

II. RECENZJE

Armin Arnold, DIE LITERATUR DES EXPRESSIONISMUS. SPRACHLICHE UND THEMATISCHE QUELLEN. Verlag W.Kohlhammer, Stuttgart — Berlin — Köln — Mainz 1975, ss. 200.

Książka Armina Arnolda (jej autor — z wykształcenia germanista i anglista — jest od 1961 r. profesorem na uniwersytecie w Montrealu) zasługuje na uwagę przede wszystkim dlatego, że dotyczy zagadnień — jak się wydaje — jeszcze ciągle niedostatecznie opracowanych; chodzi tu o pojęcie ekspresjonizmu, zjawiska znanego nadal bardziej z zakresu teorii i historii sztuki (zwłaszcza plastyki, teatru i filmu), ezoterycznego w dalszym ciągu w odniesieniu do literatury.

Funkcjonowanie wymienionego terminu w obrębie zjawisk czysto literackich (w liryce, dramacie i prozie) jest naczelnym tematem pracy Armina Arnolda. Autor już we wstępie informuje, że przedmiotem jego rozważań jest przede wszystkim literatura niemiecka (bo właśnie w niej należy poszukiwać proveniencji ekspresjonistycznych dokonań) i zgodnie z podtytułem dzieli swą pracę na dwie części. W pierwszej poszukuje źródeł lingwistycznych (językowych), w drugiej — tematycznych. Jednak wbrew zapowiedziom wstępnym, w których wymienia nazwiska takich pisarzy z niemieckiego obszaru językowego, jak Ernst Stadler, August Stramm, Franz Kafka, Ernst Barlach, Carl Sternheim czy Alfred Döblin, jako miejsca, w którym termin „ekspresjonizm” pojawia się po raz pierwszy na określenie zjawisk literackich (rozdz. I), autor nie podaje Niemiec,

lecz Stany Zjednoczone. I w tym kraju pojęcie to funkcjonowało jako określenie służące do nazwania pewnych tendencji w sztuce — w malarstwie, plastyce, poezji.

W sensie literackim pojawiło się pierwszy raz w 1878 r. w powieści Charlesa de Kaya *The Bohemian. A Tragedy of Modern Life* (jej autor żył w l. 1848 — 1935, w l. 1857 — 1862 przebywał w Dreźnie, w l. 1877 — 1894 był krytykiem w „New York Times”, w l. 1894 — 1897 piastował urząd amerykańskiego konsula generalnego w Berlinie). W utworze swym de Kay opisał grupę młodych pisarzy, którzy zwą się ekspresjonistami. Główny bohater — De Courcy — jest raz sprzedawcą, raz poetą, raz — filistrem, innym razem — zagorzałym wrogiem mieszczaństwa. Zakochany w dziewczynie, popełnia samobójstwo, gdy dowiaduje się o jej zdradzie. Jako ekspresjonista — stwierdza Arnold — powinien dla siebie znaleźć równie szczęśliwe rozwiązanie, pozostaje jednak filistrem i z rozpaczczą rzuca się pod pociąg.

Czy jest możliwe, by sam de Kay przeniósł ów termin na teren Europy (mógłby o tym świadczyć jego kilkakrotny pobyt na starym kontynencie)? Arnold nie daje na ten temat jednoznacznej odpowiedzi. Jest to jednak raczej wątpliwe, jeśli się zważy, że de Kay to pisarz w Europie prawie zupełnie nie znany.

We Francji w 1901 r. w katalogu paryskiego „Salonu Niezależnych” pojawia się słowo „ekspresjonizm” ponownie w związku ze sztuką malarstwa. Jednak najsłynniejsze ugrupowania plastyczne

znane są tam jako fowiści albo kubiści. Dopiero podczas 22 Wystawy Berlińskiej Secesji (wiosną 1911 r.), kiedy wystawiono dzieła Georges'a Braque'a, André Deraina, Raoula Dufy, Alberta Marqueta, Pabla Picassa, Maurice'a de Vlamincka — nazwano ich ekspresjonistami. Terminu tego używało się także czasem w przeciwieństwie do impresjonizmu. Znana jest anegdota, według której Paul Cassirer spytany o impresjonizm, kiedy stał przed obrazem Pechsteina, odpowiedział się za ekspresjonizmem.

