

DOI: 10.31648/pw.10188

KSENIA DUBIEL

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7512-2235>

Jagiellonian University

DOMY PRZYSZŁOŚCI. PARALELE POMIĘDZY FUTURYSTYCZNĄ POETYKĄ I ARCHITEKTURĄ – NA WYBRANYCH PRZYKŁADACH Z TWÓRCZOŚCI WIELIMIRA CHLEBNIKOWA

**Houses of the future. Parallels between futurist poetics
and architecture – on selected examples from the work
of Velimir Khlebnikov**

ABSTRACT: The subject of the article is to investigate the influence of futuristic architectural concepts on the work of the Russian cubofuturist Velimir Khlebnikov. The theme of the presence in the poet's formal poetry of elements convergent with an organic tendency in design and architecture, developed in the circles of Russian constructivists, is of particular importance here. The research material consists of both poetic and journalistic-prose texts, in which the author directly refers not only to urban architecture, but also shows a deep understanding of the essence of the phenomena of the city and home. The research showed the relationship between the form of the text and its semantic potential in imaging urban space. The work in its empirical part is focused on theoretical and literary research, with particular emphasis on the analysis of versification patterns of poems.

KEYWORDS: Velimir Khlebnikov, futurism, architecture, futurism, versology, city, home

Komparatystyczne podejście do badań nad poetyką awangardy, a szczególnie jej futurystycznego odłamu, stanowi praktykę powszechną. Zarówno na gruncie macierzystym (włoskim), jak i rosyjskim zestawienia tekstów literackich, głównie poetyckich, z malarstwem wpisane są już w tradycyjny dyskurs badawczy (Pollak 1971, 97). Taka optyka sugeruje odwołania do modeli przestrzennych w rozumieniu niemal dosłownym, co po części daje podstawy do badań nad specyficznym językiem futuryzmu w kontekście odniesień do koncepcji architektonicznych. Szczególnie szerokie pole do tego rodzaju analiz daje eksperymentalna twórczość Wielimira Chlebnikowa, uznawanego za reprezentanta rosyjskiego kubofuturyzmu, choć będącego w rzeczywistości twórcą odrębnym, niewpisującym się w przyjęte schematy. Poezja Chlebnikowa w dużej mierze cechuje się nowatorstwem formalnym, wyrażonym często nie tylko w warstwie leksykalno-metaforycznej, lecz także

brzmieniowej czy prozodyjnej. Dlatego m.in. aspekt przestrzenności nabiera w niej szczególnego znaczenia (może być odczytany zarówno na poziomie semantyki, jak i formy tekstu) i aktualizuje się za pomocą najróżniejszych środków wyrazu, w tym również poprzez szeroko rozumiany rytm. Analiza konkretnych przykładów powinna być jednak, jak się zdaje, poprzedzona m.in. swoistym umiejscowienia fenomenu przestrzeni w szerszym kontekście liryki futurystycznej.

Rosyjski dyskurs badawczy, w ramach którego swoje koncepcje wypracowywali badacze tacy jak P. Floriński, M. Bachtin, W. Toporow czy B. Uspiński, w dużym uproszczeniu definiuje pojęcie przestrzeni artystycznej jako zasadniczo odmiennej od przestrzeni realnej, przy czym struktura przestrzeni w tekście literackim w pewnym stopniu próbuje naśladować rzeczywistość. Analiza relacji przestrzennych w tekście umożliwia wykrycie pewnych metaforycznie lub metonimicznie utrwalonych modeli, dzięki którym dana koncepcja przestrzeni jest przekazywana czytelnikowi (Prokof'eva 2005, 87). Problem przestrzenności w dziele literackim, szczególnie w liryce, można jednak analizować nie tylko jako sposób ukazania świata przedstawionego na poziomie leksykalno-semantycznym, lecz także jako wynik oddziaływania różnych mechanizmów wewnątrz budowy tekstu. Wówczas można mówić o przestrzenności tegoż wyłącznie w kategorii strukturalnej. Z takiego punktu widzenia „przestrzeń językowa zajmuje centralne [...] miejsce w szeregu pozostałych makrokomponentów – przestrzeni tekstu poetyckiego” (Kazarin 1999, 150; tłumaczenie własne). W przypadku estetyki awangardowej można zresztą zaobserwować zmniejszenie roli konwencjonalnej semantyki w wyrażaniu głównych sensów w dziele literackim. Za przykład może posłużyć taki tekst, w którym kosztem minimalnie wyrażonej normatywnej przestrzeni językowej na pierwszy plan wysuwa się makrokomponent estetyczny (tzw. przestrzeń estetyczna), w związku z czym tekst ten nabywa cech formalnej „monoprzestrzenności” (Kazarin 1999, 45). Założenie to dobrze ilustruje słynny wiersz radykalnego rosyjskiego kubofuturysty A. Kruczonych *Дыр-бул-уыл*, składający się z rozłożonych na pięć wersów zbitek sylab, pozbawionych na pierwszy rzut oka jakichkolwiek normatywnych odpowiedników znaczeniowych, a mimo to wciąż stanowiący przedmiot pogłębionych analiz interpretacyjnych, z uwzględnieniem w charakterze pierwowzorów tekstów sakralnych czy staroruskich metod szyfrowania pisma (Levinton 2017, 11-39). Przykład ten pokazuje więc, że w tego rodzaju „pozarozumowych” tekstach za dominantę kształtującą znaczenie uznawać należy nie tyle warstwę semantyczną, ile, obok zależności strukturalnych, kulturowo-historyczne, a przede wszystkim estetyczne kompetencje potencjalnego odbiorcy (Kazarin 1999, 46). Łamanie utartych schematów interpretacyjnych poprzez poszerzanie takich kompetencji pozwala usytuować wybrane przykłady liryki Chlebnikowa na tle architektury futurystycznej, tym bardziej że sam autor nieraz odwołuje się do niej bezpośrednio zarówno w wierszach, tekstach niepoetyckich, jak

i rysunkach. Jego nowatorskie, a nierzadko wizjonerskie koncepcje architektoniczne mają szeroki kontekst historyczny, który warto pokrótce nakreślić.

