzewidziane horyzonty słów na wolności, które interpretuje.
- b) Ma objaśnić chłodno, jak inżynier lub mechanik, tablice synoptyczne i równania wartości lirycznych, tworzące świetliste strefy niemal geograficzne (między ciemniejszymi i bardziej złożonymi obszarami słów na wolności) (...).
- c) Ma deklamować te ciemniejsze obszary, a zwłaszcza akordy-onomatopeje, oraz imitować całkowicie silnik i jego rytm (nie dbając o zrozumienie)<sup>284</sup>.

<sup>281</sup> Pomysłodawcą był Fedele Azari, a w towarzystwie znaleźli się między innymi Balla, Casavola, Depero, Dottori, Pannaggi, Prampolini i Russolo. Por. manifest *Protezione delle macchine* (1925), w: SCRIVO, s. 186–187.

<sup>282</sup> F.T. Marinetti, *L'estetica della macchina*, „L'Impero”, 17 kwietnia 1925. Co ciekawe, Marinetti kierował tekst do designerów nowoczesnych maszyn, pragnąc przekonać ich z pomocą tak wyszukanej argumentacji, by szukali prawdziwie nowoczesnych (funkcjonalnych) rozwiązań designerskich i nie ulegali paseistycznemu upodobaniu do zbędnej dekoracyjności.

<sup>283</sup> F.T. Marinetti, *La declamazione dinamica e sinottica* (napisany w 1914 r., opubl. w: F. Cangiullo, *Piedigrotta*, Milano 1916), DE MARIA, s. 176–182.

<sup>284</sup> DE MARIA, s. 178 i 179.

Wkrótce zaczęły powstawać projekty baletów mechanicznych i niektóre z nich udało się zaprezentować przez publiczność. Ważnym bodźcem do rozwoju tychże baletów był niewątpliwie tekst Marinettiego *Manifesto della danza futurista*<sup>285</sup> (*Manifest futurystycznego tańca*). Autor w icipie futurystycznym tempie zarysowywał w nim historię tańca, akcentując jego związek z bezpośrednim przeżyciem. „Taniec zawsze brał z życia swoje rytmy i formy” – pisał – „w tańcu (...) odnajdziemy to, co przerażało i zaskakiwało pierwotnych ludzi w obliczu niepojętego, a jakże intrygującego świata”. Zainteresowanie autora budzą zwłaszcza pierwotne „rytmiczne, symboliczne pantomimy”, obdarzone „architektoniczną elegancją i matematyczną regularnością” tańce jawajskie i kambodżańskie, najnowsze propozycje baletów Diaghilewa, eksperymenty Dalcroze’a czy występy Loïe Fuller. Nowoczesna choreografia, po doświadczeniach Cézanne’a, kubistów, a zwłaszcza Picassa, nie może nie czerpać z ich dorobku. Dąży więc do konstrukcji form w przestrzeni, również poprzez ich geometryzację. Są one niezależne od muzyki, stają się jej ekwiwalentami. Właśnie ten kierunek rozwoju tańca interesuje futurystów. Należy „dążyć w tańcu do ideału ciała multiplikowanego przez silnik, o którym śnimy od dawna. Trzeba naśladować ruchy maszyn; zalecać się usilnie do kierownic, kół, tłoków; przygotować fuzję człowieka i maszyny, osiągnąć metaliczność tańca”. Należy też odrzucić tradycyjne relacje z muzyką, którą zastąpi hałas, język nowego „ludzko-mechanicznego życia”. Właśnie hałas, „będąc wynikiem tarcia czy gwałtownego zderzenia materiałów stałych, płynnych czy gazów, stał się w formie onomatopei jednym z najbardziej dynamicznych elementów futurystycznej poezji”.

Futurystyczny taniec ma więc zrywać z tradycyjną harmonią i wdziękiem ruchów, akcentować ich asymetrię i dynamikę oraz dążyć do syntezy, jak czyni to paroliberystyczna poezja. A w obliczu toczącej się wojny, ma rozbudzać heroizm. Marinetti nie bywa gołosłowny. Dlatego w dalszej części manifestu znalazł się taniec szrapnela, karabinu maszynowego i lotniczki. Przykładowo, *Danza della mitragliatrice* (*Taniec karabinu maszynowego*) jest złożony z sześciu „ruchów”: [1] Tancerka trzyma w wyciągniętych ramionach planszę z napisem: wróg oddalony o 700 metrów – i wykonuje szybkie mechaniczne przytupy obiema nogami, starając się oddać odgłos strzelającego karabinu. [2] Trzyma dwa naręczka róż: z ich pomocą imituje „gwałtowne i nieustające wybuchy ognia”. Pokazuje publiczności napis: wróg oddalony o 500 metrów. [3–4] Jej wzniesione, otwarte ramiona symbolizują strugę pocisków wysypujących się z karabinu. Stopy mocno uderzają w podłogę. [5] Gwałtownym rzutom ciała naprzód towarzyszy okrzyk wojenny. [6] Tancerka na czworakach staje się karabinem maszynowym. Również *Danza dell’aviatrice* (*Taniec lotniczki*) składa się z 6 ruchów.

Tancerka tańczy nad wielką na 4 metry<sup>2</sup> mapą w ostrych kolorach, z wyraźnie zaznaczonymi pasmami gór, lasów, rzek, geometriami wsi, wielkimi węzłami drogowymi, morzem. Zadaniem tancerki jest nieprzerwane trzepotanie niebieskimi woalami. Na piersiach, na wzór kwiatu, wielkie celuloidowe śmigło, które w naturalny sposób obraca się za każdym jej ruchem. Pod białym kapeluszem w kształcie jednopłatowca ukryta biała jak śnieg twarz. [1] Tancerka, leżąc na brzuchu na dywanie-mapie, wykonuje ruchy (...) przypominające wzbijający się do lotu jednopłatowiec. Następnie, na czworakach rusza naprzód i nagle podnosi się (...). [2] Stojąc, wymachuje planszą z niebieskim napisem: 3000 metrów – 3 wiry powietrzne – w górę, a następnie kolejną planszą: 6000 metrów

<sup>285</sup> F.T. Marinetti, *Manifesto della danza futurista* (1917), SCRIVO, s. 154–156.

– ominać górę. [3] Tancerka zbiera masę zielonej tkaniny wyobrażającą górę i przeskakuje ponad nią. Znów jest wyprostowana, ramiona ma uniesione, cała wibruje<sup>286</sup>.

Kolejne „ruchy” następują w świetle kartonowego złotego słońca, wśród odgłosów deszczu i pohukiwań wiatru.

\*

Na przełomie wieków zaczęto podkreślać obecność pierwiastka duchowego w sztuce. Do traktowania sztuki jako sfery osobistej introspekcji, umożliwiającej kontakt z innym wymiarem rzeczywistości, zachęcał symbolizm, który począwszy od lat osiemdziesiątych XIX wieku, akcentował duchowy wymiar życia, a poszukując z nim kontaktu, odwoływał się do sfery uczuć, intuicji i wyobraźni. Po trzydziestu latach sprzymierzeńcem symbolizmu okazał się abstrakcjonizm<sup>287</sup>, a najbardziej konsekwentnym orędownikiem duchowości w sztuce został Wasilij Kandinsky. Już w eseju *O formie* artysta pisał, że dzieło sztuki – rozumiane jako indywidualnie wypracowana forma – to wynik konieczności odczutej przez twórczego ducha, to „wewnętrzne brzmienie”, a także odpowiedź dana światu, który „dźwięczy” i jest „kosmosem duchowo działających bytów”<sup>288</sup>. Zdaniem Kandinskiego, „wartość duchowa dąży do materializacji. Materia jest w tym przypadku jakby spiżarnią, z której duch, tak jak kucharz, za każdym razem wybiera to, czego potrzebuje”<sup>289</sup>. Duch często ukrywa się w materii, choć niewielu potrafi go w niej dostrzec. Ducha tego nazywa on „białym zapładniającym płomieniem”, a powszechną tendencję do materializmu – „czarną dłońią niosącą śmierć”. W innym tekście natomiast pisze: „prawidłowo dobrane przez artystę środki są materialną formą wibracji jego duszy, którym musi on nadać pewien wyraz. Jeśli ten środek jest odpowiedni, to wywołuje prawie identyczną wibrację w duszy odbiorcy”<sup>290</sup>. Kandinsky wielokrotnie stawał w obronie sztuki abstrakcyjnej i każde takie wystąpienie uświadamiało, jak silne miała ona podłoże duchowe. W jednym z wywiadów mówił:

Malarstwo abstrakcyjne odchodzi od powłoki natury, ale nie od jej praw (...) kosmicznych. Sztuka tylko wtedy może być wielka, gdy jest bezpośrednio związana z prawami kosmicznymi i im się

<sup>286</sup> Tamże.

<sup>287</sup> A dokładniej, należące do nurtu abstrakcji geometrycznej neoplastycyzm, suprematyzm, konstruktywizm, puryzm i unizm, oraz zaliczane do nurtu abstrakcji „organicznej, ekspresjonistycznej, kolorystycznej i lirycznej” propozycje W. Kandinskiego, R. Delauneya czy F. Marca. Dla twórcy neoplastycyzmu (1914), Pieta Mondriana, celem sztuki było odzwierciedlanie praw rządzących wszechświatem, a czyniła to ona – jego zdaniem – posługując się grą odpowiednich barw i linii. Kolory główne (żółć, czerwień, błękit) symbolizowały materię, kolory neutralne (czern, biel, szarość) – przestrzeń, linie poziome były wyrazem dynamizmu działających sił, zaś pionowe oddawały stan bierności. Świat, będący walką przeciwieństw, odnajdował ład w prostych formach i czystych barwach neoplastycyzmu, które doprowadzały go do stanu równowagi i przekazywały najgłębsze treści wewnętrzne. Mondrian wyobrażał sobie, że tak pojmowana sztuka wpłynie kiedyś pozytywnie na ludzkie życie, przynosząc rozwiązanie społecznych napięć. Także odznaczające się podobną dyscypliną formalną konstruktywizm (1913) i suprematyzm (1915) posiadały mistyczny *background*. Ich twory, będące wyrazem czystej ekspresji w przestrzeni, odegrały inspirującą rolę w rozwoju scenografii teatralnej.

<sup>288</sup> W. Kandinsky, *O formie*, KESA, s. 25.

<sup>289</sup> Tamże, s. 12–13.

<sup>290</sup> W. Kandinsky, *O kompozycji scenicznej*, KESA, s. 30.

poddaje. Te prawa czuje się podświadomie, zbliżając się do natury nie zewnętrznie, lecz wewnętrznie – naturę trzeba nie tylko widzieć, ale też umieć ją przeżywać<sup>291</sup>.

Podążając śladem tej wrażliwości, także futuryści zwrócili się ku „twórczości wewnętrznej” w poszukiwaniu „elementu kosmicznego”<sup>292</sup>, scalającego wszechświat i ludzkie doświadczenie w jedną całość, na której można oprzeć sny o potęgę. Odrzucili *mimesis* i oddali się fuzji różnych sztuk, poszukując – jak Kandinsky – „wielkiej syntezy”<sup>293</sup>. Sformułowania bliskie artyście pojawiły się stosunkowo wcześniej w refleksji malarza abstrakcjonisty Arnalda Ginny. Już w *Arte dell'Avvenire* (1910) podkreślał on fundamentalne znaczenie emocji w dziele sztuki. Malarskie odzwierciedlenie stanów ducha, będące wyrazem podświadomości, pozwalało dotrzeć do ukrytej sfery psychiki (*lo psichico occulto*), której nie sposób poznać za pomocą zmysłów, a tylko poprzez poznanie ponadzmysłowe (*supersensibile*). Tak zdecydowane zwrócenie się ku nieznanemu i niewidzialnemu prowadziło do pojmowania procesu tworzenia jako rodzaju inicjacji, zaś sztuki – jako wrót do prawdziwego świata, świata wewnętrznego:

Jest oczywiste, że to tajemne malarstwo (*pittura occulta*) jest najgłębszą rzeczywistością, ponieważ sięga do źródeł naszych uczuć. Żywe formy stworzone przez tę wibrującą siłę stanowią istotę naszych uczuć nienawiści, miłości, rozwiązłości, mistycyzmu, strachu, odwagi, rezygnacji, poświęcenia itp. Maluję więc nie ludzkie zachowanie, jakie wywołuje ból, lecz wibracje zbolątej duszy albo SAM BÓL.

Pragnienie dotarcia poprzez sztukę do głęboko ukrytych praw rządzących zarówno ludzką psychiką, jak i całym światem, zrodziło się z pewnością, podobnie jak w wypadku Kandinskiego, pod wpływem ezoterycznych lektur. Sam Ginna wyraźnie sugeruje to w swoich pismach na temat sztuki przyszłości:

Nadejdzie dopiero chwila, gdy najwartościowsza ludzka energia znajdzie ujście w studiowaniu tych zagadnień. Ale chyba nie myślę się prognozując, że jest bliski czas, gdy nieoczekiwane przez większość odkrycia umiejscowią naukę i sztukę w nowym i szerszym porządku idei. (...) Kto miał w ręku książki Leadbeadera *Man visible and invisible* i *Thought Forms* nie może nie dostrzec, że stany ducha opisane przez Leadbeadera, mistyka obdarzonego wyjątkową wrażliwością, odpowiadają stanom ducha oddanym przez współczesnego malarza<sup>294</sup>.

Teozoficzne projekty i dokonania nauki współtworzyły optymistyczny obraz świata, który urzekł także Marinettiego. We wspomnianym już *L'Uomo moltiplicato e il regno della macchina* pisał: „w ludzkim ciele drzemia skrzydła. W dniu, w którym człowiek będzie mógł uzewnętrznić swą wolę tak, by stała się przedłużeniem jego ciała i przybrała kształt wielkiego niewidzialnego ramienia, Sen i Pragnienie, które dziś są pustymi słowami, zawładną niepodzielnie ujarzmioną przestrzenią i czasem”<sup>295</sup>. I jeszcze po latach, gdy futurystyczna przygoda dobiegała kresu, Benedetta Cappa-Marinetti na kartach powieści *Astra e il sottomarino* (*Astra i okręt podwodny*) dopowiadała: „Jedno jest pewne: żadne stworzenie nie jest zamknięte w granicach swego ciała. Tajemnica podświadomo-

<sup>291</sup> W. Kandinsky, *Wywiad Nierendorfa z Kandinsky'm*, KESA, s. 132.

<sup>292</sup> Określenia pochodzą z: W. Kandinsky, *O kompozycji scenicznej*, s. 33.

<sup>293</sup> Pisał o niej Kandinsky między innymi w eseju *O abstrakcyjnej syntezie scenicznej* opublikowanym po raz pierwszy w książce *Staatliches Bauhaus in Weimer 1919–1923*, wydanej w Weimarze i w Kolonii.

<sup>294</sup> A. Ginna, B. Corra, *Arte dell'avvenire*, w: VERDONE-CLF, s. 206 i 208.

<sup>295</sup> F.T. Marinetti, *L'Uomo moltiplicato e il regno della macchina*, DE MARIA, s. 40.

ści zalewa i zatapia życie (...). Z każdej materii wydobywa się siła. Każda forma wpływa na inne formy<sup>296</sup>.

Taki optymistyczny, utopijny panteizm na dobre zagościł w futurystycznej ideologii i poetyce, wypierając na pewien czas tradycyjną wiarę. Futuryzm, kładąc wyraźny nacisk na duchowość jako niezbędny komponent jednostkowego i narodowego życia, szukał drogi do niej z dala od katolicyzmu. Marinetti, jak wielu jego „współbraci”, nie krył krytycznego stosunku wobec instytucji Kościoła i papieżstwa, który zaważył w dużej mierze na niechęci do chrześcijańskiej symboliki. U jej podstaw tkwiła z pewnością niechlubna rola, jaką odegrał Watykan w procesie wyzwalania i unifikacji kraju, kiedy to Pius IX nie tylko nie uznał nowego państwa, ale nawet obrzucił ekskomuniką jego twórców. Teraz daleki od ewangelicznych wartości, zinstytucjonalizowany Kościół zatracił moc duchowego oddziaływania, raziła natomiast propagowana przez niego moralność, nakazująca wyrzeczenie się cielesności, a wraz z nią zmysłowości, na co człowiek modernizmu przystać nie mógł<sup>297</sup>. W manifestie *Della nuova religione-morale della velocità*<sup>298</sup> (*O nowej religii-moralności szybkości*) Marinetti wyraźnie stwierdzał, że chrześcijaństwo „zatraciło pierwiastek boski” i, by zapłacić powstałą pustkę, zaproponował wizję świata bliską panteizmowi. Inspiracji, jak innym, dostarczała mu w równym stopniu wspomniana już ezoteryka, jak i rozwój nauki oraz techniki. Ku *sacrum* nieodzownie wiodła na przykład szybkość, która stała się podstawą nowej religii oraz moralności – „religii i moralności szybkości”.

Jeśli modlitwa oznacza komunikowanie się z pierwiastkiem boskim, to jazda z wielką szybkością jest modlitwą. Świętość kół i szyn. Należy uklęknąć przed szybkością, z jaką obraca się busola giroskopowa: 20 000 obrotów na minutę, to największa prędkość uzyskana przez człowieka. Trzeba wydrzeć gwiazdom tajemnicę ich zadziwiającej, niepojmowalnej szybkości. Przystąpmy więc do wielkiej „nadniebnej” bitwy: zmierzmy się z Gwiazdami-pociskami wyrzucanymi z niewidzialnych dział. (...) Nasi święci to niepoliczalne cząstki, które wdzierają się do naszej atmosfery ze średnią prędkością 42 000 metrów na sekundę. Nasze święte to światło i fale magnetyczne 3 na 10/10 metrów na sekundę. Upojenie wielką szybkością samochodu nie jest niczym innym, jak tylko uczuciem stopienia się z pierwiastkiem boskim<sup>299</sup>.

Rola Idola Szybkości okazuje się nie do przecenienia. Pobudza on umysł i zmysły, zmusza do aktywności, zachęca do walki z wszelkimi ograniczeniami. „Heroizm jest szybkością, która dogoniła samą siebie. (...) Patriotyzm jest bezpośrednią szybkością narodu. (...) Wielka szybkość (...) pozwala automatycznie tworzyć analogie. Kto dużo podróżuje (...) zbliża rzeczy odległe, postrzegając je syntetycznie i porównując je do siebie, odkrywa ich głębokie związki”.<sup>300</sup> I to tylko niektóre z mocy, jakie ten Idol posiada.

<sup>296</sup> Benedetta (Marinetti), *Astra e il sottomarino*, Editori del Grifo, Montepulciano 1991 (1. wyd. 1935), s. 11 i 13.

<sup>297</sup> Temat zmysłowego upojenia życiem na stałe wpisał się do estetyki futuryzmu. Znakomitym przykładem upojenia nowoczesnością są te oto słowa Marinettiego, pochodzące z *Della nuova religione-morale della velocità*: „Gdy po raz pierwszy leciałem samolotem z pilotem Bielovucicem, poczułem jak moja pierś otwiera się, jak otchłań, wypełniona gładkim, świeżym, gwałtownym błękitem nieba. Czymże była przygasła zmysłowość spacerów w słońcu, pośród kwiatów, wobec barwnego, dzikiego masażu oszalałego wiatru. Rosnącej lekkości. Nieskończonej rozkoszy...”. DE MARIA, s. 187.

<sup>298</sup> Opublikowano go na łamach „L’Italia futurista”, 11 maja 1916.

<sup>299</sup> F.T. Marinetti, *Della nuova religione-morale della velocità*, DE MARIA, s. 184–185.

<sup>300</sup> Tamże.

Obok religii szybkości również estetyka maszyny stała się w latach dwudziestych ważnym etapem budowania futurystycznej duchowości. Stanowiła ona z pewnością obronę przed nicością, a jej celem było zaproponowanie pozytywnej wizji spójnej rzeczywistości<sup>301</sup>. W roku 1922 ogłoszono manifest *Arte meccanica (Sztuka mechaniczna)*, pisząc w nim między innymi, że maszyna to „symbol, źródło i nauczycielka nowej wrażliwości artystycznej”.

Odczuwamy w sposób mechaniczny. Czujemy się stworzeni ze stali. My też maszynami, my też zmechanizowani. (...) Czyż Maszyna nie jest dziś najodpowiedniejszym symbolem tajemnej ludzkiej siły tworzenia? Przez Maszynę w Maszynie toczy się dziś cały ludzki dramat. (...) Piękne maszyny otoczyły nas, z miłością pochylały się nad nami, a my dzicy i kierujący się instynktem odkrywcy wszelkich tajemnic, pozwoliliśmy porwać się im w dziwny, frenetyczny tan. Zafascynowani nimi, posiadliśmy je mężnie i lubieżnie (...). Trzeba jednak dokonać rozróżnienia między zewnętrżnością a duszą Maszyny. Gdy mówiliśmy o śrubach (...) i kołach zębatych, zostaliśmy źle zrozumiani. Uściślijmy więc, co mieliśmy na myśli: manifesty i dzieła Futuryzmu, opublikowane, wystawiane i omawiane na całym świecie, zainteresowały sztuką mechaniczną wielu genialnych artystów włoskich, francuskich, holenderskich, belgijskich, niemieckich i rosyjskich. Jednakże zatrzymywali się oni prawie zawsze na zewnętrżności Maszyny; dlatego ich malarstwo jest czysto geometryczne, jałowe i zewnętrżne (porównywalne z niektórymi projektami inżynierskimi), lecz choć jest rytmiczne oraz wyważone pod względem konstrukcji, nie posiada wnętrza i więcej w nim naukowości niż liryzmu<sup>302</sup>.

To uniemożliwiło owym artystom osiągnięcie organiczności. To wszystko oznacza, że istotny jest duchowy wymiar Maszyny, który zdaje się nie podlegać dyskusji. Co więcej: „Maszyna to nowe bóstwo, które oświeca, rządzi, obdarowuje i karze w tych futurystycznych czasach, oddanych wielkiej Religii Nowego”.

Potrzebie nowoczesnego spirytualizmu poświęcił wiele uwagi Prampolini. Początkowo nieufny wobec przekonań Kandinskiego, z czasem stał się orędownikiem sztuki, pojmowanej jako droga duchowa ku wyższym światom, i maszyny – traktowanej jak rodzaj mitycznego bóstwa<sup>303</sup>.

Ważną postacią dla refleksji na temat sztuki mechanicznej był także Fillia. Swoje poglądy przedstawił między innymi w *Manifesto dell'idolo meccanico (Manifest mechanicznego idola)*<sup>304</sup>, gdzie wychodząc z założenia, że każda cywilizacja określa się zgodnie z potrzebą „zbiorowego ducha”, przewiduje, iż cywilizacja maszyn doprowadzi ludzi do najwyższego stopnia ewolucji, czyli do ostatecznej doskonałości.

<sup>301</sup> Nawet wówczas Marinetti nie rozstaje się definitywnie z religijną tradycją. Jego dramat *Oceano nel cuore* (por. s. 152–153) wyrasta z wyraźnej potrzeby znalezienia duchowego oparcia w chrześcijańskiej wierze i pojawia się w nim atmosfera religijnego mistycyzmu. Natomiast futurystyczni plastycy chętnie uczestniczą w dekoracji otwartych na nową architekturę kościołów w Szwajcarii czy Niemczech (Gino Severini), lub zajmują się malarstwem powracającym do dawnej symboliki (Gerardo Dottori). Por. F.T. Marinetti, *Manifesto dell'arte sacra futurista* (1932).

<sup>302</sup> Manifest został opublikowany 20 czerwca 1922 r. w Rzymie na łamach „Nuova Lacerba”. Opieram się tu na drugiej wersji manifestu, wydrukowanej na łamach „Noi”, w maju 1923, nr 2, której współautorem, obok Iva Pannaggiiego i Vinicia Paladiniego, został Enrico Prampolini. Na drugi plan zeszała tu estetyka funkcjonalistyczna i Prampolini przesunął akcent na surrealne oraz magiczne moce maszyny. Ponadto wyliczył skrupulatnie futurystyczne przyczynki do idei maszynolatrii i z listy tej z pewnością skorzystał Marinetti we wspomnianym powyżej artykule z 1925 r., por. s. 103.

<sup>303</sup> Por. np. E. Prampolini, *Verso una nuova arte: Architetture spirituali*, „L'Impero”, 20 czerwca 1924.

<sup>304</sup> Fillia, Curtoni, Caligaris, *L'Idolo meccanico*, „L'Impero”, Roma 19–20 lipca 1925.

Fillia uważa, że musi powstać święta sztuka mechaniczna (*arte sacra meccanica*), która ukaże „związki i relacje między przedmiotami” składającymi się na plastyczne kompleksy, które z kolei tkwią u podstaw nowej estetyki. Dzieło sztuki, podobnie jak maszyna, jest złożone z wielu elementów niezbędnych do jego funkcjonowania na poziomie ekspresji (*funzionamento espressivo*) i tym sposobem staje się „przestrzenno-chromatyczną architekturą”. Kiedyś sztuka była najwyżej trójwymiarowa, dziś musi stać się czterowymiarowa. To czwarty wymiar decyduje o jej oryginalności. Umiejętne danie wyrazu wszystkim „emocjonalnym obszarom dziewiczego przedmiotu” to zadanie współczesnego artysty. Nowa „religia Szybkości”, aby być religią na miarę nowoczesnego życia społecznego, potrzebuje mistyki. Należy więc stworzyć reprezentatywnego dla niej Mechanicznego Idola, zdolnego zawładnąć ludzkimi duszami i nadać sens „mechanicznej epoce”. Dzieło to ma mieć charakter zbiorowy (przy zachowaniu indywidualnej formy interpretacji przez artystę) i ma stanowić brakujące plastyczne dopełnienie ludzkiej wiary.

W zakończeniu manifestu Fillia obiecywał ciąg dalszy swoich rozważań i istotnie rok później napisał z Curtonim i Caligarisem *Manifesto dell'arte sacra meccanica*<sup>305</sup> (*Manifest świętej sztuki mechanicznej*). Najważniejsze są relacje między przedmiotami, dlatego punktem wyjścia w rozważaniach są dokonania futurystycznych malarzy: praca w obszarze dynamizmu plastycznego i jej ewolucja do konstrukcji przestrzenno-chromatycznych, a więc wprowadzenie czwartego wymiaru, który wreszcie pozwala interpretować współczesny świat. Estetyka maszyny oznacza wkroczenie w świat *superumano* i *meccanico*, w którym człowiek jako jednostka utracił swą wyższość w stosunku do otoczenia, lecz w zamian, stopiwszy się z nim, stał się jego nierozdzieloną częścią.

## 2. BALETY MECHANICZNE: PRAMPOLINI, PALADINI, PANNAGGI, BALLA, DEPERO

W latach dwudziestych balety mechaniczne stały się jedną z ulubionych form działalności artystycznej futurystów. Enrico Prampolini stworzył balety mechaniczne *Rinascimento dello spirito* (*Odrodzenie ducha*) i *Notte metallica* (*Metaliczna noc*)<sup>306</sup> oraz *Danze di guerra* (*Tańce wojenne*), napisane do muzyki Pratelli i pokazane kilkakrotnie zimą 1923 roku w Teatro degli Indipendenti<sup>307</sup>. Artysta wykonał kostiumy, opracował choreografię

<sup>305</sup> Fillia, Curtoni, Caligaris, *Manifesto dell'arte sacra meccanica*, „La Fiamma”, 2 maja 1926.

<sup>306</sup> Ich projekty wystawił w International Theatre Tentoonstelling w Amsterdamie w styczniu 1922 r.; być może miały być wykorzystane w drugim sezonie teatro del colore lub w czasie futurystycznego programu prezentowanego w Pradze w 1923 r.

<sup>307</sup> Por. *Musica, mimica e danza al Teatro degli Indipendenti*, „La Tribuna”, 1 lutego 1923.

i partyturę pracy światłem, które publiczność oceniła bardzo wysoko. Podobnie dobrze zaprezentował się na scenie *Danza dell'elica (Taniec śmigła)* – sześciominutowy balet mechaniczny z muzyką Casavoli, pokazany w czasie *tournée* Teatro Semifuturista Pocarini<sup>308</sup>, które rozpoczęło się 1 kwietnia 1923 roku w Teatro Verdi w Gorycji. Taniec był złożony z czterech części: przygotowania do lotu i wprawienia silnika w ruch; startu; samego lotu oraz jego zakończenia, w którym śmigło rozpadało się na części. W trakcie przedstawienia widzowie spowili dymy, a w składzie orkiestry znalazły się *intonarumori*. Kostium tancerza-samolotu pokrywał całe jego ciało i dominował w nim kształt gigantycznego srebrzystego śmigła z czerwoną tarczą pośrodku, przyczepionego do jego ramienia. W kostiumie lotnika ważną rolę odgrywały koncentryczne kolorowe pierścienie umiejscowione tak, że jego pierś wyglądała jak cel strzelniczy<sup>309</sup>.

11 stycznia 1924 roku zainicjowano drugie *tournée* Teatro Sorpresa (De Angelis) i tam też pokazano *Danza dell'elica* oraz *Psicologia delle macchine (Psychologię maszyn)* z muzyką Mixa. Tło dla tej kompozycji stanowiły intensywne czerwienie i kolor turkusowy, a jej bohaterami były dwie postaci w czarnych i metalicznych kostiumach, noszące maski w kształcie podków, które w geometrycznym tańcu imitowały ruch tłoków i obracających się trybów. Ruchy te znakomicie konweniowały z charakterem oprawy scenicznej Prampoliniego i dźwiękami muzyki Mixa. Tańczyli Billie Maxwell i Jacques Dérville<sup>310</sup>.

Także Pannaggi i Paladini pokazali swój *Ballo meccanico futurista (Futurystyczny balet mechaniczny)*, w którym wystąpili tancerze Ikar, Iwanow i Jia Ruskaja. Artyści byli autorami choreografii i reżyserami spektaklu, który odbył się 2 czerwca 1922 roku w Casa Bragaglia, przy ulicy Avignonesi<sup>311</sup>. Kostiumy Pannaggiego, wyraźnie „mechaniczne”, wykonano z kartonu i papieru, następnie pomalowano na czarno, białe, czerwono oraz w kolorze metalicznej szarości. Użyto cylindrycznych i kubowych elementów zszytych lub połączonych tak, by tancerz ukrył się w nich zupełnie. W rezultacie uzyskano efekt skrzyżowania człowieka i mechanicznej istoty, tym bardziej że i ruchy tancerzy zbliżały się do ruchów robota. Zamiast muzyki wykorzystano odgłosy silników dwóch motorów umieszczonych nad salą widowiskową, którą stanowiła przystosowana do tego wydarzenia sala restauracyjna. Aktorzy wykonywali swoje działania w różnych miejscach i na różnych poziomach w stosunku do widowni. Pannaggi określił je mianem „niespodzianek przestrzennych”. Towarzyszyło im białe światło reflektorów, a gdy choreografia wymagała kolorystycznego komentarza, światło zmieniało barwę. Dotarłszy na scenę, tancerze wykonali serię akcji mimicznych w rytm silników, a następnie wybiegli po schodach prowadzących do *foyer*. Znowu powrócili na scenę, nawiązując do przerwanej akcji, i wreszcie zbiegli innymi schodami prowadzącymi do baru. Takie wykorzystanie przestrzeni umożliwiły oryginalne rozwiązania architektoniczne Casa Bragaglia.

W 1926 roku Pannaggi zaprojektował scenografię i kostiumy do sztuki Vasarięgo *L'angoscia delle macchine (Niepokojące maszyny)*. Miały one taki sam mechaniczny

<sup>308</sup> Sofronio Pocarini i jego Compagnia del Teatro Semifuturista odbyli *tournée* po regionie Venezia-Giulia: grupa łączyła tańce inspirowane amerykańskim jazzem, syntezy i klaunady, unikając starannie tego, co nie odpowiadało publiczności, a stawiając na „zaskakującą” rozrywkę.

<sup>309</sup> Por. G. Berghaus, *Italian Futurist Theatre*, s. 447–449.

<sup>310</sup> Por. G. Antonucci, *Cronache del teatro futurista*, s. 191.

<sup>311</sup> Cennych informacji na temat inscenizacji dostarcza tekst Pannaggiego opublikowany na łamach „Maske und Koturn”; por. też Verdona, VERDONE–TTF, s. 261.

charakter<sup>312</sup>. Vasari wybrał jednak projekty Very Idelson. Niemniej, projekty Pannaggiiego zostały zaprezentowane 28 kwietnia 1927 roku w Teatro degli Indipendenti w Rzymie oraz na wystawie sztuki teatralnej w Deutsche Theater Ausstellung w Magdeburgu. W rzymskiej prezentacji uczestniczył tancerz Michajłow, sam autor był nieobecny.

Pannaggiiego uznano także za twórcę zaawansowanego systemu oświetlenia sceny. Pisał o tym A.G. Bragaglia, podkreślając, zgodnie z oczekiwaniami faszystowskiej władzy, rodzimy wkład w rozwój teatru:

System został opracowany przez malarza Ivo Pannaggiiego z Teatru degli Indipendenti i jest oryginalny i nowy. Nigdzie w Europie, nawet w marzeniach, nie wymyślono czegoś podobnego. Oto więc kolejny włoski pomysł, który zagranicą będzie mogła naśladować. Projekt obejmuje inscenizację opartą na ekranach, które mają różne barwy, są naprzemiennie oświetlane i same stanowią wystrój sceny. Taki wyjściowy schemat można wzbogacać w nieograniczony sposób. Na niektóre z ekranów (oświetlonych od tyłu w odróżnieniu od innych oświetlonych z przodu lub z boku i nie przezroczystych, lecz projektujących cień) można rzucać cienie każdej wielkości, wytwarzane przez mimów, którzy poruszają się pomiędzy źródłem światła a samym ekranem. Aktorzy mogą grać w relacji z ożywionymi cieniami, na przemian poruszając się w strefie światła i zanurzając w strefie cienia, przy czym można wykorzystać dysproporcję między ich naturalnymi rozmiarami a powiększonymi i zdeformowanymi cieniami. Na innych ekranach można wyświetlać fragmenty filmów, nie po to, aby uzyskać efekt połączenia kinematografu i teatru, ale by uzyskać ruchome obszary sceniczne w funkcji wciąż zmieniającego się, dekoracyjnego tła (także w kolorze)<sup>313</sup>.

Giacomo Balla dwukrotnie zapragnął pokazać maszynę na scenie: na samym początku swojego flirtu z teatrem i na zakończenie swej przygody z futuryzmem. Jego akcja sceniczna *Macchina tipografica* (1914, *Maszyna drukarska*) miała „roboczą” premierę w roku 1916 w salonie Diagilewa. Autor wystąpił w roli „dyrygenta”, a obecni goście w roli aktorów. W tle sceny pojawiła się napis: TIPOGRAFIA (drukarnia) oraz odziana w czarno-biało-pomarańczowy ubiór postać o zmechanizowanych ruchach. 12 aktorów współtworzyło maszynę poligraficzną: w tym celu musieli oni wykonywać w miarowym, wspólnym rytmie dynamiczne ruchy, odpowiadające kolejnym etapom pracy maszyny, a każdemu gestowi towarzyszył stosowny dźwięk, którym każdy z aktorów wzmacniał efekt swojej „roli”<sup>314</sup>. Natomiast *Danza dell'elica* (*Taniec śmigła*) to balet mechaniczny (którego przebieg zarejestrował krytyk „L'Impero” z 14 października 1927 roku): tancerki poruszały się po pratykablach ustawionych w taki sposób, że miało się wrażenie, jakby płynęły w powietrzu. Scena była pogrążona w błękitnym świetle sugerującym podniebną przestrzeń, również tancerki ubrano w niebieskie stroje. Każda z nich miała w ręku dwumetrowe aluminiowe śmigło. Tańcowi towarzyszyła muzyka hałasów (*musica rumoristica*), a stanowiły je odgłosy silników. Tancerki manewrowały w fantazyjny sposób śmigłami, przemieszczając się dowolnie po całej przestrzeni, która wydawała się przestrzenią obrazu. Całość trwała pięć minut i zakończyła się sukcesem.

Fortunato Depero pozostawił po sobie nie tylko balety, ale i inne przykłady „sztuki mechanicznej”. Organizując drugie *tournee* teatru zaskoczenia w roku 1924, Marinetti zaangażował dwóch scenografów: Prampoliniego i Depera, którzy wykorzystali nadarżającą się okazję, by zaprezentować na scenie swoje balety mechaniczne. Depero po-

<sup>312</sup> Wiele szkiców opublikowało „L'Impero” 14 sierpnia 1927.

<sup>313</sup> VERDONE–TTF, s. 265, przytacza cyt. fragment tekstu A.G. Bragaglia za: „Comodia” nr 8, 15 kwietnia 1925.

<sup>314</sup> Por. BALLA, s. 82; zob. też V. Marchi, *Giacomo Balla*, „La stirpe”, marzec 1928, nr 3, s. 160.

kazał wówczas *Anihccam del 3000* z muzyką Casavoli. *Anihccam del 3000* (czytając od tyłu pierwszy wyraz, otrzymujemy Macchina) to taniec dwóch lokomotyw<sup>315</sup> na pustej scenie, którym dyryguje dyżurny ruchu, pilotując maszyny chorągiewką. Ma się wrażenie, jakby maszyny pały uczuciem do mężczyzny. W pierwotnym zamyśle scenografia miała być trójwymiarowa, ale problemy finansowe zmusiły organizatorów do jej redukcji do tła. Ciekawie za to musiały prezentować się kostiumy: cylindryczne, z kartonu, obciążone płótnem, udekorowane białymi i czarnymi numerami, a na głowach aktorów „maski” w kształcie kominów<sup>316</sup>.

Po zakończeniu *tournee* Depero naszkicował kolejne mechaniczne balety (np. *Tipografia – Drukarnia, Pennini e matite – Piórka i ołówki, Motolampada – Ruchoma lampka*), mając nadzieję, że uda się zrealizować je w Stanach Zjednoczonych, dokąd udał się w roku 1928.

W Ameryce Depero zaprezentował swoje prace malarskie, licząc na kolejne indywidualne wystawy<sup>317</sup>, ale krach na Wall Street w roku 1929 pokrzyżował te plany. Wbrew oczekiwaniom pobyt za oceanem okazał się nieudanym przedsięwzięciem finansowym, pozwolił jednak artyście odczuć wreszcie w pełni, czym jest życie w prawdziwie futurystycznej metropolii. Dopiero w wyniku tych doświadczeń w twórczości malarskiej Depera pojawił się nowoczesny pejzaż miejski oraz wzmożło się zainteresowanie dla maszyny i mechanicznego wymiaru życia, chociaż na zawsze pozostał on rozkochanym w rodzimej przyrodzie górale z alpejskiego Rovereto, marzącym o przeniesieniu się w świat magii. Nowy Jork przerażał go i urzekał, odczuł go jako miasto ludzkiej samotności. W swej wyobraźni obdarzał go jednak baśniową aurą, jak w tym fragmencie prozy pt. *Grattacieli (Drapacze chmur)*, który zdaje się rozbudowanym opisem teatralnej scenografii:

Wieżowce, budynki, które nadają babeliczny wygląd największej metropolii świata, nie są, jak się błędnie sądzi, jednakowe i monotonne, ale różnią się znacznie wyglądem i są oryginalne. Są wśród nich wieżowce czarne ze złożonymi gzymsami i dachami, podobnymi do płonących głowni. Inne z kolei są tak smukłe, jak wielkie kamienne bagnety. Jeszcze inne przypominają swym kształtem gigantyczne żelazka. W tych najnowszych, wertykalne płyty stali wędrują od poziomu chodnika po sześćdziesiąte piętro. Ich strzeliste wieżyczki, pokryte metaliczną błyszczącą łuską, mienia się tam na wysokościach wszelkimi świetlistymi odcieniami świtów i zachodów słońca. Te wysokie wieże, te metalowe kampanile nowego wieku, zdają się stworzone po to, by wznieść się do nieba i wkroczyć na roztańczone i hiperboliczne salony burz.

(...) są też ogromne stalowe klatki rodzących się wieżowców, zaprojektowanych z zuchwałością i ogłuszającą inżynierską szybkością, które wyrastają w ciągu miesiąca jak grzyby po deszczu, poddając miasto wiecznej przemianie i czyniąc je rodzajem warsztatu, w którym wre nieprzerwana piekielna praca. Z tarasów dalekich i bliskich, umieszczonych wysoko, najwyżej, widocznie i poza zasięgiem wzroku, nisko, najniżej, unoszą się lekko kolumny błękitnego, białego i czarnego dymu, który zdaje się pochodzić z tajemniczych biwaków rozrzuconych po kwadratowych łąkach

<sup>315</sup> Premiera odbyła się 11 stycznia 1924 r. w „Trianon” w Mediolanie; podobno balet wykonano następnie w 28 innych miastach Włoch. Depero wyjątkowo polubił lokomotywy, uważając je za nośnik optymizmu. Posłużył się kostiumem lokomotywy w czasie futurystycznego balu maskowego *Veglia futurista*, który zorganizował w 1923 r. w swojej Casa d’Arte w Rovereto.

<sup>316</sup> Por. *Autori, attori e scena del nuovo teatro futurista al Trianon di Milano*, „L’ambrosiano”, 11 stycznia 1924, s. 8.

<sup>317</sup> Wystawy prac Depera w Nowym Jorku odbyły się na przełomie grudnia 1928 i stycznia 1929 (Galleria Guarino) oraz stycznia i lutego 1929 r. (Madison Avenue). Por. C. Salaris, *Dalle Dolomiti ai grattacieli*, w: F. Depero, *Un futurista a New York*, Editori del Grifo, Montepulciano 1990, s. 215–223.

dachów. Czarodziejska, ziejąca dymem przestrzeń. Ściany oglądane z każdej perspektywy są podziurkowane milionami rozświetlonych okien i kryją miliony krzątających się ludzkich istnień. Miliony bankietów. Miliony historii miłosnych, miliony czytających i piszących. Miliony śpiących i tańczących ożywiają tę kubicką metropolię, tę nową potężną wieżę Babel, która przypomina jednocześnie dom wariatów i warsztat, skonstruowany z równoległościennych gór i stanowi największe dynamo naszego świata<sup>318</sup>.

Pobyt w Ameryce przyniósł Depero artystyczne rozczarowanie, nikt bowiem nie chciał zagrać tam jego sztuk<sup>319</sup>. Udało mu się przedstawić je jedynie w czasie prywatnego spotkania, kiedy to sam deklamował swoje utwory. Rzeczą miała miejsce w roku 1934 i z formy zaproszenia, jakie otrzymali widzowie, można wnioskować, że spotkanie miało charakter wystawienniczo-handlowy<sup>320</sup>. Jednym z recytowanych wówczas utworów była synteza *La voce delle antenne* (*Głos anten*), którą odnotowuję w tym miejscu także jako jeden z nielicznych przejawów zainteresowania Depera futurystycznym idolem – samolotem. Co prawda autor podpisał manifest aeromalarstwa<sup>321</sup>, ale nigdy w przekonujący sposób nie potrafił zbliżyć się do zainteresowań futuryzmu ostatniej fazy.

W utworze uderza nagromadzenie bodźców zmysłowych i budowany na ich podstawie liryzm. Chcąc określić charakter tego imponującego w zamyśle widowiska, trzeba by chyba mówić o partyturze do instalacji *ante litteram*, a więc o formie plastyczno-przestrzennego działania, która przekracza zdecydowanie granice teatru i której narodziny wiąże się z drugą połową XX wieku. Jej przestrzeń stanowią ogrody, łąki i pola, zachwycające świeżością, bujnością oraz bogactwem zieleni. Najważniejszym elementem tego *entourage'u* są tytułowe anteny, wysyłające w świat „fale Hertza”:

tinn tinn tinn tinn  
peee peee peee peee

S. O. S. 35 północ 4.7 zachód

..... Za-to-ka bar-dzo niespo-kojna zało-ga w despe-racji usi-luje rato-wać sta-tek kapi-tan zagi-nał peee peee S. O. S. po-żar na pokła-dzie zało-ga i pasaże-rowie przera-żeni Peee-peee-peee S. O. S. 35 północ 4.7 zachód.....<sup>322</sup>

Tym sposobem anteny – „oczy i uszy ziemi”, „bębenki powietrza odbierające najbardziej tajemnicze wibracje” – stają się przestrzenią wielkiego dramatu, który inaczej pozostałby poza zasięgiem obserwatora zanurzonego w tym idyllicznym pejzażu. W tym kontekście tradycyjny ludzki wymiar uświadamia swą niewystarczalność, niemoc i nie-

<sup>318</sup> F. Depero, *Grattaciel*, w: *Pestavo anch'io sul palcoscenico dei ribelli*, s. 175–176.

<sup>319</sup> Natomiast spotkany w Nowym Jorku znajomy z Europy, Leonid Massine, zapoznał Depera z dyrektorem artystycznym teatru Roxy, Leonem Leonidowem. Depero, oczarowany możliwościami technicznymi amerykańskich teatrów, rozpoczął współpracę z Roxy, przygotowując między innymi oprawę sceniczną do spektaklu *American Sketches*. Jednak większości planów nie zrealizowano, np. poświęconego Nowemu Jorkowi widowiska *The New Babel*, *Motolampada* czy *Cifre*. Wykonane projekty scenografii były „złożone i ruchome”, a kostiumy stanowiły obcisłe barwne trykoty, gdyż tym razem zadaniem aktorów nie było naśladowanie mechanicznych ruchów maszyny, lecz wykonywanie „zwinnych piruetów” w ruchomej i zmieniającej się scenerii. Por. M. Scudiero, D. Leiber, *Depero futurista & New York*, Longo, Rovereto 1986, s. 188.

<sup>320</sup> „Depero declamerà fra arazzi e cuscini coloratissimi *Quattro bocche assetate, Il gallo, La voce delle antenne, Broadway, Banchetto-brindisi a New York, La voce dell'Acciaio, Pulledro innamorato, La febbre del telegrafo, Tempo fascista: costruire*”, w: G. Berghaus, *Italian Futurist Theatre*, s. 483, przypis 35.

<sup>321</sup> Manifest opublikowano w 1933 r., a pozostali jego sygnatariusze to Marinetti i jego małżonka Benedetta, Dottori, Fillia i Prampolini.

<sup>322</sup> F. Depero, *La voce delle antenne*, w: F. Depero, *Pestavo anch'io sul palcoscenico dei ribelli*, s. 264.

adekwatność. Istotnie, w obliczu tak wielkiej tragedii, której sprawcami są moce natury, w ogóle nie ma miejsca dla człowieka. Jego miejsce zajęły maszyny. W reakcji na wezwanie o pomoc podnosi się do lotu dziesięć samolotów, jak dziesięciu zaalarmowanych żołnierzy, gotujących się do akcji:

Gwałtowne drżenie dziesięciu samolotów w hangarze. Pobudka. Odrzucają przykrycie – wychylają się zza brezentu hangarów – otwierają je na oścież, toczą się miękko, z lekkością po śliskiej trawie w nocy. Rozpościerają ramiona, naciągają ścięgna, wciągają w napięte nozdrza wiatr. Uderzenia korby w sercu – olej i benzyna w płucach – przeczyszczenie jelit motoru i zaworów oddechowych. Z przerażającym warkotem zaostrzone pyski prują pierzchający mrok i dalej... dalej... na ratunek poprzez drżące galerie niepokojącej podniebnej typografii niekończących się S. O. S.<sup>323</sup>

Po tym hołdzie złożonym maszynie następuje chwila „medytacji” ja lirycznego, które zapowiada:

Gdybym był anteną, żywiłbym się ptakami, elektrycznością i orzeźwiającyymi chmurami. Zostałbym dyrygentem burz i orlej pieśni. Grałbym w kręgle zbudowane z grzmotów i pochłaniałbym morze zupy ze świetlistych gwiazd. Długimi nogami przekraczałbym doliny, opierając stopy na głowach gór i wzgórz. Wystarczyłoby mi podnieść ramiona, ażeby uściskać ręce ciał niebieskich, by ucałować księżyc, by zalecać się do Wenus, by dać kilka kuksańców Marsowi (...), rzuciłbym się w pław przez drogę mleczną, by wykapać się w kosmicznym pyłe. Anioły po prawej. Anioły po lewej. (...) Gdzie nie spojrzeć – skrzydła. Obłoki pod stopami (...), złoty deszcz, srebrne wino, biszkopty ze światła, prawdziwe niebo upragnionych wyżyn<sup>324</sup>.

W końcu prawo do lirycznego wystąpienia otrzymuje także antena. Ta „strażniczka przestrzeni”, która „bez drgnienia oka spogląda w groźną twarz nocy”, przynosi szczęśliwy epilog dramatu: „Pomoc nadeszła, załoga uratowana”<sup>325</sup>.

Publikując w roku 1934 tę i inne syntezę, Depero określił je mianem liryk radiofonicznych. Istotnie, w ówczesnej skromnej w środku i wciąż zmagającej się z nieufnością odbiorców przestrzeni plastycznej oraz teatralnej, ich realizacji można było oczekiwać najszybciej na falach eteru, tym bardziej że radio przeżywało swój najlepszy okres. Jeszcze w roku 1924 powołano we Włoszech Unione Radiofonica Italiana (URI) i radio rozpoczęło oficjalnie emisję swego programu. Bardzo szybko okazało się znakomitym instrumentem oddziaływania na masowego odbiorcę na prowincji, na terenach wiejskich, będąc często jedynym źródłem informacji i rozrywki. Właśnie dla tych odbiorców przygotowywano specjalne transmisje, nadawane obok muzyki, wiadomości i programów dla dzieci. Pod koniec lat dwudziestych zaczęto uświadamiać sobie potencjał artystyczny teatru radiowego. W roku 1933 Marinetti i Pino Masnata opublikowali manifest *La radia*<sup>326</sup> (*Radio*). Autorzy wyszli z założenia, że radio jest wyśmienitą formą popularyzacji teatru, wymaga jednak znalezienia właściwej formy wyrazu, jako że nie ma żadnych punktów wspólnych z tradycją literacką i artystyczną. Uznawali więc wszelkie próby powiązania z nią radia za „daremne i groteskowe”. Radio otwierało możliwości ekspresji, które zbliżały je do teatru futurystycznego, gdyż wymagało syntezę, szybkości, symultaniczności, niespodzianki, pozbawiało introspekcji, dłużyżn, analizy psychologicz-

<sup>323</sup> Tamże, s. 264–265.

<sup>324</sup> Tamże, s. 265.

<sup>325</sup> Tamże, s. 267.

<sup>326</sup> F.T. Marinetti, P. Masnata, *La radia*, „Gazzetta del Popolo”, 22 września 1933. Autorzy, walcząc o czystość języka, konsekwentnie stosowali w jego nazwie końcówkę rodzaju żeńskiego. Także w: VERDONE-CLF, s. 235–238.

nej. Jednocześnie to, co w tradycyjnym teatrze wyrażały gest, ruch, mimika, kostium i scenografia, tu oddawało tylko słowo i dźwięk. Nie oznaczało to jednak, że repertuar teatru radiowego miał być budowany na „hałasie”. Ważnym środkiem ekspresji stała się natomiast cisza<sup>327</sup>.

### 3. HOŁD ZŁOŻONY MASZYNIE. MARINETTI, VASARI, FILLIA

#### Mechaniczne drugie ja

We wczesnym dramacie Marinettiego, z którym przez lata nie umiał się rozstać, *Les poupeés électriques (Elektryczne lalki)*<sup>328</sup>, pojawiła się maszyna (lalka-automat) wprowadzona na scenę jako rodzaj drugiego ja, które miało uwolnić człowieka od tego, co w jego egzystencji negatywne. Literacka tradycja chętnie wykorzystywała motyw podwojenia (np. sobowótora), by ukazać postać w zderzeniu z własnym lękiem. Najczęściej jednak – przeczuwający nadchodzące (usytuowane we własnej jaźni) niebezpieczeństwo – bohater „generował” z siebie drugie ja w postaci cienia, lustrzanego odbicia, portretu, nadając mu status żywej istoty. Chociaż drugie ja, częściej złe i prowadzące ku zagładzie niż dobre i opiekuńcze, pozornie wiodło niezależny żywot, było ściśle związane z bohaterem, a najbardziej spektakularny tego dowód stanowił fakt, że śmierć jednego pociągała za sobą śmierć drugiego. Przykłady takich rozwiązań można by mnożyć i doczekały się one nawet psychoanalitycznej diagnozy<sup>329</sup>, gdzie zostały potraktowane jako przypadki wewnętrznej walki między pokusą zachowania „narcystycznej nieruchomej rzeczywistości” i wkroczenia w obszar relacji z innym, a tym samym opuszczenia bezrelacyjnego „narcystycznego błogostanu”. Marinetti sięgnął do tej tradycji, proponując jednak jej alternatywny wariant.

Bohater jego sztuki postanawia wydać walkę prawom fizjologii i egzystencjalnej nędzy, wykorzystując do tego celu zdobycze ludzkiej myśli i techniki. Ten młody inżynier konstruuje elektryczne lalki-roboty, uosabiające jego i jego małżonkę, obdarzając je tym wszystkim, co w życiu człowieka obarczone przemijaniem i śmiertelnością. Działa więc

<sup>327</sup> Futuryści zainteresowali się teatrem radiowym. Sam Marinetti napisał wiele syntez z myślą o nim. W: MT-1960, G. Calendoli publikuje jedną z propozycji Marinettiego, „trisintesì” pt. *Violetta e gli aeroplani*, s. 227–261. Jej bohaterowie to trójka dzieci z północy kraju, które przebywają na wakacjach na Sycylii. Wychowywane w duchu sportowej rywalizacji, popisują się odwagą i sprawnością. Postanawiają dobrać do więzionych w niedostępnym miejscu mew. Po drodze towarzyszą im głosy ptaków (puszczyk, kos, słowik), szmer i plusk górskiego wodospadu, odgłos osuwających się z góry kamieni, a w końcu grzmoty i mocny deszcz. Po wielu perypetiach dzieciom udaje się uwolnić ptaki. Kilka tekstów możemy odnaleźć także w: F.T. Marinetti, *Il teatro futurista*, CLET, Napoli 1941 oraz MT-2004/II/633–656.

<sup>328</sup> Por. s. 145–148.

<sup>329</sup> Wymieńmy choćby *Petera Schlemihla* Chamissa, *Eliksiry diabła* czy *Noc sylwestrową* Hoffmanna, *Studenta z Pragi* Ewersa, *Williamsona* Poe albo *Portret Doriany Gray* Wilde’a. Naukową analizę takich postaw przeprowadził Otto Rank w pracy *Doppelgänger* (1914), Wien 1925.

podobnie jak jego literaccy poprzednicy, omijając jednak największe niebezpieczeństwo: drugie ja nie jest bowiem tym razem pełnoprawnym, żywym antagonistą, a jedynie przedmiotem. Inżynier doskonale pojmuje działanie mechanizmu, który w psychologii określa się jako przełożenie lęku na przedmiot, a w jego konsekwencji człowiek zaczyna ustosunkowywać się do przedmiotu, tracąc z pola widzenia faktyczne źródło lęku. Jednocześnie realizuje on inne prawo, zgodnie z którym najważniejsza w eliminacji lęku jest aktywność podmiotu. Zgodnie ze swym inżynierskim przygotowaniem, tworzy automaty, tak więc zło nie ulega personifikacji, lecz reifikacji, czyli – jak można by wnioskować – zostaje uśmiercone.

Odmierna jest też sytuacja, w jakiej bohater staje w obliczu swego lęku. Jego twórcze działanie bardziej bawi go, niż zmusza do walki, bo nie staje on wobec sobowtóra-wroga, tylko swojego „więźnia”. Zamiast wysiłku egzystencjalnego czynionego w obliczu równorzędnego przeciwnika, następuje zatem mechaniczne odepchnięcie urzeczowionej części niechcianej ludzkiej egzystencji, istoty, natury. Drugie ja, które jakże trudno tym razem określić tym mianem, nie dręczy Ja. Staje się właściwie jego zabawką. W konsekwencji mechaniczny „sobowtór” nie tylko nie posiada nad bohaterem mocy, ale w dodatku wydaje się śmieszny, co także skutecznie unieruchamia lęk. Bohater nadaje robotom taki wygląd zewnętrzny, że w niczym nie przypominają jego samego. Są stare i nieporadne, a w dodatku powtarzają mechaniczne gesty, co jest tradycyjnie źródłem komizmu i budzi śmiech. Futuryści będą propagować śmiech, bo to w ich poetyce ważny instrument wykorzystywany do przebudowy ludzkiej natury. Kształtują przecież przyszłych bohaterów, a ci muszą kpić z wszelkich potencjalnych lęków i zagrożeń. Roboty są także *démodés*, co w kodeksie futurystycznym niewybaczalne i godne drwiny, dlatego obecność takiego drugiego ja nie wywołuje strachu ani nienawiści, a tylko rodzaj politowania i satysfakcji, że tak łatwo udało się wykpić przed lękiem.

Lalkom-robotom, wraz ze starością i nudą, zostaje oddana w spadku cała dręcząca strona cielesności, rozumiana jako balast wiążący człowieka z bezwzględными prawami życia. Dopiero uwolniony od niej człowiek może odczuć moc ducha, której nic już nie staje na przeszkodzie. To dla niego zapowiedź wolności, warunek realizacji drogi duchowego rozwoju. To koncepcja odmienna od tej, tak popularnej między innymi na scenach teatrów w pierwszej połowie XX wieku (np. *Marionette che passione* Rossa di San Seconda), gdzie pojawia się człowiek zautomatyzowany, a więc pozbawiony wolności i wymiaru duchowego. Ujawnia ona, jak wiele w pozbawionym woli człowieku jest z maszyny, gdyż automat to ciało bez duszy.

Automaty inżyniera Wilsona/Marinettiego zostały wyrzucone do wody. Jak u Conrada w *Tajemnym wspólniku*, terapeutyczny sobowtór, który spełnił swoją rolę i wyzwolił Ja z obszaru immanencji, musi rozstać się z ozdrowiałym Ja i powrócić w tenże obszar immanencji symbolizowany przez wodę. Ale o ile u Conrada sytuacja w istocie dojrzała do aktu rozstania z sobowtorem, tutaj w akcji dramatu nie pojawił się żaden akt, który przekonałby nas, że czas rozstania może nastąpić. Akt rozstania z sobowtorem jest nieuzasadniony i na skutek nie trzeba czekać: roboty natychmiast powracają do bohatera. Nie ma od nich ucieczki. Przynajmniej na tym etapie. Bohater bowiem oszukuje sam siebie. Wciąż tkwi na etapie immanencji, a jego związek oraz aktywność to jedynie atrapa związku i atrapa aktywności. Nie jest związkiem współżycie z osobą, która nie może być partnerem, nie jest aktywnością działanie budowane na wybiegach

i wcale niemające na celu pokonania wewnętrznego rozdwojenia i stawienia czoła życiu. Przedsięwzięcie podjęte przez Ja było więc pozorne i dlatego nie mogło się udać, bo nie znalazło się w nim miejsce na dialog (lalki-roboty, kobieta-dziecko). Bohater wpadł w pułapkę własnej perfidii (tzn. próby pozornej). Drugie Ja kapitana, bohatera książki Conrada, odeszło wówczas, gdy ten zaczął dorastać do zadań, jakie postawiło przed nim życie. Roboty Wilsona/Marinettiego pozostaną przy nim jako dowód jego słabości. Finał jest więc rozczarowaniem: wszystkie wysiłki spełzły na niczym: człowiek jest śmiertelny i nie wyzwoli się ze swej kondycji. Przed śmiercią, chorobą, *taedium vitae*, wygasającym uczuciem nie można uciec. To jest właśnie ludzka dola. A maszyna? No cóż, wbrew oczekiwaniom, nic tu po niej.

### Maszyna – namiętność bezpieczna?

Choć przesłanie sztuki Vasariego *L'angoscia delle macchine* (*Niepokojące maszyny*) zdecydowanie nie mieści się w optymistycznej ideologii ruchu, jest ona największym hołdem, jaki futurystom złożył maszynie, bowiem jej akcja toczy się w Królestwie Maszyn, a maszyna staje się tu pełnoprawną osobą dramatu. Premiera utworu miała miejsce 27 kwietnia 1927 roku w Paryżu w teatrze „Art et Action”. Wyreżyserowała ją Holenderka Margherita van Veen, autorką scenografii i kostiumów była Rosjanka Vera Idelson<sup>330</sup>, a muzykę napisał Silvio Mix<sup>331</sup>. Wszyscy oni wnieśli spory wkład w wizualny charakter tego spektaklu<sup>332</sup>, ale i sam autor miał na ten temat wiele uwag.

1. Interpretacja i recytacja. Żadnej stylizacji, ani naturalizmu. Raczej deformacja: to nie ludzie mówią, lecz nadmarionety postrzegane nie jako wzór mechanicznego piękna czy idole, lecz jako siły kosmiczne, obdarzone mechanicznymi charakterami, przekraczające granice duchowości człowieka. Recytacja metaliczna – bez emfazy, bez deklamacji, bez patosu.
2. Scenografia i kostiumy. Swoboda działania dla architekta sceny. Ale każdy aktor ma mieć ruchomą maskę<sup>333</sup>, na którą zostaną nałożone rozmaite elementy plastyczne. Maszyna-Mózg, która góruje nad sceną, w trzeciej części żyje jak postać dramatu.

<sup>330</sup> Vera Idelson (1893–1977); malarka, scenografka i architekt sceny, uczennica Tairowa. Trzykrotnie przygotowywała scenografię do sztuki Vasariego. Oba niemieckie teatry, w których miała odbyć się premiera, zbankrutowały. Przygotowania do francuskiego wystawienia *Raun* przerwała wojna. Artystka uczestniczyła w wielu wystawach w Europie i USA. Współpracowała z Sergem Lifarem (ale i ten wspólny projekt nie doszedł do skutku) i Tony Gregorim. Nie odniosła innych sukcesów scenicznych.

<sup>331</sup> Silvio Mix, muzyk, urodzony 1896 r. w Trieście; związał się z futurystami we Florencji, gdzie studiował. Współpracował z Prampolinim w czasie występów Pantomimy Futurystycznej w Paryżu. Zaraz po powrocie z Francji zmarł na zapalenie płuc. Miał 31 lat. Jest między innymi autorem utworów inspirowanych malarstwem Marasca i Prampoliniego (*Potenza espressiva delle forze plastiche di un paese* i *Valutazioni musicali di „Tarantella” di Prampolini*) i *Preludi musicali*, *Sinfonia astrale*, *Musiche geometriche*, *Profilo sintetico-musicale di Marinetti*, *Commenti sinfonici per „L'angoscia delle macchine”*.

<sup>332</sup> Dostrzegali go nie tylko orędownicy „teatru teatralnego”, tacy jak A.G. Bragaglia, ale także krytycy tradycjonalistyczni jak Camillo Antona Traversi, por. VERDONE-TTF, s. 217. Także polska krytyka akcentowała walory wizualne przedstawienia.

<sup>333</sup> *Maschera mobile* to pomysł Bragagli. Wykonana z kauczuku, miała służyć uwolnieniu postaci od „rysów” aktora i uniezależnić ją od niego, tzn. zapobiegać sytuacjom, w których chciałyby ją zdominować.

3. Pantomimy. Ruchy skazanych mają charakter pantomimy. Spektaklowi towarzyszą „symfoniczne komentarze” Silvia Mixa na małą orkiestrę, w których znajduje wyraz muzyka-synteza mnożących się maszyn<sup>334</sup>.

Centralny punkt świata maszyn stanowiła wieża najeżona antenami, zagubiona pośród linii przesyłowych. W jej środku znajdowała się centrala i radiostacja. Reżyser zastosowała się do propozycji autora i postaci posługiwały się głosem, sylabizując wypowiedziane słowa jak automaty. Także ich mimika upodabniała je do marionetek czy robotów. Idelson skonstruowała scenę z rozmaitych (abstrakcyjnych, geometrycznych) elementów plastycznych oraz z malowanego tła. Ważnym elementem scenografii była Maszyna-Mózg, która w trzecim akcie walnie przyczyniła się do upadku tej niezwykłej cywilizacji. Dominującymi barwami były czerń i srebro. Szczególną uwagę zwrócono na pracę światłem. Swój udział w budowaniu atmosfery miały również *intonarumori* i cała seria hałasów, potęgujących nastrój przerażenia i apokaliptyczny charakter finału. Ciekawie prezentowały się kostiumy: były sztywne, dwuwymiarowe i stanowiły rodzaj „ekranów, za którymi stali aktorzy, ubrani od stóp do głów w czarny trykot”<sup>335</sup>.

W takiej scenerii rozegrał się dramat ludzkich bohaterów, których miłość do maszyn najpierw powiodła ku nadludzkim marzeniom, a następnie skazała na rozpaczliwy koniec. Uczucie do maszyn zrodziło się z przekonania, że za ich sprawą człowiek przekroczy wszelkie ograniczenia mocy, czasu i przestrzeni, pokonując pewnego dnia śmierć. I nawet w chwili gdy mechaniczny świat ulega totalnej zagładzie, jego twórca, wielki Tonchir, klęka w religijnym uniesieniu przy najwspanialszej ze swych maszyn, składa pocałunek na jej metalicznej obudowie i drżącym z emocji głosem wypowiada te oto słowa:

Ja cię stworzyłem... miłości moja... odchodzę na zawsze. Ty jesteś zwyciężczynią, ja zwyciężonym. Twoja dusza jest z metalu. Moja, niestety, jest ludzką duszą! (maszyna odpowiada zgrzytem). Dopiero teraz, odchodząc, pojmuję, jak chronił cię mój szalony sen, jak bardzo cię kochałem. Oddałem ci całego siebie, ale i ty oddałaś mi siebie całą. Jak kochankowie. Jak czuli, gwałtowni, okrutni kochankowie<sup>336</sup>.

W świecie, w którym mężczyźni i kobiety nie mogą kochać się nawzajem, maszyna wypełnia uczuciową pustkę. Jej dobroczynna obecność pozwala marzyć i kochać jednocześnie. To ona przybliżyła do gwiazd (Bacal: gwiazdy czekają na nasz miłosny uścisk. Kiedyż połączymy się z nimi?<sup>337</sup>) i pozwala prowadzić zanurzoną w duchowości erotyczną grę. Co ciekawe, tej erotycznej fascynacji ulegają nawet kobiety. Gdy ambasador kobiet, piękna i waleczna Lipa, staje twarzą w twarz z machiną Tonchira, nie potrafi nie ulec jej magicznej sile:

**Lipa:** Boginko Maszyno – skrępuj mnie swymi więzami! Obejmij mnie swymi gładkimi błyszczącymi korbowodami – to twoje ramiona, których uściskowi poddam się w czerwonym spazmie. Pozwól mi całować twój brzuch nastolatki! Niech twoje rozgorączkowane koła zamachowe pieszczą moje włosy. O Boska, pochwyć mnie w ramiona, przytul mocno, posiadź mnie całą! Dam ci wszechmocnego skrzydlatego syna – syna-boga! Uwielbiona – dla ciebie jedynej czuję w sobie

<sup>334</sup> R. Vasari, *L'angoscia delle macchine*, VERDONE-TTF, s. 213. Por. s. 166–168 i s. 201–207.

<sup>335</sup> Por. „L'Impero”, 9 sierpnia 1927.

<sup>336</sup> VERDONE-TIDA, s. 186.

<sup>337</sup> Tamże, s. 171.

wzbierającą kobiecość! Czuję cię – stanowimy jedno – spał mnie – wpraw w szybszy ruch twe rozżarzone tłoki – i wlej we mnie twój olej płodności....

Sukces sztuki zachęcił Vasarię do ponownego zmierzenia się ze światem maszyn i choć tym razem jego utwór, *Raun*, nie doczekał się wystawienia, teraz także autor poświęcił wiele uwagi scenograficznemu wymiarowi swojej opowieści. Maszyny krainy Raun w finale ulegną zagładzie sprowokowanej przez najśmielszego z ich konstruktorów. Nim jednak do tego dojdzie, Vasari zdoła w trzecim akcie swej sztuki obsadzić w głównej roli właśnie maszynę. Podkreślam ten fakt, gdyż na ogół znacznie łatwiej było deklarować zainteresowanie zmechanizowanym światem, niż znaleźć dla niego znaczące miejsce w przestrzeni dramatu. „Święta” *Ginemacchina* jest przeznaczona do selekcji kobiet na Raun, niezbędnej do prawidłowego funkcjonowania całej jego zmechanizowanej cywilizacji. Jej pracy towarzyszy najwyższa nadzorczyńni Sacar, a także Chór, przydający patosu wydarzeniom. To jej niezawodne działanie pozwoli wykryć tę, która dopuściła się naruszenia obowiązującego prawa, i poprowadzić akcję do finału, w którym nie będzie dla niej litości.

## On, Ona i Maszyna

Także Fillia, niezwykle aktywny propagator futurystycznej sztuki, sam chętnie sięgał po pióro i mierzył się z teatrem. Nawet niektóre jego poezje przypominają gotowe akcje sceniczne lub projekty scenografii. Jak choćby *Le pareti della voluttà* (*Ściany pożądania*):

Pejzaż fantastyczny  
 Futurystyczny  
 Antylogiczny  
 Czarne niebo  
 A na nim siedem zielonych księżyców  
 Poniżej metaliczny ruch  
 Białego życia  
 Rośliny-konstrukcje-ludzie  
 Pełni  
 Matematycznej dyscypliny  
 I jakby naznaczeni  
 Symetrią maszyn.  
 Z jednej strony scena miłosna:  
 Sentymentalizm o kącie prostym  
 Jaśniejący czystością  
 Otulony  
 W zielone abażury  
 Przez księżycowe promienie.  
 W głębi: kwadratowa willa  
 W trójkątnym ogrodzie,  
 Która ma na zamkniętych drzwiach  
 Dwie okrągłe lampki  
 A powyżej otwarte okno  
 Stąd wyprostowana sztywno kobieta

Patrzy statycznym wzrokiem  
 Na odległą miłosną scenę.  
 Pejzaż-zabawka  
 W swej oczywistości bez półcienia

ŚCIANA – SEN/MARZENIE FUTURYZMU<sup>338</sup>

Fillia kilkakrotnie eksplorował temat nowej relacji mężczyzny i kobiety w świecie maszyn<sup>339</sup>. Jej powracającym elementem był konflikt między „cielesnym” materializmem i „metalicznym” idealizmem. Ale za każdym razem rozwiązywał ów konflikt z dużą dozą optymizmu. Mniej jednoznacznie prezentuje się sztuka *Sensualità (Zmysłowość)*, w której autor połączył ślady nieco bardziej tradycyjnej dramaturgii z doświadczeniami abstrakcyjnego teatru plastycznego oraz ideą maszyny – idola nowoczesności. Szczególnie interesujący jest akt pierwszy. Oto on:

5 płaszczyzn metalowej blachy: 2 pierwsze czarne, 2 środkowe szare, ostatnia, stanowiąca tło, biała, ułożone regularnie. Na środku sceny czerwona spirala (duch), która ciągnie się w górę ponad sufit. Z prawej strony wielki biały sześcian (materia). Z lewej – różne kolorowe figury geometryczne, połączone jakby stanowiły elementy maszyny (akcja).

\*

Gdy ze spirali wydobywa się głos, oświetla ona całą scenę swoim czerwonym światłem i porusza się ku górze niekończącym się ruchem obrotowym.

Gdy głos dochodzi z sześcianu, oświetla on scenę białym światłem, poruszając się ruchem obrotowym, który utrzymuje go w tym samym punkcie.

Gdy głos wydobywa się z maszyny, emanuje ona żółtym światłem w rytmicznym wibrującym ruchu, jakby poruszana przez liczne tryby.

3 figury poruszają się nieznacznie przez cały czas, a ich ruch sprawia wrażenie, jakby przestrzeń się powiększała.

\*

Gdy podnosi się kurtyna, blachy i spirala poruszają się, spirala świeci mocnym czerwonym światłem, z 3 stron widownię owiewają wentylatory, słychać lekkie metaliczne odgłosy.

**Spirala** (ostrzy, wyraźny męski głos): Ludzie zostali wchłonięci przez mechaniczną ekspansję. Konieczność tworzenia zmysłowego zapładniającego ducha. Ciepło ludzkich kompensacji, brutalnych jak samce, które unicestwiają Ja na wybetonowanej drodze ku przyszłości. Wszystko jest geometryczne – błyszczące – konieczne: wielkość sztucznej płci, której pięknem jest szybkość. (Światło gaśnie, spirala zatrzymuje się, ustają hałasy i praca wentylatorów. Białe światło – obrotowy ruch sześcianu – w sali znów panuje normalna temperatura).

**Sześcian** (pełen słodczy kobiecy głos): Moja dziewicza, bezkształtna i kobieca materia jest spragniona miłości. Dręczące pragnienie, by znaleźć się w gwałtownym uścisku ducha, który dodałby mi sił – ruch – zwinność (Białe światło gaśnie, sześcian się zatrzymuje. Światło żółte i rytmiczny ruch maszyny, normalna temperatura).

**Maszyna** (głos monotony, pozbawiony niuansów): Żyć w działaniu, aby produkować, zmieniać, przekraczać własne możliwości: świat wciąga tlen maszyn w swoje nienasycone płuca i śpiewa

<sup>338</sup> „La scintilla” nr 3, sierpień 1925, s. 3.

<sup>339</sup> Zainteresowania Filli relacjami płci dobrze oddają tytuły jego powieści (*L'uomo senza sesso, L'uomo sentimentale*), nowel i opowiadań (*L'anima di celluloido, Il dramma dei sensi, Il tormento della felicità, L'amante artificiale, La donna fatale*) opublikowanych w 1927 roku.

głośniej! (Żółte światło gaśnie, maszyna zatrzymuje się, hałasy cichną, na moment sala pogrąża się w mroku. Jednocześnie rozbłyskują światła czerwone, żółte i białe – silne hałasy – ruchy spirali, sześcianu i maszyny – zimny nawiew z wentylatorów).

**Głos z głębi** (krzyk, pełen niepokoju, bardzo głośny): VRUM Ti Ta Ta PUM Ti Ta itd. Szybko, jeszcze szybciej! Trzeba uwolnić się od CZASU – Wspiąć się, wspiąć!<sup>340</sup>

Pojawia się tu, dobrze znany z futurystycznego dramatu, temat pogoni za ideą, a także odrzucenia tradycyjnej miłości. Tym razem jednak rozwija się on w określonym kontekście, poczynaniom bohaterów „patronuje” bowiem Maszyna, wyznaczająca rytm i jakość nowego, zmechanizowanego życia. Maszyna – mechaniczny Idol uczestniczy w budowie świata przedstawionego na równi z pierwiastkiem męskim i żeńskim, co więcej, tak naprawdę to ona organizuje ten świat. Jej funkcjonalność odzwierciedla w miniaturze kosmiczny ład, u podstaw którego tkwi zasada korespondencji wszelkich przedmiotów. Maszyna składa się z rozmaitych elementów, ale właśnie ta różnorodność pozwala sprzężonym we wspólnym działaniu trybom osiągać wielkie rezultaty. Jej obecność w świecie uspokaja i daje nadzieję. Wyznacza kierunek dążeń, uwalnia od wątpliwości. Niestety, nie od razu.

W przeciwieństwie do większości swych kolegów futurystów, Fillia nie chciał usuwać ze sceny człowieka. Aktor miał pozostać ważnym komponentem sceny, złożonej z dynamicznych form, kolorów i dźwięków, tworzących „taniec wrażeń” przesycony wartościami duchowymi. Istotnie, w kolejnych aktach omawianej tu sztuki na scenie jest miejsce dla ludzi. Bywa tak, że stapiają się w jedno ze scenografią, jak w drugim akcie, gdzie kobieca i męska postać zostają unieruchomione pod kostiumami, które są częścią scenicznej architektury. Wraz z ludźmi tworzą ją geometryczne bryły w kolorach białym, niebieskim i szarym. Stanowiąc posłuszną część układu, przynależą do nowego zmechanizowanego świata i grają swe role doskonale. Natomiast stojący na środku sceny On może dać upust dręczącym go wątpliwościom. Jest ubrany na biało, a na wysokości serca ma czerwony krążek. To znak, że kocha głęboko, choć jego dusza „otwiera drzwi jutra”, każe mu odejść daleko i „ćwiczyć się w nowej wrażliwości”. Wkrótce spotykamy go na politycznym wiecu, gdzie agituje na rzecz rewolucyjnego buntu. Pomimo wielu pokus, uda mu się jednak wypracować w sobie nową wrażliwość. I chociaż nie umknie przed zemstą odrażonej kochanki i zginie z jej ręki, to – jak dawni bohaterowie romantyczni – umiera w przekonaniu o słuszności swego wyboru.

Afirmacja zmechanizowanego świata zachodzi jednak nie tylko we wrażliwości bohaterów, ale i w konstrukcji świata dramatu, którego teatralny kształt zależy w najwyższym stopniu od technicznego potencjału sceny. Uświadamia to już pierwszy akt, przytoczony powyżej, a potwierdza kolejnych pięć aktów, których bohaterami, obok ludzi, są bryły w ruchu, dźwięki, światła i kolory. Szczególnie zapada w pamięć chwila, w której postaciom zaczyna zagrażać czerwony pryzmat, przechylający się niebezpiecznie w ich kierunku. Jego napór w ostatniej chwili powstrzymuje jednak niebieski promień. Ważne miejsce na scenie zajmują głośnik (to dzięki niemu docierają syntetyczne informacje o postępach walk ulicznych z wojskami rządowymi) i ekran, na którym pojawia się

<sup>340</sup> Fillia, *Sensualità*, TFI, t. 2, s. 123–125. Fillia odczytał publicznie pierwszy akt sztuki w 1923 r., a następnie w czasie wieczoru futurystycznego 1 listopada 1925. W 1923 r. wykonano ostatnią scenę na zamkniętym pokazie w siedzibie Sindacati Artistici w Turynie. Sztukę wydano w 1925 roku pt. *Sensualità – sette atti*, Sindacati Artistici, Torino.

sześć różnobarwnych sześcianów. Ekran znakomicie wzbogaca przestrzeń dramatu, stając się niezbywalnym elementem akcji. Równocześnie bowiem z projekcją na scenę wybiega sześć tancerek w kostiumach korespondujących z kolorami kostek. Ruch kostek „uruchamia” z kolei tancerki, podczas gdy ich taniec „uruchamia” namiętności bohatera. Takie abstrakcyjne działania są wizualizacją uzupełniającą emocjonalny dramat postaci i pozwalają nam umieścić projekt Filli zarówno w obszarze sztuki mechanicznej, jak i w obszarze teatru koloru i teatru wizualizacji stanów ducha<sup>341</sup>.

#### 4. TEATR NAPOWIETRZNY, TEATR NAPOWIETRZNORADIOTELEWIZYJNY I TEATR DLA MAS

Włoskie lotnictwo rozpoczęło oficjalnie działalność 28 marca 1923 roku, ale jego początki sięgają we Włoszech roku 1910<sup>342</sup>. Wtedy powstała pierwsza wojskowa szkoła lotnicza, a parlament wyasygnował niebotyczną kwotę 10 milionów lirów na zakup samolotów i produkcję sterowców. W roku 1911, w wyniku wybuchu konfliktu z Turcją o Libię, właśnie na jej terytorium po raz pierwszy wykorzystano samolot w działaniach wojennych. Już w roku 1909 istniały we Włoszech zakłady lotnicze, teraz jednak sprawność nowej broni spowodowała gwałtowny rozwój jej produkcji. Rok 1913 przyniósł

<sup>341</sup> Warto w tym miejscu przytoczyć fragment manifestu *Alfabeto spirituale*, którego Fillia był współautorem: „My pragniemy stworzyć malarstwo złożone głównie z kolorów, którego tematem będzie po prostu definiowanie samych barw, dekomponowanych i kształtowanych w rozmaite formy, które pomogłoby nam pojąć naszą wrażliwość: czerń (walor pierwotny), to, co niestworzone w malarstwie; biel (walor nicości) dziewictwo – mistycyzm – religia – niewiedza – kłamstwo itd.; kolor niebieski: sentymentalizm – sen – iluzja – nieskończoność – abstrakcja – nadzieja; czerwień: tworzenie – myśl – siła – oryginalność – inteligencja; żółć: elektryczność – cywilizacja – arystokracja – deprawacja; fiolet: dynamizm – gwałt – szybkość – szaleństwo; zielen: pożądanie – nienawiść – imperializm – zawiesz – złe przyzwyczajenie; szarość (ekwilibrystyka między bielą a czernią): przeciętność, niwelacja itd. Zamykając tym samym w barwach wszystkie ludzkie doznania, oferujemy patrzącemu oku czytelny alfabet duchowy, czyniąc go w matematyczny sposób zrozumiałym”. T.A. Bracci, Fillia, A. Maino, *Manifesto dell'alfabeto spirituale*, Sale futuriste, Torino 1925 oraz w: E. Crispolti (red.), *L'avventura di Fillia fra l'immaginario meccanico e primordio cosmico*, Mazzotta, Milano 1998, s. 69–70. Autorzy manifestu odwołują się do „pierwotnej wrażliwości lirycznej”, bezpośredniej ekspresji, liryzmu traktowanych jako esencja duchowości nowej sztuki. Manifest zamyka przykład teatralnej syntezy, wykorzystującej kolor i formy w ruchu do oddania rozmaitych stanów ducha. Na początku pojawia się czerwień, „która wydaje się spadać z impetem na scenę znad czarnego tła” i zostaje powstrzymana przez białą prostokąt światła. Następnie postaci w kolorowych kostiumach prezentują konkretne zestawy doznań. Ich taniec odbywa się w „chromatycznym” rytmie: na białym tle projektor wyświetla sześć sześcianów w różnych kolorach, którym odpowiada sześć tancerek na scenie. Ruch czerwonej kostki „uruchamia” tancerkę ubraną na czerwono itd. Ruchy odbywają się w zupełnej ciszy. Elementem poruszającym wrażliwość i będącym wyrazem duchowości jest więc kolor wspomagany przez ruch form. Konkluzja brzmi tak: kolorem można dać wyraz wszystkim ludzkim odczuciom, a przy okazji niewyraźne uczynić wyraźnym.

<sup>342</sup> Można by tę datę przesunąć do lat 1887–1888, kiedy to wojsko wykorzystало aerostaty do obserwacji terenu z góry w czasie tzw. kampanii w Afryce Wschodniej, czyli walk o Erytreę.

modę na akrobacje lotnicze<sup>343</sup>. We Włoszech akrobatyka wciągnęła między innymi Carla Marię Piazzę, który w Libii jako pierwszy użył samolotu do walki z przeciwnikiem. W roku 1914 wykonywał pierwsze we Włoszech pętle, które stały się wyznacznikiem umiejętności i odwagi pilotów. Z czasem włoscy piloci zaczęli brać udział w międzynarodowych pokazach i zawodach. Gdy w roku 1919 w Barcelonie odbyła się Międzynarodowa Wystawa Lotnicza, byli na niej obecni. Jeden z nich, Mario Stoppani, wracając z Hiszpanii, przebył w powietrzu 1900 km. Opinia publiczna żywo interesowała się tym i kolejnymi rekordami. Wielkie wrażenie wywołał na przykład projekt przebycia trasy z Rzymu do Tokio, jak mawiano, śladami Marka Pola. Dokonali go, po dwóch nieudanych próbach swoich poprzedników, Francesco Ferrarin i Guido Masiero. Ich podróż trwała trzy i pół miesiąca (od 14 lutego do 31 maja 1920 roku) i przelecieli w tym czasie 18 000 km, odbywając dziennie 12 godzin lotu ze średnią szybkością 160 kilometrów na godzinę.

