

Między futuryzmem a literaturą proletariatu. Współpraca futurystów z „Nową Kulturą”

Koniec pierwszej wojny światowej rozpoczął nowy etap w historii komunizmu. Nowo powstały Związek Radziecki stał się dominantem na scenie światowego ruchu komunistycznego i to zarówno w sferze politycznej, jak i w sferze kultury. Rewolucja komunistyczna i następujące po niej przemiany niosły za sobą pytania na temat tego, czym właściwie powinna być sztuka komunistyczna. Zdając sobie sprawę z tego, jak dużą rolę w świadomości społecznej i państwowej może odgrywać działalność kulturowa, chciano dopasować ją do idei politycznych nowo utworzonego państwa. Dotychczasowe dzieła kultury nie przedstawiały już sobą wartości, które odpowiadałyby założeniom nowej władzy. Potrzebny był więc nowy wzór sztuki, w tym również literatury. Zająć się tym miał powstały w 1917 roku Proletkult — organizacja mająca na celu stworzenie trwałej koncepcji kultury komunistycznej, która odpowiadałaby założeniom rewolucji¹. Istnienie Proletkultu były jasnym wskazaniem artystom, jaką drogą swej działalności

¹ Z. Jarosiński, *Idea „kultury proletariackiej” w okresie międzywojennym*, „Pamiętnik Literacki” 1977, nr 4, s. 4.

zawodowej powinni podążać i czego oczekuje od nich władza. Można więc powiedzieć, że myśl polityczna komunistów, która wymusiła podporządkowanie się sektora kultury ideologii, dała początek nowej erze w dziejach historii literatury. Tym samym radziecka kultura zaczęła być wzorem dla innych działaczy w krajach takich jak chociażby Polska, w której komunizm wciąż był jedynie mrzonką nielicznych członków społeczeństwa.

Artyści, którzy chcieli tworzyć kulturę proletariacką w Polsce, musieli stanąć przed licznymi problemami ideologicznymi. Nie zamierzano pozostać biernym wobec zmieniającego się świata, lecz jednocześnie osoby odpowiedzialne za pierwsze czasopisma literackie nie były ściśle powiązane z organami władz komunistycznych. Artystów działających w tym okresie cechował mimo wszystko dość duży indywidualizm i próba stworzenia swojego własnego odłamu kultury, który odpowiadałby założeniom rewolucyjnym². Pojawiła się m.in. kwestia tego, czy powinno się opierać nowo powstałe dzieła na tradycji i dziedzictwie narodowym, choćby poprzez wzgląd na ich walory artystyczne, jak i na popularność społeczną. Próbowano doszukiwać się w dziełach opierających się na nurcie patriotycznym wartości, które można by odpowiednio połączyć z marksizmem. Przykładem tych właśnie działań były liczne polemiki i dyskusje pomiędzy literatami zaangażowanymi w lewicowy nurt polityczny³, a to wszystko wskazywało na niejednoznaczne podejście do sprawy przewartościowania sztuki.

Rok 1920 dał początek działalności Związku Robotniczych Stowarzyszeń Kulturalno-Oświatowych „Kultura Robotnicza”, którym kierował Jan Hempel. Później z inicjatywy tego właśnie stowarzyszenia

² Idem, *Literatura i nowe społeczeństwo: Idee lewicy literackiej dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1983, s. 114.

³ M. Stępień, *Polska krytyka literacka w Związku Radzieckim 1917–1937*, „Pamiętnik Literacki” 1967, nr 3, s. 111–112.

rozpoczęto publikację czasopisma „Kultura Robotnicza”. Tym, co miało charakteryzować Hempla, było jego pełne podporządkowanie się władzy. W taki sposób widział go właśnie Aleksander Wat: „W tym czasie, o którym mówię, Hempel był już całą głębią zaangażowany w komunizmie [...] był pierwszym aparatczykiem, jakiego w ogóle w życiu znałem”⁴. Opinia ta, choć z całą pewnością będąca opinią krytyczną, daje wskazówki, dlaczego to właśnie Hempla wybrano na osobę odpowiadającą za nowe czasopismo. Nie wyróżniając się niczym szczególnym, Hempel był gotów zrobić wszystko, by przypodobać się kierownictwu partii. Tym samym pozbawiony własnego zdania, z całych sił starał się, by jego praca okazała się sukcesem. Choć czasopismo nie przetrwało ostatecznie nawet roku, to było swoistym początkiem idei kultury proletariackiej w Polsce. Od lipca 1923 roku w miejsce „Kultury Robotniczej” powstała „Nowa Kultura”, która również jako swój główny cel wyznaczyła pracę na rzecz rozpowszechniania i dbałości o sprawy związane z kulturą i oświatą. Jak zaznaczono już w pierwszym numerze, gazeta bardzo poważnie podeszła do swojej roli szerzenia wartości komunistycznych w sztuce i dlatego też, mimo swej niepewnej przyszłości, redaktorzy zapewniali o tym, że postarają się nadać im rolę wypełniać jak najskuteczniej⁵.

