

## JĘZYK W SŁUŻBIE IDEI

MAREK CIESZKOWSKI

Język spełnia wiele różnorodnych funkcji – jest nie tylko narzędziem zdobywania, przetwarzania i przechowywania informacji, ale pozwala także na kształtowanie się na-szych opinii, wyrażanie uczuć i sądów, przekazywanie myśli i subiektywnych spostrzeżeń. Może być narzędziem walki ideologicznej i manipulacji, może również prowadzić do zacierania się przedstawianego obrazu rzeczywistości lub kreacji fikcyjnych bytów i problemów. Niniejsza praca poświęcona jest dwóm, wykreowanym poprzez język ideom – idei „nadczołowieka” i idei człowieka modernizmu.

### **1. Język w służbie „nadczołowieka”**

#### **1.1. Część postulatywna**

Na początku kilka uwag dotyczących samego pojęcia. Nie jest ono wprowadzie formalnym wytworem Nietzschego, chociaż dopiero dzięki niemu zyskało owo specyficzne znaczenie. „Nadczołowiek” (*Übermensch*) pojawia się po raz pierwszy już na początku XVI. wieku w literaturze teologicznej i przechodzi w kolejnych latach wielokrotny proces przemian semantycznych. Utworzone od znacznie starszej formy przymiotnikowej (*übermenschlich*) było używane na początku w kręgach katolickich jako ironiczne określenie Luteran<sup>1</sup>. Nieco

---

<sup>1</sup> Łatwo zresztą się o tym przekonać z fragmentu tekstu dominikanina H. Raba (1527), który pisze w następujący sposób: „Sie wandeln allein im Geist und sind Übermenschen und übermenschliche Engel vielleicht oder englisch und ganz Geist geworden, daß sie menschliche Werke nicht mehr üben dürfen” (por. Vitens 1951: 104).

poźniej pojęcie to pojawia się także u Paracelsusa, a jego konotacja jest równie negatywna:

Die also seind, ü b e r das ein M e n s c h sein soll, die seind der Verzweiflung unterworfen: Allein sie behüt Gott in großer Erbarmung.

(por. Vitens 1951: 104)<sup>2</sup>

Od XVII. wieku określenie to ma wydźwięk pochwały. „Nadczłowiek” to ten, kto przekracza granice ludzkiej istoty, ktoś niezwykły, także w sensie posiadanego talentu. Jednak częściej pojęcia tego używa się w odniesieniu do ludzi, którzy kierując się w swoim postępowaniu zasadami moralnymi i wiarą chwalą Boga na wysokościach; ludzie ci zyskują dlatego miano ponadprzeciętnych, a więc niejako ponadludzkich. W tym znaczeniu „nadczłowiek” używany jest wielokrotnie przez Herdera. Od niego przejmuje je następnie von Goethe, choć tworzy dla niego nieco inny kontekst semantyczny, nadając mu znaczenie ironiczne przy okazji krytyki ludzkiej pychy:

Da bin ich! Welch erbärmliches Grauen  
Faßt Übermenschen dich! Wo ist der Seele Ruf?

(von Goethe 1985: 21)

Dopiero u Nietzschego zyskuje ono zupełnie odmienne znaczenie i staje się aż do początku XX. wieku sztandarową kategorią estetyczną. Nietzscheański „nadczłowiek” to kreator nowej nierealności, myśliciel, burzyciel tradycyjnych norm i zasad, stawiający siebie ponad prawem, moralnością i religią, to nihilista, propagator wolności twórczej i skrajnego indywidualizmu. Antyczłowiek. Wykreowany w języku i poprzez język. Uwikłany w zdradliwą materię słowa, które stanowi o jego możliwościach, jednocześnie je ograniczając. Zastanówmy się więc jak funkcjonuje ów specyficzny język? Czy i w jakim stopniu jest on w stanie sprostać ideowym wyzwaniom „nadczłowieka”?

Dla twórcy „Zaratustra” literacki styl końca XIX. wieku wydawał się mało logiczny, zbyt wiele było w nim *ornatus*, za dużo namiętności. Dlatego dążenie do zwięzłości i prostoty, „trzymanie na wodzy uczucia” oraz ścisła rozważa i powściągliwość to cechy postulatywne stylu, które Nietzsche odnalazł w języku von Goethego, Lichtenberga, Stüffera czy Kellera. Według niego językiem należy posługiwać się w taki sposób, aby móc pozyskać słuchaczy bez odstraszenia ich przebudowaną formą, a poprawianie stylu winno niepodzielnie łączyć się z poprawą myśli. Odmierna stylistyka zakłada ścisłą współzależność między

2 Wszystkie cytaty części 1.2. pochodzą z „Tako rzecze Zaratustra” Fryderyka Nietzschego w tłumaczeniu Wacława Berenta. Fragmenty z utworów G. Benna oraz pozostałe cytaty zdecydowałem się zamieścić w oryginale. Wynika to z faktu, że większość z nich bądź to nie została do dziś przetłumaczona na język polski, bądź nie pozwala w dostatecznym stopniu zilustrować zjawisk typowych dla cytowanego pierwowzoru.

*docere a delectare* (kategorie normatywne stylu). Nowy twórca staje przed koniecznością stworzenia kategorii pośredniej między naturalnością a sztucznością – wrażenie naturalności nie pozwala przecież nigdy na wzbudzenie nieufności wobec referowanej sprawy, wszelka sztuczność – prowokuje ją.

