

Erazm Kuźma

Świadomość języka polskiego i niemieckiego ekspresjonizmu : próba porównania

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 65/2, 157-199

1974

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

ZAGADNIENIA JĘZYKA ARTYSTYCZNEGO

Pamiętnik Literacki LXV, 1974, z. 2

ERAZM KUŻMA

ŚWIADOMOŚĆ JĘZYKOWA POLSKIEGO I NIEMIECKIEGO EKSPRESJONIZMU PRÓBA PORÓWNAANIA *

W nowszej literaturze świadomość językowa tworzy systemową całość z poetyką sformułowaną jak i immanentną, tzn. że między świadomością językową a świadomością, którą tu ogólnie nazywam świadomością poetyką, istnieje współzależność¹. Z koncepcji języka płyną dyrektywy metodologiczne dla poezji i odwrotnie: koncepcja poezji ukierunkowuje świadomość językową. Z tego uwikłania wynika wniosek, że rozpoznanie świadomości językowej ekspresjonizmu może pomóc w wyjaśnieniu, co jest poetyką tego nurtu, a co nią nie jest. Wobec dotychczasowej wieloznaczności tego pojęcia byłby to znaczny postęp². Dalej: świadomość językowa wiąże się najściślej z problematyką filozoficzną, zwłaszcza z teorią poznania, można więc poprzez określenie koncepcji języka dojść do dokładniejszego ustalenia światopoglądu ekspresjonistycznego, co znowu nie jest bez znaczenia przy ustalaniu zarówno poetyki jak i granic czasowych okresu historycznoliterackiego³. Wreszcie porównanie świadomości języ-

* Artykuł ten jest zamknięciem pewnych wątków myślowych przedstawionych w mojej pracy: *Koncepcja języka poetyckiego w teoriach polskiego ekspresjonizmu*. (Grupa „Zdroju”). „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 1.

¹ O związkach między koncepcjami językoznawczymi a poetyckimi zob. m. in. prace w zbiorze: *Język i poezja. Z dziejów świadomości XVIII wieku*. Wrocław 1970. — Z. Kopczyńska, *Poezja i język w wypowiedziach Kazimierza Brodzińskiego i Leona Borowskiego*. W zbiorze: *Studia z teorii i historii poezji*. Pod redakcją M. Głowińskiego. Seria 2. Wrocław 1970.

² Ostatnią znaną mi próbą przedstawienia i przewyciężenia tych trudności przez ustalenie genotypu poetyki ekspresjonistycznej na przykładzie antologii *Menschheitsdämmerung* jest książka: R. P. Newton, *Form in the „Menschheitsdämmerung”. A Study of Prosodic Elements and Style in the German Expressionist Poetry*. Hague 1971.

³ W najpełniejszym dotychczas studium na temat ekspresjonistycznego światopoglądu, W. Stuyver *Deutsche expressionistische Dichtung im Lichte der Philo-*

kowej w Niemczech i w Polsce powinno wyjaśnić, w jakim stopniu zjawiska literackie w obu tych kręgach kulturowych mogą być traktowane jako pokrewne i co właściwie w Polsce należałoby nazywać ekspresjonizmem.

O istnieniu świadomości językowej można mówić w takiej sytuacji, w której język staje się przedmiotem refleksji. Z tego wynika, że głównym przedmiotem badań będą wypowiedzi pozapoetyckie, a z poetyckich (literackich) tylko te, które refleksję taką zawierają. Tak rozumiana świadomość językowa może być uporządkowana ilościowo i jakościowo. Ilościowo — bo ważna jest w ogóle częstotliwość refleksji na temat języka. Wzrost tej częstotliwości świadczy o stopniowym uprzedmiotowianiu się języka, o tym, że staje się on materią poetycką, nawet wtedy, gdy treść refleksji temu przeczy, gdy mówi się o zasadzie bezpośredniości, o docieraniu do istoty rzeczy mimo języka.

Uporządkowanie jakościowe, które tu proponuję, wynika z trzech głównych typów więzi między językiem, myśleniem i rzeczywistością⁴: 1) język jest wtórny wobec myślenia i oba te elementy są wtórne wobec rzeczywistości; 2) język jest równoznaczny z myśleniem i oba te elementy są adekwatne do rzeczywistości; 3) język jest prymarny wobec myślenia i oba te elementy są prymarne wobec rzeczywistości. Naturalnie typologia powyższa nie orzeka o tym, jak jest naprawdę, dyktuje ją po prostu sama publicystyka ekspresjonizmu. Jednak wyobrazić sobie trzeba, że układy między elementami język—myśl—rzeczywistość mogą być o wiele bardziej skomplikowane⁵ — i są. W ekspresjonizmie komplikacje te zależą głównie od ostrości podziałów: język ogólny — język poetycki; rzeczywistość materialna — rzeczywistość duchowa.

Uprzedzając szczegółowe rozważania tu stwierdzić trzeba, że różnica świadomości językowej między polskim a niemieckim ekspresjonizmem jest znaczna, i to zarówno rozpatrywana od strony ilościowej jak od strony jakościowej. Wynika to w dużej mierze z odmiennej tradycji obu literatur. Od tego więc należy zacząć.

Odmienność tradycji myślenia o języku w Niemczech i w Polsce

Wiele racji jest w stwierdzeniu Tadeusza Peipera:

Nasz wiek XIX, który sięga dla mnie zawsze do r. 1914, dał kilka zaledwie wypowiedzi się artysty o pracy artysty. Nie ma chyba kraju, w któ-

sophie der Gegenwart (Amsterdam 1939), brak rozważań na temat świadomości językowej czy filozofii języka.

⁴ Zob. H. Blumenberg, *Sprachsituation und immanente Poetik*. W zbiorze: *Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*. München 1966.

⁵ Zob. np. R. Ingarden, *Spór o istnienie świata*. T. 1. Warszawa 1960, rozdz. 3—5.

rym by ta dziedzina była tak zaniedbana jak u nas. [...] sztuka polska rozwijała się poza ogólną pracownią europejską; [...] ⁶.

Sąd ten odnieść można również do tradycji myślenia o języku. Zaczyna się ona dość późno i cechą jej jest brak ciągłości.

Poetyckie myślenie o języku i językowe myślenie o poezji zaczyna się w Niemczech wcześniej, mianowicie w epoce baroku, która wydała całą plejadę twórców-teoretyków. XVII-wieczny „warsztat słowa” (termin W. Kaysera) bywał często określony chłodnym, intelektualnym obliczeniem wartości litery, głoski, sylaby, wyrazu, metafory, zdania ⁷. Niemiecki ekspresjonizm nawiązywał pośrednio i bezpośrednio do barokowego myślenia o języku. Świadomość tego związku widoczna jest u pisarzy ekspresjonizmu, co podchwyciono natychmiast w pierwszych syntezach, przy opisie nowego nurtu posługując się paralelą baroku ⁸.

Polski barok nie przekazał nam podobnie bujnej refleksji, a ponadto nasi ekspresjoniści mieli o nim złą opinię. Przybyszewski mówił np. o baroku jako o „jałowym wydeciu się obumierającego renesansu”; barok jest dla niego objawem rozkładu materii, która triumfowała w poprzedniej epoce ⁹. Tradycję świadomości językowej dotyczącej polszczyzny zaczyna dopiero epoka następna, Oświecenie, ale i ona, jak wszystkie epoki oskarżane o racjonalizm, odrzucana była przez ekspresjonistów. Losy polityczne zresztą sprawiły, że oświeceniowe myślenie o języku, które miało wszelkie zadatki późniejszego rozwoju, skierowane zostało „na tory prawie wyłącznie normatywne i purystyczne” ¹⁰. Takie wykoślenie — oprócz innych czynników — wpłynęło na poezję, której też przypisano przede wszystkim funkcję instrumentalną i normatywną.

Tymczasem koncepcja języka i poezji w Niemczech rozwijała się w innym kierunku i w harmonijnym przejściu od Oświecenia — przez okres burzy i naporu — do romantyzmu. Ciąg ten wyznaczony jest nazwiskami: Kant — Herder — Humboldt — Schiller — Fichte — Novalis — Hölderlin; zdążył on do trzeciej formuły z wymienionych we wstępie. Znamienne, że u Kanta, uważanego zwykle za typowego reprezentanta

⁶ T. Peiper, *Tędy. Nowe usta*. Kraków 1972, s. 335, 336.

⁷ G. R. Hocke, *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst. Beiträge zur vergleichenden europäischen Literaturgeschichte*. Hamburg 1959, s. 112.

⁸ Zob. np. F. J. Schneider, *Der expressive Mensch und die deutsche Lyrik der Gegenwart. Geist und Form moderner Dichtung*. Stuttgart 1927, rozdz. *Die barocke Ausdruckslyrik*.

⁹ S. Przybyszewski, *Powrotna fala. Naokoło ekspresjonizmu*. „Zdrój” t. 2 (1918), z. 6.

¹⁰ M. Rudnicki, *Językoznawstwo polskie w dobie Oświecenia*. Poznań 1956, s. 29; zob. też s. 24.

Oświecenia, badacze doszukują się dzisiaj pierwiastków romantycznych¹¹, a Walter H. Sokel, autor głośnej monografii o ekspresjonizmie, w nim znajduje przesłanki dla późniejszego procesu autonomizacji języka i odprzedmiotowania poezji¹². W istocie, Kantowskie kategorie intelektu, wywiedzione z tabeli sądów, mają charakter językowy¹³ oraz tę właściwość, że świata nie odtwarzają, lecz go konstruuja (i fałszują). Rozróżnienie zaś atrybutu estetycznego i logicznego, związanie atrybutu estetycznego ze sztuką — uprawniało do wykonstruowania dla poezji określonego programu. A więc, po pierwsze, zadaniem poezji nie jest przedstawianie świata ani mówienie prawdy, ani nauczanie — lecz tworzenie piękna. Po drugie, warunkiem tego piękna jest doskonała forma. Po trzecie, doskonała forma zasadza się na polisemiczności znaku: nie jest on wyczerpywalny logicznie¹⁴. Po czwarte, poezja bardziej odprzedmiotowana ma przewagę nad poezją mniej odprzedmiotowaną; jej piękno jest wolne, tej drugiej — zależne¹⁵.

Że tak właśnie odczytywano Kanta, świadczy przykład Schillera; z kolei zaś na Schillera, zwłaszcza na jego wczesną twórczość powoływali się ekspresjoniści. Otóż Schiller w *Listach o estetycznym wychowaniu człowieka* wskazuje na Kanta jako na źródło swych poglądów (list 1), a następnie rozwija jego pomysły (zwłaszcza w liście 22). Píše tam:

W prawdziwie pięknym dziele sztuki treść powinna być niczym, forma zaś wszystkim, albowiem jedynie przez formę działa ono na całego człowieka, [...]. Istnieje wprawdzie piękna sztuka namiętności, ale pojęcie pięknej sztuki namiętnej jest wewnątrznie sprzeczne, albowiem nieuniknionym skutkiem piękności jest wolność od namiętności. Nie mniej sprzecznym wewnątrznie jest pojęcie sztuki pięknej nauczającej (dydaktycznej) lub naprawiającej (moralnej), nic bowiem bardziej nie sprzeciwia się pojęciu piękna niż nadawanie umysłowi pewnej określonej dążności¹⁶.

Koncepcja języka jako systemu modelującego wyraźniejsza jest u Herdera, a przede wszystkim u Humboldta¹⁷. Wpływała ona także na przeświadczenie, że poezja nie odzwierciedla świata, nie jest instrumentem

¹¹ Zob. np. W. JuszczaK, *Mroczne źródło poznania*. „Teksty” 1973, nr 1.

¹² W. H. Sokel, *Der Literarische Expressionismus. Der Expressionismus in der deutschen Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts*. München 1960, s. 21.

¹³ Zob. R. Ingarden, *Z teorii języka i filozoficznych podstaw języka*. Warszawa 1972, s. 63.

¹⁴ I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia*. Przełożył J. Gałęcki. Warszawa 1964, s. 242.

¹⁵ Zob. *ibidem* rozważania o muzyce (s. 106) i wyjaśniający przypis tłumacza.

¹⁶ F. Schiller, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy*. Przełożyli I. Krońska i J. Prokopiuk. Warszawa 1972, s. 131, 132.

¹⁷ Zob. Z. Kopczyńska, „Poezja jest sztuką przez język”. W zbiorze: *Język i poezja*. — A. Schaff, *Język a poznanie*. Warszawa 1964.

pozaartystycznych celów, „poezja jest sztuką przez język”, jej zadaniem jest m. in. ujawnienie swej autonomii i swoich praw wyrastających z rzeczywistości językowej¹⁸. Humboldt w ogóle odrzucał zasadę mimesyzmu, pisał, że sztuka to „rozbitcie Natury jako rzeczywistości i zrekonstruowanie jej jako wytworu fantazji”¹⁹. Sąd ten, zupełnie zbieżny z poglądami Kanta²⁰, konsekwentnie prowadził do wniosku, że sztuka jest „światem w świecie” (takie sformułowanie można rzeczywiście znaleźć u Hölderlina), a w końcu, że świat sztuki jest nadrzędny wobec świata rzeczywistego.

Tu jeszcze raz odwołajmy się do Schillera, który wiele zawdzięczał także Humboldtowi. Właśnie w liście do niego pisał Schiller, że marzy o stworzeniu „poematu absolutnego”, w którym wygaszone ma być wszystko co ziemskie, a pozostać „czyste światło, czysta wolność, czysta siła”²¹. W pochodzącej zaś z tego samego czasu rozprawie *O poezji naiwnej i sentymentalnej* rozróżnia poezję pokrewną sztukom plastycznym i drugą — pokrewną muzyce. Ta druga istnieje nie tyle przez zaktywizowanie warstwy brzmieniowej języka, ile przez odprzedmiotowanie go i uruchomienie wszystkich wieloznaczności²².

Również Novalis — a ekspresjoniści uważali go za swego duchowego przodka — marzył o poezji muzyczno-językowej, która wskazywałaby na siebie samą, a nie na świat istniejący poza nią. Tak wyobrażał sobie tę poezję:

Opowiadania bez związku, jednakże kojarzone jak sny. Poematy — tylko ładnie brzmiące i pełne pięknych słów — ale także bez sensu i związku — najwyżej pojedyncze zwrotki zrozumiałe — powinny one być tylko jakby ułamkami najróżnorodniejszych rzeczy. Prawdziwa poezja niechby miała co najwyżej w całości sens alegoryczny i działanie pośrednie jak muzyka²³.

Jeszcze silniej świadomość językową awangardowych nurtów w Niemczech kształtowała tradycja poezji i teorii Hölderlina. Na jego prekursorstwo wskazywał Gottfried Benn²⁴, a jedna z koncepcji językowych ekspresjonizmu, mianowicie ta, którą proponował Wilhelm Michel — o czym później — wywiedziona została wprost z Hölderlina. Jego kon-

¹⁸ K o p c z y ń s k a, „Poezja jest sztuką przez język”, s. 84.

¹⁹ Cyt. za: K. E. Gilbert, H. Kuhn, *A History of Esthetic*. Blomington 1954, s. 355.

²⁰ K a n t, *op. cit.*, s. 242.

²¹ Cyt. za: E. Lohner, *Die Lyrik des Expressionismus*. W zbiorze: *Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien*. Bern 1969, s. 119.

²² S c h i l l e r, *op. cit.*, s. 358.

²³ Novalis, *Briefe und Werke*. T. 3. Berlin 1943, s. 628. Cyt. za zbiorem: *Ein deutsches Lesebuch*. T. 2: 1786—1832. Hamburg 1960, s. 277.

²⁴ G. Benn, *Einleitung*. W antologii: *Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts*. München 1963, s. 10.

cepcje syntetyzowały wiele usiłowań romantycznych. Rzeczywistość była według niego światem form (pojmwanych po arystotelesowsku), sztuka zaś homologią rzeczywistości, też istniejącą dzięki formie. Sztuka jest „światem w świecie”, który powstaje przez nadanie temu, co nieorganiczne, materiałowi — kształtu. Kształt ów jest racjonalny, logiczny, obliczalny i obiektywny. Naśladowanie rzeczywistości byłoby bezsensowne, jako że prawda poetycka, artystyczna tkwi nie w materiale, ale w sposobie jego ułożenia, w formie. Obiektywizacja, formalizacja poezji dokonuje się poprzez język, tylko bowiem za pomocą języka może poeta przekazać czytelnikowi swoje doznania, zobiektywizować je. W ogóle: źródłem języka jest potrzeba wyzwolenia się od doznań, potrzeba refleksji, pośredniości. Poeta nie jest jednak twórcą języka, on z zastanego materiału językowego tworzy mowę poetycką przez tworzenie nowych znaczeń. Jest on więc twórcą w tym sensie, że za pomocą formy języka opanowuje coraz to nowe przestrzenie życia, bo wszystko — zdaniem Hölderlina — co jest możliwe do nazwania, możliwe jest też do opanowania²⁵.