Wkrótce zaczęły pojawiać się liczne pytania, chociażby na temat tego, kto powinien zająć się kreowaniem twórczości artystycznej. Samo pojęcie sztuki dla proletariatu wskazywało, że to właśnie masy robotnicze powinny zacząć tworzyć swoje własne dzieła kultury. Trudno jednak oczekiwać, by osoby bez odpowiedniego wykształcenia czy też chociażby wprawy i doświadczenia artystycznego mogły tworzyć literaturę na podobnym poziomie jak zawodowi artyści. Chociaż w „Nowej

⁴ A. Wat, *Mój wiek. Pamiętnik mówiony. Cz.1*, Warszawa 1983, s. 29.

⁵ *Od redakcji*, „Nowa Kultura” 1923, nr 1, s. 1–2.

Kulturze” próbowano dać przestrzeń robotnikom do tego, by mogli oni udostępnić swoje dzieła szerokiej publiczności, to jednak skutki tego eksperymentu były dla redakcji czasopisma wysoce niezadowalające. Twórczość robotników polskich była mocno porównywalna z twórczością proletariatu rosyjskiego, można zauważyć chociażby podobną stylistykę czy też oczywistą tematykę prac. Wiersze pisane przez robotników charakteryzowały się patosem, licznymi nawiązywaniami do prostych alegorii pracy fizycznej, motywami ciężkich metali i gwałtownych żywiołów⁶. Ciężar pracy, który przedstawiali w swoich utworach robotnicy, miał podkreślać ich siłę i potęgę społeczną, dzięki której byliby w stanie rozbudzić światową rewolucję. Wiersze te, proste w swojej budowie, były więc odpowiednie ideologiczne, jednak w żadnym stopniu nie mogły być fundamentem, na jakim miała opierać się sztuka proletariacka.

I choć w czasopiśmie w odpowiedziach do czytelników zaznaczano, że: „Redakcja »Nowej Kultury« zupełnie nie podejmuje się oceny talentów i utworów literackich”⁷, to jednak słabość dzieł proletariatu szybko stała się na tyle wyczuwalna, że postanowiono zwrócić się z propozycją współpracy do innych grup literackich. Właśnie dlatego, że duża część przesyłanych prac nie nadawała się do publikacji, wynikła potrzeba zaangażowania w działalność „Nowej Kultury” osobistości, które posiadały talent i umiejętności literackie.

W ten właśnie sposób rozpoczęła się krótkotrwała współpraca pomiędzy redakcją „Nowej Kultury” a grupą futurystów. Była to współpraca bardzo burzliwa i zakończona ostatecznie szybką klęską. Mimo to była ona również dowodem na autentyczną chęć stworzenia przez polskich komunistów sztuki, która nie byłaby tylko i wyłącznie kalką

⁶ Z. Jarosiński, *Literatura i nowe społeczeństwo...*, op. cit., s. 151–152.

⁷ *Odpowiedzi redakcji*, „Nowa Kultura” 1923, nr 2, s. 63.

sztuki radzieckiej, lecz autentyczną pracą polskich literatów na rzecz ruchu robotniczego. Trzeba również zaznaczyć, że okres współpracy przypadł na lata zbyt wczesne, by móc mówić o pełnej kontroli politycznej nad kulturą. I dlatego też wbrew utartym przekonaniom, które próbują zaszufladkować futurystów jako zwolenników komunizmu, warto przyrzeć się ich pracy, biorąc pod uwagę zarówno życiorysy poetów, jak również sytuację polityczną na ziemiach polskich.

Futuryści

Nie będzie przesadą powiedzieć, że futuryzm był odpowiedzią na zmieniające się w XX wieku oblicze świata. Zapowiadając konieczność upadku znanej wszystkim cywilizacji, nurt ten wpasował się w atmosferę powojennej niepewności. W Polsce głównymi przedstawicielami futuryzmu były dwie grupy artystów: grupa warszawska, w skład której wchodził m.in.: Anatol Stern i Aleksander Wat, oraz grupa krakowska, której członkami byli Tytus Czyżewski i Bruno Jasiński. Ten ostatni doprowadził do zjednoczenia się obydwóch ośrodków literackich⁸. Za główny cel swojej działalności postawili sobie zdobycie nowych czytelników, którym mogliby zaproponować zupełnie inny rodzaj sztuki, niż ten powszechnie znany. To, co niewątpliwie było powiązane z futurystami, to skandale i liczne prowokacje. Artyści specjalnie podkreślali wokół siebie atmosferę kłótniowości i zależało im na wzbudzeniu afer, które poruszyłyby społeczeństwo. Nie wahali się sięgać po elementy wulgarności i pozbywali się jakichkolwiek ograniczeń, drwiąc tym samym z konwenansów społecznych. W swoich dziełach dążyli do tego, by pokazać światu swoje nowatorstwo, odwoływali się

⁸ M. Nikodem, *Jasiński na lewo. Myśl marksistowska w twórczości Brunona Jasińskiego*, „Nowa Krytyka” 2015, nr 34, s. 230.

