

# Erazm Kuźma

---

## Koncepcja języka poetyckiego w teoriach polskiego ekspresjonizmu : (Grupa "Źdroju")

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 64/1, 107-149

---

1973

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

# ZAGADNIENIA JĘZYKA ARTYSTYCZNEGO

Pamiętnik Literacki LXIV, 1973, z. 1

ERAZM KUŹMA

## KONCEPCJA JĘZYKA POETYCKIEGO W TEORIACH POLSKIEGO EKSPRESJONIZMU (GRUPA „ZDROJU”)

Przedmiotem tego studium jest rekonstrukcja i analiza koncepcji języka w teoriach polskiego ekspresjonizmu. Będzie to więc badanie poetyki sformułowanej, nie: immanentnej. Teksty poetyckie, literackie wezmę pod uwagę tylko w tym zakresie, w jakim ową poetykę formułują.

Postępowanie takie wydaje się uzasadnione, przy założeniu jednak, że jest to badanie cząstkowe, które w następnej fazie zostanie wzbogacone o analizę poetyki immanentnej i związku funkcjonalnego obu poetyk, co powinno w rezultacie ujawnić nadrzędną strukturę poetyki ogólnej<sup>1</sup>. Przez „język poetycki” rozumieć tu będę język sztuki słowa, a nie język poezji *sensu stricto*. W świadomości ekspresjonistów nie było ostrego rozgraniczenia poezji od prozy. Również współczesna teoria nazwą „język poetycki” obejmuje ukształtowanie językowe wszystkich twórców literackich.

Wyjaśnić należy również zakres stosowania pojęcia ekspresjonizm w niniejszym studium. Otóż w odniesieniu do ekspresjonizmu polskiego nazwą tą będę się posługiwał tylko przy omawianiu teorii powstałych w kręgu „Zdroju” poznańskiego. Celowość takiego zwięzienia zakresu pojęcia ekspresjonizm próbowałem uzasadnić już wcześniej<sup>2</sup>.

Za podstawę teoretyczną opisu przyjmuję schemat aktu mowy zaproponowany przez Romana Jakobsona<sup>3</sup>, jednakże bez próby zbadania nastawienia na kontakt i kod, a więc bez badania funkcji fatycznej i metaję-

---

<sup>1</sup> Przyjmuję tu pogląd wyrażony przez J. Sławińskiego (*Kompozycja języka poetyckiego Awangardy krakowskiej*. Wrocław 1965, s. 27—28). Zob. także argumentację E. Wróblewskiej (*O metodzie badania „poetyki zbiorowej”*. *Propozycje na przykładzie pojęcia „Awangarda”*). *Komunikat*. W zbiorze: *Wiersz i poezja. Konferencja teoretycznoliteracka w Pcimiu*. Wrocław 1966).

<sup>2</sup> Zob. E. Kuźma, *Rozwój znaczenia nazwy ekspresjonizm w niemieckiej i polskiej publicystyce artystycznej z lat 1910—1925*. „Zeszyty Naukowe WSN w Szczecinie”, nr 2 (1970).

<sup>3</sup> R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*. „Pamiętnik Literacki” 1960, z. 2.

zykowej, bowiem teorie polskich ekspresjonistów przynoszą w tej mierze zbyt mało świadectw. W ogóle trzeba stwierdzić, że świadomość językowa polskiego ekspresjonizmu była dość niska w zestawieniu zarówno z ekspresjonizmem niemieckim, jak i polską Awangardą. W publicystyce polskiego ekspresjonizmu mało jest rozważań na temat języka. Jej autorów interesowały sprawy ostateczne, a nie ich werbalizowanie. Język traktowali oni przeważnie jako zniechęcającą formę unicestwiająca treść, dążyli do jej przełamania, wierzyli w możliwość komunikacji bezpośredniej — co stanowiło jedną z wielu złud nie tylko tej epoki. W związku z tym niejednokrotnie będę mówił o koncepcji języka, którą implikowały założenia ogólniejsze, ale która nie została dostatecznie scharakteryzowana. Przy zachowaniu należytej ostrożności i przy odwołaniu się do praktyki językowej ekspresjonizmu — takie postępowanie badawcze wydaje się usprawiedliwione, a nawet uzasadnione.

### Nastawienie na nadawcę. Funkcja emotywna

Funkcja emotywna, powiada Roman Jakobson, „wskazuje na bezpośrednie wyrażenie postawy mówiącego wobec tego, o czym on mówi”<sup>4</sup>. W badaniu teorii ekspresjonistycznych dotyczących tego zagadnienia pojawiają się następujące trudności, które tylko częściowo mogą być przewyżnione: po pierwsze, jeśli mówiącym jest podmiot literacki, a zachodzi taka sytuacja wtedy, gdy elementy teorii pojawiają się np. w wierszu, to jego stosunek do tego, o czym mówi, może być uwierzytelniony bądź zaprzeczony stosunkiem autora, czyli podmiotu rzeczywistego, do podmiotu literackiego; po drugie, jeśli mówiącym jest podmiot — nazwijmy go „teoretycznym”, a dzieje się tak w publicystyce artystycznej epoki, to również i w tym wypadku zachodzić może różny układ między obu podmiotami, rzeczywistym i „teoretycznym”, bo publicystyka ta nie orzekała o świecie, lecz proponowała mit; po trzecie, nastawienie na nadawcę mieszać się będzie z nastawieniem na kontekst, a funkcja emotywna z funkcją poznawczą, w związku z obiegowym poglądem ekspresjonizmu, głoszącym, że podmiot jest jedyną rzeczywistością. Oto przykłady tego rodzaju trudności:

Stanisław Kubicki w wierszu *Zwątpienie* pisze: „o każde wyję słowo, / by wykrztuszone oplwać” (t. 6, z. 2)<sup>5</sup>. Funkcja emotywna tego fragmentu jest wyraźna: podmiot liryczny nastawiony jest na przekazanie informacji o sobie jako o twórcy. Cechą tego stanu bycia twórcą jest opozycyjność pragnienia i niechęci. Sąd ten w formie, w jakiej wyrażony został w powyższym zdaniu, orzeka o kontekście, nie o nadawcy, pełni funkcję poznawczą, nie emotywną. Funkcja emotywna pojawia się w tekście cytowa-

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 435.

<sup>5</sup> W ten sposób oznaczamy lokalizację cytatów pochodzących ze „Zdroju”.

nego fragmentu dopiero dzięki zastosowaniu kilku zabiegów. Po pierwsze: przez utożsamienie podmiotu lirycznego z twórcą. Po drugie: przez uruchomienie paradygmatu słów „wyję”, „wykrztuszone”, „oplwać”. Występują one jako słowa nacechowane na tle reszty paradygmatu, nie nacechowanej. Nacechowanie przynosi informację o intensywności, irracjonalności i pierwotności pragnienia słowa, a wszystko to przez uruchomienie opozycji: „wyję” — prośbę, błagam, żądam itp. Dalej zaś: o trudzie, bezładzie, boleści wypowiedzania słowa, przez opozycję: „wykrztuszone” — wypowiedziane, wyśpiewane, wyrzeczone itp. Wreszcie o niechęci, obrzydzeniu, pogardzie dla słowa, przez opozycję „oplwać” — zbecześcić, znieważać itp. Ta ostatnia opozycja ma zresztą jeszcze jedną różnicę: „oplwać” przez swój walor onomatopeiczny staje się słowem-rzeczą, nie odsyła do plucia, jest płuciem, jak by powiedział Przyboś, podczas gdy druga strona opozycji: zbecześcić, znieważać — mogłaby zagrać dopiero przez reetymologizację. Jest to więc też opozycja bezpośredniości i pośredniości. Po trzecie: funkcja emotywna realizuje się przez zabiegi syntagmatyczne. Zwrot „o każde wyję słowo” wprowadza intensyfikację męki tworzenia przez użycie zaimka „każde”. Składniowe powiązanie wyrazów „wyję o słowo” przenosi cechę krzyku na „słowo”, co jest tak charakterystyczne dla poetyki ekspresjonizmu, i prowadzi do wniosku, że twórczość stanowi ten najbardziej osobisty, wewnętrzny, nie podległy cerebracji wyraz wnętrza podmiotu mówiącego. Jest tu więc postulat nastawienia na nadawcę, tworzenia funkcji emotywniej. Druga część zdania: „by wykrztuszone oplwać”, wprowadza równie typową dla ekspresjonizmu świadomość nieosiągalności ideału i postulat przewycięzania formy; to, co stworzone, zastyga w formę, trzeba ją więc ustawicznie przełamywać i odrzucać. Opozycyjne połączenie obu zdań wyraża wewnętrzną tragiczną sprzeczność podmiotu mówiącego. Syntagma także służy tu więc funkcji emotywniej.

Cytowany fragment zatem nie tylko nastawiony jest na nadawcę i na pełnienie funkcji emotywniej, ale zakłada, że prawdziwa twórczość takie nastawienie musi mieć. Trudności pojawiają się wtedy, gdy sąd powyższy chcemy zweryfikować. Punkty odniesienia w procesie weryfikacji mogą być dwojakiego rodzaju: wewnętrzne i zewnętrzne, tzn. w odniesieniu do innych wypowiedzi podmiotu literackiego i w odniesieniu do elementów pozaliterackich, mianowicie do autora. Zbadajmy najpierw odniesienia wewnętrzne. W tym samym wierszu Kubickiego czytamy:

(Znam bowiem kłamiwość słów moich  
i obłudę myśli,  
gry nieustannie świadomy artysta).  
Zagram jednak do końca!  
Rzemień, którym chłostę sobie wymierzam,  
chlaszcze tylko —  
(niezrównany efekt sceniczny) [t. 6, z. 2]

Ten fragment wydaje się podważać wypowiedź pierwszą: „wycie”, „krztuszenie”, „plwanie” — to tylko gra. Można by więc powiedzieć, że słowa te nie odsyłają do rzeczywistości pozajęzykowej, mają tylko sensy okazjonalne, pełnią więc funkcję poetycką, zwracają uwagę na sam komunikat. Rozstrzygnięcie musi jednak być inne. Przyznanie się do fałszu, gry, pojawia się w tym samym układzie i nie ma siły dowodowej. Przeciwnie: przyznanie to wzmacnia wrażenie szczerości. Jest także wyrazem nastawienia na podmiot mówiący, współtworzy funkcję emotywną, nie obala implikacji, że prawdziwa twórczość jest wyrazem „ja” lirycznego.

Drugim punktem odniesienia jest autor. Jeśli bowiem zamierzam posługiwać się także tekstami literackimi jako dowodami w charakterystyce poetyki sformułowanej, to konieczne jest ustalenie, w jakiej mierze sądy w nich wyrażone mogą być przypisane autorowi. Na podstawie stylistyki tego tekstu, podmiotu lirycznego innych wierszy, wypowiedzi teoretycznych Kubickiego, w końcu zaś specyfiki jego malarstwa — stwierdzić można, że sąd o konieczności nastawienia wypowiedzi na podmiot mówiący, sąd wyrażony w wierszu *Zwątpienie* — jest sądem autora. Materiału dowodowego nie przytaczam jednak, bo zabrałoby to zbyt dużo miejsca. Chcę tylko zaznaczyć w ten sposób, że wypowiedzi literackie będą tu tak właśnie weryfikowane.

Wbrew pozorom, weryfikacji muszą podlegać też wypowiedzi teoretyczne ekspresjonizmu. Ich podmioty są prawie tak fikcyjne jak podmioty literackie. Porównanie np. tego, co mówi Stanisław Przybyszewski w listach, z tym, co mówi w pismach teoretycznych, jest wielce pouczające. Podobnie u Jana Stura. W swym głównym manifestie, przyjętym przez redakcję „Zdroju” jako manifest grupy, pisał on:

to, co się we mnie dzieje, czego dostrzec, usłyszeć, dotknąć się, żadnym zmysłem uchwycić nie mogę, co jedynie odczuwam i w co wierzę, jest rzeczą ważniejszą, prawdziwszą, wznioślejszą niż wszystkie objawy zewnętrznego, dotykającego świata. [*Czego chcemy*; t. 10, z. 5/6]

Cytat wydaje się niedwuznaczny w wezwaniu do nastawienia wypowiedzi na podmiot, do podkreślenia funkcji ematywnej. Należałoby tylko ustalić, czy wewnątrz, które trzeba, zdaniem Stura, wyrażać, ma charakter duszy czy ducha. Można by, odwołując się do innych jego wypowiedzi, udowodnić, że chodzi tu o to, co jest ogólne, a więc o ducha; duszę rozumiał bowiem Stur jako twór jednostkowy, indywidualny. Jeśli jednak tak jest, czy zatem przy nacisku na to, co ogólne, na ducha, można jeszcze mówić o funkcji ematywnej, o nastawieniu na nadawcę?

Odwołania do sądów spoza systemu mogą prowadzić do różnych rozstrzygnięć. Tak więc praktyka poetycka i sądy w niej wyrażone potwierdzałyby prymat funkcji ematywnej. Odwołania natomiast do metajęzyka

manifestów (bo i taki istnieje) — nie. Oto przykład: Stur pisma swoje, m. in. manifest *Czego chcemy*, zgromadził w odrębnym tomie<sup>6</sup>. Tom ten opatrzył wstępem, który pełni właśnie funkcję metajęzyka. Otóż mówi w nim o względności sądów wyrażanych w tekstach, o tym, że czytelnik nie powinien mu wierzyć. W ten sposób można dojść do wniosku, że manifesty i pisma teoretyczne epoki mają strukturę bliższą literaturze pięknej niż naukowej, a sądy w nich wyrażane są *quasi*-sądami w sensie ingardenowskim. Nasuwa się też drugi wniosek: brak wyraźnej granicy między podmiotem rzeczywistym, czyli autorem, a podmiotem literackim. Można by powiedzieć: podmiot rzeczywisty jest sumą wszystkich wypowiedzi: praktyczno-użytkowych, naukowych, programowych i artystycznych<sup>7</sup>.

Jak z rozważań powyższych wynika, nastawienie wypowiedzi na nadawcę nie rozstrzyga jeszcze o jej charakterze. Język wypowiedzi zależy bowiem od sposobu rozumienia istoty „ja” wypowiedawczego. W teoriach ekspresjonizmu wyróżnić można dwa jego rodzaje. Pierwszy można by nazwać „ja” immanentnym, ponieważ jest ono zamkniętym światem, którego granic się nie przekracza. To „ja” immanentne pojawia się w dwóch wersjach: jako „ja” — kreator świata, oraz jako „ja” — moje wnętrze. Drugi rodzaj „ja” można nazwać „ja” transcendentnym, ponieważ rozumiane jest ono jako współuczestnik bądź jako pośrednik, jako „ja” o ustawicznie przekraczanych granicach. I znowu wykryć można dwa warianty tego „ja” transcendentnego: „ja” zespalaające się z „ty” oraz „ja” — rewe-lator istotności ogólnej. W ślad za tymi rozróżnieniami „ja” immanentnego i „ja” transcendentnego idą odrębne koncepcje języka. Uznanie „ja” immanentnego pociąga za sobą postulat języka alogicznego, intuicyjnego, abstrakcyjnego; tu pojawia się właśnie postulat języka-logosu, języka-zaklęcia, języka-krzyku, języka-muzyki, wreszcie języka-milczenia. Uznanie „ja” transcendentnego pociąga za sobą postulat języka jako narzędzia komunikacji. Podstawową koncepcją jest tu język-symbol, przy rozumieniu jednak pojęcia symbolu w sensie bühlerowskim, a nie w sensie elementu poetyki modernistycznej. Rozważania powyższe — dla jasności — można ująć w tabelę (zob. s. 112).

Sprawa, czy „ja” może być traktowane jako nadawca komunikatu, została już wyjaśniona poprzednio: między podmiotem rzeczywistym a podmiotem literackim mogą zachodzić różne układy, ale zawsze podmiot literacki wyraża podmiot rzeczywisty, jest jego częścią składową.

<sup>6</sup> J. Stur, *Na przelomie. O nowej i starej poezji*. Lwów 1921. Na oznaczenie tej pozycji przyjęto skrót NP (cyfra obok wskazuje stronicę).

<sup>7</sup> Oczywiście ilość typów wypowiedzi można mnożyć. Ch. Morris (*Signs Language and Behavior*. New York 1946, s. 125) wymienia ich 16; zgodzić się też trzeba, że podmiot rzeczywisty nie musi być wyznaczony przez wszystkie z nich.

