

dr Marta Baron-Milian
(Uniwersytet Śląski)

„Miasto – fabryka ludzi”. Biopolityczne metropolie futurystów

Sprawię, że miasta zarzucą sobie ramiona na szyje
i staną się nierozłączne,
Dzięki miłości towarzyszy,
Dzięki męskiej miłości towarzyszy
(Walt Whitman)

Wyborem tego, a nie innego fragmentu wiersza, tego, a nie innego poety na motto czwartego rozdziału swojej książki *Commonwealth*¹, Negri i Hardt sprowokowaliby i wywołali do odpowiedzi niejednego futurystę. Nie dość, że powyższe słowa Walta Whitmana, przez wielu uważanego za „pierwszego”, a przez niektórych za „pierwszego i ostatniego” futurystę, brzmią jak fragment jednego z manifestów ruchu, to jeszcze padają na otwarcie rozważań poświęconych metropolii. A w dodatku, budują obraz politycznego ciała miasta jako tożsamego z ciałem afektywnej i kooperującej wspólnoty towarzyszy, która jednoczy się w działaniu. Choć może jednak najistotniejsze pozostaje tu pierwsze słowo poety: „sprawię”, w którym Whitman mówi głosem romantyka, nie tylko snującego marzenie o nowym lepszym, świecie, ale i przekonanego o własnej sprawczości. I głos Marinettiego, i Majakowskiego, i polskich futurystów będą jego zaskakującym echem.

Trudno chyba o lepszy poetycki obraz „politycznego ciała” czy nawet metaforę biopolityki samej, niż ten, stworzony przez Majakowskiego: „własną ręką dotykam/ bezcielesnego słowa/ ‘polityka’”. Paradoks owego słowa bez ciała, które jednak można dotknąć, ujawnia zakryte polityczne ciało i zarazem wyciąga na światło samą politykę ciał. Ten nierozzerwalny splot natrętnie powraca w wierszach jednej z największych, zaskakujących poetyckich fascynacji młodego Majakowskiego, Walta Whitmana, w którego słynnym, dwuznacznym wersie, „All comes by the body”, stapiają się ze sobą ciało jednostki i ciało ogółu. Zarówno całą twórczość Majakowskiego, jak i Whitmana można by uznać za komentarz do tego stwierdzenia². Ciało ogółu dla obydwo to z kolei przede wszystkim polityczne ciało miasta.

¹ M. Hardt, A. Negri: *Commonwealth*. Harvard University Press. Cambridge 2009, s. 249-260. Cytuję za polskim przekładem: M. Hardt, A. Negri: *Metropolia*. Przeł. P. Juskowiak. „Praktyka Teoretyczna” 2011, nr 2-3, s. 97-105.

² Por. C. Cavanagh: *Whitman, Majakowski i ciało polityczne*. „Teksty Drugie” 1998, nr 3, s. 63-89.

Czytając ów czwarty rozdział *Commonwealth*, rozwijający obraz i mechanizmy działania biopolitycznej metropolii, napotykamy na niejeden literacki przykład: modernistyczne interteksty prowadzą od Baudelaire'a przez Dostojewskiego aż po Woolf³. Ale to motto z Whitmana wydaje się wskazówką łączącą filozoficzną refleksję z jej – jak sądzę – doskonałym literackim „odpowiednikiem” (o ile można w tym miejscu dowartościować literacką funkcję poznawczą). Znajdujemy go właśnie u futurystów, dla których diagnoza patologii przemysłowej metropolii, myślenie w kategoriach polityczności ciała i mechanizmów biowładzy oraz eksponowanie miejskiego potencjału są jednymi z najważniejszych elementów artystycznego i politycznego projektu.

Futurystyczne obrazy miasta obudowane zostały ogromną liczbą opisów. W relatywnie niewielu z nich sięgano jednak po biopolityczne klucze, które zdają się otwierać inne perspektywy lektury, a przede wszystkim ujawniać nieoczekiwane sąsiedztwa i dialogi, niekoniecznie łączonych ze sobą wcześniej tekstów, przeformułując dawną mapę. Wybieram z tej potencjalnej mapy dwa punkty, wyznaczające zaledwie jedno takie tekstowe spotkanie, do którego – jak sądzę – dochodzi właśnie „na terenie” biopolitycznej metropolii. Na te dwa punkty składają się trzy teksty z 1921 roku. Pierwszym z nich jest wiersz *Miasto*⁴ Brunona Jasińskiego, traktowany niejednokrotnie jako rodzaj „wprawki” do słynnej *Pieśni o głodzie*⁵. Drugi punkt wyznaczają dwa „bliźniacze” wiersze Aleksandra Wata, *Płodność*⁶ i *Płodzenie*⁷.