do chaosu i szyderstwa, proponowali całkowicie oryginalny sposób patrzenia na formę tekstu i ogólnie przyjęte zasady zapisu. Nie można jednak stwierdzić, że poza tą mało wyszukaną koncepcją swojej działalności ich praca była całkowicie nieracjonalna. W swoim programie literackim zakładali koncepcje wolnościowe i głosili z zachwytem nadejście nowych czasów, w których cywilizacja wejdzie w okres swojego największego rozwoju⁹. Prezentowali oni tym samym pewien rodzaj paradoksu, gdy jednocześnie pragnęli upadku tego, co prezentuje sobą ówczesny świat, a mimo to mieli swoje marzenia dotyczące przyszłych cywilizacji. Dodatkowo tym, co mocno charakteryzowało ich ruch, było odrzucenie wszelkiej tradycji, z naciskiem na tradycję romantyczną, która miała nakładać na współczesną literaturę najwięcej ograniczeń. Tym właśnie założeniem najmocniej zbliżali się do futuryzmu rosyjskiego, który również zakładał zerwanie więzów tradycji w nowoczesnej sztuce. Mimo poziomu skomplikowania swojego programu, jak również mimo tego, co przedstawiali społeczeństwu, to jednak nie można zarzucić im, jakoby do swojej działalności podchodzili w sposób nonszalancki. Propagowali swoją pracę na świecie i starali się podejmować międzynarodowe kontakty ze środowiskami literackimi. Do ich niewątpliwych sukcesów należało chociażby wydanie czasopisma „Nowa Sztuka”. Był to jednak tylko pozorny moment progresu w ich działalności artystycznej, ponieważ to przedsięwzięcie okazało się bardzo krótkotrwałe, a oni wkrótce zaczęli wątpić w sens swojej pracy i zakończyli najbardziej skandalizujący okres kariery. Nie był to jeszcze ostateczny koniec futuryzmu, ale z pewnością moment jego załamania¹⁰.

⁹ J. Kwiatkowski, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2002, s. 22–24.

¹⁰ M. Shore, *Kawior i popiół. Życie i śmierć pokolenia oczarowanego marksizmem*, Warszawa 2012, s. 4850.

Kluczową kwestią przesądającą o klęsce ruchu futurystycznego była ich niepopularność w polskim społeczeństwie. Ich próby zwrócenia na siebie uwagi nie dawały oczekiwanych skutków w postaci przyłączenia do siebie grona fanów. Ze stron wielu środowisk spotykała ich wyłącznie krytyka, a same założenia programowe były przedstawione w sposób, który było trudno ludziom zrozumieć¹¹. Przedstawiciele futuryzmu zmierzali się więc z potężną barierą uniemożliwiającą im dalszy rozkwit. Brak entuzjazmu dla ich sztuki i niezyczliwość innych literatów sprawiły, że futuryzm stawał się wyłącznie formą pewnego kaprysu literackiego młodych artystów. Propozycja współpracy z czasopismem „Nowa Kultura” po części stała się dla nich szansą na większy rozwój.

Jako pierwszy kontrakt z czasopismem zawarł Władysław Broniewski, który to zapoczątkował swoją znajomość z przedstawicielami gazety już w 1922 roku. Opublikował on w „Nowej Kulturze” kilka tekstów pokazujące jego niejednoznaczne spojrzenie na proletariat. Jednak oficjalna współpraca futurystów z tym czasopismem rozpoczęła się dopiero w styczniu 1924 roku¹². Sam rok 1924 miał być według redakcji „Nowej Kultury” rokiem przełomowym, ponieważ postanowiono zadbać o regularność wydania periodyku, jak również poprawić jakość wydawanych numerów. Jak obiecywała redakcja: „dział literacki postanowiliśmy teraz na znacznie wyższym poziomie i usiłujemy zaznajomić czytelników z najnowszymi kierunkami artystycznymi”¹³. To właśnie publikacja tekstów futurystów miała być motorem napędowym czasopisma, któremu tak pilnie były potrzebne zmiany.

¹¹ J. Kwiatkowski, op. cit., s. 20.

¹² M. Shore, op. cit., s. 64–66.

¹³ *Od redakcji*, „Nowa Kultura” 1924, nr 1, s. 1.

Trzeba jednak w tym miejscu zaznaczyć, że mówiąc o futurystach, nie mówimy o grupie dojrzałych i w pełni ukształtowanych już artystów. Byli to bardzo młodzi ludzie, którzy w większości nie przekroczyli jeszcze trzydziestego roku życia. Część z nich miała już wcześniejsze delikatne powiązania z marksizmem, lecz inni dopiero zaczynali kształtować swoje poglądy polityczne. Dobrze pokazuje to chociażby przykład Broniewskiego, który swoje nastoletnie lata spędził na polu bitwy, kiedy to brał udział w wojnie polsko-bolszewickiej, a dopiero później zbliżył się do środowisk lewicowych, które doprowadziły go do współpracy z komunistami. A ostatecznie nawet ta współpraca okazała się nie być zbyt trwała¹⁴. Ideowe zagmatwanie, jakie przeżywali wchodzący w dorosłość futuryści, dobrze opisywał w swojej biografii sam Wat, tłumacząc, że choć przyciągały go myśli o rewolucji, to nie szły za tym żadne przekonania natury socjalistycznej. Odczuwając katastrofizm świata i poddając się dekadentyzmowi społecznemu, wyobrażał sobie rewolucję jako całkowitą wolność, w której obumrą wszelkie zasady trzymające społeczeństwo w ryzach moralności. Nie liczyły się więc wtedy żadne przekonania co do wartości ustroju komunistycznego, a jedynie młodzieńcza chęć odmiany świata, w którym futuryści nie chcieli już funkcjonować¹⁵. Z tego względu trudno jest określić dokładnie przynależność polityczną futurystów. Byli oni w na tyle młodym wieku, że ich światopogląd dopiero się kształtował, a zawiłe konflikty międzynarodowe, jakie w tym czasie trwały, nie sprzyjały stabilizacji swojej postawy politycznej. Za mało istnieje jasnych przekazów, które dokumentowałyby reorientację polityczną futurystów

