

IWONA BORUSZKOWSKA Uniwersytet Jagielloński, Kraków

AKUSZERKI AWANGARDY: KOBIETY A POCZĄTKI NOWEJ SZTUKI*

Po zapoznaniu się z kanonicznymi dziś monografiami na temat historii polskiej literatury awangardowej¹, a szczególnie pracami dotyczącymi początków nowej sztuki, współczesny odbiorca uznać może, iż polski ruch futurystyczny jest męskulinistycznym monolitem – w badaniach Andrzeja Lama, Grzegorza Gazdy czy innych próżno szukać fragmentów poświęconych roli kobiet. Z szeregu nazwisk pierwszej świetności – Jerzy Jankowski, Leon Chwistek, Tytus Czyżewski, Bruno Jasiński, Stanisław Młodożeniec, Aleksander Wat, Anatol Stern, Julian Przyboś, Tadeusz Peiper (by wymienić tytułem przykładu jedynie najbardziej rozpoznawalne) – nie wychylają się nazwiska znanych artystek bądź pisarek, a przecież nie jest prawdą, że kobiety nie współtworzyły w Polsce nowej sztuki. Nawet w studiach nad tzw. awangardami marginesu czy – jak to określa Andrzej K. Waśkiewicz – „peryferiami polskiego futuryzmu”² brak passusów poświęconych analizie roli kobiet. Miejsca dla nich nie ma również wśród „niechcianych futurystów”³.

Gdy przyglądamy się męskiemu niemal zupełnie obliczu polskiej awangardy historycznej, trudno powiązać z tym nurtem kobiece nazwiska⁴. Owszem, reprezentujący go pisarze stworzyli bardzo interesujące bohaterki w swoich dziełach (jak choćby Bruno Jasiński w *Nogach Izoldy Morgan*⁵), uwieczniali też kobiety w poezji

* Tekst powstał w ramach projektu *Style zachowań awangardowych* (program Sonata 10, nr rej. 2015/19/D/HS2/01003), finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki.

¹ Zob. A. Lam, *Awangarda poetycka. Programy lat 1917–1923*. Kraków 1969. – G. Gazda, *Futurizm w Polsce*. Wrocław 1974. – *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*. Wstęp, koment. Z. Jarośniński. Wybór i przygotowanie tekstów H. Zaworska. Wrocław 1978. BN I 230.

² A. K. Waśkiewicz, *W kręgu futuryzmu i awangardy. Studia i szkice*. Wrocław 2003, s. 89.

³ Zob. K. Jaworski, *Niechciani futurysty – warszawska awangarda literacka Dwudziestolecia międzywojennego*. W zb.: *Między retoryką manifestów a nowoczesnością. Literatura – sztuka – film*. Red. K. Jaworski, P. Rosiński. Kielce 2011.

⁴ Wyjątkiem mogą być wiersze M. Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej albo twórczość K. Hłakowiczówny, wskazywana przez T. Peipera w *Drodze rymu* (w: *Tędy. Nowe usta*. Przedm., koment. S. Jaworski. Oprac., red. T. Podolska. Kraków 1972) jako przykład awangardowości rytmu poezji.

⁵ B. Jasiński, *Nogi Izoldy Morgan i inne utwory*. Wybór, wstęp G. Lasota. Warszawa 1966. Tytułowe kobiece nogi to w owej mikropowieści rekwizyt erotyczny, potencjalny substytut pożądania głównego bohatera, inżyniera Berga. Ów symbol seksualności kobiety i jej uprzedmiotowienia można określić jako figurę kryzysu, nabiera więc też znaczenia symbolu zagłady świata. Samobójcza śmierć Izoldy wyraża protest przeciwko takiemu urzeczowieniu i stanowi próbę ponownej in-

(często były to liryki o zabarwieniu erotycznym⁶), poświęcali im fragmenty tekstów teoretycznych i manifestów:

Rozróżniamy spomiędzy dzieł sztuki architektonicznej, plastycznej i technicznej – KOBIEȚE – jako doskonałą maszynę rozrodczą⁷.

Chcemy słać wojnę – jedyną higienę świata – militaryst, patriotyst, gest niszczycki anarzystów, piękne idee, za które się umiera, oraz pogardę dla kobiet⁸.

Wprowadzający „dyktaturę poetoriatu” skamandryci traktowali je nawet jako zupełnie odrębną grupę odbiorców:

Robotnicy, żołnierze, dzieci, starcy, ludzie, kobiety, inteligenci i pisarze dramatyczni! Dnia 29 listopada w piątek o godz. 9 wieczór otwiera się: Pierwsza Warszawska Kawiarnia Poetów „POD PICADO-REM” [...]⁹.