Futuryzm do architektury wkracza w 1909 r., gdy na łamach paryskiego dziennika „Le Figaro” Filippo Tommaso Marinetti publikuje manifest *L'architettura futurista*, pod którym podpisują się również inni młodzi twórcy (Żychowska 2013, 68). Kilka lat później, w ramach grupy artystycznej „Nouve tendenze” swoją działalność rozpoczyna dwudziestosześcioletni wówczas architekt Antonio Sant’Elia (Żychowska 2013, 68), którego uznaje się za prekursora architektury futurystycznej (Loginov | Zadvernyuk 2017, 245). W latach 1912-1914 Sant’Elia stworzył cykl rysunków, zatytułowany *La Città Nuova* (*Nowe miasto*), który w większości został zaprezentowany na pierwszej i jedynej wystawie zrzeszenia „Nouve tendenze” i opierał się na zasadniczo nowatorskich założeniach autora (Żychowska 2013, 69). Młody artysta sformułował myśl przewodnią, którą kierował się podczas projektowania nowej rzeczywistości we własnym manifestie z 1914 roku, zatytułowanym *Architektura futurystyczna*:

Problem architektury futurystycznej nie sprowadza się bynajmniej do zmienionej aranżacji zarysów. Nie chodzi o to, żeby wymyślić nowe kontury, nowe kształty okien i drzwi, a kolumny, filary i konsole zastąpić kariatydami [...]; nie ważne jest też, czy ceglana fasada pozostaje naga, zakryta tynkiem czy oblicowana kamieniem, podobnie jak bez znaczenia jest podkreślanie formalnych odrębności między starą a nową budowlą. Chodzi natomiast o to, żeby dom futurystyczny stworzyć na nowo, budować go za pomocą wszelkich środków nauki i techniki, zaspokajając hojnie wszelkie roszczenia naszych zwyczajów i umysłu, rozdeptać wszystko, co groteskowe i nam przeciwne (tradycja, styl, estetyka, proporcje), by w ten sposób stworzyć prawdziwie nowe linie, nową harmonię profili i brył, a zatem architekturę, która swą rację bytu czerpie wyłącznie i jedynie ze specyficznie nowoczesnych warunków życia, a swą wartość estetyczną z naszej tylko wrażliwości (Sant’Elia 1914)¹.

Cytat ten, na pierwszy rzut oka dość ogólnikowy, niespodziewanie dotyka niezwykle istotnej kwestii, którą można uznać za swoisty algorytm twórczych innowacji w ramach futuryzmu, szczególnie w jego rosyjskim odłamie *kubo*. Sant’Elia bowiem, choć w tekście manifestu temu zaprzecza, intuicyjnie wskazuje na sposób czerpania przez futurystów z bogactw dziedzictwa kultury. Otóż nie chodzi, jak mówi autor, o wymyślanie „nowych kształtów okien i drzwi”, chodzi o tworzenie nowych zależności między tym, co już funkcjonuje w obiegu kulturowym i co „nasza wrażliwość” uzna za godne wyostrzenia w kolażowej konstrukcji nowego świata (Vinokur 1990, 18). W pewnym uproszczeniu z takiego założenia wyrastają m.in. suprematyzm, sztuka analityczna, neoprymitywizm,

¹ <https://rewolta.wordpress.com/2007/09/11/antonio-santelia-manifest-futurystyczny-architektura-futurystyczna-11-lipca-1914/> (dostęp: 25.09.2022).

a także, zawężając skalę oglądu, nowatorskie, polimetryczne konstrukcje metrum w wierszach Chlebnikowa, nawiązujące swoją formą do tradycji ludowych. Na podobnym przeświadczeniu wzrastają także wizje architektury przyszłości poety. Należy też zaznaczyć istotną różnicę pomiędzy podstawami, z których wyrasta włoski pierwowzór futuryzmu, a tymi, które służą za wzorzec jego rosyjskiego odpowiednika. Różnica ta wynika pośrednio z powyższego cytatu i dotyczy istoty procesu odnowy sztuki. We Włoszech mechanizm ten miał opierać się głównie na niekontrolowanej agresji będącej oczyszczającą siłą² i wyrastającej z czysto biologicznej interpretacji historii w duchu socjalnego darwinizmu (Bobrinskaya 2016, 196-197). W Rosji zaś był rozumiany jako powrót do archaiki, bynajmniej niepozbawiony swojej agresji, ale nacechowanej już raczej ludową teatralnością, rytualnością (Bobrinskaya 2016, 204). Uwaga ta jest o tyle istotna, że ukazuje na ile mocno archaiczny prymitywizm zakorzeniony jest w rosyjskim futuryzmie. To z kolei uprawnia do odnajdywania jego śladów nawet w tak odległych wobec niego projektach jak architektura futurystycznego miasta.

Projekty Sant'Elia otwierają zupełnie nowy rozdział w kształtowaniu estetyki urbanistycznej. W cyklu rysunków *Nowe miasto* architekt kreśli wizjonerskie trójwymiarowe projekty, mnoży poziomy miejskiej zabudowy i dynamizuje przestrzeń, organizując ją wokół ogromnych arterii komunikacyjnych (Pomogayeva 2016, 105). Punkt odniesienia dla sytuowania centralnych obiektów stanowią napowietrzne koleje aglomeracyjne i port lotniczy, zlokalizowany na dachu głównego dworca kolejowego. Kolosalne, monolityczne budowle, łączące węzły komunikacji kolejowej i lotniczej, ukazują dynamiczny sposób funkcjonowania człowieka w nowym świecie (Żychowska 2013, 69). Planowanie przestrzeni miało być także ukierunkowane na obserwację z perspektywy lotu, w związku z przewidywanym gwałtownym rozwojem komunikacji powietrznej. Stąd też rozmieszczenie kompleksów architektonicznych na planach figur geometrycznych (Pomogayeva 2016, 105). Z prac Sant'Elia wyłania się również szczególna cecha estetyki modernistycznej w ujęciu globalnym – swoisty rytm. W układach pozbawionych wszelkich zdobień brył z betonu, metalu i szkła „pojawiła się niezwykła dynamika, [...] smukłe powielane, rytmizowane wertykalne formy stworzyły szeregi, kombinacje ram, filarów, przypór, piramidy, prostokątne lub cylindryczne wieże, nadając specjalne znaczenie podstawowym bryłom geometrycznym” (Żychowska 2013, 69). Osobliwość tej rytmizacji zawiera się m.in. w jej zależności od fenomenu czasu. W tym miejscu warto zaznaczyć,