W tym czasie włoski pilot-futurysta Fedele Azari opublikował *Manifesto del teatro aereo futurista (Manifest futurystycznego teatru napowietrznego)*<sup>344</sup>. Samolot pozwala włoskiemu pilotowi upomnieć się o włoski prymat w dziedzinie, która wydawać by się mogła domeną Francuzów (to oni są twórcami beczki, pętli oraz korkociągu) i Anglików (to oni latają najniżej), gdyż włoscy piloci to z kolei mistrzowie akrobacji: „magicy przestrzeni, klauni sklepienia niebieskiego”. Azari opisuje uniesienie, jakiego doznaje pilot w czasie swych napowietrznych manewrów. Oto kilka określeń: „zanurzać się w pustce”, „krażyć w upojeniu wirażami”, „poddać się wirowi”, „rozkołysać się”, „przeżywać najbardziej złożone stany ducha”. „Forma artystyczna, którą tworzymy w locie, jest analogiczna do tańca – pisze dalej Azari – lecz nieskończenie przewyższa go ze względu na imponujące tło, na którym się odbywa, ze względu na swój niedościgniony dynamizm i możliwości, jakie stwarza, gdyż ewolucje wykonywane są w trójwymiarowej przestrzeni”.

W swoim tekście Azari rozważa potencjalne doznania również z pozycji widza: zwraca uwagę, że nie tylko pilot, ale i publiczność odczuwa jego jedność z maszyną. Maszyna jest bowiem „przedłużeniem pilota”. W konsekwencji od stanu ducha pilota zależy forma i charakter lotu. Jest więc to spektakl wypełniany każdorazowo odmienną, świeżą energią zrośniętego ze swym magicznym pojazdem pilota-aktora. *Looping* (pętla) wyraża radość, *tonneau* (beczka) – zniecierpliwienie lub irytację, długie schodzenie na prawo i lewo oznacza beztrąskę, a pikowanie w dół – poczucie nostalgii i zmęczenia. Jeśli w przedstawieniu występuje kilku aktorów, mogą oni prowadzić między sobą podniebne dialogi i organizować prawdziwe akcje dramatyczne. Momenty „poliekspresji” samolotu to momenty walki, kiedy musi on być agresywny, porywczy, ale i zachowawczy, ostrożny. Azari pragnie, ażeby w czasie przyszłych spektakli teatru napowietrznego przypisywać samolotom płęć i oznaczać ją tak, aby widzowie wiedzieli, „kto” bierze udział w napowietrznych dialogach, poematach paroliberystycznych, pantomimach i baletach. W tym celu maszyny zostaną pomalowane przez futurystycznych malarzy. Aby natomiast odgłosy silników brzmiały należycie w uszach zgromadzonych widzów, opracował Azari specjalny rodzaj osłony silnika i rur wydechowych. Samoloty będą tak-

<sup>343</sup> Pionierami akrobatyki lotniczej byli Rosjanin Piotr Nikołajewicz Niestierow (1887–1914) i Francuz Adolphe Pégoud (1889–1915). W 1913 r. jako pierwsi wykonali pętlę, a Pégoud oddał pierwszy w świecie skok ze spadochronem.

<sup>344</sup> F. Azari, *Il teatro aereo futurista* (1919), SCRIVO, s. 161–162.

że wyrzucać z siebie wielobarwne i zapachowe pyły czy baloniki, race i konfetti. Nocą (planuje się widowiska dzienne i wieczorne) podniebną scenę będą oświetlać liczne reflektory. Wielomilionowa publiczność będzie obserwować podniebne wyczyny w pozycji leżącej. Taki teatr będzie dostępny dla wszystkich, nie trzeba będzie płacić za udział w spektaklu, chyba że widzom zamarzy się trybuna, przeznaczona dla tych, którzy zechcą obejrzeć widowisko z bliska.

Teatr napowietrzny zupełnie uwalnia się z antropocentryzmu, z którym tak konsekwentnie walczył futuryzm. Upojenie szybkością wyzwala natomiast nową ponadziemską duchowość. Czyni widza częścią wielkiej, niekończącej się sceny i kieruje jego wzrok ku gwiazdom. Tym chętniej, że teatr ten nie zapomina, iż jego rolą jest edukacja narodu. Napowietrzny spektakl będzie więc szkołą narodowego heroizmu; będzie bodźcem dla rozwoju lotnictwa. A to oznacza, że maszynie zostaje przypisana bardzo istotna rola zarówno w kształtowaniu cech narodowych i poczucia obywatelskiej jedności, jak też w rozwoju nowoczesnego myślenia o gospodarce.

Pomysł Azariego wpisywał się w modny wówczas w Europie trend organizacji spektakli masowych. „Ludność włoskich miast nieczęsto miała okazję uczestniczyć aktywnie w wielkich widowiskach plenerowych. Miało to miejsce na przykład w Rzymie z okazji obchodów założenia miasta (21 kwietnia) czy obchodów proklamacji afrykańskiego imperium (maj 1936). Widzowie stali się też częścią spektakli *18 BL* i *Simma*. W stworzenie masowego teatru zaangażowali się znani ówczesnie ludzie pióra. Pierwszy faszystowski spektakl-kolosal *18 BL* przygotowali Luigi Bonelli, Sandro De Feo, Gherardo Gherardi, Nicola Lisi, Raffaello Melani, Corrado Sofia i Giorgio Venturini. Widowisko zrealizowano na wzgórzach w okolicach Florencji 29 kwietnia 1934 roku, czyniąc jego bohaterem wojskową ciężarówkę (tytułową 18 BL), którą wykorzystywano zarówno w czasie działań wojennych czy marszu na Rzym, jak i przy osuszaniu bagien pontyjskich, a potem w kampanii afrykańskiej. Projektodawcą scenicznej przestrzeni był futurysta Antonio Valente<sup>345</sup>, dlatego spektakl zbudowano wyraźnie opierając się na hasłach teatralnego futuryzmu: postawiono na szybko zmieniające się obrazy, wykorzystano światło, i to zarówno w funkcji „psychologicznej”, jak i do organizacji przestrzeni (gdy akcja toczyła się na oświetlonym obszarze, w miejscach zaciemnionych dokonywano np. zmiany dekoracji), ogromną rolę przypisano tzw. hałasom (liczne głośniki potęgowały odgłosy walki, warkot silników i okrzyki ludzi). Całość składała się z trzech sekwencji: pierwsza była inscenizacją walk z Austriakami o Trydent i Triest; druga przypominała walki faszystowskich bojówkarzy z politycznymi przeciwnikami i marsz na Rzym; trzecia nawiązywała do współczesnych już mitów: zdeklarowany faszystowski tłum ludzi pracy

<sup>345</sup> Antonio Valente (1894 Sora – 1975 tamże) – scenograf oraz scenotechnik teatralny i filmowy, architekt, malarz. Wśród mistrzów Valentego znaleźli się Bakst, Gémier, Craig i Cocteau. W 1919 r. współpracował z teatrem Copeau Vieux Colombier jako scenograf i autor kostiumów. Studiował scenotechnikę i zagadnienia oświetlenia sceny w Berlinie. We Włoszech współpracował między innymi przy realizacji sztuki Rossa di San Seconda *Per fare l'alba*, słynnej z zastosowania psychologicznego światła przez A.G. Bragaglię. W Teatro degli Indipendenti zajmował się scenografią dramatów i baletów. W 1923 r. założył włosko-rosyjski awangardowy zespół baletowy, a w jego scenografiach z tego okresu dużą rolę odgrywała praca kolorem. Valente był także pomysłodawcą tzw. *Carri di Tespi*, objazdowych grup teatralnych, które w czasach faszyzmu, począwszy od 1928 r., miały upowszechnić teatr wśród mieszkańców włoskiej prowincji. Zaprojektował ponad 160 teatrów i nowoczesnych sal kinowych oraz niemal drugie tyle willi, hoteli, szkół i innych budynków użyteczności publicznej. W latach 1935–1968 wykładał scenotechnikę i scenografię w Centro Sperimentale di Cinematografia w Rzymie.

budował w trudzie, lecz z niegasnącym entuzjazmem swój nowy byt. Ten niewątpliwie awangardowy zamysł nie zachwyił jednak tłumnie zgromadzonych widzów, którzy zupełnie pogubili się w akcji, idąc zresztą w ślady koordynatorów tego superprzedsięwzięcia. A stało się tak, pomimo iż reżyserię powierzono Alessandro Blasettiemu (1900–1987), zasłużonemu już wówczas twórcy filmów, między innymi *Nerone* (1928) z Petrolinim w roli tytułowej, czy *1860* (1933) opowiadającym o lądowaniu ochotników Garibaldiego na Sycylii<sup>346</sup>.

Na modę teatru masowego nie mógł pozostać obojętny Marinetti. W 1931 roku rozwinął idee Azariego w manifestie *Il teatro aeroradiotelevisivo (Teatr napowietrznoradiotelewizyjny)*, opisując w nim kilka rozwiązań technicznych pozwalających prezentować spektakle przed wielotysięczną widownią.

1. Specjalne głośniki zamontowane na samochodach (...) będą toczyć dyskusje i spierać się zajadle, biorąc stronę rozmaitych samolotów recytujących na niebie. Będą także ogłaszać jak teatr długi i szeroki wysokość stawek, które, skupiony wokół każdego z nich, grający tłum postawił, przewidyując rozwój dramatu.
2. Wielkie panele z aeropoezją i telewizyjne ekrany zawieszzone na specjalnych samolotach będą się przemieszczać, by wszyscy mogli przyrzeć się tej najwyższej i najtrudniej dostrzegalnej części podniebnego widowiska.
3. Całościowa napowietrzna scenodynamika, złożona z maszyn poruszających się szybko lub powoli, zmieniających pułap wysokości, przemieszczających się z chmury na chmurę.
4. Fragment napowietrznej scenodynamiki, który stanowi maszyna zanurzona w cudownych barwnych dymach.

Tak udoskonalony Telewizyjny Radioteatr Napowietrzny będzie charakteryzować:

- a) Niezwykła moc sugestii akcji dramatycznych, które toczą się nad pod, pod nad i w każdym kierunku.
- b) Nieustanny tragizm, ożywiany niemijającym niebezpieczeństwem każdego artystycznego gestu czy akrobacji maszyn. W teatrze napowietrznym każdy pocałunek jest śmiertelny!
- c) Najwyższe zaskoczenie ponieważ żaden inny teatr nie może zaoferować wejść i wyjść aktorów z prędkością 200 lub 300 kilometrów na godzinę. Będą zawody szybkości między uczuciami, ideami i instynktami. Będą emocjonujące przykłady ciężkości, lekkości, elastyczności i zrywu.

Będzie to pierwszy prawdziwy Teatr na otwartym powietrzu, totalny, lekki i z pewnością rozrywkowy<sup>347</sup>.

W roku 1932 powstał jego manifest *Il teatro totale per masse*<sup>348</sup> (*Teatr totalny dla mas*), w którym snuł ciekawe wizje architektoniczne takiego teatru. Miały ów teatr jedenaście scen, na których wydarzenia toczyłyby się symultanicznie; do budowy przestrzeni scenicznej wykorzystywałyby zarówno „kinematografię, radiofonie, telefon, światło elektryczne, światło neonowe, malarstwo napowietrzne, poezję napowietrzną, taktylizm, humor i zapach”, jak i powierzchnię wody (sceny miałyby otaczać fosa); korzystałyby z „huraganów koloru” i, oczywiście, uaktywniałyby odbiorcę, który dzięki specjalnym podziemnym mechanizmom mógłby przemieszczać się dowolnie w fotelu między scenami i uczestniczyć w wybranych przez siebie fragmentach ca-

<sup>346</sup> M. Gurgul, *Historia teatru i dramatu włoskiego od XIX do XXI wieku*, s. 224–225.

<sup>347</sup> F.T. Marinetti, *Il teatro aeroradiotelevisivo* („Gazzetta del Popolo”, 15 stycznia 1932), w: MT-2004/II/762–763.

<sup>348</sup> F.T. Marinetti, *Il teatro totale per masse (Almanacco Letterario Bompiani 1933, Bompiani, Milano 1932, s. 302–306)*, w: SCRIVO, s. 199–201.

łości. Windami można by zjechać do podziemi, gdzie znajdowałyby się bary czy kawiarnie.

Projekt Marinettiego pozostał utopią, natomiast marzenie Azarięgo zrealizowali po latach w pewnej mierze piloci specjalizujący się w akrobatyce grupowej. Pierwszy występ samolotowej formacji złożonej z pięciu maszyn odbył się 8 czerwca 1930 roku z okazji pierwszego Dnia Skrzydła, zorganizowanego w Rzymie przez Regia Aeronautica. Dwa lata później, w czasie kolejnych obchodów lotniczego święta, obok pokazów akrobatycznych i skoków spadochronowych, można było podziwiać przelot dużej grupy myśliwców i samolotów transportowych. Z ich udziałem pokazano między innymi symulację działań wojennych. W latach trzydziestych tego rodzaju *air shows* organizowano bardzo często, a piloci zasłynęli z niezwykłej brawury. Pokazy zachwycały publiczność i odbywały się bez śladu kontestacji, z jaką spotykają się one dzisiaj<sup>349</sup>.

Inny wariant teatru napowietrznego zaproponował Mario Scaparro. Przyjrzyjmy się dla przykładu dwóm jego propozycjom. *Ballone improvvisato*<sup>350</sup> (*Zaimprovizowany balon*) to surrealna wizja, której bohaterami są Człowiek i Chmura. Człowiek wyszedł na balkon swej willi, by odetchnąć świeżym powietrzem. Jego silny wdech powoduje, że przepływająca właśnie ponad jego głową chmura deformuje się, wydłuża i znika w ustach mężczyzny. Wtedy pojawia się trzeci bohater: Brzuch. Rośnie do potężnych rozmiarów, odpowiadających połkniętej Chmurze, zmieniając się w balon, który wznosi się w powietrze. Niemniej baśniowy klimat towarzyszy *Arcobaleno d'Italia*<sup>351</sup> (*Włoska tęcza*). Tym razem poruszcycielem akcji jest Huragan. Siła wichru, trzask łamanych po drodze drzew i niszczonego przedmiotów, „eksplozje czarnych chmur” oraz czerwona poświata to tylko niektóre efekty specjalne, które wywołuje jego przejście nad Włochami. Kiedy przyroda się uspokaja, w niebo rusza sterowiec z malarzami, farbami i pędzlami. Malarze zabierają się do malowania tęczy w narodowych barwach Italii.

Sztuki z oczywistych powodów nie zostały wystawione. Autor określił je mianem poematów kinematograficznych, ale zapewne i ówczesne kino okazałoby się wobec nich bezradne. Dziś, dzięki rozwiniętej technice komputerowej, z pewnością dobrze zaprezentowałyby się zarówno w wersji aktorskiej, jak i animowanej<sup>352</sup>.

<sup>349</sup> Anarchistyczny serwis internetowy A-Infos donosi np. o proteście środowisk anarchistycznych z okazji pokazów lotniczych zorganizowanych 4 lipca 2004 r. Samoloty, a także piloci, którzy uczestniczą w pokazach, są bowiem wykorzystywani w misjach NATO, gdzie biorą udział również w bombardowaniach wskazanych obiektów. „Są to normalne samoloty wojskowe, pilotowane przez powietrznych morderców odznaczonych za udział w misjach «humanitarnych». Spektakl, który dają, jest jedynie maskaradą służącą ukryciu ich bestialskich czynów. (...) ich pokazy wiążą się z niekontrolowanym natężeniem hałasu, który straszy zwierzęta; pozostawiają także w powietrzu wielkie ilości kolorowych dymów, które następnie my musimy wdychać. Trójkolorowe strzały [tak są potocznie zwane lotnicze zespoły akrobatyczne – M.G.] czynią zło, nawet jeśli nikogo nie bombardują!”, w: [www.ainfos.ca/04/jul/ainfos00091.html](http://www.ainfos.ca/04/jul/ainfos00091.html)

<sup>350</sup> M. Scaparro, *Ballone improvvisato*, „Roma futurista”, 7 marca 1920, nr 73.

<sup>351</sup> M. Scaparro, *Arcobaleno d'Italia*, tamże.

<sup>352</sup> Trudno nie wspomnieć w tym miejscu o Franco Casavoli i jego manifeście *Teatro degli istanti dilatati* (1925), w: P. Moliterni, dz.cyt., s. 219–220. I tym razem mamy do czynienia z teatrem abstrakcyjnym („nie logicznym, szalonym, zabawnym”), łączącym „powagę z groteską, tragizm z komizmem i realność z nierealnością”. Celem tego teatru jest uchwycenie chwili, jej „rozciągnięcie” po to, by dojrzeć, z jak licznych emocji i obrazów – często przeciwstawnych – jest złożona. Kilka syntez Casavoli, ilustrujących tezy manifestu, znajdziemy w: dz.cyt., s. 220–223.

Kolejnym krokiem futurystów ku niebu był rozwój malarstwa napowietrznego (*aeropittura*). I ono inspirowało się rozwijającym się lotnictwem, dlatego łączyło mit maszyny i szybkości, stawiało przed sobą cel „dokonania syntezy ziemi z lotu ptaka”, a jednocześnie pozwalało ponownie zaakcentować towarzyszący ruchowi od początku motyw lotu do gwiazd. Malarstwo to ujmowało widoki miast z lotu ptaka albo widok chmur widzianych z samolotu. Skojarzenia z lotem uczyniły z niego ważny nurt *arte sacra futurista*, która w latach dwudziestych przyciągnęła wielu liczących się malarzy. Kilku z nich: Balla, Prampolini, Dottori i Somenzi, wraz z Marinettim, opublikowało manifest *Aeropittura futurista (Futurystyczne malarstwo napowietrzne)*. Powodzenie aeropiktury i poezji napowietrznej (*aeropoesia*) pociągnęło za sobą rozwój napowietrznej fotografii (*aerofotografia*), muzyki (*aeromusica*) oraz rzeźby (*scultura aerea*). Co ciekawe, kończąca historię futuryzmu „aerosztuka” ostatnich lat dwudziestych i trzydziestych przywołała dawną chrześcijańską symbolikę. Widać to w twórczości wspomnianych już Filli czy Dottoriego, ale także Mina Delle Site, Giuseppe Preziosiego, Ernesta Thayahta czy Władimira Tulliego. I tak jak niegdyś pierwsi futurystyczni malarze (Boccioni, Ginna czy Balla) powiedli futurystów ku wielkiej duchowej przygodzie, unikając tradycyjnych odniesień, tak teraz, gdy futuryzm zbliżał się do kresu, kolejne pokolenie malarzy dokonało zdecydowanego powrotu do religijnych korzeni. Zainteresowanie ezoteryką czy dokonaniem nauki przywiódło ich nieoczekiwanie do miejsca, które u początków pozostawili za sobą. Echa tego religijnego *revivalu* znalazły się w *Manifesto dell'arte sacra futurista (Manifeste świętej sztuki futurystycznej)*, napisanym przez Marinettiego<sup>353</sup>. On sam, u kresu życia, w roku 1944 w *Aeropoema di Gesù (Jezusowy aeropoemat)* wyznawał:

Mój dobry Jezu (...) ofiarowuję Ci moje pragnienia, myśli i każdą uparcie heroiczną zuchwałość mej skromnej duszy, która wszystko zawdzięcza Tobie. (...) Sztuka jest oryginalną modlitwą, która nie chce pośredników i pozostaje w bezpośredniej relacji z Bogiem Ojcem. Heroiczny trud poety artysty znajduje odpoczynek w Bogu.

I dodawał: „Futuryzm jest masą rozżarzonego metalu, którą naszymi rękami wznieśliśmy ku niebu”<sup>354</sup>.

<sup>353</sup> F.T. Marinetti, Fillia, *Manifesto dell'arte sacra futurista* (1932), w: *Opere*, t. 1: *Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Milano 1968, s. 173–176. Czytamy w nim między innymi: „Jedynie artyści futuryści, którzy od 20 lat narzucają sztuce ważny problem symultaniczności, mogą wyrazić jasno, z pomocą odpowiednich kompenetracji czasowo-przestrzennych, symultaniczne dogmaty katolickiej wiary, jak Święta Trójca, Niepokalane Poczęcie czy Męka Pańska” oraz „Futuryzm, nacierające i pędzące Zaświaty Sztuki, jako jedyny potrafi nadać kształt wszelkim zaświatom tego świata”, s. 175.

<sup>354</sup> F.T. Marinetti, *Aeropoema di Gesù*, Montepulciano, Editori del Grifo, 1991.

CZĘŚĆ II

**OBSZARY LĘKU**

## Rozdział pierwszy: KOBIECIA. RELACJE PŁCI

### 1. ANDROGYNIA, MIZOGINIA I MODERNISTYCZNY NAMYSŁ NAD SEKSUALNOŚCIĄ

Jedną z dróg ku gwiazdom otwierał przed człowiekiem mit androgynicznej pełni, rozumianej jako proces kosmicznego scalenia pierwiastka żeńskiego i męskiego. Tkwiąca u jego podstaw koncepcja *coincidentia oppositorum* wskazywała jednoznacznie, że tak uzyskana wolność oznacza wykroczenie poza obszar racjonalizmu i powrót do bezpostaciowej, rajskiej czy nirwanicznej prajedni. A takie pragnienie powrotu do raju utraconego nie było jedynie kaprysem, lecz przykładem eskapizmu, wyraźnie zaznaczającego się w ludzkich postawach w obliczu zła szerzącego się w świecie. „Człowiek czuje, że jest rozdarty i oddzielony od czegoś (...), od stanu pierwotnego, którym cieszył się przed nastaniem czasu, przed nastaniem Historii”<sup>355</sup>. Dlatego gotów jest zaryzykować myśl o totalnym bezruchu, który, co prawda, oznacza rozplynięcie się w kosmosie i nieistnienie, ale jednocześnie pozwala marzyć o doskonałej wolności i niezależności od tego, co uwarunkowane.

Mit androgynii, obecny już w najstarszych cywilizacjach Egiptu, Indii czy Babilonii, pojawił się w tradycji europejskiej wraz z kulturą judeochrześcijańską, gdzie zrodził się z przekonania o androgynicznej naturze Stwórcy i pierwszego Człowieka, a jego kres wyznaczył upadek Adama i narodziny płci. Jednak oficjalny judaizm, a po nim chrześcijaństwo, dość szybko wyparły się pierwotnych znaczeń i, odrzucając rolę pierwiastka kobiecego, odrzuciły ideę androgynicznego Boga. Tym samym dały początek powiększanemu odtąd systematycznie repertuariowi pomówień pod adresem płci żeńskiej, przeprowadzanych nierzadko zgodnie z duchem naukowego dyskursu. To z tej tradycji wyrósł dziewiętnastowieczny antyfeministyczny paroksyzm, któremu tak konsekwentnie patronowali liczni ludzie nauki, filozofowie czy artyści<sup>356</sup>.

Mit przetrwał jednak w kabalistycznej egzegezie, zdobywając silną pozycję w erze nowożytnej. Androgyn zagościł też w sztukach plastycznych. Malowali go Leonardo da Vinci, Michelangelo Merisi da Caravaggio, Albrecht Dürer. W kolejnych wiekach autorzytetami dla zwolenników mitu stali się Jacob Boehme, Emanuel Swedenborg i Franz von Baader. Traktowali oni androgynię jako w pełni osiągalny stan, do którego droga wiedzie przez ziemską małżeńską miłość. W *Mysterium Magnum* Boehme pisał: „Człowiek

<sup>355</sup> M. Eliade, *Mefistofeles i androgyn*, KR, Warszawa 1998, tłum. B. Kupis, s. 145.

<sup>356</sup> Sztandarową już dziś pozycją traktującą o historii mizoginii jest S. de Beauvoir, *Druga płeć (Le deuxième sexe)*, Jaces Santorski & CO, Warszawa 2003; por. także D. Gilmore, *Mizoginia, czyli męska choroba*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003.

w niebie (...) nie jest ani mężczyzną, ani kobietą, lecz oboma płciami w jednym, otoczonym swą miłością, nierozmnażającym się i wiecznie potwierdzającym samego siebie”<sup>357</sup>. Baader potwierdzał te słowa: „celem małżeństwa jako sakramentu jest przywrócenie niebiańskiego czy anielskiego obrazu człowieka – takiego, jakim powinien być”<sup>358</sup>. Pod względem psychologicznym androgyn musi być cały miłością, bo to ona prowadzi do Absolutu/Ideału. Jego miłość ma rozwijać się stopniowo od miłości do siebie, poprzez miłość do świata, aż po miłość do Boga. Dopiero wtedy wiedzie na duchowe wyżyny. Taki człowiek realizuje się w związku z osobą płci przeciwnej, a „dzieckiem” tej więzi jest połączenie Miłości i Mądrości.

W wyniku racjonalistycznych przewartościowań XVIII wieku androgynia utraciła na pewien czas swój kosmogoniczny i metafizyczny rodowód. Jednak stający do walki z racjonalizmem romantyzm szybko doprowadził do pozytywnej rewaloryzacji mitu jako źródła prawdy o człowieku, czyniąc z niego jedno z ważniejszych źródeł filozoficznej i artystycznej inspiracji. Było to tym łatwiejsze, że z dala od oficjalnego obiegu kultury wciąż rozwijała się twórczość ezoteryczna. Odwieczny związek mitu z różnorodnymi tradycjami mistycznymi spowodował, że nawet w czasach oficjalnego dystansu w stosunku do ideologii chrześcijańskiej, pozostał on w ścisłym związku z takimi pokrewnymi mu formami myślenia, jak okultyzm, ezoteryzm czy teozofia.

Nowoczesny rys zagadnieniu nadał Friedrich Schlegel, który w *Über die Diotima* (1795) nawiązał do mitu w kontekście społecznym, podkreślając, że obecny kształt edukacji, od najmłodszych lat ściśle separujący mężczyzn i kobiety, utrudnia, jeśli nie uniemożliwia, program reintegracji obu płci. W wymiarze społecznym odczytano również dzieło Théophile’a Gautier *Mademoiselle du Maupin* (1835). Jego bohaterka dochodzi do przekonania, że aby poznać mężczyzn, i w ten sposób przełamać barierę między płciami, kobiety muszą zrezygnować ze swej kobiecości i na pewien czas stać się mężczyznami. Wyraża tym samym brak satysfakcji z roli, jaka przypada kobiecie za sprawą woli społecznej. Jednak utwór Gautiera otwierał się i na inne odczytanie: zdawał się obszarem namysłu nad męskim oraz kobiecym pożądaniem, odświeżając znaczenie mitu o Tejrezjaszu. Starożytny wieszczek na siedem lat przeistoczył się w kobietę, by potem powrócić do męskiej postaci. I choć ani na chwilę nie dostąpił androgynicznej pełni, przekraczając granice płci na przemian i w czasie, stanął ponad ludzkim doświadczeniem i pojął istotę męskiej i kobiecej seksualności.

Powrót do antycznego mitu oznaczał także zainteresowanie postacią hermafrodyty. Potępiona jako wybryk natury, seksualna dwuznaczność hermafrodyty zachwyciła badaczy, a stając się synonimem piękna absolutnego, została przeniesiona w obszar doznań estetycznych, którym nieobce były konteksty homo- i biseksualnego pożądania. Tendencja do eliminowania różnic płci i wdzierania się w obszar pozbawionego barier odczuwania, realizowana na przykład poprzez wprowadzanie motywu przebrania, pojawiła się w powieści libertyńskiej, a także w literackich propozycjach Balzaka.

Mit o androgynii rozwijał się nie tylko w wyniku namysłu nad męskim i kobiecym pożądaniem, ale i dążenia do spirytualizacji istoty ludzkiej. Właśnie to drugie oblicze romantyzmu wniosło do literatury obraz kobiety anioła, zrodzony z przekonania, że to pierwiastek żeński odgrywa zasadniczą rolę w tym procesie. Pojawiła się również fascy-

<sup>357</sup> J. Boehme, *Mysterium Magnum*, Paris 1945, s. 202.

<sup>358</sup> F. von Baader, *Gesammelte Werke*, t. III, s. 309, w: M. Eliade, *Mefistofeles i androgyn*, s. 120.

nacja sfeminizowaną męskością. W XIX wieku można odnaleźć jej ślady w poezji czy w malarstwie, jako wzór perfekcji formalnej.

Przełom wieków i kolejne dziesięciolecia XX wieku to okres wciąż zwiększającego się i pogłębianego zainteresowania problemem płci, seksualności oraz kolejnymi wymiarami cielesności. Dzięki okultyzmowi mit zachowuje świeżość w dekadentyzmie, musi jednak koegzystować z mitem „zdegradowanym”<sup>359</sup>, oddalającym się od pierwotnego aspektu dążącej do jedni pary kochanków i odzwierciedlającym nowe, istotne dla pisarzy tego okresu, obszary analizy. Androgynia znajduje w dekadentach zdeklarowanych zwolenników, wszak cenią wszystko to, co nienaturalne, dziwne, niezwykle. Poza tym pozwala ona mówić o homoseksualnym pożądaniu, które coraz częściej dochodzi do głosu. Postać androgynicznego młodzieńca na stałe wpisuje się w imaginarium dekadentyzmu (Joris-Karl Huysmans, Rachilde, Algernon Ch. Swinburne, Oscar Wilde, Aubrey Beardsley). Obok niej powraca temat odwrócenia ról seksualnych (Rachilde, Catulle Mendès), a z nim postacie zmaskulinizowanych kobiet. O ile jednak męska androgynia implikuje doskonałość estetyczną, o tyle ginandria zakłada jedynie perwersję seksualnych zachowań. Kobięca androgynia, odbierana jako niezgodne z naturą pragnienie kobiety, by przejąć męskie kody zachowań i zagarnąć część męskiego terytorium, skazuje się na najwyższe potępienie. Męskość nałożona na kobiecość prowadzi do utraty tej ostatniej, odbierając kobiecie wszelkie atuty. Zupełnie inne reakcje wywołuje piękno sfeminizowanego efeba. Według powszechnie panującej opinii przewyższa ono znacznie piękno kobiece. Z tak rozumianym pięknem Joséphin Péladan wiązał rozwiniętego ducha, piękny umysł i najwyższy stopień indywidualizmu<sup>360</sup>. Wszystko to doprowadziło do budowy postaci męskiego androgyna, który – wciąż męski w swej istocie – dopełniał się kobiecością i tak osiągał pełnię.

Do podniesienia atrakcyjności zagadnienia przyczyniła się nauka. Było to niewątpliwie zasługą Zygmunta Freuda, który po raz pierwszy w tak zdecydowany i bezkompromisowy sposób zaznaczył rolę seksualności w życiu człowieka, ujmując ją w kategoriach mechanicznej realizacji instynktu. Seksualność zajęła miejsce miłości. To o niej dyskutowano teraz zarówno w naukowych rozprawach, jak i codziennej prasie – zmuszała do refleksji natury socjologicznej i psychologicznej, domagała się nowych rozstrzygnięć prawnych, była jednym z głównych tematów podejmowanych przez artystów. Pojmowanie seksualności rozszerzało się, zmierzając nierzadko w kierunku prowokującej mieszczański świat perwersji.

Czasy polemik, jakie wzbudzała seksualność, doskonale oddaje zmieniająca się moda: w latach dwudziestych tak chętnie przekraczająca granice *gender*, a w latach trzydziestych posłusznie powracająca na dawny tor i przepraszająco próbująca wynagrodzić patriarchalnemu światu swą niepoprawność z minionego dziesięciolecia. To właśnie lata dwudzieste były okresem, gdy najodważniej badano obowiązujące standardy i z entu-

<sup>359</sup> Literackie dzieje zdegradowanego mitu androgynii w czasach dekadentyzmu przedstawił F. Monneyron w: *L'androgynie décadent. Mythe, figure, fantasmes*, Ellug, Grenoble 1996. Przeglądu dziewiętnastowiecznej literatury pod kątem obecności mitu dokonał także M. Eliade w *Mefistofeles i androgyn*, s. 89–149.

<sup>360</sup> Francuski pisarz i założyciel stowarzyszenia Ordre de la Rose + Croix, du Temple et du Graal (Zakon Róży + Krzyża, Świątyni i Graala) Joséphin Péladan (1858–1918) poświęcił postaci androgyna wiele uwagi, np. w *Hymne à l'androgynie* czy *De l'Androgynie*.

zjazmem przekraczano zastane schematy<sup>361</sup>. Głośno mówiono o homoseksualizmie, w żurnalach mody lansowano androgyniczne postaci w nienagannie skrojonych garniturach, doskonale podkreślających piękno niedookreślonych, pociągających ciał. Nie wykluczało to istniejących od zawsze wzorców męskości i kobiecości, choć niewątpliwie wystawiło na próbę ich atrakcyjność.

I wówczas nie brakło orędowników romantycznej jedni. Dziełem Swedenborga wyraźnie inspirował się D.H. Lawrence, mający odwagę otwarcie mówić o wartości erotycznego przeżycia. Akt seksualny był dla niego równoznaczny z doświadczeniem religijnym, mistycznym. W jednym ze swych tekstów pisał: „Krew mężczyzny i krew kobiety to dwa wiecznie różne strumienie, które nigdy nie mieszają swych wód. (...) w akcie seksualnym te dwa strumienie dotykają i odnawiają się wzajemnie, nigdy nie stapiając się w jedną rzekę. To najgłębsza z możliwych komunii, największa z tajemnic...”<sup>362</sup>.

Tak odważnych sformułowań nie znajdziemy u Marinettiego, lecz to właśnie on najbardziej konsekwentnie z wszystkich ludzi pióra w swoim kraju podążył za mitem, czyniąc go osią swoich wieloletnich prób dramatycznych. Z pewnością stał się on tak istotny ze względu na ezoteryczne zainteresowania poety<sup>363</sup>, którym patronowali Gérard Encausse, Eliphas Lévi, Anna Besant czy Édouard Schuré. To z cieszącej się ogromną popularnością książki tego ostatniego *Wielcy wtajemniczeni* pochodzi cytat, który w oczywisty sposób nawiązuje do tradycji okultyzmu i uświadamia charakter ówczesnej refleksji nad relacjami płci, a jednocześnie stanowi doskonały wstęp do rozważań nad dramaturgią Marinettiego:

Zespolone zupełnie ciałem, duszą, duchem, dwie te istoty [mąż i żona] stanowią mikrokosmos rzeczywiście. Lecz, ażeby uwierzyć w Boga, kobieta musi widzieć jego odzwierciedlenie w towarzyszcu swej ziemskiej wędrówki, który musi koniecznie być wtajemniczonym w tajniki prawd wiekuiszych, a wówczas przez swe głębokie zrozumienie życia i przez swą wolę twórczą zapłodni duszę niewieścią i przetworzy ją mocą żyjącego w nim ideału bożego. Ideał ten umiłowana jego duszy spotęguje swym subtelnym uczuciem, swą myślą, jak struna najdoskonalszej harfy na najłżejszy powiew wiatru ducha czułą, bogactwem swych przeczuć i natchnień głębokich. Obraz, który mężczyzna przed oczyma jej duszy wzbudzi, ona mu powróci entuzjazmem jej przebóstwiony i wówczas „staje się” jego ideałem, gdyż „rzeczywistnia” ideał w swej duszy uczucia swego potęgą. Przez nią ideał staje się żywym i widowym – ciałem i krwią. Gdyż, jeżeli mężczyzna stwarza mocą pożądania i woli, kobieta fizycznie i duchowo przez miłość rodzi. A w tej roli kochanki i żony, matki i natchnionej, nie jest ona bynajmniej niższą od mężczyzny, owszem – bardziej boską. W literaturze wszechświatowej od lat dwustu z górą miłość niepodzielnie panuje, jak gdyby mężczyzna znużony, nie znajdując Boga ani w wiedzy, ani w religii takiej, jaką się ona obecnie ukształtowała, szuka go do zapamiętania się zupełnego w kobiecie. A przecież jedynie przy świetle wielkich tajemnic odnajdzie Boga w umiłowanej, a ona Go w nim uczi. Pomimo błędów i wybuchów namiętności, jakie stąd wypływają, to rozpaczliwe szukanie się wzajemne jest zbawieniem, i wypływając z bo-

<sup>361</sup> W kinie pojawiły się androgyniczne Marlena Dietrich i Greta Garbo oraz Rudolph Valentino. Ten okaz męskiej urody nie krył się ze swym homoseksualizmem, a na ekranie przeplatał odwagę, namiętność i męską siłę z czułością i nieukrywanym łzawym wzruszeniem.

<sup>362</sup> D.H. Lawrence, *Literature and Censorship*, ed. Harry T. Moore, New York 1959, s. 101, w: D. Fjellestad, *Eros, Logos and (Fictional) Masculinity*, Uppsala 1998, s. 120.

<sup>363</sup> Związki futuryzmu z ezoteryzmem opisuje S. Cigliana w: *Futurismo esoterico. Contributi per una storia dell'irrazionalismo italiano tra Otto e Novecento*, Liguori, Napoli 2002. Marinettiemu, którego nazwisko pojawia się systematycznie na kartach całej książki, jest poświęcony rozdział *Marinetti gran mago*, s. 169–205.

skich tajników nieświadomości, stanie się z czasem źródłem odrodzenia ludzkości. Gdyż mężczyzna i kobieta, którzy przez potęgę inicjacji i miłości podniosłej odnajdą swe dusze i siebie wzajem posiadają, w zjednoczeniu tym staną się siłą twórczą i promieniującą<sup>364</sup>.

Jednak w modernistycznej Europie androgyniczne projekty artystyczne na co dzień były skazane na walkę z narastającą falą mizoginii, wspieranej często autorytetem ludzi nauki, filozofii czy sztuki. Nie wahano się dyskredytować kobiet jako istot słabych, pozbawionych wszelkich cnót. Gdy Paul Julius Moebius<sup>365</sup> dowodził niższości intelektualnej kobiet, a Karl Vogt<sup>366</sup> zapewniał, że kobiecy mózg przypomina mózg dziecka i niższych, nieeuropejskich ras, Cesare Lombroso<sup>367</sup> postrzegał kobiety jako szczególnie skłonne do kryminalnych czynów. Choć spore ziarno niepokoju zasiały zapewne społeczne i ekonomiczne postulaty kobiet, grożące naruszeniem odwiecznego patriarchalnego porządku<sup>368</sup>, niewątpliwie największy niepokój uruchomił rodzący się, naukowy namysł nad seksualnością<sup>369</sup>. Jej badacze zadbali o to, by odnaleźć u kobiety nieprzebrane pokłady perwersji, ożywiając tym samym stare mity, zapładniając wyobraźnię artystów epoki i prowokując do ataku nieprzebrany tłum krzykaczy, którym patronowali Artur Schopenhauer, Nicolai Hartmann i Friedrich Nietzsche. Najbardziej spektakularnym wystąpieniem popisał się wówczas Otto Weininger (*Płeć i charakter*, 1903). Tok jego rozumowania, ton wypowiedzi oraz entuzjazm, jaki książka wywołała u odbiorców, wiele mówią o atmosferze tamtych czasów.

Również w futuryzmie pojawiły się liczne mizoginiczne akcenty i miały one zróżnicowany charakter. Wynikało to zarówno z przekonań wypowiadających się osób, jak i z celów, którym te wypowiedzi miały służyć. Futuryzm kojarzy się nieodparcie z niewybredną mizoginią, gdyż już w *Fondazione e il Manifesto del futurismo* (*Manifest za-*

<sup>364</sup> É. Schuré, *Wielcy wtajemniczeni* (*Les Grands Initiés. Esquisse de l'histoire secrète des religions*, 1889), M. Arct, Warszawa 1911, tłum. W. Nidecka, s. 211–212 i 213.

<sup>365</sup> P.J. Moebius (1853–1907), niemiecki neurolog, autor między innymi *Die Nervosität* (1882).

<sup>366</sup> Karl Vogt (1817–1895), profesor historii naturalnej na Uniwersytecie w Genewie i antropologii na Uniwersytecie w Paryżu, autor między innymi *Vorlesungen über den Menschen, seine Stellung in der Schöpfung und in der Geschichte der Erde* (1863).

<sup>367</sup> C. Lombroso (1835–1909), włoski antropolog i kryminolog. Autor między innymi *L'uomo criminale* (1875); *L'uomo delinquente* (1876); *Il crimine, causa e rimedi* (1899).

<sup>368</sup> W 1908 r. warszawski tygodnik dla kobiet „Bluszcz” zaprezentował ciekawy artykuł *Ruch kobiecy we Włoszech* (nr 12, s. 129; nr 14, s. 151; nr 16, s. 181), opisujący działalność głównych włoskich ośrodków feministycznych, pilotowanych przez przedstawicielki międzynarodowego ruchu kobiet, oddelegowane do Rzymu, i debatę przeprowadzoną 26 lutego 1907 r. we włoskim parlamencie nad koniecznością przyznania kobietom równych z mężczyznami praw obywatelskich i politycznych. Autorka podkreśla, że ton kobiecych postulatów jest wyważony, pragną one równouprawnienia, lecz ich żądania nie godzą w mężczyzn. Dominuje natomiast potrzeba współodpowiedzialności za rodzinę i kraj, zaszczepona np. przez Mazziniego w czasie walk o niepodległość. W numerze 20 (s. 291) pismo donosi o obradach Kongresu Kobiet Włoskich w Rzymie.

<sup>369</sup> Negatywny wydzźwięk przyniosły, podjęte jeszcze w XIX wieku, badania nad histerią u kobiet. Jednak prawdziwą rewolucję w sferze seksualności wywołały badania Freuda. Poglądy Freuda wspierały skutecznie męskie poczucie dominacji poprzez wyłączne prawo do pożądania. Freud uruchomił jednak istotny obszar męskiego lęku, twierdząc, że tożsamość seksualna dokonuje się poprzez psychologiczną identyfikację z płcią biologiczną (tą samą lub inną), ale silna i jednoznacznie heteroseksualna męska tożsamość jest rzadka. Lata dwudzieste i trzydzieste przyniosły prawdziwy *boom* badań socjologicznych i psychoanalitycznych w obszarze seksualności, zwłaszcza kobiecej. W literaturze pojawiła się miłość homoseksualna. O swej seksualności zaczęły pisać kobiety. Nakręcono pierwsze filmy pornograficzne. Freudyzm trafił do krytyki literackiej. Jej domeną stał się również erotyzm.

łóżycielski futuryzmu) agresywnie wkraczającym w społeczno-kulturalne życie Włoch, znalazły się hasła pogardy dla kobiet i feminizmu. Marinetti napisał w nim:

Chcemy słać wojnę – jedyną higienę świata – militarizm, patriotyzm, anarchistyczny gest niszczenia, piękne idee, za które się umiera, oraz pogardę dla kobiet.

Chcemy zburzyć muzea, biblioteki, wszelkie akademie, chcemy zwalczać moralizm, feminizm i każdą oportunistyczną lub utylitarną podłość<sup>370</sup>.

W kolejnym manifestie *Uccidiamo il chiaro di Luna! (Zabijmy światło księżyca)* powtórzył: „nasze nerwy domagają się wojny i pogardy dla kobiet”<sup>371</sup>. Tak ostro zarysowany antagonizm, oparty przede wszystkim na tradycyjnej dychotomii: aktywność/bierność, mógł sugerować niepodzielność futurystycznego świata zdominowanego przez ideę agresywnego działania. W rzeczywistości zjawisko było dużo bardziej złożone. Z jednej strony, niewątpliwie, nieobce były futurystom stare jak świat teorie na temat kobiety jako przyczyny zła i męskiego cierpienia. Kobietom zarzucano zredukowanie własnej egzystencji do seksualności, a więc także lubieżność i rozwiązłość, ograniczenia intelektualne i pustkę duchową. Jednocześnie było oczywiste, że niewiele da się zbudować wobec tak bezwzględnego antagonizmu, a przecież przed nowym pokoleniem stało zadanie totalnej przebudowy: indywidualnej i ogólnonarodowej. O ile jeszcze ta pierwsza dopuszczała większy wachlarz jednostkowych rozwiązań, o tyle duchowe odrodzenie narodu wymagało współpracy obu płci.

Obok obiektywnych ram, które wyznaczyły problemowi klimat intelektualny i społeczna potrzeba chwili, istotną rolę odgrywały indywidualne projekty wypracowane przez najżywsze futurystyczne umysły. Za lidera grupy „nieprzejednanych” można chyba uznać Itala Tavalata, który podejmował wielokrotnie temat seksualności na łamach futurystycznej „Lacerby”<sup>372</sup>. Jego barwna publicystyka koncentrowała się na obronie prawa do radosnej seksualności i odpieraniu zarzutów katolickich moralistów, że tak rozumiana seksualność stanowi przeszkodę na drodze do zbawienia. Występując w obronie *Manifesto della lussuria (Manifestu lubieżności)* autorstwa Valentine de Saint Point apelował: „Przestańmy sztydzić z pożądania”, opowiadając się przeciw hipokryzji epoki, która „uświęca przeciwieństwa: dziewictwo i macierzyństwo w przekonaniu, że nierządnicą jest mniej przydatna społecznie niż dziennikarz”<sup>373</sup>, a w *Contro la morale sessuale (Przeciw moralności seksualnej)* pisał: „Z czystości na ogół nie rodzi się świętość, lecz seksualne napięcie”.

Symboliem walki o otwarte przeżywanie seksualności stała się postać prostytutki<sup>374</sup>, symbolizująca odwagę, odrzucenie konwenansów i chrześcijańskie miłosierdzie. Figura ta doczekała się nawet hymnu na swoją cześć: „Droga nierządniczo! Masz oczy jak pło-

<sup>370</sup> F.T. Marinetti, *Fondazione e Manifesto del futurismo*, pkt 9, DE MARIA, s. 6. Podobnie, jak w cz. I, przekłady pochodzące z wydań zagranicznych są mojego autorstwa. W innym wypadku umieszczam nazwisko tłumacza w przypisie.

<sup>371</sup> F.T. Marinetti, *Uccidiamo il chiaro di luna* (1909), DE MARIA, s. 10.

<sup>372</sup> Opublikowane przez I. Tavalata teksty dotyczące nowej seksualności to: *L'anima di Weininger*, „Lacerba”, 1913, nr 1; *Contro la morale sessuale*, 1913, nr 3; *Glossa sopra il manifesto futurista della lussuria*, 1913, nr 6; *Elogio della prostituzione*, 1913, nr 9. Okazjonalnie głos w dyskusji na łamach pisma zabierali R. Hellmann (*Della prostituzione*, 1913, nr 21), G. Papini (*Il massacro delle donne*, 1914, nr 7), L. Fallacara (*Bordello*, 1915, nr 10) i in.

<sup>373</sup> I. Tavalato, *Glossa sopra il manifesto futurista della lussuria*, dz.cyt.

<sup>374</sup> Por. VERDONE-TTF, s. 27–36.

mienie ognia. Znam twe dzieła, twe miłosierdzie, twą wiarę i twe posłannictwo. Otwórz dłoń i nasyć swą przychylnością każdą żywą istotę (...). O, kwiecie prawdy!<sup>375</sup> Ale postać ta ukazała przy okazji w całej krasie obszar futurystycznej konfuzji w obliczu seksualności. Bohaterka łatwej miłości jest co prawda „heroiczna” i „wolna od fałszywego wstydu”, ale także po prostu „wygodna”, bo „daleka”.

Temat odsłania nurtujące futurystów, aczkolwiek i odwieczne pytania: jak pogodzić pragnienie pełni, której nie można zrealizować bez pierwiastka kobiecości, z pożądaniem nieograniczonej wolności? Jak zbudować relację z drugim człowiekiem, nie mając cierpliwości dla rytuałów codzienności i obawiając się jego bliskości? Jak zaakceptować przasną rzeczywistość, gdy w głowie roi się od gwiazd? Jak ukryć własną słabość i gdzie uciec przed *taedium vitae*? Wiele na temat futurystycznego stanu ducha mówi także ten oto fragment, poświęcony wspomnianemu już Otto Weiningerowi:

Jesteśmy jego oskarżycielami. Weininger był łotrem, szaleńcem i niegodziwcem; to, co zniszczył przerasta to, co zbudował. Oddał się władzy zmysłów, lecz pozostał ubogim duchem, biernym i bezsilnym słabeuszem. Kpimy z jego uczniów (...). A jednak jest nasz, a my jesteśmy jego (...) My, ateści, jesteśmy braćmi tego żarliwego chrześcijanina-samobójcy, gdyż podzielamy jego nieznaną pociechy samotność, jego nieznaną nadziei ból, jego brutalną szczerłość, nienawiść do kompromisu, jego nigdy nie wyczerpaną miłość do piękna i prawdy (...). Jednoczy nas wspólny cel: to duch<sup>376</sup>.

Strach przed kobietą jest obecny również w tekstach Papiniego, który nie stroni od nadawania swym wypowiedziom bulwersujących tytułów. W *Il massacro delle donne* (*Masakra kobiet*) pisze: „mężczyzna nie uwolni się od kobiety, dopóki będziemy zamieszkiwać drzwi w drzwi jedną ziemię, kontemplując oczy, usta i krągłości naszych nieuniknionych współniczek. Potrzeba nam dwóch ziemi odległych o miliony kilometrów i bez nadziei na połączenia lotnicze”<sup>377</sup>. Autor proponuje humanitarne metody „eksterminacji” kobiet. „Jak nakazuje galanteria”<sup>378</sup>, obrany środek powinien być jak najmniej bolesny. Mylilibyśmy się jednak, uznając tekst za prawdziwie agresywny. Jest on raczej wyrazem niemocy i może nie do końca poważnej frustracji. Papini powołuje się, co prawda, na znanych mizoginów epoki<sup>379</sup>, lecz sprawia wrażenie wolnego od skrajnych emocji, które kierowały ich piórem, a wielu jego przemyśleniom nie sposób odebrać zasadności<sup>380</sup>.

<sup>375</sup> I. Tavalato, *Elogio della prostituzione*, s. 90. Czytamy tam także: „Twa wieczna niewierność ukazuje nam nieistnienie idealnej miłości. A twa monumentalna nieobecność, niema nierządniczo, pokazuje nam drogę do naszego domu: do świata idei (...). Oszczędzasz nam bezwstydnym miłosnym deklaracji. W twojej obecności nasze wargi nie dotykają gorzkiego kielicha konwencjonalnych miłosnych fikcji. W twojej obecności kończy się tragicomedia dworskiej i rycerskiej miłości, oparta w całości na krygowaniu i mizdrzeniu niegodnym mężczyzny. Nie zmuszasz nas do straty czasu i nie więzisz nas. Intensyfikujesz nasze życie, droga nierządniczo! (...) Nierządniczo, otchłani nieświadomości, chaosie nielogiczności, wolimy cię od wyrozumowanej kobiety. Nie szukamy się w tobie. Zbliżamy się do ciebie, by zaraz się oddalić, by być bardziej sobą”.

<sup>376</sup> I. Tavalato, *L'anima di Weininger*, s. 5.

<sup>377</sup> G. Papini, *Il massacro delle donne*, „Lacerba”, 1 kwietnia 1914; także G. Papini, *Prose morali*, Mondadori, Milano 1959, s. 180.

<sup>378</sup> Tamże.

<sup>379</sup> „Nietzsche, Strindberg i Weininger zerwali ostatnią zasłonę z alkowy. Na chłodnej scenie ich zawziętej prozy kobiety utraciły swe kolory i odzyskały swe prawdziwe przerażające oblicze. Czarodziejki przeobraziły się w wiedźmy”. Tamże, s. 179.

<sup>380</sup> Por. G. Papini, *Gli amici*, „Lacerba”, 1 sierpnia 1914, także w: *Prose morali*, s. 191.

Ważny głos do dyskusji nad kształtem nowoczesnej kobiecości wniosła francuska poetka, futurystka Valentine de Saint Point<sup>381</sup>. W roku 1912 ogłosiła swój *Manifesto della donna futurista* (*Manifest kobiety futurystycznej*), a wkrótce potem *Manifesto della lussuria* (*Manifest lubieżności*). De Saint Point podjęła agresywny ton Marinettiego i, ostatecznie, jak on stanęła na straży patriarchalnego świata. Lubieżność postrzegała nie jako grzech, lecz jako siłę, pozwalającą jednostce wyzwolić się z krępujących więzów, i proponowała, by uczynić z niej dzieło sztuki. Krytykując feminizm, miała jednak odmienny od futurystów mężczyzn pogląd na utarte stereotypy. Wyszła z założenia, że ludzkość w swej masie jest przeciętna, a geniusze pojawiają się tylko w szczególnej porze „lata ludzkości”. Twierdziła ponadto, że nie istnieją mężczyźni czy kobiety, istnieje natomiast męskość i kobiecość. Nadczłowiek-bohater (niekoniecznie płci męskiej) posiada pierwiastki obu, dzięki czemu jest istotą kompletną. Wyłącznie męski pierwiastek (siła) oznacza powstanie nieokrzesanego dzikusa; wyłącznie żeński (intuicja) – istoty bezrozumnej. Ludzkość uległa feminizacji, dlatego należy zaproponować jej na razie model dzikiej męskości w czystej postaci. Kobieta również musi go zaakceptować: bez żalu ma oddać córki miłości, a synów wojnie, sama zaś ma być kochanką-wojowniczką (*bestialmente amorosa*), niszczącą słabych swą dumą i desperacją (np. gotową poświęcić w obronie kraju swe dziecko, jak Katarzyna Sforza). Ma posługiwać się intuicją i wyobraźnią dopóki są jej siłą, zarzucić je, gdy stają się jej słabością. De Saint Point dostrzegła podwójną rolę kobiety jako tej, która zadaje śmierć, i tej, która leczy rany. Nie postrzegała jednak tych cech jako przejawu dualizmu, lecz jako wielki kobiecy potencjał. Słaba i pogrążona w bezruchu, kobieta jest wyłącznie tworem słabych i równie apatycznych mężczyzn. Dlatego mężczyźni, zamiast gardzić kobietami, powinni zwrócić się ku nim, gdyż to pozyskanie ich będzie ich największym zwycięstwem. „Zakrzyknijcie nowe słowo, wydajcie z siebie okrzyk wojenny, a z radością, dosiadając ponownie swego instynktu, [kobieta] wyprzedzi was w nieoczekiwanych podbojach”<sup>382</sup>.

Próbie odpowiedzi futurystek na dualistyczne wyobrażenie kobiety jako matki lub kurtyzany stanowił *Manifesto della poesia aerea femminile del futurismo* (*Manifest aheroicznej poezji kobiecej futuryzmu*, 1941) Marii Goretti. Autorka uznała akt prokreacji za klucz do kobiecości, w którym cielesność zbiega się z duchowością. Lata czterdzieste, w wyniku wieloletniej faszystowskiej indoktrynacji, przyniosły potrzebę powrotu do „normalności” i kobiety odczuły dyskomfort związany z koniecznością emancypacji. Widziały się w roli oddanych i pełnych miłości istot, stanowiących duchowe wsparcie dla swych mężczyzn. Androgyniczne szaleństwo lat dwudziestych i atmosfera lat trzydziestych, wciąż jeszcze naznaczona mitami rekordu i lotu, w następnym dziesięcioleciu przebrzmiały w konfrontacji z prawdziwą wojną. Właśnie to doświadczenie skłoniło do powrotu do „romantyzmu” oraz ponownego postawienia znaku równości między miłością i uczuciem.

<sup>381</sup> Valentine de Saint-Point (1875–1953), poetka, autorka skandalizujących powieści, malarka, tancerka, spokrewniona z Alphonsem Lamartine, znana w kręgach ówczesnej awangardy paryskiej. Na jej futurystyczną aktywność wpłynęło zapewne zauroczenie Marinettim (1909). W 1913 r. związała się z Riciottem Canudo, uznanym za pierwszego teoretyka kina. Po latach odbyła podróż do Maroka, przeszła na islam i zamieszkała w Kairze, gdzie zmarła w zapomnieniu. Krytyka zwracała uwagę, iż jej współpraca była niezwykle cenna dla futurystów oskarżanych o niewybredną mizoginię. Por. C. Salaris, *Filippo Tommaso Marinetti*, La Nuova Italia, Firenze 1988, s. 112.

<sup>382</sup> V. de Saint-Point, *Manifesto della donna futurista*, SCRIVO, s. 44.

Niezaprzeczalny prym w temacie męsko-damskich relacji wiódł jednak Marinetti, publikując między innymi eseje (*D'Annunzio futuriste et le mépris de la femme – D'Annunzio futurysta i pogarda dla kobiet*), manifesty (*Contro l'amore e il parlamentarismo – Przeciw miłości i parlamentarizmowi*, *Contro il lusso femminile – Przeciw kobiecemu zbytkowi*) i całą serię powieści: *Mafarka le futuriste (Futurysta Mafarka*, 1911), *Come si seducono le donne (Jak uwodzić kobiety*, 1918), *L'isola dei baci (Wyspa pocałunków*, 1918), *Un ventre di donna (Brzuch kobiety*, 1918), *L'alcova d'acciaio (Stalowa alkowa*, 1921), *Gli amori futuristi (Futurystyczne miłości*, 1922) i *Scatole d'amore in conserva (Miłosne konserwy*, 1927). W imię zasady, że najlepszym afrodyzjakiem dla kobiety jest męski heroizm, nawoływał w nich włoskich patriotów, by okazywali swą męskość na polu walki i w kobiecych alkowach; sam zaś hołdował najniższemu maskulinizmowi, z upodobaniem zdradzając tajniki swych własnych erotycznych dokonań.

Gdyby więc ograniczyć się do wglądu w publicystyczną<sup>383</sup> i prozatorską twórczość Marinettiego, można by odnieść wrażenie, że mamy do czynienia z mało wybrednym mizoginem, który dla społecznych racji gotów jest podzielić się z kobietami niezbędną wolnością, a nawet prawami wyborczymi. Marinetti pozostawił po sobie jednak także sporą spuściznę dramatyczną, która ukazuje nam jego odmienne oblicze. Nie można dać jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, skąd wziął się ten nieco sztywny podział, sugerujący istnienie w jednym człowieku dwóch równoległych, odmiennych wrażliwości, który przetrwał przez całą drogę twórczą Marinettiego, pomimo że jego poglądy na kwestie płci ulegały pewnej ewolucji. Analizując jednak teatralny dorobek autora, także ten powstały przed eksplozją futuryzmu, dostrzegamy jego konsekwentny namysł nad płciowością, namiętnością i miłością. To właśnie w teatrze hardy zdobywca okazuje się marzycielem, gotowym w każdej chwili zrzucić z siebie maskulinistyczny pancerz i roztopić się w androgynicznej pełni. Marinetti dramaturg marzy o dynamicznym związku płci, budowanym na nowej definicji miłości i poczuciu wspólnej odpowiedzialności za coś, co przekracza cztery ściany wspólnego domostwa.

Kolejne obrazy kobiet, jakie stworzyli futurystyczni artyści, nie stronią od ironii. Z pewnością niejednokrotnie są one śladem artystycznej prowokacji, gry i zabawy, lecz także dają wyraz lękowi przed kobietą i więzią z nią. Widać go wyraźnie w niechęci do budowania tradycyjnych relacji opartych na miłości i wzajemności, jak i w strachu przed jednorazowym fizycznym zbliżeniem, przy czym oba te lęki jawią się w różnych konfiguracjach, pokazując pomieszanie panujące w futurystycznych głowach. Strach przed fizycznym zbliżeniem jest najbardziej zawoalowany, gdyż najbardziej wstydlivy. Usprawiedliwia go jednak powszechne dążenie do rozwoju duchowości, a ono zakłada powściągliwość, słowo klucz do nowego wymiaru rzeczy. Mówią o tym wyraźnie wszelkie dostępne źródła odnowy duchowej. Oto co pisze na ten temat jeden ze sztandarowych autorów tamtej doby – Édouard Shuré:

<sup>383</sup> Ciekawie na tym tle prezentują się teksty z lat powojennych, gdy Marinetti stara się pozyskać poparcie kobiet dla swej partii, opowiadając się np. za prawem do rozwodów. Jednocześnie jednak jest ono u niego związane z dewaluacją małżeństwa na rzecz wolnej miłości i łączy się z pomysłem, by płodzone w jej wyniku dzieci były wychowywane przez państwo. Por. *Manifesto del Partito Futurista Italiano* (1918), pkt 6, w: SCRIVO, s. 157.

Każde nadużycie cielesne pozostawia ślady, niby plamę ciemną na naszym ciele astralnym – żywym organizmie duszy, a co za tym idzie i w duchu samym. Ażeby więc dusza czystą była, musi być czystym i ciało. Trzeba też, ażeby dusza, ustawicznie przez światło inteligencji oświecona, zdobyła męstwo, zaparcie się siebie, poświęcenie i żywą wiarę... Na tej wysokości dopiero człowiek staje się adeptem, a jeśli posiada dostateczną energię, osiąga zdolności i władze nowe. Wewnętrzne władze duszy rozwijają się, a wola na innych promieniuje<sup>384</sup>.

I dodaje: „dobrem jest to, co nam pomaga wznieść się w promienne krainy ducha, złem to, co poddaje nieubłaganemu fatalizmowi materii”<sup>385</sup>. Jego słowa można odczytać jako nawoływanie do czystości, lecz z przyczyn praktycznych znacznie łatwiej jest pojmować je w kategoriach uproszczenia relacji płci do czystego aktu płciowego, pozbawionego uciążliwej sentymentalnej aury. Krępująca tyrania miłości została zaatakowana na przykład w manifestacie *Contro Venezia passatista (Przeciw paseistycznej Wenecji)*: „Uwolnijmy świat od tyranii miłości! Czujemy przesyta erotycznymi przygodami, lubieżnością, sentymentalizmem i nostalgią”<sup>386</sup>. Występując z propozycją łatwego seksu, futuryści działają jednak wbrew samym sobie. Ich potrzeba miłości nie straciła na sile i teraz, odwracając się od kobiet, będą zmuszeni szukać jej w sztuce lub w swoich maszynach. Z pewnością pięknie i dostojnie brzmi zapewnienie Marinettiego: „sztuce (...) oddamy naszą miłość”<sup>387</sup>, jednak przykłady erotycznego uwielbienia dla lokomotywy mogą budzić nie lada wesołość. Skąd więc potrzeba uciekania się do tak niezwykłych kochanek? Być może odpowiedź znajdziemy w jednym z tekstów Papiniego:

...miłość to zdegenerowana nienawiść... Wystarczy przyjrzeć się, czym jest miłość par excellence, miłość mężczyzny do kobiety i odwrotnie. Ścisły związek, jaki istnieje między miłością, cierpieniem, skazywaniem na cierpienie, nienawiścią i zabijaniem, widać bardzo wyraźnie. Głęboka nienawiść może przerodzić się z łatwością w szaloną miłość – najgorętsza miłość może zmienić się w nienawiść. W samej miłości nie brak załączków i śladów okrucieństwa: pocałunki pochodzą być może od ugryzień i czasem na powrót przeistaczają się w nie, sam miłosny uścisk instynktownie prowokuje do tego, by zmiażdżyć i zdusić ciało, które trzyma się w ramionach. Są też tacy, którzy znajdują przyjemność w miłości tylko wówczas, gdy skazują na cierpienie lub sami cierpią, a tendencje do sadyzmu i masochizmu są obecne w każdym człowieku<sup>388</sup>.

Opinia Papiniego ujawnia z całą mocą, że skierowanie niechęci ku kobiecie jest również odpowiedzią na zataczającą dużo szersze kręgi niewiarę w miłość i więź z drugim człowiekiem w ogóle. Wypływa z silnego lęku przed zranieniem i przed rozpoznaniem w samych sobie tendencji do ranienia innych. „Miłość ogłupia i obezwładnia: obiecuje pewność i uświadamia, jacy z nas tchórze, i nie dotrzymuje nawet danej obietnicy, bo nikt w gruncie rzeczy nie kocha nas tak naprawdę i niespodziankę może sprawić zarówno najdroższy przyjaciel jak i najbardziej namiętna kochanka”<sup>389</sup>. Nielatwo pogodzić się z tak daleko idącym pesymizmem. Dużo łatwiej jest dać unosić się marzeniom o nowej, niewymagającej uczuciowego zaangażowania seksualności, atakując kobiecy sentymentalizm.

<sup>384</sup> E. Schuré, *Wielcy wtajemniczeni*, tłum. W. Nidecka, s. 203.

<sup>385</sup> Tamże, s. 206.

<sup>386</sup> F.T. Marinetti, U. Boccioni, C. Carrà, G. Severini, *Contro Venezia passatista* (1910), DE MARIA, s. 28.

<sup>387</sup> F.T. Marinetti, „*La divina commedia*” è un verminaio di glossatori, s. 34.

<sup>388</sup> G. Papini, *Odiatevi gli uni con gli altri* („Lacerba”, 1 sierpnia 1913), w: G. Papini, *Prose morali*, s. 139.

<sup>389</sup> Tamże, s. 141.

talizm. Lecz nie ulega wątpliwości, że – choć być może uciążliwy dla męskiej natury – nie on jest przyczyną męskiego niepokoju.

Ucieczka przed kobietą ma więc dwa oblicza: unicestwienie kobiety we własnej przestrzeni lub wykorzystanie jedynie jej ciała, a tym samym ostentacyjne zredukowanie jej wyłącznie do cielesności. Taka ucieczka przed kobietą to najprostsza reakcja na niemożność zbudowania dostatecznie głębokiej więzi. Trudno jednak otwarcie przyznać się do tej niemożności. O wiele łatwiej zagadać ją wzniosłymi hasłami, takimi choćby jak przysłowiowy lot do gwiazd. Wielkim marzeniem o nowym wymiarze życia, obok chwil uniesienia, towarzyszy jednak zwątpienie. Należy poszukać winnych tegoż zwątpienia: oskarżenie pada na kobiety, choć tak naprawdę nikt chyba nie ma złudzeń, że ludzkich ograniczeń nie sposób sprowadzić wyłącznie do sfery seksualności. Tym bardziej że nie brak opinii, iż to właśnie dzięki związkowi z kobietą, mężczyzna może wznieść się na szczyty, o jakich marzy.

## 2. W WALCE O ANDROGYNICZNĄ PEŁNIĘ (F.T. MARINETTI)

### Między mizoginią a pragnieniem miłości

**Smak życia, smak śmierci. *Dramma senza titolo***<sup>390</sup>. W swym pierwszym dramacie, który pod wieloma względami wpisuje się w romantyczną tradycję teatralną, Marinetti zmierzył się z wizją kobiety-istoty godnej miłości i z wizją miłości będącej niezaprzeczną wartością. Osią dyskursu uczynił niszczącą namiętność, przeżywaną jednocześnie przez dwóch męskich protagonistów i prowadzącą ich do szaleństwa oraz śmierci. Wiele lat później, w *Manifesto dei drammaturghi futuristi (Manifestie dramaturgów futurystycznych, 1911)*, autor nie pozostawi przysłowiowej suchej nitki na twórcach wplątujących postaci w kolejny beznadziejny trójkąt miłosny. Jednak tę historię konstruuje z prawdziwym przejściem, rozważając siłę uczucia, jego moc budowania i niszczenia. W tym celu stawia przed bohaterami odpowiedzialne zadania: patriotyczną powinność (Paolo) i obowiązek wobec siebie, jakim jest godne, wolne życie (Pasquale). Niestety, przytłoczeni siłą namiętności, nie są oni w stanie udźwignąć ich ciężaru i ta słabość oznacza ich klęskę.

Liczni w tamtych czasach mizogini głośno gromią taką postawę. Równie zdecydowanie uczynią to wkrótce futuryści. Tymczasem jednak Marinetti jest daleki od potępienia swoich postaci i szczególnie wiele uwagi poświęca uczuciom bohatera wzgardzonego. Mężczyzna zatraca się w nieodwzajemnionej miłości, zapominając o najświętszym obowiązku. Oto, co wyznaje zaufanemu przyjacielowi: „Ona wypełnia całe niebo i zie-

<sup>390</sup> *Dramma senza titolo* powstał w języku francuskim, prawdopodobnie ok. 1900 r.; nie został nigdy za życia autora ogłoszony drukiem ani wystawiony. Po raz pierwszy opublikował go G. Calendoli (red.) w MT-1960/1 w przekładzie żony poety – Benedetty.

mię świeżością, zapachem i miłością, i przerażeniem także (...). Wszystko jest mroczne w oceanie mojej mrocznej miłości! Wenecję, moją ojczyznę, moich braci, przyjaciół... Jestem gotów zdradzić i sprzedać ich wszystkich dla Rosalby”<sup>391</sup>. Obsesyjne uczucie prowadzi go na przedproża szaleństwa. Planuje nawet oszpecenie dziewczyny, by w ten sposób łatwiej zawładnąć jej sercem i ciałem. Jego cierpienie spotyka się ze zrozumieniem rozmówcy:

...bo na ziemi nieprzejednane świetlane piękno młodych kobiet ciąży nad mężczyznami jak topór kata. Wraz z kurzem towarzyszącym ich krokom wzniesają one wokół siebie dzikie pożądanie i nieujarzmione pragnienia! Mężczyźni, podążający śladem trenów ich sukien, pieszczą pod płaszczem nagie ostrze sztyletu, zwieszając bez nadziei głowę, jak zakuci w łańcuchy skazańcy. Rosalba jest jedną z tych potwornych kobiet!<sup>392</sup>

Marinetti nie chce jednak ulec tak pesymistycznym teozom. Dlatego zapewne troszczy się, by nadać Rosalbie wiele szlachetnych cech. Jej szczerość, hart ducha i determinacja<sup>393</sup> oraz czyste, nieznające granic uczucie i niezmierzone pokłady czułości, jakimi zdolna jest obdarować swego wybrańca, mają uczynić z niej w pełni pozytywną i budzącą empatię postać. Konstruując swoich bohaterów, Marinetti akcentuje motywy aktywności wobec życia (postrzeganej tradycyjnie jako pierwiastek męski) i pasywności (przypisywanej kobiecej naturze). Lecz, co ciekawe, wbrew modzie swych czasów, rozdziela je między nich niezależnie od płci. Odwaga i determinacja w walce o osobiste szczęście charakteryzują poczynania obojga kochanków, podczas gdy okazem bierności jest drugi męski bohater – Pasquale.

Rosalba wydaje się mieć wiele cech, które predestynują ją do roli wybranki mężczyzny-herosa, któremu tyle uwagi poświęca już wkrótce futuryści. Wszystko, co w niej dobre, niweczy jednak charakter uczuciowej zależności, w którą wciąga ukochanego, skazując i jego, i siebie na tak marny koniec. Zwycięstwo kobiety niosącej w sobie niszczącą namietność czyni spustoszenie w świecie męskich wartości, burzy ład i unicestwia bohatera: najpierw w wymiarze społecznym (porzuca on swe patriotyczne zobowiązania), a następnie w wymiarze ostatecznym. A jednak, jak się wydaje, pomimo to Marinetti nie pyta: czy kochać, lecz jak kochać, ażeby miłość nie stała się synonimem zraty.

W refleksji Marinettiego pojawia się jeszcze jeden znak zapytania. Zapewnienie kochanka: „Ja sam rezygnuję z życia, bo spieszo mi spocząć w ramionach Rosalby”, zamyka stwierdzenie: „Byłaś zbyt żywa, by żyć... Bo ty jesteś żywa i nieśmiertelna jak sen i jak Śmierć”<sup>394</sup>. Co jednak tak naprawdę oznaczają te słowa? Czy to, że nie istnieje Eros bez Thanatosa? Czy też, że Paolo, zamiast kobietę, kochał jej obraz, nieistniejącą iluzję, projekcję własnych marzeń i oczekiwań? Miłość, jak chcieli romantycy, to największa wartość, za którą warto zapłacić każdą cenę, lecz śmierć za wyobrażenie to już zupełnie inna sprawa. Tak oto Marinetti rozstaje się z bliską mu romantyczną aurą i wkracza

<sup>391</sup> MT-1960/I/12.

<sup>392</sup> MT/I/12-13.

<sup>393</sup> Przypomnijmy choćby scenę, gdy podejmuje się ona dokonać morderstwa na tyranie – Rosalba: Jestem dumna, że nie należę do waszej niecej zgrai tchórzy i głupich krzykaczy!... Dla nędznej osobistej chwały gotowi jesteście zaryzykować powodzenie naszej sprawy – wolności. Kłóćcie się jak bezrozumne niewiasty, gdy należy dokonać męskiego czynu. Tamże, s. 46.

<sup>394</sup> Tamże, s. 86.

w obszar modernistycznego namysłu nad miłością analizowaną przez pryzmat walki płci i męskiego pożądania. Otwiera tym samym temat, do którego powróci już w następnej sztuce.

**Hermafrodyta – projekt indywidualnego spełnienia. *Roi Bombance***<sup>395</sup>. By lepiej zrozumieć, jakie obszary niepokoju kryją się za słowami umierającego Paola, bohatera *Dramma senza titolo*, warto przyjrzeć się zwierzeniom Poety-Wariata, protagonisty pierwszej wystawionej sztuki Marinettiego *Roi Bombance (Król Hulanka)*. To właśnie na jego dworze, w tłumie na wpół dzikich osiłków, otępiałych za sprawą permanentnego głodu, żyje dziwaczny trefniś, Poeta-Wariat. Oto jak rysuje się jego postać we wstępnych didaskaliach:

Na głowie ma strzaskany hełm. Bezmiar kręconych, długich, świetliście jasnych włosów opada mu na skronie (...), tworząc ostry kontrast z umęczoną melancholijną twarzą. Szczupły, nader zwinny, ma na sobie usiany złotymi gwiazdami trykot i wojskową kurtkę, całą w strzępach (...); skórzana tarcza z grubymi ćwiekami z pokrytego rdzą żelaza; (...) cytra, w prawej ręce kikut szpady<sup>396</sup>.

Przypominający figury z obrazów prerafaelitów, poeta wyraźnie różni się od otaczającej go zgrai. Nie tylko oddaje się melancholii, ale ma odwagę mówić o swych najskrytszych pragnieniach.

**Wariat** Pragnę kobiety, która umiałaby uśmiechać się i płakać bez dumy i grymasu... kobiety ulotnie subtelnej jak wiosenny pejzaż... (...) Pragnę ze wszystkich sił ujrzeć raz jeszcze moją biedną matkę... (zamyślony, ze zwieszoną głową), by uklęknąć przed nią i ucałować jej blade dłonie na wieki... Mamo! Mamo!... Mamo moja, tak dobra i taka smutna... Gdzie jesteś? (...) Czy jesteś w niebie, na które zasłużyłaś? (...) O, gwiazdo, piękna spadająca gwiazdo! Chciałbym, abyś raziała mnie, byś poraziła me serce!... (...) Chcę umrzeć, by ujrzeć moją matkę!<sup>397</sup>

Liryczny popis umyka uwadze zamroczonej gawiedzi, Poeta śławi więc dla odmiany bliżej niesprecyzowaną Ideę, ale gdy znów spotyka się z obojętnością, w końcu wykrzykuje: „Moje biedne serce cierpi, bo kocham was bezgranicznie! Moje serce to ocean łez... To chmura rozdarta namiętnością, która zagarnia was wszystkich, nie dając wam oddechu, nie pozwalając wam ugasić pragnienia! O, jakże bym chciał płakać z wami, nad wami, nad moją nieszczęsną zbędną miłością!”<sup>398</sup> Wyznanie to jest niewątpliwie wyznaniem miłosnym, choć trudno określić kształt stojącego za nim uczucia. Jest szczere, nie grozi mu żaden rodzaj cenzury czy autocenzury, tym bardziej że, na wszelki wypadek, chroni je mur dwuznaczności: Poeta może skryć się za nim jako wieszcz swego ludu i stamtąd obserwować swych barbarzyńskich pobratymców szarpiących zębami surowe mięso na strzępy. To z pewnością ich pierwotna siła urzeka piewcę Ideałów:

**Wariat** Przyzywam cię i zamykam w uścisku, wielki buntowniczy ludu Głuptaków!... Kocham cię na równi z wiatrem, wielkim piratem co dosiada chmur!... Nie kocham tak wielkiego rewolucyjnego morza, morza pożeracza okrętów, które dławi się w zatokach gnębione koszmarem (...). Moje serce pieści was z rozkoszą, bo jesteście podobni wściekłym zwierzętom (...). Chcę oderwać was od

<sup>395</sup> *Roi Bombance*, ed. „Mercure de France”, Paris 1905; wyd. wł. *Re Baldoria*, tłum. D. Cinti, Treves, Milano 1910. Premiera: 3 kwietnia 1909 r., Théâtre d’Euvre, Paryż, reż. A.F. Lugné-Poe; premiera wł.: 4 kwietnia 1929 r., Teatro del 2000, Rzym.

<sup>396</sup> MT–1960/II/60.

<sup>397</sup> Tamże.

<sup>398</sup> Tamże, s. 72.

ziemi, a wy nie będziecie mogli stawić mi oporu! Mam szpadę... szpadę, którą walczyłem przeciw Nieznanemu (...). Z tą szpadą jestem niepokonany i gardzę wszelkimi przeszkodami!<sup>399</sup>

Wariat-Poeta ma prawo do onirycznego transu, prowadzącego przez gąszcz erotycznych symboli. Obok cytowanej już szpady, pojawiają się w nim wyobrażenia wież i rozbitych zbroi, w ciemności powracają obrazy ust, warg i ich mocna czerwień. Tak przemawia symbolika miłości, walki, krwi i śmierci. Gdy wreszcie wizja zaczyna się krystalizować, wyłania się w niej zakłęty dwór, na którego straży stoi tłum eunuchów. Sforsowanie tej przeszkody prowadzi ku nagrodzie, tymczasem jednak śmiałka czeka niezwykła walka:

**Wariat** Żadnego rozejmu, Eunuchy ciemności, stróże Niedotykalnego! Czy sądzicie, że możecie przeszkodzić mi w dotarciu do najwyższych wież? Moje wargi zaleją was krwią gorętszą niż lawa! Strzeżcie się! Moje usta to wulkaniczna rozpadlina! Nie czujecie na swych twarzach mego odurzającego oddechu, który powoli unieruchamia wasze powieki i otepia wytatuowane krwią ciała? Moje czerwone wargi rzucają się z hukiem w orbitę waszych hełmów, by wyssać miód z waszych żreń, rozkoszując się nim... Eunuchy ciemności, stróże Niedotykalnego!<sup>400</sup>

Doprawiony okrucieństwem heroizm zostaje nagrodzony. Zwieńczeniem wysiłków Wariata-Poety jest spotkanie z kobiecą postacią, nie sposób jednak dookreślić jej zarysów<sup>401</sup>. Poeta zwraca się do niej jak do Matki, Bogini, Królowej, Eteryknej Kochanki, Matki Boskiej<sup>402</sup>. Nad wszystkim dominuje wszechogarniająca, namiętna, ale i oczyszczająca seksualność. Pożądanie maluje się na przemian w heteroseksualnej, homoseksualnej i narcystycznej tonacji, a marzenie o spełnieniu niebezpiecznie ociera się o śmierć. To pierwsze nieśmiałe nawiązanie do mitu androgynicznej jedności ma jednak określony charakter: eteryczna kobiecość, dopełnienie własnej pełni, interesuje bohatera utworu dużo bardziej niż związek z drugą istotą.

W gastronomicznej farsie, jaką jest rozważany tu *Roi Bombance*, nie mogło zabraknąć innych, zdecydowanie antyfeministycznych tonów. Gdy kobiety Głuptaków opuszczają swych mężczyzn, zmęczone ich wiecznym głodem, ci reagują entuzjastycznie. Uwolnieni od ich obecności, nie marzą o locie do gwiazd:

**Miech:** Wszystkie kobiety odchodzą (...). Ogłaszam, że przyczyna wszelkiej niestrawności została usunięta. Społeczny żołądek jest uratowany, bo kobiety odchodzą (...). Co do zachowania gatunku... nie warto o tym myśleć, zanim nie zostanie rozwiązany wielki problem jelitowy świata (...). Przy stole ich wydatne piersi przesłaniają nam wspaniałe dania! (...) Kobiety nie potrafią docenić aromatu wina, gdyż jedyne co czują, gdzie by nie były, to smród capa (...), gotowe są przerwać

<sup>399</sup> Tamże, s. 72–73.

<sup>400</sup> Tamże, s. 80.

<sup>401</sup> Motyw Idealnej Kochanki o niedookreślonych kształtach pojawił się również w, pisanym niemal równocześnie z tekstem sztuki, poemacie *Destruction*. Spotykamy w nim kochankę-morską falę. Fala jest nieuchwytna, zmienna, dynamiczna, to znów delikatna. Zapiera dech w piersiach Poety-Kochanka, pieści jego ciało i niknie w morskim bezmiarze, by po chwili powrócić. W dodatku fala-kochanka zlewa się i stapia z powietrzem, a stamtąd już tylko krok do gwiazd. Por. *Destruction*, Vanier, Paris 1904 (tłum. wł. D. Cinti, *Distruzione*, Edizioni futuriste di „Poesia”, Milano 1911).

<sup>402</sup> Stworzone przez Marinettiego obrazy wydają się mieć znany pierwowzór. Jak pisze Monneyron, Jacob Boehme wspomina w podobnych tonach o boskiej rekompensacie dla upadłego Adama za utraconą pierwotną jedność i integralność. „Ewa jest w istocie reminiscencją Sofii, a miłość człowieka do kobiety jest pragnieniem niebiańskiej dziewicy. Tymczasem miłość ziemską oferuje jedynie iluzoryczną namiastkę rekonstrukcji pierwotnej androgynii Adama”, F. Monneyron, *L'androgynie romantique du mythe au mythe littéraire*, Ellug 1995, s. 36.

jedzenie, by oddać się mężczyźnie. Ich lubieżność czyni nasze czaszki łysymi, świecącymi i zaostrozonymi (...). Gdy kobiety tulą się do nas nocą, ciemność, nabrzmiała tym, co nieuniknione, wywołuje ucisk w nadbrzuszu. Na przykład kobieta, z którą żyłem, zamierzała zmonopolizować moją pleć, która jest kolekcjonerem, rewolucjonistą i miłośnikiem przygód! Hurra! Jej Wysokość Królowa Sosikowa też wyjechała! Hurra! Nigdy więcej kobiet! Wreszcie będziemy mogli napchać się do syta, i – oparłszy łokcie o stół – dać upust nagromadzonemu w żołądku gazom<sup>403</sup>.

W takim gronie i w takiej atmosferze nawet nasz subtelny piewca Ideału ma odwagę wygłosić następującą kwestię:

**Wariat:** (tańcząc i podskakując z radości) Kobiety odchodzą! (...) Czy powinienem się rozplakać? Ach, nie! Na Boga! Kobiety spustoszyły moje kości, lecz nie napełniły serca! (...) Ich miłość jest więzieniem! (...) Delikatne krągłości ich ciał, podobne do dalekich wzgórz, wciąż rozpalają we mnie pragnienie nowych odkryć, których celem jest dotarcie do pachnącej doliny lub zaczarowanej grotty! Lecz wyłaniający się pejzaż rozczarowuje smutnego pielgrzyma, jakim jestem!... Gnijące kwiaty! Przejrzałe truskawki bez smaku... W moim sercu wciąż gości chłód, gdy obejmuję kobietę! I na darmo trudzę się, by dotrzeć do jej duszy!... Och, kobiety są jedynie gruboskórnymi narzędziami naszych samotnych chuci! Nigdy nie czuję się równie samotny, jak wówczas, gdy leżę w łóżku z moją kochanką! A przecież jest młoda, ciepła i dobrze zbudowana. Kobiety? Pęcherze, które napełniamy naszą krwią wieprzów<sup>404</sup>.