¹⁴ M. Olszewska, *Władysław Broniewski*, „Culture.pl”, <https://culture.pl/pl/tworca/wladyslaw-broniewski> (dostęp: 10.04.2023).

¹⁵ A. Wat, *Mój wiek...*, op. cit., s. 24–26.

na tyle bezdyskusyjnie, że z całym przekonaniem można by nazwać futurystów marksistami już na początku ich kariery.

Trzeba wziąć też pod uwagę fakt niepopularności społecznej, która wiązała się z dużą krytyką i oskarżeniami na ich temat. Przykładem tego może być chociażby opinia Stefana Żeromskiego, który – nie mogąc zaakceptować podejścia futurystów do literatury i zmian, jakie chcieli oni wprowadzać – drwił z nich oraz zarzucał im megalomanię. W swojej krytyce prac Jasieńskiego sam kreował go na zagorzałego komunistę, chcąc w ten sposób skutecznie zwrócić przeciwko niemu opinię publiczną¹⁶. Były to więc słowa jawnie krytyczne i oczerniające, które w pewnym sensie miały swój wkład do tzw. czarnej legendy futurystów. Pamiętać więc należy, że pomimo tego, że futuryści w 1924 roku zdecydowali się na współpracę z gazetą komunistyczną, to nie można jednoznacznie stwierdzić, by sami byli w tym czasie mocno zaangażowani partyjnie. Celniej jest określić ich jako grupę wchodzących w dorosłość mężczyzn, którzy szukając swojej drogi, zbliżali się do lewicy.

Ich współpraca była nie tyle kwestią prawdziwej chęci tworzenia czegoś razem, co raczej próbą znalezienia dla siebie miejsca w świecie artystycznym, by móc się dalej rozwijać. Czasopismo potrzebowało tekstów, które byłyby na tyle dobre, żeby można je bez wstydu publikować, a futuryści będący u kresu swojej działalności potrzebowali przestrzeni, w której mogliby zaistnieć. Ich koegzystencja była wynikiem złych warunków i okoliczności, w których się znaleźli. Trudno było więc oczekiwać, że ich chwilowe zbliżenie się do siebie zapewni obydwoóm grupom wielkie sukcesy.

¹⁶ M. Nikodem, op. cit., s. 233.

Na łamach „Nowej Kultury”

Na łamach czasopisma zostały wydane jedynie trzy teksty literackie futurystów. Były to następujące tytuły: *Prowokator* i *Policjant* Aleksandra Wata oraz *Karnawał* Anatola Sterna. Oprócz tego jednak w okresie od stycznia do marca możemy mówić o licznych publikacjach artykułów i dyskusji na temat nowoczesnych form sztuki, które były prezentowane w gazecie.

Już po pierwszym spojrzeniu na *Prowokatora* widać, jak bardzo tekst ten różni się od tego, co dotychczas publikowano. Cechuje go przede wszystkim kunszt literacki, ale również doskonale przemyślana forma. Krótka opowieść o mężczyźnie, który jest nękanym wyrzutami sumienia oraz myślami niepozwalającymi zaznać mu odpoczynku, obfituje w liczne metafory i porównania, którym daleko do prostych i jednoznacznych określeń używanych przez autorów nieobytych dotychczas z literaturą i sztuką pisarską. Jednocześnie nie jest to historia banalna w swojej treści. Autor porusza się po wielu płaszczyznach psychiki człowieka i zadaje filozoficzne pytania na temat roli jednostki, jego moralności i kwestii wyboru w świecie, gdzie każda decyzja może okazać się porażką. Główny bohater, mężczyzna będący członkiem ruchu robotniczego, zostaje zmuszony do współpracy z policją i, nie mogąc zaakceptować swojej roli donosiciela, przeżywa swego rodzaju załamanie, które sprawia, że zaczyna myśleć o sobie jako o osobie mającej pełnić rolę wybrańca. Ostatecznie swoim postępowaniem sprowadza na siebie klęskę, choć już na początku nietrudno jest odnieść wrażenie, że była mu ona pisana od samego początku. Mimo że opisywany przez Wata mężczyzna jest czynnym członkiem walczącego proletariatu i ostatecznie to operacje terrorystyczne przeprowadzane na rzecz ruchu komunistycznego stanowią punkt kulminacyjny

historii, nie można nie zauważyć, że *Prowokator* z całą pewnością nie został napisany w nurcie sztuki proletariackiej. Choć tło historii opiera się na ruchu robotniczym, można odnieść wrażenie, że jest to tylko zabieg mający na celu podkreślenie wątpliwości targających bohaterem. On sam mimo tego, że chciałby być wierny swoim poglądom i organizacji, czuje, że nie jest to takie proste:

Już nie raz dawniej zadawał sobie to pytanie, już nie raz robił bilans swego życia. Inne były marzenia młodzieńca, inna była rzeczywistość dojrzałego człowieka. Prowokator! Łatwo jest nie ustąpić, kiedy się jest samotnym. Lecz żona, dziecko, głód. Zmuszono go, a potem dość było czasu, by przyzwyczać się, by machnąć na wszystko ręką¹⁷.