Styl „nadczłowieka” to styl oparty na logice (nie bez pośrednictwa piękna), tej logice, której miarą była wielkość i prostota języka Schopenhauera i Kanta. Jest to styl mówiącego – z dużą ilością znaków zapytania i wykrzykników, podkreśleń, myślników i cudzysłówów. Elementy językowe zostają przez to zestawione w sposób luźny, tworząc swoistego rodzaju „dynamikę oglądu”. Twórca przejmuje więc dzięki temu rolę aktywnego animatora słowa. Należy przy tym pamiętać, że Nietzsche hołduje nie tylko twórcom jako aktywnemu subiektywi (w sensie dionizyjskim), lecz reprezentuje także pogląd o kłamiwym poecie, o fikcyjności wszelkiej poezji. Poezja według niego powinna niejako z góry zakładać krytyczne podejście do materii językowej. Język jest tylko figuralnym systemem znaków, a jego podstawową cechą – uzualność. Znaki językowe to fikcja, ponieważ nie mają one żadnego związku z otaczającą nas rzeczywistością, a człowiek jako natura niedoskonała ulega tylko iluzji panowania nad światem rzeczy poprzez język. Zwracając się przeciw tradycyjnemu postrzeganiu języka Nietzsche krytykuje jego możliwości poznawcze. Dlatego język nie jest dla niego środkiem poznania świata i prawdy, lecz służy jedynie porozumiewaniu się, jest narzędziem komunikacyjnym w służbie utrzymywania życia. Twórca „nadczłowieka” staje się więc oponentem wobec tradycji filozoficznej, która zakładała jedność myślenia, języka i bytu.

## 1.2. Część realizacyjna

Proces stylizacji w „Tako rzecze Zaratustra” polega w dużym stopniu na odmiennym użyciu obrazów o charakterze lirycznym. Nie chodzi o naśladowanie otaczającej nas rzeczywistości (*mimesis*), lecz o konstruowanie jakościowo nowej. Przy zastosowaniu określonych struktur słownych tworzone są konfiguracje znaków (związki skojarzeniowe), które w żaden sposób nie odpowiadają tradycyjnym relacjom ze świata realnego. Język poetycki staje się nośnikiem nierzeczywistego doświadczenia bytu, tracąc przez to swoją funkcję korelacyjną. Zatracony zostaje w ten sposób związek między światem realnym i światem przedstawionym poprzez język; te dwa światy nie istnieją na zasadzie izomorfizmu.

W miejsce związków logicznych i utrwalonej semantyki znaków pojawiają się zaszyfrowane obrazy, a operowanie symbolem staje się naczelnym zabiegiem stylizacyjnym. Teksty nie zawierają już tradycyjnie rozumianych symboli, lecz pewnego rodzaju szyfry, skomplikowane struktury polisemantyczne, wymagające od odbiorcy większych umiejętności percepcyjnych i znacznie

bogatszego aparatu skojarzeniowego. Stare symbole w „nowej szacie” (to zjawisko określane jest mianem „obiektywnego korelatu”) stają się odbiciem wewnętrznej wrażliwości podmiotu lirycznego, jego przeżyć i doświadczeń dzięki sile sugestii i ewokacji („ekwiwalent ewokatywny”). Funkcją tego rodzaju symboli jest nie tyle przedstawianie, co raczej wskazywanie i sugerowanie; akt twórczy sprowadza się w tym zakresie do odkrywania tylko takich znaków i budowania przy ich pomocy takich obrazów (tzw. „dynamika niszczenia”), które będą mogły sprostać temu zadaniu. Zjawisko tego typu prowadzi nieuchronnie do subiektywizacji języka – jego użycie pozwala na powstanie subiektywnego szyfru, którego pełna interpretacja wymaga kompleksowych procedur eksplikacyjnych.

Ta tzw. „zmysłowa nierealność” konstruowana w formie ciągów skojarzeniowych, w których każdy z ich składników posiada swoją określoną „wartość zmysłową”, powstaje ze zderzenia dwóch, nie możliwych do pogodzenia rzeczywistości – tej, która tworzy konstrukcje słowne, oraz tej, która przy ich pomocy jest budowana. Fascynująca wydaje się nie logiczna zawartość danego obrazu, co samo zjawisko wyobcowania z rzeczywistości poprzez język.

„Tako rzecze Zaratustra” obfituje w cały szereg tego typu obrazów. Ot chociażby obraz morza, które Zaratustra postrzega w osobliwy sposób: Bogu zostaje przeciwstawiony „nadczołowiek”, natomiast samo morze jest widziane poprzez pryzmat „nadczołowika”:

Spojrzyjcież, jaka tu bujność wokół nas! A spoza tej obfitości jakże błogo wyrzeć w dal na toń morza daleką. Niegdyś mawiano: Bóg, gdy spoglądano na dalekie morze; ja was nauczyłem mawiać: nadczołowiek.

(Na wyspach szczęśliwości)

W obrazie morza kumuluje się wrażenie nieskończoności i dali, obcości i potęgi natury:

Jeślim morzu jest skłonny oraz wszystkiemu, co morza tchnienie z sobą niesie, a najskłonniejszy wówczas, gdy mi się ono gniewnie przeciwi. Jeśli owa poszukiwań pochopność jest we mnie, co żagle ku nieodkrytym krainom wydyma, jeśli żeglarza pochopność w mojej jest ochocie. Jeślim, radością pijany, wołał kiedy: „Ład sprzed oczu ginie – ostatnie opadają łańcuchy. Bezmiar tylko wokół mnie szumi, hen w dali lśni jeno czas i przestrzeń, dalejże! Przed się! Dzielne ty serce!