Ale nie koniec na tym. Poeta mierzy się z kobiecością, wcielając się w kobietę na scenie, kiedy to, chcąc zabawić głodnych Głuptaków, urządza skromne *performance*, którego tematem jest codzienny wymiar męsko-damskiej relacji. Zamknięta w nim miłość staje się niecznością katorgą, a sama kobieta – przerażającym potworem. Aktor parodiuje ją, używa jej swego głosu, własnym ciałem nadaje jej ruch i życie, staje się nią. Pozytywne i negatywne strony kobiecości raz po raz zamieniają się miejscami. Nakładają się na nie obrazy zniszczonej wojskowej kurtki i złocistych pukli Poety. I dopiero z tego obrazu wyłania się obszar totalnej seksualności, w której realna męskość i wyabstrahowana kobiecość stapiają się w jedno, w heroicznym megadrzeniu, o krok od megaspelnienia. Seksualność to wolność i siła, wszechenergia, schopenhauerowska wola, lot do gwiazd. Wciąż jeszcze indywidualny lot.

**Mizoginia salonowa. *Elettricità sessuale*.** Trywialność oraz antyfeministyczną agresywność scen otwierających i zamykających *Roi Bombance* odnajdujemy w futurystycznych manifestach, a także w licznych powieściach Marinettiego. Co ciekawe, w jego późniejszych sztukach zajęła ona niewiele miejsca i zawsze sytuowała się poza głównym dyskursem. Nie zabrakło jednak w tej dramaturgii wyraźnie mizoginicznej wersji relacji płci, a stanowi ją sztuka *Elettricità (Elektryczność)*<sup>405</sup>. Jej bohaterami są między

<sup>403</sup> MT-1960/II/10-11.

<sup>404</sup> Tamże, s. 11.

<sup>405</sup> Napisana po francusku sztuka początkowo posiadała trzy akty i nosiła tytuł *Les poupées électriques* (opubl. w Paryżu, 1909), a w wersji włoskiej *La donna è mobile* (wyst. 15 stycznia 1909 r. w Turynie). Następnie Marinetti zredukował dramat do drugiego aktu i wystawiał go jako *Elettricità* (premiera 13 września 1913 w Palermo) lub *Elettricità sessuale*. Bohaterami pierwotnej wersji dramatu byli narzeczeni Paul i Juliette oraz małżonkowie John i Mary Wilsonowie. W pierwszym akcie Paul, oficer marynarki, wyrusza na Daleki Wschód, a zazdrosna o Marię narzeczona popełnia samobójstwo. Gdy w trzecim akcie Paul powraca, samobójstwo popełnia z kolei Maria, nie radząc sobie z własnym uczuciem. Tak skonstruowana sztuka mieściła się znakomicie w tradycji teatru mieszczańskiego. W nowej wersji pozostaje tylko dwoje głównych bohaterów; tym razem małżeńska para to Riccardo i Maria Marinetti.

innymi inżynier Marinetti, jego małżonka i dwie mechaniczne lalki naturalnej wielkości, przedstawiające mężczyznę i kobietę. „Mężczyzna” ma na sobie zielony szlafrok, który uwydatnia jego brzuch i gwałtownie klóci się z czerwonym kolorem jego rudych baczków. Dolna warga jest gruba i nieco opadająca; ma duże oczy krótkowidza, które można dostrzec od czasu do czasu, gdy podnosi w górę okulary, by je przeczyścić. Jest zupełnie łysy. Stopy ukrył w rozczłapanych pantoflach, siedzi na bujanym fotelu przy stoliku uginającym się od starych książek. Trzyma gazetę, przeciera okulary, potrafi zakaszczeć. „Kobieta” jest otulona brązowym szalem, ma włosy przyprószone siwizną i zmęczoną twarz, opadające policzki, na ustach grymas złości, pomarszczone czoło, na które spada kilka szarych, tłustych, skręconych kosmyków. Szydełkuje.

To z ich pomocą Marinetti buduje ramy nieszkodliwej z pozoru małżeńskiej gry. Włoski teatr zna inny doskonały przykład takiej gry. Jest to powstała dużo później, bo w latach sześćdziesiątych komedia Carla Terrona *Stasera arsenico* (*Dziś wieczorem arsenik*), w której drobnomieszczkańskie małżeństwo właścicieli zakładu pogrzebowego usiłuje w dobrym nastroju przebrnąć wspólnie przez kolejną sylwestrową noc. W obu przypadkach małżeński duet przeradza się w małżeński mecz. Jego celem jest rodzaj konfrontacji między postaciami. Są to jednak dwie różne konfrontacje. O ile w „mecz” rozgrywanym u Terrona udział biorą dwie dojrzałe i bogate psychologicznie osoby, uczestniczące na równych prawach w wypracowanej wspólnie konwencji, o tyle „mecz” Marinettiego toczy się zdecydowanie do jednej bramki. Odbiera on Marii możliwość stawienia czoła mężczyźnie. Nie wyposaża jej w żadne narzędzie pozwalające zaznaczyć swoje Ja w jakimkolwiek wymiarze. Riccardo zamyka kobietę w ciasnej przestrzeni dyskursu, który jest jej z gruntu obcy. Warunkiem zaistnienia w nim jest bowiem męski racjonalizm. Maria jest zaś istotą, która zdaje się na swe zmysły, co automatycznie wyklucza ją z dialogu:

**Riccardo:** Musisz koniecznie leczyć nerwy, moja mała Mario!... Odkąd wróciliśmy z Egiptu bardzo zmienił ci się charakter! Dziś rano niewinna uwaga wystarczyła, by tak cię rozzłościć, a przed chwilą zaskoczyłem cię w czasie czegoś w rodzaju ekstazy, doprawdy niezrozumiałej... Patrzyłaś jak zahipnotyzowana, a w twoich oczach był bezbrzeżny smutek (...)

**Maria:** Nie wiem, Ryszardzie!... Nic nie pamiętam!... Zupełnie tracę głowę...<sup>406</sup>

Kobieta stara się poddać racjonalnej argumentacji męża, gdyż, w obliczu własnej nieokreśloności, forma, jaką on uznaje za słuszną, jawi się jej chwilami jako rodzaj koła ratunkowego. Instynktownie chroni się w sferę erotycznej intymności, w której, być może, ma nadzieję odzyskać nad nim odrobinę władzy i przynajmniej na tę chwilę, choć nieznacznie wyrównać siły. Ale i ta podświadoma strategia okazuje się nieskuteczna:

**Maria:** Och! Ryszardzie! Zgadzam się ze wszystkim, co mówisz, tylko pocałuj mnie!... Obejmij mnie, przytul! (obejmuje ją). Tak bardzo potrzebuję pieszczot dziś wieczorem! Powiedz, jakież to dziwne! Jest mi bardzo gorąco i bardzo zimno, raz po raz... Dotknij moich policzków. Są rozpalone, nieprawdaż? To na pewno przez tę burzę! Spójrz, jakie wzburzone jest morze! Ja zawsze bardzo się boję, gdy rozmawiasz ze mną tak poważnie... Czuję się taka mała, gdy jesteś blisko! Jak dziecko! Jestem taka krucha w twoich rękach! Kiedy mówisz do mnie takim tonem, przechodzi mnie dreszcz przerażenia, jakiego doznawałam niegdyś, stojąc przed ojcem!

(...)

<sup>406</sup> MT-1960/II/433-4.

**Riccardo:** Och, jak mocno bije twoje małe serduszko! Jesteś małą dziewczynką, która boi się burzy!<sup>407</sup>

Przychodzi nawet moment, że perwersyjne zaloty kończą się stwierdzeniem Riccarda: „sądzę, że twoja mała bezbronna duszyczka oddaje się tylko wówczas, gdy jest brana gwałtem... Twoje ciało również! To dziwne, wydaje mi się, że może należeć do każdego, kto chciałby je posiąć w brutalny sposób”<sup>408</sup>. Zmysłowy amok, w jakim chce zamknąć Marię Marinetti, deprecjonuje jej obecność w świecie, którym rządzi racjonalizm; im bardziej nieprzejednany, tym lepiej. Racjonalizm Riccarda jest tak bezgraniczny, że gotów jest zaangażować w służbę zmysłowości technikę. Nie podejrzewa nawet, że uczucia, o których tak ochoczo rozprawia, to urojenia, większe niż wszystkie fantasmagorie zaludniające umysł Marii. (Riccardo: ...lubię, gdy ci dwoje (wskazuje na lalki) są tutaj w burzowe wieczory, jak ten... Uważam, że ich obecność to wspaniały środek podniecający dla serca!... Jest dla mojej miłości jak alkohol. Pobudza ją i upaja)<sup>409</sup>.

Naelektryzowane przed burzą powietrze nie służy kobiecie. Jej zmysłowość w zetknięciu z zewnętrzną energią, powoduje, że traci nad sobą kontrolę...

**Riccardo:** Moje kochane dynamo! Wystarczy mała burza, byś straciła panowanie nad sobą!

**Maria:** Wiem, że gardzisz kobietami! (poddając się przesadnej melancholii) I uważasz mnie za jedną ze swoich lalek.

**Riccardo:** Najpiękniejszą z moich lalek! (żartując) W istocie wasze mechanizmy są identyczne. Elektryczność uprawia wasze nerwy w wibracje, jak dobre przewodniki zmysłowości<sup>410</sup>.

Nagromadzenie w tym krótkim dialogu niewypowiedzianych, lecz obecnych oskarżeń i obelg pod adresem kobiety oraz jej niefrasobliwa akceptacja takiego stanu rzeczy są tak wielkie, że przez chwilę wydaje się, iż Maria odkrywa wreszcie przed nami swe prawdziwe oblicze. Z sobie jedynie znanych przyczyn świadomie uczestniczy w małżeńskiej farsie, lecz czyni to z pozycji ironicznego dystansu; nie jest narzędziem, lecz sama kreuje sytuację, w jakiej się znajduje. Reifikacja, jakiej poddaje ją mąż, nie dotyka jej i nie dotyczy, gdyż to ona ostatecznie rozdaje karty w tej grze, albo przynajmniej gra z nim na równych prawach. Niestety, to jedynie złudzenie. Bezradna, bo bezrozumna Maria poddaje się emocjom, „magicznym” siłom i swemu mężczyźnie. Dlatego też do końca nie uda nam się zrozumieć stanu ducha Marii, gdyż nawet ona sama nie może nic zrozumieć.

Wszystkie te cechy zadziwiająco przypominają opis kobiecej natury zaproponowany w pierwszych latach nowego stulecia przez Ottona Weiningera w słynnej pracy *Płeć i charakter*. Istnieje wszelkie prawdopodobieństwo, że Marinetti znał tę książkę. Wszak przedstawiony przez niego obraz małżeńskiej relacji to przegląd postawionych w niej tez. Riccardo jest wybitnym konstruktorem mechanizmów, jego żona stara się – ze względu na męża – okazać zainteresowanie skomplikowanej inżynierii, lecz tak naprawdę wcale jej to nie pociąga. Weininger nie ma wątpliwości, że zredukowana do swej płciowości kobieta udaje jedynie, iż posiada zainteresowania, by przypodobać się partnerowi, ponieważ tak naprawdę interesuje ją tylko on. Dlaczego? Gdyż

<sup>407</sup> Tamże, s. 438.

<sup>408</sup> Tamże, s. 440.

<sup>409</sup> Tamże, s. 444.

<sup>410</sup> Tamże.

Kobieta wtedy dopiero osiąga egzystencję, kiedy mężczyzna własnej swej płciowości przytakuje, kiedy neguje absolut i odwraca się od życia wiekuistego ku życiu niższemu (...). Tylko wtedy, gdy mężczyzna staje się płciowym, kobieta osiąga egzystencję i znaczenie: jej istnienie jest związane z phallosem i stąd jest on jej panem najwyższym i nieograniczonym. (...) Że kobieta istnieje, nie znaczy to więc nic innego, jak że płciowość została potwierdzona przez mężczyznę. Kobieta jest tylko wynikiem tego potwierdzenia, jest ona samą płciowością<sup>411</sup>.

I dalej: „M[ężczyzna] żyje świadomie, K[obieta] żyje nieświadomie (...). K świadomość swą dostaje od M: funkcja uświadomienia tego, co nieświadome, jest funkcją płciową typowego mężczyzny wobec typowej kobiety, która pozostaje z nim w stosunku idealnego dopełnienia”<sup>412</sup>. Tak jest w istocie w tym małżeńskim stadle. Irracjonalna kobieta, zdana na wpływ „elektryczności” jak jakiejś magicznej ciemnej mocy, zatracą się zupełnie w świecie, który jest dla niej labiryntem. Jedyne racjonalizm partnera i jego gotowość potwierdzenia swej własnej płciowości są dla niej szansą. Kobieta jednak nie potrafi funkcjonować w obszarze, z którego *a priori* została wyeliminowana, jako jego pełnoprawny użytkownik. Chroni się w niemoc pojmowania, niepamięć, nieobecność, jakby określił to Weininger – brak „pietyzmu” dla siebie samej i dla innych. Dopóki reguły gry nie ulegną zmianie, Maria nie ma żadnych szans.

Nie ma ich tym bardziej, że jej życiowy partner, podobnie jak poprzedni bohaterowie Marinettiego, nie jest gotowy zmierzyć się z życiem we dwoje. Mechanicznym lalkom oddaje cały bagaż, który mógłby zakłócić ich niezmacone prawdą pożycie, i sam zaczyna wierzyć, że taki wybieg może się udać. Ma nawet odwagę pozbyć się lalek (wrzuca je do morza), sądząc, że nie są już do niczego potrzebne; wszak przekonał się o sile i trwałości swojej miłości. Jednak ta nieuzasadniona dramaturgicznie pewność musi budzić podejrzenia widza. Czyżby zakończenie było w istocie *happy endem*? A może jest to tylko *happy end* pozorny? Przecież lalki powracają do małżonków, przyniesione z plaży przez rybaków, którzy „wyratowali” je z morskiej kipieli, a teraz, zrozumiałwszy, że to kukły, wykrzykują: „Marinetti zwariował!”. Może w istocie bohater postradał zmysły, sądząc, że można wyzwolić się od kłopotliwej cielesności i *taedium vitae*?

Oto kolejna negatywna odpowiedź autora-Marinettiego na pytanie o relacje płci. Tym razem bohater nie pragnie lotu do gwiazd. Jest stojącym mocno na ziemi inżynierem. Ale i on jest głębokim pesymistą, widzącym z całą ostrością nieprzystawalność obu płci i niebezpieczeństwo, jakie niesie z sobą codzienność. On też szuka dla siebie ratunku i marzy o wyzwoleniu z oków niesatysfakcjonującej rzeczywistości. Jego akt odwagi, jakim jest próba pozbycia się lalek, to istotnie prawdziwy akt szaleństwa.

## Miraż kobiety przyszłości

**Razem ku Idei. *Tamburo di fuoco, Vulcano*.** Nie mogąc pokonać hydry, należy ją obłaskawić. Jeśli kobieta wciąż budzi obawy, trzeba wyznaczyć jej nowe miejsce w związku z mężczyzną, tak by wspomagała go w drodze ku wielkim czynom i nie odводziła od tego, co ważne i szlachetne. Jest bowiem niezbędna mężczyźnie w jego drodze duchowej.

<sup>411</sup> O. Weininger, *Płeć i charakter* (1903), tłum. O. Ortwin, Warszawa 1921, s. 393.

<sup>412</sup> Tamże, s. 127.

Musi stać przy jego boku. Powinna jednak przestać mu zagrażać. W tym celu Marinetti przesuwając punkt ciężkości z dotychczas wiodącej kwestii relacji płci na kwestię modyfikacji tejże relacji. Jest ona niezbędna, gdyż nowe czasy domagają się nowego człowieka i stawiają przed obojgiem nowe wyzwania. Rozpoczyna się więc okres przebudowy, a jego pierwszym akordem jest sztuka *Tamburo di fuoco (Ognisty bęben)*<sup>413</sup>.

Bohaterem dramatu jest „bojownik afrykańskiego risorgimenta”<sup>414</sup> Kabango. Pragnie on uczynić ze swej ziemi nowoczesny obszar, radzący sobie z wyzwaniami współczesności, lecz musi także zmierzyć się z pragnieniem miłości, tkwi bowiem w odwiecznym zawieszaniu między zmysłowością a drogą „do gwiazd”, do „zbawienia”, która wymaga wyzwolenia z tejże zmysłowości wbrew własnemu sercu. Partneruje mu oddana Mabima. Co prawda Marinetti pozwala, by o władnął ją tak atakowany przez futurystów kobiecy egoizm, który omal nie doprowadza bohatera do upadku, lecz jednocześnie wyposaża ją w cały zestaw pozytywnych cech. Znaczący jest fakt, że autor dramatu nie potrafi przekonująco zbudować tej postaci. Niemal wszystko zostaje nam o niej opowiedziane, zaś ona sama ma niepokojąco niewiele do powiedzenia i jej kwestie pełnią zbyt często rolę wspierającą dla dyskursu męskich protagonistów. Postać kobiety zawładnęła umysłem artysty, ale on tak naprawdę wciąż niczego o niej nie wie. Rysuje postać dzielną, szlachetną i szczerze oddaną ukochanemu. Mabima wypowiada te oto słowa, jakże podobne do wyznania bohaterki *Angoscia* Vasariego: „Jestem małą delikatną kobietką. Drżałam, wątpiałam, wyrzucam sobie tysiące słabości, lecz teraz, możesz mi wierzyć, jestem silna i godna ciebie”<sup>415</sup>. Zapewnienia okazują się fikcją, gdyż Mabima nieszybko odrzuci swą lubieżną naturę („Jestem silniejsza niż kiedykolwiek. Pałący zapach twego ciała upaja mnie. Pocałuj mnie, Kabango. W usta, o tak. Daj mi swoją siłę. Chyba zemdleję. (...) Jeśli nie pocałujesz mnie, oderwę się od życia i upadnę... umrę...”<sup>416</sup>). Pomimo to autor traktuje ją z dużą dozą wyrozumiałości. Marinetti zdaje się obiecywać kobiecą metamorfozę bohaterki, nie pozwala nam jednak zweryfikować jej przebiegu, gdyż skazuje swego herosa na śmierć.

Zupełnie inaczej sprawy mają się w sztuce *Vulcano (Wulkan)*<sup>417</sup>. Jej bohaterami są małżonkowie Brancaccio, para uczonych Lucia i Giovanni, poeta o nazwisku Serena i pirotechnik Porpora. Małżonkowie jeżdżą po świecie, by badać wszystkie „zbiorniki ognia i koloru, muzykę, literaturę, niebo, wulkany, szaleńców” i szukać emocji „brutalnych, gwałtownych, pełnych słodyczy, miłych i niepokojących”<sup>418</sup>. Zakładają konieczność „stopienia” się z rzeczywistością, dlatego wciąż poszukują nowej oprawy scenograficznej dla swych przeżyć.

**Mario:** Nasze egzystencje i nasze dusze zmieniały się bez przerwy. Zapominaliśmy o poprzednim kraju i staraliśmy się zaaklimatyzować w nowym, natychmiast stapiając naszą intymność z najbardziej typowym elementem środowiska, które eksplorowaliśmy (...). Ileż razy rywalizowaliśmy

<sup>413</sup> Premiera sztuki miała miejsce 11 maja 1922 r. w Pizie. Jej tekst przetłumaczył na język polski Edward Boyé. Opublikowano ją pt. *Ognisty dobosz* na łamach „Skamandra”, 1925, s. 218, 304, 374.

<sup>414</sup> G. Calendoli, *Wstęp*, w: MT/I/LIV.

<sup>415</sup> MT-1960/III/33.

<sup>416</sup> Tamże.

<sup>417</sup> Premiera sztuki odbyła się 31 marca 1926 r. w Teatro Valle w Rzymie. Wyreżyserował ją L. Pirandello dla swojego zespołu Compagnia del Teatro d'Arte di Roma. Jej tekst został opublikowany w formie książkowej w Mediolanie rok później.

<sup>418</sup> MT-1960/III/144.

w wydobywaniu z pejzażu, muzyki, koloru, zapachu, dotyku, esencji słodczy, która powoli nabierała kształtów, stawała się żywą istotą, czarownym duchem. Te tajemne siły, które budziliśmy do życia, wyskakiwały skądś i – pełne łagodności – zaludniały tę część naszego Ja, której nie poruszyła miłość. Jeśli pejzaż nie zapierał tchu swym pięknem, odciskaliśmy na nim liryzm, który pozwalał przekształcić go w pokornego, pogrążonego w ekstazie widza w obliczu naszej doskonałej, budzącej emocje miłości<sup>419</sup>.

Eugenia i Mario pielęgnują małżeńską miłość i są świadomi prawdziwego wymiaru rzeczywistości, jak idealni małżonkowie rodem z traktatów Swedenborga. Zjeździli świat, by odczuć swą więź z kosmosem i pogłębić łączące ich uczucie. Ich związkowi nie brak namiętności, lecz nie brak mu też Idei, o którą Marinetti upomina się tak konsekwentnie dla dobra swych bohaterów. A jednak ich wypowiedzi napełniają nas niepokojem, podobnie jak chorobliwa zazdrość Eugenii czy chwile, gdy Mario wydaje się daleki, a bagaż jego pamięci znacznie różni się od bagażu pamięci małżonki. Marinetti nie może nie pamiętać o roli, jaką przypisywał pamięci Bergson: przeszłość aktywnie współorganizuje teraźniejszość i, jeśli zawrzeć temu twierdzeniu, odmienne wspomnienia oddalają ludzi od siebie. Małżonkowie uparcie pragną natomiast androgynicznej pełni, a by ją osiągnąć, powinni coraz bardziej stapiać się w jeden organizm. Jak się przekonamy, słowo stapiać się nie jest tu bynajmniej metaforą, ponieważ Eugenia nosi się z niezwykłym zamiarem. Małżonkowie odwiedzili Sycylię, by na dnie wulkanu dokonać prywatnego obrzędu „przejścia”. Wyprawa w nietypowym dla duchowej ascezy kierunku, kojarząca się raczej z zejściem do piekieł, ma stać się ostatnim etapem podjętej przed laty podróży, która teraz powinna doprowadzić kochających się kobietę i mężczyznę do wymiaru pierwotnej jedni i pełni. Ogień buchający z niespokojnej czełości i towarzysząca mu świetlistość przywodzą na myśl ostateczne oczyszczenie, po którym następuje spełnienie duchowe oraz kres ziemskiej wędrówki.

Czyżby więc Marinetti uległ nastrojowi swej okultystycznej baśni, odrzucił dawne obawy i uprzedzenia w stosunku do kobiety i bez protestu posyłał swego bohatera na śmierć? W żadnym wypadku. Od pierwszych scen autor dekonstruuje zbudowany dopiero co świat. Eugenia i Mario, badacze „praw rządzących sympatią dusz i ciał oraz podobnych do praw rządzących wulkanami”<sup>420</sup>, dziwnie przypominają rozkapryszonych i poszukujących silnych wrażeń turystów. Towarzyszący im Porpora tak naprawdę nie ma w sobie nic z prawdziwego maga i okazuje się zmęczonym życiem pirotechnikiem, zaś dawny bohater wojenny, Poeta – postać, której nie może zabraknąć na scenie, gdy jest mowa o duchowości – to zagubiony mięczak, zagłuszający kokainą kolejne kryzysy twórcze. Wiele wątpliwości wywołuje także miłosna relacja małżonków. Choć trudno posądzać ich o brak szczerości, sprawiają wrażenie, jakby w świecie działających nieprzerwanie i poszukiwanych tak konsekwentnie tajemnych sił ulegali odmiennym wibracjom. Najbardziej niepokojący jest jednak sam charakter uprawianych przez parę duchowych ćwiczeń współodczuwania z kosmosem. Doskonale radzili sobie z lirycznym przeżyciem pejzażu, jednak stając twarzą w twarz z ludzką biedą i desperacją, nie znajdują w sobie odrobiny empatii, a zajście z sycylijskimi wieśniakami traktują wyłącznie w kategoriach podnoszącego adrenalinę doświadczenia. A przecież patronujący im otwarcie Swedenborg pisał wyraźnie: „Najpierw człowiek musi być przepojony mądrością

<sup>419</sup> Tamże, s. 176 i 178.

<sup>420</sup> Tamże, s. 175.

i miłością; lecz nie miłością własną, ale tą, którą może przekazać innym. Oznacza to (...), że nie jest mądrym ten, kto żyje dla siebie, nie żyjąc jednocześnie dla innych. Tak powstaje społeczeństwo. W przeciwnym wypadku nie byłoby społeczeństwa”<sup>421</sup>. Tymczasem aspirujący do wniebowstąpienia małżonkowie zatracili się w swym pragnieniu. Gdyby nie to, już dawno uświadomiliby sobie, iż niebo jest w nas samych i szukanie go w świecie jest jedynie ułudą oraz że w idealnym związku powinny połączyć się prawda, dobro, miłość i mądrość<sup>422</sup>. A o tej idealnej fuzji nie ma w tym wypadku mowy.

Dlatego też kulminacyjna scena dramatu w niczym nie może przypominać wzniesłego obrzędu przekroczenia rzeczywistości uwarunkowanej, kiedy to śmierć staje się jednocześnie aktem ponownych narodzin i gwarantuje powrót do pierwotnego wymiaru boskiej prajedni. Nieszczęsna Eugenia rzuca się w ziejącą odorami siarki otchłan, w desperackim, szalonym i nie do końca uzasadnionym porywie. Wyniesiona z wnętrza krateru przez męża, odzyskuje świadomość w pasterskim szałasie, po którym walają się baranie kubraki i wiadra do wyrobu sera. Jej suknie są całe w strzępach, a ciało pokryły rany. Na domiar złego wulkan uaktywnił się i teraz wypluwa z siebie bezlitosną lawę. W czasie ogólnej paniki lud w przedziwny sposób zwraca swe modły do umierającej, okrzykując ją świętą. Z serca Eugenii wydobywa się zaś biały promień światła. Nie znaczy to jednak, że Marinetti postanawia ocalić coś z przygody swych bohaterów. W kolejnej odsłonie odczarowuje swe postaci, degradując bezwzględnie ich status ontologiczny i sprowadzając ten poruszający ludzki dramat do wymiaru teatralnej fikcji. Gdy w następnej scenie długa i nużąca dysputa scenografów dobiega końca (por. s. 89–90), a widzowie powracają do świata swych bohaterów, nic nie jest już takie samo. Eugenia umiera, wielki plan osiągnięcia androgynicznej jedni kończy się porażką, a zważywszy na okoliczności, nawet klęską. Swedenborgowskie obietnice rozplywają się szybciej niż dymy uspokajającego się wulkanu. Tak oto kończy się małżeńska podróż ku niebiańskiej krainie, a przyświecające jej mity rozplywają się jak wosk spajający skrzydła Ikara. Kto nie potrafi zapanować nad marszrutą własnej wędrówki i nie pojmuje, że nie sprowadza się ona jedynie do barwnej przygody, lecz jest próbą prawdy, musi zatonać w morzu własnych iluzji.

W cieniu malowniczej pary szalonych kochanków pozostaje drugi małżeński duet. Przed nim także Marinetti stawia to samo zadanie. Początkowo wydaje się, że choć oni wyjdą zwycięsko z próby, na którą zostali wystawieni. Mają przecież wszystko, czego potrzebują ludzie nowych czasów. Mają siebie i ideę, która nie tylko pozwala im się rozwijać, lecz także służyć zbiorowości. A jednak i oni są skazani na porażkę. W obliczu zagrożenia to nie ich naukowy wysiłek, lecz nieznaną siłą zatrzymuje śmiertelną lawę. Nauka pozostaje bezsilna wobec tajemnic natury. Natomiast uczucie małżonków przypomina raczej wyabstrahowany stan zawieszenia, a może nawet kompletnej atrofii. Idea zdominowała miłość, zabiła ją, i tym samym zatraciła swą ożywczą moc.

**Męska samotność i kobieta odarta z cielesności. *L'oceano nel cuore*.** Kolejna sztuka Marinettiego zdaje się być kontynuacją pytań egzystencjalnych, które autor postawił w swoim poprzednim utworze. Jego bohaterka i tym razem aktywnie poszukuje osta-

<sup>421</sup> E. Swedenborg, *Conjugal love*, tłum. A. Acton, par. 18, [www.heavenlydoctrines.com](http://www.heavenlydoctrines.com)

<sup>422</sup> „Małżeństwo dobra i prawdy bardziej łączy partnerów; małżeństwo dobra i prawdy jest małżeństwem miłości i mądrości”. E. Swedenborg, dz.cyt.

tecznej rzeczywistości i – jak wówczas – czyni to z perspektywy poznającego oraz chcącego podmiotu, dążącego do confirmacji siebie. O ile jednak poprzednio poszukiwanie to odbywało się w dużej mierze poprzez doznania estetyczne, o tyle teraz w grę wchodzi wyłącznie uczucia religijne.

Postaci tej historii to moralitetowe figury, które uczą, że między wiarą w człowieka (Palumbo) i wiarą w Boga (Simonetta) jest jeszcze duży, mroczny obszar niewiary, zrodzonej z braku miłości (Gilberti, Dorville). I to ten obszar najbardziej interesuje Marinettiego. Problem uczuciowej samotności nie jest nowy, a nawet można by zaryzykować tezę, że stanowi jeden z lejtmotywów dramaturgii Marinettiego. W pierwszym przypadku uczuciowe niespełnienie kończy się samobójstwem, w drugim błędą, pełną smutku egzystencją.

*Oceano nel cuore*<sup>423</sup> (*Ocean w sercu*) zaczyna się wielkim bankietem, który przywoździ na myśl jeden z pierwszych dramatów Marinettiego pt. *Roi Bombance*. Tym razem jednak zgromadzeni w jadalni transatlantyku „Dante” pasażerowie mogą oddać się gastronomicznym rozkoszom, spełniając swe najbardziej wyszukane zachcianki. Co ciekawe, załoga okrętu traktuje zadanie karmienia gości jak militarną misję. Kelnerzy są jak łodzie podwodne atakujące swych stołowników, a kolejne dania to pociski służące do „torpedowania” siedzących za stołami miłośników kulinarnych rozkoszy. Jedna z postaci twierdzi nawet, że to „dzieło Demona doprowadzić do takiej doskonałości jedzenia, gdy temperatura nie pozwala jeść”, i określa akt jedzenia jako „grzech łakomstwa zmieszany z lubieżnością i samobójstwem”<sup>424</sup>. Mamy więc do czynienia z surogatem miłości, esencji ludzkiego istnienia.

Pośród pasażerów znajduje się piękna, niezwykła kobieta, która wkrótce okazuje się arystokratką porzucającą światowe życie dla Chrystusa. Emanuje z niej magiczna duchowa aura, która w krótkim czasie przynosi jej powszechną adorację (współpasażerowie uznają ją za świętą), zaś młodego oficera Gilberta przywodzi do miłosnej rozterki. Nie mogąc konkurować z tym, któremu kobieta oddała serce, Gilbert popełnia samobójstwo. Zagubionemu, nieukształtowanemu młodzieńcowi powierzył autor zaledwie jedną istotną scenę, nie pozwalając mu, by przemówił pełnym głosem. Postacią, która miała wyrzucić z siebie gorzką prawdę o niedoli samotności, stał się Dorville.

**Dorville:** Ja nigdy nie kochałem! By żyć, trzeba umieć kochać i znaleźć kobietę, która nada smak i kolor życiu. Nie miałem tego szczęścia. Może dlatego, że posiadam zbyt wiele kobiecych cech, a zarazem za bardzo oddaję się myśleniu. Przeleżałem swą czułość na przyjaźń z genialnym człowiekiem, lecz ten nieoczekiwanie stał się moim wrogiem. Ta próba pozostawiła żal w moim sercu. Z drugiej strony, wspomagany przez los na tysiąc sposobów, wolny od problemów finansowych, po zdobyciu godnego pozazdroszczenia uznania w dziedzinie literatury, dziś czuję się tak naprawdę najuboższym z ubogich, który wystawia swe rany na słoneczną spiekotę na zakurzonych progach katedr. Moje pomyślnie idące interesy nudzą mnie. Boję się zabaw Paryża jak jesiennego deszczu. Przejmujący smutek ogarnia me serce każdego dnia, a nieskończoność Boga napawa mnie przerażeniem. Jestem sam. Tragicznie sam. (...) Straciłem całą radość życia, oddając się skomplikowanym ideologiom, zawikłanym poszukiwaniom artystycznym, a nawet, niestety, tak zwanym sztucznym rajom, które w rzeczywistości są jedynie monotonna agonią. (...) Niemożność połączenia się

<sup>423</sup> Dramat *Oceano nel cuore* Marinettiego miał premierę 24 listopada 1927 r. w Teatro Eden w Mediolanie, a następnie został pokazany w T. Argentina w Rzymie (21 grudnia). Autorem scenografii był E. Prampolini. Pierwszy raz sztukę ogłoszono drukiem w: „Comoedia”, Milano, czerwiec–lipiec 1928, nr 6.

<sup>424</sup> MT–1960/III/218.

z ukochaną istotą i osiągnięcia jedności zniechęcała mnie do miłości. (...) Postanowiłem oddalić się od świata i zamknąć w abstrakcyjnym dziele. Pracowałem w zupełnej samotności, gdyż czułem, że byłoby absurdem narażać kobietę na tak spartańskie życie. Ale filozofia znużyła mnie (...). Zwróciłem się ku religii katolickiej, a tam znalazłem jedynie pełną żalości miłość do cierpiącego ciała! (...) Mój duch nie pojmował sadystycznego kultu krwi i ran. Jak uznać tę miłość chrześcijan do tego, którego swymi grzechami skazują na cierpienie, a mogliby uwolnić go od niego siłą swej cnoty? Absurdalna jest miłość niegodziwej kobiety do mężczyzny, którego zdradza i dręczy. Ukląkłem, szlochając pośród tłumu, który powtarza straszne i tajemnicze dogmaty, nie słysząc ich, bo gdyby je usłyszał, padłby pod ich ciężarem! Zaatakowałem dogmaty Niepokalanej Dziewicy oraz Trójcy Świętej i upadłem, zatraciwszy wszelkie punkty oparcia w mym umyśle. Wypełniły mnie sprzeczności. Przeciąłem ostatnie mosty łączące mnie z życiem i zanurzyłem się w mrokach mej duszy, jak w katakumbach bez wiary. Byłem już po tamtej stronie bez dumy, miłości, Boga, za to pełen strachu przed wieczną samotnością<sup>425</sup>.

Nie można nie zauważyć, że Marinetti zupełnie zrezygnował z tak lubianych przez futurystów antyfeministycznych tonów. Wszak to kobieta podejmuje wielkie wyzwania i gotowa jest dla idei oddać życie. Szkoda, że przy okazji staje się ikoną kiczu i nieznośnych przerysowań, jak w scenie, w której Simonetta płynie, stojąc w blasku księżyca z krucyfiksem w uniesionych dłoniach na łodzi, na czele „procesji” szalup. Co ciekawe, taka stylistyka wydaje się mieć wiele wspólnego z obrazami, jakie wyszły spod pióra Pirandella w czasach, gdy pisał swoje sztuki-mity: *Gigantów z gór* (*Giganti della montagna*) czy *La nuova colonia* (*Nową kolonię*), czy też Bontempellego, autora utworu *Guardia alla luna* (*Ustrzec przed księżycem*). Stworzone przez nich postaci, oddane sprawie (Bogu, sztuce, macierzyństwu), potrafiące przeciwstawić pasję i czyste uczucie złu świata święte-prostyutki, zanurzone w księżycowej poświęceniu i otoczone aurą niezwykłości, doskonale wpisują się w klimat omawianej propozycji Marinettiego. Czy jednak celem jest tu tylko podtrzymanie teatralnej konwencji, czy też obraz kobiety-świętej wyraźnie przesładuje autora? Pamiętna wizja Poety (*Roi Bombance*), niewytłumaczalne dramaturgicznie uświęcenie umierającej Eugenii (*Vulcano*) i uduchowienie Simonetty układają się w obsesyjny tryptyk, za którym stoi, jak się zdaje, głęboka potrzeba powrotu do romantycznego, kojącego imaginarium, potrzeba ujrzenia w kobiecie istoty „odcieleśnionej”.

Marinetti silnie odczuwa ciężący nad człowiekiem dualizm ciała i duszy. Jego bohaterowie, pragnąc gorąco duchowości, odczuwają równie gorące namiętności. To one doprowadzają ich do upadku. Projekt odarcia kobiety z cielesności mógłby więc sugerować pomyślnie rozwiązanie. Marinetti rozważa i tę możliwość. Porzucenie przez kobietę lubieżnych żądz przypisywanych jej tak konsekwentnie przez patriarchalnych krytyków, jej odżegnanie się od własnej seksualności i głęboka przemiana duchowa czynią ją wprawdzie istotą idealną i wymarzoną, ale jednocześnie już niedostępną. Taka kobieta wymyka się mężczyźnie. Sama może ruszyć w drogę ku duchowej pełni i nie waha się tego uczynić. W jej życiu nie ma już miejsca dla mężczyzny. Skazany na samotność, może on jedynie z daleka spoglądać na to doskonałe ucieleśnienie Idei i cierpieć.

**Dzieło nowoczesności: kobieta symultaniczna. *Simultanina, Ricostruire l'Italia*.** Marinetti dwukrotnie stworzył postać symultanicznej kobiety, tworu nowoczesnej rzeczywistości. I choć jest oczywiste, że przy ich boku nie sposób osiągnąć poczucia

<sup>425</sup> Tamże, s. 261–263.

bezpieczeństwa, Vif Glin, bohaterka *Ricostruire l'Italia*<sup>426</sup> i tytułowa Simultanina<sup>427</sup> zaskakują świeżością oraz bogactwem tonów. Autor konsekwentnie stroni od dramaturgii psychologicznej, nie skazuje już jednak swych kobiecych postaci na banalność i stereotypowość, w którą odziewa je męskie spojrzenie. Z pewnością nie bez znaczenia jest tu fakt, że w obu wypadkach ich charakterystyki dokonują inne kobiety (Alata, rywalka i antagonistka Vif Glin, oraz matka Simultaniny).

„Dwudziestoletnia, szybka i jasnowłosa” Simultanina<sup>428</sup> mieszka w dużym mieście, jest niezależna, obdarzona artystycznym talentem i z dezynwolturą zawiera męsko-damskie znajomości. „Zawsze chciała mieć wszystko i być wszystkim”<sup>429</sup>. Jednemu z adoratorów odpowiada:

**Simultanina:** Zgodnie z ideałem nowego symultanicznego życia maluję, marzę, palę, śpię i piszę do jednego z moich narzeczonych. Wszystko to naraz... Aby się nie nudzić (...) Marzę [aby mój mąż] był symultaniczny, to znaczy, aby był smakoszem jak pan, człowiekiem uczonym, porywczym, wysportowanym, mądrym, walecznym, ażeby był genialnym malarzem i eleganckim kretynem! Czy nie cierpi pan przypadkiem, będąc uwięzionym w granicach własnego ciała? Ja chciałybym być wszędzie. Maluję po to, aby przekraczać granice<sup>430</sup>.

Cóż mądrego na takie *dictum* może odpowiedzieć przeciętny smakosz, intrygant, sportowiec, profesor, poeta czy bibliofil? Nic, co przywiązałoby do niego symultaniczną kobietę i pozwoliło zawładnąć jej sercem. Raz odmieniona kobieca natura potrafi prześcignąć nawet herosa, a cóż dopiero zwykłego Smakosza: „Simultanina może i jest doskonała, ale za szybka... Gdyby była choć trochę mniej rozproszona, tylko odrobinę bardziej uważna, otworzyłbym dla niej, tylko dla niej, tę paczuszkę z najbardziej oryginalnym i najsmaczniejszym futurystycznym przysmakiem”<sup>431</sup>.

Futuryści długo dopominali się o nowy kształt miłosnego związku, odrzucając przypisywany mu tradycyjnie sentymentalizm, oddzielając seks od miłości, bagatelizując rolę wierności, sprowadzając miłosny akt do zabiegu higienicznego. Uwolniony z wielowiekowych przesądów seks miał nieść niczym niezmaconą przyjemność i wyswobodzić mężczyznę od pierwotnego strachu przed drugą płcią. Simultanina szybko doceniła futurystyczne nauki. Gdy pretendujący do jej ręki Bibliofil rozbudza w niej pożądanie, nie waha się zawołać: „No dalej, szybko, niech mnie pan przekartkuje... albo przekartkuje się sama. Co więcej, porozrywam się na strzępy. Szybko, szybko, niech pan kartkuje. Domagam się przekartkowania”<sup>432</sup>. Gdy zrzuca z siebie ubranie, Bibliofil nie może opamiętać drżenia... z przerażenia. Tak więc dziewczyna nie ma żadnych zahamowań, zdaje

<sup>426</sup> Pełny tytuł sztuki brzmi *Ricostruire l'Italia con architettura futurista Sant'Elia. Divertimento rappresentabile in molte sintesi (Dokonać przebudowy Włoch według futurystycznych wizji architektonicznych Sant'Elia. Divertimento w wielu syntezach)*. Utworu nie grano i nie ogłoszono drukiem za życia autora.

<sup>427</sup> *Simultanina* została wystawiona 2 czerwca 1930 r. w Teatro Garibaldi w Padwie przez Compagnia del Teatro Futurista, w reż. Marinettiego i Piera Carnabuci. Scenografia była dziełem Benedetty Marinetti. Zob. s. 239.

<sup>428</sup> Mario Verdone odczytuje tę postać jako symbol poezji, „poezji futurystycznej o wielu obliczach, rozmaitej, zmieniającej się, mierzącej się z rzeczywistością reprezentowaną przez Sportowca, Bibliofila itd. Symbole tej rzeczywistości naturalnie ponoszą klęskę, ale gorzki finał znacznie pomniejsza triumf samej poezji”. VERDONE-TTF, s. 145–146.

<sup>429</sup> MT–1960/III/435.

<sup>430</sup> Tamże, s. 385 i 388.

<sup>431</sup> Tamże, s. 394.

<sup>432</sup> Tamże, s. 403.

się żyć poza wszelkimi obowiązującymi społecznymi normami i nakazami. Jest szalona i nieujarzmiona. Jednak trzeźwo ocenia rzeczywistość i, jak na nowoczesną kobietę przystało, nie ma złudzeń, a swoim adoratorom odpowiada:

**Simultanina:** Szczerze mówiąc, jestem zakłopotana. Widzę, że wszyscy troszczycie się o moją wierność, chociaż sami jesteście niewierni... Z pewnością pan (do Bibliofila) zdradzi mnie z jakąś rzadką edycją! Pan (do Smakosza) z potrawką w sosie! Pan (do Profesora-Poety) z krytykiem literackim! Pan (do Sportowca) z piłką! Pan (do Dongiovanniego Publicysty Snoba) z rządowym subsydują! (Cisza) Co do mnie, jak nakazuje logiczny malarski komplementaryzm, zdradzę Pana (do Sportowca) z Bibliofilem! Pana (Do Bibliofila) z Profesorem! Pana (do Profesora-Poety)...<sup>433</sup>

Simultanina w pełni pojmuję strukturę męskiego świata i porusza się w niej doskonale. Nikt nie zaprzeczy, że dostosowała się do nowych czasów i do futurystycznego projektu nowej kobiety. Ale w swym nowym kształcie jest już zupełnie nieuchwytna i nieprzewidywalna. I co z tego, że tak bezboleśnie można dziś uwolnić się z oków jej kobiecego przywiązania (Simultanina: „Kocham jednego, kocham drugiego, kocham wszystkich, kocham kota, którego nie mam”<sup>434</sup>), skoro i tak nie można już za nią nadażyć?

Nieco inny wariant kobiety symultanicznej zaproponował Marinetti w sztuce *Ricostruire l'Italia*. Pierwszy rys jej osobowości ujawnia nam rozmowa głównych protagonistów sztuki, małżonków Vasta i Alaty. Vif-Glin, typ kobiety fatalnej, wzbudza obawy Alaty. Uwielbia niebezpieczeństwo, ale jej pogoń za oryginalnością czyni ją powierzchowną, niewierną, a wręcz zdradziecką. „Jest nieudanym wytworem amerykańskiej rozwodomanii. Znasz – mówi Alata do męża – nie gorzej ode mnie jej niezliczone sztuczki: fałszywy wstyd i moralizm, do których uciekała się, by otrzymać rozwód. Nie kocha niczego i nikogo. Jej serce jest zbyt słabe”<sup>435</sup>. Vif Glin dwukrotnie wychodziła za mąż za bogatych przedsiębiorców – co wywołuje oburzenie poprawnej do granic Alaty, pierwszej i ostatniej „uspokajającej” wersji nowej kobiety, na którą zdobył się Marinetti – i teraz też zapewne spowoduje sporo zamieszania w szeregach Przestrzeniowców. Vif Glin wywołuje zazdrość Alaty o męża, o syna, o pozycję we wspólnocie. Vasto zapewnia żonę o swej wierności, nie może jednak nie przyznać: „To inteligentna i dzielna kobieta”<sup>436</sup>. Vif Glin jest również niezależna. Na pytanie: „Nie kochasz mężczyzn?” odpowiada: „Bardzo. Ale nie akceptuję ich dominacji”<sup>437</sup>. Nietradycyjnie postrzega swą niewieściami rolę. Gdy jej życiowy partner zostaje skazany na więzienie, ulatuje z nowym kochankiem, poetą Ariellą: „Chodź ze mną, Ariello, uciekajmy. Tu jest tylko śmierć i łańcuchy. Miłość to jedyny dynamizm, który nam pozostał”<sup>438</sup>. Ale i jego kocha krótko. Przed rozstaniem kochankowie udają się w ostatnią wspólną podróż, w której podziela się sprawiedliwie wspomnieniami ze swego związku i przygotowują się do rozstania.

Wraz z postaciami bohaterki tego dramatu pojawia się nowy w dramatopisarstwie motyw macierzyństwa. O ile jednak Alata jawi się jako kochająca, oddana i w tym aspekcie tradycyjna postać, o tyle Vif Glin to prawdziwa emancypantka, z dużą rezerwą, by nie rzec niechęcią, podchodząca do kwestii prokreacji (do Arielli mówi: „nie możesz

<sup>433</sup> Tamże, s. 438.

<sup>434</sup> Tamże, s. 439.

<sup>435</sup> Tamże, s. 514.

<sup>436</sup> Tamże.

<sup>437</sup> Tamże, s. 532.

<sup>438</sup> Tamże, s. 557.

oskarżać mnie o nadmierną płodność! Tylko dwukrotnie dałam to smutne przedstawienie<sup>439</sup>).

Vif Glin jest tworem symultanicznej rzeczywistości. Zmienność staje się jej siłą, ale i przekleństwem: każe kochać oraz nienawidzić jednocześnie wszystko i wszystkich. Niszczy tych, którzy są jej bliscy, i siebie samą. Gdy zdradzony niegdyś Furr pojawia się przed nią, biegnie, by ucałować mu stopy, klęka przed nim i wyznaje mu miłość, nie przestając jednak darzyć uczuciem Ariellę. Lecz nie wszyscy bohaterowie tego świata są zwolennikami szybkości. Dlatego Vif Glin nie znajduje u nich zrozumienia („Ty wprowadziłaś nas w swój żałobny tunel szybkości, nas którzy żyliśmy w naszej nieskończonej białej przestrzeni<sup>440</sup>). Zdradzony niegdyś Furr jest nieprzejednany i nie zaszczyca kobiety ani jednym słowem, zaś Alata atakuje, stosując przy tej okazji nader odważną stylistykę: „Furr oświadcza, że nie posłużyłby się twoimi łzami nawet, by umyć swoją chłodnicę. Gdyby tłuszcz z twojego trupa był jedynym, jaki posiada, by nasmarować swoje maszyny, pozostawiłby je na pastwę rdzy<sup>441</sup>).

Vif jednak broni się: „Przecież to on nauczył mnie nie iść za głosem serca. Nauczył mnie wrywać z serca załączki czułości<sup>442</sup>, ale wreszcie, doprowadzona zarzutami Alaty do ostateczności, pada na kolana:

Nikogo nie zdradziłam, bo nigdy się nie zatrzymałam. Wiatr nie może zdradzać. Jestem wierna wszystkim, wciąż zdradzając samą siebie. Bolesna i upojna ucieczka przed wszelką niewiernością. (...) Jestem (...) nienawiścią-miłością, która waha się jak igła kompasu. Opuściłam Furra, by oddać się Arielli, lecz szybko odrzuciłam go, choć jego pragnienie o mało nie doprowadziło go do samobójstwa. Uciekam, szukam, mam nadzieję, to znów ją tracę. Jestem szybką symultanicznością Czasu i Przestrzeni, która kocha i nienawidzi was obu! Chodź ze mną, Ariello. Muszę ujrzeć twoje cierpienie, by rozkoszować się moją rzeczywistością: by cierpieć!<sup>443</sup>

Ten tragiczny wariant *Simultaniny* to najciekawsza kobieca postać, jaka wyszła spod pióra Marinettiego, i stało się tak zapewne dlatego, że po raz pierwszy jej przeciwnikiem była inna kobieta. Zestawienie dwóch kobiecych postaw nie jest w tej dramaturgii zabiegiem nowym. Odegrało pewną rolę w *Vulcano* czy w *Luci veloci*. Jednak nigdy dotąd nie przerodziło się w otwarty i mocno nacechowany emocjonalnie konflikt. To spowodowało, że po raz pierwszy pełne miłości do kobiet, ale i niewolne od lęków męskulizmu spojrzenie Marinettiego nabrało pewnego dystansu. Nie znaczy to, że postaci wymknęły się poza role wyznaczone im w dramaturgicznym dyskursie, lecz niewątpliwie obecna u włoskiego dramaturga dialektyka po raz pierwszy przestaje być li tylko parawanem dla ściśle męskiego rozumowania i faktycznie pozwala przemówić, wciąż w ograniczonym wymiarze, drugiej płci. Marinetti z większą niż dotąd odwagą potraktował swą bohaterkę, gdyż do walki ze złą częścią jej natury skierował swoją tajną broń – kobietę idealną.

**Mężczyzna wyzwolony i jego uskrzydłony ideał. *Luci veloci, Ricostruire l'Italia*.** Pierwszą udaną przymiarką do konstrukcji trwałego, niosącego radość i dającego siłę

<sup>439</sup> Tamże, s. 565.

<sup>440</sup> Tamże, s. 570.

<sup>441</sup> Tamże.

<sup>442</sup> Tamże, s. 569.

<sup>443</sup> Tamże, s. 571–572.

męsko-damskiego przymierza stał się napisany w roku 1929 dramat *Luci veloci*<sup>444</sup> (*Świetlne flesze*). Nim udało się autorowi utrwalić jego pełnię w postaci nienaganne-go związku Vasta i Alaty (*Ricostruire l'Italia*), musiało upłynąć kilka lat, w czasie których nie brakło wątpliwości, czy pełnia taka jest w ogóle możliwa (*Il suggeritore nudo*, *Simultanina*, *Locomotive*).

Bohater *Luci veloci*, sceniczne *alter ego* Marinettiego, pięćdziesięcioletni ekszołnierz zaangażowany w politykę i wieczny poeta, postanowił podporządkować całe swe dalsze życie podążaniu za Światłem i Szybkością oraz spisywaniu wrażeń, jakie ta wędrówka oferuje.

**Musoduro:** Muszę uporządkować ogromny materiał, Perlino. To czyste, nieobrobione wrażenia, pozbawione literatury, lecz pełne ognia i gwałtownego życia. Zawierają kalorie i oddech cielesnego pragnienia i okrucieństwa, walki iskier w najbardziej oszalałych bateriach mózgów! Wiele przeżyłem, lecz wciąż jeszcze kocham szał krwi w mięśniach wezbranych nienawiścią, miłością i ambicją. Gdy już wszystko znajdzie się na moim biurku, będę umiał nadać temu formę. I wreszcie pojawi się idealne dzieło wiecznego i efemerycznego ognia, słodkiego jak uśmiech dziecka. Będzie to sztuka intensywnego, szybkiego światła, rozległa i syntetyczna, dość żywa, by dać poczucie nieśmiertelności, lecz uskrzydłona, ulotna, już znikająca w oddali<sup>445</sup>.

Takie założenie powoduje, że Marinetti nie dba o logiczne umotywowanie zachowań bohaterów, nie stara się zbudować postaci w tradycyjnym znaczeniu tego słowa. Wprost przeciwnie, z determinacją szatkuje ich egzystencję i psychikę na drobne kawałki, z których nikt nigdy nie zdoła złożyć jednoznacznej całości. Zresztą w chaotycznym świecie (afrykański dramat kolonialny, polityczna niepewność i niejednoznaczny moralnie wymiar wszystkich uczestniczących w nim stron), w niezrozumiałej i jedynie fragmentarycznie percypowanej rzeczywistości (złożoność oraz niedookreśloność uczuć i pragnień, niepewność, a także nieznanostwo nawet samych siebie), zabieg ten wydaje się naturalny. Na płaszczyźnie międzyludzkich relacji Marinetti pozostawia tercetowi bohaterów jedyną linearnie płynącą i rozwijającą się w czasie więź: to więź między ojcem i córką, lecz nawet jej nie chroni przed niedopowiedzeniem oraz niejednoznacznością. Gdy bowiem okazuje się, że więzy krwi to iluzja, muszą oni nie tylko znaleźć nową formułę dla swych przyszłych relacji, lecz także uporządkować i zamknąć raz na zawsze wspólną przeszłość.

Nie po raz pierwszy postać wypowiada *credo* autora. Tym razem jednak, pomimo że na scenie znalazło się miejsce dla wielu bohaterów, Musoduro wypełnia sobą całą przestrzeń dramatu. Ta tajemnicza, nierozszyfrowana istota zdaje się żyć w symbiozie z jakąś tajemną siłą. Daje unosić się szybkości, lecz jej istnienie ma solidną podstawę. Niezwykle są relacje tego dziwnego poety z żoną i córką. Potrafi poskromić zazdrość o żonę, która przecież niegdyś paraliżowała go, potrafi – niczego nie narzucając – doprowadzić do tego, że towarzyszące mu kobiety z oddaniem spełniają jego wolę i wspierają w śmiałych poczynaniach. Potrafi zbudować fascynującą więź z Perlina. Musoduro podlega zmienności i nieprzewidywalności świata, ale, poddając się nurtowi życia, osiąga wolność, nie spotykana dotąd w galerii postaci stworzonych przez włoskiego dramaturga.

<sup>444</sup> Pierwsze wystawienie miało miejsce 4 stycznia 1929 r. w Turynie, a pierwsza publikacja na łamach mediolańskiej „Comœdia”, marzec–kwiecień 1929, nr 3.

<sup>445</sup> MT–1960/III/281.

Mamy więc do czynienia z realizacją osobistego mitu Marinettiego, który przez wszystkie lata swej dramaturgicznej działalności postulował konstruowanie własnego Ja poprzez samopoznanie i miłość, upatrując szczęścia w związku dwóch otwartych na życie, wrażliwych i gotowych na przyjęcie pełni istot. Miniony czas, który tak wiele nauczył Musodora, był czasem próby, z której wyszedł on zwycięsko, dlatego żaden nieprzewidziany wypadek, rewolucja czy wojna nie zakłócają tak naprawdę jego egzystencji, nie odbierają mu siły i nie uzależniają od innych, a w tym od żadnej kobiety. Jeśli niezwykła więź między Musodorem a Perliną rozpadnie się (choć to ryzykowna hipoteza), Musodoro podąży dalej za światłem, unoszony szybkością.

Nasuwa się więc nieodparcie konkluzja, że prawdziwą siłę należy odnaleźć w sobie i że każdy przeżywa takie życie, taką miłość, taką relację z drugim człowiekiem, na jaką sam zapracował. Stąd tak istotną rolę odgrywa słuszność Idei, której oddaje się życie i do której Marinetti powracał z tak niezwykłym uporem we wszystkich omawianych tu sztukach. Co ciekawe, jest to silnie wyartykułowana konkluzja pierwszego dramatu Marinettiego, którego wstydził się do tego stopnia, że nawet nie nadał mu tytułu, nigdy nie opublikował, nie wystawił, ani nawet o nim nie wspominał. Powraca ona także z całą mocą w sztuce *Vulcano* wraz z ciężącym nad głowami protagonistów, dalekim nawiązaniem Swedenborga, że nieba należy szukać w sobie. W końcu wieńczy dramaturgiczną drogę Marinettiego wraz z jego ostatnim dramatem *Ricostruire l'Italia*.

Związek Vasta i Alaty to ukoronowanie wieloletniego autoterapeutycznego projektu, podjętego przez Marinettiego na stronach kolejnych utworów dramatycznych i mającego doprowadzić do pozytywnego rozwiązania problemu relacji płci. Jeśli mowa o szczęściu, o sensie ludzkiego życia, nawet o wolności, Marinetti nie wyobraża sobie, by mogły one zagościć w sercu, które nie kocha. Upływ lat, ślub z utalentowaną artystką Benedettą Cappą<sup>446</sup>, narodziny trzech córek i rodzinne spełnienie z pewnością wywarły wpływ na konstrukcję ostatnich dramatycznych postaci Marinettiego. Po raz pierwszy bowiem w całej jego dramaturgii, mężczyzna i kobieta – dojrzały, mądry i pełni miłości – wystąpili w roli szczęśliwych i dumnych rodziców, a ich marzeniem, obok konstrukcji stu nowych miast wielkiej Italii, stało się marzenie o trwałym życiu rodzinnym.

Vasto to niekwestionowany lider futuryzmu, lecz i jego towarzyszka odgrywa we wspólnocie niepoślednią rolę. Wspiera męża w jego działaniach i czyni to z zaangażowaniem, jakie może zrodzić się jedynie z intelektualnej aktywności oraz głębokiej wiary w sens przedsięwzięcia. Uchodzi za odważną, myśli samodzielnie, wygłasza niezależne sądy, broni racji, które uważa za słuszne. Jest orędowniczką Absolutu i daje temu wyraz w swych śmiałych projektach, zna swoją wartość, więc gdy przyjdzie pora, umie bronić swych decyzji i wyborów. Uskrzydłona, bo to właśnie oznacza jej imię, to także ideał kobiecych cnót: jest przeciwniczką rozwodów, wysoko ceni lojalność, jest wierna swemu mężczyźnie, nie ulega czarowi namiętnego Fonga. Gdy ten sugeruje zależność kobiety od partnera, odpowiada z dumą: „Nie wziął mnie. Oddałam mu się z własnej woli. Tworzę wraz z nim. Razem rozwiązujemy wspólne problemy. Nasza miłość to płynna, nieskończona, nieprzerwana architektura”<sup>447</sup>. Sama ulega co prawda zazdrości o męża i syna, lecz wystarczy jedno męzowskie słowo, by posłusznie oddaliła od siebie

<sup>446</sup> Marinetti poznał Benedettę Cappę w 1919 r. Miał wówczas 43 lata, podczas gdy Cappa była dwudziestodwulatką. Ich ślub odbył się w 1923 r.

<sup>447</sup> MT-1960/III/517.

wszelkie niepokoje i powróciła do istotnych rozważań: „Twe słowa koją wszelkie obawy. Pomyślmy o nowym mieście”<sup>448</sup>. Alata to pierwsza matka w galerii Marinettiańskich kobiet. Jej dzieci Slancio i Altaluce, Idole światła i szybkości, zdają się żeglować w powietrzu wokół szczęśliwych rodziców. Cała czwórka często pojawia się na scenie razem, tworząc radosne *tableau vivant*.

Snując śmiało marzenia, Vasto ujawnia swój projekt, w wyniku którego już wkrótce bohaterowie staną się gigantami rodzaju ludzkiego i uzyskają miażdżącą przewagę nad innymi ludźmi („Dysponujemy formułami magicznymi służącymi do anatomicznego powiększenia rasy”<sup>449</sup>). Alata zdaje się jednak już teraz górować nad światem. Jej doskonałość czyni z niej bóstwo, które przemawia z wysokości, napełniając powietrze zapachem róż. Gdy wraz z mężem zostaje oskarżona i skazana za zbombardowanie paseistycznej Wenecji, zadziwia hartem ducha oraz niezłomnością. Alata jest nieprzejednana wobec wrogów, potrafi być okrutna. Nie ma w niej litości ani dla niepokojącej Vif Glin, ani dla paseistów ginących w ruinach swojego miasta. Oto prawdziwy futurystyczny ideał. Czyżby więc z pierwotnego chaosu wyłaniała się wreszcie optymistyczna wizja zachwycającej (niebudzącej już obaw, bo z własnej woli posłusznej) kobiety, związanej z mężczyzną więzami, które wreszcie mu nie ciążyą? Wszystko wydaje się na to wskazywać. Dlaczego jednak w ostatniej syntezie Marinetti każe swym bohaterom wyjść z roli? Pamiętamy podobny zabieg z finału dramatu *Vulcano*. Kończąca sztukę synteza nosi tytuł *Zwycięstwo Vif Glin*, a na scenie obok znanych już postaci pojawia się Publiczność. Ktoś zasnął w fotelu podczas przedstawienia, co wzbudza emocje w pozostałych Widzach. Furr i Vif Glin usiłują dograć sztukę do końca, zjawia się jednak policja, a to oznacza koniec przedstawienia. Widownia pustoszeje. Aktorom pozostaje gra przed pustymi fotelami. Furr podnosi z ziemi ziemniaka, który urasta do symbolu walki, szybkości, „bezwiednej manifestacji miłości”, „jedyniej więzi między zwykłym człowiekiem i geniuszem”<sup>450</sup>. Oto zakończenie dramatu, ostatniego dramatu autorstwa Marinettiego.

**Próba podsumowania.** Temat relacji płci stał się najistotniejszym tematem ponadtrzydziestoletniej twórczości dramaturgicznej Marinettiego. Już pierwszy utwór (*Dramma senza titolo*, około 1900 roku) ujawnia zasadniczą sprzeczność, która stanie się osią większości jego sztuk. Stanowi ją romantyczna potrzeba gloryfikacji miłości, nieustannie konfrontowana z modernistycznym strachem przed kobietą, pojmowaną jako przyczyna zła i przeszkoda na drodze do samorealizacji mężczyzny. Zarówno marzenie o androgynicznej pełni, jak i akcenty mizoginiczne wpisały się na przełomie wieków w obszar namysłu nad seksualnością, ale i nad społecznym wymiarem wyraźnie już rozpoczętego procesu emancypacji kobiet. Marinetti nie pomija tych aspektów zagadnienia, lecz najchętniej sytuuje dyskurs w duchowym, a jednocześnie intymnym, chciałoby się rzec, niemal osobistym wymiarze, co pozwala odczytywać tę dramaturgię jako rodzaj autoterapeutycznego projektu.

Pierwszy z jego etapów obejmuje trzy prefuturystyczne sztuki autora. We wspomnianym już *Dramma senza titolo*, który jest próbą obrony miłości i fundamentalnej roli

<sup>448</sup> Tamże, 515.

<sup>449</sup> Tamże, s. 520.

<sup>450</sup> Tamże, s. 602.

kobiety w życiu mężczyzny, bohater zaniedbuje patriotyczny obowiązek i traci życie, a fakt, że przyjmuje on śmierć jak rodzaj wyzwolenia, nie umniejsza rozmiarów jego porażki. Zupełną klęską kończy się próba rozwiązania relacji z kobietą w drugiej ze sztuk, *Roi Bombance* (napisanej w 1905 roku). Zarówno niewybredna mizoginia panująca w królestwie Głuptaków, jak i wizje Wariata-Poety są przejawem obaw przed bliskością z kobietą. W stosunku do swego poprzednika Poeta oddala się od możliwości pozytywnego przeżycia własnej seksualności i wyzwolenia się z obawy przed nią. Jego lęk jest tak duży, że prowadzi go w obszary, do których cielesna kobieta nie ma dostępu. Jest w nich jedynie miejsce dla wysublimowanej abstrakcyjnej kobiecości, a także dla – nie do końca poddających się interpretacji – tonów homoseksualnej fascynacji. Pierwszą próbą z pozoru racjonalnego przezwyciężenia obaw przed kobietą i pułapkami seksualności jest trzecia sztuka *Elettricità* (powstała w 1909 roku). Jednak fakt, iż kochający mąż, Inżynier Marinetti, musi uciec się do konstrukcji mechanicznych lalek, by przedłużyć żywot swego uczucia, uświadamia, że i tym razem androgyniczne pragnienia utoną pod naporem strachu i niepewności. Tak więc na tym etapie Marinettiemu nie udaje się pozytywnie rozwiązać podjętej problematyki.

Powraca do niej dopiero po trzynastu latach, modyfikując strukturę następnych sztuk. O ile bowiem dotąd dwukrotnie opierał akcję na namiętym uczuciu kochanków, o tyle teraz koncentruje się na stworzeniu kobiety przyszłości, wspierającej mężczyznę w jego dziele. Nowe pary pielęgnują więc swą ziemską miłość, maszerując wspólnie ku Idei. Jej charakter jest zmienny i nie zawsze dopowiedziany, nieodmiennie jednak jest ona gwarantem sensu oraz pomyślności związku. Widać tu wyraźnie wpływ filozofów akcentujących rolę tak pojmowanej androgynicznej pełni: Boehme, Baadera czy Swedenborga. I chociaż bohaterowie tych dramatów nie żyją nadzieją na niebiańskie spotkanie z Bogiem, wybierają się przecież w podróż ku niebu – do gwiazd.

Mistyczna aura, która czasem wydaje się otaczać bohaterki dramatów Marinettiego, doskonale komponowałaby się z obrazami erotycznego dopełnienia. Nie ma już jednak dla niego miejsca. Postaci z *Tamburo di fuoco* (1922) i *Vulcano* (1926) są namiętymi kobietami, dlatego trudno pozbawić je cielesności. Tymczasem Marinetti stopniowo odbiera im możliwość jej zmanifestowania. Co prawda wciąż „niepoprawna” Mabima, a nawet Eugenia domagają się gorących pocałunków, jednakże namiętność kolejnych protagonistek jest coraz wyraźniej kontrolowana (*Luci veloci*, 1929; *Ricostruire l'Italia*, pierwsza połowa lat trzydziestych), a w *Oceano nel cuore* (1927) zostaje zupełnie wyeliminowana na rzecz duchowości.

Pozbawiając stopniowo kobiety mocy panowania nad mężczyzną, Marinetti, z jednym wyjątkiem, odebrał im także ich macierzyństwo. Albo w ogóle nie rodzą dzieci, albo, jeśli już je urodziły, pozostają matkami jakby w ukryciu. Czyżby wynikało to z pierwotnej męskiej zazdrości o zarezerwowany dla kobiety akt prokreacji? Wszak już jeden bohater prozy Marinettiego Mafarka (*Mafarka futurista*) wydał na świat potomstwo bez udziału naturalnej matki. A być może, jak pisze Fromm, wraz z rozwojem cywilizacji „naturalna kreatywność kobiety” utraciła swą nadrzędną rolę na rzecz „produkcyjnej potencji rozumowej mężczyzny”?<sup>451</sup>

<sup>451</sup> Por. E. Fromm, *Męskie stworzenie świata*, w: *Miłość, pleć i matriarchat*, Poznań 1997, s. 57–83.

Tak czy inaczej, i ta faza refleksji nad relacjami płci kończy się jedynie pozornym rozwiązaniem problemu. Świadczy o tym choćby dwukrotnie zastosowany przez autora zabieg przeniesienia dramatu w wymiar teatru w teatrze. Odbiera on siłę przeżywanym na scenie emocjom, sprowadzając je do roli elementu określonej teatralnej struktury, służącej zabawieniu widza. Znaczące wydaje się zwłaszcza to, że takim właśnie zabiegiem kończy Marinetti swój ostatni dramat, a także to, że powstała w podobnym czasie sztuka *Simultanina* (rok 1931) okazuje się triumfem symultanicznej kobiety nowoczesności, która z wdziękiem, acz stanowczo wymyka się spod męskiej kurateli, by samodzielnie iść przez życie.

Zaprezentowane powyżej sztuki Marinettiego, w przeciwieństwie do jego najbardziej rewolucyjnych pod względem formalnym syntez (por. np. s. 185–191), należą do grupy utworów o bardziej tradycyjnej stylistyce. Pomimo że „akty” ustępują w nich miejsca „syntezom” (tu traktowanym jako synonim „części” czy „odsłony”), a linearna akcja – zestawionym luźniej fragmentom, wydarzeniami wciąż rządzi chronologia, a motywacje większości działań bohaterów można uznać za realistyczne. Zarówno rozluźnienie formy, jak i specyficzna konstrukcja postaci (nie są one pogłębione psychologicznie i stanowią na ogół ilustrację pewnych idei) charakteryzują modernistyczną dramaturgię. Jednak jej najważniejszą cechą, łatwo dostrzegalną i tutaj, jest poszukiwanie oryginalnego języka, który przestaje być narzędziem poznania analizowanej rozumowo rzeczywistości, a za to stara się dotrzeć do najgłębiej ukrytej prawdy o świecie, komunikując emocje i stany ducha, ewokując nastroje i wyrażając niewyraźne. Zaś temat miłości i walki między mężczyzną a kobietą sprzyja wyraźnie tego rodzaju językowym poszukiwaniom.

### 3. SEKSUALNOŚĆ JAKO OTCHŁAŃ (R. VASARI)

Śledząc kolejne etapy wieloletniego dramaturgicznego projektu Marinettiego, z łatwością dostrzegamy powracający w nim schemat konstrukcji akcji: bohater dąży do realizacji Idei, a u jego boku staje coraz bardziej świadoma swej roli nowoczesna kobieta. I choć nie gwarantuje to *happy endu*, dopuszcza obecność miłości w przestrzeni dyskursu. A tym samym pozwala bohaterowi spojrzeć na problem trudnej seksualności z nowej perspektywy, rodzi nadzieję, stymuluje do samodoskonalenia. Zupełnie odmienny status zarezerwował dla swych postaci Ruggero Vasari. Miłość w świecie jego bohaterów jest zjawiskiem rzadkim i wykoślawionym. Albo w ogóle nie ma dla niej miejsca, albo przychodzi nie w porę, niszczy, a nawet zabija. Właściwie nie wiadomo nawet, czy jest to miłość, czy jedynie pożądanie, nagi instynkt, zdemoralizowana cielesność. Tak czy inaczej, budowana na takich emocjach relacja mężczyzny i kobiety nie wróży obojemu niczego dobrego. Bohaterowie są bezbronni, gdyż w przeciwieństwie do Marinettiego, sycylijski autor stawia ich na ogół w ciasnej przestrzeni świata przedstawionego, w któ-

rej nietrudno stracić oddech i w zamroczeniu posunąć się do czynów haniebnych. W ich życiu zabrakło szlachetnej idei, która nadałaby sens ich poczynaniom. Zamiast nich z zakamarków ich niewyraźnych egzystencji wypływają obsesje dowodzące raczej ośle-  
du ich właścicieli<sup>452</sup>.

## Incest i zbrodnia

Temat incestu wprowadził do futurystycznej dramaturgii Francesco Balilla-Pratella, który w roku 1915 napisał „udramatyzowany stan ducha”<sup>453</sup> zatytułowany *Primavera* (*Wiosna*), czyniąc jego bohaterami piękną kobietę i jej dorastającego syna-potwora (por. s. 175). Kazirodcze uczucie między rodzeństwem stało się osią dramatu Gabriele d’Annunzia *Umarle miasto* (*La città morta*). Temat wykorzystał również Guido Da Verona (*Colei che non si deve amare – Ta, której nie należy kochać*). Niedopowiedziane w charakterze relacje między domniemanym ojcem i córką (jak miało się okazać faktycznie dwojgiem obcych sobie ludzi) budowały nastrój napięcia w sztuce Marinettiego *Luci veloci*. W roku 1921 temat incestu podjął dwukrotnie Vasari, podporządkowując go relacji matki i córki (*Il giustiziere – Wykonawca wyroku*) oraz ojca i córki (*Tung-Ci*).

Pierwsza ze sztuk to niedługa synteza, ograniczona z konieczności do kulminacji pewnego, przedłużającego się zapewne, stanu. Zaborcza matka nie kryje swego dzikiego pożądania. Widzimy ją, gdy przemierza zatopiony w mroku nocy ogród w oczekiwaniu na powrót dziewczyny. Staje się przez chwilę *alter ego* porwanej tą samą historyczną zazdrością dannunziańskiej dońi Gradenigi<sup>454</sup>.

(Chodzi po ogrodzie jak zwierzę po klatce. Rozwiane włosy. Rozszerzone nozdrza drgają, wciągając świeże powietrze godzin bliskich świtu...) Milo! W twojej matce jest tyle zazdrości..., że gotowa jest zabić. Ależ jestem szalona! Moja mała nie mogłaby należeć do nikogo innego!... tylko ze mną może wkraczać na wyżyny rozkoszy... przeżywać wszelkie orgie zmysłów<sup>455</sup>.

Już za chwilę kobieta posunie się do próby uduszenia córki, karząc ją w ten sposób za jej niewierność. Zostanie jednak zastrzelona przez swego małżonka, który nie może patrzeć na zniewolenie swojego dziecka. Jest zdania, że należy eliminować tych, którzy ograniczają wolność innych. Tym bardziej że pragnieniem młodej kobiety jest męska miłość, a ojciec szczególnie szacunkiem darzy prostytutkę, do której zachęca gorąco: „Teraz jesteś wolna! Idź! Idź! Biegnij, córko ku swej radości! Wypełnij swą burzyciel-

<sup>452</sup> Najważniejszą sztukę Vasariego *L’angoscia delle macchine* opublikowano w Turynie w 1925 r. Sztuki *Femmine* (następnie pt. *Ecce homo*), *Sentimento*, *Anarchie* wydano w tomie *Tre razi rossi*, Edizioni Futuriste di Poesia, Milano, 1921; *Anarchie* jako *Il giustiziere* i pozostałe sztuki oraz *Tung-Ci*, *La mascherata degli impotenti* i *Il figlio* w tomie zatytułowanym jak jedna ze sztuk: *Mascherata degli impotenti*, w 1923 r.; 2 z 6 części *Raun* wydrukował „Oggi e domani” 22 czerwca 1931 r. O „*L’angoscia della macchina*” di Ruggero Vasari pisał między innymi V. Orazi, „L’Impero” 17 lipca 1924 i P.L. Fortunati, *Teatro nuovo e scenotecnica futurista. Conversando con Ruggero Vasari*, „L’Impero” 5 grudnia 1925 r.

<sup>453</sup> Futuryści chętnie dookreślali swoje syntetyczne dramaty; wielu z nich nadali miano „(udramatyzowanych) stanów ducha”.

<sup>454</sup> G. d’Annunzio, *Sogno di un tramonto d’autunno*, 1897.

<sup>455</sup> R. Vasari, *Il giustiziere*, VERDONE-TIDA, s. 134.

ską misję! Bez krwi, bez prostytucji świat umiera. Precz z ukrywaniem się. Zniszczyć maski. Zabijać! Otwarcie. Światu trzeba szczerości!”<sup>456</sup>

Postać prostytutki niejednokrotnie gości w futurystycznym teatrze, a Vasariemu jest zapewne szczególnie bliska, skoro poświęcił jej nawet swoją pracę magisterską<sup>457</sup>. Kobieta sprzedajna staje się często w kulturze modernizmu symbolem nagiej prawdy, niewymuszonej, naturalności, a nawet pewnej szlachetności, które z upodobaniem przeciwstawia się zniechęcającym mieszczańskim cnotom. Bohaterce sztuki Vasariego patronuje w dodatku Miła di Codra, córka tajemniczego Ioria z kolejnego dramatu d’Annunzia<sup>458</sup>, wzbogacając postać o archaiczny, pierwotny wymiar.

Drugi utwór Vasariego epatujący tematem kazirodztwa to *Tung Ci*. Tym razem mamy do czynienia z krótką jednoaktówką, co pozwala autorowi szczerzej dookreślić charakter grzesznej relacji. Stary karczmarz Tung Ci, żyjący od lat z młodą i piękną Sanką, wyjawia jej pewnej nocy bolesną prawdę: jej matka, jego dawna kochanka, nie zmarła wcale z miłości do niego, lecz on sam zabił ją, odkrywszy jej niewierność. Zaś Sanka jest jego córką. Ojciec przyznał jej rolę kochanki, ażeby „odpokutowała za winy matki”<sup>459</sup>. Przerazenie dziewczyny ustępuje miejsca automatycznej ucieczce w samoupodlenie. Odchodzi z włóczęgą, który przypadkiem zawitał do karczmy. Nie ma wątpliwości, że niezawiniona deprawacja, konsekwencja nieuchronności losu czy przeznaczenia, przerodzi się w deprawację z wyboru. Zaś uwikłany w pożądanie, zazdrość, zbrodnię, wyrzuty sumienia i wieloletnią perwersyjną grę Tung Ci, niepostrzeżenie odchodzi z tego świata, ukryty za kontuarem swego baru. W przeciwieństwie do bohaterki *Il giustiziere*, stary Chińczyk przeżył swą wieloletnią drogę przez mękę i może w naturalny sposób zakończyć swój żywot. Jednak jego pokuta wcale się nie kończy. Będąc człowiekiem Wschodu, wie zapewne, że oczyszczenie takich splamień karmicznych oznacza powrót do bardzo długiego łańcucha wcieleń przepelnionych cierpieniem. Tak więc cielesność waży nie tylko na jednostkowej egzystencji, ale może stać się klątwą pogrążającą człowieka w otchłani bez końca.

Uwikłanie w tak negatywnie pojmowaną seksualność może prowadzić również do zbrodni. Dowodem tego jest utwór *Il Figlio (Syn)*. I nad nim ciąży widmo d’Annunzia: ogląd rzeczywistości przez pryzmat nadczłowieka, kult sztuki, chore ambicje, wyniszczające uczucia, projekt unicestwienia siebie i partnerki. Bianca i Tullio, niegdyś kochankowie, wciąż nie mogą wypłatać się z uczuciowej zależności. Na ich drodze do szczęścia stanęło kiedyś uparte pragnienie mężczyzny, by ulecieć do gwiazd. Oddany sztuce, w niej jedynie upatrywał źródła prawdziwej rozkoszy:

**Tullio:** Jedyną kobietą jest moja sztuka. (...) Istnieje jedna tylko miłość: miłość do samego siebie, którą inni nazywają egoizmem. Kochać siebie... kochać własną duszę, kiedy się w nią wierzy... Kochać jedynie i niepodzielnie silnych ludzi... Miłość dwóch istot to niecna farsa, która okrywa błotem nikczemności naszą wrażliwość<sup>460</sup>.

<sup>456</sup> Tamże, s. 135.

<sup>457</sup> Praca Vasariego pt. *La personalità della prostituta* nie została przyjęta na wydziale prawa na uniwersytecie w Turynie. Trzy lata później Vasari obronił ją na uniwersytecie rzymskim, nie wprowadzając do niej żadnych zmian.

<sup>458</sup> To wielki sukces sceniczny d’Annunzia z 1904 r. pt. *Córka Joria (Figlia di Iorio)*, grany także w Polsce.

<sup>459</sup> R. Vasari, *Tung-ci*, VERDONE–TIDA, s. 159.

<sup>460</sup> Tamże, s. 151.

Nie znajdując w swej partnerce godnej towarzyszkii, Tullio porzuca ją. Kobieta wiąże się z innym człowiekiem, znanym i cenionym artystą, a następnie rodzi syna. Mężczyzna powraca jednak, by zabić dziecko: „Twój kochanek! Jarmarczny hystrion! A jego syn... twój syn ... mój syn jest tworem impotencji, niemożności, hańby; jest tworem wieku ... Ja... dumny samotnik łamię to prawo... uderzam w twojego boga... uderzam, nie dotykając go”<sup>461</sup>. Po tej przemowie rusza w kierunku dziecka i wyrzuca je przez okno<sup>462</sup>.

Pojmowana w taki sposób, mroczna i wyniszczająca seksualność w istocie komplikuje żywot bohaterów, lecz trudno oprzeć się wrażeniu, że dużo bardziej zagrażają mu pobieżnie przyswojone i źle pojęte idee. Wśród nich najbardziej niebezpieczny wydaje się dannunziański projekt nadczłowieka, redukujący nietzscheański prototyp do egoizmu i okrucieństwa, opartych na fałszywie pojętym idealizmie, który prędzej czy później musi doprowadzić do nieszczęścia. Vasari kilkakrotnie powraca do tego tematu. W *Il figlio* sprowadza jego niepokojące konsekwencje do wymiaru indywidualnego. W swoich słynnych „dramatach maszyn”<sup>463</sup> da wyraz niepokojom o przyszłość całej ludzkości.

### Przez piekło do bram raju

Doprowadzony do ostateczności niewolnik zmysłów może spróbować ryzykownego, aczkolwiek oczyszczającego skoku w przepaść. Może wyruszyć w podróż do samego dna życia, wyzerowując swój bagaż człowieczeństwa, a potem odbić się od niego i z nieznaną dotąd lekkością skierować się ku gwiazdom. Rytualne oczyszczenie jest warunkiem duchowej inicjacji. Sprawia, że poddający się mu pozostawia za sobą swój dotychczasowy byt. Vasari chętnie wykorzystuje ten motyw w swojej twórczości. Inklinację do prostytucji wykazują Mila (*Il giustiziere*) i Sanka (*Tung Ci*). Cieleśnym zbrukaniem leczy nieszczęśliwą miłość Tea (*Mascherata degli impotenti*<sup>464</sup>). Nie możemy poznać wyniku takiej wstrząsowej terapii u dwóch pierwszych bohaterów, gdyż ich dalsze losy nie zmieściły się w syntetycznym ujęciu autora. Inaczej jest z Teą. *Mascherata* to jednoaktówka, w której jest czas, by sięgnąć do przeszłości, zgłębić teraźniejszość i pokusić się o prognozy na przyszłość. Bohaterowie tej sztuki, jako jedyni w opublikowanym do robku Vasari, mieliby szansę na miłosne szczęście. Wiele lat wcześniej los zetknął ich na balu maskowym. Kochająca Tea nie wyjawiała swego imienia. Silla odszedł, jak czynił to już wiele razy. Oboje, każde na swój sposób, stali się ofiarami cielesności. Silla, pomimo licznych miłostek, pozostał obcy i daleki w stosunku do wszystkich swoich kobiet, wyjaławiając się – jak sam twierdzi – duchowo. Z kolei Tea, pragnąc zabić uczucie, powędrowała ku cielesnej ztracie, zyskując sławę w kręgach lokalnej elity. A jednak pragnienie wyzwolenia od emocji, zamiast przywieść ją do nirwanicznego spokoju, doprowadziło jedynie do egzystencjalnej pustki. Teraz, po latach, Silla wciąż kocha Teę, lecz ona nie jest już zdolna odwzajemnić miłości.

<sup>461</sup> Tamże, s. 152.

<sup>462</sup> Oczywiście są skojarzenia z powieścią d’Annunzia, *Niewinne* (*L’innocente*). Tyle że tam nadczłowiek starał się uśmiercić dziecko niewiernej żony, otwierając okno i wystawiając je na chłód zimowej nocy.