Cały tekst pokazuje tragizm jednostki zaplątanej pomiędzy swoje początkowe ideały a realne życie, które stawia przed człowiekiem trudne wyzwania i nie zawsze pozwala zachować niewinność moralną. Niełatwo jest tutaj odnaleźć myśl socjalistyczną, jak również trudno wyobrazić sobie, by robotnik (niemający większego doświadczenia ze sztuką) zdołał odczuć przyjemność płynącą z czytania owego tekstu. Można więc stwierdzić, że Wat nie spełnił w tym wypadku nawet podstawowych założeń, jakie miała spełniać sztuka według komunistów.

Podobnie sytuacja wyglądała w przypadku drugiego tekstu autorstwa Wata. Utwór *Policjant* może być odczytywany jako wyraz swoistego buntu autora przeciwko Bogu. Jego osobiste spojrzenie na dogmaty religijne i wiarę, która jednocześnie wzbogaca człowieka, ale również zabiera mu część jego swobód życiowych. Wiersz ten jest niczym świadectwo złości i niezadowolenia jednostek, które wciąż czują się ograniczane na świecie. Jednocześnie Bóg, który jest przedstawiony jako

¹⁷ A. Wat, *Prowokator*, „Nowa Kultura” 1924, nr 1, s. 17.

główny przeciwnik, zachowuje się niczym największy dyktator, gotowy w imię swoich praw doprowadzić do śmierci swojego jedyne go syna. Pokazano go jako osobę, której moc jest niemal niezmiernona, a dodatkowo wykorzystywana tylko po to, by umocnić autokratyczne zasady.

oddzielił światło od mroku
by widzieć jasno i naraz
kogo ma karać mrokiem
kogo ma światłem karać¹⁸.

Dopiero samo zakończenie utworu jest pewną formą nadziei na przyszłość, w której to ma dojść do obalenia władzy boskiej:

lecz ja wiecznie głodny rzeknę po prostu
com widział w duchu, choćby mnie okuł:
że bliski dzień gdy zniknie jak krostka
policjant z góry policjant z rogu¹⁹.

Odczuć można w tym groźbę rewolucji zmieniającą porządek świata. Rewolucja miała więc ostatecznie nadejść i dać stłamszonym jednostkom całkowitą autonomię, kiedy to nikt nie będzie już kontrolowany przez dogmaty religijne. Mimo to trudno w całym teście znaleźć motyw proletariacki. Wspomniana rewolucja jest tutaj tylko kroplą w morzu buntowniczych odczuć autora dotyczącą jego niezgody na to, jak wygląda ustrój świata, w którym przyszło mu żyć. Po raz kolejny Wat skupia się na wewnętrznych wynurzeniach człowieka, jego smutnej egzystencji i kwestiach duchowości, a nie zaś na sprawach, które jednoznacznie i bezpośrednio kojarzyłyby się czytelnikom z walką klas.

¹⁸ A. Wat, *Policjant*, „Nowa Kultura” 1924, nr 3, s. 62.

¹⁹ *Ibidem*.

Inaczej prezentowało się to w przypadku twórczości Sterna. Mówimy tu dokładnie o jednym wierszu, który udało mu się opublikować na łamach czasopisma. *Karnawał*²⁰ jest utworem bardzo wyraźnie mówiącym o niesprawiedliwości społecznej i nierówności, jakie panują wśród ludzi. Autor pokazuje w nim, jak żmudny jest żywot zwyczajnego człowieka, który musi zmierzyć się z ogólnoświatowymi problemami. Dodatkowo cały wiersz jest nasycony atmosferą brutalności, która jest połączona z opisem przeżyć wewnętrznych dziecka. Połączenie to sprawia, że całość przybiera dość abstrakcyjną formę. Można wręcz powiedzieć, że treść ginie po części pod nakładami stylu artystycznego. Chociaż znaleźć można w wierszu zapowiedź nadejścia nowego świata i walkę o zgładzenie dysproporcji pomiędzy klasami społecznymi, jednak całość wydaje się być trudna w odbiorze i można powiedzieć, że jest to utwór, który bardzo mocno pokazuje, jak wyglądał futurystyczny styl pisania.