Tymczasem w dziejach europejskiego ruchu awangardowego nie do przecenienia jest rola np. Wandy Chodasiewicz-Grabowskiej (Nadii Léger, 1904–1983)¹⁰, która była współtwórczynią (z Janem Brzękowskim) i wydawczynią dwujęzycznego francusko-polskiego czasopisma „L'Art Contemporain – Sztuka Współczesna”, samodzielnie finansującą jego druk, a także malarką ukształtowaną pod wpływem konstruktywizmu i suprematyzmu, uczennicą Kazimierza Malewicza czy Władysława Strzemińskiego, wreszcie żoną słynnego malarza Fernanda Légera. Warto też wspomnieć o francuskiej artystce Valentine de Saint-Point – świadomej zasad futurystycznej autokreacji twórczyni tekstu programowego *Manifesto della donna futurista* (Manifest kobiety futurystycznej) z 1912 roku, w którym odpowiadała ona na słynny manifest Marinettiego i naszkicowała portret silnej, niezależnej kobiety nowych czasów.

Przywołując określenie Agnieszki Mrozik, można stwierdzić, iż w momencie pojawiania się idei nowej sztuki kobiety weszły w rolę „akuszerki” procesów transformacyjnych¹¹. Wkład artystek i pisarek w formowanie się polskiego ruchu awangardowego był i często nadal jest pomijany. Nie chcę przez to powiedzieć, że pełniły one jedynie funkcje pomocnicze, ale podkreślić, że były wówczas obecne oraz

tegracji rozczłonkowanych części ciała (nogi umierają wraz z bohaterką). Kobieta zostaje tu sprowadzona do roli fetyszu.

⁶ Zob. T. Peiper, *Niedziela*. W: *Poematy i utwory teatralne*. Przedm., oprac. tekstów, koment. A. K. Wańkiewicz. *Utwory Z dróg wojennych* oprac., koment. S. Jaworski. Kraków 1979, s. 67.

⁷ B. Jasiński, *Do narodu polskiego. Manifest w sprawie natychmiastowej futurystycznej życia*. W: *Utwory poetyckie, manifesty, szkice*. Oprac. E. Balcerzan. Wrocław 1972. BNI 211, s. 205.

⁸ F. T. Marinetti, *Akt założycielski i manifest futurystyczny*. W zb.: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*. Wybór, oprac. E. Grabska, H. Morawska. Warszawa 1969, s. 151 (przeł. M. Czerwiński).

⁹ A. Kowalczykówna, *Programy i spory literackie w Dwudziestoleciu 1918–1939*. Wyd. 2, rozszerz. Warszawa 1981, s. 35.

¹⁰ Zob. H. Bartnicka-Górska, J. Szczepińska-Tramer, *W poszukiwaniu światła, kształtu i barw. Artyści polscy wystawiający na Salonach paryskich w latach 1884–1960*. Warszawa 2005. – M. Poprzeczka, *Uczta bogiń. Kobiety, sztuka i życie*. Warszawa 2012.

¹¹ A. Mrozik, *Akuszerki transformacji. Kobiety, literatura i władza w Polsce po 1989 roku*. Warszawa 2012.

aktywne, choć nie zawsze widoczne, wskutek tego nie zostały zapamiętane, ich ślady zaś zacierano¹². Wszechstronna, lecz przemilczana i niedoceniana rola kobiet w kształtowaniu się awangardy domaga się solidnych badań i wielu tomów opracowań monograficznych. Pewne kroki w tę stronę już uczyniono¹³.

Komentatorki i propagatorki idei nowej sztuki

W momencie pojawienia się tendencji awangardowych polska prasa niemal na bieżąco przekazywała doniesienia o nowinkach artystycznych. To właśnie z tego źródła można obecnie uzyskać sporo informacji o roli, jaką miały do spełnienia „akuszerki awangardy”. Wśród pierwszych komentatorek poczyniła twórców awangardowych znajdziemy Annę Limprechtównę (pseudonim Orsyd), pisarkę¹⁴ i publicystkę, drukującą artykuły na temat sytuacji kobiet¹⁵ w czasopiśmie feministycznym „Ster”, wydawanym początkowo jako dwutygodnik we Lwowie przez Leontynę Jezierską, a od 1907 roku w Warszawie przez Związek Równouprawnienia Kobiet Polskich¹⁶. Będąc aktywną członkinią tego związku, Limprechtówna „zajmowała się głównie przybliżaniem czytelnikom problemu społecznego, jakim [...] była prostytutka”¹⁷. Poza tym interesowała się też tematyką krytycznoliteracką. Jako pierwsza polska komentatorka włoskiego futuryzmu na łamach warszawskiego dwutygodnika „Echo Literacko-Artystyczne” w styczniu 1914 ogłosiła obszerny analityczny szkic zatytułowany *Futuryzm*, w którym przytaczała fragmenty manifestów Filippa Tommasa Marinettiego, a przedstawiając futurystyczne poglądy na sztukę i literaturę, zapoznawała czytelnika z założeniami ruchu w rozumieniu politycznym, artystycznym i socjalnym¹⁸.

W życiu społecznym futurystki walczyły ze wszystkim, co słabe, niedołeżne, upadające: z miękka żułościwością w stosunkach z ludźmi, z nostalgią romantyczną, zwracającą się ku przeżytkom prze-

¹² O problemie usuwania śladów kobiecej obecności zob. G. Ritz, *Nić w labiryncie pożądania. Gender i płeć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*. Przeł. B. Dąg, A. Kopaćki, M. Łukasiewicz. Warszawa 2002.