(Siedem pieczęci, 5)

Zaratustra widzi wiele podobieństw między sobą i swoim dziełem a istotą słońca. To przecież także jeden z jego ulubionych symboli:

Światłości ty olbrzymia! Czemużby było twe szczęście, gdybyś nie miała tych, komu jaśniejiesz? Dziesięć lat wchodziłaś tu do mej jaskini; znużyłaś się i jaśnieniem swem, i drogą swą bez mnie, bez mego orła i bez węża mego.

(Przedmowa Zaratustry, 1)

Także ziemia i niebo, powietrze i ogień zyskują nowy wymiar, pozostając archetypami świata realnego. Przy ich pomocy Nietzsche próbuje zdefiniować swój stosunek do rzeczywistości, tworząc jednocześnie nową płaszczyznę odniesień dla swoich poglądów. I tak księżyc staje się symbolem żmudnego i nieefektywnego poznania, północ – symbolem objawienia, a południe – znakiem ziszczenia się. Z kolei błysk to symbol nieprzewidzianego zrządzenia losu, niszczycielskiego spotkania z nadludzkimi siłami przyrody:

Coraz to więcej, coraz to lepsi waszego pokroju ginąć mi muszą, gdyż coraz to zgubniejsze i coraz to twardsze winno być dla was życie. Tak jedynie – jedynie tak wyrasta człowiek ku górze, gdzie go grom trafia i łamie: wyrasta dość wysoko dla gromu.

(O człowieku wyższym, 6)

Nietzsche operuje symbolami dwojakiego rodzaju. Z jednej strony są to znaki wartościujące, głównie o zabarwieniu negatywnym,

Przebyliście drogę od robaka do człowieka, i wiele jest w was jeszcze z robaka. Byliście niegdyś małpami i dziś jest jeszcze człowiek bardziej małpą niżli jakakolwiek małpa.

(Przedmowa Zaratustry, 3)

z drugiej strony mamy do czynienia ze znakami tworzącymi nowe konstelacje semantyczne. Nie chodzi tu o zwykłe porównywanie, lecz najczęściej o „predykcję wyrażoną w obrazowy sposób”:

Jedna cnota jest większą cnotą niżli dwie, albowiem bardziej staje się onym węzłem, na którym zawieszają się przeznaczenie.

(Przedmowa Zaratustry, 4)

Ale również porównania tworzone w tradycyjny sposób (te pojawiają się głównie w czwartej części poematu) są przemyślanymi konstrukcjami semantycznymi, także w sensie formalnym:

Jak znużona taka łódź w najcichszej zatoce, tak spoczywam ziemi bliski, wierny, ufny, czekający, najniklejszą nicią do niej przywiązany.

(W południe)

Język „nadczołowika” charakteryzuje się także tym, że pozajęzykowym doświadczeniom stara się nadać językową formę. Dlatego obrazy tworzone poprzez język nie tyle konstruują nową rzeczywistość (nie próbują nawet odwzorować otaczającej nas rzeczywistości, ani nie przeciwstawiają się jej tworząc alternatywy), co służą zilustrowaniu myśli, refleksji nad procesem poznawczym, są intersubiektywnym wyobrażeniem, któremu nie towarzyszy konkretna materia. Obrazy te nie naśladują i nie są odbiciem sytuacji ze świata realnego – są podporządkowane myśli i mają ją ucieleśniać:

Wieszczący, chcący, tworzący, sam przyszłością i sam sobie mostem ku przyszłości – i niestety! również i kaleką przy tymże moście: oto czym jest Zaratustra (...). Jestże on zwiastunem? Czy dokonawcą? Zdobywcą? Czy też dziedzicem? Jestże jesienią? Lemieszem? Lekarzem? Czy też ozdrowiałym? Jestże on poetą? Czy też prawdomówcą? Wyzwolicielem? Czy też pogromcą? Jestże dobrym? Złym?

(O wyzwoleniu)

Obrazy nie są połączone ze sobą w sposób logiczny czy uporządkowany. Raczej zaciemniają niż wyjaśniają, ukazują w formie zaszyfrowanej, pozostawiając fantazji duże pole do popisu. Ta „samowola obrazów” i ich dynamizm (dzięki „zmiennej semantyce” i możliwej wymianie jednego znaku językowego na inny) wynika ze zmienności samego procesu poznania – myśl góruje nad obrazem, znajdując swoje urzeczywistnienie w coraz to nowych obrazach, także takich, które dotykają sfery mistycznej:

O duszo ma, przebogata i brzemienią stałaś mi się, krzewem stałaś się winnym o nabrzmiałych wymionach, krzewem gęstym od brunatno złotych gron – gęstym i uginającym się pod własnego szczęścia ciężarem, wyczekującym w nadmiarze swem, a w tem oczekiwaniu jeszcze wstydliwym.