„ja”	„ja” immanentne	„ja” — kreator świata „ja” — moje wnętrze	język-logos język-zakłęcie język-krzyk język-dźwięk język-milczenie	koncepcja języka jako środka wyrazu: alogiczność, intuicyjność, abstrakcyjność	język
	„ja” transcendentne	„ja” — zespala- jące się z „ty” „ja” — rewela- tor istotności ogólnej	język-symbol	koncepcja języka także jako środka komunikacji	

W teoriach ekspresjonistycznych „ja” pojmowane jako kreator świata pojawia się w niektórych wypowiedziach Przybyszewskiego, np.:

Człowiek-Twórca stworzył świat i w tym przez siebie wytworzonym świecie (w psychicznej projekcji swego Ja) szuka samoobjawienia, odnalezienia samego siebie i ostatecznego wyzwolenia z pomocą Sztuki<sup>8</sup>.

Jakby ilustracją tej tezy jest tegoż autora powieść *Krzyk*, mimo że w jej wstępie przedstawia się autor raczej jako zwolennik „ja” — rewelatora istotności ogólnej, pisze bowiem o swej wcześniejszej twórczości:

[była ona] przykładem zaciekłych walk i szamotań się pomiędzy „lirycznym” i tylko w siebie wpatrzonym *ego-ipsizmem* a gwałtownym pragnieniem wzięcia się w wszechludzką duszę [...] <sup>9</sup>.

W powieści *Krzyk* owocuje dawna fascynacja obrazem Muncha noszącym ten sam tytuł oraz dawna teoria synestezji i metasłowa. Krzyk jest tu najwyższym środkiem wyrazu, który bohater daremnie usiłuje uzyskać linią i barwą. Osiąga go się bowiem tylko przez śmierć. Można by więc tę powieść nazwać powieścią o niemożności wyrażenia siebie, o krzyku, który jest milczeniem śmierci. Sama powieść jednak stanowi twór kreationistyczny, skomponowany według zasady głoszonej przez bohatera Weryhę-Gasztowta:

Wychytuję jakiś pyłek, rzucam go na wielki ekran, w którym mi do wielkości globu urasta, staję się Panem tego globu, zaludniam go, tworzę człowieka, robię go Panem wszechstworzenia i uczę go, jak ma poszczególną kreaturę nazywać<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> S. Przybyszewski, *Ekspresjonizm, Słowacki i „Genesis z Ducha”*. Poznań 1918, s. 6.

<sup>9</sup> S. Przybyszewski, *W zwierciadle*. W: *Krzyk*. Lwów 1917, s. 27.

<sup>10</sup> Przybyszewski, *Krzyk*, s. 134—135.

Jest to wyraźne odwołanie do *Genesis*, odwołanie, w którym artysta postawiony został w miejsce Boga. W repertuarze Przybyszewskiego pojawiały się wcześniej inne wersje związane z koncepcją logosu. W *Wigiliach* mówi o wszechmocnym słowie-logosie, tworzącym i burzącym światy, a we *Mszy żałobnej* o słowie-logosie-płci podobnym do sanskrytu, w którym

każde słowo jest żyjącym organizmem, co przez jakiś mistyczny, pangenetyczny proces staje się istotą, olbrzymim organem płciowym z niezmierną potęgą rozmnażania, który zrodził wszystkie języki, wszystkie myśli: synteza logosu i Kamy — słowo Jana, które stało się ciałem <sup>11</sup>.

Do koncepcji logosu powróci Przybyszewski w pismach ekspresjonistycznych, a oprócz niego — także Jerzy Hulewicz. U obu słowo-logos nie ma już wtedy znaczenia tylko językowego, jest w ogóle: bogiem, treścią, siłą sprawczą. Nie jest stworzone, jest dane. Pisał Hulewicz:

Niemowlę wszelkie pełne jest Słowa, w którym jest żywot, a żywot światłością ludzi <sup>12</sup>.

I rzecz charakterystyczna: powrót do tak pojętego logosu był równoznaczny z upodrzednieniem sztuki i artysty — wobec moralistyki.

Jakby przypisem i zarazem komentarzem do *Krzyku* Przybyszewskiego jest wiersz liryczny pod tym samym tytułem, napisany przez Kubickiego:

O, niemocy bolesna!  
Z dnia na dzień zamieranie drobne  
W słów marną ciasnotę!  
Kruszę się i rozpadam...  
Wyć bym chciał, co jest we mnie...  
a ja dławię się mową waszą,  
każde boli mnie słowo

Spalem twardo...  
Po cóż mnie przebudzono  
w rzeczy skamieniałość?  
Rzucam się i wyję!  
Do wrót wałę uągających milczeniem  
i tylko krwawe pozostawiam ślady.  
(Czarne życia wesele!)  
Ach! Świętym jest krzyk  
nadludzki! [t. 3, z.1]

<sup>11</sup> S. Przybyszewski, *Totenmesse*. Berlin 1893, s. 14. Wersja polska tej powieści — *Requiem aeternam*, przeinacza dość istotnie cytowany fragment.

<sup>12</sup> J. Hulewicz, *Ego eimi. O ewangelii Jezu Chrysta według spisania Janowego rzecz w duchu użrzana*. Wyd. 2. Poznań 1922, s. 70.



Również Stur postulował poetykę krzyku. Dla tej właśnie przyczyny uważał hymn za formę najbardziej przylegającą do założeń ekspresjonizmu:

Hymn: uczucie wzbierające tak wielką potęgą, że rozrywa tamy, a nie czyni w niej jeno wylomy, przez które sączą się węższe lub szersze kropelki wierszy. Wybucha jak snop wodotrysku olbrzymiej pojemności, wznosi się w górę lub rozplywa się w skargach, w orlim biciu o złom przeznaczenia. [NP 23]

Jednakże dość szybko wycofał się Stur z tej skrajności, ponieważ „ja”, które chciał wyrażać, nabrało charakteru transcendentnego. Było to „ja” zespalające się z „ty”, „ja” — rewelator istotności ogólnej. Konieczność porozumienia się kazała krzyk złagodzić albo co najmniej uczynić zrozumiałym. Jeszcze w szkicu *Ekspresjonizm* uzasadniał chaos języka, formy literackiej tym, że dusza jest chaosem, że świat, w którym żyjemy, pozbawiony jest porządku:

Należy wyrażać w arcydziele nieskończoność, irracjonalność, chaotyczność środowiska, wśród którego dana rzecz się dzieje. [NP 123]

— ale już w manifestie *Czego chcemy* mówił inaczej:

chaos na polu sztuki — zaznaczam, że mam w szczególności na myśli dziedzinę twórczego Słowa — doszedł do szczytu. Tak dalej być nie może. [NP 128]

Z pewnej perspektywy oceniając ewolucję „Zdroju”, Stur widział w niej fazę postulowania chaosu:

„Sztuka ma być wiernym odzwierciedleniem wnętrza” mówiono. Chaos w nas równa się chaosowi w sztuce. [NP 185]

— i fazę drugą, po r. 1920, w której wycofano się z tego postulatu.

Z tych samych przyczyn: konieczności porozumienia się, przeciwstawił się Stur abstrakcjonizacji języka. We wspomnianym manifestie pisał:

Przejawy zewnętrzne wprowadzamy do wypowiedzi o tyle tylko, o ile są niezbędnie konieczne. Dusza nasza bowiem w ciele żywie, przy pomocy zmysłów i fizycznych organów porozumiewa się z duszą innych ludzi. Chcąc przedstawić nie tylko nasze perypetie, ale i dzieje dusz rozlicznych, dusz nieskończoności — które stapiają się w jedność duchową dopiero poza tym życiem i poza tym światem — musimy ukazać ich doczesny „wygląd”, bóle i radości. Dlatego, a ponadto, by mogli zrozumieć nas ludzie, których pragniemy w to wszystko wtajemniczyć, musimy używać w wypowiedziach naszych opisu przejawów zewnętrznych, naturalnie nie wychodząc nigdy poza ramy konieczności. Zwracając się przeto przeciw tym, dla których przejawy zewnętrzne i pośrednie wypowiedzianie się duszy są alfą i omegą, negujemy zarazem dążenie twórców pragnących nie tylko precz odrzucić opis przejawów życiowych, jakimi są i jak się rozgrywają, ale wyeliminować także wyrażanie poszczególnych, dających się konkretnie określić uczuć [...]. [NP 136—137]

Odrzucając zaś praktykę parnasistów (Stur poszerzał to pojęcie, oznaczało ono „estetyków słowa”) i dadaistów, odrzucał abstrahowanie języka zarówno w kierunku muzyczności jak i krzyku:

Nie przeczę, że ludzie pierwotni posługiwali się nieartykułowanymi dźwiękami. Ale i one dźwięki miały coś oznaczać. I one — o ile były załączkami mowy, a nie muzyki ludzkiej — nie służyły czysto abstrakcyjno-wzruszeniowym celom, ale celom porozumiewawczym: oznaczania czegoś i oznaczania danej rzeczy komuś. A zależnie od swej istoty wywoływała dana rzecz w danej jednostce daną reakcję dźwiękową. I stąd — w podwójnym nawet znaczeniu — jest forma w słowie wykwitem jego treści. Przyznaję chętnie, że tylko początkowo były dźwięki mowy ludzkiej bezpośrednią reakcją uczuć, wrażeń itd., że w dalszym — aż po dziś dzień przekształcaniu się fonetycznym wyrazów główną rolę odgrywały względy czysto mechaniczne. Nie umniejsza to jednak w niczym faktu, że w każdym stadium rozwojowym mowy ludzkiej danemu wyrazowi odpowiada dana treść i że słowo (wzgl. prymitywny dźwięk) jako takie nigdy nie pozbawione było treści, przeciwnie, tworzyło z nią zawsze jedną i nierozzerwalną całość. [NP 138—139]

We własnej praktyce poetyckiej Stur rzeczywiście rezygnował z abstrakcjonizacji i krzyku, nie rezygnował jednak z chaosu, który miał być obrazem swobodnie przepływających wrażeń, doznań. Mówił o założeniach swego poematu *Efialtes*:

Uczucia rozfalowane płyną olbrzymio mnogimi korytarzami: — w danej sytuacji nasuwa się porównań pięć, kolorów sześć. — Dajmy je wszystkie. Nie wybierajmy, nie — „budujmy”... Bo popadniemy w fałsz. [NP 148]

Jednakże równocześnie przyznawał, że metoda ta nie przyniosła ważkich efektów artystycznych.

W poetyce sformułowanej ekspresjonizmu w zasadzie nie pojawiało się rozumienie „ja” jako wnętrza psychologicznego. Wynikało to zarówno z antyindywidualizmu jak z antypsychologizmu. Jeśli więc np. Stur w manifestie *Czego chcemy* mówi o poezji jako „mowie duszy” — rozumie przez to nie analizę uczuć jednostkowych, lecz mowę duszy „jako takiej”. Najlepiej zresztą charakteryzuje jego postawę aforyzm:

Mówię: nie wolno pisać o sobie. Uczyni z siebie makrokosmos. Po czym pisz wyłącznie o sobie. [NP 150]

Wydaje się, że najwyraźniej jako temat poezji owo „ja” — moje wnętrze, pojawia się w poglądach Zenona Kosidowskiego. Wnętrzem tym nie są jednak uczucia, lecz podświadomość. Podświadomość freudowska, indywidualna, nie kolektywna, tak jak ją rozumiał Jung. Cytat z artykułu *Z zagadnień twórczości* jest w tej mierze dość przekonujący:

Ciągłość efemerycznych doznań przesuwają się nieprzerwanie w podświadomości duszy człowieczej. Rozbłysk jakiegoś nieuchwytnego uczucia, który się dzieje w mrocznych głębinach duszy, kształtuje każdorazowo stosunek człowie-

ka do otoczenia. Doznania takiego, które ma charakter wizyjny, nie można uchwycić pincetą dyskursywnej świadomości, nie można wtłoczyć je [!] w kształty namacalne. Czuje się tylko, że jakiś nastrój zbudza się i ginie refleksywnie. Coś dzieje się w niedościgłych mrokach duszy, co kieruje człowiekiem, co narzuca jemu pewne uczuciowe ustosunkowanie do otoczenia. Jest ono bezprzyczynowe, bo bodźcem doznania takiego nie jest jakiśkolwiek przedmiot, który przedstawiałby obiekt, do którego ono się odnosi. [t. 11, z. 1/2]

Jak jednak przekazać te wszystkie niejasne doznania?

Trzeba zesunąć wszelkie okowy logicznej zewnętrzności i namacalności. Równoległe z procesem doznań notować gorączkę wizyjnych asocjacji, zestawiać obrazy, które wewnątrz pobłyskują refleksywnie, bez zimnego nadzoru rozumu i estetyzujących zmysłów, gwałcić świat zewnętrzny — materię do swoich konieczności. [jw.]

W innym zaś miejscu mówi dobitnie:

Życie intuicyjne jest jedyną prawdą, prawda indywidualna jest równocześnie prawdą absolutną. [jw.]

Z propozycjami Kosidowskiego polemizował Stur. Źródła polemiki były wielorakie, tu jednak ograniczę się do jednego: opozycji indywidualność—ogólność. Stur zdecydowanie opowiadał się po tej drugiej stronie:

I oto rozchodzą się, poeta w siebie patrzący (w podwójnym znaczeniu: w siebie), nasze drogi. Bo ty powiadasz — moja tęsknota jest inna od twojej. Mój żal od jego żalu. I chcesz, by twórczość wyrażała przesubtelności odcieniowych[!], które uczucia ludzkie różnią rzekomo. A ja powiadam ci: nie masz różnicy. Jedno i to samo we wszystkich nas — a także i w świecie — jest. Tylko świadomość nasza jedno i to samo w różne sposoby „chwytą” (uświadamia sobie)<sup>13</sup>.

Polemika między Sturem a Kosidowskim, który w tym wypadku wystąpił jako rzecznik pozostałych ekspresjonistów, toczyła się także na łamach „Zdroju”; ponieważ dotyczy ona głównie nastawienia sztuki na odbiorcę, szerzej omówiona będzie w następnym rozdziale. Tu warto jeszcze tylko dodać, że — wbrew teoretycznym założeniom — poezja Stura pozostała do końca liryczną spowiedzią jego i tylko jego osobowości. Sam to jakby przyznawał, gdy w epilogu *Tragedii czyścica* komentował swój utwór:

Oto są słowa, oto są karty,  
A wszystkie z serca wydarte  
Płaczem kruszącym zaprawdę jeno mnie<sup>14</sup>.

Koncepcja języka-muzyki i języka-milczenia wiązała się zarówno z „ja” immanentnym jak i transcendentnym, chociaż z natury rzeczy oba te języki bliższe były „ja” immanentnemu. W wypowiedziach teoretycz-

<sup>13</sup> J. Stur, *Z nowości literackich. Zenon Kosidowski: „Z zagadnień twórczości”*. „Gazeta Wieczorna” 1920, nr 5233.

<sup>14</sup> J. Stur, *Człeka wędrownego tragedia radosna*. Lwów 1924, s. 81.

nych wyodrębnić zresztą można dwa warianty obu języków. Po pierwsze, język-muzyka jako środek wyrazu, jako sposób bezpośredniego komunikowania uczuć. Miała to być więc w rozumieniu ekspresjonistów muzyka usemantyzowana, muzyka — wehikuł pewnych treści. Drugi wariant, o wiele rzadszy u nas, był propozycją języka-muzyki, który prowadził do urzeczowienia znaku; ten język nie odsyłał do niczego albo prawie do niczego pozajęzykowego. Podobnie było z postulatem języka-milczenia. W pierwszym wariantcie milczenie było sposobem komunikowania tego, co niekomunikowalne, w drugim milczenie oznaczało przyznanie się do klęski, do niemożności wyrażenia ani „ja” immanentnego, ani „ja” transcendentnego.

Ta świadomość najpełniej ujawnia się w pismach Adama Bederskiego. Żę pochwała milczenia nie była tylko grą literacką tego pisarza, świadczy fakt, iż rzeczywiście przestał on wkrótce pisać. Uzasadniało tę postawę przeświadczenie o niemocy słowa. Oto charakterystyczny pod tym względem wiersz pt. *Przeszłości*:

W godzinę męki słowa wydarte mózgowi,  
 rzucone głosem szarym w przestrzeń —  
 wracają  
 — (Męko serca, co się zakulo w pancierz szklany).

Oparte o nieznanach widnokręgów chrapliwe mosiądze,  
 przewlekłych burz charkotem rozdarte  
 wracają słowa  
 — (Bezwstydna pamięci mar, ongi rzuconych w przepaście).