<sup>463</sup> Zob.. s. 167–168, 201–207.

<sup>464</sup> R. Vasari, *Mascherata degli impotenti*, VERDONE–TIDA, s. 137–149.

W krótkim czasie teatr futurystyczny dorobił się wariacji na ten temat. Był nią omawiany w poprzednim rozdziale dramat *Oceano nel cuore*. Także bohaterka tej sztuki, święta ze statku „Dante”, ma za sobą pechowo ulokowane uczucie i poczucie osobistej tragedii. Ze stanu zawieszenia między życiem i śmiercią leczy się drastycznym zejściem do piekieł. Lecz wychodzi stamtąd odmieniona. Marinetti, inaczej niż jego sycylijski kolega, obdarzył ją siłą ducha, która prowadzi na szczyty. Przywracając ideał doskonałej kobiecości, nie zawahał się nawet narazić na szwank jego dramatycznej wartości. Pełen obaw o ziemskie bytowanie człowieka, nie bał się dać szansy choć niektórym ze swoich postaci. Vasari nie robi jednak takich wyjątków. Jego sztuka pokazuje doskonale, jak manewruje swymi postaciami<sup>465</sup>. Nie daje im szansy na szczęście. Nie pozwala zakosztować miłosnego spełnienia, a tym samym poznać intensywnego i pięknego smaku życia. Każe im czołgać się w błocie (w przekonaniu, że czemuś to służy, bądź i bez takiego przekonania) albo skazuje na powolną narkotyczną śmierć. Właściwie nic nie stoi na przeszkodzie, by po zimie nastąpiła wiosna. Nic z wyjątkiem uporu Vasariego, by wątpić w miłosne spełnienie.

Jednak w tej dramaturgii nie tylko kobiety dokonują drastycznego obrachunku z własnym ciałem. Choć w innym wymiarze, czyni to także bohater *Ecce homo*<sup>466</sup>. Synteza nosiła początkowo tytuł *Femmine*. Znacząco antifeministyczne w tym kontekście słowo, które należałoby tłumaczyć jako kobiety-samice, zostało z czasem zastąpione nowym tytułem, w oczywisty sposób nawiązującym do chrześcijańskiej martyrologii. Oznaczało to wyraźną zmianę akcentów – z mizoginicznych na soteriologiczne. Milczącym, zniechęconym („zmrożonym jak jego dusza”<sup>467</sup>), odzianym w łachmany bohaterem jest tym razem nieszczęśliwie oczekujący co noc na swą byłą kochankę, by ujrzeć ją choć przez chwilę. Kobieta, przechodząc obok, na ogół w męskim towarzystwie, opluwa go, zaś on z wdzięcznością przyjmuje dar, który pozwala mu odczuć jej bliskość.

Zmiana tytułu jest faktem istotnym, bowiem wyraźnie pokazuje funkcjonowanie pewnych, powracających w twórczości Vasariego, motywów. Autor, pomimo obawy, jaką rodzi w nim seksualność, znajduje w niej furtkę do wyzwolenia z ciężaru cielesności. Jednak droga do niego prowadzi przez najgłębsze otchłanie bytu. Skojarzenie z cierpieniem Chrystusowym może wydawać się nadużyciem, lecz zauważmy, że schemat podróży duchowej pozostaje ten sam: przez największe cierpienia ziemskie ku niebu. A gdy mowa o cierpieniu, to właśnie Chrystus staje się naturalnym sprzymierzeńcem człowieka. Modernistyczny katolicyzm nadał nowy wymiar Jego postaci. Niezwykłą nośność idei chrystologicznej uzmysławiały także liczne publikacje teozoficzne, np. *Wielcy wtajemniczeni* Shurého. By mówić o Nim, po pióro sięgali filozofowie (Renan, *Życie Chrystusa*). Inspirował do przemiany duchowej najbardziej niepokornych intelektualistów (na przykład Papiniego). Obok Kriszny i Buddy dawał człowiekowi mo-

<sup>465</sup> Słowo „manewruje” jest tu bardzo istotne, czyni to również będący pisarzem Silla. Tea: „Zostawmy Sillę samego... dziś wieczór jest bardzo skoncentrowany... widzicie, w ogóle się nie odzywa... usiłuje zmusić swoje szalone marionetki, by obudziły jego fantazję. Silla: Moje marionetki zaplątały się w sznurki... krzyczą jak oszalałe... ogłuszają mnie... dręczą...” (tamże, s. 139–140). Ludzie sprowadzeni do roli marionetek pociąganych za sznurki przez nieznanego animatora to motyw kojarzący się we włoskiej świadomości teatralnej ze sztuką Rosso di San Secondo *Marionette, che passione*. Sam Rosso, jak Vasari flirtujący z ekspresjonizmem, stał się synonimem głębokiego pesymizmu egzystencjalnego.

<sup>466</sup> R. Vasari, *Ecce homo*, VERDONE–TIDA, s. 133.

<sup>467</sup> Tamże.

dernizmu nadzieję na odrodzenie duchowe, lecz wyraźniej niż oni wspierał go w jego ziemskiej rozpacz<sup>468</sup>.

### Kobieta – synonim zła

Bohaterowie Vasariego przerażają pustką, jaka wypełnia ich chore z pożądania ciała i umysły. Bezdyskusyjność tej pustki podkreśla doskonale zwłaszcza krótka forma dramatyczna, do której Vasari ucieka się w większości wypadków. Protagonisci, niemal niewidzialni, rozplývają się za kilkoma gestami, pozostawiając po sobie jednakże aurę niezdrowych emocji, absurdalności poczynań, nagromadzonego brudu. Cierpią i zabijają się nawzajem, nie widząc żadnej alternatywy dla takiej piekielnej egzystencji.

Miłosne spełnienie jest iluzją. Kobiety to samo zło i dopóki towarzyszą mężczyznom, odwodzą ich od wielkich czynów, skazując na egzystencjalną klęskę. Jednak uwolnienie się od myśli o nich jest złudne, a kiedy ich zabraknie, nic nie jest już takie samo, a świat i tak ulega zagładzie. Taki wniosek można wyciągnąć, śledząc losy bohaterów największego sukcesu Vasariego *L'angoscia delle macchine*<sup>469</sup> (*Niepokojące maszyny*). Autor odwraca się tu od futurystycznej tradycji, gdy pokazuje widzom skutki wojny wypowiedzianej naturze i zawierzenia „mechanicznej” dyscyplinie. Okazuje się jednak wiernym futurystą jako piewca cywilizacji nowych mężczyzn, którzy zastąpili miłość do kobiety nową namiętnością. Ten motyw rozwijali futuryści z zastanawiającą konsekwencją. Dla kobiety – która na zawsze pozostała odbiciem biblijnej Ewy i źródłem cierpień mężczyzny – nie ma miejsca w świecie, który stawia przed mężczyzną nowe, wielkie wyzwania i który każe pozostać obojętnym na odwieczny zew natury, zapomnieć o obowiązku prokreacji, a sferę seksualności zredukować do automatycznego odruchu. W tej sztuce walka z Naturą nie ma nic wspólnego z mizoginicznym kaprysem. To wielka wymagająca ofiar wojna, wytoczona cielesności w obronie ducha, każąca rzucić na szalę najwyższy wysiłek woli i skazująca na rany, z których wiele to rany śmiertelne.

**Bacal:** Wyrwaliśmy z siebie ciało naszego ciała. Silni wlekli się z rozdartym sercem, potem zahartowali je wrzącym żelazem. Słabi? Padli. Ilu ich padło? Przez te wszystkie lata trudno byłoby ich zliczyć. Ci, co pozostali, zwyciężyli. Zwyciężyliśmy. Przerażające zwycięstwo! Zrzucić kajdany, w które Natura chciała zakuć nas po wieki. (...) Precz z kobietami, by móc tworzyć, władać, przekraczać samych siebie<sup>470</sup>.

Mimo tego nadludzkiego wysiłku, walka nie została wygrana. W całym królestwie jedynie ludzie-maszyny nie czują zagrożenia obecnością kobiet. Kruchość tej pozornej niezależności dostrzegamy najwyraźniej u Tonchira, ale i inni wciąż muszą mieć się na baczności. Mężczyźni są świadomi klęski swego desperackiego planu, by wymknąć się prawom natury. Taki projekt jest niewykonalny i obecność Lipy uświadamia im to

<sup>468</sup> Nie bez znaczenia dla finału mogła być także intertekstualna gra z niemieckim teatrem ekspresjonistycznym. M. Verdone wskazuje na związki z tekstem Geорга Kaisera *Von morgens bis mitternachts*, gdzie w finale bohater „przyjmuje postawę ukrzyżowanego Chrystusa”, a jej wyrazem jest wyszeptane „Ecce homo”. Por. VERDONE–TTF, s. 51, przypis 2.

<sup>469</sup> Definitywna wersja tekstu *L'angoscia delle macchine* powstała podobno w 1923 r., a jego teatralna premiera odbyła się 27 kwietnia 1927 r. w Teatrze Art et Action w Paryżu.

<sup>470</sup> R. Vasari, *L'angoscia delle macchine*, VERDONE–TIDA, s. 171.

ostatecznie. Ale dramat mieszkańców królestwa maszyn ma znacznie szersze podłoże. Walkę kobietom wydano przecież w imię idei lotu do gwiazd. Lecz odhumanizowana idea, zamiast ku dalekim niebom, zawiodła cywilizację nowych mężczyzn na skraj przepaści. Lipa wieszczy jak Kasandra: „Zapadniecie w sen będący rozkładem. Wszystko runie”<sup>471</sup>. Oto sens współczesnej tragedii: czasy skłaniają do wyzwolenia się z tego, co zwyczajowo ludzkie, ale wyzwolenie to prowadzi tylko w jednym kierunku – do samounicestwienia. I chociaż bohaterowie z uporem sublimują zabite uczucie i niedostępną seksualność, spoglądając w gwiazdy i wzdychając do swych maszyn<sup>472</sup>, ich porażka jest oczywista.

Zatrzymajmy się na chwilę nad budowaną przez Vasariego postacią nowej kobiety. Bowiem Lipa, ambasador wygnanych niegdyś kobiet, powraca do królestwa przemieniona. Kobiety chcą dołączyć do mężczyzn, stały się silne i zdecydowane („Moje towarzyski będą umiały z wami walczyć – są uzbrojone jak wy. Za moim pośrednictwem proszą was, byście przyjęli je do waszego świata. Jeśli odmówicie – wojna”<sup>473</sup>). Ich determinacja jest uzasadniona: prawem natury jest rodzić dzieci. Mężczyźni odebrali im tę możliwość. By ją odzyskać, kobiety przeszły długą drogę. Gdy mężczyźni w katuszach wykuwali swą nową naturę, kobiety czyniły to samo. Wówczas to doszło do naturalnej selekcji. Męskie zarzuty okazały się częściowo słuszne, gdyż wiele kobiet oddało się nieposkromionej lubieżności:

**Lipa:** Kto chciał odzyskać utraconego mężczyznę, wracał do dawnych szalonych czasów. Nowe przyjemności – nowe katusze – nowe tortury. Znow powrócono do bachanaliów ku czci „Plastikowego Boga”. Świątynie przepełniały frenetyczne masy, które rytuał popychał ku mrocznym misteriom. Czerwone noce. Gdy pierwsze dreszcze świtu przenikały znużone ciała – kapłanki uwalniały się z uścisków dzikich zwierząt i fioletowe usta wykrzywiały się, kiedy wdychały zapachy kwietnego łoża<sup>474</sup>.

Te natomiast, które pokonały w sobie demona, stały się kobietami na miarę nowych czasów: „Umarły dla nas wszystkie przyjemności. Odczuwamy tylko jedną potrzebę – okrutną radość. Dać mężczyźnie kontynuatorów tego wielkiego dzieła”<sup>475</sup>.

Odarcie kobiety z cielesności jako remedium na własne lęki zaproponuje już wkrótce Marinetti. Nigdy jednak nie wyartykułuje tego pomysłu z taką mocą. Być może dlatego, że doskonale rozumie, iż „pozbawienie” kobiety ciała wcale nie oznacza zwycięstwa mężczyzny nad przyrodą i nie jest automatyczną przepustką do nieśmiertelności. Ale i dlatego, że Marinetti unika w swoim teatrze ekspresjonistycznych przerysowań. Vasari z kolei odczuwa potrzebę zdecydowanych posunięć, nierozstrzygalnych konfliktów, wyostrzonych do granic kontrastów, uczuć skrajnej desperacji, szaleńczej odwagi, bezprzykładnej determinacji. Tu nic nie może być „letnie” czy „zaleczone”. Świat Vasariego domaga się rozwiązań ostatecznych. Jego postaci nie mogą negocjować. Muszą walczyć, uginając się pod ciężarem własnej niemocy, i ginąć. Natura nie wybacza tym, którzy chcą nad nią zapanować. Ich zwycięstwa są pozorne i krótkotrwałe. Modelowy Człowiek-

<sup>471</sup> Tamże, s. 172.

<sup>472</sup> Futuryści pozostawili wiele śladów uwielbienia dla maszyny. Maszyna niejednokrotnie wcielała się w rolę kochanki-uwodzicielki. Por. cz. I, r. 3.

<sup>473</sup> R. Vasari, *L'angoscia delle macchine*, s. 170.

<sup>474</sup> Tamże, s. 172.

<sup>475</sup> Tamże.

-Bóg, do którego aspirują wielcy nowej cywilizacji, pozostaje niedoścignionym ideałem. Metamorfoza zwykłych ludzi w Ludzi-Bogów okazała się pozorna. Niegasnące pożądanie przypomina o tym nieustannie. Dopóki zaś pozostajemy ludźmi – konkluduje Vasari – musimy pamiętać, że siłą człowieka jest jego człowieczeństwo. I nie wolno go zaprzepaścić nawet dla najbardziej porywających mrzonek.

#### 4. KOBIECA LUBIEŻNOŚĆ, MIAŁKA CODZIENNOŚĆ. PRÓBA KONTRATAKU (U. BOCCIONI, F. CANGIULLO, R. CHITI, D. CINTI, B. CORRA, A. GINNA, F.T. MARINETTI, F. BALILLA-PRATELLA, U. QUINTERIO, E. SETTIMELLI)

Inaczej niż Marinetti i Vasari do problemu relacji płci podeszli inni współtwórcy teatru syntetycznego, upatrując sojuszników w karykaturze i groteskowym przerysowaniu. Futurystyczny teatr lat 1915–1916 był wielkim poligonem doświadczalnym dla tez zawartych w manifestie teatru syntetycznego. Podpisany przez F.T. Marinettiego, Emilia Settimellego i Bruna Corrę dokument, wydany dwa lata po manifestie teatru *variétés*, potwierdzał kierunek zapowiedzianych poprzednio działań i akcentował nowe elementy futurystycznej teatralności. Hasło ironicznej dekompozycji „wszystkich wytartych prototypów Piękna, Wielkości, Podniosłości, Religijności, Drapieżności, Ponętności i Okropności”<sup>476</sup>, zostało wzbogacone o obietnicę: atechniczności, dynamizmu, symultaniczności, autonomii, alogiczności, irrealności<sup>477</sup>. W pierwszym z dokumentów uznano za stosowne wyznaczyć nowemu teatrowi rolę demaskatora szkodliwych społecznie norm: określono go mianem „pouczającej szkoły szczeroci dla mężczyzn” i kobiet, gdyż postawiono przed nim zadanie uwydatnienia męskiej drapieżności i odarcia z frazesu kobiecej natury<sup>478</sup>. Jego przeznaczeniem było „deprecjonowanie miłości idealnej, mechanizowanie uczuć oraz higieniczny gwałt na obsesji cielesnego posiadania, sprowadzanie miłości do naturalnego spółkowania, pozbawienie jej wszelkiej tajemniczości, wszelkiego deprymującego lęku, wszelkiego antyhigienicznego idealizmu” i odebranie racji bytu, zwalczanej tak gorąco przez futurystów lubieżności. Jako teatr „antyakademicki”, przeciwstawiający psychologii to „co nazywamy fizycznym szaleństwem”, i jako szkoła heroizmu, zobowiązał się on uruchomić nową teatralność, ażeby w „sposób zrozumiały objaśniać dominujące w życiu prawa, między innymi nieuchronność kłamstwa, wszechmoc metodycznej woli, która modyfikuje ludzkie siły czy syntezę szybkości + transformacji”, a także obalić wszystkie wyobrażenia „o perspektywie, proporcji, czasie i przestrzeni”. Właśnie z tak ukierunkowanych poszukiwań nowej teatralności i z prag-

<sup>476</sup> F.T. Marinetti, *Il teatro di varietà*, DE MARIA, s. 113.

<sup>477</sup> Por. F.T. Marinetti, E. Settimelli, B. Corra, *Il teatro futurista sintetico*, DE MARIA, s. 111–119.

<sup>478</sup> Por. paragrafy 9, 13, 14 i 18. Ten i następane cytowane tu fragmenty w tłum. A. Zielińskiego, *O DRAMACIE*, s. 299–301.

nienia rozbijania zastanych społecznych struktur oraz norm wyrosły syntezy czyniące niejednokrotnie z relacji mężczyzny i kobiety oś dramatycznego dyskursu. Temat walki z kobiecością miał wymiar konfrontacji pierwiastka męskiego i żeńskiego; czasami oznaczał krytykę kobiecej lubieżności, hipokryzji czy niestałości, kiedy indziej natomiast przynosił obrazy kobiet „wynaturzonych”.

### Ucieczka z dusznego uścisku

Męskiemu dążeniu do transcendencji, ujawniającemu się w walce z kobietą immanencją<sup>479</sup>, poświęcił syntezę *Parossismo*<sup>480</sup> (*Paroksyzm*) Remo Chiti. Przedstawił w niej kobietę tkwiącą w salonie, symbolizującym przestrzeń jej immanencji, i mężczyznę, który stając u progu tej przestrzeni, czuje się jednocześnie wciągany w jej głąb i odpychany poza nią. Jego opór wyraża się w planie świadomym (krytykuje swoją przyjaciółkę, podejrzewa, że miłość, którą go ona darzy, jest mechaniczna i bezmyślna), a także nieświadomym (przybył na spotkanie tylko dzięki policjantowi, który pomógł mu odnaleźć drogę, ponieważ zgubił się w mieście). Bohater znajduje się w kluczowym momencie swego życia, dopiero co stracił orientację w świecie, którego ład i nieuniknioność ciąży mu od dawna. „Życie jest chybionym gestem”, nie ma w nim nadziei na rozwój, zegar dzień po dniu wybija siódmą; to więzienie, graniczący ze śmiercią bezruch. Długotrwałe milczenie doprowadziło go do stanu kompletnego zagubienia. Wreszcie ma odwagę mówić i położyć kres swej mece.

**Mężczyzna:** Nie rozumiesz mnie, ale ja muszę ci wyznać, że napawasz mnie przerażeniem... jesteś wiecznie taka sama, zawsze podobna, jak anatomiczny okaz. ...twoje nieczne ramiona są wciąż gotowe, by mnie zagarnąć, zaś ja nie wiem, czy to ciebie kocham bardziej czy to krzesło, na którym siedzisz; wszystko jest takie nędzne. (...) Dlaczego nie potrafisz rozplątać się w powietrzu, być tu, nie będąc, przeniknąć do Przestrzeni, wnikać w nieskończony czas, (...) wznieść się na wyżyny eteru<sup>481</sup>.

Konieczność zerwania krępujących więzów jest tak silna, że doprowadza bohatera do samobójstwa. Wyskakuje on przez okno salonu ze słowami: „Chcę się od tego uwolnić”.

Podobnie jak u Chitiego, również w syntezie *Verso la conquista*<sup>482</sup> (*Na podbój*) Bruna Corry i Emilia Settimelli go to na kobietę spada ciężar oskarżeń o męskie niespełnienie. Schemat jest podobny, choć tragiczny posmak poprzedniego finału ustępuje miejsca ironicznej aurze. Tym razem oboje bohaterowie znajdują się już w przestrzeni immanencji. Kobieta pieści „perfidnie” mężczyznę, namawiając, by jej nie opuszczał. On z kolei stara się wyjaśnić jej przyczynę swojej decyzji. Pragnie walczyć, zdobywać, chce ruchu i poczucia siły. Z wyraźnym trudem przeciwstawia się słodczy kobiecych pieszczot,

<sup>479</sup> Terminy „transcendencja” i „immanencja” w kontekście walki płci zastosowała Simone de Beauvoir w swej słynnej, należącej dziś do klasyki feminizmu książce *Druga Płeć* (Paris 1949), por. przypis 356. Pojęcia te mają tam czytelny egzystencjalistyczny rodowód i oznaczają odpowiednio możliwość wykroczenia poza teraźniejszość i wpływania na kształt przyszłości oraz zamknięcie i niezależnienie od czynników zewnętrznych, a w efekcie brak wpływu na kształt przyszłości.

<sup>480</sup> R. Chiti, *Parossismo* (TFS–Avvenimenti–1915), TFS–1916, s. 53–56.

<sup>481</sup> Tamże, s. 56.

<sup>482</sup> B. Corra, E. Settimelli, *Verso la conquista* (TFS–Avvenimenti–1915), TFS–1993, s. 58–61.

dlatego raczej błaga o prawo do wolności, niż je egzekwuje. Związek z kobietą oznacza dlań stan niegodny, nikczemny, niecny. Rysuje wyraźny obraz swej niewoli, wszak jej łzy i uśmiechy są jak łańcuchy, które przykuły go do ziemi. Kochać mężczyznę to pozwolić mu odejść, potęgując jego miłość do Heroizmu i utwierdzając go w znaczeniu misji, jaką ma do spełnienia. Mężczyzna w Idei upatruje sensu swej egzystencji. „Jest ci obca moja Idea, moja misja! Ach! Moja Idea! Jest większa niż wszechświat, jest doskonalsza niż słońce”<sup>483</sup>. Kobieta jest jednak głucha na wszelkie wyjaśnienia. Nie rozumie swego kochanka i uparcie błaga, by przy niej pozostał. Mężczyzna jednak poddał się już autosugestii i nic nie przeszkodzi jego dążeniu. „Żegnaj, Anno! Ruszam na podbój, jestem panem mego wewnętrznego Boga, jestem nieśmiertelny”<sup>484</sup> – wykrzykuje na odchodnym i... spada ze schodów, poślizgnąwszy się na skórcie figi.

Mężczyzna pragnie uwolnić się od więzów łączących go z kobietą i poprzez jej osobę przykuwających go do ziemi. Ziemia to oczywisty symbol codzienności, rozumianej jako przeciętność i miałość, bezruch i śmierć. Kobieta to jej współniczka. Próba odzyskania wolności jest więc zupełnie zrozumiała, tym bardziej że za bohaterami przemawiają nie lada argumenty. Ich przekonanie o wielkości idei, którym pragną podporządkować swój świat, jest tak prawdziwe, że przez moment także widz zaczyna im ufać i popierać ich zbożne starania. Czy jednak wielkie idee są takimi w istocie? Co oprócz własnej egzaltacji mogą mieć do zaproponowania światu bohaterowie obu sztuk? Wszak uraczyli uszy zakochanych kobiet tylko ogólnikami. Czy więc w swych postanowieniach mknęli ku glorii, czy jedynie uciekali przed rzeczywistością?

Ironiczny dystans do wielkiej futurystycznej idei lotu do gwiazd jeszcze wyraźniej unaocznia synteza Pratelli *Notturmo*<sup>485</sup> (*Nokturn*). Tym razem w dzielonej przez małżonków przestrzeni immanencji (pokój na poddaszu) znajduje się otwór (okno) prowadzący ku transcendencji. Małżonek stoi przy oknie i patrzy uparcie w gwiazdy, podczas gdy zdesperowana żona na próżno usiłuje zwrócić na siebie jego uwagę. Zachowanie męża nie zmienia się nawet wówczas, gdy do mieszkania wkraczają złodzieje. Pozostaje niewzruszony i nieobecny, gdy porywają mu żonę, a jego samego okładają razami. Gdy wreszcie zostaje sam, barykaduje drzwi i „w ekstazie” powraca do kontemplacji gwiazd.

Ta sztuka to kolejny dowód na to, że nie można zamknąć futurystycznego dyskursu na temat relacji płci w ramach mizoginicznych dychotomii. To nie kobieta jest nieszczęściem mężczyzny, na kobiecie ewentualnie koncentruje się męska frustracja, wywołana własną niemocą. Sny o potędze nic nie kosztują i można śnić je na jawie. Marzenia o Idei, o misji mogą osłodzić nawet najbardziej przeciętny żywot. Na zawsze jednak pozostaną wyłącznie marzeniami. Ich właścicielom brak natomiast pomysłu, w jaki sposób wydobyć się z otchłani codzienności i uczynić ze swego miałkiego istnienia szlachetny, heroiczny projekt. Każda podjęta próba kończy się porażką. Dlatego dość komfortowym rozwiązaniem jest pogrążanie się w iluzji, że przyczyna zła kryje się gdzieś obok, że własna niemoc to wynik kosmicznego megaspisku, którego narzędziem jest istota najbliższa, a przecież Inna – Kobieta. Tym sposobem wyolbrzymiona i skarykaturalizowana diabelska immanencja kobiety, wysysająca w siebie męską transcendencję, staje się

<sup>483</sup> Tamże, s. 60.

<sup>484</sup> Tamże.

<sup>485</sup> F. Balilla Pratella, *Notturmo* (TFS–Avvenimenti–1915), TFS–1993, s. 67–70.

rodzajem alibi, usprawiedliwiającym wewnętrzną pustkę i niemoc oraz chęć ucieczki przed jej uświadomieniem. Świadomość pustki to świadomość śmierci. Trudno jednak nieść ją w sobie, o wiele łatwiej jest obarczyć jej ciężarem tę, którą już u zarania ludzkich dziejów zamknięto w wąskim kręgu cielesności i materialności. Dlatego pragnienie uwolnienia się od kobiet może być jedynie pozorne, bo wraz z jego spełnieniem trzeba będzie stanąć w obliczu nagiej prawdy: gwiazdy są nieosiągalne. I to bynajmniej nie dlatego, że na drodze do nich staje Inny.

### Zuchwałe i niestałe

W swoich manifestach i publicystyce futuryści chętnie mierzyli się z tematem kobiecej lubieżności. Z niewieściej lubieżności uczynił bohaterkę swej syntezy Boccioni. Jego *Garçonnière*<sup>486</sup> (*Garsoniera*) charakteryzuje jednak nietypowa dla teatru syntetycznego organizacja przestrzeni. Tym razem to kobieta przejmuje inicjatywę i to ona wkracza w obszar miłosnej rozkoszy. Czyni to jednak z właściwą sobie przewrotnością. Jej zachowanie jest owocem hipokryzji i braku odwagi. Do zaspokajania swych żądz potrzebuje pretekstu, lecz gdy okoliczności jej sprzyjają, nie ma żadnych hamulców. Jest ich pozbawiona również zdradliwa bohaterka *Grottesco*<sup>487</sup> (*Grotteska*) Ulrika Quinteria. Gdy przygnieciony rutyną codzienności mąż urzędniczyzna umiera za biurkiem, małżonka w tym czasie oddaje się zakazanej miłości. W obliczu zwłok męża nie tylko nie odczuwa żadnych wyrzutów sumienia, ale w naturalny sposób daje wyraz uczuciowej pustce, jaka towarzyszyła małżeńskiej relacji.

Kobietę można by oskarżyć i o inne niepożądane cechy. W *Di tutti i colori*<sup>488</sup> (*We wszystkich barwach*) Cangiullo okazuje się ona przebiegłym graczem, który potrafi czerpać korzyści ze swej niemoralnej konduity. Cangiullo bierze na cel fundamentalną dla mieszczańskiego świata ideę rodziny. Nie ma tu jednak mowy o rodzinnym stadle. Jest kobieta i jej syn, będący owocem wolnej miłości, a także przekonani o swym ojcostwie mężczyźni, kolejno składający jej wizytę, by uregulować kwestię alimentów. Zamiast miłości są pieniądze i farsa uczuć. Upokorzenia kobiety z powodu konieczności przyjęcia pomocy oraz ojcowskiej dumy zredukowanej do taniej satysfakcji: „Masz moje nazwisko, masz mój kolor włosów”. Bohaterka sztuki jest niecną oszustką, kolejnym dowodem na słuszność poglądów Moebiusa<sup>489</sup>. Jednak pozbawiona wszelkiej psychologii synteza, wykorzystująca zabieg powtórzenia dla spotęgowania efektu dramatycznego, wydobywa równocześnie znaczący rys męskiej postawy: kolejni „ojcowie” przybywają, potwierdzają swą męskość w osobie syna, płacą i... uwalniają się od kłopotu. Miłość zostaje zastąpiona przez kłamstwo i finansowe transakcje. Kobieca hipokryzja i przebiegłość jest więc ewidentnie cechą narzuconą, będącą naturalną konsekwencją ładu, który przecież nie jest dziełem kobiety.

Podobnie trudno jest, choć już z innych przyczyn, oskarżać kobiety o niestałość. Jak wszystko, tak i uczucie musi włączyć się w strumień rzeczywistości, rezygnując z wszel-

<sup>486</sup> U. Boccioni, *Garçonnière* (TFS–Avvenimenti–1916), TFS–1993, s. 37–39.

<sup>487</sup> U. Quinterio, *Grottesco* („L’Alba”, Bologna, wrzesień 1915, nr 6), TFS–Avvenimenti–1916, s. 25.

<sup>488</sup> F. Cangiullo, *Di tutti i colori* (TFS–Avvenimenti–1915), TFS–1993, s. 129–132. Por. s. 85.

<sup>489</sup> Por. s. 135.

kich dążeń do zachowania niezmiennego kształtu. Zakochani czują, że bergsonowskie trwanie, obok poczucia cudownej wolności, niesie z sobą brak oparcia w stałych jakościach i przecucie, że odtąd budowanie jakichkolwiek więzi będzie wymagało rezygnacji z wszelkich pewników. Świadomość nietrwałości uczuć nie jest komfortowa. Jeżeli miłość z taką łatwością przeradza się w nienawiść, a przyjaźń w obojętność, to myślącemu człowiekowi pozostają dwa równie niesatysfakcjonujące rozwiązania. Albo, chcąc uczestniczyć w życiu społecznym, zaakceptuje grę pozorów, tłumiąc w sobie szczere uczucia w stosunku do innych (by nie doznawać bólu w wypadku zdrady) i strach przed własną niestałością (by nie budzić niechęci do samego siebie), albo skaże się świadomie na samotność, odbierając sobie możliwość transcendencji, która jest mu niezbędna do życia jak powietrze i woda. Przed takim dylematem stają bohaterowie syntez Arnalda Ginny i Bruna Corry *Alternazione di carattere*<sup>490</sup> (*Zmienne charaktery*) oraz Umberta Boccioniego *Prugne verdi*<sup>491</sup> (*Zielone śliwki*).

W pierwszej propozycji autorom potrzeba jedynie piętnastu kwestii, ażeby przeprowadzić nas przez wszelkie uczuciowe zawilości męsko-damskiej relacji, począwszy od szalonej miłości i namiętności, poprzez gniew, po odrazę i pogardę. Niestalość oraz emocjonalna skrajność charakteryzuje obie strony i czyni możliwy jedynie taki związek, który jest nieustającą walką. W drugiej z syntez odpowiedzialnością za uczuciową niestałość, a nawet swoisty uczuciowy wampiryzm, zostaje obarczona kobieta. Sztuka nosiła przez pewien czas podtytuł „kondensacja problemu kobiecego”, co także ukierunkowywało jej odbiór. Bohaterami są młodzi, piękni oraz eleganccy mąż i żona, uchwyceni w sielankowym nastroju chwili, gdy kobieta wyraża swą głęboką wdzięczność dla męża za dobro, jakiego doświadczyła w małżeńskim stadle. Nagle w drzwiach staje nieproszony gość, który w jednej chwili zawładnie przestrzenią małżeńskiej miłości, czyniąc w niej prawdziwe spustoszenie. Często wykorzystywane przez futurystów: kondensacja i akceleracja zdarzeń pozwoliły w groteskowy sposób oddać bezwzględna kobiecą naturę. Kobieta-wampir natychmiast zawiera pakt ze swą nową ofiarą, a jego podłoże stanowi wspólne upodobanie do zielonych śliwek. A mąż? No cóż, nie ma złudzeń. Przerażony rozwojem sytuacji, komentuje ją: „Już po mnie”<sup>492</sup>. Okazuje się więc, że pierwszy wyraźny mizoginiczny akcent w futurystycznej syntezie wynika nie tyle z obaw przed tajemniczą kobiecością, stającą na drodze męskiej transcendencji, kobiecą zaborczością, czy taką czy inną ludzką wadą, ile z niewiary w siłę jej uczucia i z obawy, że może go zabraknąć.

Równie zdradliwa jest bohaterka *Teatryku miłości* (*Teatrino dell'amore*)<sup>493</sup> Marinettiego. Zakazana miłość sprowadziła nawet pod męzowski dach. Właściwie zdrada nie zagraża mężczyźnie wyłącznie wtedy, gdy jego partnerka jest nieatrakcyjna, albo gdy oboje są już starymi ludźmi. Bardzo przekonujący, choć pojedynczy przykład zgodnego pożycia znajdziemy w syntezie Corry i Settimellego *Passatismo*<sup>494</sup> (*Paseizm*). Starzy małżonkowie pędzą swój paseistyczny żywot, dzieląc zgodnie dni według pór posiłków i dyskutując o jedzeniu oraz trawieniu. Ich więź jest tak idealna, że nawet śmierć

<sup>490</sup> A. Ginna, B. Corra, *Alternazione di carattere* (TFS–Avvenimenti–1915), TFS–1993, s. 155–156.

<sup>491</sup> U. Boccioni (TFS–Avvenimenti–1915), *Prugne verdi*, TFS–1993, s. 40–44.

<sup>492</sup> Tamże, s. 44.

<sup>493</sup> F.T. Marinetti, *Teatrino dell'amore* (TFS–Avvenimenti–1915), TFS–1993, s. 160–164. W polskim tłumaczeniu J. de Witt, sztukę opublikował „Zdrój” 1919, z. 5, s. 109.

<sup>494</sup> B. Corra, E. Settimelli, *Passatismo* (TFS–Avvenimenti–1915), TFS–1993, s. 149–151.

przychodzi po nich w tym samym momencie. Podobnie idealnie prezentuje się więź bohaterów *Simultaneità*<sup>495</sup> (*Symultaniczność*) Marinettiego. I tym razem pozorną zgodność charakterów należałoby raczej utożsamiać z podobną u obojga biernością oraz przeciętnością. Czy jednak towarzysząca im w symultanicznym planie sceny kokota to tylko ślad zainteresowania futurystów teorią światów równoległych, czy też może zmateriaлизованe marzenie mężczyzny, by zamienić towarzystwo swej przewidywalnej, nudnej żony na kuszącą postać kobiety sprzedajnej? Kokota to istotnie skuteczne lekarstwo na małżeńską nudę, która swego czasu tak bardzo nurtowała Marinettiego, że walce z nią podporządkował swoją sztukę *Elettricità* (por. s. 145).

Uznając własną niestałość za cechę naturalną i niepodlegającą dyskusji, futuryści domagają się jednak bezwzględного oddania ze strony swych partnerek. Obawy związane z możliwością utrzymania zadowolającego związku są jednak wywołane nie tylko strachem przed kobiecą niestałością.

Innym akcentem, który przedostaje się nieśmiało do futurystycznego teatru, jest sadyzm. Może on mieć oblicze zaprawionej czarnym humorem bezmyślności, zaskakując skutecznie widzów, jak w sztuce *Regalo*<sup>496</sup> (*Prezent*) Cintiiego. Może także, pomimo mniej drastycznej treści, wprowadzić do wspólnej przestrzeni nowy rodzaj niepokoju. Za przykład niech posłuży *Maschera*<sup>497</sup> (*Maska*) Pratelli. Mąż nakłada na twarz wielką białą maskę i staje w niej przed żoną. Początkowo kobieta dobrze się bawi, lecz milcząca uparcie maska zaczyna ją niepokoić. W końcu rozbawienie przeradza się w paniczny lęk kobiety, która, chociaż doskonale zdaje sobie sprawę, że pod maską ukrywa się mąż, zaczyna utożsamiać postać z jakąś obcą istotą, a nawet śmiercią. Dopiero gdy jest bliska ataku hysterii, mąż odkłada maskę, obracając całe zdarzenie w niewinny żart. Z pewnością może on być postrzegany w kategoriach zabawy, jak również jako próba walki z zastanym, statycznym układem. Ujawnia jednak niebezpieczną złożoność i skrajność emocji, jakie istnieją między ludźmi, a zarazem pokazuje, jak delikatna granica dzieli bezmyślność i premedytację, miłość i nienawiść, dawanie radości i zadawanie śmierci. Uświadamia też, że tak naprawdę, żyjąc w związku, mężczyzna i kobieta pozostają nieznanymi się nawzajem ludźmi, którzy nigdy do końca nie przestają odczuwać przed sobą lęku.

Do grupy autorów sięgających po tę tematykę, dopisał się po latach F.T. Marinetti. Bohaterami jego złożonej z trzech scen syntezy *Bianca e Rosso*<sup>498</sup> (*Bianca i Rosso*) są Forte i jego „druga dusza” Rosso oraz Luce i jej „druga dusza” Bianca. W pierwszej scenie Forte i Dolce siedzą na ławce ustawionej na środku pustej sceny i prowadzą miłosny dialog. Są szczęśliwi, lecz na ich szczęściu kładzie się jakiś cień, z którym konwenują ich czarne ubrania i czarne tło sceny. Forte jest zdania, że każda miłość niesie żalobę po czymś, z czego – w obliczu miłości – trzeba zrezygnować. Rozmowę i miłosne porywy utrudnia dochodzące spod ławki chrapanie śpiących Bianki i Rossa. Jednak Dolce nie przywiązuje do niego zbyt wielkiej wagi, wszak miłość wszystko zwycięża.

<sup>495</sup> F.T. Marinetti, *Simultaneità* (TFS–Avvenimenti–1915), TFS–1993, s. 157–159.

<sup>496</sup> D. Cinti, *Regalo* (TFS–Avvenimenti–1915), TFS–1993, s. 83–87.

<sup>497</sup> F. Balilla Pratella, *Maschera*, TFS–Avvenimenti–1916, s. 10–11.

<sup>498</sup> Premiera sztuki *Bianca e Rosso* Marinettiego odbyła się w 1923 r. w Teatro degli Indipendenti, reż. A.G. Braglia. Opublikowano ją w „Noi”, 1924, nr 6–7–8–9 i kilkakrotnie przedrukowywano.

W drugiej scenie miłość doprowadza kochanków na próg „szaleństwa lub śmierci”<sup>499</sup>. Opadają z sił, a ich miejsce zajmują, leżący dotąd na ziemi, Bianca i Rosso. Bianca ma białą twarz, białe włosy i białą tunikę, Rosso ma czerwone włosy oraz twarz i nosi czerwoną piżamę. Obudziwszy się ze snu, przeciągają się, a następnie szybko zrywają się na równe nogi i ruszają w szaleńczy tan. Tymczasem Forte i Dolce nieruchomieją, lecz już po chwili ponownie zaczynają oddawać się pieszczotom. Ich aktywność ochładza entuzjazm Bianki i Rossa. W końcu, skryci za kanapą, zamierają w bezruchu. Ale tylko na chwilę, gdyż wkrótce Rosso rzuca się na Biankę i zaczyna ją dusić. Nie wywołuje to żadnej reakcji pierwszej pary, która zaczęła nowy płas. Partnerzy są jednak sobie obcy. Dolce posyła całusy Rosso, a Forte Biance.

W końcowej scenie Forte i Dolce zasnęli, a Bianca i Rosso przykucnęli w rogu sceny tyłem do publiczności i wydają się nad czymś radzić. Wreszcie dochodzą do wniosku, że kochankowie zdręczyli się wzajemnie swoją miłością:

**Bianca:** Plakali. Kochali się. Kłamali. Zdręczyli się. A teraz wciąż dręczą się we śnie. Nie mają powodów, żeby cierpieć. Stworzyli sobie sztuczne cierpienie.

**Rosso:** Nie mogli strawić szczęścia! Nikt nie może go strawić. Wszyscy nim wymiotują (...)<sup>500</sup>.

Aby przerwać cierpienia kochanków, Bianka i Rosso rzucają się na nich, by ich uduśnić. Jednak śpiący budzą się i energicznie się bronią. Wreszcie wszyscy zbiegają ze sceny. Opada kurtyna. Słychać dwa wystrzały z pistoletu. Na scenę wkracza Autor: oznajmia, że pozostawi interpretację ostatnich zdarzeń widzom, gdyż przeraża go „dopowiedziany symbolizm”.

Sztuka powstała w roku 1923, a więc w okresie, gdy futuryści przedsięwzięli już wiele świadomych działań artystycznych promujących zarówno alogiczny i antypsychologiczny teatr syntetyczny, jak i teatr koloru. Także ten tekst ilustruje zainteresowanie Marinettiego takim właśnie teatrem. Autor zaprasza na scenę cztery „ludzkie” osoby dramatu, lecz ma się wrażenie, że z każdą chwilą coraz bardziej upodabniają się one do marionetek. Kondensacja czasu akcji, maksymalne uproszczenie działań postaci i lekki, żartobliwy ton, zbliżające utwór do słynnych *Prugne verdi* czy *Alternazione di carattere*, wywołują ten sam co u Boccioniego, Ginny i Corry groteskowy efekt i prowadzą do podobnej konkluzji, że w dobie nie do końca uświadomionych, symultanicznych uczuć, każda miłość jest błagą, a jeśli nawet nią nie jest, w każdej chwili może się nią stać. A „winnymi” takiego stanu są wszyscy uczestnicy gry w życie, bez względu na płeć.

## Galeria osobliwości

Choć twórcy teatru syntetycznego dalecy byli od mizoginicznych uproszczeń, w ich syntezach znalazło się miejsce dla wizerunków kobiet niebezpiecznych. Są to: kobieta potwór, kobieta wampir, kobieta kazirodca oraz kobieta przekraczająca granice płci. Wpisują się one w nurt antyfeministycznego imaginariów swoich czasów, choć trudno traktować je jednoznacznie jako głos potępienia. Dzieje się tak z pewnością z powodów,

<sup>499</sup> F.T. Marinetti, *Bianca e Rosso*, MT/III/89.

<sup>500</sup> Tamże, s. 93.

które rozważaliśmy powyżej, ale i z czystej potrzeby szukania oryginalnych oraz ekscytujących publiczność tematów.

Tematem, który nie pozostawia widzów obojętnymi, jest z pewnością incest. Włączył go do repertuaru poczynań swych dekadencjki herosów d'Annunzio, lecz ograniczył się do kazirodczych uczuć między rodzeństwem. W gronie futurystów o inne rodzinne warianty incestu pokusił się Ruggero Vasari. Tymczasem Pratella zaproponował kazirodcze uczucie matki do syna. Jego *Primavera*<sup>501</sup> (*Wiosna*) to, zgodne z teoretycznymi zapowiedziami, nagromadzenie niespodzianek. Przede wszystkim syn jest spotworniałym, przerażającym swym wyglądem i zachowaniem, młodzieńcem fetyszystą. Matka wyraźnie stara się, by miał kobiece towarzystwo, lecz niechęć, jaką wzbudza on u dziewcząt, wyklucza zaspokojenie żądź nastolatka. Wówczas sama wciela się w rolę kochanki, czyniąc to z namiętnym oddaniem.

Równie nieprzewidywalna i uzbrojona w niezwykłą moc wydaje się – ukryta przed oczami widzów, lecz będąca sprawczynią akcji – bohaterka *Il corpo che sale*<sup>502</sup> (*Wznoszące się ciało*). Zapewne żartobliwie nawiązująca tytułem do dzieła Duchampa, synteza jest okazją, by zakpić z mieszczańskiej moralności i zdystansować się od panującej powszechnie wiary w moc hipnozy oraz innych spektakularnych aktów woli. Przerażeni lokatorzy zamieszkujący kolejne piętra budynku spostrzegają wlatujące ku niebu męskie ciało, które zachowuje się tak, jakby wsysała je jakaś potężna siła. Wątpliwości rozwiewa wszyskwiedząca dozorczyńni: to lokatorka z ostatniego piętra wciąga na górę mocą spojrzenia kochanka, który nie mógłby inaczej przekroczyć progu porządnej kamienicy.

Ważną postacią w galerii kobiet potworów jest Żona z syntezy Cintiiego *Regalo* (*Prezent*). Gdy powracający z podróży mąż przywozi kobiecie nowy kapelusz, jej zachwyty jest tak wielki, że nie dostrzega ona faktu, iż kapelusz osadzony jest na odciętej i jeszcze krwawiącej głowie jakiejś elegantki.

Innym niepokojącym tematem była z pewnością kwestia przekraczania granic płci. Literatura dekadentyzmu dostarczyła już przykładów zainteresowania pisarzy tym problemem. Tym razem sięga po niego Francesco Cangiullo w syntezie *Compenetrazione e simultaneità*<sup>503</sup> (*Kompenetracja i simultaniczność*). Książę Gaston, Księżna Georgetka, a także niejaki Georges to główne postaci tej nie do końca jasnej historii, opowiadającej o kobiecym pragnieniu przekroczenia granic płci i wtargnięciu w obszar pożądania zarezerwowanego dla płci przeciwnej. W pierwszym akcie kilkuminutowej syntezy znudzona kobiecością Księżna marzy: „Wdziać męskie spodnie... kochać jak mężczyzna... zawiązać wąsa... bo naturalnie miałabym wąsa”<sup>504</sup>. W drugim akcie Georges oczekuje Księżnej. Nagle w drzwiach staje wąsaty Gaston z zawołaniem: „Moja słodka Georgetko, jakże cię kocham”<sup>505</sup>. Georges rozpoznaje w nim Księcia. Odwieczne ludzkie marzenie, by poznać seksualność płci przeciwnej, któremu wyraz dają już mityczne przygody Tejrezjasza, łączy się z pragnieniem doznania najwyższej rozkoszy, a może nawet osiągnięcia androgynicznej pełni. Jednak to pragnienie – oparte na biseksualnym doświadczeniu – wyrasta,

<sup>501</sup> F. Balilla Pratella, *Primavera* (TFS–Avvenimenti–1915), TFS–1916, s. 58–60.

<sup>502</sup> U. Boccioni, *Il corpo che sale* („Vela futurista”, Napoli, 23–31 grudnia 1915), TFS–1993, s. 45–47.

<sup>503</sup> F. Cangiullo, *Compenetrazione e simultaneità*, TFS–Avvenimenti–1916, s. 15.

<sup>504</sup> Tamże.

<sup>505</sup> Tamże.

inaczej niż mit romantycznej androgynii, z indywidualnego projektu transseksualnego. Intrygował on Théophile'a Gautiera, Joséphina Péladana, Rachilde czy Catulle Mendésa. Wola zmiany płci (czasem jedynie dzięki przebraniu), a co za tym idzie – odwrócenia ról seksualnych, może wynikać z uświadomionego lub nieświadomionego pożądanego. Księżna rozpoznaje w sobie to pragnienie. Oznacza to jednak konieczność wkroczenia na teren doznań zarezerwowanych dla mężczyzny. Ambicja upodobnienia się do mężczyzny ma jednak w dekadentyzmie złą sławę. Oceniane wyłącznie z męskiej perspektywy piękno kobiety-przedmiotu nigdy nie dorówna pięknu efeba hermafrodyty. Dlatego jedyny obszar, do którego przyznano kobiecie prawo, to obszar kobiecości. Każda próba niesubordynacji, tzn. porzucenia roli przedmiotu i przejęcia roli działającego wolnego podmiotu, jest traktowana jako przejaw wynaturzenia i napiętnowana. Ale autor syntezy nie zajmuje określonego stanowiska w posiadającym barwną i bogatą tradycję temacie. Zdaje się raczej wskazywać, że płęć jest kwestią wyboru i że jej obszar posiada nie do końca określone granice. Cangiullo nie podziela tu właściwego pisarzom dekadentyzmu przekonania o niesymetryczności w dziedzinie płci, nie protestuje przeciwko dopuszczeniu kobiety do obszaru zajętego przez mężczyzn. A oddając sprawiedliwie każdemu z bohaterów po jednym akcie, zdaje się nawet akceptować ich seksualną równość.

Docenienie artystycznych walorów transgresji, horroru, czarnego humoru wpisuje się w, zakrojone na szeroką skalę, futurystyczne poszukiwania oryginalności i wiąże się z pragnieniem zaskakiwania widza. Wykorzystanie ikonicznych kobiecych postaci doby dekadentyzmu – ocierających się, a nawet nurzających w perwersji – to próba nowatorskiego i żartobliwego nawiązania do, mnożących się w literaturze oraz sztukach plastycznych, krwawych Salome, nieprzeniknionych kobiet-Sfinksów czy obezwładniających Judyt. Kobieta-źródło zła okazuje się wymarzoną bohaterką awangardowych dramatów, których dynamika i ograniczona przestrzeń zdają się dość skutecznie egzorcyzmować jej niebezpieczne moce. Do głosu dochodzi natomiast obawa przed własną niemocą, brakiem dostatecznej siły, pozwalającej realizować szczytne cele i nadać sens własnej egzystencji, oraz zupełnie przyziemny strach przed utratą stanu posiadania, czyli przed zdradą kobiety-kochanki.

## Rozdział drugi: TERROR HISTORII

### 1. NEGATYWNE DIAGNOZY POLITYCZNE W PREFUTURYSTYCZNEJ DRAMATUGII MARINETTIEGO

#### Zamiast prologu. Śladem bohatera tragicznego

Nie wiadomo dokładnie, kiedy młody Marinetti po raz pierwszy sięgnął po pióro, by zmierzyć się z dramaturgiczną formą. Z pewnością jednak stary wiek zbliżał się ku schyłkowi, a wielu zamożnych, wykształconych i żądnych czynu młodzieńców szukało dla siebie etycznych oraz estetycznych wzorców wśród bohaterów dekadentckiej prozy d'Annunzia. Nietrudno doszukać się jego wpływów w pierwszej sztuce młodego poety, któremu znajomość francuskiego romantyzmu i symbolizmu<sup>506</sup> pozwoliła szukać inspiracji także poza dziełami włoskiego Mistrza. Celem Marinettiego było bowiem zmierzenie się z tradycyjnym romantycznym tematem patriotyzmu oraz wielkiej miłości, która musi pokonać liczne przeszkody i która sama w końcu staje na drodze patriotycznemu obowiązkowi. Aby dać wyraz takim uczuciom, sięgnął do odległej historii. Pierwszym bohaterem Marinettiego został nieco starszy od niego samego, trzydziestoletni dowódca wojsk weneckich w służbie Republiki, Paolo Baglione. Tłem sztuki stała się walka buntowników w obronie miasta przed ewentualną, przyszłą tyranią tak dobrze zapowiadającego się wodza.

Trudno by chyba utrzymać tezę, że to hipotetyczne skądinąd zagrożenie usprawiedliwia skomplikowany i dramatyczny ciąg zdarzeń. Zresztą akcja w wielu miejscach ewidentnie trzeszczy w szwach. Ale przecież ta pisarska próba nie służy realizmowi, choć zapewne jest próbą warsztatu; Marinetti szuka w niej raczej ujścia dla uczuć, które już od dawna stanowią ważny element jego własnej osobowości i które już do końca życia poety będą stanowić o jego pisarstwie. Będziemy mogli przekonać się, że składają się one na dwa obsesyjnie powracające wątki: nazwijmy je umownie sferą uczuć i pragnień zmysłowych oraz sferą uczuć heroiczych i patriotycznych.

Różne odcienie patriotyzmu, odwaga, determinacja, konsekwencja i poczucie moralnego obowiązku charakteryzują właściwie wszystkich bohaterów tej tragicznej i mrocznej historii. Jest to uczucie niepodważalne w wypadku spiskowców, pięknej Rosalby

---

<sup>506</sup> Marinetti z entuzjazmem oddał się dziełu propagowania francuskiej poezji symbolistycznej na terenie całych Włoch. W tym celu odwiedzał teatry, gdzie wygłaszał odczyty i recytował wiersze Baudelaire'a, Mallarmégo, Verlaine'a, Rimbauda i innych. Zdobył w ten sposób sporą popularność i uznanie mieszczańskiej publiczności.

Candiano<sup>507</sup>, samego Paola, a nawet weneckiego ludu, któremu – idąc za wskazaniem romantyzmu – także oddał Marinetti wycinek stworzonego przez siebie świata. Patriotyzm przenika również poboczny, acz znaczący wątek ślepego Giovanniego, który stracił wzrok, gdy ku chwale miasta budował potężny okręt Fortunatę, zapowiedź jego przyszłych militarnych triumfów. Musi zastanawiać tak silna potrzeba mówienia o miłości do ojczyzny u obywatela kraju, który, bądź co bądź, właśnie wybił się na niepodległość. Młode państwo włoskie stało się faktem (przypomnijmy, że ostateczne zjednoczenie Italii nastąpiło po 11 latach walk i zabiegów politycznych w roku 1871) i zdążyło już rozczarować zdecydowaną większość narodu. Czy więc patriotyzm Marinettiego rodził się z potrzeby serca, niezależnie od społeczno-politycznej aury, w jakiej przyszło mu dorastać i dojrzewać, czy też impulsów należałoby poszukać w czynnikach zewnętrznych?

Z pewnością dziecięce i młodzieńcze lata Marinettiego były okresem wyjątkowych napięć w Europie. Także egipska Aleksandria, w której poeta przyszedł na świat i dorastał, była teatrem twardych rozgrywek politycznych między krajami europejskimi, mającymi coraz większe apetyty kolonialne oraz lokującymi nadzieje na zaspokojenie ich właśnie na Czarnym Łądzie. Włochy starały się zachować czujność, lecz nieugruntowana pozycja na arenie międzynarodowej czyniła to zadanie nad wyraz trudnym. Wybrany przez Marinettich na czasową ojczyznę Egipt stał się terenem szczególnie intensywnych zabiegów dyplomatycznych Włoch. Rywalizowały tam one o wpływ z Anglią, stawiając jednak bardziej na wspólne przymierze niż otwartą konfrontację. Ten alians kosztował Italię najwięcej w czasie sudańskiej wojny Mahdiego. W roku 1887 głośnym echem odbiła się rzeź włoskich żołnierzy w Dogali, dokonana przez wojsko rasa Aluli<sup>508</sup>. Zaangażowane środki nie znajdowały przełożenia na afrykańskie zdobycze terytorialne. W dodatku wciąż pozostawała niezafatwiona kwestia przejętego przez Austrię Trydentu i Triestu. Polityczne napięcie odczuwali zwłaszcza ci Włosi, którzy przebywali z dala od kraju. Niejednokrotnie musieli bronić się przed aktami niechęci do swojej ojczyzny. Prasę (krajową i włoskojęzyczną poza granicami Italii) raz po raz zalewały retoryczne, propagandowe komentarze. Coraz większą rolę odgrywało w nich słowo „heroizm” używane we wszelkich możliwych kontekstach. Mit Afryki – ziemi przynależnej Włochom prawem dziedziczenia po rzymskich przodkach – na stałe zagościł we włoskim życiu narodowym. Eksploatowany odtąd systematycznie i konsekwentnie, wkrótce stał się osią włoskich kolonialnych mrzonek, przyczyniając się z czasem do zwycięstwa faszystowskiej ideologii. Niepokój i brak stabilizacji wyczuwali nawet najmłodszy. Oto co pisze Marinetti o atmosferze, jaka panowała w szkole, do której uczęszczał: „W czasie godzin lekcyjnych aule wrzały od wzajemnie wrogich sobie narodowości, które obrzucały się obraźliwymi epitetami, nie oszczędzając się wcale, i naturalnie wibrowały wśród nich imię i postać Italii, której broniliśmy w walce na ciosy i na słowa, Italii nienawidzonej i kochanej do tego stopnia, że bójka na podwórku stawała się syntezą wojny całych

<sup>507</sup> Zob. r. 1, s. 141–143.

<sup>508</sup> O tym wydarzeniu Alfredo Oriani tak pisał w swojej słynnej książce *La lotta politica in Italia*, Cappelli Ed., Bologna 1892, s. 429: „Ten niewiarygodny heroizm nieznaną odwrotu żołnierzy, którzy zginęli i teraz leżeli rzędem jak w jakiej rewii [Alula kazał ułożyć ciała w rzędzie, co wywołało piorunujące wrażenie na żołnierzach, którzy znaleźli martwych kolegów – M.G.], nappełnił tragiczną dumą serce narodu. Ci, co – uznani przez wroga za zmarłych – zdołali jednak przeżyć, opowiadali, że pułkownik, który poległ jako jeden z ostatnich, upojony śmiercią, którą heroizm jego żołnierzy uczynił piękniejszą od wszystkich zwycięstw, dał rozkaz manipułowi, który wciąż go osłaniał, by oddano honory poległym: Prezentuj broń!”.

narodów, a zarazem wielkim poematem”<sup>509</sup>. I dalej: „Doszło do wielkiego skandalu i Ojcowie, przeciwko którym się zbuntowałem, postanowili mnie wyrzucić, bo (...) nie chciałem czytać na głos w refektarzu historii Piusa IX, przepełnionej nienawiścią do Włoch”<sup>510</sup>. Rozwój sytuacji międzynarodowej sprawił, że Marinetti nigdy już nie rozstał się z potrzebą manifestowania swej włoskości i miłości do swojej ziemi.

## Groteska i antyparlamentaryzm, czyli rzecz o zjedaniu i niestrawności

Gdy po latach spędzonych w Afryce i w Paryżu Marinetti przybywa do Mediolanu, Włochy przypominają talerz gęstej i nieswieżej zupy. Pewnie dlatego dramaturgiczna próba oddania towarzyszącego temu powrotowi rozczarowania zaowocowała „gastro-nomiczną farsą” *Roi Bombance – Re Baldoria (Król Hulanka)*. Była to bezlitosna satyra polityczna, wymierzona w instytucje Państwa, politycznych liderów i niskie żądze niewybrednego, biernego i łatwego do manipulowania tłumu, która w niczym nie przypominała młodzieńczego *Dramma senza titolo*. Stylistykę dramatu historycznego na dobre zastąpiła śmiała i brutalna groteska, a ogólnikowe hołdy dla obywatelskich cnót ustąpiły miejsca bezwzględnemu (choć jakże metaforycznemu) obrazowi rzeczywistości społecznej ówczesnej Italii. Rzeczywistość ta zostaje sprowadzona do procesu trawienia, a ludzie pożerają wszystko, co da się pożreć, nawet jeśli oznacza to pożarcie innych ludzi. *Re Baldoria* zapewne wiele zawdzięcza stylistycznej swobodzie *Ubu Króla* Jarry’ego<sup>511</sup> i słynnemu dziełu Rabelais’go, chociaż nie bez znaczenia zdaje się też wkład, tak chętnie czytanego przez Marinettiego, Mazziniego<sup>512</sup>.

Ostra satyra znajduje ujście w warstwie języka i obrazów. Scenę zaludnia tłum groteskowych figur, z pomocą których Marinetti przeprowadza krytykę monarchii, Kościoła i socjalistów, a także daje wyraz przekonaniu o „nienaprawialności” zdziczałego świata. Główną postacią jest tytułowy Jego Wysokość Król Hulanka (Re Baldoria), Święte Jelito Świata, Jelito nad Jelitami, Wielki Żołądek Królestwa Głuptaków<sup>513</sup>. Towarzyszą mu:

<sup>509</sup> F.T. Marinetti, *Una sensibilità italiana nata in Egitto*, w: F.T. Marinetti, *Opere*, Mondadori, Milano 1969, t. 2, s. 203.

<sup>510</sup> Mowa o prowadzonym przez francuskich ojców jezuitów Collège’u Saint François Xavier w egipskiej Aleksandrii, gdzie od 1888 r. Marinetti pobierał nauki; tamże, s. 206.

<sup>511</sup> Marinetti nie był obecny na premierze *Ubu Roi* Jarry’ego, ale napisał do autora w 1903 r. i wysłał mu swego *Roi Bombance*. Podobno sztuka wywołała na Jarrym duże wrażenie. Por. G. Berghaus, *Italian Futurist Theatre*, s. 99.

<sup>512</sup> Mazzini, w liście z 1864 r. skierowanym do Daniela Sterna, będącym ostrą krytyką materializmu ówczesnych „komunistów”, oskarżał ich, że „zamienili postęp Ludzkości na postęp (...) w kuchni Ludzkości”. Por. L. De Maria, *La chiave dei simboli di «Re Baldoria»*, „Il Dramma” 1969, nr 6, s. 83. Por. także A. Levi, *La filosofia politica di Giuseppe Mazzini*, Moreno Ed., Napoli 1967, s. 159.

<sup>513</sup> Tak oto rysuje Marinetti jego obraz we wprowadzających didaskaliach: „Wielkie guzowate nosisko z daleka zapowiada jego nadejście. Kosmyk jasnych umączonych włosów opada mu figlarnie na czoło. Dwa ciężkie złote kolczyki naciągają omszałe uszy. Bokobrody z pakuł powodują, że jego czerwone, pyzate policzki wydają się jeszcze większe. Na głowie ma welurowy beret w kolorze czekoladowym, który kształtem przypomina deser budyniowy, ze zbożowym kłosem zamiast tradycyjnego piórka. Jego obcisły do granic, welurowy, kremowy kaftan uwydatnia wielki brzuch, który opada ciężko na uda wtłoczone w rajstopy koloru byczej krwi. Porusza się żałośnie, jakby chodził po rozżarzonych węglach; niepewnie stawia szerokie stopy, które nie przestają go boleć, mimo szerokich butów. U jego lewego boku pobrzękuje słusznych rozmiarów

Brat Brzuchacz (Fra Trippa) – kapelan Hulanki; Trzej Święci Pomywacze: Tort (Torta), Miech (Soffione)<sup>514</sup>, Beszamel (Béchamel); Wasale Króla: Sola (Sogliola), Barwena (Triglia), Sardyna (Sardella), odziani w groteskową zbroję i zaopatrzeni w srebrne wazachwie; nadzorca kuchni królewskich, pierwszy doradca króla: Przeżuwacz Żółci (Masticafiele); nadzorca piwnic królewskich, drugi doradca króla: Pancotto<sup>515</sup>; przywódca Wygłodnialców (Affamati), Głodomór (Famone); Policja Niezmaconego Trawienia (Poliziotti della Pacifica Digestione).

Na scenie panuje atmosfera karnawałowego szaleństwa. Umiejętnie sterują nią rozproszeni w tłumie Wariat-Poeta<sup>516</sup>, „improvizujący komediant” Piskorz i znakomicie dbający o własną sytość Ksiądz; pojawiają się typowe dla tej stylistyki motywy, takie jak otwierające widowisko orszak i groteskowy rytuał pogrzebowy czy parodystyczny sąd nad winnymi w ostatnim akcie. Kolejny karnawałowy zabieg to naprzemienność tonacji wysokiej (np. utrzymywanej konsekwentnie, gdy na scenie pojawia się Król) i niskiej, choć tę pierwszą i tak skutecznie wyobcowuje groteskowa rama całości. Przez scenę przetaczają się fale radości i smutku, kpiny i tonów tragicznych, a tym samym cała dostępna gama przerysowanych emocji. W warstwie językowej wyraz dają im wykrzyknienia, krótkie, dynamiczne frazy, podane na przemian z dłuższymi kwestiami, i komizm, zwłaszcza ten budowany na podstawie gastronomicznego wymiaru świata przedstawionego (zamek to ciastko, elementy stroju postaci nawiązują do kulinariów, dialogi budowane są na kanwie „spożywczych” metafor). Marinetti wciąż chętnie porusza się w dziewiętnastowiecznej, rozedrganej emocjami, leksyce i składni. Ale wykorzystanie tych stylistycznych przyzwyczajęń w nowym kontekście groteskowego dystansu, poprzecanie tradycyjnego liryzmu swobodnymi, niskobrzmiącymi, a nawet wywrotowymi tonami, czyni z tego języka sprawne narzędzie politycznej farsy. Oto przykład:

**Głodomór:** Pomywacze zdraycy!

[...]

**Beszamel:** Ukochane moje Głuptaki! Nie słuchajcie Głodomora!... Przemawia przez niego ambicja! I zaślepienie!

**Wygłodnialczy:** Nie obrażaj Głodomora, ty nędzne przemoczone jelito. Głodomór jest naszym jedynym wodzem!

**Miech:** (do Beszamela) Milcz, imbecyłu!

**Beszamel:** (wykonując pojednawcze gesty) Ależ tak! Głodomór to wielki człowiek! Zresztą to nasz przyjaciel! Niech Bóg mnie broni, bym miał źle o nim mówić!... Chciałem tylko zaznaczyć, że jest niekompetentny w dziedzinie gastronomii. Nie zna się wcale ani na pieczonym mięsie, ani na sosach!

(Tłum protestuje okrzykami)

**Głodomór:** O, Głuptaki, słyszycie?! Ten sam styl sprytnego Brzucha. To są żołądki despotów i monopolistów. Och! Czas najwyższy obalić dyktatury wszystkich tych wyniosłych jelit! Co za bzdury! Jakie tajemnice sosów? Kto z nas nie poradziłby sobie z sosem beszamelowym?

długa, złota szpada, którą zamiast ostrza zwieńcza coś na kształt łyżki. Wymachuje złotym widelcem bogato wysadzonym klejnotami (insygnium najwyższej władzy), a spod płaszcza wystaje mu niezmiennie zawieszona na szyi serwetka wyszywana złotem”.

<sup>514</sup> *Soffione* to po wł. również donosiciel, szpicel, a także dmuchawiec.

<sup>515</sup> *Pancotto* to rodzaj zupy chlebowej, ale w pewnych wyrażeniach idiomatycznych oznacza ograniczoność i chwiejny charakter.

<sup>516</sup> Poeta jest wielkim przegranym w tym dramacie. Jego śmierć oznacza kres wszelkiego idealizmu, dążenia do wartości, z których najważniejszą jest Absolut. Oznacza także zbyteczność i bezsens ingerowania w historię, gdyż światem rządzi odwieczne prawo cyklicznego powrotu.

**Wyglodnialec:** To prawda, to prawda.

**Głodomór:** Wiedźcie, o Głuptaki, że nadszedł dzień, w którym wszystkie upodobania Uniwersalnego Żołądka zamanifestują się z pełną swobodą, ku chwale powszechnej strawności.

**Beszamel:** A jednak ja, Beszamel, wyzywam cię Głodomorze: podaj przepis na mój idealny rosół!... Tajemnica tego rosółu należy wyłącznie do mnie.

**Miech:** (chwytnąc Beszamela wpół i odciągając go od okna) Milcz na miłość Boską! Trzeba być szaleńcem, żeby mówić Głuptakom takie głupstwa!

[...]

**Beszamel:** (do Torta) Głuptaki, mój drogi, nie muszą dobrze jeść! Zadowolają się słowami!... Już osiem dni, dobry Boże! Ileż słów już przełknęli! Zostawmy ich tu! Zabierajmy się stąd ze złotą szkatułą! Raz dwa zrobi się tratwę! Chcesz?<sup>517</sup>

Batalię o pełny talerz wygrywają chwilowo Wyglodnialec, uosabiający ideę anarchistycznego przewrotu, cóż z tego, gdy i ich trzyma w szachu Święta Zgnilizna, stojąca na straży niezmiennego ładu. To wielkie widziadło o węzowatych kształtach z niebieskawe mgły tak oto zwraca się do króla: „Królu Hulanko! Zacne Jelito, tak długo czczone przez Głuptaków! Święte Trzewia! Królewski, delikatny Żołądki! Zapomnij o smutku, bo z mojego ognistego, duszącego oddechu narodzi się wkrótce wielu innych królów, zepsutych i mięsożernych jak ty! Takie jest najwyższe prawo! Ulec rozkładowi w iluzorycznej śmierci, by odrodzić się identycznym! Oto prawo rozkładu, które rządzi światem!”<sup>518</sup>

Tak skonstruowany tekst oddawał nie tylko ideologiczne *credo* autora, ale z łatwością można było go odbierać jako komentarz do bieżących wydarzeń politycznych, a nawet pokusić się o odgadnięcie, kto stoi za głównymi postaciami. Jednak premierowa paryska publiczność nie dostrzegła na ogół powiązań satyry Marinettiego z konkretnymi wydarzeniami włoskiej sceny politycznej i jej bohaterami, chociaż w pełni docierała do niej pesymistyczna, a nawet – jak twierdzili niektórzy – nihilistyczna wymowa. W programie do premierowego spektaklu Alexandre Mercereau napisał: „*Roi Bombance* to ponadczasowa i ponadnarodowa farsa społeczno-polityczna, którą zawsze grano i którą odgrywa się nadal. W szczególności zaś jest to karykatura parlamentaryzmu”<sup>519</sup>. I to zapewne takie odczytanie utworu zadecydowało, że faszystowska cenzura zezwoliła na wystawienie utworu w Rzymie w roku 1929<sup>520</sup>.

<sup>517</sup> MT–1960/II/107–108.

<sup>518</sup> Tamże, s. 180–181.

<sup>519</sup> G. Calendoli we wstępie do MT–1960/I/ XVI.

<sup>520</sup> Znacznie wcześniej, bo w 1909 r., sztuka ukazała się drukiem we włoskim tłumaczeniu. Arturo Labriola odnotował jej pojawienie się takim oto komentarzem opublikowanym na łamach socjalistycznego „Avanti”: „Dziwny jest artystyczny temperament Marinettiego. Jest to Włoch z pochodzenia, którego odebrane wykształcenie i kaprys losu uczyniły francuskim pisarzem, a więc pisarzem właściwym tej literaturze, która zdaje się dziś najlepiej odczuwać powszechną dekadencję naszej cywilizacji, dekadencję, którą odzwierciedla wielka troska o formę, przy absolutnej obojętności dla ocen moralnych i symptomatycznym akcentowaniu pewnego rodzaju nihilistycznych i prowadzących donikąd wywrotowych tendencji. Wydaje się, że stan świadomości Marinettiego współbrzmiał spontanicznie z tym stanem świadomości publicznej, którego jeszcze nie osiągnęliśmy we Włoszech. Wielu z nas wie, że uczestniczył on w socjalistycznych zebraniach, w publicznych zgromadzeniach, w ludowych spotkaniach agitacyjnych, a nawet w rozruchach o narodowym zasięgu i charakterze zbliżonym do rewolucji. Może chadza tam jako żądny emocji esteta, a może jako niespokojny sceptyk poszukujący wiary. Jest pewne, że jej nie znalazł, gdyż zapoznanie się z nowymi ideami i kontakt z podnieconym tłumem uczyniły bardziej nieznośnym jego pesymizm i bardziej gorzkim sarkazm, z pomocą którego daje mu wyraz”. G. Calendoli we *Wstępie* do MT/I/XVII. We Francji sztukę przyjęto „letnio”, a jeden z krytyków, Charles-Henry Hirsch, który ośmielił się niepoehlebnie ją ocenić, musiał stanąć do

Jednak umieszczona na pierwszej stronie dramatu dedykacja upoważnia także do innej, mniej uniwersalnej interpretacji<sup>521</sup>. Marinetti zadedykował włoską wersję sztuki trzem politykom ówczesnej partii socjalistycznej: Filippo Turatiemu<sup>522</sup>, Arturo Labrioli<sup>523</sup> i Enrico Ferriemu<sup>524</sup>. To istotny ślad, pozwalający prześledzić ewolucję jego politycznych poglądów i niepokojów. Minęło zaledwie kilka lat od powstania *Dramma senza titolo*, erupcji patriotycznych uniesień unieruchomionych w abstrakcyjnym *entourage'u*. Marinetti szybko poznaje włoskie życie polityczne, zaczyna rozumieć kierujące nim mechanizmy i przeżywa rozczarowania wspólne całemu włoskiemu narodowi.

Pierwsze lata nowego wieku to okres chaosu i inercji rządu w obliczu narastających antagonizmów społecznych. Zasiadali na dobre na fotelu premiera liberał Giolitti prowadzi konsekwentnie politykę przetrwania za wszelką cenę. Podobna metoda charakteryzuje postępowanie równie „elastycznych” i nieprzewidywalnych parlamentarzystów. Na domiar złego partia socjalistyczna staje się areną konfliktu reformistów (Turati) i frakcji „nieprzejednanych” opowiadających się za podjęciem rewolucyjnych działań (Labriola, Ferri). Marinetti przygląda się z bliska otwartej walce między partyjnymi liderami. Luciano De Maria sugeruje nawet<sup>525</sup>, że sztuka powstała pod wpływem konkretnej polemiki między Turatim a Labriolą, której Marinetti miał okazję osobiście się przysłuchiwać.

Gdy we wrześniu 1904 roku krajem wstrząsa pierwszy w historii Włoch strajk generalny, wrażenie jest piorunujące. Od tej pory zniechęceniu wywołanemu polityką rządzących elit będzie towarzyszyć niepokój, bynajmniej nie ograniczony do mieszczaństwa, lecz obejmujący wszystkie klasy i grupy społeczne. Marinetti z uwagą śledzi rozwój wypadków, z których wiele wydarza się właśnie w Mediolanie. Uczęszcza na spotkania socjalistów, anarchistów, syndykalistów i ulega coraz bardziej przekonaniu, że do uzdrowienia Włoch potrzebne są zdecydowane kroki. Jest również bywalcem „czerwonego salonu” Anny Kuliszow, towarzyszką życia Turatiego, choć z dużym dystansem

---

pojedynku z Marinettim. W 1929 r., gdy sztukę pokazano we Włoszech, rządził tam już niepodzielnie Mussolini. Antyparlamentarna satyra zatraciła tym samym swój pierwotny, wywrotowy charakter.

<sup>521</sup> W wydaniu francuskim (*Le Roi Bombance*, Société du Mercure de France, Paris 1905) Marinetti zadedykował dramat swemu przyjacielowi Paulowi Adamowi.

<sup>522</sup> Filippo Turati (1877–1932), bezdyskusyjny przywódca frakcji reformistycznej wśród włoskich socjalistów, opowiadający się za współpracą z rządem liberała Giolittiego, gdyż powodzenie reform opierał na gruncie solidnych demokratycznych struktur państwa. Porzucił uproszczony obraz mieszczaństwa jako jednolitej siły reakcyjnej; doceniał działania nowoczesnej liberalnej burżuazji z Północy; wierzył, że doprowadzą one do ukształtowania nowoczesnego społeczeństwa kapitalistycznego, co było – jego zdaniem – warunkiem nadejścia doby socjalizmu. Jego słabość stanowiło zepchnięcie na dalszy plan sprawy Południa.

<sup>523</sup> Arturo Labriola (1843–1904), filozof i działacz socjalistyczny; pierwszy teoretyk i popularyzator marksizmu we Włoszech; współtwórca Włoskiej Partii Robotniczej (1892). Był przeciwnikiem Turatiego, uważał, że socjalistyczny reformizm musi być realizowany przeciwko ustrojowi burżuazyjnemu, a nie za jego pomocą. Twierdził także, że odgórny reformizm, jakiego zwolennicy Turatiego oczekiwali od Giolittiego, doprowadzi do odebrania wszelkiej autonomii działaczom socjalistycznym. Uznawał wszystkie metody walki od reform po rewolucję, ale nie miał wątpliwości, że to ta ostatnia najszybciej prowadzi do celu.

<sup>524</sup> Enrico Ferri (1856–1929), prawnik, deputowany z ramienia partii socjalistycznej, opuścił ją, przechodząc na stronę faszystów; przeciwnik reformizmu opierający swe wystąpienia na populistycznej retoryce; dziś często określany jako „orator” świadom uroku osobistego i wpływu na słuchaczy, który głównie na tej umiejętności opierał swe sukcesy w partii. Por. E. Gentile, *L'Italia giolittiana 1899–1914*, Bologna 1977, r. 4: *Riformisti e rivoluzionari nel movimento socialista*, s. 79–101.

<sup>525</sup> Por. *La chiave dei simboli di „Re Baldoria”*, „II Dramma” 1969, nr 6, s. 82–83. Por. także W. Vaccari, *Vita e tumulti di Marinetti*, Omnia Ed., Milano 1959, s. 133.

odnosi się do reprezentowanych tam poglądów. Dużo bardziej przekonujące wydają mu się agresywne poglądy Georges'a Sorela<sup>526</sup>, propagowane w radykalnych kręgach lewicy. Ten przeciwnik wszelkich form parlamentaryzmu opowiedział się jednoznacznie za bezpośrednim udziałem robotników w walce, gdyż właśnie dzięki osobistemu zaangażowaniu uzyskiwaliby oni nową świadomość moralną. Dostrzegał w proletariacie zdrową, barbarzyńską, witalną siłę, będącą nośnikiem nowej cywilizacji, gotowej skutecznie przeciwstawić się dekadentckiej cywilizacji mieszczańskiej. To on był piewcą strajku generalnego i nieprzejednanie kpił z polityków, a zwłaszcza z partyjnych liderów. Antyintelektualizm i woluntaryzm, propagowany przez Sorela w kontekście walki klasowej, odbił się szerokim echem na ówczesnej arenie politycznej i pozostawił trwały ślad w umyśle Marinettiego, dając o sobie znać w manifeście założycielskim futuryzmu i w wielu dalszych poczynaniach ruchu. Tak więc w obliczu wydarzeń również Marinetti skłania się przeciwko parlamentaryzmowi i reformizmowi; nabiera też przekonania, że nie można pogodzić reformizmu i monarchii; podążając śladem ówczesnego syndykalizmu zaczyna uznawać za konieczne użycie siły, która wydaje się jedynym remedium w obliczu długotrwałego impasu politycznego.

Echa tych poglądów można odnaleźć w postaci Głodomora, który chwilami zdaje się zdobywać sympatię autora. To w jego usta wkłada on apoteozę barbarzyńskiej siły i zdecydowane „nie” dla przeszłości, tak fundamentalne dla „heroicznej fazy” futuryzmu<sup>527</sup>. Czy jednak siła ta wystarczy, by wyrwać się w zamkniętego kręgu pozornych zmian, o którym tak przekonująco rozprawia Święta Zgnilizna? Marinetti dramaturg odpowiada: nie, lecz Marinetti człowiek czynu rusza do walki o lepsze jutro.

## 2. INTERWENCJONIZM I SYNTEZY „WOJENNE” (F.T. MARINETTI, F. CANGIULLO, TRILUCCI, VOLT)

Futurystyczny bunt przygotowany przez Marinettiego wynikał w wielkiej mierze z pragnienia odbudowy politycznej i ekonomicznej wielkości Włoch. Do wyboru drastycznego języka manifestów i poparcia go spontanicznymi akcjami łamania społecznych konwenansów zmuszał polityczny kryzys, w którym kraj pogrążał się coraz wyraźniej z roku na rok. Marinetti natychmiast przystąpił do politycznej gry. Już podczas wyborów w roku 1909 opublikował *Primo manifesto politico futurista*<sup>528</sup> (*Pierwszy polityczny manifest futuryzmu*), eksponując w nim hasła aktywizmu, siły, młodości oraz naro-

<sup>526</sup> Jego *Réflexions sur la violence* wyszły w 1906 r.

<sup>527</sup> Jako fazę heroiczną krytyka określiła pierwsze sześć lat istnienia i działalności ruchu (1909–1915). Sztuka natomiast została uznana za dzieło „w pełni futurystyczne”, ponieważ atakuje owoce paseistycznej kultury: jej moralność i zrodzone na jej podstawie instytucje życia politycznego i społecznego, a zarazem jest „karykaturą paseizmu”, w: F. Flora, *Dal romanticismo al futurismo*, Piacenza 1921, s. 171.

<sup>528</sup> F.T. Marinetti, *Primo manifesto politico futurista per le elezioni generali 1909* (1909), SCRIVO, s. 4.

dowej dumy, a także konieczność kolonialnej ekspansji i odrzucenia katolicyzmu jako ideologii degenerującej włoskiego ducha. Wyraz tym ideom dawał jeszcze wielokrotnie, między innymi w *Discorso ai Triestini*<sup>529</sup> (*Mowa do mieszkańców Triestu*), w którym mocno wybrzmiał także wrogi stosunek do socjalizmu opartego na hasłach internacjonalizmu i postrzeganego jako „niecne wynoszenie ponad wszystko inne prawa do pełnego brzucha” (*ignobile esaltazione dei diritti del ventre*), zagrażające włoskim interesom narodowym.

Marinetti starał się, by idee te jak najszybciej przeniknęły do masowego odbiorcy, dlatego między innymi propagował hasło fuzji życia i sztuki, a jednym ze sposobów jego realizacji stały się słynne futurystyczne wieczory. Była już o nich mowa w kontekście roli, jaką odegrały w rozwoju nowej widowiskowości (por. s. 22–27), tym razem podkreśliśmy ich polityczny kontekst i cel, dla którego je przedsięwzięto. Pierwszy taki wieczór (Triest, 12 stycznia 1910) zdominowały na przykład inwektywy przeciw Austrii, drugi (Mediolan, 15 lutego 1910) – postać generała Asinarię, który miał odwagę zaprotestować przeciwko włoskiej polityce uległości wobec niezałatwionych spraw terytorialnych i zapłacił za to usunięciem z armii<sup>530</sup>. Ale poetykę fuzji życia i sztuki realizował Marinetti także na innej scenie – scenie wydarzeń wojennych. W roku 1911 wyjechał do Libii, by tam uczestniczyć w zmaganiach Włoch z Turcją<sup>531</sup>. Owocem tej patriotycznej przygody był zbiór korespondencji z frontu, pisanych dla dziennika „L’Intransigeant”, *Battaglia di Tripoli (Walka o Trypolis)*, który rozszedł się w 30 tysiącach egzemplarzy, i *Le monoplan du Pape (Papieski jednopłat)*<sup>532</sup>.

Gdy ta wojna kończyła się, Europa dojrzywała do kolejnej militarnej próby. Będący wówczas socjalistą, Mussolini protestował przeciwko niej. Do czasu<sup>533</sup>. Wkrótce Mussolini i Marinetti zaczęli pokazywać się razem na politycznych wiecach. Po jednym z nich zostali aresztowani. Był to okres ich coraz silniejszych związków politycznych.

<sup>529</sup> F.T. Marinetti, *Discorso ai Triestini*, SCRIVO, s. 5.

<sup>530</sup> Generał Vittorio Asinari di Bernezzo w 1909 r. wygłosił publicznie mowę, która do tego stopnia nie spodobała się władzom, że w ciągu 24 godzin został przeniesiony w stan spoczynku. Decyzja ta wywołała ogólne poruszenie. Giovanni Pascoli poświęcił temu wydarzeniu wiersz *A riposo*, natomiast futurysty w czasie wspomnianego wieczoru wygłosili odę na cześć generała, napisaną przez Paola Buzziego.

<sup>531</sup> Do ofensywy militarnej w należącej do Turcji Libii (zwanej też Trypolitanią) dyplomacja włoska przygotowywała się od początku wieku, zjednując sobie dla tych planów Francję, Anglię i Rosję. Jednocześnie w kraju, na fali narastającego nacjonalizmu, poparła ją większość ludności (wyjątek stanowili socjaliści; akcje przeciwko niej organizował np. młody Mussolini). Wojnę wypowiedziano 29 września 1911 r. W walce po raz pierwszy użyto samolotów. Libia okazała się jednak niełatwą i kłopotliwą zdobyczą. Por. J.A. Gierowski, *Historia Włoch*, s. 532–533.