(O wielkiej tęsknicy)

Ta mistyczność jest u Nietzschego zabiegiem celowym. Jak sam przyznaje, zależało mu na znalezieniu dla poezji takiej formy językowej, która opierałaby się z jednej strony na języku Lutra, a z drugiej strony wzorowała na formie poetyckiej biblii. Trawestacja (gra, szyderstwo, kpina, krytyka) obrazów biblijnych dotyczy dwóch płaszczyzn – zarówno formy jak i treści. Zaratustra – podobnie jak Jezus – zaczyna swoje nauki w wieku trzydziestu lat, wygłasza kazania w górach i nad jeziorem posługując się przypowieściami, skupia wokół siebie grupę uczniów (ma także tego jednego ulubionego), walczy z pokusami na Górze Oliwnej oraz odbywa ostatnią wieczerzę itd. Podobnie jak Jezus nauczając przez przypowieści, tak Zaratustra wyjaśnia w obrazowy sposób swoim słuchaczom zasady nauki o „nadczołwieku”, mówi o tym, czym jest akt twórczy, jak wielkim balastem dla człowieka jest kultura, religia i tradycyjnie rozumiana moralność.

Patrzcie na tych dobrych i sprawiedliwych! Kogóż oni najbardziej nienawidzą? Tego, kto kruszy tablice ich wartości, tego burzyciela, tego niszczyciela: ten jednak jest twórcą. Towarzyszy szuka twórcy, nie trupów ani trzody, ani wierzących. Towarzyszy w dziele swem twórczem, tych, co nowe wartości na nowych wypiszą tablicach.

(Przedmowa Zaratustry, 9)

„Tako rzecze Zaratustra” zawiera szereg obrazów, które w mistrzowski wręcz sposób oddają nastrój chwili, spotęgowany użyciem symboli i elementów realistycznych jednocześnie:

Ponury szedłem oto poprzez trupio siny zmierzch, ponury i twardy na duchu, z zaciśniętymi wargami. Niejedno bo słońce zaszło było już dla mnie. Ścieżka, co hardo po zwirze się wspina, ścieżka złośliwa, samotna, której już ani chwast, ani krzew nie dogadza; perć górską zgrzytała pod hardem stąpieniem nogi mojej. Kroczyłem niemy pośród szyderczego zgrzytu krzemieni, depcząc nogą kamienie, które w ruch wprawiałem (...).

(O widmie i zagadce, 1)

Wśród obrazów językowych da się zaobserwować jeszcze jedną prawidłowość – elementom przyrody nieożywionej nadane zostają często cechy ludzkie. Język staje się przez to bardziej plastyczny, sugestywny i dynamiczny. Wręcz niezwykły jest np. obraz kończącego się dnia i zbliżającego się wieczoru:

Idzie już wieczer: poprzez morze cwałuje jeździec ten! Jakże kołysze się on, powracający jeździec ów błogi, w purpurowem siodle swem.

(Przebudzenie)

Także dusza Zaratustry zaczyna żyć swoim własnym życiem – mamy wrażenie, jak gdyby została oderwana od podmiotu lirycznego i wtopiona niejako w sferę przyrody ożywionej:

O duszo ma, oto oddałem ci wszystko, nawet to, co mi jedynie jeszcze pozostało, wszystkie me dłonie opróżniły się przy tobie – a żem ci śpiewać nakazał, patrz, to był mój dar ostatni! A żem cię do śpiewu zwał, powiedz, mów: z dwojga nas – dziękować komu tu? – Lub słuszniej czyń: śpiewaj, o śpiewaj, duszo ma! A mnie dziękować każ!

(O wielkiej tęsknicy)

Również kategorię sfery psychicznej, np. wola, mądrość, samotność, zostają „uaktywnione” i ukazane w sposób metaforyczny, często dzięki stosowaniu metafor ze zwierzętami. I tak lew symbolizuje siłę i odwagę, orzeł ucieleśnia dumę, wąż – mądrość, wielbłąd – cierpliwość i posłuszeństwo; muchy reprezentują krzykliwych i kłótliwych ludzi, a ćmy – skrzętnie skrywaną bogobojność:

Och, bodajże ma lwia mądrość tkliwych nauczyła się poryków! Wszak tyle nauczyliśmy się już społem! Ma dzika mądrość brzemienią się stała w górach samotnych, na surowym głazie porodziła swe młode, swe najmłodsze. Biega tedy szalona po twardem pustkowiu, a miękkiej dami szuka i szuka daremnie – ma stara dzika mądrość!

(Dziecię ze zwierciadłem)

Ten typ personifikacji niweluje obcość i zmniejsza dystans między lirycznym ja a naturą, a w połączeniu z szeroką gamą barw stwarza specyficzny nastrój. Dzięki użyciu kolorów łatwiej daje się prześledzić proces tworzenia abstrakcji, któremu zawsze towarzyszy pewne napięcie. W tym procesie nie chodzi zresztą tak bardzo o same kolory, co raczej o powiązanie kolorów z naszymi odczuciami (niekoniecznie w zgodzie z przyjętą tradycją) poprzez wywoływanie określonych skojarzeń. Dla Nietzschego ważne są przede wszystkim kolor żółty i czerwony:

Głęboka żółtość i czerwień gorąca: tak mi smak mój nakazuje – krew on miesza do wszystkich barw. Zaś kto dom swój pobiera, o pobielanej mówi mi to duszy.

(O duchu ciężkości, 2)

Kolor żółty – ulubiony kolor impresjonistów – przewija się oprócz tego w partiach epickich, gdy mowa o przyrodzie w jej niczym nie skażonej formie:

Czasu południa, gdy słońce wprost nad głową Zarastury stało, mijał on krzywe, sękatę drzewo, bujną miłością winnego krzewu tak ogarnięte, że aż przed samym sobą ukryte: z krzewu tego zwieszały się ku wędrowcowi obfite żółte grona.