Hymnem mdłego ołowiu wałą w czerep,  
 głowę rozchwiały i jak wahadłem chyboczą ponurym  
 słowa wracające  
 — (W szklanym kloszu gnije kawał rozśmiergłego padła). [t. 3, z. 1]

Gra w tym wierszu typowa dla ekspresjonizmu opozycja treści i formy. Słowo jest właśnie formą, wiążącą, krępującą serce-treść. Gorzej nawet: rozkładając treść, co wyrażone zostało motywem serca — gnijącego padła. Podobnie jest w wierszu *Spleen*. I tam każda próba wyrażenia siebie kończy się martwością, śmiercią myśli i uczucia. Tak więc — mówi bohater liryczny:

ręce powolnie rozkładałam, szepcząc bladymi wargi  
 jak mamrot rzeki szeleszczące,  
 puste słowa — [t. 1, z. 3]

Wezwanie do milczenia pojawiało się również w nieczęstych sformułowaniach teoretycznych Adama Bederskiego, np. w odpowiedzi na ankietę „Poeta a świat” (*Światu*; t. 3, z. 6) i w komentarzu do antologii „Zdroju”, pt. *Brzask epoki*. Pisał: „Zostaliśmy — samotni bez słów [...]”, i żądał milczenia na przyszłość: „Zadanie bliższe: milczeć nareszcie — i — siebie

odnalazłszy — rozważyć, azali przemówić warto — i czy można” (t. 12, z. 1)<sup>15</sup>.

Pochwałę milczenia znajdujemy także w wypowiedziach Jerzego Hulewicza, co — trzeba przyznać — jest dość zaskakujące, sprzeczne z jego misjonarską koncepcją twórcy i sztuki. Jednak milczenie to nie jest klęską, jest mówieniem wielkiej tajemnicy, bo „Słowo powierzone tajemnicy moc ma nieuszczuploną, rzezone zaś — wędnie we własnym brzmieniu”<sup>16</sup>. Idea ciągłej przemiany, materii gwałconej przez ducha, kazała zresztą ekspresjonistom ustawicznie przewartościowywać to, co napisali. Milczenie jest więc stanem pośrednim między jedną konstrukcją językową a drugą, jest stanem skupienia ducha gotującego się do wyrzeczenia nowej formuły. Stąd częsty motyw palenia, niszczenia rękopisów. Pali je np. Tymon, bohater powieści Jerzego Hulewicza *Kraterzy*. To samo jest u Witolda Hulewicza:

Dokonuje się we mnie cud,  
Staje się we mnie cisza wielka.  
Oddaję wam wszystko powiedziane,  
Wszystkie papierki przeszłości.  
Chrystus we mnie zbudziwszy się, zagroził wiatrowi  
I rzekł we mnie: milcz<sup>17</sup>.

Tak jak powiedziałem wyżej, milczenie to nie jest klęską, lecz przygotowaniem się do objawienia nowej tajemnicy.

Zupełnie paradoksalnie brzmi jednak pochwała milczenia w wypowiedziach Emila Zegadłowicza — wyrażona bezgranicznym wielosłowiem i gadulstwem w *Legendzie ziemi*, np. we *Fragmencie siódmym*:

Mowo

wszystkiego co nie nazwane, nie wypowiedziane, niewypowiedzialne!

Słowo:

kontur nie nazwanego, nie wypowiedzianego, niewypowiedzialnego.

POEZJO!

Źródło twe: otchłań poza treścią słowa, bezkres poza barwą słowa, wieczność poza dźwiękiem barwy.

Słowo — potrzeba, konieczność...

Niepojęte? Nieuchwytnie? — tajń rozbłyków światła i zawieranie cieni;  
(zaledwie, zaledwie).

Taneczniczo lotna,

sprężysta,

<sup>15</sup> Polemizował z nim w następnym zeszycie J. Panieński (*Uwagi na marginesie „Brzasku epoki”. Adamowi Bederskiemu w odpowiedzi*; t. 12, z. 2): „Jeśli nie posiadłście autarchii, trzeba nam mówić jeszcze przed uderzeniem gromu. Jeżeli innych odnaleźć można w sobie, a siebie w innych, milczenie byłoby zamknięciem powiek”.

<sup>16</sup> J. Hulewicz, *Kraterzy*. Kościanki—Poznań 1924, s. 32.

<sup>17</sup> Olwid [W. Hulewicz], *Płomień w garści*. Poznań 1921, s. 61.

niepojęta —

wymykasz mi się z żadnej dłoni, pragnienie-li Ciebie w ramionach hołubię, do serca przyciskam; do próżni przywierają wargi.

Wirujesz, drżysz, pierzchasz wokół w takt melodii jedynej, koniecznej...

Widzę, słyszę, odczuwam Cię wszędzie; styśniętą wirem, szat gwieździstych omżeniem —

— tu tam — — — —

Tajemnico barw, dźwięków i form — —

-----  
Milczenia mowa święta.

Księgo jedyna, zjawiona w srebrze przedświtów, w skwarze mętnych śródpołudni, w krwawych sztandarach zachodów, w mrokach północnej godziny:

POEZJO!

(t. 6, z. 1)

W autokomentarzu do *Legendy ziemi*, pisany już z perspektywy kilku lat, można przeczytać interesujące uwagi dotyczące techniki. Zegadłowicz rozróżnia w leksyce poetyckiej wyraz i słowo. Tylko to ostatnie jest elementem poetyckim, ale do słowa trzeba dotrzeć, m. in. przez rozbicie wyrazu:

Im bardziej oddalał się świat zewnętrzny, a wewnętrzny, żywy konkretnością myśli i żarliwością ducha — wybijał się na plan pierwszy — tym bardziej zarywał się przy spisywaniu tych doznań ustalony kanon pisarski — wiersz pękał, jakby ugodzony granatem — rozłupywały się rytmy i zdania — *disiecta membra* mowy — stały się jakimś belkotem, a wiersz telegraficznym wykresem graficznym. Taka była z grubsza geneza *Legendy ziemi* [...] <sup>18</sup>

Milczenie jest więc najwyższym środkiem poetyckim, jest słowem komunikującym to, co niekomunikowalne. Stadia byłyby więc takie: język — belkot — międzysłowie — milczenie, przy czym to ostatnie w praktyce pisarskiej zaznacza się obfitymi myślnikami i kropkami, układem graficznym, wreszcie zdaniem nawiasowym. Zdanie nawiasowe w liryce ekspresjonistycznej jest tak częste, że może być uznane niemal za znak rozpoznawczy. Temat ten wymagałby osobnej rozprawy, tu tylko chcę wspomnieć, że wielokrotnie służyło ono do wyodrębnienia elementu metajęzykowego, drugiego układu semiologicznego, który włączył się w chwili uświadomienia ograniczeń układu pierwszego, ograniczeń zapowiadających milczenie.

Język-muzyka graniczył zawsze, jak wyraźnie wskazują poglądy i twórczość Zegadłowicza, z językiem-milczeniem. I — jak to powiedziałem wyżej — co najmniej jeden z jego wariantów mógł obsługiwać „ja” immanentne bądź też, rzadziej, „ja” transcendentne. Omówienie jednak tego zagadnienia słuszniej będzie przenieść do rozdziału traktującego o komunikacji poetyckim nastawionym autotelicznie.

<sup>18</sup> E. Zegadłowicz, *W obliczu gór i kulis*. Poznań 1927, s. 48.

## Nastawienie na odbiorcę. Funkcja konatywna

Pisze Roman Jakobson:

poezja drugiej osoby jest nasycona funkcją konatywną i ma charakter suplikatoryjny lub ekshortatywny, w zależności od tego, czy pierwsza osoba jest podporządkowana drugiej, czy też druga — pierwszej<sup>19</sup>.

Rzecz prosta, nie ma tu mowy o wyłączności funkcji emotywniej, konatywniej czy jakiegokolwiek innej w konkretnej wypowiedzi, bo — w różnym układzie hierarchicznym — współlistnieją one. Łatwo udowodnić, że najbardziej kreacjonistyczny utwór, najskrajniejsza wypowiedź teoretyczna głosząca prymat „ja” twórczego, jest równocześnie nastawiona na „ty” odbiorcy. Więcej: można by stwierdzić, że „ty” jest uzasadnieniem bytowym wypowiedzi, nie „ja”, że wypowiedź ma zawsze charakter suplikatoryjny, nie ekshortatywny, jak mówi Jakobson. Tak przynajmniej utrzymuje Sartre w *Bycie i nicości*:

sens moich wrażeń zawsze mi umyka; nigdy nie wiem dokładnie, czy znaczę to, co chcę znaczyć, ani nawet czy jestem znaczący; w tej sytuacji trzeba, bym czytał w innym to, co z zasady jest nie do pojęcia. I ponieważ nie wiem, co znaczę dla innego, tworzę mój język jako niekompletne zjawisko ucieczki poza mnie. Z chwilą gdy się wypowiadam, mogę tylko przypuszczać sens tego, co wyrażam, to znaczy, w gruncie rzeczy, sens tego, czym jestem, ponieważ, z tego punktu widzenia, mówić i być jest tym samym. „Inny” jest tu zawsze, obecny i sprawdzający, jako ten, który daje językowi sens. Każde wyrażenie, każdy gest, każde słowo jest z mojej strony konkretnym dowodem alienującej realności innego<sup>20</sup>.

Oczywiście polscy ekspresjoniści nie przeczuwali tych wszystkich komplikacji.

W ich koncepcji nastawienie na odbiorcę odgrywa jednak znaczną rolę. Jest to jedna z podstawowych sprzeczności tego nurtu, tyleż bowiem mówiono o kreacyjnym charakterze twórcy, który jest samotny i przeciw społeczeństwu, ile o twórcy, który jest powołany do przywództwa, nauczania, oświecenia. Z jednej strony ciągle jeszcze przyświecał ideał twórcy — nietzscheańskiego nadczłowieka, z drugiej zaś — ideał św. Franciszka, który nawet ze zwierzętami rozmawiał. Przybyszewski odwoływał swój obelżywy okrzyk „mydlarze!” z *Confiteor* i wzywał:

Zejdź, Twórcu, w niziny i tłumacz łaknącej zrozumienia publiczności laurów ciemność Norwida, tłumacz jej przepastne tajemnice *Genesis z Duchą* i *Króla-Ducha* Słowackiego. Nie lękaj się ośmieszenia: tłumacz własne swe dzieła, o ile one nieprzepartą siłą z tajemnych źródeł Twej duszy wybuchnęły, złącz

<sup>19</sup> Jakobson, *op. cit.*, s. 440.

<sup>20</sup> J.-P. Sartre, *L'Être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*. Paris 1950, s. 441.

się w braterskim zrzeczeniu z wszystkimi Twoimi braćmi po piórze czy też pędzlu lub dęcie albo z plemieniem Jubala, który to wszelkie „naczynie muzyczne” wynalazł, a wtedy stanesz się potęgą. [*Twórca i „on”*; t. 6, z. 2]

Jeszcze wyraźniej mówił to samo Stanisław Kubicki:

Towarzysze, współwygnańcy, nie zrażajmy się, że utrudnia nam się miłość bliźniego, że uniemożliwia się wykonanie obowiązku! Miliony czekają na słowo wyzwolenia z ust naszych, do którego brak nam było dotychczas odwagi; od którego wstrzymywała nas wygoda i wyniosłość jakaś, nie pozwalająca się „popularyzować”.

Idźmy pomiędzy ludzi, przemawiajmy bezustannie, przekonujmy, błagajmy. Czynmy wszystko, by braci na drogę naprowadzić Ducha. [...]

Przyjaciele! Nadchodzi czas czynu! Wyrwać człowieka ze szponów rachunku i liczby! Wyrwać go z kajdan martwej wiedzy i nauki! Piszcie, drukujcie, malujcie, przemawiajcie na zebraniach, w salonach, na ulicach, zaczepiajcie każdego i zmuszajcie do zdecydowania się! Nie traćcie minuty i sposobności! Żaden czyn nasz nie będzie daremny! Przyspieszajmy panowanie Ducha nad światem!

ZWYCIĘSTWO DUCHA — OTO HASŁO NASZE!

(*Tamtym coś niecoś*; t. 6, z. 2)

Dwie przytoczone tu wypowiedzi — łatwo można by znaleźć wiele innych — dowodzą, że ekspresjoniści uświadamiali sobie potrzebę nastawienia języka na odbiorcę. I znowu korespondencja między Przybyszewskim a Jerzym Hulewiczem w okresie wydawania pierwszych tomów „Zdroju” świadczy, jak liczono się z odbiorcą, jakich zabiegów i gier używano, by go zdobyć. W istocie odbiorca był panem, nie twórcą; i to ten odbiorca, którego oskarżano o kołtunerię, głupotę, konserwatyzm. Ekspresjoniści byli świadomi tego zjawiska, które Michał Głowiński nazywa „odbiorcą wirtualnym”<sup>21</sup>. Charakterystyczne jest przecież dla nich ciągle odwoływanie się do konwencji romantycznej, ba, szachowanie odbiorcy tradycją romantyczną, nazwiskiem Mickiewicza, Słowackiego, Norwida. Nawet wywyższanie twórcy, pokrzykiwanie na odbiorcę, głoszenie niekomunikowalności doznań poety, niemożliwości porozumienia się z „ty” — to też były konwencje podtrzymywane ze względu na wirtualnego odbiorcę.

Podobnie jak w poprzednim rozdziale dotyczącym nastawienia wypowiedzi na podmiot mówiący, tak i w tym, dotyczącym adresata wypowiedzi, wyodrębnić można w poetyce sformułowanej i w jej implikacjach kilka odmian. Najpierw więc „ty” immanentne, tzn. takie, o którym mówiono, że jest zamknięte i niestyczne z podmiotem. Występowało ono w dwóch odmianach: „ty” jako „był w sobie” — używając terminologii Sartre’a, i „ty” jako był świadomy, ale niekomunikowalny. Pierwsza od-

<sup>21</sup> M. Głowiński, *Wirtualny odbiorca w strukturze utworu poetyckiego*. W zbiorze: *Studia z teorii i historii poezji*. Wrocław 1967.



miana wiązała się z koncepcją „ja” kreacjonistycznego. Oczywiście przy założeniu „ty” immanentnego nie mógł powstać projekt języka nastawiony na drugą osobę. Nie znaczy to przecież, że w tej sytuacji nie było nastawienia na odbiorcę. Przeciwnie, nastawienie to konstruowało język przeznaczony dla wirtualnego odbiorcy, język, którego elementem w sferze wyższych układów znaczeniowych była konwencja „ty” immanentnego. W gruncie rzeczy zachodziło tu proste przekształcenie „ty” w „on”, gdyby przyjąć troisty schemat aktu mowy według K. Bühlera: „ja”, „ty”, „on”. W zdaniu (wymyślonym przeze mnie): „Mój bliźni, jesteś nieprzenikalny i niekomunikowalny”, „ty” („mój bliźni, jesteś...”) przekształca się w „on”, czyli staje się przedmiotem komunikowanym wirtualnemu odbiorcy.

Koncepcja „ty” transcendentnego obejmowała takie odmiany: „ty” podrzędne w stosunku do „ja”, „ty” przedmiot działania językowego, „ty” inne „ja”, „ty” nadrzędne w stosunku do „ja”. Wątpliwości mogą budzić dwie pierwsze odmiany, wyodrębniam je jednak, ponieważ moim zdaniem istnieją dwa odrębne języki obsługujące w ekspresjonizmie te dwie odmiany. Na pierwsze „ty” nastawiony był metajęzyk, na drugie — świadomie i podświadomie konstruowany język-mit. „Ty” jako inne „ja” zakładało język-symbol, ale także języki przypisane w poprzednim rozdziale „ja” autonomicznemu. Sprzeczność jest tu pozorna, ponieważ w podtekście tego wariantu mogła tkwić popularna wtedy teza „*tat twam āsi*”, a w tej sytuacji komunikacja miała zachodzić w sposób bezpośredni, w każdym zaś razie bezprzedmiotowy. Wreszcie ostatnie „ty” zakładało język suplikatoryjny. Stosunki tu opisane można ująć w następującą tabelę:

„ty”	„ty” immanentne	„ty” jako byt w sobie „ty” jako byt niekomunikowalny	niemożliwość koncepcji języka	język przemieniający „ty” w „on”	język
	„ty” transcendentne	„ty” podrzędne w stosunku do „ja” „ty” jako przedmiot działania językowego „ty” jako inne „ja” „ty” nadrzędne w stosunku do „ja”	język jako metajęzyk język-mit język-symbol język suplikatoryjny	język jako przede wszystkim środek komunikacji	

Jak już powiedziałem wyżej, koncepcja „ty” immanentnego wiązała się z koncepcją „ja” kreacionistycznego. Taki układ znaleźć można w wielu wypowiedziach nadesłanych do „Zdroju” w związku z rozpisaną ankietą „Poeta a świat”. Czytamy np. słowa Stefana Stasiaka:

Świat nie został dotąd stworzony. *Sabbath* jeszcze nie nastąpił. Bóg nie odpoczywa, złożywszy ręce na podółku. Poeta jest brzuszkiem bożego palca, gniołącego dalej glinę życia. Gлина zżyma się, że jej nie dadzą spać, a w każdym kształcie, ni to na świeżym posłaniu, układa się do nowego snu, mruczając: nie budź mnie! [O *twórczości*; t. 2, z. 3]

Gliną tą jest człowiek, który zabija w sobie ducha:

Człowiek jest więc materią swedenborgiańskiego anioła lub nietzscheańskiego nadczłowieka, gasząc zaś w sobie pochodnie ducha, schodzi istotnie do rzędu „bydła”, formalnie i materialnie. [jw.]