<sup>532</sup> Marinetti określał utwór jako „profetyczną wizję zwycięskiej wojny nad Austrią” (*Orgoglio Italiano*, SCRIVO, s. 129), a przy okazji był on wyrazem jego antyklerykalizmu. Bohaterem jest pilot, który porwał papieża i przelatuje z nim nad polem bitwy, a w końcu wrzuca go do Atlantyku, gdzie znajduje on śmierć. *Le monoplan du Pape, roman politique en vers libres*, Bibliothèque international d’édition, Paris 1912.

<sup>533</sup> „Jeszcze we wrześniu 1914 r. wypowiadał się on przeciwko wojnie (...). Trafili jednak do niego Francuzi, udzielając subwencji na propagandę za interwencją po stronie Ententy”, w: J.A. Gierowski, *Historia Włoch*, s. 545. Oskarżany o oportunizm i prowadzenie niejasnej politycznej gry, Mussolini został usunięty z partii. Zerwał też współpracę z „Avanti” i założył własne, wyraźnie interwencjonistyczne pismo „Il Popolo d’Italia”. Stało się ono także organem prasowym futurystów i tzw. *arditi* – żołnierzy wyborowych oddziałów szturmowych. Na fali stowarzyszenia się kombatantów w tzw. *fasci*, w styczniu 1919 r. powstało także stowarzyszenie Arditi.

Mussolini uczył się od Marinettiego, jak przemawiać i wywoływać wrażenie na widzach, jak nimi manipulować, podbijając ich serca oraz umysły.

Prowojenna postawa znalazła również wyraz w twórczości scenicznej Marinettiego. Autor posiadał już doświadczenia wojenne, dlatego jego głos brzmiał wiarygodnie, gdy z niezmaconą pewnością siebie zagrzewał do walki. Ton przedstawionych wówczas mikrospektakli wyraża optymizm, przekonanie o własnej sile i wiarę w sens propagowanych działań. Już w roku 1914 miały miejsce jego występy w „antyneutralistycznym” repertuarze. Wzorcową syntezą była *Antineutralità*<sup>534</sup> (*Antyneutralność*). Sztuka znakomicie oddaje klimat pierwszej fazy futurystycznej walki o „nowego człowieka”. Miał on być przede wszystkim przygotowany do działania, ażeby – gdy przyjdzie na to pora – przydać się ojczyźnie. W tym celu należało rozwinąć w nim instynkt walki oraz powstrzymać od pytań i dywagacji. Co więcej, o ile pierwsza postawa (aktywistyczna, lecz utożsamiana także z brutalnością) miała być wzorem do naśladowania, o tyle postawa odmienna była jednoznacznie określana jako niegodna. Dlatego „czarno-białe” rozwiązania dramatyczne nie różnią się tak bardzo od futurystycznych zachowań w życiu.

Akcja syntezy toczy się w wykwintnie umeblowanym salonie. Ma on robić wrażenie, jakby urządziła go kobieta, jednak pewne szczegóły sugerują, że należy do młodego, wyrafinowanego mężczyzny. Trzej sfeminizowani, wymuskani młodzieńcy we frakach siedzą wokół stolika, popijając kawę. Konwersacja młodych dandysów czyni z nich groteskowe postaci.

**Pierwszy:** (wyciąga ku pozostałym otwartą, złotą papierośnicę; mówi z arystokratycznym „r”) Weż tego, mój drogi. Przesłano mi je z Kairu. Są doprawdy niezrównane, cóż za delikatny aromat.

**Drugi:** (zapaliwszy papierosa, wstaje i ogląda jeden ze starych oleodruków) Dziękuję ci, mój drogi... wyśmienite! Ach, Orient! Orient! Ten mały oleodruk, który podarowałeś mi dwa lata temu, zawiesiłem w centralnym miejscu w salonie. Wszyscy się nim zachwycają. Prawdziwa pielgrzymka! Dobrałem odpowiednią ramę. To prawdziwy klejnot! Powinieneś przyjść i zobaczyć. J'ai aussi un petit cadeau a te faire. La poudre de Bagdad (pokazuje paznokcie) Tu vois quelle merveille! Nôtre jolie Comtesse zazdrości mi<sup>535</sup>.

Nagle otwierają się drzwi i do salonu wchodzi dwóch mocno zbudowanych, przygotowanych do starcia bokserów. Nie zwracając uwagi na przerażenie obecnych, rozsuwają meble i zaczynają z sobą walczyć. Młodzieńcy zrywają się na równe nogi; drżą z oburzenia, kryją się w rogach pokoju, „zachowują się jak angorskie kotki zaatakowane przez buldogi”. Starcie kończy *knock out*, wówczas bokserzy podają sobie ręce i wychodzą. Na odchodnym nie omieszkają jednak „z najwyższą pogardą”<sup>536</sup> napluć w twarz gospodarzom.

Synteza ta, w swej przejrzystości zbliżająca się do kreskówki lub komiksu, mogła szokować rozwiązaniami dramaturgicznymi, oburzać swą brutalnością oraz intrygować bezpośredniością, z jaką konstruowała sceny nieznane w mieszczańskim teatrze. Czas miał pokazać, że była jedynie pojedynczym akordem, zapowiadającym już nie futurystyczny, lecz faszystowski ład.

<sup>534</sup> F.T. Marinetti, *Antineutralità* („La Balza”, Messina, 10 kwietnia 1915, nr 10), TFS–1916, s. 27–29.

<sup>535</sup> Tamże, s. 28.

<sup>536</sup> Tamże.

Nie mniej agresywna, choć także niezwykle interesująca ze względu na nowatorstwo tworzenia relacji z widzami, jest sztuka *Arresto*<sup>537</sup> (*Aresztowanie*). Stanowi ona rozbudowaną syntezę, której akcja przenosi się swobodnie ze sceny na widownię. Scena przeobraża się w elegancką salę teatralną, w głębi której widać małą scenę ze spuszczoną kurtyną, otoczoną rzędami foteli. Siedzą na nich ubrani w wieczorowe stroje widzowie i gawędzą o malarzu, który zagra główną rolę w spektaklu, o jego pięknej kochance, o młodym krytyku („Najpierw głośno opowiadał się za naszym udziałem w wojnie, a teraz twierdzi, że geniusze powinni siedzieć cicho w domu i pozwolić głupcom, by szli na śmierć”<sup>538</sup>) czy o tłumaczu Nietzschego, który w czasach pokoju manifestował swą siłę i energię, lecz teraz bynajmniej nie wybiera się na front. Nagle zapada cisza i kurtyna na małej scenie się podnosi. Kapitan strzelców alpejskich i jego oddział budują okopy i przygotowują stanowisko dla karabinu maszynowego. Gdy tylko padają pierwsze komendy, Krytyk z „widowni” wysuwa zastrzeżenia co do decyzji Kapitana. Reaguje na to jeden z widzów

**Pierwszy Widz:** Przepraszam, ale czy pan był na froncie?

**Krytyk:** Nie... Tak... Nie... Ale ja, ja wiem...<sup>539</sup>

Scenka niczego nie uczy Drugiego Krytyka, który tym razem zarzuca coś kostiumom-mundurom żołnierzy. Pierwszy Widz jest jednak nieprzejednany i atakuje także tym razem. Wymiana zdań irtuje w końcu bohatera sztuki. Ze sceny zwraca się on do publiczności: „Dość tego”, i wciąga na siłę Krytyka na scenę ze słowami „Na front! Na front!”. Sprawa nie jest łatwa. Krytyk ucieka, a Aktorzy-Żołnierze gonią go, przemierzając teatralną salę. Gdy zadanie jest wykonane, siadają dysząc ciężko w pustych fotelach, na widowni, zachęcając do podjęcia gry „nowego” aktora. Wtedy przypadkiem karabin Kapitana wystrzeliwuje i zabija Krytyka. Powszechne poruszenie, któremu towarzyszy krzyk kobiet, przerywa przybycie komisarza policji w otoczeniu grupy policjantów. „Gdzie jest zabójca?” – wykrzykuje komisarz. A publiczność odpowiada: „To krytyk!” Nie można go jednak zatrzymać, przecież jest martwy.

**Komisarz:** Aresztujcie go!

**Policjanci:** Jak to... on nie żyje.

**Kapitan:** Natychmiast aresztujcie jego smród. Ten przetrwał<sup>540</sup>.

Marinettiego w antyneutralistycznym repertuarze wsparli inni futuryści, lecz ich wkład w ten rodzaj teatru politycznego był dużo mniejszy. Na przykład Francesco Cangiullo wpisał się w typ syntezy wyznaczony przez Marinettiego w *Antineutralità* w utworze *Il pacifista*<sup>541</sup> (*Pacyfista*). Jego główną postacią jest leciwy, brzuchaty profesor, ukryty za grubymi okularami i pod kapeluszem. Przechadza się, pomrukując i wyrzekając przeciwko zwolennikom wojny. Nadchodzi „młody, piękny, silny Włoch” i zaczyna okładać go pięściami w rytm kanonady, którą słyhać w oddali. Gdy napastnik zatrzymuje się, Profesor „w pożałowania godnym stanie” usiłuje mu się... przedstawić, wyciągając drżącą rękę ze słowami: „Jestem profesorem antyneutralistą, a Pan?”. Włoch

<sup>537</sup> F.T. Marinetti, *Arresto*, TFS–Avvenimenti–1916, s. 3.

<sup>538</sup> Tamże.

<sup>539</sup> Tamże.

<sup>540</sup> Tamże.

<sup>541</sup> F. Cangiullo, *Il pacifista*, TFS–Avvenimenti–1916, s. 16.

z dumą odpowiada: „Jestem Włochem i zwolennikiem wojny”, a na potwierdzenie tych słów zaczyna śpiewać patriotyczną pieśń. Spotkanie z młodzieńcem niczego nie zmieniło w postawie profesora. Kontynuuje swoją przechadzkę, postępując: „To oni chcieli wojny...”<sup>542</sup>.

Z kolei Trilucci zaproponował syntezę *Futurismo contro passatismo*<sup>543</sup> (*Futuryzm kontra paseizm*), będącą eksperymentem w procesie uaktywnienia widza, a jednocześnie rodzajem teatru zapachowego *à la* Paul Fort, o którym futuryści chętnie mówili, lecz stosunkowo rzadko wprowadzali w czyn. I tym razem bohaterką utworu jest wojna. Dowódca wchodzi na scenę, spogląda na publiczność i wykrzykuje: „Wróg! Karabiny maszynowe!”. Wbiega pięciu żołnierzy, ustawiają pięć karabinów i mierzą w widownię. Pada komenda: „Ognia!”. W tłumie rozlegają się wystrzały – to pękają balony, z których wydobywa się mocny zapach. Krzyk wystraszonej publiczności zamiera po chwili i słychać jedynie „odgłos tysiąca nosów wdychających odurzający zapach”<sup>544</sup>.

Odmianą w nastroju syntezę napisał Volt. Akcja jego *I parassiti*<sup>545</sup> (*Pasożyci*) toczy się w Świątyni Wojny, na środku której stoi posąg Wojny z brązu. Wokół niego gromadzą się stopniowo Demokracja („stara Megera, ubrana jak młoda dziewczyna w krótką zieloną spódniczkę”), Socjalizm (rodzaj „Pierrota z głową Turatiego”), Klerykalizm (przypominający „starego zachrystiana”) i Pacyfizm „o twarzy ascety” z gałązką oliwną w dłoni i z ogromnym brzuchem, na którym można przeczytać: Tumiwisizm. Demokracja modli się na kolanach przed posągiem, rzucając niespokojne spojrzenia ku drzwiom. Na widok Socjalizmu zrywa się na równe nogi, krzycząc: „Na pomoc!”. Ale Socjalizm nie ma złych zamiarów, chce tylko finansowego wsparcia. Demokracja jest jednak bez grosza. Ponieważ udaje się jej uciec, Socjalizm wyładowuje swoje niezadowolenie na posągu Wojny: „Przeklęta, skoro już tam jesteś, przydad się do czegoś, (...) spraw, by słońce przyszłości rozświetliło nasze kieszenie!”<sup>546</sup>. Teraz przed posągiem staje Klerykalizm. Wojna przyniosła rozluźnienie obyczajów, dlatego drżącym głosem prosi o zażegnanie tego skandalu. Tymczasem Demokracja wróciła już na scenę i wraz z Klerykalizmem starają się rozbawić nadąsany Socjalizm. Wtedy do akcji wkracza Pacyfizm. Wszyscy kłaniają mu się z szacunkiem. (Pacyfizm: Wojno! Dokonaj cudu, którego ja nigdy nie dokonałem. Zabij wojnę!) Nagle rozlega się gwałtowny wybuch. Wszystkie postaci padają na ziemię. Tymczasem z posągu wydobywa się zielone, a następnie białe i czerwone światło, zaś na jego piersi pojawia się napis „Italia Futurista”.

Opiewanie wojny miało rozmaity kształt artystyczny i na ogół stanowiło okazję do wprowadzania w życie założeń pierwszych teatralnych manifestów oraz poszukiwania oryginalnych środków wyrazu. Przykładem ciekawej kontaminacji poezji i tańca, wyraźnie inspirowanej kabaretową stylistyką, była zaprezentowana przez Marinettiego podczas wizyty w Londynie w Galerii Doré 28 kwietnia 1914 roku *Declamazione d'un poema di guerra + tango voluttuoso* (*Recytacja poematu o tematyce wojennej + na-*

<sup>542</sup> Tamże.

<sup>543</sup> Trilucci (właśc. Umberto Maganzini), *Futurismo contro passatismo*, „L'Italia futurista”, nr 2 (czerwiec) 1916. Trilucci (Riva Del Garda 1894 – Firenze 1965) był malarzem i poetą.

<sup>544</sup> Tamże.

<sup>545</sup> Volt (właśc. Vincenzo Fani-Ciotti), *I parassiti*, w: *Archi voltaici, parole in libertà e sintesi teatrali*, Edizioni Futuriste di «Poesia», Milano, 1916. Volt (Viterbo 1888 – Bressanone 1927) był dziennikarzem i poetą.

<sup>546</sup> Tamże.

*miętne tango*), występ, na który złożyły się deklamacja poematu poświęconego wojnie, utrzymanego w poetyce słów na wolności, oraz tango w wykonaniu spowitej w czerwieni pary tancerzy. Deklamacji towarzyszyły odgłosy kanonady i strzelaniny, wykonywane z pomocą wielkiego bębna. Tymi środkami ukazywano „kompenetrację dwóch stanów duszy” walczącego na froncie człowieka: z jednej strony – był on oddany walce, z drugiej – władały nim wspomnienia rozkoszy. Synteza podobno wzbudziła entuzjazm publiczności. We Włoszech Marinetti „dzielił” się swym występem z sycylijskim futurystycznym poetą Guglielmem Jannellim. Sztukę opublikowano kilkakrotnie w ojczyźnie autora oraz we Francji<sup>547</sup>.

\*

24 maja 1915 roku cel futurystów został osiągnięty. Italia wypowiedziała wojnę Austrii. Marinetti natychmiast zaciągnął się do wojska, a w jego ślady poszło wielu młodych artystów. O swoim udziale w działaniach wojennych pisał w *Scatole d'amore in conserva*:

Poddaję się operacji przepukliny i razem z futurystami zaciągam się do ochotniczego batalionu zmotoryzowanego. Razem z Boccionim, Sant'Elia, Russolem, Funim, Erbą przechodzimy do strzelców alpejskich i bierzemy udział w ataku na Dosso Casina. Pod Vertoiba i Gorycją walczę jako bombardier. Ginie Boccioni. Na froncie pod Carso pada futurystyczny architekt Sant'Elia. Alpejczyk, sierżant Carlo Erba, malarz futurystyczny, ginie pod Ortigarą. Ja zostaję ranny nad Piave, koło Case di Zagora. Po dwóch miesiącach rekonwalescencji powracam do Carso. W czasie odwrotu spod Caporetto, z ciężkim lecz niepokonanym sercem, prowadzę moich bombardierów, w pełnej dyscyplinie, aż nad brzegi Piave. Tam dowodzę kompanią bombardierów, przekształconą w Nevres w oddział fizylierów. W okopach Capo Sile dowodzę baterią artyleryjską Stokes. 15 czerwca jestem ponownie przy moździerzach, mając u boku brygadę Casale w Val d'Assa. Przechodzę do oddziału pancernego (...); daję nauczkę Austriakom, zajmując najpierw Aviano, a następnie Tolmezzo. Pod Amano biorę do niewoli dwa węgierskie regimenty i razem z ósmą eskadrą uczestniczę w schwyтaniu komendanta wojsk austriackich<sup>548</sup>.

W gorącej wojennej atmosferze futurości kilkakrotnie występowali przed rozentuzjanzmowaną publicznością i był to niewątpliwie okres największego społecznego poparcia, jakiego kiedykolwiek doświadczyli<sup>549</sup>. Marinetti raz po raz czynił bohaterami swych syntez żołnierzy i powracał do frontowych doświadczeń – na przykład w sztuce *I vasi comunicanti*<sup>550</sup> (*Naczynia połączone*). Czas i przestrzeń zdają się nie mieć tu granic i konturów. Bohaterowie przemieszczają się ze swobodą w kilku wymiarach. Scena jest podzielona na trzy części: pokój żałobny, na którego środku stoi katafalk i palą się świece, wokół żałobnicy; ulica, przy stoliku u wejścia do gospody siedzi kobieta; okopy w polu. Gdy podnosi się kurtyna, w pierwszym obszarze widzimy rozmodlonych ża-

<sup>547</sup> Marinetti umieścił ją w redagowanym przez siebie „Le Futurisme”, Paris–Milan, 11 stycznia 1922, nr 2; Breton wydrukował ją w „Littérature”, Paris, 1 maja 1922, nr 3. Także w: TFI, t. 1, s. 161–162. W londyńskim pokazie Marinettiego wspierał malarz C.R.W. Nevinson. Odniesienia do pokazu znajdziemy w *La declamazione dinamica e sinottica* Marinettiego. Występ z Guglielmo Jannellim odbył się w Rzymie w grudniu 1915 r.

<sup>548</sup> F.T. Marinetti, *Scatole d'amore in conserva*, Ed. D'Arte Fauno, Roma 1927, s. 16–18.

<sup>549</sup> Por. G. Antonucci, r. 3: *Il teatro futurista negli anni di guerra*, w: *Lo spettacolo futurista in Italia*, Studium, Roma 1974, s. 41–48.

<sup>550</sup> F.T. Marinetti, *I vasi comunicanti*, TFS–Avvenimenti–1916, s. 4.

łobników. Nagle modlitwę przerywa okrzyk: „Łapać złodzieja!”. Ten jednak już znalazł się w drugim obszarze sceny i siedzi przy stoliku w towarzystwie kobiety. Piją coś i rozmawiają. W tym czasie przez ulicę przechodzi duża grupa żołnierzy, którzy kierują się ku okopom:

**Żołnierz** (do złodzieja): Chodź z nami!

**Złodziej**: Dobrze, idę. Umrzeć za Ojczyznę! (podnosi się)

**Kobieta**: Jak to! Teraz, kiedy się kochamy i jesteśmy szczęśliwi, porzucasz mnie? (płacze)  
(Złodziej porzuca kobietę; miesza się z tłumem żołnierzy i razem wkraczają do trzeciego obszaru).

**Oficer**: Ognia! (słysząc wystrzały). Dalej, zburzcie ten mur!

(Żołnierze wychodzą z okopów, biegną i wkraczają w drugi obszar. Przebiegają przez niego).

**Oficer** (przed pierwszym obszarem): Zburzcie następną przeszkodę, by otoczyć wroga.

(Żołnierze burzą również tę przeszkodę i przemierzają pierwszy obszar, zrzucając katafalk oraz świece i roztrącając żałobników).

Oprócz tekstów pełnych entuzjazmu dla żołnierskiej kondycji pojawiły się i takie, gdzie zagubione, samotne postaci żołnierzy, już umarłych bądź zmierzających ku śmierci, w żaden sposób nie przystają do oficjalnego wizerunku wojny. Już martwy jest protagonista *Il soldato lontano* (*Żołnierz gdzieś daleko*)<sup>551</sup>. Pojawia się w umeblowanym skromnie pokoju, w którym siedzą dwie kobiety i mężczyzna. Rozmawiają o czymś, czego publiczność nie słyszy. Żołnierz stoi nieruchomo: „Trzeba, by wydał się publiczności dużo większy niż pozostałe postaci”. Ma na sobie zimowy mundur polowy, w rękach trzyma broń. Nikt z obecnych go nie widzi. Stara kobieta mówi: „Mój biedny syn! Dziś w nocy zimno w okopach musi bardzo dawać mu się we znaki”. Młoda kobieta robi dla niego na drutach plastron. Towarzyszący jej mężczyzna zdaje się do niej zalecać, lecz ona nie zwraca na niego uwagi. Nagle w oddali rozlega się wrzawa. Kobiety podnoszą się z miejsc. Żołnierz otwiera usta. Mógłby wydobyć się z nich krzyk, skarga albo wyznanie miłości. Tymczasem „krzyczy” tylko cisza.

Podobny nastrój niepokoju przynosi groteskowe skontaminowanie dwóch odmiennych światów w syntezie *Paralleli* (*Paralelizm*)<sup>552</sup>, kolejnym futurystycznym eksperymencie w dziedzinie symultanicznego obrazowania. Po jednej stronie sceny widzimy cztery prostytutki w barwnych peniuarach, Stręczycielkę i dwóch Klientów. Znieruchomiłą grupę postaci spowija jasne światło. Dominuje nastrój senności i znudzenia. Po drugiej stronie mamy fragment górskiego pejzażu. Surowości wystającym kamieniom dodają połacie śniegu. Panuje mrok. Czterech Strzelców Alpejskich i Sierżant wypatrują wroga, walcząc z przejmującym zimnem i sennością. W pewnej chwili dom publiczny odwiedza Policjant: sprawdza, czy obecni w nim mężczyźni nie mają broni. Jednocześnie inspekcji na froncie dokonuje Dowódca żołnierzy. Następnie Madame zwraca się sennym głosem do dwóch kobiet: „Allons, les enfants”, na co te podnoszą się z miejsc i wychodzą z mężczyznami. Światło reflektora przesuwają się ku Żołnierzom, pozostawiając w mroku pierwszą grupę postaci. Teraz pada energiczny rozkaz skierowany do Żołnierzy: „Allons, les enfants”. Z bronią gotową do ataku ruszają w kulisy. Gdy znikną, reflektor przenosi promień światła na kamienie i zamiera w bezruchu. Choć postać prostytutki to drogi futurystom symbol wolności seksualnej, a porównanie moralnej posta-

<sup>551</sup> F.T. Marinetti, *Il soldato lontano*, TFS–Avvenimenti–1916, s. 4–5.

<sup>552</sup> F.T. Marinetti, *Paralleli*, TFS–Avvenimenti–1916, s. 5–6.

wy żołnierzy z gorszącą obojętnością wobec narodowej sprawy jest czytelne, nie można oprzeć się wrażeniu, że sens walki zestawionej ze światem równoległym, w którym nie ma dla niej miejsca, nie wydaje się już absolutny.

Doświadczenia z okopów musiały dać się we znaki Marinettiemu, skoro ten dążący do oryginalności twórca powracał tak uparcie do związanych z nimi motywów, takich jak mrok, uciążliwy chłód, napięcie, towarzyszące oczekiwaniu na wroga, ustępujące miejsca senności. W końcu uczynił bohaterem sztuki samego siebie, a jego partnerem na scenie stał się Boccioni. W syntezie *I ghiri (Popielice)*<sup>553</sup> obaj cudem unikają śmierci z rąk austriackiego żołnierza, który zakradł się pod ich namiot. Marinetti słyszy od pewnego czasu podejrzane odgłosy wśród kamieni, lecz Boccioni uspokaja – to popielice. Z opresji ratuje ich Kapitan, wzywając wszystkich do natarcia. Słychać karabiny maszynowe i działa. Scenę spowija mrok. W końcu żołnierze powracają. Ich namiot został zmieciony z powierzchni. Obok jego szczątków leży natomiast austriacki żołnierz z rozprutym brzuchem. Co prawda Autor znalazł okazję, by zgodnie z futurystycznym rytuałem wykpić Austriaków i profesorów filozofii (Marinetti: Austriak! Ma twarz profesora filozofii! To było bardzo uprzejme ze strony tego granatu!<sup>554</sup>), lecz okaleczone zwłoki w żadnym stopniu nie skłaniają do triumfalizmu<sup>555</sup>.

Gdy działania wojenne ostudziły zapał wielu Włochów do walki, Marinetti – pomimo niełatwych przeżyć frontowych – kontynuował swe propagandowe dzieło. Dobrym przykładem tego politycznego teatru, pisanego w odpowiedzi na najświeższe wydarzenia, jest synteza powstała przy udziale Settimellego *Gorizia uccide Cecco Beppe*<sup>556</sup> (*Gorycja zabija Franciszka Józefa*). Sztuka powstała po zdobyciu przez wojska włoskie Gorycji (6 sierpnia). Umierający cesarz nawet na łożu śmierci planuje wielką masakrę, dzięki użyciu gazów bojowych, a otaczający go lekarze rokują nawet milion ofiar. Jest tak odrażający, że nawet Śmierć, która przybyła, by upomnieć się o niego, odchodzi z grymasem najwyższego obrzydzenia. Jednak wiadomość o utracie Gorycji definitywnie pozbawia władcę życia. Autorzy epatują wielkimi liczbami, które uświadamiają zakres dokonanych oraz zamierzonych zbrodni i których celem jest zapewne wywołanie pragnienia odwetu na tak okrutnym wrogu. Zaakcentowanie cierpień własnego narodu, ośmieszony i ukarany wróg, postać Śmierci o wyraźnej ludowej proweniencji, klarowna sytuacja sceniczna, pozbawiona wszelkiej eksperymentalnej aury i oparta na niewyszukanym komizmie, to cechy typowego ludowego teatru, którego próbkę stworzyli Włosi

<sup>553</sup> F.T. Marinetti, *I ghiri*, TFS–Avvenimenti–1916, s. 6.

<sup>554</sup> Tamże.

<sup>555</sup> Trudno nie przywołać w tym miejscu wiersza walczącego wówczas także Ungarettiego *Veglia*, napisanego 23 grudnia 1915 r. w Cima Quattro: Un'intera nottata / buttato vicino / a un compagno / massacrato / con la sua bocca / digrignata / volta al plenilunio / con la congestione / delle sue mani / penetrata / nel mio silenzio / ho scritto / lettere piene d'amore / Non sono mai stato / tanto / attaccato alla vita. Nie można stwierdzić, by Marinetti świadomie nawiązywał do tego utworu. Ungaretti opublikował pierwsze poezje we florenckiej „Lacerba” 2 lutego 1915 r.; w grudniu 1916 r. wydano jego tomik *Porto sepolto*, w którym znalazł się przytoczony utwór. Istotne jest tu nie tyle poszukiwanie inspiracji literackich, ile podobieństwo egzystencjalnych doświadczeń. Obaj autorzy starają się mówić o nich z właściwą nowej wrażliwości rezerwą. Ungaretti maksymalnie redukuje komunikat i eksponuje poszczególne słowa, a Marinetti obiera ton lekceważący niebezpieczeństwo i technikę „zagadywania” strachu.

<sup>556</sup> F.T. Marinetti, E. Settimelli, *Gorizia uccide Cecco Beppe*, „L'Italia futurista”, 10 sierpnia 1916, nr 5. Temat śmierci austriackiego cesarza miał jeszcze inne wersje, m.in. znalazł się w zakończeniu futurystycznego filmu *Vita futurista*, a sztuka pojawiała się także pod tytułem *Gorizia uccide Franz Josef*.

już w roku 1848, walcząc z Austriakami w czasie słynnych „pięciu dni w Mediolanie”. Powstałe wówczas satyryczne farsy nie tylko bawiły i dodawały ducha, ale przede wszystkim zagrzewały do walki<sup>557</sup>.

\*

Tymczasem wojna dobiegła końca. Nadeszła pora, by dokonać bilansu ostatnich lat. Marinetti wracał do cywila z poczuciem dobrze spełnionego obowiązku i odznaczeniem za odwagę, a doświadczenia tego czasu zaowocowały takimi utworami, jak *Come si seducono le donne* (*Jak uwodzić kobiety*) czy *Alcova d'acciaio* (*Stalowa alkowa*). Wojny nie przeżyli jednak będący intelektualną podporą ruchu Antonio Sant'Elia i Umberto Boccioni. Dla samej Italii bilans był jeszcze mniej korzystny. Mówiono nawet o kalekim zwycięstwie (*vittoria mutilata*). Ogromne koszty, ludzkie i finansowe, nie przełożyły się na wojenne zdobycze. Włosi otrzymali co prawda Trydent, południowy Tyrol i Triest, nie uzyskali natomiast żadnych kolonii poza Europą<sup>558</sup>. Punktem spornym pozostawało miasto Fiume (Rijeka). Do historii przeszło jego samowolne zajęcie przez grupę żołnierzy pod dowództwem znanego poety Gabriele d'Annunzia (12 września 1919 roku). Samowola na nic się zdała i na mocy układu z Jugosławią w Rapallo z dnia 12 listopada 1920 roku Fiume pozostało Wolnym Miastem.

Zadłużenie kraju, inflacja, niedostatek żywności i wzrost jej cen, zwiększenie bezrobocia w wyniku demobilizacji, niskie płace i brak rozsądnej polityki gospodarczej – wszystko to spowodowało, że państwo włoskie znalazło się na progu rewolucji. Zaczął się rodzić ruch faszystowski, jednoczący w tzw. *fasci* (związkach) tysiące bezrobotnych i niedocenionych za wojenny trud kombatantów. W wielu miastach Włoch powstały wówczas liczne Fasci Futuristi. Już w roku 1918 z inicjatywy Marinettiego powstała Włoska Partia Futurystyczna. Marinetti ogłosił jej program w *Manifesto del Partito Politico Futurista* (*Manifest Futurystycznej Partii Politycznej*, 11 lutego 1918 roku). Propagował w nim nacjonalizm, militaryzację kraju, zakładał obalenie monarchii i papieżstwa oraz konfiskatę dóbr kościelnych. Domagał się równości płci i udziału kobiet w życiu publicznym, prawa do rozwodów, wolnej miłości, a także opieki państwa nad dziećmi.

23 marca 1919 roku doszło do spotkania grupy kombatantów w mieszkaniu przy Piazza San Sepolcro w Mediolanie, w którym – na zaproszenie Mussoliniego – uczestniczyły futurystyczne *fasci*. Spotkanie to dało początek organizacji Fasci Italiani di Combattimento (Związek Włoskich Kombatantów), który stał się zalążkiem partii faszystowskiej. Jej celem było doprowadzenie do wojny domowej, a wśród haseł znalazły się antyparlamentaryzm, antysocjalizm, antykomunizm i antyliberalizm. W wyborach powszechnych w roku 1919 Mussolini i Marinetti wystartowali z jednej listy. Ponieśli jednak wyborczą klęskę (wybory wygrali socjaliści). Okres ich bliskiej współpracy dobiegł końca. Futuryzm w znacznej mierze zapewnił Mussoliniemu zorganizowany ruch, metody zdobywania popularności i zwolenników, pokazał też, jak walczyć z oponen-

<sup>557</sup> Por. M. Gurgul, *Historia teatru i dramatu włoskiego od XIX do XXI wieku*, s. 42.

<sup>558</sup> Rekompensatą były pustynne osady saharyjskie w pd. Libii i Jubaland na pograniczu Kenii i Somalii. Por. J.A. Gierowski, *Historia Włoch*, s. 554.

tami. Marinetti był cennym nauczycielem dla przyszłego Duce. Faszyzm narodził się w dużej mierze z futuryzmu. Nie zamierzał jednak spłacać swego długu.

Oficjalny optymizm Marinettiego kruszył się pod naporem wydarzeń roku 1920. Marinetti czuł, że ideały, w które wierzy, zostały zdradzone. Mussolini coraz wyraźniej kierował Fasci di Combattimento ku sojuszowi z monarchią i Watykanem, a robotnikom odbierał prawo do strajku. Tego „rewolucjonista” Marinetti nie potrafił zaakceptować<sup>559</sup>. W wyniku polemiki, powstałej w czasie drugiego zjazdu Fasci di Combattimento, opuścił szeregi organizacji. W roku 1921 socjaliści utracili władzę na rzecz Giolittiego, który sprzymierzył się z faszystami. Giolitti nie poradził sobie jednak w chwili politycznej próby. Przeprowadzony przez faszystów w roku 1922, Marsz na Rzym rozpoczynał nową erę we włoskim życiu politycznym i nie pozostawiał wątpliwości, że dawne alianse stanowią zamkniętą kartę. Marinetti nie mógł dopuścić do tego, by wypaść z gry, dlatego stanął po stronie Mussoliniego. Czynił to, by futuryzm mógł stać się oficjalną sztuką nowych Włoch. Zadanie było jednak trudne. Szyld awangardy zobowiązywał do formułowania śmiałych haseł, podczas gdy strategia Duce okazywała się od nich coraz to bardziej odległa<sup>560</sup>.

Wraz z Carlim i Settimellim w *L'Impero Italiano. A Benito Mussolini*<sup>561</sup> (*Włoskie Imperium. Do Benita Mussoliniego*) Marinetti przywołał odważnie naczelną zasadę polityczną futuryzmu: antysocjalizm, antyklerykalizm i antytradycjonalizm. Jednocześnie bronił prawa do swobodnej wypowiedzi artystycznej. W tym samym 1923 roku wydał manifest *I diritti artistici propugnati dai futuristi italiani* (*Prawa włoskich artystów futurystów*), w którym podkreślał:

Futurizm i faszyzm nie są tożsame: pierwszy, działając w szerszym wymiarze, wymiarze idei i twórczości artystycznej, ma charakter ruchu czysto artystycznego i ideologicznego. Włącza się w polityczną walkę tylko w chwilach wielkiego zagrożenia narodowego; drugi realizuje jedynie podstawowy program futuryzmu<sup>562</sup>.

Wydarzenia ostatnich lat zachwiały więc entuzjazmem, który wzbudził na pewien czas polityczny sojusz z Mussolinim i miały niewątpliwie wpływ na rodzący się faszyzm. Rozdźwięki w łonie futuryzmu także napęłniły Marinettiego goryczą. W roku 1924 doszło do kolejnych pęknięć w dawnych sojuszach: obok faszystów i anarchistów byli też tacy, którzy opowiedzieli się za rewolucją, inni wyjechali za granicę. Choć wciąż na posterunku, Marinetti odsunął się na kilka lat od polityki. W trudnych dla siebie chwilach sięgnął po pióro. Już w roku 1922 ukończył dramat *Tamburo di fuoco* (zob. s. 196) i powieść *Gli indomabili*<sup>563</sup> (*Nieujarzmieni*), oddając swój pełen obaw i goryczy stan du-

<sup>559</sup> Por. F.T. Marinetti, *Taccuini 1915/1921*, A. Bertoni (red.), Il Mulino, Bologna 1987, zapisek z 20 maja 1920 r., s. 486.

<sup>560</sup> Na przykład w 1926 r. na łamach „Arte e civiltà” (5 października) Mussolini pisał: „Musimy stworzyć sztukę naszych czasów, sztukę faszystowską”, co sugeruje, że takiej sztuki jeszcze nie ma, a więc nie jest nią także sztuka futurystyczna.

<sup>561</sup> F.T. Marinetti, M. Carli, E. Settimelli, *L'Impero Italiano. A Benito Mussolini*, „Il Futurismo”, 1923, nr 6 (1 maja), Milano.

<sup>562</sup> F.T. Marinetti, *I diritti artistici propugnati dai futuristi italiani*, w: C. Salaris, *Filippo Tommaso Marinetti*, s. 183.

<sup>563</sup> Bohaterami tej najciekawszej w dorobku Marinettiego powieści są Nieujarzmieni (Indomabili), którzy kiedyś nadużywali swej władzy, a teraz sami żyją pod nadzorem Papierowych (Cartacei). Udaje im się jednak odzyskać wolność i dotrzeć do Jeziora Poezji, w którego wodach pozbywają się śladów swej dzikiej natury,

cha. Sytuacja wymagała jednak nie tylko artystycznej aktywności i Marinetti rozumiał to doskonale.

### 3. UCIECZKA PRZED HISTORIĄ (F.T. MARINETTI)

Marinetti obrał w końcu drogę wierności faszystowskiemu<sup>564</sup>, choć cena, jaką przyszło mu za to zapłacić, była wysoka i nie zrekomensował jej bynajmniej tytuł Akademika Włoch, nadany mu przez Mussoliniego w roku 1929. Co więcej, okazał się on kłopotliwy, gdyż odebrano go jako oficjalny zmierzch futurystycznej awangardy, która zasiadła ciężko w fotelu zasłużonych, obwieszczając światu, że jej rola już się zakończyła. Marinetti był konsekwentny w swych politycznych wyborach i dawał temu wyraz, popierając kolejne wojenne przedsięwzięcia reżimu. Wziął udział w wojnie w Etiopii (1936) oraz w kampanii rosyjskiej (1944) i pisał, mnożąc obrazy silnych Włoch. Do głosu dopuścił jednak także odmienny światopogląd, nadając mu kształt w dramatach *I prigionieri*<sup>565</sup> (1925, *Jeńcy*), *Luci veloci* (1929, *Świetlne flesze*) i *Suggestore nudo* (1929, *Nagi sufler*)<sup>566</sup>.

Akcję pierwszego z utworów osadził w tajemniczym zamku, podczas „powszechnie panującej wojennej pożogi”, a jego postaciom wielokrotnie kazał poruszać się niemal po omacku w gęstym mroku lub znosić szarość dżdżystych popołudni. I choć zaraz w pierwszej scenie z ust jednego z jeńców padają pełne optymizmu słowa: „W tym kraju mieszka Bóg. A Bóg nie chce więzień, tylko miłości”<sup>567</sup>, to żaden promień nadziei nie rozświetli już sceny tego dramatu. W tym świecie bowiem wszyscy są więźniami: żołnierze – swoich dowódców, jeńcy – wartowników, wartownicy – swojej misji, Rosina – swojego męża strażnika, on sam – choroby, która już wkrótce odda go w szpony śmierci, niesprecyzowani bliżej szaleńcy są więźniami swojego szaleństwa, a dzikie zwierzęta

---

a następnie ruszają do miasta przyszłości Papierowych. Wywołują w nim bunt, który kończy się jednak niepowodzeniem. Nieujarzmieni powracają do punktu wyjścia i tracą pamięć o tym, co było im dane przeżyć. Jedynie Mirmofirm przypomina sobie co nieco z minionych wydarzeń, co niesie nadzieję, że pod wpływem poezji i w tych nieprzejednanych bestiach-buntownikach zajdzie pozytywna przemiana. *Gli indomabili*, w: F.T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Milano 1968, s. 849–922.

<sup>564</sup> Marinetti był jednym z sygnatariuszy zredagowanego przez Giovanniego Gentile *Manifesto degli intellettuali fascisti* (1925).

<sup>565</sup> Premiera sztuki odbyła się 22 maja 1925 r. w Teatro di Villa Ferrari w Rzymie, a dramat opublikowano w 1927 r. w Mediolanie.

<sup>566</sup> W *Suggestore nudo* Marinetti nie porusza żadnego z zagadnień, którym podporządkowałam swoją analizę, nie można jednak nie wspomnieć o tym utworze, który, zdaniem wielu, jest najlepszą sztuką tego autora i jednym z największych osiągnięć dramatycznych całego futuryzmu. Utwór jest dość hermetyczny i trudny do interpretacji. Czytelny jest w nim jednak brak satysfakcji osobistej i pesymizm zrodzony ze zbiorowych doświadczeń ostatnich lat. Por. np. G. Antonucci, *Lo spettacolo futurista In Italia*, s. 131–133.

<sup>567</sup> *I prigionieri*, MT–1960/III/99–100.

– klatek, w których są trzymane. Pada nawet stwierdzenie: „Państwa, miasta i pustynia to wszystko więzienia, jak to nasze”<sup>568</sup>. A trzecią z syntez zaczyna taki oto dialog:

**Więzień 1:** Ten wiatr doprowadza mnie do szaleństwa. Zamki nie działają. Drzwi tłuką się jak gilotyna.

**Więzień 2:** Nie narzekaj, durniu!... Otwarte drzwi dają ci przynajmniej iluzję wolności!

**Więzień 3:** Piękna mi wolność, która nikomu nie służy!... Mają nas za tchórzy i kastratów, nawet nie zamykają nas na klucz<sup>569</sup>.

Jeńcy, co prawda, rozmawiają o wolności, lecz dużo częściej padają z ich ust słowa „więzienie” czy „niewola”, a w ich postawie nie widać, tak typowej dla jenieckiej kondycji, chęci ucieczki. Po co zresztą uciekać, skoro tak naprawdę nie ma ucieczki:

**Walter:** (...) Zatoka cała oświetlona... Bawią się tam.

**Luca:** Ależ skąd! Oni też się nudzą, patrzą w dal i jak my marzą o życiu wśród gwiazd... Gwiazdy to z pewnością jedyne sale balowe, w których nikt nie sprawdzał poziomu nudy<sup>570</sup>.

Ludzie wydają się pogodzeni z własną niemocą. Zupełnie jakby podświadomie re-alizowali jakiś ukryty plan świata, w którym człowiek ma tak naprawdę niewiele do powiedzenia; jest marionetką w rękach przeznaczenia bądź przypadku. By oddać ten stan, Marinetti kilkakrotnie ucieka się do „mechanizacji” ruchu postaci i rytmu akcji. Gdy między więźniami wybucha bójka, niemal natychmiast przeradza się ona w mechaniczny taniec. Ale zdarza się także, że i zabawa zamienia się w mechaniczną bijatykę. „Mechanicznie” brzmią także jęki umierającego Strażnika; mechaniczny jest rytm i ton głosu, którym przywołuje on Boga. Pośród tych nie do końca żywych ludzi są gdzieś jacyś nieokreśleni bliżej „szaleńcy” (tak mówią o nich więźniowie), a od czasu do czasu scenę przecina ostry zgrzyt pilnika, co mogłoby sugerować, że gdzieś jednak ktoś usiłuje wydostać się na wolność i walczyć. O ojczyznę, o siebie? Tego już nie wiadomo.

O wiele więcej życia zdają się mieć przedmioty, jak choćby bagnet z drugiej syntezy:

(...) Lśniący bagnet niewidocznego wartownika... musi być dużo większy niż typowe ostrze, aby widziano je w całej sali. Bagnet zatrzymuje się co kilka sekund na środku, a potem znów rusza raz do przodu, raz do tyłu. (...) Gdy bagnet zatrzymuje się na środku, oświetla go jeden reflektor, podczas gdy drugi kieruje się na trawsko i okrucy tynku pod oknem. Dramat nieożywionych przedmiotów<sup>571</sup>.

Podobnie piątą syntezę zamyka „dramat ręki”, zaś w siódmej ważną rolę odgrywa „dramat goździka i listu”, wydobytych z mroku i ożywionych odpowiednim oświetleniem. Ważną rolę przypisał też autor wiatrowi, odgłosom, które wywołuje on w otoczeniu ludzi, i stanom ducha, które rodzą się w ich wyniku. O ile wiatr napełnia złymi przeczuciami, głos Rosiny łągodzi wewnętrzne rozdarcie i wlewa w serca zapomnianą już namiętność<sup>572</sup>. Niewiele tym razem na scenie koloru, ale na pewno nieprzypadkowy

<sup>568</sup> Tamże, s. 106.

<sup>569</sup> Tamże, s. 109.

<sup>570</sup> Tamże, s. 101–102.

<sup>571</sup> Tamże, s. 103.

<sup>572</sup> I tę sztukę można odczytać jako głos Marinettiego w kwestii „Kobieta. Relacje płci”. Rosina, perwersyjna uwodzicielka i morderczyni męża strażnika, budzi w jeńcach erotyczne pragnienia, a siłą zrodzonego przez nią pożądania uwydatnia ostatnia scena dramatu, w której spoglądając na ciało zbiegłej z niewoli tygryscy, mężczyźni wyobrażają sobie, iż na ich oczach zmienia się ono w nagie ciało upragnionej kobiety.

jest gęsty mrok nocy i szarość słabo oświetlonych wnętrz, w których żarzą się jedynie małe, punktowe płomyki świec i lampy Rosiny. Marinetti porusza się w stylistyce łączącej realizm z surrealizmem: buduje swój pozbawiony konturów świat z dialogów charakterystycznych dla kondycji więźniów i umiejętnie nakłada na nie zmysłowe odczucia, uczucia i namiętności, marzenia senne czy halucynacje. Realizuje tym samym awangardowe założenie, według którego teatr musi być „liryczny, gdyż oznacza to ostatecznie oświetlanie rzeczy ultrasłonecznymi promieniami, by dostrzec ich tajemnicę”<sup>573</sup>. W istocie, dramat przenika tajemnicą utkana z sieci intuicji, doznań zmysłowych, porywów serca, podświadomie przeczuwanej jedności wszystkiego, a jednocześnie złożoności i niedookreśloności Ja i jego relacji z innymi.

Bohaterowie są wojennymi jeńcami, ale ten polityczny wymiar ich kondycji jest tak nieistotny, że nie wiemy nawet, po czyjej stronie walczyli i w czyjej znaleźli się niewoli. Ich prawdziwie bolesne więzienie stanowi duchowa niemoc i jej konsekwencja: nuda, której nic nie jest w stanie rozproszyć. Dlatego nie wierzą w sens ucieczki, bo od nudy nie da się uciec. Nudzą się przecież także ci, którzy oddają się uciechom w oświetlonej jasno zatoce wolnego świata. Marinetti dał już wyraz swemu strachowi przed nudą w związku z kobietą, który, prędzej czy później, pozbawiony namiętności, musi stać się uciążliwą karykaturą samego siebie<sup>574</sup>. *Taedium vitae* odarło z sensu niejedno istnienie, spadając na nie jak ciężki zły sen, podobny do tego, który dręczy Jeńców:

**Pierwszy Więzień:** Przychodzi taka godzina, kiedy opada nas nieprzemierzony sen! Sen z czarnego kauczuku!... Chciałoby się uciec przed jego mackami, ale to niemożliwe! Jeśli jakimś wysiłkiem zdołasz uwolnić się od nich, opadną cię czarne wieżowce snu! Lawiny sieci, niezmierzone zastępy agresywnych liczb zwałą ci się na głowę!<sup>575</sup>

Mimo że więźniowie wykonują wiele czynności, choćby po to, by zabić nudę, wydają się pogrążeni w unieruchamiającym marazmie. Znieruchomienie staje się całkowite, gdy w tej zdecydowanej męskiej przestrzeni pojawia się ślad kobiety. Jej zdradliwa immanencja, od której prężna męskość tak chętnie odżegnuje się przy innych okazjach, tu okazuje się obszarem błędnego zniewolenia, a kobiecość jest jedyną wartością w beznadziejnej egzystencji. Nie ma w niej miejsca nawet dla futurystycznych idoli:

**Pierwszy Głos Wewnętrzny:** Żeby tak chociaż od czasu do czasu przeleciał jakiś samolot.

**Drugi Głos Wewnętrzny:** Tyle ich konstruują, ale żaden tędy nie lata.

**Trzeci Głos Wewnętrzny:** Lotnictwo nie istnieje.

**Pierwszy Głos Wewnętrzny:** Czemuż miałyby służyć samoloty, jeśli nie rozrywe więźniów?<sup>576</sup>

Obrazu duchowej dekadencji dopełnia natomiast stwierdzenie: „Wolność to biedna starucha, która wyzionęła ducha w więzieniu”<sup>577</sup>.

---

Oto kończące dramat didaskalia: „Żołnierze strzelają. Nagle pojawia się czarny kształt i, wyzwalając się z czarnych welonów oraz fioletowej maski, rzuca się do przodu. Okazuje się, że to przepiękna naga kobieta, cała w różach, w świetle reflektorów. Niektórzy [żołnierze i jeńcy] padają na ziemię, inni stoją z uniesionymi rękoma i otwartymi ustami, nieruchomi, skamieniali”.

<sup>573</sup> A. Ricciardi, *Scritti teatrali*, Piero Gobetti, Torino 1925, s. 76.

<sup>574</sup> Por. *Elettricità sessuale*, s. 115–117 i 145–148.

<sup>575</sup> *I prigionieri*, MT–1960/III/116.

<sup>576</sup> Tamże, s. 104.

<sup>577</sup> Tamże, s. 105.

Marinetti z powodzeniem wykorzystuje dorobek teatru syntetycznego, by poprowadzić dyskurs w płaszczyźnie świadomości i podświadomości bohaterów. Wprowadza na scenę Głosy Wewnętrzne, operuje światłem, barwą, pogwizdywaniem wichru, a nawet zapachem. Dzięki tym wszystkim zabiegom udaje mu się w istocie wywołać wrażenie totalności stanu zawieszenia, braku nadziei i przeświadczenia o ludzkiej niemocy.

*Taedium vitae* jest reakcją na niepojętą rzeczywistość. Jaka więc jest rzeczywistość? Czy w ogóle daje się odkryć jej tajemnice? Niejednoznaczne zachowania ludzi (mechaniczność ich ruchu), zrównanie ich statusu ontologicznego z przedmiotami (dramaty przedmiotów), niemożność jednoznacznego zinterpretowania zdarzeń (kto zabił strażnika, kim jest zjawą z finału sztuki) – wszystko to zdaje się wskazywać, iż rzeczywistość nie poddaje się ludzkiemu poznaniu i w konsekwencji tego stanu rzeczy człowiek czuje się w niej zagubiony i obcy. To z kolei nie pozwala mu uczestniczyć w rzeczywistości, odbiera sens działaniu, pozbawia wiary. Czyni go niewolnikiem własnej obcości w świecie. Obezwładnia. Uśmierca za życia. I z pewnością oddala od historii.

#### 4. NIEWIARA W POSTĘP?

##### Pozytywizm w egzotycznej oprawie (F.T. Marinetti)

Uczestniczący aktywnie w życiu Włoch, orędownik nowych czasów Marinetti – jako dramaturg – trzykrotnie każe swym bohaterom zmierzyć się z ideą tak gorąco opiewanego przez siebie postępu. W roku 1922 powstaje *Il tamburo di fuoco* (*Ognisty bęben*), następnie *Vulcano* (*Wulkan*), a wiele lat później sztuka *Ricostruire l'Italia* (*Przebudować Włochy*), która kończy dramaturgiczną działalność twórcy i może być odczytywana jako rodzaj testamentu duchowego. Wszystkie wymienione powyżej utwory służą namysłowi nad sensem ludzkiego działania w imię idei postępu, rozumianego jako dobro społeczne. W każdym z nich pytanie o sens takiego działania stawiane jest w nieco innym kontekście i ujawnia odmienne obszary problemu. Determinacji bohaterów, by czynić dobro dla innych, towarzyszy jednak zawsze to samo głębokie przekonanie o słuszności takiej postawy. Dlaczego więc wszyscy oni ponoszą klęskę?

Pierwszą postacią przedkładającą dobro kraju nad osobiste szczęście jest afrykański wódz Kabango, bohater *Tamburo di fuoco*. Pragnie on uczynić ze swej ziemi nowoczesny kraj, radzący sobie z wyzwaniem współczesności. W tym celu chce oprzeć się na zasadzie: „ani nienawiść, ani miłość do Europy! Znać ją, jak ja ją znam. Wykorzystać jej naukę, aby jutro pozbyć się jej, prześcigając ją”<sup>578</sup>. W scenie, będącej odbiciem wielkich monologów romantycznych, bohater wygłasza takie oto słowa:

Nauczę was budowy kanałów, aby was uwolnić od gorączki. Wyleczę was. Nie mówcie: to sposoby białych! Stwórzcie sposoby czarnych, które biali by szanowali! Biali też mieli swoich piętnaście

<sup>578</sup> *Tamburo di fuoco*, MT–1960/III/20.

wieków powolnego życia. A potem w ciągu jednego wieku osiągnęli postęp. Tak jak oni i wy musicie wyjść z letargu, który wynika z izolacji, z upalnego klimatu, z łaskawości ziemi, która nie wymaga od was wysiłku, z nadużywania rumu i kobiet. Nie jesteście gorsi od białych. Piętnastoletni czarni są warci tyle co piętnastoletni biali. Uczynię z was mechaników, kowali, budowniczych miast. Wzbudzę w was wolę poznania związków, jakie istnieją między ogniem i wodą, która wrze w waszym garnku. (...) Przyjdzie dzień, gdy czarni wyjdą w myśleniu poza wrażenia i skierują je ku takim ideom, jak Dobro, Szlachetność, Ojczyzna, Postęp, Poświęcenie, Ideał, Absolut. Dziś cenicie jedynie siłę. (...) Ja, w którego żyłach płynie krew Arabów, Berberów i czarnych, zabiłem w sobie złe nawyki tych ras i spotęgowałem w sobie cnoty. I, o cudzie! Moja czarna krew nie tylko szanuje pracę, ale kocha ją namiętnie. W przeciwieństwie do was, nie nauczyłem się od Europejczyków sztuki kłamstwa. Na pracy i szczerości musicie zbudować dumę bycia czarnymi. Teraz pragnienie prestiżu oślepia was do tego stopnia, że gotowicie ukraść jakikolwiek symbol wyższości: kolorowe szkiełko, kawałek materiału... To złe, bo nie należy kraść. (...) Wszystko jest w was mętną wodą: żadnych uczuć i niewielka wrażliwość (...). Jedyne uczucie to miłość do matki! Ale i inna matka oczekuje od was wszystkiego, nazywa się Afryka. Siła, głód, pragnienie kobiety nie stanowią całego życia (...)<sup>579</sup>.

Nie można nad tak długą tyradą przejść obojętnie. Tym bardziej że brzmi ona tak niejednoznacznie. Fakt osadzenia przez włoskiego autora akcji dramatu w Afryce musi przywołać na myśl rządową propagandę, służącą usprawiedliwieniu włoskiego prawa do zwierzchnictwa nad częścią afrykańskiego terytorium. Powoływano się wówczas na wkład Rzymu w rozwój cywilizacyjny Afryki północnej i wierzono, że to Włosi, bardziej niż inne narody, są powołani do realizacji tej misji, a wynikiem owego przekonania miało już wkrótce stać się zajęcie Etiopii. Czyżby więc postać Kabanga była owocem niezgody Marinettiego na dążenia reżimu i czy jego słowa należy odczytywać jako głos na rzecz niezależności Czarnego Lądu? A może Kabango mówi do swych braci to, co chciałby powiedzieć Marinetti swoim rodakom? A byłyby to ze wszech miar słuszne i rozsądne słowa, mające jednakże bardzo niewiele wspólnego z butą wczesnych futurystycznych haseł. Tym, co pozostało z futuryzmu w tej propozycji Marinettiego, jest program pozytywny, tak pozytywny, że aż utopistyczny. Nie będzie bowiem nowego świata i nawet w tym już istniejącym nie znajdzie się miejsce dla Kabanga. Wydaje się, że jego wielki projekt, zanim jeszcze powstał, już był skazany na nieszczęśliwe zakończenie. A jednak, co ciekawe, bohater nie ginie z rąk politycznych przeciwników (choć i oni zdecydowani są zadać mu ostateczny cios), lecz pokąsany przez węża, co odbiera jego przygodzie wymiar ściśle polityczny, przenosząc go w pewnej mierze w ponadczasowy wymiar tragedii<sup>580</sup>.

Chociaż struktura utworu, jak i język dramatu zachowują dość tradycyjną formę (w zamkniętej w trzech aktach sztuce nie ma słów na wolności ani innych syntaktyczno-leksykalno-morfologicznych innowacji, a interpunkcja zdaje się potwierdzać wszelkie obowiązujące dotąd reguły), w didaskaliach i w aktorskich kwestiach pobrzmiewa przywiązanie do analogii, utrzymanych w futurystyczno-ekspresjonistycznych tonach. Otwierają one przed nami pokłady niepokoju zrodzonego z niepewności i zawieszenia

<sup>579</sup> Tamże, s. 46–8.

<sup>580</sup> W związku z takim finałem nasuwa się skojarzenie z tragedią d'Annunzia *Światło pod korcem* (*La fiaccola sotto il moggio*, 1905), której bohaterka świadomie pozwala, by węże zatruty jej ciałem jadłem. Gigliola pragnie zgładzić drugą żonę ojca, morderczynię swjej matki. Sądzi, że w obliczu własnej śmierci zadanie będzie łatwiejsze do wykonania. Jej ofiara okazuje się jednak daremna, gdyż egzekucji na niecej kobiecie dokonał właśnie ojciec Giglioli.

między porażającą swą siłą, lecz jakże fascynującą naturą, a ciernistą drogą samotnego wędrowca ku powszechnemu dobru. Przyjrzyjmy się dla przykładu otwierającym pierwszy akt didaskaliom („Ciężar – niepokój słońca – przeznaczenie na rozgrzanych namiętnościami drogach życia. Rozpadlina między dwiema wydmami. Rozświetlone słońcem tropiki. Łoskot strzelaniny”), kwestii Lanziriki czuwającego nad cierpiącą Mabimą („Kabango, Mabima zasnęła, lecz spójrz, jak ciężko oddycha. Wydaje się, jakby słońce dusiło ją! Powietrze to rozpalona wełna! Słońce wwierca się w mózg! Nawet nasze głosy są przygniecione ciężarem światła. Niebo to blok rozżarzonej ciszy! Słysząc jedynie nasze oddechy!”<sup>581</sup>), albo rozmowie Bagamoia i Kabanga na temat niebezpieczeństw czekających uciekinierów („Pustynia wymiotuje czasem to, co połknęła: oazy, miasta, karawany... Pustynia to niebezpieczny czarownik. To nie czary. To słońce sprawia, że gra luster zlewa się z gorącymi oparami pustyni”). Taka przyroda ma moc, by sprzyścić się przeciw bohaterowi, by przywieść go do zguby.

Nie zapominajmy jednak o pułapkach zastawionych przez ludzi<sup>582</sup>. To ludzka małość zmusza Kabanga do ucieczki oraz ukrywania się w dżungli, ale też do rozważań na temat Dobra i Zła:

**Kabango:** Zło jest niezbędne jak Dobro. Gdy Zło rośnie w siłę, wzmaga potęgę Dobra. (...) Czasem Dobro przebiera się za Słabość, a Zło za Siłę. Czasem wymieniają się przebraniami. Często Zło i Dobro splatają się i mieszają jak ludzkie, zwierzęce i roślinne odgłosy w ciemnej leśnej głuszy. Lecz ucho uczy się je rozpoznawać. Tak samo świadomość uczy się oddzielać Dobro od Zła. Być może świadomość nie jest niczym innym jak tylko światłem zmagającym się z tymi dwoma zapaśnikami walczącymi w mroku<sup>583</sup>.

„Sam przyczyniłem się do tego” – konstatuje Kabango – i to przekonanie dodaje mu sił w walce o swój wielki Ideał, o realizację praw i mądrości zapisanych w stworzonym przez siebie Sinrunie. Sinrun być może zostanie ocalony, lecz co z tego, skoro prawdopodobnie nikt z pozostałych przy życiu nie będzie mógł zrobić z niego użytku.

\*

Rozczarowanie rzeczywistością społeczno-polityczną znajdowało przeciwwagę w soteriologicznych obietnicach bergsonizmu i okultyzmu oraz niosło pokusę zaangażowania sił w zupełnie inne idee: idee indywidualnej duchowej odnowy w innym wymiarze. Jeśli nie można uratować świata, należy ratować siebie. Pokusie tej nie uległ heroiczny Kabango, jednak już następnii bohaterowie Marinettiego właśnie podążaniu ku tej ostatecznej rzeczywistości poświęcili swe najlepsze lata. Małżonkowie Brancaccio ze sztuki *Vulcano*, bo o nich tu mowa, w wędrówkach po świecie poszukują nowych ubogających wrażeń i ćwiczą umiejętność odczuwania świata w sposób wykraczający poza ubogą, tradycyjną „ludzką” percepcję. Na Sycylii, gdzie następuje kres ich po-

<sup>581</sup> Tamże, s. 21.

<sup>582</sup> M. Verdone tak oto komentuje autobiograficzny wymiar tej postaci: „Gdy Kabango wykrzykuje «Wszyscy, którzy mnie zdradzili, zawdzięczają mi wszystko: inteligencję, siłę, wiarę, miłość!», należy zadać sobie pytanie, czy aby nie chodzi tu o przywódcę futurystów, przepełnionego goryczą z powodu nieustannych zdrad i przechodzenia wielu futurystów do wrogiego obozu (...)” oraz: „Kabango to niemal Mafarka, który zdążył do klęski; polityczny problem związany z postępowaniem w Afryce, jest być może metaforą intelektualnego problemu związanego z postępowaniem w literaturze”. VERDONE–TTF, s. 141.

<sup>583</sup> Tamże, s. 11 i 12.

dróży, spotykają oni Lucię i Giovanniego, parę naukowców oddanych idei konstrukcji maszyny blokującej lawę i niedopuszczającej do zalania okolicznych terenów w czasie erupcji wulkanu. Racjonalistyczny światopogląd, wyłączone zainteresowanie zjawiskami sprawdzalnymi empirycznie, społeczny wymiar prowadzonej działalności czynią z nich światopoglądowo wyraźnych antagonistów pary marzycieli. Ale i ich nie pozbawia to egzotycznej aury: uczeni założyli swe laboratorium w sercu wulkanu, co pozwala ujrzeć w nich potomków dawnych alchemików. „Dla alchemika człowiek jest twórcą: regeneruje on naturę, ujarzma czas, doskonalą dzieło boskie”<sup>584</sup>. Wraz z rozwojem nauki i techniki działalność ta zmienia oblicze, lecz – jak zapewne chce wierzyć Marinetti – pomimo że teraz funkcjonuje w zsekularyzowanym obszarze mitu nieskończonego postępu, nie traci swej duchowej legitymizacji.

Marinetti wielokrotnie wykorzystuje figurę podwojenia, by oddać wątpliwości targające współczesnymi ludźmi w obliczu zagadki bytu, gdy stawiają oni sobie pytanie, jak żyć i czemu zawierzyć, by nadać życiu sens. Właściwie niemal w każdym z jego dramatów bohaterowi/bohaterce/bohaterom towarzyszy jego/jej/ich mniej lub bardziej widoczny sobowtór<sup>585</sup>. Tak jest i tym razem. Lucia i Giovanni to *alter ego* pierwszej pary, imponujące chłodnym osądem rzeczywistości i altruistycznym poświęceniem. Czy to im przypadnie więc zwycięstwo w tej światopoglądowej rozgrywce? Chwila próby nadchodzi wraz z wybuchem wulkanu. Maszyna nie potrafi jednak powstrzymać lawy, odmawia posłuszeństwa właśnie wówczas, gdy powinna okazać swą naukowo zmierzoną skuteczność.

**Tłum:** Chodźcie! Chodźcie! Zobaczcie! Maszyna zatrzymuje lawę. Ależ tak, popatrzcie tylko! W tym miejscu lawa całkiem wystygła. Skamieniała.

**Lucia:** Giovanni, dalej, dalej! Dlaczego nie pracuje? Coś się zablokowało! Dlaczego się nie rusza?<sup>586</sup>

Przerażony lud ratuje z opresji procesja wiernych, na której czele znajduje się biskup:

**Biskup:** W imię Boże i Świętej Dziewicy, w imię Świętego Egidiusza, lawo zatrzymaj się!<sup>587</sup>

Lud rzuca się na ziemię, lawa zatrzymuje się, a nad wzgórzem unosi się postać zmarłej Eugenii. Oto zakończenie sztuki. Czy oznacza więc ono triumf duchowości? Z pewnością wiele za tym przemawia. A jednak...

Na początku szóstej syntezy, a więc natychmiast po tragicznej śmierci Eugenii i cudzie, który jej towarzyszył, trafiamy do teatralnej rekwizytorni, gdzie jesteśmy świadkami dyskusji scenografów na temat inscenizacji sztuki. Zabieg służy z pewnością Marinettiemu, by w dyskursywnej formie dać wyraz futurystycznym przemyśleniom na temat roli koloru w nowej teatralności, ale jego znaczenie nie ogranicza się bynajmniej do tego zadania. To nieoczekiwane przeniesienie przeżyć bohaterów w wymiar teatru w teatrze drastycznie i bezlitośnie obnaża fikcyjny wymiar wydarzeń, czyniąc z tej desperackiej próby duchowej przemiany jeszcze jedno teatralne *divertimento*, podporząd-

<sup>584</sup> M. Eliade, *Alchemia azjatycka*, tłum. I. Kania, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 113.

<sup>585</sup> Por. M. Gurgul, *Dinamica del doppio nella drammaturgia di F. T. Marinetti*, w: *Il doppio*, Atti del convegno, Dubrovnik 2008, s. 267–274.

<sup>586</sup> F.T. Marinetti, *Vulcano*, MT–1960/III/203.

<sup>587</sup> Tamże.

kowane w dodatku czysto estetycznym zagadnieniu osadzonym w politycznym kontekście międzynarodowej rywalizacji (por. s. 89). Czytelnik/widz nie może oprzeć się wrażeniu, że stało się coś nieodwracalnego. Coś, czego chyba wcale sobie nie życzył. Dramat umęczonych walką z żywiołem Sycylijczyków zakończył się tym razem szczęśliwie. Nie rozstrzyga to jednak problemu, jak zachowywać się w przyszłości w podobnych sytuacjach. Czy uwierzyć w postęp i pozostawić nauce walkę z siłami kosmosu, czy odrzucić złudną potęgę umysłu, czerpiąc z nich nową nieznaną moc?

To tak trudne pytanie domagało się jednak odpowiedzi. Marinetti po raz kolejny postanowił odpowiedzieć na nie pozytywnie. O tym, jak bardzo się starał, świadczy oślepiający blask aureoli, jaką otoczył protagonistów kolejnego dramatu *Ricostruire l'Italia*. Przypominają oni ludzi-bogów przyszłości, którym poświęcali swe utopie Herbert George Wells, George Bernard Shaw czy nasz Antoni Lange. Stanowią awangardę ludzkiego rodu, a ich możliwości są nieograniczone. A oto *entourage*, w którym dojrzewają ich śmiałe idee:

Wiosenne południe; w górze obserwatorium architektów przestrzeni. Na śnieżnobiałej ścianie z prawej strony jaśnieją piramida stożek wielościan kula pryzmat w kolorach szkarłatnym pomarańczowym szmaragdowym turkusowym. Na ścianie z lewej strony gigantyczne trójkątne kwadratowe okrągłe szyby, zza których widać tor samochodowy i aerodrom. W głębi, na środku, taras z mosiężną poręczą, która roztacza iskry nad architektoniczną ambicją miasta Sant'Elia. Wiązki promieni słonecznych biegną po ostrych zakończeniach wielkich radosnych geometrycznych brył. Słońce ślizga się jak złota piłka na mosiężnej poręczy. W szybach odbijają się fragmenty wygiętego w łuk horyzontu morza, na którym widać parę ze statków, a żagle poruszają się mechanicznie we wszystkich kierunkach<sup>588</sup>.

Imponująco brzmią ich architektoniczne plany przebudowy Italii<sup>589</sup>: odrzucenie ograniczeń formalnych, zerwanie z symetrią i harmonią, symultaniczność rytmów-linii i rytmów-kolorów to tylko kilka spośród postulatów:

Nowe napowietrzno-morskie miasta będą mieć przyprawiające o zawrót głowy strome ruchome ulice i schody, obrotowe skrzyżowania, zawieszane w górze platformy startowe dla pojazdów-pocisków. (...) Budynki będą mieć elastyczną trwałość wytrenowaną w walce z wściekłymi uderzeniami wiatru i morza. (...) Nadamy nowy kształt niebu! Ekspansywna i wielomateriałowa architektura połączy się z chmurami, deszczem, śniegiem, mgłą, ciemnością. Na dachach i tarasach usadowią się chmury, dopełniając architekturę. (...) Stworzymy uwodziciela błyskawic, gigantycznego jeża z piorunochronów. Stworzymy uwodziciela gwiazd, złożonego z luster o krzywych powierzchniach, po których będą się ślizgać haftowane promienie gwiazd. Stworzymy porywacza słońca, wielki lejek wyłożony tysiącem luster poruszanych gwałtownie. Stworzymy podniebne Miasta, zawieszane jak wolne balony i helikoptery. I nie koniec na tym<sup>590</sup>.

Przestrzeniowcy i Szybkościowcy planują wspólne inicjatywy; Vasto zapowiada zburzenie starych miast i budowę na ich miejscu stu nowych miast napowietrznomorskich. Dzielni budowniczości różnią się co do wizji przyszłej architektury, lecz teraz sprzymierzają się, by walczyć z paseistami. Jednak bombardowanie miasta Miękkich

<sup>588</sup> F.T. Marinetti, *Ricostruire l'Italia*, MT-1960/III/511.

<sup>589</sup> Pełny tytuł sztuki brzmi *Ricostruire l'Italia con architettura futurista Sant'Elia (Przebudować Włochy według wskazań futurystycznego architekta Sant'Elia)*, jest ona hołdem złożonym obiecującemu, a zmarłemu młodo, futurystycznemu architektowi Antonio Sant'Elia i można ją traktować jako dramatyczny manifest architektury futurystycznej.

<sup>590</sup> Tamże, s. 522–524.

(Wenecji) kończy się porażką. Liderzy najeźdźców Vasto, Alata i Furr zostają uwięzieni, a ich miasto Sant'Elia ginie w morskiej głębinie. Od tej pory wszelkie przejawy życia ustają: zostaje zatrzymany ostatni pociąg, następuje koniec urbanizacji, znika światło elektryczne, świat pogrąża się w ciszy, ciemności i bezruchu, a ludzie umierają z nudów. Żywe posągi Vasta, Alaty i Furra stają na głównym placu miasta na znak ujarzmnienia Przestrzeni i Czasu. Mijają lata. Trzęsienie ziemi dokonuje ostatecznych zniszczeń w i tak wymarłym już mieście.

Tego jeszcze w dramaturgii Marinettiego nie było. Wielkie nadzieje, marzenia i równie wielki potencjał twórczy pryskają jak mydlana bańka. Hasła postępu przepadają w powszechnym bezruchu, a zdegradowani do roli żywych pomników bohaterowie przerażająco szybko odchodzą w niepamięć. Interesująco przedstawia się zresztą sam motyw żywego pomnika, skazanego na samotność i gorycz porzucenia, smaganego wiatrem, palonego słońcem. Jakże blisko musi być zmęczonemu nieustanną walką Marinettiemu do postaci Vasta. I to zarówno wtedy, gdy kreuje go na przywódcę ludzi-bogów, jak i wtedy, gdy widzi w nim tylko zawiedzionego osamotnionego skazańca.

Upadek herosów nastąpił z bardzo wysoka i nie ma dla nich ratunku. Tym bardziej, że w finale ich heroiczna walka o wszystko okazuje się jedynie nudnym widowiskiem, gdyż Marinetti, podobnie jak w *Vulcano*, „ujawnia” zdegradowany status przedstawionego świata. Co prawda „piękna”, dumna agonია nadal jest godnym obrazem, nawet gdy staje się częścią teatralnego spektaklu. Cóż jednak począć, gdy widzowie zasypiają w fotelach, nie dbając o zakończenie sztuki?

### Maszyna – nieudana próba sojuszu (R. Vasari)

Stanęliśmy w obliczu demona, choć jeszcze niewielu dostrzega go wyraźnie. Nie jest to już stary duch komunizmu czy faszyzmu, lecz widmo społeczeństwa całkowicie zmechanizowanego, nastawionego maksymalnie na produkcję dóbr materialnych i konsumpcję, kierowanego przez komputery. Człowiek poczyna jawić się jako niewiele znaczący element totalnej maszyny, właściwie odżywiany i zabawiany, lecz bierny i bez życia, pozbawiony niemal uczuć.

Te słowa zapisał Erich Fromm w połowie lat sześćdziesiątych XX wieku<sup>591</sup>. Vasari opracował koncepcję swej najsłynniejszej sztuki *L'angoscia delle macchine* (*Niepokojące maszyny*) w roku 1921 i określił ją mianem nowoczesnej tragedii. Zawarte w niej idee nie odzwierciedlały oficjalnej futurystycznej wiary w postęp i towarzyszącej jej gloryfikacji cywilizacji maszyn, Marinetti określił jednak sztukę jako jedno z najważniejszych dokonań futuryzmu. Jej międzynarodowy sukces zaważył na miejscu, jakie przyznano Vasariemu w obszarze ówczesnej, nie tylko futurystycznej, kultury europejskiej. Kojarzony odtąd z dramatem maszyn, stanął w jednym szeregu z takimi twórcami, jak Karel Čapek, Georg Kaiser, Ernst Toller czy Fritz Lang.

Vasari wprowadził do świata swojego dramatu wiele motywów drogich pierwszej fazie ruchu. Dążenie do podboju gwiazdnej nieskończoności to powracający motyw lotu do gwiazd, zasadniczy dla futurystycznej ideologii. Świat maszyn regulujących ludz-

<sup>591</sup> E. Fromm, *Rewolucja nadziei* (*The Revolution of Hope*, 1966), Rebis, Poznań 2000, tłum. H. Adamska, s. 23.

kie życie i praca nad stworzeniem sztucznego człowieka uwolnionego od idei śmierci, a więc i od samej śmierci, współbrzmia z butnymi zapowiedziami lepszej zmechanizowanej rzeczywistości z pierwszych manifestów. Konflikt płci i pogarda dla kobiet to kontynuacja teorii starej jak sam futurizm. Powrót kobiet i walka o prawo, by stanąć u boku mężczyzn, to jawny dialog z futurystycznym kompanem Paolo Buzzim, autorem powieści *L'ellisse e la spirale (Elipsa i spirala)*, gdzie podobny konflikt płci rozgrywa się w przestrzeni ziemskiej i międzyplanetarnej. Wszystko to jednak sycylijski autor podporządkował wizji apokaliptycznego końca cywilizacji postępu.

Już od pierwszych chwil Vasari buduje mroczny, ciężki nastrój, pogrążając scenę w metalicznej szarości i przepelniając ją groźnymi, złowieszczymi odgłosami. Także warstwa językowa dramatu, sięgająca do biblijnej *Apokalipsy*, to znów do Dantejskiego *Piekła*, nie pozostawia wątpliwości, że stoimy w obliczu tragedii:

Centrala napowietrzna. Kabina radiotelegraficzna. W górze wieżyczka zaopatrzona w anteny. Gdy kurtyna się podnosi, w kabinie widać człowieka: pisze, w pewnej chwili wstaje i zbliża się do parapetu. Rozbrzmiewa mechaniczna muzyka.

**Człowiek w kabinie:** Dzisiejszej nocy powietrze wibruje dziwnymi dźwiękami – brzmia groźnie w mych uszach. W dali – w dali chmura sępów chłoscze powietrze przejmującym śmiechem (naciska przycisk. Pojawia się Bogo)

**Bogo:** Niech cię pochłonie wszechmocna Maszyna! Ani na chwilę nie dajesz mi spokoju!

**Człowiek w kabinie:** Czuwam. Tylko ten, kto czuwa nocą, może upajać swą duszę tą boską muzyką. Śpiew silników – szum maszyn. Tam, w dole, w stalowniach potężne młoty mechaniczne żywią się ogniem zbuntowanych metali.

**Bogo:** Naciesz więc swą duszę, ale mnie zostaw w spokoju!

**Człowiek w kabinie:** Obudź swe uśpione nerwy. Czy nie słyszysz, jak powietrze jęczy pod wściekłym ciężarem huraganu ognia?

**Bogo:** (wysłuchując się) Ty majaczysz. Nasze rozpalone ogniem noce przyprawiają cię o mroczne myśli. To oszalały skowyt ujarzmianych maszyn. To stopa Bacala ugniata całą tę piekielną czeluść. Ludzie i maszyny oddają swe dusze nienasyconej woli panowania<sup>592</sup>.

Akcja sztuki toczy się w nieokreślonym czasie w Królestwie Maszyn na nieznanym planecie, którą rządzą trzej despoty: Singar, Bacal i Tonchir. Jej pozostali mieszkańcy to skazani na robotyzację robotnicy, reprezentujący stadium przejściowe między człowiekiem i maszyną, oraz maszyny, wśród których centralne miejsce zajmuje Mózg Mechaniczny, odczytujący myśli despotów, przekładający je na rozkazy i komunikujący je poddanym. Jego praca, jak i praca innych maszyn, jest możliwa dzięki symbiozie z pragnieniami głównego koordynatora planetarnej cywilizacji maszyn – Tonchira. Zarówno Singar, jak i Bacal wielkim wysiłkiem wyzbyli się cech ludzkiej natury, np. obalili odwieczną destruktywną potrzebę współżycia z kobietami. Między innymi ta decyzja dała im siłę i skierowała ich energię ku podbojom. Na szczycie hierarchii znajduje się jednak także wynalazca Tonchir, któremu nie do końca udało się zrezygnować z ludzkich uczuć. To on traci wiarę w sens swojej misji i decyduje się, za cenę własnego życia, zmienić niezmienny, jak by się mogło wydawać, bieg rzeczy.

Wypadki nabierają tempa, gdy w laboratorium pojawia się Lipa. Jej kobiecość w zderzeniu ze światem zimnych kalkulacji powoduje, że w Tonchirze ponownie wyzwała się potrzeba duchowości i powrotu do dawnych humanistycznych wartości. Przed

<sup>592</sup> R. Vasari, *L'angoscia delle macchine*, VERDONE–TIDA, s. 168.

Tonchirem pojawiają się (wygaszenie świateł może sugerować, że jest to sen czy przywidzenie) trzy kobiece cienie. Są uosobieniem trzech sił dominujących w różnych okresach życia: radości i niewinności młodości, pożądania towarzyszącego wiekowi średniemu, dążeniu ku śmierci na starość. Ostatni cień wzbudza w Tonchirze myśl o samobójstwie; nie pozostawia mu złudzeń: „Prawda to Bóg”<sup>593</sup>.

Pozbawiony swojego pierwotnego mózgu, świat maszyn rozlatuje się na kawałki. Despoci tracą nad nim kontrolę. Jest oczywiste, że to Tonchir sabotuje pracę maszyn, ale nie udaje się go zabić, zresztą konstruktor pragnie sam zadać sobie śmierć i okupić w ten sposób swe winy. Śmierć Tonchira oznacza kres centralnego zarządzania zmechanizowaną cywilizacją: połączone z nim maszyny (*macchina-cervello*) szaleją i „umierają”. Płomienie, odgłosy wybuchów, rozpad maszyn, wycie syren – oto apokaliptyczny finał świata, który ludzka myśl pogrążyła raz na zawsze w powszechnej połodze.

W obliczu tak zdecydowanego zakwestionowania wartości postępu wypada zadać sobie pytanie, dlaczego jest on pojmowany wyłącznie negatywnie? Co takiego powoduje, że doprowadza on tak jednoznacznie do zagłady człowieka i jego świata? Vasari udziela wyczerpującej odpowiedzi, wkładając ją w usta dwóch tytanicznych tyranów – Singara i Bacala:

**Bacal:** Gdy nasze ciała utracą moc – gdy nasz geniusz zgaśnie – ostatecznie wszystko unicestwimy. Nasze dzieła – nasze nieujarzmione ciała zmieszają się z ziemią – maszynami – osiągając cudowny kres. To my sami damy sygnał do ostatecznego zniszczenia.

**Singar:** My – wielcy stwórcy!

**Bacal:** My – wielcy burzyciele!<sup>594</sup>

Celem tyranów nie jest więc postęp rozumiany jako powszechne społeczne dobro, lecz jako dominacja, przekroczenie ludzkich możliwości, indywidualna zdobycz i niemal magiczne poczucie mocy. Gdyby ktoś miał jeszcze wątpliwości, Bacal dopowiada: „[wszystko] tylko dla nas – aby dojść do Boga”<sup>595</sup>, co należy zapewne odczytywać jako: by zrównać się z Bogiem. Pragnienie zresztą jest w zasięgu szaleńców, skoro Singar z pełnym przekonaniem oświadcza: „Jutro ruszamy na podbój nieba!”, zaś nawet odzyskujący rozum Tonchir nie waha się zakrzyknąć: „Jestem Bogiem”<sup>596</sup>.

Co ciekawe, kryzys tej bezkompromisowej cywilizacji nie rodzi się z buntu mas – te w najlepsze smakują swą odczłowieczoną egzystencję – lecz z konfliktu sumienia jednego z jej architektów. Cóż wywołuje taką przemianę w postępowaniu tak zdeklarowanego orędownika postępu? Tonchir czuje się wśród swoich tworów wyobcowany:

**Tonchir:** To dzięki wam, mechaniczne dzieci mego geniuszu, świat ten pulsuje w coraz szybszym rytmie. Jesteście mi posłuszne, ale nie rozumiecie mnie. Dlaczego mnie nie rozumiecie? Wraz z każdym moim odkryciem moje dzieło staje się coraz bardziej daremnym, a teraz ta daremność zdaje się mnie przygniatać, (...) czas z tym skończyć<sup>597</sup>.

To ta bolesna alienacja ujawnia niebezpieczeństwa i ogrom zła wyrządzonego tradycyjnemu ludzkiemu światu. Pozbawienie ludzi tego, co w nich ludzkie, i uczynienie z nich tworów podobnych do maszyn, choć nieposiadających ich bezwzględnej siły, to

<sup>593</sup> Tamże, s. 180.

<sup>594</sup> Tamże, s. 169–170.

<sup>595</sup> Tamże, s. 172.

<sup>596</sup> Tamże, s. 174 i 178.

<sup>597</sup> Tamże, s. 175.

główna przewina Tonchira. Jego samobójstwo okaże się istotną decyzją, gdyż pociągnie za sobą kres zbrodniczego planu i zatarcie po nim wszelkich śladów. Tak starannie zatarcie, że nikt nigdy nie zdoła już docenić wielkości tego czynu.

Kilka lat później Vasari powrócił do tematyki, która przyniosła mu taką sławę<sup>598</sup>, konkludując w podobny sposób swe kolejne sceniczne dzieło pt. *Raum*: należy zniszczyć maszyny i powrócić do stanu pierwotnego szczęścia, gdyż technika i tak nie pozwoli człowiekowi zapanować nad światem w takim stopniu, ażeby zdołał pokonać śmierć. Jednak tym razem sztuka zdaje się wnosić również inne treści, już wcześniej obecne u Vasariego, a teraz coraz szerzej dyskutowane w kulturze europejskiej. W tej Metropolii Przyszłości Ery Maszyn, pojawia się tym razem dużo wyraźniej „lud” (chór, ergoni – robotnicy obu płci, pracownicy umysłowi, dziewice). A to powoduje, że konflikt dwóch sił (ludzie/maszyny), umiejscowiony w łonie elity, ustępuje poniekąd innemu konfliktowi: między maszynami a ludźmi wyrasta, niosąc bogactwo znaczeń, postać technokraty, który buduje swą nieograniczoną władzę kosztem jednych i drugich. W ten oto sposób historia buntu przeciw maszynie nabiera nowego wymiaru i sytuuje sztukę Vasariego w pobliżu wydanej w roku 1949 książki Orwella *Rok 1984*.