Polski romantyzm, do którego nasi ekspresjoniści nawiązywali, i to znacznie częściej oraz bardziej programowo, niż to czynili ekspresjoniści niemieccy w odniesieniu do swego — nie wykształcił ani podobnej jak wyżej omówiona koncepcji języka, ani podobnej estetyki. Dodać zaś jeszcze trzeba, że polscy ekspresjoniści swoiście spreparowali romantyzm stosownie do swoich potrzeb. Odwoływali się do Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego, ale akceptowali tylko ich twórczość mistyczną. Przybyszewski, który uznał Słowackiego za pierwszego i najwybitniejszego ekspresjonistę — dzielił jego twórczość na impresjonistyczną i ekspresjonistyczną; odrzucał tę pierwszą, przyjmował drugą, która, jego zdaniem, obejmuje tylko ostatni okres, genezyjski²⁶.

Recepcja romantyzmu wśród ekspresjonistów była w ogóle dość skomplikowana. Najpierw „Zdrojowi” patronował — za sprawą Przybyszewskiego — Adam Mickiewicz. Było to przedłużeniem sytuacji jeszcze modernistycznej, gdy Przybyszewski teorię „nagiej duszy” wywodził z wykładów o literaturze słowiańskiej. Zresztą w swej summie przedekspresjonistycznej, *Szlakiem duszy polskiej*, całą Młodą Polskę wywodzi z romantyzmu, tak jak później będzie to robił w odniesieniu do ekspresjonizmu. Mówi tu już jednak nie tylko o Mickiewiczu, ale i o Słowackim, wreszcie o sobie jako o kontynuatorze Słowackiego²⁷. Ale w słowie wstępnym do zeszytu 1 „Zdroju”, aczkolwiek wymienia się Mickiewicza,

²⁵ Zob. R. Reschke, *Aspekte einer Hölderlinischen Ästhetik*. „Weimarer Beiträge” 1973, nr 6.

²⁶ S. Przybyszewski, *Ekspresjonizm, Słowacki i „Genezis z Ducha”*. Poznań 1918, rozdz. 7.

²⁷ S. Przybyszewski, *Szlakiem duszy polskiej*. Poznań 1917, s. 116.

Słowackiego i Norwida, tylko ten pierwszy jest obszernie cytowany. Także w następnych zeszytach pojawiają się liczne fragmenty, cytowane jako „przerywniki”, z jego mistycznych wypowiedzi. Był to chwyt obliczony na zaszachowanie krytyki wielkopolskiej: któż odważy się zaatakować „Zdrój” wypływający z ducha wieszczą?

Tak więc wpływ Mickiewicza na świadomość językową ekspresjonistów nie był wielki, z obu przyczyn już tu wspomnianych: stosunkowo mało jest w jego twórczości refleksji na temat języka, a i z tych ekspresjoniści wybierali tylko niektóre, z ostatnich dwóch kursów *Literatury słowiańskiej*.

Świadomość językowa Mickiewicza rozwijała się jakby na dwóch planach: racjonalnym, gdy dokonywał on obserwacji na materiale języka, i irracjonalnym, gdy mówił o duchowym pierwiastku języka. Najpierw przeważa pierwszy plan. Np. w *Objaśnieniach do poematu opisowego „Zofijówka”* (1822) poezja jest jeszcze rozumiana przede wszystkim jako twór językowy, a wielkość poety (Trembeckiego) — mierzona jego kompetencjami językowymi. Ostatnim echem tej racjonalnej postawy jest pierwszy wykład *Literatury słowiańskiej* (1840), w którym mowa o „słowie twórczym”, wynikającym z wszechstronnej znajomości języka²⁸. Jednakże już znacznie wcześniej w poezji Mickiewicza pojawia się koncepcja słowa-logosu, które nie ma w zasadzie charakteru językowego i jest atrybutem Boga (*Oda do młodości*, *Reduta Ordona*). Artysta sięgający po nie popełnia grzech — *hybris* — i ponosi karę (Konrad w *Dziadach*). Pojawia się też pierwsza formuła układu język—myśl—rzeczywistość: język zniekształca myśl, a uczucie „tylko dymi przez słowa” (*Wielka Improwizacja*).

W miarę jak Mickiewicz zmienia swe założenia teoriopoznawcze, gdy źródło prawdy stanowi dla niego już nie rozum i nawet nie uczucie, lecz intuicja²⁹, język coraz częściej jest przez niego rozumiany jako twór duchowy, któremu wszystko, co racjonalne (np. gramatyka) — szkodzi³⁰. Wtedy też wyraz oddzielony zostaje od słowa; jest on martwy (jak litera, gramatyka, doktryna, forma), słowo natomiast jest żywe, ale nie ma już charakteru językowego. Jest słowem-logosem, siłą sprawczą, która ujawnia się w języku, ale także w nauce, polityce, działaniu. Bytuje ono w człowieku i w tym sensie jest ludzkie, ale dane jest przez Boga:

duch, który pracuje, który się podnosi, który nieustannie szuka Boga, otrzymuje przez to samo światło wyższe, tak zwane słowo; a człowiek, który je otrzymał, staje się objawicielem³¹.

²⁸ A. Mickiewicz, *Dziela*. Wydanie Jubileuszowe. T. 8. Warszawa 1955, s. 14.

²⁹ Np. *ibidem*, t. 11, s. 173 n., 337 n.

³⁰ *Ibidem*, s. 483—484.

³¹ *Ibidem*, s. 18.

Nie jest więc słowo przedstawieniem myśli; Mickiewicz stwierdza to wyraźnie³². Kiedy zaś mówi o językach narodowych, hierarchizuje je według stopnia pierwiastka duchowego. Niezbyt jasno wyraża tu znamienne dla romantyzmu myśl, że język miał charakter duchowy w chwili narodzin, ale później stopniowo obumierał w konwencji. Języki słowiańskie są od innych lepsze dlatego, że zachowały swą pierwotność. Na tę „lepszość” wskazuje już nawet sama nazwa: „Słowianie — znaczy lud słowa, a raczej S ł o w a B o ż e g o”³³. Stopień uduchowienia języka jest zresztą — zdaniem Mickiewicza — wymierny: zależy od rozwinięcia systemu samogłoskowego, bo spółgłoska — to ciało, samogłoska — duch, a języki polski i czeski mają system samogłoskowy najbardziej rozwinięty³⁴. Wskaźnikiem uduchowienia jest też zachowanie rodzimych czasowników. Czasownik bowiem stanowi „boską część” języka, rzeczownik — materialną. I pod tym względem języki słowiańskie górują nad innymi. Wreszcie samo słowo „duch” swe pierwotne i właściwe znaczenie ma tylko w językach słowiańskich, przy czym — twierdzi Mickiewicz — trzecia część wyrazów słowiańskich z tego słowa się wywodzi³⁵.

Pierwiastek duchowy jest jednak uniwersalny, ponadnarodowy i ponadjęzykowy, co sprawia, że słowo prawdziwie duchowe rozumiane jest we wszystkich językach — „Kiedy rozbrzmiewa, to nie usta mówią do uszu, nie, to duch mówi do ducha [...]”³⁶. A więc w okresie mistycznym słowo jest dla Mickiewicza prymarne wobec myślenia i rzeczywistości, ale niezależne od języka. Odwrotnie: język zależy od słowa. Taka koncepcja szła w parze z niechęcią do literatury pięknej, do poezji jako tworu kunsztu językowego. Ma poezja rację bytu w epokach spokojnych, ale nie w epokach czynu, a za taką uważał Mickiewicz epokę sobie współczesną³⁷.

Polscy ekspresjoniści odziedziczyli po Mickiewiczu lekceważenie dla języka jako tworu racjonalnego, dla gramatyki, dla poezji — i kult dla słowa-logosu, pragnienie komunikacji bezpośredniej i bezsłownej. Nie kontynuowali Mickiewiczowskiej „alchemii językowej”, w której ustala on np. znaczenie samogłosek i spółgłosek³⁸. Nie podjęli jego etymologi-

³² *Ibidem*, s. 397.

³³ *Ibidem*, s. 396.

³⁴ *Ibidem*, t. 8, s. 223.

³⁵ *Ibidem*, t. 10, s. 163—164.

³⁶ *Ibidem*, t. 11, s. 404.

³⁷ *Ibidem*, s. 23, 35.

³⁸ Nie mogli zresztą zdrojowcy znać najważniejszych fragmentów dotyczących tego problemu, bo ukazały się one drukiem dopiero w Wydaniu Sejmowym dzieł Mickiewicza. Otóż Mickiewicz (*op. cit.*, t. 7, s. 253—254) pisze w nich, że „W samogłoskach objawia się niewidomy świat mowy, w spółgłoskach świat widomy”. I tak „E [oznacza] powierzchnię świata, u — głębokość, y — wysokość [...]. B — [to]

zacyj; wprawdzie nie miały one wartości naukowej, ale prawie wszystkie nurty awangardowe, w tym i ekspresjonizm niemiecki, m. in. tą drogą dochodziły do lingwistycznej koncepcji poezji. Mickiewicz-mistyk nie był najlepszym nauczycielem nowej świadomości językowej, a ekspresjoniści na dodatek okazali się złymi uczniami: nie przejęli tego, co godziło się przejąć.

Jednak powoływali się oni nie tylko na Mickiewicza, ale również — i przede wszystkim — na Słowackiego. Przybyszewski głosił:

nasz polski ekspresjonizm z wszystkimi jego usiłowaniami, tęsknotami, wszystkimi jego „*mes haines*” powstał już przed siedemdziesięciu laty, a jego naj-dostojniejszym wyznawcą, jego boskim Janem Chrzycielem był — zaiste „*ipse deus, philosophus et omnia*” Juliusz Słowacki ³⁹.

Tu trzeba jednak uczynić zastrzeżenie: Słowacki był niepodważalnym autorytetem dla Przybyszewskiego; wybór takiego autorytetu skierowany był przeciw młodszym zdrojowcom, których bardziej obchodził współczesny ekspresjonizm niemiecki ⁴⁰. Bez zastrzeżeń naukę genezyjską Słowackiego przyjęli też Jerzy Hulewicz i Emil Zegadłowicz. Natomiast Jan Stur wierny pozostał raczej Mickiewiczowi, a później zwrócił się wyrażnie w stronę Norwida.

Przedgenezyjska koncepcja języka i poezji wyrażona w pismach Słowackiego zbliżona była do drugiej i trzeciej formuły układu język—myśl—rzeczywistość. Pragnienie wyrażone w *Beniowskim*, „aby język giętki / Powiedział wszystko, co pomyśli głowa”, ma charakter programu poetyckiego. Inny cytat z tego samego utworu zdaje się nawet sugerować, że język mówi więcej, niż pomyśli głowa, że jest właśnie prymarny:

Wyraz został przy wyrazie,
Nie wiem czego chce? i czego dowodzi?
Jako fajerwerk z gwiazd kilku tysięcy
Chciałem, aby się spalił — i nic więcej.

wybuch ducha w świecie widomym, *w* — jego wniście, *p* — jego wpływ [...]” itd. „Z rozmaitego objawienia się i wpływu samogłosek duchowych i ludzkich na spółgłoski, a stąd z rozmaitego ich kojarzenia się, powstaje cała mowa”. Rozważania Mickiewicza wiążą się z bardzo starą tradycją orientalno-semicką (zob. np. H o c k e, *op. cit.*, cz. 1: *Der magische Buchstabe*), która odegrała istotną rolę w rozwoju awangardowej poezji od manieryzmu przez romantyzm (np. Novalis podobnie twierdził, że „Samogłoska jest nieograniczoną potęgą, spółgłoska — materiałem”), A. Rimbauda i jego *Samogłoski*, R. Wagnera, R. Ghila *Traktat o słowie*, S. Mallarmégo — aż po awangardową poezję w. XX, łącznie z ekspresjonizmem niemieckim. Poglądy te nie miały wartości naukowej, ale bogaciły świadomość językową, prowadziły do wycucia substancji językowej, do pojmowania poezji jako działania językowego.

³⁹ Przybyszewski, *Ekspresjonizm, Słowacki i „Genezis z Ducha”*, s. 10.

⁴⁰ Posługując się doktryną Słowackiego zwalczał Przybyszewski kierunek, który chciał nadać „Zdrojowi” A. Bederski.

Potwierdzenie takiego poglądu znajduje się jeszcze w *Krytyce krytyki i literatury*, gdzie autor przez usta Szekspira wypowiada sąd, że idea jest następstwem działania językowego, nie odwrotnie⁴¹.

Wspomnieć tu trzeba jeszcze o charakterystycznych dla wczesnej twórczości Słowackiego zjawiskach: o „nastawieniu na cudze słowo”, co było też elementem gry językowej, o pierwiastkach autotematyzmu, o ironii romantycznej, będącej świadectwem kreacyjnej postawy autora. Wszystko to dało podstawy do znanej wypowiedzi Mickiewicza, zrazu przyjętej przez Słowackiego z zadowoleniem, iż ta poezja jest „kościołem bez Boga”.

Polscy ekspresjoniści ten etap świadomości językowej pomijali dyskretnym milczeniem, bo, jak pisałem wyżej, odwoływali się do twórczości okresu genezyjskiego. Otóż w tej fazie Słowacki uznawał, że istnieje słowo-logos i słowo ludzkie, poetyckie, które w najlepszym wypadku jest „wyjąkaniem dawnych prac żywota”, podczas gdy tamto słowo, logos — jest słowem stwarzającym świat. Słowo ludzkie o tyle tylko ma wartość, chociaż nieskończenie niższą od słowa-logosu, o ile z tym ostatnim zachowało jakąś łączność, ale i wtedy jest „nędznym i bezsilnym kształtem”⁴². Marzy się Słowackiemu komunikacja bezjęzykowa, ale dość znamienne, jest tu przywoływany wzorzec nie muzyki (bo dźwięk to jeszcze materia), lecz światła. Doskonalenie się, uduchowienie idzie w parze z utratą głosu, języka⁴³. Język jest bowiem formą zastygłą, objawem zleniwienia ducha. 29 września 1848 poeta zapisał w dzienniku:

Język stworzyć narodowi jest to szatańska przysługa. Wkrótce z formy wydobyć się nie może, leniwieje duchem — i łatwość tłumaczenia się bierze za obfitość myśli⁴⁴.

Zupełnie inaczej mówił Fichte: dopiero język daje narodowi tożsamość i wlewa w niego życie. Inne było też stanowisko Mickiewicza. W okresie genezyjskim substancja językowa jakby przestawała istnieć dla Słowackiego. W swoich rozważaniach nad metaforą traktował ją jako zjawisko już nie językowe, lecz mistyczne: personifikacja i animizacja są według niego świadectwem panteizmu i metempsychozy⁴⁵.

⁴¹ J. Słowacki, *Dzieła wszystkie*. Pod redakcją J. Kleinera. Wyd. 2. T. 5. Wrocław 1954, s. 128, 110; t. 10 (1957), s. 90. W sprawie tu omawianej zob. też uwagi M. Jastruna o Słowackim jako poecie formy (*Walka o słowo*. Warszawa 1973).

⁴² Słowacki, *op. cit.*, t. 14 (1957), s. 446.

⁴³ *Ibidem*, t. 15 (1955), s. 433; zob. też na s. 436 znamiennej hierarchizację poezji: poezja muzyczna (*Zmija*), malarska (*Beniowski*), duchowa (*Ksiądz Marek*).

⁴⁴ *Ibidem*, s. 485.

⁴⁵ *Ibidem*, t. 14, s. 302—303, 309—310.

W parze i w związku z tą zmianą koncepcji języka idzie zmiana poetyki i koncepcji poezji. Wspomnę tylko o poglądach na poezję. Słowacki, podobnie jak Mickiewicz, upodrzędnia ją. Jego zdaniem ma ona sens jedynie jako narzędzie walki o cele wyższe. W liście do Stattlera z r. 1848 pisał:

praca moja żywa [tj. działalność polityczną] lepszą jest niż praca moja umarła, która już w foremkach się swoich glinianych pokazała i nazywa się poezją moją⁴⁶.

A w innym, do tego samego adresata:

wierz, że każda sztuka jest narzędziem otrzymanym z łaski Boga i danym duchowi dla finalnego celu, to jest dla spełnienia misji swojej na ziemi⁴⁷.

Norwid jako patron „Zdroju” — obok Mickiewicza i Słowackiego — pojawiał się od początku, ale był to raczej ukłon w stronę Miriama, który współpracował z grupą poznańską, niż rezultat rzeczywistej znajomości tego pisarza i chęci jej wykorzystania dla teorii sztuki ekspresjonistycznej. „Zdrój” chciał też w pewnej mierze kontynuować tradycję „Chimery” — publikując nieznane *norwidiana*. Jedynie Jan Stur, i to w późniejszym okresie, przyjmie pewne poglądy Norwida i — jak się zdaje — za ich pomocą będzie chciał przytłumić wynaturzoną recepcję mistyki Słowackiego. Według Stura:

By zrozumieć ekspresję, warto studiować Norwida. By zrozumieć Norwida, warto studiować ekspresję⁴⁸.

Świadomość językowa i poetycka Norwida była najbardziej — w porównaniu do innych polskich twórców romantyzmu — rozwinięta i do pewnego stopnia współbieżna z ówczesną myślą europejską⁴⁹. Ale ciągle

⁴⁶ J. Słowacki, *Dzieła*. Pod redakcją J. Krzyżanowskiego. T. 14. Wrocław 1952, s. 267.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 251.

