

# Krzysztof Tkaczyk

---

## W poszukiwaniu nowego języka : rzecz o włoskich futurystach, rosyjskich kubofuturystach i niemieckich dadaistach

---

Studia Germanica Gedanensia 17, 335-346

---

2008

Artykuł został 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.

Krzysztof Tkaczyk  
Instytut Germanistyki  
Uniwersytet Warszawski

## W poszukiwaniu nowego języka. Rzec o włoskich futurystach, rosyjskich kubofuturystach i niemieckich dadaistach

Zmęczył mnie język jak twardy zlepek.  
Jestem jak człowiek, co lampy przeniósł.  
Na skrzyżowaniu dwóch wrogich epok  
stoję, cynicznie gryząc papieros.

...

Mógłbym na nerwach dojrzałych panien  
grać jak na strunach, cienkich jak włoski.  
Mogę tak pisać jak Siewierianin,  
Mogę tak pisać jak Majakowski.

Mogę tak pisać jak Apollinaire.  
Mogę tak pisać jak Marinetti. –  
Tamte drapieżne, lubieżne kobiety  
rozdarłyby mnie na żer.

O bracia włoscy, rosyjscy, francuscy,  
tacy ogromni w swoim patosie!  
O ukochani, najdrożsi, bliscy –  
mam już was wszystkich po dziurki w nosie!<sup>1</sup>

pisze w 1921 roku „krzywdziiciel narodowej kultury”, „fanatyk ludożerstwa” a przede wszystkim futurysta-prowokator Bruno Jasiński. I w tych kilkunastu wersach, będących jedynie fragmentem opublikowanego w „Jednodniowce futurystów” wiersza *Zmęczył mnie język* zawiera idee charakterystyczne dla całego pokolenia współczesnych mu poetów nowoczesnych. Chociaż z ostatnimi słowami zgodzić się nie można, były one raczej świadomą prowokacją ze

---

<sup>1</sup> B. Jasiński, *But w butonierce i inne wiersze*, Warszawa 2006, s. 85–86.

strony Jasińskiego, to wskazują przecież wyraźnie na arcyciekawy fenomen w literaturze początku dwudziestego wieku: ponowne zainteresowanie się językiem jako środkiem komunikacji i materia literatury i sztuki. Piszę ponownie, mając na myśli fakt, że wiek dziewiętnasty pozostawił to zagadnienie niejako w uśpieniu. Odłożył ad acta dyskusję dotyczącą możliwości opisu świata, którą rozpoczął już z górą dwa i pół tysiąca lat temu Simonides nazywając malarstwo milczącą poezją a poezję mówiącym malarstwem, a do której włączyli się Horacy ze swą *formułą ut pictura poesis*, a następnie szereg innych znamienitych myślicieli, filozofów i pisarzy: wielki Leonardo da Vinci, poeci niemieckiego baroku Sigmund von Birken i Georg Philipp Harsdörfer, czy wreszcie bliżsi już nam Molière, oświeceniowiec Lessing, zawieszony pomiędzy oświeceniem, klasyką a romantyzmem niemieckim Karl Philipp Moritz i romantycy: August i Wilhelm Schleglowie. I oto w 1873 Fryderyk Nietzsche pisze tekst, który na nowo otworzy dyskusję o istocie języka: *O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie*, będący nie tylko znakomitą analizą moralnej i intelektualnej kondycji człowieka, ale uderzający w podstawy jego społecznego bytu: język, który ma je kodyfikować, a który zdaniem Nietzschego operuje jedynie prawdami-złudami, „o których zapomniano, że nimi są, metaforami, które się zużyły i utraciły zmysłową siłę wyrazu”<sup>2</sup>. Nie miejsce tu i czas, aby poddawać szczegółowej analizie całą rozprawę Nietzschego, wspomnijmy jedynie, że sam autor pozostaje niejako wierny ideom zawartym w swoim tekście, bo *O prawdzie i kłamstwie* jest ostatnim tekstem autora w formie w miarę zamkniętej. Po nim Nietzsche pisze już tylko fragmenty nie mające charakteru całości. Chociaż określenie tylko, może wydać się tu nie na miejscu, bo te okruczki literackie i filozoficzne tworzą kilkutomowy zbiór: *O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie* wywrze kolosalny wpływ zwłaszcza na pisarzy nowego pokolenia. Bezpośrednią odpowiedź literacką stanowią chociażby: *List* Hugo von Hofmannsthala, *Verwandlungen. Vier Legenden (Przemiany. Cztery Legendy)* i *Bebuquin* Carla Einsteina czy *Tenderenda der Phantast (Tenderenda fantastica)* Hugo Balla. Tę samą potrzebę głębokiego namysłu nad językiem odkrywamy w powstałych w pierwszych dziesięcioleciach dwudziestego wieku futuryzmie, dadaizmie i kubofuturyzmie, które w bezprecedensowy sposób ukształtowały sposób myślenia o sztuce i literaturze w początkach ubiegłego stulecia, wyznaczając tym samym koordynaty dla sztuki współczesnej. Ich centralnym zagadnieniem jest problem języka, a dokładniej rzecz ujmując raczej utraconej zdolności lub nawet niezdolności człowieka do porozumiewania się w nowej rzeczywistości, do jej zrozumienia i opisanie. Stary język zużył się, twierdzą zgodnie „młodszy i zdolniejszy”<sup>3</sup> i wyruszają na poszukiwania nowego medium komunikacyjnego, które byłoby w stanie odnowić lub wręcz stworzyć na nowo relację świat-tekst. Tak jak

<sup>2</sup> F. Nietzsche, *O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie*, [w:] F. Nietzsche, *Pisma pozostale*, Kraków 2004, s. 164.