¹³ Wymienić tu można kilka ciekawych publikacji, m.in.: E. A. Frost, *Feminist Avant-Garde in American Poetry*. Iowa City 2003. – L. Delap, *The Feminist Avant-Garde: Transatlantic Encounters of the Early Twentieth Century*. Cambridge – New York 2007. – J. M. Harding, *Cutting Performances. Collage Events, Feminist Artists, and the American Avant-Garde*. Ann Arbor 2010. – M. Marcus, R. Hemus, *Women of the Avant-Garde 1920–1940*. Ed. M. J. Holm, K. Degel, J. Rank. Transl. J. Manley. Humlebæk 2012.

¹⁴ O Annie Limprechtównie (zm. 1927) nie wiadomo zbyt wiele. Poza tym, że była współpracowniczką „Steru” oraz tygodnika społeczno-politycznego „Głos”, wydała kilka utworów literackich: cykl opowiadań *Za późno (Idylla, Wyzwolona, Wikta, Izmael, Dwa listy)* (Warszawa 1900), powieść współczesną *Własną drogą* (Warszawa 1914); nowele: *Posłannictwo Jasia* (Warszawa 1925), *Gwiazda w kałuży* (Warszawa 1927) oraz *Franek z Pragi (zwycięzca)* (Warszawa 1927); w rękopisie zaś pozostaje jej jednoaktówka – dramat *Matka* (napisany między rokiem 1901 a 1910).

¹⁵ Np. A. Limprechtówna, *O prostytutce w małżeństwie*. „Ster” 1907, z. 1/2, s. 47–48.

¹⁶ Związek Równouprawnienia Kobiet Polskich działał od 1907 roku, na jego czele stała Paulina Kuczalska-Reinschmit (1859–1921).

¹⁷ D. Domarańczyk, „Ster” – pierwsze w Polsce radykalne czasopismo feministyczne przełomu XIX i XX wieku. „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica” 2014, nr 1, s. 202.

¹⁸ Orsyd, *Futuryzm*. „Echo Literacko-Artystyczne” 1914, nr 1. Pisownia oraz interpunkcja w przytoczonych cytatach z tego artykułu zostały zmodernizowane według współczesnych zasad.

szłości, z wygodnym oportunistycznym, z tyranią wszelkich zbiorowych autorytetów, jak akademie, konserwatoria, towarzystwa naukowe itd.¹⁹

Dalej autorka szkicu przyglądała się „reformatorskiej roli futuryzmu”²⁰ w dziedzinie sztuk pięknych i literatury. Jako cechy charakterystyczne omawianego przez siebie prądu Limprechtówna wskazywała kult maszyny, niszczyielskie tendencje względem starego porządku, wprowadzanie zupełnie nowych zasad tworzenia w literaturze, malarstwie i muzyce, a także referowała poglądy futurystów na temat kobiet. Cztery lata przed pierwszą polską ulotką futurystyczną *Tak* (broszurka z 1918 roku) i pięć lat przed pierwszymi wystąpieniami futurystów warszawskich („Wieczór podtropikalny” Sterna i Wata) czy krakowskich („poezowieczory” Czyżewskiego, Jasieńskiego i Młodożeńca w Klubie Futurystów „Pod Katarynką”), publicystka pisała o futuryzmie, że jako „młodzieńczy wybuch długo tłumionego niezadowolenia [...] grzeszy dziką przesadą i brutalną bezwzględnością, która nieopatrnie pali za sobą wszystkie mosty”²¹. Z obawą akcentowała awangardowe „burzliwe zamiary względem wszystkiego, co [...] przeszłość najpiękniejszego i najdrogocenniejszego pozostawiła [...]”²². Prognozowała jednak, że futuryzm jako ruch postępowy może stać się „podwaliną społeczno-państwowej potęgi Włoch”²³. I choć badacze historii futuryzmu notują 26 chronologicznie wcześniejszych wzmianek i artykułów zapoznających czytelników z założeniami estetycznymi Marinettiego²⁴, to szkic Limprechtówny wyróżnia się na ich tle wnikliwością i wykorzystaniem obszernych cytatów z manifestów (w przekładzie własnym). Autorka współkreowała obraz tego awangardowego ruchu artystycznego, w jakiś sposób zapewne wpłynęła na polską recepcję założeń włoskiego futuryzmu w tzw. fazie informacyjnej (według Gazdy przypadającej na lata 1909–1918²⁵), a być może też w okresach późniejszych.

Limprechtówna nie była zresztą jedyną polską publicystką żywo zainteresowaną prądami artystycznymi nowej sztuki. W kijowskim dwutygodniku ilustrowanym „Kłosa Ukraińskie”²⁶ ukazał się 12 IV 1914 dość podobny w treści, choć może mniej obrazowy, a bardziej informacyjny artykuł Marii Sławińskiej – polskiej dziennikarki-korespondentki z Florencji (nic więcej nie udało się o tej autorce ustalić). Sam futuryzm i główne tezy włoskich artystów charakteryzowała Sławińska następująco:

Ruch futurystyczny jest [...] zmaganiem się „młodych sił” na polu literatury i sztuki. [...]