Ten sam autor później jakby zaprzeczył sobie, gdy po trzech latach, w ostatnim tomie „Zdroju”, dał serię tłumaczeń Whitmana, i to tych wierszy, które programowo niejako apoteozują, a co najmniej równają „ty” z „ja” — myślę tu o takich wierszach, jak *Do Ciebie* czy *W Tobie, czytelniku*.

Można założyć, że apoteoza drugiej osoby bywała ucieczką przed sobą. Komunizm ekspresjonistyczny w ogóle dałoby się zinterpretować jako ucieczkę przed własną wolnością, jako sposób bycia bytu skłamanego. Pierwszym typem języka, jaki obsługiwał „ty” transcendetne, był meta-język. Powstawał on w wyniku przeświadczenia, że „ty” jest podrzędne w stosunku do „ja” i nie rozumie jego języka bezpośredniego, pierwszego stopnia. Na tej zasadzie powstały liczne „tłumaczenia” utworów. Przybyszewski tłumaczył *Genezis z Ducha* Słowackiego, Jerzy Hulewicz — *Ewangelię św. Jana*. Tłumaczono także utwory współczesnych pisarzy, np. Biederskiego, tłumaczono siebie samych, czego dowodem różne „*pro domo mea*”, jak wstęp Przybyszewskiego do jego własnej powieści *Krzyk*. O Jerzym Hulewiczu można nawet powiedzieć, że miał kompleks mistrza, nauczyciela. W wielu jego utworach taki jest właśnie układ: mistrz objaśnia tajemnice uczniom. W *Arunie* czyni to Profesor, w *Joachimie Achimie* — bohater tytułowy, w *Kraterach* — Achiman, itd. Prawo (i obowiązek) nauczania dane jest drogą wewnętrznego objawienia. Jak głosi podtytuł *Ego eimi*, *Ewangelia* Janowa została przez autora „w duchu uyżrzana”, stąd prawo autora do komentarza. Czytamy zresztą w komentarzu Hulewicza:

A czymże jest twórczość, jeśli nie posłaniem duchów wyższych w nizinę, iżby ją w duchu wywyższyć? <sup>22</sup>

<sup>22</sup> Hulewicz, *Ego eimi*, s. 90.

To pytanie retoryczne jest kwintesencją stosunku „ja”—„ty” tu rozpatrywanego. Wiedzie on czasem do jakichś zaczątków autotematyzmu: np. w *Kraterach* Hulewicz od czasu do czasu odwołuje się do czytelnika i wyjaśnia mu, dlaczego rezygnuje z akcji czy opisu zewnętrznego, bądź też zwierza się, że czyni dla czytelnika ustępstwo i ułoży tok wydarzeń chronologicznie<sup>23</sup>. Komentarze te mają więc charakter języka drugiego stopnia.

Nastawienie na „ty” pojęte jako przedmiot manipulacji językowej prowadziło do tworzenia języka-mitu. Tzn. do takiego języka, który — według analizy Rolanda Barthes'a — nadbudowany jest na znaku języka pierwszego w taki sposób, że wprowadza do niego nowe znaczone<sup>24</sup>. Otóż cała publicystyka artystyczna, filozoficzna, społeczna ekspresjonizmu była tworzeniem mitu. Wypowiedź Kubickiego przytoczona na początku niniejszego rozdziału jest wymownym tego dowodem. Najlepiej jednak konstruowanie takiego języka-mitu, który miał manipulować świadomością społeczeństwa, widać na przykładzie Przybyszewskiego. W jego rozumieniu ruch ekspresjonistyczny był wołaniem o nowy mit, jako że stare się przeżyły<sup>25</sup>. Mit ten postanowił stworzyć wspierając się na autorytecie Słowackiego. Czynił to już wcześniej, w dwóch książkach czasu wojny: *Polen und der heilige Krieg* i *Szlakiem duszy polskiej*. Zwłaszcza druga książka miała być ewangelią nowej Polski. Owe tendencje mitotwórcze argumentował poglądem, że artysta daje społeczeństwu język, którym ono potrafi ogarnąć siebie. W *Obrachunkach* Przybyszewski wywodził, że to nie my stworzyliśmy Kochanowskich, Mickiewiczów, Wyspiańskich, Kasprowiczów, lecz oni nas stworzyli, dali nam pewne formy myślenia, którymi do dziś żyjemy jak okruchami z pańskiego stołu:

Społeczeństwo jest wytworem twórcy: jego objawieniem żyje i jemu jedynie zawdzięcza całą swoją kulturę i cywilizację. [t. 2, z. 1]

Porozumienie między twórcą a odbiorcą wymagało ustalenia jakiegoś kodu. Chodziło oczywiście o taki kod, który w sposób najpełniejszy przekazałby odbiorcy uczucia twórcy. Jan Stur w szkicu *Ekspresjonizm* pisał:

Twórca każdy pragnie swe dzieło opublikować — pragnie to, co widział, pokazać innym, to, co czuł — w ludzi innych wpoić, jednym słowem, przy pomocy właściwego mu artystycznego sposobu wyrażania się skomunikować się z bliźnim. Innymi słowy, chce wzbudzić w czytelniku, widzu lub słuchaczku współczucie. [NP 122]

<sup>23</sup> Hulewicz, *Kraterzy*, np. s. 177, 179, 180—181.

<sup>24</sup> R. Barthes, *Mit dzisiaj*. W: *Mit i znak. Eseje*. Warszawa 1970, s. 25 n.

<sup>25</sup> Zob. S. Przybyszewski: *Listy*. Zebrał, wstępem i przypisami opatrzył S. Hellsztyński. T. 3. Wrocław 1954, nr 1187; także artykuł *Powrotna fala. Naokoło ekspresjonizmu* (t. 2, z. 6) oraz rozprawę *Ekspresjonizm, Słowacki i „Genesis z Ducha”*.

W głównym zaś manifestcie, *Czego chcemy*, zdecydowanie wystąpił w obronie słowa:

Słowa stworzyli ludzie, w których — jak wierzymy — żyła i tworzyła wszystko, a więc wyrazy mowy naszej — dusza. Tworzyła je zaś w celach porozumiewawczych, w celach powiedzenia czegoś ściśle określonego, oznaczenia czegoś, tego właśnie uczucia, tego właśnie przedmiotu, tejeż myśli właśnie. [NP 138]

Już w najwcześniejszych swoich utworach Stur to przeświadczenie wyraża: jedyną słuszną zapłatą dla twórcy jest współjęczenie czytelnika<sup>26</sup>. Jednakże — wynika to również z cytatów wyżej przytoczonych — teorie Stura były antysymboliczne. Twórca przekazuje odbiorcy uczucia, myśli, przedmioty i sytuacje, nazywając je:

Dusza nasza bowiem w ciele żywie, przy pomocy zmysłów i fizycznych organów porozumiewa się z duszą innych ludzi. Chcąc przedstawić nie tylko nasze perypetie, ale dzieje dusz rozlicznych, dusz nieskończoności — które stapiają się w jedność duchową dopiero poza tym życiem i poza tym światem — musimy ukazać ich doczesny „wygląd”, bóle i radości. Dlatego, a ponadto, by mogli zrozumieć nas ludzie, których pragniemy w to wszystko wtajemniczyć, musimy używać w wypowiedziach naszych opisu przejawów zewnętrznych [...]. [NP 136]

Bez wyraźnego zaatakowania — było to jednak przeciwstawienie się poglądom Przybyszewskiego głoszonym jeszcze w okresie współpracy ze „Zdrojem”. Przybyszewski bowiem już w artykule wstępnym, firmowanym przez redakcję, cytował i przyjmował koncepcję symbolu zaproponowaną przez Przesmyckiego. Dodawał od siebie:

symbolizm jest odwieczną formą możliwości objawienia się człowieka na zewnątrz. Symbol jest kwintesencją rzeczy [...]. [t. 1, z. 1]

Później wielokrotnie powracano jeszcze do tej sprawy przy okazji objaśnień do rubryki *U poetów*. Z symbolizmem i synestezją wiązał się inny postulat Przybyszewskiego, by twórca przekazywał odbiorcy nie jakości, lecz stopień nateżenia uczuć<sup>27</sup>. Najbardziej zdecydowanie przeciw symbolizmowi i całej Młodej Polsce — co Przybyszewski boleśnie odczuł i czemu dał wyraz w swoich listach — wystąpił Adam Bederski. Odrzucał on tradycję poprzedzającej epoki historycznoliterackiej i właściwie mózg postawił przed uczuciem:

Przekazano nam, ludziom, w testamencie na uwiad starczy zamierzchłej „Młodej Polski”:

Uczucia rozpasanie i tegoż dekokty, nastrojowość wespół  
z melodramatów łzawnością.

Uwielbienie dla rymów i rytmów (życiowych) ponurej gładkości i nie wywalczone myśli człowieczej i metafizycznych porywów urwiska.

<sup>26</sup> Zob. np. J. Stur, *Anima nostra. Przełomu część I*. Poznań 1920, s. 17.

<sup>27</sup> Przybyszewski, *W zwierciadle*, s. 24.

My zasię:

syci symbolów, co ziemskim tracone losem z krwawej żywotności w oślizgłe i każdym ustom przydatne liczmany się zmieniły, niechętni łatwości twórczej, zrodzonej z małych mózgów a wielkich pamięci, i pomni — że oto bój o nas samych, piersi nasze i ducha naszego się toczy, sami stanęliśmy i wolni.

Myśl nasza warkliwa oparła się o pewniki bezwzględne

egotycyzmu — podjęła oręż ostrości cerebralnych; z nimi tragedie względności zasadniczej (dyskursywnie) i samotności niezwalczonej (uczuciowo). [*Czytelniku pobożny*; t. 3, z. 1]

Także inni ekspresjoniści, chociaż w różnym stopniu, przeciwstawiali się symbolizmowi. Jerzy Hulewicz uznawał wprawdzie zasługi tego nurtu, ale głosił potrzebę jego przezwyciężenia (np. w artykule „*My*”. *Panu St. S. w T. w odpowiedzi*; t. 5, z. 5/6). Poezja miała być bowiem działaniem etycznym, a nie estetycznym. W *Kainie* symbolizują ten problem losy Damy Błękitnej — w czym należy widzieć ocenę poezji młodopolskiej. Była ona sprostytuowaniem ducha. Dopiero „chrzest ognia” przywraca ją człowiekowi. Dama Błękitna w końcu powiada:

Oddaję dług! (*rozdiera suknie na piersi*). Oto bierz mnie, skoro zdobyłeś Ogniem! Syć się krasą moją, gdy płonę... i kochaj! kochaj! ty mocny!! (*pada u nóg Człowieka i kona*). [t. 11, z. 5]

Odrzucał symbolizm również Zenon Kosidowski, dochodząc do wniosku, że metoda ta w ostateczności apoteozuje obiekt, „tymczasem uczucie zostaje niezgłębione, peryferyjne jak pierwotnie” (*Z zagadnień twórczości*; t. 11, z. 1/2). Podobnie do Hulewicza i Bederskiego — widział zmierzch symbolizmu ekspresjonista krakowski Roman Eminowicz:

odczuwamy zmierzch symbolizmu i znudziły nas już niezdrowe nastroje, odu-rzanie i upajanie się bezcielesną muzycznością, roztapianie się w smutkach... fabrykowanych — i wyblakłych, narkotycznych tęsknotach epigonów modernizmu. Dzisiaj, zahartowani wojną, pragniemy usłyszeć tętno Życia i Siły, pragniemy bezkompromisowości przy wyrażaniu naszych pędów, odruchów, oburzeń, zachwyków i innych<sup>28</sup>.

Jeśli twórca zniżał się do odbiorcy dając mu siebie, to równocześnie stawiał mu wymagania i groził. Porozumienie między „ja” a „ty” wymaga formy, ale odbiorca musi umieć przekroczyć tę formę — inaczej bowiem sam się nią stanie, tracąc szansę zrozumienia istoty rzeczy. Taki jest sens Jerzego Hulewicza „bajki dramatycznej” *Wiano* — i taki morał:

Jeśli treść utajona ma być czytana, trzeba jej formy [...]. Znaki składają się na nią: kreski, zygzaki, kółka, elipsy... Te ustosunkowane wzajemnie a po-

<sup>28</sup> R. Eminowicz, *Basileus*. Warszawa 1922, s. 168.

słuszne tajemnicy... Kto czytać niezdolen, ten właśnie przejść musi wszystkie przemiany znaków; staje się częstką formy, wbrew woli, przymuszon; narzędziem tych, którzy widzą, tych, którzy stwarzają. [t. 13, z. 2]

Jest to więc jeszcze jedno uzasadnienie prawa twórców do manipulowania tymi, którzy pierwiastków twórczych w sobie nie mają.

O nadrzędności odbiorcy, drugiego człowieka, bliźniego — najwyraźniej w polskim ekspresjonizmie mówił Jan Stur, i to pod koniec życia, w polemice z Zenonem Kosidowskim i „braćmi poznańskimi”. Polemika ta wyrastała na podłożu ideowym i rasowym. Punktem wyjścia była idea wszechogarniającej miłości, która z natury rzeczy musi postawić bliźniego na miejscu Boga. Tymczasem w maju 1920 w „Zdroju” ukazało się jakby streszczenie manifestu *Czego chcemy* — pod tym samym tytułem. Otóż punkt 4 tego streszczenia brzmi:

Chcemy wyrazić podświadome dotąd, najistotniejsze odcienia, podkłady naszych uczuć, sprawiające, że tęsknota moja i mój żal inne są niż tęsknota — twoja lub żal trzeciego człowieka. [t. 11, z. 3/4]

Stur, występując pod znamienym pseudonimem — Obcy, przedstawił inny punkt widzenia:

Bóg w Tobie i w Nim jest ważniejszy niż Bóg we mnie. Jeśli pracujesz nad wyzwoleniem Boga w sobie, a przychodzi do Cię brat o dobre słowo, służ Bogu, który jest w Nim, a o Bogu w sobie zapomnij.

Tego Wam brak, o Bracia Poznańscy.

I stąd każdy dla siebie sam i sam sobie jest doskonały — prawie, i ciepły — bardzo,

ale żebrak o pomoc odchodzi od Was bez pomocy. [*List do Braci Poznańskich*; t. 12, z. 1]

Kosidowski odrzucił tę piłeczkę pingpongową mówiąc: „Bóg we mnie jest ważniejszy niż Bóg w tobie i w nim, bo warunkuje Boga w braciach” (*Obcemu w odpowiedzi*; t. 12, z. 2). Warto przytoczyć jeszcze replikę Stura, m. in. z tego względu, że jest ona przykładem wypowiedzi o funkcji konatywnej, języka suplikatoryjnego (co prawda przemieszane z typowymi cechami języka ekshortatywnego, jak tryb rozkazujący):

W cierpieniu jednacie się ze mną —

Bo wiem! Bo jestem! Bo czuję!

Bo konając rodzę Was wszystkich —

Dziękuję za kamień i przekleństwa mnogi krzyk.

Prowadzę Was za serca zmurszałe

Ku jedynej w zmienności Potędze:

Patrzcie! Śpiewajcie! Miłujcie!

Otośmy: — Bracia!