<sup>3</sup> Pojęcie zaczerpnąłem od Piotra Gruszczyńskiego: *Ojczobójcy. Młodszy zdolniejszy w teatrze polskim*, Warszawa 2003.

Nietzscheański tekst *O prawdzie i kłamstwie* nie jest absolutnie dowodem nihilizmu autora, bo po druzgocącej krytyce Nietzsche kreśli drogę wyjścia, znajdując ją w człowieku intuicyjnym i w sztuce, tak i przedstawiciele futuryzmu, dadaizmu i kubofuturyzmu zaproponują swoje własne rozwiązania i nowe modele dla sztuki i literatury.

Dla futuryzmu włoskiego, najwcześniejszego ruchu awangardowego dwudziestego wieku, pojęciem centralnym jest „wolność absolutna”. Marinetti postuluje wyzwolenie się od wszelkich tradycji, od tego, co paseistyczne<sup>4</sup>, a więc staroświeckie i konserwatywne, nie przystające do nowego świata i nowego człowieka. Do obszaru tego co stare zalicza oczywiście także i język, zużyty, jego zdaniem, i nie będący w stanie wyrazić całej złożoności współczesnego świata. Odrzucenie starego medium jest jedynie stadium wstępnym do stworzenia nowego i prowadzić będzie do powstania słynnych już futurystycznych „parole in libertà” – „słów wyzwolonych”, bądź też „słów na wolności”. Nowy język i nowa sztuka mają oddawać dynamikę, wielowymiarowość ale także i twórczy chaos rzeczywistości pierwszych dziesięcioleci dwudziestego wieku, a ponadto wpływać na wszelkie dziedziny ludzkiej działalności, takie jak polityka, rodzina, wychowanie, wykształcenie, gospodarka itd<sup>5</sup>. Tym samym wielki innowator i burzyciel tradycji Marinetti mniej lub bardziej świadomie staje w szeregu obok wielu wybitnych myślicieli, którzy postulowali kształtowanie i wychowanie człowieka a nawet całych społeczeństw poprzez literaturę i sztukę.

Z podobnym pragnieniem obalenia tradycyjnego konceptu świata i języka mamy do czynienia u awangardystów rosyjskich. „Tylko MY stanowimy OBLICZE NASZYCH czasów.” – piszą Dawid Burljuk, Aleksander Kručonych, Włodzimierz Majakowski i Wiktor Chlebnikow w pierwszym manifestie rosyjskiego futuryzmu *W pysk powszechnym gustom* z roku 1912: „Akademia i Puszkina są bardziej niezrozumiali niż hieroglify. Puszkina, Dostojewskiego, Tołstoja itd., itd. należy zrzucić z parowca terażniejszości (...) Wszystkie te Maksymy Gorki, Bloki, (...) Kuzminy, Buniny itd., itd. potrzebują już tylko daczy nad rzeczką. Taką to zapłatę los podarowuje krawcom.”<sup>6</sup> Fakt, że ci „młodzi dzicy” z parowca terażniejszości pragną zrzucić także Tołstoja, który w swojej rozprawie *Czym jest sztuka* powstałej na przełomie 1897/98 roku a więc o całą generację przed futurystami postulował diametralne rozszerzenie pola semantycznego pojęcia sztuki, tak charakterystyczne właśnie dla awangardystów i stwierdził, że środkiem komunikacji są na równi język i sztuka a dziełem sztuki jest sam człowiek, nie powinien dziwić: w końcu bezczelne młode pokolenie synów musi pozbyć się ojców, aby stworzyć sobie

<sup>4</sup> W języku polskim pojęcie to pojawia się m.in. w „Manifestie w sprawie poezji futurystycznej” Bruna Jasińskiego opublikowanym w *Jednodniowce futurystuw* w Krakowie, 3 kwietnia 1921 roku. Por. B. Jasiński, *Nogi Izoldy Morgan*, Warszawa 2005, s. 85.

<sup>5</sup> Por. M. Hardt, *Geschichte der italienischen Literatur, Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Düsseldorf/Zürich, 1996, s. 666–667.