(W południe)

Obok żółci i czerwieni pojawia się kolor brunatny – kolor związania z ziemią, symboliczny kolor realizmu:

Spójrz – cicho! Stare śpi południe, ustami wraz porusza: czyż nie spija ono właśnie szczęścia jednej kropli – tej brunatnej, starej kropli złocistego szczęścia, złocistego wina?

(W południe)

Twórca „nadczołwieka” używa również innych odcieni. Zdaje sobie sprawę z faktu, że w opisie – obok uwypuklenia typowych cech opisywanego obiektu bądź zjawiska – potrzebne są spore uproszczenia. W tekście pojawiają się *różana cisza, czarne wspomnienia, pobielane dusze, trupio siny zmierzch czy światłe milczenie*. Jednak operowanie kolorem nie jest tu efektem wnikliwej obserwacji obiektu, a wynika raczej z upodobania dla niezwykle kolorowego wystroju, chęci „pozytywnego zasugerowania” i wpływania przez to na nastrój odbiorcy. Często dochodzi do nagromadzenia jednorodnych elementów językowych, np. w ostatnim fragmencie „O wielkiej tęsknicy” pojawiają się *fiolkowe ścieżki, złocisty czar i diamentowy nóż winobrania*.

Obok form przymiotnikowych określających kolory pojawiają się przymiotniki inchoatywne tzn. takie, które wyrażają początek życia – *chmura gromami ciężarna, obrzmiałe mlekiem wymię oraz brzemienny księżyc*. W świecie intrygujących obrazów wyczuwa się na każdym kroku samotnego wędrowca. To właśnie on będąc w bliskim kontakcie z przyrodą znajduje w niej

partnera do rozmowy i inspirację dla własnych poczynań. Zarastura czerpie z obrazów, które są typowe dla okolicy, w której powstały. Właśnie Alpy i Morze Śródziemne stanowią o treści tworzonych obrazów, porównań, alegorii i parafraz. Dzieło Nietzschego określono niegdyś „poezją morza i gór”.

## 2. Język w służbie człowieka modernizmu

### 2.1. Część postulatywna

Punktem wyjścia dla modernistycznej poezji nie jest (po raz kolejny zresztą) rzeczywistość, lecz słowo i język – dwie kategorie, które stają się autonomiczne. Twórcy tego okresu mówią o rozpadzie rzeczywistości, utracie treści i sensu oraz powrocie do formy. Zburzenie jedności słowa i rzeczy staje się znakiem epoki, a szok spowodowany wyobcowaniem i deformacją ma służyć uwolnieniu się od przyzwyczajęń tradycyjnego postrzegania świata i jego prezentacji. Odpowiedzią na rozpad świata jest ekspresjonizm – trend o charakterze ogólnoeuropejskim, który w równym stopniu dotyka sfery sztuki (głównie malarstwa) jak i wielu innych dziedzin życia. Ekspresjonizm to kategoria nieostra, obejmująca zjawiska kompleksowe, różnorodne w swej naturze i podlegające częstym przemianom, jest to ruch przypadający na lata 1910-1920, dla którego trudno znaleźć jedną, typową formułę stylistyczną.

Jednak mimo terminologicznych nieostrości można stosunkowo precyzyjnie określić pewne zjawiska stylistyczne i podstawowe tendencje charakterystyczne dla prądów grupujących się wokół ekspresjonizmu. Benn mówi w tym kontekście głównie o rozbiciu rzeczywistości, o bezwzględności w dochodzeniu do istoty rzeczy poprzez odrzucenie ich cech indywidualnych jak również sensualistycznych zabarwień, przekłamań i rozmyć. Następstwem tego zjawiska jest proces deformacji rzeczywistości i radykalne rozbicie konwencjonalnych form wyrażania.

Odpowiedzią na pozytywistyczną wiarę w naukę jest uwolnienie w człowieku wszystkich twórczych, irracjonalnych sił, pozwalających odczuć „pierwotną rzeczywistość” kreowaną w języku od nowa. Skłonność do przesady (częste zjawisko superlatywizacji), prymat uczucia nad wyrażeniem oraz rozbicie związków logicznych i przyczynowo-skutkowych to tendencje dominujące.

Martini (1948: 65) podkreśla nowy sposób patrzenia na świat, rolę człowieka jako podmiotu w procesie postrzegania, profetyczno-wizjonerski idealizm (przyszłości) i społeczny, rewolucyjny patos. Zamiast naturalnej obserwacji pojawia się wizjonerski pokaz. Relacje czasowe i przestrzenne zostają zastąpione rodzajem kosmicznego zespolenia i pozbawione jakichkolwiek ograniczeń. Zasada dynamiki staje się jedną z podstawowych zasad sztuki modernistycznej. M.in. u Benny daje się zauważyć niezwykłą

dynamiczność w pierwszym okresie twórczości, która stopniowo wypierana jest przez struktury o charakterze statycznym.

Twórca ekspresjonistyczny potrzebuje wolności formy dla wyrażenia ekstatycznego uczucia. Do niej przeniesiona zostaje wszelka substancja:

... formen, das ist deine Fülle,  
der Rasse auferlegt,  
Formen, bis die Hülle  
die ganze Tiefe trägt,  
die Hülle wird dann zeigen,  
und keiner kann entfliehn,  
daß Form und Tiefe Reigen,  
durch den die Adler ziehn.