A nad nami — Cisza:

Święty wśród świętych,  
Wielki Człowiek  
On!

(*Braciom*; t. 12, z. 3)

Jakiejs koncepcji języka suplikatoryjnego w wypowiedziach teoretycznych jednak nie ma, mimo że ostatnia faza twórczości Stura jest przede wszystkim tym językiem pisana. Stur utożsamia się w niej często z Chrystusem, składającym ofiarę ze swego życia — w imię zbawienia bliźniego<sup>29</sup>.

Drugim obok Stura ekspresjonistą, który drugiej osobie przyznawał wyższość, cechy boskie, był Emil Zegadłowicz. W *Balladzie o zmysłach i o tym, czego nazwy nie znam* zastanawiał się nad opozycją, w której z jednej strony jest TY-Bóg, z drugiej — JA-zmysły. Dochodzi jednak w końcu do wniosku, że opozycja jest pozorna, bo Bóg i Człowiek — to jedno:

.... takie najprostsze TO  
.... i tylko jedno ....  
a TO jest: JA i TY. [t. 14, s. 19]

Nastawienie na „ty” u Zegadłowicza było dość charakterystyczne i wpływało z idei miłości, która zresztą przeżyła u tego pisarza okres współpracy ze „Zdrojem”.

### Nastawienie na kontekst. Funkcja poznawcza

Aby komunikat był efektywny, musi on być zastosowany do KONTEKSTU (czyli musi coś oznaczać), kontekstu uchwytnego dla odbiorcy i albo zwerbalizowanego, albo takiego, który da się zwerbalizować [...] <sup>30</sup>.

Nastawienie na kontekst to nic innego jak funkcja poznawcza, oznaczająca, denotatywna. Odgrywała ona w teoriach ekspresjonizmu znaczną rolę. Dla Jerzego Hulewicza w okresie pisania *Ego eimi* poezja miała sens tylko jako poznanie, jako wiedza tajemna. Przybyszewski chciał widzieć w poezji siostrę nauki, zwłaszcza biologii. W swojej summie przedekspresjonistycznej *Szlakiem duszy polskiej* mówił o sięganiu poezji do „prailów bytu”, o poezji jako „absolutnej wszechświat ogarniającej świadomości”, następnie w *Obrachunkach* powtarzał dawną teorię anamnezy, twierdził, że nauka i sztuka mają wspólne źródło w objawieniu, a „Nie było jeszcze

<sup>29</sup> Widoczne to jest np. w jego utworze *Z ksiąg prawdy* (Lwów 1921) czy w poematach zamieszczonych w „Zdroju” (t. 14), które później weszły do tomu *Człeka wędrownego tragedia radosna*.

<sup>30</sup> Jakobson, *op. cit.*, s. 434—435.

Objawienia, które by się prędzej czy później nie okazało być Prawdą” (t. 2, z. 1).

Także Jan Stur walczył o takie prawo dla poezji, by mogła obok piękna — dawać prawdę. Nawet przede wszystkim prawdę:

Konsekwencją logiczną wywyższenia duszy, wewnętrznych, nie podpadających pod zmysły uczuć, rozmyślań, namiętności itd. ponad świat materialnych kształtów jest wywyższenie prawdy ponad piękno. [*Czego chcemy*; NP 131]

Mówił też o „formie mądrej” obok „formy pięknej”. Wynikało to stąd, że chciał w poezji równouprawnić uczucie i myśl:

Bo ująć świat znaczy, zastanowiwszy się nad nim, ogarnąć go także myślą. A nie tylko i wyłącznie wcisnąć się weń uczuciem, wgłębić się w jego łono wrażliwością oczu. [*Poezja „nowa” Polski zmartwychwstałej*; NP 90]

Ale prawda ekspresjonistyczna leżała zawsze na granicy werbalizacji, chciała mówić bowiem o tajemnicy, którą można wyrazić krzykiem lub milczeniem. To częsty temat: *Krzyk* Przybyszewskiego był przecież próbą werbalizacji „ulicy”. Oto inny znamieny przykład, fragment *Pijanej pieśni* Eminowicza:

Szaloność, szaloność, strach, wir.  
 Kręcę pijanym ołówkiem,  
 Myśli me skaczą obłędnie,  
 Wiem, że piszę jak wariat,  
 [ . . . . . ]  
 O świecie, świecie!  
 Nie wiem, jak zgłębić cię, ale chcę...  
 [ . . . . . ]  
 Tam w środku ziarno jest,  
 Wiem, znam,  
 Nieprawda! przeczuwam...  
 Obłędnym moim pisaniem jednak wyczuwam treść,  
 Nieskończoności!!!  
 [ . . . . . ]  
 Dzikość szalejąca w mózgu i szal,  
 Szał prawdziwy.  
 Rozhukanie, chęć znajdywania...  
 Zgarniam dłońmi półkolistymi i tulę do się...  
 Te skarby wszystkie, co srebrzą się w pośrodku,  
 Jakaś olbrzymiość Ducha,  
 Szukanie, Szukanie,  
 Wielkie Szukanie,  
 Czuję, że Duch mój to masa i mgławica jakaś niezbadana,  
 I białości jakieś wypływają na śliską powierzchnię i błyszczą,  
 błyszczą, fascynująco błyszczą,



To jakieś odłamki prawd,  
 To może szczątki zwierciadła,  
 Zwierciadło, co widziało piekło i czyściec, i niebo,  
 Zwierciadło, zwierciadło moje!<sup>31</sup>

Poezja miała być więc docieraniem do prawdy, miała być poznaniem. Trzeba jednak określić, co miało być tą prawdą. Oczywiście: Duch. Ale Duch objawia się w pewnych kształtach, toteż zadaniem języka poetyckiego jest docieranie poprzez te kształty do istoty rzeczy. Powinno zatem być w zasadzie wszystko jedno, z którego miejsca się zaczyna, bo wszystkie drogi, jeśli nimi tylko kroczyć uparcie, wiodą do Ducha. Ekspresjonistom jednak nie było wszystko jedno. Można przeprowadzić systematyzację przedmiotów, o których ekspresjoniści wypowiadali się jako o tematach sztuki, oraz systematyzację sposobów potraktowania tych przedmiotów<sup>32</sup>. Po pierwsze, można mówić o kontekście transcendentnym, tzn. o rzeczach istniejących poza utworem literackim, o rzeczach, do których odsyłają znaki językowe zastosowane w tekście. W obrębie tego rodzaju rzeczy można z kolei wyodrębnić dwie grupy, które za Fichtem określimy „nie-ja” i „ja”. Rzeczy z grupy „nie-ja” (mieszczą tu się oczywiście również osoby: „ty”, „on”) mogą istnieć w trzech aspektach: jako rzeczy w ich zmysłowej percepcji, jako rzeczy w ich strukturze, jako rzeczy będące formą Ducha. Rzeczy z grupy „ja” — podobnie: jako „ja” psychologiczne, jako „ja” podświadomościowe, jako „ja” duchowe. Drugi typ kontekstu można nazwać immanentnym. Istnieje on wtedy, gdy „rzeczy” w utworze nie istnieją poza nim, gdy zastosowane znaki językowe mają zmniejszoną zdolność odsyłania do desygnatów. Tą „rzeczą” immanentną jest specyficzne dla utworu zdarzenie językowe. To od razu określa koncepcję języka zastosowanego w tym kontekście immanentnym, ale równocześnie zmienia jego funkcję: z poznawczej staje się ona poetycką. (Zagadnieniu temu poświęcony będzie następny rozdział.)

Wracając do kontekstu transcendentnego. Uposażenie językowe dla świata przedstawionego było w wielu wypadkach podobne do tego, które już charakteryzowałem rozważając wypowiedzi nastawione na „ja” i na „ty”. Granica między „ja”-nadawcą a „ja”-przedmiotem (to samo odpowiednio trzeba odnieść do „ty”) jest płynna. W ekspresjonistycznych koncepcjach języka można jednak wyodrębnić świadomość następujących języków dla kontekstu „nie-ja”: język analityczny, język syntetyczny, język

<sup>31</sup> Eminowicz, *op. cit.*, s. 46—47.

<sup>32</sup> Wykorzystuję tu systematyzację przeprowadzoną w: E. Kuźma, *Opozycyjność jako kategoria myślenia o sztuce w teoriach ekspresjonizmu*. „Zeszyty Naukowe WSP w Szczecinie”, nr 4 (1971), rozdz. *Opozycja impresjonizm—ekspresjonizm a opozycja mimesis—phantasia*.

posługujący się m. in. metasłowem. Dla kontekstu „ja”: język analityczny, język alogiczny, asocjacionistyczny, język posługujący się m. in. metasłowem.

Układ wyżej wspomnianych stosunków ukazuje tablica:

kontekst	kontekst transcendentny	nie-ja	rzeczy w ich zmysłowym postrzeganiu rzeczy w ich strukturze rzeczy jako forma ducha	język analityczny język syntetyczny język posługujący się metasłowem	przechodzenie od języka w funkcji symbolicznej do języka abstrakcyjnego	język
		ja	ja psychologiczne ja podświadomościowe ja duchowe	język analityczny język alogiczny, asocjacionistyczny język posługujący się metasłowem		
		kontekst immanentny	poezja sama w sobie	rzeczy — zdarzenia językowe		

Jak każda zresztą próba schematyzacji, i ta nie jest precyzyjna. Parę tego przykładów: W świadomości ekspresjonistów rozdział między „ja” i „nie-ja” mógł nie istnieć, z różnych zresztą przyczyn: „nie-ja” jest złudą; „nie-ja” jest moim wytworem; „nie-ja” i „ja” mają tożsame ugruntowanie bytowe: Ducha, wobec czego ginie rozdział między podmiotem a przedmiotem. Dalej: niektórzy ekspresjoniści nie dążyli do wyboru określonego kontekstu, np. rzeczy w ich zmysłowym postrzeganiu, lecz przeciwnie, postulowali ich mieszanie: np. rzeczy w ich zmysłowym postrzeganiu z rzeczami pojętymi jako formy Ducha itd. Albo jeszcze inaczej: kontekst pojmowali procesualnie, jako rzecz w ruchu, przechodzącą przez wszystkie fazy artykulacji.

Wobec rzeczy w ich zmysłowym postrzeganiu stanowisko ekspresjonistów było podzielone. Przybyszewski żądał odrzucenia takiego kontekstu, zgodnie z hasłem „precz z wszelką rzeczywistością!” Odrzucał przy tym język analityczny, przynależny do opisu tych rzeczy. Przez język analityczny rozumiał zaś taki język, który nie uznawał przechodniości doznań

zmysłowych, synestezji. Inaczej Stur. Proponował on mieszanie w utworze tego, co najbardziej konkretne, naturalistyczne — z tym, co najbardziej wzniosłe, uduchowione. Z uznaniem np. pisał o *Hymnach* Wittlina:

Zandarmy i gnojówka obok przyrównania siebie do gorejącego krzaku: najwyższy patos i najniższa trywialność — zharmonizowanie archaiczności tonu z językowymi „nowotworami” [...] są istotą treści i formy *Hymnów*. [NP 116]

Dopuszczał więc — wprawdzie jako subkod — język analityczny, bo [dusza jest] zwierciadłem, w którym odbijają się refleksy najtrywialniejszych zdarzeń życiowych, w którym odbłask słońca krzyżuje się z szarą płaszczyzną jedzenia, spania i zawodowych zajęć. [NP 119]

Najpełniejszą obroną subkodu analitycznego jest *Credo III* w manifestacie *Czego chcemy*. We wcześniejszej jednak rozprawie Stur akceptował opis zjawisk zewnętrznych, pod którymi drży to, co duchowe, ale wyżej cenił, nazywając ekspresjonizmem czystym, wychodzenie od wnętrza, przedstawiania wprost treści metafizyczno-mistycznych (NP 92—93).

Postulat ukazywania rzeczy w ich strukturze płynął z zapatrywania się na wzorzec malarstwa, zwłaszcza kubistycznego. Godził się na to np. Przybyszewski<sup>33</sup>. Jak można było zwerbalizować taką istotną strukturę rzeczy? Przez typizowanie. Człowiek przestaje być człowiekiem żyjącym w konkretnym środowisku i czasie, a staje się człowiekiem w ogóle. Miasto przestaje być konkretnym miastem, a staje się miastem w ogóle. Rola fabuły staje się drugorzędna. Dźwięk nie wyraża tylko dźwięku, ale również barwę, zapach — i odwrotnie. Ma być też dźwięk, barwa itd. — ekwiwalentem uczucia. Przybyszewski proponuje przejście od różnic jakościowych do ilościowych, co jest oczywiście obaleniem granic rzeczy, bo stają się one w ten sposób różnymi stanami skupienia tej samej substancji — duchowej:

Nowa sztuka pragnie dać właśnie to, co wywołuje nie zewnętrzna, logiczna, prostolinijna asocjacja myśli, ale wewnętrzna asocjacja uczuć. Nie daje rzeczywistości, w jakiej się świat zewnętrzny w mózgu odbija, nie daje „rzeczy” w tym szeregu, w jakim do niego napływają, ale daje tylko „uczuciowe” wartości tych „rzeczy” i uczuciowe ich skojarzenia<sup>34</sup>.

W pismach drukowanych w „Zdroju” to samo wyrażał metaforą:

Nie widzę przedmiotu, który został rzucony w nurt rzeki, widać tylko kręgi, coraz szersze lub niklejsze, jakie ten niewidzialny przedmiot na wodzie wywołuje. Wrażenia, że zewnątrz przybyłe, są tylko pretekstem i podrażnieniem — jedyną prawdą jest własna jaźń i własne uczuciowe stany. [*Powrotna fala*; t. 2, z. 6]

<sup>33</sup> Dokumentację tego rodzaju poglądów Przybyszewskiego zob.: Kużma, *Opozycyjność jako kategoria myślenia o sztuce w teoriach ekspresjonizmu*.

<sup>34</sup> S. Przybyszewski, *Szlakiem duszy polskiej*. Poznań 1917, s. 74.

Pełniejsza koncepcja takiego języka syntetycznego — ilościowego — nie została sformułowana.

Również u Stura znaleźć można podobne poglądy, nawet powtórzenie tej samej metafory o kamieniu wrzuconym w wodę, a w szkicu *Ekspresjonizm* mówi on o tym kierunku, że

odtwarza istniejące w nas uczucia, bez względu na wywołujące je wrażenia, wyrzuca je, od tego wrażenia niezależnie (*ex*), z nas, a na zewnątrz! [NP 118]

Ale jego koncepcja języka była kompromisowa. Protestował przeciw skrajnym eksperymentom językowym:

błąd parnasistów i dadaistów polega — w większym lub mniejszym stopniu — na zapoznaniu dualistycznej istoty słów (dźwięków mowy ludzkiej), która wymaga zgody, tj. — jak najzupełniejszego równouprawnienia „formy i treści”. [NP 138]

Na abstrakcjonizację języka nie godził się również Kubicki, którego program najbardziej zbliżony był do niemieckiego aktywizmu<sup>35</sup>:

Sztuka jedynie wyrazem jest, znakiem porozumiewawczym; a ważnym jest nie znak, lecz to, co znak ów wyraża. [*Tamtym coś niecoś*; t. 6, z. 2]

Natomiast Jerzy Hulewicz, chociaż także uważał sztukę za środek wiodący do celu — do Ducha, wierzył, że istnieje słowo-zakęcie dające ostateczną prawdę. Bohater *Aruny*, Profesor, tak to przedstawia:

Słowo. Słowo tajemnica... Był moment jasności i przeminął. Odszedł mnie oto moment, który posiadałem; moment ostateczny Wiedzy. Posiadałem ją. Jenó uświadomienia ciągłość i trwałość dla mózgu niemożliwa; póki mechanizm w obrocie, ten ducha wyręczyciel marny. Ustanie przecież — a wtedy raz wtóry i ostateczny Wiedzy błysk, co skręci siłą życie mechaniczne — a wtedy trwanie w Wiedzy, wtedy ciągłość nierozrywana<sup>36</sup>.