<sup>6</sup> D. Burljuk, V. Chlebnikow, A. Kručonych, V. Majakovskij, *Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack*, [w:] *Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack. Russische Futuristen*, Hamburg/Zürich, 2001 s. 55.

przeźren ȳciow. W tym konkretnym przypadku takie symboliczne usuenie wydaje się być jednak wyjątkowo niesprawiedliwe. Zauważamy jednak, że ci jakce często nazywani barbarzyńcami poezji są dla swych ojców bardziej wyrozumieli ni wirtuoz muzyki Mozart dla swojego. Każe przecież zabić Don Giovanniemu Komandora – archetyp ojca. Don Giovanni, Mozart i wszyscy synowie uzyskują tym samym wolnoc, ale cena jaką przyjdzie za nią zaplacic jest bardzo wysoka, zbyt wysoka. Nie można się cieszyć z wolności, jeśli ta osiągnięta zostala przez ojcobójstwo, nawet symboliczne. I o tę wiedzę, a może o to przeczcucie, 125 lat po powstaniu „Don Giovanniego” rosyjscy futuryści są mądrzejsi od Mozarta. A może po prostu chc podświadomie odwlec moment spotkania z Kamiennym Gościem, symbolizującym grobowiec, który i tak kiedyś pochłonie każdego z nich. Mają nadzieję, że skoro oni darowali ȳcie to i im będzie ono darowane i nie usysz sow, które stały się przekleństwem Don Giovanniego, wezwania wyspiewanego przez martwego Komandora, tak jak to trafnie nazywa Tomasz Cyz w swojej ksizce *Arioso* najgroźniejszą oktaw ´wiata<sup>7</sup>, dodam od siebie, że także najpiękniejszą oktaw, której zapomnieć nie sposób: Don Giovanni, a cenar teco M'invitasti, e son venuto. – Don Giovanni, na wieczere z tobą zaprosilec mnie. A więc przybyłem. W 1912 roku nie wiedz jeszcze, że na ich drodze stanie Kamienny Goc ze ´ladami po ospie na twarzy, sumiastym wąsem i fajk w ustach, i że wiekszoc z nich umrze w łagrach, albo zginie od kuli w potylicę. I chociaż to już opowiec na inne spotkanie, to przytoczmy ponownie cytowanego już na wstepie Bruna Jasieskiego. Tym razem słowa, które nakreli siedemnaście lat po napisaniu wiersza *Zmeczyc mnie język*: „Taka kara, choć na to nie zasluzylem, będzie w pelni sprawiedliwą form samoobrony radzieckiego państwa przed wrogami i przyjmę ją bez sprzeciwu. Tylko niech Pan nie pozwoli dalej męczyć mnie – jest to moja ostatnia i jedyna prośba.”<sup>8</sup> List takiej treści napisal Jasieski do szefa NKWD i generalnego komisarza bezpieczeństwa narodowego Nikolaja Jeżowa w 1938 roku na krótko przed swoją ´miernicą. Przed Wojskowym Kolegium Sądu Najwyższego ZSRR stan 17.09.1938, zosta uznany za winnego i tego samego dnia rozstrzelany.

Odmienne nastroje panuj w grupie dadaistów. W samym ´rodku wojny, na emigracji w Zurychu, osamotnieni i odizolowani, dadaiści ȳjz w poczuciu straty. Stary ´wiat upada, a tym samym w niebyt odchodzi wszystko, co z nim było związane, przede wszystkim poczucie ciągłości i tradycji kultury starego kontynentu. W swej dadaistycznej powieści *Tenderenda Fantasta* Hugo Ball opisuje nadeszły czas metafor rozbitego lustra: „(Profeta) rozbić lustro, odlamki brzeknely, a on znikn w zlocistych morzach wieczora. Szklane okrucy magicznego lustra rozcinały jednak domy, rozcinały ludzi, bydło, tańce na linie, kopalnie i wszystkich niedowiarków, tak że iloc porozcinanych rosła z dnia na dzień.”<sup>9</sup> Przerazajcy mechanizm raz wprawiony w ruch cic będzie

<sup>7</sup> Por. T. Cyz, *Arioso*, Warszawa 2007, s. 80.

<sup>8</sup> B. Jasieski, *Nogi Izoldy Morgan*, s. 7.

<sup>9</sup> H. Ball, *Tenderenda der Phantast*, [w:] H. Ball, *Der Künstler und die Zeitkrakheit, Ausgewhlte Schriften*, Frankfurt am Main, 1988, s. 382.

kawalki na coraz mniejsze, te na jeszcze mniejsze, tak że w końcu nie zostanie nic, pył, który podzielić się już nie da. Oczywiście Hugo Ball i dadaiści nie są pierwszymi, którzy odczuwają i wieszczą nieuchronną atomizację współczesnego im świata. Wspomnijmy tu choćby dwie wcześniejsze i dobrze znane próby nadania temu poczuciu literackiego wyrazu: *List* Hugo von Hofmannsthal'a z roku 1902 i *Przemiany. Cztery legendy* Carla Einsteina wydane w roku 1908. Protagonisci obu tych tekstów na własnej skórze doświadczają rozpadu świata: „Wszystko rozpadło mi się na części”, pisze lord Chandos, „owe części znów dzieliły się na części i nic już nie mieściło się w jakimś jednym określonym pojęciu.”<sup>10</sup> Skoro proces rozpadu jest już nie do zatrzymania, nie pozostaje nic innego, twierdzi Ball, jak dać mu także adekwatny wyraz w literaturze i sztuce. W swoim dzienniku *Die Flucht aus der Zeit (Ucieczka z czasu)* Ball określa dadaistyczny kabaret mianem gestu, a dada nihilistyczną zabawą błaznów: „Ponieważ bankructwo idei przeżarło człowieka do jego najgłębszych pokładów (...) pozostaje tylko błaga i krwawa poza.”<sup>11</sup>