Jednakże od 1912 r. pojęcie to jest już w Niemczech bardzo popularne, używa się go wtedy bardzo często, chociaż bywa także przedmiotem złośliwych kawałów i drwin. Paul Raabe twierdzi, że termin „ekspresjonizm” na terenie Niemiec został użyty — w sensie literackim — po raz pierwszy przez Kurta Hillera w lipcu 1911 r. w poniedziałkowym dodatku do „Heidelberger Zeitung”, Portner zaś dodaje, że tenże Hiller używa tego słowa w 1912 r. na określenie twórczości Ferdinanda Hardekopfa, autora ekspresjonistycznej prozy, współpracownika czasopisma „Die Aktion”.

Minęło jednak jeszcze parę lat, zanim termin ten znalazł sobie powszechne uznanie. Dopiero w 1914 r. Paul Fechter i Hermann Bahr w 1916 r. wydają pierwsze książki o ekspresjonizmie. Wielu pisarzy zakwalifikowanych dziś do rzędu ekspresjonistów współcześnie wypierało się tej etykiety, niektórzy w ogóle nie znali tego terminu (zmarli, zanim zdążył się spopularyzować), bądź też po prostu go ignorowali.

W II rozdziale swej pracy („Zur Linguistik des Expressionismus: Von Marinetti zu August Stramm”) Arnold poświęca bardzo wiele uwagi Filippo Tommaso Marinettiemu, jego dzieła wiąże z lingwistycznymi źródłami ekspresjonizmu. A przyznaje temu twórcę rolę niepoślednią w kształtowaniu awangardowej sztuki, skoro czyni go współodpowiedzialnym nie tylko za włoski, francuski i rosyjski futurizm, ale także za niemiecki ekspresjonizm. Jest to sprawa tym bardziej znamienita, że reprezentatywni pisarze ekspresjonistycz-

ni w Niemczech, tacy jak Stramm czy Döblin, odwrócili się od teorii przez niego głoszonych. Dwie prace Marinettiego uważa Arnold za kluczowe dla prądu ekspresjonistycznego. Obie pochodzą z 1909 r. Jest to słynny futurystyczny *Manifest* oraz powieść *Mafarka futurysta*. Autor z uwagą śledzi klęski i sukcesy włoskiego awangardzisty. Wymienia liczne incydenty z jego życia (pobicie, areszt w Mediolanie), wymienia osiągnięcia: wystawy i galerie w Paryżu, Londynie i przede wszystkim w Berlinie, gdzie odniósł sukces szczególnie oszałamiający. Dopomógł mu w tym Herwarth Walden, entuzjasta futuryzmu, założyciel czasopisma „Der Sturm”, który po ulicach miasta rozrzucał *Manifesty* z okrzykami „Eviva Futurista”. Arnold omawia poza tym niektóre ważniejsze wykłady Marinettiego w Berlinie, Brukseli, Amsterdamie, Chicago, Paryżu, Moskwie i Petersburgu.

Poważną zasługą Arnolda jest wiązanie futuryzmu włoskiego z niemieckim ekspresjonizmem właśnie ze względu na językowe podstawy komponowania „form podawczych” w obu kierunkach. Celem zwrócenia uwagi na te genetyczne zbieżności podajemy dokładniejszy opis obu metod twórczych.

U podstaw *Manifestu futuryzmu* (opublikowanego w Niemczech w czasopiśmie „Der Sturm”) leży rewizja tradycyjnego stylu literackiego oraz uwolnienie języka z „więzienia tradycji łacińskiej”, tendencje, które w konsekwencji doprowadzą do słynnego hasła „słowa na wolności” (*parole in libertà*).

Swój nowatorski program ujmuje Marinetti w 11 punktów. Postuluje w nich — między innymi — pierwszorzędą ważność rzeczowników i czasowników. Uważa, że powinny one być uporządkowane według naturalnego następstwa, bez względu na przypadek i czas. W przeciwieństwie do konstrukcji typowych dla danego języka (w jęz. niemieckim: „Morgen schenkt der Soldat dem Vaterland das Leben”) preferuje porządek futurystyczny („Morgen Soldat schenkt Leben Vaterland”). Ostatni związek syntaktyczny jest reprezentatywny — twierdzi