Jasiński i Wat budują tu analogię pomiędzy trzema komponentami: fabryką, miastem i ciałem, wpisując je w biopolityczny cykl, w którym produkcja przemysłowa splata się z reprodukcyjną pracą. Miasto przemysłowe ukazane zostaje więc jako biopolityczne, gdzie mury nie oddzielają już fabryki od miejskiej przestrzeni, znosząc granicę między prywatnym i publicznym, własnym i wspólnym, maszynowym i organicznym. Produkcja i reprodukcja odbywają się na obszarze całego miasta, co charakterystyczne dla biopolitycznej metropolii, która staje się miejscem podtrzymywania hierarchii i wykluczenia, praktykowania męskiej dominacji i przemocy seksualnej wobec kobiet. W centralnej analogii, wokół której Negri i Hardt budują swoją refleksję, metropolia miałaby być dla wielości tym, czym fabryka dla robotników. Podobnego zestawienia dokona Jasiński, zarysowując obrazy bezosobowego miasta, które sprawuje cichą, ale bezwzględną ekonomiczną kontrolę. By zacytować tylko dwa fragmenty: „Ciemno. Cicho. Czarno./ Nikt się nie ozwie, nie zbudzi./ Pracuje, pracuje w nocy/ MIASTO – FABRYKA LUDZI” (Jasiński, s. 56); i dalej: „Tysiącem tłoków w rytmie krwi/ Pracuje

³ M. Hardt, A. Negri: dz. cyt., s. 99.

⁴ B. Jasiński: *Miasto. Synteza*. W: tegoż: *Poezje zebrane*. Oprac. B. Lentas. Gdańsk 2008, s. 48

⁵ B. Jasiński: *Pieśń o głodzie*. W: tegoż: *Poezje zebrane...*, s. 67.

⁶ A. Wat: *Płodność*. W: *Poezje. Pisma zebrane*. T. 1. Oprac. A. Micińska, J. Zieliński. Warszawa 1997, s. 286.

⁷ A. Wat: *Płodzenie*. W: *Poezje...*, s. 284.

gigantyczne Dynamo./ Na kilometry sienników rozparło się Miasto – wielki parzący się kurnik” (Jasieński, s. 57). Fabryka, miasto i ciało szczelnie pokrywają tu swoje obszary.

Miasto Jasieńskiego określają antagonizmy i przemoc. Przez ich pryzmat poeta obnaża kolejne metropolitalne patologie: struktury podporządkowania i segregacji, aparaty kontroli i wyzysku. Patologie te przybierają twarze różnych bohaterów, wprowadzających nas w kolejne kręgi wykluczenia: żebraka, pijaków, prostytutki, starca, ciężarnej samobójczyni, dziecięcej ofiary seksualnej przemocy, bezimiennej masy dzielącej ze sobą choroby weneryczne... Szczególnie ważna pozostaje tu surowa forma, będąca wynikiem ćwiczenia się Jasieńskiego w reportażowym stylu, którego rzeczywiste tworzywo obnaży w *Pieśni o głodzie*, pisząc: „czytam świeże, pachnące farbą dzienniki,/ z bijącym sercem przeglądam rubryki wypadków/ które mnie kłują, jak ostre pilniki” (Jasieński, s. 72). Nic dziwnego, że centralną postacią dla tej kroniki *Miejskich* wypadków pozostaje postać policjanta, natrętnie obecnego, nazywanego słowach „statystą” lub „widmem” – widmem porządku, który w gruncie rzeczy dopuszcza, a może nawet sankcjonuje wszystkie patologie metropolii.

Jeśli Jasieński znakomicie obrazuje w obrębie metropolii rozkład społecznego ciała i wspólnego życia, destruktywne spotkania i szkodliwe formy dobra wspólnego, Wat przechodzi do pozytywnego projektu budowania relacji opartych na komunikacji i współpracy, budowania silnego społecznego ciała i generowania nowych form wspólnego życia. Jeśli Jasieński diagnozuje immunizacyjne zamknięcie na siebie, Wat projektuje komunizacyjne otwarcie. W tym sensie *Miasto* i *Pieśń o głodzie* Jasieńskiego są diagnozą, podczas gdy *Płodność* i *Płodzenie* Wata zdają się projektem, w którym pokazuje miejską wielość jako antagonistyczną względem hierarchii i wykluczeń. Wizja reprodukcyjnej kooperacji – przeciwko burżuazyjnej moralności, religii, instytucji rodziny – ma tu wymiar prawdziwej futurystycznej rebelii, stając się być może kluczową metaforą budowania dobra wspólnego i przestrzeni spotkania.