Oprócz trzech omówionych powyżej wierszy na problematykę współpracy pomiędzy marksistami a futurystami można spojrzeć w szerszym kontekście, jaki dają nam artykuły, które to zarówno zachwalały, jak i krytykowały publikowane na łamach czasopisma dzieła. Dają one wgląd w to, jakie poruszenie w lewicowym środowisku artystyczno-literackim wywołały prace futurystów. Przykładem tego jest chociażby recenzja *Ziemi na lewo* Bruna Jasińskiego oraz Anatola Sterna²¹. Wydanie tej książki dla obu autorów było wyłącznie dziełem przypadku — wynikało z tego, że pisarze dostali nagłą propozycję wydania czegoś razem. Chociaż zgodzili się na to, żaden z nich nie wiązał z tym większych planów czy nadziei. Była to ich jedyna wspólna praca

²⁰ A. Stern, *Karnawały*, „Nowa Kultura” 1924, nr 2, s. 39.

²¹ h., *Anatol Stern — Bruno Jasiński — Ziemia na lewo*, „Nowa Kultura” 1924, nr 9, s. 212.

i sami nie traktowali tego zadania jako czegoś, co miałyby okazać się wiekopomnym dziełem²². „Nowa Kultura” nie omieszkała oczywiście pominąć tematu pojawienia się *Ziemi na lewo* na rynku czytelnictwa. Recenzja była jednak zaskakująco surowa dla autorów, a w szczególności dla Sterna, którego oceniono jako artystę zbyt mało radykalnego. Zarzucono mu nawet, że jego postawa proletariacka jest tylko pozorem, a w rzeczywistości Stern wciąż błądzi w swoich politycznych przekonaniach. Łaskawiej oceniono Jasieńskiego, który miał być jednym z wielu powodów, dla których warto zapoznać się z tą pozycją literacką. Jednak jemu również wytknięto wady, takie jak chociażby używanie zbyt trudnego słownictwa, co może prowadzić do elitaryzmu, a tym samym do niedostępności sztuki. Recenzja jawnie pokazuje, jak inne było podejście futurystów do literatury w porównaniu do tego, czego oczekiwali koordynatorzy sztuki komunistycznej. Prace futurystów, choć można je było różnie ocenić pod względem wartości literackiej, na pewno nie miały na celu spełniać żadnych norm, a raczej stawiały na indywidualność i jak najszerze wyjście poza wszelkie zasady. Nie byli oni tym samym dobrym partnerem dla ludzi chcących wydawać sztukę mającą odpowiadać danej ideologii.

Przed ostatecznym zerwaniem współpracy do głosu w czasopiśmie dochodziły jeszcze osoby broniące futurystów i ich spojrzenia na kwestię sztuki. Dyskusja na ten temat rozpoczęła się od anonimowej krytyki zamieszczonej w szóstym numerze gazety. Autor posługujący się pseudonimem P. postanowił na łamach czasopisma wyrazić swoje niezadowolenie z powodu tego, co jest aktualnie prezentowane w dziale literackim „Nowej Kultury”²³. Nie mógł on zaakceptować tego

²² A. Wat, *Mój wiek...*, op. cit., s. 30–31.

²³ *Do teoretyków „Nowej sztuki”*. W sprawie artykułów: „Sztuka i rzecz” oraz „Nowe życie, nowa sztuka”, „Nowa Kultura” 1924, nr 6, s. 131–132.

rodzaju sztuki, ponieważ była ona dla niego zbyt abstrakcyjna, a dodatkowo za dużo było w niej patosu i zbyt górnolotnych słów, przez co prezentowane utwory mogły stać się zupełnie niejasne dla czytelników. Dodatkowo stał na stanowisku, jakoby głównym celem każdej sztuki była jej użyteczność dla społeczeństwa. Trudno nie przyznać autorowi racji w kwestii tego, że utwory futurystów były trudne do odczytania w porównaniu z tym, co prezentowali robotnicy w swoich pracach. Kwestią sporną pozostała jednak sprawa celu, jaki powinna spełniać sztuka. Odpowiedź na to pytanie miały przynieść kolejne artykuły odgrywające dużą rolę w dyskusji.

W obronie futurystycznego nurtu sztuki stanął chociażby Mieczysław Braun, który – zaliczając się do pokolenia nowych artystów – twierdził, że: „Nic nie ogranicza mojej wolności: ani estetyka, ani stylistyka, ani tendencja. Kieruje mną tylko wewnętrzny przymus”²⁴. Tym samym dał on swój wyraz zarówno swojej niezależności myśli artystycznej, jak również podkreślił znaczenie swobody, jaka przysługuje każdej osobie, która zajmuje się wytwarzaniem kultury. Zaznaczył, że poetów należy traktować jak ludzi należących do klasy proletariackiej, ponieważ – mimo że nie pracują oni fizycznie – to nadal wykonują wymagającą dużego zaangażowania pracę. Według niego jest więc mylne stwierdzenie, jakoby poeci nie rozumieli proletariatu, skoro sami do niego należą. Dodatkowo na łamach czasopisma Braun dzielił się również swoimi spostrzeżeniami dotyczącymi tego, czym właściwie jest nowa sztuka i czy można o niej mówić już w czasie, w którym była wydawana „Nowa Kultura”. Ponownie odwołał się do propagowanej przez siebie idei sztuki mającej przede wszystkim spełniać swoje zadania artystyczne:

²⁴ M. Braun, *Moje osobiste zdanie o poezji*, „Nowa Kultura” 1924, nr 9, s. 12.