¹⁹ *Ibidem*, s. 12.

²⁰ *Ibidem*, s. 13.

²¹ *Ibidem*, s. 18.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Jako pierwszy ukazał się anonimowy artykuł w krakowskiej „Nowej Reformie” z 7 V 1909; jako drugi – szkic I. Grabowskiego *Najnowsze prądy w literaturze europejskiej* („Świat” 1909, nr 40–41).

²⁵ Zob. *Gazda, op. cit.*, s. 62.

²⁶ „Kłosa Ukraińskie” – dwutygodnik ilustrowany. Polskie czasopismo polityczne i literackie redagowane pod kierownictwem Jana Urсына - Zамарајева (1857–1924), wydawane w Kijowie od roku 1913 do 1917.

[...] Do grona jego należą malarze, rzeźbiarze, poeci i muzycy. Celem ich jest, jak mówią, oswobodzenie Włoch od gangreny, jaka je pożera. Tą „gangreną” mają być profesorowie, archeolodzy, antykwarisze i cała przeszłość, zawarta w muzeach, która swoją wielkością przytłacza duszę i nie da odetchnąć swobodniej²⁷.

W kolejnym numerze „Kłosów Ukraińskich” Sławińska relacjonowała zaś z isticie reporterskim zacięciem florencki wieczór futurystyczny:

odczyty, które futurzyści [!] urządzili niedawno we Florencji, ściągnęły masę publiczności. [...]

Na kwadrans przed odczytem sala była [...] przepelniona [...]. Z trudnością przedostałam się do swojego krzesła, w pierwszej chwili ogłuszona gwizdaniem i wyciem [...]²⁸.

Autorka pozostawiła też świetny opis tej „antyfuturystycznej manifestacji”, czyli reakcji publiczności, jaka towarzyszyła włoskim występom Marinettiego, Umberta Boccioniego, Carla Carrà²⁹:

Piekielny wrzask i wycie [...]. Marinetti dostaje kartoflem w głowę i na scenę zaczynają lecieć różne warzywa, pomarańcze, jaja; z jednej z łóż sypią się na scenę kwiaty – czerwone goździki i białe chryzantemy. O 10-ej godz. na pomoc chrzypącym głosom manifestantów w dwu łóżach zaczynają grać syreny automobilowe, dzielnie akompaniując referentom do końca odczytu, który przeciągnął się do północy; po czym wszyscy jak najspokojniej rozeszli się³⁰.

Warto zaznaczyć, że obie publicystki zabrały głos w sprawie futuryzmu przed Jerzym Jankowskim (druk poematu *Maggi* w czerwcu 1914), przed Stefanem Żeromskim (zakopiański odczyt o włoskich futurystach w kontekście literatury polskiej w roku 1915), przed wykładami Juliana Tuwima o włoskim i rosyjskim futuryzmie (Łódź 1915) czy przed serią artykułów Jerzego Hulewicza w „Zdroju” (1917).

Do grona propagatorek wiedzy na temat futuryzmu zaliczyć można również Bronisławę Rychter-Janowską (1868–1953) – krakowską malarzkę i publicystkę (drukowała w „Gazecie Lwowskiej”), podróżniczkę (nie tylko studiowała w Niemczech i Włoszech, ale też odwiedziła kraje północnej Afryki czy Turcję) i pisarkę (zostawiła po sobie kilka dramatów, a także obszerne pamiętniki). W monachijskiej pracowni Antona Ažbė stała przy sztalugach razem z rosyjskimi abstrakcjonistami Aleksiejem Jawlenskim i Wasilijem Kandinskim. I choć sama w swej twórczości artystycznej raczej preferowała konwencję realistyczną (pejzaże i portrety), to nowatorskie prądy w malarstwie wzbudziły jej zainteresowanie. W roku 1919 na zaproszenie Ludwika Skoczylasa wygłosiła wykład *Futuryzm w malarstwie włoskim*³¹. Treść odczytu, niestety, nie zachowała się. Brak też wzmianki o tym fakcie w dziennikach Rychter-Janowskiej³².

²⁷ M. Sławińska, *Kilka słów o futuryzmie*. [Cz. 1]. „Kłosy Ukraińskie” 1914, nr 2, s. 8.

²⁸ Sławińska, *op. cit.*, [cz. 2]. Jw., nr 3/4, s. 16.

²⁹ Prócz nich w opisywanym wydarzeniu wystąpili także G. Papini, A. Soffici, I. Tavalato i F. Caniggullo.

³⁰ Sławińska, *op. cit.*, [cz. 2], s. 16.

³¹ Zdaje się, że jedynym śladem tego wydarzenia jest prasowy anons: *Wykłady w Domu Artystów (pl. św. Ducha)*. „Goniec Krakowski” 1919, nr 312, s. 2.

³² B. Rychter-Janowska, *Mój dziennik 1912–1950*. Wstęp, oprac. J. Różalska. Warszawa 2016.