² W 1910 roku F.T. Marinetti wystąpił w Neapolu z publicznym wykładem pod wtórnym tytułem *Konieczność i piękno przemocy*. Przedstawił w nim pogląd, iż agresja posiada ogromny potencjał do prowokowania zmian, ciągłego naruszania równowagi i deformacji. Należy zaznaczyć, że futuryzm we Włoszech stał się pierwszym kierunkiem, programowo pozycjonującym przemoc jako wartość moralną i estetyczną (Bobrinskaya 2016, 196 i n.).

że „zrytmizowana” przestrzeń miejska już w kontekście poetyki Chlebnikowa³, ponieważ sama w sobie staje się odzwierciedleniem modernistycznej koncepcji czasowości. Transformowane okresy, wydarzenia i zjawiska architektoniczne, rozmieszczone w różnych punktach na osi czasu, zaczynają bowiem funkcjonować równocześnie, co redefiniuje linearny sposób jego percepcji. Czas nabiera więc oznak powtarzalności, traci wyraźny początek i koniec, przestaje być pewnym procesem, a nabywa cech przestrzennych⁴, kumulując w sobie jednocześnie i epokę kamienia łupanego i futurystyczne miasto (Voron 2007, 70).

Jakkolwiek jednak fenomen czasu nie byłby definiowany, stanowi on jeden z podstawowych warunków aktualizacji rytmu. Ten zaś, rozumiany na początku XX w. w sposób globalny, głównie za sprawą rosyjskiej szkoły formalnej, w architekturze zaczyna być postrzegany nie jako „efekt uboczny”, ale jako czynnik formotwórczy. Szczególnie wyraźnie widać to na przykładzie konstrukttywizmu rosyjskiego, którego praktyk i teoretyk, M. Ginzburg, w 1923 r. pisze swoisty manifest pod tytułem *Пути в архитектуру*. W pracy tej rozwijany jest nowy sposób postrzegania historii architektury, nie – jak dotąd – na podstawie zmian zachodzących na poziomie formy architektonicznej, ale badań ewolucji logiki organizacyjnej, czyli kompozycji (Skansi 2007, 96). Znowu więc widać naciska nie na rezultat nowatorstwa formalnego, a raczej na identyfikację cech samego procesu łączenia form. Siłą napędową tych zmian miał być rytm. Według Ginzburga każda forma jest zorganizowana według sukcesywnie po sobie następujących elementów. Można je analizować głównie poprzez relacje, które elementy te ustanawiają między sobą w przestrzeni oraz ich regularność w ruchu (ibidem, 97).

Choć wydawać by się mogło, że architektura jako dziedzina niezmiennie statyczna nie aktualizuje się w recepcji odbiorcy w ruchu, to dynamika w jej futurystycznym wydaniu jest czynnikiem ogromnej wagi. Dynamikę tę można rozumieć co najmniej na dwa sposoby: jako agresywny pęd wpisany w krajobraz miejski (chodzi nie tylko o autostrady i porty lotnicze, lecz także np. o eksponowanie dźwigów i elewatorów na fasadach budynków (Pomogayeva 2016, 105)), albo, o czym pisał m.in. Ginzburg, jako ruch organiczny, będący naturalnym procesem rozwoju. Co istotne, nie tylko Ginzburg postrzegał architekturę jako prężny organizm, posiadający wszystkie funkcje życia organicznego (Skansi 2007, 99). Wyprzedzając jego dzieło, włoski futurysta, U. Boccioni, postulujący np. konieczność

³ Chlebnikow za dzieło swego życia uznawał przygotowaną do druku tuż przed śmiercią, to jest w latach 1922-1923, trzyczęściową edycję pism historyczno-matematycznych pod tytułem *Doski sud'by (Tablice losu)*, ilustrujących metodę przewidywania ważnych wydarzeń historycznych przy pomocy skomplikowanych wyliczeń matematycznych (Kasack 1996, 102). Wydarzenia te miały występować ze swoistą powtarzalnością w czasie, rozumianą jako osobliwy rytm historyczny. Ponadto twórczość Chlebnikowa odwołuje się do niezwykle szerokiego dziedzictwa kulturowego, uwzględniając ogromny przekrój epok, w tym czasy prehistoryczne czy starożytność.

⁴ Więcej o nieliniowym czasie w tekstach modernistycznych w świetle geometrii nieeuklidesowej i teorii względności Einsteina: Saparov 1974, 85-103; Medrish 1974, 121-143.

nieustannej transformacji fasady, która miała wciąż się podnosić, opuszczać, rozpadać i znów łączyć, próbując tym samym wdrożyć do architektury opracowaną przez siebie na polu rzeźby zasadę „dekompozycji”, mówił o potrzebie odejścia od geometrycznych form sześcianów, ostrosłupów czy prostopadłościanów, które uniemożliwiają linii architektonicznej naturalny ruch. W zamian wszystkie linie powinny rozwijać się w sposób dowolny, co miało doprowadzić do autonomii poszczególnych części budynku i łamać monotonię (Gybina 2012, 5). Przywodzi to na myśl motyw nieorganicznego rozwoju żywej tkanki, rozrastającej się w naturalny i niekontrolowany sposób. Opierając się zatem na tych dwóch sposobach postrzegania dynamiki w przestrzeni, wyróżnić można analogiczne, jakże charakterystyczne rozgraniczenie, funkcjonujące zarówno w ramach rosyjskiego futuryzmu, jak i konstruktywizmu, będącego przedłużeniem koncepcji futurystycznej we wzornictwie i architekturze.