Protagonista sztuki, Volan, to kolejny bohater, którego poznajemy, gdy utracił już wiarę w sens swoich poczynań, gdyż prowadzą one ludzi do zagłady:

**Volan:** Uznaję daremność idei, która mną kierowała (...). Wzniosłem tę wieżę, gdyż moja próżność pragnęła niemożliwego – teraz burzę, bo moja pokora nie pozwala mi już pozostać tu – na szczycie – ponad innymi ludźmi – lecz każe mi zejść na dół – tam gdzie cierpią ludzie – tam gdzie ludzie skonstruowali maszyny, by stopniowo zniszczyć swego ducha – duszę<sup>599</sup>.

Ludzie utracili duchowość, ale jakaś forma religijności jest im niezbędna. Potrzebują więc idoli i znajdują ich w osobach Sacar oraz rządzących despotów. Tym razem apokaliptyczne tony z *L'angoscia* zastępuje oniryczno-magiczny patos szukających wyższego sensu, a przecież tak bardzo błędzących ludzi. W didaskaliach czytamy: „Ludzka masa gromadzi się w religijnym skupieniu. Czerwony Człowiek wysiada z windy i wówczas wszyscy klękają przed nim. Mrok pokrywa scenę, by światło reflektorów podkreśliło jeszcze bardziej postać Czerwonego Człowieka”<sup>600</sup>. Nowych bogów potrzebują też idole nowej cywilizacji. Sacar modli się do Księżyca i do Elektryczności, której postać to odpowiednik bogini-matki, przywróconej ponownie do łask w dobie *new age*.

Tym razem stosunek do maszyn jest pokazany z perspektywy trzech postaw, z których dwie podlegają dramatycznej konfrontacji. Celem Volana jest zbudzić odhumanizowanych już po części ludzi z letargu. Celem jego asystenta Silana jest kontynuować dzieło cywilizacji, z którą się utożsamia za cenę zatury ludzkości. Celem Czerwonego Człowieka jest natomiast przyjąć za dobrą monetę oficjalną ideologię Raun i wierzyć, że przyszło mu żyć w najlepszym z możliwych światów.

**Czerwony Człowiek:** Dlaczego karać ludzkość duchowymi rozterkami? Mamy największą cywilizację: cywilizację elektromechaniczną. Każdy jest trybikiem w tej wielkiej maszynie, będącej

<sup>598</sup> Autor opatrzył *Raum* datą 1926–1927, co pozwala umiejscawiać sztukę w czasach *Metropolis* Fritza Langa. W 1931 r. na łamach „Oggi e domani” Quirino Di Giorgio zamieścił projekty architektury sceny, powstałe jeszcze w 1926 r. i utrzymane w surrealistycznej, ekspresjonistycznej konwencji. Sztuka nie doczekała się jednak teatralnej premiery.

<sup>599</sup> R. Vasari, *Raum*, VERDONE–TIDA, s. 196.

<sup>600</sup> Tamże, s. 195.

najwyższą doskonałością. Znaleźliśmy źródła prawdziwego szczęścia. Nie istnieje już egoizm ras – należymy wszyscy do jednej rasy. Krew naszych nielicznych dzieci nie jest już zatruta dekadencją ojców. Wszędzie panuje ład i dyscyplina. Maszyna – nasz boski i uwielbiony twór – nauczyła nas stałości – miary – dokładności. Nie pragniemy niczego więcej. Tej cywilizacji – tej doskonałości – tej harmonii życia – wznieśliśmy największy pomnik – u którego stóp wszystko złożyliśmy w ofierze<sup>601</sup>.

O dojrzałości refleksji podjętej przez Vasarięgo w *Raun* świadczy fakt, że współbrzmi ona zaskakująco konsekwentnie ze społecznymi esejami publikowanymi w latach sześćdziesiątych, na przykład z tekstami J. Ellula, L. Mumforda, a przede wszystkim Ericha Fromma. Gdyby nie dystans ponad trzydziestu lat, jaki dzieli te publikacje, tekst Vasarięgo pod wieloma względami można by odczytywać jako dramaturgiczną ilustrację cytowanej już pracy Fromma *Rewolucja nadziei*. Tak jak amerykański filozof, Vasarięgo zwraca uwagę na wiele kwestii będących konsekwencją rozwoju cywilizacji maszyn, ukazując dokąd prowadzi bezkrytyczny zachwyty dla rozwijającej się technologii i obojętność wobec humanistycznych wartości.

Społeczność Raun, jak każda zorganizowana grupa ludzka, szuka układu „odniesienia i czci”, to znaczy jej pragnieniem jest poddanie się silnemu przywódcy, uosabiającemu to

...co dla danej grupy najlepsze, umiejętności planowania i realizacji oraz skutecznego przekonywania, że warto za nim podążać, gdyż działa w interesie wszystkich. Aby narzucić posłuszeństwu czy też, mówiąc inaczej, dać jednostce wiarę w przywódcę, przyjmuje się założenie, iż posiada on cechy znacznie przewyższające cechy jemu współczesnych. Zakłada się bowiem, iż jest on wszechmocny, wszechwiedzący i święty; jest samym bogiem lub jego pomazańcem albo też wielkim kapłanem znającym sekrety wszechświata i wykonującym rytualne czynności, konieczne dla jego dalszego istnienia<sup>602</sup>.

Władca Raun zdaje się znać dobrze te zasady. Otacza go aura tajemnicy i nieograniczonej mocy, a od innych dzieli przestrzeń, którą pokonać można jedynie w jedną stronę, to znaczy do władcy nie można się zbliżyć.

Fromm wspomina o psychologicznym uwarunkowaniu, które powoduje, że wielu ludzi, chcąc uciec przed problemem własnej wolności i odpowiedzialności, „marzy o połączeniu uczuć naczelnych z mózgiem komputerowym”. Na potwierdzenie przytacza słowa Mumforda: „stajemy się świadkami intymnego zespolenia robota oraz id”<sup>603</sup>. W istocie zarówno mieszkańcy Raun, jak i bohaterowie wcześniejszej sztuki uzależnili się od wielkiego mózgu, który w usprawiedliwiony sposób kojarzy się dziś z komputerowym systemem zarządzania i przekazywania informacji. Defekt tego mózgu prowadzi zawsze do utraty kontroli i zaraz potem do rozpadu imperium oraz unicestwienia jego suwerenów. W obu wypadkach suwerenowie okazują się uzależnieni od systemu, a ściślej od bohaterów, którzy reprezentują techniczną kontrolę nad systemem. Gdy zabraknie im dobrej woli, by dalej nadzorować jego funkcjonowanie, rządzenie zostaje sparaliżowane. Wówczas wszelkie inne akcesoria sprawowanej władzy okazują się bezużyteczne. Tak więc prawdziwą władzę posiada ten, kto sprawuje kontrolę nad syste-

<sup>601</sup> Tamże, s. 196.

<sup>602</sup> E. Fromm, *Rewolucja nadziei*, s. 90–91.

<sup>603</sup> L. Mumford, *In the Name of Socialist Humanism*, w: E. Fromm, dz.cyt., s. 70.

mem. Pod warunkiem, że sam nie ma wątpliwości co do słuszności własnych poczynań. Tylko wtedy jest wolny.

W świecie Vasarięgo nikt jednak nie czuje się spełniony. Nawet zwracający wolność swemu ludowi Volan nie jest wolny. Zaplątany w obowiązujące normy, gubi się w nich. Dopiero nałożona kara i przejście w stan pozaświadomy ujawniają, w jakiej mierze sprzeczne idee zakłócają jego spokój. Podobnie śniący na jawie bohater *Angoscia* okazuje się człowiekiem pełnym sprzeczności i obaw. Sen, jak pisze Fromm, to najdoskonalniejszy stan istnienia, „w którym człowiek nie musi akceptować kategorii mentalnych swojego społeczeństwa. (...) W snach tworzy symbole oraz ma wgląd w naturę życia i swojej własnej osobowości”<sup>604</sup>. Tak pojmowany sen to „nieocenzurowane człowieczeństwo”, jedyna forma powrotu do ludzkiego wymiaru w całkowicie zorganizowanym i kontrolowanym systemie społecznym.

Teoretycy lat sześćdziesiątych nie redukowali zagadnień związanych z postępowaniem do jego krytyki, dostrzegając z jednej strony jego zalety, a z drugiej fakt, że jest on nieunikniony. Fromm ostrzegał, „że jeśli technologia będzie rozwijała się według własnej logiki, rozrośnie się niczym rak, zagrażając w końcu życiu jednostki i społeczeństwa”<sup>605</sup>, lecz jednocześnie przyznawał:

Zawsze wszak istnieli ludzie, którzy wychodzili poza ramy własnego środowiska – i choć mogli być określanymi w swoich czasach mianem głupców czy zbrodniarzy, to oni właśnie tworzą listę wybitnych postaci w historii ludzkości – obrazując coś, co określić można jako uniwersalnie ludzkie, a co nie jest identyczne z tym, co dane społeczeństwo uważa za wykładnik ludzkiej natury. Byli to zawsze ludzie odważni, z wyobraźnią na tyle wielką, by wykraczać poza granice własnego istnienia społecznego<sup>606</sup>.

Tymczasem tyrani pozaziemskich stechnologizowanych światów Vasarięgo są jednowymiarowi: to postaci jednoznacznie negatywne, a wręcz wynaturzone. Brak im wymiaru bohaterów. W sztuce, którą autor określił mianem tragedii, otrzymujemy obraz zdecydowanie, jednoznacznie i raz na zawsze rozłożonych sił i energii.

Skoro wymiaru tego brak protagonistom, tym bardziej nie posiada go bohater zbiorowy. Dane, jakie otrzymujemy na jego temat w pierwszej ze sztuk są niewystarczające, by oprzeć na nich jakąkolwiek refleksję. Ich realną obecność odnajdujemy dopiero na poziomie inscenizacji, w udanej scenie pantomimy. O ludziach Raun wiemy niewiele więcej. Jest jednak wyraźny ich bezkrytyczny entuzjazm dla budowy wieży, której oddają wszystkie swe siły. Społeczność ta zdaje się postępować według zasad, które Fromm wymienia jako najistotniejsze we współczesnym społeczeństwie technologicznym. Są to między innymi: przekonanie o konieczności wykonania danego zadania, gdyż jest ono technicznie wykonalne, i o konieczności bicia rekordu, gdyż wzrost ilościowy stanowi miarę postępu.

Można śmiało zgodzić się, że w Raun tak właśnie rozumiany postęp jest miarą rzeczy. Wieża jest bowiem konstruowana z niejasnych powodów. Ma ona służyć chwale Sacar, kochanki Władcy, obiektu niesprecyzowanego, lecz wszechobecnego pożądania i uwielbienia, lecz kłóci się to przecież z naczelną zasadą Raun, eliminowania zarówno żądz, jak i uczuć. Limit dziesięciu tysięcy metrów staje się wyzwaniem. „Im więcej, tym

<sup>604</sup> E. Fromm, dz.cyt., s. 101.

<sup>605</sup> Tamże, s. 26.

<sup>606</sup> Tamże, s. 84.

lepiej”. Ale to nie jest jedyny istotny czynnik. W swojej pracy Fromm analizuje pojęcie nadziei, określając je jako stan wewnętrznej gotowości do aktywności, która jeszcze nie nastąpiła. W oczekiwaniu na to spełnienie ludzie oddają się „krzątaniu” w obawie przed momentem, gdy nie będą mieć nic do zrobienia. „W gruncie rzeczy pozostają bierni. Dla swej aktywności potrzebują bowiem stałego bodźca z zewnątrz”<sup>607</sup>. Obok nadziei amerykański filozof wymienia rolę wiary. U Vasariego, gdy główny twórca nowego ładu wycofuje się z gry, pozostali – choć jak się wydaje trwają na swoim stanowisku – szybko odkrywają prawdę, co więcej, oni ją od dawna przeczuwają. Tymczasem, jak pisze Fromm:

W sferze relacji międzyludzkich „pokładanie wiary” w drugim człowieku oznacza pewność jego głębi, tzn. wiarygodności i niezmienności jego zasadniczych postaw. W tym samym sensie możemy wierzyć w siebie – nie w stałość naszych poglądów, ale naszą podstawową orientację na życie, „matrycę” struktury naszego charakteru. Warunkiem takiej wiary jest doświadczanie samych siebie, zdolność powiedzenia „ja” w sposób uzasadniony, płynący z poczucia tożsamości.

A jeśli tak, to wszystkim bohaterom Vasariego brakuje nadziei, a liderom wspólnoty – także wiary. Nie wszyscy jednak sobie to uświadamiają, choć zapewne czują podskórnie swą „ludzką” naturę, choćby dlatego, że wciąż pamiętają o dawnym pragnieniu Boga i seksualności. Akceptując strukturę Raun i jego przywódców, znaleźli substytut Boga, a „pojęcie niepodważalności” oparli „na tym, co przeliczalne, prawdopodobieństwie, faktach”<sup>608</sup>.

Fromm, podkreślając pierwszorzędną rolę humanizmu w rozwoju technologicznego społeczeństwa, wierzy że cywilizacja maszyn może rozstrzygnąć się na korzyść człowieka. Mając na uwadze te same wartości, Vasari zdaje się nie podzielać tej wiary, i ma pełną świadomość, jak bardzo jego postawa różni się od oficjalnej futurystycznej ideologii. W liście do przyjaciela, znanego futurysty Guglielma Janellego pisze: „Ja wychodzę poza futurizm, ponieważ, gdy z jednej strony opiewam maszynę (...), z drugiej strony czuję przed nią strach. A dlaczego? Bo mechanizacja niszczy ducha! A gdy duch jest martwy, i człowiek jest martwy, albo staje się automatem bez życia, bez pragnień, bez radości”<sup>609</sup>.

---

<sup>607</sup> Tamże, s. 35.

<sup>608</sup> Tamże, s. 78.

<sup>609</sup> Niepublikowany wcześniej list z 12 marca 1931 r. cytuje M. Verdona, TTF, s. 316–317. List zawiera także słowa goryczy pod adresem Marinettiego, który wypomniał autorowi jego ideologiczne odstępstwo: „Już czas skończyć z programową sztuką! Niech Akademik Marinetti pokaże mi jakiś swój utwór, w którym opiewa Maszynę! Nie tylko niczego takiego dotąd nie napisał, ale w ogóle nie jest w stanie niczego takiego napisać. Wszystkie jego dzieła (mam na myśli te ostatnie) to paseistyczne smęcenie, sentymentalne i romantyczne jak u De Musseta. Wszystkie te sensualizmy i erotyzmy to absolutny przeżytek! Dlatego nie można oceniać *Raum* z perspektywy programowych manifestów futuryzmu, które pozostaną na zawsze jedynie programami”.

## Rozdział trzeci: CZAS I ŚMIERĆ

### 1. O TERAŻNIEJSZOŚCI I NIEOBECNOŚCI

Podstawowy cel wczesnego futuryzmu, którego najważniejszym wyrazicielem był Marinetti, stanowiło uaktywnienie pogrążonego w marazmie narodu, rozbudzenie pragnienia politycznej chwały i entuzjazmu dla zmieniającej się rzeczywistości. By to zadanie wykonać, należało dać ludziom ideę na przyszłość, kazać zapomnieć o przeszłości, która raczej skłaniała do refleksji niż do czynu, i skoncentrować uwagę na terażniejszości. Pisząc o futurystycznych idolach, najczęściej wymienia się Maszynę i Szybkość, ale to właśnie Terażniejszość wydaje się najważniejszym bóstwem futurystycznego panteonu. Aby umożliwić człowiekowi tamtej doby jej jak najgłębszy odbiór, uczyniono niejeden estetyczny i obyczajowy wyłom. Zadaniem każdego było starać się w pełni tę Terażniejszość uchwycić, „wczepić się” w nią wszystkimi zmysłami, a dopomóc miała mu w tym sztuka.

Futurystyczny teatr syntetyczny stał się idealnym poligonem, na którym można było wyeksponować Terażniejszość. Pokazywano w nim krótkie sceny, których najważniejszą cechą stanowiła szybkość dziania się tu i teraz. Futurystów ekscytował nowy na teatralnych scenach, frenetyczny rytm zdarzeń. Tym bardziej że nowa formuła, oparta często na akceleracji czasu akcji, była znakomitym nośnikiem komizmu, który uczynili jednym ze swych estetycznych fetyszy. Jednak ulubiona technika nieubłaganie zwracała także uwagę na mniej przyjemne metafizyczne aspekty, takie jak nietrwałość i przemijanie. Refleksje wypływające z syntetycznych minidramatów narzucały się najwyraźniej w zetknięciu z propozycjami Francesca Cangiulla, które należałoby nazwać zdarzeniami lub sytuacjami scenicznymi. I tak na przykład w *Non c'è un cane*<sup>610</sup> (*Ni pies*) neapolitański autor ograniczył się do podniesienia kurtyny po to jedynie, by wypuścić z kulis psa. Zwierzę przebiegało przez scenę i nie wiadomo nawet, czy kryła się za tym jakaś dawka tresury, czy też czyniło to spontanicznie. Podobnie *Detonazione*<sup>611</sup> (*Wystrzał*), prezentowana z butnym podtytułem „synteza całego teatru współczesnego”, mieściła w sobie minutę ciszy, po której następował wystrzał z rewolweru. O ile postaciami poprzedniej sceny zostali Ten, którego tu nie ma, Noc, Chłód i Uliczna Latarnia, tutaj protagonistką jest Kula z rewolweru, a oprócz wymienionych już postaci, towarzyszy jej Pusta Ulica. Zupełny brak jakiegokolwiek tekstu czy choćby partytury i skoncentrowanie uwagi na „nagim” jednostkowym zdarzeniu, które – zwłaszcza w pierwszym wypadku – odarte jest z jakichkolwiek ukrytych sensów, z pewnością wymusza refleksję nad istotą wido-

<sup>610</sup> F. Cangiullo, *Non c'è un cane*, TFS-1916, s. 87, zob. cz. I, s. 33.

<sup>611</sup> F. Cangiullo, *Detonazione*, TFS-1916, s. 87, zob. cz. I, s. 33.

wiskowości, ale jednocześnie uwypukla upływ czasu. Podniesienie kurtyny uruchamia łączące się z tym aktem oczekiwanie, zwrócone ku przyszłości. Zostaje ono spotęgowane chwilą ciszy, a następnie bezlitośnie przerwane działaniem, które w stosunku do niej wydaje się niewspółmiernie krótkie. „Wszystko, co się zdarza, przychodzi z nieskończonej przyszłości i znika w nieskończonej przeszłości, przebiegając przez nietrwałą terażniejszość”<sup>612</sup> – oto wniosek, do jakiego prowadzą te teatralne eksperymenty.

Cangiullo składa hołd Teraźniejszości także wówczas, gdy rozbudowuje swe utwory do nieco większych rozmiarów. W *Non mancherò*<sup>613</sup> (*Na pewno przyjdę*) otrzymujemy trzy akty (liczące jednak tylko nieco ponad trzydzieści kwestii): w pierwszym z nich ubiegający się o względy Olgi Ottavio przysłuchuje się cierpliwie namowom jej matki, by weszła do salonu i powitała gościa. Dziewczyna buntuje się, wstydi, a matka stara się prośbą i groźbą namówić ją do zmiany zdania, a w końcu usiłuje wciągnąć ją tam na siłę. Ottavio jest jednak wyrozumiały, nie obraża się i obiecuje powrócić na spotkanie Olgi. Drugi akt zastaje go dokładnie w takiej samej sytuacji, choć dialog został wyraźnie zredukowany. Ostatni akt obejmuje już jedynie dwie kwestie. Prośbę matki, by mężczyna zjawił się jeszcze w jej domu, i obietnicę tego ostatniego, że w istocie tak się stanie. Dochodząc do podstawowej sytuacji, eliminując to, co „zbędne”, i syntetyzując wydarzenia do „esencji”, Cangiullo jednocześnie odziera swe postaci z czasu, a więc i z życia<sup>614</sup>.

Także *Dissonanza*<sup>615</sup> (*Dysonans*) Corry i Settimellego to święto Teraźniejszości, choć sztukę można odczytać też pobieżnie jako porachunki z dramatem historycznym. Miłosne wyznania Pazia siedzącego u stóp Damy w średniowiecznym *entourage'u* zostają przerwane wejściem Mężczyzny, który prosi o ogień. Paź przerywa na chwilę wyznanie, by przeszukać kieszenie i odpowiedzieć „Niestety, przykro mi...”. Człowiek uprzejmie dziękuje i odchodzi, a Paź kontynuuje swój liryczny, nieco patetyczny popis. Teraźniejszość ma swoje prawa, choć tym razem wyraźnie brzmi przesłanie, że wbrew wszelkim niesprzyjającym okolicznościom możemy starać się uczynić z niej niezmaconą niczym wieczność.

Sztuki Cangiulla szczególnie mocno uzmysławiają odchodzenie terażniejszości w przeszłość. Równie bezwzględnie bieg czasu eksponują prace Corry i Settimellego *Pranzo di Sempronio*<sup>616</sup> (*Obiad Sempronia*) i *Passatismo* (*Paseizm*). Obie syntezy, o podobnej konstrukcji, na technice akceleracji czasu i repetycji zbudowały przesłanie, że życie nie wolno ograniczyć do procesu trawienia, ale jednocześnie uzmysłowiły swym odbiorcom, że każde życie, barwne czy nie, ma swój kres. Bohaterowie zdają się nie dostrzegać swego zbliżania się ku śmierci, w czym do złudzenia przypominają wszystkich nas.

Hołdem złożonym Teraźniejszości jest też *Completo*<sup>617</sup> (*Komplet*) Guglielma Jannellego. Trudno byłoby określić go mianem sztuki, gdyż, choć posiada postaci sce-

<sup>612</sup> H. Buczyńska-Garewicz, *Metafizyczne rozważania o czasie*, Universitas, Kraków 2003, s. 41.

<sup>613</sup> F. Cangiullo, *Non mancherò*, TFS–Avvenimenti–1916, s. 14.

<sup>614</sup> Kilka syntez Cangiulla omówił G. Lista, *Francesco Cangiullo e la teatralità futurista*, w: M. Calvesi, C. Salaris, G. Agnese (red.), *Marinetti e il futurismo a Napoli*, De Luca, Roma 1996, s. 89–97.

<sup>615</sup> B. Corra, E. Settimelli, *Dissonanza* („Gli Avvenimenti”, 21 lutego 1915, nr 8), TFS–1916, s. 39–41.

<sup>616</sup> B. Corra, E. Settimelli, *Pranzo di Sempronio* („Vela latina”, 23–31 grudnia 1915, nr 51), TFS–Avvenimenti–1916, s. 8–9.

<sup>617</sup> G. Jannelli, *Completo*, TFS–Avvenimenti–1916, s. 22–23.

niczne, akcja zbliża go bardziej do zapisu scen z życia, niż do dzieła sztuki dramatycznej o przemyślanej spójnej strukturze. Rzecz dzieje się na stacji kolejowej. Znudzeni pasażerowie oczekują na swe pociągi, zabijając czas lekturą czy studiowaniem rozkładu jazdy. Nagle słychać krzyk i ostry pisk hamulców, który każe domyślać się najgorszego. Ludzie wybiegają z poczekalni, „by obejrzyć spektakl”, a we wnętrzu pozostają przedmioty. I choć przez salę przewiną się jeszcze jakieś przypadkowe osoby, to rzeczy pozostaną ważnymi bohaterami tego świata.

*Completo* został określony przez twórcę jako dramat przedmiotów. Właśnie ten rodzaj spektakli stał się ważnym przyczynkiem do refleksji nad przemijaniem. Odebrano w nich miejsce człowiekowi, by w całej krasie zaprezentować Teraźniejszość, ale ten zabieg uwypuklił ciężar jego Nieobecności. Bywa więc on Wielkim Nieobecnym (jak w *Vengono* czy *Dramma di Luci*) albo nieobecnym, którego nieobecności nikt nie zauważa. W *Vengono* (*Nadchodzą*) rzeczy przejmują rolę aktorów, bo ludzie zostali wykluczeni albo sami wykluczyli się z trwającego dramatu. Przedłużające się oczekiwanie nie wywołuje jednak zniecierpliwienia, lecz wzrost napięcia, a potęguje je jeszcze praca światłem w finale sztuki, pozwalająca osiągnąć efekt ruchu, choć na scenie pozostają jedynie nieożywione przedmioty. Zdominowany przez milczenie, ciszę i nieobecność, dramat toczy się więc bez ludzi, którzy okazują się przerażająco zbędni.

Niepokój niesie również *Camera dell'ufficiale*<sup>618</sup> (*Oficerski pokój*) Marinettiego. Letnia noc, pokój w mroku; z innych pomieszczeń dochodzą odgłosy maszyny do pisania, miętego papieru, kanonady w oddali, telefonu polowego, na który nikt nie odpowiada. A potem cisza, po czasie kroki, trzaśnięcie drzwiami i znów cisza. W pewnej chwili następuje gwałtowne otwarcie drzwi i rozbłyska ostre światło oświetlające sprzęty: łóżko polowe, żołnierskie wyposażenie i kilka osobistych przedmiotów. Sens nadaje im przynależność, którą nieobecność stawia pod znakiem zapytania. Choć dźwięki, światło/mrok i przedmioty są samowystarczalnymi aktorami w tym przedziwnym teatrze, jednak trudno oprzeć się wrażeniu swoistego bolesnego braku, a wywołany nim niepokój potęguje wojenny kontekst utworu.

O tym, że futuryści uświadamiali sobie ciężar upływu czasu, świadczy najlepiej synteza Tullia Cralego *Passaggio a livello*<sup>619</sup> (*Przejazd kolejowy*). Dwoje zakochanych w przedziale rozpędzonego pociągu trzyma się za ręce i szepcze słodkie słowa. Miłość pozwala wierzyć mężczyźnie, że „czas nie istnieje”. Gdy jego partnerka zauważa: „Wiesz, że jedziemy z prędkością przynajmniej 80 km na godzinę?”, z niezmaconym spokojem odpowiada: „To tak jakbyśmy byli unieruchomieni w wieczności”. I chociaż pasażer nie dostrzega tego, czas płynie nieubłaganie, czemu wyraz daje odgłos prującej powietrze lokomotywy i mijane po drodze stacje. W ostatniej odświeżeniu do przedziału wchodzi konduktor: gdy bilety zostają skasowane, do akcji wkraczają dwaj tragarze. Układają śpiących (którzy zdążyli zmienić się w drobnych staruszków) na swoich wózkach i „ładunek” opatrują wywieszka „Fragile”. Zielone światło pozwala pociągowi ruszyć przed siebie, ale dla tych pasażerów podróż dobiegła końca.

<sup>618</sup> F.T. Marinetti, *Camera dell'ufficiale* („Vela latina”, 12 lutego 1916, nr 5), TFS–Avvenimenti–1916, s. 3–4.

<sup>619</sup> T. Crali, *Passaggio a livello* (1931, nieopublikowany manuskrypt), TFI, t. 2, s. 21–23.

## 2. KOROWÓD ŚMIERCI

### Piękna śmierć futurysty

Futuryści chętnie sięgali po obrazy śmierci. Stała się ona nieodłącznym niebezpieczeństwem w związku z kobietą-modliszką, ale groziła także tym, którzy zawierzili szczerą kobiecej miłości i pogrążyli się w bezruchu utkanym z jej nużącej dobroci (por. rozdz. 1). Ze śmiercią należało także się liczyć walcząc za Ojczyznę lub poświęcając swe młode życie szczytnej idei (por. rozdz. 2). Jednak również poza tymi kontekstami człowiek aspirujący do Absolutu nie przestał być istotą śmiertelną, dlatego futurystycznej gloryfikacji życia oraz wiodącemu motywowi podboju gwiazd towarzyszyły i inne obrazy śmierci, a z nią obrazy starości i odrzucenia. Już w manifestie założycielskim pojawiła się wizja odrzucenia (któremu towarzyszy zimowy chłód, mrok nocy, ulewny deszcz i skąpy płomień ognia) przeobrażona w nieco makabryczny obraz, którym jednak jego autor Marinetti zdawał się szczerze delectować:

...nadciągną przeciwko nam nasi następcy, nadciągną z daleka, zewsząd, skacząc w uskrzydłonym rytmie swych pierwszych wierszy, wyciągając drapieżne szpony, węsząc pod bramami akademii nęcącą woń naszych gnijących umysłów... Ale nas nie będzie... Znajdą nas na koniec – któreś nocy zimowej – w otwartym polu, pod ponurym hangarem, po którym będzie bębnił monotony deszcz; ujrzą nas przykucniętych wokół naszych drżących samolotów, będziemy grać sobie ręce nad skąpym ogniem, pochodzącym z naszych współczesnych książek płonących poniżej lotu naszej wyobraźni<sup>620</sup>.

Gdy nadejdzie pora, futuryści zamierzają uprzedzić odrzucenie ze strony nowych pokoleń, wycofując się z obszaru życia, trochę jak starzy indiańscy wojownicy, którzy porzucają swe wioski, by umrzeć z godnością, w samotności. Przewidują już wcześniej, że ich „wyniosła, nieznuzona żarliwość” zrodzi w sercach atakujących wściekłość i nienawiść, lecz będzie to nienawiść połączona z miłością oraz podziwem. Obawa przed odrzuceniem ukrywa się też pod butnym zapewnieniem: „Chcemy, by dzieło sztuki zostało spalone wraz z trupem autora”<sup>621</sup>.

Tymczasem dominują jednak obrazy walki, jak w *Uccidiamo il chiaro di luna!* Walka jest zwycięska, a jednak nie chroni to futurystów<sup>622</sup> przed refleksją, że człowiek to „zwierzę drapieżne” i dlatego powinien żyć jak ono: agresywnie walczyć oraz zdobywać, póki sam nie stanie się czyjąś zdobyczą i nie zginie gwałtowną śmiercią. To tu rodzi się po raz pierwszy temat gwałtownej śmierci, przeciwstawionej powolnej agonii.

<sup>620</sup> F.T. Marinetti, *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, DE MARIA, s. 8 i dalej: „Najstarsi z nas mają po trzydzieści lat, a więc zostaje nam jeszcze dziesięć lat, by dokonać naszego dzieła. Gdy będziemy mieć lat czterdzieści, niech inni, młodszy, dzielniejsi od nas, wyrzucą nas do kosza, jak niepotrzebne rękopisy. Pragniemy tego!” Tamże, s. 9.

<sup>621</sup> *La „Divina Commedia” è un verminaio di glossatori*, DE MARIA, s. 34.

<sup>622</sup> Bohaterami tekstu są Marinetti, Buzzi i Cavacchioli. Tekst pochodzi z kwietnia 1909 r. i opowiada o wyprawie przeciw mieszkańcom miast Paraliż i Podagra (oczywiście jest nawiązanie do Sodomy i Gomory), dla których futuryści to niebezpieczni szaleńcy. Przyjmując to miano, futuryści uwalniają po drodze szaleńców z domu wariatów i, wraz z nimi oraz dzikimi bestiami, wkraczają w góry Azji, wędrując wśród chmur po aluminiowych i manganowych wzniesieniach. W końcu konstruują samoloty, z pomocą których gromią przeciwników. Zob. DE MARIA, s. 9–20.

Nie mogąc umknąć śmierci, futuryści zawierają koalicję na rzecz pięknej śmierci, pięknej według nowych kanonów: zadanej w walce i utopionej w morzu krwi. Taką śmiercią można się upajać, co też futuryści ostentacyjnie czynią. Co ciekawe, atakowani przez nich paseiści, choć zbliżają się do kresu swych sił, a intelektualnie są martwi od początku świata, nie myślą o śmierci. Po prostu kiedyś umierają. Sławiący zaś wieczną młodość futuryści, z góry skazani na porażkę w walce z czasem, tak naprawdę nie myślą o niczym innym. Zwalczając formę w jej wszelkich przejawach, obmyślają najpiękniejszy kształt własnego końca. W swej wędrówce po szczytach Azji zachwycają się słońcem, marząc, by chwycić je mocno jak kierownicę napowietrznego pojazdu i włączyć w swoje plany; czyż to jednak nie słońce skazało na śmierć zbyt śmiałego Ikara?

Futuryści przybyli, by zadać śmierć przeszłości. Chcą upajać się porażką pokonanych, ale chcą także, by ich śmierć nie zostawiła po sobie materialnych śladów w postaci rozkładających się ciał. „Niech zmarli zostaną pogrzebani w najgłębszych trzewiach Ziemi. Niech ziemia przyszłości będzie wolna od mumii. Zróbmy miejsce młodym, gwałtownym i dzielny<sup>623</sup>”.

Oba teoretyczne teksty wczesnego futuryzmu, budowane z pomocą silnie nacechowanej emocjonalnie metaforyki i oparte na wyraźnych kontrastach, stanowią przekonującą zapowiedź artystycznej realizacji mitu śmierci bohatera. Jednak z butnej deklaracji: „Uczymy, jak rzucać się w objęcia mrocznej śmierci<sup>624</sup>”, w futurystycznym teatrze zrodziło się bardzo niewiele przykładów takiego umierania. Odważnie na spotkanie śmierci podążali jedynie niektórzy protagoniści dramatów Marinettiego (*Tamburo di fuoco* czy *Vulcano*), choć zdarzało się, że i nimi kierowała jedynie desperacja (*Oceano nel cuore*). Żadnego przykładu pięknej śmierci futurysty nie pozostawił nam teatr syntetyczny. Znacznie łatwiejszym zadaniem okazało się natomiast skazanie na groteskową śmierć ideologicznego wroga-paseisty.

### Zasłużona śmierć paseisty, bladego starca i... nadczłowieka

Pierwszym paseistą, który zasłużył na honorowy kondukt żałobny, był sam Benedetto Croce. Był on uznanym autorytetem, posiadał duży wpływ na gust estetyczny swoich czasów, a z pewnością nie zaliczał się do wielbicieli nowej sztuki. Futuryści zaatakowali go w kabaretowej scenie *Funerale del filosofo passatista* (por. s. 28–29). Młodzi twórcy zdecydowanie nie przepadali za filozofami, tworząc jeszcze kilka innych arcykąśliwych

<sup>623</sup> *Manifesto dei pittori futuristi*, DE MARIA, s. 22. Ten racjonalny skądinąd stosunek do zmarłych wykroczył poza ramy literackich obrazów i zajął miejsce w społecznej debacie na temat pochówku. Autorem pomysłu, by stworzyć futurystyczne cmentarze, był związany z ruchem malarz Renato di Bosso. Proponował, by zastąpić niehigieniczne tradycyjne miejsca pochówku kasetkami na prochy, do których prowadziłyby odpowiednio oświetlone znaki. Kasetki posiadałyby specjalne oświetlenie, które rozbłyskałoby na przykład w Dzień Zmarłych. Futuryści walczyli jednak także przeciwko pomnikom stawianym poległym na frontach. Podobno w Toskanii prowadzili nawet stosowną kampanię, nawołując do tego, by pieniądze przeznaczyć na budowę sierocińców, zaś tablice z nazwiskami bohaterów wmurowywać w jedną ze ścian ich zabudowań. Podobno apele odniosły skutek w Sienie, gdzie zbudowano ochronkę dla dzieci, będącą jednocześnie pomnikiem pamięci. Por. VERDONE–TTF, s. 86.

<sup>624</sup> F.T. Marinetti, *Uccidiamo il chiaro di luna*, DE MARIA, s. 11.

obrazów z ich udziałem. Na przykład Dzikiego Filozofa z *Davanti all'infinito* (*W obliczu nieskończoności*) duetu Corra-Settimelli spotykamy w czasie rozmyślań nad nieskończonością. Tytuł syntezy przywodzi nieodparcie na myśl romantyka Leopardiego, a skojarzenie to pogłębia treść wywodu, w którym pobrzmiewają nuty jakby wyjęte z jego pieśni *Canto notturno del pastore errante in Asia*<sup>625</sup>. Kosmiczna perspektywa okazuje się i w tym wypadku przekleństwem: „Nie wiem, czy po zjedzeniu jak zwykle śniadania mam zabrać się do lektury „Berliner Tageblatt”, czy mam strzelić sobie w łeb”. Unosi w jednej ręce gazetę, w drugiej broń, a w końcu, z najwyższym znużeniem decyduje. „No, dobra! Strzelam!” i pada martwy.

Wśród powstających potem syntez zaroilo się także od przykładów mało chwalebne go końca mieszcza. Dwa najbardziej znane, emblematyczne i chętnie cytowane w antologiach przykłady to *Passatismo* i *Il pranzo di Sempronio* (por. s. 210). Futuryści często wyrażali obawy przed powtarzalnością, wygasłą energią, starością i niepotrzebną śmiercią. A te krótkie samouczki, jak umrzeć za życia, oparli na parodii i desakralizacji mieszczańskich rytuałów codzienności.

Paseistą jest też Portier z syntezy Remo Chitiego *Parole*<sup>626</sup> (*Słowa*). Spędził on życie u wejścia do jednego z urzędów (sądu, parlamentu czy giełdy), jest „stary, biały i automatyczny”, a naprzeciw niego wrze rozpędzony, rozdyskutowany tłum. Modne w owym czasie studia nad psychologią tłumu znalazły tu artystyczny skrót. Tłum niesie z sobą wiele silnych emocji, wśród których nie brak agresji. W ich obliczu pozostający w bezruchu portier, stojący na straży instytucji, tzn. panującego ładu, nie ma żadnych szans. Przez lata przyrósł do otwieranych drzwi jak kamienny posąg, a teraz w jego śmierci można dostrzegać futurystyczną karę za zmarnowanie własnego życia. Jest to jednak jeden z mocno poruszających obrazów ludzkiego losu i spod groteskowej szaty dociera do widza przejmujący chłód ostatecznego.

Przekonanie, że starość zasługuje na śmierć, zdaje się towarzyszyć również Pratelli w utworze *Il vecchio*<sup>627</sup> (*Starzec*). Trudno odczytywać go w jednoznacznie groteskowym kluczu, gdyż przynosi mało optymistyczną prawdę o przemijaniu i okrucieństwie wobec starości, którego dopuszcza się nie tylko młodość, pieczętując tym samym naturalny nakaz odchodzenia. Zgonowi młodego człowieka towarzyszy powszechny ból, a przy jego łóżku aż roi się od żałobników. Natomiast siedzący w pobliżu starzec wywołuje wrogie uczucia. Dlaczego bowiem śmierć nie upomniała się o niego? Chęć „pochowania” Starca jest tak wielka, że gdy w pewnej chwili mdleje, natychmiast zjawia się mężczyzna z metrem, by wziąć miarę na trumnę dla wciąż przecież żywego człowieka. Pratella już we wstępnych didaskaliach określa Starca jako „zgrzybiałego, niepotrzebne go paralytika” i wprowadza postać Ulicznika, który dwukrotnie „atakuję” go niewybrednymi minami oraz gestami.

Podobne przesłanie ma sztuka Bruna Sanzina *Contrasto*<sup>628</sup> (*Kontrast*). Dwa mikroakty toczą się na tej samej ulicy. W pierwszym – samochód najeżdża na starego człowieka

<sup>625</sup> Utwór został kilkakrotnie przełożony na język polski, m.in. przez G. Franczaka (pt. *Pieśń nocna wędrownego pasterza w Azji*, w: G. Leopardi. *Nieskończoność*, Teta Veleta, Warszawa 2000, s. 101).

<sup>626</sup> R. Chiti, *Parole* (TFS–Avvenimenti–1915), TFS–1916, s. 52–53.

<sup>627</sup> F. Balilla Pratella, *Il vecchio*, „Vela Latina”, 28 października 1915, nr 43.

<sup>628</sup> B. Sanzin, *Contrasto*, „L’Aurora”, grudzień 1923, nr 1.

i ten ginie pod jego kołami. W drugim – w tym samym miejscu już po chwili grupa młodych ludzi śpiewa przy wtórze gitary modną piosenkę.

Zmarłym za życia jest bohater *Boschereccia*<sup>629</sup> (*Leśna opowieść*) Paola Buzziego. Nocą w sercu puszczy spotykamy go uwięzionego w pniu dębu. Jest to sam Książę, ale w leśnej głuszy nie towarzyszy mu żaden świetny orszak. Co prawda z własnej woli znalazł się w tak trudnej sytuacji: chciał bowiem przypomnieć sobie młodzińcze lata, kiedy to w wydrążonych pniach poszukiwał sowych gniazd, ale niesprawne ciało zawiodło go i pień zamienił się w rodzaj trumny. Książę dobrze wie, że młoda żona nie pośpieszy mu z pomocą, nie uczyni tego tym bardziej jej kochanek. A brak potomka pozwala mu sądzić, że nikt nie upomni się o jego księstwo. W pewnej chwili pod drzewo trafia Olda, która zabłądziła w gęstwinie. Pyta o drogę, lecz Książę nie zdradzi kierunku, bo boi się zostać sam. Zmęczona wędrownką i uspokojona obecnością drugiego człowieka, Olda decyduje w końcu: „Zaczekajmy do świtu”. Książę wie jednak swoje: „Zaczekajmy na śmierć”<sup>630</sup>. Tak kończy się świetność wszystkiego, co wielkie i uroczyste, zdaje się popkiwać poeta Buzzi. Tak kończy się każde życie, zdaje się dopowiadać Książę.

Młodości czasem udaje się wykpić przed śmiercią, jak u Aura d’Alby w *I veri morti* (*Prawdziwi zmarli*)<sup>631</sup>, utrzymanej w podobnej prześmiewczo-groteskowej konwencji. Gdy kurtyna się podnosi, w trumnie spoczywa pewien młody człowiek, którego przyszli pożegnać dwaj Przyjaciele i dwaj Starzy Profesorowie. Szybko jednak wyskakuje z trumny, by rozwinąć sztandar z napisem „Futurystyczne Włochy” i przyprawić o atak serca jednego ze starców. Lecz groteskowy koniec spotyka nie tylko zdeklarowanych paseistów, ale i niedoszłych bohaterów, których od tych pierwszych tak naprawdę różni niewiele. Takim „bohaterem” był Iacopo z *Verso la conquista* (*Na podbój*) Corry i Settimellego (por. s. 169), albo Mężczyzna z *Parossismo* (*Paroksyzm*) Remo Chitiego (por. s. 169). Taką postacią jest chyba także protagonista *Vite*<sup>632</sup> (*Życia*) Maria Dessy. Mężczyzna zabija się, bo stracił wszystkie pieniądze, a czyni to, gdy za ścianą jakaś mieszczańska rodzina wsłuchuje się spokojnie w odgłosy deszczu za oknem. I choć kończy swój marny żywot, zaśmiewając się do rozpuku z wierzyciela, który grozi mu processem, samotność tej niezauważonej śmierci nie skłania do wesołości.

Także bohaterowi Settimellego nie powinno się przydarzyć to, co go spotyka. W *Superuomo*<sup>633</sup> (*Nadczłowiek*) staje przed nami uwielbiany polityk, na którego cześć wiwatuje dziesięciotysięczny tłum, „awangarda pokolenia” zmierzającego ku przyszłości. A on obiecuje mu poprowadzić cały naród ku tej świetlanej przyszłości. Gdy jednak na chwilę pozostaje sam, pada ofiarą osiłka, który zakrada się do opuszczonego pokoju, bez trudu chwytając odpoczywającego mężczyznę za szyję i zrzuca z tego samego balkonu, na którym jeszcze niedawno odbierał hołdy i snuł wielkie plany.

<sup>629</sup> P. Buzzi, *Boschereccia*, TFS–1993, s. 55–57.

<sup>630</sup> Tamże, s. 57.

<sup>631</sup> Auro d’Alba (właśc. Umberto Bottone), *I veri morti*, „Vela latina”, 4 marca 1916, nr 8.

<sup>632</sup> M. Dessy, *Vite*, TFI, t. 2, s. 29–31.

<sup>633</sup> E. Settimelli, *Superuomo*, TFS–1916, s. 46–48.

## Groteskowy pochód śmierci

Groteskowa śmierć dosięga nie tylko ideologicznych przeciwników. Zdziwiała częstotliwość, z jaką futurystyczni twórcy sięgają po motyw śmierci, by zwieńczyć nią przygody swoich bohaterów. Śmierć nadaje kształt puencie, jak w *Regalo* Cintiego (por. s. 173 i 175) czy *Le cime* (Szczyty) Buzziego, albo organizuje akcję sztuki, jak w *Il pesce d'aprile*<sup>634</sup> (*Primaprilisowy żart*) tegoż autora czy w *Costruzioni*<sup>635</sup> (*Konstrukcje*) Chitiego.

„Tragedia syntetyczna” *Le cime*<sup>636</sup> przenosi nas do królewskiego pałacu, gdzie władca podejmuje arystokratycznego krewnego. Dostojny gość bierze na ręce rachitycznego syna króla („o trupim wyglądzie, w przydługim mundurze wojskowym”<sup>637</sup>) i wychodzi na balkon do oczekującego go tłumu. Dziecko wypada mu jednak z rąk. Gość jest niepokieszony i, by okazać skruchę, oświadcza: „Wiedz Kuzynie, że rezygnuję z prawa do sukcesji twego tronu na rzecz mego syna”.

Z kolei *Il pesce d'aprile* to trzyaktowa synteza, którą zaczyna spotkanie pewnej damy z księdzem. Prosi ona o ostatnie namaszczenie dla umierającego. Ksiądz niezwłocznie udaje się pod wskazany adres, lecz mieszkający pod nim Markiz czuje się wybornie. Jako że jest 1 kwietnia, mężczyźni uznają zdarzenie za żart. Umawiają się jednak w kościele, gdyż Markiz od dawna pragnął rozmowy o swym sumieniu. Niestety, penitent nie nadchodzi, ponieważ w międzyczasie zmarł. Jakież zdziwienie maluje się na twarzy księdza, który ponownie stawia się u Markiza, gdy w postaci z portretu, zawieszzonego nad łóżem zmarłego spogląda na niego kobieta, z którą rozmawiał rankiem. Jest to małżonka Markiza zmarła 25 lat wcześniej.

Siła wyższa decyduje o kresie ludzkiego życia także w tekście Aura D’Alby, *Il cambio*<sup>638</sup> (*Zamiana*). Rzecz dzieje się w kościele przy głównym ołtarzu. Błękitne światło uwypukla mistyczny nastrój. Siedem świec różnej długości wspartych na świecznikach. Przed każdą z nich rozmodlona osoba. Autor po kolei udziela głosu postaciom, a padające kwestie są ewidentnie częścią monologu, który każdy z obecnych toczy w duchu sam z sobą. Język tych przemyśleń odpowiada chwili. Jest w nim nieco patosu, jednak powaga i skupienie są tym mniejsze, im dłuższa jest świeca, jak u Postaci 6:

**Postać 6:** Inżynier, żołnierz, duchowny, adwokat? Żaden z nich. To są zawody, do których aspirują zwykli ludzie. Ja jestem despotycznym bankierem swojego życia i chcę przeżyć je po swojemu. Moja świeca jest najdłuższa...<sup>639</sup>

Gdy postaci pogrążają się w najgłębszej medytacji, tajemnicza ręka zamienia miejscami świece 6 i 7. Hardy do niedawna młodzieniec, widząc że teraz to jego świeca jest najkrótsza, wydaje z siebie okrzyk przerażenia i pada martwy. Zaś postać 7 podnosi się z kolan ze słowami:

<sup>634</sup> P. Buzzi, *Il pesce d'aprile*, TFS–1993, s. 77–82.

<sup>635</sup> R. Chiti, *Costruzioni* (TFS–1916), TFS–1993, s. 139–142.

<sup>636</sup> P. Buzzi, *Le cime*, „La Balza”, 13 maja 1915, nr 3.

<sup>637</sup> Tamże.

<sup>638</sup> A. D’Alba, *Il cambio*, TFS–1993, s. 88–91.

<sup>639</sup> Tamże, s. 90.

**Postać 7:** W sumie dzień minął dobrze (potykając się o trupa). Boże, jakże czuć dzisiaj trupem ten cyprys<sup>640</sup>.

Można byłoby zatrzymać się na sarkastycznym żarcie z ludzkiej natury, który ujawnia jej płochość: zdolność do mistycyzmu w zagrożeniu i brak fundamentalnej przyzwoitości, gdy ono mija. Co jednak, gdy w grę wchodzi działanie tajemniczej ręki? Metafizyka nie koi, lecz... niepokoi. Nie tylko w tym wypadku ma się wrażenie, że śmierć jest w jakiejś mierze karą za wewnętrzną brzydotę, choć bywa, że jej ofiarą padają niewinne osoby. Jak w *La cometa*<sup>641</sup> (*Kometa*) Paola Buzziego. Jej główną postacią jest niejaki Giorgio, młody poeta o dobrotliwym wyglądzie. Chłopiec pragnie śmierci, by nie doświadczyć śmierci drogiej matki. Gdy jednak matka każe mu zostać w łóżku, podczas gdy on pragnie ujrzeć kometę, gotów jest pozbawić ją życia. A kometa? No cóż, co prawda przelatywała w okolicy, lecz było to dwadzieścia lat wcześniej.

Równie absurdalna jest śmierć Artysty w *Genio e cultura*<sup>642</sup> (*Geniusz i kultura*) Boccioniego. Choć towarzyszy mu Krytyk, tym razem nie on padnie trupem przed widzami. W osobie Krytyka koncentruje się futurystyczna niechęć do neutralnej paseistycznej postawy. Zatopiony pośród książek, nie ma nic wspólnego z rzeczywistością, co jednoznacznie wpływa na ocenę jego wiedzy. Jest tak wielka, jak zbędna. Tymczasem jego antagonistą, Artystą, pragnie „odnowy”, targa swoje rysunki, bo „wszystko jest fragmentaryczne i mizerne”. Jego depresja irytuje opanowanego Krytyka:

**Krytyk:** On oszalał! Albo robi sobie reklamę! Chce odnowy? Ale tworzenie to poważna sprawa. Dzieło sztuki powstaje w naturalny sposób, w ciszy i skupieniu, jak śpiew słowika... Duch jako duch, jak mówi Hegel... (...). Od wieków krytyka uczy artystę, jak stworzyć dzieło sztuki... Bo etyka i estetyka są funkcjami ducha...<sup>643</sup>

Wypowiedź nie pozostawia wątpliwości, że inspiracją dla autora był ten sam Benedetto Croce, którego „pochowano” już wcześniej w Galerii Sprovieriego. Artysta, bliski śmierci, szuka pomocy u Krytyka, lecz jego emocje należą do sfery życia i jako takie nie interesują tego ostatniego. Gdy Artysta błaga: „Jest pan człowiekiem, niech mi pan pomoże”, Krytyk wyjaśnia: „Ja nie jestem człowiekiem, jestem Krytykiem. Jestem człowiekiem kultury”<sup>644</sup>. Krytyk przywołuje w sukurs historię, utożsamiając się z nią: „Artysta to człowiek, niewolnik, dziecko, a więc myli się. (...) W nim natura to chaos. Między naturą a chaosem jest krytyk i historia. Historia, jako historia, jest historią, tzn. faktem subiektywnym, który można określić jako fakt, czyli historię. Jednakowoż gdyby był obiektywny...”<sup>645</sup> Z totalnego bełkotu dociera do nas niewątpliwie jedno: ani historia, ani kultura nie budzą zaufania, skoro ich wytworem jest Krytyk i podobne mu istoty.

Umierający człowiek nie jest więc godzien uwagi, przykuwają ją natomiast książki Hegla, Hartmanna, Spinozy itp. Ale z chwilą gdy Artysta wyzionie ducha, wszystko się zmienia. Jako zamknięty w formie byt przeszły, który można zakatalogować, zasługuje na najwyższą uwagę. Krytyk rzuca się ku nieboszczykowi „jak kruk”. Ogląda go z uwagą i notuje, mówiąc na głos: „Okolo 1915 roku żył we Włoszech wspaniały artysta

<sup>640</sup> Tamże, s. 91.

<sup>641</sup> P. Buzzi, *La cometa*, TFS–1916, s. 72–74.

<sup>642</sup> U. Boccioni, *Genio e cultura* (TFS–Avvenimenti–1916), TFS–1993, s. 48–54.

<sup>643</sup> Tamże, s. 49.

<sup>644</sup> Tamże, s. 50–51.

<sup>645</sup> Tamże, s. 51.

(wyciąga z kieszeni miarę i mierzy trupa). Jak wszyscy wielcy, miał 1,68 wysokości... szerokości... (podczas gdy mówi, opada kurtyna)". Urzeczowiony człowiek przeszedł do historii.

Śmierć często służyła futurystom do rozprawienia się z różnymi społecznymi tabu i estetycznymi kanonami. Tym razem satyrę wymierzono w akademicką kulturę, ale nie na tym kończy się jej rola. Tekst przywodzi na myśl jeden z tematów sztuk Pirandella, który jego ówczesny krytyk A. Tilgher określił wpadającym w ucho hasłem „życie-forma”. Sycylijszyk przeciwstawiał człowiekowi i jego losowi gotowy, skończony los postaci stworzonej przez autora, a jednocześnie obnażał sytuację, gdy społeczeństwo starało się zamknąć człowieka w gotowej, skrojonej bezmyślnie formie. Z tym życiowym dylematem walczyli bohaterowie największych jego sztuk, jak choćby Ojciec z *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921)<sup>646</sup>. Krytyk wydaje się więc bliski w swych działaniach pirandelloowskiemu społeczeństwu, które nie znajduje litości dla jednostki, nie wsłuchuje się w jej potrzeby, a za to usiłuje jak najprędzej sprowadzić ją do „normy” lub „formy”, tzn. ubezwłasnowolnić za życia, by po śmierci, gdy nie stanowi już zagrożenia dla istniejącego ładu, bez żenady składać jej hołd.

Ze śmierci można zakpić także za pomocą groteski „fizjologicznej”, jaką jest *Terapia*<sup>647</sup> (Terapia) Pratelli: Ada, sentymentalna nastolatka, jest wiecznie niezadowolona z życia, co w końcu skutkuje tym, że rzuca ją narzeczony. Nieszczęśliwa dziewczyna postanawia się otruć. W desperackim odruchu połyka zawartość pewnej buteleczki, pisze pożegnalny list i pada na kanapę. Po chwili jednak zeskakuje z niej i znika ze sceny. List znajduje matka i wpada w rozpacz. Nie na długo, bowiem dziewczyna powraca uśmiechnięta do salonu. Tymczasem sytuację wyjaśnia jej młodsza siostra, sylabizując napis z buteleczki: środek przeczyszczający<sup>648</sup>.

Tak czy inaczej śmierć ma nad człowiekiem władzę, jak nad Szaleńcem z *Tre vite*<sup>649</sup> (*Trzy życia*) Ernesta Diobello. Tak niebezpiecznie działa nań elektryczne światło, że czuje on potrzebę zadawania śmierci. Gdy w pobliżu nie ma już kogo unicestwić, sam wyskakuje przez otwarte okno. Poza tym śmierć czai się tuż za rogiem i przychodzi zniemacka do tych, którzy stają się jej ofiarami, i do tych, którzy nieoczekiwanie dostrzegają w sobie katów, jak w *Sorpresa*<sup>650</sup> (*Niespodzianka*) Marinetti: gdy bowiem Mąż zaprasza do domu grono rozbawionych kolegów, nie przypuszcza, że dla jednego z nich będzie to ostatnia nocna zabawa. Żartobliwa próba uduszenia mężczyzny, który – jak się wydaje – zbyt śmiało zachował się wobec żony gospodarza, kończy się w istocie jego śmiercią. Szczęśliwie w tym teatrze bohaterowie bez uszczerbku wychodzą z takich opresji. Tym razem ulicą przejeżdża właśnie karawan, który zabiera wyniesionego z domu trupa. Sprawę kwituje beztróskie stwierdzenie: „Jaka sprawna organizacja pogrzebów”, pod którym ukryło się zaskoczenie, że ludzki żywot może być tak kruchy.

<sup>646</sup> Sztukę, pt. *Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora* tłumaczono, wydawano i grano w Polsce wielokrotnie. Po raz pierwszy zagrano ją w Krakowie w 1923 r., a opublikowano w tłum. Z. Jachimeckiej (L. Pirandello, *Dramaty*, Warszawa) w 1960 r.

<sup>647</sup> F. Balilla Pratella, *Terapia*, TFS–1993, s. 71–73.

<sup>648</sup> O dobroczynnym działaniu środków przeczyszczających rozpisywali się futuryści (a po nich dadaiści), walcząc z ociężałością mieszczańskich ciał i umysłów. Por. G. Berghaus, *Theatre, Performance Art and the Historical Avant-Garde*, New York 2005, s. 38.

<sup>649</sup> E. Diobelli, *Tre vite*, TFS–Avvenimenti–1916, s. 29.

<sup>650</sup> F.T. Marinetti, *Sorpresa*, „Vela Latina”, 23 grudnia 1915, nr 51, Napoli.

Naturalnym końcem człowieka jest więc śmierć. W *L'ostinazione della morte*<sup>651</sup> (*Upór śmierci*) Mario Dessy czterokrotnie powtarza schemat pokoleniowego odchodzenia. Umiera mężczyzna, pozostawiając syna, którego zboleła wdowa przytula do piersi i który już w kolejnej scenie („po czterdziestu latach”) przejmie rolę ojca oraz umrze w takich samych okolicznościach. Ale życie toczy się dalej i kresu ludzkiej drogi nie osłodzi nawet najbardziej patetyczna przemowa, jak w *L'ultimo addio*<sup>652</sup> (*Ostatnie pożegnanie*) Balli: nie wiemy, czy pogrzeb właśnie się odbywa, ale atmosfera jest podniosła; mowa pogrzebowa i komentarze żałobników utrzymane są w poważnym tonie, jednak szybko zostają skonfrontowane z odgłosem przejeżdżającego pociągu, którego stukot układa się w „t'an fout au fout tan fout m'en fiiiiche”. Jeszcze bardziej groteskowy jest żal żałobników w *Stornelli vocali*<sup>653</sup> (*Samogłoskowe stornele*) Cangiulla. Mikroskopijnych rozmiarów utwór został pomyślany jako „koncert” na kilka głosów: Umierającego, Lekarza, Rodziny, Duchownych i Tłumu oraz Prowadzącego ceremonię. Wykonawcami są aktorzy stojący rzędem przy rampie i na polecenie Mężczyzny wydający z siebie dźwięki, które można sprowadzić do pięciu samogłosek: „A.E.I.O.U.”.

Na tym tle nieco odmiennie prezentuje się intymistyczna synteza *Funebri*<sup>654</sup> (*Ślady żaloby*) Otella Rebecchi. Przywołuje on śmierć, ukazując jedynie „ślady” żaloby. W małym skromnym pokoju, pograżonym w wieczornym półmroku, rzuca się w oczy sporych rozmiarów stół. Porozkładano na nim papier z czarną obwódką i przedmioty do pisania. Ważny element wystroju wnętrza stanowią, kojarzone z odchodzeniem, kamele i świece. Przez otwarte okno dociera z ulicy stukot konnego wozu. Ciszę przerywa męski głos, czyjś krzyk i odgłos rozbijanego szkła, które dobiegają zza drzwi. Czyżby zabierano ciało, wywołując czyjaś tłumioną rozpacz? A przecież, jak uczył Palazzeschi, umierający człowiek to „jedno z największych źródeł ludzkiej radości”. „Spójrzcie uważnie śmierci w twarz, a ona przez całe życie będzie dostarczać wam powodów do śmiechu”<sup>655</sup>.

Powodzenie motywu śmierci w teatrze programowo opiewającym życie musi skłaniać do zastanowienia. Z pewnością zasadniczy jest tu fakt, że śmierć po prostu jest. Ta naturalna i ta zadana nieoczekiwanie, jako że życie jest pełne gwałtu. Źle czyni, kto tego nie dostrzega, jak starzec ze sztuki Carliego *Violenza*<sup>656</sup> (*Przemoc*), który chwali uroki życia, choć świat wokół niego kipi przemocą, a gdy potyka się o trupa, jest przekonany, że to ktoś śpiący na chodniku. Futuryści dalecy są od tej postawy. A ich zainteresowanie motywem śmierci wyrasta z pewnością również z prześmiewczej reakcji wobec kultury, która śmierć postanowiła z codzienności „wyeksmitować” i złożyć „w izolowanej

<sup>651</sup> M. Dessy, *L'ostinazione della morte*, TFI, t. 2, s. 26–27 oraz: M. Dessy, *Vostro marito non va? Cambiatelo!*, Ed. Futuriste di „Poesia”, Milano 1919.

<sup>652</sup> G. Balla, *L'ultimo addio* (1918), TFI, t. 2, s. 26.

<sup>653</sup> F. Cangiullo, *Stornelli vocali*, „La Balza”, 27 kwietnia 1915, nr 2, Messina.

<sup>654</sup> O. Rebecchi, *Funebri*, „L'Italia futurista”, 15 czerwca 1916, nr 2, Firenze.

<sup>655</sup> A. Palazzeschi, *Il contro dolore* (1913), DE MARIA, s. 132. Ten ważny dla futurystycznej ideologii tekst zawierał także takie nakazy: „Człowiek może być traktowany poważnie tylko wówczas, gdy się śmieje”, „Tym głębszy stanie się człowiek, im więcej śmiechu zrodzi się z jego bólu” oraz „Trzeba uczyć nasze dzieci śmiać się”. Tamże, s. 131–132.

<sup>656</sup> M. Carli, *Violenza*, TFS–Avvenimenti–1916, s. 21–22.

piwnicy naszej uporządkowanej i eleganckiej egzystencji”<sup>657</sup>. Ale jest jeszcze coś, co świadczy o tym, że to uparte zwracanie się ku śmierci jest tak czy inaczej walką o życie. Własne życie. Jest to „gra przetrwania”, o której Bauman pisze tak:

...człowiek jest *tym, który chce przeżyć*: „najbardziej elementarny i widoczny sukces to fakt, że jeszcze się żyje”. Nie jesteśmy, ot tak, po prostu żywi; w każdej chwili żyjemy *nadal*. Powodzenie jest zawsze powodzeniem, „aż do odwołania”; nigdy nie jest ostateczne. Musi być wciąż na nowo powtarzane. Wysiłek ten nigdy nie może ustać. Przetrwanie jest zadaniem na całe życie (...). Choć nigdy nie przeżyliśmy własnej śmierci, to jednak przeżywamy śmierć innych i to ona nadaje sens naszemu powodzeniu: nie umarliśmy, wciąż *jeszcze* żyjemy<sup>658</sup>.

Futuryści, walcząc z lękiem przed śmiercią, ukazują jej najbardziej groteskowe oblicza, ale także starają się chronić w obszar oczywistej utopii: przekroczyć granicę nieśmiertelności i stworzyć nowego, wiecznego człowieka. Inspiracją jest dla nich Maszyna. To za jej sprawą powstanie wiele poetyckich deklaracji wiary i to na jej podobieństwo narodzą się istoty spowite metalicznym blaskiem w mechanicznym tańcu. Jednak i te marzenia nie przeistoczą się w żaden przekonujący model niezniszczalnego człowieka przyszłości.

---

<sup>657</sup> Z. Bauman, *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*, PWN, Warszawa 1998, s. 155.

<sup>658</sup> Z. Bauman, dz.cyt., s. 44. Bauman przytacza sformułowania z książki E. Canettiego, *Masa i władza*, tłum. E. Borg i M. Przybyłowska, Czytelnik, Warszawa 1996.

## ZAKOŃCZENIE

W roku 2009 mija sto lat od początku buntu futurystów przeciwko skostniałemu, nienadającemu za nowoczesnością światu. Niemal tyle samo lat mają ich teatralne eksperymenty. Z perspektywy minionego czasu warto podsumować najważniejsze dokonania teatru i dramatu futuryzmu oraz zastanowić się nad siłą ich oddziaływania na współczesnych i na kolejne pokolenia awangardowych twórców.

### Geneza futurystycznego teatru

Futurystyczna droga ku gwiazdom wiodła dwoma szlakami. Pierwszy z nich oznaczał aktywność społeczno-polityczną podejmowaną w przekonaniu, że Włochy zasługują na to, by – jak niegdyś antyczny Rzym – znaleźć się w awangardzie nowoczesnych narodów. Drugi był związany z twórczością artystyczną, której towarzyszyła wiara, że nowa, nieskrępowana niczym sztuka pozwoli pojąć najgłębszą prawdę o świecie. Oba zbiegły się w chwili narodzin futurystycznego teatru. Przyjmuje się, że nastąpiło to w roku 1915, lecz proces, który do tego doprowadził, rozpoczął się pięć lat wcześniej. Jego pierwszym etapem były parateatralne wieczory futurystyczne, które pomogły określić i utrwalić podstawy futurystycznej estetyki oraz skłoniły do refleksji na temat relacji z widzem i jego roli we współtworzeniu widowiska. Pomogła w tym wydatnie stylistyka teatru *variétés*, którą uznano za najbardziej adekwatną do rzeczywistości i najbardziej zbieżną z duchem futuryzmu, a podziw dla niej przypieczętowano w roku 1913 ogłoszeniem manifestu *Il teatro di varietà*. Znużenie walką z wielotysięczną publicznością wieczorów i pragnienie zmierzenia się z kabaretową konwencją widowiskową poprowadziły futurystów ku kabaretowej scenie, stawiając ich w zupełnie nowej sytuacji artystycznej. O ile bowiem w czasie wieczorów ich rola polegała na deklamowaniu wierszy, czytaniu manifestów i zachęcaniu do walki lub nowej sztuki, o tyle tym razem stali się autorami pierwszych prostych akcji scenicznych, a ich obecność na scenie wiązała się z koniecznością zagospodarowania jej w przekonujący i oryginalny sposób. Kilka miesięcy później, z końcem roku 1914, futuryści byli gotowi do zaprezentowania publiczności pierwszej porcji własnych minidramatów.

W tym samym okresie niezwykle owoce wydały również eksperymenty futurystów w dziedzinie plastyki. Zainteresowanie chromatyczno-dźwiękową synestezją, ruchem, światłem i przestrzenią doprowadziło w końcu malarzy do porzucenia płaszczyzny płótna na rzecz przestrzennej, ruchomej konstrukcji, zwanej kompleksem plastycznym. Etapy refleksji towarzyszącej tym poczynaniom wyznaczały kolejne manifesty i poja-

wiające się w nich określenia, takie jak dynamizm oraz witalność materii, emocja plastyczna, psychologiczna czy liryczna jakość tworzywa. Pod koniec roku 1914 podróż od dwóch do trzech wymiarów wkroczyła w nową fazę: malarze opracowywali pierwsze projekty z myślą o scenie plastycznej.

## Teatr syntetyczny

Jednym z najbardziej znaczących osiągnięć futurystów okazał się teatr syntetyczny. Realizowano w nim hasła, które miały okazać się istotne również dla następnych awangardowych kierunków artystycznych: dadaizmu i surrealizmu. Sztuka miała się wiązać z życiem, lecz jej rolą nie było już ilustrowanie rzeczywistości, lecz docieranie do jej cech bezpośrednio w oryginalnym akcie twórczym inspirowanym doświadczeniem współczesności, zmuszającym do przeformułowania nawet tak zasadniczych pojęć, jak czas i przestrzeń. Takie zadanie wymagało wprowadzenia nowych strategii artystycznych.

U podstaw twórczej pracy autorów teatru syntetycznego znalazły się szaleństwo, irracjonalizm, intuicja, wyobraźnia, spontaniczność, sięganie do podświadomości i ukrytych energii, automatyczny zapis słów oraz zdarzeń, na długo zanim oparli na nim swoje *credo* surrealiści, a także nieustające pragnienie zaskakiwania.

Syntezę charakteryzował apoetycki, celnie trafiający w *meritum* język, wzbogacony nierzadko o wymiar parodii czy karykatury. Futuryści wychodzili jednak z założenia, że słowo jest przewidywalne, ujednolica i odbiera rzeczywistości jej witalność, nie mieści się w strumieniu życia i jest wobec niego bezbronny. Nie stanowi więc narzędzia poznania, a w dodatku nie pozwala uczestniczyć w świecie w ruchu i wpływać na jego kształt. Dlatego tam, gdzie było to możliwe, zastępowali je gestem, gdzie indziej natomiast wzmacniali je nim, koncentrując się na wypowiedzi rozumianej jako akt performatywny.

Oprócz tego futurystyczni autorzy postawili na takie zabiegi formalne, jak skrót, kondensacja czasu, fragmentaryzacja, nielinearność, niespójność i repetycja zdarzeń, stosowali zapożyczone z kina techniki montażu, symultaniczność, przenikanie się planów lub czynili z przedmiotu osobę dramatu. Estetykę swojego teatru budowali na rozmaitych odmianach komizmu – począwszy od groteski czy ironii po czarny humor i absurd. Zadaniem ich teatru było zachęcać odbiorców do śmiechu, który uważali za rodzaj terapii oczyszczającej organizm i pobudzającej do życia. Kult śmiechu nie zubożył jednak futurystycznego dyskursu. Raczej zapewnił mu pewien rodzaj ambiwalencji, którą podkreślano chętnie za pomocą kontrastu. Taki proces komunikacji miał oddziaływać na nerwy odbiorcy, nie zaś na jego umysł, który – jak mniemali futuryści – ospale reagował na zmieniający się w szybkim tempie świat.

Budowany na „ironicznej dekompozycji wytartych prototypów Piękna, Wielkości” czy „Podniosłości”, teatr syntetyczny pozwolił futurystom zakpić ze współczesnych postaw, norm i instytucji, ujawniając jednocześnie złożoność relacji człowieka z rzeczywistością. Ważna dla modernizmu problematyka, taka jak relacje płci, przemówiła w nim także w sposób prześmiewczy, groteskowy i wolny od ograniczeń realizmu.

W syntezach dotyczących relacji płci doszła wyraźnie do głosu dialektyka uczuć wynikających z kobiecej bliskości, takich jak miłość i nienawiść czy nadzieja i lęk, wpływając na poszukiwanie określonych dramaturgicznych rozwiązań. Szczególnie utrwalił się wielokrotnie wykorzystywany schemat konstrukcji dramatu, budowany w zamkniętej przestrzeni salonu, rozumianej jako symboliczna przestrzeń kobiecej immanencji, do której męski bohater wkracza na swoją zgubę, albo też już się w niej znajduje i usiłuje (na ogół bez powodzenia) się z niej wydobyć, by odzyskać wolność duchową lub swobodę działania.

Podobnie, na kontraście zbudowany jest futurystyczny dyskurs o śmierci. Atmosferę radosnej akceptacji dla praw natury i nowoczesności, której ikoną jest młodzieniec pozabawiony litości dla tego, co stare i słabe, „rozrywa” postać słabeusza czy starca, która uświadamia dramat ludzkiego odchodzenia. Jak nikt inny, futuryści potrafili uświadomić jednostce jej zbędność. Czynią to jakby mimochodem, za pomocą dramatu przedmiotów, wykreowanego po to, by odejść od przebrzmiałego antropocentryzmu i podkreślić życie szeroko rozumianej materii.

Mizoginiczne czy eschatologiczne *clichés*, jawnie zapożyczone z arsenału symboli i pojęć wypracowanych przez mieszczańską kulturę, zostały poddane wyraźnej rekonstrukcji. I choć charakteryzuje ją lekkość oraz ironiczny dystans do tradycji, wywołuje ona niejednoznaczne odczucia odbiorcy. Estetyczna radość, wywołana oryginalnością utworów, idzie w parze z egzystencjalnym niepokojem, który z nich emanuje. Ambiwalencja ta musiała okazać się atrakcyjna i dla autorów, skoro oparli na niej tak ważny ilościowo zestaw sztuk.

W porównaniu z dorobkiem traktującym o relacji płci czy śmierci, liczba dramatów poświęconych historii wydaje się dość skromna, a ich przegląd pozwala przeprowadzić rodzaj linii demarkacyjnej pomiędzy głównym ich autorem Marinettim a pozostałymi współtwórcami teatru syntezy, wyraźnie mniej zaangażowanymi w społeczno-polityczny wymiar futurystycznej refleksji.

Stając się obszarem nowatorskich eksperymentów z czasem i przestrzenią sceniczną, teatr syntetyczny poddał pod refleksję ontologiczny status spektaklu i aktora-performera, a przede wszystkim przeformułował relacje z widzami, bowiem nowa sztuka domagała się nie tylko udziału w codzienności, lecz także współpracy w budowaniu form, struktur i języka nowego teatru. Teatr ten schodził jednak z przedwojennej włoskiej sceny pokonany w konfrontacji z przyzwyczajeniami publiczności. Lecz to nie owo opiewane raz po raz „pragnienie, by być wygwizdany”, wpłynęło na ten stan rzeczy. Śmiały projekt teatru syntetycznego miał dwa słabe ogniwa. Jedno z nich stanowiły skromne możliwości techniczne teatrów (np. brak sceny obrotowej, umożliwiającej pokazanie wielu krótkich sztuk w szybkim tempie), drugim zaś był aktor. Dość przeciętne na ogół umiejętności aktorów (ograniczone środki wyrazu oraz brak gotowości do eksperymentów) i ich obawy przed agresją widzów mogą tłumaczyć kłopoty ze skompletowaniem odpowiedniego zespołu, który z pełnym przekonaniem wyruszyłby na *tournee* z futurystycznym repertuarem. Mimo to jednak musi dziwić pośpiech w podpisywaniu stosownych kontraktów. Pozostaje faktem, że organizatorzy futurystycznych występów nie poradzili sobie z etapem produkcji spektakli, jakby nie do końca rozumiejąc, jak istotna dla przeforsowania nowej estetyki jest jakość inscenizacji. Jednocześnie nie jest wykluczone, że doświadczenia sceniczne niektórych autorów (na scenie grywali Marinetti,

Cangiullo, Balla, Settimelli i in.) mogły skłonić ich do odczuwania spektaklu jako jednego z wielu i wcale nie najważniejszego etapu pracy. Do takiej postawy zachęcała na przykład otwarta struktura wielu syntez, czy choćby naczelne hasło fuzji sztuki i życia, które z pewnością zmuszało do przewartościowań w tradycyjnym stosunku do gotowego produktu, jakim jest spektakl.

## Dramaturgia Marinettiego i Vasariego

Gdy mowa o futurystycznym dramacie, na osobną uwagę zasługuje dorobek dramaturgiczny F.T. Marinettiego, który – jako jedyny pośród futurystów – poświęcił teatrowi tak wiele lat swego życia, eksperymentując wytrwale z dramaturgicznym tworzywem. Nierówny, dający wyraz pewnemu stylistycznemu rozdzieleniu między ozdobnym, emfaticznym dannunzianizmem a syntetycznym i groteskowym językiem awangardy, przetrwał próbę czasu jedynie w części. Wielką siłę sceniczną zachowały jego syntezy i trudno byłoby wyobrazić sobie teatr syntetyczny bez takich utworów, jak *Vengono*, *Simultaneità* czy *Camera dell'ufficiale*. W niepamięć odeszły natomiast mniej rewolucyjne, dłuższe sztuki tego autora. Jak jednak pokazuje ich uważna analiza, stanowią one cenny materiał dla badaczy twórczości Marinettiego. Umożliwiają odczytanie jego dramaturgii jako rodzaju autoterapeutycznego projektu, w ramach którego twórca odkrywa postawę diametralnie różną niż ta, której dawał wyraz w swojej publicystyce i prozie, co sytuuje go w szerokim modernistycznym kontekście estetycznym oraz ideologicznym, a także poszerza i „wysubtelnia” zakres tematycznych zainteresowań futuryzmu.

Szczególnie ważny wkład wniósł Marinetti do artystycznej refleksji nad historią, ujawniając pesymizm w ocenie ludzkiego wpływu na dzieje. Miewa on farsowy, prześmiewczy charakter, jak w *Roi Bombance*, bywa odziany w egzotyczny kostium, jak w *Tamburo di fuoco*, zostaje przeniesiony w surrealne Wszędzie i nigdzie, jak w *Prigionieri*, czy osadzony w scenerii *science-fiction*, jak w *Ricostruire l'Italia*. Zawsze jednak zmagania bohatera/ów z historią kończą się jego/ich jednoznaczną porażką. Wyjątek stanowią niektóre krótkie syntezy z lat 1915–1916, będące rodzajem prowokacyjnego teatru politycznego. Ale i wśród nich jest zbyt wiele bolesnych obrazów, by mogły przekazać chociaż trochę wiary w znaczenie człowieka i jego woli w kształtowaniu historii.

Drugim niezwykle istotnym futurystycznym dramaturgiem, który takiej tematyce poświęcił swe najbardziej znane dzieła, był Ruggero Vasari. Utwory Vasariego najpełniej dały wyraz pokładowi modernistycznego niepokoju o przyszłość świata. Autor ustosunkował się jednoznacznie negatywnie do futurystycznego mitu szczęśliwej koegzystencji człowieka z maszyną, konstruując apokaliptyczne obrazy końca takiej mechanicznej cywilizacji. Z równą pewnością wypowiedział się w kwestii relacji płci, skazując wszystkich swoich bohaterów na niespełnienie i cierpienie. Sława jego sztuk wykroczyła poza granice Włoch, a słynną dzięki paryskim sukcesom *L'angoscia delle macchine* dostrzegł sam Fritz Lang, wykorzystując podobno doświadczenia włoskiego autora przy konstrukcji swego *Metropolis*. Vasari do dziś jest uznawany za zasłużoną postać futurystycznej

dramaturgii, a jego stylistyczne powinowactwo z innym Sycylińczykiem, Rossem di San Secondo, czyni go ważnym reprezentantem włoskiego ekspresjonizmu.

### Teatr plastyczny i teatr mechaniczny

Z perspektywy czasu teatr plastyczny i teatr mechaniczny jawią się, obok teatru syntezy, jako najbardziej znaczące futurystyczne projekty artystyczne. Ich największymi atutami stały się: docenienie roli pozasłownego tworzywa i badanie jego potencjału scenicznego, przebudowa przestrzeni scenicznej, a także *macchinolatRIA* oraz wszelkie jej estetyczne i ideologiczne konsekwencje. Zagadnieniom tym poświęcili futuryści dziesiątki ważkich artykułów i manifestów, bez których dzisiaj, w obliczu skromnych materialnych śladów samych widowisk, mówienie o tym teatrze byłoby niemożliwe, i które uświadamiają nam, jak wiele zawdzięcza futurystom teatralna awangarda. Obok głównych bohaterów tego teatru, Prampoliniego, Depera czy Balli, zasłużyli się dla niego inni malarze, tacy jak Boccioni, Severini, Carrà i Russolo. Jednak mówiąc o dokonaniach, nie sposób nie wspomnieć o spektakularnych porażkach, których przyczyn upatrywano w skromnych możliwościach technicznych ówczesnych teatrów, w braku przygotowanych do eksperymentów techników sceny czy w niezrozumieniu artystycznych racji przez widzów. Należy jednak podkreślić, że najważniejszą przyczyną tych niepowodzeń była paradoksalnie odwaga artystyczna futurystycznych wizjonerów sceny, która dopiero przy dzisiejszym stanie techniki mogłaby skutecznie wesprzeć artystów w ich działaniach.

Z pewnością istotnym dokonaniem tego teatru był balet plastyczny Balli *Feu d'artifice* (1917). Przeszedł on do historii jako pierwszy we Włoszech publiczny spektakl, którego bohaterem stały się dynamiczne światło i kolor, współpracujące z muzyką na scenie, gdzie nie tylko nie znaleziono miejsca dla słowa, ale nawet nie pojawili się na niej aktorzy. Niezapomnianym dziełem pod względem scenograficznym mógł okazać się również niewystawiony balet plastyczny Depera *Chant du rossignol*, w którym kostiumy i scenografia zostały zaprojektowane tak, by uczestniczyły wraz z aktorem w spektaklu, jako jego dynamiczne elementy, posiadające zaskakujące możliwości poruszania się i zmieniania swojego kształtu. W roku 1918 Depero zaprezentował wreszcie na scenie wyniki swoich eksperymentów. Zrealizowany dla teatru Vittoria Podrekki, marionetkowy spektakl *Teatro plastico* zasłynął ze scenografii stanowiącej rodzaj ruchomego kompleksu plastycznego, dynamizującego akcję i umiejętnie uwypuklającego związku między przestrzenią, formą w ruchu, światłem, kolorem i dźwiękiem. Największym dorobkiem scenograficznym może jednak się poszczycić Enrico Prampolini, który jako jedyny na wiele lat związał się zawodowo z teatrem. Na okres jego kontaktów z futurystami przypadły – obok istotnych tekstów teoretycznych – opracowanie scenografii do spektaklu *Matoum et Téviabar* (1919), współpraca scenograficzna z Ricciardim przy wystawieniu *Teatro del colore* (1920), organizacja i opieka artystyczna nad zespołem futurystycznej pantomimy (1927–1928) oraz znana i doceniona w Europie koncepcja teatru magnetycznego. Wszyscy ci twórcy wnieśli też istotny wkład do rozwoju wspomnianej powyżej syntezy, przenosząc swoje doświadczenia z tworzywem plastycznym w obszar teatru syntetycznego.

Ważnym komponentem futurystycznego teatru i spoiwem dla wykorzystywanego na scenie tworzywa były tzw. stany ducha. Obok wymienionych już twórców, szczególne miejsce zajęły one u Pina Masnaty, autora koncepcji teatru wizualizacji stanów ducha (*teatro visionico*), gdzie ponownie pojawił się kolor w funkcji ekwiwalentu emocji i gdzie doszła do głosu powszechna wśród futurystów fascynacja technikami kinematograficznymi.

Poszukiwania w obszarze intuicyjnego odbioru sztuki doprowadziły futurystów do uwrażliwienia widzów na mniej eksponowane dotąd w teatrze bodźce, takie jak dotyk, zapach i smak. Wiele w tym kierunku zdziałał sam Marinetti, który zapowiedział stworzenie teatru dotykowego i dał próbkę jego oddziaływania na widzów (1921), a także zorganizował wiele futurystycznych biesiad, będących rodzajem interaktywnych wydarzeń artystycznych w przemyślanej oprawie scenograficznej.

Kolejnym istotnym osiągnięciem futuryzmu był teatr mechaniczny. Oparty na bogatym zbiorze artykułów teoretycznych, miał na celu uwypuklenie relacji między nowoczesnym człowiekiem i maszyną, gdzie odczuwający nowe, mechaniczne piękno człowiek starał się upodobnić do maszyny, gdyż była ona wzorem organizacji, konieczności i funkcjonalności, a posiadanie tych cech w epoce gwałtownej industrializacji i powszechnej technicyzacji życia zdawało się prowadzić do szczęścia. Ideologicznym fundamentem teatru mechanicznego stała się artystyczna wiara w obecność pierwiastka duchowego w sztuce. Po symbolistach i Wasiliju Kandinskim jej orędownikami stali się między innymi: Ginna, Marinetti, Benedetta, Prampolini czy Fillia. Docierając do koncepcji świętej sztuki mechanicznej (*arte sacra meccanica*) i uwydatniając ukryte relacje między elementami rzeczywistości, postrzegali oni człowieka jako jeden z komponentów nieskończonego, wciąż ulegającego ewolucji układu. Układ ten w maszynie znajdował odzwierciedlenie swej dynamiki i panującego w nim ładu. Teatr mechaniczny wykorzystał także dokonania współczesnych tancerzy i choreografów. Rezultatem tego mariażu estetyki maszyn i tańca były balety mechaniczne. Pierwszy projekt takiego baletu przedstawił Marinetti już w roku 1917 w manifeście futurystycznego tańca. Po nim, w pierwszej połowie lat dwudziestych nad baletami pracowali między innymi Balla, Depero, Prampolini oraz Pannaggi i Paladini. Ważną ilustracją koncepcji świętej sztuki mechanicznej okazały się projekty *Sensualità Filli* i *Voci delle antenne* Depera. Hołd maszynie złożyli w swej dramaturgii także Marinetti i Vasari. Jednak w swych najbardziej śmiałych wizjach teatru przyszłości futuryści zupełnie zarzucili dotychczasowe sceniczne standardy. Niestety, zrodzone z nowatorskich idei teatr napowietrzny, napowietrznoradiołutowizyjny oraz teatr dla mas, pozostały jedynie fascynującą mrzonką.