Tłumaczk i awangardowej poezji i dramatu

Poza dziennikarkami do rzeczniczek idei nowej sztuki zaliczyć można także tłumaczki, których praca pozwalała przybliżyć czytelnikowi realizację poetyckie awangardystów francuskich czy włoskich.

W połowie grudnia 1919 i na początku stycznia 1920 ukazały się dwa numery poznańskiego „Zdroju” poświęcone włoskim futurystom. W numerze 5 zamieszczone zostały fragmenty dramatyczne: *Teatrzyk miłości. Dramat przedmiotów* Marinettiego oraz *Ku zwycięstwu* autorstwa Bruna Corry i Emilia Settimellego, a w numerze z 1920: *Geniusz i kultura* Umberta Boccioniego i *Paralelepiped* Paola Buzziego. Wszystkie teksty przetłumaczyła Janina de Witt. Spolszczenia owych „syntez” służyły nie tylko jako prezentacja włoskiego dramatu futurystycznego, ale także jako ilustracja do szkiców Aleksandra Kołtońskiego, analizujących teatr syntetyczny³³. Skumulowana w paru słowach i gestach kilkunastominutowa scenka Boccioniego odegrana została w 1919 roku na IV Wieczorze „Zdroju” w Teatrze Polskim w Poznaniu, a poprzedził ją spektakl tańca formistycznego w wykonaniu niemieckiej aktorki i tancerki Rity Sacchetto (1880–1959). De Witt podobno osobiście spotkała się z przywódcą włoskich futurystów, potem zaś jeszcze tłumaczyła jego *Manifest futuryzmu*. Wcześniej był on już trzykrotnie spolszczony: przez Ignacego Grabowskiego (1909), przez Cezarego Jellentę (1911) oraz anonimowo (1913)³⁴. Przekład z 1921 roku, autorstwa de Witt, zamieszczony został w *Panteonie literatury wszechświatowej*³⁵ i był czwartym z kolei, lecz zarazem pierwszym pełnym, dokonany przez kobietę tłumaczeniem tekstu programowego futurystów. Nieco później inne utwory Marinettiego przekładała też reportażystka i poetka Wanda Melcer (1896–1972); ukazały się one na łamach „Bloku” w 1924 roku (numer z 23 IX).

Tłumaczką francuskich poetów była romanistka i pisarka Anna Ludwika Czerny (1891–1968), która w 1925 roku przygotowała do druku *Antologię nowej liryki francuskiej*, gdzie zgromadziła i zaprezentowała we własnym przekładzie poezję od Guillaume’a Apollinaire’a do Tristana Tzary; zamieściła tam też obszerną przedmowę i uwagi odnośnie do zapisu, interpunkcji i ortografii w kontekście postulowanego przez futurystów uwolnienia „poezji z więzów codziennej konwenansowej logiki”³⁶.

Recytatorki „słowoplastyczne”

Kolejną znaczącą grupę kobiet zaangażowanych we współtworzenie nowej sztuki stanowią jej interpretatorki sceniczne. We wspomnianym już spektaklu literacko-artystycznym w Teatrze Polskim w Poznaniu 23 XII 1919, określanym jako IV Wie-

³³ Teatr syntetyczny (*teatro sintetico*) polegał na nowym zaaranżowaniu akcji scenicznej z użyciem syntetyczności i dynamiczności. Zob. T. Kir e Ń c z u k, *Od sztuki w działaniu do działania w sztuce. Filippo Tommaso Marinetti i teatr włoskich futurystów*. Kraków 2008.

³⁴ Przekład I. Grabowskiego opublikowany był w „Świecie” (1909, nry 40–41), C. Jellentę – w „Literaturze i Sztuce” (1911, nry 42–43), anonimowy zaś w „Przeglądzie Wileńskim” (1913, nry 48–49).

³⁵ A. Lange, A. Tom, *Panteon literatury wszechświatowej. Italia*. Warszawa 1921.

³⁶ *Antologia nowej liryki francuskiej*. Wybór, wstęp A. L. Czerny. Lwów–Warszawa–Kraków 1925, s. 142.

czór „Zdroju”³⁷, w roli deklamatorek uczestniczyły krakowska aktorka i recytatorka Julia Romowicz (1889–1942(?))³⁸, a także poetka Janina Przybylska³⁹, której wiersze znalazły się w ekspresjonistycznej antologii *Brzask epoki. W walce o nową sztukę*⁴⁰.