⁴⁸ J. Stur, *Na przełomie. O nowej i starej poezji*. Lwów 1921, s. 150. Cytowany fragment pojawił się najpierw w „Zdroju” (t. 11 (1920), z. 5, 6). Wydaje się, że w podjęciu przez Stura tradycji Norwida dopatrzeć się można akcentów polemicznych: 1) przeciw tradycji Słowackiego, z której wyprowadzano pogardę dla formy, program zupełnego uduchowienia sztuki; 2) przeciw tradycji Mickiewicza i Słowackiego, z której wyprowadzano wniosek o uprzywilejowanej pozycji Polski w rozwoju świata (Stur przeciwstawiał np. polsko-ogólnoludzką *Wandę* Norwida — *Wandzie* Wyspiańskiego, która była tylko polska); 3) przeciw psychologizmowi, o który oskarżał później Kosidowski.

⁴⁹ Wydaje się jednak przesadą sąd, iż wyprzedzał on pod tym względem Mallarmégo czy Eliota (zob. J. W. Gomułicki, *Norwid — poeta europejski*. „Nowa Kultura” 1958, nr 22) lub też — że w *Częstochowskich wierszach* wyprzedził *Samogłoski* Rimbauda (zob. M. Żurowski, *Norwid i Gautier*. W: *Nowe studia o Norwidzie*. Warszawa 1961).

rwanie się tradycji w Polsce sprawiło, że mimo powtórnego odkrycia Norwida przez Miriamę, mimo że i Poznań nie miało dał norwidologii, oddziaływanie tego pisarza i myśliciela, jego świadomości językowej było znikome. Opierając się na tych tekstach, które już wtedy znano, świadomość tę tak można zarysować:

Po pierwsze, Norwid rozumiał konieczność zewnętrznego oglądu języka i dostrzegał jego substancjalność, przedmiotowość. Była to ogólna zasada formułowana następująco:

„Nie znam ręki, pokąd ręką robię,
Ani oka, gdy silnie w przedmiot się zapatrzę”.
Zaiste — być aktorem trza i być w teatrze...
Oderwać się od siebie i wejść w siebie [...] ⁵⁰.

Wśród słów wyróżniał jednoznaczne i zarazem konkretne, „kiedy pisarz stara się uniknąć stylu przez uszanowanie dla rzeczy opisywanej, a z siebie samej zupełnej i zajmującej” ⁵¹. Słowa te są „wierne jak podpisy świadków, którzy pisać nie umiając, znakami krzyża niekształtnie nakreślonego podpisują się” ⁵². Chodzi tu o język denotujący w sposób możliwie czysty, bez konotacji, o język „przezroczysty”. Z takim językiem i takimi słowami opozycyjnie sprzężony jest język konotacyjny, polisemiczny i wskazujący na siebie samego. Tworzą go słowa — jak je w pewnym okresie Norwid nazywa — „białe”, w których dzieje się dramat dialektycznie połączonych przeciwieństw semantycznych. Z owym dramatem wiąże się też proces percepcji słowa: coraz wnikliwsze jego poznanie prowadzi w końcu nie do rozjaśnienia, lecz do zaciemnienia. Tę granicę między jeszcze poznawaniem a już zaciemnianiem nazywa Norwid „mianownikowaniem filologicznym”.

Dramat „białych słów” ujawnia się przez etymologizację, ale inną niż etymologizacja uprawiana przez Mickiewicza. Bliższa jest ona Humboldtowi, który mówił, że np. wypowiedzenie słowa *Wolke* uruchamia nowe znaczenia przywołane walorem brzmieniowym: *Woge*, *Welle*, *Wälzen*, *Wind*, *Wehen*, *Wald*, a z kolei ten sam desygnat w różnych językach, dlatego że inaczej brzmi, ma inne nieco znaczenie: „gdy ktoś wymawia *ἵππος*, *equus* i *Pferd*, nie mówi całkiem dokładnie tego samego” ⁵³. Przykładem Norwidowskiego „białego słowa” jest choćby „głęb”, w której pobrzmiwa i „kłąb” z konotacjami: ziemia, czerń, splątanie, zad —

⁵⁰ C. K. Norwid, *Pisma wybrane*. T. 2. Warszawa 1968, s. 257.

⁵¹ *Ibidem*, t. 4, s. 34.

⁵² *Ibidem*, s. 45.

⁵³ Cyt. za: Kopczyńska, „Poezja jest sztuką przez język”, s. 81. — Być może podobnie myślał Norwid, gdy mówił (*op. cit.*, t. 2, s. 269—270), że nie podobna pisać po hebrajsku felietonów, po francusku psalmów, po łacinie sag skandynawskich itd.

i „gołąb” z konotacjami opozycyjnymi: niebo, biel, linia prosta (lotu) itd. Norwid pisze po prostu: „głłąb wszelka jest to i kłłąb, i gołąb”⁵⁴. Być może w tym wypadku Norwid idzie za sugestiami etymologicznymi Jana Nepomucena Kamińskiego, ale że etymologizacja nie jest konieczna dla wydobywania dramatu słowa, że wystarczy zbieżność brzmieniowa, świadczy opozycja: „rodak”—„robak”. W określonej sytuacji — Norwid ją przedstawia — zbieżność ta powoduje przeniesienie znaczenia „robaka” na „rodaka”⁵⁵. Podobnie jak Humboldt, wskazuje też, że greckie „kalós”, łacińskie „pulcher”, niemieckie „Schöne” i polskie „piękno” znaczą co innego, bo brzmienie tych wyrazów przyciąga niejako różne znaczenia⁵⁶.

Można więc uznać, że Norwid dopuszczał myśl, iż język steruje myślą i poznaniem świata, jest systemem modelującym. Nawet jeszcze więcej: kształtuje rzeczywistość. Wskazuje bowiem Norwid na dramat opozycji w łacińskich odpowiednikach wyrazu Słowianin: „*Sclavus*”—„*Slavus*”, za którymi idą opozycyjne konotacje: „słaby”—„sławny”, i stwierdza: „Tu jest klucz tajemnicy, tu dwuznaczność mowy”⁵⁷. Norwid przypuszcza, iż ta niestabilność znaczenia opóźniła rozwój Słowian — a i do dzisiaj, ubolewa, zachowała się „u Słowian luźna niestateczność”⁵⁸.

Językowe rozumienie poezji prowadzi w konsekwencji do zasady pośredniości. Poezja nie powinna być tożsama ze światem, lecz ma tworzyć konstrukcję homologiczną względem niego. W szkicu *Milczenie* Norwid buduje teorię czegoś w rodzaju prawa powszechnej analogii (jak później symboliści), posługując się nazwami „przybliżenie”, „parabola”, „monolog-nieustannie-się-parabolizujący”. Z tego również wynika, że prawem języka poetyckiego jest wieloznaczność, aluzyjność, przemilczenie.

Inaczej też niż Mickiewicz i Słowacki — Norwid ceni formę: ona jest źródłem piękna, tak jak treść źródłem dobra (*Promethidion*); harmonijne ich zespolenie daje prawdziwą sztukę. Polska jest krajem pokrzywdzonej formy i przerostu ducha, a duch bez formy jest upiorem, przy tym cechuje się niekomunikowalnością. To się mści na Polakach. Wskutek tego właśnie u nas „Ciągu nie ma i toku, lecz — fazy i drgania”⁵⁹. Pragnął też Norwid wyzwolenia poezji ze służb jej obcych. Jej zadaniem jest być sztuką. Tylko niedowład dziennikarstwa i działań społecznych sprawił, że obciążono poezję zadaniami niezgodnymi z jej istotą (*Wstęp do „Vademecum”*).

⁵⁴ Norwid, *op. cit.*, t. 4, s. 49.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 55.

⁵⁶ *Ibidem*, t. 4, s. 372—373.

⁵⁷ *Ibidem*, t. 2, s. 274.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 276.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 270.

Z tego bogactwa zdrojowcy wzięli niewiele, ze świadomości językowej — prawie nic. Rozminęli się z Norwidem. On sam wyczułby w tym ironię historii godną opisaną w *Białych kwiatach*, bo mówił, że „Ciągu nie ma i toku, lecz — fazy i drgania” — i objęty został własnym prawidłem.

Inaczej było w Niemczech. Pewien typ świadomości językowej pielęgnowano tam bez przerwy i przekazywano z pokolenia na pokolenie — aż do ekspresjonizmu i współczesności. Schopenhauer, Wagner, Nietzsche — ta trójca, sprzężona wewnątrznie zarówno odpychaniem jak i przyciąganiem, także przygotowywała świadomość językową ekspresjonizmu. Wspólny dla niej był wzorzec muzyki jako języka idealnego, zainteresowanie warstwą brzmieniową. Według Schopenhauera stosunek między językiem, muzyką i rzeczywistością układa się na zasadzie rozróżnień scholastycznych: język to *universalia post rem*, muzyka — *universalia ante rem*, rzeczywistość — *universalia in re*⁶⁰. Muzyka ma tę wyższość nad językiem i nad poezją, że bezpośrednio ukazuje zasadę świata: wolę i uczucie. Ale język poetycki może się do niej zbliżyć przez rytm i rym. Rytm bowiem jest zjawiskiem istniejącym w czasie, a więc *ante rem*; poza tym wraz z rymem stanowi element muzyczny języka poetyckiego, istnieje sam dla siebie, ma swoje znaczenie, które jest pokrewne muzyce, nie jest środkiem dla wyrażania sensu słów⁶¹. Schopenhauer dopuszcza istnienie poezji, która znaczy tylko warstwą brzmieniową; odwołuje się do jeszcze jednego sposobu przełamywania ograniczeń języka potocznego, polega on na zrezygnowaniu z ciągłości logicznej na rzecz serii szybko po sobie następujących obrazów podporządkowanych jednej tonacji nastrojowej. Przykłady tej techniki widzi w niektórych wierszach Horacego, Goethego, a przede wszystkim Petrarke⁶².

Najdobitniej jednak próba uszlachetnienia poezji przez muzykę — próba rozumiana zarówno jako wyeksponowanie elementów brzmieniowych języka jak i skojarzenie poezji z muzyką instrumentalną — występuje u Richarda Wagnera. Wychodzi on z założenia, że taniec, muzyka i poezja były niegdyś ze sobą ściśle połączone, ale później każda z tych sztuk poszła własną drogą. Zaważyło to ujemnie na języku poezji, który stracił swą moc twórczą, zaczął opisywać, mówić pośrednio⁶³. Stan aktualny to sytuacja współczesna, gdy poezja nie jest już mówiona, lecz za-

⁶⁰ A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*. W: *Sämtliche Werke in fünf Bänden*. T. 1. Leipzig b. r., s. 357.

⁶¹ *Ibidem*, t. 2, s. 1200.

⁶² *Ibidem*, s. 1200—1201, 1203—1204.

⁶³ R. Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. T. 3. Leipzig b. r., s. 105.

pisywana i czytana. Odrodzenie może przyjść tylko poprzez zaktywizowanie warstwy brzmieniowej.

Mowa dźwięków jest początkiem i końcem mowy słownej, jak uczucie początkiem i końcem rozumu, mīt początkiem i końcem historii, liryka początkiem i końcem poezji⁶⁴.

O tym, jak z mowy dźwięków powstał język słowny skonwencjonalizowany i jak od tego języka należy wrócić do mowy dźwięków, pisze Wagner w dużej rozprawie *Oper und Drama*. Powtarza tu dawny pogląd, że pierwotna mowa dźwięków była samogłoskowa i wyrażała czyste stany uczuciowe⁶⁵. Aby jednak określić, wobec jakich przedmiotów te stany się pojawiają, trzeba było samogłoskę w nagłosie bądź wygłosie opatrzyć spółgłoską, która miała wskazywać na przedmiot. Tak powstały rdzenie, a z nich — mowa⁶⁶. Rdzenie te miały pewną ważną i twórczą właściwość: nie były znakami arbitralnymi, lecz w sposób konieczny przylegały do przedmiotu i aury uczuciowej przez niego ewokowanej⁶⁷. Miały przy tym charakter znaku na tyle intersubiektywnego, że były komunikowalne. To z kolei — pisze dalej Wagner — umożliwiło poetyckie uporządkowanie mowy na zasadzie aliteracyjnej („*Stabreim*”), co dawało wielorakie korzyści: z jednej strony, wiele rdzeni oznaczających różne przedmioty można było uszeregować według określonego porządku uczuciowego, z drugiej — różne uczucia według porządku przedmiotowego. Było to więc w gruncie rzeczy działanie metaforyczne zdążające do uwieloznaczenia wiersza — czy może lepiej: zachowujące pierwotną wieloznaczność dzięki stałemu przepływowi wartości. „*Stabreim*” był ciągłym ruchem między emocjonalno-semantyczną jednością a wielością. Poza tym: wiersz aliteracyjny tworzył określoną wartość muzyczną, melodyczną.

Później jednak rdzenie zatraciły swój bezpośredni związek z określonymi przedmiotami, przestały wyrażać uczucia, stały się konwencjonalnymi znakami. Poezja ratowała się zwrotem do rytmiki przez metrum i do melodyki przez rym, ale — zdaniem Wagnera — są to formy obce duchowi języka niemieckiego. Na szczęście język niemiecki zachował coś, co utraciły języki włoski czy francuski: akcent na sylabie rdzennej. Otóż przez rytmikę i melodykę akcentowanych rdzeni możliwy jest powrót do mowy dźwięków. Współczesny poeta (Wagner myśli tu o sobie), powróciwszy do rdzenia jako zasady, powraca równocześnie do dawnego

⁶⁴ *Ibidem*, t. 4, s. 91.

⁶⁵ *Ibidem*, s. 92.

⁶⁶ *Ibidem*, s. 93.

⁶⁷ Cały ten wywód przytoczony jest tu tylko jako przykład określonej świadomości językowej, nie jako obraz stanu faktycznego, ciekawe jednak, że współczesna psycholingwistyka w sposób eksperymentalny popiera tezę o niekonwencjonalności znaków językowych (zob. np. R. Brown, *Psycholinguistics. Selected Papers*. New York 1970, zwłaszcza rozprawa *Phonetic Symbolism in Natural Languages*).

przeświadczenia, że samogłoska jest duszą, ciałem zaś, tym, co „ogranicza ów nieskończenie płynny pierwiastek” samogłoski, co nadaje jej sens — spółgłoska. Twórca rozpoznaje rdzeń jako podstawową jednostkę zmysłowo-umysłową języka i uświadamia sobie, że działanie poetyckie to przede wszystkim ustalenie porządku tej jednostki. Powraca więc do wersyfikacji aliteracyjnej, która uruchamia przepływ wartości, grę między jednością a wielością. To, co rozumowo jest całkiem odrębne — powiązane jest warstwą brzmieniową wiersza. Dlatego Wagner zwraca się z patetycznym apelem do poetów, by zawierzyli słuchowi i dźwiękowi, które jedynie zdolne są ożywić poezję ⁶⁸.

Wreszcie Friedrich Nietzsche. Ekspresjoniści przeciwstawiali się mu, ale przez to byli z nim powiązani. Zaratustrę chcieli zastąpić Chrystusem, nadczłowieka — żebrakiem, rasę panów — masą ⁶⁹, ale fascynowała ich technika pisarska Nietzschego. Gottfried Benn po latach już, zastanawiając się nad różnymi związkami ekspresjonistów z tradycją, powie:

Co do nas, naszym zapleczem był Nietzsche: rozedrzał swoją wewnętrzną istotę słowami, dążyć do wyrażenia siebie, sformułowania, oślepienia, olśnienia, bez względu na ryzyko i wyniki, wygasić treść na rzecz ekspresji — to było przecież istotą jego egzystencji ⁷⁰.

Czy tak było rzeczywiście? Najbezpieczniej odpowiedzieć: było i tak. W *Narodzinach tragedii* wyodrębnia Nietzsche dwa języki: apollińsko-epiczny, którego przykłady daje Homer, i dionizyjsko-liryczny, reprezentowany przez Archilocha. Otóż ten drugi język rodzi się z muzyki w ten sposób, że w pewnym momencie muzyczny nastrój (tu Nietzsche powołuje się na Schillera) znajduje swój wyraz w apollińskich jednak obrazach. Język liryki jest więc zależny od muzyki, ale nie odwrotnie. Jest też czymś pośrednim, bo jego związek z prajednią ma charakter symboliczny, zaś muzyka po prostu jest tą prajednią ⁷¹. Z tego wynikają określone wnioski: tylko muzyka dociera do prawdy, język — nie. Jest on pewnym sposobem bycia w świecie, umożliwia nam egzystencję, porządkuje rzeczywistość, a może nawet ją stwarza. Nasze myślenie, dostrzeganie problemów, filozofowanie — to wszystko wynika z narzucenia światu schematu językowego. Dostrzegamy tylko to, co może być zwerbalizowane ⁷², potrafimy bowiem zrozumieć tylko świat przez siebie stworzony ⁷³.

Nasz światopogląd nie zależy od poznania prawdy, ale od tego np., że

⁶⁸ Wagner, *op. cit.*, t. 4, s. 133.

⁶⁹ Zob. Sokel, *op. cit.*, cz. 2: *Der neue Mensch — Anti-Zarathustra*.

⁷⁰ Benn, *op. cit.*, s. 10.

⁷¹ F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie. Der Griechische Staat*. Stuttgart 1939, s. 67, 76. Nie korzystam z opublikowanych polskich przekładów dzieł Nietzschego, gdyż oparte one były na wydaniach niepoprawnych.

⁷² F. Nietzsche, *Der Wille zur Macht*. Stuttgart 1939, s. 358.