Centralnym zagadnieniem poetyki futurystycznej była symultaniczność, pozytywnie wartościowana przez Marinetti'ego i innych futurystów, którą odnajdziemy także w tekstach dadaistów. Ci jednakże odnosili się do niej z większym dystansem. Włoscy futuryści rozumieli symultaniczność jako jednoczesność heterogennych wydarzeń i procesów wpływających w decydujący sposób na życie pojedynczego człowieka. W pierwszych dziesięcioleciach dwudziestego wieku tak pojmowane pojęcie urosło, przynajmniej w oczach futurystów, do rangi doświadczenia totalnego: chaotyczność nowoczesnego miasta, prędkość zapierająca dech w piersiach, nieprzejrzystość i wielowarstwowość zdarzeń dnia codziennego były w kręgach futurystycznych uważane za kwintesencję współczesności i jako takie gloryfikowane.

Hugo Ball podziela przekonanie włoskich futurystów o symultaniczności wydarzeń i przejmuje teorię tekstu symultanicznego Marinetti'ego. Poème simultan – wiersz symultaniczny – nazywa „kontrapunktowym recytatywem”, w którym trzy lub więcej głosów naraz mówi, śpiewa, gwizdże i tym podobne, i to w ten sposób, że ich jednoczesność oddaje elegijny, żartobliwy lub osobliwy charakter danej rzeczy.”<sup>12</sup> Jednakże genezę powstania wiersza symultanicznego przedstawia zgoła inaczej: „poème simultan (...) jest przedstawicielem duszy, indywidualności w jej tułaczce pomiędzy demonicznymi towarzyszami. Szmerzy stanowią tło; to, co nieartykułowalne, ostateczne, określające [a zatem paseistyczne, powiedzieliby futuryści]<sup>13</sup>. Wiersz ma unoczniać uwikłanie człowieka w mechanistyczne procesy. W typowym skrócie ukazuje sprzeczność vox humana z zagrażającym mu, usidlającym i niszczącym światem.”<sup>14</sup> Tutaj nie ma już zatem miejsca dla futurystycznego patosu

<sup>10</sup> H. von Hofmannsthal, *List*, [w:] H. von Hofmannsthal, *Księga przyjaciół i szkice wybrane*, Kraków 1997, s. 27.

<sup>11</sup> H. Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, Zurych 1992, s. 98.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 87.

<sup>13</sup> Uwaga autora.

<sup>14</sup> H. Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, s. 87.

i entuzjazmu, Ball jest jak najdalej od włoskiego zachłyśnięcia się postępowaniem technicznym. Człowiek u Balla jest samotny w obliczu wrogiego świata, musi się z nim zmagać i walczyć o zachowanie resztek człowieczeństwa.

Nowe czasy, mówi Marinetti, stawiają przed artystą i poetą nowe zadania: należy nie tylko przygotowywać człowieka na nowy wiek, ale ten wiek samemu wręcz wykreować. (Dadaizm natomiast rezygnuje z tej utopijno-oświeceniowej retoryki.) Nowa włoska poezja, muzyka i malarstwo formują, podobnie jak niegdyś Prometeusz, nowego, tym razem futurystycznego, człowieka – *uomo moltoplicato*, dla którego symultaniczność jest oczywistym codziennym zjawiskiem. „Parole in libertà” mają przetrzeć szlak ku temu, co nowe. Zagadnieniom tego nowego, „wolnego” języka Marinetti poświęca obszernie fragmenty swych licznych manifestów futurystycznych: poprzez zniesienie składni i rezygnację z porządkujących zdanie znaków przestankowych, za jakie uważa przysłówki i przymiotniki, próbuje rozsadzić „łacińską gramatykę”<sup>15</sup> symbolizującą stary porządek rzeczy.

Mimo swego antyjęzykowego gestu, Marinetti, w przeciwieństwie do Balla i Chlebnikowa, pozostaje wierny semantyce słowa. Tekst jest dla niego językową reprodukcją pozatekstualnej rzeczywistości, istniejącego kontinuum sensów, których sam byt dadaści negują. Marinetti chce, chciałoby się powiedzieć *jedynie*, odnowić językową formę relacji świat-tekst. Poszczególne słowa nie mogą zatem być w niej poddane rozkładowi czy dekonstrukcji, ale tylko deformacji, polegającej na tym, że nowe współrzędne sposobu zapisu wyznaczać będzie teraz oralność, czyli język mówiony. W ten sposób powstaje zapis optofonetyczny, który później przejmą i rozwiną dadaści, tworząc wiersze optofonetyczne lub fonetyczne przeznaczone do głośnej recytacji, albo wręcz do odśpiewania. Celem fonetycznie wyczulonego zapisu jest naśladowanie brzmienia słów. Przykład takiego zapisu można znaleźć choćby w opisie bitwy „Zang Tumb Tuum” Marinettiego z roku 1914. I chociaż Marinetti usiłuje dokonać tu „demontażu tradycyjnych struktur myślowych”<sup>16</sup>, to jednak najmniejszymi elementami, na jakie jest skłonny rozłożyć język wciąż pozostają słowa. Jego eksperymenty można zatem postrzegać jako przedsięwzięcie letryzmu<sup>17</sup>, dla którego sensem i isto-