Umownie futurystów rosyjskich można podzielić na mechaników i organików (Shevnin 2012, 460). Podział ten zasadny jest także w odniesieniu do konstruktywistów. Na tym tle architektoniczne idee Chlebnikowa bez wątpienia skategoryzować należy jako wpisujące się w nurt organiczny, a konstruktywizm uznać za ich naturalny kontekst. Inicjatorem konstruktywistycznego trendu organicznego był M. Matiuszyn, twórca realizmu przestrzennego, będącego swoistą syntezą futuryzmu, kubizmu i impresjonizmu (Lodder 1987, 205). Jednym z najwybitniejszych kontynuatorów zaś był W. Tatlin, który szczególnie w swoich późnych pracach zwraca się ku nieregularnym, organicznym kształtom, zaczerpniętym ze świata natury (można tu przytoczyć przykłady projektów elementów sztuki użytkowej, takich jak *Miękkie krzesło weneckie* z giętego drewna, wykonane w 1927 według projektu Tatlina przez N. Rogożyna, czy poidło dla niemowląt, imitujące kształtem kobiecą pierś z 1928 r.) (Lodder 1987, 210, 212). W bardziej globalnym ujęciu Tatlin, stojąc w opozycji m.in. wobec A. Rodczenko, odrzucał geometrię euklidesową, twierdząc, że świat jest „miękki i okrągły”, a maszyny i obiekty użytkowe powinny być tworzone według zasad sztuki, rządzącej się prawami natury. Podkreślał też organiczną istotę procesu tworzenia i szczególną relację pomiędzy twórcą a społeczeństwem (Lodder 1987, 213, 214, 217). Najbardziej znanym dziełem, którego projekt w koncepcjach Tatlina kiełkuje już od pierwszego dziesięciolecia XX w., jest mechanicznie napędzany aparat latający, skonstruowany na podstawie obserwacji natury oraz z zachowaniem zasady konstruktywizmu: odpowiednie połączenia i dopasowania materiału, funkcji i formy (Lodder 1987, 213-214). Chodzi oczywiście o słynną maszynę „Letatlin”, skonstruowaną w latach 1929-1931, a po raz pierwszy konsultowaną właśnie z Chlebnikowem już ok. 1912 r. (Zhadowa 1988, 337). Warto wspomnieć, że aparat ten miał w zamyśle służyć mieszkańcom nowych miast do codziennego użytku, pozwalać im swobodnie się przemieszczać i obserwować architekturę urbanistyczną z perspektywy lotu ptaka, umożliwiając przy tym ustanowienie szczególnej więzi z naturą poprzez silne doznania lotu,

z których współczesnego człowieka okradły aeroplany i inne konwencjonalne maszyny latające (Lodder 1987, 213). Organiczne koncepcje przestrzeni miejskiej pojawiają się także w projektach męża siostry i bliskiego przyjaciela Chlebnikowa, artysty P. Mituricza, który był również twórcą innowacyjnego projektu energooszczędnego miasta, stanowiącego analog żywego organizmu, gdzie transport opierać się miał na ruchu falowym (волновое движение), uwarunkowanym specjalnym falistym ukształtowaniem terenu. Taki sposób organizacji urbanistycznej zabudowy miał sprzyjać rozkwitowi architektury, którą zgodnie z potrzebami mieszkańców należało obserwować, poruszając się z różnymi prędkościami i na różnych poziomach (twórca przewidywał bowiem komunikację powietrzną, naziemną i podziemną). Mituricz intensywnie badał ruch falowy, czerpiąc z obserwacji przyrody (za prototyp uznawał m.in. sposób poruszania się węży) i na tej podstawie tworzył projekty techniczne maszyn, takich jak chociażby łódź, wzorująca się na anatomii ryby (Lodder 1987, 220-222). Ważnym elementem jego poszukiwań twórczych były też aparaty latające, konstruowane przez artystę w latach 20., ale w formie zamysłu konsultowane z Chlebnikowem już w 1914 r. (Lodder 1987, 218). Wydaje się jednak, że w konsekwentnym odrzuceniu wszechogarniającej geometryzacji doby kubizmu i suprematyzmu Chlebnikowowi najbliższy był inicjator nurtu sztuki analitycznej, P. FILONOW, który już w 1912 r. wysunął postulat organicznego wzrostu formy plastycznej, przeciwstawiając sztywnej geometryzacji kubizmu zasadę plastycznego rozwoju tkanki dzieła sztuki (Kovtun | Povelikhina 1976, 40).

Pierwsza fala intensyfikacji prac Chlebnikowa poświęconych tematyce architektonicznej i organizacji przestrzeni miast przyszłości przypada na lata 1914-1918. Wtedy powstają teksty teoretyczne, takie jak *Мы и дома* (1915), *Письмо двум японцам* (1916), *Лебедия будущего* (1918) czy wiersz *Предложение* (1917). Druga fala zainteresowania tym tematem przypada na początek lat 20. (1919-1922) i prawdopodobnie ma związek ze społecznymi i kulturowymi zmianami po rewolucji październikowej (Zhadowa 1988, 338). W tym okresie powstaje szereg utopijnych obrazów miast przyszłości, w tym Moskwy, w tekstach teoretycznych, np. *Умек из будущего* (1921-1922) czy *Радио будущего* (1921), oraz w wierszach *Город будущего* (1920), *Я и Россия* (1921), *Москва будущего* (1921) oraz *И позвоночные хребты...* (1922).