⁷³ *Ibidem*, s. 344.

w gramatyce języków indoeuropejskich rozwinęło się pojęcie podmiotu czynności. W językach, których rozwój jest inny, nieuchronnie inny jest też światopogląd. A więc słowo — to złuda czy — jak pięknie mówi Nietzsche — „linia horyzontu naszego poznania”, ale nie prawda ⁷⁴. Prawda zresztą nie istnieje, jest ona bowiem tylko wykładnikiem woli mocy. Oczywiście tkwi w tym pewna sprzeczność, bo jeśli nie ma prawdy, wtedy słowo nie ma punktu odniesienia i nie może być ani prawdziwe, ani fałszywe. W innym jednak miejscu czytamy, że prawda istnieje, ale jest straszna, mordercza. Sztuka (a więc i język) bronią nas przed nią ⁷⁵. Tak więc słowo jest dwuwartościowe: jest kłamstwem, ale i maską ochronną; naszym wytworem, w którym rozpoznajemy siebie, i schematem przyjętym wraz z systemem językowym ⁷⁶.

Twórczość Friedricha Nietzschego należy do epoki krzyżujących się nurtów: naturalizmu, impresjonizmu, neoromantyzmu. Mimo różnic — wszystkie one cechowały się dużym zainteresowaniem problematyką językową i, co trochę zaskakuje — przekazały ekspresjonizmowi niemieckiemu określone koncepcje. Choćby naturalizm. Z pomysłów Arna Holza (przedstawię je niżej) wysnuta została ekspresjonistyczna teoria języka i poezji w kręgu „Der Sturm”. Romantyczną w gruncie rzeczy koncepcję języka liryki kontynuował inny naturalista, Julius Hart ⁷⁷. Wydaje się jednak, że nową jakość świadomości językowej przyniósł impresjonizm. Odrzucił on bowiem naturalistyczne rozumienie prawdy jako zjawiska obiektywnego, wprowadzając na jej miejsce subiektywną prawdę wrażeń, co było zgodne z założeniami Ernsta Macha ⁷⁸. Nowa koncepcja języka miała więc charakter psychologiczny, co w praktyce usprawiedliwiało wszystkie eksperymenty i łamanie norm: wszak wiernym trzeba było być tylko własnym wrażeniom. „Rewolucja językowa” zaczęła się w tym właśnie momencie. Człowiek znalazł się sam na sam ze swoim językiem, odcięty od reszty świata.

Impresjonizm podważał wartość języka jako środka komunikacji. Najpełniej tę nową świadomość wyraził na przełomie wieków słynny dzisiaj

⁷⁴ F. Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*. Stuttgart 1940, s. 27—28. Zob. także *Der Wille zur Macht*, s. 337.

⁷⁵ Nietzsche, *Der Wille zur Macht*, s. 554.

⁷⁶ Słowo-maską jest ważnym elementem koncepcji językowych Nietzschego. Zob. Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*, s. 50, 226. Zob. także: E. Berttram, *Nietzsche*. Berlin 1929, s. 126 n.

⁷⁷ J. Hart, *Der Kampf um die Form in der zeitgenössischen Dichtung*. „Kritisches Jahrbuch” 1890, z. 2. — Informację tę zaczerpnąłem z: J. Hryńczuk, *Poglądy estetyczne naturalistów niemieckich*. Wrocław 1968, s. 109.

⁷⁸ Na związku E. Macha z impresjonizmem wskazują m. in.: R. Hamann, *Der Impressionismus in Leben und Kunst*. Köln 1907. — K. Friedemann, *Die Rolle des Erzählers in der Epik*. Leipzig 1910. — O. Walzel, *Gehalt und Gestalt*. Berlin 1923. — J. Schneider, *op. cit.*

List lorda Chandos Hugona von Hofmannsthala. Czytamy w nim wyznanie bohatera:

Straciłem całkowicie zdolność spójnego myślenia czy mówienia o czymkolwiek... abstrakcyjne słowa, którymi się jednak zgodnie z naturą język musi posługiwać, aby wypowiedzieć jakikolwiek sąd, rozpadają mi się w ustach jak zbutwiałe grzyby... Wszystko rozpada mi się na kawałki, te kawałki znowu na kawałki i nic już nie daje się scalać pojęciem⁷⁹.

Z tego punktu świadomości prowadziły dwie drogi: jedna do milczenia (tę właśnie wybiera bohater *Listu*), druga do „liryki absolutnej”.

W tym samym mniej więcej czasie rozpoznaniem tej drugiej możliwości zajął się Christian Morgenstern, który też twierdził, że język jest tworem dowolnym, arbitralnym i z tej przyczyny nasze pojęcie świata umożliwione przez język jest także całkowicie dowolne⁸⁰. Groteskowe *Galgenlieder* z 1905 r. wraz z równie groteskowymi komentarzami są praktycznym wyciągnięciem wniosków z tego sądu. *Das grosse Lalula* tak się zaczyna:

Kroklokwaſzi? Semememi!
Seiokrontro — prafripolo:
Bifzi, bafzi; hulalemi:
quasti bast bo...
Lalu lalu lalu la!

Jest to oczywiście czysta gra dźwięków, ale w komentarzach autor rzecz różnie objaśnia: raz, że to zapis końcówki szachowej; w innym miejscu, że to pieśń o szubienicy, a odczytanie jej jako końcówki szachowej jest rozwiązaniem ubocznym⁸¹.

Ostateczną konsekwencję owego stanowiska przedstawia jednak utwór *Fisches Nachtgesang*, który tak wygląda:

```

      —
      U   U
    — — —
  U   U   U   U
    — — — —
  U   U   U   U
    — — —
  U   U   U   U
    — — —
  U   U
    —
  
```

— i opatrzony jest komentarzem: „najgłębszy niemiecki poemat”⁸².

⁷⁹ Cyt. za: W. Höck, *Lyrik — Sprache — Philosophie*. W: *Formen heutiger Lyrik*. München 1969, s. 67.

⁸⁰ Ch. Morgenstern, *Gesammelte Werke*. München 1972, s. 391.

⁸¹ *Ibidem*, s. 226, 228.

⁸² *Ibidem*, s. 225.

Das grosse Lalula Morgensterna było przede wszystkim zabawą, ale do podobnych rezultatów prowadziła wiara w możliwość znalezienia języka pierwotnego, języka-zaklęcia. Else Lasker-Schüler w tomiku z roku 1902 zamieściła wiersz *Elbanaff*:

*Min salihiki wali kinahu
Rabi hafiman
fi is bahi lahu fassun [itd.]*

oraz uznała, że jest on przypomnieniem prajęzyka mistyczno-azjatyckiego, nawet później przetłumaczyła go na niemiecki⁸³. Podobne koncepcje nieobce były Stefanowi Georgemu: w wierszu *Ursprünge* z tomu *Siebenten Ring* także przedstawia on swoje wyobrażenie prajęzyka.

W kręgu Georgego i jego czasopisma „*Blätter für die Kunst*” powstała najważniejsza neoromantyczna koncepcja poezji i języka poetyckiego, nawiązująca do Novalisa, Hölderlina i Jean-Paula. Głosiła ona kult formy i hasło „sztuka dla sztuki”. Artysta jest według niej kreatorem stwarzającym za pomocą języka odrębny świat piękna. Piękna obiektywnego, zdepersonalizowanego i odprzedmiotowionego. Język poetycki nie miał być bowiem mową uczuć; uczucia są tylko materialem poetyckim. Dojrzewają one do sztuki wtedy dopiero, gdy są zobiektywizowane i uprzedmiotowione przez świadomą obróbkę językową i brzmieniową. Pisano w „*Blätter für die Kunst*”:

Wiersz jest najwyższym, ostatecznym wyrazem jakiegoś dziania się: nie odtworzeniem pewnej myśli, lecz nastrojem. To, co wywiera wrażenie w malarstwie — to podział, linia, kolor; w poezji: wybór, miara i dźwięk. Ludzie chętnie szukają w wierszu tego, co nazywa się właściwym sensem. Są jak małpy, które zawsze sięgają rękami poza lustro, jakby za nim było coś do uchwycenia⁸⁴.

Taka koncepcja języka poetyckiego i poezji wydaje się sprzeczna z założeniami ekspresjonizmu. Jest taka w istocie, jeśli brać pod uwagę jego aktywistyczny odłam, ale przecież Edschmid wysoko ocenia Georgego, i to właśnie za to, że położył nacisk na formę poetycką:

Nie można już było po Georgem zapomnieć, że wielka forma jest niezbędna w dziele sztuki. Nie można już było — przez lenistwo — fotografować rzeczywistości, z ośpałymi sentymentami sięgać po cele poetyckie⁸⁵.

W Polsce literatura przełomu XIX i XX w. zapoczątkowała nową świadomość poetycką, z której wyrastały późniejsze nurty awangardowe lat międzywojennych, nawet te, które programowo odcinały się od mo-

⁸³ H. Politzer, *Else Lasker Schüler*. W zbiorze: *Expressionismus als Literatur*, s. 216—217.

⁸⁴ Cyt. za zbiorem: *Dichtung und Dichter der Gegenwart. Proben und Urteile*. München 1927, s. 194.

⁸⁵ K. Edschmid, *Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung*. Berlin 1919, s. 45.

dernizmu⁸⁶. Ale wspomniany okres przełomu wieków bynajmniej nie był jednolity. Wyróżnić w nim można co najmniej dwie orientacje: idealistyczno-mistyczną, jak to określa Maria Podraza-Kwiatkowska, i specjalistyczno-artystyczną. Jednakże ta pierwsza była zdecydowanie silniejsza, zaś tylko ta druga rozwijała nowoczesną świadomość językową. Tak więc pod tym względem modernizm polski nie da się porównać z modernizmem niemieckim. Polska publicystyka modernistyczna zajmowała się w ogóle sztuką czy poezją, natomiast niewiele jest w niej rozważań na temat języka. Problem syntezy sztuk był ważniejszy niż dzielenie ich według twórców⁸⁷.

Mimo wszystko wskazać można na trzy typy świadomości językowej wśród twórców tego okresu, reprezentowane przez Karola Irzykowskiego, Bolesława Leśmiana i Stanisława Przybyszewskiego. Koncepcja Irzykowskiego bliska jest drugiej z formuł wymienionych na wstępie: język jest tożsamy z myśleniem, a oba te elementy są adekwatne do rzeczywistości. Prawie adekwatne. Poznanie jest dla Irzykowskiego równoznaczne z atomizacją badanego przedmiotu, z rozbijaniem symetryczności, złudnych struktur, w jakie przedmiot ubiera się w naszej świadomości. Język, zwłaszcza poetycki, odgrywa dużą rolę w tworzeniu tych złud. Irzykowski domaga się więc odpoetyzowania języka i w ogóle rozbicia — tak jak badanego przedmiotu — utartej nomenklatury. Píše w *Pałubie*: „idzie mi [...] o ulepszenie, zróżniczkowanie, spotęgowanie aparatu słów, tak aby można było mówić faktami”⁸⁸. Ideałem byłby język o nieskończonej liczbie słów i zarazem jednokrotny, każdorazowo wymyślony dla badanego obiektu, bo słowa już użyte obciążone są znaczeniami nie przystającymi do nowych zjawisk⁸⁹. W końcu jednak — mówi Irzykowski — dociera się do „atomów nieproblemowych i bezimiennych, z których składa się życie”⁹⁰. Tu już język nie wystarcza. Koncepcja Irzykowskiego miała charakter naturalistyczny, była antymodernistyczna i antyromantyczna. Jej twórca przeciwstawiał się koncepcji słowa głoszonej przez Mickiewicza i Przybyszewskiego. Ekspresjoniści nie znali poglądów Irzykowskiego,

⁸⁶ Zob. M. Podraza-Kwiatkowska: *Zagadnienia polskiego symbolizmu*. W: *Młodopolskie harmonie i dysonanse*. Warszawa 1969; *Symbolistyczna koncepcja poezji*. „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 4. — A. Lam, *Polska awangarda poetycka. Programy lat 1917—1923*. T. 1: *Instynkt i ład*. Kraków 1969. Cz. 1: *Przemiany modernizmu*.

⁸⁷ Podraza-Kwiatkowska, *Symbolistyczna koncepcja poezji*, s. 94—95.

⁸⁸ K. Irzykowski, *Pałuba*. Warszawa 1957, s. 323. Dla badanego zagadnienia ważny jest cały rozdział *Trio autora*.

⁸⁹ *Ibidem*, s. 316. — Zob. też W. Głowala, *Sentymentalizm i pedanteria. O systemie estetycznym Karola Irzykowskiego*. Wrocław 1972, s. 64.

⁹⁰ Irzykowski, *op. cit.*, s. 322.

wyduje się zresztą, że nie byli intelektualnie zdolni do przejęcia z nich czegokolwiek.

Nie przejęli też nic z koncepcji Leśmiana, które, spokrewnione z bergsonizmem, winny im być znacznie bliższe. Oddzielał Leśmian ostro język prozy od języka poezji. Proza — to „*natura naturata*”; poezja — „*natura naturans*”. Jest to również opozycja intelektu i intuicji. Jednakże język poezji uzyskuje swe szczególne właściwości nie dzięki elementom językowym, lecz przez rytm. „Czysty instynkt nie jest zdolen swej wiedzy ująć w słowa. Słowo, język jest dorobkiem intelektu”⁹¹. Dopiero słowa uporządkowane rytmicznie mogą wyrazić niepochwytne życie.

Tracą one wówczas określoność i abstrakcyjną ograniczoność swej treści, wymykają się ścisłym, raz na zawsze ustalonym prawom logiki i gramatyki, zdobywając na nowo pierwotną swobodę swych nieustannych przemian twórczych i pierwotną zdolność ciągłego dostosowywania się do nieokreślonej i niepochwytnej treści wabiącego je ku sobie życia⁹².

Rytm jest więc wehikułem istotnego, metafizycznego sensu, dzieje się zaś tak z tej przyczyny, że rytm jest zasadą świata, dzięki niemu zatem poezja uzyskuje ze światem tożsamość. Podobna teoria rytmu, której filozofię stworzył w Niemczech Ludwig Klages, odegrała ważną rolę w rozwoju językowej świadomości grupy „Der Sturm”. Polscy ekspresjoniści byli przeciw zasadzie rytmu, przynajmniej takiej, jaką proponował Leśmian. Jan Stur np. uważał, że zadaniem poezji jest przełamywanie rytmu, bo świat jest chaosem, nie ładem.

Trzeci typ świadomości językowej modernizmu przedstawia w swych pismach Przybyszewski. Ponieważ jednak jego poglądy ściśle łączą się z ekspresjonizmem, sprawę tę przenoszę do następnego rozdziału.

Tu jeszcze zastrzec się wypada, że ukazana wyżej odmiennność świadomości językowej w literaturach polskiej i niemieckiej wiąże się także z różną recepcją literatur obcych, zwłaszcza francuskiej. Dla przykładu: na polski modernizm w zasadzie nie oddziaływały poglądy Mallarmégo, nie istnieją one też w świadomości naszych ekspresjonistów. Natomiast koncepcje językowe w Niemczech wyraźnie do niego nawiązują; tak jest chociażby w kręgu Georgego, ale również później, w ekspresjonizmie. Dowodem tego jest jedna z najbardziej radykalnych ówczesnych koncepcji, mianowicie Carla Einsteina⁹³. Także teoria języka rozwijana w „Der Sturm”. Oczywiście i w ekspresjonizmie niemieckim była orientacja mi-

⁹¹ B. Leśmian, *Szkice literackie*. Warszawa 1959, s. 37.

⁹² *Ibidem*, s. 66.

⁹³ Zob. np. C. Einstein, *Über Paul Claudel*. „Die Weissen Blätter” 1913. Przedruk w: P. Pörtlner, *Literatur-Revolution 1910—1925. Dokumente. Manifeste. Programme*. T. 1: *Zur Ästhetik und Poetik*. Mainz 1960, s. 235. W dalszym ciągu będę używał skrótu: P1.

styczno-idealistyczna, ale nie stroniła ona od rozważań technicznych, gramatycznych, fonologicznych, wersyfikacyjnych itd. Obu orientacji nie należy zresztą rozumieć statycznie. Na gruncie niemieckim są one ze sobą dialektycznie sprzężone, co widać np. u Benna: pragnie on równocześnie magicznej formuły językowej docierającej do istoty rzeczy, a z drugiej strony — języka jako tworu samoistnego i niezależnego od świata. Znamienne jest przy tym, że owa mistyczno-idealistyczna orientacja zwalczana była przez odwoływanie się do wzorca języka i świadomości językowej Mallarmégo⁹⁴.

Świadomość językowa w literaturze polskiej i niemieckiej okresu ekspresjonizmu

Programy literackie ekspresjonizmu niemieckiego niejednokrotnie całą przemianę literacką traktowały jako „rewolucję języka”. Oswald Pander tak właśnie zatytułował swój szkic, w którym powtarzał znane teorie o stopniowym konwencjonalizowaniu się pierwotnie żywych słów.

Pojęcie odcięło pepowinę od przeżycia. Słowa, z dźwięcznych przeżyć, stały się cichymi znakami i głuchymi, bladymi obrazami dla skąpych myśli.