<sup>15</sup> W roku 1912 Marinetti publikuje „Manifest techniczny literatury futurystycznej“, a rok wcześniej manifest „Fantazja bez drutu i słowa wyzwolone”. Parole in libertà stają się synonimem nowego języka wyzwolonego „z więzienia okresu łacińskiego”. W „Manifestie technicznym” znajdziemy jedenaście punktów mających posłużyć totalnej rewolucji gramatyki i stylu, oto kilka z nich: „1. MUSIMY ZNISZCZYĆ SKŁADNIĘ PRZEZ DOWOLNE STOSOWANIE RZECZOWNIKÓW. 2. MUSIMY UŻYWAĆ CZASOWNIKA W BEZOKOLICZNIKU, po to by elastycznie mógł dopasowywać się do rzeczownika i uwolnić się spod dyktatu *ja* pisarza. 3. MUSIMY ZLIKWIDOWAĆ PRZYMOTNIK, po to, aby rzeczownik nie utracił swej pierwotnej treści. 4. MUSIMY ZLIKWIDOWAĆ PRZYSŁÓWEK, tę starą klamrę, która spina jedno słowo z drugim. 6. TAKŻE INTERPUNKCJA MUSI BYĆ ZNISZCZONA. Dopiero, gdy pozbedziemy się przymiotników, przysłówków i spójników (...) samoistnie powstanie żywy styl wolny od absurdalnych pauz przecinków i kropek.”; [w:] F.T. Marinetti, *Technisches Manifest der futuristischen Literatur*, [w:] H. Schmidt-Bergmann, *Futurismus, Geschichte, Ästhetik, Dokumente*, Reinbek bei Hamburg, 1993, s. 282–283.

<sup>16</sup> Ibidem, s. 200.

<sup>17</sup> Marinetti bywa tylko sporadycznie letrystą, tak jak w tak zwanym projekcie MUTOHDRAŁ, w którym właśnie te pogrubione litery rozrzuca po całej stronie. Jednoznacznie wnika

tą poezji są jednostki fonetyczne, nie muszą tworzyć wyrazów. Podobnie w swoich plakatach-słowach, „tavole parolibere”, konsekwentnie pozostaje na płaszczyźnie całych wyrazów. Niezwykle interesująca jest reakcja Hugo Balla na te utwory Marinettiego. Ball pisze o nich w *Ucieczce z czasu* w roku 1915 co następuje: „To czyste plakaty-liter. Liter zostały rozproszone i z największym trudem zebrane ponownie. Nie ma już języka, wieszczą literacy astrolodzy i arcy-pasterze; należy go dopiero stworzyć. Rozpad aż do najgłębszych procesów twórczych.”<sup>18</sup> Dziwi fakt, że Marinetti nawet wtedy nie akceptuje liter „jako takich” (pojęcie W. Chlebnikowa i A. Kruczonego), kiedy to ich, właśnie jako takich, obok słów używa. Odbiorca plakatów Marinettiego Hugo Ball, słusznie odszyfrowuje je jako plakaty-liter, natomiast ich autor, Marinetti, mówi jedynie o „tavole parolibere”, a więc o plakatach-słowach. Na rozbitcie materii języka na atomy liter jest więc jeszcze u Marinettiego i włoskich futurystów za wcześnie, słowo zdołało się tu jeszcze obronić.

W manifestie odczytanym podczas pierwszego wieczoru DADA, 14 lipca 1916 roku, Hugo Ball przeprowadza w iście Nietzscheańskim stylu krytykę języka, i nakreśla kierunek, w jakim pójdą dadaistyczne eksperymenty językowe: „Każda rzecz ma swoje słowo; w końcu samo słowo stało się rzeczą. Dlaczego drzewo nie miałooby nazywać się pluplusz, a pluplubasz, wtedy kiedy padało? I dlaczego musi koniecznie jakoś się nazywać? (...) Słowo, słowo, co za ból moja mowo, bo słowo, moi panowie, to zagadnienie powszechne pierwszej rangi.”<sup>19</sup> Podobne postulaty wysuwali już futuryści we Włoszech i kubofuturyści w Rosji. Dla Balla jednak jedyną drogą do stworzenia nowych słów, a co za tym idzie, nowego języka jest rozłożenie starego na atomy, a więc spółgłoski i samogłoski. Futuryści włoscy w swych żądaniach zrewolucjonizowania języka aż tak daleko się nie posunęli. Widoczne jest natomiast pewne podobieństwo do idei Chlebnikowa, Kruczonego i Szklowskiego. W tym samym manifestie Ball pisze: „Czytam wersy, które nie chcą niczego innego, jak: zrezygnować z języka. Dada Goethe wpadł na metę, Dada Stendhal, dada Budda, Dalai Lama, dada m'dada, dada mhm'dada (...) Nie chcę słów, które wymyślili inni. Sam sobie stworzę taką psotę, a do tego samogłoski i spółgłoski, które jej odpowiadają.”<sup>20</sup> Dadaści, z Hugo Ballem na czele, nie tylko rozsadzili strukturę zdania, ale rozbili poszczególne słowa i to w świadomej opozycji do futuryzmu: „Poświęcając zdanie na rzecz słowa, krąg wokół Marinettiego rozpoczął rezolutnie od „parole in libertà”. Futuryści wyluskali słowo z bezmyślnie i automatycznie przydzielonych mu ram zdaniowych (obrazu świa-