Trudno jednoznacznie rozstrzygnąć, jak Wat widział wzajemną relację *Płodzenia* i *Płodności* tym bardziej, że o sytuacji ich powstania wiemy niewiele ponad to, że opublikowane zostały w tym samym miesiącu i roku – w listopadzie 1921; *Płodność* w numerze 1 „Nowej Sztuki”, *Płodzenie* – w „Nożu w bżuhu”. Być może Wat projektował je jako dwie części jednego poematu. Później, zwykle drukowane były w sąsiedztwie, niemal zawsze czytane łącznie, bardzo rzadko przykuwały uwagę komentatorów. Jak sądzę, niesłusznie, bo zarówno w ich tekstowej tkance, jak i wzajemnej relacji Wat ukrył niejedną tajemnicę.

Niech umilknie niebo, niech przestanie grać
gdy się wtoczę jak tank na basztę świata.
Słońcu przerażonemu ryknę: stać!
- w niebo płodnością ziemi plująca armata.

O głowo ma, bębniąca jak tysiące bębnow
wielkich armii, pędzonych na zachód i wschód!
Wybębni marsze płodzenia
- ogniste jak chorągwie i ostre jak głód! (*Płodność*, s. 286)

Tak rozpoczyna się *Płodność*, jednoznacznie wpisująca się w futurystyczną mitologię podboju, opowiedzianą za pośrednictwem całego arsenału agresywnych, militarnych metafor. Taka retoryka łączy wiersz zarówno z włoskimiwzorcami; typ obrazowania każe jednak szukać inspiracji raczej w Rosji. Metafory kosmicznego podboju czasu i przestrzeni zorientowane są wokół tej samej osi, która organizowała zarówno Majakowskiego „zamach na niebo” i „obłok w spodniach”, jak i „włamanie do wszechświata” Chlebnikowa. Choć gdy w dalszej części wiersza pojawi się fragment: „- Głowy życiem dymiące jak kominy/ wyważmy w górę dźwigniami rąk!/ by były jak gwiazdy rzucone w głębiny” (*Płodność*, s. 286), to oczywiście obok wszystkich „gwiezdnych” wyzwań i wojen, toczonych przez rosyjskich futurystów, równie blisko będzie Watowi do Marinettiego z jego słynnym „wojskiem nieprzyjacielskich gwiazd spozierających ze swych niebieskich obozowisk” i jeszcze słynniejszym „wyzwaniem rzuconym gwiazdom!” z *Aktu założycielskiego*. To jednak sprawy dobrze znane i dość łatwe do wyczytania – typowy schemat obrazów futurystycznej rewolucji, w którym przestrzenna ekspansja łączy się z laicyzacją. Wszystko wszak rozpoczyna się od uciszenia niebiańskiej muzyki sfer („Niech umilknie niebo, niech przestanie grać”) – na dwa sposoby: zwierzęcym rykiem z najgłębszych zakątków armaty-ciała i marszowym bębnieniem. Zdaniem Tomasza Venclovy Wat musiał zachować „w instynktownej pamięci linie Majakowskiego oddające rytmy tańca i marszu proletariackich legionów, których zwycięstwo nie ulega dla niego wątpliwości”⁸. I choć dla obydwu wierszy o płodzeniu charakterystyczna jest rytmiczna i rymowa nieregularność – oddająca być może amorficzną nadmierność i wybujałość sensów „płodności” – to jednak bębnione marsze osobliwie łączą się w dalszej części tekstu z somatyczną metaforyką pulsowania, wpisując się w ogólny proces materializacji.

Poetyka *Płodności* wciąż zdaje się przechodzić od apelacyjnej i perswazyjnej struktury odezwy czy wezwaniado sławiącego ideę płodności, pełnego apostrof, patetycznego stylu ody. Od takiego charakteru gatunkowego zupełnie oddala się *Płodzenie*. Diametralne różnice pomiędzy – interpretowanymi zwykle łącznie – tekstami ujawniają już wprowadzające strofy: zamiast wzniosłego uniwersalizmu Wat wprowadza materialny konkret; zamiast kosmicznych przestrzeni – aż nazbyt ukonkretniony adres i datę:

7 maja 1921 roku

⁸ T. Venclova: *Aleksander Wat. Obrazoburca*. Przeł. J. Gośliński. Kraków 1997, s. 68.