Wśród publicznych wystąpień awangardystów coraz większą popularność zyskiwały spotkania poetyckie. 13 III 1920 odbył się pierwszy „poezowieczór” krakowskiego Niezalegalizowanego Klubu Futurystów „Pod Katarynką” w piwnicy domu przy ulicy Jabłonowskich 12, w którym wzięli udział Jasiński, Młodożeniec i Czyżewski, a ich wiersze (m.in. *Oczy tygrysa* i *Elektryczne wizje* Czyżewskiego) recytowała aktorka Teatru im. Juliusza Słowackiego – Zofia Ordyńska (1882–1972)⁴¹, określana jako „niezrównana interpretatorka poezji futurystycznej”. 19 IV 1920 zorganizowano zaś w Klubie Artystów wieczór poetycki „jednego z najwybitniejszych polskich futurystów” – Czyżewskiego⁴². Jego utwory deklamowała również Ordyńska, która w środowisku krakowskich futurystów uchodziła za najlepszą wykonawczynię ich poezji. Sama artystka szczególnie ceniła sobie wiersze Czyżewskiego, m.in. *Baladę o kelnerce Koci*, *Zielone oko* i *Pastorałki*⁴³. Kilka dni po tym wydarzeniu ukazała się relacja (wyjątkowo utrzymana w tonie poważnym, nie zaś humorystycznym) dziennikarki i felietonistki publikującej w „Gońcu Krakowskim” oraz w „Ilustrowanym Kurierze Codziennym”, Jadwigi Migowej (1891–1942):

Utwory p. Tytusa Czyżewskiego wygłosiła p. Zofia Ordyńska z niezrównaną wprost ekspresją, wydobywając po mistrzowsku właściwy nastrój. Recytacje poprzedzone były słowem wstępnym samego autora, który krótko a jasno przedstawił historię futuryzmu w Europie⁴⁴.

Prasowe doniesienia Migowej informują o prawie wszystkich krakowskich wieczorach futurystycznych, zatem dziennikarka bywała na nich, towarzyszyła poetom także podczas występów wyjazdowych (np. w Zakopanem). Raczej jednak nie ceniła tego typu twórczości i czyniła ją przedmiotem żartów w humoreskach na temat futuryzmu czy futurystycznej pisowni⁴⁵. W „Ilustrowanym Kurierze Codziennym” parodiowała nową sztukę:

nasz rodzimy futuryzm odznacza się specjalną zdolnością do stwarzania coraz to nowych kierunków i grup, [...] każdy z poszczególnych futurystów siebie jedynie uważa za powołanego do budzenia coraz

³⁷ Relacje z tego wydarzenia znajdują się w rubryce *Wiadomości miejscowe* w „Kurierze Poznańskim” (1919, nr 295, s. 3), w notatce J. Drobnika (J. D., *Z powodu wystawy Buntu i Formistów. Kilka uwag o nowym kierunku sztuki w ogóle*. Jw., nr 298, s. 1–2), a także w artykule *Ruch artystyczny w Poznaniu* („Goniec Krakowski” 1920, nr 11, s. 5).

³⁸ *Romowicz Julia*. Hasło w: *Słownik biograficzny teatru polskiego 1765–1965*. Warszawa 1973.

³⁹ Janina Zofia Przybylska (1896–1950) – nauczycielka gimnazjum i poetka „Zdroju”; żona malarza, grafika i rzeźbiarza Władysława Skotarka, współtwórcy grupy ekspresjonistów polskich „Bunt”.

⁴⁰ *Brzask epoki. W walce o nową sztukę*. T. 1: 1917–1919. Przedm. J. Hulewicz. Poznań 1920.

⁴¹ Zob. A. Pekaniec, *Na scenie: życia, teatru, pisma. O Zofii Ordyńskiej*. W: *Krakowski szlak kobiet. Przewodniczka po Krakowie emancypantek*. T. 4. Red. E. Furgał. Kraków 2012.

⁴² „Goniec Krakowski” 1920, nr z 17 IV, s. 5.

⁴³ Z. Ordyńska, *To już prawie sto lat. Pamiętnik aktorki*. Wrocław 1970, s. 173–175.

⁴⁴ J. Migowa, *Wizje elektryczne. Wieczór autorski Tytusa Czyżewskiego*. „Goniec Krakowski” 1920, nr z 22 IV, s. 5.

⁴⁵ J. Migowa, *Jak Ewucia została futurystką?* Jw., 1921, nr z 31 VIII, s. 5.

to nowych dreszczów... [...] powstaje w Krakowie strefizm [...], próbkę poezji streficznej podajemy: „Chwastek Chwistka chwilę chwalił / chwycił Chwistek chwost”. Prócz strefizmu istnieją firmizm 00, winkleryzm, neogofronizm, wszystkie zaś są pod konglomeratem blagizmu, reklamizmu i – idiotyzmu!⁴⁶

W podobnym tonie w „Kurierze Poznańskim” Jadwiga Osbergerówna relacjonowała „poezokoncerty” futurystów (np. 17 II 1921) – „najmłodszych w zakresie sztuki anarchistów”: „pozbawione rymu, rytmu i sensu, pełne [...] gromów niweczących wszystko”⁴⁷.

Futuryści krakowscy bardzo cenili interpretacje sceniczne Heleny Buczyńskiej (1894–1957) – aktorki filmowej, reżyserki, tancerki i choreografki, która wymyśliła i praktykowała nowatorską metodę recytacji awangardowych wierszy: słowoplastykę. Jako młoda aktorka zetknęła się z rosyjskimi futurystami (m.in. Władimirem Majakowskim) i już wówczas posługiwała się ową formą ekspresji, polegającą na połączeniu słowa, muzyki i tańca. Kiedy Buczyńska zaczęła pojawiać się na polskich „poezowieczorach”, w jednodniówce „Nuż w bżuhu” (listopad 1921) przedstawiono ją jako „głośną reformatorkę na polu recytacji nowoczesnej” i „twórczynię nowej recytacji futurystycznej”⁴⁸.