---

tu głębiej w strukturę języka, opuszcza płaszczyznę słów i schodzi do samych liter. Jaka jest przyczyna tego przejścia? Z pewnością nie zmierza do dekompozycji swojej własnej idei „parole in libertà”, prowadzi raczej swoistą językową grę-eksperyment. Skoro mamy do czynienia z opisem bitwy, moglibyśmy przyjąć, że Marinetti najpewniej chce „opisać” zrzucanie bomb lub działania na froncie. Rozrzucone litery mogą także optofonetycznie unaoczniać wszelkie dźwięki towarzyszące każdej bitwie.

<sup>18</sup> H. Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, s. 102.

<sup>19</sup> H. Ball, *Eröffnungs-Manifest*, [w:] K. Riha, J. Schäfer (Hrsg.), *DADA total, Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder*, Stuttgart, 1994, s. 31.

<sup>20</sup> Ibidem.



ta), nafaszerowali wyniszczone wielkomięskie słownictwo światłem i powietrzem, przywrócili mu ciepło, dynamikę i jego pierwotnie beztroską wolność. My za to, poszliśmy krok dalej. Staraliśmy się nadać odizolowanemu słowu pełnię zaklęcia i żar umysłu. I o dziwo: magicznie wypełnione słowo zaklęło i zrodziło nowe zdanie nieskompromitowane i nieograniczone żadnym konwencjonalnym sensem.”<sup>21</sup> Praktyczną realizacją teorii języka Balla są wiersze fonetyczne, a więc wersy bez słów, w których według Balla wyraża się, a może lepiej powiedzieć *dochodzi do głosu* (bo czyż zwrot ten właśnie w tym kontekście nie uzyskuje zaskakującego nowego sensu?) ostateczna rezygnacja ze zużytego i przegniętego języka codzienności, nazywanego przez Balla często martwym językiem żurnalistów.<sup>22</sup> Konsekwencją takiej poezji musi być albo jej niezrozumiałość, albo możliwie najszersza, bo nieograniczona tradycyjną relacją forma-treść tudzież obraz-sens, przestrzeń interpretacyjna. Ball akceptuje taki stan rzeczy, a tym samym zgadza się z Welimirem Chlebnikowem, dla którego zrozumienie bezpośrednie staje się drugorzędne. We *Fragmencie* z roku 1913 Chlebnikow pisze: „Mówi się, że wiersze powinny być zrozumiałe. Coś jak ... (szyld na ulicy), na którym w prostych i przejrzystych słowach napisane jest: „tu sprzedaje się to i to ...” ... ale szyld nie jest jeszcze wierszem. Jest natomiast zrozumiały.”<sup>23</sup>

Ten sam Chlebnikow wypracowuje koncepcję „języka uniwersalnego” podkreślając wartość pojedynczej litery, co stanowi zasadniczą różnicę pomiędzy rosyjskim kubofuturyzmem a włoskim futuryzmem. O wielkiej wadze, jaką przywiązują do liter i słów, o „czystym” materiale słownym rosyjscy futuryści piszą w swoich najważniejszych manifestach: *W pysk ogólnym gustom* z roku 1912, *Słowo jako takie* i *Litera jako taka* z roku 1913: „O słowo jako takie już się dziś nawet nie kłócimy. (...) Doszliśmy wręcz do porozumienia. Ale na czym polega to porozumienie? Wystarczy choćby przypomnieć, że ci, którzy najwięcej bajdurzą o słowach, nie mówią nic o literach! Ślepcy! (...) Widzieliście litery ich słów – postawione w szeregu, pozbawione czci, aż włos się jeży, i wszystkie są tak samo bezbarwne i szare – to nie litery tylko stemple! (...) Każda litera całuje wasze paluszki.”<sup>24</sup> W roku 1914 rosyjski formalista Wiktor Szklowski za prymarny cel sztuki uzna *wskreszenie słów*. Przekonany, że język poetycki z czasem kamienieje, staje się bezskuteczny i tym samym traci swój artystyczny charakter, postuluje stworzenie nowych

<sup>21</sup> H. Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, s. 102.

<sup>22</sup> „gadji beri bimba – glandridi lauli lonni cadori – gadjama bim beri glassala – glandridi gias-sala tuffm i zimbrabim – blassa galassasa tuffm i zimbrabim” to słowa pierwszego wiersza fonetycznego wygłoszonego w Kabarecie Voltaire 23 czerwca 1916 roku. Ideę takiej poezji Ball komentuje w sposób następujący: „Należy wycofać się w najintymniejszą alchemię słowa, nawet słowo należy poświęcić i w ten sposób zachować ostatni i najświętszy rejon poezji. Należy zrezygnować z tworzenia poezji z drugiej ręki: a więc z używania słów (nie mówiąc już o zdaniach), których dopiero co nie wymyślono dla własnych potrzeb.” (H. Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, s. 106.)