Arnold — dla twórczości Carla Sternheima i Georga Kaisera. Dla czasowników Marinetti postuluje przede wszystkim formę bezokolicznikową, bowiem w formach osobowych czasownik traci znamię bezosobowości, a wypowiedź literacka powinna być doskonale obiektywna, powinna wytrącać osobowe „ja” piszącego. Przymiotniki niepotrzebnie „komentują” formy rzeczownikowe, hamują perspektywny rozwój zdania, obok przymiotników funkcję hamującą działanie w zdaniu pełnią przysłówki, nadają wypowiedzi ton jednostajny i nudny. Arnold dodaje, że już od czasu twórczości Rilkego, Georga i Heyma funkcje przymiotnika oraz przysłówka zostały poważnie zredukowane. Marinetti postuluje dalej konieczność podwajania rzeczowników. Każdy rzeczownik musi posiadać swoje podwojenie (*Verdoppelung*), musi występować bez wiązań spójnikowych (*ohne Konjunktion*), połączony tylko poprzez analogię. Należy także zmienić dotychczasowy porządek interpunkcyjny, niektóre słowa mogą być pisane dużymi literami, zaleca się również stosowanie znaków matematycznych i muzycznych. Pisarz powinien stosować bardzo śmiało porównania, poszukiwać odległych analogii, nie bać się zestawów odważnych (np. kobieta — karabin maszynowy). Tylko poprzez odległe skojarzenia można uchwycić sens życia i materii. Analogie — konkluduje Marinetti — są esencją mowy.

Ślady tego programu dostrzega Arnold, jeśli chodzi o literaturę niemiecką, przede wszystkim w twórczości Augusta Stramm (1874—1915). W jego liryce widoczne są wyraźnie niektóre zasady postulowane przez Marinettiego. W wielu wierszach poeta multiplikuje rzeczowniki i czasowniki na niekorzyść przymiotników i przysłówków, skraca wersy, ogranicza ich liczbę, rezygnuje z interpunkcji i z form osobowych czasowników. W utworze *Tanz* pierwsza strofa zawiera tylko trzy przymiotniki oraz trzy przysłówki, osiem rzeczowników i dwanaście czasowników (wszystkie w formie bezokolicznikowej). W wierszu *Vorfrühling* na piętnaście rzeczowników i sześć czasowników Stramm użył tylko cztery przymiotniki i pięć

przysłówków. W wierszu *Urtoß* poeta ogranicza wersy do użycia tylko jednego słowa: „Raum / Zeit / Raum / Wegen / Regen / Richten / Raum / Zeit / Raum / Dehnen / Einen / Mehren / Raum / Zeit / Raum / Kehren / Wehren / Recken / Raum / Zeit / Raum / Ringen / Werfen / Würgen / Raum / Zeit / Raum...”. Cały utwór skomponowany jest z czasowników w formie bezokolicznikowej oraz z kilku rzeczowników. Sekwencje czasownikowe przedziela refrenowa konstrukcja „Raum — Zeit — Raum”.

W ten sposób — poprzez manifest Marinettiego i awangardową praktykę pisarską Augusta Stramma — odkryte zostały nie znane dotąd „zdolności” języka, które są wynikiem łamania tradycyjnych reguł gramatycznych oraz nieograniczonych możliwości mowy (*möglichkeiten der Sprache*).

Stramm jest także autorem kilku szkiców prozatorskich. W *Der Letzte* przedstawia pewnego oficera, który rozmyśla o swej przeszłości i teraźniejszości, by pod koniec utworu polec w toczącej się bitwie. Jej opis zaprzęta w tym miejscu uwagę Arnolda:

„Mutter. Schiesst Kerle. ach Mütter weinen immer. schiesst! ich war ein weicher Junge. Teufel! Kopf hoch! die Nasen aus dem Dreck! was?! keiner? alle? Faulenzer! Verstärkung. hört ihr. Verstärkung kommt. Feind nicht ranlassen! die Flinten vor! Teufel! totsein ist Schande. seht! ich schiesse. schiesse. Verstärkung, hört! Trommeln. Hörner. tata. trrr! eilt da hinten! eilt! Muttertränen. Vaterbrünste. Dreck! drei Tage Dreck! Menschen! meine Mutter hat mich immer so sorgsam gewaschen”.

Tekst Stramma porównuje autor z podobnym opisem Marinettiego:

„fadeurs flux reflux poivre rixe vermine tourbillon orangers — enfleurs filigrane misère dés échecs cartes jasmin + muscade + rose arabesque mosaïque charogne hérissément savates mitrail-leuses = galets + ressacs + grenouilles Cliquetis sacs fusils canons ferraille atmosphère = plomb + lave + 300 puanteurs + 50 parfums pavé matelas”

Marinetti przeżywał front jako kores-

pondent wojenny. Jest bitwą zafascynowany, patrzy na nią z lotu ptaka, obiektywizuje, zatracą się więc w jego opisie narracyjne „ja”. Występujący w nim bohaterowie nie są zindywidualizowani, ogląda ich tylko z zewnątrz. Bitwa jest dla Marinettiego wielkim baletem, który fascynuje ruchem, wrzawą, szczękiem broni i scenami masowymi. Stramm zaś patrzy na wojnę oczami oficera, oficer wydaje rozkazy, bierze udział w walce, by na końcu zginąć.