Artyści nowej sztuki głoszą, że sztuka nie może służyć żadnym innym celom, oprócz swoich własnych (krzeselko służy do siedzenia, a nie do rozbijania głów, choć i to się często zdarza) [...] Krzeselko może być dziełem sztuki, ale przede wszystkim służy do siedzenia – dzieło sztuki może budzić inne uczucia poza artystycznymi, – np. rewolucyjne – ale przede wszystkim – jest dziełem sztuki²⁵.

Słowa te są jasnym sygnałem wsparcia dla futurystów, jednak mimo wszystko w tej sytuacji były one tylko słowami padającymi z ust innego artysty. Zadaniem czasopisma było dotrzeć do wszystkich, nie tylko do przedstawicieli sztuki, dlatego Braun w artykułach mógł próbować udowodnić swoją teorię na temat nowych wzorów kultury, lecz nie wpływało to na opinie czytelników mniej ukształtowanych kulturowo, dla których sztuka futurystyczna była ewidentnie nie do przyjęcia.

Sama redakcja czasopisma początkowo próbowała wstawiać się za młodymi poetami i w ramach pomocy dla futurystów chciała przekonać swoich czytelników, by dali im szansę. Opublikowano chociażby tekst Aleksieja Gastiewa, który miał wyjaśnić, czym właściwie jest futuryzm i dlaczego jego istnienie jest ściśle powiązane ze sztuką proletariacką. Liczono, że dzięki tym zabiegom czytelnicy będą w stanie zaakceptować oferowane im przez redakcję nowości. Dowodzi to, że wciąż mieli oni jeszcze nadzieję na dłuższą współpracę i nadal wierzyli w jej pozytywne efekty, do których zamierzali dążyć. Czytelnicy jednak nie mieli zamiaru dać się tak łatwo przekonać do futurystów i przez to do gazety wciąż trafiały negatywne oceny na temat tego, co reprezentują wiersze. Jednym z bardziej dosadnych wyrazów niechęci była wypowiedź kolejnego anonimowego czytelnika, który posłużył się pseudonimem „Skowronek”²⁶. Jako robotnik wyraził on swoje przekonanie

²⁵ B.K., *Nieporozumienia literackie*, „Nowa Kultura” 1924, nr 11, s. 257.

²⁶ Skowronek, *Moje osobiste zdanie o poezji*, „Nowa Kultura” 1924, nr 11, s. 254–255.

co do tego, jakoby sztuka miała służyć ruchowi robotniczemu i tylko mu być w pełni podległa. Poeta chcący być również proletariuszem powinien mieć takie same zadania jak każdy inny człowiek działający na rzecz rewolucji. Pisać więc powinno się tak, by móc tym głosić swoje idee oraz nieść w świat wieści o koniecznej zmianie systemu i upadku kapitalizmu. Autor nie widział najmniejszego sensu w tym, by zajmować się rzeczami, które nie służą szerzeniu ideologii, a wiersze futurystów były dla niego właśnie takim rodzajem sztuki — całkowicie niezrozumiałej i w zasadzie nikomu niepotrzebnej.

Twórcy „Nowej Kultury” nie mogli już dłużej nie zauważać rosnących niespójności pomiędzy swoimi oczekiwaniami a tym, co tworzyli futuryści. Krytyczne wypowiedzi robotników i brak obopólnego zaangażowania, by dojść do kompromisu, doprowadziły do zakończenia współpracy, które nadeszło ostatecznie wraz z artykułem *Nieporozumienia literackie* autorstwa B. K. Przyznano, że współpraca z futurystami miała być jedynie eksperymentem, który mimo pokładanej wiary zupełnie się nie udał, ponieważ: „Niestety bardzo szybko ujawniło się, że utwory te są dla naszych czytelników niezrozumiałe artystycznie. Nie dlatego, aby były zamądre, jeno poprostu dlatego, że są ideowo obce ruchowi robotniczemu”²⁷. Jak podkreślono, próbowano rozmawiać na ten temat z twórcami, jednak ci przyjęli wrogą postawę i odebrali próbę dojścia do porozumienia jako jawny atak na swoją wolność literacką. Redakcja postanowiła jasno wyrazić swoje stanowisko, jak pojmuje sztukę i zaznaczyła, że oczekuje od poezji zarówno tego, by zachwycała, ale również niosła treści, ponieważ sam artyzm nie wystarczy, by móc uznać dzieło za wystarczająco dobre. Tym samym poinformowano, że jest to ostatnia wypowiedź czasopisma w tej sprawie i odtąd:

²⁷ B.K., *Nieporozumienia literackie*, „Nowa Kultura” 1924, nr 11, s. 257.

[...] zapraszamy do współpracy wszystkich poetów bez względu na wyznawany przez nich kierunek artystyczny — bez względu czy nazywają się futurystami, ekspresjonistami, czy jak bądź inaczej — byleby posiadali talent, umieli pisać wiersze i pisali zrozumiale dla mas robotniczych i byleby zdolni byli żyć duchowo tem, czem żyją te masy²⁸.