Obraz miasta w utworach Chlebnikowa jest skomplikowany i ideowo nieprzejrzysty. Wiąże się to z faktem eliptyczności tekstów poety, w których słowo niewypowiedziane jest paradoksalnie bardziej wyraziste, niż to podane wprost. Stąd jednoznaczny obraz miasta rzadko jest uchwytany i nie poddaje się jasnej ocenie, ponieważ niemal od razu po „wypłynięciu” na powierzchnię tekstu przeistacza się w bardziej globalny wątek cywilizacji, która z kolei nawiązuje do stojącego w opozycji motywu przyrody. Dlatego pod kątem ideowego nacechowania bardziej zasadne wydaje się badanie nie tyle pojęcia miasta, ile właśnie cywilizacji. Może być ona bowiem albo rozumna i uosabiać progres nauki i techniki, a także

radość z przekształcania świata, albo martwa, uprzedmiotowiona, mechaniczna, której towarzyszy cierpienie i śmierć⁵ (Pashkin 2002). Stąd wyrasta wyraźna już tym razem dychotomia między obrazem związanej z przyrodą „inteligentnej” przestrzeni przyszłości, wyłaniającej się z artykułu *Мы и дома*, a nieożywioną przestrzenią miejską z poematu *Журавль*, sprzyjającą krwawemu buntowi rzeczy, niosącemu zniszczenie i śmierć. Nasuwa się zatem wniosek, że miasto jako takie w twórczości poety jest pewnym punktem zerowym, przestrzenią neutralną, podatną na różnego rodzaju okoliczności, które wtórnie kształtują jej obraz (pozytywny lub nie). D. Pashkin określa wręcz Chlebnikowskie miasto mianem kameleona, przybierającego odpowiednią postać w zależności od panujących warunków (Pashkin 2002). Wydaje się więc, że czynnikiem kształtującym istotę miasta jest to, co go wypełnia, a więc „przedmioty” miejskiej użyteczności. I w zależności od tego, czy będą to bezduszne maszyny, czy też organicznie wyrastające z potrzeb człowieka domy, moralne oblicze miasta będzie uosobieniem albo zła, albo dobra.

Jeśli chodzi o architektoniczne wizje domów przyszłości, Chlebnikow szczegółowo opisuje je we wspomnianym wyżej artykule z 1915 r. *Мы и дома*. Jego projekty oraz ilustrujące je odręczne grafiki, wykonane prawdopodobnie między 1914 i 1915⁶ (Zhadova, 1976), nasycone biomorficznymi analogiami do żywych organizmów, bazują na krzywych płaszczyznach i nieregularnych kształtach (Shevnin 2012, 460), ale też mają wiele cech wspólnych z „typową” architekturą futurystyczną. Chlebnikow, w charakterystyczny dla siebie sposób nawiązując do dynamiki i technologicznej innowacyjności miejskiego utopizmu, zapowiada np. spopularyzowanie mobilnych szklanych sześciennych „izb”, które można będzie swobodnie transportować za pomocą dźwigów, statków czy pociągów, a następnie umieszczać w znajdujących się w każdym mieście metalowych konstrukcjach klastrowych w celu zapewnienia mieszkańcom miast swobody podróżowania. Poeta zwraca także szczególną uwagę na widok przestrzeni miejskiej z perspektywy lotu: *Прихорашивайте ваши крыши; уснащайте эти прически узкими булавками. Не на порочных улицах с их грязным желанием иметь человека, как вещь, на своем умывальнике, а на прекрасной и юной крыше будет толпиться люд* (Khlebnikov 1986, 595), co stanowi jednoznaczną paralelę do futurystów włoskich i rosyjskich konstruktywistów. W artykule poeta przewiduje również powstanie obiektów architektonicznych, takich jak dom-most, inaczej *mostoul* (мостоул), gdzie rdzeń *ul* miał pochodzić od słów *ulica*, *ul* itd.), dom-topola (дом-тополь), kształtem przypominający drzewo, dom-kielich, formą nawiązujący do kwiatostanu na długim żdźble, dom-włos (дом-волос) o plastycznej fasadzie, wijący się wzdłuż linii kolejowych czy dom-turka (дом-трубка), przypominający zwiniętą w rulon tkaninę (Khlebnikov 1986, 595-602). W późniejszym okresie, pomiędzy rokiem

⁵ <https://textarchive.ru/c-1938347-pall.html> (dostęp: 28.09.2022).

⁶ <https://ka2.ru/nauka/jadova.html> (dostęp: 28.09.2022).

1919 a 1922, w poezji Chlebnikowa jeszcze bardziej nasila się proces zacierania granic między przyrodą a domem, rozumianym jako lokum człowieka. Jednym z najbardziej wyrazistych rezultatów tego procesu jest wiersz z 1921 r. zatytułowany *Я и Россия*. Cały utwór stanowi dosłownie zrealizowaną metaforę, noszącą znamiona organicznej metamorfozy. Obrazuje on bowiem szereg zazębiających się pojęć, sukcesywnie zawężając ich krąg znaczeniowy: świat – miasto – dom – ciało/ja. Wydaje się, że wiersz jest niemal bezpośrednim nawiązaniem do tekstu *My i domy*, co sygnalizuje już wymowne podobieństwo tytułów obu utworów, wskazujących na utopijny charakter relacji między jednostką a zbiorowością (o ile w pierwszym tytule relacje te są oczywiste, o tyle w drugim wynikają ze stosunku pomiędzy jednostką jako mieszkańcem i domem jako ogółem urbanistycznej zabudowy) (Baak 2009, 321). W teoretycznym traktacie *My i domy* poeta ustanawia swoistą poetycką równość między miastem i domem. W swojej nowej odsłonie miasto zmienia orientację z poziomej na pionową (*рука времени повернет вверх ось зрения* – Khlebnikov 1986, 595), a głównym jego elementem staje się dach (*Крыша станет главное, ось стоячей* – Khlebnikov 1986, 595). Poprzez odwrócenie perspektywy i metonimię *pars pro toto* rozległa urbanistyczna przestrzeń zostaje zredukowana do obrazu skonkretyzowanej budowli. Mało tego, metafora Chlebnikowa sięga głębiej i nadaje temu domu-miastu cechy żywego organizmu – jego ściany i dachy są zdolne odbierać bodźce zmysłowe, a ich charakterystyka bezpośrednio odwołuje się do obrazów ludzkich organów:

- (1) Крыша [...] далека от грязных туч пыли. Она не желает, подобно мостовой, мести себя метлой из легких, дыхательного горла и нежных глаз; не будет выметать пыль ресницами и смывать со своего тела грязь черную губкой из легкого. (Khlebnikov 1986, 595)

Analogiczny zabieg występuje w wierszu *Я и Россия*, którego tekst warto przytoczyć w całości:

- (2) Россия тысячам тысяч свободу дала.
Милое дело! Долго будут помнить про это.
А я снял рубаху,
И каждый зеркальный небоскреб моего волоса,
Каждая скважина
Города тела
Вывесила ковры и кумачовые ткани.
Гражданки и граждане
Меня – государства
Тысячеоконных кудрей толпились у окон.
Ольги и Игоря,
Не по заказу

Радуюсь солнцу, смотрели сквозь кожу.

Пала темница рубашки!

(3) А я просто снял рубашку –

Дал солнце народам Меня!

Голый стоял около моря.

Так я дарил народам свободу,

Толпам загара. (Khlebnikov 1986, 149-150)

Na początku utworu podmiot liryczny, na zasadzie wyczuwalnego w pierwszych trzech wersach paralelizmu, utożsamia Rosję z samym sobą jako miastem-domem (Baak 2009, 321). Wielopoziomowa metafora świat – państwo – miasto – dom – ciało realizuje się w wierszu bardzo dosłownie. Podmiot, podobnie jak jego zdaniem Rosja wielu narodom, „daje wolność” mieszkańcom swego ciała, kiedy zrzuca z siebie „ciemnicę – koszulę”. Obdarowuje ich wówczas szczęściem, światłem słonecznym i wolnością. Warto zaznaczyć, że obraz ciała z jednej strony zaczyna nieskończenie mnożyć się w tworzącej go zbiorowości (*Гражданки и граждане / Меня / Тысячеоконных кудрей толпились у окон*) na zasadzie swoistej implozji, z drugiej zaś rozrasta się w przeciwnym kierunku, gwałtownie rozszerzając swój zasięg semantyczny, poczynawszy od domu (*небоскреб моего волоса*), poprzez miasto (*Города тела*), a kończąc na państwie (*граждане / Меня – государства*), lub szerzej – całym świecie (*Так я дарил народам свободу*). Charakterystyczny motyw stopniowego rozrastania się metafory w różnych kierunkach przypomina organiczny wzrost materii i bardzo wyraźnie nawiązuje do wspomnianej już analitycznej metody Filonowa, organizującej proces powstania formy artystycznej analogicznie do kiełkującego ziarna pszenicy lub rozwijającego się pąku (Shevnin 2012, 460). Istotnym elementem krajobrazu owej miejskiej cielesności jest instalacja architektoniczna zaczerpnięta bezpośrednio z tekstu *Мы и дома*, a mianowicie wspomniane już domy-włosy (*зеркальный небоскреб моего волоса; государства / Тысячеоконных кудрей*). Brak konstrukcyjnej stabilności zarówno w tym, jak i w pozostałych architektonicznych projektach Chlebnikowa ze względu na ich wegetatywny, organiczny charakter, sytuje wypracowany przez poetę zwielokrotniony obraz państwa – miasta – domu – ciała jako przeciwstawiający się ograniczeniom czasoprzestrzennym (Baak 2009, 219).

W świetle przytoczonych wcześniej argumentów teoretycznych, a także biorąc pod uwagę specyfikę warsztatu twórczego Chlebnikowa, z dużym prawdopodobieństwem należy stwierdzić, że skomplikowane współzależności przestrzenne w wierszu *Я и Россия*, które J. van Baak określa mianem metamorfóz zachodzących między makro i mikrokosmosem (Baak 2009, 321), rzutują również na samą strukturę tekstu poetyckiego. Przez strukturę w tym przypadku zapewne rozumieć należy głównie wszelakie przekształcenia prozodyjne, na co pośrednio wskazuje sam poeta w artykule *Мы и дома*, porównując ulice miast do wersów o określonym metrum:

- (4) Будто красивые» современные города на некотором расстоянии обращаются в ящик с мусором. Они забыли правило чередования в старых постройках (греки, ислам) сгущенной природы камня с разреженной природой – воздухом, [...] вещества с пустотой; то же отношение ударного и неударного места – сущность стиха. (Khlebnikov 1986, 596)