Obydwa fragmenty interesują jednak Arnolda przede wszystkim ze względu na zastosowane w nich środki językowo-stylistyczne. W prozie Marinettiego widoczne są rzeczowniki stojące bezpośrednio obok siebie, od czasu do czasu używa się tu znaków matematycznych, liczby pisane są po arabsku, złamane są też utarte reguły interpunkcyjne. Niekiedy całe zdania koncentrują się wokół jednego rzeczownika („conserve-cette-goutte-d'eau” albo „colle-ta-tige-pour-resister-contre-20-grammes-de-sable-et-grammes-de-tenebre”). Fragment ze Stramma jest przykładem jednego z pierwszych monologów wewnętrznych w literaturze światowej. Krótkie zdania sąsiadują tu z pojedynczymi słowami. Pisarz nie używa przecinków, poszczególne jednostki słowne (słowa albo zdania) poprzedzane są kropkami, znakami pytajnymi bądź wykrzyknikami. Powtarzanie niektórych wyrazów służy wzmacnianiu ekspresji wypowiedzi. Stramm rezygnuje także z dużych liter na początku zdań, jednakże oznacza nimi rzeczowniki. W sumie język jest tu równie zwięzły i skondensowany, jak w omawianej już wyżej lirycie.

Pisarz ten jest także autorem kilku dramatów, chociaż wpływ na ekspresjonizm wywarła przede wszystkim jego poezja. *Chłopi* z 1905 r. oraz *Rudymen-tarnie* z 1914 r. to utwory należące jeszcze do nurtu naturalistycznego. Jednakże w ostatnich swych dramatach (*Przebudzenie*, *Sily*, *Wydarzenie*, wszystkie z 1915 r.) podejmuje już Stramm ekspresjonistyczne eksperymenty językowe. W *Wydarzeniu* przedstawia głównego bohatera w towarzystwie czterech kobiet.

Każda z nich uosabia pewien stan, z którym mężczyzna chciałby się spotkać na drodze swojego życia. Stany te to — niewinność, uduchowanie, agresywność i zmysłowość. Konflikt zawarty jest tu pomiędzy tęsknotą do gwiazd a życiem rodzinnym. Fragment końcowej sceny dramatu jest przykładem eksperymentów słownych, jakie autor stosuje w tym utworze:

„KNABE (*stösst das Mädchen*). Du! MÄDCHEN (*pufft zurück*). Du! KNABE (*pufft*). ich! MÄDCHEN (*pufft zurück*). Dich! KNABEN (*puffen*). ihr MÄDCHEN (*wehren*) wir KNABEN (*puffen*). wir gehn alle zu Vatern! wir! wir!”

Z wyjątkiem ostatniego zdania cały dialog pomiędzy bohaterami składa się z zaimków osobowych. Większość wypowiedzi w dramacie zredukowana jest (często na rzecz rozwiniętych didaskalii) do jednego słowa, które potem kolejno powtarza około pięciu bądź sześciu bohaterów. Albo też to samo słowo powtarzane jest przez tę samą postać kilkakrotnie, przy czym zmianie mogą ulec towarzyszące mu intonacje lub gesty.

Nie jest rzeczą stwierdzoną, czy Stramm znał manifest teatralny Marinettiego z października 1913 r. Marinetti sprzeciwił się w tym manifestie tradycyjnemu teatrowi, zwłaszcza psychologicznemu. Postulując i na tym obszarze program nowatorski, momentami nawet ekscentryczny, związał się tym samym z ideą „teatru syntetycznego”. Ostatnie dramaty Stramma z całą pewnością również do tego nurtu należą.

Arnold zadaje sobie zatem pytanie, jaki był udział Stramma w kształtującym się w owym okresie kierunku ekspresjonistycznym.