Podobną do słowoplastyki technikę wykorzystywała aktorka Irena Solska (1877–1958), podczas słynnego występu „Katarynki” w sali Teatru im. Słowackiego w Krakowie (11 VI 1921) deklamując *Moskwę Młodożeńca* – wiersz, w którym recytator ma w zasadzie do powiedzenia tylko „to”, „tu” i „tam”. Część publiczności była zachwycona brawurową i nowatorską interpretacją, inni gwizdali i tupali, spektakl zakończył się bójką⁴⁹. Solska uczestniczyła jednak we wszystkich najważniejszych futurystycznych „poezowieczorach” odbywających się w Krakowie, Warszawie i Łodzi, a ceniący jej technikę futuryści – którzy przywiązywali ogromne znaczenie do sposobu publicznej prezentacji swoich wierszy – dedykowali Solskiej różne utwory (m.in. Jasieński i Wat).

Wśród deklamatorek poezji futurystycznej wymienić można też: muzę skamandrytów występującą na wieczorach poetyckich „Pod Picadorem” – Annę Frenkiel (znaną jako Maria Morska, 1895–1945), Marię Strońską (właśc. Marię Kuczabińską, 1897–1964) czy Helenę Sulimę (właśc. Helenę Stanisławę Gottowt, 1882–1944) – recytatorki wierszy Sterna i Wata.

Ordyńska, Buczyńska, Frenkiel oraz Solska odpowiadały na wezwanie Jasieńskiego: „są słowa, których nie można mówić ani krzyżeć – trzeba je tańczyć, są inne, które można tylko śpiewać”⁵⁰. Aktorki, dzięki recytacji połączonej z ruchem, pełnej ekspresji, realizowały ideę nowej formy sztuki, która poprzez wykorzystanie

⁴⁶ J. Migowa, *Nasi futurysty*. „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1922, nr z 21 V, s. 5. Równie negatywnie wystąpienia polskich futurystów i formistów oceniała pisarka E. Łuskińska („Goniec Krakowski” 1921, nr z 21 II).

⁴⁷ J. Osbergerówna, *Kronika warszawska*. „Kurier Poznański” 1921, nr z 17 II, s. 2–3.

⁴⁸ „Nuż w bżuhu. 2 jednodniówka futurystów”, s. 2. Wydanie nadzwyczajne. Kraków–Warszawa 1921 (listopad). Na stronie: <https://polona.pl/item/nuz-w-bzuhu-2-jednodniowka-futurystow-wydane-nadzwyczajne-krakuw-warszawa-listopad.NDE4Mjkw/1/#info:metadata> (data dostępu: 11 VII 2019).

⁴⁹ Zob. Z. Jarosiński, wstęp w: *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki*, s. L.

⁵⁰ B. Jasieński, *Teatr w Krakowie*. „Kurier Lwowski” 1924, nr 3, s. 3.

muzyki, tańca i deklamacji miała charakter performansu. A jak twierdzą badacze awangardy:

Właśnie dlatego, że [wiersze] były dziwaczne i zawsze nieco niejasne, stwarzały okazję recytacji ekspresyjnej, opartej na jaskrawych efektach, więc demonstrującej pełnię artystycznego kunsztu⁵¹.

Mówiąc o teatrze, warto wspomnieć Stanisławę Wysocką⁵² (właśc. Stanisławę Dziegielewską, 1877–1941) – aktorkę na początku kariery scenicznego posługującą się pseudonimem „Wilska”, reżyserkę teatralną i dyrektorkę teatru. W roku 1915 założyła ona w Kijowie Teatr Studya, uważany za pierwszą polską scenę eksperymentalną, i kierowała nim przez 2 lata. Pierwsze przedstawienie odbyło się tam 22 II 1916, wystawiano *Świerszcza za kominem* według Charlesa Dickensa. „Nowa Modrzejewska” – jak prasa okrzyknęła Wysocką – specjalizowała się w odtwarzaniu postaci tragicznych, a na występach gościnnych (m.in. we Lwowie) jako pierwsza polska aktorka wcieliła się w rolę Hamleta. W swojej pracy korzystała z metody Konstantina Stanisławskiego, którego poznała osobiście i z którym wielokrotnie miała okazję wymieniać poglądy na temat sztuki aktorskiej. Wysocką interesowały nowe eksperymentalne idee, które rozważała pod względem teoretycznym na łamach prasy, a wcielała w życie w swoim teatrze. Jego zespół zbudowała na wzór studia Moskiewskiego Akademickiego Teatru Artystycznego. W roku 1920 pisała:

Aktor dawniejszy szedł od swojego „ja” do duszy wcielanej postaci; naturalizm dawał wzorki gotowe z zewnątrz, aktor uczył się kopiować życie, podpatrywać otaczających go ludzi, ich przyzwyczajenia, często zewnątrz, bez zastanawiania się nad ich duszą, i przeładowywał odtwarzane postaci olbrzymią ilością niepotrzebnych gestów, przy czym zatracił kontury duchowe i cielesne i oduczał się pięknego mówienia⁵³.