Ekspresjonizm wszystko to zmienia, przywraca słowom ich pierwotną wartość — oraz „przekracza je, by mowa stała się muzyką i gestem, być może równocześnie tańcem i przepowiednią”⁹⁵.

Topika eksplozji, gwałtownej przemiany języka jest zresztą dość częsta w literaturze i publicystyce tego okresu. Istnieje ona np. u Johanna Bechera zarówno w wypowiedziach autobiograficznych jak i w poezji. Czytamy więc w jednym wyznaniu, jak to pewnej letniej nocy przeżył nagłą śmierć starego i narodziny nowego języka niemieckiego. Rozpadły się zużyte zdania. Ogarnięty został „podziemnym rytmem”, odkrył „brunatne dzwonięcie niektórych samogłosek”, „ostry blask spółgłosek”⁹⁶. Jakby poetycką realizacją tego nowego stanu językowego jest wiersz *Die neue Syntax*, którego bohaterami są części mowy, kategorie gramatyczne. Wszystkie one wprowadzone są w ruch i tworzą „fantastyczny krajobraz zdań”.

Paul Hatvani, autor głośnych manifestów, w jednym ze szkiców proponuje nowe przeżycie mowy jako konfliktu dwóch pierwiastków: żeńskiego i męskiego. Świat, materia, rzeczy — wszystko to jest elementarne,

⁹⁴ I. Goll, *Die drei guten Geister Frankreichs*. Berlin 1919. Część 3 poświęcona jest koncepcji języka wzorowanej na koncepcji Mallarmégo.

⁹⁵ O. Pander, *Revolution der Sprache*. „Das Junge Deutschland” 1918, nr 5. Przedruk w: P. Pörtner, *op. cit.*, t. 2: *Zur Begriffbestimmung der Ismen*. Darmstadt 1961, s. 234—235. W dalszym ciągu będę używał skrótu P2.

⁹⁶ E. Lohner, *Einleitung*. W zbiorze: *Expressionismus. Gestalten einer literarischen Bewegung*. Heidelberg 1956, s. 62—63.

żeńskie. Natomiast pierwiastek męski tworzy z chaosu, z materii, z tego, co żeńskie — formy. Mowę trzeba więc najpierw wtrącić w chaos, rozbić ją, by stała się „kobieca”, i wtedy dopiero artysta-mężczyzna ukształtuje ją na nowo⁹⁷. Rozumienie języka jako formy przetwarzającej świat natury na świat dla człowieka nie jest wcale rzadkie. Pisał o tym Wilhelm Michel, powołując się zresztą na Hölderlina, ale przypomina to również poglądy Nietzschego. Język jest według Michela formą porządkującą chaos i przez to go fałszującą; język nie mówi prawdy, ale umożliwia życie. To jest tragedia, ale dzięki niej istniejemy⁹⁸. Poglądy te Michel później uogólnił i rozszerzył w artykule pod wymownym tytułem *Tathafte Form*, gdzie pisał, że cała historia ludzkości to historia formowania, artykułowania chaotycznej natury. Forma jest tu już nie tyle opozycją chaosu, ile nicości, staje się więc równoznaczna z życiem.

Nie jest możliwe poznanie najgłębszej istoty formy bez przeżycia nicości. Człowiek musi wiedzieć, że zewsząd zagrożony jest przez pustkę⁹⁹.

Od ekspresjonizmu domaga się właśnie Michel, by spustoszony wojną i rewolucją świat ukształtował na nowo. Postulat ten wiązał się z nastrojami porewolucyjnymi, które dość często w ten właśnie sposób się wyrażały: wołaniem o formę. Na początku było jednak zupełnie inaczej i tamte nastroje najlepiej przedstawił słynny wiersz Ernsta Stadlera *Form ist Wollust* (1913): „Forma chce mnie skrępować i ograniczyć, a przecież ja chcę mój byt na wszystkie dale rozprzestrzenić”. Teraz przewagę zyskały poglądy podobne do tych, które głosił Michel czy Max Picard: ten ostatni też sądzi, że celem ekspresjonizmu jest wyizolować z chaosu to, co ruchome — w bezruch i ująć w system opozycji; tylko taki system gwarantuje stałość, rzecz nie ujęta systemem wraca do chaosu¹⁰⁰.

Stąd już blisko do poglądu, że forma, język są prymarne wobec rzeczywistości — i sąd taki został wypowiedziany. Hugo Kersten ujął go w aforyzmie: „Człowiek normalny używa słów ze względu na rzeczy, artysta — rzeczy ze względu na słowa”. Sztuka bowiem nie odtwarza świata, lecz go stwarza, nie jest wyrazem możliwości, lecz wyrazem woli¹⁰¹. To ostatnie przeciwstawienie, wywodzące się od Aloisa Riegla, a dla ekspresjonizmu uprawomocnione przez Wilhelma Worringer'a, wiązało się ściśle z procesem autonomizacji języka.

⁹⁷ P. Hatvani, *Spracherotik*. „Der Sturm” 1912 (P1, s. 136–137). Podobne ujęcie jest też w rozprawie Humboldta *Über den Geschlechtsunterschied. Über die männliche und weibliche Form*. Langensalza 1917.

⁹⁸ W. Michel, *Friedrich Hölderlin*. München 1911 (P1, s. 169).

⁹⁹ W. Michel, *Tathafte Form*. „Die Erhebung. Jahrbuch für neue Dichtung und Wertung” t. 2 (1820), s. 349.

¹⁰⁰ M. Picard, *Expressionismus*. Jw., t. 1 (1919), s. 330.

¹⁰¹ H. Kersten, *Über Kunst, Künstler und Idioten*. „Die Aktion” 1914 (P1, s. 132).

To były rozważania najbardziej ogólne, ale w manifestach są jeszcze rozważania szczegółowe, dotyczące gramatyki, składni, leksyki. W pewnym sensie kontynuują one epokę poprzednią, bo już w impresjonizmie zastanawiano się nad użytecznością poszczególnych kategorii gramatycznych w poezji, nad potrzebą ograniczania czy eliminowania niektórych z nich. Dodatkowe impulsy płynęły z teorii futurystycznych. Futuryzm bowiem, inaczej niż to było w Polsce, współżył z ekspresjonizmem, zwłaszcza w jego początkowym okresie. „Der Sturm” drukował prawie wszystkie manifesty futurystyczne.

Ogólna zasada dynamiczności sprawiała, że kategorią najbardziej cenną był czasownik. Szczególnie Franz Werfel chwalił jego zalety. Uważał, że rzeczownik stosowny jest w prozie, w poezji natomiast — czasownik. Rzeczownik bowiem aktualizuje przestrzeń, statykę, czasownik — dynamikę, czas, a przecież poezja ma być bergsonowską „durée”. Opozycja rzeczownika i czasownika w poezji jest równoznaczna z opozycją wieloznaczność—jednoznaczność. Rzeczownik w wierszu jest bowiem „delficki”, jest „naczyniem danym czytelnikowi po to, by wypełnił je własnymi wizjami wywołanymi przez czasownik poety”¹⁰². Czasownik natomiast jest jednoznaczny, jest nośnikiem napiętności i czynu, jest czynem. Imiesłowowa forma czasownika to — zdaniem Werfla — kwintesencja poetyckości. Imiesłów nadaje się szczególnie do wyrażania stanów oszłomienia, ekstazy, zawiera bowiem w sobie spolaryzowane napięcie działania i statyki, a wyżej wspomniane stany tym się właśnie cechują, że dzieją się w czasie zatrzymanym¹⁰³.

Opozycja rzeczownik—czasownik miała też nacechowanie polityczne, społeczne. Werfel w komentarzu do wyżej przedstawionych poglądów stwierdza:

Dzięki tej teorii spodziewam się odrzeczowienia, odsubstancjalizowania świata — epoki czasownika (czynienia i cierpienia raczej niż posiadania), przemiany, rozpuszczenia realności, którą pozostawił rzeczownik — i zamieszkania w czasowniku. W tej oczekiwanej epoce „kwiat” stanie się mniej rzeczywisty niż „kwitnąć”, „oko” mniej prawdziwe niż „śmianie się”, „płkanie”, „spoglądanie”¹⁰⁴.

Podobnie nacechowana jest ta opozycja w wypowiedzi bohatera Benowskiego dramatu *Karandasch*: Pameelen także wzywa Renza do zburzenia dawnego świata rzeczownika¹⁰⁵.

¹⁰² F. Werfel, *Substantiv und Verbum. Notiz zu einer Poetik*. Jw., 1917 (P1, s. 183).

¹⁰³ *Ibidem*. Omawiając funkcję imiesłowu Werfel odwołuje się do Wagnera, jego praktyki poetyckiej.

¹⁰⁴ F. Werfel, *Brief an Georg Davidson*. „Die Aktion” 1917 (P1, s. 190).

¹⁰⁵ G. Benn, *Die gesammelten Schriften*. Berlin 1922, s. 153.

Nieco inaczej wyważone są hierarchie w manifestach Edschmida. Zaczynamy jednak od jego teorii poznania. Rozróżnia on rzeczywistość rozumianą jako powierzchnia świata i realność tkwiącą pod powierzchnią. Pojęcie realności jest jednak dwuznaczne, bo z jednej strony jest ona rozumiana jako istniejąca niezależnie od twórcy, on ją tylko wydobywa na jaw, z drugiej zaś strony — to twórca ją stwarza i przez ten akt nadaje światu sens. W każdym razie zadaniem artysty jest dotrzeć intuicją do owej realności i z jej elementów stworzyć świat sztuki.

Świat istnieje, bezsensowne byłoby powtarzać go. Ale zbadać go w najtajniejszym drgnieniu, w najistotniejszym jądrze i stworzyć na nowo — to jest wielkim zadaniem sztuki ¹⁰⁶.

Artysta musi więc posługiwać się innym narzędziem, innym językiem niż dotychczas. Opis tego języka jest jednak dość ogólnikowy i metaforyczny; dotyczy zdania, słowa i niektórych kategorii gramatycznych. Edschmid proponuje zdanie ascetyczne, nastawione na to, co jest istotne. Związki zdaniowe mają być osłabione, wyrzucone „zderzaki logicznych połączeń” i „zewnątrzny kit psychologii” ¹⁰⁷. Zmieni się także słowo, straci charakter opisowy. „Staje się strzałą. Trafia we wnętrze przedmiotu i jest przezeń uduchowione. Staje się krystalicznie istotnym obrazem rzeczy” ¹⁰⁸. Wszelka „wata słowna” odpada. Jak wielu innych ekspresjonistów — Edschmid wysoko ceni czasownik. Przymiotnik natomiast powinien stać się w jedno ze słowem, do którego się odnosi. Ekspresjoniści na ogół nie lubią tej kategorii gramatycznej.

Wszystkie te rozważania są raczej „chciejstwem” poetyckim, wiele z nich grzeszy naiwnością. Spotkałby nas zawód, gdybyśmy oczekiwali, że ich autorzy w praktyce kierują się konsekwentnie zasadami wymyślonymi przez siebie. Świadczą one jednak o wyczuciu substancji mowy, o narastaniu nowej świadomości językowej, która doprowadzi do poezji cechującej się wyobraźnią nie obrazową, lecz językową.

Wspominany tu już kilkakrotnie Gottfried Benn problem języka traktował jako jeden z najważniejszych. W programowej wypowiedzi pisał: „Interesuje mnie właśnie słowo bez względu na jego opisowy charakter, jako czysty motyw asocjacyjny” ¹⁰⁹. Problem języka to dla Benna nie tylko przedmiot teoretycznych rozważań, ale również temat utworów. Egzystencja bohaterów nowel i dramatów: Pameelena i Ronnego, wyznaczona jest przez zmagania z językiem. Ich problematyka, która jest równocześnie problematyką autora, wyrasta z pewnego ciągu myślowego,

¹⁰⁶ Edschmid, *op. cit.*, s. 56—57.

¹⁰⁷ *Ibidem*, s. 66.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ G. Benn w antologii: *Schöpferische Konfession*. Berlin 1920, s. 51.

który można by tak zrekonstruować: rezultatem naszej długiej ewolucji jest zamknięcie nas we własnym „ja”¹¹⁰. Analiza tego „ja” prowadzi do wniosku, że nasz byt jest wyłącznie językowy i mózgowy. Ronne z dramatu *Ithaka* wniosek ten tak formułuje:

Cały kosmos przeżyłem swoją czaszką! Myślałem tak, że aż mi ślina ciekła. Byłem logiczny aż do zesrania. A kiedy się mgła rozwiała, co to wszystko było? Słowa i mózg. Słowa i mózg. Nic, tylko zawsze i zawsze ten przekłety mózg¹¹¹.

„Ja” jest bytem nieprzekraczalnym. Język nie może więc orzekać o świecie zewnętrznym. Dlatego w noweli *Die Insel* Ronne proponuje zmienić składnię, wyłączyć z gramatyki drugą osobę, bo przecież i tak nie ma z nią kontaktu¹¹². Być może jednak świat jest do opisanie w formie nieosobowej — czytamy w noweli *Querschnitt* — „bo życie nie jest nasze, jest występny dziełem jakiegoś boga, który pozostaje w ukryciu”¹¹³. Oczywiście do utworzenia takiego języka nie jesteśmy zdolni. Nasze słowa nie przylegają więc do świata, „wszystko jest krótsze od słowa i warg, które chcą je wypowiedzieć”¹¹⁴. Cała historia ludzkości jest poszukiwaniem słowa absolutnego, ale zawsze okazywało się, że świat jest pluralistyczny i niemożliwy do systematycznego ujęcia¹¹⁵.

W końcu okazuje się, że nawet „ja” ma właściwości fantomu. Językowość jest wprawdzie jego egzystencją, ale brak punktów odniesienia sprawia, że język nic nie może o nim orzec. Tu właśnie jest źródło przegranej Pameelena, bohatera dramatu teoriopoznawczego *Der Vermessungsdirigent*. Pameelen ma obsesję autodefinicji, zabija go niemożność jej sformułowania. Ale dramat ten może być uznany za dramat języka z jeszcze innego względu: cała jego rzeczywistość, postacie, bohater, działanie — powołane są do życia aktem mowy i rozpadają się natychmiast po jego ustaniu. Jest to gra językowa w sensie wittgensteinowskim¹¹⁶.

Również dramat *Karandasch* poświęcony jest problematyce językowej. Benn we wstępnym komentarzu informuje:

Pameelen rozważa tak zwany byt duchowy z punktu widzenia jego językowych komponentów. Jest zdecydowanym przeciwnikiem rzeczownika, bo ten, ustalając pojęcie tego, co jednokrotne — wywołał tragedię ludzkości, dla której

¹¹⁰ Zob. np.: G. Benn, *Das letzte „Ich”* oraz esej *Das moderne „Ich”*. W: *Die gesammelten Schriften*.

¹¹¹ Benn, *Die gesammelten Schriften*, s. 125.

¹¹² *Ibidem*, s. 65, 66.

¹¹³ *Ibidem*, s. 94.

¹¹⁴ *Ibidem*, s. 44–45.

¹¹⁵ *Ibidem*, s. 118.

¹¹⁶ F. W. Wodtke, *Gottfried Benn*. W zbiorze: *Expressionismus als Literatur*, s. 324.

to, co przemijające — stało się tylko porównaniem. Ze swej strony daje on pierwszeństwo czasownikowi, jako nosicielowi ruchu. Później mniema: słowo jest towarem powszechnym i nic nie oznacza [...]. W końcu szczęście zaczyna się dla niego wtedy, gdy wargi są nieme¹¹⁷.

Finał dramatu jest istotnie pochwałą milczenia, które uosabia dra-
pieżny tryton: jego szczęki są nie narządem mowy, lecz milczącym na-
rządem mordy.

Tytuł utworu: *Karandasch*, to słowo przypadkowe, oderwane od rze-
czywistości, bezsensowne w użytym kontekście — jeśli rozumieć je do-
słownie. W metaforze Benna oznacza ono pozorność uporządkowania świa-
ta (jak pozornym porządkiem jest układ kredek w pudełku firmy „Caran
d'Ache”). Benn odwołuje się w ten sposób do filozofii „als ob” Vaihinge-
ra. O roli tego słowa mówi bohater:

Jest ono wielkim rytuałem [*Eidesform*], którym posługuję się będąc we-
wnątrz tak zwanego bytu, i sprawia, że słowa jakby miały sens. Ale my w to
już więcej nie wierzymy, Renz, my w to już więcej nie wierzymy. Wszystkie
słowa, którymi mieszczański mózg ślinił swą duszę przez tysiąclecia, rozeszły
się; gdzie, tego nie wiem. My musimy gadać, bo musimy żreć, musimy szcze-
rzyć zęby, bo jesteśmy biednymi lajdakami, ale *karandasch*, *karandasch* —
to jest pudełko: słowa są uporządkowane: przy każdym mały człowieczek. Nocą
śpi mały człowieczek przy małej kobiecie, rozmnażać, dołączyć, słowo wypeł-
nić nowymi ustami. Połóż się w trumnie, ostatnie słowo. Bóg w głowach, wie-
niec w nogach, żona stoi z boku, łza cieknie — ale Pan i ja? Renz, jest tak
dużo słów. Plewy na klepisku, cienie zagubionego [...] ¹¹⁸.