W Warszawie, na placu Zielonym,
mężczyzna rodził o zmroku,
ksząc głosem matowym, zdziczonym. (*Płodzenie*, s. 284)

Wybujała, tak bardzo typowa dla futuryzmu, retoryczność *Płodności*, oparta na hiperboli, ustępuje tu miejsca reportażowej sprawozdawczości. W *Płodności* nader jednoznacznie rozkłada się płciowe wartościowanie, rozsnuwając wokół fallicznej symboliki obrazu zdobycia władzy i męskiej dominacji, potęgi i potencji w świecie: począwszy od ukazanej już militarnej retoryki, a skończywszy na pierwotnych, zwierzęcych obrazach męskiej płodności: „byki jak moloch/ zapelnia powietrze rykiem i hurrami” czy w zamykającym wiersz strzelistym akcie: „jak dzwon nalany spermą i krwią/ wołam cię płodności porykiem bawołów” (*Płodność*, s. 287). Mizoginiczne obrazy łączą się z doprowadzonym do ekstremum szowinizmem gatunkowym, w którym pragnienie, by „wszechświat od ludzi się roił” idzie w parze z zawołaniem: „opanujmy powietrze, czasy, głębie mórz” (*Płodność*, s. 286). Płodność jest tu męskim przymiotem, falliczną potencją, przedstawioną zgodnie z główną linią futurystycznej poetyki, potężnym fantazmatem jednoznacznie upłciowionych kreacyjnych mocy. Gdy tymczasem *Płodzenie* nieoczekiwanie przełamujemy męskocentryczny antropocentryczny paradygmat. To jednak tylko część większej i dość zaskakującej wizji, która zdaje się naruszać awangardowy mit podboju świata, ukazując dziwną wspólnotę uformowaną z różnych bytów.

Rośliny, kamienie i ryby

Ludzie, zwierzęta i kamienie
Wszystko rodzi i płodzi. [...]
Mężczyzna, kobieta i ten nijaki
Hermafrodyta,
Który żyje beztrosko, jak ptaki,
Choć wszystkich nas dławi i śśe Afrodyta, -
Bżuhy wam się wzdęły jak balon!

Wszak świat jest olbrzymią mleczną bryłą
o nieskończonej liczbie brzuchów,
gwieździstopiersną dojną kobyłą,
która karmi kamienie, rośliny, zwierzęta, ludzi i duchów. (*Płodzenie*, s. 284-285)

W tych dwóch fragmentach błyska nagle nieoczekiwana, zdecydowanie antyfuturystyczna „ekologia”. W planie poetyki odpowiadają za nią mnożące się enumeracje – przełamujące składniową hierarchię poprzez wyliczeniowe zrównanie poszczególnych członów, wprowadzające do tekstu obszar „demokratycznego” nieomal sąsiedztwa elementów. Wat dwukrotnie zaskakuje nas obrazem ludzko-nieludzkiej, organiczno-nieorganicznej wspólnoty, którą łączy reprodukcyjny i twórczy potencjał. Nie jest to ani obraz społeczeństwa, ani narodu, ale miejskiej wspólnoty, mającej wspólne źródło. Jego metaforą staje się mleko matki, za pośrednictwem którego zawiązuje się powszechna materialna wspólnota płynów, nie pozwalająca już wyabstrahować z siebie pojedynczych podmiotów o szczelnych granicach. Ciekawe zresztą, jak w ogóle funkcjonują tu płyny ustrojowe, w których nagle „rozpuszcza się” miejski moloch. Militarna metaforyka *Płodności* wskazuje, że projektowana w niej wspólnota jest wspólnotą męskiej krwi przelewanej w bohaterskiej walce o nowy świat. Takimi sensami rezonuje zresztą „dzwon nalany spermą i krwią” w finale wiersza. Inaczej w *Płodzeniu*, gdzie płynem, który krąży zamiast spermy i krwi, jest mleko. I tak, relację między dwoma wierszami Wata wyznacza kontrast pomiędzy męskim i kobiecym, szczelnymi i upłynnionymi granicami podmiotów, hierarchią i wspólnotą, prawem własności i darowaniem, porządkiem walki o władzę i walki o bliskość. Wszystkie płcie łączy tu takie samo „dławiące i ssące” pożądanie, a wszystkie formy bytów są częścią tej samej materii, czerpią z tej samej „mlecznej bryły”, pozostając ze sobą w nieusuwalnie materialnej relacji. Metropolia, zgodnie zresztą ze swoim źródłosłowem, przyjmuje na moment matczyną formę.