<sup>23</sup> V. Chlebnikow, *Fragment*, [w:] *Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack Russische Futuristen*, s. 89.

<sup>24</sup> V. Chlebnikow i A. Kručonych, *Der Buchstabe als solcher*, [w:] *Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack Russische Futuristen*, s. 63.

form językowych, które ożywiłyby martwe słowo.<sup>25</sup> Narodziny nowego języka upatruje w językowych eksperymentach rosyjskiego futuryzmu, przede wszystkim w tak zwanym „zaumnym języku”, języku poetyckim, wyrwanym z tradycyjnej siatki zastosowań. Taki język „poza logiką”, czy też „poza rozumem” rozwija w Rosji przede wszystkim Kručonych jako projekt autonomicznych i „wartościowych samych w sobie” fonemów i grafemów.

Okres słów i liter jako takich, posiadających wartość samą w sobie, a co za tym idzie, okres autonomii literatury, szybko się jednak kończy. Szklowski, czołowy propagator futurystycznej retoryki słowa, już w roku 1916 pisze tekst *Sztuka jako metoda*, w którym postuluje powrót do oświeceniowych i wychowawczych ideałów sztuki i literatury. W tekście tym stawia tezę, że to automatyzm jest największym zagrożeniem dla człowieka i recepcji sztuki. Żyjący i działający automatycznie i nieświadomy swojej tradycji człowiek traci się w potoku chaotycznych zdarzeń. Jedynie sztuka jest w stanie przełamać codzienny automatyzm i przyczynić się do wypracowania nowej percepcji rzeczywistości. Szklowski dystansuje się zatem ostatecznie od wcześniejszych idei, a w literaturze i sztuce upatrywać będzie wyrastającej ponad nie instancji opisującej i wyjaśniającej świat. W praktyce poetyckiej ta poetologiczna zmiana zainicjuje się m.in. w pracach Welimira Chlebnikowa i jego teorii „gwiazdowego języka”, zwanego także „językiem świata” lub „kosmicznym językiem”. Początkowa spółgłoska słowa, a tym samym całe słowo, to według Chlebnikowa nośnik idei. W trzech etapach: dekontekstualizacji (odizolowanie liter), logizacji (odizolowanej literze zostaje nadane znaczenie) i ontologizacji (odkrywanie relacji, jakie występują pomiędzy literami i światem), Chlebnikow przypisuje literom oraz zawierającym je słowom nowe znaczenia, które dalece wyrastają ponad te, jakie zostały im przypisane wcześniej. To w nich zawarta jest istota rzeczy: poeta musi ją tylko odkryć i rozszyfrować. W ten sposób literatura i sztuka stają się na powrót ważnym medium poznania świata, a poeta urasta w Rosji do rangi mędrca interpretującego rzeczywistość, uzyskuje status, jaki posiadał we Włoszech Marinettiego i jakiego w kręgu dadaistów nigdy nie byłoby mu dane osiągnąć.

## Literatura

- Ball H. (1992): *Die Flucht aus der Zeit*. Zurych.
- Ball H. (1994): *Eröffnungs-Manifest*, [w:] Riha K., Schäfer J. (Hrsg.) (1994): *DADA total, Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder*. Stuttgart, 30–31.
- Ball H. (1988): *Tenderenda der Phantast*, [w:] Ball H.: *Der Künstler und die Zeitkrankheit, Ausgewählte Schriften*. Frankfurt/M., 379–417.
- Burljuk D., Chlebnikov V., Kručonych A., Majakovskij V. (2001): *Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack*, [w:] *Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack. Russische Futuristen*. Hamburg/Zürich, 55–56.

<sup>25</sup> Por. Viktor Sklovskij, *Die Auferweckung des Wortes*, [w:] *Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack Russische Futuristen*, s. 92–94.

- Chlebnikov V. (2001): *Fragment*, [w:] *Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack Russische Futuristen*. Hamburg/Zürich, 89–91.
- Chlebnikov V., Kručonych A. (2001): *Der Buchstabe als solcher*, [w:] *Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack Russische Futuristen*. Hamburg/Zürich, 63–64.
- Chlebnikov V., Kručonych A. (2001): *Das Wort als solches*, [w:] *Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack Russische Futuristen*. Hamburg/Zürich, 61–62.
- Cyz T. (2007): *Arioso*. Warszawa .
- Gruszczyński P. (2003): *Ojcobójcy. Młodzi zdolniejsi w teatrze polskim*, Warszawa.
- Hardt M. (1996): *Geschichte der italienischen Literatur, Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Düsseldorf/Zürich.
- von Hofmannsthal H. (1997): *List*, [w:] von Hofmannsthal H.: *Księga przyjaciół i szkice wybrane*. Kraków, 21–34.
- Jasiński B. (2006): *But w butonierce i inne wiersze*. Warszawa.
- Jasiński B. (2006): *Nogi Izoldy Morgan*. Warszawa.
- Marinetti F.T. (1993): *Technisches Manifest der futuristischen Literatur*, [w:] Schmidt-Bergmann H.: *Futurismus, Geschichte, Ästhetik, Dokumente*. Reinbek bei Hamburg, 282–288.
- Nietzsche F. (2004): *O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie*, [w:] Nietzsche F. *Pisma pozostałe*. Kraków, 160–171.
- Sklowski V. (2001): *Die Auferweckung des Wortes*, [w:] *Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack Russische Futuristen*, 92–94.