W ekspresjonizmie niemieckim najpełniejszą koncepcję języka poetyc-
kiego stworzono zespołowo, mianowicie w kręgu „Der Sturm”. Nie licząc
obcych dopływów, u źródeł jej leżały teorie Holza i Kandinskiego, a ujęcia
prowadziły m. in. do dadaizmu. Arno Holz swoje poglądy dotyczące liryki
wyłożył w r. 1899, traktując je zresztą jako naturalistyczne. Znamienne
jest dla niego ściśle uzależnianie sztuki od tworzywa. Celem sztuki, jego
zdaniem, jest właśnie ogarnięcie największego obszaru tego, co może być
objęte dzięki jej tworzywu.

Rewolucjonizuje się sztukę tylko wtedy, gdy rewolucjonizuje się jej środki,
albo raczej — ponieważ w zasadzie środki pozostają te same — kiedy się
całkiem skromnie rewolucjonizuje użycie tych środków ¹¹⁹.

Nowa epoka w liryce miała polegać na rozbiciu metryki i wprowadze-
niu rytmiki. Zadaniem dawnej liryki było

dążyć do jakiejś muzyki przez słowa jako cele same w sobie. Albo lepiej: do
rytmu — który istnieje nie tylko przez to, co chce się przezeń wyjawiać, lecz
prócz tego cieszy się swoją egzystencją jako taką.

¹¹⁷ Benn, *Die gesammelten Schriften*, s. 152.

¹¹⁸ *Ibidem*, s. 157.

¹¹⁹ A. Holz, *Revolution der Lyrik*. Berlin 1899, s. 23.

Natomiast nowa liryka, zrewolucjonizowana,

wyrzeka się jakiegokolwiek muzyki przez słowa jako cele w sobie i — w sposób czysto formalny — jest niesiona przez rytm, który istnieje tylko przez to, co przezeń chce się ujawnić¹²⁰.

Istota tego rytmu niezbyt jasno została wyłożona. Holz mówi tylko, że rytm ma swobodnie wynikać z treści, ale dla określonej treści istnieje tylko jeden rytm, jest więc on swobodny, lecz konieczny¹²¹. Walden w 1913 r. przyjął koncepcje Holza jako jeden z punktów wyjściowych dla stworzenia teorii języka poetyckiego. Holz jednak w późniejszym okresie odżegnywał się od wspólnoty z ekspresjonistami¹²².

Drugim teoretykiem, do którego szturmiści nawiązywali, był Wasilij Kandinski, autor *Über das Geistige in der Kunst*. W tym traktacie o malarstwie jest też fragment poświęcony językowi. Zacząć jednak trzeba od tego, że i Kandinski bardzo mocno podkreśla, iż rozwój sztuki dokonuje się przez analizę tworzywa, którym ona dysponuje, przez maksymalne wykorzystanie jego możliwości. To prowadzi do oderwania sztuki od rzeczywistości pozaartystycznej. Ideałem jest osiągnięcie tej jedności i czystości, jakie cechują muzykę¹²³. Oczywiście nie każda muzyka może być wzorcem; nadaje się do tego Wagner, ze swoją techniką powtarzania motywów przewodnich, zaś ze współczesnych — Arnold Schönberg.

Poetą natomiast, który — zdaniem Kandinskiego — zbliża się do muzycznego ideału, jest Maurice Maeterlinck w *Les Serres chaudes*, a to dzięki obsesyjnemu powtarzaniu słów. Słowa, mówi Kandinski, mają swój „wewnętrzny dźwięk” („*Innerer Klang*”)¹²⁴, chodzi o to właśnie, by go wydobyć, rezygnując m. in. z denotacyjnej funkcji słowa:

wewnętrznie konieczne powtórzenie, dwa razy, trzy razy, kilka razy po sobie, może nie tylko prowadzić do spotęgowania wewnętrznego dźwięku słowa, ale może wywołać jeszcze inne, nie przeczuwane jego duchowe właściwości. W końcu przy częstym powtarzaniu słowa [...] traci ono zewnętrzny sens nazywania. Równocześnie też ulega zapomnieniu abstrakcjonizujący się sens nazwanego przedmiotu, a obnaża się tylko czysty dźwięk słowa. [...] Wreszcie ten czysty dźwięk występuje na pierwszy plan i wywiera bezpośredni wpływ na duszę¹²⁵.

¹²⁰ *Ibidem*, s. 24.

¹²¹ *Ibidem*, s. 45.

¹²² Zob. H. Schultz, *Vom Rhythmus der modernen Lyrik. Parallele Versstrukturen bei Holz, George, Rilke, Brecht und den Expressionisten*. München 1970, s. 127 n.

¹²³ W. Kandinski, *Über das Geistige in der Kunst insbesondere in der Malerei*. München 1912, s. 37.

¹²⁴ Termin ten należy rozumieć metaforycznie (wewnętrzny dźwięk ma także farba, obraz), jako pewien ładunek duchowości działający na odbiorcę.

¹²⁵ Kandinski, *op. cit.*, s. 28—29. — Sam Kandinski próbował realizować swoje koncepcje, jego utwory literackie i „kompozycje sceniczne” były tekstami

I Holz, i Kandinski okresowo współpracowali z „Der Sturm”, nie należeli jednak do ścisłego kręgu tego pisma. Tworzyli go natomiast redaktor Herwarth Walden, Lothar Schreyer, Rudolf Blümner i początkowo August Stramm. Rola tego ostatniego była nieco odmienna (poległ w roku 1915): jego twórczość była przedmiotem szczególnego kultu jako realizacja ekspresjonistycznych założeń i służyła jako przedmiot analiz oraz teoretycznych uogólnień. Stramm w listach dawał zresztą dowody wysokiej świadomości językowej, skłonności do eksperymentu formalnego.

Walden w swej ogólnej teorii sztuki — podobnie jak Kandinski i jak wielu innych — za sztukę najwyższą, z racji jej bezprzedmiotowości, uważał muzykę. Wymagał np. od malarstwa, by idąc za jej przykładem zestawiało linie i barwne plamy bez odwoływania się do świata zewnętrznego¹²⁶, a od języka poetyckiego, by znaczył immanentnie, bez odwoływania się do desygnatów. Charakterystyczne, że polscy ekspresjoniści powtarzają niemal dosłownie wywody Waldena dotyczące malarstwa i muzyki, wzdragają się jednak przed przyjęciem jego koncepcji języka¹²⁷.

Początki tej koncepcji sięgają r. 1913, gdy Walden zaakceptował teorię Holza¹²⁸. Później postulował, by język poetycki wyzwolił się od opisywania świata. Mówił:

Obrazy sztuki słownej mogą być naturalistyczne, to znaczy: wywodzić się z optycznego doświadczenia rzeczywistości. Nie służą jednak wypowiedzi o optycznym doświadczeniu świata, są raczej wyrazem uczucia, parabolą tego uczucia [...]. Ekspresjonistyczny obraz sztuki słownej przynosi tę parabolę bez względu na doświadczenie [...] ¹²⁹.

W ogóle zaś sztuka słowa ma swe własne prawa, niezależne od praw natury, i tylko nimi winna się rządzić. Powołując się na tę zasadę przeciwstawia Walden wiersz Heinego wierszowi Stramma, nieskończenie wyżej ceniąc ten drugi.

Następne artykuły kładą coraz większy nacisk na samowystarczalność substancji językowej: „Tylko słowo, każde słowo jest materiałem poezji, a nie pojęcie, które słowo przedstawia”¹³⁰. W słowie „znaczy”

o materiale słownym zredukowanym do pojedynczych wyrazów, kojarzonych na zasadzie przyległości fonicznej, nie semantycznej czy składniowej.

¹²⁶ H. Walden, *Einblick in Kunst. Expressionismus, Futurismus, Kubismus*. Berlin 1917, s. 9.

¹²⁷ Wpływy i zależności omawiam w artykule *Związki i przeciwieństwa między niemieckim i polskim ekspresjonizmem*, który ukaże się w czasopiśmie „Studia Historica Slavo-Germanica”; tu zajmuję się wyłącznie porównaniem koncepcji językowych.

¹²⁸ H. Walden, Arno Holz. „Der Sturm” 1913 (P1, s. 395).

¹²⁹ H. Walden, *Einblick in Kunst. Vortrag*. Jw., 1916, nry 21—22.

¹³⁰ H. Walden, *Das Begriffliche in der Dichtung*. Jw., 1918 (P1, s. 407).

rytm, wewnętrzne napięcie. Praca poetycka polega na ich ujawnieniu i spotęgowaniu. Wyraźniej poglądy te przedstawia Walden w artykule *Kritik der vorexpressionistischen Dichtung*, gdzie wypowiada zasadę ogólną:

Nie jest zadaniem dzieła sztuki posiadać zdolność wywoływania określonych uczuć. Niemożliwe do wyjaśnienia działanie sztuki polega na wprawieniu w ruch, cielesnie i duchowo. Ruch tylko przez ruch może być wywołany. Dlatego istotą każdego dzieła sztuki jest rytm.

I znowu powraca autor do muzyki, która owe zasady realizuje w sposób doskonały. Co zaś do poezji: przekazywanie myśli, a nawet określonych uczuć, winno być jej obce¹³¹.

Rozważania Lothara Schreyera, oparte w dużej mierze na analizie wierszy Strammy, dotyczą przede wszystkim dwóch cech języka poetyckiego: słowa pojawiającego się na zasadzie konieczności i rytmu. Rytm może być wywołany dwoma sposobami: koncentracją i decentracją poetycką. Koncentracja dokonuje się przez pomieszczenie maksymalnej treści w minimalnej liczbie elementów. Osiąga się to przez sprowadzenie wyrazu do jego formy podstawowej, a więc użycie „*bären*” zamiast „*gebären*”, „*schwenden*” zamiast „*verschwenden*”, „*wandeln*” zamiast „*verwandeln*”. Dalej: przez opuszczenie końcówek fleksyjnych, opuszczenie rodzajników, tworzenie z rzeczowników — czasowników, np. z „*das Kind*” — „*kinden*”. Zasadzie koncentracji podlega też składnia. Schreyer pokazuje, jak zdanie „*Die Bäume und die Blumen blühen*” — przez szereg stopni pośrednich skraca się w zdanie jednowyrazowe: „*Blüte*”¹³². Decentracja natomiast — to powtarzanie słowa i jego uwieloznacznienie. Siła poetycka słowa, mówi Schreyer, w tym m. in. tkwi, że może ono w sobie pomieścić wiele skojarzeń.

Daje też Schreyer w dziesięciu przykazaniach coś w rodzaju poetyki normatywnej ekspresjonizmu:

1. Dzieło sztuki słowa [*Wortkunstwerk*] nie jest przekazem myśli ani uczuć, lecz wiadomością o objawieniu. Dzieło sztuki słowa może oczywiście wywołać myśli i uczucia, ale żadna myśl, żadne uczucie nie dają nam stanu objawienia. Dopiero w niemyśleniu i nieczuciu [*im Nichtdenken und Nichtfühlen*] stajemy się jednością z dziełem sztuki.

2. Ta jedność wywołana jest siłą sztuki. Siła sztuki — to działanie środków sztuki.

3. Środkami sztuki słowa są dźwięk i rytm.

4. Kształt brzmienia mowy [*Sprachtongestalt*], słowo, jest rytmicznym kształtem dźwięku [*Lautgestalt*].

¹³¹ H. Walden, *Kritik der vorexpressionistischen Dichtung*. Jw., 1920, 1921 (P1, s. 415 n.).

¹³² L. Schreyer, *Expressionistische Dichtung*. „Sturm Bühne. Jahrbuch des Theaters der Expressionisten” (Berlin) 1918 (P1, s. 440—441).

5. Dzieło sztuki słowa jest jednością i kształtem. Rytmiczna jedność zamyka razem w kształt rytmiczne jednostki.

6. Każdy kształt brzmienia mowy jako rytmiczna jedność jest rytmicznym kształtem jakiegoś pojęcia.

7. Pojęcie jest ukształtowane [rytmicznie], tzn. przestaje być pojęciem, lecz staje się kształtem sztuki.

8. Kształt dzieła sztuki słowa jest rzeczywistością, nie porównaniem.

9. Rytm jest logiką dzieła sztuki słowa. Gramatyka mowy potocznej jest całkowicie nieużyteczna dla poezji.

10. Dzieło sztuki słowa jest dziełem brzmienia mowy ¹³³.

Najskrajniejsze konsekwencje z tych teorii oraz z praktyki Holza i Stramma wyciągnął Rudolf Blümner. Domagał się on, by poezja stworzyła nowy, specyficzny język, zupełnie inny niż język potoczny; mówił to też Schreyer, ale on chciał nowych połączeń wyrazowych, nowych kombinacji słowotwórczych, Blümner natomiast chce nowej leksyki. Słowo, według niego, ma być tylko pierwotnym dźwiękiem, zupełnie nie kojarzącym się ani z rzeczywistością materialną, rzeczami, ani z duchową: myślami i uczuciami ¹³⁴. Był to więc program liryki absolutnej i tak też Blümner określał postulowaną poezję, będącą tylko organizacją warstwy brzmieniowej ¹³⁵. Równocześnie próbował ją tworzyć. Oto — przykładowo — początek wiersza:

ANGO LAINA

*Oia! laéla oia ssisialu
ensúdio trésa súdio mischnumi
ja lon stuáz
brorr schjatt
oiázo tsuígulu
ua sésa mansuó túlũ
ua sésa maschiató toró*

Teoretycy „Der Sturm” powoływali się na poezję Stramma jak również na jego wypowiedzi o poezji zawarte w listach do Waldena, opublikowanych po śmierci autora. Najważniejsze z tych wypowiedzi dotyczyły związków między samogłoskami a spółgłoskami oraz możliwych między nimi kombinacji, a także zasad konstruowania nowych słów. Stramm chciał bowiem, jak niegdyś Wagner, odnaleźć konieczny i niekonwencjonalny związek między dźwiękiem a znaczeniem. Oto jeden z przykładów jego poszukiwań warsztatowych. W zakończeniu wiersza *Freudenhaus* jest zdanie:

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ R. Blümner, *Der Geist des Kubismus und die Künste*. Berlin 1921, s. 43 (P1, s. 445).

¹³⁵ R. Blümner, *Die absolute Dichtung*. „Der Sturm” 1921 (P1, s. 447).

*Scheu
Im Winkel
Schamzerpört
Verkriecht sich
Das Geschlecht!*

Neologizm „schamzerpört” objaśnia Stramm tak: „*Scham und Empörung ringen miteinander und die Scham zerdrückt*”. Wywodzi dalej, że np. w wyrazie „*empören*” tylko „*pö*” jest ważne, znaczące, konieczne ¹³⁶. Burząc składnię, fleksję, słowotwórstwo — Stramm także zdązał do liryki absolutnej.

W kręgu „Der Sturm” mówiło się nie tylko o języku poetyckim, lecz również o języku w ogóle. To, co Wittgenstein zawarł w efektownym sformułowaniu: „Granice mego języka oznaczają granice mego świata” — tkwiło w świadomości niektórych szturmistów. Jeden z nich, William Wauer, dowodził, że ludzka egzystencja, ludzka świadomość — mają charakter językowy. Nie potrafimy wyjść z kręgu mowy, bo cała rzeczywistość istnieje dla nas o tyle, o ile wyartykułowana jest językowo. Dążymy do poznania, stawiamy pytania, formułujemy problemy, ale wszystko to jest działaniem w zamkniętym kole języka. Język dyktuje pytania i sam na nie odpowiada, dyrektywa odpowiedzi zawarta jest w samym pytaniu. Jak wielu ekspresjonistów, i Wauer odwołuje się do *Ewangelii św. Jana*, ale jest to odwołanie ironiczne: bogiem, który stworzył świat, jest język ¹³⁷.

Odnogi i ujęcia szturmowych koncepcji języka poetyckiego widoczne są w poezji dadaistów. Inaczej niż w Polsce, przedziały w niemieckich środowiskach literackich wywołane były raczej różnicami polityczno-społecznymi niż estetycznymi. Tak więc lewe skrzydło dadaizmu niemieckiego z R. Hausmannem i R. Huelsenbeckem zdecydowanie odcięło się od ekspresjonizmu, w szczególności zaś od Waldena i „Der Sturm”, natomiast koncepcje językowe Hugona Balla wiążą się z teoriami Kandinskiego, a Kurt Schwitters należał nawet do kręgu szturmistów. Obaj tworzyli lirykę absolutną w językach wymyślonych, bardzo zresztą od siebie różnych. U Balla np. wyraźne jest odwołanie do języków czarnej Afryki, choćby w początku tego wiersza:

KARAWANE

*jolifanto bambla o falli bambla
grossiga m'pfa habla horem
egiga goramen
higo bloiko russula huju*

¹³⁶ Cyt. za: Lohner, *Einleitung*, s. 78.

¹³⁷ W. Wauer, *Welträtsel*. „Der Sturm” 1923. Przedruk w zbiorze: *Manifeste, Manifeste*. 1905—1933. Dresden 1955, s. 287 n.

*hollaka hollala
anlogo bung
blago bung
bosso fataka*

Jest to więc jakby abstrakcja organiczna. Przy swej skrajności takie postępowanie było jednak kontynuacją całej tradycji świadomości obszaru językowego niemieckiego. Ball był nie tylko pilnym czytelnikiem Kandinskiego, ale także Nietzschego i Novalisa, a w dzienniku z 1917 r. notował:

Dadaizm — gra masek i śmiech? A pod spodem synteza romantycznych, dandysowskich i demonicznych teorii XIX wieku ¹³⁸.