Wiersz *Я и Россия* należy do późnego etapu twórczości Chlebnikowa. Pod względem schematu wersyfikacyjnego, który w tym przypadku jest niezwykle skomplikowany i niejednoznaczny, można przyporządkować go do tzw. wiersza heteromorficznego, którego Chlebnikov, obok A. Vvedenskogo, był najważniejszym przedstawicielem (Orlitskiy 2021, 17). Wiersz taki stanowi skomplikowaną odmianę logaedów. Bazuje na ciągłej i nieprzewidywalnej zmianie metrum w jak najkrótszych fragmentach tekstu – występuje nawet po kilka wzorców metrycznych w ramach jednego wersu (Orlitskiy 2021, 17-18). W analizowanym wierszu metrum jest bardzo rozchwiane. Na pierwszy rzut oka, gdyby nie podział na wersy, tekst mógłby uchodzić za ledwie zrytmizowaną prozę. Głębsza analiza wykazuje jednak pewne zależności, które widać dopiero po rozłożeniu tekstu na stopy. Otóż niemal wszystkie wersy, składające się z więcej niż siedmiu sylab, można uznać za przykład wiersza tonicznego, czyli nienumerycznego wzorca, zakładającego różną liczbę sylab w każdym wersie. Oczekiwanie rytmiczne realizuje się tu poprzez tzw. ikty, czyli miejsca padania akcentu. Akcenty te mogą być rozmieszczone w nieregularnych odstępach, ale ich ogólna liczba w poszczególnych wersach musi być jednakowa (Gasparov 1974, 16). W zależności od liczby sylab nieakcentowanych pomiędzy „iktami”, wiersz toniczny można podzielić na kilka rodzajów: „dolnik” (дольник), „taktowik” (тактовик) i wiersz akcentowy (акцентный стих) (Gasparov 1974, 44-45). W analizowanym przypadku można mówić o drugim typie, mieszczącym od dwóch do trzech sylab nieakcentowanych między miejscami padania akcentu. Wiersz toniczny realizuje się na zasadzie porównania następujących po sobie wersów pod kątem liczby „iktów”. W danym przypadku porównanie takie jest niemal niewykonalne. Mimo to można dostrzec pewne podobieństwa, które jednak zachodzą nie pomiędzy bezpośrednio sąsiadującymi wersami. Daje się bowiem zaobserwować pewien schemat występowania form toniczných z korespondującą liczbą sylab akcentowanych. Otóż, o ile dwa bezpośrednio po sobie następujące pierwsze wersy mogą zostać uznane za pięcioiktowy „taktowik”, o tyle wers czwarty, siódmy, dziesiąty i trzynasty zdają się ze sobą korespondować, tworząc układ czteroiktowych „taktowików” (tylko w czwartym wersie miejsc akcentowanych jest o jedno więcej niż w pozostałych). Swoistej przewidywalności schematu budowy wiersza dodaje jeszcze fakt, że w liniijkach od 2 do 14 po każdym dłuższym wersie sylabicznym następują dwa krótsze, najprawdopodobniej sylabotoniczne, nierzadko w zaskakujący sposób formalnie korespondujące ze sobą. W ten sposób wers 5 i 6 to daktyle z kataleksą w ostatniej stopie, wers 8 i 9 to amfibrachy, tym razem z hiperkataleksą

w pierwszym z nich, a wersy 11 i 12 to pod względem budowy kopia wersów 5 i 6. Jeśli wziąć pod uwagę fakt, że przeplatające się w wierszu systemy wersyfikacyjne utożsamiają z jednej strony tradycję ludową (wiersz toniczny), z drugiej zaś klasyczną (wiersz sylabotoniczny), a ponadto oba zanurzone są w heteromorficznej, a więc stosunkowo chaotycznej konwencji, fonetycznie przypominającej naturalne intonacje mowy, a graficznie nieregularne, choć powtarzalne kształty rośliny, to można dojść do wniosku, że rytm wiersza, rozumiany jako metrum, istotnie dopełnia organicznego obrazu przestrzeni Chlebnikowskiego miasta – domu.

Pomimo niejednoznacznego obrazu miejskiej przestrzeni w twórczości Chlebnikowa w poszczególnych tekstach można wyróżnić takie jej przejawy, które doskonale wpisują się w dyskurs nie tylko organicznej tendencji konstruktivistycznej, lecz także globalnego nurtu futurystycznego w architekturze. Wyróżnione obrazy metaforyczne pozostają spójne z cechami formalnymi tekstu, takimi jak np. rytm. Te ostatnie z kolei, co charakterystyczne dla tekstów futurystycznych, na równi z semantyką uczestniczą w procesach znaczeniowótórczych.

Bibliografia

- БААК, J. van (2009), *The house in Russian literature. A mythopoetic exploration*. Amsterdam.
- БОВРИНСКАЯ, YE. (2016), „Krasota i neobkhodimost' nasiliya”. *Mifopoetika rannego futurizma*. W: *Iskusstvovznaniye: Zhurnal po istorii i teorii iskusstva*. 1 (2), 194-215. [Бобринская, Е. (2016), «Красота и необходимость насилия». *Мифопоэтика раннего футуризма*. В: *Искусствознание: Журнал по истории и теории искусства*. 1 (2), 194-215]
- GASPAROV, M. L. (1974), *Sovremennyy russskiy stikh. Metrika i ritmika*. Moskva. [Гаспаров, М. Л. (1974), *Современный русский стих. Метрика и ритмика*. Москва.]
- ГЫБИНА, М. М. (2012), *Enriko Prampolini kak teoretik arkhitekturnogo futurizma pervoy i vtoroy volny*. W: MARKHI (AMIT). 3 (20), 1-15. [Гыбина, М. М. (2012), *Энрико Прампolini как теоретик архитектурного футуризма первой и второй волны*. В: МАРХИ (AMIT). 3 (20), 1-15.]
- KASACK, W. (1996), *Leksykon literatury rosyjskiej XX wieku*. Wrocław.
- KAZARIN, Y. (1999), *Poeticheskiy tekst kak sistema*. Yekaterinburg. [Казарин, Ю. (1999), *Поэтический текст как система*. Екатеринбург.]
- ХЛЕБНИКОВ, V. (1986), *Tvoreniya*, Polyakov, M. (ed.). Moskva. [Хлебников, В. (1986), *Творения*, Поляков, М. (ред.). Москва.]
- KOVTURN, Y. F. | POVELIKHINA, A. V. (1976), „Utes iz budushchego”. *Arkhitekturnyye idei Velimira Khlebnikova*. W: *Tekhnicheskaya estetika*. 5-6, 40-42. [Ковтун, Е. Ф. | Повелихина, А. В. (1976), «Утес из будущего». *Архитектурные идеи Велимира Хлебникова*. В: *Техническая эстетика*. 5-6, 40-42.]
- LEVINTON, G. A. (2017), *Stat'i o poezii russkogo avangarda. Khel'sinki*. [Левинтон, Г. А. (2017), *Статьи о поэзии русского авангарда*. Хельсинки.]
- LODDER, C. (1987), *Russian constructivism*. London.
- LOGINOV, S. S. | ZADVERNYUK, L. V. (2017), *Sovremennyye vidy futurizma v arkhitekture*. W: Malykh, I. I. | Luchkova, V. I. (eds.), *Novyye idei novogo veka*. T. I. Khabarovsk, 245-251.