Oczywiście opisu takiego języka Hulewicz nie mógł dać, skoro zakładał, że władza się nim po śmierci, a poszczególne „słowa” pojawiają się tylko w czasie ekstazy. Usiłowania Hulewicza, by język uczynić abstrakcyjnym, widoczne są w powieści *Kraterzy*, gdzie narrator sytuacje i rozmowy próbuje przełożyć na barwy i linie<sup>37</sup>. W gruncie rzeczy jest to jednak przekładanie słów na słowa. Zamiast powiedzieć np.: „we wszystkich sprawach Achiman ma rację”, mówi: „promienie Achimana są niby igły diamentowe” — co jest zabiegiem podobnym do tego, który stosuje Przy-

<sup>35</sup> Są wyraźne zbieżności np. z artykułem L. Rubinera *Walka z aniołem* (t. 6, z. 2) tłumaczonym przez Kubickiego. Również w wypadku Stura protest przeciwko abstrakcjonizacji języka wiązał się z postawą aktywistyczną, z postulatem nastawienia wypowiedzi poetyckiej na odbiorcę (zob. np. *Credo III* w manifestie *Czego chcemy* (NP 136—140)).

<sup>36</sup> J. Hulewicz, *Aruna*. Poznań 1922, s. 30—31.

<sup>37</sup> Hulewicz, *Kraterzy*, s. 42—43.

byszewski w *Krzyku*. I tu, i tam pewna rzeczywistość nie jest nazywana wprost, lecz ekwiwalentyzowana, pseudonimowana. Niemalą rolę odgrywały w tym wzorce malarstwa abstrakcyjnego.

Z wszystkich ekspresjonistów Jerzy Hulewicz zdaje się też najbardziej wierzyć w duchową osnowę rzeczy i człowieka oraz w możliwość komunikowania się bezsłownego, bezpośredniego. Byłby to więc prawdziwy język dusz. Oczywiście może on być tylko opisany zwykłym językiem, ale nie — użyty. Tak więc Tymon, bohater *Kraterów*, po swej śmierci komunikuje się z przyjaciółmi — Hulewicz mówi o tym z całą powagą.

Nie tak fantastyczna była odgrzebana przez Przybyszewskiego koncepcja metasłowa. W okresie ekspresjonistycznym ponowił ją w rozprawie *Ekspresjonizm, Słowacki i „Genezis z Ducha”*, powtarzając dawne argumenty, że słowo w chwili swych narodzin było żywe, ale później zmartwiało w mechanicznym użyciu. Trzeba je więc odrzeć ze skorupy, by znowu docierało do istoty rzeczy. Jak jednak tego dokonać — teoria milczy. Jeśli miał to być powrót do języka-krzyku, to — jak już wcześniej przedstawiałem — sprzeciwiał się mu Jan Stur. Przybyszewskiemu chodziło zapewne o coś w rodzaju słów na wolności; nie zaskakuje więc, iż przeklinał powieść, jako że nie można jej napisać rezygnując równocześnie ze składni, żałował natomiast, że nie został poetą<sup>38</sup> — jakby to zależało od jego woli.

Spośród koncepcji języków, które miały werbalizować „ja” — najpełniejszą stworzył Zenon Kosidowski. Była to koncepcja języka alogicznego, asocjacionistycznego. Nieomal taka, jaką później głosili nadrealiści: Kosidowski proponował automatyczne notowanie przepływającego strumienia świadomości (*Z zagadnień twórczości*; t. 11, z. 1/2).

### Nastawienie na komunikat. Funkcja poetycka

W utworze literackim najważniejsza jest funkcja poetycka. Jest ona następstwem nastawienia komunikatu na samego siebie, a w swej istocie — jak pisze Jakobson — jest to „projekcja zasady ekwiwalencji z osi wyboru na oś kombinacji: ekwiwalencja staje się konstytutywnym chwyttem szeregu”<sup>39</sup>. W publicystyce polskiego ekspresjonizmu daremnie szukać podobnych poglądów. Często było wprost przeciwnie: język, sztuka w ogóle — pojęte były instrumentalnie, miały wyrażać nadawcę, działać na odbiorcę, objawiać wielką tajemnicę bytu, istnienia. Ekspresjoniści zdecydowanie przeciwstawiali się modernistycznemu hasłu „sztuka dla sztuki”, jak i nowszym, współczesnym epoce poglądom głoszącym autotelizm komunikatu poetyckiego.

<sup>38</sup> Np. w liście do W. Hulewicza (*Listy*, t. 3, nr 1212).

<sup>39</sup> Jakobson, *op. cit.*, s. 441.

Oczywiście: z punktu widzenia teorii Jakobsona utwory ekspresjonistyczne nacechowane były autotelizmem, tak jak wszystkie inne dzieła literackie, jednakże ekspresjoniści twierdziliby zapewne, że uporządkowanie naddane, redundancja, ekwiwalentyzowanie elementów paradygmatu to nie autotelizm, ale nastawienie na „ja”, „ty”, „on”. Mówili przecież np., że rytm wyraża tajemnicę życia, że struktura składniowa przynosi informację o autorze itd. Mimo wszystko w ich poglądach jest dostatecznie dużo sprzeczności, by — wbrew powszechnemu założeniu, iż poezja ma charakter instrumentalny — można znaleźć twierdzenia przeciwne. Tkwią one choćby w podstawowej opozycji epoki: treść—forma. Ta opozycja warta byłaby osobnej rozprawy, tu jednak wystarczy wspomnieć, że dialektyka tej opozycji sprawiała, iż w końcu, jak to mówił Hegel, „coś pierwszego i ogólnego, gdy jest rozpatrywane samo w sobie i dla siebie, okazuje się innobytem siebie samego”. Tak więc dla ekspresjonistów forma stawała się treścią — i odwrotnie; pisali o tym wcale nierzadko. Pozostawiając jednak te zagadnienia na uboczu, spróbuję odczytać świadomość funkcji poetyckiej w odpowiedziach na trzy pytania, które sobie przecież ekspresjoniści zadawali: Jaki jest stosunek języka poetyckiego do innych użyć języka? Co jest specyfiką języka poetyckiego? Jaki jest stosunek języka poetyckiego do rzeczywistości pozajęzykowej?

Co do pierwszego. Otóż w świadomości zdrojowców przekonanie o odrębności ich języka wobec innych użyć: pozapoetyckich jak i poetyckich, ale nieekspresjonistycznych — było bardzo silne. Witold Hulewicz wyraził je w poemacie prozą *Tak jest*:

Jeden mówi: białe jest szare, marmur ciąży zimnym głazem, w moim pokoju jest kasa ogniotrwała, koń ma pęknięte kopyto, poeta znowu coś napisał, samochód dymi benzyną, stróżka wrzeszczy ordynarnie na dzieciaka. Drugi mówi: białe jest purpurą, z marmuru wyciskam ni to z gąbki krew, w moim pokoju siedzi na fotelu Bóg, koń jest męczennikiem bruku, poecie z nowej żyły rozlała się krew żywota, w samochód wtulony jest zatrwożony chudy ksiądz z Sakramentem, stróżce przed oczami przerażenia stanął obraz dziecka przejechanego przez motocykl opasłego weterynarza.

Jeden mówi: Idź spać. Drugi mówi: Gotuj się na przyjęcie jutra. Jeden mówi: Chrystusowej figurze z krucyfiksu wypadł ćwiek z prawej ręki i ręka sterczy w górę nienaturalnie. Drugi mówi: Pająk mój most zakłada między prawą dłońią Chrystusową a moim krzyżem.

Jeden mówi: trwać. Drugi nie mówi nic. Jeden mówi: żyć! Drugi nie mówi nic. Jeden patrzy w ziemię. Drugi zamknął oczy<sup>40</sup>.

Utwór ten nie ma żadnej wartości literackiej, tym łatwiej więc poddaje się interpretacji. Przedstawia on dwa kody językowe i ich bytowe

<sup>40</sup> Olwid, *Płomień w garści*, s. 51.

uzasadnienie. Dwa kody zestawione opozycyjnie. Pierwszy kod wyrasta z przeświadczenia, iż świat jest możliwy do ujęcia i poznania zmysłowego. Wizję świata tworzą bodźce docierające z zewnątrz do podmiotu mówiącego. Podmiot poznający i mówiący jest tylko receptorem. Przedział między podmiotem a przedmiotem wyraźny. Świat pojmowany wzrokiem (np. „białe jest szare”; warto przy okazji podkreślić znaczące odrzucenie stanów idealnych: białości), dotykem („marmur cięży zimnym głazem”) węchem („samochód dymi benzyną”), słuchem („stróżka wrzeszczy ordynarnie na dzieciaka”). Kod ten prowadzi do uspokojenia, aprobaty świata („Idź spać”) i do pochwały życia („trwać”, „żyć”). Zgodnie ze świadomością epoki jest to więc kod impresjonistyczny. Badany zaś od strony językowej, przedstawia się jako ciąg zdań protokolarnych, w których znaki językowe nastawione są na kontekst, są weryfikowalne, a sądy podległe prawu niesprzeczności. Oczywiście: w intencji podmiotu mówiącego, bo z punktu widzenia współczesnego badacza rzecz ma się całkiem inaczej.

Drugi kod jest w rozumieniu podmiotu kodem ekspresjonistycznym, ale ze znamienym stopniowaniem. W części pierwszej doznanie zmysłowe docierające z zewnątrz jest przetwarzane, uzupełniane, deformowane przez podmiot („białe jest purpurą, z marmuru wyciskam ni to z gąbki krew”). Istnieje więc tu jeszcze rozziw między przedmiotem a podmiotem. Zatarciu ulega w części drugiej: charakterystyczny jest w niej motyw przerzucenia mostu i utożsamienie się podmiotu z krzyżem. Tu już należy mówić nie o deformacji, lecz o kreacji. Wreszcie w części trzeciej jest symboliczne wyłączenie się podmiotu ze świata („Drugi zamknął oczy”) i zamknięcie, a więc odrzucenie w ogóle kodu („Drugi nie mówi nic”). Wspomniałem poprzednio, że w świadomości ekspresjonistów poezja była drogą do milczenia, tu jeszcze raz to się potwierdza. Podobnie jak pierwszy — i ten kod wyrasta z określonych założeń i prowadzi do pewnych wniosków natury gnozeologicznej i aksjologicznej: ważna jest tylko rzeczywistość wewnętrzna i poznanie wewnętrzne; zaprzeczona została wartość życia i świata zewnętrznego. Kod ten od strony logicznej i językowej przedstawia się jako seria *quasi*-sądów, nie działa w nich prawo niesprzeczności, nie są one weryfikowalne. Znaki językowe mają charakter autoteliczny, desygnaty ich są przesłonięte, w parze ze zmniejszeniem wartości symbolizującej znaku idzie zwiększenie siły ujawniającej paradygmat i syntagmę.

Oto jeszcze jeden cytat, tym razem z wiersza Jana Stura, wyrażający podobną świadomość. Utwór ma przy tym charakter programowy, zatytułowany jest znacząco — *Amen*:

Zstąpiłem w otchłanie rozedrganych słów,  
Zstąpiłem w otchłanie.  
Ujrzałem czeluście płaczących w nich skier,  
Ujrzałem czeluście.

W serca uderzył tańczący sens-wir,  
 Tańczący sens-wir.  
 [ . . . . . ]  
 Oko moje widzi sprzęt  
 Ja? — nie widzę.  
 Ucho moje słyszy dźwięk  
 Ja? — nie słyszę.  
 Ja w niebiosach, które są.  
 Oko widzi,  
 Ucho słyszy.  
 A gdzież były uszy, oczy, krzesła, trupy?  
 Rozpacz: nie ma.  
 Radość: nie ma.  
 Jestem ja.  
 [ . . . . . ]  
 Bezgraniczny sens<sup>41</sup>.

Podobnie jak w utworze Hulewicza — i w tym wyłączone są doznania zmysłowe. Podobnie jak tam — i tu kod poetycki jest zejściem do bezgranicznego sensu, będącego milczeniem i rozplynięciem się podmiotu. W tym miejscu warto przywołać schemat rzeczywistości semantycznej przedstawiony przez Julię Kristevę. Sięgnęliśmy już poza paragramatyzm: jesteśmy w obrębie sunyawady i podmiotu zerologicznego<sup>42</sup>. Jeszcze więc stosowny cytat z Nagardżuny, który zgodnie z *Upaniszadami* tak określa sunyawadę:

Oko nie widzi i umysł nie myśli — to jest najwyższa prawda, do której ludzie nie dochodzą. Kraina, w której pełny obraz wszystkich przedmiotów osiągnąć jest od razu, została przez Buddę nazwana *paramārtha*, czyli absolutną prawdą, która nie może być nauczana słowami<sup>43</sup>.

Język poetycki — jak wynika z wyżej przytoczonych utworów — nie jest więc jakimś nowym nacechowaniem języka zwykłego, ale źródłem działalności znakowej czy może jej ujściem (co na jedno wychodzi). Bo teoria metasłowa głoszona przez Przybyszewskiego jeszcze w ekspresjonizmie — tak to właśnie przedstawiała: słowo pierwotne było poezją, ale utraciło swą siłę w języku potocznym; celem współczesnej poezji jest powrót do słowa pierwotnego.

Wszystkie te poglądy znajdują obfitą dokumentację w publicystyce epoki. Mówiło się więc najczęściej o języku intuicyjnym czy języku duszy — przeciwstawiając go zarówno językowi potocznemu jak i językowi poe-

<sup>41</sup> J. Stur, *Triumfy. Przełomu część IV*. Poznań 1920, s. 157, 158.

<sup>42</sup> J. Kristeva, *Pour une sémiologie des paragrammes*. W: *Sémiotiké. Recherches pour une sémalyse*. Paris 1969.

<sup>43</sup> Cyt. za: S. Radhakrishnan, *Filozofia indyjska*. T. I. Warszawa 1959, s. 604.



tyckiemu skamandrytów czy wczesnej Awangardy. Obowiązywała jednak przy tym czujność wobec własnego języka, przełamywanie jego form. Stąd m. in. bierze się motyw palenia własnych utworów. Tak jest np. u Jerzego Hulewicza w *Samskārze*, a później w powieści *Kratery*. Jej bohaterem jest poeta rezygnujący z twórczości —

bo cóż z tego, że na półkach księgarskich ukaże się nowych kilka wierszydeł,  
mniej lub więcej zgrabnie ułożonych, plugawych pięknem zewnętrznym, kłamliwym — dla rozrywki zmęczonego nudą życia przeciętnego filistra? <sup>44</sup>

Pozycję dość odrębną w koncepcji języka poetyckiego zajmował Bederski, który domagał się nie języka uczuć, lecz języka myśli; nie mowy duszy, lecz mowy mózgu (*Czytelniku pobożny*; t. 3, z. 1). Ale i ta droga wiodła go do milczenia. Nie było ono jednak zwycięstwem jak u Witolda Hulewicza; było — przegraną. Pisał w *Spleenie*:

Głos, co wypadł z ust  
ku płomieniom wystrzępionym rozżółkłego życia  
ginął,  
by obcy i zimny legnąć w rozpadlin niechcianych martwicy.  
[. . . . .]  
Czarny krzew mych myśli powłókł się  
stęchłym bielem natarczywego grzyba —  
  
ręce powolnie rozkładam, szepcząc bladymi wargi  
jak mamrot rzeki szeleszczące,  
puste słowa — [t. 1, z. 3]

Program Bederskiego odcinał się więc nie tylko od tradycji modernizmu i Młodej Polski, ale także od tradycji romantyzmu.

Jeszcze więcej sprzeczności było w poglądach na charakter języka poetyckiego: czy jest on użyciem indywidualnym, ogólnym, czy nawet ponadludzkim. Dla Bederskiego i Kosidowskiego język poetycki był w zasadzie użyciem indywidualnym. W wypowiedziach Jerzego Hulewicza, Stanisława Przybyszewskiego, Jana Stura — częściej pojawia się pogląd, że język poetycki jest słowem ducha, a więc tego, co ogólne, ponadindywidualne; a to z kolei często prowadziło do twierdzenia, że źródła jego leżą poza człowiekiem, w każdym razie także poza człowiekiem. Przybyszewski w przedmowie do *Krzyku* źródeł swoich szukał w ziemi kujawskiej, w „prailach bytu”, w anamnezie. Także Jan Stur mówił o poezji jako o czymś przychodzącym z zewnątrz:

I coś z drabiny schodzi Jakubowej,  
Krok po kroku,  
Krok po kroku,  
Taneczne,

<sup>44</sup> Hulewicz, *Kratery*, s. 88.