(Benn 1959-61/3: 163)

Każde używane słowo musi posiadać określoną wartość emocjonalną; w odpowiedni sposób wyartykułowane powinno wryć się głęboko w duszę, zagnieździć się w niej i na niej zaciążyć (por. Schneider 1927: 122). To właśnie z duszy mają wydobywać się prądźwięki, a ich połączenie ma stanowić namiastkę struktury syntaktycznej całości. Słowo to egzystencja, która stała się dźwiękiem, pramaterią wydobytą z głębi duszy (por. Blöcker 1961: 10). Poeci modernizmu są zdania, że wszelkie zjawiska gramatyczne obniżają intensywność wyrażania, ponieważ należą one do logicznych funkcji myślowych. W związku z tym również rytm w poezji nie opiera się na konwencjonalnych wzorcach metrycznych, lecz kształtowany jest dzięki wewnętrznemu stanowi ducha podmiotu lirycznego.

Język będący tworem opartym na konwencji nie jest w stanie sprostać nowym wyzwaniom. Jego tradycyjna funkcja przekazu zostaje zmodyfikowana – język nie jest więc nośnikiem znaczeń, lecz jedynie środkiem wyrazu, który ukazuje wewnętrzne przeżycia; nie jest on ani przekazywaczem myśli, ani środkiem, który gromadzi pojęcia, lecz instrumentem służącym do wyrażania dźwięków, brzmienia i rytmu. Słowa zostają odarte z ich „przedmiotowości”. Nie przedmioty są ważne w trakcie mówienia o świecie, ale poszczególne słowa. Problem tzw. „słowa absolutnego”, przekształcenie reprodukcyjności w duchowość rytmicznego brzmienia i słowo poetyckie, które dzięki nieograniczonej wolności powinno na nowo odnaleźć „swoje jestestwo”, to zagadnienia stanowiące sedno estetyki ekspresjonizmu.

## 2.2. Część realizacyjna

W twórczości Benna widać wyraźną dominację świata „rzeczownikowego”. Preferencje dla form nominalnych wynikają z poglądu, że świat istniejący

obiektywnie jest statyczny i nie posiada żadnej teleologicznej dynamiki. Formom tym brakuje struktury semantycznej, pola pojęciowe oscylują gdzieś między deformacją a rozkładem, szyk zdania staje się wolny.

Totale Auflösung, monströseste Konglomerate,  
neurotische Apokalypsen, transhumane Foken,  
Jaktation, hybridestes Finale:  
Individual-Ich: abgetakelt,  
Psychologie: zum Kotzen ...

(Benn 1959-61/3: 397)

Tradycyjna forma zdania zostaje odrzucona. W poezji pojawiają się coraz częściej struktury otwarte, składające się głównie z form rzeczownikowych, bez rodzajników i przysłówków oraz nie odmienionych przymiotników. Językowe niedostatki to skutek radykalnej redukcji gramatycznej, pozbawiającej poszczególne kategorie morfologiczne ich funkcji logicznych. I tak rzeczowniki z przymiotnikami poddane zostają procesowi werbalizacji, czasowniki i przymiotniki zyskują nowe role syntaktyczne (podmiot, dopełnienie), a rodzajnik traci swoją funkcję wskazującą i generalizującą:

Blute des Primären,  
genuines Nein  
dem Gebrauchs-chimären,  
dem Entwicklungs-sein  
kosmisch akausale  
Arbeitaversion  
Dämmernd das Totale  
Einer Vorregion.

(Benn 1959-61/3: 121)

Język Benna to język „napięcia wywołanego szeregiem dysonansów”, gdzie prosty sposób wypowiedzi kontrastuje ze skomplikowaną treścią, a błahość przedstawianego motywu – z gwałtownością formy. Patetyczność, irracjonalność i mistyczność przeciwstawione zostają obiektywizmowi, intelektualności i cynizmowi. Poprzez „szeregowy styl” i stawianie obok siebie elementów homogenicznych kreowana rzeczywistość staje się obca. Powstają obrazy bez związków logicznych oraz strzępy słów nagromadzonych w ciągach skojarzeniowych:

Fragmente,  
Seelenauswürfe,  
Blutgerinnsel des 20. Jahrhunderts – ...  
Ausdruckskrisen und Anfälle von Erotik:  
Das ist der Mensch von heute,  
das Innere ein Vakuum,

die Kontinuität der Persönlichkeit  
wird gewahrt von den Anzügen,  
die bei gutem Stoff zehn Jahre halten.

Der Rest Fragmente,  
halbe Laute,  
Melodieansätze aus Nachbarhäusern,  
Negerspirituals  
Oder Ave Marias.

(Benn 1959-61/3: 245-246)

Dzięki dźwiękom i kreowanym obrazom język staje się na wskroś magiczny. Ta językowa magia jest możliwa, ponieważ forma słowa zostaje oddzielona od jego warstwy semantycznej, niejako wyjęta z niej. To co jest istotne, to dźwięk współbrzmiący w połączeniu z sugestią. W słowach zostają więc uwolnione alogiczne siły, które kierują całą wypowiedzią, a niezwykła harmonia kolejnych dźwięków powoduje wręcz hipnotyczne oddziaływanie i niezwykły rytm:

Kosmogonien – Wesen  
Im Rauch des Hyoscyd,  
Zerstaubungen, Synthesen  
Des Wechsels – Heraklit:  
Es sind die selben Flüsse,  
doch nicht die Potamoi –  
Betäubung, Regengüsse  
Dem Fluß, dem Ich vorbei.