Tym samym był to koniec okresu współpracy, który — pomimo że nie był długi — to jednak przyniósł polskiej kulturze literackiej dyskusję na temat sztuki proletariackiej i pozwolił ostatecznie wskazać, do czego dążą polscy komuniści, chcący nadzorować myśl kulturalną w kraju.

Podsumowanie

Czy krótka współpraca futurystów z „Nową Kulturą” rzeczywiście miała znaczenie dla historii polskiego ruchu komunistycznego? Pozornie można by założyć, że ich wspólna działalność była zbyt krótka i zbyt niezobowiązująca, by uznać ją za znaczącą. Jednak te kilka miesięcy, podczas których pozwolono futurystom na publikacje swoich prac na łamach czasopisma, były swego rodzaju próbą stworzenia swojego własnego gatunku literackiego, jakim miała być polska sztuka proletariacka, która wpasowywałaby się w nurt rewolucyjny, a jednocześnie nie byłaby tylko odbiciem rozwiązań literackich proponowanych już na arenie międzynarodowej. Ważny jest sam fakt, że została wywołana zażarta dyskusja na temat literatury. Już to wskazuje, że autentycznie starano się podjąć starania, by stworzyć nowy rodzaj sztuki, który zadowoliliby wszystkich. Jest to więc niewątpliwy dowód istotności współpracy z futurystami.

²⁸ Redakcja, [Artykułem powyższym...], „Nowa Kultura” 1924, nr 11, s. 258.

Przyszłość „Nowej Kultury” po zerwaniu relacji z poetami nie rysowała się w kolorowych barwach. Chcąc dopasować się do wymagań, jakie stawiali przed nimi robotnicy, jak również nie chcąc obniżać swojego poziomu literackiego, ostatecznie zdecydowali się, by nie próbować już więcej wychodzić ze swoją inwencją. Wydawano już tylko tłumaczenia i recenzje, czasem teksty autorstwa samych czytelników, jednak najczęściej dominowała publikacja popularnych tekstów zagranicznych²⁹. Tym samym został odpuszczony temat nowości, jakie mogła przynieść polskiej literaturze sztuka proletariacka. Był to również koniec futurystów. Od momentu zakończenia ich współpracy z czasopiśmie ostatecznie rozstali się ze sobą i każdy z nich rozpoczął swoją indywidualną pracę artystyczną, już niepodporządkowaną ideom futuryzmu³⁰. Myśl komunistyczna nie łączyła się z ich wizją literatury, a co za tym idzie — stała się przyczyną ich końca i ostatecznego upadku.

Bibliografia

- B.K., *Nieporozumienia literackie*, „Nowa Kultura” 1924, nr 11, s. 255–258.
- Braun M., *Moje osobiste zdanie o poezji*, „Nowa Kultura” 1924, nr 9, s. 206–207.
- Do teoretyków „Nowej sztuki”. W sprawie artykułów: „Sztuka i rzecz” oraz „Nowe życie, nowa sztuka”, „Nowa Kultura” 1924, nr 6, s. 131–132.*
- h., Anatol Stern—Bruno Jasieński—Ziemia na lewo*, „Nowa Kultura” 1924, nr 9, s. 212.
- Jarosiński Z., *Idea „kultury proletariackiej” w okresie międzywojennym*, „Pamiętnik Literacki” 1977, nr 4, s. 3–44.
- Jarosiński Z., *Literatura i nowe społeczeństwo: Idee lewicy literackiej dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1983.

²⁹ A. Kowalczykowa, *Programy i spory literackie w dwudziestolecu 1918–1939*, Warszawa 1981, s. 135.

³⁰ M. Shore, op. cit., s. 70.

- Kowalczykowska A., *Programy i spory literackie w dwudziestoleciu 1918–1939*, Warszawa 1981.
- Kwiatkowski J., *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2002.
- Nikodem M., *Jasieński na lewo. Myśl marksistowska w twórczości Brunona Jasieńskiego*, „Nowa Krytyka” 2015, nr 34, s. 227–246.
- Od redakcji*, „Nowa Kultura” 1923, nr 1, s. 1–2.
- Od redakcji*, „Nowa Kultura” 1924, nr 1, s. 1.
- Odpowiedzi redakcji*, „Nowa Kultura” 1923, nr 2, s. 63.
- Olszewska M., *Władysław Broniewski*, „Culture.pl”, <https://culture.pl/pl/tworca/wladyslaw-broniewski> (dostęp: 24.08.2023).
- Shore M., *Kawior i popiół. Życie i śmierć pokolenia oczarowanego marksizmem*, Warszawa 2012.
- Skowronek, *Moje osobiste zdanie o poezji*, „Nowa Kultura” 1924, nr 11, s. 254–255.
- Stern A., *Karnawał*, „Nowa Kultura” 1924, nr 2, s. 39.
- Stępień M., *Polska krytyka literacka w Związku Radzieckim 1917–1937*, „Pamiętnik Literacki” 1967, nr 3, s. 109–154.
- Wat A., *Mój wiek. Pamiętnik mówiony. Cz.1*, Warszawa 1983.
- Wat A., *Policjant*, „Nowa Kultura” 1924, nr 3, s. 62.
- Wat A., *Prowokator*, „Nowa Kultura” 1924, nr 1, s. 15–18.