Dźwigające  
 (Do dźwigania tyle!)  
 Zbliża się ku mnie,  
 Za ręce mnie chwyta,  
 Wylamuje stawy!  
 Oto jest mną!  
 Poezją jasnych błogosławieństw jestem,  
 Kładę na głowę swą dłoń stwórcy,  
 Na Was i Wasze potomstwo!<sup>45</sup>

Oczywiście: w poglądach tych należy widzieć powtarzanie topiki romantycznej, teorii inspiracji, która musiała być bliska entuzjastom *Genesis z Ducha*. Mit ten spełniał jednak, a raczej miał spełniać, konkretne zadanie: przekonywać o wadze głoszonego słowa, podszeptanego przez Ducha. Wynosił poetę tam, „gdzie graniczą Stwórcy i natura”. Albo czynił go co najmniej — i na to często godzili się ekspresjoniści — Janem Chrzcicielem. Odpowiedź na drugie pytanie — w jakim stopniu ekspresjoniści uświadamiali sobie funkcję poetycką komunikatu — brzmi: w znikomym. A jednak sądy cząstkowe implikowały funkcję poetycką. Mowa tu więc będzie tylko o tych implikacjach. O poglądach, których konsekwencją było nastawienie wypowiedzi na komunikat, nie na desygnat.

Niewątpliwie działał przykład innych sztuk, mianowicie malarstwa i muzyki. Powszechna była zgoda ekspresjonistów na odprzedmiotowanie tych sztuk, na abstrakcję. „Czymże więc jest piękność obrazu?” — zapytywał Jerzy Hulewicz, i sam sobie odpowiadał:

Połączenie barw i linii tworzy piękność obrazu; a połączenie jest piękne, gdy dla oka tworzy zamkniętą w sobie całość, gdy poszczególne barwy i linie wzajem się uzupełniają i uzależniają. [t. 5, z. 6]

W tym samym zresztą zeszycie „Zdroju”, z którego zaczerpnięty jest ten cytat, wydrukowano rozprawę teoretyczną Wasyla Kandinskiego *Z zagadnień formy*, gdzie uzasadnienie malarstwa abstrakcjonistycznego jest o wiele głębsze. I później jeszcze, w artykułach Jana Panieńskiego, Stanisława Marcusa i Stefana Truchima<sup>46</sup>, pojawia się obrona i wyjaśnienie malarstwa abstrakcyjnego. Panieński uzasadniał abstrakcjonizm współczesną nauką, zwłaszcza fizyką, która — jego zdaniem — dowiodła, iż materii po prostu nie ma. Istnieje tylko pole magnetyczne. Odpowiednikiem tego pola magnetycznego w malarstwie są „linie sił”, które z kolei są naukowym zapisem duszy. Marcus w ekspresjonizmie widział możli-

<sup>45</sup> Stur, *Człeka wędrownego tragedia radosna*, s. 18.

<sup>46</sup> J. Panieński, *Ekspresjonizm a nauki przyrodnicze (ze stanowiska plastyka)* (t. 12, z. 2). — S. Marcus, *Psychologiczne i filozoficzne źródła ekspresjonizmu* (t. 13, z. 1). — S. Truchim, *Idealizm teoretyczno-poznawczy a nowa sztuka* (t. 14).

wość tak dalece posuniętej abstrakcji, że obraz lub rzeźba stają się „sztuką tak czystą jak muzyka”. Truchim objaśniał abstrakcjonizm podobnie jak Leon Chwistek w rozprawie *Wielość rzeczywistości*, powołując się zresztą na tę rozprawę. Pamiętać jednak trzeba, że dla ekspresjonistów odprzedmiotowanie malarstwa nie było ucieczką od treści, nie było czystą grą. Przeciwnie: było wyrazem duszy, wolnym od tego, co przypadkowe i zmienne.

Drugim wzorcem, uświęconym przez długą już tradycję, była muzyka. Ideal muzyki przyświecał np. Przybyszewskiemu od samego początku jego twórczości. Jego *Totenmesse* była próbą transkrypcji *Poloneza fis-moll op. 44* Szopena, zapewniało o tym motto. W liście do Szukiewicza pisał zaś:

To wszystko, co bym chciał słowem osiągnąć, jedynie w muzyce się przejawia. Ręce mi opadają, gdy się kuszę wyrazić chociaż tysięczną część tego, co się bezpośrednio tonem da wyrazić — słowo pozostanie na zawsze surogatem, nawet w duszy mam pogardę dla literatury<sup>47</sup>.

Na łamach „Zdroju” wielką pochwałą muzyki, i to muzyki nowej, abstrakcyjnej, była rozprawa Ferruccia Busoniego *Krótki zarys nowej estetyki muzyki*. Znaczenie muzyki, zdaniem autora, polega na tym, że przewycięża ona ograniczenia materii.

Wolną przyszła na świat sztuka tonów i wolność odzyskać jest jej przeznaczeniem. Stanie się ona najdoskonalszym ze wszystkich odzwierciedleń natury dzięki swej niezależności od materii. [t. 3, z. 2]

Odzyskanie wolności miało dokonać się poprzez wyjście z ustalonych konwencji instrumentacji, tonacji itd.:

W którą stronę zwrócić oczy, w jakim kierunku postąpić? Sądzę — w kierunku abstrakcyjnego dźwięku, ku wolnej od przeszkód technice, ku niezależności tonów. Tam winniśmy skierować starania, aby stworzyć w muzyce nową, młodą epokę. [t. 3, s. 6]

W wywodach Busoniego interesujące jest jeszcze i to, iż za najbliższe praistocie muzyki uznaje on pauzy i fermaty. Jest tu pewna analogia do ekspresjonistycznej teorii milczenia i zasady powtórzenia.

Spośród pisarzy „Zdroju” w sposób świadomy i konsekwentny zasady muzyki usiłował przenieść na teren poezji Emil Zegadłowicz, np. w poemacie *Święta Cecylia* (t. 10, z. 5/6), zaś jego tomik *U dnia, którego nie znam, stoję bram* — miał taki muzyczno-barokowy podtytuł: *Poema symfoniczne wysnute z misterii snów nadrannych, noc pierzchliwą doganiających, dzień zdmuchujący gwiazdy witających spod szczelin wpół przymkniętych powiek. Spisał srebrną dłonią księżniczki astralu Inki Tödwen Ralf Moor na liściu klonu opadłego do jej stóp w alei parku strzeżonego przez sfinx*

<sup>47</sup> Przybyszewski, *Listy*, t. 1 (Warszawa 1937), nr 173.

*uskrzydloną*. Podtytuł ten swą muzyczną nierzeczywistość, abstrakcyjność sygnalizuje wieloma elementami: motywem snu, niejasnego świtu, półprzymkniętymi powiekami, substancją astralną, zapisem na liściu opadającym, sfinksem. Także u Jana Stura, chociaż w mniejszym stopniu, widoczna jest fascynacja muzyką (np. poemat *Muzyka* w tomie *Triumfy*), podobnie jak u Romana Eminowicza. Ten ostatni w utworze *Etiuda rewolucyjna* (op. 10, 12)<sup>48</sup> nie tylko usiłuje dać językowy ekwiwalent muzyki — ale i jej różnych odmian. Próbuje przewyciężyć tę muzyczność, która jest „gędziebną mgłą”. Warto też wspomnieć, że z pisarzy związanych ze „Zdrojem” — Józef Wittlin wystąpił na łamach tego czasopisma z entuzjastyczną pochwałą muzyki, która, zdaniem jego, jest sztuką wyższą niż poezja. Potrafi lepiej wyrazić ducha. Argumentacja Wittlina nie wnosi jednak nic nowego — w porównaniu z poglądami Schopenhauera czy Nietzschego. Jest powtórzeniem sądów obiegowych, które w świadomości artystycznej istniały co najmniej od czasu modernizmu.

Oczywiście: owa odpowiedniość malarstwa i poezji czy muzyki i poezji jest złudą, przynajmniej w sferze egzystencjalnej, jak twierdzi Etienne Souriau. Może ona jedynie istnieć jako „wspólna transcendencja dzieł wywołująca jednakowe »poza« [*au-delà*]. Jest to jednak kraina najbardziej tajemnicza i najbogatsza w zasadzki na badacza tego rodzaju zależności międzyartystycznych”<sup>49</sup>. Niemniej przeświadczenie, iż istnieje możliwość przekładu z jednego rodzaju sztuki na inny, wywołało refleksję nad tworzywem poszczególnych sztuk. Ta refleksja przeniknęła z publicystyki do literatury i wywołała, z jednej strony, zaczątki autotematyzmu, z drugiej zaś — nacisk na *significans* znaku, na paradygmat i syntagmę. Jeśli bowiem malarstwo wyzwoliło się z przedmiotowości, to i język poetycki, być może, nie ma obowiązku odtwarzania świata według zasad zdroworozsądkowych. Jeśli muzyka jest najwyższą ze sztuk przez swą abstrakcyjność, to i być może w języku poetyckim większą uwagę należy zwrócić na jego warstwę brzmieniową. W ten sposób, wbrew poetyce sformułowanej, rodził się autotelizm wypowiedzi, potęgowała się funkcja poetycka.

Rozpatrzmy parę przykładów autotematyzmu w twórczości polskich ekspresjonistów. W wypowiedziach publicystycznych na ogół nie ma refleksji na ten temat, i jest to zrozumiałe, jeśli weźmie się pod uwagę instrumentalne, heteroteliczne pojmowanie poezji przez ekspresjonistów. Jednak postulat autotematyzmu pojawia się — chociaż niezbyt jasno — w manifestach Eminowicza. Tok jego rozumowania jest następujący: obo-

<sup>48</sup> Eminowicz, *op. cit.*, s. 41—45.

<sup>49</sup> É. Souriau, *La Correspondence des arts. Éléments d'esthétique comparée*. Paris 1969, s. 139; zob. także rozdz. *Transcendances*.

wiązkiem artysty jest pokazanie własnej duszy, ale dusza artysty zawiera w sobie problemy twórczości artystycznej, muszą więc one stać się przedmiotem sztuki.

Zamiast przedstawiania tylko wybranej, dominującej co prawda wizji i dobierania do niej najsilniejszych i jej tylko potrzebnych kolorów i dźwięków z tego materiału, co chaosem do duszy napływa — odtwarzać się będzie zarówno wizję jak i cały moment twórczy autora, a więc i ów dominujący temat, co otwiera niejako i „prowadzi grę”, i cały stosunek autora do tego, stosunek, który może nieraz znacznie większe dole i głębie odsłania niż sama dominująca wizja.

W ten sposób, powiada dalej Eminowicz, zatrze się granicę między autorem a jego wizją. I nie chodzi tu o obraz procesów psychologicznych artysty, ale o widzenie całościowe:

Więc nie materiał dla obserwacji psychologa tylko (jakby to się mogło zdawać), nie bezwolne, bierno przedstawienie chaosu mózgu człowieka w danym okresie — lecz skutek walki wewnętrznej, i przeżywania całego siebie w każdej chwili i nad każdą ulotną myślą, która ma skryształizować się w słowo czy zdanie — pokazywanie wartości i sił twórcy w takim ustosunkowaniu, jak się to ma w rzeczywistości<sup>50</sup>.

Orientacyjnym przykładem częściowej tylko jednak realizacji tych postulatów jest dla Eminowicza *Beniowski* i *Król-Duch*.

Tak rozumiany autotematyzm nie jest częstszy u Eminowicza niż u innych pisarzy związanych z ekspresjonizmem<sup>51</sup>. Pojawił się on m. in. w cytowanej już wcześniej *Pijanej pieśni*. Inny przykład autotematyzmu, który Artur Sandauer nazwałby „samosłowem”<sup>52</sup>, występuje w utworze *Wiatr za oknem*, ściślej mówiąc, w jego zakończeniu:

Zamknąwszy oczy szukam w głębi czaszki,  
 Nie ma już nic,  
 Ostatnia, ostatnia myśl,  
 słowo,  
                   głoska,  
                   pył,  
 uczepiły się wiatru .....

-----  
 -----  
 I muszę winić siebie, że pozostałem sam w pokoju<sup>53</sup>.

<sup>50</sup> Eminowicz, *op. cit.*, s. 180, 182.

<sup>51</sup> Eminowicz poległ parę miesięcy po napisaniu cytowanego tu *credo*; być może dlatego ta świadomość teoretyczna nie mogła zaowocować w praktyce twórczej.

<sup>52</sup> A. Sandauer, *Samobójstwo Mitrydatesa. Eseje*. Warszawa 1968, s. 174 n.

<sup>53</sup> Eminowicz, *op. cit.*, s. 60.

Fragment ten jest jakby podwójnie autotematyczny. Po pierwsze bowiem mówi on o akcie twórczym, a raczej o jego wygasaniu. Ale mówi nie tylko „znaczonym”, lecz także „znaczącym”. Jest nim np. stopniowanie zstępujące: „myśl” — „słowo” — „głoska” — „pył”; przejście od wersów wielosylabowych do jednosylabowych: 7 — 2 — 2 — 1; układ graficzny wyrażający się w „schodkach”; wielokropek i dwa wersy puste, wykreskowane, co oczywiście oznacza, że „w głębi czaszki / Nie ma już nic”, oznacza milczenie. Ostatnie słowa zakończenia („I muszę winić [...]”) należą już do innego układu semiologicznego, biorą w cudzysłów całą resztę. Łatwo udowodnić, że wiersz ten zyskuje funkcję poetycką przez nastawienie na znak i że to nastawienie wywołane jest redundancją komunikatu, ta zaś — ekwiwalentyzacją.

Autotematyzm tego rodzaju widoczny jest w wielu innych utworach już tu wspomnianych. Wszędzie tam — gdzie podmiotem mówiącym albo bohaterem jest artysta, pisarz, poeta. A więc w *Krzyku* Przybyszewskiego, w *Kraterach* Hulewicza itd. Nigdy nie jest to jednak autotematyzm zupełny. Żaden z utworów polskich ekspresjonistów nie może być określony jako „zespół mniemań zawartych świadomie w sposób jawny lub utajony w dziele na temat zespołu użytych w nim operacji literackich i materiału, w jakim się one dokonują”<sup>54</sup>.

Ekspresjoniści bowiem chcieli słowa-logosu, a nie słowa-gry. Kiedy np. Kazimierz Filip Wize zamieścił w „Zdroju” rozprawę *Estetyczna teoria gry*, redakcja uznała za konieczne odciąć się od jego sądów, przypominając, że gra jest umileniem życia, sztuka zaś dziełem ducha i z grą nie ma nic wspólnego (t. 4, z. 1). A jednak tu i ówdzie można dostrzec świadomość fałszu tej postawy. Wyraża ją m. in. motyw rozdwojenia postaci. Tak właśnie jest w *Krzyku*, gdzie bohater rozdwa się na Gasztowta i Weryhę — na tego, który pragnie autentycznego wyrazu, i tego, który inscenizuje, reżyseruje. Ale i sam Gasztowt jest komediantem, gdy np. gra na skrzypcach w kawiarni. W gruncie rzeczy *Krzyk* wyraża niemożność znalezienia autentycznego wyrazu. Tak też został odczytany przez ekspresjonistów. Stur w recenzji pisał:

Mus, tj. postawiony sobie za cel dążeń — obowiązek, tak Cię omroczy, że nigdy nie będziesz wiedział: jesteś-li szczerzy, czyniąc tak a tak, czy też grasz przed samym sobą — komedię. [NP 53]

Uogólniał przy tym problem:

Jeden z największych bólów młodego pokolenia. Czysta w dążeniu swym obawa przed samookłamywaniem i niemożność rozwiązania tego problemu wskutek XX [!] wieków „cywilizacji”. [jw.]

<sup>54</sup> M. Głowiński, *Powieść jako metodologia powieści*. W: *Porządek, chaos, znaczenie. Szkice o powieści współczesnej*. Warszawa 1968, s. 99.

Motyw rozdwojenia nierzadki też jest u Stura: w *Człeku wędrownym* i później w *Człeka wędrownego tragedii radosnej* bohater liryczny jest zarówno Saulem jak Dawidem, Człek wędrowny ma swego sobowtóra, a i sam zmienia się niczym doktor Jekyll i *mr. Hyde*.