## Wpływy

Dokonania futurystów nie pozostały bez echa w ówczesnym życiu teatralnym. Teatr syntetyczny wpłynął wyraźnie na twórczość Luigiego Pirandella<sup>659</sup>. Słynący z upodobania

<sup>659</sup> Pisze o tym Verdone w VERDONE-TTF i Calendoli we *Wstępie* do MT-1960/I. Obaj powołują się na teksty Ettore Romagnolego, *In Platea*, Serie seconda, Bologna 1925, s. 126 i *Il teatro futurista giudicato da Romagnoli, Tilgher e Praga* w: „Teatro”, Milano, marzec-kwiecień 1927, nr 3, s. 29.

do groteski autor korzystał nie tylko z doświadczeń zainicjowanego oficjalnie w roku 1916 tzw. teatru groteski<sup>660</sup>, lecz także wcześniejszego o rok teatru futurystycznej syntezy. Krytycy odnaleźli również wpływy futuryzmu w upodobaniu Pirandella do figury podwojenia, którą tak chętnie posługiwał się Marinetti, a którą Pirandello wykorzystał na przykład w dramacie *Enrico IV* (1922, *Henryk IV*). Ewidentnym śladem futurystycznych doświadczeń stały się rozwiązania zastosowane przez Sycylijczyka w teatralnej trylogii poświęconej refleksji nad teatrem, a zwłaszcza *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921, *Sześć postaci scenicznych w poszukiwaniu autora*) i *Questa sera si recita a soggetto* (1930, *Dziś wieczorem improwizujemy*). Zdaniem Marinettiego, futurystom zawdzięczała swe sceniczne narodziny Madama Pace, której postać materializowała się na scenie po tym, jak przywołano ją tam za pomocą należących do niej przedmiotów. Romagnoli zwrócił także uwagę na liczne przykłady symultaniczności i antypsychologiczny wymiar postaci (np. w *Ciascuno a modo suo – Każdy na swój sposób*, 1924), akcentując ich futurystyczną proveniencję. Zainteresowanie mistrza z Agrigento dla futuryzmu przypieczętowała wieloletnia współpraca artystyczna z futurystycznym scenografem Virgilio Marchim, któremu swój sceniczny kształt zawdzięcza między innymi *La nuova colonia* (1928, *Nowa kolonia*).

Także dramaturgia Massima Bontempellego nie pozostała obojętna na futurystyczne innowacje. Calendoli posuwa się wręcz do twierdzenia, że daje się ją „historycznie” wyjaśnić wyłącznie „w świetle teatru syntetycznego futurystów”<sup>661</sup>. Iście futurystyczna była także dynamika, z jaką Virgilio Talli wystawił w 1916 r. jego *La guardia alla luna* (*Ustrzec przed księżycem*) (siedem odsłon następujących w bardzo szybkim tempie), która dobrze komponowała się z dążącym do skrótu językiem dramatu. Najbardziej ewidentny ślad syntetycznej poetyki spotykamy jednak w sztuce *Siepe a Nordovest* (1923, *Żywopłot od północnego zachodu*). Jej bohaterowie zostali podzieleni na dwie grupy, które – choć pojawiają się jednocześnie na scenie, a ich działania wpływają na siebie nawzajem – nie widzą się, podobnie jak było to w syntezach Marinettiego *Simultaneità* czy *Un chiaro di luna*. Także w *Nostra Dea* (1925, *Nasza Boginka*) tytułowa Boginka zmienia się wraz z kolejnymi nakładanymi na siebie kreacjami, przypominając bohaterkę *Alternazione di carattere*, z każdą kwestią oddalającą się psychologicznie od osoby, którą była na początku sztuki.

Syntetyczny dialog futurystów zawitał do twórczości Achille Campanile, autora *Tragedie in due battute* (1924, *Tragedie w dwóch zdaniach*). Umożliwiło to podobne poczucie humoru i zamiłowanie zarówno do satyry budowanej na absurdzie, jak i „nagięgo”, nieobciążanego satyrycznym przesłaniem, absurdu.

Z nowej poetyki korzystali nie tylko dramaturdzy. Dla słynnego aktora ówczesnego *variétés*, Ettore Petroliniego, syntezy stanowiły ważny impuls do ewolucji scenicznego *emplois*<sup>662</sup>. Komik opierał się początkowo na tradycji macchietty i rzymskiego teatru dialektalnego. Dopiero syntetyczne, cięte riposty rodem z syntezy, często budowane w niestroniących od brutalności tonach, pozwoliły artyście wypracować oryginalny wizerunek i zdobyć uznanie kapryśnej dotąd publiczności.

<sup>660</sup> Oficjalnie początek teatru groteski wyznacza premiera sztuki L. Chiarellego, *La maschera e il volto* (1916). Uwagi nt. groteski u Pirandella w: Calendoli, dz.cyt., s. XLII.

<sup>661</sup> G. Calendoli, dz.cyt., s. XLIX.

<sup>662</sup> G. Calendoli, dz.cyt., s. XLIII.

Paryskie i praskie wystawienia teatru syntezy<sup>663</sup> przyczyniły się do jego popularności za granicą, lecz najwcześniej na hasła zawarte w manifestach teatru *variétés* i syntetycznego zareagowano w Rosji. Wykorzystali je w swych pracach Annienkow, Kozincow, Eisenstein, Tatlin, Jutkiewicz, Ferdinandow czy Terientiew<sup>664</sup>. Sami Rosjanie podkreślali zresztą zasługi Włochów: na przykład Łunaczarski akcentował wpływ Włochów na młodych rosyjskich scenografów<sup>665</sup>, choć nie brakło głosów broniących niezależności nowej rosyjskiej/radzieckiej sztuki<sup>666</sup>.

Z doświadczeń futurystycznych wieczorów i teatru syntetycznego chętnie korzystali także dadaiści. W Berlinie o futurystycznych występach mówiły sporo ekspresjonistyczne pisma „Der Sturm” i „Die Aktion”, a ich zdeklarowanym promotorem był Herwarth Walden. Natomiast Cabaret Voltaire zaopatrywał w futurystyczne nowinki Alberto Spaini, przyjaciel futurystów z Florencji, który osobiście uczestniczył w niejednym wieczorze.

Wpływ futurystycznych założeń dostrzeżono także u zagranicznych dramaturgów: Thorntona Wildera w *Our Town* i *The Long Christmas Dinner* (kompresja czasu i przestrzeni dramatu) oraz u Bertolda Brechta (w koncepcji efektu obcości). A po II wojnie światowej wiele ważnych elementów futurystycznej poetyki wykorzystał teatr absurdu: symultaniczność i nakładanie się kilku obrazów czy kwestii, absurd organizujący strukturę sztuki, poszczególnych scen czy dialogu; autocytat; docenienie wartości przedmiotu scenicznego oraz wykorzystanie światła do budowy scenografii można spotkać na przykład w sztukach Eugène Ionesco.

Z kolei teatr plastyczny i mechaniczny doczekał się kontynuatorów dopiero z końcem lat pięćdziesiątych, choć już w latach dwudziestych poetyka sztuki mechanicznej pozwoliła futurystom wpisać się w krąg eksperymentatorów zafascynowanych mario- netyzacją postaci aktora i mechanizacją przestrzeni gry. Znaleźli się w tym gronie twórcy związani z Bauhausem (Schmidt, Feininger, Loew, Schlemmer, Kiesler) i rosyjscy konstruktywiści (Popowa, Stiepanowa, Wiesnin, bracia Stenbergowie)<sup>667</sup>. Równie nośne okazały się działania obliczone na kontakt z widzem. Pracujący dla Bauhausu, Gropius, Schlemmer czy Moholy-Nagy także podjęli wówczas temat przygotowania publiczności do odbioru tzw. teatru totalnego, nad którego wizją pracował między innymi Marinetti.

Po upływie kilku dziesięcioleci z doświadczeń tych, jak i z poetyki widowiska-akcji skorzystali między innymi artyści *fluxusu*. Wywodzący się z tej tradycji twórcy wciąż jeszcze (choć już być może nieświadomie) odwołują się do osiągnięć futurystycznych pionierów nowej, nieograniczonej normami i ściśle związanej z życiem, poetyki reprezentacji.

Futurystyczna stylistyka (otwarta, niezdefiniowana *a priori* przestrzeń, zaangażowanie widza i symultaniczność działań) powróciła w dokonaniach *happenerów* z przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych<sup>668</sup>. Śladów futurystycznej gry z przestrzenią możemy doszukać się również w poetyce *land-artu*. Idea sztucznych pejzaży (*paesaggi*

<sup>663</sup> G. Calendoli, dz.cyt., s. XLV.

<sup>664</sup> Por. A.M. Ripellino, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Einaudi, Torino 1959, s. 45; „Sipario” 1967, nr 27 s. 54.

<sup>665</sup> „Sipario” 1967, nr 26, s. 52.

<sup>666</sup> Por. wypowiedź Wielimira Chlebnikowa, w: „Sipario” 1967, nr 26, s. 53.

<sup>667</sup> G. Lista, *Lo spettacolo futurista*, s. 18.

<sup>668</sup> M. Kirby w: *Futurist Performance*, New York–Toronto–Vancouver 1971.

*artificiali*), wyartykułowana w manifestie *Ricostruzione futurista dell'universo* i zmaterIALIZEDOWANA za pomocą papierowej flory Depera<sup>669</sup>, powróciła tu w działaniach, które stawiają sobie za cel interwencję człowieka w kształt naturalnego otoczenia. Natomiast o znaczeniu niektórych obrazów futurystycznych ukazujących ludzkie ciało i ruch dla kształtu spektakli Gaia Scienza, jednej z najważniejszych formacji założonych w tamtym okresie, przypomina jej twórca Barberio Corsetti<sup>670</sup>.

Koniec lat sześćdziesiątych zaowocował zaprezentowaniem konkretnych futurystycznych dramatów i spektakli. W marcu 1968 roku w Teatro Gobetti w Turynie pokazano *Suggeritore nudo* Marinettiego, natomiast we wrześniu 1969 w Teatro Zandonai w Rovereto doczekał się realizacji balet mechaniczny Depera *Anihccam 3000*<sup>671</sup>. Dwadzieścia lat później składankę teatru syntetycznego *Cinque serate futuriste (Pięć wieczorów futurystycznych)* zaproponował Mario Ricci, jeden z najważniejszych twórców awangardy rzymskiej lat siedemdziesiątych, który już od lat sześćdziesiątych czerpał z futurystycznego zaplecza w swojej pracy z marionetką. Od tamtej pory inspirowane futuryzmem spektakle powracają co pewien czas na włoskie sceny.

Futurystyczną postacią okazał się w tym samym czasie Carmelo Bene. Jego prowokacyjna postawa wywoływała emocje podobne do tych, które rozpałały widzów legendarnych wieczorów. Wyraźne ślady futurystycznej poetyki odnajdujemy w jego koncepcji teatru: w tendencji do rozbijania i pozbawiania tradycyjnego sensu wypowiedzianych kwestii albo redukcji ich do ledwo słyszalnego/zrozumiałego fragmentu/strzępu, by uniezależnić je od ograniczających znaczeń i nadać im tym samym nową siłę ekspresji.

Ponadto, teatr syntezy był wyraźnie obecny w sztukach prezentowanych pod szyldem Avanguardia 63 między innymi przez Eduarda Sanguinetiego, jednego z najważniejszych przedstawicieli powojennej awangardy.

Nie zawsze jednak włoscy artyści i krytycy przyznawali się do futurystycznego dziedzictwa. Spektakularnym przykładem przemilczenia go było wystawienie adaptacji poematu Ariosta *Orlando furioso (Orland Szalony)* przez cenionego i znanego także u nas reżysera Luki Ronconiego<sup>672</sup>. Choć wielokrotnie komentowano ten kultowy jak miało się okazać spektakl, nikt – ani autorzy, ani krytycy – nie wspomnieli o jego estetycznym zapleczu. Pikanterii sprawie dodawał fakt, że sam Marinetti zaakcentował swego czasu „futurystyczne” cechy poematu, podkreślone tak skrętnie w realizacji Ronconiego.

Obecnie uwolniony od faszystowskiej przeszłości futuryzm święci triumfy zarówno we Włoszech, jak i na świecie, pozostając jednym z najważniejszych ruchów artystycznych Europy i największym dokonaniem włoskiej awangardy. A teatr jest jego najpiękniejszą wizytówką.

<sup>669</sup> W 1925 r. na Międzynarodowej Wystawie w Paryżu Depero zaprezentował projekt drzew ze zbrojonego cementu.

<sup>670</sup> O. Ponte di Pino, *Il nuovo teatro italiano 1975–1988*, Ponte alle Grazie 1998, s. 79 i 84.

<sup>671</sup> Zob. U. Ronfari, *I fantasmi del teatro futurista*, „Hystrion”, 1996, nr 3, s. 42–50.

<sup>672</sup> G. Antonucci, *La regia teatrale in Italia*, Abete, Roma 1978, rozdz. 5: *L'Orlando furioso di Sanguineti-Ronconi. La simultaneità e il meraviglioso futurista*.

**ANEKS**

## CHRONOLOGIA NAJWAŻNIEJSZYCH FUTURYSTYCZNYCH WYDARZEŃ TEATRALNYCH I PARATEATRALNYCH

### 1909

- 15 stycznia: wystawienie *La donna è mobile* F.T. Marinettiego (włoska wersja *Les poupées électriques*, tłum. D. Cinti), Compagnia Drammatica di Spettacoli Storici e Popolari della Città di Milano, Turyn, Teatro Alfieri.
- 3 kwietnia: wystawienie *Roi Bombance* F.T. Marinettiego, Paryż, Théâtre de l'Œuvre, reż. A. Lugné-Poe.

### 1910

- 12 stycznia: pierwszy wieczór futurystyczny, Triest, Politeama Rossetti. Kolejne wieczory: Mediolan, Turyn, Neapol, Wenecja, Padwa.
- Luty: pierwsze futurystyczne akcje uliczne, np. rozrzucenie ulotek z wieży na placu San Marco w Wenecji z tekstem manifestu *Contro Venezia passatista*.

### 1911

- Wieczory futurystyczne, m.in.: Parma, Mantua, Como, Palermo, Pesaro, Bergamo, Treviso, Parma.
- 27 lutego: akcja rozrzucania ulotek w mediolańskiej La Scali, w czasie premiery *Der Rosenkavalier* Richarda Straussa; futurystyci domagali się zmian repertuarowych i udostępnienia sceny eksperymentującym kompozytorom młodego pokolenia.

#### Publikacje:

- T.F. Marinetti et al., *Manifesto dei drammaturghi futuristi*.

### 1913

- 21 lutego: w Rzymie w Teatro Costanzi rozpoczyna się kolejna seria wieczorów futurystycznych (m.in. 12 grudnia w Teatro Verdi ma miejsce tzw. bitwa o Florencję).
- 13 września: wystawienie *Elettricità* F.T. Marinettiego (drugi akt *Les poupées électriques*), Compagnia Drammatica Italiana di Grandi Spettacoli Gualtieri Tumiatiego, Palermo, Politeama Garibaldi. Stamtąd zespół ruszył w trasę po innych miastach włoskich (Katania, Neapol, Piza, Bolonia, Mediolan).

#### Publikacje:

- F.T. Marinetti, *Manifesto del teatro di varietà*.

### 1914

- 16 stycznia: F.T. Marinetti, *Elettricità*, początek *tournee* Milano, Teatro Dal Verme.
- Marzec-maj: kabaretowe występy futurystów w Galerii-Kabarecie u Giuseppe Sprovieriego w Rzymie i Neapolu (F. Cangiullo, *Piedigrotta*, *Il funerale del filo-*

*sofo passatista, Serata in onore di Yvonne Cangiullo*; F.T. Marinetti, F. Cangiullo, G. Balla, *Discussione di due critici sudanesi sul Futurismo*).

- 28 kwietnia: wieczór recytacji dynamicznej i synoptycznej w wyk. F.T. Marinettiego (Londyn, Doré Gallery), której echa znajdują się w manifestie recytacji dynamicznej i synoptycznej.
- 15 września: hapenning polityczno-teatralny w ramach kampanii prowojennej, zorganizowany w czasie wystawienia opery G. Pucciniego *La fanciulla del West*, Mediolan, Teatro Dal Verme. Zniszczono m.in. austriacką flagę. Następnego dnia akcję powtórzono w centrum miasta, wywołując zamieszki i interwencję policji, która aresztowała Marinettiego oraz innych uczestników zajęć.

### 1915

- Powstaje zasadniczy korpus syntez futurystycznych.
- Pierwsza *tournée* teatru syntetycznego, Compagnia Berti-Masi, Ancona, Teatro Vittorio Emanuele. W programie znalazły się m.in.: *Il teatrino dell'amore, Le basi, L'improvvisata, Simultaneità, Un chiaro di luna, Vengono Marinettiego, Dissonanza, Passatismo, Verso la conquista* Corry i Settimellego, *Pazzi girovaghi* Settimellego i Chitiego, *L'amante delle stelle* Pratelli i *Il guinzaglio* Buzziego<sup>1</sup>.
- 15 grudnia: z okazji otwarcia wystawy malarskiej Balli w Rzymie przedstawiono *Marcia futurista* na trzy głosy w wykonaniu Marinettiego, Cangiulla i Balli, a Marinetti i Jannelli zaprezentowali *Canto di guerra* na dwa głosy. 18 grudnia w Bolonii Pratella wystąpił z jego nową wersją.

#### Publikacje:

- F.T. Marinetti, E. Settimelli, B. Corra, *Manifesto del teatro sintetico*.
- E. Prampolini, manifest *Scenografia e coreografia futurista*.
- R. Chiti, *I creatori del teatro futurista: Marinetti, Corradini e Settimelli*, Quattrini, Firenze.
- F.T. Marinetti, E. Settimelli, B. Corra (red.), *Teatro futurista sintetico*, Milano.

### 1916

- 8 marca: początek *tournée* teatru syntetycznego, Compagnia Drammatica Roma Annibale Ninchiego, Florencja, Teatro Niccolini. W programie umieszczono patriotyczne, antygermańskie syntezy, m.in.: *Il soldato lontano, L'arresto, La camera dell'ufficiale* Marinettiego, *Tricolore* i *Kaiserana* Settimellego, *Giallo e nero* Chitiego, *Kultur* Corry i *Davanti all'infinito* Corry i Settimellego. Kolejne występy

<sup>1</sup> Teatr syntetyczny miał swego patrona w postaci poety, Uga Coriego. W 1875 r. przedstawił on w teatrze w Ankonie siedmioaktową tragedię *Rosamunda*, gdzie każdy akt składał się z jednego słowa (zob. G. Lista, w: A.N. Nalini, *Futurismo in Emilia Romagna*, Modena 1990, s. 98); to dlatego pierwsze futurystyczne *tournée* rozpoczęto właśnie w Ankonie, gdzie zespół spotkał się z ciepłym przyjęciem. Stamtąd aktorzy udali się do Bolonii, gdzie 4 lutego przeżyli gorzkie rozczarowanie: widzowie zapelnili teatr tylko w połowie i większość z nich potraktowała spektakl jak jeszcze jeden futurystyczny wieczór. Na osłodę znaleźli się jednak i tacy, którzy zainteresowali się futurystycznymi propozycjami, dostrzegając w nich próbę odnowy tradycyjnego teatru. Podobnie w Padwie (9 lutego) publiczność podzieliła się na zwolenników i przeciwników, ale domino wało przekonanie, że choć futuryści walczą o nowy teatr w sposób szalony, ich walka jest słuszna. W Wenecji (12 lutego) futurystów czekały walki z publicznością, z kolei w Weronie (15 lutego), w Bergamo (19 lutego) i w Genui (22, 24 lutego), Savonie (27 lutego) i San Remo (1 marca) teatry były właściwie puste. Nie był to z pewnością czas sprzyjający rozrywce, ponieważ już wkrótce, w maju, Włochy przystąpiły do wojny.

odbyły się w Livorno (22 marca), Lukce (29 marca), Viareggio (1 kwietnia), Pavii (14 kwietnia). Występy trwały do maja<sup>2</sup>.

- 1 kwietnia: początek *tournée* zespołu Luciana Molinariego (Neapol, Teatro La Fenice), który włączył do programu kilka syntez, m.in.: *Davanti all'infinito* Corry i Settimellego, *Detonazione*, *La donna non esiste* i *Decisione* Cangiuilla.
- 26 kwietnia: początek *tournée* teatru syntetycznego, Compagnia Zoncada-Masi-Capodaglio, La Spezia, Politeama Duca di Genova. Zoncada także był związany z pierwszym wystawieniem *La donna è mobile*. Przygotowano patriotyczny repertuar, m.in.: *L'improvvisata*, *Il soldato lontano*, *L'arresto* Marinettiego, *Il contratto di Cecco Beppe* Marinettiego i Settimellego, *L'alunno di Nietzsche*, *Dissonanza* Settimellego i Corry, *Brutale malvagità* Novellego.
- 7 maja: dochód ze spektaklu we florenckim Teatro Pergola przeznaczono na Czerwony Krzyż. Uczestniczący w programie obok futurystów, studenci i artyści *variétés*, z uwielbianym Odoardem Spadaro na czele, odnotowali wielki sukces. Grano: *Verso la conquista* (Corra i Settimelli), *Parossismo*, *Parole* (Chiti), *L'arresto*, *Vengono* (Marinetti), *Il contratto di Cecco Beppe* (Marinetti i Settimelli), *Passatismo*, *Atto negativo* (Corra i Settimelli), *Kultur* (Corra), *I poeti* (Carli), *Genio e cultura* (Boccioni).
- G. Balla, *Macchina tipografica*, pokaz w salonie Diagilewa z udziałem zaproszonych gości.

*Publikacje:*

- F.T. Marinetti, E. Settimelli, B. Corra (red.), *Teatro futurista sintetico*, t. 2, Milano.
- F.T. Marinetti, manifest *Declamazione dinamica e sinottica*.

### 1917

- 12 kwietnia: G. Balla, premiera *Feu d'artifice* w wykonaniu Baletów Rosyjskich, muzyka I. Strawiański; scenografia: G. Balla, Rzym, Teatro Costanzi.

*Publikacje:*

- F.T. Marinetti, *Manifesto della danza futurista*.

### 1918

- 17 lutego i 9 października syntezy futurystyczne zagrał w Paryżu zespół Art et Liberté. Przedstawiono m.in.: *Superuomo* (Settimelli), *La scienza e l'ignoto* (Corra i Settimelli), *Un chiaro di luna* (Marinetti), *Maschera*, *Notturmo* (Pratella).
- 14 kwietnia: F. Depero, *Balli plastici*, Rzym, Teatro dei Piccoli. Zagrano: *I pagliacci*, *L'uomo dei baffi*, *Ombre*, *L'orso azzurro*, *I selvaggi*.
- Grudzień: I. Pannaggi, *Balletti meccanici*, reż. A.G. Bragaglia, kostiumy: I. Pannaggi i V. Paladini, Rzym, Casa d'Arte Bragaglia.
- F. Cangiuillo–E. Petrolini, *Radioscopia*, Neapol, Teatro Politeama.

<sup>2</sup> Ninchi grał w 1909 r. w mediolańskiej realizacji sztuki Marinettiego *La donna è mobile* i być może dlatego to jemu powierzył Marinetti losy futurystycznego repertuaru. Generalnie trudno dziś pojąć, jakie kryteria decydowały o wyborze danego zespołu. Nie można jednoznacznie przesądzać, czy były to raczej natury finansowej, osobistej, a może angażowano tych, którzy jako jedyni mieli odwagę wystąpić z takim repertuarem? Faktem jest, że z braku odważnych innowatorów wybierano grupy tradycyjne, dalekie od awangardowych refleksji i poczynań. Również trupa Ninchiego nie wyróżniała się niczym szczególnym. Grywała tradycyjne sztuki, traktując swe zajęcie wyłącznie jako źródło dochodu. Udając się w *tournée* zabrała z sobą także inny repertuar i sztuki futurystyczne prezentowała tylko w niektórych teatrach.

**1919**

- 14 maja: E. Prampolini, P.A. Birot, *Matoum et Téviabar*, Compagnia Teatro dei Piccoli, Rzym, Teatro Odescalchi.
- 24 maja: wieczór teatru syntetycznego zorganizowany dla uczczenia rocznicy przystąpienia Włoch do wojny, Palermo, Teatro Olympia. Zagrano: *Detonazione* (Cangiullo), *Atto negativo*, *Verso la conquista* (Corra i Settimelli), *Le prugne verdi* (Boccioni), *La fine di un giovane* (Rocca).
- F.T. Marinetti, *Les poupées mécaniques* (na podst. *Les poupées électriques*), reż. A. Tairow, scenografia: G. Jakulew, Moskwa, Teatr Kameralny, zima 1919.  
*Publikacje:*
- F. Azari, manifest *Il teatro aereo futurista*.

**1920**

- 17 lutego: pierwsze powojenne *tournée* teatru syntetycznego, Drammatica Compagnia Italiana Gualtiera Tumiatiego, Mediolan, Teatro Lirico. W repertuarze znalazły się m.in.: *Parallelepipedo* Buzziego, *Le prugne verdi* Boccioniego, *Parossismo* Chitiego, *Il cambio del marito*, *Mi pare che sarebbe giusto fare così* Dessy'ego, *La scienza e l'ignoto*, *Dissonanza*, *Passatismo* Corry i Settimellego, *Il superuomo*, *In cerca d'Iddio* Settimellego<sup>3</sup>.
- 5 marca: pokaz syntez futurystycznych, Zespół Art et Action, Genewa, Théâtre Pitoëff. Zagrano m.in.: *Maschera* i *Notturmo* (Pratella), *La scienza e l'ignoto* (Corra i Settimelli).
- 21–31 marca: *Teatro del colore*, reż. A. Ricciardi, scenotechnika: E. Prampolini. W repertuarze znalazły się: *Lo schiavo* (Ricciardi), *Chitrangada* (Tagore), *L'après-midi d'un faune* (Mallarmé), *L'intrusa* (Maeterlinck), *Noviluvio* (d'Annunzio), *Notte d'ottobre* (De Musset), Rzym, Teatro Argentina.
- 26 czerwca: pokaz syntez futurystycznych w Kairze, Teatr Printania. Zagrano utwory Boccioniego, Buzziego, Cangiulla, Dessy'ego, Chitiego i Ceratiego.

*Publikacje:*

- P. Masnata, *Manifesto del teatro visionico*.

**1921**

- 14 stycznia: F.T. Marinetti prezentuje manifest *Il tattilismo* i koncepcję teatru dotykowego, Paryż, Théâtre d'Œuvre; następnie Genewa, Światowa Wystawa Sztuki Współczesnej.

<sup>3</sup> Organizację *tournée* nadzorowali Marinetti, Settimelli i Dessy. Zniknął patriotyczny ton. Postawiono na absurd, groteskę, satyrę i rozrywkę. Futuryści borykali się jednak z ograniczeniami tradycyjnej scenografii i aktorskiej interpretacji. Zwłaszcza zmiany dekoracji trwały niewspółmiernie długo w stosunku do czasu przedstawień, co wywoływało zniecierpliwienie i tak nie zawsze przyjaznej publiczności. Ogólnie wykonanie sztuk oceniano jako złe, co w połączeniu z brakiem „mocnych wrażeń” odbierano jako przejaw końca futurystycznego buntu. Po kilku tygodniach Tumiaty wycofał się ze współpracy i zerwał kontrakt. W marcu 1920 r. jego miejsce zajął Filiberto Mateldi, który wraz z na wpół profesjonalnym zespołem wystawił m. in.: *Genio e cultura*, *Il corpo che sale* Boccioniego, *Pesce d'aprile* Buzziego, *I poeti* Carliego, *Il cambio del marito*, *Il bimbo malato* Dessy'ego, *L'appuntamento* Doquanny, *Improvvisata*, *Simultaneità* Marinettiego, *Notturmo* Pratelli, *Inserzione di ambienti e di epoche*, *Nevrastenia*, *Filo elettrico* Settimellego, *Passatismo*, *Dissonanze* Corry i Settimellego. Pierwszy występ odbył się w Mediolanie, a stamtąd ruszono do innych miast północnych Włoch, zbierając po drodze nieprzychylnie opinie publiczności.

- 30 września: początek występów zespołu Compagnia del Teatro Della Sorpresa pod kier. R. de Angelisa, Neapol, Teatro Mercadante. Grano sztuki Marinettiego, de Angelisa, Boccioniego, Cangiulla, Pratelli, Calderone.
- Grudzień: wystawiono syntezę w scenografii E. Prampoliniego w Teatrze Svandovo w Pradze: *Antineutralità*, *Vengono* (Marinetti), *La Garçonnière*, *L'uomo e la scienza* (Boccioni), *Grigio+Rosa+Violetto+Arancione*, *Il pranzo di Sempronio* (Corra i Settimelli), *Parallelepipedo* (Buzzi).
- Listopad: B. Corra, E. Settimelli, *Grigio+Rosa+Violetto+Arancione*, reżyseria i wykonanie E. Petrolini, San Paolo (Brazylia), Teatro Casino Antartica.

*Publikacje:*

- F.T. Marinetti, F. Cangiullo, *Manifesto del teatro della sorpresa*.
- F.T. Marinetti, *Manifesto contro il teatro greco* (w 1914 r. zawiązał się Comitato per le rappresentazioni antiche al Teatro Greco di Siracusa; w dniach 16–21 kwietnia wystawiono tam *Agamemnone* Ajschylosa, a po nim następne spektakle; w 1925 r. powstał Istituto Nazionale del Dramma Antico INDA).

**1922**

- 11 maja: F.T. Marinetti, *Il tamburo di fuoco*, Compagnia Mario Fumagalli, Piza, Teatro Verdi (następnie Livorno, Siena, Lucca, Florencja i Mediolan); 5 czerwca: Mediolan, Teatro Lirico.
- 2 czerwca: I. Pannaggi, V. Paladini, *Ballo meccanico futurista*, Rzym, Circolo delle Cronache d'Attualità della Casa d'Arte Bragaglia.
- Listopad: F.T. Marinetti, *Teatro simultaneo e a sorpresa*, Art et Action, reż. Edouard i Louise Autant-Lara, Paryż, Théâtre Art et Action; następnie: Genewa, Théâtre de la Ville. Zagrano m.in.: *Genio e la cultura*, *Il corpo che sale* (Boccioni), *Dramma di luci* (Buzzi), *Don Giovanni e le quattro stagioni* (Cangiullo), *Parole, Costruzioni* (Chiti), *Gelosia* (Bruno), *Le basi*, *Paralleli* (Marinetti), *I poeti* (Carli).
- Listopad: F.T. Marinetti, *Il tamburo di fuoco*, Praga, Teatr Narodowy, reż. K. Dostal, scenografia: E. Prampolini.

**1923**

- 18 stycznia: otwarcie Teatro Sperimentale degli Indipendenti A.G. Bragagli. Balla, Depero i Prampolini dekorują wnętrza teatru. Bragaglia wystawia tam *Danze di guerra* (także jako: *La guerra*) Prampoliniego i Pratelli i *Cabaret epilettico*, napisany z Marinettiem.
- 4 kwietnia: wystawienie *Bianca e Rosso* F.T. Marinettiego, Rzym, Teatro degli Indipendenti, reż.: A.G. Bragaglia, muzyka: S. Mix.
- Kwiecień: wystawienie *Danza dell'elica* E. Prampoliniego, z muzyką F. Casavoli, w ramach *tournee* zespołu Compagnia del Teatro Semifuturista S. Pocariego po regionie Venezia Giulia.

**1924**

- 11 stycznia: *tournee* teatru zaskoczenia, Compagnia Il Nuovo Teatro Futurista R. de Angelisa, Mediolan, Teatro Trianon. Pokazano m.in. F. Depero, *Anihecem del 3000* z muzyką F. Casavoli oraz E. Prampolini, *Psicologia delle macchine* z muzyką S. Mixa.

*Publikacje:*

- F. Casavola, manifest *Teatro degli istanti dilatati*.
- E. Prampolini, manifest *L'atmosfera scenica futurista*.

**1925**

- 22 maja: *I Prigionieri* F.T. Marinettiego, Rzym, Compagnia Ferrari, Teatro di Villa Ferrari; reż.: Marinetti, scenografia: Prampolini.
- 28 maja: wystawienie *Fantocci elettrici* F.T. Marinettiego (adaptacji drugiego aktu *Les poupées électriques*, granej już jako *Elettricità sessuale*), reż.: A.G. Bragaglia, Compagnia Teatro degli Indipendenti, Rzym, Teatro degli Indipendenti.
- E. Prampolini zdobywa Grand Prix na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Zdobniczej w Paryżu za projekt teatru magnetycznego.

*Publikacje:*

- R. Vasari, *Angoscia delle macchine*.

**1926**

- 31 marca: wystawienie *Vulcano* F.T. Marinettiego, Compagnia Teatro d'Arte, Teatro Valle w Rzymie, reż. L. Pirandello, scenografia: Prampolini, muzyka: Casavola; sztukę pokazano także w Turynie i Mediolanie.
- 26 listopada: wystawienie *I prigionieri* F.T. Marinettiego, Compagnia del Teatro Futurista Marinetti. Projekt scenografii: Benedetta, realizacja: E. Prampolini, Mediolan, Teatro Eden.
- Prace Depera, Marchiego i Prampoliniego uczestniczą w Międzynarodowej Wystawie Teatralnej w Nowym Jorku.

**1927**

- 27 kwietnia: wystawienie *L'angoscia delle macchine* R. Vasariego, reż. M. van Veen, Paryż, Théâtre „Art et Action”.
- 12 maja: wystawienie *Pantomima Futurista*, Compagnia del Teatro della Pantomima Futurista Enrica Prampoliniego, Paryż, Théâtre de la Madeleine (31 wystawień). W programie: *La naissance d'Hermaphrodite*, *L'agonie de la rose*, *Trois moments*, *Popolaresca*, *Le drame de la solitude*, *Arlequin et les travestis*, *Le marchand de couers*, *Interpretation mimique*, *Uraschima*, *Cocktail*.
- 24 listopada: wystawienie *L'oceano nel cuore* F.T. Marinettiego, Compagnia Teatro Futurista Marinetti, Mediolan, Teatro Eden; sztukę pokazano także w Rzymie.
- Wystawienie *Cocktail* F.T. Marinettiego z muzyką S. Mixa, scenografia: E. Prampolini, Londyn.

**1928**

- Luty–marzec: włoskie wystawienie *Pantomima Futurista*, Compagnia del Teatro della Pantomima Futurista Enrica Prampoliniego, Rzym i Turyn: w programie m.in. nowe: *L'ora del fantoccio*, *La salamandra*, *Voluttà geometrica*.
- E. Prampolini, *Santa velocità*, Rzym (według niektórych źródeł do wystawienia nie doszło).

**1929**

- 4 stycznia: wystawienie *Luci veloci* F.T. Marinettiego, Compagnia Italianissima Ernesta Sabbatiniego, Turyn, Teatro di Torino.

- 4 kwietnia: włoska premiera *Re Baldoria (Roi Bombance)* F.T. Marinettiego, reż.: R. Borraccetti, Compagnia Teatro 2000, Rzym, Teatro 2000.
- 12 grudnia: wystawienie *Il suggeritore nudo* F.T. Marinettiego, Teatro degli Indipendenti, reż. C.L. Bragaglia, Rzym, Teatro degli Indipendenti.
- Październik: *Vengono* F.T. Marinettiego, reż. Barradas, Barcellona, Piccolo Teatro Mazziera.
- Współpraca F. Depera z Roxy Theatre w Nowym Jorku.

### 1930

- Luty: wystawienie *Prigionieri* F.T. Marinettiego, scenografia: I. Menoff, Sofia, Teatr Miejski.

#### Publikacje:

- P. Masnata, *Anime sceneggiate*.
- F. Cangiullo, *Le serate futuriste*.

### 1931

- 10 maja: *Simultanina* F.T. Marinettiego, reż. F.T. Marinetti i P. Carnabuci, scenografia: Benedetta Marinetti, Compagnia Benassi-Fontana, Mediolan, Teatro Manzoni. Wg innych źródeł, zob. s. 154 przypis 427.
- 8 marca: inauguracja Taverna del Santopalato, Turyn.
- 12 grudnia: *Aerobankiet*, Bolonia.

#### Publikacje:

- F.T. Marinetti, manifest *Il teatro aeroradiotelevisivo*.

### 1932

- Grudzień: wystawienie *Vulcano* F.T. Marinettiego przez zespół teatralny w Kopenhadze.

### 1933

- 12 marca: wystawienie *Jeńców* F.T. Marinettiego, Lwów, Teatr Polski, reż.: W. Radulski, scenografia: A. Pronaszko.

#### Publikacje:

- F.T. Marinetti, manifest *Teatro totale per masse*.
- F.T. Marinetti, P. Masnata, manifest *La radia*, gdzie jest mowa o teatrze radiowym.

### 1934

- 10 czerwca: wystawienie *Colori di laboratorio* P. Masnaty, reż. C.M. Bianchi, Mediolan, Teatro di Palazzo Litta.

### 1935

- 19 kwietnia: wieczór poświęcony Marinettiemu, odczytanie kilku jego syntez i wykład C. Autant-Lara nt. teatru syntetycznego, Paryż.

### 1937

- F.T. Marinetti, *Violetta e gli aeroplani*, trisintesi radiofonica, Turyn, EIAR.
- 9 maja: F.T. Marinetti, *Jeńcy*, Kraków, Teatr Miejski, reż. W. Radulski, scenografia: T. Orłowicz.

**1939**

*Publikacje:*

- F.T. Marinetti, *Patriottismo insetticida*.

**1941**

- 22 stycznia: ostatnia akcja polityczna Marinettiego i futurystów w czasie przedstawienia *Our Town* Thorntona Wildera, Rzym, Teatro Argentina: futuryści protestowali, oskarżając autora o naśladowanie futuryzmu i plagiat.

## BIOGRAMY FUTURYSTÓW

**FEDELE AZARI**, pseud. Dinamo (1895 Pallanza – 1930 Mediolan). Związał się z futuryzmem podczas studiów prawniczych w Turynie. Zdobył patent pilota i po wybuchu I wojny walczył w batalionie lotnictwa. W 1919 r. napisał manifest *Il teatro aereo futurista* (*Futurystyczny teatr napowietrzny*), zaprezentował go w czasie Grande Esposizione Nazionale Futurista w Mediolanie i rozrzucił w formie ulotek nad miastem. W ten sposób zainaugurował modę na przeprowadzanie takich akcji reklamowych również w Turynie i Genui. W 1921 r. z Marco Gastaldim założył spółkę SIAC (Società Italiana di Aviazione Civile), która jako pierwsza we Włoszech uzyskała prawo do przewozu pasażerów, do wykonywania lotów propagandowych, a także fotografii i filmów z powietrza. W 1923 r. spółka zaprzestała działalności, a Azari przeniósł się do Mediolanu, gdzie otworzył galerię sztuki futurystycznej. Dorobił się wielkiego majątku na eksporcie włoskich samolotów, głównie do Ameryki Pd. W 1924 r. Marinetti mianował go na pierwszego „krajowego sekretarza” ruchu. Zorganizował pierwszy Kongres Futurystyczny (Mediolan 1924), na którym przedstawił swój manifest *La flora futurista ed equivalenti plastici di odori artificiali* (*Futurystyczna roślinność i plastyczne ekwiwalenty sztucznych zapachów*). W 1926 r. na weneckim Biennale wystawił obraz *Prospettive di volo* (*Perspektywy z powietrza*), który uznano za pierwszy przykład aeropiktury. Napisał manifesty *Per una società di protezione delle macchine* (*Na rzecz stowarzyszenia ochrony maszyn*) i *Vita simultanea futurista* (*Symultaniczne życie futurystyczne*). Nadmiar obowiązków organizacyjnych i narkotyki doprowadziły go do kryzysu nerwowego oraz samobójstwa.

**GIACOMO BALLA** (1871 Turyn – 1958 Rzym). Malarz dywizjonista, eksperymentujący ze światłem i ruchem; nauczyciel m.in. Boccioniego i Severiniego; współautor dwóch manifestów malarstwa futurystycznego (1910), *Ricostruzione futurista dell'universo* (1915, *Futurystyczna rekonstrukcja świata*) i *Manifesto della cinematografia futurista* (1916, *Manifest futurystycznej kinematografii*). Jego największym dokonaniem teatralnym był balet plastyczny *Feu d'artifice*, wyst. w 1917 r. w Rzymie we współpracy z Baletami Rosyjskimi Diaghilewa. Dla teatru syntetycznego napisał m.in. jedną z najsłynniejszych syntez *Per comprendere il pianto* (1916, *Aby zrozumieć płacz*), wystąpił jako aktor w futurystycznym kabarecie i w filmie *Vita futurista* (*Futurystyczne życie*).

**BENEDETTA**, właśc. Benedetta Cappa Marinetti (1897 Rzym – 1977 Wenecja). Malarka, pisarka. Związała się z futuryzmem w 1919 r. Została żoną Marinettiego (1923) i matką jego trzech córek. Uczestniczyła w I Kongresie Futurystycznym i wielu

wystawach futurystycznego malarstwa we Włoszech oraz za granicą. Stworzyła scenografie do sztuk Marinettiego *L'oceano nel cuore* (1927, *Ocean w sercu*) i *Simultanina* (1931). Napisała powieści *Le forze umane* (1924, *Ludzkie moce*), *Viaggio di Gararà* (1931, *Podróż Garary*) i *Astra e il sottomarino* (1935, *Astra i okręt podwodny*).

**UMBERTO BOCCIONI** (1882 Reggio Calabria – 1916 Sorte, Verona). Wybitny malarz, rzeźbiarz, krytyk; dzięki współpracy z Ballą zainteresował się dywizjonizmem, który do końca pozostał obecny w jego twórczości. Współautor manifestów malarzy futurystycznych, w których na pierwsze miejsce wysuwa się doktryna dynamizmu plastycznego. W 1914 r. napisał *Pittura e scultura futuriste: dinamismo plastico* (*Futurystyczne malarstwo i rzeźba: dynamizm plastyczny*), gdzie omówił przyczyny braku oryginalności rodzimej sztuki. Współpracował z futurystycznymi czasopismami „Lacerba”, „Vela latina”, „Avvenimenti”, publikując eseje poświęcone sztuce i manifesty. Napisał kilka ważnych dla teatru syntetycznego utworów, m.in. *Il corpo che sale* (*Wznoszące się ciało*), *Le prugne verdi* (*Zielone śliwki*) i *Genio e cultura* (*Geniusz i kultura*).

**PAOLO BUZZI** (1874 – 1946 Mediolan). Poeta i prozaik. Z wykształcenia prawnik, pracował jako urzędnik. Jego debiut poetycki (1889, *Rapsodie leopardiane* – *Leopardyjskie rapsodie*) nosił ślady wpływu tradycji klasycznej. W 1905 r. wraz z Marinettim i S. Benellim założył i kierował pismem „Poesia”. Autor powieści futurystycznych: *L'esilio* (1906, *Wygnanie*), w której analizował przyczyny kryzysu duchowego, jaki dotknął Włochy u progu XX w., i *L'ellisse e la spirale* (1905, *Elipsa i spirala*) oraz zbiorów poezji futurystycznych *Aeroplani* (1909, *Samoloty*) i *Versi liberi* (1913, *Wolne wiersze*). W latach dwudziestych powrócił do tradycyjnej stylistyki, pisząc zbiór autobiograficznych „symfonii psychicznych” *Il poema dei quarant'anni* (1922, *Poemat czterdziestu lat*), powieść o tematyce wojennej *La luminaria azzurra* (1919, *Niebieska iluminacja*) i osadzoną w XIX wieku historię *La danza della iena* (1920, *Taniec hieny*). W 1927 r. powstały *Otto sintesi teatrali* (*Osiem syntez teatralnych*). Był również autorem librett operowych.

**FRANCESCO CANGIULLO** (1888 Neapol – 1977 Livorno). Pisarz i dziennikarz, związany z neapolitańskimi scenami teatru *variétés* (już w wieku dwudziestu lat zdobył rozgłos jako *capocomico* oraz autor spektakli, z którymi zjeździł Włochy i południe Francji), współpracownik „Lacerby”. Opublikował zbiory wierszy futurystycznych *Le cocottesche* (1913, *Kokoteski*), *Caffè concerto, alfabeto a sorpresa, libro a colori* (1914, *Teatr variétés, alfabet z niespodzianką, kolorowa książka*), *Piedigrotta* (1923). Współpracował z Marinettim przy opracowaniu manifestu *Teatro della sorpresa* (1921, *Teatr zaskoczenia*); stworzył *Dieci sintesi teatrali* (1914; m.in. *Non c'è un cane – Ni pies, Detonazione – Wystrzał, Il donnaiolo e le quattro stagioni – Kobięciarz i cztery pory roku*), a z E. Petrolinim napisał akt groteskowy *Radioscopia* (1917, *Radioskopia*). Choć odchodzi od futuryzmu około 1925 r., atmosfera ruchu towarzyszy również jego późniejszym utworom, np. zbiorowi wspomnień *Le serate futuriste* (1930, *Wieczory futurystyczne*). Po wojnie zamieszkał w Livorno; współpracował z prasą.

**MARIO CARLI** (1888 Sansevero, Foggia – 1935 Rzym). Pisarz i dziennikarz, założyciel i redaktor naczelny wielu periodyków polityczno-kulturalnych (m.in. finansowanego przez Mussoliniego „L’Impero”). Podobnie jak Marinetti, zwolennik faszyzmu postrzeganego jako dynamiczny ruch antytradycjonalistyczny. Wziął udział w I wojnie światowej, a następnie wraz z *arditi* uczestniczył w zajęciu Fiume przez wojska pod wodzą d’Annunzia. W latach trzydziestych został dyplomata: był konsulem generalnym w Brazylii i Grecji. Napisał m.in. powieść eksperymentalną *Retrosceña* (1915, *Kulisy*) oraz wspomnienia *Con d’Annunzio a Fiume* (1920, *Z d’Annunziem w Fiume*), był również autorem poezji.

**FRANCO CASAVOLA** (1891 Modugno, Bari – 1955 Bari), kompozytor. W 1919 r. współpracował z Diagilewem przy realizacji baletu *Hop Frog* i wówczas to związał się z futurystami. W 1924 r. uczestniczył w I Kongresie Futurystycznym, gdzie był odpowiedzialny za propagandę. Autor pięciu manifestów: *La musica futurista* (*Futurystyczna muzyka*), *Le versioni scenico-plastiche* (z A.G. Bragaglia, *Wersje sceniczno-plastyczne*), *Le sintesi visive della musica* (z S.A. Lucianim, *Wizualne syntezy muzyki*), *Le atmosfere cromatiche* (*Chromatyczne atmosfery*), *Teatro degli istanti dilatati* (*Teatr wydłużonych chwil*). Współpracował m.in. z Depero przy realizacji *Anihccam del 3000* (*Anyżsam 3000*) i Prampolinim (m.in. *Danza dell’elica – Taniec śmigła*, występy pantomimy futurystycznej w Paryżu). W latach trzydziestych porzucił futurystyczne eksperymenty i zwrócił się ku tradycyjnej operze. Stał się także aktywnym krytykiem muzycznym na łamach wielu gazet i czasopism. Ale najważniejszą okazała się współpraca z kinem; w latach 1930–1950 skomponował muzykę do ponad 30 rodzimych produkcji.

**REMO CHITI** (1891 Staggia Senese, Siena – 1971 Rzym). Pisarz, poeta, dziennikarz związany m.in. z florencką „L’Italia futurista”. Interesował się także malarstwem i muzyką. Dla teatru syntetycznego napisał m.in. *Parole* (*Słowa*), *Parossismo* (*Paroksyzm*), *Costruzioni* (*Konstrukcje*) i *Pazzi girovaghi* (z Settimellim, *Wędrowni szaleńcy*). Współautor manifestu kinematografii futurystycznej; wystąpił w filmie *Vita futurista*. Autor książki *I creatori del teatro sintetico futurista* (1915, *Twórcy futurystycznego teatru syntetycznego*). Jego literacki dorobek zebrano w zbiorze *La vita si fa da sè* (1973, *Życie toczy się samo*).

**BRUNO CORRA**, właśc. Bruno Ginanni Corradini (1892 Foglia, Sabina – 1976 Varese). Teoretyk futuryzmu, jako osiemnastolatek opublikował wraz z bratem, Arnaldem, *Metodo* (*Metoda*), a potem *Vita nova* (*Nowe życie*), teksty mówiące o tym, jak osiągnąć harmonię i szczęście w życiu. Wraz z E. Settimellim stworzył wiele znanych syntez (*Passatismo – Paseizm*, *Atto negativo – Akt negatywny*, *Grigio+Rosa+Violetto+Arancione – Szarość+Róż+Fiolet+Pomarańcz*); był współautorem *Manifesto del teatro sintetico* (1915, *Manifest teatru syntetycznego*) i *Manifesto della cinematografia futurista* (1916, *Manifest futurystycznej kinematografii*) oraz współzałożycielem pisma „L’Italia futurista” (Florencja, 1916). Wziął udział w realizacji filmu *Vita futurista* (1916, *Futurystyczne życie*). Napisał m.in. ważną dla włoskiej awangardy powieść *Sam Dunn è morto* (1917, *Sam Dunn nie żyje*), a po zakończeniu wojny oddalił się od futuryzmu, powracając do bardziej tradycyjnej poetyki (np. w powieści *L’Isola dei baci – Wyspa po-*

*całunków*, 1918). W latach 1930–1940 pisał tradycyjne sztuki dla sceny (we współpracy z G. Achille), był także scenarzystą.

**FORTUNATO DEPERO** (1892 Fondo, Trento – 1960 Rovereto). Malarz aktywny w ruchu od 1914 r., początkowo pod wpływem Balli. W 1914 r. rozpoczął eksperymenty z kompleksami plastycznymi, które doprowadziły go już w 1916 r. do zainteresowania dynamiczną scenografią teatralną. Autor baletu mechanicznego *Anihccam 3000* (*Anyzsam 3000*) i baletów plastycznych *Teatro plastico* (Rzym 1918). Wraz z Prampolinim był scenografem Nuovo Teatro Futurista w czasie *tournée* teatru syntetycznego w 1924 r. W 1919 r. założył Casa d'Arte w Rovereto, gdzie projektował i produkował przedmioty użytkowe: meble, lampy, arrasy, dywany i tkaniny, ceramikę itp. Styl tego wzornictwa przypominał charakterem jego teatralne i malarskie dokonania, dominowały w nim geometryczne wzory, żywe barwy i atmosfera baśniowości. Pod koniec lat dwudziestych wyjechał do USA i chociaż podróż nie przyniosła oczekiwanych owoców finansowych, w 1947 r. po raz drugi wybrał się za ocean (pozostał tam przez dwa lata). Tym razem jednak atmosfera wokół faszyzującego futuryzmu nie pozostawiła mu złudzeń na sukces w Ameryce. Podpisał manifest aeromalarstwa, choć związany z nim ostatni etap futurystycznej estetyki pozostał mu tak naprawdę obcy. Pobyt w Ameryce wzbogacił go jednak o doświadczenie w reklamie i ona stała się jego głównym zajęciem, począwszy od lat trzydziestych, kiedy to zaprzestał współpracy z teatrem i wycofał się ze środowiska. Przeniósł się na stałe do Rovereto. W latach pięćdziesiątych był wciąż aktywnym twórcą. Jego ważnym dokonaniem była dekoracja jednej sal w miejskim ratuszu w Trento (1953).

**FILLIA**, właśc. Luigi Colombo (1904 Revello – 1936 Turyn). Malarz, teoretyk sztuki, organizator życia artystycznego drugiej fazy futuryzmu, związany głównie z Turynem. Interesował się wieloma dziedzinami sztuki. Dzięki swym publikacjom i działalności menedżerskiej w latach trzydziestych stał się, obok Marinettiego i Prampoliniego, jedną z najważniejszych postaci futuryzmu. Znaczny był jego wkład do dominujących trendów estetyki późnego futuryzmu, takich jak *arte meccanica* (sztuki mechanicznej), a potem *arte sacra meccanica* (świętej sztuki mechanicznej) i *aeropittura* (malarstwa napowietrznego). Początkowo był znany z prokomunistycznych sympatii, ale po czystkach przeprowadzonych przez faszystów w lewym skrzydle partii podporządkował się większości. Z początkiem lat dwudziestych uczestniczył w wieczorach futurystycznych w Turynie. W 1925 r. podczas jednego z takich spotkań odczytał ze sceny swoje dramaty *Sensualità* (*Zmysłowość*) i *Adulterio futurista* (*Futurystyczne cudzołóstwo*). Wtedy rozważał już założenie własnego teatru o nazwie Teatro della creazione. Zapowiedział go nawet na łamach „Noi” (1924, nr 6–9, s. 24: *Teatro della creazione, nuova interpretazione teatrale futurista che sarà realizzata prossimo autunno a Torino – Teatr Kreacji, nowa propozycja teatru futurystycznego, która zostanie zrealizowana jesienią w Turynie*). Jego najważniejsze manifesty to: *Alfabeto spirituale – Alfabet duchowy*, *La pittura spirituale – Malarstwo duchowe* i *L'idolo meccanico – Mechaniczny idol*. W 1922 r. współtworzył zbiór poetycki *Poesia proletaria* (*Proletariacka poezja*). W 1923 r. stworzył w Turynie Związek Zawodowy Artystów Futurystów. W 1928 r. był odpowiedzialny za pawilon wystawowy futurystów w czasie Międzynarodowej

Wystawy w Turynie. Poświęcał wiele uwagi nowej architekturze; wydawał periodyki „Città Futurista” (1929), „La Città Nuova” (1931) i publikacje tematyczne *La nuova architettura* (1931, *Nowa architektura*), *Gli Ambienti della Nuova Architettura* (1935, *Przestrzenie nowej architektury*). Razem z Marinettim zredagował *Manifesto dell'arte sacra futurista* (*Manifest świętej sztuki futurystycznej*) i *Manifesto della cucina futurista* (*Manifest futurystycznej kuchni*).

**ARNALDO GINNA**, właśc. Arnaldo Ginanni Corradini (1890 Foglia, Sabina – 1982 Rzym). Malarz, rzeźbiarz, dziennikarz, fotografik, teoretyk sztuki współczesnej; w 1910 r. wraz z bratem Brunem związał się z futuryzmem. Interesował się okultyzmem i filozofiami Wschodu. Wynikiem tych zainteresowań była m.in. młodzieńcza publikacja *Metodo* (*Metoda*) i *Vita nova* (*Nowe życie*). Studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Ravninie, przejawiając niezwykle talent rzeźbiarski i malarski, szerokie zainteresowania i odwagę w formułowaniu własnych teorii oraz anarchistyczne usposobienie. W czasie studiów przeżył okres wyczerpania nerwowego, a bezpośrednio po nim zaczął przenosić na płótno wrażenia i stany psychiczne, malując pierwsze obrazy abstrakcjonistyczne *Nevrastenia* (1908, *Newrastenia*) i *Passeggiata romantica* (1909, *Romantyczny spacer*) oraz lansując termin *subcoscienza cosciente* (świadoma podświadomość). W *Arte dell'avvenire* (*Sztuka przyszłości*) wypowiadał się na temat malarstwa abstrakcyjnego, które rozumiał jako muzykę chromatyczną (*musica cromatica*) lub jako przekład uczuć oraz stanów ducha na kolor i dźwięk. W latach 1910–1912 zrealizował przy udziale brata kilka krótkometrażowych „filmów abstrakcyjnych”, tworząc tzw. muzykę wizualną. Jego zainteresowania kinematograficzne zaowocowały w 1916 r. produkcją bardzo dobrze przyjętego filmu *Vita futurista* (*Futurystyczne życie*). Od 1912 r. uczestniczył w wystawach malarstwa futurystycznego, np. w 1914 r. wziął udział w Mostra Libera Futurista Internazionale w rzymskiej Galerii Sprovieriego, a wystawione tam obrazy nosiły tytuły: *Simfonia dei colori* – *Symfonia kolorów*, *Ritmi, colori e forme* – *Rytmy, kolory i formy*, *Accordo cromatico* – *Akord chromatyczny*. Twierdził, że abstrakcja to oddanie stanu ducha jedynie za pomocą kolorów (akord chromatyczny), co może doprowadzić do odkrycia utajonych pokładów psychiki; ekspresja ta musi być jednak uwolniona od wszelkiego sensu. Na tle wczesnego futuryzmu reprezentuje odmienny kierunek poszukiwań: porzuca bowiem przedmiot tam, gdzie futuryści zamierzają pogłębić wiedzę o nim, opierając się na uaktualnionym stanie nauki. Z czasem jednak futuryzm również obejmie swym zasięgiem ten obszar refleksji, anektując dokonania Ginny. Współpracował także z teatrem syntetycznym. Jest współtwórcą syntez *Alternazione di carattere* – *Zmienne charaktery*, *Uno sguardo dentro di noi* – *Spojrzenie w głąb siebie* czy *Dalla finestra* – *Przez okno*. Napisał także: *Le locomotive con le calze* – *Lokomotywy w skarpetkach*, *L'uomo futuro* – *Człowiek przyszłości*; współpracował z prasą: „Roma futurista”, „L'Impero”, „Oggi e Domani”. W 1927 r. redagował periodyk poświęcony medycynie naturalnej „Il Nuovo”. W 1938 r. współtworzył z Marinettim manifest kinematografii futurystycznej.

**TOMMASO FILIPPO MARINETTI** (1876 Aleksandria, Egipt – 1944 Bellagio, Como). Z wykształcenia prawnik. Poeta, pisarz, dramaturg, organizator życia kultural-

nego, ojciec duchowy i popularyzator futuryzmu. Uczył się w Paryżu (licencjat o profilu literackim), Pavii i Genui (studia prawnicze). Współpracował z francuską „Anthologie Revue”, a po przenosinach do Mediolanu założył tam pismo literackie „Poesia” (1905). W tym samym roku ukazała się jego tragedia *Roi Bombance* (*Król Hulanka*). W 1900 r. rozpoczął działalność jako deklamator poezji w teatrach włoskich i francuskich, jeździł po Włoszech z odczytami nt. symbolizmu i napisał *La conquête des étoiles* (1902, *Podbój gwiazd*), *Destruction* (*Zagłada*), *La momie sanglante* (1904, *Krwawiąca mumia*) oraz *La ville charnelle* (1908, *Zmysłowe miasto*). W 1909 r. na łamach „Le Figaro” ogłosił manifest założycielski futuryzmu. Głównie z jego inicjatywy napisano wiele szczegółowych manifestów futurystycznych. W 1909 r. powstała sztuka *Les poupées électriques* – *Elektryczne lalki*. W 1910 r. opublikował po francusku i po włosku powieść *Mafarka il futurista* (*Futurysta Mafarka*). W 1911 r. wyjechał do Libii jako korespondent wojenny francuskiego dziennika „L’Intransigeant”, w 1913 r. w czasie II wojny bałkańskiej uczestniczył w oblężeniu Adrianopola. W 1912 r. opublikował antypacyfistyczny *Le monoplane du Pape* (*Papieski jednopłat*), *La battaglia di Tripoli* (*Walka o Trypolis*, zbiór relacji z wojny libijskiej dla „L’Intransigeant”), a następnie *Zang Zang Tumb Tumb* (1914). Zaraz potem wyjechał do Moskwy i Petersburga, traktując wizytę jako rodzaj inspekcji dokonań rosyjskich futurystów i wywołując ich negatywne reakcje. W czasie manifestacji antyaustriackich oraz interwencyonistycznych kilkakrotnie aresztowany, wspierał piórem swe idee, w 1915 r. napisał *Guerra sola igiene del mondo* (*Wojna, jedyna higiena świata*) i manifest *Il teatro futurista sintetico* (*Futurystyczny teatr syntetyczny*). Wkrótce potem doprowadził do wydania obu tomów sztuk syntetycznych (1915–1916), tłumaczył poezje Mallarmégo (1916). Rany odniesione w walce (1917) nie spowolniły rytmu jego poczynań. W 1918 r. wraz z Settimellim i Carlim założył periodyk „Roma futurista” i stworzył *fasci* futurystyczne w Rzymie, Florencji, Mediolanie oraz innych miastach Włoch, lecz już dwa lata później, na drugim kongresie Fasci, wycofał się z ruchu, oskarżając go o paseizm. Rok marszu Mussoliniego na Rzym (1922) oraz następne lata to okres kolejnych dokonań: *Gli indomabili* – *Nieujarzmieni*, *Gli amori futuristi* – *Futurystyczne miłości* (1922), *Il tamburo di fuoco* (1922, *Ognisty bęben*), *Futurismo e fascismo* (1924, *Futuryzm i faszyzm*), *I prigionieri* (1925, *Jeńcy*) (wystawiona także w Teatrze Polskim we Lwowie), *Vulcano* (1926, *Wulkan*), *L’oceano del cuore* (1927, *Ocean w sercu*), *Locomotive* (1928, *Lokomotywy*), *Ricostruire l’Italia con architettura futurista Sant’Elia* – *Odbudować Włochy według wskazań futurystycznego architekta Sant’Elia*, *Il suggeritore nudo* (1929, *Nagi sufler*), *Simultanina* (1931), a także publicznych zaszczytów (w 1922 r. został Akademikiem nowo utworzonej przez Mussoliniego Akademii Włoch) oraz podróży do Brazylii i Argentyny, by tam głosić chwałę futuryzmu (1926). W 1936 r. uczestniczył w wojnie w Etiopii, a w 1943–44 r. w kampanii rosyjskiej. Pisał do ostatnich dni życia. Zmarł na atak serca.

**PINO MASNATA** (1901 – 1968 Stradella). Włączył się do ruchu w 1919 r. jako autor poezji i tablic paroliberystycznych oraz *Tocca a me!* (*Kolej na mnie!*). Stworzył własną wizję teatru (1920, *Manifesto del teatro visionico* – *Manifest teatru wizualizacji stanów ducha*), odmienną od teatru syntetycznego, a ilustrując ją sztuki: *La moglie infedele* (*Niewierna żona*), *Colori di laboratorio* (*Kolory z laboratorium*), *Francesca da Rimini*, opublikował w tomie *Anime sceneggiate* (1930, *Dusze na scenie*). W 1933 r. z Marinettim

napisał *Manifesto del teatro radiofonico futurista* (*Manifest futurystycznego teatru radiowego*) i kilka słuchowisk, m.in. *Tum-tum ninna nanna* (*Tum-tum-kołysanka*), *Il ritmo della gelosia* (*Rytm zazdrości*). Jego syntezы radiofoniczne to *Il bambino* (*Dziecko*), *Fox-trot*, *Rosa rossa* (*Czerwona róża*), *L'aviatrice Gaby Angelini* (*Lotniczka Gaby Angelini*), *Uno schiaffo* (*Policzek*), *Ricerca sentimentale* (*Poszukiwania uczuciowe*), *Beethoven*, *Il fischio* (*Gwizd*). Autor kilku librett do muzyki Carmine Guarino; powstałe opery i balety nigdy nie doczekały się jednak premiery. Po wojnie zamieszkał w Mediolanie, gdzie pracował jako chirurg. Echa tej zawodowej działalności odnajdujemy w tomiku poetyckim *Poesia dei ferri chirurgici* (1940, *Poezja narzędzi chirurgicznych*).

**VINICIO PALADINI** (1902 Moskwa – 1971 Rzym). Pół-Rosjanin (ze strony matki) pół-Włoch, stąd zapewne zainteresowanie komunizmem typu sowieckiego. Związał się z turyńskim „Ordine Nuovo” Gramsciego i z Włoską Partią Komunistyczną. W 1931 r. ukończył architekturę i był przedstawicielem tzw. architektury racjonalistycznej. Marzył o sztuce oddającej dynamikę współczesnego świata miejskiego, cywilizacji maszyn i nowej sztuki stosowanej (takiej jak ceramika, meble, architektura, projektowanie wnętrz, scenografia). Zniechęcony do komunizmu i faszyzmu „schronił się” w imaginizmie. W latach dwudziestych pracował z Bragaglia i z Pannaggim przy realizacji *Ballo meccanico futurista* (*Futurystyczny balet mechaniczny*) i przy manifestacji sztuki mechanicznej. W 1924 r. otrzymał zamówienie na trzy produkcje: *Salome* (Richard Strauss), *Goldoni e le sue 16 commedie nuove* (*Goldoni i jego 16 nowych komedii*, Paolo Ferrari) i *Il conte di Cagliostro* (*Hrabia Cagliostro*, Edoardo Nulli). W 1935 r. wyjechał do Moskwy, lecz wkrótce przeniósł się do USA. Nie mogąc znaleźć pracy, wrócił w 1936 r. do Europy (Paryż). Został scenografem w rzymskim Teatro delle Arti, lecz w 1938 r. znów wyjechał do USA i pracował w Nowym Jorku jako projektant oraz dekorator wnętrz. Powrócił do Włoch w 1953 r. i podjął pracę jako architekt.

**ALDO PALAZZESCHI**, właśc. Aldo Giurlani (1885 Florencja – 1974 Rzym). Poeta i prozaik; przez krótki czas próbował swych sił jako aktor w zespole Virgilia Talliego. Jego najintensywniejsza twórczość poetycka zamyka się w latach 1904–1914: rozpoczyna ją okres „zmrzchowy”, lecz współpraca z „Poesia” rozbudza zainteresowanie futuryzmem. Następnie współpracuje z „La Voce” i z „Lacerba”. Autor powieści *Allegoria di novembre* (1908, *Listopadowa alegoria*), *Il codice di Perelà* (1911, *Kodeks Perelà*), *La piramide* (1926, *Piramida*) podporządkowanych zagadnieniom wolności przeciwstawionej konwencjiom społecznym oraz hipokryzji. Był przeciwnikiem interwencjonizmu i właśnie z przyczyn ideologicznych oddalił się od futurystów. W latach trzydziestych napisał powieści: *Stampe dell'800* (1932, *Dziewiętnastowieczne sztychy*) poświęconą dziewiętnastowiecznej Florencji, *Sorelle Materassi* (1934, *Siostry Materassi*), *Palio dei buffi* (1937, *Wyścig błaznów*), *I fratelli Cuccoli* (1948, *Bracia Cuccoli*), a także *Roma* (1953, *Rzym*). Uznano go za najwybitniejszego przedstawiciela prozy toskańskiej.

**IVO PANNAGGI** (1901 – 1980 Macerata). Jak większość futurystycznych malarzy, wiele zawdzięczał Balli, którego był uczniem; w jego wczesnych próbach malarskich widać też wpływy Boccioniego (jego dynamiczną koncepcję przestrzeni). Był jednak nie-

zależny i zmierzał dalej niż oni. Studiował architekturę i pracował jako projektant plakatów oraz reklam. W marcu 1921 r. uczestniczył w wystawie młodych futurystów w Casa Bragaglia w Rzymie. Jego dwa obrazy pokazano w Pradze i w Berlinie. W 1921–1922 wystawiał w Równie, Bolonii, Turynie, Florencji (Mostra Internazionale Futurista), Maceracie (Prima Esposizione Futurista, której był organizatorem). W 1926 r. wystawiał w sowieckim pawilonie na Biennale weneckim i jego płótna spotkały się z bardzo ciepłym przyjęciem radzieckich kubofuturystów. Uważał za istotny społeczny wymiar rekonstruowania świata i z pewnością jego poglądy można określać mianem lewicowych, lecz zbliżyły go one bardziej do Gropiusa i wczesnego Bauhausu niż do sowieckiego modelu politycznego, który tak zafascynował młodego Paladiego. Za to miał na niego wpływ suprematyzm i konstruktywizm, a także neoplastycyzm De Stijl i ethos produktywistyczny lansowany przez Bauhaus. W tym samym 1926 r. wystawiał w Nowym Jorku (International Exhibition of Modern Art). Współpracował z Bragaglia: wykonał scenografię dla Teatro degli Indipendenti do *La torre rossa* (Czerwona wieża) Guida Sommi-Picenardi, *Pierrot futuriste* (Pierrot futurysta) Jules’a Laforgue’a, *I prigionieri* (Jeńcy) Marinettiego. Opracował nowy system oświetlenia sceny w teatrze abstrakcyjnym typu kinematograficznego. Zaprojektował dla Vasariego scenografię do *Raun* i *Angoscia delle macchine* (Niepokojące maszyny), niestety, nigdy nie wykonano jego projektów, gdyż były zbyt kosztowne i scena była za mała, by je pomieścić. W 1927 r. wyemigrował do Niemiec, gdzie pracował jako designer, ilustrator, fotomontażysta, dziennikarz, organizator wystaw. W 1932 r. formalnie związał się z Bauhausem. Gdy naziści uniemożliwili dalszą działalność Bauhausu, wyjechał do Florencji, gdzie skończył architekturę (1933–1934), a następnie przeniósł się do Norwegii, gdzie pracował jako architekt i designer. Jego niezależność artystyczna spowodowała, że nie osiągnął sukcesu finansowego, dlatego niejednokrotnie uciekał się do wykonywania dorywczych prac fizycznych, np. pracował jako robotnik w fabryce. Obecnie jego prace można oglądać m.in. w Museum of Modern Art w Nowym Jorku, jednak większość z nich pozostaje w kolekcjach prywatnych w Europie i Brazylii.

**ENRICO PRAMPOLINI** (1894 Modena – 1954 Rzym). W 1911 r. rozpoczął studia w rzymskiej akademii sztuk pięknych, ale nie zagrzał tam miejsca. Interesował się natomiast teorią muzyki, kubizmem i wiedeńskim Jugendstil. Ważne znaczenie miała dla niego, powszechnie wówczas dyskutowana, Wagnerowska idea *Gesamtkunstwerk*. Studiował zaawansowaną technologię sceny w Niemczech i Austrii: u van del Velde w Dreźnie (1913), u Adolpha Linnebacha w Kolonii (1914), u Maxa Reinhardta w Berlinie (1919), u Alfreda Rollera w Wiedniu (1921). Dopiero w 1919 r. mógł wykorzystać w praktyce swoje przemyślenia, teorie, rysunki, szkice (do tamtej pory był ilustratorem różnych pism kobiecych i kulturalnych). Związał się zawodowo z A.G. Bragaglia; dostał zamówienia na scenografię do filmów *Perfido incanto* (Perfidne zauroczenie) i *Thais, Occhi consacrati* (Poświęcone oczy), *La principessa Olga* (Księżniczka Olga); założył i wydawał ważne artystyczne pismo „Noi”; miał kontakty z dadaistami, brał udział w wystawie dady w Zurychu w 1917 r. Z futuryzmem był związany od 1913 r. (od wieczoru w Teatro Costanzi, 26 sierpnia). Jednak futuryści dopuścili go w pełni do swego grona dopiero w latach dwudziestych. Dostał rubrykę (jako krytyk sztuki) w futurystyczno-faszystowskim „L’Impero”. Współpracował z Marinettim przy najważniejszych realizacjach tea-

tralnych. Zyskał rozgłos jako scenograf *Matour e Tévibar* i dzięki praskiemu programowi teatru syntetycznego; pisał dla „Der Sturm”, „L’Esprit Nouveau”, „De Stijl”, „Het Overzicht”; był członkiem International Society of Modern Art w Berlinie i Nowym Jorku, International League of Avant-Garde Artists w Rotterdamie, International Union of Intellectuals w Paryżu; wystawiał w Genewie, Berlinie, Paryżu, Pradze, Düsseldorfie, Amsterdamie, Londynie, Nowym Jorku, Wiedniu; był odpowiedzialny za włoski dział na Międzynarodowej Wystawie w Genewie w 1920 r.; organizował inne międzynarodowe imprezy: wystawy, kongresy; był autorem licznych manifestów, publikowanych w prasie włoskiej i zagranicznej. Wystawił w Paryżu program pantomim włoskich; był twórcą baletu mechanicznego *Psicologia delle macchine (Psychologia maszyn)*. *Enciclopedia dello Spettacolo* wymienia 93 produkcje zrealizowane w latach 1919—1951 z udziałem Prampoliniego w charakterze scenografa i/lub autora kostiumów.

**FRANCESCO BALILLA PRATELLA** (1880 Lugo – 1955 Rawenna). Muzyk i kompozytor. Studiował m.in. u Mascagniego w konserwatorium w Pesaro. Skomponował tradycyjne w formie opery *Lilia* i *La Sina d’Vargoïn*. W 1911 r. napisał *Manifesto dei musicisti futuristi (Manifest muzyków futurystycznych)*, a następnie inne teksty teoretyczne nt. muzyki. Jest autorem *Inno alla Vita* (1913, *Hymn na cześć życia*) i *Aviatore Dro* (1912, *Pilot Dro*), które uznano jednak za zbyt paseistyczne. Napisał kilka syntez futurystycznych, m.in. *Notturmo (Nokturn)*, *Primavera (Wiosna)*, *La maschera (Maska)*, *L’amante delle Stelle (Wielbiciel gwiazd)*. Został nauczycielem, a następnie dyrektorem konserwatorium w Rawennie.

**LUIGI RUSSOLO** (1885 Portogruaro – 1947 Cerro di Laveno). Muzyk i malarz, współautor malarskich manifestów futurystycznych. W 1913 r. opublikował manifest muzyczny *Arte dei rumori (Sztuka hałasów)*, a następnie stworzył zestaw instrumentów produkujących odgłosy życia (*intonarumori*) i koncertował z nimi we Włoszech oraz za granicą. Jego eksperymenty stanowiły ważny impuls dla muzyki awangardowej.

**EMILIO SETTIMELLI** (1891 Florencja – 1954 Lipari). Pisarz, eseista, dziennikarz polityczny. Założyciel i dyrektor awangardowych pism „La difesa dell’arte” i „La rivista” (1913). Współautor manifestu teatru syntetycznego, wraz z Corrà i Giną napisał kilka znanych syntez (m.in. *Verso la conquista – Na podbój*, *Davanti all’infinito – W obliczu nieskończoności*, *Passatismo – Paseizm*, *Uno sguardo dentro di noi – Spojrzenie w głąb siebie*, *Dalla finestra – Przez okno*). Podpisał się pod manifestem kinematografii futurystycznej i zagrał w filmie *Vita futurista (Futurystyczne życie)*. Współpracował również z tradycyjnym teatrem, czerpiąc ze współczesnych autorów francuskich (np. Bernsteina). W 1918 r. założył z M. Carlim i F.T. Marinettim organ partii futurystycznej „Roma futurista” i został faszystą. W 1921 r. napisał *Marinetti, l’uomo e l’artista (Marinetti, człowiek i artysta)*, ale wkrótce potem zaczął oddalać się od futuryzmu z powodu polemik z Marinettim. W 1932 r. został współdyrektorem (z Carlim) dziennika „L’Impero”, finansowanego przez Mussoliniego. Napisał: *Benito Mussolini* (1922), *Colpo di stato fascista* (1922, *Faszystowski zamach stanu*). Nieprzejednane stanowisko wobec katolicyzmu (publikował ostre w tonie broszury antyklerykalne) i krytyka niektó-

rych polityków faszystowskiego rządu skończyły się dla niego wyrokiem 5 lat zesłania na wyspę Lipari, gdzie pozostał aż do śmierci.

**SOFFICI ARDENGO** (1879 Rignano, Firenze – 1964 Poggio a Caiano). Malarz eksperymentujący z kubizmem, futuryzmem, impresjonizmem i malarstwem *macchiaioli*; uczestniczył w paryskim Salonie Niezależnych i współpracował z pismami „Plume” i „Revue blanche”. Po powrocie do Włoch z G. Papinim i G. Prezzolinim założył „La Voce”, a w 1913 r. „Lacerbę”. Autor esejów o Medardzie Rosso (jedynym awangardowym rzeźbiarzu poprzedniego pokolenia), kubizmie i poezji Rimbaude’a oraz wierszy, w których, mimo związków z futuryzmem, nie brak ech poezji Foscola i Carducciego. Jako ochotnik uczestniczył w działaniach wojennych, a świadectwem tamtych zdarzeń są *Kobilek: giornale di battaglia* (1918, *Kobilek, dziennik frontowy*) i *La ritirata del Friuli* (1919, *Odwrót we Friuli*). Oprócz tego powstały *Arlecchino* (1914, *Arlekin*), *Giornale di bordo* (1915, *Dziennik pokładowy*), *La giostra dei sensi* (1919, *Karuzela zmysłów*). Jako zdeklarowany faszysta, został mianowany w latach trzydziestych Akademikiem Włoch i pozostał nim nawet wówczas, gdy pieczę nad Akademią przejął rząd Republiki Salò. Wśród utworów poświęconych futuryzmowi znalazły się także: *Cubismo e futurismo* (1914, *Kubizm i futurizm*), *BIF&ZF+18 Simultaneità e chimismi lirici* (1915, *BIF&ZF+18 Symultaniczność i liryczny chemizm*), *Primi principi di un'estetica futurista* (1920, *Główne zasady futurystycznej estetyki*).

**ITALO TAVOLATO** (1887 Triest – 1962 Rzym). Pisarz, dziennikarz, krytyk sztuki. Walczył o przemianę obyczajowości, m.in. w sferze seksualności. Napisał *Contro la morale sessuale* (1913, *Przeciw moralności seksualnej*), współpracował z pismem „Lacerba”, a nawet przez pewien czas je prowadził.

**RUGGERO VASARI** (1898 – 1968 Messyna). Poeta, dramaturg, dziennikarz. Studiował w Bolonii (rolnictwo) i w Turynie (prawo). Utrzymywał kontakty z holenderskimi konstruktywistami i niemieckimi ekspresjonistami; od 1919 r. był członkiem Międzynarodowego Związku Ekspresjonistów, Kubistów i Futurystów w Berlinie; od 1922 r. mieszkał w Niemczech, gdzie z wielkim oddaniem i konsekwencją promował włoski futurizm: założył galerię i pismo „Der Futurismus”. Organizował wystawy malarstwa futurystycznego, głównie w Niemczech i Wiedniu. Zredagował na potrzeby niemieckiego rynku wydawniczego esej *Die Italienische Dichtung der Gegenwart* (Hamburg 1933) i antologię *Junges Italien* (1934 Leipzig) zawierającą obraz literatury włoskiej pierwszego trzydziestolecia nowego wieku (i zadedykował ją Hermannowi Göringowi). Współpracował z czasopismami „Avanscoperto”, „La balza futurista”, „L'Impero” (korespondencje z Berlina i Paryża), „Haschish”, „L'ascesa” i „Noi” Prampoliniego. Z Berlina wyjechał do Zurychu, gdzie w latach 1932–1949 prowadził agencję prasową. Po wojnie zamieszkał na krótko w Rzymie i Mediolanie, a w 1960 r. powrócił na Sycylię, do rodzinnej Messyny. Napisał około 40 syntez, lecz opublikował tylko 7; prawdziwy rozgłos zdobył jako twórca „dramatów maszyn” (*Angoscia delle macchine – Niepokojące maszyny*; wyd. 1925, wyst. 1927; *Raun*). Pierwszą ze sztuk przetłumaczono na kilka języków. Pomimo że zawarte w nich idee nie odzwierciedla-

ły futurystycznej wiary w postęp i towarzyszącej jej gloryfikacji cywilizacji maszyn, Marinetti określił sztukę jako jedno z najważniejszych dokonań futuryzmu. Jej międzynarodowy sukces zaważył na miejscu, jakie przyznano Vasariemu w ówczesnej, nie tylko futurystycznej, kulturze europejskiej. W latach trzydziestych poświęcił się poezji (*Venere sul Capricorno – Wenera na Koziorożcu*).

## BIBLIOGRAFIA

### Skróty bibliograficzne

- BALLA:** Balla G., Fagiolo Dell'Arco M., *Ricostruzione futurista dell'universo*, Bulzoni, Roma 1968.
- DE MARIA:** De Maria L. (red.), *Marinetti e il futurismo*, Mondadori, Milano 1973.
- EVANGELISTI:** Evangelisti S., *Fillia e l'avanguardia futurista negli anni del fascismo*, Mondadori-Daverio, Milano 1986.
- KESA:** Kandinsky W., *Eseje o sztuce i artystach*, tłum. Sagan E., PK, Kraków 1991.
- MT-1960:** Marinetti F.T., *Teatro*, Calendoli G. (red.), Vito Bianco Ed., Roma 1960.
- MT-2004:** Marinetti F.T., *Teatro*, Schnapp J.T., (red.), Mondadori, Milano 2004.
- O DRAMACIE:** *O dramacie. Od Hugo do Witkiewicza*, Udalska E., (red.), Fundacja Astronomii Polskiej, Warszawa 1993.
- PASSAMANI:** Passamani B. (red.), *Fortunato Depero 1892-1960*, Museo Civico, Bassano del Grappa 1970.
- SCRIVO:** Scrivo L. (red.), *Sintesi del futurismo. Storia e documenti*, Bulzoni, Roma 1968.
- TFI:** *Théâtre futuriste italien*, Lista G. (red.), t. 1-2, La Cité - L'Age d'Homme, Lausanne 1976.
- TFS-1916:** *Il Teatro futurista sintetico* (antologia), Marinetti F.T., Corra B., Settimelli E. (red.), Istituto Editoriale Italiano, Milano 1916.
- TFS-1993:** *Teatro futurista sintetico* (antologia), Davico Bonino G. (red.), Il Melangolo, Genova 1993.
- TFS-Avvenimenti-1915:** *Teatro futurista sintetico* (antologia), suplement do „Gli Avvenimenti”, Milano 1915, nr 14.
- TFS-Avvenimenti-1916:** *Teatro futurista sintetico* (antologia), suplement do „Gli Avvenimenti”, Milano 1916, nr 15.
- VERDONE-CLF:** Verdone, M., *Cinema e letteratura del futurismo*, Ed. Bianco e nero, Roma 1968.
- VERDONE-TIDA:** Verdone M., *Teatro italiano d'avanguardia*, Officina Edizioni, Roma 1970.
- VERDONE-TTF:** Verdone M., *Il teatro del tempo futurista*, Lerici, Roma 1969.

### Zbiory i poszczególne sztuki teatralne:

- Davico Bonino G. (red.), *Teatro futurista sintetico* (antologia), Il Melangolo, Genova 1993.
- Esempi di teatro sintetico* (antologia), „Sipario”, 1967, nr 260, s. 89–100.
- Lista G. (red.), *Théâtre futuriste italien*, t. 1–2, La Cité – L’Age d’Homme, Lausanne 1976.
- Marinetti F.T. (red.), *Il teatro futurista*, CLET, Napoli 1941.
- Marinetti F.T., Corra B., Settimelli E. (red.), *Il Teatro futurista sintetico* (antologia), Istituto Editoriale Italiano, Milano 1916.
- Marinetti F.T., *Teatro*, Calendoli G. (red.), Vito Bianco Ed., Roma 1960.
- Marinetti F.T., *Teatro*, Schnapp J. (red.), Mondadori, Milano 2004.
- Teatro futurista sintetico* (antologia), suplement do „Gli Avvenimenti”, 1915, nr 14.
- Teatro futurista sintetico* (antologia), suplement do „Gli Avvenimenti”, 1916, nr 15.
- Verdone M., *Cinema e letteratura del futurismo*, Ed. Bianco e nero, Roma 1968.
- Verdone M., *Teatro italiano d’avanguardia*, Officina Edizioni, Roma 1970.