(Benn 1959-61/2: 120)

Benn uważa, że nie można nauczyć się operowania słowem. Jest ono „prymarnym odczuciem języka”, przyporządkowanym poszczególnym autorom. Oni to właśnie powinni szukać „swoich słów”. I aby temu sprostać konieczna wydaje się refleksja nad sobą oraz nad możliwościami tkwiącymi w języku. Proces twórczy to operowanie „własną morfologią”, dbanie o ekspresję. Język w swej naturze jest zarówno intelektualny jak i magiczny, a każdy dobry styl powinien oscylować między dwiema skrajnościami – między czystą rzeczywistością a mało uchwytną irracjonalnością. Dobry styl charakteryzuje się dlatego ciągłymi zmianami perspektywy oraz szybkimi przeskokami z jednej warstwy do drugiej. Styl jest odbiciem prapoczątku tkwiącego w słowie:

Im Anfang war das Wort (...). In der Tat, im Wort sammelt sich die Erde, es gibt nichts Verräterisches als das Wort (...). Im Anfang, in der Mitte und am Ende ist das Wort.

(Benn 1959-61/4: 155)

Konstrukcja tekstów opiera się niekiedy na technice montażu. Benn używa np. wielu struktur słownych, które umieszcza w dowolnym miejscu nie troszcząc się o ich kompatybilność. W jego wczesnych utworach pojawiają się reminiscencje biblijne, cytaty z modlitewników oraz pastiszowe transkrypcje słowne. Oto fragment jednego z bardziej reprezentatywnych wierszy:

In Gottes Namen denn, mein Sohn,  
bei Mutters Krebs die Dunstverbände  
woher –? Befiehl du deine Hände –  
zwölf Kinder heulen durch die Nacht.

Der Alte ist im Winter grün  
Wie Mistel und im Sommer Hecke  
'ne neue Rippe und sie brühen  
schon wieder in die Betten Flecke.

Verfluchter alter Abraham,  
zwölf schwere Plagen Isaake  
haun dir mit einer Nudelhacke  
den alten Zeugeschwengel lahm.

Von wegen Land und Lilientum  
Brecheisen durch die Gottesflabbe –  
verehrtes Konsistorium,  
Gut Beil, die neunte Kaulquappe.

(Benn 1959-61/3: 400)

Późniejszym źródłem dla tekstów o charakterze parodystycznym stają się gazety codzienne i czasopisma, wycinki z reklam, strzępy przysłów czy niezbyt eleganckie wyrażenia potoczne.

W tekst wmontowane zostają nazwy własne, fragmenty z dzieł literackich, słowa tworzone ad hoc oraz cały szereg słów i zdań, które aktywizują naszą wyobraźnię i wywołują skojarzenia:

Komm – las sie sinken und steigen,  
die Zyklen brechen hervor:  
uralte Sphinx und Geigen  
und von Babylon ein Tor,  
ein Jazz vom Rio del Grande,  
ein Swing und ein Gebet –  
an sinkenden Feuern, vom Rande,  
wo alles zu Asche verweht.

(Benn 1959-61/3: 185)

Wszystko to ma służyć prowokacji i kreowaniu nowego stylu przyszłości, wizerunku innego człowieka. O jaki styl chodzi? Jaki powinien być ów człowiek?

Der Stil der Zukunft wird der Roboterstil sein, Montagekunst (...). Der Mensch muß neu zusammengesetzt werden aus Redensarten, Sprichwörtern, sinnlosen Bezügen, aus Spitzfindigkeiten breit basiert –: Ein Mensch in Anführungszeichen. Seine Darstellung wird in Schwung gehalten durch formale Tricks, Wiederholungen von Worten und Motiven (...).

(Benn 1959-61/4: 463)

Budowany świat pozbawiony zostaje przez to treści i tych wartości, które stanowią o naszej tożsamości i jakości bytu. Człowiek zatraciwszy się w chaosie i niedostępnej rzeczywistości musi znaleźć punkt odniesienia dla przyszłej percepcji świata. Ówczesne ja widzi wszystko w rozkładzie (kult brzydoty), a język rejestruje jedynie fakty destrukcji, „turbulencję rzeczy” – niebezpiecznie balansując niekiedy na granicy dobrego smaku i naturalistycznej precyzji:

Der Mann:  
Hier diese Reihe sind zerfallene Schöße  
und diese Reihe ist zerfallene Brust.  
Bett stinkt an Bett. Die Schwestern wechseln stündlich.

Komm, hebe ruhig diese Decke auf.  
Sieh, dieser Klumpen Fett und faule Säfte  
das war einst irgendeinem Mann groß  
und hieß auch Rausch und Heimat. –  
Komm, sieh auf diese Narbe an der Brust.  
Fühlst du den Rosenkranz von weichen Knoten?  
Fühl ruhig hin. Das Fleisch ist weich und schmerzt nicht. –

(Benn 1959-61/3: 14)

Ten osobliwy eksperyment jest sprawdzeniem języka ze względu na jego przyczynowość i możliwości oddziaływania, jest wielokrotnie ponawianą próbą ukazania nowej transcendencji, będącej zaprzeczeniem "wszechogarniającego nihilizmu". Artystyka (*Artistik*), bo o niej mowa, to tyle, co szczególna rzemieślnicza umiejętność, to proces dochodzenia do piękna absolutnego przez rytm i melodię, to proporcja podziałów i zastosowań formy. Jej przyszłość stanowi o przyszłości języka a "wola formy" (jako analogia do nietscheańskiej "woli mocy") jest gwarantem niczym nieskrępowanego tworzenia.