Rozdwojenie było więc „zarazą w Grenadzie”. Podważało kapłański charakter poezji, czyniło z niej grę, potęgowało funkcję poetycką. Na razie jednak ekspresjoniści myśl o tym, że są komediantami, przyjmowali jako klęskę. Cytowałem już tu wyrażający tę świadomość wiersz Kubickiego. Ten sam autor w innym utworze przeklina „godzinę jasności”, która uświadamia mu: „przecież kocham strofy te, / słów błyskotliwość, / pospolity poeta” (*Rozterka*; t. 6, z. 2). W jeszcze innym — to jest charakterystyczne — autotematyzm demaskuje postawę kapłańską. Po wersie: „Torturą pali mnie czas czekania”, następuje wers w drugim układzie semiologicznym, zaznaczonym nawiasem: „Śmieszne momenty łowią ołówkiem spiczastym i czynię wiersze” (*Czekanie*; t. 2, z. 4). Świadomość fałszu postawy kapłańskiej istnieje także w utworach Bederskiego. Bohater liryczny — twórca, zastanowiwszy się nad sobą dochodzi do wniosku: „czynię życia mego komedię” (*Ucieczka*; t. 2, z. 4). I rozdwojenie, i autotematyzm, i motywy gry językowej — są przykładem negatywności języka poetyckiego<sup>55</sup>.

Koncepcja języka-gry była jedną z dróg do przeświadczenia, iż nie desygnat w poezji jest ważny, lecz sam znak. Koncepcja ta wiodła do abstrakcjonizacji języka. Jan Stur w manifestie *Czego chcemy* przeciwstawiał się jej dość zdecydowanie. Ale implikacje teorii abstrakcjonistycznych prowadziły do niej nieuchronnie. Oto np. Przybyszewski w sposób najpełniejszy — nie tyle w praktyce literackiej, ile w teorii — wyłożył postulat abstrakcjonizacji języka. Teza pierwsza: dusza jest jednością, do której spływają wszystkie poszczególne doznania zmysłowe, i w tej jedności są one równoważne i wymienne — dźwięk znaczy tyle co barwa np. i może być barwą wyrażony. Teza druga: proces powyższy jest możliwy dzięki temu, że dusza ma tę właściwość, iż zjawiska kwalitatywne przekształca na zjawiska kwantytatywne. A więc dźwięk i barwę, które są różnymi jakościami, przekłada na zjawiska ilościowe, mianowicie na skalę natężenia. Na tej skali dźwięk i barwa mogą być tożsame. Teza trzecia: przejście na stosunki ilościowe prowadzi do języka, którego porządek wyznacza nie jakość, lecz natężenie ilościowe. W konsekwencji następuje z jednej strony odprzedmiotowanie języka, bo normalnie przedmiot odbieramy jako uposażony jakościowo, z drugiej zaś — podkreślenie warstwy brzmieniowej, bo jest ona następstwem elementów ilościowych, które istnieją tylko w związkach koniunkcji czy dysjunkcji, a nie w związ-

<sup>55</sup> Zob. J. Kristeva, *Poésie et négativité*. W: *Semeiotiké*.

kach nadrzędności czy podrzędności. Elementem tego języka jest meta-słowo. Teoria ta — wniosek trochę zaskakujący — to, ni mniej ni więcej, tylko „projekcja zasady ekwiwalencji z osi wyboru na oś kombinacji” — jak później sformułował Jakobson. Czy też: „paradygmatyzacja włożonej substancji”, zrównanie syntagmy i paradygmatu — jak jeszcze później mówił Greimas<sup>56</sup>.

Swoją teorię (jest ona zresztą zupełnie nieoryginalna) wyłożył Przybyszewski już w okresie niemieckim, w pierwszych pismach teoretycznych. Literackie jej spełnienie zamierzał dać w *Totenmesse*. W liście do Dehmela, który miał mu ją poprawić, czytamy:

jest tam parę obrazów, które są prawie niezrozumiałe — celowo — w pogoni idei piętrzy się pięć, dziesięć przenośni, zaszczepionych jedna na drugiej — a potem powtarzają się niektóre wyrazy — rozumiesz, żywioł maniacki. Symbolika tonu, która zmusza mózg, żeby ten sam ton ciągle od słowa reproduko-  
wał<sup>57</sup>.

W innym zaś liście, tym razem do Momberta, tak mówił o swym dążeniu do abstrakcji:

Poruszył Pan we mnie warstwy najgłębsze, wzbudził Pan we mnie prawdziwą tęsknotę, żeby tworząc wyjść poza siebie, tworzyć już nie słowami, lecz tym, co niewyrażalne, tym co, tym co — nie wiem już jak, spróbuję, żeby moje sny działały jak słowa, lecz żeby już nie były słowami<sup>58</sup>.

I jeszcze jeden fragment z listu, do Biegeleisena:

Od najdawniejszych czasów słyszałem słowo w jego warstwie dźwiękowej — stąd moje pojęcie „metasłowa”<sup>59</sup>.

Teoria ta bez istotnych zmian dotrwała do okresu ekspresjonistycznego i powtarzana była w artykułach „Zdroju”. W podstawowej pracy *Ekspresjonizm, Słowacki i „Genezis z Ducha”* Przybyszewski wywodził, że jego teoria metasłowa, chociaż powstała w epoce Młodej Polski, była teorią ekspresjonistyczną<sup>60</sup>. Początki jej rzeczywiście sięgają czasów dość odległych, jeśli wziąć pod uwagę funkcję i uposażenie metasłowa, a nie jego ugruntowanie bytowe. Funkcję bowiem pełniło zawsze tę samą: objawiało zasadę bytową, było jej bezpośrednim wyrazem i uposażone było ilościowo, mianowicie maksymalnym natężeniem, a nie jakościowo. Pisał np. Przybyszewski w r. 1897:

<sup>56</sup> Jakobson, *op. cit.*, s. 441. — A. J. Greimas, *La Linguistique structurale et la poétique*. W: *Du Sens. Essais sémiotiques*. Paris 1970.

<sup>57</sup> Przybyszewski, *Listy*, t. 1, nr 93.

<sup>58</sup> *Ibidem*, nr 237.

<sup>59</sup> *Ibidem*, t. 2 (1938), nr 950.

<sup>60</sup> Przybyszewski, *Ekspresjonizm, Słowacki i „Genezis z Ducha”*, s. 126.



Na najniższym stopniu, na którym dusza objawia się jako krzyk, jako nagie uczucie [...], staje się słowo muzyką<sup>61</sup>.

Natomiast zasada bytowa metasłowa zmieniała się mniej więcej w takiej kolejności: od „nagiej indywidualności”, przez „nagie uczucie”, pleć, „nagą duszę”, ziemię rodzinną — do Ducha. W okresie ekspresjonistycznym pojawiały się dwa ostatnie uzasadnienia bytowe: ziemia rodzinna (we wstępie do *Krzyku*), Duch (w rozprawach i artykułach na łamach „Zdroju”). Metasłowo — gdyby jego teorię przekodować na język strukturalistów — jest słowem o zatartej granicy między „znaczącym” i „znaczonym”. Jest tworem podmiotu „zerologicznego” — według pomysłów Kristevy.

Wśród innych teorii ekspresjonistów wyraźne implikacje abstrakcjonizujące ma teoria twórczości przedstawiona przez Zbigniewa Kosidowskiego. Technika wolnych skojarzeń, strumienia świadomości, automatyzmu psychicznego, którą proponował poezji — była także „paradygmatyzacją substancji”.

Wreszcie pytanie trzecie: język poetycki a rzeczywistość pozajęzykowa. W poprzednim rozdziale omówiłem obszernie zewnętrzne nastawienie wypowiedzi. Tu chciałbym ograniczyć się wyłącznie do związków funkcji poetyckiej z rzeczywistością. Czy ekspresjoniści polscy uświadamiali sobie, że język poetycki znaczy nie tyle denotację, ile konotację, jest nie tyle „znaczonym”, ile „znaczącym”? Tylko do pewnego stopnia. Zagadnienie to wiązali przy tym z inną opozycją: treści i formy. Ogólnie rzecz biorąc, opowiadali się oni po stronie treści, „znanego”, denotacji — a przeciw formie, „znaczącemu”, konotacji, ale implikacje ich teorii prowadziły czasami do czegoś wręcz odwrotnego, jak to pokazywałem wyżej.

Pewne zrozumienie dla funkcji poetyckiej jako szczególnego rodzaju informacji występuje jednak w poglądach Jana Stura. W ostatnich wypowiedziach równouprawnia on treść i formę, zastrzegając się przy tym, że twórca ma posługiwać się formą, a nie: być przez nią „używany”. Forma jest więc sposobem ekspresji, jest wyrazem, znakiem, informacją. To np., że Norwid swe postacie wyzwala z psychologii, swe dramaty i poematy — z fabuły, intrygi, jest właśnie nową formą, taką, która orzeka o świecie, znaczy. W związku z twórczością Bederskiego i Kubickiego stwierdza Stur, że u pierwszego wehikułem informacji jest budowa zdania, u drugiego — połączenia wyrazowe (NP 151, 152). Najpełniej sformułował to jednak w omówieniu własnego utworu:

---

<sup>61</sup> S. Przybyszewski, *Franz Flaum*. W zbiorze: *Deutscher Musen-Almanach für das Jahr 1897. Blätter neuer deutscher Literatur und Kunst*. Leipzig 1897, s. 104.

Pracuję teraz nad poematem, w którym zjawiają się między innymi symbole odwiecznych przeznaczeń, praistoty losów, wszczepiając zawczasu ludziom hart konieczny, odporność na nieszczęścia, którymi ich potem same będą obdarzać. Otóż pracując wedle metody dotychczasowej, byłbym ich śpiew np. stworzył w taki sposób:

My korzenie i żyły,  
My rudy i pokłady,  
My dziady.

My zmierzchy i ziemie,  
My świty i ogrojce,  
My ojce.

Zapomnieć ci nie damy,  
Znak ci wyciskamy,  
My chamy. [NP 161—162]

To jednak wydaje się Sturowi zbyt gładkie. Tę gładkość, własne umiejętności, ładność — trzeba przełamać. Zmienia więc powyższy tekst na następujący:

My korzenie i żyły  
My rudy i pokłady  
Dziady my.

My zmierzchy i ziemie  
My świty i ogrojce  
Ojce stare, ojce młode. [NP 162]

Zmianę tę komentuje tak:

Następuje niejako przedłużenie rytmu w linii trzeciej. Współdźwięk u początku tejże, osłabiony tonem obcym, wzmacnia się z powtórzeniem współdźwięku, który znowu, jak uprzednio, z wolna ginie (rodzaj bisowania z małą wariacją). Uzyskano w ten sposób większą swobodę dla pragnącej się wyrazić myśli, która powiada, że owe symbole losów nie znają czasu, łączą starość wieczną z wieczną młodością. [NP 162—163]

Stur wyczuwał opozycję melodyjność—rytmika, opowiadał się za rytmiką, przeciw melodyjności. Rytmika jest formą, która znaczy, ma sens, jest treścią. Melodyjność natomiast jest tylko mechanizmem dźwiękowym. W gruncie rzeczy chodziło tu o rozbitcie numerycznych systemów wersyfikacyjnych, o opozycję metrum-rytm. Pod tym hasłem w literaturze niemieckiej rozpoczęła się batalia już na przełomie XIX i XX wieku. Wiedli ją Dehmel, Mombert, Hofmannsthal i przede wszystkim Holz: teoretycznie w *Revolution der Lyrik*, a praktycznie w poemacie *Phantastus*<sup>62</sup>.

<sup>62</sup> Zob. H. Schulz, *Vom Rhythmus der modernen Lyrik. Parallele Versstrukturen bei Holz, George, Rilke, Brecht und den Expressionisten*. München 1970.

### Próby uogólnień

W końcu warto parę słów poświęcić jeszcze ocenie koncepcji języka poetyckiego w polskim ekspresjonizmie, ukazać ją — chociażby tylko szkicowo — na tle tradycji i poglądów epoki.

Ekspresjonizm był kontynuacją epoki poprzedniej. Inna rzecz, że do koncepcji tamtej niewiele dorzucił nowego. Porównując poczynione tu spostrzeżenia z rozprawą Marii Podraży-Kwiatkowskiej *Symbolistyczna koncepcja poezji*, dojść można do wniosku, iż dwie są ważniejsze różnice. Po pierwsze, ekspresjoniści wyraźniej nastawiali swą wypowiedź na odbiorcę. Wynikało to z instrumentalnego pojęcia poezji, z koncepcji posłannictwa artysty. Po drugie, podważali autonomiczność poezji, upodrzędniając ją względem celów wyższych: etyki, mistyki. Najwyraźniej występowało to w pismach Jerzego Hulewicza. Poza tym — mówili mniej więcej to samo co Ignacy Matuszewski, Zenon Przesmycki, Jerzy Żuławski, Antoni Lange, których sądy Podraży-Kwiatkowska w swej rozprawie przytacza. Píše ona też o dwóch podstawowych orientacjach epoki: idealistyczno-mistycznej i specjalistyczno-artystycznej<sup>63</sup>. Otóż ekspresjoniści polscy poszli pierwszą drogą, podczas gdy futuryści i awangardziści — na ogół — drugą. Wątpliwości natomiast budzi inna teza, jakoby ekspresjonizm, którego początki widzi zresztą autorka już w Młodej Polsce, „rozwickiwał się na pniu symbolizmu, zaprzeczając jego apollinijskim skłonnościom, jego ideałowi wszechogarniającej syntezy”<sup>64</sup>. Sądzę, że — po pierwsze — symbolizm miał również swój nurt dionizyjski, a po drugie: ekspresjonizm miał swój wyraźny nurt apollinijski. Nie można też zgodzić się ze stwierdzeniem, że ekspresjonizm rezygnował z ideału wszechogarniającej syntezy. Było wręcz odwrotnie!

Jeszcze inaczej rzecz wygląda, jeśli za punkt odniesienia dla ekspresjonistycznej koncepcji języka poetyckiego przyjąć symbolizm europejski, dokładniej: francuski. Hugo Friedrich w swej głośnej książce dochodzi do wniosku, że cała nowa poezja przeczyta była przez Novalisa i Poego, zapoczątkowana przez Baudelaire'a, stworzona przez Rimbauda i Mallarmégo<sup>65</sup>. Otóż koncepcje ekspresjonistyczne — mowa oczywiście tylko o tych z kręgu „Zdroju” — są anachroniczne w porównaniu z koncepcją języka poetyckiego Rimbauda czy Mallarmégo, a nawet Baudelaire'a. Najkrócej mówiąc, chodzi o to, że — jak pisze Friedrich — cała nowa poezja jest „romantyką odromantyzowaną”, tymczasem teoretycy „Zdroju” nigdy nie przewartościli tradycji romantycznej.

<sup>63</sup> „Pamiętnik Literacki” 1970, z. 4, s. 99.

<sup>64</sup> *Ibidem*, s. 121.

<sup>65</sup> H. Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart*. Hamburg 1958.

W ich kręgu znaleźć można dwóch pisarzy, którzy mogli to zrobić i nawet byli już na nowej drodze. Pierwszym był Jan Stur, w którym — jak pisał Peiper na podstawie otrzymanych od niego listów — rodził się nowy poeta; śmierć przecięła jednak dalszą ewolucję. Drugim był Adam Bederski, bliski linii francuskiej — przez „zasadę cerebracji”, odcięcie się od Młodej Polski, znajomość intelektualnych nurtów ekspresjonizmu niemieckiego. Zamilkł jednak i wycofał się z życia literackiego.

Całkiem anachronicznie wyglądają też koncepcje językowe polskich ekspresjonistów w porównaniu z tymi, które uważa się za reprezentatywne dla ekspresjonizmu niemieckiego. Rzecz wymagałaby zresztą dokładniejszego zbadania. Tu zasygnalizować tylko wypada dwie sprawy. Po pierwsze, ekspresjonizm niemiecki wyrasta z innej tradycji filozoficznej i literackiej. To prawda: wyrasta z romantyzmu i modernizmu, ale obie te epoki mało przypominają polskie odpowiedniki. Po drugie, ekspresjonizm niemiecki wykształcił kilka koncepcji języka. Najbardziej awangardowa powstała w kręgu „Der Sturm”. Wywodziła się ona z Holza *Phantasus* i *Revolution der Lyrik* (1899), z rozważań Kandinskiego o abstrakcjonizacji języka w *Über das Geistige in der Kunst* (1912). Już na gruncie „Der Sturm” tworzyli ją: Herwarth Walden, np. w artykule *Das Begriffliche in der Dichtung*, Lothar Schreyer w rozprawie *Expressionistische Dichtung* czy Rudolf Blümner w *Die Dichtung als Wortkunst* i *Die absolute Dichtung*.

Taka koncepcja była jednak, jak na gusty polskich ekspresjonistów i przede wszystkim publiczności literackiej, jaką miał „Zdrój” — zbyt radykalna. Odpowiedniki tej koncepcji na gruncie polskim można natomiast znaleźć w poglądach futurystów, formistów, Awangardy krakowskiej.