Jeśli *Płodność* jest typowo futurystyczną odą, to *Płodzenie* jest jak gdyby jej parodią, prześmiewczym i poważnym zarazem rewersem, obrazującym, jak wypolerowana powierzchnia literackiego, futurystycznego patosu pęka pod naporem materialnego życia. Jeśli *Płodność* jest odą, *Płodzenie* jest i odą, i odium – wotum nieufności w futurystyczne idee. Cała wczesna twórczość Wata stoi pod znakiem parodii, przeświadczenia o wewnętrznej „niezgodności” języka, o tym, że – jak pisze o parodii Giorgio Agamben – można mówić tylko „obok języka”, śpiewać „obok pieśni”⁹. Może więc *Płodzenie* najlepiej wyrażałoby stosunek autora *Piecyka* do futuryzmu – Wat wciąż stoi „obok” futurystycznej pieśni, tak jak *Płodzenie* stale sąsiaduje z *Płodnością*. Albo inaczej, może oda pozostawia tu po sobie tylko możliwość da-da – parodii postrzępionych fragmentów, poetyki dziwnego kolażu?

Wydaje się bowiem, że najwięcej o mieście i jego politycznym ciele może powiedzieć sam poetycki korpus, który okazuje się właśnie zaskakującym kolażem kolejnych intertekstów. Jak sądzę, jego pole

⁹ G. Agamben: *Parodia*. W: tegoż: *Profanacje*. Przeł. M. Kwaterko. Warszawa 2006, s. 50-68.

rozciga się pomiędzy dwoma najważniejszymi: pomiędzy miejskim tłumem „syfilityków, błaznów, brzuchomówców i gachów”, „zgrają z sercem niechlujnym i potwornym blaskiem” z wiersza *Paryż się budzi* Rimbaud¹⁰ i *Obłokiem w spodniach* Majakowskiego, pomiędzy modernistycznym zwątpieniem w ideały rewolucyjnego zrywu komunardów i dynamiką futurystycznej wiary w miasto przyszłości. Ten nieoczywisty trop zdaje się potwierdzać sam Wat, zestawiając ze sobą w 1930 roku na łamach „Miesięcznika Literackiego” Rimbauda i Majakowskiego jako dwóch poetów rewolucji i miasta, które sławią, ale które jest dla nich jednocześnie „traumatycznym urazem”¹¹. Tymczasem najważniejszym dla Majakowskiego piewą miasta i zarazem płodności politycznego ciała był nie Marinetti, lecz Whitman. Czy może więc dziwić, że przewrotna legenda polskiego futuryzmu rozpoczyna się od symbolicznego pogrzebu Walta Whitmana zainscenizowanego przez Sterna i Wata w Warszawie?

Schematem miasta Wata nie jest tu już produkcja wielkoprzemysłowa z niepodzielną władzą kapitału i różnymi formami scentralizowanej kontroli, jak u Jasińskiego. Wat projektuje pozytywne spotkanie i współpracy – spontaniczną, oddolną, bez kontroli i przeszkód dla produktywności. To pozytywny potencjał miejskiej metropolii, którego efektem jest kolektywne tworzenie czegoś nowego, nowego typu relacji i podmiotowości, „nowego ciała społecznego, które jest w stanie działać więcej niż każde jednostkowe ciało w pojedynkę”, jak określą rzecz Negri i Hardt¹². Być może metaforą takiego właśnie spotkania, wytwarzającego nowe ciało społeczne jest tytułowe *Płodzenie*, do którego trudno wyobrazić sobie lepsze motto niż dwuznaczne Whitmanowe „All comes by the body”.

¹⁰ A. Rimbaud: *Paryż się budzi*. Przeł. J. Tuwim.

¹¹ A. Wat: *Poeta rewolucji Majakowski*. W: tegoż: *Publicystyka*. Oprac. P. Pietrych. Warszawa 2008, s. 207.

¹² M. Hardt, A. Negri: *Metropolia...*, s. 100-101.