- [Логинов, С. С. | Задвернюк, Л. В. (2017), Современные виды футуризма в архитектуре. В: И. И. Малых | В. И. Лучкова (ред.), Новые идеи нового века. Т. I. Хабаровск, 245-251.]
- MEDRISH, D. (1974), Struktura khudozhestvennogo vremeni v fol'klore i literature. W: Yegorov, B. (ed.), Ritm, prostranstvo i vremya v literature i iskusstve. Leningrad, 121-143. [Медриш, Д. (1974), Структура художественного времени в фольклоре и литературе. В: Егоров, Б. (ред.), Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Ленинград, 121-143.]
- ORLITSKIY, Y. B. (2021), Stikhoslozheniye noveyshey russkoy poezii. Moskva. [Орлицкий, Ю. Б. (2021), Стихосложение новейшей русской поэзии. Москва.]
- PASHKIN, D. A. (2002), Evolyutsiya i genezis urbanisticheskikh motivov v tvorchestve Velimira Khlebnikova. W: Arenzon, Ye. | Glinin, G. (eds.), Vestnik Obshchestva Velimira Khlebnikova. Moskva, 91-121. [Пашкин, Д. А. (2002), Эволюция и генезис урбанистических мотивов в творчестве Велимира Хлебникова. В: Арензон, Е. | Глинин, Г. (ред.), Вестник Общества Велимира Хлебникова. Москва, 91-121.] URL: <https://textarchive.ru/c-1938347-pall.html> (dostęp: 28.09.2022).
- POLLAK, S. (1971), Srebrny wiek i później. Szkice o literaturze rosyjskiej. Warszawa.
- POMOGAYEVA, Y. Y. | POLINKOVA-SARYCHEVA, Y. V. | KHRAMOVA, M. V. (2016), Futuristicheskaya kompozitsiya kak napravleniye formirovaniya fantazijnogo predstavleniya v risunke. W: Potentsial intellektual'no odarennoy molodezhi – razvitiyu nauki i obrazovaniya. Materialy V Mezhdunarodnogo nauchnogo foruma molodykh uchenykh. Astrakhan', 104-106. [Помогаева, Е. Ю. | Полинкова-Сарычева, Е. В. | Храмова, М. В. (2016), Футуристическая композиция как направление формирования фантазийного представления в рисунке. В: Потенциал интеллектуально одаренной молодежи – развитию науки и образования. Материалы V Международного научного форума молодых ученых. Астрахань, 104-106.]
- PROKOF'EVA, V. Y. (2005), Kategoriya prostranstvo v khudozhestvennom prelomlenii: lokusy i toposy. W: Vestnik Orenburgskogo gosudarstvennogo universiteta. 11, 87-94. [Прокофьева, В. Ю. (2005), Категория пространство в художественном преломлении: локусы и топосы. В: Вестник Оренбургского государственного университета. 11, 87-94.]
- SANT'ELIA, A. (1914), Manifest futurystyczny Architektura futurystyczna. W: rewolt.worldpress.com. URL: <https://rewolta.wordpress.com/2007/09/11/antonio-santelia-manifest-futurystyczny-architektura-futurystyczna-11-lipca-1914/> (dostęp: 25.09.2022).
- SAPAROV, M. (1974), Ob organizatsii prostranstvenno-vremennogo kontinuumu khudozhestvennogo proizvedeniya. W: Yegorov, B. (ed.), Ritm, prostranstvo i vremya v literature i iskusstve. Leningrad 85-103. [Сапаров, М. (1974), Об организации пространственно-временного континуума художественного произведения. В: Егоров, Б. (ред.), Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Ленинград, 85-103.]
- SHEVNIN, Y. V. (2012), Obrazy setchatoy arkhitektury i goroda budushchegov tvorchestve Velimira Khlebnikova. W: Terekhina, V. (ed.), Velimir Khlebnikov v novom tysyacheletii. Moskva, 459-470. [Шевнин, Ю. В. (2012), Образы сетчатой архитектуры и города будущих творчестве Велимира Хлебникова. В: Терехина, В. (ред.), Велимир Хлебников в новом тысячелетии. Москва, 459-470.]
- SKANSI, L. (2007), Form, Style, History, Autonomy: Rimt v arhitekture. W: Fabrications. The journal of the Society of Architectural Historians, Australia and New Zeland. 17 (2), 92-115.
- VINOKUR, G. (1990), Futuristy – stroiteli yazyka. W: Stepanova, G. (ed.), Filologicheskiye issledovaniya. Moskva, 14-22. [Винокур, Г. (1990), Футуристы – строители языка. В: Степанова, Г. (ред.), Филологические исследования. Москва, 14-22.]
- VORON, P. A. (2018), „Usadebnyy topos” i „gorod budushchego” v tvorchestve Velimira Khlebnikova. W: Nauchnyy elektronnyy zhurnal Artikel't. 31 (3), 69-78. [Ворон, П. А. (2018), «Усадебный топос» и «город будущего» в творчестве Велимира Хлебникова. В: Научный электронный журнал Артикульт. 31 (3), 69-78.]

ZHADOVA, L. A. (1976), Tolpa prozrachno-chistykh sot. W: Nauk i zhizn'. 8, 102-107. [Жадова, Л. А. (1976), Толпа прозрачно-чистых сот. В: Наук и жизнь. 8, 102-107.] URL: <https://ka2.ru/nauka/jadova.html> (dostęp: 28.09.2022).

ZHADOVA, L. A. (1988), Tatlin. New York.

ŻUCHOWSKA, M. J. (2013), Rysunek jako wyraz intencji architekta. W: Pretekst. Zeszyty Katedry Architektury Mieszkaniowej. IV. 68-73.