### 3. Podsumowanie

Wpływ Nietzschego na Benna da się porównać z wpływem Wagnera na Nietzschego. Wpływy te – zarówno w jednym jak i drugim przypadku –

zakładają istnienie pewnego rodzaju „ciągłości intelektualnej” oraz znajdują usprawiedliwienie dla bytu i świata jako zjawiska estetycznego (por. Loose 1961: 33). Respekt dla systemowych zasad operowania językiem pozwala im na jego odmienne, niezwykle kreatywne użycie.

Benn widzi w Nietzsche teoretyka języka oraz twórcę nowej świadomości językowej. Język „Zaratustry” jest dla niego pierwowzorem kreowanej nierealności, podnoszącym etos sztuki i twórczego działania do rangi metafizycznej konieczności. To właśnie on przejmując ów nietscheański sposób obrazowania, łącząc swe językowe fascynacje z intelektualną refleksją i artystyczną ekstrawagancją. Z kolei Nietzsche zawdzięcza Wagnerowi niezwykle wycucie językowe, rytmiczność oraz dynamikę w budowaniu obrazów przy znacznej redukcji struktury syntaktycznej. Język Nietzschego to „język celebry i patosu”, który u Benna zyskuje całkowitą autonomiczność.

Obydwaj używają monologowej formy stylu, rezygnują z treści na rzecz formy (Benn jest w swoim działaniu jeszcze bardziej radykalny niż Nietzsche), uciekają w sferę mistyki i poetyckiego wizjonerstwa, tworząc niekiedy wręcz karykatury rzeczywistości – takiej rzeczywistości, której pierwiastkiem sprawczym staje się uczucie, a te – jak wiadomo – jest zmienne i nieprzewidywalne.

### Bibliografia

- Benn, G. (1959-1961): *Gesammelte Werke* in 4 Bänden. Hrsg. von Dieter Wellershoff. Wiesbaden: Limes.
- Bindschedler, M. (1966): *Nietzsche und die poetische Lüge*. Berlin: de Gruyter & Co.
- Blöcker, G. (1958): *Die neuen Wirklichkeiten; Linien und Profile der modernen Literatur*. Berlin: Argon.
- Deleuze, G. (1993): *Nietzsche i filozofia*. Warszawa: Spacja.
- Gail, A. (1956): *Faszynierende Montage*. In: *Wirkendes Wort* 6, 293-296.
- Goethe, J. W. (1985): *Faust. Der Tragödie erster Teil*. Leipzig: Reclam.
- Goth, J. (1970): *Nietzsche und die Rhetorik*. Tübingen: Niemeyer.
- Groos, K. (1913): *Der paradoxe Stil in Nietzsches Zarathustra*. In: *Zeitschrift für angewandte Psychologie und psychologische Sammelforschung* 7, 467-529.
- Gustafsson, L. (1982): *Drei philosophische Extremisten: Friedrich Nietzsche, Alexander Bryan Johnson, Fritz Mauthner*. Frankfurt a./M.: Fischer.
- Kaulbach, F. (1980): *Nietzsches Idee einer Experimentalphilosophie*. Köln; Wien: Böhlau.
- Klossowski, P. (1996): *Nietzsche i błędne koło*. Warszawa: KR.
- Leyen, F. von der (1962): *Friedrich Nietzsche: Die Sprache des Zarathustra*. In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 3, 209-238.



- Lohner, E. (1961): *Passion und Intellekt. Die Lyrik Gottfried Benns*. Neuwied am Rhein; Berlin-Spandau: Luchterhand.
- Löwith, K. (1935): *Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkehr des Gleichen*. Berlin: Die Runde.
- Loose, G. (1961): *Die Ästhetik Gottfried Benns*. Frankfurt a/M.: Klostermann.
- Martini, F. (1948): *Was war Expressionismus – Deutung und Auswahl*. Urach: Port.
- Meyer, Th. (1990): *Nietzsche und die Kunst*. Tübingen; Basel: Francke.
- Morawa, H. (1958): *Sprache und Stil von Nietzsches „Zarathustra“*. Ein Beitrag zur Erkenntnis seines geistig-seelischen Ausdruckgehalts. Berlin: A. Schubert in München.
- Olzien, O. (1941): *Nietzsche und das Problem der dichterischen Sprache*. Berlin: Junker & Dünhaupt.
- Paronis, M. (1976): *„Also sprach Zarathustra“: die Ironie Nietzsches als Gestaltungsprinzip*. Bonn: Bouvier.
- Pinthus, K. (Hrsg.) (1986): *Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus*. Leipzig: Reclam.
- Raabe, P. (1965): *Expressionismus – Der Kampf um eine literarische Bewegung*. München: Fink.
- Richard, L./Arnold, A. (1996): *Encyklopedia ekspresjonizmu*. Warszawa: WaiF; PWN.
- Schneider, F. J. (1927): *Der expressive Mensch und die deutsche Lyrik der Gegenwart*. Stuttgart: Klett.
- Vitens, S. (1951): *Die Sprachkunst Friedrich Nietzsches in „Also sprach Zarathustra“*. Bremen-Horn: Dorn.
- Wellershoff, D. (1963): *Der Gleichgültige. Versuche über Hemingway, Camus, Benn und Brecht*. In: *Essay*. Hrsg. von Manès Sperber. Köln; Berlin: Kiepenheuer & Witsch.
- Wirtz, U. (1971): *Die Sprachstruktur Gottfried Benns. Ein Vergleich mit Nietzsche*. Göppingen: Kümmerle.