Wysocka występowała przeciwko naturalizmowi w teatrze i postulowała uwolnienie wyobraźni aktora. We wspomnieniach z lat pierwszej wojny światowej Józef Flach określił jej inscenizację *Balladyny* jako futurystyczną⁵⁴.

Już po pobieżnej kwerendzie prasy tego okresu zauważyć możemy, że kobiety były czynnymi uczestniczkami działań futurystycznych i awangardowych wydarzeń literackich, takich jak wieczory poezji czy „poezokoncerty”. Wykonywały prace dziennikarskie oraz translatorskie dla czasopism; relacjonowały fakty związane z nową sztuką, utrzymywały kontakty z zagranicznymi artystami, tłumaczyły ich utwory – przez co wpływały na zaistnienie nowych zjawisk w świadomości polskich odbiorców⁵⁵. W obliczu tak ogromnego materiału potwierdzającego aktywność kobiet już

⁵¹ Jarosiński, *op. cit.*, s. CVIII.

⁵² Zob. Z. Wilski, *Stanisława Wysocka*. Warszawa 1965.

⁵³ S. Wysocka, *Teatr przyszłości*. Wstęp, oprac. Z. Wilski. Warszawa 1973, s. 36. Zob. też W. Zbigniew, *Wielka tragiczka*. Kraków 1982. – D. Kosiński, *Wygnań z Krakowa (W. Siemaszkowa, I. Solska, S. Wysocka)*. W zb.: *Krakowskie rodowody teatralne. Materiały z sesji naukowej „Z Krakowa w świat”, 22–24 X 1993*. Red. J. Michalik. Kraków 1994. – „*Bo Ty jesteś moje fatum*”. *Listy Stanisławy Wysockiej do Emila Zegadłowicza 1924–1935*. Wstęp, oprac. tekstu, przypisy M. Wójcik. Kielce 2008.

⁵⁴ J. Flach, *Kijów w czasie wojny*. „Goniec Krakowski” 1920, nr 126, s. 2–3.

⁵⁵ Zjawiskiem wymagającym odrębnego szczegółowego opracowania jest uczestnictwo kobiet w ruchu literackim – jako członkiń ugrupowań poetyckich czy autorek działających aktywnie na polu lite-

u początków nowej sztuki nie powinno dopuszczać się do sytuacji marginalizowania ich roli. Należy podjąć próbę przywrócenia im miejsca w obowiązującym dyskursie historycznoliterackim, w ten sposób dopełniając naszą wiedzę o awangardzie.

W traktowaniu kobiet przez twórców nowej sztuki, w określaniu ich roli w awangardowym projekcie – czy raczej w odbieraniu im prawa do podmiotowej w nim obecności – ujawnia się pęknięcie tego projektu, jego niespójność. Hołubiona w manifestach modernizacja, wynoszone do rangi awangardowych symboli wynalazki, związane z rozwojem technologicznym, przyklaskiwanie postępowi cywilizacyjnemu i odrzucanie tradycji, konwenansów oraz anachronicznych stereotypów – wszystko to prowadziło raczej do emancypacji, równouprawnienia, zniszczenia międzypłciowych granic i barier. Ale nie doprowadziło – tak jakby projekt emancypacji kobiet nie był częścią szerszej zakrojonego projektu modernistycznego.

Abstract

IWONA BORUSZKOWSKA Jagiellonian University, Cracow
ORCID: 0000-0001-8021-9210

AVANT-GARDE MIDWIVES: WOMEN AND THE BEGINNING OF NEW ART

The subject of the article is the place and role of women in avant-garde creativity. Women always were midwives of transformative and modernization processes, though their contribution was often omitted or passed over in silence; they were active and present, though not always visible and remembered. The text reminds of the figures of the women connected with the avant-garde movement of, *inter alia*, Cracow, Lvov, or Poznań in the 1920s, the translators of Italian and French futurists (Janina de Witt, Wanda Melcer, Anna Ludwika Czerny), the actresses reciting poems at avant-garde soirées (referred to as “vivid word” woman reciters: Julia Romowicz, Janina Przybylska, Zofia Ordyńska, Helena Buczyńska, Irena Solska, Anna Frenkiel, Stanisława Wysocka), woman reviewers, woman editors and woman journalists (Anna Limprechtówna, Maria Sławińska, Bronisława Rychter-Janowska, Jadwiga Migowa, Jadwiga Osbergerówna).

ratury. Działalność poetycką kobiet związanych z grupami literackimi opisuje A. Zawisewska (*Między Młodą Polską, Skamandrem i Awangardą. Kobiety piszące wiersze w Dwudziestoleciu międzywojennym*. Szczecin 2014).