Natomiast u Schwittersa pojawia się abstrakcja mechaniczna w rodzaju:

*Lanke trr gll
p p p p p
oka oka oka oka
Lanke trr gll
pi pi pi pi pi
züka züka züka züka*

— czy też: „*Grim glim gnim bimbim*” — i tak przez kilkanaście wersów na zmianę z „*bum bimbim bam bimbim*”. Ale Schwitters usiłował stworzyć nowy język poetycki nie tylko w ten sposób, że rezygnując ze znaczeń organizował wyłącznie warstwę brzmieniową. Niekiedy chciał i ją odrzucić, ograniczając się do litery, do jej graficznej wartości. Pisał:

Konsekwentna poezja jest stworzona przez litery. Litery nie są pojęciem. Litery nie są dźwiękiem, dają tylko możliwość dźwięku. [...] Konsekwentna poezja wartościuje litery i grupy liter przez ich zestawianie ¹³⁹.

Wracając do przedstawionej na początku typologii układu język—myślenie—rzeczywistość wypada więc stwierdzić, że ekspresjonizm niemiecki, zwłaszcza krąg „Der Sturm”, dość konsekwentnie zmierzał do trzeciej formuły: język jest bogatszy i prymarny wobec myślenia i rzeczywistości.

Polscy ekspresjoniści w zasadzie pozostawali w obrębie pierwszej formuły: język jest uboższy od myślenia i rzeczywistości. Powtarzali poglądy romantyczne w tym okrojonym zakresie, jak to poprzednio przedstawiłem. Poezja nie była dla nich tworem językowym, lecz pewną substancją metafizyczną, objawiającą się mimo przeszkód języka. Ich świadomość nie odbiegała od modernistycznej świadomości językowej. Naturalnym

¹³⁸ Cyt. za: R. Dohl, *Dadaismus*. W zbiorze: *Expressionismus als Literatur* s. 735.

¹³⁹ *Ibidem*, s. 771.

łącznikiem był Stanisław Przybyszewski. Do ekspresjonizmu chciał on przenieść cały bagaż teoretyczny minionej epoki, rezygnując jedynie z hasła arystokratyzmu sztuki i artysty. Jaka była jego świadomość językowa w pracach przedekspresjonistycznych? Najwcześniejsze i najogólniejsze poglądy Przybyszewskiego upodrzędniały problematykę językową, głosiły bowiem zasadę bezpośredniości, mówiły o nieistotności tworzywa. Przedmiotem sztuki jest bowiem podświadomość, a dla niej „w mowie nie ma słowa”, wszystkie jej określenia są tylko „sztuczką karcianą” — jedynie muzyka zdolna jest ją wyrazić¹⁴⁰. Później jednak Przybyszewski dochodzi do wniosku, że jakby dalszym ciągiem muzyki jest język geniusza — Nietzschego, ale równocześnie unieważnia wszelkie tworzywo, głosząc nadejście nowej sztuki, „kiedy istnieć będzie nieprzerwana skala od dźwięków do słowa i barwy, bez istniejących dziś granic”¹⁴¹. Wyobraża to sobie Przybyszewski jako jednolitą teorię drgań (wzorując się zresztą na Oli Hanssonie). Wrażenia — mówi Przybyszewski — docierają do nas jako *qualia*, ale na gruncie „nagiej indywidualności” przetwarzane są na drgania, które kojarzą się na zasadzie intensywności, tak więc tworzywo przestaje być istotne. Idąc za tą myślą definiuje Przybyszewski (parafrazując przy tym Zolowską definicję sztuki):

Symbolizm to kawałek natury przetworzony na drgania nerwów. [...] Symbolizm to uczuciowe drgania, które ubierają się w barwy, oblekają w tony¹⁴².

W późniejszych szkicach przedmiotem sztuki ogłoszona została pleć, dusza — niezmienna była jedynie zasada bezpośredniości. Tworzywo (a więc i język) jest zawsze dla Przybyszewskiego złem koniecznym i o tyle tylko usprawiedliwionym, o ile przesycone jest duchowością:

Duchowa forma Logosu jest prymarna, cielesna forma, w którą ubiera się Słowo, tylko środkiem prowadzącym do celu, widzialnym symbolem spazmu i buntu duszy¹⁴³.

Konsekwencją zasady bezpośredniości jest teoria „metasłowa”. Powstało ono jako pierwotna reakcja uczuciowa pracźlowieka na otaczający świat; zadaniem współczesnego poety jest zrekonstruować tę sytuację, przywrócić słowu jego uczuciową wartość¹⁴⁴. Jak tego dokonać? Przez uokretnienie wyrazu, przez jego reetymologizację, przez uruchomienie

¹⁴⁰ S. Przybyszewski, *Z psychologii jednostki twórczej. Chopin i Nietzsche*. W: *Wybór pism*. Wrocław 1966, s. 21.

¹⁴¹ *Ibidem*, s. 36.

¹⁴² S. Przybyszewski, *Zur Psychologie des Individuums: II. Ola Hansson*. Berlin 1892, s. 38.

¹⁴³ S. Przybyszewski, *Franz Flaum*. W zbiorze: *Deutscher Musen-Almanach für das Jahr 1897*. Leipzig 1897, s. 104.

¹⁴⁴ S. Przybyszewski, *Ku czci Mistrza*. „Życie” 1899, nry 19—20.

w nim znaczeń pierwotnych, dzisiaj zapomnianych¹⁴⁵. W tym ostatnim poglądzie tkwiła szansa na językową koncepcję poezji, ale tego wątku myślowego Przybyszewski nie rozwinął. Przeciwnie: ostro atakował wszelką sztukę, która skupiała swą uwagę na tworzywie, a więc malarstwo francuskie, oskarżając je o formalizm; nową poezję, przede wszystkim tę spod znaku Maeterlincka, zarzucając jej ekwilibrystykę słowną¹⁴⁶. W niemieckim ekspresjonizmie, jak to pokazywałem, jedna z koncepcji języka poetyckiego wywiedziona została właśnie z Maeterlincka.

Nowe manifesty Przybyszewskiego z okresu współpracy ze „Zdrojem” cechuje regres teoretyczny. Wystarczy porównać szkice *Zur Psychologie des Individuums* z książką *Ekspresjonizm, Słowacki i „Genезis z Ducha”*; ta ostatnia jest żalonym i niechlujnym popisem erudycyjnym. Nowatorskie tendencje ekspresjonizmu niemieckiego były Przybyszewskiemu obce, mimo że lata wojny, a więc szczytowego nasilenia tego nurtu, spędził w Monachium. Kiedy na początku r. 1917 lwowski wydawca prosił go o wstęp do powieści Ewersa — odmówił, radząc równocześnie zwrócić się do tych, którzy „dokładnie są obznajmieni z najnowszymi prądami w literaturze niemieckiej”, sam bowiem nie ma z nią „już od wielu lat bliższego kontaktu”¹⁴⁷. Także i później, kiedy wycofał się ze „Zdroju”, wyznał:

serdeczna przyjaźń łączy mnie z Hulewiczem, ale dobrze się tak stało, że już się usamodzielniał i na własną rękę „Zdrój” prowadzi — mam wrażenie, że on daleko czujniej odczuwa ten nowy prąd ekspresjonistyczny, który wśród młodzi Wielkopolski nurtuje, aniżeli ja¹⁴⁸.

Ale jeśli Hulewicz „czujniej odczuwał” — jak pisze Przybyszewski — ekspresjonizm niemiecki, to opinia ta nie dotyczy świadomości językowej tego nurtu. W poglądach Hulewicza jest znamienne rozdzielenie: gdy mówi o malarstwie, sprowadza je do tworzywa, do układu barwnych plam i linii, chce malarstwa odprzedmiotowanego; natomiast nie dostrzega języka, gdy mówi o poezji, a jeśli nawet dostrzega, to ocenia negatywnie. Utwór poetycki jako szczególna organizacja językowa jest dla niego formą, którą chciałby rozbić, chciałby komunikatu bezsłownego. W sposób zdecydowany potępia Hulewicz poezję dla poezji, która miałaby być „sama sobie celem”. Jest ona oderwana od Słowa, staje się „narzędziem ciała i spraw jego”¹⁴⁹.

¹⁴⁵ S. Przybyszewski, *Z gleby kujawskiej*. W: *Wybór pism*, s. 164—167.

¹⁴⁶ Zob. np. S. Przybyszewski, *Auf den Wegen der Seele*. Berlin 1897, s. 57.

¹⁴⁷ S. Przybyszewski, *Listy*. T. 2. Warszawa 1938, s. 675.

¹⁴⁸ *Ibidem*, t. 3 (Wrocław 1954), s. 63.

¹⁴⁹ J. Hulewicz, *Ego eimi. O ewangeliej Jezusa Chrystusa według spisania Janowego rzecz w duchu ujęta*. Poznań 1922, s. 90.

Nieco inaczej było w kręgu najmłodszych zdrojowców. Niektórzy z nich dopuszczali myśl (wywoływała w nich przerażenie), że pisanie jest grą, zabawą, komedią, co przyjmowali jako klęskę. Dopiero jednak bilansując swój udział w ekspresjonizmie, dochodzili do pewnych wniosków dotyczących techniki pisarskiej, posługiwania się tworzywem językowym. Tak np. Zenon Kosidowski w 1920 r. ogłosił swój program-manifest *Z zagadnień twórczości*¹⁵⁰, w którym mówi głównie o tym, co ma być przedstawione, mianowicie o podświadomości. Dopiero zaś w książce z 1931 r. objaśnia środki gramatyczne i składniowe z takim opisem związane¹⁵¹. Podobnie i Zegadłowicz: szerzej o technice pisarskiej ekspresjonizmu powie wtedy, gdy ekspresjonizmu już nie będzie¹⁵².

Najwięcej zrozumienia dla problematyki językowej miał Jan Stur. Dawał on wyraz przeświadczeniu, że forma językowa jest równocześnie treścią, ma znaczenie. Jak byśmy to dziś powiedzieli: znak poetycki ma zatartą granicę między znaczącym a znaczonym. Ale tego rodzaju poglądy są u Stura rzadkie i nieprecyzyjne. Stanowczo bowiem przeciwstawiał się radykalnym eksperymentom językowym i nie uznawał poezji odzégnującej się od funkcji poznawczej i wychowawczej.

Koncepcję języka poetyckiego przedstawił też Stanisław Marcus, ale był on luźno związany ze „Zdrojem”. W szkicu *Psychologiczne i filozoficzne źródła ekspresjonizmu*¹⁵³ stwierdza (podobnie jak Kosidowski), że zadaniem języka poetyckiego jest przedstawienie podświadomości. Ekspresjonizm — jego zdaniem — „operuje stanami podświadomymi jako zasadą”, przy czym chce je przedstawić bezpośrednio. To narzuca określone postępowanie językowe: dążenie do zwięzłości preferujące równowagę zdania, w końcu zaś pojedynczy wyraz, który jest podstawowym elementem poetyckim, przy czym wyrazem owym ma być rzeczownik. Wyrazy określające mają być zredukowane do minimum. W słowie rozróżnia Marcus wartość znaczeniową i uczuciową. Język ekspresjonistyczny ogranicza tę pierwszą, wzbogaca drugą¹⁵⁴.

Tak więc nie w grupie „Zdroju” szukać trzeba głównych analogii do świadomości językowej ekspresjonizmu niemieckiego, lecz u formistów, futurystów i w Awangardzie krakowskiej. Znamienne, że wszystkie te ugrupowania odcinały się od tradycji romantycznej i modernistycznej, które były główną pożywką polskiego ekspresjonizmu.

¹⁵⁰ Z. Kosidowski, *Z zagadnień twórczości*. „Zdrój” t. 11 (1920), z. 1—2.

¹⁵¹ Z. Kosidowski, „Zdrój” i ekspresjonizm. W: *Fakty i zstudy*. Poznań 1931.

¹⁵² E. Zegadłowicz, *W obliczu gór i kulis*. Poznań 1926 (zwłaszcza O kształtowaniu się idei).

¹⁵³ S. Marcus, *Psychologiczne i filozoficzne źródła ekspresjonizmu*. „Zdrój” t. 13 (1920), z. 1.

¹⁵⁴ S. Marcus, *Ekspresjonizm*. (Rozbiór ze stanowiska estetyki i materializmu dziejowego). Konin 1921, s. 36.

Związki formistów ze zdrojowcami, zwłaszcza z grupą malarską „Bunt”, były dość żywe, chociaż łączyła ich raczej wspólnota twórcza niż teoretyczna. Wystawiali swe prace razem, ale Hulewicz nie zaniedbywał zaznaczenia teoretycznej odrębności. Najciekawszą koncepcję języka poetyckiego wśród formistów zaproponował Stanisław Ignacy Witkiewicz. Z punktu widzenia polskiego ekspresjonizmu była ona nie do przyjęcia, zaprzeczała bowiem podstawowym teoriom pisarzy z kręgu „Zdroju”, nie była natomiast sprzeczna z teoriami szturmistów. Sam Witkiewicz widział swoją odrębność od ekspresjonizmu w tym, że formie językowej nie przypisywał znaczeń; ona daje bezpośrednie przeżycie metafizyczne, ale nic nie mówi o duszy, uczuciach itp. Pisał:

Pomyłkę w teorii swej robią ekspresjoniści, którzy dziwność życiową swoich dzieł, będących w większej części doskonałymi dziełami Czystej Formy, usprawiedliwiają twierdząc, że wyrażają nowe, nieznanne czy też bardziej zawile stany psychiczne, czy też poglądy na rzeczy, których wyrażeniem dawna sztuka się nie zajmowała¹⁵⁵.

Z kolei w odróżnieniu od ekspresjonizmu niemieckiego — Witkiewicz nie był skłonny absolutyzować warstwy brzmieniowej, rytmu. Poezja rezygnująca z elementu pojęciowego, mająca być tylko muzyką, to — jego zdaniem — potworność¹⁵⁶. Zakładał bowiem, że język poetycki uruchamia zawsze trzy wartości: dźwiękowe, pojęciowe i obrazowe, jedynie ich hierarchia w poszczególnych utworach jest różna. Wartości pojęciowe i obrazowe nie mają jednak nic wspólnego z życiową logiką, są czysto formalne¹⁵⁷. Witkiewicz najdokładniej omawia technikę konstruowania warstwy pojęciowej: otóż należy dążyć do zwiększenia „napięć wewnętrznych”, tak żeby słowa, zderzone ze sobą wbrew zasadom potocznym i logice, wzajemnie się zaprzeczały, traciły pierwotne znaczenie, wytłumiały je i otwierały możliwość ujawnienia się wielu nowym, nie przewidzianym znaczeniom¹⁵⁸. Język poetycki jest więc zupełnie inny niż język „życiowy”, kreuje bowiem Czystą Formę. Nie można ustalić jego stosunku do myśle-

¹⁵⁵ S. I. Witkiewicz, *Parę zarzutów przeciw futuryzmowi*. W: *Nowe formy w malarstwie i inne pisma estetyczne*. Warszawa 1959, s. 317. W tej sprawie inne stanowisko zajmuje K. Puzyna (*Pojęcie Czystej Formy*. W: *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*. Wrocław 1972), wskazując na dualizm formistyczno-ekspresjonistyczny Witkiewicza. Uważam, że koncepcja języka Witkiewicza jest formistyczna, gdy przyjąć za punkt odwołania „izmy” w Polsce.

¹⁵⁶ S. I. Witkiewicz, *Kwestia języka w sztukach scenicznych w Czystej Formie*. W: *Lam, op. cit.*, t. 2: *Manifesty i protesty. Antologia*, s. 352.

¹⁵⁷ S. I. Witkiewicz, *Bliższe wyjaśnienia w kwestii Czystej Formy na scenie*. W: *Nowe formy w malarstwie i inne pisma estetyczne*, s. 283 n.

¹⁵⁸ *Ibidem*, s. 294.

nia i rzeczywistości, bo Czysta Forma jest samowystarczalna, samozwrotna, całościowa jako jedność w wielości.

Znany jest spór w kręgu formistów, jaki toczył Witkacy z Leonem Chwistkiem. Różnice poglądów dotyczyły także języka. Koncepcja Chwistka wiąże się z jego teorią „wielości rzeczywistości”. Ta nie jest jednak dostatecznie jasna szczególnie w tym względzie: czy pluralizm jest następstwem twórczej działalności myśli ludzkiej, czy też „wielość rzeczywistości” istnieje obiektywnie, a umysł ludzki tylko ją odkrywa. Dopiero rozstrzygnięcie tej wątpliwości mogłoby ustalić rolę języka. W każdym razie Chwistek uważa, iż język jest zasadniczo stworzony dla rzeczywistości rzeczy, czyli odpowiada sztuce prymitywnej¹⁵⁹. Tymczasem nowa poezja należy do rzeczywistości wyobrażeń, będącej skrajnym przeciwieństwem rzeczywistości rzeczy. Adaptacja języka dla tej nowej rzeczywistości wymaga przekształcenia jego formy, czy może raczej uaktywnienia formy i wytłumienia treści. Dokonuje się to przez działanie na warstwie dźwiękowej („wysunięcie na pierwszy plan rytmu i asonacji”), na warstwie znaczeniowej (Chwistek mówi przy tej okazji o wywołaniu napięcia między warstwą brzmieniową i znaczeniową przez stosowanie homonimów, zmianę znaczenia wyrazu przez umieszczenie go w innym kontekście, uwieloznaczenie wyrazu, działanie słowotwórcze, jak np. tworzenie neologizmów), wreszcie na warstwie typograficznej¹⁶⁰.