Po roku 1910 zaszły w literaturze niemieckiego obszaru językowego gwałtowne zmiany w dziedzinie nowego kształtowania mowy. W procesie tym — oprócz Stramma — ważną rolę odegrali tacy pisarze, jak Kafka, Döblin, Barlach. Wkład Stramma dotyczy przede wszystkim kręgu językowego (nie — tematycz-

nego). Jego naczelnym zamierzeniem było dążenie do maksymalnej intensyfikacji myśli za pomocą minimalnej liczby słów. Poprzez kondensację słów i znaków pisarz uzyskiwał niezwykle natężenie wypowiedzi. Mowa nie była dla tego twórcy czymś niezmiennym, statycznym, traktował ją jako środek komunikacji, który powinien być ciągle odnawiany i doskonalony. Gustawa Stramma wiąże więc z ekspresjonistami, przede wszystkim, fanatyczna wola odmładzania języka, przyoblekania go w nowy strój.

W poszukiwaniu źródeł tematycznych (rozdział III: „Zur Thematik des Expressionismus”) Arnold odwołuje się do twórczości Fryderyka Nietzschego, a w konsekwencji do powieściopisarstwa Marinettiego, Döblina, Kaisera i innych.

Penetrowanie dominanty tematycznej literackiego ekspresjonizmu wiąże się u Arnolda z poszukiwaniem formuły dla koncepcji „nowego człowieka”. Powołując się na słowa Normana Cousinsa, autor omawianej książki stwierdza, że nastąpił okres zagrożenia dla jednostki ludzkiej, okres załamania się jej indywidualności. Cousins widzi przyczyn bardzo wiele — począwszy od zjawisk społecznych, a na ekologicznych skończywszy (asfalt, ścieki, gazy, beton zanieczyściły środowisko potrzebne człowiekowi do normalnej egzystencji). Ratunku upatruje w odnowieniu człowieka (*erneuerung des Menschen*), w którym to procesie zarysowują się dwie zasadnicze możliwości — odnowa wewnętrzna (duchowa) oraz odnowa zewnętrzna (np. przez wpływy biotechniczne). Obydwa motywy staną się centralnym tematem literatury ekspresjonistycznej.

Nurt pierwszy, przeobrażenie wewnętrzne (*Wandlung im Menschen*) może zrealizować się poprzez przyjaźń, altruizm; reprezentują go tacy pisarze, jak Nietzsche, Marinetti, Döblin. Nurt drugi (*Wandlung des Menschen*) jest charakterystyczny dla twórczości Kaisera, Tollera, Brechta, Goeringa, Werfla i innych.

Za kluczowy epos ekspresjonistyczny

uważa Arnold — obok Biblii (szczególnie Nowego Testamentu) — dzieło Nietzschego *Tako rzecze Zaratustra*. W analizowanych przez Arnolda utworach (*Góry, morza i giganci* A. Döblina, *Mieszczanin z Calais* Georga Kaisera) przejawiają się rozmaite warianty nietzscheańskiej koncepcji „nowego człowieka”. Czytając powieść *Mafarka futurysta*, odnosi się wrażenie — stwierdza Arnold — że Marinetti w trakcie pisania tego utworu bezustannie zaglądał do *Zaratustry*. Atmosfera i ton, jakimi przeniknięty jest *Mafarka*, ideologia — uwielbienie niebezpieczeństwa, marzenia o Nadezłowieku, pogarda dla kobiet i dla tradycyjnego pojęcia piękna, pragnienie grzechu, zamiłowanie do egoizmu, tęsknota za śmiercią, za pędem, szybkością i możliwością wzbicia się w przestworza, tendencje do drwiny i autoironii — wszystkie te cechy wykazują bezpośrednie związki pomiędzy powieścią włoskiego futurysty a dziełem Fryderyka Nietzschego.

Powyższe omówienie, ograniczające się do wyeksponowania dwóch najbardziej istotnych zagadnień poruszonych przez Arnolda (źródła językowe i tematyczne literackiego ekspresjonizmu), nie wyczerpuje naturalnie wszystkich zagadnień tej bogatej w faktografię, we wnikliwe analizy, w ciekawe sformułowania teoretyczne rozprawy. Biorąc jednak nawet pod uwagę kontrowersje, które książka w niektórych swoich fragmentach może budzić (np. w zbyt mocnym akcentowaniu związków ekspresjonizmu z futuryzmem Marinettiego), wydaje się, że warta jest odnotowania ze względu na poruszony temat. W powodzi „izmów”, jakie pojawiły się w literaturze i w sztuce początku XX stulecia, ekspresjonizm literacki pozostaje nadal prądem, który czeka na dalsze doformułowania. W tym względzie książka Armina Arnolda może okazać się niezwykle pomocna szczególnie z uwagi na bardzo bogaty materiał komparatystyczny.

Bogdan Pięcka, Wrocław