\*

- Balilla Pratella F., *Il vecchio*, „Vela Latina”, Napoli, 28 października 1915, nr 43.
- Balilla Pratella F., *Maschera*, TFS–Avvenimenti–1916, s. 10–11.
- Balilla Pratella F., *Primavera*, TFS–1916, s. 58–60.
- Balilla Pratella F., *Terapia*, TFS–1993, s. 71–73.
- Balilla Pratella F., *Notturmo*, TFS–1993, s. 67–70.
- Balla G. et al., *Discussione di due critici sudanesi sul Futurismo*, TFI, t. 1, s. 49.
- Balla G., *Futurismo igienico*, „Vela latina”, Napoli, 23 grudnia 1915, nr 51.
- Balla G., *L’ultimo addio*, TFI, t. 2, s. 26.
- Balla G., *Per comprendere il pianto*, TFS–1993, s. 125–126.
- Balla G., *Sconcertazione di stati d’animo*, „L’Italia futurista”, Firenze, 15 czerwca 1916, nr 2.
- Boccioni U., *Garçonniere*, TFS–1993, s. 37–39.
- Boccioni U., *Genio e cultura*, TFS–1993, s. 48–54.
- Boccioni U., *Il corpo che sale*, TFS–1993, s. 45–47.
- Boccioni U., *Prugne verdi*, TFS–1993, s. 40–44.
- Buzzi P., *Boschereccia*, TFS–1993, s. 55–57.
- Buzzi P., *Dramma di luci*, TFS–Avvenimenti–1916, s. 11.
- Buzzi P., *Il pesce d’aprile*, TFS–1993, s. 77–82.
- Buzzi P., *La cometa*, TFS–1916, s. 72–74.
- Buzzi P., *Le cime*, „La Balza”, Messina, 13 maja 1915, nr 3.
- Cangiullo F., *Compenetrazione e simultaneità*, TFS–Avvenimenti–1916, s. 15.
- Cangiullo F., *Consiglio di leva*, „L’Italia futurista”, Firenze, 25 lipca 1916, nr 4.
- Cangiullo F., *Detonazione*, TFS–1916, s. 87.
- Cangiullo F., *Di tutti i colori*, TFS–1993, s. 129–132.
- Cangiullo F., *Il pacifista*, TFS–Avvenimenti–1916, s. 16.
- Cangiullo F., *Luce*, „Dinamo”, Roma 1919, nr 2; TFI, t. 2, s. 16–17.

- Cangiullo F., *Non c'è un cane*, TFS–1916, s. 87.
- Cangiullo F., *Non mancherò*, TFS–Avvenimenti–1916, s. 14.
- Cangiullo F., *Stornelli vocali*, „La Balza”, Messina, 27 kwietnia 1915, nr 2.
- Carli M., *Violenza*, TFI–Avvenimenti–1916, s. 21–22.
- Chiti R., *Costruzioni*, TFS–1993, s. 139–142.
- Chiti R., *Parole*, TFS–1916, s. 52–53.
- Chiti R., *Parossismo*, TFS–1916, s. 53–56.
- Cinti D., *Regalo*, TFS–1993, s. 83–87.
- Corra B., Settimelli E., *Atto negativo*, TFS–1993, s. 143.
- Corra B., Settimelli E., *Davanti all'infinito*, TFS–1916, s. 42–43.
- Corra B., Settimelli E., *Dissonanza*, TFS–1916, s. 39–41.
- Corra B., Settimelli E., *Grigio+rosa+violetto+arancione*, TFS–1993, s. 144–148.
- Corra B., Settimelli E., *Passatismo*, TFS–1993, s. 149–151.
- Corra B., Settimelli E., *Pranzo di Sempronio*, TFS–Avvenimenti–1916, s. 8–9.
- Corra B., Settimelli E., *Verso la conquista*, TFS–1993, s. 58–61.
- Crali T., *Passaggio a livello*, TFI, t. 2, s. 21–23.
- D'Alba A., *I carri*, TFS–Avvenimenti–1916, s. 27.
- D'Alba A., *I veri morti*, „Vela latina”, Napoli, 4 marca 1916, nr 8.
- D'Alba A., *Il cambio*, TFS–1993, s. 88–91.
- Depero F., *Colori*, TFS–1993, s. 177–170.
- Depero F., *La voce delle antenne*, w: Depero F., *Pestavo anch'io sul palcoscenico dei ribelli. Antologia degli scritti letterari*, Ruele M., (red.), Cucùlibri–L'editore, Langhirano–Trento 1992, s. 264.
- Depero F., *Quattro bocche assetate*, w: Depero F., *Pestavo anch'io sul palcoscenico dei ribelli. Antologia degli scritti letterari*, Ruele M., (red.), Cucùlibri–L'editore, Langhirano–Trento 1992, s. 259–262.
- Dessy M., *L'ostinazione della morte*, TFI, t. 2, s. 26–27; Dessy M., *Vostro marito non va? Cambiatelo!*, Ed. Futuriste di „Poesia”, Milano 1919.
- Dessy M., *Vite*, TFI, t. 2, s. 29–31.
- Diobelli E., *Tre vite*, TFS–Avvenimenti–1916, s. 29.
- Fillia, *Il sesso di metallo*, w: *La morte della donna. Romanzo a novelle collegate*, Ed. Sindacati Artisti, Torino 1925.
- Fillia, *Sensualità*, TFI, t. 2, s. 123–131.
- Folgore L., *Il ventilatore*, TFS–1993, s. 92–93.
- Ginna A., Corra B., *Alternazione di carattere*, TFS–1993, s. 155–156.
- Ginna A., Settimelli E., *Dalla finestra*, w: Marinetti F.T., *Il teatro futurista*, Clet, Napoli 1941, s. 35; TFI, t. 1, s. 149–150.
- Ginna A., Settimelli E., *Uno sguardo dentro di noi*, TFS–1916, s. 47–48.
- Jannelli G., *Completo*, TFS–Avvenimenti–1916, s. 22–23.
- Marinetti F.T., *Antineutralità*, TFS–1916, s. 27–29.
- Marinetti F.T., *Arresto*, TFS–Avvenimenti–1916, s. 3.
- Marinetti F.T., *Bianca e Rosso*, MT–1960; MT–2004.
- Marinetti F.T., *Camera dell'ufficiale*, TFS–Avvenimenti–1916, s. 3–4.
- Marinetti F.T., *Declamazione d'un poema di guerra + tango voluttuoso*, TFI, t. 1, s. 161–162.

- Marinetti F.T., *Dramma senza titolo*, MT–1960; MT–2004.
- Marinetti F.T., *Elettricità sessuale*, MT–1960; MT–2004.
- Marinetti F.T., *I ghiri*, TFS–Avvenimenti–1916, s. 6.
- Marinetti F.T., *I vasi comunicanti*, TFS–Avvenimenti–1916, s. 4.
- Marinetti F.T., *Il soldato lontano*, TFS–Avvenimenti–1916, s. 4–5.
- Marinetti F.T., *Il suggeritore nudo*, MT–1960; MT–2004.
- Marinetti F.T., *L'oceano nel cuore*, MT–1960; *L'oceano del cuore*, MT–2004.
- Marinetti F.T., *Locomotive*, MT–1960; MT–2004.
- Marinetti F.T., *Luci veloci*, MT–1960; MT–2004.
- Marinetti F.T., *Luci*, MT–2004, t. II, s. 623–624.
- Marinetti F.T., *Paralleli*, TFS–Avvenimenti–1916, s. 5–6.
- Marinetti F.T., *Prigionieri*, MT–1960; MT–2004.
- Marinetti F.T., *Quartetto tattile*, „Noi”, Roma 1924, nr 6–7–8–9; TFI, t. 2, s. 54.
- Marinetti F.T., *Re Baldoria*, MT–1960; MT–2004.
- Marinetti F.T., *Ricostruire l'Italia con architettura futurista Sant'Elia*, MT–1960; MT–2004.
- Marinetti F.T., *Simultaneità*, TFS–1993, s. 157–159.
- Marinetti F.T., *Simultanina*, MT–1960; MT–2004.
- Marinetti F.T., *Sorpresa*, „Vela Latina”, Napoli, 23 grudnia 1915, nr 51.
- Marinetti F.T., *Tamburo di fuoco*, MT–1960; MT–2004.
- Marinetti F.T., *Teatrino dell'amore*, TFS–1993, s. 160–164; *Teatrzyk miłości*, tłum. J. de Witt, *Panteon literatury wszechświatowej*, Warszawa 1921, s. 276–277.
- Marinetti F.T., *Vengono*, TFS–1916, s. 29–31.
- Marinetti F.T., *Vulcano*, MT–1960; MT–2004.
- Marinetti F.T., Calderone M., *Musica da Toletta*, TFI, t. 2, s. 15.
- Marinetti F.T., Cangiullo F., *Giardini pubblici*, TFI, t. 2, s. 19–20.
- Marinetti F.T., Settimelli E., *Gorizia uccide Franz-Josef*, „L'Italia futurista”, Firenze, 10 sierpnia 1916, nr 5.
- Masnata P., *Colori di laboratorio*, w: *Anime sceneggiate*, Edizioni futuriste, Roma 1930.
- Masnata P., *Francesca da Rimini*, w: *Anime sceneggiate*, Edizioni futuriste, Roma 1930.
- Masnata P., *La moglie infedele*, w: *Anime sceneggiate*, Edizioni futuriste, Roma 1930.
- Quinterio U., *Grottesco*, TFS–Avvenimenti–1916, s. 25.
- Rebecchi O., *Funebri*, „L'Italia futurista”, Firenze, 15 czerwca 1916, nr 2.
- Sanzin B., *Contrasto*, „L'Aurora”, Gorizia, grudzień 1923, nr 1.
- Scaparro M., *Arcobaleno d'Italia*, „Roma futurista”, Roma, 7 marca 1920, nr 73.
- Scaparro M., *Ballone improvvisato*, „Roma futurista”, Roma, 7 marca 1920, nr 73.
- Settimelli E., *Superuomo*, TFS–1916, s. 46–48.
- Trilucci, *Futurismo contro passatismo*, „L'Italia futurista”, Firenze, czerwiec 1916, nr 2.
- Vasari R., *Ecce homo*, VERDONE–TIDA, s. 133.
- Vasari R., *Il figlio*, VERDONE–TIDA, s. 150–153.
- Vasari R., *L'Angoscia delle macchine*, Paris 1925; VERDONE–TIDA, s. 168–187.
- Vasari R., *La mascherata degli impotenti*, VERDONE–TIDA, s. 137–149.

- Vasari R., *Raun*, VERDONE–TIDA, s. 187–224.  
 Vasari R., *Tung-Ci*, VERDONE–TIDA, s. 159.  
 Vasari R., *Il giustiziere*, w: VERDONE–TIDA, s. 134–135.  
 Volt, *I parassiti*, w: *Archivi voltaici, parole in libertà e sintesi teatrali*, Edizioni Futuriste di „Poesia”, Milano, 1916; TFI, t. 1, s. 234–236.

### Zbiory futurystycznych manifestów i artykułów teoretycznych oraz poszczególne teksty:

- Crispolti E. (red.), *Fillia fra immaginario meccanico e primordio cosmico*, Mazzotta, Milano 1988.  
 Drudi Gambillo M., Fiori T. (red.), *Archivi del futurismo*, De Luca, Roma 1959, t. 1.  
 Marinetti F.T., *Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Milano 1968–1969, t. 1–2.  
 Moliterni P., *Franco Casavola. Il futurismo e lo spettacolo della musica*, Mario Adda Ed., Bari 2000.  
 Passamani B. (red.), *Fortunato Depero 1892–1960*, Museo Civico, Bassano del Grappa 1970.  
 Scrivo L. (red.), *Sintesi del futurismo. Storia e documenti*, Bulzoni, Roma 1968.  
 Sinisi S., *Prampolini e la scena*, Martano, Torino 1974.  
 Verdone M., *Cinema e letteratura del futurismo*, Ed. Bianco e nero, Roma 1968.

\*

#### **Manifesty**

- Azari F., *Il teatro aereo futurista*, SCRIVO, s. 161–162.  
 Azari F., *La flora futurista ed equivalenti plastici di odori artificiali*, SCRIVO, s. 182.  
 Azari F., *Protezione delle macchine*, SCRIVO, s. 186–187.  
 Balilla Pratella F., *La musica futurista*, DE MARIA, s. 53–58.  
 Balilla Pratella F., *Manifesto dei musicisti futuristi*, DE MARIA, s. 46–52.  
 Balla G., Depero F., *Ricostruzione futurista dell'universo*, DE MARIA, s. 172–173 oraz SCRIVO, s. 124–127.  
 Balla G., Boccioni U., Carrà C., Russolo L., Severini G., *La pittura futurista. Manifesto tecnico*, DE MARIA, s. 23–24.  
 Balla G., Boccioni U., Carrà C., Russolo L., Severini G., *Manifesto dei pittori futuristi*, DE MARIA, s. 22.  
 Boccioni U., *Contro il paesaggio e la vecchia estetica*, DE MARIA, s. 211–217.  
 Carrà C., *Manifesto della pittura dei suoni, rumori, odori*, DE MARIA, s. 123–128.  
 Depero F., *Vestito ad apparizione*, w: Lista G., TFI, t. 2, s. 160.  
 Depero F., *Complessità plastica – gioco libero futurista. L'essere vivente artificiale*, PASSAMANI, s. 136.  
 Fillia, *Spiritualità aerea*, „Oggi e Domani”, Roma, 4 listopada 1930; EVANGELISTI, s. 76.  
 Fillia, *Teatro della creazione, nuova interpretazione teatrale*, „Noi” 1924, nr 6–9.

- Fillia, Bracci T.A., *La pittura spirituale*, „L’Impero”, Roma, 15 marca 1925; EVANGELISTI, s. 71.
- Fillia, Bracci T.A., Maino A., *Alfabeto spirituale*, w: *Sale futuriste*, Palazzo Madama, Torino 1925; EVANGELISTI, s. 69.
- Fillia, Caligaris, Curtoni, *L’idolo meccanico. Arte sacra meccanica*, „L’Impero”, Roma, 19–20 lipca 1925; „La Fiamma”, Torino, 2 maja 1926.
- Fillia, Curtoni, Caligaris, *Manifesto dell’arte sacra meccanica*, „La Fiamma”, Torino, 2 maja 1926.
- Fillia, Marinetti F.T., *Manifesto dell’arte sacra futurista*, w: *Aeropittura. Arte sacra futurista*, Casa d’Arte, La Spezia, 26 listopada–grudzień 1932; EVANGELISTI, s. 78.
- Goretti M., *Manifesto della poesia aerea femminile del futurismo*, w: Goretti M., *La donna e il futurismo*, La Scaligera, Verona 1941.
- Marinetti F.T., „*La divina commedia*” è un verminaio di glossatori, DE MARIA, s. 33–34.
- Marinetti F.T., *Contro il lusso femminile*, SCRIVO, s. 168–169.
- Marinetti F.T., *Contro l’amore e il parlamentarismo*, DE MARIA, s. 42–46.
- Marinetti F.T., *Contro Venezia passatista*, SCRIVO, s. 15–16.
- Marinetti F.T., *Discorso ai Triestini*, SCRIVO, s. 5.
- Marinetti F.T., Settimelli E., Corra B., *Manifesto del teatro sintetico*, DE MARIA, s. 164–171.
- Marinetti F.T., Fillia, *Manifesto della cucina futurista*, w: Marinetti F.T., Fillia, *La cucina futurista. Un pranzo che evitò un suicidio*, Marinotti, Milano 1998, s. 21.
- Marinetti F.T., *Fondazione e Manifesto del Futurismo*, DE MARIA, s. 3–9.
- Marinetti F.T., *Il tattilismo*, „Il Futurismo”, „Comoedia”, styczeń 1922; DE MARIA, s. 244–250.
- Marinetti F.T., *Il teatro aeroradiotelevisivo*, w: Marinetti F.T., *Il teatro futurista*, CLET, Napoli 1941, s. 53–53; MT–2004, s. 762–763.
- Marinetti F.T., *Il teatro totale per masse*, SCRIVO, s. 199–201.
- Marinetti F.T., *L’Uomo moltiplicato e il Regno della Macchina*, DE MARIA, s. 38–42.
- Marinetti F.T., *La declamazione dinamica e sinottica*, DE MARIA, s. 176–182.
- Marinetti F.T., *La nuova religione-morale della velocità*, „L’Italia futurista”, Milano, 11 maja 1916; DE MARIA, s. 182–189.
- Marinetti F.T., Masnata P., *La radia*, „Gazzetta del Popolo”, 22 września 1933.
- Marinetti F.T., *La voluttà di essere fischiati*, SCRIVO, s. 17.
- Marinetti F.T., *Lo splendore geometrico e meccanico e la sensibilità numerica*, DE MARIA, s. 140–147.
- Marinetti F.T., *Manifesto della danza futurista*, SCRIVO, s. 154–156.
- Marinetti F.T., *Manifesto dell’arte sacra futurista, Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Milano 1968, s. 173–176.
- Marinetti F.T., *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, DE MARIA, s. 77–84.
- Marinetti F.T., *Primo manifesto politico futurista*, SCRIVO, s. 4.
- Marinetti F.T., Settimelli E., Corra B., *Il teatro futurista sintetico*, DE MARIA, s. 164–171.
- Marinetti F.T., *Teatro di varietà*, DE MARIA, s. 111–119, SCRIVO, s. 82–85.
- Marinetti F.T., *Uccidiamo il chiaro di luna!*, DE MARIA, s. 9–20.

- Marinetti F.T., Lucini G.P., Buzzi P., Cavacchioli E., Palazzeschi A., Govoni C., Altomare L., Folgore L., Carrieri G., Bètuda M., Manzella-Frontini M., Cardile E., Mazza A., D'Alba M., Boccioni U., Carrà C., Russolo L., Balla G., Severini G., Balilla Pratella F., *Manifesto dei drammaturghi futuristi*, „Poesia”, 11 stycznia 1911.
- Marinetti F.T., *Manifesto del Partito Politico Futurista*, SCRIVO, s. 157–158.
- Masnata P., *Manifesto del Teatro Visionico*, „Testa di Ferro”, Milano, 14 listopada 1920.
- Palazzeschi A., *Cari Concittadini*, „Lacerba”, 15 grudnia 1913.
- Palazzeschi A., *Controdolore*, DE MARIA, s. 137.
- Prampolini E., *Cromofonia: il colore dei suoni*, „Gazzetta Ferrarese”, 26 sierpnia 1913.
- Prampolini E., Pannaggi I., Paladini V., *Arte meccanica*, „Noi”, 1923, nr 2.
- Prampolini E., *Il teatro è vita meccanica dello spirito*, „L'Impero”, 20 października 1926.
- Prampolini E., *L'atmosfera scenica futurista: Scenosintesi – Scenoplastica – Scenodinamica – Spazio scenico polidimensionale – L'attore-spazio – Il teatro poliespressivo*, „L'Impero” 6–7 listopada 1924; „Noi”, 1924, nr 6–7–8–9, s. 6–7; „Sipario”, 1967, nr 260.
- Prampolini E., *Manifesto dell'arte polimaterica*, „Anticipazioni”, Roma, 1944, nr 7.
- Prampolini E., *Scenografia e coreografia futurista*, „La Balza”, Messina, 12 maja 1915, nr 3.
- Prampolini E., *Scenografia futurista*, „Sipario”, 1967, nr 260, s. 55–58.
- Prampolini E., *Stile geometrico e arte futurista*, „L'Impero”, 12 listopada 1927.
- Russolo L., *L'arte dei rumori*, DE MARIA, s. 91–96.
- Saint Point de V., *Manifesto della donna futurista*, SCRIVO, s. 42–45.
- Saint Point de V., *Manifesto della lussuria*, SCRIVO, s. 62–64.
- Severini G., *Manifesto delle analogie plastiche del dinamismo*, Drudi Gambillo M., Fiori T. (red.), *Archivi del futurismo*, De Luca, Roma 1959, s. 76–80.

#### **Inne teksty (teoretyczne, publicystyczne, proza, poezje) autorstwa futurystów:**

- AA.VV., *I poeti futuristi* (antologia), Edizioni Futuriste di „Poesia”, Milano 1912.
- Balla G., *Ricostruzione futurista dell'universo*, Bulzoni, Roma 1968.
- Benedetta (Marinetti), *Astra e il sottomarino* (1935), Editori del Grifo, Montepulciano 1991.
- Boccioni U., Carrà C., Russolo L., Severini G., *Presentazione alle opere esposte alla Sackville Gallery (marzo 1912)*, w: Drudi Gambillo M., Fiori T., (red.), *Archivi del futurismo*, De Luca, Roma 1959, vol. I, s. 110.
- Boccioni U., *Opera completa*, F.T. Marinetti (red.), Campitelli, Foligno 1927.
- Boccioni U., *Prefazione al catalogo della prima esposizione di scultura*, Galleria La Boëtie, Paris 20 czerwca – 16 lipca 1913 oraz Galleria Sprovieri, Roma 6 grudnia–5 stycznia 1914, w: Drudi Gambillo M., Fiori T., (red.), *Archivi del futurismo*, De Luca, Roma 1959, vol. I, s. 119.
- Cangiullo F., *Le serate futuriste*, Napoli 1930.
- Corra B., *Battaglie*, Milano 1920.
- Corra B., *Musica cromatica*, w: Corra B., Settemelli E., *Il pastore, il gregge e la zampogna*, 1912.

- Depero F., *Depero Futurista 1913–1927*, Dinamo Azari, Milano 1927.
- Depero F., *Spazzature. Impressioni – segni – ritmi*, Rovereto 1913.
- Depero F., *Bilancio 1913–1936*, Rovereto 1936.
- Depero F., *Autopresentazione*, „Depero e la sua Casa d’Arte, katalog z wystawy w Galleria Centrale d’Arte di Palazzo Cova, styczeń–luty 1921; PASSAMANI, s. 158.
- Depero F., *Complesso-plastico-mobile* „Cronache d’Attualità”, 1919, nr 13; PASSAMANI, s. 151.
- Depero F., *Esposizione futurista. Depero*, PASSAMANI, s. 145.
- Depero F., *Fortunato Depero nelle opere e nella vita*, Trento 1940.
- Depero F., *Il teatro plastico Depero – principi ed applicazione*, „Il Mondo”, 27 kwietnia 1919; PASSAMANI, s. 147.
- Depero F., *La mostra di Boccioni. Scultura futurista*, PASSAMANI, s. 135.
- Depero F., *Liriche radiofoniche*, Morreale, Milano 1934.
- Depero F., *Pestavo anch’io sul palcoscenico dei ribelli*, Ruele M. (red.), Cucùlibri–L’editore, Langhirano–Trento 1992.
- Depero F., *Un futurista a New York*, Editori del Grifo, Montepulciano 1990.
- Fallacara L., *Bordello*, „Lacerba”, 1915, nr 10.
- Fillia, *Le pareti della voluttà*, „La scintilla”, a. I, nr 3, sierpień 1925, s. 3.
- Ginna A., Corra B., *Arte dell’avvenire*, Ravenna 1910; w: VERDONE–CLF, s. 175–194.
- Ginna A., Corra B., *Pittura dell’avvenire*, w: VERDONE–CLF, s. 195–212.
- Ginna A., *Il primo mobilio italiano futurista*, „L’Italia futurista”, Firenze 1916, nr 12.
- Marinetti F. T., *Il teatro magico di Fortunato Depero*, „La Scena. Rivista d’Arte, Teatro e Mondanità” 1923, nr 2; PASSAMANI, s. XLI.
- Marinetti F.T., *Aeropoema di Gesù*, Editori del Grifo, Montepulciano 1991.
- Marinetti F.T., *Deconstruction*, Vanier, Paris 1904 (*Distruzione*, Edizioni futuriste di „Poesia”, Milano 1911, tłum. D. Cinti).
- Marinetti F.T., *Dramma senza titolo*, w: *Teatro*, Calendoli G. (red.), Vito Bianco, Roma 1960, t. 1.
- Marinetti F.T., Fillia, *La cucina futurista. Un pranzo che evitò un suicidio*, Marinotti, Milano 1998.
- Marinetti F.T., *Gli indomabili*, w: *Opere di F.T. Marinetti*, t. 1: *Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Milano 1968, s. 849–922.
- Marinetti F.T., *Il teatro plastico di Fortunato Depero*, „La Scena. Rivista d’Arte, Teatro e Mondanità”, 1923, nr 2, s. 1; PASSAMANI, s. XLI–XLIII.
- Marinetti F.T., *La cinematografia astratta è un’invenzione italiana*, „L’Impero”, Roma, 1 grudnia 1926.
- Marinetti F.T., *Le monoplan du Pape*, Bibliothèque internationale d’édition, Paris 1912.
- Marinetti F.T., *Le Roi Bombance*, Société du Mercure de France, Paris 1905.
- Marinetti F.T., *Les poupées électriques*, Paris 1909.
- Marinetti F.T., *Mafarka le futuriste*, w: Marinetti F.T. *Teoria e invenzione futurista*, Mondadori, Milano 1968, s. 216–228.
- Marinetti F.T., *Scatole d’amore in conserva*, Ed. D’Arte Fauno, Roma 1927.
- Marinetti F.T., *Taccuini 1915/1921*, Bertoni A. (red.), Il Mulino, Bologna 1987.

- Marinetti F.T., Carli M., Settimelli E., *L'Impero Italiano. A Benito Mussolini*, „Il Futurismo”, nr 6, Milano, 1 maja 1923.
- Marinetti F.T., *Scandali e schiaffi per la prima parigina di Roi Bombance*, „Il Dramma”, 1969, nr 6, s. 81–83.
- Papini G., *Campagna per il forzato risveglio*, „Leonardo”, sierpień 1906, nr 3.
- Papini G., *Gli amici*, „Lacerba”, 1 sierpnia 1914.
- Papini G., *Il massacro delle donne*, „Lacerba”, 1 kwiecień 1914.
- Papini G., Prezzolini G., Palazzeschi A., *Futurismo e Marinettismo*, „Lacerba”, 14 lutego 1915.
- Papini G., *Prose morali*, Mondadori, Milano 1959.
- Papini G., *Odiatemi gli uni con gli altri*, „Lacerba”, 1 sierpnia 1913.
- Prampolini E., *Discorso sulla scenografia*, „Sipario”, 1945, nr 1–5.
- Prampolini E., *L'arte del gesto e del movimento*, w: 2000, 1931, nr 2, także w: Sinisi S., *Variétés. Prampolini e la scena*, Martano, Torino 1974, s. 82.
- Prampolini E., *L'atmosfera scenica del teatro del colore rivive nel tempo e nello spazio*, „L'Impero”, Roma 11 lipca 1924.
- Prampolini E., *L'evoluzione della scenotecnica. Cinquant'anni di teatro in Italia*, Bestetti, Roma 1954.
- Prampolini E., *L'Istituto Internazionale d'Arte Teatrale*, „L'Impero”, 3 maja 1932; także w: S. Sinisi, *Prampolini e la scena*, Martano, Torino 1974, s. 83–84.
- Prampolini E., *La scenotecnica futurista*, „Stile futurista”, 1934, nr 4.
- Prampolini E., *Lineamenti di scenografia italiana*, Ed. D'Arte, Roma 1950.
- Prampolini E., *Scenotecnica mondiale di oggi e di domani*, „Azione Imperiale”, wrzesień 1936, s. 31–32.
- Prampolini E., *Teatro futurista*, „La Nazione”, 28 grudnia 1927; w kwietniu 1928 w „Comoedia” pod tytułem *Il teatro è una fabbrica di emozioni*.
- Prampolini E., *Un'arte nuova? Costruzione assoluta di moto-rumore*, „L'Artista moderno”, 10 maja 1915, nr 9–10, Torino.
- Sanzin B., *Fillia: l'amante della macchina*, „Il Popolo di Trieste”, 15 stycznia 1926.
- Settimelli E., *La prima nel mondo della Cinematografia futurista*, „L'Italia futurista”, 10 lutego 1917.
- Tavolato I., *L'anima di Weininger*, „Lacerba”, 1913, nr 1.
- Tavolato I., *Contro la morale sessuale*, „Lacerba”, 1913, nr 3.
- Tavolato I., *Elogio della prostituzione*, „Lacerba”, 1913, nr 9.
- Tavolato I., *Glossa sopra il manifesto futurista della lussuria*, „Lacerba”, 1913, nr 6.
- Vasari R., *La pantomima futurista. Artisti Italiani del Teatro Moderno*, „L'Impero”, Roma, 30–31 sierpnia 1927.

#### **Polskie przekłady manifestów i innych futurystycznych tekstów teoretycznych:**

- Baumgarth Ch., *Futuryzm*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978, tłum. z niem. J. Tasarski:
- Boccioni U., *Dynamizm plastyczny* (fragment *Pittura e scultura futuriste. Il dinamismo plastico*, w: Boccioni U., *Opera completa*, Campitelli, Foligno 1927, s. 101–181).
- Boccioni U., et al., *Malarstwo futurystyczne. Manifest techniczny*, s. 274–278.

- Boccioni U., *Malarstwo i rzeźba futuryzmu*, s. 312–321 (fragment *Pittura e scultura futuriste. Il dinamismo plastico*, w: Boccioni U., *Opera completa*, Campitelli, Foligno 1927, s. 3–10).
- Boccioni U., *Rzeźba futurystyczna*, s. 278–287.
- Carrà C., *Malarstwo dźwięków, szmerów i zapachów*, s. 290–293.
- Marinetti F.T., Settimelli E., Corra B., *Futurystyczny teatr syntetyczny*, s. 337–340.
- Prampolini E., Pannaggi I., Paladini V., *Sztuka mechaniczna*, s. 340–342.
- Prampolini E., *Chromofonia kolor dźwięków*, s. 295–299.
- Russolo L., *Sztuka hałasów*, s. 287–289.
- Severini G., *Plastyczne analogie dynamizmu*, s. 300–306.
- O dramacie. Od Hugo do Witkiewicza*, Udalska E., (red.), Fundacja Astronomii Polskiej, Warszawa 1993, tłum. A. Zieliński:
- Marinetti F.T. et al., *Manifest dramaturgów futurystycznych*, s. 296–297.
- Marinetti F.T., *Teatr variétés*, s. 298–302.
- Marinetti F.T., *Futurystyczny teatr syntetyczny*, s. 302–306.
- Marinetti F.T., et al., *Teatr zaskoczenia*, s. 307–308.

### Bibliografia dotycząca futuryzmu i teatru futurystycznego

- Agnese G., *Una vita esplosiva*, Camunia, Milano 1990.
- Antonucci G., *Cronache del teatro futurista*, Abete, Roma 1975.
- Antonucci G., *Il futurismo a Roma*, Roma 1978.
- Antonucci G., *La regia teatrale in Italia e altri scritti sulla messinscena*, Abete, Roma 1978.
- Antonucci G., *Lo spettacolo futurista in Italia*, Studium, Roma 1974 (jako: *Storia del teatro futurista*, Studium, Roma 2005).
- Baldacci P., *Balla: gli infiniti aspetti del vero*, w: *Ricostruzione di Casa Balla* (album), Mondadori, Milano 1986, s. 8–17.
- Barsotti A., *Futurismo e avanguardie nel teatro italiano fra le due guerre*, Bulzoni, Roma 1990.
- Bartolucci G., *Il gesto futurista, materiali drammaturgici*, Bulzoni, Roma 1969.
- Baumgarth Ch., *Futuryzm*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978, tłum. J. Tasarski.
- Berghaus G., *Italian Futurist Theatre 1909–1944*, Clarendon Press, Oxford 1998.
- Bonino G., *La scenografia futurista*, „Sipario”, 1967, nr 260, s. 47.
- Calendoli G., *Wstęp*, w: *Teatro di F. T. Marinetti*, Vito Bianco Ed., Roma 1960.
- Cigliana S., *Futurismo esoterico. Contributi per una storia dell'irrazionalismo italiano tra Otto e Novecento*, Liguori, Napoli 2002.
- Crispolti E., *Il mito della macchina e altri miti del futurismo*, Celebes, Trapani 1969.
- Crispolti E. (red.), *Fillia fra immaginario meccanico e primordio cosmico*, Mazzotta, Milano 1988.
- De Maria L., *La chiave dei simboli di „Re Baldoria”*, „Il Dramma”, 1969, nr 6, s. 81–83.

- De Maria L. (red.), *Marinetti e il futurismo*, Mondadori, Milano 1973.
- Drudi Gambillo M., Fiori T., *Archivi del futurismo*, De Luca Ed., Roma 1958–1959, t. I–II.
- Evangelisti S. (red.), *Fillia e l'avanguardia futurista negli anni del fascismo*, Mondadori-Daverio, Milano 1986.
- Fagiolo Dell'Arco M. (red.), *Balla: ricostruzione futurista dell'universo: scultura, teatro, cinema, arredamento, abbigliamento, poesia visiva*, Bulzoni, Roma 1968.
- Fossati P., *La realtà attrezzata. Scena e spettacolo dei futuristi*, Torino 1977.
- Gurgul M., *Echa włoskiego futuryzmu w prasie polskiej w latach 1909–1939*, w: *Echa włoskie w prasie polskiej (1860–1939). Szkice bibliograficzne*, Universitas, Kraków 2006, s. 97–172.
- Gurgul M., *Il doppio nella drammaturgia di F.T. Marinetti*, w: *Il doppio. Atti del convegno internazionale, Dubrovnik, 8–11 settembre 2004*, Čale M., et al. (red.), Zagreb 2008, s. 267–274.
- Gurgul M., *Il volo e la fuga. Il viaggio futurista tra bergsonismo e occultismo*, w: *Il viaggio come realtà e come metafora*, Atti del convegno (aprile 2004), Łukasiewicz J., Artico D. (red.), Leksem, Łask 2004, s. 281–288.
- Gurgul M., *La sintesi futurista tra il varietà e il dramma moderno*, „Romanica Cracoviensia”, Wydawnictwo UJ, Kraków 2002, nr 2, s. 77–85.
- Gurgul M., *Tecniche cinematografiche come elemento della nuova teatralità del teatro futurista*, w: Drzewicka A. (red.), *Points de contact. Etudes sur les rapports entre la littérature et les autres domaines de l'art*, Viridis, Kraków 1995, s. 138–148.
- Gurgul M., *Tra il detto e il non detto nella messinscena sperimentale. Il colore nella riflessione pittorica e teatrale di Arnaldo Ginna*, „Romanica Cracoviensia”, Wydawnictwo UJ, Kraków 2005, nr 5, s. 138–144.
- Lambiase S., Nazzaro G.B., *Marinetti e i futuristi*, Garzanti, Milano 1978.
- Lapini L., *Il teatro futurista italiano*, Mursia, Milano 1977.
- Lerat P., *Ballets russes – cubistes et futuristes*, „Sic” 1917, nr 1 (máj).
- Lista G., *L'angoisse des machines de Ruggero Vasari*, w: Bablet D., *Les voies de la création théâtrale*, vol. 7: *Mises en scène années 20 et 30*, Paris 1979.
- Lista G., *Lo spettacolo futurista*, Cantini, Firenze 1990.
- Lista G., *Marinetti e il futurismo a Napoli*, De Luca, Roma 1996; katalog z wystawy w Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele w Rzymie, 19 grudnia 1995–27 stycznia 1996.
- Lista G., *Théâtre futuriste italien*, La Cité, Lausanne 1976.
- Moliterni P., *Franco Casavola. Il futurismo e lo spettacolo della musica*, Mario Adda Ed., Bari 2000.
- Paglia L., *Invito alla lettura di Marinetti*, Mursia, Milano 1977.
- Passamani B. (red.), *Fortunato Depero 1892–1960*, Bassano del Grappa 1970, katalog z wystawy w Museo Civico, lipiec–wrzesień 1970.
- Passamani B., *Depero e la scena*, Torino 1970.
- Salaris C., *Filippo Tommaso Marinetti*, La Nuova Italia, Firenze 1988.
- Salaris C., *Lavoro e rivolta nel futurismo*, Pagine Libere di Azione Sindacale, Roma 1993.

- Scudiero M. (red.), *Fortunato Depero attraverso il futurismo: opere 1913–1958*. Katalog wystawowy, Galleria Poggiali&Forconi, Firenze 1998.
- Scudiero M., Leiber D., *Depero futurista & New York*, Longo, Rovereto 1986.
- Simoni R., *Trent'anni di cronaca drammatica*, t. 1, Torino 1951.
- Sinisi S., „Variétés”. *Prampolini e la scena*, Martano, Torino 1974.
- Vaccari W., *Vita e tumulti di Marinetti*, Omnia Ed., Milano 1959.
- Verdone M., *Cinema e letteratura del futurismo*, Ed. Bianco e nero, Roma 1968 (oraz Provincia autonoma di Trento/Comune di Rovereto, Manfridi Ed., 1990).
- Verdone M., *Cinema e letteratura del futurismo*, Ed. Bianco e nero, Roma 1968.
- Verdone M., *Il teatro del tempo futurista*, Ed. Bianco e nero, Roma 1968.
- Verdone M., *Alla scoperta del teatro futurista di Ruggero Vasari*, „Il Dramma”, maj 1969, nr 8, s. 57–65.
- Verdone M., *Teatro italiano d'avanguardia*, Officina Edizioni, Roma 1970.
- Wyleżyńska A., *Włoska pantomima futurystyczna – recenzja ze spektakli w paryskim Teatrze de la Madeleine*, „Wiadomości Literackie”, 1927, nr 35 (28 sierpnia).
- [-], [rec. z *Piedigrotta Cangiulla*], „Il mattino”, 15–16 maja 1914.
- [-], *Sgambettamenti e contorsioni al suono dell'ineffabile rumorarmonio*, „Gazzetta del Popolo”, Torino, 8 marca 1928.
- [-], *Enrico Prampolini e la „pantomima futurista”*, „L'ambrosiano”, 12 maja 1927.
- [-], *Il teatro della pantomima futurista di Enrico Prampolini*, „La vita femminile”, 1 kwietnia 1928.
- [-], *La Pantomime futuriste au Théâtre de la Madeleine*, „La fiera letteraria”, 8 maja 1927.
- [-], *Penombre di retroscena e fantasmagorie di arcoscenico*, „L'Impero”, 10 czerwca 1927.
- [-], *Piedigrotta futurista*, „La Tribuna”, 4 kwietnia 1914.

### Bibliografia ogólna

- [-], *Theater of the Avant-garde 1890–1950: a critical Anthology*, New Haven, London, Yale University Press 2001.
- AA.VV., *Cinquant'anni di teatro in Italia*, Bestetti, Roma 1954.
- Appia A., *Attore, musica e scena*, oprac. i wstęp F. Marrotti, <http://w3.uniroma1.it/cta/file/testi/appia/pdf/01.pdf>.
- Bauman Z., *Śmierć i nieśmiertelność. O wielości strategii życia*, PWN, Warszawa 1998.
- Beauvoir de S., *Druga pleć*, Jaces Santorski & CO, Warszawa 2003, tłum. G. Mycielska, M. Leśniewska.
- Belardelli G., Cafagna L., Cafagna E., Sabbatucci G., *La terza Roma*, w: *Miti e storia dell'Italia unita*, Il Mulino, Bologna 1999.
- Bergson H., *Ruch i myśl. Dusza i ciało*, PWN, Warszawa 1963, tłum. P. Beylin.
- Bertacchini R., *Le Riviste del Novecento*, Le Monnier, Firenze 1980.
- Boehme J., *Mysterium Magnum*, Paris 1945.

- Buczyńska-Garewicz H., *Metafizyczne rozważania o czasie*, Universitas, Kraków 2003.
- Castelnuovo Frigessi D. (red.), *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste „Leonardo”, „Hermes”, „Il Regno”*, Einaudi, Torino 1977.
- De Angelis R., *Caffè-concerto. Memorie di un canzonettista*, Ed. S.A.C.S.E., Milano 1940.
- Dizionario dello spettacolo del 900*, Cappa F., Gelli P. (red.), Castoldi-Baldini, Milano 1998.
- Eliade M., *Mefistofeles i androgyn*, KR, Warszawa 1998, tłum. B. Kupis.
- Eliade M., *Mit wiecznego powrotu*, KR, Warszawa 1998, tłum. K. Kocjan.
- Eliade M., *Mity, sny i misteria*, KR, Warszawa 1994, tłum. K. Kocjan.
- Enciclopedia dello Spettacolo*, d'Amico S. (red.), Le Maschere, Roma 1954–1962.
- Fjellestad D., *Eros, Logos and (Fictional) Masculinity*, Uppsala University Library, Uppsala 1998.
- Fromm E., *Męskie stworzenie świata*, w: *Miłość, płeć i matriarchat*, Rebis, Poznań 1997, tłum. B. Radomska, G. Sowiński.
- Fromm E., *Rewolucja nadziei*, Rebis, Poznań 2000, tłum. H. Adamska.
- Gentile E., *L'Italia giolittiana 1899–1914*, Il Mulino, Bologna 1977.
- Gierowski J.A., *Historia Włoch*, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1985.
- Gilmore D., *Mizoginia, czyli męska choroba*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, tłum. J. Margański.
- Gioberti V., *Il primato morale e civile degli Italiani*, Bruxelles 1843.
- Gori G., *Scenografia*, Stock, Roma 1926.
- Gurgul M., *Historia teatru i dramatu włoskiego od XIX do XXI wieku*, Universitas, Kraków 2008.
- Gurgul M., *Hortus conclusus nel teatro di Gabriele d'Annunzio (Sogno d'un mattino di primavera. Sogno d'un tramonto d'autunno)*, w: Sosień B. (red.), *Imaginer le jardin*, Kraków 2003, s. 147–155.
- Hauser A., *Storia sociale dell'arte*, Einaudi, Torino 1977.
- Hellmann R., *Della prostituzione*, „Lacerba”, 1913, nr 21.
- Itten J., *Arte del colore*, Il Saggiatore, Milano 1961.
- James W., *Czy warto żyć*, „Przegląd Filozoficzny”, Warszawa 1901, tłum. W. Kosiakiewicz.
- James W., *Pragmatyzm*, Książka i Wiedza, Warszawa 1957, tłum. W.M. Kozłowski.
- Kandinsky W., *Eseje o sztuce i artystach*, PK, Kraków 1991, tłum. E. Sagan.
- Kirby M., *Futurist performance*, E.P. Dutton, New York 1971.
- Kuderowicz Z., *Filozofia dziejów*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1983.
- Lawrence D.H., *Literature and Censorship*, Ed. Harry T. Moore, New York 1959.
- Levi A., *La filosofia politica di Giuseppe Mazzini*, Moreno Ed., Napoli 1967.
- Lucari I., *Vittorio Podrecca. I piccoli musicisti d'eccezione*, „Hystrion” A. XII, 1999, nr 2, s. 43.
- Marchicelli G., *Futurism and Fascism: the politicization of art and the aesthetization of politics 1909–1944*, Dissertation Service UMI, Michigan 1997.
- Marzucco R., *L'avventura del cabaret*, Cosenza 1983.

- Monaco V., *La contaminazione teatrale, momenti di spettacolo napoletano dagli anni 50. a oggi*, Pàtron Ed., Bologna 1981.
- Mondello E., *Roma futurista*, Angeli, Roma 1990.
- Monneyron F., *L'androgyne décadent. Myth, figure, fantasmies*, Ellug, Grenoble 1996.
- Monneyron F., *L'androgyne romantique*, Ellug, Grenoble 1995.
- Morasso M., *La nuova arma – La Macchina*, Bocca Ed., Torino 1905.
- Mottola F., *Il teatro di varietà*, Nuove Edizioni Culturali, Milano 1995.
- Oriani A., *La lotta politica in Italia*, Cappelli Ed., Bologna 1929.
- Parini M.C., „*L'Italia futurista*”, Ed. Dell'Ateneo & Bizzarri, Roma 1977.
- Péladan G., *Comment on devient fée?*, Channel, Paris 1892.
- Polacci A., *Il teatro di rivista*, Corso, Roma 1989.
- Pullini G., *Teatro italiano dell'Ottocento*, Vallardi, Milano 1981.
- Ramo L., *Storia del varietà*, Garzanti, Milano 1956.
- Rank O., *Doppelgänger*, Neuausgabe, Wien 1925.
- Ricciardi A., *Scritti teatrali*, Piero Gobetti, Torino 1925.
- Ricciardi A., *Teatro del colore*, „Il Secolo XIX”, Genova, 8 maja 1906.
- Romani B., *Dal simbolismo al futurismo*, Remo Sandron, Firenze 1969.
- Ronfari U., *I fantasmi del teatro futurista*, „Hystrio”, 1996, nr 3.
- Scalia G. (red.), *La cultura italiana dell'900 attraverso le riviste „Lacerba”, „La Voce”*, Einaudi, Torino 1961.
- Scarantino A., „*L'Impero*”, Bonacci, Roma 1981.
- Scarfoglio E., *Itinerario verso i paesi d'Etiopia*, „Convito”, styczeń 1895 (s. 45–68) i marzec 1895 (s. 193–224).
- Schuré E., *Wielcy wtajemniczeni. Zarys tajemnych dziejów religii*, Warszawa 1911, tłum. W. Nidecka.
- Scudiero M., Cirulli M. (red.), *Manifesti e dipinti sul volo in Italia 1908–1943*, PPP, New York 2000.
- Swedenborg E., *Conjugal love*, tłum. A. Acton, par. 18, [www.heavenlydoctrines.com](http://www.heavenlydoctrines.com)
- Terron C., *Stasera, arsenico*: [www.fondazioneteatrocarloterron.net/staseraarsenico.pdf](http://www.fondazioneteatrocarloterron.net/staseraarsenico.pdf)
- Tessari R., *Il mito della macchina. Letteratura e industria nel primo novecento italiano*, Mursia, Milano 1973.
- Tilgher A., *Il „Teatro del Colore” all'Argentina*, „Il Tempo”, 28 maja 1920.
- Weininger O., *Płec i charakter*, L. Fiszer, Warszawa 1921, tłum. O. Ortwin.
- Wingler H.M., *Bauhaus*, Feltrinelli, Milano 1972.

## INDEKS OSÓB

- ADAM PAUL 182  
AGNELLI GIOVANNI 45  
ALBENIZ ISAAC 77  
ALFIERI VITTORIO 15  
ALTMARE LIBERO 30, 102  
ANDERSEN HANS CHRISTIAN 59  
ANNIENKOW JURIJ 228  
ANTOINE ANDRÉ 67, 79  
APPIA ADOLPHE 22, 41, 65  
APPOLINAIRE GUILLAUME 72  
ARAGON LOUIS 72  
ARCIMBOLDO GIUSEPPE 37  
ARCOS RENÉ 99  
ARIOSTO LUDOVICO 229  
ASINARI DI BERNEZZO VITTORIO 23, 184  
AUTANT-LARA CLAUDE 68  
AZARI FEDELE 59, 103, 123
- BAADER FRANZ VON 131, 132, 160  
BACH JOHANN SEBASTIAN 38  
BAKER JOSEPHINA 74  
BAKST LEON 57, 67, 124  
BALILLA PRATELLA FRANCESCO 25, 30, 87, 100,  
162, 168, 170, 173, 175, 214, 218  
BALLA GIACOMO 9, 10, 28–30, 35, 43, 52–60, 63,  
84, 85, 103, 109, 111, 127, 219, 224–226  
BALZAK HONORÉ DE 132  
BARTÓK BÉLA 61  
BARZUN HENRI-MARTIN 99  
BATY GASTON 68  
BAUDELAIRE CHARLES 40, 99, 177  
BAUMAN ZYGMUNT 27, 220  
BEARDSLEY AUBREY VINCENT 133  
BÉARN MARTINE DE 41  
BEAUVOIR SIMONE DE 131, 169  
BENE CARMELO 229  
BENEDETTA (WŁAŚC. BENEDETTA CAPPÀ-MARI-  
NETTI) 106, 107, 113, 141, 154, 158, 226  
BENELLI SEM 18  
BERGSON HENRI 16, 44, 150
- BESANT ANNA 134  
BÈTUDA MARIO 30  
BIERBAUM OTTO JULIUS 79  
BIROT PIERRE ALBERT 72  
BISHOP BAINBRIDGE 37  
BIZET GEORGES (WŁAŚC. ALEXANDRE-CÉSAR-  
-LÉOPOLD BIZET) 41  
BLAKE WILLIAM 100  
BLASETTI ALESSANDRO 125  
BŁAWATSKA HELENA 17  
BOCCIONI UMBERTO 24–26, 30, 43–45, 48, 53,  
54, 94, 100, 101, 127, 140, 168, 171, 172,  
174, 175, 188, 190, 191, 217, 225  
BOEHME JACOB 131, 132, 144, 160  
BOHR NIELS HENRIK 44  
BONELLI LUIGI 124  
BONTEMPELLI MASSIMO 77, 153, 227  
BORGESÉ GIUSEPPE ANTONIO 15  
BOSSO RENATO DI 213  
BOTTAI GIUSEPPE 16  
BOYÉ EDWARD 149  
BRACCI TULLIO ALPINOLO 122  
BRAGAGLIA ANTON GIULIO 68, 111, 117, 124,  
173  
BRECHT BERTOLD 228  
BRETON ANDRÉ 188  
BUZZI PAOLO 23, 30, 81, 86, 101, 102, 184, 202,  
212, 215–217  
BYRON GEORGE 41
- CALDERONI MARIO 14, 34  
CALENDOLI GIOVANNI 227  
CALIGARIS 108, 109  
CAMP MAXIME DU 99  
CAMPANILE ACHILLE 227  
CANETTI ELIAS 220  
CANGIULLO FRANCESCO 23, 25, 28–30, 32, 33,  
54, 60, 81, 82, 85, 94, 101, 103, 168, 171,  
175, 176, 183, 186, 209, 210, 219, 224  
CANUDO RICIOTTO 138

- ČAPEK KAREL 201  
 CARAVAGGIO MICHELANGELO MERISI DA 70, 131  
 CARDILE ENRICO 30  
 CARDUCCI GIOSUÈ 99  
 CARLI MARIO 84, 192, 219  
 CARNABUCI PIERO 154  
 CARRÀ CARLO 46, 47  
 CARRIERI GIUSEPPE 30  
 CASAVOLA FRANCO 38, 75, 76, 77, 103, 110, 112, 126  
 CASELLA ALFREDO 61, 77  
 CASTEL LOUIS BERTRAND 37  
 CAVACCHIOLI ENRICO 23, 30, 101, 212  
 CÉZANNE PAUL 39, 104  
 CHAMISSO ADELBERT VON 115  
 CHIARELLI LUIGI 227  
 CHITI REMO 56, 168, 169, 214, 215, 216  
 CHLEBNIKOW WIELIMIR 228  
 CHOCHŁOWA OLGA 60  
 CHOPIN FRYDERYK 38, 71  
 CINTI DECIO 143, 144, 173, 175, 216  
 CLAVEL GILBERT 60, 62  
 COCTEAU JEAN 57, 60, 79, 124  
 CONRAD JOSEPH (WŁAŚC. JÓZEF KONRAD KORZENIOWSKI) 116, 117  
 COPEAU JACQUES 67  
 CORRA BRUNO (WŁAŚC. BRUNO GINANNI CORRADINI) 28, 30–32, 34, 48, 38, 40, 56, 81, 82, 106, 168, 169, 172, 174, 210, 214, 215  
 CORRADINI ENRICO 15  
 CORSETTI BARBERIO GIORGIO 229  
 CRAIG EDWARD GORDON 41, 65, 67, 124  
 CRALI TULLIO 211  
 CROCE BENEDETTO 28, 213, 217  
 CURTONI 108, 109  
  
 D'ALBA AURO (WŁAŚC. UMBERTO BOTTONE) 28, 30, 35, 215, 216  
 D'ANNUNZIO GABRIELE 15, 17, 18, 69, 71, 92, 139, 162–164, 175, 177, 191, 197  
 DA VERONA GUIDO 162  
 DALCROZE JAQUES ÉMILE 21, 22, 104  
 DANTE ALIGHIERI 15  
 DAVICO VINCENZO 75  
 DE ANGELIS ALBERTO 59  
 DE BOSIS ADOLFO 15  
 DE FEO SANDRO 124  
 DE KAROLIS ADOLFO 15  
 DE MARIA LUCIANO 182  
  
 DE MUSSET ALFRED 71, 207  
 DEBUSSY CLAUDE 26, 57, 77  
 DEGAS EDGAR 38  
 DELAUNEY ROBERT 105  
 DELLE SITE MINO 127  
 DEPERO FORTUNATO 10, 28, 29, 52–56, 58–64, 82, 84, 98, 103, 109, 111–114, 225, 226, 229  
 DÉRVILLE JACQUES 110  
 DESSY MARIO 215, 219  
 DI GIACOMO SALVATORE 18  
 DI GIORGIO QUIRINO 204  
 DIAGILEW SIERGIEJ PAWŁOWICZ 57, 59, 60, 78, 104, 111  
 DIETRICH MARLENA 134  
 DIOBELLI ERNEST 218  
 DOTTORI GERARDO 103, 108, 113, 127  
 DUCHAMP MARCEL 175  
 DULLIN CHARLES 68  
 DUNCAN ISADORA 74  
 DÜRER ALBERT 131  
 DURKHEIM ÉMILE 99  
 DUSE ELEONORA 41  
  
 EINSTEIN ALBERT 44  
 EISENSTEIN SIERGIEJ 228  
 ELLUL JACQUES 205  
 ENCAUSSE GÉRARD (PSEUD. PAPUS) 17, 134  
 ERBA CARLO 188  
 EWERS HANNS HEINZ 115  
  
 FALLACARA LUIGI 136  
 FANI-CIOTTI VINCENZO (PSEUD. VOLT) 183, 187  
 FEININGER LYONEL 228  
 FERDINANDOW 228  
 FERRARIN FRANCESCO 123  
 FERRI ENRICO 182  
 FILLIA (WŁAŚC. LUIGI COLOMBO), 49, 96, 97, 108, 109, 113, 115, 119–122, 127, 226  
 FOKIN MICHAEL 57  
 FOLGORE LUCIANO 28, 30, 75–77, 81, 95, 100, 101  
 FORT PAUL 40, 187  
 FOSCOLO UGO 15  
 FREGOLI LEOPOLDO 80  
 FREUD ZYGMUNT 133, 135  
 FROMM ERICH 160, 201, 205–207  
 FUCHS GEORG 21, 22, 40, 79  
 FULLER LOÏE 104  
 FUNI ACHILLE 188

- GARBO GRETA 134  
 GARIBALDI GIUSEPPE 125  
 GAUTIER THÉOPHILE 132, 176  
 GÉMIER FIRMIN 124  
 GENTILE GIOVANNI 16, 193  
 GHERARDI GHERARDO 124  
 GIACOSA GIUSEPPE 18  
 GIANI NICOLÒ 16  
 GINNA ARNALDO (WŁAŚC. ARNALDO GINANNI-CORRADINI) 30, 32, 34, 38–40, 42, 86, 90, 91, 102, 106, 127, 168, 172, 226  
 GIOBERTI VINCENZO 15  
 GIOLITTI GIOVANNI 46, 182, 192  
 GOETHE JOHANN WOLFGANG VON 17  
 GOLDONI CARLO 57  
 GOŁOWIN ALEKSANDER 67  
 GONCZAROWA NATALIA 57  
 GORETTI MARIA 138  
 GORI GINO 63, 73  
 GOVONI CORRADO 23, 30  
 GREGORY TONY 117  
 GRIEG EDWARD 77  
 GROPIUS WALTER 228  
 GUERRINI OLINDO (PSEUD. STECCHETTI LORENZO) 99  
  
 HARTMANN NICOLAI 135, 217  
 HEGEL GEORG WILHELM FRIEDRICH 217  
 HELLMANN R. 136  
 HIRSCH CHARLES-HENRY 181  
 HOFFMAN ERNST THEODOR AMADEUS 115  
 HUYSMANS JORIS KARL 99, 133  
  
 IBSEN HENRIK 41  
 IDELSON VERA 111, 117, 118  
 IONESCO EUGÈNE 228  
  
 JACOB MAX 72  
 JAMES WILLIAM 13, 14  
 JANKOWSKI J. 37  
 JANNELLI GUGLIELMO 188, 207, 210  
 JARRY ALFRED 179  
 JESSNER LEOPOLD 68  
 JEWREINOW MIKOŁAJ 91  
 JOUVET LOUIS 68  
 JUTKIEWICZ SERGIUSZ 228  
  
 KAISER GEORG 166, 201  
 KANDINSKY WASILIJ 39, 41, 42, 51, 105, 106, 108, 226  
 KIESLER FREDERICK 228  
  
 KOMORI TOSHI 77  
 KOZINCOW 228  
 KULISZOW ANNA 182  
  
 LABRIOLA ARTURO 181, 182  
 LADOW ANATOL KONSTANTYNOWICZ 57  
 LAMARTINE ALPHONSE 138  
 LANG FRITZ 201, 204, 224  
 LANGE ANTONI 200  
 LAURENT EDOUARD 99  
 LAWRENCE DAVID HERBERT 134  
 LE BON GUSTAVE 99  
 LEADBEADER CHARLES W. 17, 106  
 LEONARDO DA VINCI 131  
 LEONIDOW LEONID 113  
 LEOPARDI GIACOMO 99, 214  
 LERAT PIERRE 58  
 LÉVI ELIPHAS 17, 134  
 LIFAR SERGE 57, 117  
 LISI NICOLA 124  
 LISTA GIOVANNI 28, 57, 210  
 LOEW HEINZ 228  
 LOMBROSO CESARE 135  
 LUCINI GIAN PIETRO 23, 30  
 LUGNÉ-POE AURÉLIEN 143  
  
 ŁARIONOW MICHAŁ 57  
 ŁUNACZARSKI ANATOLIJ 228  
  
 MAETERLINCK MAURICE 40, 70, 72  
 MAGANZINI UMBERTO (PSEUD. TRILUCCI) 183, 187  
 MAINO ANGELO 122  
 MALAPARTE CURZIO 139  
 MALDACEA NICOLA 80  
 MALIPIERO GIAN FRANCESCO 61, 71  
 MALLARMÉ STÉPHANE 38, 70–72, 99, 177  
 MANZELLA-FRONTINI GESUALDO 30  
 MANZONI ALESSANDRO 15  
 MARCHI VIRGILIO 68, 111, 227  
 MARC FRANZ 105  
 MAREY ETIENNE-JULES 52  
 MARINETTI FILIPPO TOMMASO 7, 8, 10, 22–34, 38, 44–46, 48, 54, 56, 63, 68, 70, 75, 77, 79–82, 86–90, 93–97, 100–104, 106–108, 111, 113–117, 125–127, 134, 136, 138–162, 165, 167, 168, 172–174, 177–201, 207, 209, 211–213, 218, 223–229  
 MASCAGNI PIETRO 30  
 MASIERO GUIDO 123

- MASNATA PINO 90–92, 114, 226  
 MASSINE LEONID 57, 60, 113  
 MAXWELL BILLIE 110  
 MAZZA ARMANDO 23, 24, 30  
 MAZZINI GIUSEPPE 14, 15, 34, 135, 179  
 MELANI RAFFAELLO 124  
 MENDELSSOHN BARTHOLDY JAKOB LUDWIG FELIX 38  
 MENDÈS CATULLE 133, 176  
 MERCEREAU ALEXANDRE 181  
 MEYERHOLD WSIEWOŁOD 21, 68, 82  
 MICHAJŁOW 111  
 MIRBEAU OCTAVE 99  
 MIX SILVIO 77, 110, 117, 118  
 MOEBIUS PAUL JULIUS 135, 171  
 MOHOLY-NAGY LÁSZLÓ 228  
 MOLINARI LUCIANO 81, 82  
 MONDRIAN PIET 105  
 MONET CLAUDE 38  
 MONTFORT EUGÈNE DE 99  
 MONTI VINCENZO 99  
 MORASSO MARIO 100  
 MORISOT BERTHE 38  
 MUMFORD LEWIS 205  
 MUSORGI MODEST 42  
 MUSSOLINI BENITO 16, 182, 184, 185, 191–193  
 MUYBRIDGE EADWEARD 52
- NANNETTI NERI 56  
 NEGRI ADA 101  
 NEVINSON CHRISTOPHER RICHARD W. 188  
 NIERENDORF KARL 39  
 NIESTIEROW PIOTR NIKOŁAJEWICZ 123  
 NIETZSCHE FRIEDRICH WILHELM 18, 135, 137  
 NÍZYŃSKI WAĆŁAW 57
- OBERDAN GUGLIELMO 23  
 ORAZI VITTORIO 73, 75, 162  
 ORIANI ALFREDO 178  
 ORWELL GEORGE 204
- PALADINI VINICIO 108–110, 226  
 PALAZZESCHI ALDO 7, 15, 23–26, 29, 30, 44, 54, 81, 219  
 PANIZZA OSCAR 79  
 PANNAGGI IVO 103, 108–111, 226  
 PAPINI GIOVANNI 14, 15, 26, 44, 136, 137, 140, 165  
 PARINI GIUSEPPE 99  
 PASCOLI GIOVANNI 184
- PAWŁOWA ANNA 57  
 PÉGOUAD ADOLPHE 123  
 PÉLADAN AIMÉ JOSÉPHIN 133, 176  
 PETROLINI ETTORE 34, 80, 81, 125, 227  
 PIAZZA CARLO MARIA 123  
 PICASSO PABLO 44, 57, 60, 104  
 PIRANDELLO LUIGI 68, 77, 149, 153, 218, 227  
 PISCATOR ERWIN 68  
 PISSARRO CAMILLE 38  
 PITOÉFF GEORGES 68  
 PIUS IX 107, 179  
 POCARINI SOFRONIO 110  
 PODRECCA CARLO 61  
 PODRECCA GUIDO 61  
 PODRECCA VITTORIO 61, 62, 225  
 POE EDGAR ALLAN 115  
 POLIGNAC ARMANDE DE 77  
 POLO MARCO 123  
 PONTE DI PINO O. 229  
 POPOWA LUBOW 228  
 PRAGA EMILIO 99  
 PRAMPOLINI ENRICO 9, 10, 34, 38, 50–52, 54, 64–79, 103, 108–111, 113, 117, 127, 152, 225, 226  
 PREZIOSI GIUSEPPE 127  
 PREZZOLINI GIUSEPPE 14, 15, 25, 44  
 PROKOFIEW SIERGIEJ 57  
 PROVINCIALI RENZO 25  
 PURCELL HENRY 41
- QUINTERIO ULRIC 171
- RABELAIS FRANÇOIS 179  
 RADIANTE 28  
 RANK OTTO 115  
 RAVEL MAURICE 57, 60  
 REBECCHI OTELLO 219  
 RENOIR AUGUST 38  
 RESPIGHI OTTORINO 75  
 REVERDY PIERRE 72  
 RICCI MARIO 229  
 RICCIARDI ACHILLE 42, 43, 67–72, 88, 195, 226  
 RICOTTI MARIA 73–77  
 RIMBAUD ARTHUR 40, 72, 99, 177  
 RIMSKI-KORSAKOW NIKOŁAJ 38  
 ROENTGEN WILHELM CONRAD 44  
 ROERICH MIKOŁAJ 67  
 ROMAGNOLI ETTORE 227  
 ROMAINS JULES 99  
 RONCONI LUCA 229

- ROSSETTI DANTE GABRIEL 23, 94  
 ROSSO MERDARDO 25  
 ROSSO DI SAN SECONDAO PIER MARIA 116, 124,  
 165, 225  
 RUSSOLO LUIGI 24, 26, 30, 43, 45, 46, 73, 75, 78,  
 87, 100, 103, 225  
 RUTHERFORD ERNEST 44  
  
 SAINT POINT VALENTINE DE 136, 138  
 SALVINI GUIDO 68  
 SANGUINETI EDOARDO 100, 229  
 SANT'ELIA ANTONIO 188, 191, 200, 201  
 SANZIN BRUNO 59, 214  
 SCAPARRO MARIO 126  
 SCARDAONI FRANCESCO 76  
 SCARFOGLIO EDOARDO 15  
 SCARLATTI ALESSANDRO 57  
 SCHILLER FERDINAND CUNNING SCOTT 13  
 SCHLEGEL FRIEDRICH 132  
 SCHLEMMER OSKAR 38, 228  
 SCHMIDT JOAST 228  
 SCHMITT FLORENT 77  
 SCHUMANN ROBERT ALEXANDER 41  
 SCHURÉ EDOUARD 17, 134, 135, 139, 140  
 SETTIMELLI EMILIO 31, 32, 34, 38, 56, 82, 86,  
 168, 169, 172, 190, 192, 210, 214, 215,  
 224  
 SEVERINI GINO 30, 43, 45, 47, 48, 72, 108, 140,  
 225  
 SHAW GEORGE BERNARD 200  
 SHOPENHAUER ARTUR 135  
 SIMONI RENATO 88  
 SIRONI MARIO 28  
 SISLEY ALFRED 38  
 SKRIABIN ALEKSANDER 38, 39  
 SLATAPER SCIPIO 25  
 SOFFICI ARDENGO 15, 16, 25, 26  
 SOFIA CORRADO 124  
 SOMENZI MINO 127  
 SOMMI-PICENARDI GUIDO 76, 77  
 SOREL GEORGES 183  
 SOUPAULT PHILIPPE 72  
 SPADA 56  
 SPADARO EDOARDO 81, 82  
 SPAINI ALBERTO 228  
 SPENGLER OSWALD 17  
 SPINA 56  
 SPROVIERI GIUSEPPE 28, 29, 53, 54, 217  
 STANISŁAWSKI KONSTANTY 67  
 STEINER RUDOLF 17, 38  
  
 STENBERG (WŁADIMIR I GRIGORIJ) BRACIA 228  
 STERN DANIEL 179  
 STIEPANOWA W.F. 228  
 STOPPANI MARIO 123  
 STRAWIŃSKI IGOR 57, 59  
 STRINDBERG AUGUST 71, 137  
 SWEDENBORG EMANUEL 131, 134, 150, 151, 158,  
 160  
 SWINBURNE ALGERNON CHARLES 133  
 SZYFMAN ARNOLD 68  
  
 TAGORE RABINDRANATH 70, 72  
 TAIROW ALEKSANDER JAKOWLEWICZ 65, 68, 117  
 TALLI VIRGILIO 227  
 TARDE GABRIEL 99  
 TATLIN WŁADIMIR 228  
 TAVOLATO ITALO 15, 136, 137  
 TELEMANN GEORG PHILIPP 37  
 TERIENTIEW 228  
 TERRON CARLO 146  
 THAYAHT ERNEST 127  
 TILGHER ADRIANO 71, 218  
 TOLLER ERNST 201  
 TOMBA ERNESTO 59  
 TRAVERSI CAMILLO ANTONA 117  
 TULLI WŁADIMIR 127  
 TURATI FILIPPO 182  
 TYRWHITT GERALD 61  
 TZARA TRISTAN 72  
  
 UNGARETTI GIUSEPPE 190  
  
 VAILATI GIOVANNI 14  
 VALENTE ANTONIO 124  
 VALENTINO RUDOLPH 134  
 VALLETTE-EYMERY MARGUERITE (PSEUD. RACHIL-  
 DE) 94, 133, 176  
 VASARI RUGGERO 10, 74, 75, 103, 110, 111, 115,  
 117, 119, 149, 161–168, 175, 201–207,  
 224–226  
 VEEN MARGHERITA VAN 117  
 VELTCEK VAACLAV 75, 76  
 VENTURINI GIORGIO 124  
 VERDONE MARIO 59, 91, 92, 154, 166, 198, 207,  
 226  
 VERGA GIOVANNI 18  
 VERHAEREN ÉMILE 99  
 VERLAINE PAUL 177  
 VITTI ACHILLE 71  
 VIVIANI RAFFAELE 80

VOGT KARL 135

WACHTANGOW JEWGIENIJ BAGRATIONOWICZ 68

WAGNER RICHARD 21, 40, 41, 97

WALDEN HERWARTH 228

WALLACE RIMINGTON ALEXANDER 37

WEININGER OTTO 135, 137, 148

WELLS HERBERT GEORGE 200

WIESNIN ALEKSANDER 228

WILDE OSCAR 72, 115, 133

WILDER THORNTON 228

WISIAKOWA LYDIA 75

WITHMAN WALT 99

WOLZOGEN ERNST VON 79

ZOLA ÉMILE 99

## INDEKS SZTUK

- ALTERNAZIONE DI CARATTERE* 172, 174, 227  
*ANGOSCIA DELLE MACCHINE, L'* 103, 110, 117–119, 162, 166–168, 201, 202–204, 224  
*ANTINEUTRALITÀ* 185, 186  
*ARCOBALENO D'ITALIA* 126  
*ARRESTO* 186  
*ATTO NEGATIVO* 34
- BALLONE IMPROVVISATO* 126  
*BIANCA E ROSSO* 173, 174  
*BOSCHERECCIA* 215
- CAMBIO, IL* 216  
*CAMERA DELL'UFFICIALE* 211, 224  
*CARRI, I* 35  
*CIME, LE* 216  
*COLORI* 28, 82  
*COLORI DI LABORATORIO* 91  
*COMETA, LA* 217  
*COMPENETRAZIONE E SIMULTANEITÀ* 175  
*COMPLETO* 210, 211  
*CONSIGLIO DI LEVA* 33  
*CONTRASTO* 214  
*CORPO CHE SALE, IL* 175  
*Costruzioni* 216
- DALLA FINESTRA* 34  
*DAVANTI ALL'INFINITO* 82, 214  
*DECLAMAZIONE D'UN POEMA DI GUERRA + TANGO VO-  
LUTTUOSO* 187  
*DETONAZIONE* 33, 82, 209  
*DI TUTTI I COLORI* 85, 171  
*DISCUSSIONE DI DUE CRITICI SUDANESI SUL FUTURISMO*  
28  
*DISSONANZA* 210  
*DRAMMA DI LUCI* 86, 211  
*DRAMMA SENZA TITOLO* 141, 143, 159, 179, 182
- ECCE HOMO (FEMMINE)* 162, 165
- ELETTRICITÀ (ELETTRICITÀ SESSUALE, LES POUPEES  
ÉLECTRIQUES)* 26, 115–117, 145, 160, 173,  
195  
*FIGLIO, IL* 163  
*FRANCESCA DA RIMINI* 91, 92  
*FUNEBRI* 219  
*FUTURISMO CONTRO PASSATISMO* 187  
*FUTURISMO IGIENICO* 35
- GARÇONNIERE* 171  
*GENIO E CULTURA* 217  
*GHIRI, I* 190  
*GIARDINI PUBBLICI* 33  
*GIUSTIZIERE, IL* 162–164  
*GORIZIA UCCIDE CECCO BEPPE* 190  
*GRIGIO+ROSA+VIOLETTA+ARANCIONE* 34  
*GROTTESCO* 171
- LOCOMOTIVE* 157  
*LUCE* 33, 85  
*LUCI* 86  
*LUCI VELOCI* 156–158, 160, 162, 193
- MASCHERA* 173  
*MASCHERATA DEGLI IMPOTENTI, LA* 162, 164  
*MOGLIE INFEDELE, LA* 91  
*MUSICA DA TOLETTA* 33, 34
- NON C'È UN CANE* 33, 209  
*NON MANCHERÒ* 210  
*NOTTURNO* 170
- OCEANO NEL CUORE, L'* 108, 151–152, 160, 165,  
213  
*OSTINAZIONE DELLA MORTE, L'* 219
- PACIFISTA, IL* 186  
*PARALLELI* 189  
*PARASSITI, I* 187  
*PAROLE* 214

- PAROSSISMO* 169, 215  
*PASSAGGIO A LIVELLO* 211  
*PASSATISMO* 172, 210, 214  
*PER COMPRENDERE IL PIANTO* 84  
*PESCE D'APRILE, IL* 216  
*PRANZO DI SEMPRONIO, IL* 210, 214  
*PRIGIONIERI, I* 193–195, 224  
*PRIMAVERA, LA* 162, 175  
*PRUGNE VERDI, LE* 172, 174  
  
*QUARTETTO TATTILE* 95  
*QUATTRO BOCHE ASSETATE* 98, 113  
  
*RAUN* 117, 119, 162, 204, 205, 207  
*REGALO* 173, 175, 216  
*RICOSTRUIRE L'ITALIA CON ARCHITETTURA FUTURISTA*  
*SANT'ELIA* 153–158, 160, 196, 200, 224  
*ROI BOMBANCE (RE BALDORIA)* 143–145, 160,  
 179–183  
  
*SCONCERTAZIONE DI STATI D'ANIMO* 85  
*SGUARDO DENTRO DI NOI, UNO* 86, 91  
*SIMULTANEITÀ* 173, 224, 227  
*SIMULTANINA* 153, 154, 157, 161  
  
*SOLDATO LONTANO, IL* 189  
*SORPRESA* 218  
*STORNELLI VOCALI* 219  
*SUGGERITORE NUDO, IL* 157, 193, 229  
*SUPERUOMO* 215  
*TAMBURO DI FUOCO, IL* 68, 87, 148, 149, 160,  
 192, 196, 213, 224  
*TEATRINO DELL'AMORE* 172  
*TERAPIA* 218  
*TRE VITE* 218  
*TUNG-CI* 162–164  
  
*ULTIMO ADDIO, L'* 219  
  
*VASI COMUNICANTI, I* 188  
*VECCHIO, IL* 214  
*VENGONO* 87, 211, 224  
*VENTILATORE, IL* 95  
*VERI MORTI, I* 215  
*VERSO LA CONQUISTA* 169, 215  
*VIOLENZA* 219  
*VITE* 215  
*VOCE DELLE ANTENNE, LA* 113  
*VULCANO* 87, 88–90, 148, 149–151, 153, 156,  
 158, 159, 160, 196, 198, 199, 201, 213

## INDEKS SPEKTAKLI I PROJEKTÓW SPEKTAKLI

- AGONIE DE LA ROSE, L'* 75  
*ANIHCCAM DEL 3000* 112, 229  
*ARLEQUIN ET LES TRAVESTIS* 76  
  
*BALLO MECCANICO FUTURISTA* 110  
  
*CHANT DU ROSSIGNOL* 59, 225  
*CHITRANGADA* 70  
*COCKTAIL* 77  
  
*DANZA DELL'ELICA (E. PRAMPOLINI)* 110  
*DANZA DELL'ELICA (G. BALLA)* 111  
*DANZA DELLA MITRAGLIATRICE* 104  
*DANZA DELL'AVIATRICE* 104  
*DANZA DELLO SPLENDORE GEOMETRICO* 56  
*DANZE DI GUERRA* 109  
*DRAME DE LA SOLITUDE, LE* 76  
  
*FEU D'ARTIFICE, LE* 57, 58, 225  
  
*FUNERALE DEL FILOSOFO PASSATISTA, IL* 28, 213  
*GIARDINO ZOOLOGIO, IL* 60  
*INTERPRETATION MIMIQUE* 77  
*INTRUSA, L'* 70  
  
*MACCHINA TIPOGRAFICA* 56, 111  
*MARCHAND DES COEURS, LE* 76, 77  
*MATOU ET TÉVIBAR* 72, 73, 225  
*MINISMAGIA* 58  
*MOTOLAMPADA* 112, 113  
  
*NAISSANCE D'HERMAPHRODITE, LA* 75  
*NOTTE METALLICA* 109  
*NOVILUNIO* 71  
*NUIT D'OCTOBRE* 71  
  
*OMBRE* 61  
*ORSO AZZURRO, L'* 61

- PAGLIACCI, I* 61  
*PENNINI E MATITE* 112  
*PESCE MECCANICO, IL* 78  
*PIEDIGROTTA* 28, 101, 103  
*POMERIGGIO DI UN FAUNO, IL* 70  
*POPOLARESCA* 76, 77  
*PREFAZIONE* 77  
*PSICOLOGIA DELLE MACCHINE* 110
- RINASCIMENTO DELLO SPIRITO* 109  
*RITMI SPAZIALI* 77
- SALAMANDRA, LA* 77, 78  
*SAMUN* 71  
*SANTA VELOCITÀ* 73
- SCHIAVO, LO* 71  
*SELVAGGI, I* 61
- SENSUALITÀ* 120–122  
*SERATA PER YVONNE CANGIULLO* 29  
*SIMULTANEITÀ D'ESSENZE* 77
- TIPOGRAFIA* 112  
*TROIS MOMENTS, LES* 75
- UOMO DEI BAFFI, L'* 61  
*URASHIMA* 77
- VOLUTTÀ GEOMETRICA* 77, 78

## ILUSTRACJE

Serdecznie dziękuję panu Massimo Prampoliniemu (fot. XIII–XVIII) i stowarzyszeniu Società degli Autori ed Editori (fot. I–IV, VII–XI) za pozwolenie na opublikowanie w mojej książce niniejszych materiałów ikonograficznych.

*Autorka*

## SPIS ILUSTRACJI

- Il. I. Filippo Tommaso Marinetti
- Il. II. Luigi Russolo i jego hałasotwórcze instrumenty *intonarumori*
- Il. III. Giacomo Balla
- Il. IV. Giacomo Balla, projekt scenografii do *Feu d'artifice (Sztuczne ognie)*, 1917
- Il. V. Umberto Boccioni, *Dinamismo di un cavallo in corsa + case (Dynamizm konia w ruchu + domy)*, 1914
- Il. VI. Umberto Boccioni, *Forme di continuità nello spazio (Formy ciągłości w przestrzeni)*, 1913
- Il. VII. Fortunato Depero, *Grattacielo e tunnel (Drapacze chmur i tunel)*, 1930
- Il. VIII. Fortunato Depero, *Il corteo della Gran Bambola (Orszak Wielkiej Lalki)*, 1920
- Il. IX. Fortunato Depero, scenografia do *Chant du rossignol (Śpiew słowika)*, 1917
- Il. X. Fortunato Depero
- Il. XI. Fortunato Depero, kostiumy do *Anihccam 3000 (Anyzsam 3000)*, 1924
- Il. XII. Umberto Boccioni
- Il. XIII. Enrico Prampolini
- Il. XIV. Enrico Prampolini, projekt scenografii do *Mandarino meraviglioso (Mandaryn wspaniały)*, 1942
- Il. XV. Enrico Prampolini, projekt teatru magnetycznego, 1925
- Il. XVI. Enrico Prampolini, scenografia do *Psicologia delle macchine (Psychologia maszyn)*, 1924
- Il. XVII. Enrico Prampolini, projekt scenografii do *Tamburo di fuoco (Ognisty bęben)*, 1922
- Il. XVIII. Enrico Prampolini, projekt scenografii do *Il mercante di cuori (Handlarz serc)*, 1927



Il. I. Filippo Tommaso Marinetti



Il. II. Luigi Russolo i jego hałasotwórcze instrumenty *intonarumori*



Il. III. Giacomo Balla



Il. IV. Giacomo Balla, projekt scenografii do *Feu d'artifice (Sztuczne ognie)*, 1917



Il. V. Umberto Boccioni, *Dinamismo di un cavallo in corsa + case (Dynamizm konia w ruchu + domy)*, 1914



Il. VI. Umberto Boccioni, *Forme di continuità nello spazio (Formy ciągłości w przestrzeni)*, 1913



Il. VII. Fortunato Depero, *Grattacieli e tunnel (Drapacze chmur i tunel)*, 1930



Il. VIII. Fortunato Depero, *Il corteo della Gran Bambola (Orszak Wielkiej Lalki)*, 1920



Il. IX. Fortunato Depero, scenografia do *Chant du rossignol (Śpiew słowika)*, 1917



Il. X. Fortunato Depero



Il. XI. Fortunato Depero,  
kostiumy do *Aniuccam 3000*  
(*Anyzsam 3000*), 1924



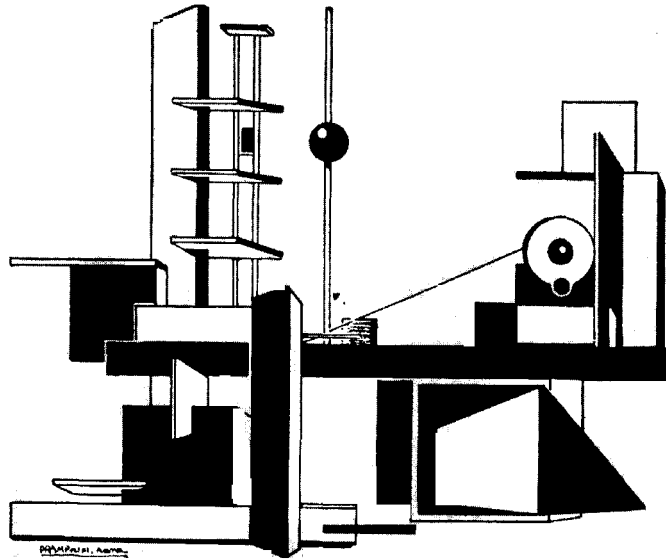
Il. XII. Umberto Boccioni



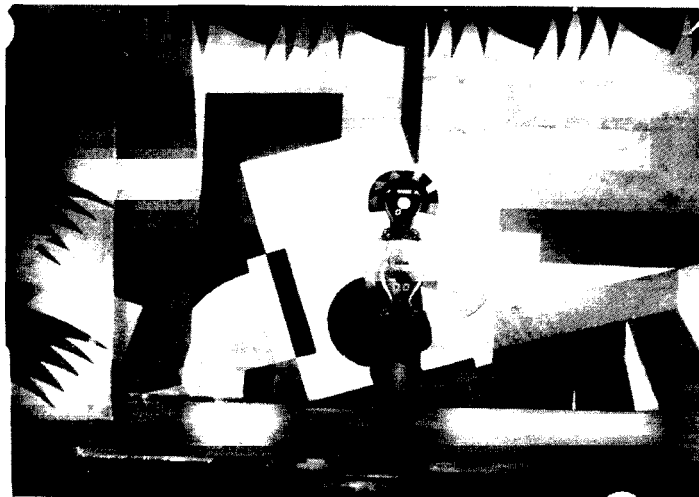
Il. XII. Enrico Prampolini



Il. XIV. Enrico Prampolini, projekt scenografii  
do *Mandarino meraviglioso*  
(*Mandaryn wspaniały*), 1942



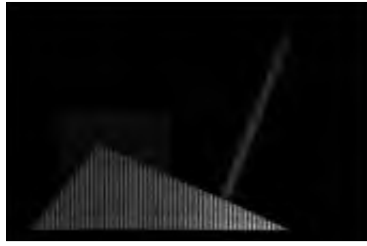
Il. XV. Enrico Prampolini, projekt teatru magnetycznego, 1925



Il. XVI. Enrico Prampolini, scenografia do *Psicologia delle macchine* (*Psychologia maszyn*), 1924



II. XVII. Enrico Prampolini, projekt scenografii do *Tamburo di fuoco* (*Ognisty bęben*), 1922



II. XVIII. Enrico Prampolini, projekt scenografii do *Il mercante di cuori* (*Handlarz serc*), 1927

## REDAKCJA

*Lucyna Sadko*  
*Monika Gurgul*

## KOREKTA

*Dorota Janeczko*  
*Monika Gurgul*

## SKŁAD I ŁAMANIE

*Wojciech Wojewoda*

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego  
Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków  
tel. 012-631-18-81, tel./fax 012-631-18-83