Inaczej jednak niż Witkiewicz, Chwistek nie absolutyzował formy, aczkolwiek w sztuce odpowiadającej rzeczywistości wrażeń przyznawał jej prymat. Jego zdaniem „nowa forma nie da się pomyśleć bez nowego pojmowania treści”¹⁶¹. Rozumiał język jako twór dwudzielny: w elementach dozdaniowych dominują wartości brzmieniowe, natomiast w powyżejzdaniowych — sensy, treści, aczkolwiek nie muszą być to sensy logiczne. Treści poetyckie muszą być odpowiednio przysposobione przez ich uwieloznaczenie. Metoda jest tu wręcz odwrotna niż metody języka naukowego, o ile bowiem nauka dąży do zdań o jasnej treści, mogącej być wielorako wyrażonej (np. symboliką logiczną), i niezależnej od formy zdania, o tyle poezja odwrotnie: dąży do jednej, niepowtarzalnej formy o wielorakiej treści: „forma musi opierać się na bezwzględnie koniecznych zestawieniach wyrazów, podczas gdy treść winna być jak najbardziej płynna”¹⁶². Wtedy treść nie zaciemnia formy, pozwala jej odegrać pierwszoplanową rolę.

¹⁵⁹ L. Chwistek, *Wielość rzeczywistości*. W: *Pisma filozoficzne i logiczne*. T. 1. Warszawa 1961, s. 98.

¹⁶⁰ Wypowiedź Chwistka o nowoczesnej poezji opublikowana w: K. Estreicher, *Leon Chwistek. Biografia artysty*. Kraków 1973, s. 193 n.

¹⁶¹ *Ibidem*, s. 195.

¹⁶² L. Chwistek, *Poezje formistyczne Czyżewskiego*. W: *Wielość rzeczywistości w sztuce i inne szkice literackie*. Warszawa 1960, s. 105.

Według Chwistka, Tytus Czyżewski był tym, który w pełni zrealizował program poezji formistycznej. W istocie świadomość językowa Czyżewskiego była temu programowi pokrewna, chociaż pełniej i radykalniej została wypowiedziana wtedy, gdy burze już przycichły. Przyznawał się Czyżewski do formizmu (zresztą nie tylko), jednak formę traktował jako nieautonomiczną, jako wynikającą z wnętrza twórcy, z psychiki¹⁶³. Sztuka zaś to rodzaj „nowych macków” dla zrozumienia natury i życia. Jest też dostarczycielką „nerwowych syntetycznych wzruszeń”, zaś z punktu widzenia artysty — jest wyrazem instynktu. Wszystko to jest więc dość tradycyjne i ekspresjoniści mogliby się przyznać do Czyżewskiego (kokietowali go zresztą), gdyby nie jego ostry atak na romantyzm:

kram jęczącego romantyzmu stał się dla nas jak owa powtarzająca się potrawa, którą codziennie karmią pupilków w internacie, do uprzykrzenia i mdłości¹⁶⁴.

i wreszcie — gdyby nie postulowane przez niego wyzwolenie sztuki od pozaartystycznych obowiązków: etycznych, społecznych, politycznych.

W nielicznych uwagach dotyczących techniki językowej wyrażał Czyżewski w zasadzie to samo co Chwistek i futuryści: domagał się skrótu, ostrych napięć międzywyrazowych, wyzwolenia słowa z utartych znaczeń i zsubstancjalizowania go jako rzeczy zmysłowej, jako dźwięku. Podobnie pisano w manifestach futurystycznych:

SŁOWA mają swą wagę, dźwięk, barwę, swój rysunek, ZAJMUJĄ MIEJSCE W PRZESTRZENI. są to decydujące wartości słowa. [...] znaczenie słowa jest rzeczą podrzędną i nie zależy od przypisywanego mu pojęcia [...] ¹⁶⁵.

Nie było to wszakże całkowite odrzucenie sensu. Jasieński argumentował podobnie jak Chwistek:

Słowo jest materiałem złożonym. Oprócz treści dźwiękowej ma jeszcze inną treść, symboliczną, która reprezentuje, a której nie trzeba zabijać pod groźbą stworzenia trzeciej sztuki, która nie jest już poezją, a nie jest jeszcze muzyką (dadaizm) ¹⁶⁶.

O ile jednak Chwistek bronił zdania jako generatora sensu, futuryści odrzucali je, mocniej niż formiści akcentując potrzebę osłabienia logiki; sądzili, że słowo jest dostatecznym zabezpieczeniem przed pogrążeniem się w chaos.

Najpełniejszy, usystematyzowany wyraz świadomości językowej polskiej awangardy poetyckiej dał Tadeusz Peiper, ale też dokonał tego

¹⁶³ T. Czyżewski, *Mój futuryzm*. W: Lam, op. cit., t. 2, s. 398.

¹⁶⁴ T. Czyżewski, *Pogrzeb romantyzmu — uwiad starczy symbolizmu — śmierć programizmu*. W: jw., s. 176.

¹⁶⁵ *Prymitywiści do narodów świata i Polski*. W: jw., s. 172.

¹⁶⁶ B. Jasieński, *Manifest w sprawie poezji futurystycznej*. W: jw., s. 217.

dość późno, rekapitulując wszystkie „izmy” w momencie ich regresu czy nawet wtedy, gdy były już martwe. Ekspresjonistyczne koncepcje językowe odrzucał zdecydowanie, ale znał je tylko w wydaniu polskim. W jego pismach dotyczących poezji nie ma żadnych śladów znajomości ekspresjonizmu niemieckiego ani teorii języka szturmistów. Świadomość językowa Peipera wyrastała głównie z osiągnięć poezji romańskiej.

Trudno jest jednak ustalić jednoznacznie, w której z zaproponowanych na wstępie formuł ona się mieści. Na pewno nie w pierwszej, bo ta mówi o niższości języka wobec myślenia i rzeczywistości. Peiper zaś stwierdza wyraźnie:

„Że język kłamie głosowi, a głos myślom kłamie, na ten ból nie ma miejsca w duszy wyznawcy pięknego zdania. „Myśl” jest dla języka śliną, która go noliwia; jeśli chce go sobą przygniść, może być już tylko plwociną”¹⁶⁷.

Pozostają więc formuły druga i trzecia. W istocie, między nimi rozpięta jest Peiperowska koncepcja języka, między opozycjami: odtworzenie—stworzenie, nazywanie—pseudonimowanie, słowo—zdanie, proza—poezja, natura—kultura. Pierwsze człony tych opozycji dają komunikaty nastawione zewnątrznie, drugie — nastawione samozwrotnie¹⁶⁸.

Język poetycki nie jest jednak zawieszony w próżni, skoro daje ekwiwalenty rzeczywistości, orzeka — przynajmniej o świecie przedmiotowym — to samo, co język prozy. Peiper pisze:

proza mówi: „jestem smutny”, poezja mówi: „niebo osiadło na ziemi jak mysz na westchnieniu”¹⁶⁹.

Jednakże między tymi przypadkami — nazwania i pseudonimowania — nie można postawić znaku równości, gdyż pseudonimowanie przez swój kształt niesie nową informację. Informacja ta tkwi w formie pseudonimu: „forma wsiąka w treść i staje się treścią”¹⁷⁰. To jest właśnie istota poetyckości. Istnieje i druga różnica: nazwanie jest podyktowane tym, co zewnętrzne, natomiast pseudonim jest przede wszystkim stworzeniem nowej rzeczywistości, i to nie tylko językowej.

Otwarte pozostaje wszakże pytanie, którego Peiper nie stawiał: czy nowa informacja, niesiona przez pseudonim, podlega werbalizacji, tzn. czy pseudonim może być przetłumaczony na język prozy. W gruncie rzeczy każde objaśnienie pseudonimu — w pismach poetyckich Awangardy takich objaśnień jest mnóstwo — ustalenie homologii między formą poetycką a nową rzeczywistością cywilizacyjną (w to też awangardziści

¹⁶⁷ T. Peiper, *op. cit.*, s. 341.

¹⁶⁸ Wnikliwa analiza tych zagadnień znajduje się w: J. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy krakowskiej*. Wrocław 1965.

¹⁶⁹ Peiper, *op. cit.*, s. 357—358.

¹⁷⁰ *Ibidem*, s. 345.

wierzyli) każe na to pytanie odpowiedzieć potakująco. W takim zaś razie informacja poetycka nie ma charakteru autotelicznego, jest poznaniem nowych stanów rzeczywistości, które w następnym etapie mogą być nazywane, nie pseudonimowane. Stąd wniosek sprzeczny z koncepcjami Peipera: nazywanie jest wyższym stopniem pseudonimowania. Albo jeszcze inaczej: każdy pseudonim dąży do stania się nazwą.

W wyniku wyżej przedstawionych rozważań dochodzę do następujących wniosków:

1. Odmienność świadomości językowej niemieckiego i polskiego ekspresjonizmu jest tak wyraźna, że oba nurty stają się prawie nieporównywalne. Oczywiście, owa świadomość nie jest jedyną różnicą, ale — zgodnie z przeświadczeniem wyrażonym na początku tego szkicu — jest ona sprzężona współzależnie z poetyką, teorią poznania, światopoglądem.

2. Nasuwa się więc pytanie, czy można mówić o ekspresjonizmie na polskim obszarze językowym. Sądzę, że tak. Nie ma bowiem powodu, by nie respektować nazwy, która funkcjonowała w świadomości teoretycznej owej epoki. Po wtóre: mimo wypowiedzianego w punkcie pierwszym sądu jasne jest, iż świadomość językowa ekspresjonizmu polskiego ma swoje analogie w ekspresjonizmie niemieckim, ale jest kadłubowa, pozbawiona nurtu apollińskiego, który wyrażał się w drugiej i trzeciej formule stosunku języka do myślenia i rzeczywistości.

3. Świadomość językowa polskich nurtów awangardowych: formizmu, futuryzmu i Awangardy krakowskiej, jest porównywalna ze świadomością ekspresjonizmu niemieckiego. Czy słuszne byłoby więc przeniesienie tej nazwy na owe nurty? Sądzę, że nie. Płaszczyzną odniesienia dla nich powinna być przede wszystkim sytuacja na własnym obszarze językowym, a na nim rozwijały się one w opozycji do ekspresjonizmu polskiego, przy nikłej znajomości ekspresjonizmu niemieckiego, i proponowały inną niż grupa „Zdroju” świadomość, w rezultacie inną poetykę, inne rozumienie funkcji poezji.

Ujednolicenie nazwy zamazywałoby dialektykę nurtów awangardowych, a poza tym nie respektowałoby typologii nazw zaprezentowanej przez epokę, co niezgodne byłoby z założeniami historii literatury jako nauki przede wszystkim idiograficznej i partykularyzującej.

4. Osobnym zagadnieniem jest sprawa sensowności nazwy w odniesieniu do niemieckiego obszaru językowego. W jego obrębie istnieją znaczne różnice w świadomości językowej pisarzy uznawanych za ekspresjonistów, w ich poetyce i rozumieniu funkcji poezji. Fakt ten zresztą sprawia, że nazwa ekspresjonizm nacechowana jest skłonnością do rozpadu na nazwy o mniejszym zakresie i większej treści. Różnica między polską a niemiecką nazwą ma więc również charakter logiczny: pierwsza jest nazwą klasy, druga — klasy klas.

5. W latach 1921—1925 następuje dość szybkie wyrównanie poziomów świadomości językowej w Niemczech i w Polsce. Jednakże w Polsce nie wynikało to z rodzimych tradycji i naturalnej ewolucji, lecz z przyjmowania wzorów obcych, przede wszystkim romańskich i rosyjskich. Nie znaczy to, że w Polsce nie było do czego nawiązywać, lecz — że nie dostrzegano tradycji dla nowatorstwa.

6. Wydaje się, że świadomość językowa w Niemczech i w Polsce rozwijała się w odmiennych kierunkach: w Niemczech interesowano się przede wszystkim warstwą brzmieniową, w Polsce — znaczeniową. W Niemczech widoczna jest dążność do maksymalnego urzeczowienia znaku właśnie przez organizację foniczną. Z reguły pojawia się przy tym wzorzec muzyki, ale także tańca, o którym w Polsce przy podobnych okazjach nie wspomina się. Taniec i muzyka służyły jako przykład komunikatu nastawionego na siebie, pozbawionego znaczenia symbolicznego, granicy między znaczącym a znaczoną. Normy składni, fleksji i słowotwórstwa były w Niemczech silniej naruszane niż w Polsce. Znamienne, że neologizmy, tak częste w ekspresjonizmie niemieckim, u zdrojowców prawie wcale nie występują.

Dla teoretyków polskich charakterystyczna była obrona zdania i sensu. Programowe natomiast — zwielokrotnienie sensów przez kombinacje wyrazowe i składniowe, ale było to w gruncie rzeczy powtórzenie programu symbolizmu europejskiego.

7. Mimo różnic — dla świadomości językowej polskiej i niemieckiej można wskazać wspólny mianownik: a) oddzielenie języka poetyckiego od języka prozy i języka potocznego; b) urzeczowienie języka w tym sensie, że staje się on prawie samodzielny przedmiotem ze zmniejszoną zdolnością denotowania. Punktem odniesienia dla języka staje się język, nie rzeczywistość. Nawet ci, którzy rozumieli poezję jako działanie społeczne, polityczne, moralne, uważali, że może ona pełnić te funkcje dzięki odpowiedniemu przekształceniu języka. Np. odrzucenie rzeczownika na rzecz czasownika, zdania na rzecz słowa, itd. miało spowodować przejście od ustroju kapitalistycznego do socjalistycznego. Ekspresjoniści — przynajmniej niektórzy z nich — wierzyli więc, że język poetycki nie tyle opisuje rzeczywistość, ile ją stwarza, jak boski Logos.

Dodać jednak trzeba, że skrajność obu powyżej wskazanych tendencji prowadziła prawie równocześnie do czegoś wręcz odwrotnego: do odrzucenia języka poetyckiego np. w kolażu, w wierszach-reportażach oraz do postulatu jednoznaczności i przezroczystości języka.

8. Łatwość przeskakiwania z jednej konwencji do drugiej czy nawet mieszanie obu konwencji: naturalizmu i abstrakcjonizmu językowego, idzie w parze, być może wiąże się nawet — z teorią poznania, w świetle której rzeczywistość jest wytworem ludzkim i każda jej wersja, byleby

wewnętrznie spójna, jest prawomocna. Naturalizm i abstrakcjonizm są więc równoważne ¹⁷¹.

9. I w Niemczech, i w Polsce nowa świadomość językowa rozwijała się w symbiozie ze świadomością malarską, a także — choć w mniejszym stopniu — muzyczną, przy czym ekspresjonizm malarski był wcześniej-szy niż ekspresjonizm literacki. Wielu twórców uprawiało obie dyscypli-ny, ale teorie malarskie inspirowały poezję, nie odwrotnie. Płynęło to z zasadniczych różnic: język malarski czy muzyczny nie jest stabilizowa-ny przez kod ogólnospołeczny; język poetycki istnieje zawsze na tle języ-ka narodowego i potocznego, jest przez to bardziej ograniczony w możli-wości eksperymentu.

Jest zadaniem możliwym do realizacji ustalenie, jakie cechy świado-mości i praktyki językowej wynikały z zapatrywania się na wzorzec malarstwa i muzyki.

10. Potwierdza się teza, iż istnieje odpowiedniość między świado-mością językową a poetycką i rozumieniem funkcji poezji. Np. urzeczowie-nie języka wiązało się z reguły z wyzwaniem poezji od służb pozaartys-tycznych. W Polsce to urzeczowienie nie było jednak procesem trwałym. Wynikało ono z zapatrzenia się na obce wzory, a dodatkową podniętą była nowa sytuacja polityczna (odzyskanie niepodległości). Szamotanie się poety dwudziestolecia międzywojennego między dwiema przeciwstaw-nymi koncepcjami najlepiej przedstawia wiersz Jarosława Iwaszkiewicza *Do Pawła Valéry*, w którym m. in. czytamy:

Wiecznie wieszczym krzyżeniem związane języki
Chcą wrzeszczeć poetyckiej niepomne muzyki,
I w wir wplątani woli, w różę namiętności,
Wierzimy w prawdę SŁOWA, nie w prawdę piękności.
Nie patrz na nas z litością i nie patrz z pogardą.
My słuchamy, jak pieśnią grzmi żalną i twardą
Najwyższy ton rozkazu: kara posłannictwa,
Królów naszych i wieszczów szalone dziedzictwo.
Ono nas niepoki, ono nas przeżarło.
Ono nam śpiew niechlujny w postne wstawia gardło,
[.]
Nie wejdziem do królestwa, gdzie poezja czysta ¹⁷².

¹⁷¹ Zob.: H. Read, *Realism and Abstraction in Modern Art*. W: *The Philo-sophy of Modern Art*. New York 1957. Podobnie w okresie ekspresjonizmu mówił Kandinski.

¹⁷² J. Iwaszkiewicz, *Wiersze*. Warszawa 1958, s. 247.