### **In the search for a new language. A thing about Italian Futurists, Russian Cubo-Futurists and German Dadaists**

#### Summary

Futurism, Dadaism and Cubo-Futurism unprecedentedly shaped the way of thinking about art and literature at the beginning of the last century, simultaneously determining coordinates for modern art. The crucial issue here is the problem of a language, or – to be more precise – man’s lost ability to communicate in the new reality; his inability to understand and to describe it. The old language is used up – avant-garde artists claim unanimously and set off on in a quest for a new medium of communication that would be able to renew or even create anew world-text relation.

According to a Marinetti and other Italian futurists, the new language and the new art have the objective of rendering the dynamics, multidimension and creative chaos of the first decades of the 20<sup>th</sup> century. In order to achieve this, “Latin grammar” must be split up (as it symbolizes “the old order”), and its individual words should be deformed and written down in a form that would reflect the spoken language.

Similar desire to invalidate the traditional idea of world and language can be found in the works of Russian avant-gardists. The new attitude to reality is above all to be manifested in so called “zaumny jazyk”, i.e. poetic language “beyond logic” or rather “beyond intellect”, which is broken free from the traditional net of usage, and also in language experiments by Chlebnikov and his “universal language”.

Different feeling can be found among Dadaists. In the very middle of the war, in exile in Zurich, left alone and isolated, Dadaists live in the sense of loss. The old world is collapsing and consequently everything what is related to it sinks into oblivion, above all – the sense of the continuity and tradition of the old continent. The process of disintegration cannot be stopped, claims Ball, there is nothing that can be done with it, so the best way is to give it adequate means of expression in literature and art. In practice, Ball's theory of language is applied in phonetic poems, i.e. lines without words, in which definitive resignation from already used up and decayed language of everyday life is manifested.

In their language experiments, the most innovative progress was made by Dadaists and Russian Cubo-Futurists, who split language into atoms of letters, whereas Italian Futurists, despite their anti-language gesture, remained faithful to word semantics.

### **Auf der Suche nach der neuen Sprache: italienischer Futurismus, russischer Kubofuturismus und deutscher Dadaismus** Zusammenfassung

Futurismus, Kubofuturismus und Dadaismus, drei Kunst- und Literaturreichtungen der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts, haben das Denken über Kunst und Literatur für das ganze Jahrhundert geprägt. Ihr zentrales Thema ist die Sprache und die verlorene Fähigkeit oder sogar grundsätzliche Unfähigkeit des Menschen mittels der tradierten Sprache zu kommunizieren, die Wirklichkeit zu erfassen und zu beschreiben. Somit ist die Suche nach einem neuen Kommunikationsmedium, das im Stande wäre, die Beziehung Welt – Text zu erneuern bzw. neu zu gestalten, ihr wichtigstes Anliegen.

Die neue Sprache und die neue Kunst, meinen Marinetti und die italienischen Futuristen, sollten die Dynamik, die Mehrdimensionalität und das Chaos der Wirklichkeit der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts wiedergeben. Die Italiener wollen den lateinischen Satzbau, der die alte Ordnung symbolisiert, sprengen, die Syntax aufheben und eine neue Form der Relation Welt – Literatur schaffen. In ihr sollen die einzelnen Wörter nicht zerschlagen und zerlegt, sondern deformiert werden. Die neue Schreibweise hat sich an der gesprochenen Sprache zu orientieren und ist optophonetisch zu nennen.

Einen ähnlichen Willen zur Auflösung des traditionellen Welt- und Sprachkonzepts finden wir bei den russischen Avantgardisten. In den sprachlichen Experimenten des russischen Futurismus, besonders in der sog. „Zaum“-Sprache, der Sprache „jenseits der Logik“ bzw. „hinter dem Verstand“ und in den sprachlichen Experimenten Chlebnikovs wollen die russischen Dichter die Geburt der neuen Sprache sehen.

Anders ist die Stimmung in der Dadaistengruppe. Mitten im blutigen Krieg, in der Emigration in Zürich, einsam und isoliert, leben sie mit dem Gefühl des Verlustes. Die alte Welt geht gerade zu Grunde, verliert ihr Sinnkontinuum. Der Prozess des Zerfalls ist nicht mehr zu stoppen, meint Ball, er muss auch in der Literatur und Kunst seinen sprachlichen Ausdruck finden. Praktische Realisation der Sprachtheorie Balls

sind Klanggedichte, auch Lautgedichte genannt, also Verse ohne Worte, in denen, wie Ball glaubt, sich der endgültige Verzicht auf die verbrauchte und verdorbene Alltagssprache manifestiert.

In ihren Sprachexperimenten sind die Dadaisten und die russischen Kubofuturisten am konsequentesten: sie haben die Materie der Sprache in Buchstaben-Atome zerlegt, die Italiener dagegen bleiben trotz des antisprachlichen Gestus‘ der Wortsemantik treu.